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 학위논문

질료의 재배열과
기억의 공진 작용에 관한
시각적 표현 연구

- 본인의 작업을 중심으로 -

2014년 2월

서울대학교 미술대학원

서양화과 서양화전공

이 용 석

질료의 재배열과
기억의 공진 작용에 관한
시각적 표현 연구

- 본인의 작업을 중심으로 -

지도교수 김 춘 수

이 논문을 미술학 석사 학위논문으로 제출함
2014년 2월

서울대학교 미술대학원
서양화과(서양화전공)
이 용 석

이용석의 미술학석사 학위논문을 인준함
2014년 2월

위 원 장 심 철 웅 (인)

부위원장 김 형 관 (인)

위 원 오 인 환 (인)

국문초록

우리가 사는 세계와 우리의 삶은 ‘생성’과 ‘소멸’이라는 우주적 질서(cosmos)가 바탕을 이루고 있다. 그리고 예술가는 내재적 관념의 표상인 작업으로 새로운 질서를 이 세상에 드러내 놓는다. 나는 생성과 소멸이라는 근원적인 관점을 작업의 출발점으로 삼고 작업을 관통하는 일련의 과정에 주목한다. 여기서 과정이라 함은 작업의 형식을 이루는 ‘물질(질료)의 재배열’과 작업의 내용을 이루는 ‘기억(경험)의 재배열’을 지칭한다. 이러한 과정을 살펴보는 일은 ‘예술이란 무엇이며 어떤 의미를 지니는가?’라는 예술관의 개념과 상통한다. 나의 작업은 물질과 기억의 재배열 및 파편화를 통해 작업의 본질적인 의미를 찾아보려는 시도이며, 나를 나이게 하는 과거의 기억들을 환기하고, 존재의 의미를 되짚어보는 계기를 마련하는 것이다.

나의 예술관은 ‘지구상에 존재하는 한정된 ‘질료(質料)’를 특정한 시간과 공간에 ‘재배열(再配列)’ 하는 것’ 으로 압축된다. ‘어떤 질료’를 ‘언제’, ‘어디에’, ‘어떻게’, ‘무엇을 위해’, ‘배열’ 할 것인지에 대한 사유가 곧 그 작업의 전부이다. 작업이란 각각 개별적으로 무관계 속에 방치된 파편들이 작가의 의도에 의해 재배열되어, 유기적인 구조를 지니며 새로운 질서 위에 관계를 형성하게 되는 지점에 존재한다.

물질의 ‘재배열’을 주제로 한 작업들은 개념을 구체화시키기 위해 탈부착이 가능한 ‘유리병’을 이용하였다. 유리병 작업(혼합매체)과 더불어 유화작업을 연작으로 구성하여 유리병 안의 질료와 캔버스에 고착화된 질료가 대조를 이루며 작업의도가 더욱 부각되도록 하였다. 밀폐된 유리병 안의 물감은 시간이 지나면서 물과 안료가 분리되어 이미지가 사라지게 되는데 이때 회화에서 환영(일루져니즘)의 실체와 유물론적 관점이 동시에 드러나게 된다. 각각의 유리병은 질료의 물성을 잃지 않은 채 탈공간화 함으로써 또 다른 시공간에서 열린 구조를 갖는 동시에 거시적 시간성 위에서 ‘열역학 제 2법칙(엔트로피의 증가)’에 따라 파편화 되어 소멸될 것임을 암시한다.

기억과 경험은 작업에 있어 마음속에 부유하는 소재들이다. 내면에 흩어져있던 기억들은 시간 속에서 모양을 바꾸며 이합집산을 반복하다가 작가의 '동인'에 의해 선택되어질 때 그것이 곧 작업의 시발점이 된다. 나는 무수히 많은 기억의 파편들 속에 특정 기억이 선택되는 인과성을 '기억의 공진(共振)'으로 명명하고 작업으로 표현하였다. 앞선 작업이 유물론적 관점으로 시간과 결부된 '과정 중심'의 혼합매체 작업이었다면, 기억의 재배열을 다룬 작업은 '관념 중심'적이며 전통적 재료인 캔버스와 유화를 사용해 고전적인 스타일의 회화작업으로 표현 하였다. 앞서 유리병이 질료(물질)를 밀폐시켰던 것처럼 회화작업에서는 유리관(종)이 기억의 상징물을 밀폐시키는 역할을 담당하고 있으며, 다른 작업에서는 유리병-유리관(종)을 대신해 밀폐와 차단, 보호와 단절의 함축적 상징으로 '방'과 '장식장', '벽'이 소재로 등장한다. 감각을 통해 인식과 인지의 과정을 거쳐 '어디엔가 저장'되는 기억의 메커니즘을 상기해볼 때 밀폐와 보존 기능의 소재는 중요한 형식적 요소이다. 질서와 무질서가 혼재된 듯 파편화된 기억의 총체물은 '연작' 형식을 통해 내러티브를 갖거나, 각기 다른 구조물을 표현함으로써 시간과 상황에 따른 기억의 재배열과 기억의 불확실성을 나타낸다.

유리병에 담긴 물감과 분절된 text. 평면회화작업의 상징과 은유는 특정한 시간과 공간속에서 타자와의 소통을 시도한다. 그러한 시도들은 타자의 기억을 공진시켜 과거의 기억을 호출해내고 재배열하여 다시 저장하며, 이 과정에서 작가의 것과는 별개의 새로운 질서가 만들어질 것이다. 따라서 이 작업들은 감상자에게 특정한 감정적·심리적 반응을 기대하거나 요구하지 않는다.

물질과 기억의 재배열이란 '과정'을 살펴보면 그 끝엔 물질(질서)의 소멸과 기억의 망각이라는 정해진 결말이 있음을 깨닫게 된다. 인간이 부여한 물질의 질서는 시간 속에서 파편화되어 무질서로 수렴될 것이고, 기억 또한 반복적으로 상기하지 않으면 파편화 되어져 인식 속에서 멀어져 갈 것이기 때문이다. 그럼에도 불구하고 이런 피해갈 수 없는 결정론의 한 단면이 의미 있는 이유는, 그 기억의 층위 위에 서있는 자신과 이

순간 내가 속한 시간·공간을 주목하고 인식하게 하는데 있다.

주요어 : 물질(질료), 기억, 재배열, 공진, 유물론, 관념론, 엔트로피, 파편
학　번 : 2006-21553

목 차

Ⅰ. 서론 ····· 1

Ⅱ. 질료와 질서 ····· 4

1. 물질의 정의와 질료의 의미 ····· 4

1) 세상의 구성요소로서의 물질 ····· 4

2) 작품 재료로서의 질료 ····· 7

2. 재배열과 엔트로피 ····· 9

1) 엔트로피 법칙 ····· 10

2) 물질과 재현된 이미지 ····· 13

3) 물질의 재배열 ····· 18

Ⅲ. 기억과 공진 ····· 21

1. 기억구조와 공간 ····· 21

1) 기억의 방 ····· 23

2) 기억의 파편들 ····· 30

2. 기억의 재배열 - ‘공진’ ····· 34

Ⅳ. 구조와 형식 ····· 38

1. 열린구조 ····· 38

1) 불확정적 질료 ····· 40

2) 분절된 Text ····· 43

2. 형식의 상징성 ····· 49

1) 초현실주의와 형이상학적 회화 ····· 49

2) 차용 ····· 51

Ⅴ.결론 ····· 55

참고문헌 ····· 60

Abstract ····· 62

Ⅰ.서론

이 글은 나의 작업을 대상으로 하여 창작동기의 미술사적, 철학적 배경을 밝히고 작품의 조형적, 이론적 특징을 다각적으로 분석 정리한 글로서 물질과 기억의 '재배열'을 통해 소통 가능성을 연구한 논문이다.

나는 이 논문에서 다룰 작업들을 시작하기 이전에는 다양한 예술장르를 포함해 언어와 Text 전반에 이르기까지 타인과의 소통 가능성 대해 다소 회의적인 시각을 갖고 있었다. 작가의 의도와 개념이 실체적 표상으로 의미화 되는 것이 작업이라면, 그 의미의 실체는 무엇이며 그 의미는 타인에게 어떻게 수용될 것인지에 대한 의문이 쉽게 풀리지 않았다. 나의 내적 창작동기가 의미와 소통의 불확실성 보다 크지 않았던 그때 나는 작업의 방향을 그림의 기본적인 요소들에 보다 주목하게 되었다. 시지각(視知覺)이 반응하도록 실체화의 시키는 물질(질료)과 그 내용을 이루는 내면의 사유-경험, 기억[1]이 그것이다. 더불어 니체가 <비극의 탄생>에서 조형미술을 논하며 언급했던 '단정(端正)·엄격·조화를 추구하는 아폴론적 질서[2]' 이상의 명쾌하고 항구적인 것을 작업에서 찾고자 했다. 그러한 일련의 시도들은 나의 예술관을 "지구상에 존재하는 한정된 '질료(質料)'를 특정한 시간과 공간에 '재배열(再配列)[3]' 하는 것" 으로 압축시켰다. '어떤 질료'를 '언제', '어디에', '어떻게', '무엇을 위해', '배열' 할

---

1) '경험'을 통해서 일어나는 유기체 내의 지속적인 변화로서 이들 경험을 저장하고 재생하는 일련의 과정. 학습이 경험내용의 획득과정인 데 비해서, '기억'은 이를 저장·보존하고 필요한 사태에 재생·활용하는 과정을 말한다. 서울대학교 교육연구소,『교육학용어사전』, 1995, p.43. 기억의 '저장·보존·재생·활용' 개념과 '경험을 기억'할 수 있는 반면 그 역은 성립되지 않으므로 이 논문에서는 '기억'을 보다 중점적으로 다룰 것이다.

2)『비극의 탄생(Die Geburt der Tragödie)』(1872)에서 F.W.니체는 예술을 디오니소스형(Dionysisch)과 아폴론형(Appollinisch) 두 가지로 분류하면서 조형예술의 맑고, 깨끗하며, 밝고 사물의 내면을 보는 분위기를 아폴론적이라 서술하면서 세상에 모든 것을 생각 속에서 형태화하고 개체화 하며 절대적 비율과 규칙이 존재하는 조형 예술원리로 규정하였다.

3) 재배열과 재구성은 그 의미가 비슷하지만 보다 엄격한 '질서'의 의미를 내포하는 '재배열'이 물리법칙과 관련된 본인의 개념에 부합하는바 '재배열' 단어를 사용하였다.

것인지에 대한 사유는 곧 그 작업 전부-라고 규정지었다. 배열에서 파생되는 '질서'의 개념과 다시 질서에서 파생되는 '엔트로피(Entropy)'[4]개념. 그리고 미시적 관점에서 배열의 객체가 되는 유한 원소의 개념은 현대과학이 입증한 사실 혹은 물리법칙들이다. 이런 개념을 기초로 작업하는 것은 모호함을 제거하고 내가 살아가는 삶의 단면들을 하나의 전개도처럼 펼쳐 그것의 구조와 질서를 명쾌하게 확인하고 싶은 욕구가 반영된 것이다.

나는 이 논문에서 재배열의 개념을 물질(질료)뿐 아니라 작업의 동인(動因), 더불어 타인과의 소통에 이르는 '기억의 영역'까지 확장시켜 본인의 작업들을 통해 논의를 전개할 것이다. 본론 Ⅱ장에서는 물질과 질료에 관하여 철학적, 과학적 맥락에서 역사에 따른 물질(질료)에 대한 개념과 인식의 변화를 살펴보고 세계의 구성요소로서의 '물질'과 예술 작품에서의 '질료'의 의미를 되짚어 볼 것이다. 더불어 첫 번째 개인전 <Message in the Bottles>展(2007)의 작업을 중심으로 각 유리병매체 작업을 통해 회화의 환영주의(illusionism)와 실재와의 관계, 시간과 공간 속에서 나타나는 엔트로피 법칙, 생성과 소멸을 반복하는 순환구조 안에서 사라짐과 흩어짐의 미학에 대해 논의 할 것이다.

Ⅲ장에서는 내적 사유와 작업의 시작을 이루는 기억의 구조에 대해, 생리학적, 인지과학적 시점에서 기본 개념을 살펴보면서 '기억은 어디에 어떤 형태로 존재하고 있다가 작업으로 전개 되는가' 하는 의문에 대한 실마리를 찾아 볼 것이다. 개인전 <Life Goes On>展(2009)과 <The Resonance(공진)>展(2012)의 작업을 중심으로, 수집된 개인사적 기억과 사회적 관계 속에 놓인 동시대적 기억, 그리고 예술사적 기억이 작품 안에서 어떻게 나타나게 되는지 알아보고, 이를 통해 유실되지 않은 기억의 파편들이 시간 속에서 모양을 바꾸며 새로운 기억들과 결합하여 재배열되는 과정을 유추해 보고자 한다. 이와 함께, 특정한 외부 반응에 대해

4) 1865년 R.E.클라우지우스가 명명한 개념으로 엔트로피의 증가는 무질서도의 증가를 뜻한다. 보다 자세한 개념은 본론Ⅱ-2장에서 다루기로 한다.

새로운 기억의 재배열이 일어나는 원인을 '기억의 공진(共振)'이라고 명명하고 그 개념을 바탕으로 기억의 작동원리와 특징이 작품 안에서 어떻게 작용하는지 살피게 될 것이다.

Ⅳ장에서는 물성을 잃지 않은 '잠재태'로서의 질료와 열린구조에 대해 살펴보고자 한다. 작업에 나타는 차용과 text의 의미를 살펴보고 작업에서 나타나는 형식과 구도, 표현양식 등 조형적 요소에 대한 논의를 다룰 것이다.

나의 작업은 철학적으로 유물론, 실재론적 관점과 관념론적 관점이 큰 축을 이루고 있으나 그것은 엄격히 구분되어 있거나 서로 배타적인 관계에 놓여져 있지 않으며, 철학을 비롯한 과학과 예술 영역의 다양한 관점에서 물질과 기억의 개념을 정립하여, 이후 작업의 발전적 방향을 모색하는 것에 이 논문의 목적이 있다.

본 논문은 앞서 언급한 3차례 개인전을 중심으로 하여 본 논문주제와 관련된 단체전 및 과거 작업도 포함하여 다룰 것이다. 그 외에 연구주제를 보충하거나 논지 전개를 뒷받침 할 수 있는 작가노트와 기타 자료들도 활용하였다.

나의 작업은 '그림'으로 표기하고 다른 작가의 작품이나 이미지는 '참고이미지'로 표기한다. 또한 본 논문에서의 예술작품(작업)으로 지칭하는 것들은 '미술'장르에 국한시켰음을 밝힌다.

Ⅱ. 질료와 질서

1. 물질의 정의와 질료의 의미

내가 바라보는 세상은 물질로 이루어져 있다. 빛 또한 이중적[5]이긴 하나 '입자'의 성질을 지니는 만큼 나의 망막에 맺히는 모든 것이 물질이라 해도 무방할 것이다. 완성된 나의 작업 앞에서 그것을 가만히 응시하다 보면 '작업'으로 실체화되기 이전의 상태에 대해 생각하게 된다. 그리고 그 지점에서 '물질'과 '질료'의 개념을 보다 명확하게 구분할 필요성이 제기된다. 본 논문과 맥락을 달리하는 문헌들에서는 종종 유사한 의미의 단어로 혼용되기도 하나, 본 논문에서는 이후에 사용되는 '물질'과 '질료'의 의미를 보다 엄밀하게 구별하여 쓰고자 한다.

1) 세상의 구성요소로서의 물질

물질의 사전적 정의는 다음과 같다.

> "**물질**(物質) : 자연계의 구성 요소의 하나. 다양한 자연 현상을 일으키는 실체로, 공간의 일부를 차지하고 질량을 갖는다."[6]

즉, 물질은 우리가 접하고 경험하는 세계를 구성하는 요소이며, 각각의 고유한 성질과 특징을 지닌 물리적 실체이다. 물질의 근원이 무엇인지 살펴보고 그 의미를 논의하기 위해선 먼저 우리 사고체계의 원천이 되는 고대 그리스 시대의 사상들부터 되짚어 볼 필요가 있다. 그 과정에서 나의 궁금증과 작업의 기본개념들이 발견되기 때문이다.

---

5) '빛'은 에너지의 한 형태인 '파동'과 관성질량이 존재하는 '입자'의 이중적 성격을 갖고 있다.

6) 국립국어원, 표준국어대사전

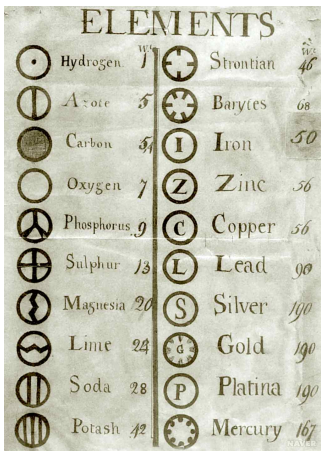
초기 그리스의 철학가들은 우주와 천체의 지배하는 원론적인 질서들과 원리에 대한 탐구를 시작으로 그들의 사상을 발전시켜 나갔다. 그리스 최초의 철학자로 일컬어지는 탈레스(Thales, B.C.625~B.C.550)는 어떤 사실에 대한 인과적 추론을 바탕으로 모든 것의 근원이 되는 최초의 것이 존재할 것이라고 생각했다. 그는 물을 만물의 '원초적 재료'(arche)라고 주장하였다.[7] 이후 아낙시만드로스(Anximandros,B.C.610~B.C.546)는 모든 원소들 속에 사물의 근원인 물이 포함되어 있다면 그것은 '더 이상 물이 아닌 것'이라고 단정하고, 그것을 구체적인 질료가 아닌 아페이론(apeiron)이라는 개념으로 설명하며 이를 만물의 근원이라고 보았다. 아페이론이란 시공간적으로 제한되어 있지 않고 사멸하지도 않는 '무규정의 것'을 뜻한다.[8] 다시 그의 제자인 아낙시메스(Anaximenes, B.C.585~B.C.525)는 이 무규정적인 만물의 근원을 '공기'라고 생각했는데, 공기보다 굳기의 정도가 큰 다른 모든 원소들은 공기가 압축되어 생겨났다는 것이다. 모든 원소들, 더 나아가서 존재하는 모든 것은 동일한 물질이 상이한 밀도 상태에 있는 것에 불과하다는 생각은 데모크리토스(Democritos,B.C.460~B.C.370)의 '원자설'로 발전되었다.[9] '원자(atom)'라는 말은 그리스어의 비분할(非分割)을 의미하는 'atomos'에서 유래했다. 즉, 물질을 쪼개고 또 쪼개는 과정을 반복하면 더 이상 쪼갤 수 없는 입자를 얻게 되며 이를 원자(atom)라 부른 것이다.[10] 이렇게 '자연은 더 이상 분할할 수 없는 미립자(원자)와 진공으로 이루어졌다'는 데모크리토스의 원자설(原子說 atomic theory)은 나의 예술관에 직접적으로 부합하는 바, 정의를 살펴보면 다음과 같다.

