creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

미술학 석사 학위 논문

상실된 대상의 시각적 재현에 대한 연구

- 본인의 작업을 중심으로 -

2013 년 8 월

서울대학교 대학원

서양화과 서양화전공

장 보 윤

상실된 대상의
시각적 재현에 대한 연구

- 본인의 작업을 중심으로 -

지도교수 김 춘 수

이 논문을 미술학 석사 학위논문으로 제출함
2013 년 5 월

서울대학교 대학원

서양화과 서양화전공

장 보 윤

장보윤의 석사 학위논문을 인준함
2013 년 6 월

위 원 장 _____ 윤 동 천 _____ (인)

부위원장 _____ 심 철 웅 _____ (인)

위 원 _____ 오 인 환 _____ (인)

국문초록

이 연구는 한 존재가 시간의 흐름 속에 사라진 상황에서 그 대상을 시각적인 이미지와 언어로 재현하는 본인의 작품론이다. 작업의 단초를 제공한 경기도 교외의 재개발 지역에서 발견된 타인의 사진이미지와 일기장은 본래 소유주가 부재하는 상황에서 그들이 한때 존재했었음을 확인시키면서 현재 그들이 사라지고 없다는 사실을 동시에 알려준다. 누군가의 존재를 증명해주었던 사진이미지와 언어는 그 이면에 부재하는 대상으로 말미암아 본인에게 지속적인 상실감을 느끼도록 한다. 본인은 사소하지만 사적으로 매우 중요한 기억들이 소실되는 것에 대한 안타까움을 느꼈고, 타인의 기록들을 본인의 것으로 동일시하며 공유할 수 있는 기억을 재구성하고자 한다. 따라서 본인의 작업은 '존재의 유한성'에 대한 인식을 바탕으로 한다.

본 논문은 발견된 사진이미지와 언어를 작업의 소재로 삼고 있는 본인의 작업을 바탕으로 시간 속에 사라지는 흔적을 붙잡고자 하는 본인의 욕망을 정신분석학적 논의를 통해 주체와 대상과의 관계로 살펴보았다. 또한 이러한 심리상태가 창작의 원동력이 되는 것을 확인하였고 현대미술의 담론을 바탕으로 본인의 작업적 특성을 연구하였다.

이 연구를 위하여 본인은 타인의 사진이미지가 본인에게 특수한 미적 경험을 하도록 하는 사진의 특성을 롤랑 바르트의 '푼크툼'의 개념으로 살펴보았다. 푼크툼의 특성은 본인의 감정이 타인의 사라진 과거에 전이되도록 해주고, 사라진 실재와 조우할 수 있도록 해준다. 이러한 사진적인 경험은 본인을 지속적인 상실감의 상태, 멜랑콜리에 이르도록 한다. 본 논문은 이 감정을 프로이트의 「슬픔과 우울증」에서 일반적인 상실감과 비교하여 연구하였고, 그 원인이 본인이 정상적인 애도의 과정에 이르지 못한 채 상실한 대상을 되찾고자 욕망하기 때문이라는 사실을 알게 되었다. 본인은 라캉의 정신분석학 연구를 통하여 주체가 대상을 언어 혹은 이미지로 상

징화할 때 상실하는 대상이 발생한다고 보았다. 이런 구조에서 사라진 대상을 되찾으려는 욕망은 주체가 상징계를 벗어나 잃어버린 대상이 존재하는 실재계에 도달하려는 '죽음충동'과 유사하다.

본인의 작업에서 공통된 형식인 '기록된 장소로의 이동'은 본인이 상징계 이전의 나르시시즘의 상태에 머물며 상실한 대상을 되찾고자 하는 욕망을 발현시키는 과정이다. 본인은 이러한 행위를 '상상계로 퇴행'하는 개념으로 정의하였고, 그 작업적 특성을 연구하였다. 기록된 장소로 이동하는 것은 본인의 시선을 사라진 대상이 존재했던 공간에 놓이게 함으로써 본인을 능동적이고 실천적인 참여자가 되도록 한다. 또한 이동은 본인이 공간을 총체적으로 경험할 수 있게 해주고 사진과 언어로 재현된 그 이면의 것을 상상하는 계기를 만든다. 여행 중 본인은 현실과 상상의 경계를 오가며 타인의 기록물들로 하나의 서사를 재구성하고, 여행의 경험들을 다시 가시적인 시각적 재현물인 사진이미지와 텍스트로 기록한다. 이러한 작업들로서 본인은 1968년대에 일본을 오갔던 한 남자의 슬라이드필름을 바탕으로 가상의 내러티브를 만들었던 <기억의 서: K의 슬라이드>(2009), 미국인 소녀의 사진앨범들에 부재하는 사라진 과거와 시간들을 시각화하려 했던 <밤에 익숙해지며>(2011), 천년고도 경주를 배경으로 가족의 역사와 경주를 증언하는 여러 사람들의 서사가 대위법적으로 구성된 <천년고도>(2012)라는 작업을 진행하였다.

그러나 사라진 대상을 시각화하려 했던 작업은 다시 시각적인 재현의 형식과 구조를 지니게 되므로 본인은 상실을 재경험하게 된다. 또한 작업은 다중시점과 혼재된 시간성이라는 특징을 가지고 사라진 대상의 소환은 지체되어 실재와의 간극은 좁혀지지 않는다. 하지만 실재의 완벽한 환영으로서 작품은 아닐지라도 상실된 대상은 본인의 작품 속에서 재현된 형상 너머에서 인식 가능하며 새로운 의미로서 거듭난다.

본 연구는 이러한 작업이 예술의 새로운 형태이자 예술적 태도가 될 수 있음을 확인 할 수 있도록 해주었다. 즉, 본인 스스로 능동적인 주체가 되어 상실 속에 사라진 대상을 시각적인 재현의 방식으로 작업할 수 있었고,

그러한 작업들은 ‘부재하는 대상의 존재’를 시각적으로 드러내며 인간에게 공통된 기억과 경험들을 형상화하였다. 따라서 작업은 대상의 존재와 부재 사이의 중간지대에 관객을 위치시키고 그들 스스로 주체가 되어 예술적인 사물의 의미로부터 각자의 서사를 만들 수 있도록 하는 의의를 가지게 된다.

주요어 : 상실, 기억, 욕망, 사진, 언어, 재현
학 번 : 2007-21417

목 차

I. 서론 ····· 1
1. 연구의 목적과 의의 ····· 1
2. 연구 방법과 범위 ····· 4

II. 상실의 대면 ····· 7
1. 존재의 결여 ····· 7
2. 불가능한 애도 ····· 15
2. 사라진 실재를 향한 욕망 ····· 22

III. 되찾기 ····· 27
1. 기록된 장소로 이동 ····· 28
2. 서사의 발생 ····· 46

IV. 대상의 소환: 시각적 재현 ····· 57
1. 시각적인 대리물의 제시 ····· 58
2. 주체화 과정 ····· 69
3. 재구성된 기억 ····· 73

V. 결론 ····· 77

표목차 ····· 79
그림목록 ····· 80
참고문헌 ····· 82
ABSTRACT ····· 86

I. 서론

1. 연구의 목적과 의의

본 논문은 한 존재가 시간의 흐름 속에 사라진 상황에서 사라진 대상을 시각적으로 재현하려는 본인의 일련의 작업들을 살펴보며 그 특성을 연구하려는 목적을 가진다. 그리고 이러한 작업들이 대상을 되찾으려는 불가능에 대한 도전이자 하나의 새로운 예술적인 태도를 만들 수 있다는 이론적 토대를 마련하려는 것을 목적으로 한다. 연구를 위해서는 이미 사라지고 없는 대상을 재현한다는 것이 어떻게 가능하며 그 이유의 타당성이 설명되어야 할 것이다.

도시 재개발 사업은 도시 재정비 사업을 뜻한다. 도시인구의 증가, 기술의 발달, 사회경제적 변화로 기존의 도시환경이 그 구실을 제대로 할 수 없게 되는 것을 방지하고, 여건변화에 적응할 수 있도록 하는 개발 사업이다. 도시개발의 대상이 되는 옛 도시는 사회의 발전과 변화에 발맞춰지기 위해 그 형태를 새롭게 해야 하고, 구 도시에 살던 이들은 그들의 터전을 떠나야만 한다. 본인은 사람들이 사라지고 없는 공간에서 우연히 발견한 타인의 사적인 개인사를 보여주는 물건, 사진이미지와 언어의 흔적들로 그들의 현존과 부재를 인식할 수 있었다. 타인의 사진이미지와 일기장들은 본래 소유주가 부재하는 상황에서 그들을 가리키는 기호로서 사라진 그들이 '존재했음'을 증명하는 사물들이었다. 버려진 사물들로 말미암아 본인은 존재하지 않는 사람들과 시간을 인식할 수 있었고, 인간이 필연적으로 시간의 흐름 속에 '숙명적으로 사라질 수밖에 없는 존재'임을 깨달았다.

지표로서 남은 사진은 기억의 파편으로서 이미지 '그 너머의 것'을 가리킨다. 대상을 즉각적으로 제시하는 사진이미지는 회화나 조각이 재현하는 것보다 더욱 직접적으로 사라진 존재들을 시각적으로 확인할 수 있도록 해주고, 실재적인 효과로 그 대상이 여전히 존재한다고 믿게 만든다. 또한

타인의 사진이미지들을 경험하는 것은 단순히 그들이 '존재했음'을 확인하는 것을 초월하여 본인의 무의식 속에 잠재되었던 기억들을 들추어내며 잃어버린 과거 시간과 더불어 근원적인 삶과 죽음을 인식하도록 한다. 롤랑 바르트는 이러한 사진의 미학적 경험은 사진이 재현하는 시각적 이미지를 벗어나 주관적이고 개인적인 경험으로서 사진을 초월하여 주어진다고 말한다. 바르트는 이것을 '푼크툼'이란 단어로 정의하고, '나를 찌르는', '나에게 상처를 주고 완력을 쓰는' 것으로 설명한다.

본인은 타인의 기록들을 본인의 일부로 동일시하고, 과거 속에 사라진 시간 속에 심연의 기억을 인식하며 지속적인 상실감을 느낀다. 주체가 심리적으로 상실감을 느꼈을 경우, 주체는 사라진 대상으로 향했던 리비도를 다른 대상으로 옮겨 그것을 잊어버리는 애도의 과정을 통해야만 평온을 찾을 수 있다. 그러나 본인은 사진이미지가 가리키는 부재하는 대상을 잊는 대신 오히려 그것을 되찾고자하는 욕망으로부터 자유롭지 못하다. 즉, 사라진 대상의 죽음을 부정하고, 그 대상이 현존하고 '살아 있는 것'이 되게 하고자 한다. 따라서 이러한 상실감은 지속될 수밖에 없고, 애도는 완수되지 못한다. 본인은 사라진 대상이 상징적 언어와 사진이미지로 표현될 수 없다고 믿고, 본래 대상이 머물렀던 상징적 체계 이전의 상상계로 되돌아가는 방법을 택한다.

사진의 배경, 일기장에 기록된 공간으로 이동하는 본인의 작업은 현재의 본인을 지움으로써 과거의 대상을 찾으려는 시도이지만, 그 대상과의 현실과의 간극은 좁혀지지 않는다. 타인의 과거는 여행 중에 지속적인 거울상적인 반영을 통하여 본인의 작업은 시각적인 재현으로 기록된다. 이러한 본인의 시도는 현재와 사라진 대상 사이의 간극이 결코 사라질 수 있는 것이 아니라는 사실을 재차 깨닫게 해준다. 그러나 본인은 이러한 실재와 현실의 틈 속에서 적극적인 주체로 거듭나 사라진 대상의 존재와 부재를 가리키는 작업을 생산하는 예술가의 태도를 가질 수 있었다. 즉, 타인의 과거 기억 속에 본인이 적극적으로 개입되어 만들어진 작업은 인간 공통의 기억의 요소, 주체와 대상관계의 체계를 생산해내는 효과를 가진다. 또

한 작업은 그것을 보는 관람자 역시 재현 밖의 사라진 대상을 확인하고 그들 스스로 주체로 거듭나도록 돕는다.

2. 연구의 방법과 범위

본인의 작업은 예술가로서 본인이 외부세계에 대한 인식으로부터 생겨난 예술적 결과물이라는 사실을 전제로 한다. 따라서 작업은 타인의 버려진 사물들로부터 '삶의 유한성'을 인식하는 계기로 생겨난 것이다. 타인의 사진이미지와 일기장은 재현의 이면에 존재하는 부재하는 대상, 실재를 가리킨다. 또한 그것들은 재현의 의미체계가 분열된 상태로서 존재하며 본인의 심리상태에 영향을 주고, 부재하는 대상을 되찾기 위한 의지로서 작업을 생산해내도록 한다. 따라서 본 연구는 본인의 작업을 주체와 대상의 관계에 놓고 주체가 인식하는 의미체계의 분열을 정신분석학적 논의로 살펴보고, 작업이 가지는 특성과 기제들에 대해서 미술적인 담론으로 연구하고자 한다.

본론 첫 장에서는 본인의 작업을 사라진 대상을 시각적으로 형상화하려는 재현의 의미체계 안에서 살펴본다. 따라서 사진이미지가 사라진 대상을 표상하고, 그것을 보는 자에게 특수한 미적 경험을 하게 한다는 것을 롤랑 바르트가 <온실사진>에서 지칭한 '푼크툼'의 개념으로 살펴본다. 본인은 타인의 사진을 통해서 본인의 무의식 속에 잠재되었던 사라진 과거의 시간을 인식하고, 지속적인 상실감을 경험한다. 이 감정은 일반적인 상실감과 구분되는 것으로 지속적인 우울이자 멜랑콜리에 감정이다.

멜랑콜리에 감정은 프로이트의 「슬픔과 우울증」에서 일반적인 슬픔의 감정과 비교하여 그 특성을 살펴볼 수 있다. 일반적인 슬픔의 감정은 주체가 사라진 대상을 잊음으로써 애도를 끝마치는 반면 멜랑콜리에 감정은 주체가 상실한 대상을 지속적으로 상기하고 그것에 매달리게 함으로써 애도를 불가능하게 한다. 이러한 멜랑콜리에 감정을 상실된 대상을 재현하고자 하는 본인의 의지와 연결시켜 사라진 실재를 향한 '욕망'으로 놓고, 라캉의 정신분석학적 논의인 상상계, 상징계, 실재계라는 구조로 살펴보기로 한다.

본론의 두 번째 장에서는 본인이 상실한 대상을 되찾기 위한 방법을 구체적으로 논의한다. 본인은 이를 위하여 사진이미지와 일기장의 기록된 공간으로 직접 이동을 하고 이러한 이동을 현실 속에서 되찾을 수 없는 과거, 즉 죽음을 향한 욕망의 발현으로 보았다. 프로이트와 라캉이 언급한 '죽음충동'의 개념은 주체가 속한 언어로 구조화된 상징계를 벗어나 실재계에 도달하고자 하는 욕망으로 죽음에 이르는 충동이다. 죽음충동에 의한 이러한 이동은 그리스 신화 속 오르페우스가 죽은 아내, 에우리디케, 실재를 찾아 지하세계로 내려가는 것에 비유하여 설명할 수 있다.

사라진 대상을 되찾으려는 의지로 시작한 여행은 대상을 온전히 복원하는 본래 의도와는 달리, 그것을 사실로부터 멀어지도록 하게 만들고 서사구조가 형성하는 계기를 마련한다. 즉, 본인은 타인의 사진과 일기장을 본인과 동일시하여 새로운 이야기, 상상의 내러티브를 만들게 된다. 또한 타인의 사진이미지와 타인에 의해서 기록된 언어는 본인의 의식 속 과거기억과 결부되어 자리하고, 본인으로 하여금 타인의 시선으로 그 장소를 경험하도록 하게한다. 따라서 작업은 이중적인 시점을 가지고 단일한 주체를 유추 할 수 없게 한다.

본론의 세 번째 장에서는 본인의 작업들이 전시장에서 사라져버린 존재와 과거의 시간을 가리키는 오브제로 놓일 때, 관람자와 어떤 관계를 형성하게 되는지 미학적 담론으로 살펴본다. 본인이 사진을 제시하는 방식은 타인의 사진이미지를 레디메이드 오브제로 작업에 차용하거나 본인이 직접 여행 중 경험한 것들을 사라지고 없는 대상 대신 그 대리물로서 제시하는 것이다. 본인은 이 작업들을 함께 놓고 사진에 대한 어떠한 정보를 제공하지 않는다. 이로 말미암아 관람자는 다중적인 시점과 복합적인 시간성을 지니는 작업 속에서 단일한 주체와 대상을 추적하기 어렵다. 관람자는 작업 속의 지시 대상을 추적하는 대신 그들의 잃어버린 시간과 조우하고, 스스로 주체로 거듭나게 된다.

사진이미지와 언어의 재현으로 남은 본인의 작업은 결국 사라진 실재를 표상하는 흔적으로 남을 수밖에 없게 된다. 그리고 본인은 현재와 유리된

채 부유하는 절대적인 대상, 사라진 과거를 소환하고자 한다. 사라진 대상은 상징화 되지 않고는 되찾을 수 없기 때문에 본인의 작업은 채워질 수 없는 어떤 공백을 가진 것으로 남는다. 본인은 이 연구를 통해 본인이 능동적인 주체로서 상실감을 주관하며 적극적으로 실재와 간극을 예술적인 표현의 장으로 활용한다.

Ⅱ. 상실의 대면

1. 존재의 결여

사라진 대상을 시각적으로 재현하는 본인의 작업이 논의되기 위해서는 이미 사라지고 없는 것이 본인에 의해 '형태(form)', '형체(Shape)'를 가진 것이 되어 가시적인 예술이 된다는 사실을 전제로 한다. 그러나 가시적인 것을 만든다는 것이 예술이 되기 위해서는 질료에다 형식을 부여한 형상화한 대상 너머로 특정한 무엇인가를 제시하고 있어야만 한다. 본인은 이것을 예술의 재현성으로 보았다. 본 연구는 본인의 작품이 지니는 시각적 재현성이 단순한 대상의 모방이 아니고 형상 너머의 본질을 가리키고 있는 예술로 보고, 이것을 연구하고자 한다.

따라서 연구에 앞서서 본인의 작업이 대상을 형상화하는 시각적 재현의 의미에 대한 설명이 있어야 할 것이다. 재현은 그 어원인 라틴어 'repraesentio'의 오래된 개념으로 살펴보면 '다시(re)'와 '드러나게 하는(praesentio)'을 뜻하는 단어의 결합으로 주체가 눈에 보이지 않거나 스스로 드러날 수 없는 대상을 시각적으로 표현하는 행위로 정의된다.

고대 그리스의 플라톤은 회화와 조각에 대하여 예술가가 단순히 형이상학적 이데아를 모방하여 만들어낸 환영에 불과하다고 보았고, 예술을 외면세계의 수동적이고 충실한 복제물로 보았다. 그에 따르면 진정한 모방이라는 것은 실재 그 자체라고 여겨지는 이데아를 모방하는 것이었다. 플라톤은 이데아를 복제한다는 의미로서 미메시스 개념을 회화와 조각에 적용하였고, 미메시스의 시각적인 효과는 형상을 모사하는 것에 불과하다고 회화와 조각의 개념을 축소하였다.

아리스토텔레스는 플라톤보다 구체적인 미메시스 개념을 정립하였다. 아리스토텔레스는 플라톤의 미메시스 개념을 받아들였지만 예술의 재현이 본래 사물의 본래 모습을 그대로 모방한다는 것으로 그 개념을 국한시키

지 않았다.[1] 아리스토텔레스는 예술가가 그대로 사물을 복사하는 것이 아닌 실재에 대한 자유로운 접근으로 말미암아 예술작품에 예술가의 창조성이 가미된 결과물로서 예술작품을 인식하였고 이것을 바탕으로 시각예술의 지위를 끌어올렸다.

플라톤과 아리스토텔레스의 예술이 실재를 모방한다는 미메시스 개념은 예술가가 눈에 보이지 않는 실재를 복제, 서술하여 비로소 그것을 드러나도록 한다는 재현의 개념과 연결 될 수 있는 토대를 마련한다. 또한 아리스토텔레스가 새롭게 정의한 미메시스 개념으로 예술은 모방적이며 창조적인 두 의미를 포괄하게 되었다. 이러한 미메시스의 토대를 두고 예술의 재현은 예술가가 그 자신의 눈에 보이지 않는 대상, 실재를 인식한 결과로서 재현 밖의 실재를 시각적으로 관람자의 시각으로 보도록 한다.

이것은 본인이 작업 속에 사라진 대상을 시각적으로 재현하는 방식과도 일치하는 지점이다. 본인의 사진작업은 “부재하는 대상을 ‘부재하는 것’으로 재현할 뿐만 아니라 ‘의도적인 선택’과 지각 안에서 의식적인 선별의 결과”로 사라진 대상을 시각화 한다.[2] 본인의 작업은 시야 밖으로 사라진 대상을 상징화 할 수 있도록 표현매체를 통하여 재현하며 동시에 본인의 의식 안에 있는 상상적인 내용을 시각적인 예술의 형태를 빌어 표현한다.

(1) 버려진 사물: 사진

본인의 작업의 출발점은 경기도 수원 부근 본인이 살고 있는 주변도시가 도시 재개발 사업으로 사라지는 것을 목격한 때로 거슬러 올라간다. ‘사라지다’라는 동사는 한 대상이나 현상이 자취를 감추는 것을 뜻하며, 시야에서 보이지 않게 되는 것을 뜻한다. 한 대상의 소멸은 시간의 흐름 속에서 특정한 이유로 말미암아 죽음으로 사라질 때 비롯된다. 본인은 재

---

1) *Ibid.*, p. 27.

2) 피에르 부르디외 외, 「이미지와 환상」, 『중간예술』, 주형일 역, 현실문화연구, 2004, p. 400.

개발로 인해 오래된 주택과 그곳을 살던 사람들이 사라지는 것으로 인해 존재의 생성과 소멸을 인식하게 하였다. 또한 본인은 재개발 지역에서 발견한 사물들로부터 그것의 본래 소유주의 사라짐과 함께 인간의 숙명과 피할 수 없는 존재의 소멸을 인식하게 되었다. 따라서 본인은 버려진 물건들과 그것의 형상 너머로 그것이 가리키는 대상을 함께 살펴보고자 한다.

인간의 필요에 의해 생겨난 물건은 각각의 도구와 필요에 의한 쓰임을 가지고 있다. 그러나 버려진 사물들은 본래 주인에게 버려져 도구성을 상실하였고, '자족적인 현전'에 머물고 있었다. 따라서 버려진 사물들은 무목적적인 성격을 지닌다. 본인은 이러한 사물들을 카메라로 담으면서 사물들이 지닌 '순수한 외재성'에 주체의 의식으로 환원될 수 없는 존재가 있음을 확인하였고, 그 자체로 존재를 직접적으로 드러내는 '사물성'을 발견할 수 있었다.[3)]

본인은 이렇듯 버려진 물건들이 담긴 사진들로 하여금 사물성을 인식하는 것과 더불어 명쾌하게 설명되지 않는 특정한 미적인 경험을 할 수 있었다. 그 경험은 납득할만한 이해와 구분되는 불투명한 감각의 것이고, 시야에서 보이지 않는 너머의 대상을 인식하도록 하였다. 이러한 특수한 미적인 경험을 쇼펜하우어(Schopenhauer, 1788-1860)는『의지와 표상으로서의 세계』(1818)에서 '관조'라고 정의 하였다. 그는 사람들이 사물에 대하여 "구경꾼의 입장을 취할 때, 사물에 대해 통상적이고 실질적인 태도를 떠날 때, 사물의 근원과 목적에 대해 더 이상 사고하지 않고 전적으로 자신의 앞에 놓인 것에만 집중할 때, 미적 감각을 경험한다."[4)]라고 주장했다. 본인이 버려진 사물들을 관조한다는 것은 그것의 대상에 온전히 집중하는 것을 뜻하고, 본인의 의식 속에 사물이 지시하는 것의 의미를 세우는 것이다.

사진은 얇은 인화지 위에 대상과 닮은 이미지를 남기며 그들의 현존이 사실임을 보여준다. 따라서 이러한 사진이미지는 보는 이에게 사진이미지

---

3) M. 하이데거,『예술 작품의 근원』, 오병남, 민형원 역, 예전사, 1997, pp. 30-31.

4) W.타타르키비츠,『미학의 기본개념사』, 손효주 역, 미술문화, 2006, p. 391.

가 대상과 일치한다는 사실의 증명이고 그 대상의 존재와 현존을 믿도록 한다. 이러한 사진이미지는 이미지 너머의 세계를 의식할 수 있게 하고, 본인의 기억과 의식 속에서 새롭게 자리한다. 즉, 사진은 대상에 대한 흔적이고 그것을 보는 이로 하여금 과거의 기억 속에서 보는 자의 사적이고 주관적인 경험을 하도록 한다. 이런 경우 사진은 그 대상을 지시하는 보편적인 기능을 하지 않고 단순한 시각적인 상으로부터 벗어나게 된다. 다시 말해 흔적으로서 사진은 그것이 지시하는 대상의 부재의 현존으로서 시야 바깥의 형상으로부터 주어지고 사진이미지의 형상을 넘어선다.

롤랑 바르트(Roland Barthes, 1915-80)는 사진에 기인한 주관적인 경험은 보편화 될 수 없다고 말한다. 바르트는 그의 저서 『밝은 방』(1981)에서 <온실사진>의 예로 특수한 사진적 경험을 설명하였다. 온실사진은 바르트의 어머니, 앙리에트 바르트가 사망한(1977년 10월 25일) 후 바르트가 아파트에서 찾아낸 어머니의 어린 시절의 모습이 담긴 사진이다. 오래된 사진 속에서 바르트의 어머니는 5살이며(1898) 그녀의 오빠와 온실 앞에서 포즈를 취하고 있다. 바르트는 온실사진을 보여주지 않는다. 그는 온실사진으로부터 어머니를 추억할만한 확실한 감정, '어머니의 정수'를 느꼈음을 서술한다. 바르트가 온실사진을 통해 어머니의 실재를 되찾을 수 있었던 것은 그 사진으로부터 바르트의 기억 속에 있던 어머니와 관련된 총체적인 경험과 추억을 떠올릴 수 있었기 때문이다.

