

碩士學位論文

오브제를 통한慾望의
造形的 解釋에 關한 研究



濟州大學校 大學院

美術學科

白有日

2004年 12月

오브제를 통한慾望의
造形的 解釋에 關한 研究

指導教授 金 容 煥

白 有 日

이 論文을 美術學 碩士學位 論文으로 提出함

2004년 12월

白有日の 美術學 碩士學位 論文을 認准함



審査委員長_____ (인)

委 員_____ (인)

委 員_____ (인)

濟州大學校 大學院

2004年 12月

<抄錄>

오브제를 통한慾望의 造形的 解釋에 關한 研究

白 有 日

濟州大學校 大學院
美術學科 西洋畫專攻

指導教授 金 容 喚

오늘날 시각예술은 ‘포스트모던(Postmodern)시대’의 탈 중심적 사고로의 다원화된 미술환경 속에서 복잡다양하게 전개 되어가고 있다. 이러한 현상은 후기자본주의사회가 가져다준 욕망(慾望)의 불협화음들 즉, 환경파괴, 자원고갈, 물질만능주의, 유전자 조작을 통한 인간복제 등의 시대적 상황들과 맞물려 새로운 전환점을 맞고 있다.

현대인들은 매스컴과 광고, 인터넷 같은 다양한 시각매체로 인해 부풀려진 물욕(物慾)과 갈등(葛藤)으로 마음의 평정을 찾기란 쉽지 않으며, 그동안 물리적으로 인식(認識)해왔던 시·공간적 개념마저 흔들리는 디지털시대인 오늘날은 더욱더 욕망들의 각축장으로 변하고 있는 실정이다. 그러한 부작용들 이면에 대상을 향한 끝없는 욕망은 수세기 동안 많은 예술작품의 주제로 다루어져 왔고 인간에게 살아가는 이유를 부여 하였으며, 예술가에게는 무한한 창작의 에너지를 제공하였다.

이러한 문제의식에서 본인은 현대미술에서 부각되어 주제화 되고 있는 욕망의 문제를 조형적 관점을 통해 분석해보고자 한다. 좀더 세부적으로 욕망이라는 주제를 통해 사회와 주체의 구조적인 불협화음의 관계를 인식하고, 오브제(Object)를 통한 욕망의 조형적 해석을 20세기 작가들의 작품과 본인의 작품을 통해 비교 분석하여 연구하였다.

이론적 배경으로는 프로이트(Sigmund Freud, 1856~1939)와 자크 라캉(Jacques Lacan, 1901~1981)의 욕망이론을 중심으로 고찰해 보았으며, 욕망의 조형적 해석을

위한 방법으로는 현대미술에 있어서 다양하게 해석되어지고 무한한 확장가능성을 지닌 오브제를 통한 형상화(形象化)과정과 현대미술에 나타난 표현형식으로서 오브제의 전개 과정을 살펴보았다.

표현형식에서 오브제는 현대미술에서 다양하게 변모되고 재해석 되어졌다. 20세기 이전 아카데미한 회화에 대한 반발은 일루전(illusion)의 희생과 더불어 의식의 전환을 가져왔고 새로운 미학적 개념들을 등장하게 하는 계기가 되었다. 이것은 바로 대상을 바라보는 방식의 전환을 의미한다. 이러한 환경 속에 현대미술에 있어서의 오브제의 역할은 중요한 선상에 있다고 하겠다.

최초로 작품에 실재(Reality)를 끌어들인 입체파에서부터 다다(DaDa)의 오브제가 더욱 발전된 초현실주의 기법들 그리고 개념화된 대지미술, 퍼포먼스(Performance)에서의 오브제의 역할, 더 나아가 뉴미디어시대의 새로운 오브제 개념의 등장까지 본 논문에서는 오브제의 미술사적고찰과 더불어 개념정의, 오브제의 매체로서의 특성과 의의는 물론이고 오브제를 통해 욕망하는 현대사회를 바라보는 예술가들의 다양한 표상체계(表象體系)들을 살펴봄으로써 복잡다원화 된 현대미술을 보다 폭넓게 이해하는데 도움이 되고자 했다.