> 『무수한 원자(atom, 原子)는 공허한 공간을 움직이며 충돌에 의해 갈고리처럼 기계적으로 결합 또는 분리되어 세계의 여러 변화가 생기는 것이며, 물체의 차이는 다만 원자와 그 **배열의 차이**

7) 김화성, 『형이상학은 꼭 필요한가』, 민음인, 2009, p.82
8) ibid., p.83
9) 에드문트 야코비, 안성찬(역), 『철학가』, 해냄, 2002, p.14
10) doopedia, 두산백과

에 의한 것이라고 했다. 더 이상 분할할 수 없는 기초단위로서의 원자는 부분을 가지고 있지 않으므로, 즉 다른 것들에 의해 구성되지 않기 때문에 영원히 불멸인 것이다.』[11] (강조:필자)

위의 정의에서 보여지 듯 현대과학기술이 다양한 특성을 갖는 물질을 연구하고 개발하는 활동의 바탕에도 데모크리토스의 원자설이 자리하고 있다. 또한 양성자와 중성자로 이뤄진 원자, 그리고 쿼크까지 더 세분화된 입자로 되어 있다는 현대 물리학과의 개념과도 상통한다. 즉, 전자가 어떤 배열을 하고 있느냐에 따라서 원자의 스펙트럼을 설명하고 원자핵이 나타내는 다양한 특성을 분석하려는 시도자체가 본질적으로 데모크리토스의 원자설과 동일한 선상에 있는 것이다. 과학적으로 지구상에 존재하는 원소는 지극히 한정적이다.[12] 멘델레예프(Dmitrii Ivanovich Mendeleev, 1834~1907) 주기율표에는 2013년 현재 118번째 원소까지 기록하고 있다. 즉, 형이하학적으로 존재하는 모든 것들은 원소들의 집합체이며, 새로 생겨나는 것은 전혀 새로운 물질이 아니라 각 개체들을 구조적으로 엮는 '새로운 질서'이다.[13] 서론에서 밝힌 바와 같이 나의 예술관의 한 축, '한정된 질료'의 개념이 생겨난 것이다.



<참고이미지 1> 근대 '돌턴의 원소기호' 또한 고대 데모크리토스의 원자설을 바탕으로 하고 있다.

---

11) doopedia, 두산백과

12) 원호섭, "주기율표에 원소 114·116번 추가", 『매일경제』, 2012. 6. 4. "2012년 IUPAC (International Union of Pure and Applied Chemistry 국제 순수 응용 화학 연맹)은 공식적으로 언론 보도를 내고 114 번 및 116 원소 이름을 각각 '플레로븀 (Flerovium, Fl)'과 '리버모륨 (Livermorium Lv)'으로 확정 발표했다"

13) 이덕환, "인공원소", 『디지털타임즈』, 2012. 9. 26. 칼럼참고. '과학자들이 존재하지 않은 원소를 만들어내는데 성공했으나 원자량이 커서 자체질량을 감당하지 못하고 순식간에 붕괴하고 말았다.' 또한 새로운 원소의 생성은 곧 물질의 물리화학적인 결합으로 인한 새로운 질서이다.

2) 작품 재료로서의 질료

질료는 물질의 개념을 예술 작품의 재료, 즉 형상과 형식을 갖추게 될 가능성을 가진 것으로 한정하고 구체화시킨다. 물질이 물리적 개념이라면, 질료는 철학적 개념이다. 철학적 개념으로서의 질료는 다음으로 정의된다.

"**질료** (質料) : 형식을 갖춤으로써 비로소 일정한 것으로 되는 재료. 물질의 생성 변화에서 여러 가지의 형상을 받아들이는 본바탕이다."[14]

다시 말해, 질료는 물질이라는 자연 상태에 작가의 의지가 개입하기 시작하는 최초 단계이다.

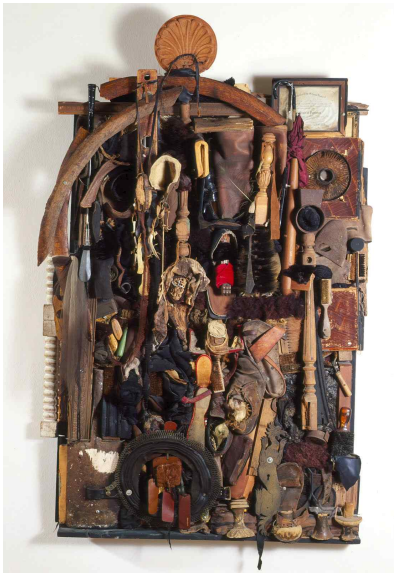
BC 3000년 이전에 흙이나 숯 등을 안료로 사용하였고, BC 2500년경에는 아교, 봉, 껌 등을 혼합한 수성물감을, BC 600~500년엔 납화기법을 확립하였다. 12세기에 건성유를 사용한 물감과 바니쉬가 개발되었고 15세기 무렵 유화물감의 기본 제작기술이 완성 되었다.[15] 약 5000년의 시간동안 그림을 그리는 질료와 재료기법은 그렇게 조금씩 발전해 왔다. 하지만 지난 1세기 동안 그 사이의 변화보다 엄청난 변혁이 일어났다. 단지 카드늄(cadmium)계열의 안료라던가 형광물감, 아크릴릭(Acrylic)을 지칭하는 것이 아니다. 작품의 내용적인 변화에서 출발한 미술의 개념의 확장과 형식의 다변화는, 재료를 단지 전통적인 물감, 대리석, 목재 등에 한정시키지 않게 된다.

1912~13년경 조르주 브라크(Georges Braque, 1882~1963)와 파블로 피카소(Pablo Ruiz Picasso, 1881~1973)등의 입체파들이 유화의 한 부분에 면의 구도 ·채색효과 ·구체감을 강조하기 위해 신문지나 벽지·악보 등의 인쇄물을 풀로 붙인 '콜라주(collage)기법'을 시작으로 각종 오브제들이 그림 화면 안으로 침투를 시작한 이후, 폐품이나 일용품을 비롯하여 여러 물

---

14) 국립국어원, 표준국어대사전

15) 홀베인 공업 & 신한화구, 한복린, 황인숙, 박유복(역), 『물감의 과학』, 1999, pp.172~174, '회화재료와 기법에 관한 연표'-부분요약



<참고이미지 2> Noah Purifoy, Untitled(Assemblage), 1967.

체를 한데 모아 미술작품을 제작하는 3차원적인 '아상블라주(assemblage)', 기성품을 의미하는 레디메이드(Ready made)작품인 마르쉘 뒤샹(Henri Robert Marcel Duchamp, 1887~1968)의 '샘', 앤디 워홀(Andy Warhol, 1928~1987)의 '브릴로 박스'까지 모더니즘을 거쳐 포스트모더니즘에 이르러 현대미술은 세상의 존재하는 모든 것들을 예술의 재료로 포용하게 되었다. 과거 미술작품이 다른 장르의 예술과 구분되는 가장 유력한 근거는 '재료'의 개입이었고 이점이 미술을 가장 명백하고 본질적으로 이야기 해줄 수 있었다. 이러한 맥락 속에서 예술의 재료 개념 확장은 사물에 불확정성의 의미를 부여하고 작가에게는 모든 사물과 질료를 개념적인 대상으로 바라보게 하였다. 작가는 직접 새로운 무언가를 제조하지 않고 새로운 조형적 질서를 제시 하는 것만으로도 그것은 창조가 되고 예술이 되게 된 것이다.

이제 가능성('가능태')으로서의 질료가 실현되어 형식을 취해 '현실태'가 되는 과정은 단순한 '물리적 구현'이라는 과거의 개념으로부터 확장되어, 질서의 제시·부여를 통한 '개념적 구현'까지 아우르게 되었다.

2. 재배열과 엔트로피(Entropy)

본인의 첫 개인전 <Message in the Bottles>展(2007)에서 작업의 정의를 '지구상에 존재하는 한정된 질료(質料)를 특정한 시간과 공간에 재배열(再配列) 하는 것'으로 규정한 바 있다. 앞에서 물질과 질료의 개념과 역사적 의미를 살펴봄으로써, 질료이기 이전 물질의 구성원리에 미시적이지만 견고한 물리적 질서가 있음을 알 수 있었다. 그리고 미술의 개념 확장에 따른 재료와 질료의 의미도 변화되었음을 확인했다.

인류 문명의 기원 이래, 이 세상은 어떤 질서 위에 구축되어 있었다. 인간이 만들어낸 실체적 사물과 형이상학적인 관념들, 사회를 움직이게 하는 보이지 않는 갖가지 시스템들이 그것이다. 이전 세대들이 고안하거나 발견, 발전 시켜온 언어, 과학, 예술, 철학, 문화를 아우르는 개념과 질서들은 시간이라는 역사성 위에 그 모습을 달리하며 변화한다. 앞장에서 언급한 탈레스와 아낙시만드로스의 제자인 피타고라스(Pythagoras, BC582~BC497)는 만물의 근원이 어떤 하나의 물질이 아니라 존재자의 질서 자체, 그리고 그 바탕을 이루고 있는 수학적 법칙이라고 생각했다. 질료화 된 물질은 단지 우연의 소산일 뿐 정작 중요한 것은 조화와 질서라고 생각한 것이다.[16] 과학이 발전하듯 사회구조와 시스템들도 점점 고도화된 문명질서를 갖추게 될 수 있을까? 엔트로피 법칙에 따르면 그렇지 않은 것 같다. 나는 물질을 재배열함으로서 부여되는 그 질서가 곧 작업이라는 관점에서 출발했기에, 이 엔트로피 법칙에 주목하지 않을 수 없다. 이제 엔트로피의 정의를 살펴보고 그것이 작업에서 어떻게 표현되었는지 각 유리병 작업의 형식과 의미를 분석해 보도록 하겠다.

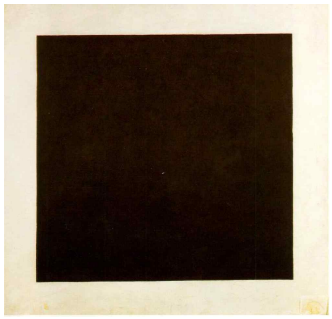
16) 에드문트 야코비, op.cit., p.15

1) 엔트로피 법칙

엔트로피(Entropy)는 열역학 제2법칙의 다른 말로 '무질서'를 뜻한다. 따라서 엔트로피 증가 법칙이란 '무질서도의 증가'를 의미한다. 열역학 제1법칙은 간단히 축약하자면 우주의 에너지 총화는 불변하다는 '에너지 보존법칙'이다. 아인슈타인(Albert Einstein,1879~1955)은 "엔트로피는 모든 과학에 있어서 제1의 법칙"이라고 말했으며, 루돌프 아른하임(Rudolf Arnheim, 1904~2007)은 "엔트로피는 인류가 발견한 유일한 진리"[17] 라고 주장했다. 그가 말하는 엔트로피란 열역학 제2법칙, 즉 물질과 에너지는 하나의 방향으로만, 즉 사용이 가능한 것에서 사용이 불가능한 것으로, 혹은 이용이 가능한 것에서 이용이 불가능한 것으로, 또는 질서 있는 것에서 무질서한 것으로 변화한다는 것이다.

<참고이미지 3>은 초점을 흐리게 한 니콜라스 푸생(Nicolas Poussin, 1594~1665)의 그림을 단계적으로 나열한 것이다. 아랫단계로 갈수록 질서도가 낮아지는 이 예시를 통해 엔트로피 증가의 마지막은 '정지'이며 역설적으로 이 정지상태는 균질한 '최고의 질서상태'라고 얘기한다.[18]

<참고이미지 3> N. Poussin 그림의 단계적 초점 흐리기

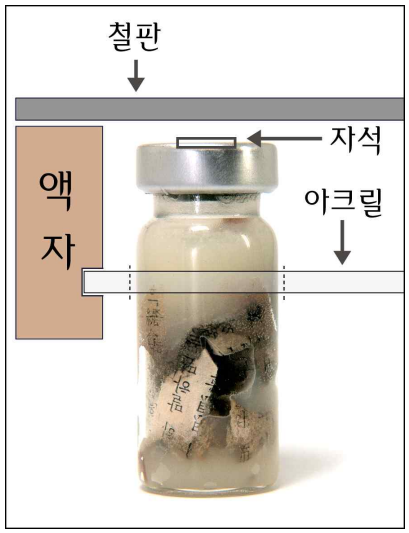


<참고이미지 4> K.Malevich, Black Square, 1929

17) 루돌프 아른하임, 오용록(역), 『엔트로피와 예술』,2004, 전파과학사, p.16

18) 루돌프 아른하임은 말레비치(K. Severinovich Malevich)의 'Black Square'(참고이미지 4)그림의 단순함을 질서의 한 단면이며, 예술가들의 외적작용을 구별하여 '구조요체'의 단순화를 통한 질서부여 행위를 '자동조절'이라 설명한다. ibid., pp.65~69 필자요약

자연의 물질과 질료들은 이미 어떤 질서 상태에 있다. 루돌프 아른하임(Rudolf Arnheim)은 무질서에 대해 “질서가 없다라기 보단, 관련 없는 개별 질서들의 충돌이다”[19]라고 말하면서 질서에도 상대성이 존재한다는 사실을 강조했다. 이율배반적으로 엔트로피의 증가가 자연 질서의 부분인 까닭이다. 따라서 작업이란 각각 개별적으로 무관계 속에 방치된 파편들이 작가의 의도에 의해 재배열되어, 유기적인 구조를 지니며 새로운 질서 위에 관계를 형성하게 되는 지점에 존재한다. 즉, 예술가들은 그저 자연에 놓인 상의 모습을 약간 바꾸어 놓을 뿐이다. 그리고 그것을 논리적으로 규명하기보다 제시함으로써 드러내어 놓는 것이다.

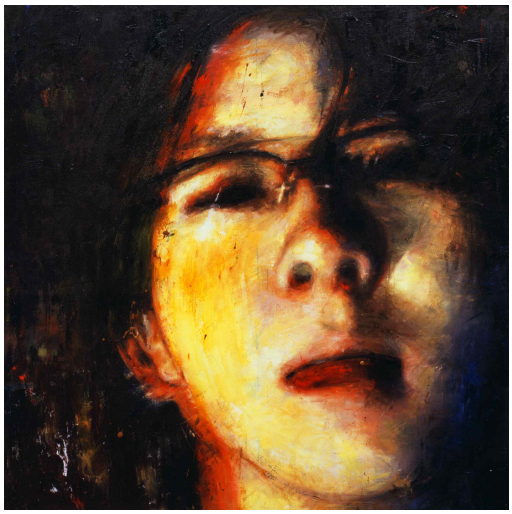


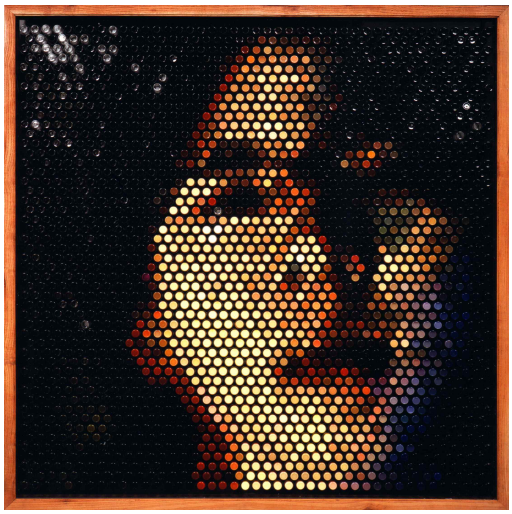
<참고이미지 5> ‘유리병 작업의 단면 이미지’

내가 나만의 질서를 보여주기 위해 형식적으로 선택한 소재는 유리병이었다. 고무마개와 알루미늄 캡으로 완전 밀폐가 가능하고, 유리가 가장 투명한 재질의 소형 용기였기 때문이다. <참고이미지 5>에서 확인되듯이 병의 밑면이 보이는 구조인데 투명 플라스틱의 경우 보통 밑면에 압출성형 흔적이 문제되었다. 작업에 쓰이는 모든 유리병들은 마개에 자석 처리가 되어서 프레임(틀)밖으로 탈공간이 가능하도록 구성되어 있다. 유리병 안에는 물과 안료, 밀랍, 분쇄된 책, 파라핀, 각종재료들이 들어가고, 그 재료는 작업의 내용과 맞닿아 있다.

엔트로피 증가법칙은 내가 제시한 질서, ‘배열’이 결국 무질서로 향하고 있음을 주지시킨다. <자화상연작>(그림1-1, 1-2)을 포함해 ‘물’과 ‘안료’를 이용한 유리병 작업들은 시간 한정적이다. 시간이 지나면서 안료와

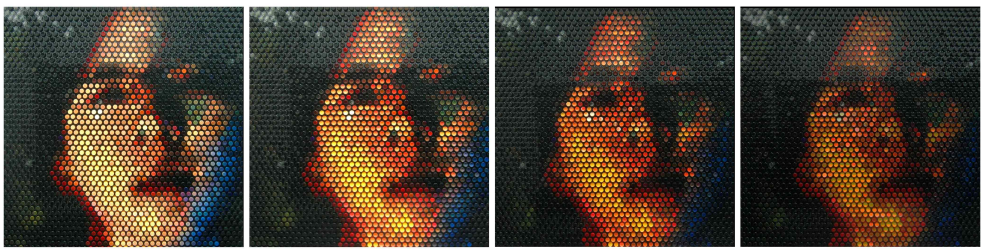
19) ibid., p.30





<그림 1-1, 1-2> 재배열-'자화상 #1,#2', 2004, oil on canvas, mixed media, 각 85 x 85cm

물이 분리되어 이미지가 사라지기 때문이다.(그림1-2'참고) 또한 틀에서 탈공간화가 가능하다는 점에서 공간 한정적이기도 하다. 나의 질서는 특정한 시·공간에서만 보이고 유지된다. 내가 처음 만든 이미지는 수 일 내에 사라지고 그 처음의 질서는 균질한 평형 상태를 유지하게 된다. 연작으로 제작된 또 다른 유화작업은 유리병작업의 변화와 대조를 이루며 본래의 의도를 더 뚜렷이 각인 시키는 역할을 한다. 이러한 과정 중심의 작업은 작가에게 유한한 시간과 공간을 재인지하게 만드는 계기가 되고 유리병의 탈공간화가 끝난 마지막엔 빈 틀만이 그 무질서의 흔적으로 남게 된다. 다만 여기서 주목할 점은 엔트로피의 법칙이 형이하학적인 유한계를 통제하는 규칙이라는 점이다. 물질을 초월한 정신세계에는 관



<그림 1-2'> <재배열-'자화상' 연작>의 시간경과 이미지 (하루 간격)

여하지 못하며, 물리적인 현상의 수평적 무질서만 증가한다는 것이다. 루돌프 아른하임은 “현재는 혼란으로 보이는 것이 내일 새로운 질서로 판명될 수도 있음은 물론이다.... 아울러 예술가는 이 세상에 이미 존재하는 것에 새로운 무질서를 그저 덧붙였을 따름이라고 우리가 확신하고 있는 경우라도 무질서를 예술적인 해석으로 받아들여서는 안된다”고 말했다.[20] 즉, 무질서 자체는 ‘새로움’과 별개로 예술이 될 수 없으며, 예술작품에서 의도된 무질서는 이미 무질서가 아님을 역설하고 있다.