바르트는 온실사진으로부터 돌아가신 그의 어머니의 정수를 되찾는 경험을 사진이 지닌 감각적 특수성인 '푼크툼(punctum)'[5]으로 정의하였다. 푼크툼은 사진 이미지의 시각적 형상 밖에서의 그 대상과의 경험으로부터

---

5) 바르트는 '스투디움(studium)'과 '푼크툼(punctum)'의 개념을 통해 사진이미지를 해석한다. 스투디움은 지식, 교양, 도덕, 정치 등을 매개로 느껴지는 보편적 경험을 가리킨다. 격렬하지 않지만 어느 정도 애정과 열정을 가지고 사진에 지중할 수 있도록 해주는 것을 가리킨다. 반대로 푼크툼은 사진으로부터 나와 나를 '찌르고' 관통하는 뾰족한 무엇('시야 밖의 것')이고 찔린 자국, 상처다. 푼크툼은 갑작스런 공포 운명을 예고하는 전율과 연결 지어 유령의 환상을 일컫는 데도 사용된다. 롤랑 바르트, 『밝은 방』, 김웅권 역, 동문선, 2006, pp. 118-119.

오는 감각이다. 푼크툼을 경험하는 순간은 사진의 형상 너머로 사라진 사진 찍힌 대상을 인식하는 순간과 일치하고 사진의 외재성이 존재론적으로 그 대상과 동일하지 않다는 사실을 확인시켜준다.

<Un-vanished Memory>(2007-2008)(그림 1, 2)는 서울시 광진구 화양동

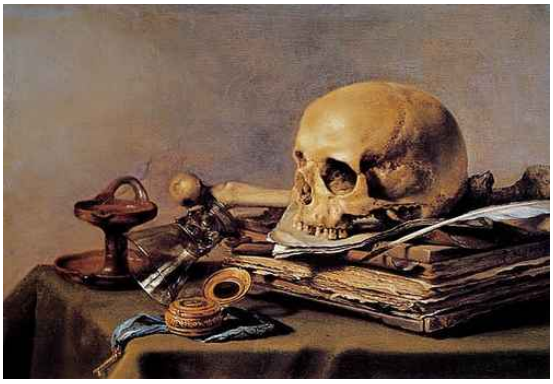
[그림 1] <Pants>, 2008, Digital Print, 69×84cm
[그림 2] <Place 1>, 2008, Digital Print, 56×84cm

의 한 공가에서 버려진 사물들을 찍은 사진 작업이다. 집은 집주인이 떠난 이후 4년간 빈집으로 남아있던 까닭에 집안은 집주인이 떠난 흔적과 버려진 물건들이 남아 있었다. 남겨진 물건들은 도구성이 사라지고 사물성만을 가지고 있었다. 본인은 그 자체로 존재하고 있는 사물의 모습을 카메라로 담고 싶었다. 그래서 이 사물들을 사진이미지의 화면 중심에 배치하여 강한 빛을 받게 하였고, 그 주변부는 어둠으로 구획하여 빛과 어둠의 극적인 대비를 만들어 냈다. 사물 주변부의 어둠은 화면을 구성하기 위한 수단이고, 사물을 현실세계와 분리하는 일종의 거리두기를 위한 장치로서 작용한다. 빛과 어둠의 극적인 대비로 일상에서 사용되는 물건들은 그것의 도구성이 사라진 채로 사라진 존재의 부재를 환기시키며 "인간 내면의 깊이 있는 성찰"[6]을 이끌어낸다.

<Un-vanished Memory>의 이미지의 구성과 소재는 17세기의 네덜란드 정물화, '움직이지 않는 자연, 스틸 라이프(still life)'를 연상케 한다.

6) 이대범, 『Un-vanished Memory』, 2009.

스틸라이프 회화(참고그림 1)에서 공통적으로 등장하는 주된 소재는 해골, 모래시계, 시든 꽃과 과일, 깨진 그릇이었고, 세상 존재의 '헛되고 헛됨(vanitas)'[7]을 나타낸다. 본인이 찍은 사진의 소재는 바니타스의 요소들과 유사하다. 버려져 먼지가 쌓인 채 바닥에 놓인 깨진 그릇들, 낡고 오래된 액자, 헤진 양복바지들이 그 예이다. 이 사물들은 한 때 그 물건들을 사용했던 사라진 누군가의 존재와 부재를 동시에 가리키며 이중적 지위를 갖는다. 이후 작업은 <기억의 서: K의 슬라이드>(2010), <밤에 익숙해지며>(2011), <천년고도>(2012) 로 이어진다. 이 연작들은 버려진 사진이미지와 사진앨범, 일기장이라는 타인의 사물을 매개로하여 작업을 전개한 점에서 이전의 작업과 방식을 달리한다.



[참고그림 1] 피터 클라스존,
<바니타스 정물>,
1630, 패널에 유채, 39.5×56cm

타인의 사진들은 그것이 찍힌 장소와 과거시간에 대하여 직접적으로 알려주지 않는다. 일반적으로 사진을 바라보고 이해하는 방식은 사진제목이 사진이미지와 함께 제공됨으로써 작용한다. 사진이미지는 제목에 의한 정보로 관람자에게 읽혀지고 사진이 찍힌 상황과 역사적 문맥으로써 이해된다. 그러나 사진에 제목과 설명이 함께 놓이지 않을 경우, 사진을 앞선 방식으로 독해하는 것은 불가능해진다. 즉, 사진은 아무런 사실도 증명하지 못하며 그것은 보는 자의 해석에 따라 다르게 해석된다. 사진을 보는 이는 인화지에 고정된 형상을 보며 사진 속 세부들로부터 사진 찍힌 대상을 해석한다. 이러한 해석은 사진의 이미지를 자유롭게 보도록 하고, 이미지가

7) 헛되고 헛됨(vanitas): '헛되고 헛되며, 헛되고 헛되니, 모든 것이 헛되도다. (전도서1: 2)'를 의미한다. 라틴어 '(Vantas vanitatum)'에서 유래한 용어이다. 17세기의 네덜란드 정물화의 주된 소재가 되었던 개념으로서 지상 모든 것의 덧없음과 헛되다는 것을 나타낸다. 바니타스를 가리키는 정물의 소재는 시든 꽃, 돈, 촛불, 모래시계, 비눗방울, 해골 등이다.

형상화하는 대상의 존재-부재를 오가며 보는 이가 능동적으로 사진의 빈 공간을 채워 넣도록 한다.

존재하지 않은 대상에 대한 이미지로서 하나의 사진은 그 사진이미지가 그 대상을 지시하는 통일된 의미체계라는 믿음을 해체하도록 하고, 이미지와 사진의 대상을 분리시킨다. 본인은 타인의 사진들로부터 사라진 존재를 인식하였다. 타인의 사진이미지들은 그것들의 본래 소유주가 부재하는 상황에서 그들을 가리키는 기호로서 사라진 그들이 '존재했음'을 증명하는 사물들이었다. 버려진 사물들로 말미암아 본인은 존재하지 않는 사람들과 시간을 인식할 수 있었고, 인간 역시 필연적으로 시간의 흐름 속에 '숙명적으로 사라질 수밖에 없는 존재'임을 깨달았다.

(2) 타인의 일기장

의미전달 체계로 이미지, 언어, 소리를 특정한 의미전달을 위한 기호체계로 파악한 자크 라캉(Jacques Lacan, 1901-81)은 주체가 언어로 구조화된 상징계[8)]에 진입 하면서 기호의 체계 속하게 된다고 말한다. 라캉은 언어를 사용하는 주체를 언어에 의한 수동적인 의미수용자로 파악하였다. 라캉은 한 개인이 태어나 그가 속한 사회의 언어 체계를 수용하게 되는 과정에서 언어로서 말할 수 있는 것과 없는 것이 구분된다고 보았다.

라캉은 페르디 낭드 소쉬르(Ferdinand de Saussure, 1857-1913)의 언어체계 중 기호의 자의적인 속성을 받아들였고 언어를 일상적 담화체계를 규정하는 차별적 기호의 집합으로 보았다. 그러나 라캉은 소쉬르의 언어학에서 단어의 개념을 뜻하는 기의가 형상을 뜻하는 기표의 우위에 놓이는, '기의의 우위'의 관계를 '기표의 우위'로 역전시켰다.

---

8) 상징계(symbolic)는 이미지와는 달리 기호의 체계로 이루어져 자의적인 표상들의 지배 영역을 뜻한다. 상징계는 언어에 의해 구성되는 주체의 공간이고 타자성과 기표(signifier)와 기의(signified)의 규칙이 지배하여 시니피앙의 연쇄가 이루어진다. 한편, 무의식은 언어에 의해 상징계의 자율적 기능이 이루어져 그 지배를 받는다.

라캉은 단어의 의미가 주체의 내적 의지만으로는 보증될 수 없다고 주장했다. 또한 단어의 체계를 구성하는 기의와 기표는 근본적으로 분열된 상태라고 말했다. 라캉은 기호의 차별화 과정을 통해서만 언어의 의미가 산출될 수 있고 주장했다. 그 예로 단어를 설명하기 위해서는 다른 단어들을 통해야 한다는 예를 들며 담화의 과정은 “기호들을 만들어 내는 끝없는 과정 속에 포획되었다.”[9]고 말했다. 라캉은 기의란 기표 아래로 끊임없이 미끄러질 뿐이라고 주장했다. 언어는 주체가 경험한 사실에 대해 의미를 부여하고 타인과 그것을 소통하고 그 내용을 전달되기 위하여 생겨난 상징체계이다. 서술은 주체가 경험한 것들을 시간 속에 잊지 않기 위하여 기록할 목적으로 탄생한 것이다. 언어를 기반으로 서술된 사실은 사회와 문화를 초월하여 다른 이에게 전달이 가능해진다.[10] 한편, 바르트는 주체가 행하는 서술이란 “사건의 직선적 복사가 아니라 이를 의미로 대체”[11] 하는 것이라고 말했다. 바르트에게 서술행위는 과거 재현을 통해 서술의 대상을 현재화하지만 언제나 변형된 모습으로 재현한다고 보았다. 바르트는 재현의 이면에는 언제나 ‘상실된 대상’이 존재하고, 어떤 사건이 서술자에 의해 ‘언어’로 기록되는 순간, 언어가 드러내고자 했던 사실들은 사라지며 상실이 반복된다고 보았다.

일기(日記)는 한 개인이 일상에서 체험하는 것, 생각, 감상 등을 하루 단위로 기록하는 비공식적인 기록이다. 또한 일기는 작성자가 작가이면서 동시에 유일한 독자인 특이한 글쓰기이다. 본인이 공가에서 주운 16살 사춘기 소녀의 일기장과 24살의 결혼을 준비 중인 여성의 일기장에는 타인에게 숨기고 싶은 이들의 비밀이 담겨져 있었다. 일기에는 일기의 작성자가 기록을 위한 목적으로 썼기 때문에 특정한 날짜가 적혀져 있었다. 일기의 상당수 그 내용은 하루의 일과 중 특정 사건, 자신이 저지른 실수, 거짓말

---

9) 숀 호머, 『라캉 읽기』, 김서영 역, 도서출판 은행나무, 2006, p. 81.

10) 헤이든 화이트, 「리얼리티 제시에서의 서술성의 가치」, 『현대 서술 이론의 흐름』, 전은경 역, 솔 출판사, 1997, p. 178.

11) *Ibid.*

등을 고백한 것이었고 그것에 대한 반성이 함께 적혀져 있었다.

타인의 일기는 그들의 '과거의 한 시점'을 보여주고 있었다. 일기장에 적힌 일상은 서술되기 이전에 존재했던 사건들이었다. 일기의 서술방식은 한 개인의 경험에 의미를 부여하기 위하여 사용하는 다양한 도구의 하나로 보편적인 글쓰기의 형식이다. 일기의 기록은 결말지어지지 않은 채 남겨져 있었고 특정한 플롯도 없이 일기작성자의 경험은 언어로 남겨진 채 일기장으로서의 의미가 상실된 상태였다. 특정한 날짜에 기록된 일기의 내용들은 한 개인의 시간과 기억들을 종이 위에 언어로서 나타내고 동시에 그 주체와 분리되어져 존재의 결여를 나타내고 있었다.

앞서 살펴본 바와 같이 타인의 사진이미지와 일기장은 존재했던 대상으로부터 생겨난 이미지와 언어의 기록물이다. 그 이미지와 언어는 모두 그 대상에 대한 흔적이고 사라지고 존재하지 않는 대상을 가리킨다. 기록은 사라진 세계를 표상하며 공백을 가진 채 상상할 수 있을 뿐 더 이상 경험할 수 없는 것들을 재현한다. 이러한 재현은 부재하는 대상을 존재론적으로 대신해 줄 수 없다. 따라서 재현 밖에 존재하는 대상은 부재와 현존의 공존 속에 머문다. 다만, 사라진 대상은 사진의 노에마가 가리키는 이미지의 재현과 일기장의 언어들을 통해서 보는 이의 기억과 의식 속에서 부유하고 은유와 환유의 방식을 통해 전달된다.

2. 불가능한 애도

본인은 경기도 용인의 도시 재개발 현장에서 발견한 타인의 소유였던 사진필름들과 일기장을 반복적으로 보면서 내적인 심리상태의 변화를 경험하였다. 이 장에서는 타인의 존재를 확인시키는 기록으로서 사진과 일기장이 본인의 의식 안에서 어떻게 의미 작용을 하는지 살펴보고자 한다. 본인이 사라진 대상의 부재로부터 경험하는 상실감은 삶의 유한성, 존재의 생성과 소멸이라는 인식으로부터 생겨난 것이다. 이 장에서는 본인이 경험

하는 감정을 인간이 무의식 속에서 사라져버린 과거와 마주하고 사라진 대상들로부터 비롯된 상실감으로 보고, 이 심리적 기제가 작업에 어떤 작용을 하고 있는지 정신분석학적인 논의를 통해 살펴보고자 한다.

애도(哀悼, Mourning)란 자아가 의미 있는 애정의 대상을 상실한 후에 슬픔으로부터 마음의 평정을 회복하는 정신의 한 과정을 뜻한다. 자아가 상실한 대상은 단지 사랑하는 사람을 포함하여 그에게 의미 있는 모든 것을 지칭하며 외부의 체험으로부터 경험되는 것을 포함한다. 애도의 감정인 상실감은 심리적으로 고통스러운 것이고, 자아가 상실한 대상으로 인해 경험하는 일반적인 감정이다. 지그문트 프로이트(Sigmund Freud)의 「슬픔과 우울증」에서는 애도의 과정 속에 있는 자아는 상실한 대상으로 향했던 리비도[12]를 철회하여 다른 대체물로 향하게 함으로써 상실한 대상을 잊음으로서 상실감으로부터 회복된다. 프로이트는 이 과정을 애도가 완수 되는 것으로 보았다.[13] 프로이트는 자아가 잃어버린 대상으로부터 정서적인 애착인 리비도를 다른 대상으로 옮길 때 고통이 발생하는 것은 애도과정의 일부라고 여겼다. 따라서 자아가 상실감에 빠져 있다고 해서 멜랑콜리에 환자의 병리적 증상으로 볼 수 없는 것이다.

멜랑콜리에 환자는 상실한 대상을 잊기를 거부하며 그 대상에 매달리는 자이다. 그는 현실을 부정하고 자아는 자애심의 추락으로 스스로를 공격한다. “프로이트는 이 환자의 자기에 대한 불평은 심리적 진실의 수준에서, 상실한 타자에 대한 불평이 전치 된 것이라고 결론 내린다. 멜랑콜리에 환자는 자신을 비난하면서 실제로 타자의 이미지를 그의 의식적인 마음속에서 보호하고 있다는 것이다. 그러나 그의 모든 공격성이 내부로 향하기 때문에, 멜랑콜리 환자는 떠나간 타자의 상실을 애도 할 수 없게 된다. 이런

---

12) 프로이트는 양적으로 증감 가능한 성적에너지를 ‘리비도(libido)라고 정의하고 남성적이며 쾌락법칙 에 의해 작용한다고 보았다. 반면, 라캉은 순수한 에너지, 리비도를 결여의 기관이라고 새롭게 정의 한다. 본 논문에서 리비도는 라캉이 해석한 ’삶을 움직이는 근원적인 에너지‘로 여긴다.

13) 지그문트 프로이트, 「슬픔과 우울증」, 『정신분석학의 근본개념』, 박찬부, 윤희기 역, 열린책들, 2004, p. 243-244

설명은 이 환자의 자기 경멸과 자기-공격이 타자의 상실을 경험하는 것에 대한, 그리고 자신의 증오를 발견하는 데서 발생하는 지식에 대한 방어라는 결론으로 인도한다."[14] 그 결과, 자아의 리비도는 새로운 대상을 찾지 못한 채 자아로 향하게 된다. 즉, 대상의 상실은 자아의 상실이라는 증상을 가져오는 것이다. 프로이트는 자아가 상실한 것이 단순히 사라진 외부 대상이 아니고 내적 대상이라고 보았고, 이로 인하여 자아가 분열의 상태에 머무는 것이라고 보았다.

줄리아 크리스테바(Julia Cristeva, 1941-)는 멜랑콜리에 환자가 위로할 수 없는 상실로 그 자신을 가두고 이름 붙일 수 없는 '쇼즈(chose, the thing)'[15]와 단둘이 마주한다."고 하였다.[16] 라캉은 이러한 쇼즈를 사물의 개념으로 보았고, 사물을 비밀스러운 욕구이자 "삶의 보존에 필요한 에너지의 양"이라고 정의하였다.[17] 그는 사물은 기의 밖의 것이고 주체와 거리를 유지하며 모든 관계에 선행하는 것이라고 보았다. 명명할 수 없는 쇼즈와 마주한 멜랑콜리에 환자는 그 자신이 욕망했던 대상이 상징화 될 수 없는 것임을 스스로 인식한다. 따라서 그는 기호의 시니피앙에 따른 환유 작용을 멈춘 채 원초적인 대상을 인식하고, 현재의 자신이 속한 상징체계로부터 언어의 상징화가 이루어지기 이전의 체계, 상상계로 진입한다.[18]

---

14) 수잔 캐벌러-애들러 지음, 『애도- 대상관계의 정신분석의 관점』, 한국심리치료연구소, 2009, p. 93.

15) 본 연구에서는 쇼즈(chose, the thing)를 사물을 지칭하는 단어로 사용한다. "그리스 철학의 초기부터 쇼즈의 포착은 명제와 그 진실의 발화체와 연관되어 있다는 것을 확인했고, 하이데거는 쇼즈의 '역사적인'성질에 질문을 열었다. 즉, "쇼즈를 향한 질문은 그 시작에서부터 기저의 움직임으로 되돌아간다." […] '쇼즈'를 '어떤 것'이라는 의미로 이해하며 이야기할 것이다. 이 '어떤 것'은 주체에 의해 거꾸로 보여져서, 성적인 그 무엇이라는 그 결정자체 속에서도 결정되지 않는 것, 분리되지 않는 것, 포착할 수 없는 것처럼 나타난다. 우리는 이 '대상(object)'이라는 용어를 자기가 하는 말의 주인인 주체에 의해 발화된 명제가 확인하는 공간-시간적인 항구성에 남겨두려고 한다." 줄리아 크리스테바, 「우울증 다스리기」, 『검은 태양』, 김인환 역, 동문선,2004, p. 25, 재인용.

16) *Ibid.*, p. 25.

17) *Ibid.*, p. 26.

18) *Ibid.*, p. 26.

나는 그것들로부터 어떤 확답을 끌어내지 못하리라는 것을 알았음에도 불구하고 그것의 불완전함, 미완결성에 대하여 관심을 기울이게 되었다. 혹시라도 리사의 사진앨범들이 리사가 누군가에게 보여주기 위해서 정리했다거나 특별한 목적을 위해 만든 것이었다면 나는 이러한 관심을 보이지 않았을 것이다. 리사의 사진들은 아주 일상을 소재로 한 것들이었고. 리사 본인만을 위한 것이었다. 나는 그녀의 사진들이 아무에게도 드러내지 않았을 사실이었음이 슬프다고 생각하였다.[19]

본인이 지속적인 상실감에 놓이게 되는 이유는 멜랑콜리에 환자가 상실한 대상을 애도의 과정으로 잊는 대신 지속적으로 그것을 상기하기고 정상적인 애도의 과정에 이를 수 없기 때문이다. 상실로부터 회복되기 위해서는 상실된 대상의 대체물이 필요하고 잃어버린 대상의 등가물을 찾아야 한다. 그러나 본인이 상실한 대상은 본인의 무의식 속에 사라진 것이고, 그것은 어떤 상징화 작용과 환상에 의해서도 대체물을 찾을 수 없는 것이기 때문에 정상적인 애도의 과정이 이루어질 수 없다.[20]

본인이 타인의 사진이미지로부터 상실감에 이르는 이유는 타인의 이미지를 본인의 것이라고 동일시하기 때문이고, 타인의 과거의 한때는 본인이 상실했던 무의식 속 과거를 환기시키기 때문이다. 본 논문에서는 이러한 지속적인 심리 상태를 '상상계로 퇴행(Regression to Imaginary)'으로 정의하기로 한다. '퇴행'이라는 단어를 사용한 이유는 본인이 의식적으로 인간의 발달단계의 초기로 돌아가는 방법을 택하였기 때문이다. 상상계로의 퇴행은 본인이 자아 형성의 초기 단계인 거울단계에 머물며 '나'와 '당신'이란 단어로 타인과 스스로를 구분하기전의 단계로 돌아가 대상과 본인을 동일시하는 상태에 이르는 것을 뜻한다. 즉, 본인이 타인과 스스로를 구분하지 못하는 상태, 나르시시즘의(Narcissism)[21]의 단계에 머무는 것이다.

---

19) <작업노트 2011>중

20) 맹정현, 『리비돌로지』, 문학과 지성사, 2009, p. 116.

21) 나르시시즘(Narcissism)은 리비도의 대상이 자기 자신이 되는 것을 가리키는 정신분석학적 용어이다. 물에 비친 자신의 모습에 반해서 물에 빠져 죽음에 이르는 그리스 신화에 나오는 나르키소스의 이름을 따서 독일의 정신과 의사 P. 네케가 1899년에 만든 용

본인은 자아와 대상의 관계맺음의 단계에 이와 같이 의도적으로 편입하여 머문다. 예술가가 의도적으로 나르시시즘의 체계에 머물러 작업을 했던 작가의 사례는 비토 아콘치(Vito Acconci, 1940-)를 예로 들 수 있다. 로잘린드 클라우스(Rosalind E. Krauss)는 1977년 옥토버(October)지에 「지표에 대한 노트(Note on the Index: Seventies Art in America)」(1977)란 글를 재개하여 나르시시즘을 매개로 한 작가인 비토 아콘치의 <방송시간>(1973)을 그 예로 든다.

아콘치는 그의 비디오 작품 <방송시간>(참고그림 2)에서 아콘치 스스로 거울 앞에 앉아 40분 동안 반사된 자신의 이미지를 보며 대화하였다. 그는 스스로를 언급하고, 때때로 거울에 비춘 자신의 모습을 '당신(You)'이라고 말한다. 이 때 '당신'이란 명사를 채우는 그가 내는 소리는 미끄러지고, 변화하면서 거울에 비친 아콘치에게 되돌아온다. '당신'은 그의 상상 속에서 있는 현실에 부재하는 사람이자 아콘치 자신이다.[22] 클라우스는 아콘치가 상징적인 거울을 매개로 퇴행의 형식을 취하는 연기를 펼친다고 말한다. 영상 속의 거울은 라캉이 정의한 상상계의 공간으로서 대상화된 자신의 이미지로 스스로를 인식하고 '나'라는 인칭대명사의 의미작용이 일어나는

어이다. 나르시시즘에 머무는 자아는 자기의 신체에 대하여 성적 흥분을 느끼거나 자신을 완벽한 사람으로 여기면서 환상 속에서 만족을 얻는다. "프로이트는 그의 글, 「나르시시즘에 대하여」(On Narcissism, SE 14: 73-102)에서 2살에서 4살 사이의 유아가 갖는 자발적 성애(auto-eroticism)의 단계를 근원적 나르시시즘으로 설정한다. 아이의 온몸이 성감대가 되는 완벽한 자아 충만의 시기이다. 프로이트는 성본능과 자아본능이 일치하는 이때를 가장 행복한 시기라고 말한다. 4세 이후부터 이런 유아의 행복이 흔들리고 억압이 일어난다. 자아 속에 고인 리비도, 자발성 성애는 무너지며 유아는 흠모와 적대감 속에서 대상을 향해 리비도를 옮긴다. 대상을 향한 성본능과 자아본능이 분리되면서 인간은 복잡한 갈등의 사회 속으로 들어선다. 그러나 는 이 상태를 1차적 나르시시즘이라고 하였다. 나중에 자라면서 리비도는 자기 자신으로부터 떠나 외부의 대상(어머니나 이성)으로 향한다[對象愛]. 그러나 애정생활이 위기에 직면하여 상대를 사랑할 수 없게 될 때, 유아기에서처럼 자기 자신을 사랑하는 상태로 되돌아간다. 이것이 2차적 나르시시즘이다. 프로이트는 정신분열병(精神分裂病)이나 파라노이아[偏執病]는 극단적인 예라고 생각하였다." 나르시시즘, 두산백과사전.

22) Rosalind E. Krauss, "Notes on the Index: Seventies Art in America", OCTOBER, MIT Press, 1977, pp. 68-69.

[**참고그림 2**] 비토 아콘치, <방송시간>, 1977

공간이다. 따라서 거울은 필연적으로 주체의 소외가 발생하는 공간이다. 클라우스는 아콘치의 <방송시간>이 "이중의 퇴행이 발생하는 공간"[23]을 성립했다고 말한다. 즉, 아콘치는 적극적으로 자아의 형성단계에서 상실한 주체의 존재를 연기를 통해 알린다. 그리고 영상을 통해 관람자는 나르시시즘과 결부된 언어의 혼동과 함께 아콘치와 거울에 비친 그의 이미지관계로 이중퇴행을 경험하게 된다.