이와 더불어 이 시대의 미술현장에서 오브제를 통한 다양한 욕망의 표현들이 어떻게 형상화되었는지를 20세기 현대미술의 작가들의 작품을 욕망의 대상으로서의 물질과 신체(性), 로 나누어 분석하였다. 이러한 연구를 바탕으로 본인작업에서의 표현의 확장과 새로운 가능성을 탐구하고자 한다.

본인의 작업에서의 조형적 접근을 위한 방법으로는 표현수단으로서의 오브제와 대상의 상징적 표현에 관한 연구를 통해 억압된 욕망으로 인한 자아의 심리적 불안상태를 시각화 하였으며, 또한 사진이미지 차용을 통해 실재(實在)와 허상(虛像)의 관계를 인식(認識)하는 과정에서 자아를 돌아보고자 하였다. 끝으로 무형의 개념적 요소들을 통해 오브제의 확장을 꾀하고자 하였다.

이러한 연구를 통해 욕망의 실체를 올바르게 인식하고 조형화 하는데 있어서의 오브제의 역할과 욕망의 조형적 영역의 확장과 더불어 새로운 가능성을 타진하고 아울러 조형화된 본인 작품에서의 내적 이미지들을 연구 분석함으로써 자아의 정체성을 찾고 욕망의 사회를 바라보는 냉철한 예술가적 시각을 갖는데 그 의의를 찾고자 하였다.

目次

<抄錄>	i
參考圖版 目次	iv
I. 序論	1
1. 研究의 目的	1
2. 研究의 方法	3
II. 本論	4
1. 理論的 背景	4
2. 現代美術에 있어서 오브제를 통한 慾望 읽기	11
1) 오브제의 개념과 특성	11
2) 오브제를 통한 욕망의 표현	17
3. 慾望의 造形的 解釋	30
1) 표현수단으로서의 오브제	31
2) 상징적 해석	33
3) 사진이미지 차용	34
4) 개념적 요소	36
III. 結論	41
參考文獻	43
參考圖版	45
<summary>	53

參考圖版 目次

- 도1, 마네, 「피리 부는 소년」, 161×97cm, 유화, 1886.
도2, 모네, 「수련」, 89.5×93.3cm, 유화, 1906.
도3, 뒤상, 「자전거 바퀴」, 128.3×63.8×42cm, 오브제, 1913.
도4, 뒤상, 「L. H. O. O. Q」, 유화, 1920.
도5, 뒤상, 「샘」, 오브제, 1917.
도6, 메레 오펜하임, 「모피 아침식사」, 오브제, 1936.
도7, 앤디 워홀, 「마릴린 몬로」, 실크스크린, 1962.
도8, 에곤쉴레, 「수음하는 자화상」, 수채화, 과슈, 연필, 1911.
도9, 에곤쉴레, 「누드 자화상」, 수채화, 과슈, 연필, 1911.
도10, 주디 시카고, 「정찬파티」, 오브제, 설치, 1979.
도11, 조엘 피터 위트킨, 「홀로코스트의 초상」, 사진, 1982.
도12, 토니 크랙, 「퇴적」, 오브제, 1975.
도13, 토니 크랙, 「새로운 돌들-뉴튼의 색조들」, 오브제, 1979.
도14, 존 밸드서리, 「피의 선디」, 사진위에 채색, 1987.
도15, 존 체임벌린, 「멋쟁이의 아들」, 1977.
도16, 마르샬 래스, 「아메리카, 아메리카」, 레온, 오브제, 1964.
도17, 마우리치오 카텔란, 「비디비도비도부」, 설치, 오브제, 1996.
도18, 백유일, 「유통기한 2002」, 162×132cm, 혼합재료, 2002.
도19, 백유일, 「유통기한 2003」, 162×132cm, 혼합재료, 2003.
도20, 백유일, 「유통기한 2003-1」, 162×43cm, 혼합재료, 2003.
도21, 백유일, 「The Wall-1」, 43×43cm, 오브제, 설치, 2004.
도22, 백유일, 「Body-Landscape」, 100×62cm, 사진, 오브제, 2004.
도23, 토마스 스미스슨, 「나선형의 독」, 1970.
도24, 백유일, 「유통기한 2003-4」, 40.3×40.3cm×5, 혼합재료, 2003.
도25, 백유일, 「Blue Iland」, 43×43cm, 혼합재료, 2004.