2) 물질과 재현된 이미지(환영주의)

‘재현(representation)’이란 말 그대로 우리가 눈으로 지각할 수 있는 사물(현실)을 객관성에 기초하여 화폭에 옮기는 것을 의미한다. 작업에서 재현된 ‘환영(illusion)’과 대상의 실재와의 관계는 오래된 전통의 미학적, 철학적 화두였다. 이러한 화두를 두고 시도되었던 중요한 작업들 몇 가지를 살펴보고, 유리병 작업과의 비교를 통해 시간성 위에서 환영과 실재, 이미지와 물질의 관계가 어떤 양식으로 나타나는지 살펴보고자 한다.

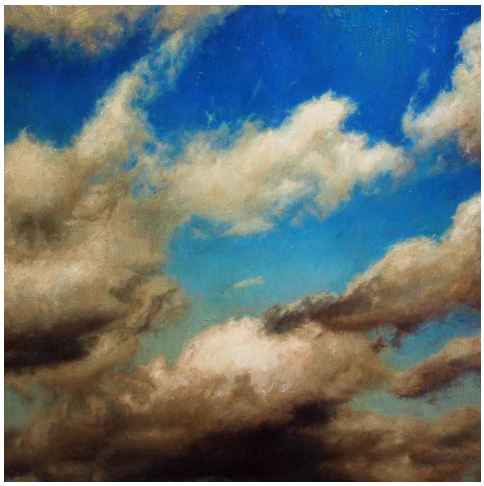
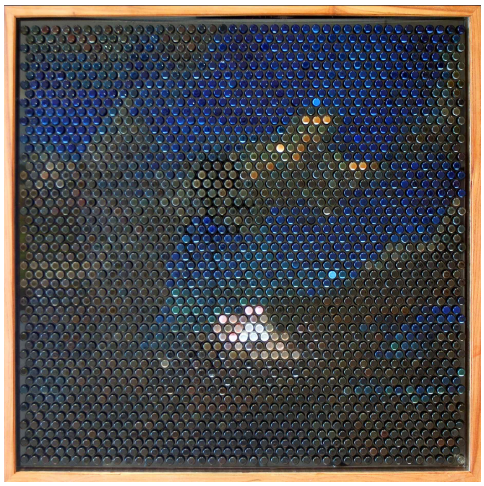
회화에 있어서 재현의 역사는 일정한 표현양식 또는 관습과 규범의 영향을 받으며 발전해 왔고 2차원 캔버스에 3차원적인 착각을 불러일으켜 이미지를 실제인 것처럼 보이게 하는 환영주의(illusionism)는 명암법, 단축법과 르네상스 시대에 창안된 원근법에 크게 힘입었다. 르네상스 예술가들이 추구했던 목표는 ‘이상양식’의 구현이었고, 그것을 위해 눈에 보이는 현실세계 재현에 충실하려는 노력의 결과였다. 오랜 기간 재현(모방)은 예술의 중요한 목표였으며, 서양미술사의 흐름에서 그러한 경향은 19세기까지 이어진다. 이런 예술과 재현(모방)의 관계는 사진의 출현과 더불어 예술작품들이 모방의 형식에서 탈피를 시도함으로써 크게 약화되었다. 더욱이 재현(모방)개념에 입각해서는 설명될 수 없는 새로운 예술

20) ibid., p.98

작품의 출현은 예술의 본질로서의 재현 개념에 근본적인 회의를 야기시켰다.

1960년대 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg, 1909~1994)가 제창한 모더니즘 이론은 재현기능을 과감히 포기함으로써 그동안 이어져 온 실재(물질)의 모방(이미지)이라는 연결고리를 끊고, 비구상성, 비재현성을 통해 질료에 집중하여 현대의 새로운 미학형식을 제시한다. 순수형식의 추구, 입체성의 요소를 모두 제거하고 평면회화만의 고유한 속성을 강조하며 현대미술, 즉 모더니즘 회화의 정체성 확립을 도모하고자 한 것이다. 더 이상 대상의 재현, 실재하는 물질계를 이미지로 옮기는 것을 멈추고 질료자체의 물성에 주목하여 물질의 닮음이 아닌 질료로 구성된 이미지 그 자체. 즉, 그 동안 답습해온 물질의 이미지화가 아닌 '물질'자체가 되고자 했던 것이다. 더불어 그린버그 모더니즘이 주창한 이런 다소 극단적인 '예술지상주의' 형식에 반대급부로 비슷한 시기에 척 클로즈(Chuck Close, 1940~)의 '포토 리얼리즘'과 조셉 코수스(Joseph Kosuth, 1945~)의 '개념미술' 등이 등장하게 된다.

나의 유리병 작업은 이런 재현과 실재, 이미지와 물질에 대한 다양한 관점을 입체적으로 조망한다. 우선 <재배열-'자화상 #1,#2'>(그림1-1, 1-2)을 살펴보자. 일반적으로 재현 회화의 가장 중요한 기능 중 하나는 과거의 특정한 사건이나 일화, 풍경, 인물 등을 재현함으로써 대상의 부재(不在)를 극복하도록 돕는 일종의 '기억의 방부작용'을 하는 것이다. 나의 <재배열-'자화상#2'>은 그런 전통적 재현 회화의 기능적 역할을 수행하지 않는다. 앞서 보았듯이 시간이 경과되면서 이미지가 점차 사라지게 되기 때문이다. 이미지가 단지 환영이었음을 고백하듯 드러내는 것이다. 그러나 이와 같이 물성이 부각되는 과정에서 발생하는 이미지의 증발은, 재현 회화가 지니는 가치의 증발을 의미하지는 않는다. 한 공간(프레임)에서 공존하고 있던 '이미지'와 '물질'의 존재가 순차적으로 그 모습을 드러내어 특정한 시간성 위에서 이미지가 소멸되는 것 일 뿐이며, 이미지가 사라진 이후에도 유리병을 흔들거나 하는 행위를 통해 이미지를 다시 재현할 수 있는 '정보'를 여전히 담고 있는 것이다. 여기서 '정보'란

<그림 2-1, 2-2> 재배열-'구름 #1,#2', 2006, oil on canvas, mixed media, 각 85 x 85cm

단어에 주목할 필요가 있다. 일반적으로 정보란 '관념'의 대상이나, 이 작업에선 유리병에 담긴 정보, 즉 안료는 정보(관념)인 동시에 '물질'이다. 이 작업은 이미지로부터 물질 자체로, 물질로부터 관념으로, 관념으로부터 다시 이미지로 변환되는 순환구조를 보여준다.

<재배열-'자화상#2'>이 이미지가 사라지고 물성이 드러남에 따라 대상과의 관계 또한 시각적으로 희미해지는 과정을 통해 이미지의 '환영성'을 드러내는데 중점을 두었다면, <재배열-'구름#1,#2'>(그림2-1, 2-2)은 재현의 대상과 질료 사이의 관계를 설정하여 재현의 개념에 또 다른 질문을 던진다. 이 작업에선 이미지의 대상으로 구름이란 소재를 선택함으로써, 유리병의 안료가 가라앉아 '환영'이 사라질 때 오히려 '구름(물)'이라는 대상의 본질은 더욱 드러나게 된다.

<재배열-'한강 #1,#2,#3'>(그림 3-1, 3-2, 3-3)은 '환영'이 사라짐으로써 '물'이라는 대상의 본질 자체가 더 드러나는 '구름연작'의 연장선상에 있으며, 직접 한강에서 채취한 한강 '물'로 한강을 표현해서 대상의 본질과 '환영'과의 관계를 극명하게 제시하고자 하였다. 일반적으로 가장 사실처럼 보이는 빛의 기록으로서의 '사진'과 사진을 캔버스위에 재현한 '유화작업', 그리고 직접 한강물에 수성안료를 더한 '유리병 작업'으로 구성되어 있다. 다른 유리병 작업과 마찬가지로 시간이 지나면 실제 한강물이

었던 유리병 작업은 검게 변해 한강 이미지-‘환영’은 완전히 소멸하기에 이른다. 이미지가 사라지자 물질, 현존하는 오브제의 리얼리티가 드러나는 순간이다. 평면성이 제거되면서 유리병이라는 오브제(objet), 그 물질의 리얼리티(reality)가 현상학적 지각세계로 들어오는 것이다. 엄밀히 말하자면 안료 유리병에 채워진 물은 ‘논-사이트(Non-site)’화 되면서 더 이상 한강이라고 볼 수 없지만 여전히 한강‘물’이었던 역사를 지니고 있는 그 작업은 연작 중 가장 한강스럽지 않은 광경을 연출한다. 안료가 가라앉기 전의 모습이 한강스러운 것인지, 아니면 그 후 드러난 유리병에 담긴 강물이 한강에 가까운 것인지, 여전히 사진이 가장 한강다운 것인지. 우리가 마주하는 대상의 모습은 시간성과 관점에 따라 계속 바뀌고 있는 것이다.

<그림 3-1, 3-2, 3-3> 재배열-'한강 #1,#2,#3', 2006, digital Print / oil on canvas / mixed media, 각 53 x 53cm

‘모호함’과 ‘명쾌함’ 사이에 있는 것들을 분명히 하고자
노트에 인덱스를 만들고 한 줄 한 줄 리스트를 작성한다.
그러는 와중에 모호한 것들은 최대한 분석해서
명쾌한 리스트에 올리려고 애써본다.
나는 오늘 '모호' 리스트에서 '명쾌' 리스트로 한 줄을 옮겨 적었다.
그리고 혼자 고개를 끄덕이면서 조금 웃음이 났다.

사실 그것의 인덱스가 서로 뒤바뀌어도 상관없을 어떤 회색노트는
때로는 하얗게, 때로는 검게 보인다.

오늘은 그 노트 위로 안식 같은 검은 강이 흐른다.

- 작업노트 2006 -

<참고이미지 6> Joseph Kosuth, 'One and Three Chairs', 1965

이런 모호성은 개념 미술가 조셉 코수스의 작품 <One and Three Chairs>(참고이미지 6)에서 보이는 것과 큰 궤를 같이한다. 조셉 코수스는 이 작품에서 실제 의자와 그 의자를 찍은 실물 크기의 사진, 그리고 의자의 사전적 정의가 적힌 판넬을 나란히 제시하였다. 각각 실재와 이미지와 관념에 해당되는 이것들은, 서로의 대응 관계 속에서 온전히 환원되지 못하는 인식과 의미의 잔여분량에 대하여 끝없이 질문을 던진다. <재배열-'한강 연작'>에서 유리병은 이미지를 만들어내는 질료이자 실재를 구성하는 물질, 그리고 이미지를 정의하는 정보로서의 관념의 역할을 동시에 수행함으로써, 더 복잡하고 입체적인 질문을 던지는 것이다.

3) 물질의 재배열

앞 장에서 미시적으로 모든 물질들은 어떤 질서 상태로 배열되어있음을 살펴보았다. 아무리 사소한 것이라도 배열이 아닌 것이 없으며 나의 개념에서 밝혔듯이 한정적인 원소로 이루어진 우리 모두는 이 별의 구성요소다. 작업 <We Are All Made of Stars(우리는 모두 별로 만들어져 있다)>(그림 4)는 나를 구성하는 물질에 대한 근원적인 물음을 작업화 시킨 것으로 일상적인 노란색 물건들을 넣은 유리병으로 이루어져 있다.

<그림 4> 재배열-'We Are All Made of Stars', 2007, mixed media, 69 x 69cm

<그림 4'-1> X축,Y축,코드값이 적힌 유리병

<그림 4'-2> 재배열-'We Are All Made of Stars' 중 부분 이미지

물건이 담긴 유리병들은 틀 안에서 '별'을 상징(symbol)하는 기표 '★'를 구성한다. 개연성 없어 보이는 각각의 사물들은 저마다의 역사를 지닌 채 틀 안에서 별을 나타낸다. 이미 그것들 자체가 이 별이며, 이것들이 흩어져서도 여전히 이 별(지구)의 일부로 존재 할 것이다. 이 작업은 실제 전시되었을 당시 각각 유리병에 좌표값과 코드값이 적힌 스티커를 붙여서 인터넷 사이트 주소가 적힌 엽서와 함께 관람객들에게 배포되었다. 병의 소유자는 해당 사이트에서 좌표값과 코드값을 넣고 본인의 이름을 등록시킬 수 있게 했다. 작가 본인과 각각의 소유자들이 흩어진 병의 소유자 확인과 함께 과거 기억을 공유하고자 했던 프로젝트이다.

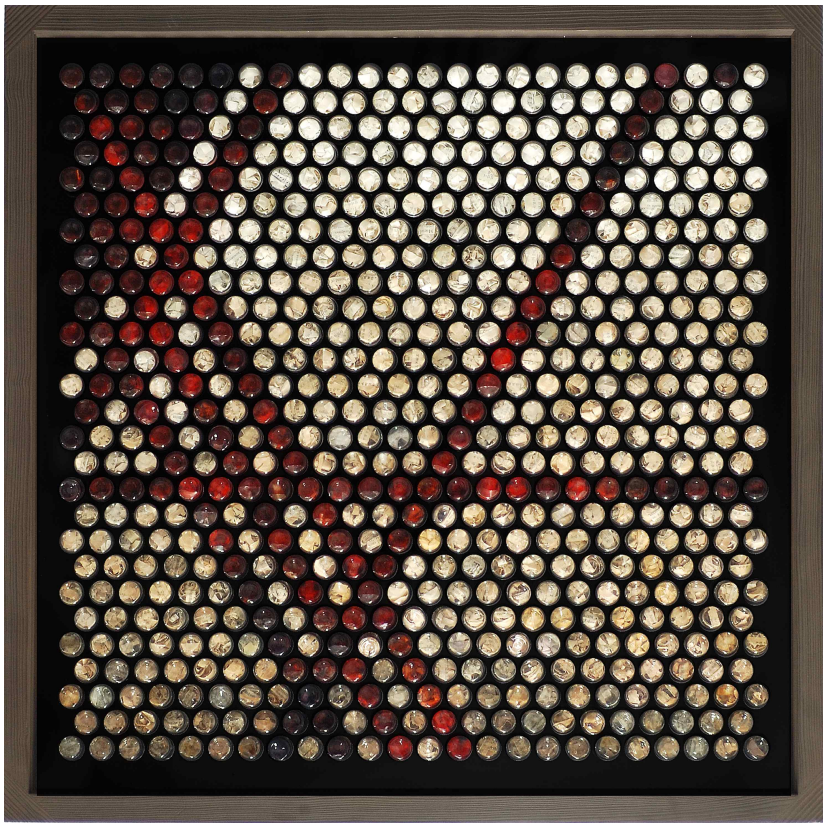
<참고이미지 7> 척 클로스 'Lucas'(1986) + 부분, 황인기 '몽유'(2011) + 부분
구획이 분명한 X축과 Y축의 위치값을 갖는 점묘법 스타일의 작업들은 평면에 색으로 배열된 질서를 보다 명시적으로 보여주고 있다

유리병 작업은 특정한 위치 값을 갖는 파르레곤(parergon)[21]에 나의 질서를 잠시 동안 보여주는데 있고, 그것들이 마지막엔 모두 흩어져 텅 빈 파르레곤(Parergon)을 마주하는데 목적이 있다. 에르곤(ergon)의 본질을 파악하기 위해선 프레임으로 구획되어지기 전과 후의 상태를 파악하는 것이 중요하다. 흩어진 유리병들은 내가 부여한 질서 속에 편입되어 있던 것이므로 엔트로피 법칙에 따라 '파편화'되는 것 까지가 계획이었다. 즉, 내가 배열한 프레임 속에서 유리병 속에 담긴 그것이 무엇이든 새로운 의미로 전환됨을 뜻하고, '자연'이 스스로(自) 그러하듯이(然) 다시 흩어져 제자리를 찾는 과정 그 자체에 의미를 둔다.

---

21) Jae Emerling, 김희영(역)『20세기 현대 예술이론』, 미진사, 2013, p.224. <회화 속의 진리>에서 데리다가 언급한 '파레르곤'이란 '주변'을 의미하는 '파라para'와 '작품'을 뜻하는 '에르곤ergon'을 합친 말로, 주요한 것이 아니라 부수적인 것을 가리킨다.

언제나 근본적인 존재는 '원상태'로 있다. 즉, 외관은 변해도 본질은 변하지 않는다. 그것의 외관이 변화하는 것까지 그 사물의 본질이기 때문이며, 그것은 나의 작업에서 사라짐의 미학으로, 흩어짐의 미학으로 드러난다.



<그림 5> 재배열-'붉은 직선들', 2007, mixed media, 69 x 69cm

Ⅲ. 기억과 공진

1. 기억의 구조와 공간

"생각은 쾌락과 고통에 대한 무수한 기억들을 축적하고 있으며, 이 기억들로부터 생각은 다시 생겨난다. 그러므로 생각은 과거이며 언제나 낡은 것이다."[22]

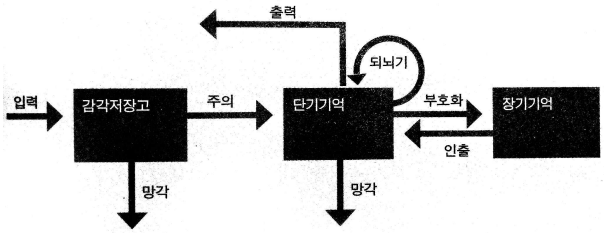
작품 속에 자신의 삶이 그대로 투영되어 작품과 작가를 결코 분리시켜 놓을 수 없는 프리다 칼로(Frida Kahlo, 1907~1954) 같은 부류가 있는가 하면. 의도적으로 작업으로부터 자신의 주관성을 철저히 차단하는 애드 라인하르트(Ad Reinhardt, 1913~1967)같은 부류가 존재한다. 그러나 후자의 경우도 작가 본인이 견지하고 있는 예술가의 태도 또한 인과적으로 어떤 연유에서 비롯된 것이다. 작품이 예술가의 사고(思考)가 투영된 결과물이라고 볼 때 그 뒤에는 유의미한 예술적, 예술사(史)적 근거가 있고, 특정한 철학적 맥락이 자리한다. 그리고 그 모든 것의 근간에는 그것들을 택한 작가가 세상을 바라보는 태도, '세계관'이 자리한다. 즉, 그 세계관에서 비롯된 관점이 씨실과 날실처럼 형식과 내용을 이루며 작품은 구성된다. 그러한 의미에서 결국 작업을 비롯한 예술관 또한 작가가 경험한 기억의 총체로부터 출발한다고 볼 수 있다.