본인이 상실한 대상은 그것이 이미지와 언어로 남겨지던 순간, 재현 밖으로 사라진 것들이다. 사라진 대상은 상징화가 불가능한 언어 밖에 존재하는 절대적 영역인 실재이다. 버려진 사물들은 존재했던 심연의 기억을 가리키는 것들로 상징화된 체계에 균열을 가한다. 라캉은 자아가 끊임없이 찾아 헤매야 하는 상실한 대상을 욕망할 수밖에 없는 존재라고 보았다. 그리고 욕망이 발생하는 이유를 "공유 불가능한 대상(상실한 대상)과 공유 가능한 대상(상징적 대상)사이의 거리에 의해 발생"한다고 보았다.[24] 따라서 자아와 대상의 만남은 끊임없이 어긋나 지체되고 연기 될 수밖에 없고, 본인이 경험하는 멜랑콜리에의 감정은 상실한 대상과 만날 수 없다는 사실로 인하여 지속될 수밖에 없다. 본인은 상실한 대상을 지속적으로 되찾고자 욕망하기 때문에 상실감으로 인한 심리적인 상처 역시 아물지 않는다. 즉, 본인은 "불가능한 애도"[25]의 상태에 머물게 된다.

---

23) *Ibid.*, p. 69.

24) 맹정현, 『리비돌로지』, p. 68.

바르트는 어머니를 잃은 상실감을 없애지 않았고 어머니의 정수를 되찾기 위하여 슬픔과 마주하며 『애도일기』를 적으며 사라진 어머니의 실재를 언어의 재현으로 되찾으려고 하였다.

1978. 4. 12일경

기록을 하는 건 기억하기 위해서가 아닐까? 아니다 기록을 하는 건 나를 기억하기 위해서가 아니다. 그건 망각의 고통을 이기기 위해서다. 아무것도 자기를 이겨낼 수 없다고 주장하는 그 고통을 돌연 "흔적도 없이 사라져버리고 마는" 그 어디에도, 그 누구에게도 없는 그런 것.

"기념비"의 필연성.[26]

본인은 바르트가 글쓰기로 슬픔과 마주했던 것과 같은 방식으로 예술로 본인의 상실감과 마주하기로 한다. 이것은 본인이 경험하는 멜랑콜리에를 부정적인 상태의 것으로 보지 않고 사라진 대상을 예술로 되찾고자 하는 염원으로 비롯된 것이다. 본인이 잃어버린 대상은 필연적으로 과거에 잃어버렸던 심적인 대상이고 무의식의 속에 잠재된 실재라고 볼 수 있다. 이러한 상실감은 본인의 의식적인 사고와는 다른 무의식적인 것의 성격을 지닌다. 그래서 본인은 마치 유아가 거울 속 반사된 이미지로 대상화된 이미지 스스로를 인식하며 스스로를 잃어버린 단계에 자처하여 머물기로 한다. 아이가 거울 속에 비친 대상과 자아를 구분하지 못하는 것처럼 타인의 사진이미지를 그것이 마치 본인의 일부, 과거의 것으로 여기는 것이다. 그러나 그럴수록 본인은 상상계의 기만작용인 스스로를 삭제시키며 라캉이 “환상”이라고 한 대상화된 이미지로 스스로를 인식하는 상상계로 퇴행하게 된다. 즉, 이미지의 표상과 언어로 상징화하여 포착할 수 없는 상실한 대상을 되찾기 위해 스스로 “정신적인 무덤이 되어버린 그 어두운 방”에 머물며, “필연적으로 상상계의 주인”이 되고자 한다.[27]

---

25) 한석현, 「애도와 실재의 윤리: 롤랑바르트의 애도일기와 밝은 방」, 석사학위 논문, 서울대학교, 2012, p. 17.

26) 롤랑 바르트, 『애도 일기』, 김진영 역, 이순, 2012, p. 123.

3. 사라진 실재를 향한 욕망

예술가가 실재와 유사한 모방된 사물을 만든다는 플라톤과 아리스토텔레스의 미메시스 예술론은 본인의 작업이 사라진 실재를 되찾기 위한 시도로서 예술적인 행위로 이해되는 토대를 마련한다. 역사적으로 예술가들은 외부의 사물을 형상화하여 회화 혹은 조각 작품을 제작하기도 하였고 반대로 형태를 가지고 있지 않지만 존재하는 인간의 내적인 삶, 무의식의 세계를 시각적으로 표현해왔다. 따라서 예술작품이란 결코 우연히 생겨난 것이 아닌 예술가의 의식에 따라 신체를 움직여 생겨난 의식적인 행위의 결과물이다. 그러므로 예술품은 자연과 구별되는 사물일 뿐만 아니라 예술가의 표현 욕구에 의해 목적을 가지고 생겨난 사물이다.

본인은 버려진 사물로 말미암아 존재의 삶과 죽음을 인식할 수 있었다. 타인의 평범한 사진이미지와 일기장의 기록은 본인에게 재현의 영역에 밖에 존재하는 대상의 인식으로부터 오는 상실감과 혼돈, “두려운 낯설음”[28]의 감정을 느끼도록 만든다. 이러한 경험은 자아가 실재의 한 국면을 조우하며 경험하는 자아의 분열임과 동시에 잃어버렸던 주체가 있음을 확인하는 것에 따른 감정의 변화이다. 본인은 이로 인한 감정의 본질적 요소를 언어와 재현의 이면에 부재하는 불확실한 세계, 실재계의 경험에 따른 혼돈으로 본다.

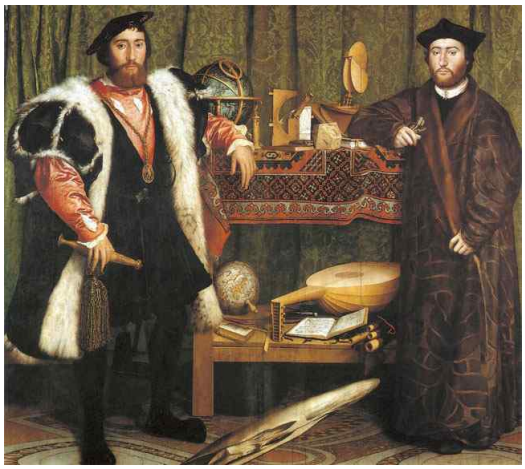
이러한 혼돈은 본인이 스스로 잃어버린 실재, 무의식 속 기억을 떠올리

---

27) 줄리아 크리스테바, 「파롤과 삶과 죽음」, 『검은 태양』, 2004.

28) “두려운 낯설음 (Das Unheimliche)”는 독일어로 “집과 같은(hemilich)”, “고향 같은(hemisch)”, “친밀한(vertraut)”과 대립되는 반대 개념의 접두사‘un’이 더해져서 오래되고 친숙한 것으로부터 느끼는 ‘섬뜩함’, ‘편안하지 않음’을 지칭한다. 영어로는 “언 캐니(uncanny)”로 ‘기괴한’, ‘기분 나쁜’의 뜻으로 표현된다. 프로이트는 일반적인 불안 한 상태와는 다른 불안의 변종으로서 이상하고 특수한 불안감을 불러일으킨다는 점이 이 두려운 낯설음의 감정이 가지는 특징이라고 말한다. 오래전부터 알고 있던 것, 친숙했던 것을 의미하는 단어에서 출발하는 감정이기에 익숙한 사물 이면에서 느끼게 되는 두려운 낯설음이라고 말했다. 지그문트 프로이트, 「두려운 낯설음」, 『예술, 문학, 정신분석』, 정장진 역, 열린책들, 2004, pp. 403-411.

는 순간이고, 바르트가 정의한 사진으로 인한 특수한 감정, '푼크툼'을 느끼는 순간이다. 앞선 장에서 본인이 지속적인 멜랑콜리에 감정을 느끼는 이유는 상실된 대상을 되찾기 위해 리비도가 지속적으로 잃어버린 대상에 매달려 있기 때문임을 살펴보았다. 그러나 본인이 느끼는 심리적인 불안정함과 멜랑콜리에의 감정은 실재를 되찾고자 욕망하는 예술적인 창조의 발현으로 이어져 하나의 예술적인 행위를 낳도록 한다.



[**참고그림 3**] 한스 홀바인, <대사들>, 1533, 패널에 유채, 207×209.5cm

프로이트는 승화를 예술가의 성적 충동의 리비도가 그 대상을 바꿔 예술적인 창조와 지적인 작업으로 실현되도록 한다고 보았다. 그는 예술가를 가리켜, "환상의 세계에서 다시 현실의 세계로 되돌아오는 방법을 찾아내는 사람"[29]이라고 칭하였다. 프로이트는 승화를 예술가의 성적인 리비도가 대상과 목표를 바꿔 예술적 창조나 지적인 작업을 통해 실현되는 것이라고 주장했고, 예술가가 창조행위를 통해 상실에 대응하는 방식으로 이해하였다. 예컨대 예술가의 글쓰기 행위는 상실로 인한 예술가의 상처를 메우게 하고, 상실감으로 인해 예술가가 정신적인 우울증의 상태로부터 회복시켜 주는 것이라고 보았다. 라캉은 프로이트가 해석한 승화를 성적인 개념으로 보지 않았고, 평범한 "대상을 사물(la Chose)[das Ding]의 지위로 끌어 올리는 것"[30]으로 정의하였다.

라캉은 승화의 예를 『세미나 11권: 정신분석의 네 가지 근본개념』에서 한스 홀바인(Hans Hollbein, 1497-1543)의 <대사들>(1533)(참고그림 3)작품으로 설명했다. 충실한 원근법을 따르는 홀바인의 그림은 중앙에 서 있는

29) 지그문트 프로이트, 「정신적 기능의 두 가지 원칙」, 『정신분석학의 근본개념』, 윤희기 역, 열린책들, 2004, p. 20.

30) 조선령, 『라캉과 미술』, 경성대학교출판부, 2003, p. 67, 재인용.

두 대사들 사이에 죽음을 상징하는 해골을 비틀어 그려 넣어 관람자가 쉽게 그것을 알아차릴 수 없도록 했다. 관람자가 해골을 보기위해서는 그의 시선을 평면적인 곳에서 사선으로 옮겨 삐딱하게 그려진 물체를 보아야 한다. 그래야만 삐틀어진 형상으로부터 죽음을 상징하는 해골을 볼 수 있다. 홀바인의 그림은 평범한 듯 보이는 두 대상의 초상화 사이에 섬뜩한 해골을 그려 넣음으로써 죽음의 존재를 관람자에게 알린다. 즉, 재현된 이미지로 존재의 부재를 보도록 한다. 홀바인은 두 대사의 모습을 초상화로 재현하여 정지된 시간 속에 그들을 담아냈지만 대사들 사이에 사선으로 일그러진 해골의 형체를 그려 넣어 빗겨갈 수 없는 죽음의 숙명으로 말미암아 그들을 사라지도록 만들었다. 홀바인은 스스로 초상화를 완성하였지만 동시에 그 스스로 그림을 해체시켰다.

홀바인이 자신의 그림에 죽음을 상징하는 해골을 그려 넣은 이유를 어떻게 설명할 수 있을까. 해골은 죽음을 가리키는 것이고, 상징계 너머, 대상의 존재를 알린다. 그렇다면 홀바인이 그림으로 그리고자 했던 것과 해골의 관계를 어떻게 설명할 수 있을 것인가? 라캉은 이것을 주체가 상징계 밖의 실재가 머무는 죽음을 욕망한다고 해석하였다. 그는 '죽음충동(death drive)'을 주체가 상징계를 넘어 잃어버린 대상에 도달하려는 욕망, 죽음을 붙잡으려 하는 욕망으로 해석하였다. 따라서 사라진 대상이 속한 실재계는 주체가 상징계에 속해서 결코 도달하지 못하는 절대적 영역이다. 그러므로 홀바인의 <대사들>에 그려진 해골은 홀바인 스스로 '죽음충동'으로 죽음에 이르려는 충동을 그림으로 상징화한 것이고, 고통스러운 경험을 주체화하는 것을 상징적으로 보여준다.[31]

프로이트는 『쾌락원칙을 넘어서』(1920)에서 생후 18개월 된 그의 손자가 자신의 어머니가 집을 비운 사이 실패꾸러미를 던지고 다시 잡아당기는 반복적인 놀이를 하며 '오'와 '아'의 발성을 계속하는 하는 것을 목격한 후, 손자의 놀이를 '포르트-다(Fort-Da)'의 개념으로 정의 내렸다. 프로이트는 손자가 실패를 집어 던질 때 내는 소리, '오'를 '저기에'라는 뜻의 독

31) 맹정현, 『리비돌로지』, p. 188, 참조.

일어로 'Fort'로 지칭했고, 아이가 실패를 잡아당길 때 내는 '아'의 소리를 '여기에'를 뜻하는 'Da'로 해석했다. 그는 손자가 포르트-다 놀이로 어머니의 부재를 언어로 상징화 한다고 보았다. 아이는 처음에 어머니가 자신을 남기고 떠났다는 사실에 수동적이고 피동적인 분리의 상황 속에 공포와 고통에 직면하게 된다. 그러나 아이는 실패를 던지고 당기기를 반복하며, 상실을 승화시켜 고통을 넘어선다. 즉, 죽음 충동에 의한 "원초적 마조히즘 속"[32]에 있는 것이다.

라캉은 프로이트의 포르트-다 놀이를 아이가 처음에 수동적으로 받아들였던 어머니의 분리를 실패 던지는 놀이로 능동적으로 승화한다고 보았다. 아이는 놀이를 통해서 자신이 원할 때면 자신의 어머니와 결합할 수 있으리란 환상을 심는다. 프로이트는 아이 스스로 대상을 상징화하여 어머니라는 절대적 타자의 부재와 현존을 이해한다고 보았다. 중요한 것은 본인이 사라진 대상을 되찾는 과정에서 재현에 기대어 대상을 기록하고자 하는 것으로 얻는 효과가 포르트-다 놀이에서 아이가 실패를 내 던지며 내는 발성의 효과, 상징화의 효과와 일치한다는 것이다. 본인 역시 실패를 던졌다 당기기를 반복하는 아이처럼 작업을 통해 상실된 대상으로 인한 결핍을 상징화의 효과로 지운다. 즉, 본인은 마조히즘적인 포르트-다 놀이를 함으로써 결핍, 외상을 스스로 야기하고, 그것을 받아들여 상실의 고통을 승화 하는 것이다.

본인이 상실한 대상은 본인 스스로 잃어버린 시간, 과거의 기억들로써 사진이미지와 언어로 기록되지 않는 상징계의 결여에 존재하는 것이다. 또한 타인의 사진이미지와 일기장은 그것들을 본인이 잃어버린 과거의 것과 동일시하도록 만들어 사라진 대상을 찾도록 유도한다. 즉, 사진이미지와 일기의 기록들은 본인의 욕망의 원인이자 목적이 된다. 라캉은 "대상 a(object a)"[33]를 실재의 흔적으로 보았고, 자아에게 끊임없이 그것을 향

---

32) *Ibid.*, p. 192.

33) 자크 라캉은 "대상a"(object a)를 욕망의 원인이자 대상으로 보았다. 회화의 눈속임은 "그 자신이 아닌 다른 어떤 것을 자처한다."고 보았고 외양 너머의 것, "화가가 실재 속

한 욕망을 작동시키는 작용을 하는 것이라고 말했다. 즉, 사라진 실재 혹은 흔적으로 욕망의 원인으로 보았다. 타자의 사물들을 통해 본인은 스스로 속해있는 현실세계인 상징계의 체계에서 상실한 대상들을 되찾기 위해 상징계 이전의 상상계로 퇴행한다.

특정한 의미의 전달을 위해 사진과 언어가 기록한 대상에 머물며 의미체계를 이루었다면, 본인은 사진과 언어의 의미전달체계가 상실한 대상에 주목한다. 사진이미지와 언어에 대해 반성적인 태도를 갖는 것이다. 본인은 타인의 사진이미지와 일기에 기록된 의미를 본래 주체로부터 이탈된 흔적과 기호로 보고, 예술을 통하여 기호 너머의 사라진 대상과 마주하고자 상상계에 머문다. 그리고 본인이 머무는 상상계는 의미체계가 분열되는 곳이자 예술에 의한 새로운 의미가 생겨나는 곳이 된다.

으로 이행될 수 있는 어떤 것의 원천", 상징계의 언어로 명명될 수 없는 대상을 가리킨다. 자크 라캉, 『자크 라캉 세미나 11-정신분석의 네 가지 근본 개념』, 새물결 출판사, 2008, p. 173.

III. 되찾기

그렇다면 사라진 대상을 온전하게 되돌릴 예술을 통한 다른 방법은 없는 것인가. 사라진 대상이 재현 밖에 존재한다면 그것을 보다 직접적으로 되찾는 방법은 무엇일까. 그 방법은 부동의 사진이미지와 고정된 언어로 대상의 존재를 확인하는 방법보다 연속적인 방법으로 중개(仲介)할 수 있는 것이어야 한다. 본인이 실재를 되찾기 위해 선택했던 방법은 본인의 육체와 시선을 사진 속 공간, 사진이미지의 배경이었던 장소로 이동시켜 그 지점으로 편입시키는 것이었다. 앞선 설명에서 본인이 의식적으로 '상상계로 퇴행'하는 방법을 선택했다면, 그것을 더욱 구체화시키는 방법은 사진 속 공간으로 이동하는 것이다.

프랑스어 '플라뇌르(flâneur)'는 '산책자'를 의미한다. 산책자란 길거리를 걸으며 도시의 모습과 문화를 내려다보는 자를 뜻한다. 본인은 산책자의 시선을 가진 채 사진 속 공간을 거닐었다. 이러한 걷는 행위는 본인이 상징화된 세계의 이면, 사진이미지의 대상을 직접적으로 체험하는 것이었고, 치유될 수 없는 결핍으로부터 스스로 주체가 되어 능동적으로 멜랑콜리에 감정을 승화시키는 방법으로 볼 수 있다.

사진 속 공간을 '여행'하는 것은 본인이 이전에 단순히 타인의 사진이미지에서 형식적인 요소(인물, 사회적, 역사적 관계)를 확인하려하고 이해하려는 것으로부터 벗어나도록 해준다. 보다 구체적으로 설명하자면 이동은 본인의 시선을 실재가 사라진 공간에 놓이게 하여 스스로를 수동적인 '관찰자'로부터 능동적이고 실천적인 '참여자'로 거듭나도록 해준다. 또한 그것은 수동적으로 바라보기만 하던 사진을 보다 직접적이고도 종합적으로 볼 수 있는 계기를 마련한다.

본인은 사라진 시간, 잃어버린 기억을 되찾기 위하여 사진 속 공간에서 본인의 시선이 닿았거나 경험했던 감각들을 붙잡고자 한다. 이를 위하여 사진이미지가 찍혔던 장소에서 사진 속 외부의 것들을 상상하고 여행지에

서 경험하는 것들을 사진이미지와 글쓰기로 기록한다. 본인 작업의 공통적 방식인 '실천적 이동'으로 도출되는 결론은 이러한 시도가 어떤 예술적 태도를 형성한다는 것이다. 이동은 본인이 도달하지 못하는 실재를 찾기 위한 불가능에 도전하는 방법이고, 그것을 시각적으로 재현하여 사회적 가치와 맥락 속에 읽힐 수 있는 예술을 만들어 내도록 한다.

1. 기록된 장소로 이동

그리스 신화 속에서 오르페우스는 그의 부인 에우리디케가 독사에 물려 죽자 이것을 슬퍼하고 죽은 그녀를 되찾겠다는 결심을 한다. 그는 죽음의 세계로 내려가고자 한다. 오르페우스는 지하세계로 내려가기 위해 페르세포네와 플루토 앞에서 리라를 연주하였다. 그의 슬픈 음악과 노래는 신들은 감동시켰고 오르페우스는 지하세계로 내려가 에우리디케를 되찾아도 좋다는 허락을 받았다.

> 오, 필멸의 존재로 태어난 우리 모두가 되돌아오는
> 이 지하세계를 다스리는 신이시여, 거짓말과
> 애매모호한 말은 집어 치우고 사실대로 말하는 것이 허용되고
> 또 그대들이 허락해주신다면, 내가 이리로 내려온 것은
> 어두운 타르타라를 구경하려는 것도 아니고, 메두사 같은 괴물의
> 뱀들이 친친 감고 있는 세 개의 목에 사슬을 채우려는 것도 아닙니다.
> 내가 이리로 온 것은 아내 때문입니다.[34]

그러나 신들은 그가 죽은 에우리디케를 데리고 아베르누스의 골짜기를 떠날 때까지 뒤돌아보지 말아야 한다는 조건도 함께였다. 만약 오르페우스가 그 약속을 어길 경우, 그녀를 되찾는 것은 무효가 될 것이라고 말했다. 오르페우스는 지하로 하강하여 에우리디케를 되찾았지만 이승의 표면이

34) 오비디우스, 『원전으로 읽는 변신이야기』, 천병희 역, 숲, 2005, pp. 460-461.

목전에 다다랐을 때 그녀를 보고 싶은 마음에 뒤따라오던 그녀를 뒤돌아 보고 그 즉시 에우리디케는 지하로 사라져버리고 만다.

오르페우스가 죽은 에우리디케를 쫓아 “지하로의 하강”[35]을 하는 것은 주체가 사라진 대상의 결핍을 깨닫고 그것을 되찾겠다는 의지를 행동으로 옮긴 것이다. 오르페우스는 죽은 에우리디케의 죽음에 굴복하지 않았고 현재의 삶을 뒤로 한 채 지하세계로 내려간다. 오르페우스의 행동은 삶과 죽음을 오가는 것이 불가능하다고 생각하지 않는 것으로부터 비롯된 행동이고, 본인 역시 오르페우스처럼 이미지와 언어의 뒤 사라져버린 대상을 되찾기를 바란다. 그리고 이러한 의지는 본인이 사진 속 배경의 공간으로 이동을 가능하게 만든다.

(1) <기억의 서: K의 슬라이드>(2009)

<기억의 서: K의 슬라이드>(2009)는 본인이 2008년 가을 경기도 용인의 신갈부근 재개발 지역에서 발견된 오래된 종이 슬라이드 420장을 바탕으로 한 작업이다. 우선 본인은 슬라이드사진의 주인공을 영어 이니셜 ‘K’로 이름 붙였다. 그 후, K가 찍은 종이 슬라이드 위에 적은 날짜, 장소, 메모를 토대로 그가 여행한 장소들을 시간 순로 정리해보았다. 1960년대 K가 일본을 여행하던 당시에 정부는 일반인에게 해외여행을 금지하였다.[36] K의 슬라이드는 1968년부터 1979년까지의 K의 일본 여행기록을 담은 사진들이었다. K는 1968년을 시작으로 1979년까지 일본을 여행했고 본인은 K의 직업이 일반 회사원이 아니라는 사실을 짐작할 수 있다.(그림 3, 4)

K는 대부분의 일본을 동료들과 함께 여행하였다. 이들은 신칸센 기차, 배를 이용하여 일본열도를 이동하였다. K가 가장 많은 슬라이드 사진기록

35) 한석현,「애도와 실재의 윤리: 롤랑바르트의 애도일기와 밝은 방」, 2012, p. 28.

36) 정부는 해방이후 제국주의 이데올로기를 필두로 학간, 사상의 자유와 표현의 자유를 일반인에게 제약하였다. 따라서 해외여행이 허가 된 사람은 정부 당국자내지 교역을 위한 무역회사 직원에 국한되었다. 이훈,『해외여행 자유화 통한 세계 속의 한국 이미지 정립』, 한국관광공사 관광정보230(90.12), 1990, p. 59.

을 남긴 해는 1968년 7월 6일부터 12월 7일까지 일본 열도를 여행했던 기간이다. K의 슬라이드 필름에서 그가 찍은 사진 중 유독 농작물 사진이 많다는 점과 여행지가 일본의 특산품 재배지역들인 점을 미루어 볼 때, K가 일본의 농작물 재배지 위주로 여행한 사실을 추측할 수 있었다.[37]

[그림 3, 4] <K의 35mm 슬라이드 원본1, 2>, 1968

[그림 5] <K의 35mm 슬라이드 원본>, 1968
[그림 6] <1968, 여름 해변에서>, 2009, Digital Print, 76×110cm

<1968, 여름, 해변에서>(2009)(그림 6)는 K가 돗토리 현(鳥取県)[38]에서

37) K는 1968년에 가장 많은 사진기록을 했다. 그는 카메라로 대부분 지역특산물 위주로 사진 찍었다. K가 여행했던 곳은 니이가타(Niigata)-벼, 히라츠카(Hiratsuka)-딸기, 에히메(Ehime)-밀감, 후쿠오카(Fukuoka)-토마토 재배지역으로 유명한 곳들이다.

38) 돗토리 현(鳥取県)은 일본의 북동부에 위치하고 있다. 일본 최대의 모래언덕인 돗토리 사구는 동서로 약 18 킬로미터, 남북으로 약 2 킬로미터 규모이고 사구는 웅장한 경사면을 가지고 있다.

동료들과 찍은 사진(그림 5)으로부터 디지털 작업을 거쳐 인물을 제거하여 풍경사진으로 바꾼 작업이다. K는 돗토리 사구에서 여러 번에 걸쳐서 사진을 찍었다. 이곳은 당시 일본인들에게 신혼여행지로 인기를 끌었던 관광지였고 실제로 해변의 사막 위로 많은 신혼부부들이 양장을 차려 입은 채로 거닐고 있는 모습을 발견할 수 있었다. K의 사진은 과거 시간과 공간의 현존을 보여주고, 그 장소의 역사 속에는 수많은 사람들의 과거가 함께 하고 있었음을 확인하도록 해준다. 이 사진 한 장으로부터 본인은 세대의 소멸, 사라진 그들의 과거와 마주하였고 존재했던 사람들의 숙명적 사라짐을 목도하였다. 중요한 것은 K의 사진이미지가 현재를 살고 있는 본인에게 과거의 사라진 대상들을 목격하게 하여 과거와 현재 그 사이를 부유하도록 만든다는 것이다.