I. 序論

1. 研究의 目的

급속히 변화하는 21세기는 물질문명(物質文明)이 지배하는 사회로 전락했다. 인간과 자연에 대한 끝없는 욕망(慾望)¹⁾을 위한 실험은 여러 가지 불협화음(不協和音)으로 우리에게 고스란히 전해지고 있는 것이다. 환경파괴는 물론이고 세계 여러 곳에서 벌어지는 전쟁들, 생태계 파괴, 유전자 조작, 인간복제 논란, 난잡한 성(性)문화 등 이러한 시대적 상황은 예술가들로 하여금 인간의 욕망에 대한 보다 본질적인 물음으로 이끌리게 만든다.

이러한 사회구조 속에 미술환경의 변화도 탈(脫) 장르, 다원화(多元化)되는 형태로 변모되고 있다. 디지털시대인 오늘날은 다양한 시각매체의 등장으로 시·공간적 개념마저 송두리째 흔들리고 이제 우리로 하여금 실재(實在)와 비실재(非實在)를 동등한 가치로 받아들이게 하고 있다. 그만큼 현대사회는 혼란스럽고, 실체로부터 파생된 허

1) 욕망(慾望) : 욕망에서 '욕(慾-欲)'은 욕구, 욕심, 욕망, 욕정, 식욕, 색욕, 성욕, 탐욕, 권력욕, 물질욕 등과 연관되어 있다. 그런데 욕에는 마음이 관여하기 이전의 욕(欲)과 마음이 관여한 이후의 욕(慾)이 혼용되고 있다. 두개를 구분한다면 욕(欲)은 언어적 상징이 개입하기 이전에 몸에서 유발되는 느낌에 의한 이끌림이라는 의미가 강한 반면, 욕(慾)은 언어적 상징이 개입하여 마음에서 유발되는 관념에 의한 이끌림이라는 의미가 강한 것으로 말할 수 있다. 이것은 지각단계에서 형성되는 욕구(欲求)와 생각 단계에서 형성되는 욕망(慾望)을 구분하는 근거가 될 수 있다.

욕망에서 망(望)은 전망, 소망, 갈망, 원망, 야망, 실망, 대망, 등과 연관되어 있다. 망은 인간이 언어에 기초하여 생각을 통해 확대된 시공 속에서 사물을 바라보고 판단하는 것을 의미한다. 망은 보이지 않는 것까지 넘어서 바라보는 가능성의 세계를 전제하는 까닭에 개나 돼지처럼 지각에 기초한 구체적 시공을 벗어날 수 없는 경우에는 욕망을 형성하는 것이 불가능하다. 인간은 생각을 통해 넘어서 바라보는 것이 가능하기 때문에 욕망을 형성하고 실현한다. 인간은 소망과 희망에 매달려 죽음의 고통까지 참을 수 있고, 실망과 낙망에 빠져 목숨에 대한 애착까지 지버릴 수 있다. 이처럼 욕망은 넘어서 바라보는 것에 따라 확대와 축소가 자유롭기 때문에 언제나 지나침과 모자람이 문제될 수 있다. 주체가 욕망의 지나침과 모자람을 경계하고 감시하여 적절한 수준을 유지하는 것을 중용이라고 말한다. 최봉영, 「주체와 욕망」, 사계절, 2000, pp.21~22.

구적인 기호(記號)로 가득 차 있는 것이다.²⁾ 미술의 이러한 변화는 오랜 세월 재현매체로써 특권을 누려온 회화의 오랜 전통을 거부하는 곳에서 발전해왔다고 볼 수 있다. 인상파화가들의 표현의 대상을 사물 그 자체에 두지 않고 시시각각 변하는 빛에 초점을 맞추었고, 입체파 화가였던 피카소(Picasso, 1881~1973)와 브라크(Braque, 1882~1963) 등은 신문지, 노끈 같은 일상의 소재를 회화에 도입하여 물감이란 표현수단에서 벗어나 캔버스의 내용의 확장을 가져왔다. 이후 다다이스트(Dadaist)인 뒤상(Marcel Duchamp, 1887~1968)의 레디메이드(Ready-Made)를 작품에 도입함으로써 그 절정에 이르렀고 20세기 미술의 새로운 패러다임(Paradigm)을 여는 계기가 되었다. 이러한 기존 아카데미한 회화의 거부는 추상주의를 비롯한 초현실주의, 팝아트, 개념미술, 뉴미디어아트에 이르기 까지 전통적 회화에 대한 근본적인 물음을 제기하는 데 한 몫을 담당했으며 21세기 미술환경의 모태가 되고 있는 것이다.