Ⅱ장에서 다룬 물질과 관련된 주제는 물질과 그 배열에 대해, 물질의 구성과 질료에 대한 의문에서 비롯된 것이었다. Ⅲ장에서는 기억은 어디에 어떤 형태로 존재하고 있다가 작업으로 전개되는가 하는 의문에서 시작된다.

---

22) J. Krishnamurti, 정현종(역), 『아는 것으로부터의 자유』, 물병자리, 2003, p.157

사고의 흐름은 시간의 불연속성과 더불어 끊임없이 이어진다. 하지만 그 생각과 경험과 기억들은 어딘가로 사라져 버린다. 어떤 생각은 지나가고 나면 아무런 기억도 남기지 못한다. 어떤 생각은 몇 초, 몇 시간, 혹은 며칠 동안 기억된다. 또 다른 생각은 지워지지 않는 흔적을 남겨서 일생동안 회상되기도 한다. 기억은 작업에 있어 마음속에 부유하는 소재들이다. 내면에 흩어져있던 기억들은 시간 속에서 모양을 바꾸며 이합집산을 반복하다가 작가의 '동인'에 의해 선택되어질 때 그것이 곧 작업의 시발점이 된다. 기억은 어디에 어떻게 저장되고 인출되는지 그 과정을 살펴보도록 하겠다.



<참고이미지 8> 애트킨슨과 쉬프린의 기억단계모형

연구에 의하면 기억에는 '단기기억'과 '장기기억'으로 알려진 근본적으로 매우 다른 성질의 기억이 있다. 단기기억은 컴퓨터의 중앙 처리 장치와 비슷하고 장기기억은 저장 장치에 해당한다. 새로운 정보는 단기기억에 입력된 후, 필요시 장기기억으로 옮겨져 저장된다. 추후 그 정보는 인출을 위해 단기기억으로 불러올 수 있다.

기억과 관련된 중요한 사실 중 하나는 많은 사람들의 오해와는 달리, 기억은 경험하는 것의 일부만을 저장하고 다른 것들을 버리는 '능동적 선택' 체계이다. 즉, 우리의 전반적인 경험은 처음엔 단기기억에 머물고, 그 중 특정 부분만이 '응고'하여 장기기억의 일부가 된다는 것이다. 그 과정은 인코딩(encoding)과 도식화(schema)라는 용어로 잘 설명된다. 뇌는 경험하는 정보를 요약하고 '압축하여 저장'한다는 뜻이다. 같은 자리수의 숫자라 해도 '32678'를 기억할 때와 '33333'을 기억할 때엔 뇌가 저장하는 정보의 양이 다르다. 뇌는 33333을 '5개의 3'으로 요약하여 효율

적으로 저장한다. 하지만 이런 도식화 과정은 기억을 인출하는 과정에 '재구성'이라는 단계가 필요하게끔 하며, 이 재구성의 과정에서 종종 오류와 왜곡이 발생하게 된다.

저장된 기억을 다시 떠올리는 데에는 세부적으로 회상(recall), 단서 회상(cued recall), 재인식(recognition)의 3가지 형태가 있다. 회상과 단서 회상이 비교적 단순한 정보의 재구성인 반면, 재인은 좀 더 복잡하다. 재인은 기억해내고자 하는 정보를 떠올리기 위해 그것이 저장 공간에 저장되어 있는지의 여부 뿐 만 아니라, 저장된 맥락(context)에 관한 정보를 추가로 필요로 한다.[23] 기억과 저장되고 회상(인출)되는 이 과정의 핵심은 '외부자극에 대해 저장할 기억을 선택한다는 것, 마찬가지로 선택에 의한 기억을 응고시켜 장기기억으로 변환시키며, 그 과정에서 기억을 압축시킨다는 것, 압축 해제 시 재구성 과정에서 오류(왜곡)가 발생하기도 하며 때로 추가적인 맥락을 필요로 한다는 것'으로 요약할 수 있다.

1) 기억의 방

앞에서 살펴보았듯이 인지 과학적으로 기억의 메커니즘은 그렇게 간단하지 않다. 그것은 '습관과 잠재', '찰라와 지속'등 서로 상반된 감각의 영역에서 작동하고 있기 때문에 더욱 그러하다. 우리 의식의 반경은 그것 모두를 인지하며 파악하기엔 한계가 있다. 그럼에도 불구하고 어떤 사소한 기억이나 감각들, '그림(장면), 음악(소리), 향기, 냄새, 촉감'등은 시간의 흐름과 무관한 선명도를 지닌다. 일종의 '각인'이다. 플라톤(Platon, BC 427~BC 347)은 기억을 '밀랍에 찍힌 도장'이라는 수사학적 표현을 썼다. "우리는 보고 듣고 이해한 것을 기억하고자 할 때마다 우리의 느낌과 생각 아래 밀랍 덩어리를 놓고 인장반지를 눌러 찍듯이 인상(印象)을 찍는다. 우리는 그 인상이 밀랍 덩어리에 남아 있는 한 그것을 기억

23) Alan Parki, 이영애, 박희경(역),『기억연구의 실제와 응용』, 시그마 프레스, 1994, (필자요약)

하고 알지만, 지워진 것은 잊어버리고 찍히지 못하는 것은 알지 못한다" 고 했다.[24] 우리는 그렇게 기억하고자 하는 것들을 각인시킨다. 인지과학분야의 전문용어로는 '응고'이며, 작가에게는 '수집'일 것이다. 그리고 그 기억들을 어딘가에 소장한다.

<참고이미지 9> 프로이트(S.Freud)의 Wnderkammer

<그림 6> The Fragments-'분더캄머(wunderkammer)', 2011, oil on canvas, 162 x 97cm

'Wnderkammer(분더캄머)'(그림 6)는 독일어로 '경이의 방'이란 뜻이다. 15세기 말부터 16세기 초까지 유럽에서 유행한 분더캄머는 그 당시 개인 수집품의 은밀한 진열 공간이었다. 분더캄머를 시초로 그 수집과 진열의 형태가 발전하여 오늘날의 박물관이 되어버린 지금. 내가 수집한 그 기억들이 저장된 곳이 있다면 그것은 외부와는 단절된 채, 은밀하게 진열되어있는 16세기 분더캄머 같은 곳일 것이다. 이제 <방> 시리즈 작업을 통해 나의 어떤 기억들이 작업 안에서 어떻게 표현되고 있는지 살펴보겠다.

---

24) Douwe Draaisma, 정준형(역), 『기억의 메타포』, 에코리브르, 2006, p.46

① 개인사적 기억

<그림 7> 방#1-'고요한 방', 2009, oil on canvas, 130 x 130cm

'방'은 독립적인 공간이다. 그리고 둘레를 형성하거나 공간을 규정하는 수직의 구조-'벽'이 그 독립성을 부여한다. 그 독립성은 외부와의 차단과 단절을 내포하며 그것을 통해 방안의 것들의 보호와 안전을 유지시키는 것이다. 따라서 '방'을 주제로 한 연작의 시작은 자연스럽게 작가 '개인'적인 내면에 집중하게 되었다. 나의 몇몇 작업들은 내면적이고 사적인, 또는 모호하게 보편적인 기억의 내용과 작용에 맞춰져 있다. 하지만 개인사가 담긴 작업의 표현양식, '직유와 은유' 속에는 오랜 시간에 걸쳐 아무리 다양한 해석이 나와도 결코 해석되지 않고 남아 있는 무언가가 있기 마련이다. 그것은 거의 절대에 가까운 비가시성과 무감각성의 영역에 자리 잡고 있어서, 감상자는 그것이 존재한다는 사실도 인지하지 못

하고 만다. 해석에 저항하는 이런 요소는 작품 안에 용해된 작가의 사적인 기억의 흔적들이다. 기억이 사소할수록, 내밀할수록, 파편화될수록, 그것은 더욱 더 감상자의 해석의 가능성으로부터 멀어져간다. 오로지 작가 혼자 알고 있는 작품 속의 어떤 디테일들, 일견 무의미해 보이는 언급들과 타인 눈에는 낯설기만 한 변덕의 자취들. 도대체 왜 여기 있는지 모르겠는 그 일련의 장치들에 관해 감상자는 각자의 인과적 유추와 상상을 통해 스스로의 이야기를 만들어갈 뿐 이다. 작품 속에 담긴 작가의 사적인 기억들의 요소에 관하여, 타인은 아무 것도 말할 것이 없고 말할 수도 없다. 개인의 저장된 기억은 타인과의 완벽한 공유가 불가능한 탓이며, 나의 작업에서 개인사는 의도적 은유로 나타난다. 원천적으로 공유의 접점에 이를 수 없는 그것의 표현은 '직유(直喩)'가 아닌 '은유(隱喩)'로 그 간격을 그나마 좁힐 수 있기 때문이다. 이렇듯 작업에서의 알레고리는 '말없는 시(詩)'로써 직접적인 서사적 서술보다 더 많은 이야기를 한 장면에 표현할 수 있게 하고, 때로는 명시적인 것보다 더욱 선명하고 뚜렷하게 '그것'의 표현을 가능하게 하는 것이다.

<그림 8> 어떤 날, 2009, oil on canvas, 180 x 97cm

② 사회적 기억

<그림 9> 방#2-'기다렸던, 기다리는', 2009, oil on canvas, 130 x 130cm

기억이란 본래 개인이나 특정집단이 '자신만의 과거'와 대면하는 형식이다. 과거를 기억하는 것과 그것을 사회, 역사적으로 이해하는 것은 집단기억의 이미지들의 재구성을 통해 가능해진다. 이런 개인의 사적 기억 외에도 사회적으로 조건 지어진 외적차원과 관계를 맺으며 발생하는 문화적인 기억은 동시대의 흐름을 반영하여 나타나게 된다. 자신만의 기억은 개인의 경계를 넘어 예술과 문학, 정치, 종교 등 사회전반에 걸친 문화적 연관성 속에서 새롭게 형성되는 것이다. 이런 사회적 기억이 본래 자성적으로 구성되는 것이라면 기억에 대한 성찰을 바탕으로 한 '기억작업'은 일종의 '메타기억'이라고 할 수 있다.

'기다렸던, 기다리는'(그림9)는 19세기 후반 러시아 사회주의 리얼리즘

회화의 대가로 평가받는 일리아 레핀(Ilya Repin, 1884~1930)의 <아무도 기다리지 않았다>(참고이미지 17)를 차용한 작업이다. 일리아 레핀의 원작은 러시아 전제정치 하에서 민주 혁명에 참여하는 지식인들과 러시아의 사회악에 대한 비판 정신을 표현한 것으로 당시 러시아 사회에 커다란 반향을 불러일으켰다. 리얼리즘을 바탕으로 당시 러시아 국민의 사회기억과 집단기억을 모티브로 삼은 작업을 다시 차용함으로써 사회에 대한 나의 인식과 예술가로서의 사회적 관계를 조망하고자 한 것이다.

축적된 개인의 경험은 자연발생적인 동시에 그 기억은 문화적 차원에서 다양한 매체를 통해 체계적으로 지속, 전승될 수 있으며 그 과정에서 사회 전반에 걸친 고유한 문화성의 영향력을 받게 된다. 미술작업에서 나타나는 형식과 내용 또한 일견 작가 개인의 고유한 경험에서 비롯된 자율적인 것으로 보이나, 그러한 자율성은 상대적인 것일 뿐이다. 미술작업은 기존의 사회적 테두리 안에서 그 예술적 지위를 부여 받는 동시에 사회적 관념을 타파하고 그 기저에 존재하는 집단무의식을 시각적으로 형상화하는 것이다. 그렇게 작가를 비롯한 사회구성원들이 경험한 환희와 분노, 우려, 해방감은 집단기억으로 각인되어 작업 속에 침투한다.

<The Fragments> 작업 속에 자주 재현된 파편화된 물질들, 파괴된 콘크리트, 부서진 시멘트 벽, 녹슨 철근, 석고, 페인트는 산업화 또는 건설경기 부양 시대 폐기물의 한 모습이며, 그것은 발전과 개발 이데올로기에 억압되어 제대로 해결되고 처리되지 못한 문제점들에 대한 집단기억과 무관하지 않다. 내 작업을 관통하는 큰 흐름 속에서 그 파편들이 상징하는 '기의(記意)'가 바로 그것이라 단정 지을 수는 없을 지라도 작업 속에 시각적으로 표현된 일련의 '양상(樣相)'과 '양태(樣態)'들을 살펴볼 때 그것이 과거기억에 스며든 사회적 흔적들로부터 자유로울 수 없는 까닭이다.

③ 예술사적 기억

<그림 10> 방#3-'파랗던 날들', 2009, oil on canvas, 130 x 130cm

나의 작업에서 중요한 기억은 역사적 기억, 특히 미술사적 기억이라고 할 수 있다. 나의 작업들에는 미술사적 레퍼런스들-'데 키리코(G. De Chirico,1888~1978)', '일리아 레핀(Ilya Y. Repin, 1844~1930)', '데미안 허스트(Damien S. Hirst, 1965~)'의 작품이 직.간접적으로 포함되어 있으며, 역사적으로 중요한 작가들의 작품이 상호텍스트처럼 관련된 미술관의 알레고리라 할 수 있다. 몇몇 작업 속에 등장하는 방은 사적인 기억의 공간을 넘어 보다 광범위한 인간 역사와 문명의 맥락에서 작품이 전시되고 보관되는 문화적, 예술적 기억의 공간으로서 '미술관'과 유사하다. 미술관이 그러하듯이 과거의 것들을 보존하고 전시하려는 노력은 그 모든 것을 일순간 낡은 것으로 전락시키기도 한다. 하지만 과거와 현재의 유대가 가능해지는 지점은 수집된 예술작품들의 기억이 내 작업의 모티

브와 자양분으로 작용하여 새로운 질서로 거듭나는데 있다. 또한 이러한 과정 속에서 전통적 예술작품과 현대미술 사이의 연결고리가 더욱 분명해지는 계기가 마련된다. 오래 전부터 미술작업은 철학과 미학, 문학, 과학 등 이전세대의 과업과 담론 위에서 이루어져 왔으며, 미술사는 세대를 잇는 작품들 사이의 공진(Resonace)과 대화로 지속되어 왔음을 다시금 목도 할 수 있는 것이다.

다만 미술관에선 전시작품에 원작이라는 '진품성'을 담보로 '명작' 이란 권위를 부여하며 그것을 '박제화' 시킨다면 내 안의 예술사적 기억의 주체들은 감정의 동요라는 '진실성'을 담보로 '선택' 되어진 '생기(生氣)' 가득한 존재라는 차이점이 있다. 여기서 예술사적 기억은 다분히 자의적인 '선택'에 의해 구성되어있음 주지할 필요가 있는데, 그 기준은 바로 '미적취향성'이다. 미적취향성은 시간의 흐름에 따라 내부 심층은 더욱 견고해지면서도 겉의 표층은 항상 예리한 형태를 유지하며 유기적으로 변화한다. 그리고 그것에 의해 형성된 예술사적 기억은 다시 나의 심미안에 지대한 영향을 끼치게 된다. 즉, 미적취향과 예술사적 기억은 상호작용을 이루며 앞으로의 작업에 끊임없이 관여하게 되는 것이다. 그런 의미에서 예술사적 기억은 회상(reminiscence), 추억(souvenir)등을 넘어 과거의 미술사적 작품들을 소환하는 콜렉션, 수집 행위로서의 기억(re-collection), 그리고 더 나아가 그것을 메모하고, 기록하고, 연대기(memoire)적으로 저술하는 기억(memory)에 더욱 가깝다고 할 수 있다.

2) 기억의 파편들

오랜 시간 아주 천천히 굳어진 내 안의 어떤 것들은 어느새 나와 동화되어버려서 내 안에 있는지도 느껴지지 않는 채 처음과는 다른 모습으로 존재하고 있다가 우연한 순간에 그것이 용매(溶媒)를 만나면 그 때.

'아... 아직 거기 있었구나-'

- 작업노트 2010 -

기억들은 끊임없이 파편화된다. 앞서 살펴 본데로 장기기억으로 응고시키고, 기억인출 시 압축&해제 과정에서 생기는 오류와 왜곡이 그 이유다. 그리고 무엇보다 시간의 경과에 따라 떨어진 과일이 점차 건조응축되듯이, 바위가 비바람에 닳고 부서지듯이, 기억 또한 애초의 모습과는 다르게 변형 축소될 수 밖에 없는 필연성에 기인한다. 그 기억들은 새로운 유사기억과 합쳐지면서 교집합의 기억은 더욱 견고해지겠지만 그 외의 기억들은 서서히 부서져 탈락된다. 그러나 파편화 된 기억이 망각으로 사라지기 전까지는 여전히 유효하다. 그 기억은 인지의 가능여부와는 철저하게 무관하다. 오히려 망각은 인지 영역 밖에 있다고 볼 수 있다. 잊혀진 기억이라고 판단될지라도 사실 그 파편들은 처음의 모습과는 다르게 변형되어 어딘가 존재하고 있을 가능성이 높다. 그리고 유실되지 않은 그 기억들은 뜻하지 않은 순간, 뜻하지 않게 자신의 존재를 입증하게 되는 것이다.

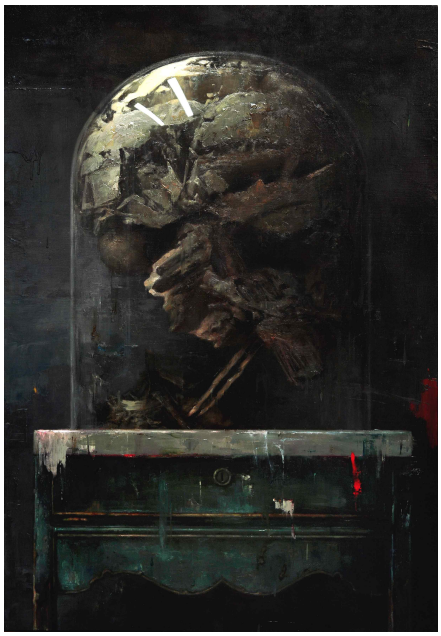
일부 신경심리학자들은 모든 기억은 완전히 사라지지 않고 다만 우리가 그 기억을 끄집어내지 못할 뿐이라고 말한다. 기억한다는 것은 인지한 정보를 뇌에 기록하는 과정과 이를 다시 인출해내는 과정을 모두 포함하는 행위이며, 모든 기억이 '영구기억'에 가깝다고 주장하는 관점에서의 '망각'이란 뇌에 기록된 정보를 인출하는데 실패하는 것이다. 즉, 고립된 장기기억이 연결고리(단서)의 부재로 '망각'으로 오인된다는 것이다. 1959년 미국의 펜필드(Wilder Penfield, 1891~1976)는 실험을 통해 이를 입증하기도 하였다.[25]

<Fragments> 시리즈는 '기억의 파편들'에 대한 작업이다. 그것들은 외부와 차단된 밀폐공간 안에서 형체를 잘 알아볼 수 없는 유기적인 구조를 이루며 존재한다. 잘 알아볼 수 없으므로 좀처럼 인출 될 기회도 없어 보인다. 오래되고 낡은, 그러나 내 안에 존재하고 내 기억의 일부인 것들이다.