본인은 K의 사진으로부터 푼크툼을 경험할 수 있었다. 본인은 한 번도 마주친 적 없는 K의 과거와 공감대를 형성할 수 있었고 이것을 바탕으로 K와 본인 사이의 특정한 관계를 설정할 수 있었다. 그 설정은 K가 현재를 사는 본인에게 사라진 자신의 과거를 찾아주길 바라는 목적으로 K의 옛 슬라이드 필름들을 현재의 본인에게 보냈다는 것이었다. 이러한 설정 하에 K의 슬라이드 필름들은 K의 의도대로 사라진 과거를 호출하는 신호들이었고, 필연적으로 본인은 K의 주문대로 그의 과거, 실재를 되찾아야만 하는 상황이었다.

본인은 K의 슬라이드필름들을 중 K가 가장 많은 사진을 남겼던 1968년에 K가 여행했던 니이가타(Niigata)와 오사카(Osaka)를 여행하기로 하였다.(표 1) 그리고 2009년 7월 4일부터 10일까지 일주일 동안 일본을 여행하였다. 본인은 K가 여행했던 니이가타와 오사카의 도시를 그가 여행했던 날짜와 맞추어 여행을 하였다. 7월 7일 본인은 오사카에서 일본의 타나바타 축제(칠월칠석제)를 보았고, K의 사진 속 과거를 본인의 상상으로 그려보았다. 여행 중 본인은 여행지에서 목격한 것들을 카메라로 담았다. K의 여행사진들은 오려서 불규칙한 기억의 이미지들로 보이게 한 뒤 한국의 본인의 집으로 팩스를 보냈다. 그리고 K가 보았을 풍경, 도시의 모습들에

대하여 일기와 엽서로 기록하였다. 그 후, 본인은 한국에 돌아와서 여행지에서의 기록을 바탕으로 K의 편지와 엽서들을 제작하였다.

2010.7.4 니이가타	시나노, 오지야
2010.7.5 니이가타	미나토피아 역사박물관
2010.7.6 니이가타	토키멧세 전망대, 마린피아수족관
2010.7.7 오사카	타나바타 축제
2010.7.8 오사카	텐노지사
2010.7.9 오사카	난코, 오사카성
2010.7.10 오사카	오노나카마치

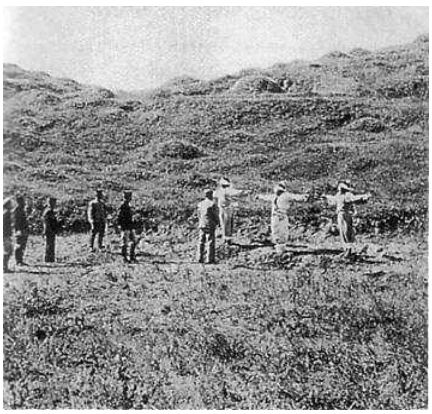
[표 1] 2010년 7월 4일부터 10일까지의 여행일정

본인은 K의 슬라이드필름에 적힌 메모를 사진으로부터 삭제시키고 사진의 본래 이미지를 그것이 찍힌 맥락으로부터 분리시켰다. 사진은 이로써 모호하고 출처를 알 수 없는 흔적으로서 남게 된다. 본인은 사진의 의미체계의 이면에 상실된 대상을 통하여 사진이미지의 해석방식에 스스로 새로운 접근을 하는 것이다.

이러한 본인의 작업의 제작방식과 비교할만한 작업은 재미작가인 차학경(Theresa Hak Kyung Cha, 1952-82)의 『딕테』(1982)와 비교해 볼 수 있다. 책의 제목인 '딕테'는 불어로'dictée'즉 받아쓰기란 뜻을 가진다. 차학경은 부산에서 태어나 1961년 미국 샌프란시스코로 이민을 간 뒤 아시아계 미국인의 정체성을 자신의 작업의 주제로 삼았고, 사회와 문화적 맥락에서 개인의 정체성을 해체하는 작업을 하였다. 특히 『딕테』에서 차학경은 현재와 과거, 가상과 역사적 진실, 언어와 사진이미지를 교차시켜 새로운 의미를 형성하는 이미지-글쓰기 작업을 보여준다. 특히, 우리나라의 과거의 식민지 시대의 사진들을 제목을 삭제하고, 그녀가 쓴 텍스트와 함께

보여준다.

앤 앨린 쳉(Anne Anlin Cheng)은 서구 사회가 기록의 욕망으로 식민지 시대를 살았던 이들의 고통을 외면했다고 보았다. 차학경은 사진의 제목을 삭제하고 일제치하의 학살사진들을 작업으로 제시한다. 사진을 통해 마주하는 진실은 그 시대를 살았던 역사의 희생양이었던 이들이 감수해야 했던 고통과 희생이다.[39] 차학경은 역사적 증거로 남은 사진의 독해로 상실된 과거의 고통에 주목하였다. 그리고 사진의 메시지에 시야에서 사라졌던 고통의 대상을 들추어내고 상실된 것들을 문제 삼는다.



[**참고그림 4**] 차학경, <DICTEE-클리오 역사>, 1982
[**참고그림 5**] 차학경, <DICTEE-엘리테레 서정시>, 1982

죽은 시간, 텅 빈 우울이 매장된다. 다시 소생하기에는 박약하고 기억에는 저항한다. 기다린다. Apel. Apellation. 발굴. diseuse로 하여금 하게 하라. Disesuse de bonne Aventure. 그녀로 하여금 불러내도록 하라. 그녀로 하여금 오래 오래 다시 또다시 내려지는 저주를 깨뜨리도록 하라. 그녀의 목소리로, 땅바닥을 꿰뚫고, 타르타우러스의 벽을 뚫고 우묵한 그릇의 표면을 빙빙 돌며 긁어내게 하라. 밖으로부터 소리가 들어가게 하라. 그릇의 텅 빔 그것의 잠들어 있음에. 그 때까지.[40]

ㄴ

39) Anne Anlin Cheng, The melancholy of race: psychoanalysis, assimilation, and hidden grief, Oxford University Press, 2001, pp. 143-144.

40) 차학경, 「엘리테레 서정시」, 『DICTEE』, 김경년 역, 토마토, 1997. PP. 140-141.

(2) <밤에 익숙해지며>(2011)

본인은 2010년 여름 3주간의 뉴욕 아트 오마이 레지던시(Art Omi Residency)[41]에 참가하였다. 그리고 레지던시 마지막 날, 잭 마틴(가명)이란 이름의 한 노인으로부터 노인이 레드훅(Redhook) 쓰레기장에서 주웠다는 리사(가명)의 사진앨범 세 권을 건네받았다.

> 잭은 자신이 차 트렁크를 열 동안 카이로를 붙잡고 있어 달라고 부탁했다. 그의 손은 뒷주머니로 옮겨가 자동차 키를 찾느라 주머니를 뒤적이기 시작했다. 키를 찾은 잭의 손이 트렁크의 열쇠구멍으로 옮겨갔고 얼마 지나지 않아 트렁크가 열렸다. 잭은 허리를 구부렸다. 곧 잭의 손에 오래된 세 권의 사진앨범이 쥐어져 있었다.「이제부터 네가 이것의 새로운 주인이야.」잭이 나를 향해 말했다. 잭은 '새로운 주인'이라고 표현했고, 이제부터 내가 사진앨범을 가져도 좋다고 했다. 잭이 내게 말한 '새로운 주인'이 순간, 그 단어가 귓가에 맴돌았다.[42]

세 권의 사진앨범은 리사의 엄마가 리사가 탄생한 순간부터 초등학교를 다니는 동안까지 리사의 성장기록을 상세히 담은 육아앨범, 리사가 자신의 친구들을 직접 찍은 사진을 정리한 앨범, 리사의 고등학교 졸업앨범을 포함한 총 세 권이었다. 이러한 사진앨범은 리사의 존재를 증명하는 기록물들로서 그녀가 세상에 태어난 시점을 시작으로 삶의 중요한 지점을 보여주고 있었다. 이 사진들은 "미묘하고 섬세한 감정 또는 외침(calling)"[43]으로 본인이 잊었던 과거의 경험들과 기억들을 일깨웠다. 사진앨범들은 인간이 삶의 중요한 순간의 소유하려는 욕구와 경험의 감각을 물리적인 형태

---

41) 아트 오마이 아티스트 레지던시(Omi International Artists Residency)는 1992년에 뉴욕(New York)주 젠트(Ghent)지역에 설립되었다. 미술가, 문인, 음악가를 위한 3주간의 국제 아트 레지던시 프로그램이다. 해외각지에서 온 약 30여명의 미술가들이 매년 7월 3주간 인터내셔널 아티스트 콜로니에 마련된 작업실에서 작업하고 전시하는 체류 프로그램이다. 미술가들은 3주 동안 세계 여러 분야의 비평가, 큐레이터, 예술가, 컬렉터들을 만날 수 있고, 마지막 오픈스튜디오 날 그들의 작업을 공개하여 외부인들을 초청하는 행사를 갖는다.

42) 장보윤,『밤에 익숙해지며(Acquainted with the Night)』, 갤러리팩토리, 2011, p. 20.

43) 류한승,『난지미술창작스튜디오 5기 입주작가』, 서울시립미술관, 2011, p. 146.

로 보존하려는 실존적 행위를 동시에 보여준다.

그 중 본인의 시선을 뗄 수 없었던 앨범은 리사의 스냅사진들이 정리되어 있던 앨범이었다.(그림 7, 8) 그 안에는 리사가 타인의 죽음을 기록한 것들이 담겨 있었다. 리사의 남자친구 제이크와 리사의 또 다른 친구인 숀은 자동차사고로 1988년 8월 9일 저녁 사망했다. 그 후 리사는 그들의 죽음과 관련된 것들을 앨범에 스크랩하였다. 제이크와 숀의 교통사고는 지역에서 중요한 뉴스였고, 세 차례에 걸쳐 지역신문에 기사화되었다. 기사의 내용은 제이크와 숀의 죽음을 시간 순으로 극화시켜 보여주며 죽음을 언어로 묘사하고 있다. 이 밖에도 앨범에는 제이크와 숀의 죽음을 추모하는 교내교지에 실렸던 송시(頌詩), 장례식에 관한 메모들은 충분히 리사가 친구들의 갑작스런 죽음으로 슬퍼했다는 사실을 말해준다.

2 teens killed in Pawling accident

Continued from page 1A

He said he had hoped his son, a sturdy, dark-haired boy, would enter Dutchess Community College after high school, perhaps to study civil engineering.

"He was a good strong kid. I used to wrestle with im all the time. He could really take care of me," said O'Riley.

"We were very close."

Hauff's family declined comment Monday night.

Police said there were no signs at the scene of alcohol use. Autopsies will be scheduled.

The teens' employer, John Cooke, described Hauff and O'Riley as diligent workers.

"I had not known them for very long. They had only come to work for me in the spring," said Cooke, a Pawling resident and owner of Barrow Vale Farm.

"But in that short period of time they were excellent workers. They've been very responsible and we'll miss them."

A witness to the accident told police he was passing O'Riley on the right when he saw the teen start to turn left onto River Road.

According to police, the witness said Bates' truck was very close to the intersection when O'Riley turned into the southbound lane.

Bates was taken to Danbury Hospital in Connecticut, with head lacerations. He was treated and released, a hospital spokeswoman said.

John O'Riley praised police from Pawling and the Dutchess County Sheriff's Department for their sensitivity toward the survivors.

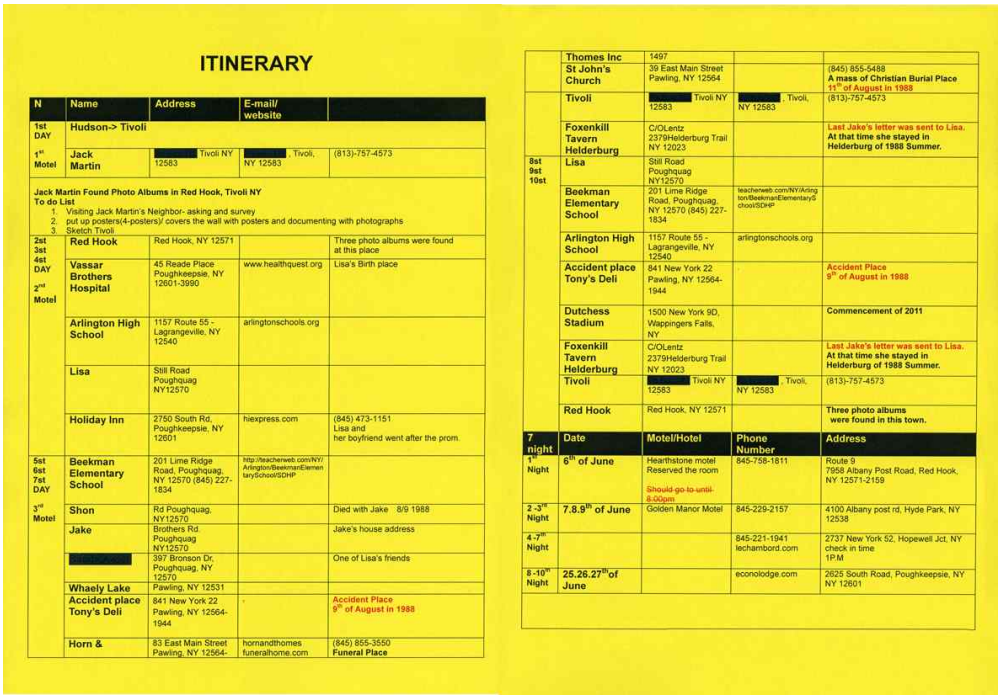
"After we heard the news, I asked the officer, "What do I do next?" " O'Riley said.

"He said, 'You better call the insurance company, call the funeral home.' I'm 45 years old and I lost my oldest son. I never expected that to happen, and you don't know what to do next."

Two Poughquag teen-agers were killed when their car collided with this pick-up truck Monday on Route 22 in Pawling.

[**그림 7**] <밤에 익숙해지며>, 2011, Digital Print, 35×50cm
[**그림 8**] <리사의 스크랩>, 1988

리사의 사진앨범에는 친구들의 모습뿐만 아니라, 리사의 남자친구와 또 다른 친구들의 죽음이 고스란히 담겨 있었기 때문이었다. 나는 과연 친밀한 사람의 죽음을 경험한 사람이 누군가의 죽음을 담담하게 기록할 수 있을까라는 의문을 가졌다. 왜냐하면 그러한 기록은 그 누군가가 죽었다는 진실을 받아들여야 가능한 것이라고 여겼기 때문이다. 그래서 이 사진들은 슬픔의 최고조를 경험한 후 그 슬픔의 대체물을 찾은 다음의 애도로 보였다. 그것은 '죽음과 마주함'과 같은 것이라고 생각되었다. 그리고 애도는 사라진 존재에 대한 '경건한 의식' 같은 것이라고 여겨졌다. 나는 리사에게 일어난 내적인 감정의 변화들을 추측해 본다. 그러나 나는 그녀가 슬픔을 어떤 식으로 이겨냈을지 알 수가 없다. 다만 추측할 뿐이다. [44]



ITINERARY

N	Name	Address	E-mail/ website	
1st DAY	Hudson-> Tivoli			
1st Motel	Jack Martin	[redacted] Tivoli NY 12583	[redacted] , Tivoli, NY 12583	(813)-757-4573
Jack Martin Found Photo Albums in Red Hook, Tivoli NY To do List 1. Visiting Jack Martin's Neighbor- asking and survey 2. put up posters(4-posters)/ covers the wall with posters and documenting with photographs 3. Sketch Tivoli				
2st 3st 4st DAY	Red Hook	Red Hook, NY 12571		Three photo albums were found at this place
2nd Motel	Vassar Brothers Hospital	45 Reade Place Poughkeepsie, NY 12601-3990	www.healthquest.org	Lisa's Birth place
	Arlington High School	1157 Route 55 - Lagrangeville, NY 12540	arlingtonschools.org	
	Lisa	Still Road Poughquag NY12570		
	Holiday Inn	2750 South Rd, Poughkeepsie, NY 12601	hiexpress.com	(845) 473-1151 Lisa and her boyfriend went after the prom.
5st 6st 7st DAY	Beekman Elementary School	201 Lime Ridge Road, Poughquag, NY 12570 (845) 227-1834	http://teacherweb.com/NY/Arlington/BeekmanElementarySchool/GDHP	
3rd Motel	Shon	Rd Poughquag, NY12570		Died with Jake 8/9 1988
	Jake	Brothers Rd. Poughquag NY12570		Jake's house address
	[redacted]	397 Bronson Dr, Poughquag, NY 12570		One of Lisa's friends
	Whaely Lake	Pawling, NY 12531		
	Accident place Tony's Deli	841 New York 22 Pawling, NY 12564-1944		Accident Place 9th of August in 1988
	Horn &	83 East Main Street Pawling, NY 12564-	hornandthomes funeralhome.com	(845) 855-3550 Funeral Place
	Thomes Inc	1497		
	St John's Church	39 East Main Street Pawling, NY 12564		(845) 855-5488 A mass of Christian Burial Place 11th of August in 1988
	Tivoli	[redacted] Tivoli NY 12583	[redacted] , Tivoli, NY 12583	(813)-757-4573
	Foxenkill Tavern Helderburg	C/OLentz 2379Helderburg Trail NY 12023		Last Jake's letter was sent to Lisa. At that time she stayed in Helderburg of 1988 Summer.
8st 9st 10st	Lisa	Still Road Poughquag NY12570		
	Beekman Elementary School	201 Lime Ridge Road, Poughquag, NY 12570 (845) 227-1834	teacherweb.com/NY/Arlington/BeekmanElementarySchool/GDHP	
	Arlington High School	1157 Route 55 - Lagrangeville, NY 12540	arlingtonschools.org	
	Accident place Tony's Deli	841 New York 22 Pawling, NY 12564-1944		Accident Place 9th of August in 1988
	Dutchess Stadium	1500 New York 9D, Wappingers Falls, NY		Commencement of 2011
	Foxenkill Tavern Helderburg	C/OLentz 2379Helderburg Trail NY 12023		Last Jake's letter was sent to Lisa. At that time she stayed in Helderburg of 1988 Summer.
	Tivoli	[redacted] Tivoli NY 12583	[redacted] , Tivoli, NY 12583	(813)-757-4573
	Red Hook	Red Hook, NY 12571		Three photo albums were found in this town.

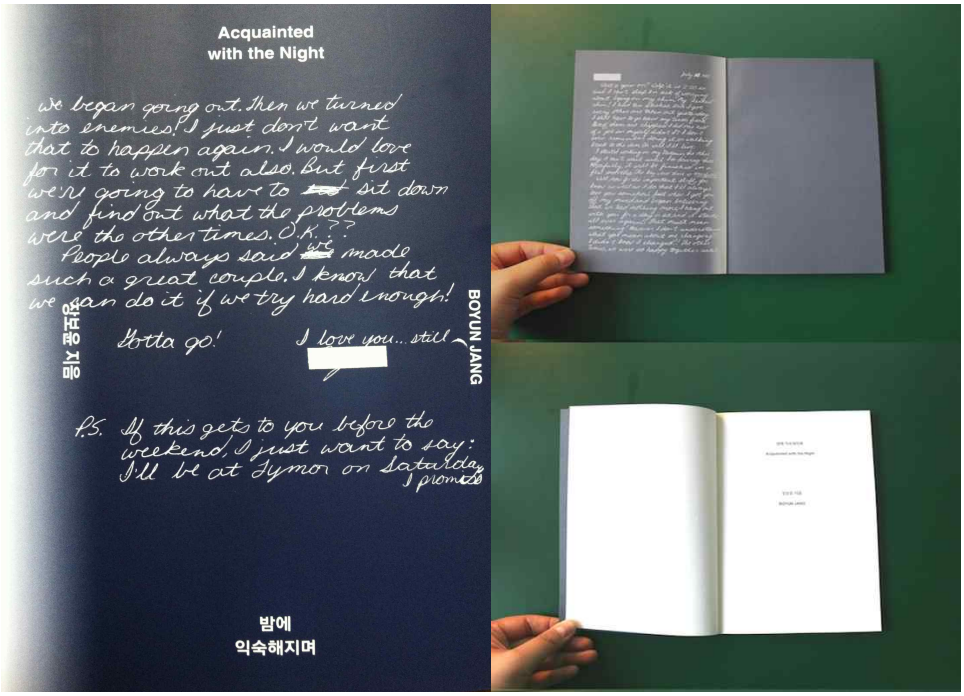
7 night	Date	Motel/Hotel	Phone Number	Address
1st Night	6th of June	Hearthstone motel Reserved the room ~~Should go to until 8:00pm~~	845-758-1811	Route 9 7958 Albany Post Road, Red Hook, NY 12571-2159
2 -3rd Night	7.8.9th of June	Golden Manor Motel	845-229-2157	4100 Albany post rd, Hyde Park, NY 12538
4 -7th Night			845-221-1941 lechambord.com	2737 New York 52, Hopewell Jct, NY check in time 1P.M
8 -10th Night	25.26.27th of June		econolodge.com	2625 South Road, Poughkeepsie, NY NY 12601

[그림 9] <여행일정표>, 2011, Digital Print, 29.7×42cm

본인은 앨범들을 보며 사진의 배경이 되는 장소, 뉴욕 주의 포킵시(Poughkeepsie)로 떠나기로 결심하였다.(그림 9) 이를 실행에 옮기기 위하여 2011년 여름, 본인은 리사의 앨범들을 가지고 두 번에 걸쳐 리사가 살았던 포킵시 지역을 여행했다. 여행의 시작지점은 앨범을 건네줬던 잭이 살고 있는 티볼리(Tivoli)에서 잭을 찾는 것을 시작으로 잭이 앨범을 주웠던 레드훅(Redhook), 리사가 태어난 바서브라더스병원(Vasse Brothers Hospital), 리사가 졸업한 초등학교와 고등학교를 포함한 포킵시 전역이었다. 그리고 이 여정을 사진과 글로 기록했고, 『밤에 익숙해지며』(2011)란 제목의 책으로 만들었다.(그림 10)

제이크는 교통사고로 죽음 맞이하기 약 2주 전(1988년 7월 21일), 방학이라 집을 떠나 폭슨킬 타베른(Foxenkill Tavern)에 머물었던 리사에게 편지를 썼다.(그림 12) 편지 속에서 제이크는 여전히 세상을 살고 있는 사람처럼 느껴진다. 본인은 제이크의 편지가 리사에게 도착한 폭슨킬 타베른으

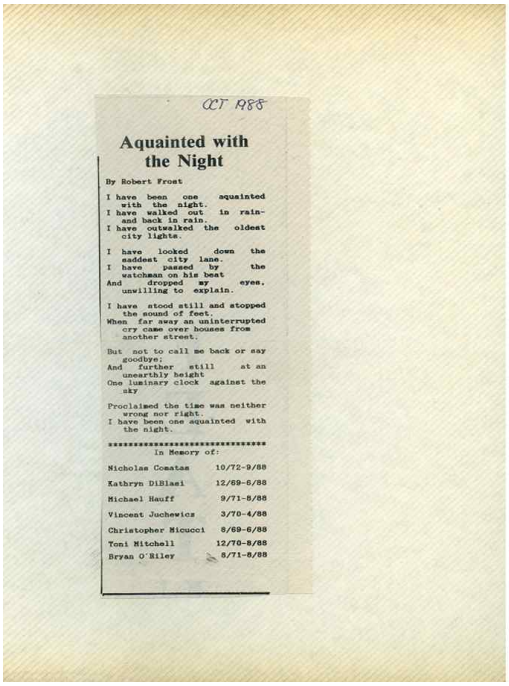
44) 장보윤, 『밤에 익숙해지며(Acquainted with the Night)』, p. 23.



[**그림 10**] <밤에 익숙해지며>, 2011, 20×14cm, 112쪽

로 향했고, 이 과정을 영상작업으로 만들었다. 영상은<Down the Way>(2011)(그림 13)라는 제목으로 본인이 탄 차가 포킵시 시골마을의 새벽녘 자욱한 안개 속을 뚫고 폰슨킬 타베른을 향해 북쪽으로 난 87번 고속도로를 타고 이동하는 모습을 담고 있다. 영상은 제이크의 편지가 리사에게 가는 여정을 은유적으로 비추고 본인의 이동이 삶과 죽음의 경계를 가로지르는 것처럼 보이도록 해준다. 영상은 일종의 트래킹 샷으로 인물과 내레이션이 나오지 않은 채, 화면은 시골마을의 풍경을 뒤로 하며 시점은 계속해서 앞으로 미끄러진다. 영상의 시점은 수평적으로 유지된다. 영상의 화면은 계속되는 흐린 날씨를 배경으로 계속해서 평범한 것처럼 보이지만 낯설고 인적 드문 시골풍경들을 지나치며 불안을 야기한다. 영상의 배경음악은 본인이 알링턴 하이스쿨의 졸업식에 참석해서 녹음한 졸업식소리를 삽입하여 만들었다. 사운드는 졸업식 대표가 졸업하는 학생들의 이름을 차례로 호명하는 소리들로 이루어져 그들처럼 1989년에 고등학교를 졸업했을 리사를 떠올리도록 한 것이다. 본인이 졸업식 모습들을 담은 사진들은 65장의 슬라이드 쇼로 구성되었다.(그림 14, 15) 각각의 작업은 부유하는

과거의 시간을 파편적인 이미지와 소리 영상너머로 환유 시킨다.



OCT 1988

Aquainted with the Night

By Robert Frost

I have been one aquainted
with the night.
I have walked out in rain-
and back in rain.
I have outwalked the oldest
city lights.

I have looked down the
saddest city lane.
I have passed by the
watchman on his beat
And dropped my eyes,
unwilling to explain.

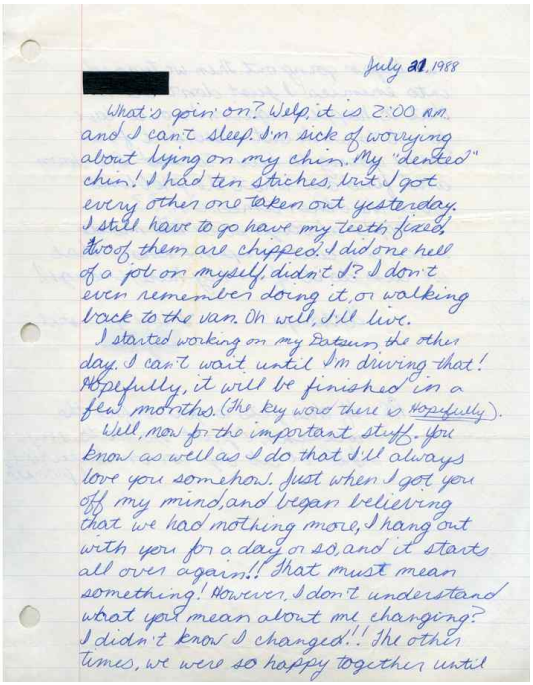
I have stood still and stopped
the sound of feet.
When far away an uninterrupted
cry came over houses from
another street.