이러한 시점에서 본인은 현대사회에서 부각되어지고 있는 욕망의 문제를 조형적 관점에서 분석할 필요성을 갖는다. 다시 말해 20세기 이후 현대미술의 전개를 주도하고 있는 경향중 하나인 오브제를 연구, 분석함으로써 복잡 다원화된 현대미술을 보다 폭넓게 이해하고, 오브제를 통한 욕망의 다양한 표상체계들을 확인하는 계기가 되었으면 한다.

20세기 이후 현대미술의 대표적 작가들의 작품과 본인의 작품을 비교 분석해 보고, 욕망의 이론적 고찰과 더불어 조형화 하는데 있어서의 오브제의 역할과 그 표현형식으로서의 확장 가능성을 타진(打診)하고자 한다. 아울러 다원화된 현 사회를 바라보는 예술가들의 다각적 시선들을 통해 본인작업에서의 표현영역의 확장을 꾀하고 자아의 정체성을 찾는데 그 의의를 찾을 수 있겠다.

2) 이주현, 「미술로 보는 20세기」, 학고재, 1999, P.323.

2. 研究의 方法

본 논문에서는 표현형식으로서 오브제를 통한 표현의 무한한 확장가능성과 본인의 작품에 있어서의 주된 화두인 영원한 결핍으로서의 주체와 욕망에 관한 형상화과정에서의 조형적 특성들을 중점적으로 살펴보고자 한다.

이론적 배경으로 프로이트와 자크 라캉³⁾의 욕망이론을 중심으로 고찰 하였다. 주체는 어떠한 대상(對象)을 향한 욕망과 획득 후에도 채워지지 않는 원초적인 결여의 존재로서 욕망의 대상은 이처럼 실재처럼 보였지만 허구(虛構)로서 존재하는 것이다. 이러한 인간의 내밀한 본성인 욕망에 관한 이론을 통해 미술사적 욕망의 표상체계를 분석하고 본인작품에서의 철학적 근간을 찾아냄으로써 이에 대한 보다 논리적인 뼈대를 완성하고자 제한적으로 접근하였다.

본문 2절에서는 현대미술에서의 표현매체로서의 오브제의 개념과 흐름을 살펴보고, 표현의 대상으로서 인간의 욕망이 오브제를 통해 어떻게 형상화 되는지를 20세기 대표적 작가들의 작품을 통해 연구 분석 하였다. 그 다양한 욕망의 대상을 물질과 신체(성)로 세분화해서 분석하였고, 다원화된 현 사회를 바라보는 예술가들의 시각과, 표현대상으로서의 욕망을 형상화하는데 있어서 표현의 확장가능성과 앞으로 조형적으로 어떻게 전개되어 나갈 것인가를 연구하였다.

마지막으로 본문 3절에서는 표현수단인 매체로서의 오브제와 상징적 해석, 사진의 이미지 차용, 개념적 요소를 통해 내재된 자아의 욕망들이 작품에 어떻게 형상화되는지를 본인 작품의 분석을 통해 연구하였다.