---

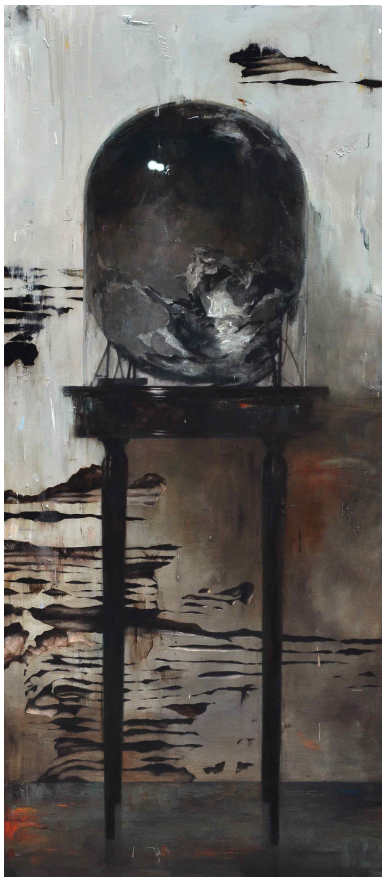
25) 신경외과 펜필드 박사는 1959년 미국 과학전문지 『사이언스』에 발표한 한 실험에서 환자의식이 깨어있는 상태로 뇌수술을 진행하였는데, 뇌의 표면을 전극봉으로 자극하여 환자의 오래전 과거 경험을 상세하게 기억해내도록 하였다. Douwe Draaisma, op.cit., p.259 & 이충환, "뇌는 알고 있다 - '기억 연구' 어디까지 왔나", 『동아사이언스』, 2003.11.25. 기사 참고

<그림 11> The Fragments #1, 2010, oil on canvas, 130.3 x 89.4cm



<그림 12> The Fragments #2, 2010, oil on canvas, 130.3 x 89.4cm

<그림 13> The Fragments #3, 2011, oil on canvas, 100 x 100cm



<그림 14> The Fragments #4, 2011, oil on canvas, 162 x 71cm

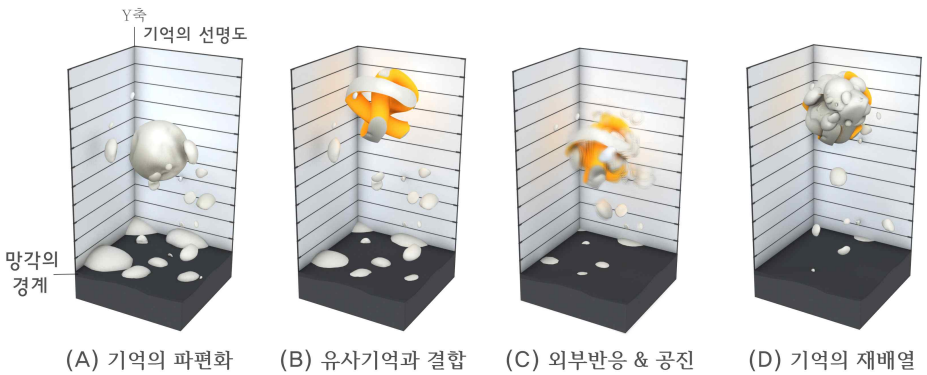
<그림 15> Evening Call, 2010, oil on canvas, 100 x 100cm

<그림 16> Across The Universe, 2010, oil on canvas, 100 x 100cm

<그림 17> Good Morning, 2010, oil on canvas, 100 x 100cm

3. 기억의 재배열 - 공진

아무리 사소한 것이라도 모든 감각의 반응은 기억으로 저장된다. 앞서 살펴 본 바와 같이 기억은 단기기억과 장기기억으로 나뉘는데, 때로는 자신의 의지와 상관없이 특정한 외부의 자극이나 다른 기억에 반응하여 어떤 장기기억이 단기기억으로 인출되어 사고의 표층으로 떠오르는 일이 있다. 이때 작용하는 메커니즘은 그 개인이 축적해온 다양한 경험들에 의해 무의식의 층위에서 구축된 겹겹의 상징체계 아래에서 동작하므로, 이를 완벽히 이해하고 예측하기란 거의 불가능에 가깝다. 장기기억의 깊은 밑바닥, 망각에 더 가까운 곳에 가라앉아 있던 기억일수록 그 양상은 더욱 불가해하다. 자극에 대한 반응의 강도는 서로 비례 관계에 있지 않으며, 인풋과 아웃풋의 논리적 연관성도 좀처럼 찾을 수 없다. 무작위처럼 보이는 이 기억의 연쇄적 파편들은 각기 다른 속도와 선명도로 떠오르고, 이 반응이 강렬할수록 그 편차 또한 커져서 원래 가라앉아 있던 모양과는 또 다른 조합의 시퀀스를 만들어낸다. 기억의 재배열이다. <참고이미지 10>은 파편화되는 기억들이 유사기억과 결합하고 공진에 의해 파편화된 기억의 조각들이 재배열되어 기억의 선명도가 증가하게 되는 과정을 보여주고 있다. 이처럼 어떤 기억이 특정 자극·감각에 특별히 강렬하게 반응하며 표층으로 떠올라 새롭게 배열될 때, 나는 이 현상을 '기



<참고이미지 10> '기억의 공진 과정표'

억의 공진(共振)'이라 명명하고자 한다. 공진은 본래 물리 용어로, 공진에 대한 설명은 다음과 같다.

> "기계나 구조물에 외력이 작용하고 있을 때, 그 외력에 의한 진동수가 기계나 구조물 등의 고유진동수와 일치하면 매우 큰 진동현상이 발생한다. 이는 공진 또는 공명이라 불리는 것으로, 외부로부터 진동에너지가 점점 진동계에 유입되어 진동진폭이 커지게 된다."[26]

즉 공진이란, 어떤 물체에 고유진동수와 같은 진동수의 힘이 외부에서 가해졌을 때 진동의 폭이 급격히 커지며 에너지가 증가하는 현상을 말한다. 매우 강한 태풍에도 견디도록 설계된 교각이 훨씬 약한 바람에 무너지거나, 초고층 건물이 음악에 맞춰 운동하는 사람들의 발구름에 의해 흔들리거나 하는 것이 공진 현상의 대표적인 예다. 외부에서 가해진 힘이 우연히도 그 구조물의 고유 진동수와 일치하게 될 때, 공진에 의해 이런 예상치 못한 일들이 발생한다. 공진 현상은 고유 진동수를 제외한 다른 모든 진동수에서 관측되고, 적용되는 일반적 논리를 뛰어 넘는다는 점에서 물리학이나 수학에서 말하는 '특이점(singularity)' 개념과도 상통한다.

기억에 대해 이 공진이라는 단어를 쓴 이유는, 각각의 기억에도 물리적 구조물과 마찬가지로 고유 진동수와 비슷한 개념이 존재함을 가정한 것이다. 의지와 무관하게 반사적으로 기억이 떠오른다는 점에서 이를 연상 작용과 비슷한 것으로 오해할 수도 있겠으나, 기억의 공진은 몇 가지 점에서 연상 작용과는 구별된다.

우선 연상 작용은 순차적이고 선형적이며 논리의 인과율을 따르는 연쇄반응인 반면, 공진은 비선형적이며 표면적 논리에 지배받지 않는다. 즉, 떠오른 기억들 간의 연결고리를 합리적으로 설명할 수 없다. 사고의 흐름조차 이 논리의 불연속점들 속으로 휩쓸려 갇힌다.

또 연상 작용에 의해 떠오른 일련의 기억들이 서로 대등한 지위를 부여받는 것에 반해, 기억의 공진은 압도적 우위의 강렬함을 갖는 어떤 기억

---

26) Tanaka, Kihachirō, 장승호(역), 『진동학의 이해』, 문운당, 2007, p.47

에 의해 주도된다. 따라서 흔히 꼬리를 물고 계속 이어지곤 하는 연상 작용과 달리, 공진하는 기억은 한 지점으로 강하게 수렴된다.

<그림 18> The Fragments-'Wall', 2011, oil on canvas, 100 x 100cm

'공진'을 표현한 작업들은 잊혀지고 단절된 줄로만 알았던 기억의 파편들이 단단해 보였던 벽 뒤에서 존재를 드러내거나 벽을 뚫고 한꺼번에 쏟아져 내린다. 그리고 다시 접합되고 연결됨으로써 아득한 때와 장소에서 벌어졌던 원초적 사건이 소급, 재생되는 것이다. 내면 깊숙이 침잠해 있던 무의식의 파편들이 깊이를 알 수 없는 심층에서 표층으로 올라오지만 그 단편들은 존재를 드러낼 뿐 비가역적으로 재조립되지 않는다. 그것은 공진을 통해서 순간적으로 접합되었을 뿐이다. 이 불완전한, 불안정한 파편들의 접합은 언제가 또다시 다음 진동에 의해 재배열될 것임을 암시한다.

<그림 19> The Fragments-'대화'#1, 2011, oil on canvas, 145 x 112cm

<그림 20> The Fragments-'대화'#2, 2011, oil on canvas, 145 x 112cm

<그림 21> The Fragments-'Evening Call#2', 2011, oil on canvas, 97 x 180cm

Ⅳ. 구조와 형식

작가에게 작품은 사회와 관계를 맺는 수단이다. 그리하여 작업을 통해 서로 다른 궤적 속의 화가와 관람자가 접점을 이루며 작가, 작품, 관람자의 '존재'가 드러나는 '관계'가 생겨나는 것이다. 니콜라 하르트만(Nicolai Hartmann, 1882~1950)은 예술작품은 작가가 자기 자신을 표현한 것이지만 자기표현이 이루어지고 나면 작가는 작품에서 사라진다고 말한다.[27] 작가의 의도된 표현이후엔 작업과 타인과의 소통사이에 작가가 개입할 여지가 없기 때문이다. 따라서 작품의 주제와 내용은 철저히 작가 개인의 내면적인 주관성이 표출 될 수 있는 반면 표현의 방법론, 그 작업을 이루는 구조와 형식에 있어서는 감상자(타인)에 대한 고려를 배제 할 수 없으며 작가의 의도와 가장 적합한 형식을 갖추게 된다. Ⅳ장 1절에서는 유리병 작업의 '열린 구조'에 대해서, 2절에서는 평면 회화작업에서 나타나는 '형식'과 '방식'의 특징에 대해 분석해 보도록 하겠다.

1. 열린 구조

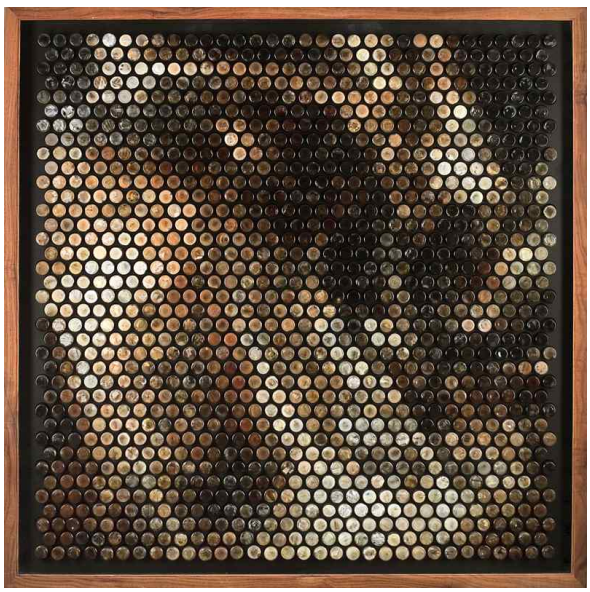
현대미술에 있어서 주목할 만한 특징적 현상 중 하나는, 작품에서 감상자 혹은 관객의 역할과 비중이 증가했다는 점이다. 움베르토 에코(Umberto Eco, 1932~)는 그의 저서 <열린 작품 Opera Aperta>에서 이런 열린 구조와 열린 작품에 대한 개념을 제시한다.

> "... 현대의 거의 모든 미학 이론이 수용하고 있는 개념을 발견할 수 있을 것이다. 즉 예술 작품은 기본적으로 다의적인 메시지로서, 단 하나의 시니피앙(의미의 담지자) 속에 담겨진 다수의 시니피에(의미)라고 할 수 있다.... 따라서 우리는 해석을 통한 접근, 즉 관점을 이동하면서 구조를 재배열할 수 있도록 해주는 일정한 구조적 속성을 가진 대상만을 '예술작품'으로 간주해왔다."[28]

27) 김주완, 『미와 예술』, 형설, 1994, p.336 재인용

에코가 제시한 열린 작품의 개념은, 미학 이론가들에 의해 관습적으로 사용되어온 “열려 있다”라는 표현과는 다른 의미를 갖고 있음을 주지할 필요가 있는데, 이는 작품 자체는 완결되고 고정된 채로 다만 감상자들의 개성에 의해 창의적이고 다양한 해석이 이루어진다는 의미의 소극적·수동적인 ‘열려 있음’이 아니라, 보다 명시적이고 능동적으로 작품 내부에 ‘열린 구조’를 갖고 있다는 의미다. 즉 여기서 말하는 열린 작품은 감상 및 해석 과정에서 동반되는 현상적인 차원이 아닌, 창작 과정에서 적극적으로 의도되는 종류의 것을 지칭한다.

이는 형식의 파격과 직결된다. 작가는 확정적이고 고전적인 가치에 복무하는 관습 형식과 결별함으로써 불확정성과 비개연성을 증가시키고, 이는 작품에 모호하고 다의적인 성격을 부여하게 된다.



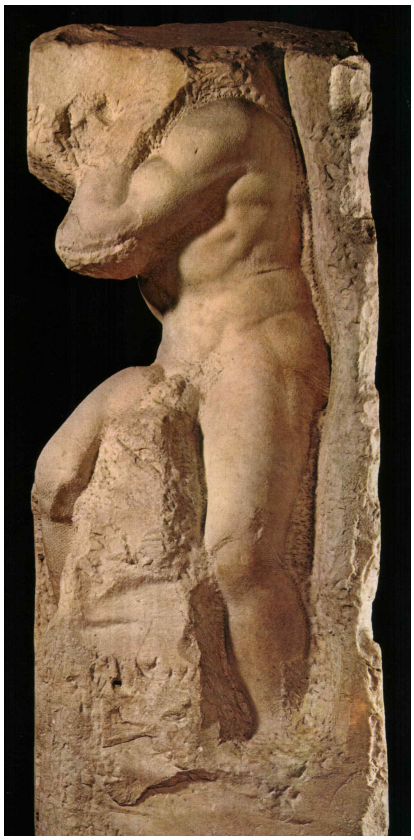
<그림 22> 어떤 이미지, 2009, mixed media, 83 x 83cm

유리병 안에 책과 밀랍을 넣어 만들어진 이 작업은 이미지의 모호성을 의도한 작품이다. 미시적으로 각 유리병을 통해 보여지는 문자, 'text'는 거리가 멀어짐에 따라 점점 희미해져 보이지 않게 되고, 관객들은 거시적인 거리에서만 전체적인 이미지와 조우하게 되는데, 그 형상이 추상과 구상의 미묘한 경계에 위치하고 있어서 사람마다 각각 다른 이미지를 인지하게 된다.

28) 움베르토 에코, 조형준(역), 『열린 예술 작품』, 새물결 출판사, 2006, p.24

1) 불확정적 질료

작품을 의도적으로 미완성인 채로 남겨두는 기법인 '논 피니토(non finito)'는 열린 작품의 좋은 예로 꼽을 수 있다. 외부적 요인에 의해 '중단'되는 미완성작과 달리 '논 피니토'는 작가의 내적 갈등, 특히 예술적 의도를 갖고 미완성의 상태를 또 다른 완성으로 제시하려는 시도로 보인다. 특히 미켈란젤로의 논 피니토에서 질료의 물성을 그대로 간직한 대리석 부분은 불확정적 질료가 갖는 '잠재태'로서의 특징을 잘 보여주며, 감상자로 하여금 상상력을 동원하여 다양한 해석을 가능하게끔 한다. 뿐만 아니라 대리석에 남아 있는 정과 망치의 흔적은 질료가 형상으로 변화해가는 과정을 드러내는 예술적 장치이기도 하다.