But not to call me back or say
goodbye;
And further still at an
unearthly height
One luminary clock against the
sky

Proclaimed the time was neither
wrong nor right.
I have been one aquainted with
the night.

****
in Memory of:

Nicholas Comatas	10/72-9/88
Kathryn DiBlasi	12/69-6/88
Michael Hauff	9/71-8/88
Vincent Juchewicz	3/70-4/88
Christopher Nicucci	8/69-6/88
Toni Mitchell	12/70-8/88
Bryan O'Riley	8/71-8/88



July 22, 1988

[redacted]

What's goin' on? Welp, it is 2:00 AM. and I can't sleep. I'm sick of worrying about lying on my chin. My "dented" chin! I had ten stiches, but I got every other one taken out yesterday. I still have to go have my teeth fixed. Two of them are chipped. I did one hell of a job on myself, didn't I? I don't even remember doing it, or walking back to the van. Oh well, I'll live.

I started working on my Datsun the other day. I can't wait until I'm driving that! Hopefully, it will be finished in a few months. (The key word there is Hopefully).

Well, now for the important stuff. You know as well as I do that I'll always love you somehow. Just when I got you off my mind, and began believing that we had nothing more, I hang out with you for a day or so, and it starts all over again!! That must mean something! However, I don't understand what you mean about me changing? I didn't know I changed!! The other times, we were so happy together until

[그림 11] <알링턴 고등학교 교지에 실린 송시>, 1988

[그림 12] <제이크의 마지막 편지>, 1988

[그림 13] <Down the Way>, 2011, 1 Channel Video, 7분 4초, 가변크기

[**그림 14**] <알링턴 고등학교 졸업식>, 2011, 65장의 슬라이드 프로젝션, 가변크기

[**그림 15**] <알링턴 고등학교 졸업식>, 2011, 65장의 슬라이드 중 일부

(3) <천년고도>(2012)

천년고도(千年古都)[45]는 경주를 가리키는 단어이다. 경주는 우리나라 사람이라면 중고등학교 시절 수학여행으로 한번쯤 가보았을 도시이다. 경주는 정부가 1989년 해외여행을 일반인들에게 허가하기 전까지(1989년) 국내의 대표적인 관광지로 각광받아 왔다. 그러나 현재 경주는 근대적 판타지의 생산지로서 누렸던 영광을 잃어가고 있다. 경주는 "명승고적지로서의 외양은 그대로이나, 더 이상 신혼의 단꿈도 소년의 비전도 움트지 않는 곳, 낡은 사진앨범처럼, 기억의 한편으로, 그리고 삶의 외곽으로 밀려난"[46] 곳이 되었다.

경주는 본인이 재개발 지역 한 공가에서 주운 필름들에서 반복적으로 등장하는 장소였다. 경주는 과거 그곳에 머물렀던 한 가족의 역사를 보여준다. 필름들 중 가장 오래된 것은 갓 결혼한 신혼부부의 모습을 담은 필름이었고, 최초로 그들이 가족을 이루었던 순간을 담고 있다. 경주는 이들의 신혼 여행지였고, 훗날 태어난 그들의 두 딸과 함께했던 여행지였다. 또한 이들의 첫째 딸이 찍었던 수학여행 사진에서 경주는 다시 다음세대의 역사를 담는 배경으로 거듭난다.

신혼여행은 일제 감정 기에 왕세자 영친왕과 이방자 여사의 최초의 일본식 혼례이후 기독교식 결혼식이 등장하면서부터 결혼식 행사의 하나로 자리 잡기 시작했다.[47] 그 후 1960년대 이르러서야 일반인들 사이에서 신혼여행이 혼례의 한 과정으로 자리 잡게 되었다. 당시 대부분의 사람들은 빌린 차 혹은 대중교통을 이용해서 신혼여행지까지 이동하였고, 그 지역 택시기사의 안내를 받으며 여행하였다.[48]

---

45) 천년고도(千年古都): 신라 왕조가 기원전 57년부터 서기 935년 약 천년의 동안 그 수도를 경주로 삼았기 때문에 생겨난 말이다. '경주가 천년 동안 수도였다.'는 뜻의 '천년고도 경주'를 의미한다.

46) 최정원, 「존재의 흔적을 쫓는 여행-장보윤」, 『ARTSPECTRUM 2012』, Leeum, 2012, p. 89, 재인용.

47) 권귀숙, 『신혼여행의 사회학』, 문학과 지성사, 1998, P. 28, 재인용.

[**그림 16**] <천년고도 11>, 2012, Digital Print, 53×80cm

사진 속 남녀는 1986년 3월 1일 결혼식을 올린 뒤 경주로 신혼여행을 떠났다. 그들은 3박4일 동안 경주를 여행했고, 신혼의 단꿈을 사진으로 기록했다. 그들의 사진들을 자세히 살펴보면 남자와 여자가 따로 단독으로 찍힌 것으로 볼 때 그들이 서로 번갈아가며 사진 찍었다는 것을 알 수 있다.(그림 16) 또한 두 사람이 서로 손을 맞잡고 함께 찍은 사진들로부터 그 사진들이 택시기사에 의해 찍힌 것들이라는 것을 짐작할 수 있다. 당시에 많은 신혼부부들은 택시기사의 주문에 따라 포즈를 취했기 때문에 많은 신혼부부들의 사진에는 비슷한 포즈를 잡은 신혼부부들의 모습을 발견 할 수 있다.[49] 본인은 2012년 사진 속 신혼부부가 1989년 경주 신혼여행 중 머물렀던 코모도 경주호텔에 묵었고, 택시와 자전거를 이용하여 경주를 여행했다.(그림 17) 본인의 작업에서 공통된 형식인 여행은 사진 속 공간을 보다 직접적이고 능동적으로 경험하는 방법이다. 여행 중 본인의 시선은 사진의 안과 사진 밖 모두를 쫓으며 죽음과 삶의 경계를 넘나든다. 여행은

48) *Ibid.*, p. 32.

49) *Ibid.*, p. 98-103. 참조.

보통의 유람처럼 보이지만 현재로부터 사라진 대상이 속한 과거로의 이동이다. 본인은 여행지에서 사진 속 배경의 실제 공간에 서 있기 때문에 사진이 찍혔던 과거에 속한 착각을 느낀다. 즉, 이동을 하며 정지된 순간이었던 사진의 배경은 본인에게 현실의 장소가 된다. 장소를 체험하는 것은 남겨진 사진과 일기가 말해주지 않는 것을 상상할 수 있게 하고, 글쓰기와 이야기를 구성하도록 만든다.

> 나는 알링턴 고등학교를 오래도록 걸었다. 리사의 사진 속 앨범에서 보았던 운동장에 학생들이 남아 있지 않았다. 나는 다시 졸업앨범에서 육상 경기를 하는 아이들의 모습, 미식축구를 하는 모습, 테니스 치는 모습들을 기억해 냈다. 그들의 모습은 사진 속에서 조각상처럼 서 있었다. 그들은 지금 이곳에서 응고된 자세로부터 서서히 움직이기 시작하고 있었다. 알링턴 고등학교 졸업생들에게 이 운동장은 그들의 과거를 가슴 깊이 회상할 수 있는 장소일 것이다. 그리고 운동장은 그들의 기억에 생명을 부여하는 곳일 것이다. 하지만 그것은 완벽한 생성을 불러일으키지는 못할 것이다. 그리고 이것은 내가 영원히 이루지 못할 것, 비극을 생성하는 것일지도 모른다. 그것은 불완전한 역사이고, 오히려 끊임없이 되풀이 되는 기록된 사실들이었다.[50]

> 감포 앞바다에서도 사진 촬영이 계속 되었다. 아직 찬바람이 나의 몸을 싸고도는 날씨임에도 불구하고 문무대왕릉 앞 자갈밭에는 우리 말고도 다른 신혼부부들이 몸을 웅크린 채 바닷가를 거닐며 사진을 찍고 금세 사라졌다. 바닷가에선 풍어제를 지내느라 시끄러웠다. 나는 신혼여행 줄곧 새 구두를 신었는데 뒤꿈치에서 피가 나왔다. 내내 이렇게 다니니 발이 아팠다. 다시 나는 어린 시절 하이힐을 빨리 신고 싶어 했다. 하지만 어른은 하이힐만 신어서는 될 수 없다. 그렇게 스무 살이 되길 바라던 어린 소녀가 사라지고 이제 그런 시절이 이제 영영 돌아오지 않을 것이란 생각! 그래서 이 봄은 그 어느 계절보다 참 슬프구나![51]

본인의 작업에서 여행은 과거의 기억을 그것이 존재했던 공간에서 되찾고자 하는 욕망의 실천으로 보아야 할 것이다. 여행은 본인의 기억 속에 각인된 사진의 세부, 사진 찍힌 대상이 존재하는 위치와 상황을 재차 확인하게 하며 사라진 과거를 본인의 의식 안으로 불러들이는 작업이다. 여행은 사진 속 인물과 본인 사이에 특별한 유대감이 형성될 수 있게 해주며, 사

50) 장보윤, 『밤에 익숙해지며(Acquainted with the Night)』, p. 101.

51) <비밀일기>, 2012

[**그림 17**] <천년고도 4>, 2012, Digital Print, 86×130cm

진에 기록된 장소에서 사라진 그들을 상기시켰고, 그들과 같은 삶을 살았던 한 세대의 시간과 기억들을 본인에게 떠올릴 수 있게 하였다.

여행은 본인이 담고 싶은 '존재의 흔적과 이미지'를 그들이 부재하는 공간에 그려 넣게 하며 사실적인 허구를 생산하도록 한다. 그리고 이 과정은 본인이 예술작품으로 그것을 직접적으로 재현하는 것과는 별개로 "의식 안에 있는 어떤 아이디어가 형태를 초래한 통찰, 인지적인 전환, 계몽, 정서도 가상될 수 있으며 예술로서 가치를 지닐 수"[52] 있다는 사실을 확인시켜 준다. 감각적인 경험은 예술적 재현의 매체로 형상화를 통해야만 전달 될 수 있고 그것이 기록되는 순간 최초의 경험은 사라지고 만다. 따라서 본인의 기록물들은 실재의 흔적인 동시에 본질적으로 재현 불가능한 실재의 존재를 가리킨다.

사진 속 공간으로 이동에도 불구하고 사라진 실재와의 간극은 좁혀지지 않는다. 본인은 리사의 사진으로부터 인간이 처한 삶과 죽음의 순환을 상

52) 매튜 키이란, 「예술에 들어 있는 통찰」, 『예술과 그 가치』, 이해완 역, 북 코리아, 2010, p. 173.

기하며 실존적인 고뇌를 느낀다. 낯선 장소에서 온전히 혼자일 수밖에 없는 여행은 사라진 대상의 징후들 속에 본인이 사라진 대상의 죽음과 마주하도록 한다. 환원 불가능한 과거로 사라져버린 대상은 여행지에서 본인의 상상을 뒤로하고 그 모습을 감출 뿐이다. 본인은 사진 속 장소를 여행하지만 상상계가 만들어내는 의미화 과정 속에 머물게 되어 온전히 현재를 살지도, 과거에 머물지도 못하게 된다.

이로 인한 감정은 리사의 앨범에 스크랩된 로버트 프로스트(Robert Lee Frost, 1874-1963)의 『밤에 익숙해지며』(1928)[53] 시에서 시 속의 화자가 서 있는 철저한 어둠과 닮았다. 어둠은 화자가 감수해내야 할 고독이며 심리적 어둠의 세계이다.[54] 따라서 여행의 중 경험하는 멜랑콜리에 감정은 존재의 흔적을 쫓는 자가 필연적으로 마주할 수밖에 없는 것이다.

Acquainted with the Night

I have been one acquainted with the night.
I have walked out in rain - and back in rain.
I have walked out the furthest city night.

I have looked down the saddest city lane.
I have passed by the watchman on his beat
And dropped my eyes, unwilling to explain

I have stood still and stopped the sound of feet
When far away an interrupted cry
Came over houses from another street,

But not to call me back or say good-by;
And further still at an unearthly height,
One luminary clock against the sky

53) 로버트 프로스트의 시는 제이크와 숀의 죽음을 애도하는 교지에 실린 송시로 리사는 이것을 스크랩하여 그녀의 사진앨범에 정리하였다.

54) 설태수, 『로버트 프로스트 시에 나타난 어둠의 다양성』, 인문사회과학연구 제13집, 2005, pp. 55-58.

Proclaimed the time was neither wrong nor right.
I have been one acquainted with the night.

밤에 익숙해지며

나는 밤을 익히 안다.
빗속을 걸어 나가 빗속을 걸어 온 적도 있고
가장 멀리 있는 도시의 불빛까지도 가 보았다.

가장 슬퍼 보이는 골목길을 기웃거리기도 했고
순찰 도는 야경꾼을 지나치며
설명하고 싶지 않아 눈길을 떨군 적도 있다.

지붕들을 넘어 어디선가 멀리서
이었다 끊겼다 외치는 소리 들려 올 때
가만히 서서 발소리 멈추기도 했다.

하지만 나를 부르는 소리도 작별인사도 아니었다
그리고 더 멀리 아슬한 높은 곳에서
하늘에 걸린 듯한 야광시계가
틀리지도 맞지도 않은 시간을 가리키고 있었다.
나는 밤을 익히 안다.[55)]

55) Robert Frost, “Selected Poems of Robert Frost”, Holt, Rinehart and Winston, Inc, 1967, p. 161.

2. 서사의 발생

에리히 아우어바흐(Erich Auerbach, 1892-1957)는 그의 저서 『미메시스』(1953)에서 전설은 전기적인 요소가 잘 드러나지 않을지라도 역사적인 서술과 구분될 수 있다고 말한다. 그는 호메로스의 서사시를 가리켜, 신화적인 형식 안에서 그 자체로 완결된 서술구조를 가졌다고 보았다. 또한 아우어바흐는 호메로스의 서사시에서 감각적인 것들은 통일성과 세밀한 묘사를 통해 그 자체로 완결되어 있고, 독자는 이것에 대해서 어떤 의구심을 가질 수 없다고 했다. 그는 신화와 전설의 서사방식은 현상들 사이의 인과관계와 결론이 분명하게 드러나 있기 때문에 미완의 의미 혹은 '반쯤 말해진 상태'란 찾을 수 없다고 말했다.

아우어바흐는 역사(歷史)적인 것은[56] 전설적인 것과는 반대로 "모순에 찬 채 혼란스럽게 진행"된다고 설명했다.[57] 역사적인 것은 이미 존재하는 자료에 따라 본래 사실과 의미가 축소되는 경우가 많다고 보았다. 역사를 기술하는 사람은 역사를 편집하는 사람과 동일한 인물인 경우가 많기 때문에 이미 일어난 사실이 역사가에 의해 기술될 때, 실제 사건은 그 서술과 다르게 존재하게 된다고 보았다.[58] 역사적인 서술들은 그 자체로 이야기 될 수 없고, 각각의 사실들은 역사가에 의해 구성되어 종류와 목록에 따라 정리된다. 역사가는 각 사건들 사이의 틈새, 불연속적인 것으로부터 하나의 연결성을 찾아 인과관계에 따라 사건들을 기술한다. 그러므로 역사적인 사건은 하나의 완결된 형태로 존재할 수 없고 서술하는 자가 속한

---

56) 본 논문에서 '역사(歷史)'는 지난 시대에 남긴 기록물, 이를 연구하는 학문 분야 등을 가리키는 단어이자 인간이 거쳐 온 모습이나 인간이 행위로 일어난 사실을 뜻하는 단어로 쓰인다.

57) 에리히 아우어바흐는 전설의 전기적 요소로 "전기적 요소, 잘 알려진 표준적인 동기의 반복, 전형적인 패턴과 주제, 시간과 장소의 분명한 디테일의 소홀"에 의해 전기적 요소가 드러나지 않을지라도 전설은 쉽게 알 수 있다고 말한다. 에리히 아우어바흐, 『미메시스』, 김우창, 유종호 역, 민음사, 1992, p. 30.

58) *Ibid.*, p. 31.

사회와 문화에 에 따라 각각 다르게 서술된다.

본인은 앞선 역사를 서술하는 사람처럼 존재했던 한 존재의 증거물들을 갖고 그의 서사를 재구성한다. 이 때 서사는 “불규칙하고 예측 불가능한 실제 사건들을 일관된 흐름으로 엮으려는 소망에서 나온 일종의 상상적 발명으로 과거의 경험에 부과된 지적 고안 장치라고 할 수 있다. 실제로 일어난 사건과 행위를 그대로 표상하는 것이 아니라 ‘마치 그러했던 것처럼’ 과거의 경험을 구성하고, 재구성하는 재현의 기능을 하는 것이다.”[59] 본인은 타인 사진에 담긴 한 존재의 유년기의 경험, 가족애, 역사로부터 존재했던 대상을 ‘하나의 플롯’을 중심으로 인물, 배경, 행위를 상상하고 재구성 한다.

버려진 일기장의 텍스트는 부재의 현존을 드러내며 결핍을 드러낸다. 일기장은 특정한 주체의 정체성이 사라진 상태이고 일인칭대명사인 ‘나(I)’만 남은 채이고 일기장의 텍스트는 본인에게 전이된다. 타인의 존재를 기록한 문장들은 하나의 매개로서 역할을 하며 본인에게 전해진다. 왜냐하면 본인은 타인의 일기를 읽으며 자연스럽게 일기장의 서사를 본인의 내러티브로 가져오고, 본인의 경험에 비추어 그 의미를 해석하기 때문이다. 본인은 타인의 일기와 기록을 통하여 타인의 과거를 경험하고 그것을 본인의 내적인 경험에 비추어 본인이 경험한 대상으로 여긴다.

라캉은 서술에서 발화의 주체인 ‘나’는 특정 대상을 가리키지 않는다고 말한 바 있다. 그리고 담화행위에서 ‘나’라는 일인칭대명사는 말하는 사람을 가리키는 것이다. 라캉은 담론행위에서 ‘나’는 불안정한 것이고 주체는 각 개인과 동일하지 않다고 보았다. 따라서 주체는 이러한 구조 안에서 “개인과의 관계에서 탈 중심화”[60]된다. 주체는 시니피앙의 연쇄로 제시되는 것처럼 버려진 일기장이 타인에 의해 읽혀질 때, 일기는 본래의 주체인 소녀로부터 이탈하게 된다.

---

59) 박민정, 『내러티브란 무엇인가?-이야기 만들기, 의미구성, 커뮤니케이션의 해석학적 순환』, 아시아교육연구 7권 4호, 2006, p. 35.

60) 숀 호머, 『라캉 읽기』, p. 87.

소녀의 일기장에서 주체가 구성되는 방식은 언어와 문장으로 인해 일기의 서사구조가 형성되는 방식과 같다. 일기에 적힌 문장들은 각각 하나의 서사구조를 이루며 압축적인 의미를 실현하고 소녀라는 주체를 형성한다. 따라서 소녀의 일기에서 일인칭 인칭대명사인 "나"는 '서술적 정체성'[61]을 구성하는 소녀 자신을 뜻한다. 그러나 그 일기가 타인에 의해 읽힐 때 일인칭대명사인 '나'는 타자가 일기의 구조에 개입하는 것을 허용하는 역할을 한다. 이와 같은 구조를 통하여 본인은 소녀의 일기에 스스로 편입될 수 있고 소녀의 일기가 적힌 7월 26일자 소녀의 일상을 바라볼 수 있다. 본래 일기가 적힌 7월26일이라는 특정한 지점에서 본인과 소녀 사이에 '나'라는 "공유적(共有的) 자아"가 형성되어 소녀의 일기를 본인의 것처럼 읽기 시작하는 것이다.

> 7월 26일. 난 몇 일전부터 어떤 아이가 좋아졌다.J.M 그 애는 우연히 전화통화로 알게 되었는데 점점 좋아졌다. 지금은 매일같이 전화를 받는데도 불안하다. 내가 혹시 착각을 하고 있는 것이 아닐까 하고. 그 애도 나를 좋아하는 것 같다가도. 다시 아닌 것 같기도 하고 무지 아리송하다. 난 너무 사람을 쉽게 좋아한다. 이러다간 더 큰 상처를 받을 것 같다. 그 애에게 전화를 받았어. 태백에 도착했다고…… 이 전화는 내가 피서 다녀온 후라 얼마나 기뻤는지 몰라. 근데 오늘은 전화가 안 왔어. 어제도 안 오고 어젠 노느라 전화할 틈이 없었을 테고 사실 아까 10시 55분경에 어떤 전화가 왔는데 이 전화가 수원에 도착했다고 전해 주려는 전화가 아닐까. 몹시 궁금해. 혹시 어떤 여자에게 푹 빠진 것이 아닐까…… 태백에서 다시 아닌 것 같기도 하고 아리송하다. 내가 혹시 착각을 하하 있는 것이 아닐까 하고 그러기만 해봐라. 가만두지 않을 테니. 내가 혹시 착각을 하고 있는 것이 아닌가 하고 불안하다……[62]

---

61) 폴 리쾨르(Paul Ricoeur)는 서술적 기능을 매개로 인간이 접근 가능한 서술적 정체성(identité narrative)을 현상학적 방법으로 연구한다. 리쾨르는 누군가의 정체성이란 스스로 인지 될 수 없는 것이지만 문화적, 상징적 매개물로 이해된다고 한다. 리쾨르의 철학적 독창성은 '나', '너'와 '그'가 모두 함께 나눌 수 있는 '서술적 정체성'을 '공유적(共有的) 자아'로 정의한 것에 있다. 공유적 자아는 시간의 차원에서 존재의 항존성과 동일성이 극적으로 교차하는 지점을 뜻한다. 폴 리쾨르, 「서술적 정체성」, 『현대 서술 이론의 흐름』, pp. 49-50.

62) 비밀일기, 2009.

바르트는 1932년의 퐁데자르(Pont des Arts)[63] 사진을 볼 때, 그 스스로 “아마 나도 그곳에 있었겠지”라는 생각을 한다고 말한 바 있다. 타인의 사진이미지는 보는 이의 의식으로 하여금 현실에 더 이상 존재하지 않는 추억을 떠올리게 만든다. 남겨진 사진들은 어떤 특정한 사실들을 알려주지 않는 비밀의 것이지만 보는 이는 그의 의식 속에서 그 자신의 상상력으로 사진 외부의 것을 상상할 수 있다. 사진이미지는 이미지의 세부로서 충실하게 존재했던 사실들을 보여주고, 언어적인 기호 혹은 이성적 사고를 통해 다다를 수 없는 실체로 접근할 수 있는 실마리를 제공한다. 한 개인의 역사적 순간, 사실들은 본래의 맥락으로부터 멀어지고 진실은 사진이미지 자체에 있는 것이 아니라 해석의 과정에서 산출된다. 버려진 소녀의 일기장과 리사의 사진앨범들은 그것을 보는 이의 해석을 허용하는 공백이 존재한다. 따라서 보는 이는 사진 이미지와 언어를 매개로 공백의 의미를 스스로 찾을 수 있게 된다.

(1) 기억하고 싶은 것들(2011), 비밀일기(2012)

<기억하고 싶은 것들(Things We Would Like to Remember)>(2011)과 <비밀일기>(2012)는 타인의 버려진 일기장 내용의 문장들 중 ‘나’라는 일인칭대명사와 ‘너’라는 이인칭대명사에 본인 스스로를 편입시키는 것을 시각적으로 재현한 작업이다.

<기억하고 싶은 것들>(2011)은 리사의 엄마가 기록한 육아앨범을 바탕으로 한 작업이다. 리사의 엄마는 리사가 탄생한 시점부터 리사가 유치원을 다닐 때까지의 성장 과정을 기록으로 남겼다. 앨범에는 리사의 출생증명서를 비롯한 건강증명서와 의학적인 모든 사항이 기록되어 있기 때문에 리사의 성장을 단계적으로 알 수 있도록 해준다. 육아앨범에 정리된 사진들은 리사의 성장을 증명해주는 것들로 채워져 있다. 그 중 리사의 육아앨

63) “19세기 센 강에 나무와 철로 만들어진 인도교로 루브르와 연결되어 있다.” Ibid., p. 105, 재인용.

범에 정리된 사진들은 과거의 순간, 그것의 단면을 보여준다. 또한 리사의 사진앨범은 인간의 공통된 과거, 보편적이고 기억할만한 가치가 있는 사건들을 상기시킨다.