3) 자크 라캉 : 프랑스 파리태생의 정신분석이론가. 파리의과대학을 마치고 박사학위 논문으로 「편집증적 정신병과 성격과의 관계」(1932)를 발표한 이후부터 바로 프랑스 정신분석학계에서 우수함을 인정받으며 메를로퐁티, 레비 스트로스 등과 지적 교분을 나누었다. 파리 프로이트 학교를 세우는 등 프로이트의 정신 분석학을 재해석하여 주체와 욕망의 문제를 주요 관심사로 삼았다. 1953년 자신의 세미나가 창설되고 그 결과물인 「에크리」가 출판된(1966)이후부터는 프랑스 사회에 막강한 영향력을 미쳐 그것이 곧 「사회현상」으로까지 일컬어지게 되었으며 국제적으로도 그의 연구에 많은 관심이 모아졌다. 20세기 후반부 철학과 예술의 기법과 통하는 라캉의 이론은 현재 정치, 사회, 문화, 예술의 분야로 까지 확장되고 있다. Jacques Lacan著·권택영 외, 譯 : 「욕망이론」, 문예출판사, 2000, p.305.

II. 本論

1. 理論的 背景

1) 주체와 욕망

주체⁴⁾가 해체되고 탈 현대화된 21세기 사유(思惟)의 흐름 속에 의식, 무의식의 행위의 중심인 주체가 갖는 의미는 현대미술에 있어서 큰 비중을 차지한다고 하겠다. 19세기 말, 프로이트⁵⁾가 발견한 무의식은 그 이후 많은 정신분석가 들을 낳았고 성이론, 미학이론, 사회이론으로서 논의되었으며, 사이버 환경이 지배하는 21세기에서도 폭넓게 해석되어지고 있다. 그러한 무의식의 세계를 다시 끌어낸 사람이 라캉이다. 프로이트가 무의식의 근원적인 원천(源泉)을 생물학적이고 성적인 에너지로 생각하는 데 반해 라캉은 철저히 생물학적 요소를 배제한 언어학을 경유한 상징적인 것으로부터 무

4) 주체 : 주체는 주인(主人 : master)이 삶의 주역(주역 : leading role)으로서 갖는 속성과 연관하여 ‘나’와 세계를 전체적으로 아우르는 개념이다. 즉 주인이 삶의 주역으로서 사물을 다스리는 것이 주체(主宰)이고, 이러한 다스림으로 주역을 밖으로 드러내는 것이 주체(主體)이다. 주인은 주체와 주체를 통해서 ‘주인공’으로 자리하고자 한다. 이런 까닭에 삶에서 중심을 이루는 것은 주체를 발휘하는 주재성과 주체를 확립하는 주체성이다. 이러한 것을 둘러싸고 있는 개념들이 주관(主管), 주권(主權), 주의(主義), 체득(體得), 체현(體現), 신체(身體), 정체(正體) 등이다. 최봉영, 「주체와 욕망」, 사계절, 2000, p.20.

5) 프로이트 : 1896년 ‘정신분석’이라는 말을 처음으로 써서 정신분석학 발전의 계기를 마련하고, 현대 사상에 코페르니쿠스적인 대전환을 가져온 위대한 사상가이며, 아인슈타인과 더불어 20세기의 양대 산맥으로 불리는, 무의식 세계가 개척자이다. 신경 해부학, 심경 생리학분야에서 놀라운 업적을 쌓았으며, 인간의 심리에 관심을 기울여 10여 년의 임상 연구를 한 결과 정신 분석학이라는 학문을 탄생시켰다. 처음에는 단순하게 신경증 환자들의 정신을 탐구함으로써 그들을 치료하는 것으로 시작되었지만 곧 정신분석학은 건강하건 병들었건 관계없이 정신 전반에 관한 지식을 탐구하는 매개 학문으로 자리하게 되었다. 프로이트는 어린 시절의 정상적인 성적발달 단계를 설명하고, 주로 꿈의 해석에 근거를 두어 인간의 일상적인 생각과 행위에 영향을 미치는 무의식적인 힘들을 발견해 냈다. 그의 저서로는 널리 알려진 「정신분석 강의」, 「히스테리 연구」, 「꿈의 해석」, 외에도 「성욕에 관한 세편의 에세이」, 「농담과 무의식의 관계」, 「쾌락 원칙을 넘어서」 등의 일상생활에 적용할 수 있는 정신분석은 물론이고 문학작품을 분석한 「창조적인 작가와 몽상」, 예술가들의 정신세계를 분석한 「레오나르도 다빈치의 유년의 기억」 등의 다수의 저서와 논문이 있다. Sigmund Freud著·김인순 譯 : 「꿈의 해석」, 열린책들, 1997, 참조.