<참고이미지 11> 미켈란젤로, Schiavo Detto Atlante, 1519-1536

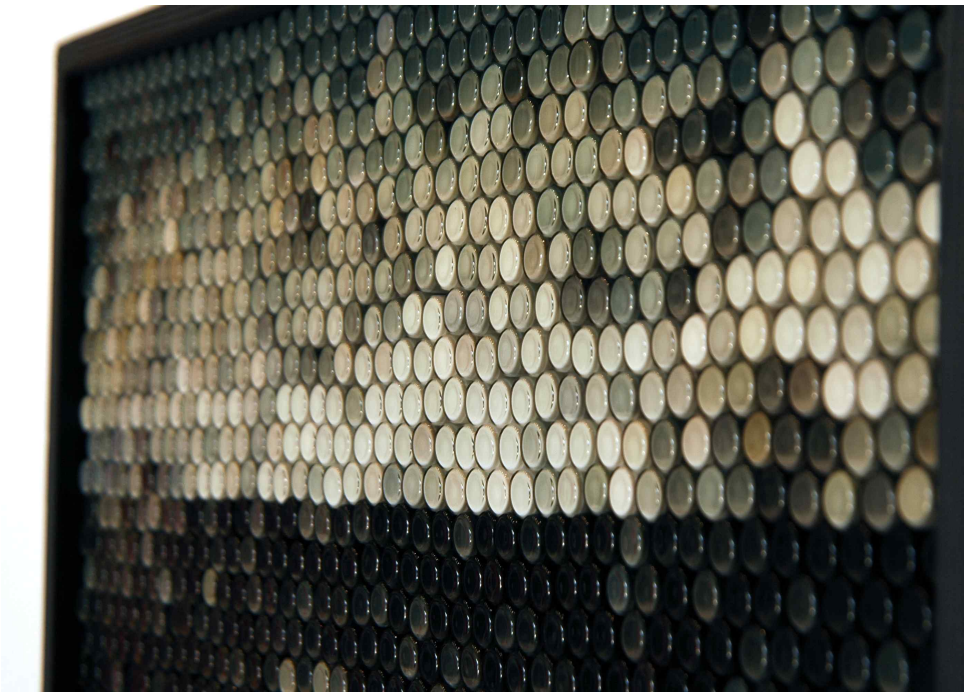
> "미켈란젤로의 논 피니토는 르네상스의 지성계를 휩쓸었던 신플라톤주의와 관련이 있다. 플라톤이 실재(현실계)와 이데아(이상계)를 분리해놓았다면 신플라톤주의에서는 두 세계가 가장 어두운 물질에서 가장 밝은 정신으로 이어지는 점진적 스펙트럼을 이룬다. 여기서 인간은 물질의 옷을 벗고 육체를 정화하여 정신으로 상승하는 존재. 미켈란젤로는 이 신플라톤주의 존재미학을 창작의 원리로 삼아, 조각이란 물질(석재)에서 출발하여 정신(형상)으로 상승하는 과정이라 여겼다. 그의 논 피니토는 물질에서 정신으로 상승하는 이 고투의 흔적을 그대로 드러내기 위함이었으리라."[29]

29) 진중권, 『ICON』, 씨네북스, 2011, p.237

나는 몇몇 작업에서 불확정적 질료를 사용함으로써 작품 안에 열린 구조를 획득하도록 하였다. 재배열 개념의 초기작 중 하나인 <재배열-'물감' #1>(그림23)은 빈 캔버스 위에 물감을 얹고 굳지 않도록 표면에 바셀린을 발랐다. 이는 극단적인 형식의 논 피니토(non finito)로 볼 수 있다. 물감이 캔버스 위에서 하나의 기표로서 작용하는 동시에 물감 그것 자체인 점에서 회화성을 지니며, 작업 과정 중 표현하고자 하는 대상에 대한 사유를 거쳐 실체화되는 최초의 창조행위가 일어나는 팔레트(Palette) 단계를 거치지 않음으로써, '잠재태'로서의 가능성을 지니는 것이다.

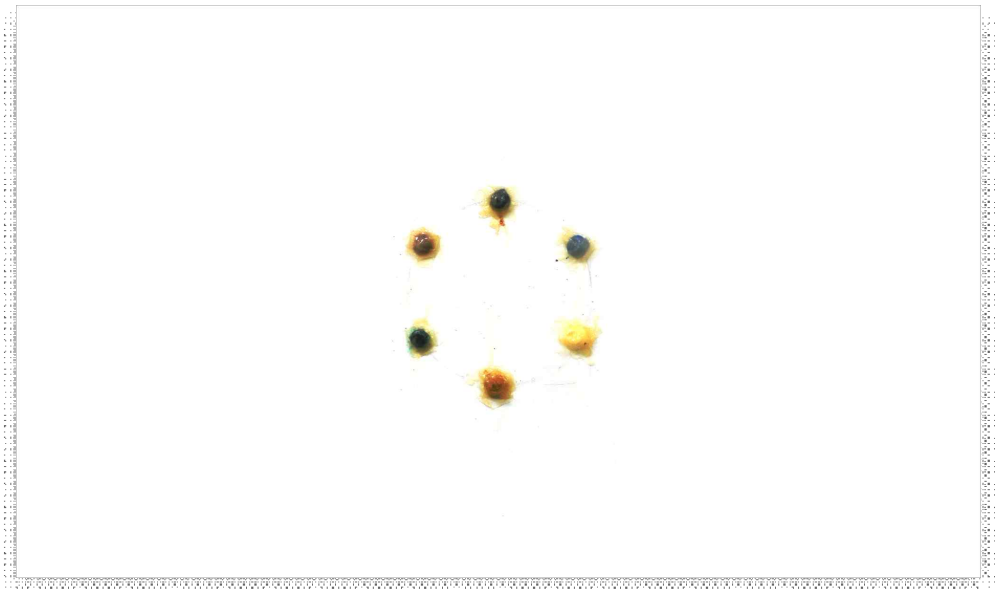
바셀린으로 덧씌워져 마르지 않는 물감은 물감의 물성을 잃지 않은 채로 100%의 가능성을 지니고 있는데, 본인의 전작-재배열 '자화상' 연작은 안료가 담긴 각각의 유리병의 '탈공간화'에 주안점을 두었던 반면 이 작업에선 캔버스는 여백의 공간적 가능성을 지니고, 질료는 물성의 가능성을 지닌 채 서로 조우하고 있다는 점에서 전작과는 다른 긴장감을 발생시킨다. 즉, 캔버스와 물감은 상호간에 의미 있는 관계를 형성하지 못하고 단지 그 곳에 놓여 있을 뿐인 것이다.
동양화에서의 '여백'과 같은 표현은 대상자체를 2차원적인 평면성에 머무르게 하지 않고, 무한의 깊이로의 공간 확장을 통해 입체적인 양감으로써의 '대기'를 느끼게 해준다. '존재의 상태'로서 혹은 '남겨둔 행위'로서 비워진 공간의 '여백'은 해석에 있어서 끊임없이 현존하는 가능성으로 존재한다는 점에서 '회화성'을 지니며, 미켈란젤로 논 피니토의 대리석 부분과 같은 맥락에서 이 역시 잠재태에 머물러있는 불확정적 질료의 일부이기도 하다.

유리병 연작에서 하나의 픽셀 혹은 원소에 해당하는 단위 질료인 유리병이 갖는 불확정적 성질은 크게 두 가지이다. 하나는 자석을 이용한 탈부착에 의한 위치적 가변성, 탈공간성이며, 다른 하나는 유리병 내부를 채우고 있는 소재의 가변성이다. II장에서 살펴본 바와 같이, 질료가 형



<참고이미지 12> 재배열-'한강 #3' 중 유리병 작업 부분 이미지

식을 갖추는 고전적 의미의 작업 과정은 주로 '물리적 구현'에 초점이 맞춰져 있었고 그러한 물리적 과정은 거의 필연적으로 질료의 잠재된 가능성을 제거하고 한정하여 확정·고정시키는 비가역 과정이었다. 반면 이와 같은 '질서의 부여'로서의 작업 과정은 질료의 잠재된 가능성을 최대한 보존하며, 오히려 '또 다른 질서'에의 가능성을 강하게 함축하고 적극적으로 암시하는 것이다. 불확정적인 '잠재태'로서의 질료가 함축하고 암시하는 '또 다른 질서'는 감상자·관객에게 무한한 가능성과 상상의 원천으로 제시되며, 관객들은 스스로 새로운 질서와 개연성을 자유롭게 상상하고 이를 향유한다. 앞서 살펴 본 바 있는 <We Are All Made of Stars>(그림4)는 관객들의 이러한 향유를 극대화한 작품이다. 관객들은 관념적인 향유를 넘어 유리병을 실제로 소유함으로써, 이 작품을 구성하는 불확정적 질료의 가능성에 대해(부분적이지만 실질적인) 권한을 부여받게 되는 것이다.



<그림 23> 재배열-'물감 #1', 2006, vaseline & oil on canvas, 97 x 162cm

2) 분절된 text

유리병 안에 담긴 오래되어 낡게 빛바랜 책 페이지의 조각들은 표현된 전체 이미지의 틀 안에서 하나의 이미지 혹은 여백의 일부분으로 작용한다. 유리병 안에 담긴 문장과 단어들은 언어적 기표인 동시에 이미지적 기표 모두를 함축하고 있다. 앞서 Ⅱ장에서 유리병안의 질료에 대해 '정보'란 의미를 부여했듯이, 이 작업에서도 마찬가지로 유리병에 담긴 text는 '정보(관념)'인 동시에 '물질'의 속성을 지니며 불확정적 질료의 가능성까지 포함한다. 쟈크 데리다(Jacques Derrida, 1930~2004)는 "...text의 기호들이 내재적으로 안정되어 있지 않다면, 의미 역시 안정되어 있지 않다는 것을 상정하며, 모든 언어에는 궁극적인 '미결정성(Indeterminacy)'이 스며들어있다"[30]고 말하였는데, 이런 그의 관점은 '차연(differance)'이라는 용어개념에서 더욱 분명하게 드러난다. 차연(差延) 은 '다르다(differ)'라는 의미와 '연기하다 ·지연시키다(defer)'라는 의미를 모두 가지

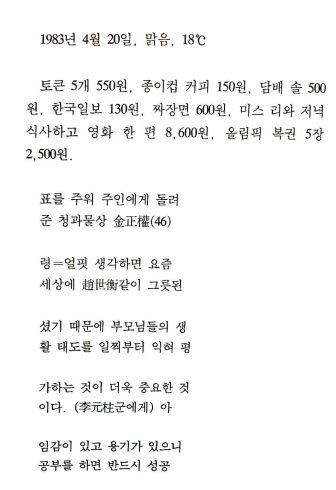
30) Jae Emerling, op.cit., p.218

고 있는 용어[31]로써 text의 의미는 궁극적으로 결정되어 있거나 확정할 수 있는 것이 아닌 언어의 의미작용의 연쇄 속에서 단어의 정의가 끊임없이 다른 해석으로 지연된다는 것이다. 이러한 text의 속성은 앞선 작업의 불확정적 질료와 동등한 지위를 획득하여 작업 안에서 새로운 의미 가능성을 지니게 된다.

<참고이미지 13> 유리병 작업 안에 담긴 분절된 text

31) doopedia. 두산백과

유리병 안에 담긴 문장과 단어는 한정적이다.(참고이미지13) 하지만 각각의 단어와 문장들은 옆의 다른 단어와 상호적으로 의미를 맺으며 언제, 어떻게, 어떤 순서로 읽느냐에 따라 모든 단어와 문장의 해석과 의미가 달라지게 되는 것이다.



1983년 4월 20일, 맑음, 18℃

토큰 5개 550원, 종이컵 커피 150원, 담배 솔 500원, 한국일보 130원, 짜장면 600원, 미스 리와 저녁 식사하고 영화 한 편 8,600원, 올림픽 복권 5장 2,500원.

표를 주워 주인에게 돌려
준 청과물상 金正權(46)

령=얼핏 생각하면 요즘
세상에 趙世衡같이 그릇된

셨기 때문에 부모님들의 생
활 태도를 일찍부터 익혀 평

가하는 것이 더욱 중요한 것
이다. (李元柱군에게) 아

임감이 있고 용기가 있으니
공부를 하면 반드시 성공

109

<참고이미지 14> 황지우의 시 '한국생명 보험회사 송일환씨의 어느 날' 중 일부

.....
표를 주워 주인에게 돌려
준 청과물상 金正權(46)

령=얼핏 생각하면 요즘
세사에 趙世衡같이 그릇된

셨기 때문에 부모님들의 생
활 태도를 일찍부터 익혀 평

가하는 것이 더욱 중요한 것
이다. (李元柱군에게) 아

임감이 있고 용기가 있으니
공부를 하면 반드시 성공[32]
.....

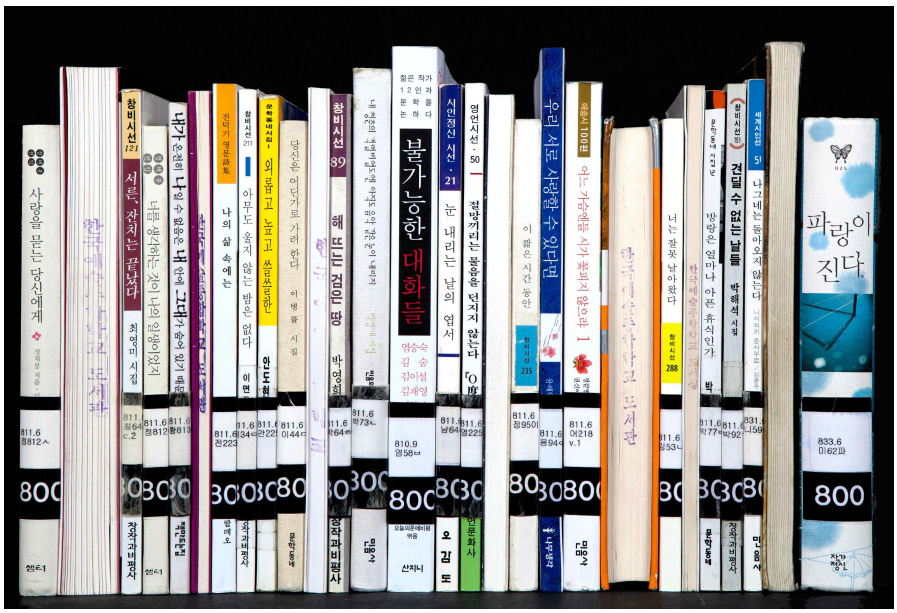
사람의 시각은 불필요한 정보나 무관심한 대상에 대해서는 의미화 작용을 거치지 않고 단지 감각되는 수준에 머무른다. 후설(Edmund Husserl, 1859~1938)의 지각체험 구조에 따르면, 지각체험 구조는 '지각된 감각자료', '지향적 대상으로 지각된 대상', '의미를 부여하는 체험'-3가지 요소로 나뉘어져 있으며, 여기서 단순한 감각내용을 '질료', 혹은 '재료'라 명한다.[33] 즉, 감각자료를 가공하여 그로부터 특정한 지향적 대상을 산출해냄으로써 비로소 어떤 '의미'를 지니게 된다는 것이다. 황지우의 시 '한국생명 보험회사 송일환씨의 어느 날'은 송일환씨의 하루를 압축하여 표현하고 있는데, 발췌한 부분(참고이미지 14)은 그가 신문기사의 내용

32) 황지우, 『새들도 세상을 뜨는구나』-'한국생명 보험회사 송일환씨의 어느 날', 문학과 지성사, 1998, p.109

33) 이남인, 『후설과 메를로-퐁티 지각의 현상학』, 한길사, 2013, pp.138~140

중 관심 없는 부분을 띄엄 띄엄 넘겨가며 읽고 있음을 표현한 부분이다. 사람은 자신의 관심사나 관계있는 것에 집중하며 어떤 울림이 있는 대상에만 반응하고 해석하며 의미를 부여한다. 사람은 보고 싶은 것만 보고 읽으며, 그 사이 본래의 맥락에서 탈락한 분절된 text는 단순한 감각자료로 남게 된다.

누군가는 완전한 단락과 문장에서도 파편만을 지각하는 한편, 누군가는 원래의 맥락에서 분리된 문장과 단어로부터도 지향적 체험을 거쳐 새로운 질서를 구축하기도 하는 것이다.



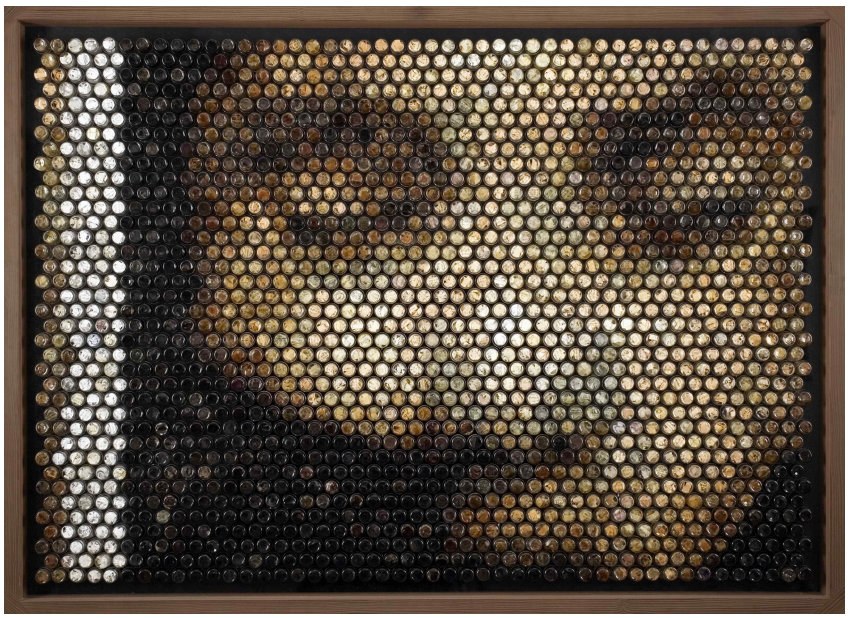
<참고 이미지 15> 오재우, 서시 프로젝트-'사랑을 묻는 당신에게', 2012

<사랑을 묻는 당신에게>

서른, 잔치는 끝났다 / 너를 생각하는 것이 나의 일생이었지 / 내가 온전히 나일 수 없음은 내 안에 그대가 숨어있기 때문이다 / 나의 삶 속에는 / 아무도 묻지 않는 밤은 없다 / 외롭고 높고 쓸쓸한 / 당신은 어딘가로 가려한다 / 해 뜨는 검은 땅 / 내 청춘의 격렬비열도엔 아직도 음악 같은 눈이 내리지 / 불가능한 대화들 / 눈 내리는 날의 엽서 / 절망끼리는 물음을 던지지 않는다 / 이 짧은 시간 동안 / 우리가 서로 사랑할 수 있다면 / 어느 가슴엔들 시가 꽃피지 않으랴 / 너는 잘못 날아왔다 / 방랑은 얼마나 아픈 휴식인가 / 견딜 수 없는 날들 / 나그네는 돌아오지 않는다 / 파랑이 진다

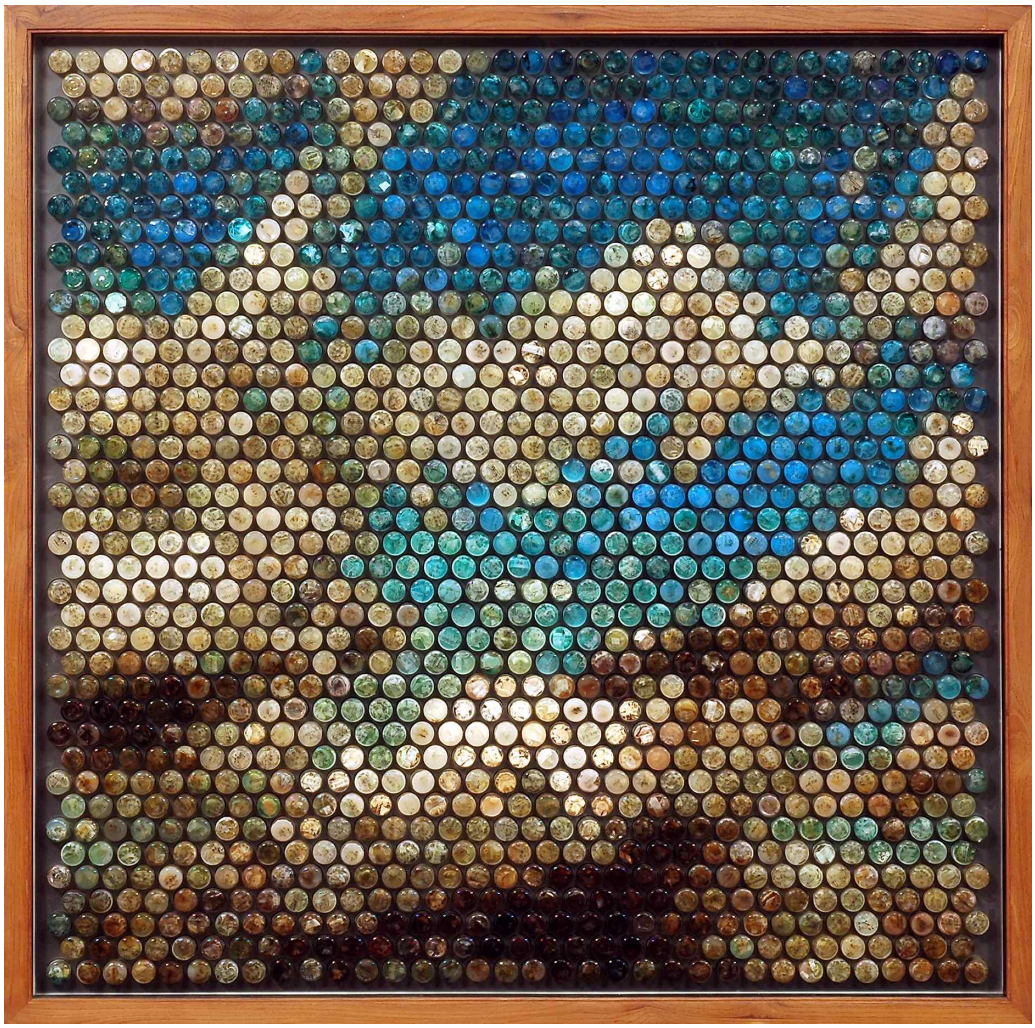
틴탈(W.Y. Tindall)은 '텍스트의 진정한 의미는 있을 수 없다'라는 발레리(Paul Valery)의 선언을 거론하며, 예술작품은 작가 자신을 포함하여 누구라도 언제나 그리고 원하는 목적에 따라 마음대로 '이용할' 수 있는 구조물이라는 결론을 내리고 있다.[34] 따라서 문학작품을 '열림'의 지속적이고 잠재적인 원천으로, 다시 말해 의미의 무한한 저장고로 본다. 은유의 구조, 즉 시를 읽을 때 나타나는 '애매모호함의 유형'도 이러한 맥락을 따른다는 것이다.