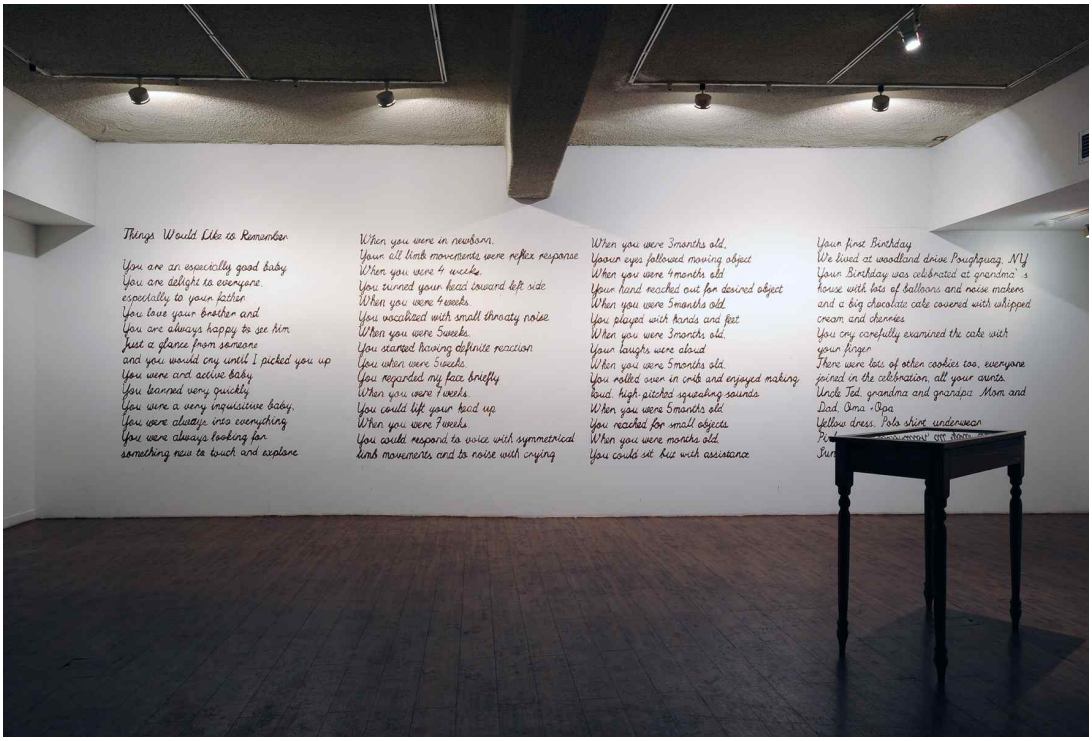
그 중 가장 본인의 시선을 끌었던 사진은 리사의 생일파티 사진이었다. 리사의 생애 첫 생일파티 사진과 이후 그녀의 생일을 기념하는 사진들로부터 언제나 리사의 엄마는 초콜릿으로 '생일 축하해!'란 문구가 적은 케이크를 만들었다는 실을 알 수 있었다. 육아앨범은 겉표지에 "생애 첫 생일(Your First Birthday)"라는 타이틀을 갖고 리사의 출생과 성장과정의 중요한 순간을 간직하고 있었다.

본인은 리사의 육아앨범에 기록된 글의 일부를 발췌하여 초콜릿으로 전시장 벽면에 다시 적었다.(그림 18,19) 리사의 성장을 기록했던 육아앨범의 문구들은 전시장 벽면을 가득 채운다. 문장 속에는 반복적으로 이인칭대명사인 'You'가 등장하고, 각각의 단어와 문장들은 한 존재의 과거를 구성한다. 본래 육아앨범에서 'You'는 리사를 가리켰던 인칭대명사였다. 그러나 문장의 주어인 이인칭대명사 'You'가 전시장 벽면에 적힐 때, 'You'는 특정한 주체로부터 멀어지고 문장을 읽는 이를 가리킨다. 이로써 리사의 육아앨범은 보는 이에게 전이되고 새롭게 읽히기 시작한다. 한편, 텍스트를 썼던 도구인 초콜릿의 향기로 말미암아 문장들은 다시 한 번 보는 이의 감각에 호소한다. 초콜릿 향은 일기를 보는 이의 감각을 깨울 뿐만 아니라 벽에 적힌 텍스트의 내용과 어우러져 그들의 유년기를 상기시킨다.

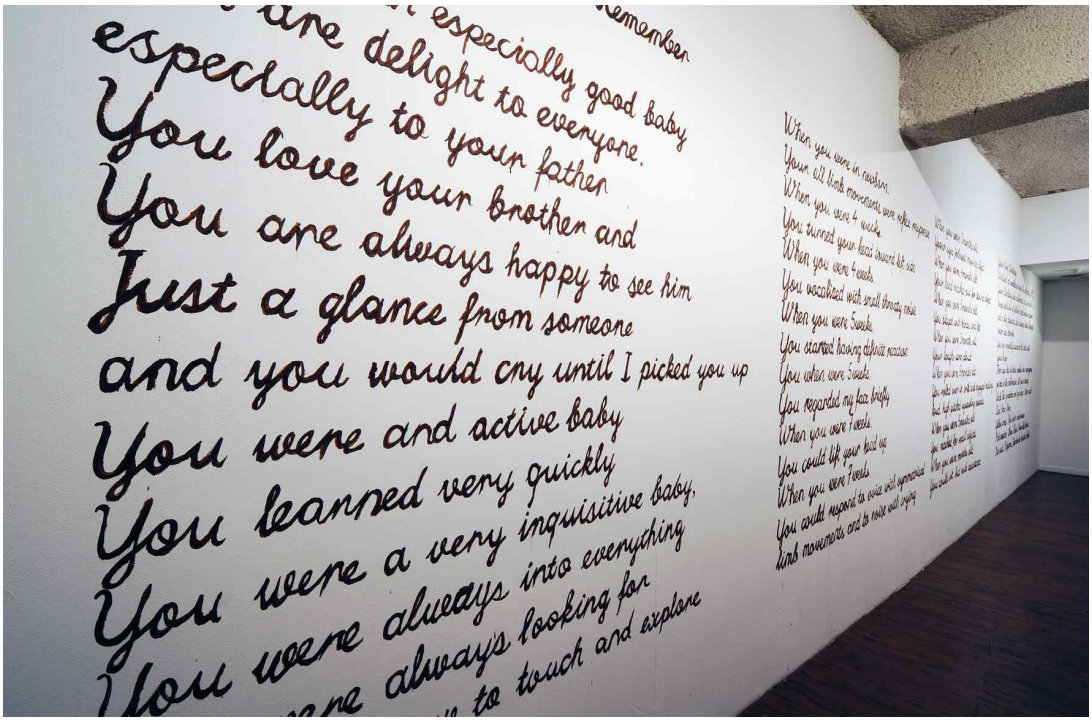
초콜릿이라는 달콤한 맛과 텍스트를 독해하는 유년기의 기억으로 벽에 적힌 글들은 다각적인 각도로 읽히게 된다. 이러한 텍스트 작업은 "녹아서 사라질 수밖에 없는 인간과 그것을 고정시키고 기념하려는 사진의 속성이 만나는 묘한 지점을 표상"[64]하는 것이다. 그것들은 돌이킬 수 없는 사라진 과거를 향한 채 채워지지 않는 '공백'으로써 관람자에게 읽히게 된다.

또 다른 텍스트 작업인 <비밀일기>(2012)는 버려진 16세 소녀의 일기장

64) 김우임, 「확답을 듣지 못한, 그렇지만 개입이 가능한 이야기 조각들」, 『Open Studio 8』, 국립현대미술관, 2012, p. 218.



[그림 18] <기억하고 싶은 것들>, 2011, 벽에 초콜릿 드로잉, 가변크기



[그림 19] <기억하고 싶은 것들>, 2011, 벽에 초콜릿 드로잉, 가변크기

내용을 본인이 스스로의 일기와 덧붙여 새롭게 일기를 다시 쓴 것이다. 본

인이 다시 적은 소녀의 일기는 과거 본인의 기억이 더해져 새롭게 서술되었고 신혼부부의 신혼여행을 담은 일기는 가상의 것으로 신부의 시점으로 본인이 경험한 것과 상상을 더하여 새롭게 작성하였다. 그리고 이런 방식으로 일기가 다시 적힐 때 일기의 텍스트는 반복되는 어구와 문장들을 가지게 되어 일기장의 내용은 모호해지고, 본래의 것과 다른 서술구조를 가지게 된다. 이것은 타인의 일기장에 본인의 감정이 전이되어 의미화 되는 것을 시각화하고자 한 작업이다.

전시장에 소녀의 일기와 신부의 일기를 병치하여 배열함으로써 이중의 서술구조로 대위법(對位法)[65]적인 구성을 가지도록 하였다. 그 결과, 일기는 소녀와 성인의 한 여성의 시점을 가지게 되므로 보는 이는 일기가 본래 누구의 것인지 알 수 없다. 일기는 보는 이의 관점에 따라 한 여성의 일기 혹은 그녀의 어린 시절의 일기로 보일 수도 있고 각각 한 소녀와 또 다른 여성의 일기로 여겨질 수 있다.

본인은 일기를 다시 쓸 때 일상적인 필기구인 연필이나 볼펜을 사용하지 않았고 일기가 적히는 곳도 일상적이지 않은 것으로 바꿨다. <우리가 기억하고 싶은 것들>(2011)에서는 일기가 다시 적힌 곳은 전시장 벽면이었다. 일기를 쓰는 도구 역시 펜이 아닌 초콜릿으로 교체하였다. 리사의 엄마가 리사의 생일 케이크 위에 썼던 초콜릿 문구처럼 일기의 내용은 초콜릿으로 적혔고 리사가 그녀의 인생에 있어서 다시 경험할 수 없는 순간들을 담은 문장들은 전시장 벽면을 새롭게 채웠다.

<비밀일기>(2012)작업에서 일기의 내용은 드로잉 용지 위에 다시 적혔고 소녀가 일기를 적었던 도구였던 펜은 붓과 과슈로 교체되었다. 다시 쓴 일기는 원래 일기가 쓰였던 작은 노트와 육아앨범으로부터 벗어나 관람자

65) 대위법(對位法)은 영어로 'Counterpoint'로 두개 이상의 선율의 조합이다. 대위법으로 구성된 멜로디는 다성 음악의 성격을 조합된 각각의 선율이 동시에 어울려 있어 하나의 일관성을 따르고 하나의 음악으로 구성된다. 각각의 멜로디는 서로 유사성을 가지고 있어 하나의 선율이 다른 선율을 감각적으로 뒤따른다. 본인은 작업에서 두개의 서술구조를 지닌 두 개의 일기장 작업을 한 곳에 설치하여 하나의 공통된 일기작업으로 구성 했다는 것을 설명하기 위해 '대위법'이라는 음악적 용어를 사용한다.

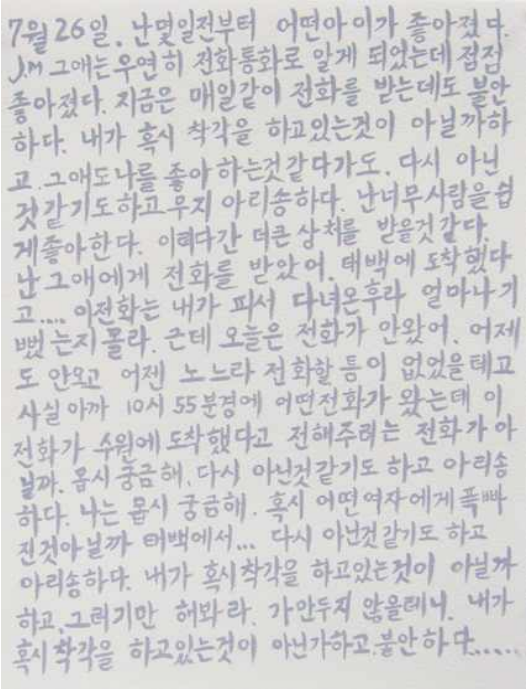
의 시각의 장(場)에 놓이며 동시에 미학적인 텍스트가 된다. 한 개인에게만 읽혀졌던 일기와 육아앨범은 이로써 모두에게 읽히며 경험의 대상이 되기 시작한다. 다시 적힌 일기는 기존의 가독성을 유지하지만 재료와 도구의 변화와 일기를 썼던 본인의 호흡과 필체가 더해져 회화적인 텍스트가 된다. 그리고 일기의 텍스트는 부재하는 내용으로서 시각적 형상화를 통해 사라지고 없는 타인의 과거를 재현한다. 그리고 사적이 기록을 적었던 일기의 본래 주체는 텍스트 너머로 사라지고 만다.

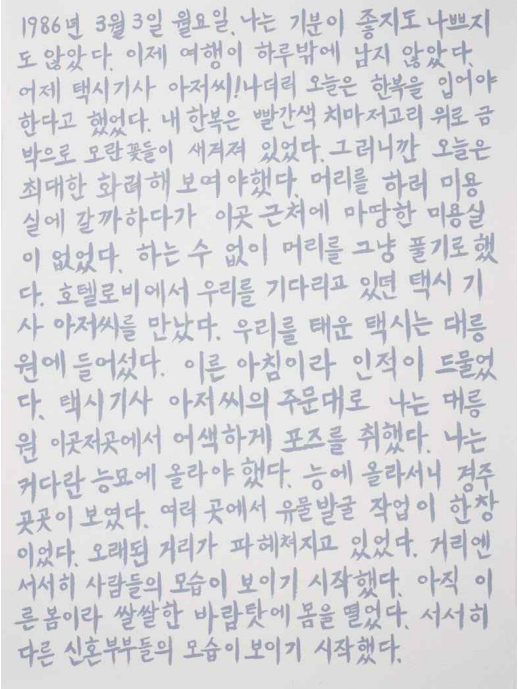
일기는 애초에 그것을 주웠던 본인을 엿보는 자로 만들었다. 작업으로 전환된 일기는 관람자들을 일기를 훔쳐보는 자로 만들어 의미작용을 하기 시작한다.[66] 한편, 작업화 된 일기의 내용은 동시에 시각적 환영을 가진 것으로 전환된다. 일기의 문장들은 본인의 신체의 움직임과 붓질의 동작으로 가시화되어 종이 혹은 전시공간의 벽면을 메운다. 일기장의 문장은 본인의 선택에 따라 특정한 구절의 반복으로 채워지고 문장은 보는 이에게 읽혀진다. 이를 위하여 관람자는 이 불분명한 문장의 비밀을 읽어내기 위해선 한동안 그의 의식을 텍스트에 집중해야만 한다. 그 결과, 관람자는 이러한 텍스트가 부재하는 타인의 비밀을 재현한 일기라는 사실을 깨닫게 된다. 그와 동시에 관람자는 일기 너머로 사라지고 없는 자신들의 과거를 바라본다.

일기는 이와 같은 방식으로 다중시점을 가지게 되고 관람자의 의식의 장에서 주관적으로 읽히며 수용된다. 16세 소녀의 일기장과 리사의 육아앨범은 관람자와 접촉을 통해 사라진 과거와 추억에 대한 향수어린 촉매작용을 한다. 일기의 문장들은 읽는 이의 개인적인 관념의 이미지를 불러일으키고, 일기의 내용은 그의 기억으로 채워진다.

---

66) 롤랑 바르트『이미지와 글쓰기』, 김인식 역, 도서출판 세계사, 1998, pp. 157-158. 참조.


7월 26일. 난몇일전부터 어떤아이가 좋아졌다.
JM 그애는우연히 전화통화로 알게 되었는데 점점
좋아졌다. 지금은 매일같이 전화를 받는데도 불안
하다. 내가 혹시 착각을 하고있는것이 아닐까하
고. 그애도 나를 좋아하는것같다가도. 다시 아닌
것같기도하고 무지 아리송하다. 난너무사람을쉽
게좋아한다. 이러다간 더큰 상처를 받을것같다.
난 그애에게 전화를 받았어. 대백에 도착했다
고.... 이전화는 내가 피서 다녀온후라 얼마나기
뻤는지몰라. 근데 오늘은 전화가 안왔어. 어제
도 안오고 어젠 노느라 전화할 틈이 없었을테고
사실 아까 10시 55분경에 어떤전화가 왔는데 이
전화가 수원에 도착했다고 전해주려는 전화가아
닐까. 몹시 궁금해. 다시 아닌것같기도 하고 아리송
하다. 나는 몹시 궁금해. 혹시 어떤여자에게 폭빠
진것아닐까 대백에서... 다시 아닌것같기도 하고
아리송하다. 내가 혹시착각을 하고있는것이 아닐까
하고. 그러기만 허봐라. 가만두지 않을테니. 내가
혹시 착각을 하고있는것이 아닌가하고 불안하다.....


1986년 3월 3일 월요일. 나는 기분이 좋지도 나쁘지
도 않았다. 이제 여행이 하루밖에 남지 않았다.
어제 택시기사 아저씨! 나더러 오늘은 한복을 입어야
한다고 했었다. 내 한복은 빨간색 치마저고리 위로 금
박으로 모란꽃들이 새겨져 있었다. 그러니깐 오늘은
최대한 화려해 보여야했다. 머리를 하러 미용
실에 갈까하다가 이곳 근처에 마땅한 미용실
이 없었다. 하는 수 없이 머리를 그냥 풀기로 했
다. 호텔로비에서 우리를 기다리고 있던 택시 기
사 아저씨를 만났다. 우리를 태운 택시는 대릉
원에 들어섰다. 이른 아침이라 인적이 드물었
다. 택시기사 아저씨의 주문대로 나는 대릉
원 이곳저곳에서 어색하게 포즈를 취했다. 나는
커다란 능묘에 올라야 했다. 능에 올라서니 경주
곳곳이 보였다. 여러 곳에서 유물발굴 작업이 한창
이었다. 오래된 거리가 파헤쳐지고 있었다. 거리엔
서서히 사람들의 모습이 보이기 시작했다. 아직 이
른 봄이라 쌀쌀한 바람탓에 몸을 떨었다. 서서히
다른 신혼부부들의 모습이 보이기 시작했다.

[그림 20] <비밀일기>, 2009, 종이에 과슈, 29.7×42cm
[그림 21] <비밀일기>, 2012, 종이에 과슈, 29.7×42cm

(2) <천년고도>(2011)

이전의 본인의 작업이 사라진 대상의 노에마를 인식하고 그 대상을 다시 시각적으로 재현하는 방법으로 작업을 제작하였다면, <천년고도>(2012)는 사라진 대상을 기억하고 있는 제 3의 요소(인물, 물질을 포함)들을 외부로부터 가져와 등장시키는 방식으로 작업을 진행하였다.

<천년고도 1>(그림 22)의 인터뷰 영상은 택시운전사와 인터뷰를 매개로하여 이전보다 더 적극적이고 구체적인 방법으로 1980년대의 경주를 재조명한다. 인터뷰의 주인공은(최광식) 경주에서 36년 동안 택시 운전을 한 중년의 남자다. 그는 1986년 본인이 발견한 필름 속 신혼부부가 결혼을 했던 당시에도 경주의 택시회사인 제일운수에서 기사로 재직하고 있었다.

인터뷰 영상은 사라진 과거, 경주의 모습을 기억하고 있는 주인공이 지속적으로 경주의 옛 과거의 번영을 자신의 육성으로 들려준다. 영상의 말미에 주인공과 그의 동료 사이의 무전통신으로 오가는 대화에서 경주는

1986년의 모습으로 되살아난다. 영상은 경주를 매개로 한 개인들의 서사를 보여주고, 그들이 각기 다른 방식으로 각자의 인생에서 공통된 장소를 지나왔음을 보여준다. 영상 속의 두 사람이 과거를 회상하는 대화는 그들의 과거와 현재가 조우하는 순간이기도 하다.

[그림 22] <천년고도 1>, 2012, 1 Channel Video, 16분 8초, 가변크기

동료 : 그 때 참 재밌었다!
택시기사: 형님, 그 때 신혼여행오던 시절에 하루에 몇 번씩 운전했어요?
동료 : 그 때 세 바퀴, 네 바퀴……. 연속으로 운전했지.
택시기사: 요즘은 한명을 태워도 돌기 힘든데, 그 당시엔 참 세 쌍을 태워 연속으로 운전했으니……. 얼마나 재미있었나!
택시기사: 그 때 돈 좀 많이 벌었는데 그죠?
동료 : 손님이 가방 바꿔었다고 하지, 고속버스에서 내렸는데, 참 고생이고 지랄이고! 가방 찾으러 다니고!
택시기사: 맞습니다. 그때 세월이 지금 택시해서 오겠어요?
동료 : 그때는 안 오지…….[67]

경주의 노에마는 또 다른 영상작업 <천년고도 영상 2>(그림 23)에서도 재

67) 천년고도 인터뷰 내용 중 일부

현된다. 본인은 유투브(YouTube)사이트에서 한 외국인이 홈비디오 카메라로 촬영한 1990년 경주의 모습을 찍었던 동영상을 다운받은 후 가수 현인(1919-2002)의 <신라의 달밤>(1960)뮤직비디오 영상과 교차로 편집하여 하나의 동영상을 제작하였다. 영상은 경주의 영광을 노래하는 구성진 옛 가요와 일반인의 모습들이 어우러져 경주의 과거를 보여준다.

[그림 23] <천년고도 2>, 2012, 1 Channel Video, 3분 57초, 가변크기

경주를 소재로 한 두 개의 영상 작업은 과거 경주를 회상 할 수 있는 음악과 인물 등의 요소를 작업의 형식으로 포함시킨다. 영상은 이러한 요소의 정서와 사색으로 되살아나는 과거의 한 지점을 보여주고 경주를 매개로 다각적인 서사와 만나는 기회를 제공한다. 따라서 경주의 과거는 보는 이에게 심미적이고 정서적인 체험의 대상이 된다.

Ⅳ. 대상의 소환: 시각적 재현

본인의 작업은 사라진 대상을 시각적으로 재현하려는 목적을 가지므로 가시성을 지닌 형태로 존재한다. 작업은 관람자의 시각으로 그것을 인식해야 하는 대상으로 존재하고, 관람자에게 특정한 감각을 불러일으킨다. 본인의 타인의 삶 속에 편입되어 하나의 서사를 만들고 작업을 보는 이는 그들 각자의 해석대로 타인의 과거를 바라볼 수 있게 된다. 이러한 과정 속에서 관람자는 사진 속 주인공과 관계를 형성하며 작품 속 이미지와 언어에 공감하기도 하고, 그것들에 비추어 지나온 자신의 삶을 되돌아보기도 한다.

아리스토텔레스는 예술작품이 관람자의 시선 앞에 놓일 때 미적인 쾌감을 느끼게 해준다고 말했다. 관람자는 하나의 초상화를 보고, 한 사람을 그린 것이라는 것을 깨닫고 재현된 그림을 인지한다고 보았다. 관람자는 작품을 바탕으로 하나의 추론을 하며 예술과 자연사이의 지적인 깨달음을 얻는다고 보았다. 즉, 작품은 보는 이의 인식의 범주를 확장시킨다. 미술사학자 캐롤 던컨(Carlo Duncan)은 미술관에 하나의 작품이 놓일 때 작품은 관람자가 감상하기 위한 조건을 충족시키며 배치되고, 관람자에게 특정한 사회적이고 문화적인 이념과 정체성을 부여해 준다고 말한다. 던컨은 예술작품이 그것이 놓이는 배치와 전시의 맥락에 따라 다르게 해석 된다고 보았다.[68]

이 장에서는 본인의 작업이 전시공간에서 어떤 방식으로 관람자의 인식의 대상이 되고, 보는 이에게 어떻게 의미작용을 하는지 예술적 담론에서 살펴보고자 한다. 한편 작품이 놓이는 공간은 “예술의 수동적 지원자이기보다 하나의 참가자”[69]로 작업의 의미를 증대시키는 장소가 되는 것을 연

---

68) Carol Duncan, Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums, London and New York: Routledge, 1995, pp. 12-13.

69) 브라이언 오도허티, 「갤러리 공간에 대한 언급들」, 『전시의 담론』, 황신원 역, 눈빛, p. 51.

구를 통해 알아보고자 한다. 본인은 지금까지 전시장을 작업의 일부로 여기고 공간에 작품을 설치하는 방식으로 공간을 구성해왔다. 본 장에서는 본인의 작업이 전시장에 놓이는 방식을 본인의 개인전 사례들로 살펴본다. 전시공간은 바닥에 놓이는 오브제들과 벽면에 걸리는 사진작업들로 채워지며 각각의 작업들이 지니는 독립성을 유지시켜주는 장소가 된다. 이를 위하여 본인은 전시공간을 대위법의 형식으로 구성한다. 따라서 작품은 전시공간에 설치되어 관람자와 특별한 관계를 맺을 수 있게 된다.

1. 시각적 대리물의 제시

(1) 사진

본인의 작업에서 사진을 이용하는 법은 두 가지 경우로 나뉠 수 있다. 첫째는 본인이 사진의 장소로 이동하고 경험된 것에 대한 기록의 수단으로써 사진을 사용하는 것이다. 두 번째는 본인이 찍지 않은 사진, 타인의 사진을 이용하여 작업하는 것이다. 따라서 본 장에서는 사진을 두 가지 방법으로 사용하는 다른 작가들의 작품을 살펴보고, 본인의 작업과 비교하여 연구하고자 한다.

사진을 기록을 위한 매체로 사용하는 방식은 상당수의 개념주의 작가들이 예술적 주제를 시각예술로 제시하기 위해 시각적 재현의 방법으로써 사진을 사용한 경우이다. 따라서 작품의 사진은 작가의 의도에 따라 선택된 것이고, 작품의 주제를 보여주는 과정이자 결과물이 된다.

본인은 작업을 위해 사진 속 장소로 여행 중 경험하고 느끼는 것들을 기록하기 위한 방법으로 카메라를 선택하였다. 카메라는 여행 중에 새롭게 만나는 사람들과 풍경들을 사진이미지로 남기기 위한 도구로서 본인의 경험을 중개하는 필수적인 매체로 사용된다. 그리고 작품으로 남은 본인의 사진을 통해 인식되는 것은 “현존에서 부재로, 비현실에서 현실로, 그리고

그 반대로 왕복 운동”[70]이다. 결국 사진은 여행 중 경험한 것들을 부재로 재현하기 때문에 그 가치를 평가받을 수 있으며 “몽상 매체로서의 기능”으로 역할을 수행한다.[71]

[**그림 24, 25**] <일본여행 중 기록, 니이가타>, 2009, Digital Print, 각각 8×16cm

[**그림 26, 27**] <알링턴 고등학교>, 2011, Digital Print, 각각 80×120cm

본인이 찾아갔던 장소들은 과거에 사진 찍혔던 모습과 그 모양이나 풍경이 바뀌었거나 다른 사람들로 채워진 공간 이었다. 대부분의 장소는 옛 모습이 사라졌거나 사라지지 않았을지라도 풍경만 남아 있을 뿐 이었다. 따라서 여행에서 찍은 대상들은 본래 본인이 타인의 사진으로부터 발견했

70) 피에르 부르디외 외, 「이미지와 환상」, 『중간예술』, p. 400.