작업의 재배열이 갖는 의미는 인식의 실체화를 통해 제한된 질료의 가능성을 확장시키는 '자유'에 있다. 재배열 될 세계의 이미지는 무한하다. 그것은 유한한 시간 속에 존재하지만 새로운 현실과 작가가 만나는 지점은 매번 다른 순간에 위치하며, 작가가 지향하는 조형이념의 조합 과정 속에서 펼쳐지는 무한순열과 다름 아니기 때문이다. 그러한 점이 해체와 결합을 반복하며 제 3자와의 새로운 소통 가능성을 갖게 하는 것이 유리병 작업의 주요 개념이다.



<그림 24> 재배열-'Books' , 2007, mixed media, 90 x 125cm

34) 움베르토 에코, op.cit., p.56



<그림 25> 재배열-'구름 #3', 2007, mixed media, 85 x 85cm

2. 형식의 상징성

미술사의 초석을 마련한 바사리(Giorgio Vasari, 1511~1574)이후 미술사의 흐름은 '○○주의(-ism)'로 대변되는 양식의 변천이라고 볼 수 있다. 그리고 그것은 각 시대의 특징적인 '형식'들에 의해 구분되어진다. 포스트 모더니즘 이후 "의도는 작품을 만드는 기계"라는 솔 르윗(Sol Lewitt, 1928~2007)말처럼 작가의 개념이 예술작품이 될 수 있는 오늘날, 전통적 유화를 매체로 선택한 것과 미술사에 등장하는 무수히 많은 형식들 중 특정 미술 형식과의 유사성과 특정한 방식의 반복적 사용은 그것 자체로 상징성을 지닌다. 그러므로 작업에서 기존 형식과 방식의 유사성과 차이점을 면밀히 검토하는 과정을 통해 작가의 의도는 보다 분명하게 드러나게 된다.

1) 초현실주의와 형이상학적 회화

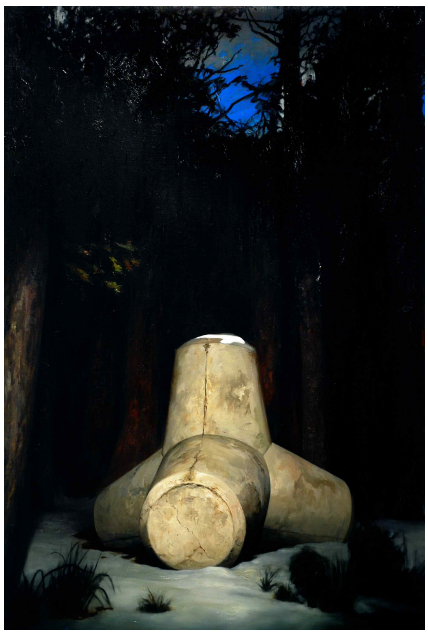
칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866~1944)는 "하나의 예술 작품은 ... 비물질적인 것(예술가의 감정)에서 물질적인 것(예술가)에로, 그리고 물질적인 것(예술 작품)에의 비물질적인 것(관조자의 정신적 감정)에로 연결되는 다리"[35]라고 말했다. 즉, 일반적으로 예술의 목적은 예술작품을 매개로한 관념에서 관념으로의 '감정의 이동'에 있는 것이다. 앞서 다루었던 유리병 작업은 질료와 질서에 대한 유물론적 관점의 개념 미술 작업이었다. 그 작업은 형식과 내용의 일치를 통해 명쾌한 개념을 제시하는 것이 주목적이었기에 '감정의 이동'을 이루는데 적합한 표현방식은 아니었다. 따라서 내가 고전적 회화작업을 선택한 것은 캔버스의 위의 질료와 직관의 충돌이 빚어낸 행위의 기록으로써 오로지 평면 회화만이 갖는 이미지의 주목성을 통해 관념적 대상인 '기억'을 표현하고 전통적 회화의 가치를 재확인하고자 하는 시도에서 비롯되었다.

35) 칸딘스키, 권영필 (역),『예술에서의 정신적인 것에 대하여』, 열화당, 2000, p.18

나의 기억을 주제로 한 일련의 회화 작업들은 초현실주의(surrealism) 작품을 연상시킨다. 현실에서 존재하지 않는 듯한 이미지들로 구성된 탓에 그러한 견해는 타당해 보이기도 한다. 엄밀히 말하자면 나의 작업은 초현실주의 작업으로 규정짓기엔 무리가 따른다. 앙드레 브루통(Andre Breton, 1896~966)의 '초현실주의 선언문'의 일부를 살펴보자.

> "초현실주의 명사. 순수한 정신을 자동기술 하는 것으로,... 사고는 이성에 의한 어떤 통제도 받지 않고 심미적이거나 도덕적인 모든 관심에서 벗어난 상태에서 기록된다.... 연상작용이 지니는 뛰어난 리얼리티, 꿈의 전능과 타산적이지 않은 활동에 대한 믿음에 근거를 두고 있다."[36]

초현실주의자들은 객관적 우연(le hazard objectif)의 자동기술, 꿈과 섹슈얼리티를 기반으로 삼아 우연적 형상을 모티브로 그것을 새롭게 구성하거나 새로운 이미지를 더해 꿈과 현실이 혼재된 듯한 불가사의한 장면을 연출한다. 초현실주의자들의 기괴한 화면 연출과 낯선 풍경은 나의 기억의 파편들을 묘사한 작업을 비롯해 몇몇 작업과 매우 흡사하다. 의도와 그 지향점이 상이하면서도 이러한 유사성을 갖는 이유는 초현실주의와 내 작업의 교집합에서 비롯되는데 무의식 영역의 '잠재의식'과 기억의 구조에서 거론되었던 '잠재기억'이 그것이다. 또한 전혀 관계없는 일상적 사물을 전혀 뜻밖의 상황에 병치시켜 현실에서 경험해보지 못한 생경한 충격을 주는 '데페이즈망(dépaysement)' 기법은 작업에서 공통적으로 나타나는 방식이다. 다만 나의 회화작업에서 표현된 것들은 꿈과 무의식의 발로에서 비롯된 환상적 이미지가 아니며, 오히려 은유적으로 치환된 상징



<그림 26> 인간적인, 너무나 인간적인, 2009, oil on canvas, 193.9 x 130.3cm

36) 메슈게일, 오진경(역), 다다와 초현실주의, 한길아트, 2001, p.217

적 이미지임을 주지할 필요가 있다. 그러한 점에서 작업의 외적 표현은 초현실주의 형식과 닮아있지만, 그림을 이루는 구성요소의 의미와 구조를 분석해보면 초현실주의 보다 데 키리코(G. De Chirico, 1888~1978)를 위시한 '형이상학적 회화(Metaphysical Painting)'와 더 밀접한 관계라고 할 수 있다.

초현실주의의 지대한 영향을 미친 형이상학적 회화는 오브제와 풍경, 원근법을 비현실적이고, 환영적이며 모호하게 보이도록 배치하는 방식을 통해 암시적이고 수상한 상황을 묘사한다. 고대 그리스에서 따온 형이상학이라는 용어는 현실의 대상을 초월한다는 의미로, 여기서 초월은 현실이 아닌 대상의 초월을 의미하는 바, 초현실주의의 환상적인 비현실성과는 달리 조형적, 회화적 효과를 위해 수수께끼 같은 '형이상학적' 이미지를 주로 사용하였고, 현상의 이면에 숨겨진 불안과 적막, 신비와 몽환이 뒤섞인 작품들을 만들었다. 기하학적 도형과 파편들이 유기적인 구조를 이루며 형상을 이루는 '형이상학적 회화'는 '기억'을 다루는 나의 회화작업과 형식과 내용면에서 많은 부분 유사성을 지닌다.

2) 차용

빌려온다는 의미의 '차용(借用)'은 이미 오래전부터 미술사에서 존재해 오던 방식이었다. 마네(Edouard Manet, 1832~1883)가 <풀밭 위의 점심식사>에서 티치아노(Tiziano Vecellio, 1490년경~1576)의 <전원 음악회>와 라파엘로(Raffaello Sanzio, 1483~1520)의 작품 <파리스의 심판> 작업을 차용한 것이 대표적 예이다. 다만 과거의 차용방식이 구도나 포즈 등 작품 전체에 차지하는 비중이 다소 소극적이었다면, 현대미술에서의 차용은 '차용'자체가 수단이자 목적이 되어버린 작품이 다수를 차지한다. 과거와는 다른 차용에 대한 접근방식과 태도는 포스트모더니즘을 거치면서 작가와 수용자 모두 예술작품의 차용에 대한 인식의 변화에 따른 것으로, 차용의 방식은 형식적으로나 내용적으로 매우 다양한 형태로 전개되었다. 초기 차용방식을 취한 작업들의 특징은 독창성에 대한 조롱과

대량복제 시대의 유일무이한 현존성-'아우라'의 우상 파괴, 차용의 재차용등 다소 비판적이고 과격한 양태를 보이는 것이었다. 1970~80년 비판적 차용양식의 급격한 범람으로 인해 현재는 비판적 성격의 작업들은 주변부로 밀려나고 차용은 하나의 방법론으로써 다양하게 전개되고 있다.

내가 작업에서 '차용'방식을 취하는 태도와 입장은 앞서 Ⅳ장 서두에 언급한 바와 같이 작업을 통해 표현, 전달하려는 내용과 주제를 감상자에게 보다 명확하게 전달하고자 하는데 그 목적이 있다. 예를 들어 누군가에게 음산하고 그로테스크한 저택을 설명할 때, 알프레드 히치콕(Alfred Hitchcock, 1899~1980)감독의 영화 '<싸이코>(1960)에 등장하는 저택'이라고 묘사하는 것과 비슷한 맥락이다. 즉, 많은 사람들이 알고 있는 미술사에 등장하는 명화나 예술작품을 차용하여 그 기억 흔적의 맥락 위에서 소통의 접점을 찾기 위한 시도인 것이다. 따라서 감상자에게 있어 차용된 미술 작품의 의미는 크게 다음과 같이 정리 될 수 있다.

① 기억하고 있는 대상으로서의 의미 (경험적 맥락)
② 작업이 갖는 미술사적 의미 (역사적 맥락)
③ 작업의 순수한 내용적 의미 (내용적 맥락)

<그림 27> The Fragments-'The Uncertainty of the Poet', 2012, oil on canvas, 130 x 130cm

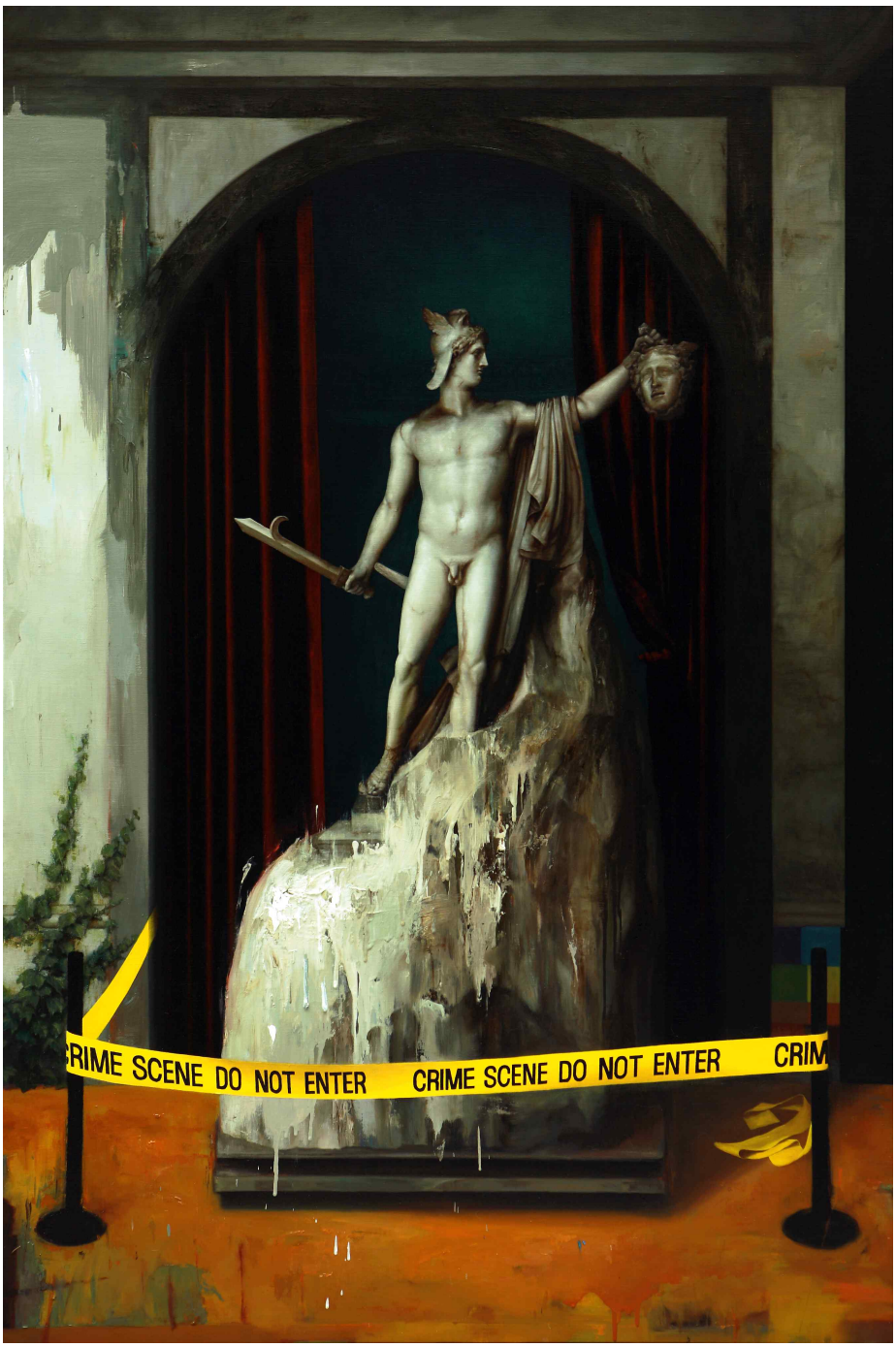
<참고이미지 16> 데 키리코, 'The Uncertainty of the Poet', 1913

초현실주의 화가 데 키리코의 작품은 관계없어 보이는 토르소와 바나나의 모호한 대비, 무겁게 내리누르는듯한 오후의 하늘과 왜곡된 건물의 투시로 적막하고 황량한, 낯선 풍경의 모습을 하고 있다. 앞서 언급한 시의 애매모호함에서 비롯되는 '열린 구조'를 지시하듯 제목 또한 '시인의 불확실성'이다. 모호함을 모호한 형식과 모호한 제목을 통해 명시적으로 제시하고 있는 것이다. 이 작업과 동명의 작업 <The Uncertainty of the Poet>(그림 27)은 '데페이즈망'과 '차용'이 동시구현된 것이다. 벽 속에 숨겨져 있던 대상의 등장은 데페이즈망인 동시에, 모호함을 모호함으로 제시한 데 키리코 작업을 차용한 것은 낯설음과 익숙함의 충돌을 야기한다. 이 작업 안에는 낯선 분명함과 익숙한 모호함이 공존하고 있다.

나의 작업에서 대상의 명시성에 대한 기대에 차용 방식의 시발점이 있지만, 그것 못지않게 중요한 것은 작가와 감상자가 서로 알고 있는 그 지점, 접점이 이루어진 상태에서도 존재하는 '간격'에 있다. 그 간격이야말로 감상자 개개인으로부터 측량되는 감상의 고유성이다. 차용으로 제시된 미술사적 의미와 내러티브는 개인이 갖고 있는 맥락에 의해, 또는 기억의 공진을 통해 확장되는 것이다.