71) *Ibid.*

던 것과 다른 대상(인물, 풍경)이었다. 본인은 사라진 대상을 대체하는 것들을 그것이 마치 과거의 것인 것 마냥 사진으로 기록하였다. 이 때, 카메라로 그 대상을 프레임 안으로 포획하기 위하여 본인은 의도적으로 사진 찍힐 대상을 선택하였다. 따라서 이러한 사진들은 상징적인 것이 되고 사라진 대상의 대리물이 된다. 이러한 작업은 사라진 대상을 되찾으려는 주술적인 행동이고 사라진 것들을 재발견하고 포착하려는 욕망을 가시화하려는 것으로 볼 수 있다. 본인이 찍은 사진들은 다시 되돌아가지 못할 과거, 사라진 대상을 증명하는 것들이 된다.

반면에 본인이 찍지 않은 타인의 사진을 작업에 사용한 방식은 사진을 레디메이드 오브제로 보고 작업의 매체로 사용한 것으로 볼 수 있다. 레디메이드는 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp, 1887-1968)이 남성용 소변기를 뒤집어 'R. Mutt'라고 사인 한 후, 자신이 심사위원을 맡고 있던 미국 독립미술가 협회(Society of Independent Artists)의 연례 전시에 조소작품으로 소변기를 <샘>(1917)이란 작품으로 출품한 계기로 생겨난 개념이다.[72] 뒤샹의 <샘>은 레디메이드 방식을"우리의 시각적 도식이나 개념의 틀들을 확장시켜"[73]주는 방식으로 받아들여지게 한 작품으로 평가받고 있다. 이로 말미암아 "레디메이드란 일상적인 사물을 가져와서 그것을 도발적인 방식으로 다른 것과 병치시키거나 변형하거나 전시하는 작품을 말한다."[74] 레디메이드 방식의 탄생은 예술가들이 더 이상 기존의 관습적인 매체에만 매달리지 않게 하였고 이전의 평가 절하되던 예술의 정체성과 개념, 아이디어의 중요성이 작품의 중요한 측면이 되는 토대를 마련하였다. 본인의 작업에서 타인의 사진을 오브제로 작업으로 활용하는 방식은 사적인 한 개인의 사진을 대중에게 공개하여 한 주체에게만 속했던 특정한 과거, 사라진 기억을 관람자 모두가 사유할 수 있는 대상이 되도록 하는 것이다.

---

72) 진휘연, 「뒤샹과 아방가르드」, 『아방가르드란 무엇인가』, 민음사, 2002, p. 55.

73) 매튜 키이란, 「예술에 들어 있는 통찰」, 『예술과 그 가치』, p. 169.

74) *Ibid.*, p. 163.

재개발 지역에서 습득한 필름들은 어떤 순간들을 기념하기 위해 사진 찍는 이의 가족을 촬영한 사진들이 대부분이었다. “가족사진은 가족이 주체이자 대상이 되는 가족 숭배의례의 하나이고, 가족 집단이 스스로에게 허용하는 축제의 감정을 표명하기 때문에 그리고 그 표명을 통해서 그 감정을 더욱 강화시키기 때문에, 사진에 대한 욕구와 사진을 찍고자 하는 욕구(이 행위의 사회적 기능의 내면화)는 집단이 더 잘 단결되어 있을수록, 강한 단결이 필요한 순간에 있을수록 더욱 강렬하게”[75] 느껴지는 기념사진이다.

본인은 사진과 사진 찍은 주체의 일체성을 제거하기 위하여 기존의 사진들을 본래의 문맥으로부터 달리하여 제시하고, 사진의 본래의 크기에 의도적인 변형을 가하여 사용하였다. 평범한 일상을 담은 사진이미지의 특정 부분을 크게 확대하여 사진이 가진 이미지를 다른 시각으로 볼 수 있도록 하였다. 사진들은 발견된 당시의 원본으로부터 디지털 작업을 거치게 되어 사진 본래의 색감과 그 세부가 변형되었다. 그리고 사진에 포함되었던 인물들이 제거됨으로써 본래의 인물이 담겨있던 사진들은 풍경사진으로 변형되었다. 이러한 작업 방식은 사진에 기록되었던 특정 인물의 흔적을 지워버림으로써 본래 사진이 지녔던 정보들을 사라지도록 한다. 그 결과, 사진은 특정한 주체의 흔적이 지워진 채 익명화된다.

사진을 찍은 대상이 누구인지 알 수 없게 된 사진들은 전시공간에 놓여 관객들이 그 자신들의 기억과 유추로 사진을 볼 수 있는 공백을 제공한다. 사진들은 그 자체로 머멘토 모리(Memento Mori)[76]가 되어 사진을 보는 이로 하여금 사진 속 누군가의 과거를 바라보는 동시에 스스로의 과거를 되돌아보도록 한다. 이처럼 존재의 부재와 상실의 증후를 보여주는 사진이미지들은 관람자들에게 전이될 수 있게 된다.

---

75) 피에르 부르디외 외, 「이미지와 환상」, 『중간예술』, p. 42.

76) 머멘토 모리(Memento Mori)는 ‘죽음을 기억하라’라는 뜻의 라틴어로 죽음의 필연성을 가리키는 말이다. 즉, 죽음에 대한 경고이고, 이것을 상징하는 대표적인 것으로는 모래시계와 해골을 그 예로 들 수 있다.

본인이 작업한 두 가지 방식의 사진은 만들어진 시기와 방법으로 인해 다른 시간성을 가진다. 타인의 사진을 사용하는 방식은 본래 사진의 성격을 변형시킨다. 사진은 리터치와 변형된 색감으로 인해 채색된 느낌을 가지게 되고 회화 같은 사진이 된다. 반면, 본인이 찍은 사진들의 경우 일상적인 느낌의 스트레이트 사진의 성격을 가져 대조를 이룬다. 따라서 본인이 찍은 사진들과 변형된 타인의 사진들은 함께 전시장 벽면에 걸린다. 사진들은 전시의 맥락에 따라 변형된 크기와 배열로 관람자에게 혼란을 야기한다. 사진을 보는 이는 전시장 벽면에 걸린 사진들로부터 특정한 하나의 대상을 추론할 수 없고 혼란스러움을 느끼게 된다. 즉, 사진들은 관람자의 시선을 그들의 과거로 되돌리는 효과를 만든다.

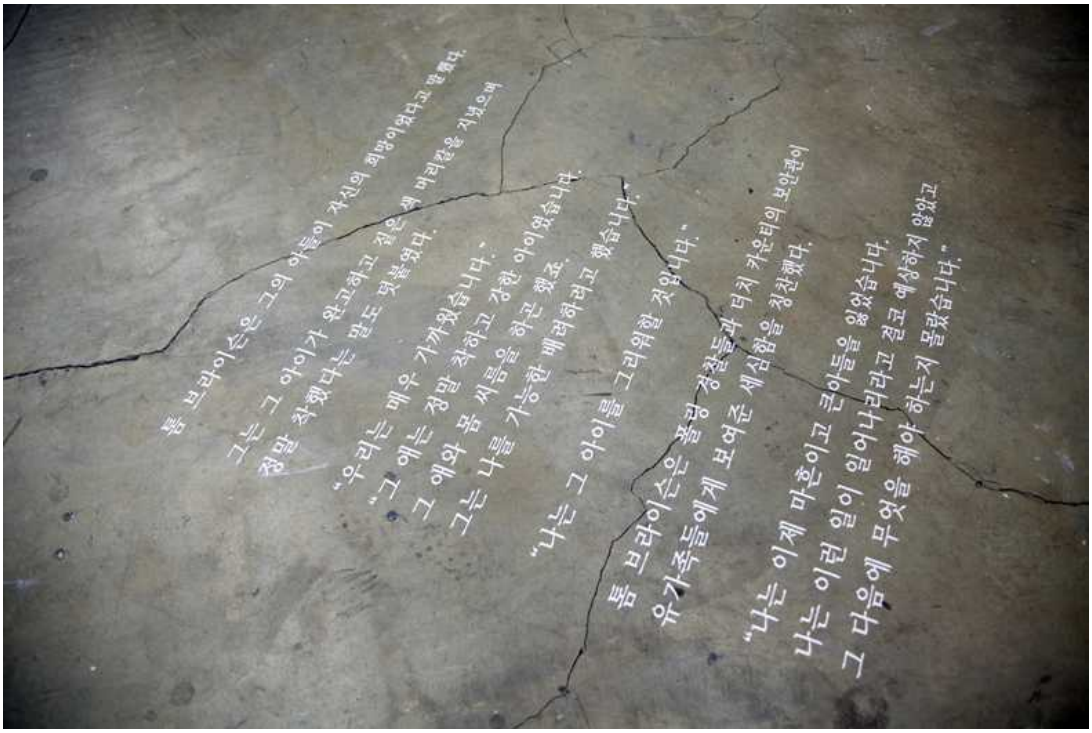
발터 벤야민(Walter Benjamin, 1892-1940)은 『사진의 작은 역사』(1935)에서 사진을 보는 자는 사진이미지가 촬영자의 조작에 의해 계획적으로 찍혔단 사실을 알지만 그 자체의 우연성을 찾으려 한다고 말했다. 즉, 관람자들은 사진의 세부로부터 스스로 과거를 돌아보고, 순간으로 남은 사진으로부터 이전에 알지 못했던 “물질세계 속에서 가장 미세한 것 가운데 존재하는 현상의 세계의 인상학적 모습”[77]을 볼 수 있다는 것이다. 따라서 전시에서 사진의 기록성은 하나의 리얼리티를 대신할 수 없고, 다만 남겨진 사진이미지와 연관될 만한 관객의 심리적인 이미지와 관념의 효과로 인해 변형된다. 결국 이러한 사진들은 시간의 흐름 속에서 결코 반복하거나 되살릴 수 없는 사라진 대상의 존재를 깨닫게 해주고, 삶의 유한성에 관한 본질적인 질문들을 제시한다.

---

77) 발터 벤야민, 「사진의 작은 역사」, 『발터 벤야민의 문예이론』, 반성완 역, 민음사, 2005, pp. 235-237.

[그림 28] <기억의 서: K의 슬라이드 전시설치 전경>, 2009

[그림 29] <밤에 익숙해지며 전시설치 전경>, 2011



[**그림 30**] <밤에 익숙해지며 전시설치 전경>, 2011

[**그림 31**] <천년고도 10>, 2012, Digital Print, 130×86cm

[그림 32] <천년고도 설치전경>, 2012

(2) 발견된 오브제

14세기부터 16세기에 걸쳐 일어난 문예 부흥 운동인 르네상스는 '고대 그리스, 로마 문화의 부활'이라는 명제 하에 인간의 업적을 보여주는 인문학과 예술을 중세시대의 억압으로부터 해방시킨다. 이런 사회적 분위기에 따라 종교행사의 제의적 장소로 여겨지던 미술관이 다양한 예술품들과 물건들을 보관하는 장소로 그 개념을 달리하게 된다. 르네상스 시대는 미술관의 개념 중 '수집을 위한 작은 공간' 혹은 '수집을 위해 만든 가구'를 뜻하는 '캐비닛(cabinet of curiosities)'이라는 개념이 생겨난 시기이다.

메디치가는 그들의 팔라초 코지미 디 메디치(The palazzo of Cosimi di Medici)에서 그들의 수집품들을 최초의 캐비닛 형태로 공개하였다. <예수의 생애모습을 담은 캐비닛>과 <캐비닛>(1625-31)은 초기의 캐비닛 유형을 보여주는 대표적인 예이다.[78] 메디치가뿐만 아니라 당시의 신흥세력

78) *Ibid.*, p. 13.

가들은 그들의 부와 개인적 취향을 반영하여 예술적인 가치를 지닌 것에서부터 인간의 독창성을 반영하는 발명품들까지 그들의 캐비닛 안에 수집한 것들을 보관하였다. 중요한 것은 한 개인의 취향을 보여주는 수집이 캐비닛의 형식을 통해 공식적인 공간에 놓일 때, 수집품은 대중이 감상할 수 있는 대상이 되었다는 것이다. 그 이후로 미술관이 앞장서서 한 개인에게 속했던 수집품들을 '문화적 재산'으로 간주하고 그것들을 미술관에 놓이게

[**참고그림 12**] 알베르트 잔즈, <캐비닛>, 1630
[**참고그림 13**] 크리스티앙 볼탕스키, <Vintrine de référence(Reference vitrine)>, 1970, 오브제, 나무위에 유리, 120×70×15cm

하여 대중에게 공개하기 시작하였다.

이와 같이 캐비닛은 미술관의 맥락적인 변화와 함께 미술가들의 작품에서 한 형식으로 자리 잡게 된다. 캐비닛 형식을 적극적으로 작업화한 대표적인 작가의 예로 크리스티앙 볼탕스키(Christian Boltanski, 1944-)의 <목록>시리즈를 그 예로 설명할 수 있다. 볼탕스키의 목록작품 중 <진열장>(1970)은 볼탕스키 개인적인 소품을 보여준다. 볼탕스키는 사진이미지와 오브제들을 적극적으로 수집하였고, 그 자신의 분류에 따라 구분하여 작품화 하였다. 볼탕스키의 수집된 오브제들에게 덧붙여진 라벨들은 때때로 본래의 기원과는 다른 설명이 적혀 있어 관람객에게 다른 관점으로 읽혀진다. 볼탕스키가 보여주는 수집은 일반적인 수집가가 값비싸고 귀한 물건들을 모으는 것과 다른 방식의 수집이며 일상 속에서 모은 것으로 어떤

특별한 가치를 지니지 않는 일상의 물건들이다. 볼탕스키는 일상 속의 오브제들을 자신만의 분류법으로 나눈 후 예술적인 사물로 제시하였다.[79]

본인은 이처럼 일상에서 흔히 볼 수 있는 물건들을 모으고 캐비닛 안에 넣어 그것들이 예술적인 사물로 그 지위를 바꾸도록 한다. <기억의 서: K의 슬라이드>(그림 33)에서 본인이 사용한 캐비닛의 형태는 긴 직사각형의 경사면을 가진 제단 형식으로 총 4개의 부분으로 연결되어 있다. 캐비닛에는 사진들을 배열 할 수 있는 턱이 있어 일본 여행 중 찍었던 사진들을 작게 만들어 우표를 담는 수집용 실체봉투에 넣어 그 위로 진열해 놓았다. 또한 <K의 방>(그림 34)이라는 가상의 공간을 전시장 한쪽에 설치하여 전시공간을 사진이 전시되는 공간과 방으로 구분되도록 하였다. <K의 방>은 사진이 진열된 공간과는 달리 조명을 어둡게 하였고 K의 소지품들을 가상으로 만들어 전체를 하나의 캐비닛 형식이 되도록 하였다.

<밤에 익숙해지며>(2011)에서는 본인은 캐비닛 형식의 테이블을 전시장 가운데에 배치하였다.(그림 35) 캐비닛은 소나무로 제작된 테이블 형태이고 그 위에 유리덮개가 씌워져 전시장 가운데에 놓여졌다. 그 안에는 본인이 포킵시 곳곳을 여행하면서 우연히 수집한 오브제들과 리사의 사진앨범, 육아앨범에 스크랩한 것, 본인의 여행 루트를 표시한 지도, 리사의 고등학교 졸업식 날짜가 적힌 1989년 6월 25일자 알링턴 고등학교 졸업식 프로그램, 본인이 참석했던 2011년 6월 26일자 졸업식 프로그램 등을 함께 놓았다.

본인이 캐비닛을 전시공간에 배치하는 이유는 여정을 객관적으로 보이게 하기 위한 것이고 감각적이고 즉각적인 경험들의 단서들을 제공하기 위한 것이다. 전시장에 제시된 캐비닛은 사적인 자료들이 모인 아카이브 형식으로서 의미론적으로 끊임없이 확장되는 텍스트와 이미지의 집합체들을 보여준다. 즉, 작업화 된 시각적인 이미지와 언어의 재현은 삶이 수반하는 수많은 기록들의 불완전성을 보여준다. 이것은 동시에 본인의 작업방식이 기록에 개입하여 새로운 의미를 만들어 내고 있음을 보여준다.

---

79) Lynn Gumpert, Christian Boltanski, Flammarion, 2001, pp. 29-31.

[그림 33] <기억의 서: K의 슬라이드>, 2009, 혼합재료, 가변크기

[그림 34] <K의 방>, 2009, 혼합재료, 가변크기

[그림 35] <밤에 익숙해지며 캐비닛>, 2011, 혼합재료, 90×170×75cm

2. 주체화 과정

사진의 대상은 관람자가 서 있는 전시공간에 2차원의 평면적인 이미지로 제시된다. 사진이미지는 사진 찍힌 대상의 현존을 보여준다. 동시에 사진의 생생한 재현성은 바라보는 이의 시각과 의식을 인화지 너머로 이끌고 존재하지 않는 대상과 조우 할 수 있도록 해 준다. 즉, 사진을 보는 이는 그의 의식을 사진이 재현하는 시각적인 이미지의 공간으로[80] 편입시킬 수 있고, 사진의 대상을 3차원적인 것으로 인식할 수 있다. 따라서 관람자는 사진의 프레임이 특정한 크기로 사진이미지를 제한하고 있음에도 불구하고 사진프레임의 요소를 무시한 채, 그의 인식에서 사진의 대상과 만날 수 있다.[81]

본인의 작업은 시각적인 재현의 형태를 가진 것으로서 사라진 대상이 존재했다는 것을 가리키는 이미지와 언어로 표현되지만 동시에 재현 너머 본래의 대상이 부재함을 암시한다. 관람자는 본인의 작업이 놓인 전시장에서 작업에 존재하는 두 개의 시선을 읽어낼 수 있다. 본인이 타인의 사진과 직접 찍은 사진들을 동시에 제시하는 까닭에 사진이미지들과 수집된 오브제들은 확연히 다른 시간을 지닌 복합적 시간성이라는 특징을 가진다. 전시장 벽면에 배열된 타인의 사진은 원본보다 크게 확대된 상태로 전시장에 놓이며 사적인 스냅사진의 특성을 벗어난다. 또한 사진은 본래 주인의 모습이 삭제되거나 그 배경의 변화로 사진의 출처는 사라진 채, 새롭게 이름 붙여진 제목과 함께 놓이며 새로운 의미를 발생시킨다.

대상을 객관적으로 보여준다고 믿어왔던 사진의 특징은 이처럼 본인의 의도로 변형된다. 한 개인의 존재를 확인해주는 사진이미지는 본래의 문맥으로부터 벗어나 인간의 기억과 망각된 사실의 흔적을 담은 채 인간 공동의 기억을 자극하는 매개물이 된다. 즉, 일상의 사물들은 전시공간에서 예

---

80) Monica E. McTighe, Framed Spaces: Photography and Memory, Darthmouth College Press, 2012, p. 45.

81) *Ibid.*, p. 44.

술적인 감상의 대상으로 전환된다. 그리고 본인의 의도로서 제작된 작업들과 캐비닛의 병렬적 배치는 사라진 대상의 현존을 확인해주는 기억을 보존하기 위하여 실재의 근원을 향해 나아가고자 하는 본인의 충동을 직접적으로 보여준다. 그 결과, 사진이미지와 오브제, 설치물로 구성된 전시장의 작업들은 인간 공동의 무의식 속에 자리 잡은 기억들을 다시금 활성화시키며 하나의 기념비가 된다.

본인작업의 예술적 의도는 관람자가 사라지고 망각된 과거를 인식하는 것이다. 그리고 관람자가 사진이미지의 대상 혹은 작품의 제작자인 본인의 존재를 잊은 채 망각되었던 주체를 되찾고 작업의 시각적 이미지로부터 무의식 속에 그들 각자의 기억과 마주하도록 하는 데 있다.

전시공간에 제시된 시각적인 재현의 작업들은 자아에게 소외되었던 주체를 되찾도록 돕는 시각적 장치이다. 따라서 전시장에 놓인 작품들은 사실적이지만 가공된 재구성의 산물이자 의미체계로서 이중의 지위를 갖는다. 그렇다면 본인으로 하여금 이러한 시각적 장치를 끊임없이 만들어내도록 하는 욕망은 어디로부터 오는 것인가.

1950-60년대에 라캉은 실재계를 기본적으로 '절대적인 존재(absolute being)'혹은 '즉자적인 존재(being in itself)'의 개념으로 정의하였다. 그에 따르면 실재계는 현상과 이미지 너머에 존재하며 자아의 욕망의 대상이자 욕망을 만족시키는 대상이라고 설명하였다. 라캉은 이 욕망은 그 대상을 만날 수 없기 때문에 충족될 수 없는 것으로 보았다. 본인의 작업에서 반복적으로 등장하는 일련의 이동과 시각적인 재현은 실재에 다다르고자 하는 본인의 욕망을 보여주는 것이다.

그러나 본인의 작업은 '재현의 대리물'로서 사라진 과거를 온전히 복원할 수 없다. 시각적인 이미지와 상징적인 의미체계로서 언어는 완벽하게 충족되지 못한 채, 시각적인 형상으로서 사라진 실재를 가리킨다. 라캉은 재현의 의미를 사라진 대상이 단지 상실되었다는 것을 인식하도록 해주는 것이 아니라 예술가에 의해 "환상의 창조물로서 존재하는 것"이라고 보았다.[82)]

본인의 시각적인 재현작업의 시도들은 사라진 대상의 단순한 모방이 아닌 본인의 상상으로 대상을 실재화 시키려는 것으로 해석 할 수 있다. 따라서 기록된 장소로 반복적인 이동은 본인 스스로 소멸을 경험하여 상징계를 벗어나 실재에 다다르려는 거듭된 '죽음충동'의 작용에 따른 행동으로 볼 수 있다. 요컨대 죽음충동으로 빚어진 예술적인 창작인 본인의 작업은 라캉이 언급한 '포르트ㅡ다'놀이에 비추어 설명할 수 있다. 예술가인 본인이 스스로 주체가 되어 '사라진 대상에 대한 욕망'을 "상징에 대한 욕망'으로 고양시키는"[83]것으로 볼 수 있는 것이다.

관람자가 전시공간에 놓인 작업들을 사유하는 것 역시 능동적인 태도로 포르트ㅡ다 놀이에 참여하여 상실된 대상을 인식하는 것으로 설명할 수 있다. 즉, 관객은 그의 시각을 통해 '상실 속에 재현되지 않는 대상'의 대리물인 작업을 보며 스스로 주체로 거듭난다. 관객이 작품으로 상실된 대상으로 그들의 과거를 인식하는 것은 그 자체로 프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 주인공 마르셀이 홍차에 적신 마들렌의 과자로부터 유년기의 기억을 마주하는 순간이자, 바르트의 <온실사진>으로부터 어머니의 정수와의 절대적인 만남의 순간과도 같다.

벨라스케스(Velasquez, 1599-1660)는 <라스메니나스>(1656)[84](참고그림 8)에서 작품을 생산하는 자신의 모습을 그림에 그려 넣음으로써 일반적인

---

82) 조선령, 『라캉과 미술』, p. 209.

83) *Ibid.*

84) <라스메니나스(Las Meninas)>(1656)스페인 국왕 펠리페 4세와 마리아나 왕비가 그들의 초상화를 벨라스케스에게 그리도록 했던 일의 일화로 배경으로 한다. 궁정화가 벨라스케스가 국왕부부의 모습을 그리는 것을 그들의 다섯 살 날 딸, 마르가리타 공주가 시녀들을 대동하고 이 작업을 구경하러 온 상황을 묘사하고 있다. <라스메니나스>는 화가 벨라스케스가 그리는 그림의 대상을 그림의 후경에 놓인 거울상 안에 그려 넣었다. 그림 속에서 화가는 화폭 밖으로 고개를 내밀고 잠시 그리기를 중단한 화가다. 화가란 그림을 그리기 위해서는 캔버스 밖에서 재현을 실행해야 한다. 따라서 대상(모델)을 자기의 구상에 맞게 전환하는 화가인 벨라스케스는 이차원의 평면인 그림 안에 나타날 수 없는 존재다. 박정자, 「그림 속에 감추어진 에피스테메 혹은 해체」, 『빈센트의 구두』, 에크리, 2005, pp. 28-30.

회화에서 보여주지 않는 세 가지 요소를 보여준다. 이러한 세 가지 요소란 <라스메니나스>원경의 벽에 걸린 거울상에 비춰진 벨라스케스가 재현하는 대상인 국왕부부, 관객과 그림을 그리는 주체인 화가를 뜻한다.[85]

라캉은 벨라스케스가 <라스메니나스>에서 언제나 그림의 외부에 존재할 수밖에 없는 대상인 국왕부부의 존재를 그림의 후경에 그려 넣음으로써 '실재적인 대타자'(l'Autre réel)의 존재를 관객에게 보여준다고 설명하였다. 즉, 화가가 직접 자신이 그린 회화의 지시대상을 그림으로 재현하고 이미지와 대상과의 관계를 외부의 대상인 국왕부부의 존재를 알림으로써 보여준다. 라캉은 벨라스케스 스스로 환상에 의해 창조한 허구적 재현이자 상징의 효과가 회화라는 사실을 드러낸다고 보았다

[**참고그림 8**] 벨라스케스, <라스메니나스>, 캔버스에 유채, 1656, 278×316cm

중요한 것은 <라스메니나스>에서 절대적 타자인 국왕부부가 그려진 모습이 희미한 "불확실한 이미지"[86]라는 점이다. 라캉은 <라스메니나스>에서 절대적인 외부에 존재하는 국왕부부를 가리키는 요소를 그림에 그려진 벨라스케스의 존재로 보았다. 이렇게 재현된 벨라스케스의 시선은 그림의 후경인 거울에 비친 국왕부부의 대상으로 향하고 있고, 그림을 보는 관객은 국왕부부의 시선과 함께 놓이는 곳에 위치하도록 되어있다. 따라서 관객은 벨라스케스의 <라스메니나스>를 보며 타자의 시선으로 그들 자신의 시선을 경험할 수 있다.[87]

자신의 모습을 그림에 재현하여 그림 밖에 존재하는 절대적인 타자를 가리켰던 벨라스케스처럼 본인은 사라진 대상을 향하는 본인의 시선을 사

85) 박정자, 「그림 속에 감추어진 에피스테메 혹은 해체」, 『빈센트의 구두』, pp. 28-30.

86) *Ibid.*, p. 171.

87) *Ibid.*, p. 177.