<그림 9'> 〈방-'기다렸던, 기다리는'〉 2009, oil on canvas, 130 x 130cm

<참고이미지 17> Ilya Repin, 'They Did Not Expect Him' 1884



<그림 28> Untitled, 2009, oil on canvas, 193.9 x 130.3cm

Ⅴ. 결론

지금까지 나의 예술관의 주요 개념이자 작업을 구성하는 기본 요소인 '질료'와 '기억'이라는 두 가지 큰 축에 대하여 나의 작업을 중심으로 자세히 살펴보았다. 재배열의 개념을 명확히 하기 위해 물질의 정의와 질료의 의미에 대해 알아보는 과정에서, 세계를 구성하는 요소인 물질의 초창기 개념을 파악하기 위해 고대 그리스의 사상들로부터 존재의 생성과 소멸의 원리에 대한 유물론적 사유의 토대까지 거슬러 올라갔다. 그리고 물질의 개념에 내포되어 있는 '배열'과 '질서'로부터 나의 예술관과 맞닿아 있는 '한정된 질료'의 개념을 도출하였다. 이어서 미술사적 관점에서 질료에 대한 의미변화와 개념 확장을 통해 오늘날의 작업 역시 '새로운 질서의 제시'라는 개념으로 논의를 진전시켜 나갔다. 작업 개념으로서 질료의 '재배열'과 재배열에서 파생되는 '엔트로피'라는 물리법칙의 정의. 그리고 엔트로피의 증가가 예술작업 안에서 어떻게 작용, 구현되는지를 차례로 정리하였다.

첫 개인전 <Message in the Bottles>展(2007)에 전시한 유리병 연작을 중심으로 이 작품들에서 재배열 개념의 특징적 양상 - '실재와 환영주의', '엔트로피 법칙', '물질의 순환구조'를 살피며 사라짐과 흩어짐의 미학으로 귀착됨을 작업예시를 통해 확인하는 기회를 마련했다. 나아가 이러한 재배열의 개념과 논의를 물질의 차원을 넘어 기억으로 확장시켜 전개시킴으로써 '질료(물질)'와 '기억(관념)'이라는 서로 상반된 유물론과 유심론, 실재론과 관념론의 이분법적인 사고로부터 좀 더 유연한 철학적 사고가 가능해진 점은 큰 수확 중 하나이다.

'재배열'의 개념을 '기억'의 영역으로 편입시키는 과정에서는 기억에 대한 인지과학적 기본 개념을 알아보고, 수집된 개인사적 기억, 사회적 기억과 예술사적 기억이 작품 안에서 어떻게 나타나게 되는지를 살폈다. 개인사적 기억에선 은밀한 작가 내면의 표현은 '기표'와 '기의'사이에서

감상자와의 접점은 결국 요원한 바람임을 인지하고, 방법론적으로 회화적 알레고리의 가능성을 타진해 보았다. 사회적 기억에 관한 논의를 통해서는 작품을 수용하는 방식은 자의적일 수 없고 그 작품이 생성되고 향유되는 사회적 맥락에 전적으로 의지하며, 한 사회의 구성원은 자신의 취향을 발전시키는 와중에 다른 구성원들과 취향을 공유하는 과정을 거쳐 서서히 자발적인 공동체의식이 형성된다는 결론을 도출 할 수 있었다. 여기서 예술은 우리의 감각적 본성과 사회가 요구하는 윤리적 요청을 조화시키는 역할을 담당하게 되는 것이란 단초를 얻을 수 있었다. 더불어 예술사적 기억은 비단 나 개인의 기억을 이전에 역사적으로 미술이 과거 예술과 철학 전반에 걸친 토대 위에서 서로 긴밀하게 연결되어 있으며, 나는 나의 미적취향에 의해 선택되어진 그 예술작품의 기억들로 말미암아 현재의 내가 앞으로 전진 할 수 있음을 재차 확인 하였다.

앞서 작업에서의 질료와 질서를 '엔트로피(Entrophy)'라는 물리법칙에 적용하여 논의를 전개했다면, 기억에 관해서는 특정 외부 자극에 강렬하게 반응하는 현상을 '공진(Resonace)'이라는 물리 현상에 빗대어 '기억의 공진'이라 명명하고, '망각(Oblivion)'과 '잠재기억(Cryptanamnesia)' 사이의 그 불가해한 메커니즘이 기억을 호출하는 한 양상을 넘어 작품을 통해 작가와 관객이 소통할 수 있는 새로운 가능성이 될 수 있음을 엿볼 수 있었다. 또한 존재는 부재를 통해 증명 되듯이 기억이란 망각에 대한 기억. 즉 망각했음을 잊지 않을 가능성에 의해 실현된다는 사실을 깨달았다.

작업 전반에 걸친 구조와 형식을 분석하면서 애초 작업과정에서 고려되었던 소통의 문제에 보다 심층적으로 접근하는 계기가 되었는데, 유리병 작업으로 구현된 '열린구조 개념'을 중심으로 작품의 감상과 해석에 있어 '예술의 종말'과 '저자의 죽음'으로 대변되는 포스트모더니즘의 시대의 새로운 소통가능성을 탐구 할 수 있었다. 또한 분절된 Text가 담긴 유리병 작업을 통해 Text(언어)가 갖는 다층적인 의미에 대해 쟈크 데리다의 '차연'을 위시한 철학적 맥락에서의 접근은 앞으로의 작업 방향에 대해

보다 구체적인 모색을 가능하게 하였다.

나의 회화 작업과 '초현실주의', '형이상학 회화'와의 형식적인 유사성과 차이점 분석을 통해 미술양식과 미술사적 관점에서 내 작업의 다각적인 위치를 가늠해 볼 수 있었다. 소통을 위한 한 방편으로 선택한 '차용'은 낯선 분명함과 익숙한 모호함이 한 화면에서 공존할 때 구체적으로 어떻게 작동하는지 개념적으로 정리할 수 있는 시간이 되었으며, 작가로서 소통에 대한 기대치의 한 척도를 부분적으로 나마 마련했다는 점에 의미를 둘 수 있겠다.

나의 예술관도 고정불변의 것이 아닌 만큼 삶의 궤적 속에서 바뀌어 가겠지만 그때마다 진정성에 부합하는 작업을 해나갈 수 있기를 바라고 훗날 내 작업들을 뒤돌아 볼 때 큰 흐름 속에서 '작업 n+1'의 형태로 끊임없이 발전했음을 확인할 수 있었으면 한다.

그 림 목 차

〈참고이미지 1〉 '돌턴의 원소기호', 『사람이 알아야 할 모든 것』, 들녘, 2010
〈참고이미지 2〉 N. Purifoy, 'Untitled', 1967, mixed media, 167 x 99 x 20 cm
〈참고이미지 3〉 N. Poussin, 'Holy Family on the Steps' 1648, oil on canvas, 69 x 98 cm, 그림의 단계적 초점 흐리기
〈참고이미지 4〉 K. Malevich, 'Black Square', 1929, oil on linen, 79.5 x 79.5 cm
〈참고이미지 5〉 '유리병 작업의 단면 이미지'
〈참고이미지 6〉 Joseph Kosuth, 'One and Three chairs', 1965, mixed media, 가변크기
〈참고이미지 7〉 척클로스 'Lucas', 1984, oil and graphite on canvas, 254 x 213.4 cm & 황인기, '몽유', 2011, plastic blocks, 307 x 816 cm
〈참고이미지 8〉 애트킨슨과 쉬프린의 기억단계 모형. Atkinson, R. C. & Shiffrin, R. M. (1968). "Chapter: Human memory: A proposed system and its control processes". In Spence, K. W., & Spence, J. T. The psychology of learning and motivation (Volume 2). New York: Academic Press. pp. 89 - 195.
〈참고이미지 9〉 프로이트(S.Freud)의 Wnderkammer,『기억의 메타포』, 에코리브르, 2006
〈참고이미지 10〉 '기억의 공진' 과정표
〈참고이미지 11〉 미켈란젤로(Michelangelo), 'Schiavo Detto Atlante', 1519-1536
〈참고이미지 12〉 '한강 연작' 유리병 작업 부분 이미지
〈참고이미지 13〉 유리병 작업 안에 담긴 분절된 text
〈참고이미지 14〉 황지우, 『새들도 세상을 뜨는구나』, '한국생명 보험회사 송일환씨의 어느 날' 중 부분 발췌, 문학과 지성사, 1998
〈참고이미지 15〉 오재우, 서시 프로젝트-'사랑을 묻는 당신에게', 2012, 가변크기
〈참고이미지 16〉 G. de Chirico, 'The Uncertainty of the Poet', 1913, oil on canvas, 106 x 94 cm
〈참고이미지 17〉 Ilya Repin, 'They Did Not Expect Him', 1884, oil on canvas, 160.5 x 167.5 cm

〈그림 1-1〉 재배열-'자화상 #1', 2004, oil on canvas, 85 x 85 cm
〈그림 1-2〉 재배열-'자화상 #2', 2004, mixed media, 85 x 85 cm
〈그림 2-1〉 재배열-'구름 #1', 2006, oil on canvas, 85 x 85 cm
〈그림 2-2〉 재배열-'구름 #2', 2006, mixed media, 85 x 85 cm
〈그림 3-1〉 재배열-'한강 #1', 2006, oil on canvas, 53 x 53 cm
〈그림 3-2〉 재배열-'한강 #2', 2006, digital print, 53 x 53 cm
〈그림 3-3〉 재배열-'한강 #3', 2006, mixed media, 53 x 53 cm
〈그림 4〉 재배열-'We Are All Made of Stars', 2007, mixed media, 69 x 69 cm
〈그림 5〉 재배열-'붉은 직선들', 2007, mixed media, 69 x 69 cm
〈그림 6〉 The Fragments-'분더캄머(wunderkammer)', 2011, oil on canvas, 162 x 97 cm
〈그림 7〉 방#1-'고요한 방', 2009, oil on canvas, 130 x 130 cm
〈그림 8〉 어떤 날, 2009, oil on canvas, 97 x 180cm
〈그림 9〉 방#2-'기다렸던, 기다리는', 2009, oil on canvas, 130 x 130 cm
〈그림 10〉 방#3-'파랗던 날들', 2009, oil on canvas, 130 x 130 cm
〈그림 11〉 The Fragments #1, 2010, oil on canvas, 130.3 x 89.4 cm
〈그림 12〉 The Fragments #2, 2010, oil on canvas, 130.3 x 89.4 cm
〈그림 13〉 The Fragments #3, 2011, oil on canvas, 100 x 100cm
〈그림 14〉 The Fragments #4, 2011, oil on canvas, 162 x 71cm
〈그림 15〉 Evening Call, 2010, oil on canvas 100 x 100 cm
〈그림 16〉 Good Morning, 2010, oil on canvas 100 x 100 cm
〈그림 17〉 Across The Universe, 2010, oil on canvas 100 x 100 cm
〈그림 18〉 The Fragments-'Wall', 2011, oil on canvas, 100 x 100 cm
〈그림 19〉 The Fragments-'대화'#1, 2011, oil on canvas, 145 x 112 cm
〈그림 20〉 The Fragments-'대화'#2, 2011, oil on canvas, 145 x 112 cm
〈그림 21〉 The Fragments-'Evening Call#2', 2011, oil on canvas, 97 x 180 cm
〈그림 22〉 어떤 이미지, 2009, mixed media, 83 x 83 cm
〈그림 23〉 재배열-'물감' #1, 2006, vaseline & oil on canvas, 97 x 162 cm
〈그림 24〉 재배열-'Books' , 2007, mixed media, 90 x 125 cm
〈그림 25〉 재배열-'구름 #3', 2007, mixed media, 85 x 85 cm
〈그림 26〉 인간적인, 너무나 인간적인, 2009, oil on canvas, 193.9 x 130.3cm
〈그림 27〉 The Fragments-'The Uncertainty of the Poet', 2012, oil on canvas, 130 x 130 cm
〈그림 28〉 Untitled, 2009, oil on canvas, 193.9 x 130.3 cm

참 고 문 헌

<단행본>

루돌프 아른하임,『엔트로피와 예술』, 오용록 (역), 전파과학사, 2004
가스통 바슐라르,『순간의 미학』, 이가림 (역), 영언문화사, 2002
허버트 리드,『현대미술의 원리』, 金潤洙 (역), 열화당, 1993
제이 에멀링,『20세기 현대예술이론』, 김희영 (역), 미진사, 2013
아서 단토,『일상적인 것의 변용』, 김혜련 (역), 한길사, 2009
넬슨 굿맨,『예술의 언어들』, 김혜숙,김혜련 (역), 이화여자대학교 출판부, 2002
레오나드 쉴레인,『미술과 물리의 만남1』, 김진엽 (역), 도서출판 국제, 1995
움베르토 에코 ,『열린 예술 작품』, 조형준 (역), 새물결 출판사, 2006
최태만,『미술과 사회적 상상력』, 국민대학교 출판부, 2008
최문규,고규진,김영목,김현진 외,『기억과 망각』, 책세상, 2003
한국현상학회 편,『예술과 현상학』, 철학과현실사, 2001
오병남 외,『예술과 철학』, 철학과현실사, 2011
김광명,『삶의 해석과 미학』, 도서출판 문화사랑, 1996
김상환,『예술가를 위한 형이상학』, 민음사, 1999
진중권,『ICON』, 씨네북스, 2011
이남석,『마음의 비밀을 밝히는 마음의 과학』, 지호출판사, 2012
황수영,『물질과 기억, 시간의 지층을 탐험하는 이미지와 기억의 미학』, 그린비, 2012
김화성,『형이상학, 형이상학은 꼭 필요한가?』, 민음인, 2009
토마스 S 쿤,『과학혁명의 구조』, 김명자 (역), 두산동아, 1997
스티브 핑커 외,『마음의 과학』, 이한음 (역), 미래엔, 2012
에드문트 야코비,『철학가』, 안성찬 (역), 해냄출판사, 2002
칸딘스키,『예술에서의 정신적인 것에 대하여』, 권영필 (역), 열화당,

2000
브라이언 그린,『우주의 구조』, 박병철 (역), 도서출판 승산, 2007
장 살렘,『고대원자론』, 양창렬 (역), 도서출판 난장, 2009
제레미 리프킨,『엔트로피, 21세기의 새로운 문명관』, 최현 (역), 범우사, 2007
Douwe Draaisma, 정준형 (역),『기억의 메타포』, 에코리브르, 2006
Tanaka, Kihachirō,『진동학의 이해』, 장승호 (역), 문운당, 2007
앙리 베르그손,『물질과 기억』, 박종원 (역), 아카넷, 2012
지두 크리슈나무르티,『아는 것으로부터의 자유』, 정현종 (역), 물병자리, 2003
Nelson Goodman,『예술과의 대화』, 이은주 (역), 학문사, 1998
James L. McGaugh,『기억과 감정』, 박소현, 김문수 (역), 시그마프레스, 2012
앨런 배들리,『당신의 기억』, 진우기 (역), 위즈덤하우스, 2009
박지영,『유쾌한 기억의 심리학』, 너머북스, 2009
홀베인공업 & 신한화구,『물감의 과학』, 한복린,황인숙,박유복 (역), 도서출판 예경, 1999

<웹 사이트>

국립국어원, 표준국어대사전, http://www.korean.go.kr
두산백과사전, http://www.100.naver.com

Abstract

A Study on the Visual Representation Regarding the Rearrangement of Material and the Resonance of Memories

-With a Focus on My Works-

Lee Yong Seok

Painting major, Department of Painting

Graduate School, Seoul National University

The world we live in and our lives are based on cosmic order, namely 'creation' and 'annihilation'. An artist reveals a new order through their work, which is an embodiment of intrinsic idea. Taking this fundamental view of creation and annihilation as my starting point, I focus on the series of process that runs throughout my practice. The above-mentioned process refers to two elements: 'The rearrangement of material' that constructs form and 'The rearrangement of memories and experiences' that constitutes content.

Exploring this process is in line with the inquiry on art: 'what is art and what meaning it bears?' My work is an attempt grasp the meaning of art-making by means of fragmentation and rearrangement of matter and memory as well as to recollect the memories in the past that make me myself and to provide an opportunity to retrace the meaning of existence.

My artistic view can be encapsulated in rearrangements: rearrangements of limited 'material' that exists on the earth into a specific time and space. Cogitating on 'rearranging' 'which material' to 'when', 'where', 'how' and 'what for' is the core of my work. The work exists where fragments floating around without interrelation create organic relationship with each other on the basis of a new order fabricated by an artist who rearranged scattered fragments according to one's intention.

For the works made under the subject of 'rearrangement' I used 'glass bottles' that are detachable in order to give a shape to the notion of 'rearrangement'. Along with the glass bottle piece(mixed media) I made an oil painting as a series in order to make my intention more evident by contrasting the material inside the bottles that has fluidity and the material on the surface of the canvas that is fixed. As time goes by the colors inside glass bottles are separated into two parts: pigment and solvent. Hence the original image appeared on the surface disappear and vanish in the end. This process reveals the nature of painting, which is of illusionism and materialism. At this point each bottle becomes exist outside of the illusionistic space of the surface without loosing the property of the material, having an open structure for different spatiotemporal levels.

At the same time, it alludes to its own annihilation of the glass bottle as per the second law of thermodynamics: the increase of entropy.

Memories and experiences are material for my work that floats in my mind. The scattered memories continue meeting and parting, changing their forms and reorganizing their order, then become an origination of a work when chosen by artist's will and motivation. I denominated this causality that particular memories are selected from innumerable fragments of memories as 'resonance of memory' and represented them throughout my work. The work that deals with the rearrangement of memory is 'idea-oriented', painted in classical style with traditional materials such as canvas and oil paint whereas my previous work was 'process-oriented', produced in mixed media on the basis of the perspective of materialism. Similar to the role of glass bottle that sealed the material inside in previous work, the bell-shaped glass in painting plays a role of confining symbolic objects of memory inside space of the glass. Likewise, a 'display cupboard', 'wall' and 'room' are introduced in some other works as a symbolic metaphor of confinement, enclosure, protection, preservation and rupture. Given the mechanism of a memory, that is 'being stored somewhere' once perceived through our senses then through cognitive process, the subject material of sealing and preserving listed above are crucial formal elements in my practice. The aggregated substance of fragmented memory, which is seemingly a combination of order and disorder, is given narrative by a format of 'series'. In other cases, the uncertainty of memory and a rearrangement of memory governed by timing and other circumstantial factors are represented through depicting different structures.

The color and segmented text in glass bottles piece and the symbolic metaphor in painting attempt to communicate with the others in a particular space and time. These attempts resonate with the memory of the others, summon their memories, rearrange and re-store them. In this process the new order that is of their own not of an artist will be created. Hence these works do not expect specific emotional and psychological response from the viewer.

By examining the 'process' of the rearrangement of material and memory it is realized that in the end there is a fixed denouement of annihilation of material and oblivion of memory. The order of material given by human being will be fragmented and converged into disorder in the flow of time and one's memory will also be fragmented and faded away from cognizance unless repeatedly recollected and revisited. Nonetheless, the reason why a facet of the inevitable determinism is meaningful is that it makes possible to focus on and cognize the layers of memory that oneself is standing on and the time and space that one is belonged to.

keywords : Material(Matter), Memory, Rearrangement, Resonance, Materialism, Idealism, Entropy, Fragment
Student Number : 2006-21553