진과 언어를 작업으로 제시하며 재현 밖으로 사라진 대상의 존재를 알린다. 한 개인의 자취를 작품의 소재로 한 본인의 작업은 한 개인의 서사를 재구성하여 작업으로 제시하며 관람자 스스로 주체로 거듭나도록 한다. 따라서 작업의 형식인 사진, 오브제, 텍스트는 비인식의 대상, 실재를 가리키는 증거물들로 볼 수 있다.

버려진 필름의 인화된 이미지들을 차용한 것과 본인이 직접 찍은 사진의 나열은 작품의 구조 안에서 관객이 작품의 단일한 주체와 대상을 찾을 수 없도록 만든다. 그 결과, 작업의 시각적인 이미지들의 서사는 특정한 주체의 정체성이 사라진 상태로 보이기 시작하고 작업의 제작자인 본인의 자취는 재현 불가능한 사라진 대상을 가리키는 존재가 된다. 따라서 작업은 그 자체로 모호한 사실성, 완전한 허구도 현실도 아닌 중간지대로 존재하는 것이다. 즉, 작업은 그 자체로 존재의 양면성을 부각시키며 사라진 대상을 지시하는 기호로 위치하게 된다. 이러한 작업의 특성은 관객이 작품에 편입되어 그들의 시선을 부재하는 타자의 시선들과 같은 지점에 놓일 수 있는 계기를 마련한다. 그 결과, 관객은 스스로 주체가 되어 타자의 시선으로 실재, 대상을 인식할 수 있게 된다.

3. 재구성된 기억

부재하는 대상은 상징화 할 수 없는 성격의 것이기 때문에 하나의 이미지 혹은 오브제로 존재할 수 없다. 따라서 본인의 작업은 재현 밖에 머무는 대상을 시각적인 상징화로 형상화하며 모순적인 상황에서 예술적인 표현으로 존재한다. 이것을 위하여 본인은 스스로 주체가 되어 실재를 되찾으려하는 시각적인 시도들을 작업화 하여 기록의 한계성을 극복하고자 한다. 이를 위하여 본인은 사진 속 장소로 이동하고 그 곳을 여행하는 것을 통해 이미지와 언어의 기록물이 재현하는 대상이 머물렀던 장소에서 주체로 거듭나 이러한 경험 자체를 작업화 한다. 즉, 실재를 향해 반복되는 죽

음충동으로 상징화된 체계를 벗어나 실재계에 도달하여 사라진 대상을 되찾고자 한다. 이러한 “충동은 대상을 소유하는 것을 목표로 하고 있는 것이 아니라 대상을 향해가고 그 대상과 만남이 빗나가는 순간 방향을 바꾸어 다시 주체로 귀환하는 운동 속에서 단지 자기 자신을 생산하는 것을 목표로 한다.”[88]

본인은 재현 밖에 존재하는 대상의 본성으로 인해 시각적 재현을 만들지만 한편으로는 혼돈에 머물게 되어 지속되는 비애의 상태에 머물게 된다. 지속적인 상실감을 느끼는 것으로부터 벗어나기 위해서는 프로이트가 논했던 애도의 과정에 임하여 사라진 대상의 대체물을 찾고 사라진 대상을 잊어야만 할 것이다. 그러나 본인은 이러한 애도의 과정을 거부하고, 대상이 사라져버린 사진 속 공간을 여행하며 사라진 대상을 다시 되찾길 바란다. 따라서 이것을 시각화한 본인의 작업은 사라진 대상의 소환을 현실과 간극 속에 상징체계의 흔적으로 재현의 형식으로 보여주며 존재하는 의미체계에 균열을 가한다. 작업은 이러한 균열이 새로운 의미가 생겨나는 비어진 공백임을 확인해 주며 새로운 기억의 아카이브를 구축한다. 본인이 직접 모은 자료들과 사진 찍은 대상들은 전시장에서 새롭게 재배치되며 관람객이 작업 속 특수한 시간과 공간 속에서 그들 스스로의 심연의 기억과 조우하도록 한다.

본인은 일련의 작업들을 통하여 한 존재가 사라져 버린 공간을 환상의 장으로 바꾸었고, 이러한 시도들을 예술로 승화시켰다. 그리고 일상에서 접할 수 있는 보통의 사진 이미지와 일기장들 너머의 사라진 기억이 그 자체로 공통의 기억을 매개하는 예술로 거듭날 수 있음을 확인하였다. 이것은 마치 바르트가 『애도일기』를 작성하며 어머니의 정수, 표상 불가능한 것에 대한 글쓰기를 지속했던 순간과 푸르스트가 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 할머니의 기억에 따른 할머니의 현존과 부재 사이의 관계를 묘사함으로써 소유와 상실의 상태를 글쓰기로 재현하였던 것과 많이 닮아 있다. 바르트와 푸르스트는 주체로서 사라져 버린 존재와 현실 사이의 간극

88) *Ibid.*, p. 268.

을 메우기 위한 불가능에 대한 도전을 하였고, 그들의 글쓰기는 사라진 대상의 소생과 회복을 위한 것이었다. 그들은 각자의 텍스트에 어머니의 정수와 돌아가신 할머니의 기억과 마주하였고 언어로 재현하고자 함을 서술하였다. 그러나 이러한 만남은 주체의 욕망에 따라 무의식에 의해 일회적으로 이루어질 뿐 고정 될 수 없는 것이고, 단지 상상에 의해서 충족될 수 있는 감각적인 경험의 것이다.

본인은 이러한 일련의 작업들을 통해서 잃어버린 대상이란 근본적으로 재현의 형상으로 포착할 수 없는 존재라는 것을 인식하였다. 본인이 시도하는 작업은 공가에 버려졌던 필름들, 버려진 일기장 소녀의 글귀로부터 이탈된 대상을 추적하고 타자와 본인 사이의 공통된 기억을 재구성하는 것이다. 또한 본인의 사진이미지와 오브제들은 관람자 앞에 아카이브 형식으로 놓이도록 하여 사적인 수집행위와 여행의 궤적이 예술의 삶과 태도가 될 수 있음을 확인 할 수 있도록 해주었다. 그 태도는 기록된 것, 기억의 대리물인 이미지와 언어에 반성적인 태도를 갖고, 기억과 상실의 아카이브로서 끊임없이 확장되는 텍스트와 이미지의 집합체를 만들어낸다.

> 하지만 여행은 내게 사진 속의 것들의 상실을 다시 경험하게 된다. 하지만 나는 여행 중에 새로운 사람들과 또 다른 새로운 기억으로써 상실로부터의 보상 아닌 보상을 받는다. 이 보상은 동시에 내게 내 자신의 정체성을 찾아 회귀하도록 하는 메시지를 끊임없이 이야기한다. 리사의 사진앨범은 그녀가 경험했던 과거 지점으로 나를 위치시키고 그것들이 현재의 내 눈 앞에 살아나게 하였다. 하지만 그것은 온전한 것이 아니었으므로 나는 그것을 더 지켜봐야 했다. 나는 그렇게 여기게 되기까지 얼마간의 시간이 필요했다. 그것은 내가 위치한 곳으로부터 서서히 나를 없애야 했다. 나는 필연적으로 리사의 사진 속에서도 내가 살고 있는 곳에서도 머무를 수 없었다. 나는 그것들의 중간 지점에 존재했다. 그 모호한 지점에서 어떤 쪽에도 속하지 못함으로 오는 모순으로 나는 괴로웠다.[89]

실재는 형상화 될 수 없는 것이기에 그것의 완벽한 환영으로서 작업은 존재할 수 없을지 모른다. 그러나 본인은 주체로 거듭나 대상의 흔적을 형

---

89) 장보윤, 『밤에 익숙해지며(Acquainted with the Night)』, p. 110.

상화하며 실재를 향해 이미지의 기능과 가치를 벗어나 완결되지 않는 형식과 낭만성을 지닌 작업을 제작한다. 본인의 작업들은 라캉이 언급한 “예술에서 역사라는 용어는 가장 궤변적인 것”[90]을 극한으로 보여준다. 본인의 작업은 시간의 흐름을 거슬러 예술적인 기적을 새롭게 실행하기 위한 노력의 결과들이고 환유, 은유의 방식으로 사라진 기억을 표상한다.

이와 같이 표상된 과거의 기억은 상실의 현재성일 뿐, 실재 그 자체가 될 수 없다. 본인이 여행을 하며 경험한 것들은 기록되고 이미지와 언어로 재현하는 순간, 상실되고 만다. 이것은 마치 오르페우스가 신화 속에서 죽은 에우리디케를 되찾고 그녀를 되돌아보며 에우리디케를 재차 상실하는 것과 매우 닮아 있다. 왜냐하면 오르페우스가 죽은 에우리디케를 되찾으려 하는 것은 불가능에 대한 도전이고 본인의 작업은 시야에서 사라진 대상을 시각적으로 표현하고자 하기에 본인과 오르페우스가 되찾으려하는 대상이 매우 닮아있기 때문이다. 시각적인 재현을 통해 소환하려는 실재는 언제나 지체되고 연기되어 형상 밖에 존재하는 것처럼 보인다. 실재는 대상을 재현하는 시각적 몽타주의 구성 방식 안팎에서 여전히 차가운 이미지와 언어의 물질성 언저리에 머물 뿐이다.

이러한 상황에서 본인의 작업은 실재의 레퍼런스로서 이미지와 언어의 체계를 가진 지연하는 공간을 만들어 낸다. 그 결과, 작업에 드러난 하나의 서사는 예술적인 상징체계의 구조 안에서 인간 존재의 의미를 생산하도록 돕고 주체의 기억 속에서 순수한 모습을 드러내며 실재와 현실의 간극 속에 불확실하고 모호하게 재생된다. 사라지고 망각되는 오브제들을 매개로 한 작업은 실재의 흔적이라는 상태로 본인과 관객의 의미작용에 의해서 시공간을 가로질러 끊임없이 의미를 생성해낸다.

---

90) 조선령, 『라캉과 미술』, p. 269, 재인용.

Ⅴ. 결론

본인 작업의 시발점은 버려진 사진이미지와 언어의 이면에 상실된 대상이 있음을 인식하면서부터다. 시각적인 재현의 체계인 이미지와 언어는 본인에게 되돌릴 수 없는 시간과 재현의 대상이 부재한 사실을 인식하도록 한다. 재현된 이미지와 언어들은 항구적인 시간성을 가지고, 그것이 형상화한 대상을 흐르는 시간 속에 붙잡아 둔 것처럼 보인다. 그러나 재현된 대상은 존재론적으로 대상과 동일하지 않기 때문에 역설적으로 그것의 부재를 가리킨다.

본인은 타인의 사진들로부터 사라져버린 대상을 인식하는 순간을 바르트의 '푼크툼'의 개념으로 살펴보았다. 또한 본인은 사라진 대상을 깨달음으로서 경험한 지속적인 상실감을 멜랑콜리에의 감정을 일반적인 상실감과 비교하여 프로이트의 우울증 이론으로 살펴보았다. 본인이 멜랑콜리에 이른 이유는 본인이 사라진 대상을 잊기보다 되찾고자 욕망하기 때문이다. 이러한 욕망을 라캉의 정신분석학적 논의를 통해서 주체가 상실한 대상을 상징화하는 상징계의 구조와 관련지어 살펴보았다. 주체가 상징계를 넘어 잃어버린 대상에 도달하려는 욕망은 죽음충동과 관계한다.

본인의 일련의 작업들 속에서 공통된 형식인 이동은 주체가 죽음충동의 반복으로 상징화되기 이전의 세계에 머물며 직접적으로 대상, 실재와 마주하고자 하는 욕망을 발현시키는 것이다. 발견된 사진들의 배경이었던 장소들을 여행하는 것은 본인의 시선을 사라진 대상이 존재했던 공간에 놓이게 함으로써 본인을 수동적이고 관찰자의 태도로부터 능동적이고 실천적인 참여자로 탈바꿈시킨다. 이것은 보다 적극적으로 이미지와 언어로 상징화되기 이전의 그 대상을 되찾기 위한 실천적이고 구체적인 방법이라고 볼 수 있다. 본인은 이러한 이동을 '상상계로의 퇴행'으로 정의하였고, 이로부터 경험되는 것들을 다시 사진이미지와 언어로 기록하는 작업을 주체가 능동적으로 상실을 승화시키는 '포르트-다' 놀이와 비유하여 연구하였

다. 그 결과, 본인은 능동적인 주체가 되어 상상의 아카이브를 만들어내고 있음을 확인하였다.

사진 속 공간을 직접적으로 마주하는 것은 총체적으로 사진 속 공간을 경험하게 하고 사진 밖의 것을 상상하는 계기를 낳는다. 본인은 여행 중 타인의 사진을 바탕으로 사진 바깥의 것들을 상상하고 그것에 대한 서사를 만들어내어 가상의 편지, 엽서, 일기 형식의 글쓰기 작업을 하였다. 또한 글쓰기 작업은 전시공간에서 놓여 관람자의 독해의 대상이 된다. 이때, 관람자는 텍스트로부터 특정한 주체를 추적할 수 없고, 텍스트는 최초의 진실로부터 멀어져 그것을 읽는 자에 의해 전이되고 의미화 된다. 즉, 관람자는 스스로 주체가 되어 본인의 작업 속에서 그들 자신의 기억을 통해 대상과의 의미를 만들어낸다.

상상에 따른 주관적 경험이 예술적 표현이 되기 위해서는 가시성을 지니는 사진이미지와 언어라는 재현의 도구를 필요로 한다. 그러나 이러한 시각적인 형상화를 통한 재현은 다시 그 대상으로부터 지속적인 상실이 발생하는 지점이 된다. 재현된 대상은 다중시점과 혼재된 시간성을 가지게 되어 사라진 대상의 소환은 끊임없이 지체되고, 현실과 사라진 대상 사이의 간극은 좁혀지지 않는다. 본인은 사라진 대상을 추적하는 태도를 가지며 구체적인 사실들을 확인하는 것처럼 보이지만 본인이 만들어 낸 작업의 효과는 지극히 사적인 기억과 마주하는 듯 구체적인 인상의 단편들을 파편적으로 제시하며 추상적이고 모호한 지대를 만들어낸다. 본인의 작업은 재현된 형상 너머에 존재하는 상실된 대상을 심연의 기억으로 들추어내며 타인과 본인이 소통할 수 있는 예술적인 담론의 장을 만들어 낸다.

표목차

표 1 2010년 7월 4일부터 10일까지의 여행일정

그림목록

그림 1 <Pants>, 2008, Digital Print, 69×84cm
그림 2 <Place 1>, 2008, Digital Print, 56×84cm
그림 3 <K의 35mm 슬라이드 원본 1>, 1968
그림 4 <K의 35mm 슬라이드 원본 2>, 1968
그림 5 <K의 35mm 슬라이드 원본 3>, 1968
그림 6 <1968년, 여름, 해변에서>, 2009, Digital Print, 76×110cm
그림 7 <밤에 익숙해지며>, 2011, Digital Print, 35×50cm
그림 8 <리사의 스크랩>, 1988
그림 9 <여행일정표>, 2011, Digital Print, 29.7×42cm
그림 10 <밤에 익숙해지며>, 2011, 20×14cm, 112쪽
그림 11 <알링턴 고등학교 교지에 실린 송시>, 1988
그림 12 <제이크의 마지막 편지>, 1988
그림 13 <Down the Way>, 2011, 1 Channel Video, 7분 4초, 가변크기
그림 14 <알링턴 고등학교 졸업식>, 2011, 65장의 슬라이드 프로젝션, 가변크기
그림 15 <알링턴 고등학교 졸업식>, 2011, 65장의 슬라이드 중 일부
그림 16 <천년고도 11>, 2012, Digital Print, 53×80cm
그림 17 <천년고도 4>, 2012, Digital Print, 86×130cm
그림 18 <기억하고 싶은 것들>, 2011, 벽에 초콜릿 드로잉, 가변크기
그림 19 <기억하고 싶은 것들>, 2011, 벽에 초콜릿 드로잉, 가변크기
그림 20 <비밀일기>, 2009, 종이에 과슈, 29.7×42cm
그림 21 <비밀일기>, 2012, 종이에 과슈, 29.7×42cm
그림 22 <천년고도1>, 2012, 1 Channel Video, 16분 8초, 가변크기

그림 23 <천년고도2>, 2012, 1 Channel Video, 3분 57초, 가변크기
그림 24 <일본여행 중 기록, 니이가타>, 2009, Digital Print, 8×8cm
그림 25 <일본여행 중 기록, 니이가타>, 2009, Digital Print, 8×8cm
그림 26 <알링턴 고등학교>, 2011, Digital Print, 80×120cm
그림 27 <알링턴 고등학교>, 2011, Digital Print, 80×120cm
그림 29 <기억의 서: K의 슬라이드 전시설치 전경>, 2009
그림 30 <밤에 익숙해지며 전시설치 전경>, 2011
그림 31 <천년고도 10>, 2012, Digital Print, 130×86cm
그림 32 <천년고도 전시설치 전경>, 2012
그림 33 <기억의 서: K의 슬라이드>, 2009, 혼합재료, 가변크기
그림 34 <K의 방>, 2009, 혼합재료, 가변크기
그림 35 <밤에 익숙해지며 캐비닛>, 2011, 혼합재료, 90×170×75cm

참고그림

참고그림 1 피터 클라스존, <바니타스 정물>, 1630, 패널에 유채, 39.5×56cm
참고그림 2 비토 아콘치, <방송시간>, 1977
참고그림 3 한스 홀바인, <대사들>, 1533, 패널에 유채, 207×209.5cm
참고그림 4 차학경, <DICTEE－클리오 역사>, 1982
참고그림 5 _____, <DICTEE－엘리테레 서정시>, 1982
참고그림 6 알베르트 잔즈, <캐비닛>, 1630
참고그림 7 크리스티앙 볼탕스키, <Vintrine de référence(Reference vitrine)>, 1970, 오브제들, 나무위에 유리, 120×70×15cm
참고그림 8 벨라스케스, <라스메니나스>, 캔버스에 유채, 1656, 276×318cm

참고문헌

1. 단행본

권귀숙, 『신혼여행의 사회학』, 문학과 지성사, 1998.

니꼴라 부리요, 『관계의 미학』, 미진사, 현지연 역, 2011.

롤랑 바르트, 『애도 일기』, 김진영 역, 이순, 2012.

_____, 『이미지와 글쓰기』, 김인식 역, 도서출판 세계사, 1998.

_____, 『밝은 방』, 김웅권 역, 동문선, 2006.

마크 A 치담, 마이클 앤 홀리, 키스 막시, 『미술사의 현대적 시각들』, 조선령 역, 경성대학교 출판부, 2007.

맹정현, 『리비돌로지』, 문학과 지성사, 2009.

매튜 키이란, 『예술과 그 가치』, 이해완 역, 북 코리아, 2010.

미셸 아르, 『예술 작품』, 공정아 역, 동문선, 2005.

박정자, 『빈센트의 구두』, 에크리, 2005.

발터 벤야민, 『발터 벤야민의 문예이론』, 반성완 역, 민음사, 2005.

수잔 캐벌러-애들러 지음, 『애도- 대상관계의 정신분석의 관점』, 한국심리치료연구소, 2009.

에리히 아우어바흐, 『미메시스』, 김우창, 유종호 역, 민음사, 1992.

오비디우스, 『원전으로 읽는 변신이야기』, 천병희 역, 숲, 2005.

윤난지 역음, 『전시의 담론』, 황신원외 12명 역, 눈빛, 2002.

_____, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 눈빛, 2002.

숀 호머, 『라캉 읽기』, 김서영 역, 도서출판 은행나무, 2006.

자크 데리다, 『시선의 권리(Droit de regards)』, 신방흔 역, 아트북스, 2004.

자크 라캉, 『자크 라캉 세미나 11-정신분석의 네 가지 근본 개념』, 새물결 출판사, 2008.

지그문트 프로이트, 『예술, 문학, 정신분석』, 정장진 역, 열린책들, 2004.
----------, 『정신분석학의 근본개념』, 박찬부, 윤희기 역, 열린책들, 2004.
진휘연, 『아방가르드란 무엇인가』, 민음사, 2002.
조선령, 『라캉과 미술』, 경성대학교출판부, 2011.
주네트, 리쾨르, 화이트, 채트먼, 『현대 서술 이론의 흐름』, 김동윤외 10명 역, 솔 출판사, 1997.
줄리아 크리스테바, 『검은 태양』, 김인환 역, 동문선, 2004.
토니 고드프리, 『개념미술』, 전혜숙 역, 한길아트, 2002.
피에르 부르디외 외, 『중간예술』, 주형일 역, 현실문화연구, 2004.
헤이든 화이트, 『현대 서술 이론의 흐름』, 전은경 역, 솔 출판사, 1997.
헬 포스터, 『실재의 귀환』, 이영욱, 조주연, 최연희 역, 경성대학교출판부, 2003.
M. 하이데거, 『예술 작품의 근원』, 오병남, 민형원 역, 예전사, 1997
W.타타르키비츠, 『미학의 기본개념사』, 손효주 역, 미술문화, 2006.
Anne Anlin, Cheng, *The melancholy of race: psychoanalysis, assimilation, and hidden grief*, Oxford University Press, 2001.
Carol, Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, London and New York: Routledge, 1995.
Monica E., McTighe, *Framed Spaces: Photography and Memory*, Darthmouth College Press, 2012.
Lynn, Gumpert, *Christian Boltanski*, Flammarion, 2001.
Robert, Frost, *Selected Poems of Robert Frost*, Holt,
Rinehart and Winston, Inc, 1967.
Theresa, Hak Kyung, Cha, *DICTEE*, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 2001.

2. 전시 도록

김우임, 『Open Studio8』, 국립현대미술관, 2012.

류한승, 『난지미술창작스튜디오 5기 입주작가』, 서울시립미술관, 2011.

이대범, 『Un-vanished Memory』, 2009.

장보윤, 『밤에 익숙해지며(Acquainted with the Night)』, 갤러리팩토리, 2011.

최정원, 『ARTSPECTRUM 2012』, Leeum, 2012.

3. 정기 간행물

김경순, 「라캉의 실재와 유령의 텍스트성」, 『영어영문학 연구』, 제 33권 제 2호, 2007, p. 35-52.

박민정, 「내러티브란 무엇인가?－이야기 만들기, 의미구성, 커뮤니케이션의 해석학적 순환」, 『아시아교육연구』, 7권 4호, 2006, pp. 27-45.

설태수, 「로버트 프로스트 시에 나타난 어둠의 다양성」, 『인문사회과학연구』, 제13집, 2005, pp. 55-58.

이훈, 「해외여행 자유화 통한 세계 속의 한국 이미지 정립」, 『한국관광공사 관광정보』, 230(90.12), 1990, p. 59.

Rosalind E., Krauss, “Notes on the Index: Seventies Art in America”, *OCTOBER*, MIT Press, 1977, pp. 68-69.

4. 학위 논문

한석현, 「애도와 실재의 윤리: 롤랑바르트의 애도일기와 밝은 방」, 석사학위 논문, 서울대학교, 2012.

5. 기타 자료

두산백과사전 두피디아 http://www.doopedia.co.kr/

옥스퍼드사전 http://oxforddictionaries.com/

학술지 전문 데이터베이스 http://www.jstor.org/

Abstract

A Study on the Visual Reproduction of Object Disappeared

-based on my works-

Jang, Bo-yun

Painting Major, Department of Painting

The Graduate School, Seoul National University

This study deals with my works that reproduced objects disappeared over time, through visual images and language. The photos and diary of someone else found in the redevelopment area around Gyeonggi province indicate both existence and absence of the owner. Due to absence of the 'object', the photos and language that suggest his or her existence leave me continuous feelings of loss. Such feelings stem from treating the records of someone else as mine and realizing the ‘finitude of existence’ in the flow of time. Based on such perception, my works deal with division of semantic system experienced by the 'subject'. Through psychoanalytic discussions, this study examined my own psychological status in terms of relationship

between subject and object, as well as the characteristics of my works, based on contemporary art.

For this study, I examined the characteristics of someone else's photo images that provide special aesthetic experience through the ‘punctum’ concept of Roland Barthes. The characteristics of punctum allow me to transfer my emotions to the past of someone else and encounter the lost existence.

Such experience with photos leads me to continuous status of loss and feelings of melancholy. This study examined such emotions in comparison with general feelings of loss in 「Sadness and Depression」of Sigmund Freud, and came to a conclusion that such emotion is a result of strong desire to restore the lost object without a normal process of lamentation. Based on Jacques Lacan's psychoanalytic research, I determined that an object of loss is created when the subject symbolizes the object through language or images. Thus, my strong desire to restore the lost object is similar to ‘Death Drive’ involving a subject that tries to reach the world of existence where the lost object exists, beyond the world of Symbolic.

'Moving to a recorded location,' which is a common form of all my works, is an indication of my strong desire to encounter the lost object while staying in the state of narcissism prior to the world of Symbolic. I defined it as a concept of 'Regression to the world of Imaginary' and studied the characteristics of my works. Moving to a recorded location allows me to become an

active and practical participant, since I get to look at the space where the lost object used to exist. In addition, moving allows me to experience a space holistically and imagine its different sides reproduced through photos and language. During my trip, I reproduced a narration using the records of others while going back and forth between the reality and world of imagination, and recorded the experience through photo images and texts, which are mediums of visual recreation. Based on such concept, I created the following works: <Preface of Memory: K's Slides>(2009), an imaginary narrative based on a slide film of a man who travelled to Japan in 1968; <Acquainted with the Night>(2011), an attempt to visualize the past contained in a photo album of an American girl; <A Capital City of a Thousand Years>(2012) consisting of contrapuntal descriptions from various people about the history of families in Gyeongju and the city, known as the 'A Capital City of a Thousand Years'.

However, despite my effort to visualize the lost object, I experienced another loss, because my works had another visual forms and structures. In addition, my works featured multiple times and mixed temporality, and the gaps between the past and reality were not solved because of delayed redemption of lost objects. Although such attempts seem like repeated failures, my study proved that such attempts can be defined as a new type of art and artistic attitude. Specifically, I am an active subject that creates an art of embodying the lost objects. My works reflect the existence of absence and transform the profound memories and experience of humans into art. Therefore, my works allow

the viewers to stand between existence and absence as a subject and give a new meaning to lost objects.

Key Words : Loss, Subject and Object, Desire, Photo, Language, Reproduction

Student Number : 2007-21417