의식을 설명한다.⁶⁾

본인은 욕망이론의 제한적 접근을 통해 무의식에 존재하는 주체에 대한 발견과 후기 자본주의 사회에서 현대미술이 안고 있는 주체와 욕망을 이해하는데 도움이 되고자 한다.

인간의 삶을 지속시키는 원동력은 무엇일까. 실패해도 다시 일어서고 좌절 속에서도 버티게 하는 힘은 무엇일까. 새 한 마리가 푸줏간에서 고기 한 덩어리를 훔쳤다. 그 새는 고기 덩어리를 입에 물고 하늘 높이 날아오른다. 하지만 더 큰 새가 다가온다. 인간의 꿈도 이처럼 허망한 것은 아닐까. 그러나 허망할지라도 꿈이 없으면, 목적이 없으면, 얻으려는 대상(對象)이 없으면 인간은 살지 못한다. 그것만 얻으면 아무런 욕망도 없으리라 생각한다. 그런데 그것을 쥐는 순간 욕망의 대상은 저만큼 물러난다. 학문, 돈, 권력, 성의 추구도 이런 맥락(脈絡)에서 이해될 수 있다. 대상이 욕망을 충족시키지 못하고 조금씩 상승되는 것. 그녀는 나의 잃어버린 반쪽이지만, 막상 그녀를 얻고 난 후에도 욕망이 여전히 남는다면, 그녀는 반쪽이라 여겼지만 그렇지 않은, 그것을 넘어서는, 허상(虛像)이다. 실재처럼 보였지만 베일을 걷었을 때는 그렇지 못한 것, 그러나 대상이 허상이기에 욕망은 남고 욕망이 있는 한 인간은 살아가게 되는 것이다. 결국 채울 수 없는 욕망의 무게를 인간은 짊어지고 가야하는 것이다.

프로이트는 「쾌락원리를 넘어서」에서 욕망을 충족시키는 유일한 대상은 죽음뿐이라고 했다. 그렇다면 욕망은 인간을 살아가게 하는 동력이다. 그렇지만 허상을 실재라고 믿기에 그것을 얻으려 수단과 방법을 가리지 않을 때, 특히 남을 조정하고 제도를 만들어 자신의 욕망을 대의명분(大義名分) 속에 숨기려할 때, 욕망은 권력자의 눈길처럼 음험(陰險)해진다. 인간은 대상이 허상(虛像)임을 알 때 그것을 향한 집착에서 벗어날 수 있고, 자신의 시선 속에 타인을 억압하는 욕망의 시선이 깃들어 있음을 깨달을 때 좀더 쉽게 타인을 이해할 수 있다. 욕망이론이 지닌 미덕이다.

20세기 후반부 세계문화의 흐름 가운데 한 가지 특징은 모더니즘(Modernism)⁷⁾의 건

6) 정명환, 「주체(主體)의 변모(變貌)」, 계간 문학동네, 1999, p.4.

7) 모더니즘(Modernism) : ‘근대주의’라고 번역할 수 있는데 종교와 형이상학의 획일적 세계관으로부터 과학과 도덕 및 예술이 각기 자율영역으로 분화되기 시작한 18세기 계몽주의부터 비롯된다. 그러나 미술상의 상식으로는 장식성에 치우쳐진 예술적 내용이 빈약한 작품의 경향이나 작품을 지칭하는 경우가 많다.

조하고 메마른 추상적 엘리트주의⁸⁾로부터 탈출하여 인간과 역사를 보는 시각에 일상과 감흥을 불어넣으려는 시도이다. 여기에서 욕망, 권력(權力), 담론(談論), 지식(知識), 주체의 문제가 부상되고 특히 그동안 억눌려온 에로티시즘이 부활한다. 형식이나 기법만을 중시하는 이론에서 벗어나 텍스트에 역사와 욕망을 끌어들이려는 움직임은 분야별로 조금씩 달리 나타나면서 공통된 분위기를 형성한다. 해체론(解體論)이 형식주의에 상황을 끌어들이며 억압된 것, 주변으로 몰려나 있던 음성을 복원(復原)시킨 것이나, 푸코(Michel Foucault, 1926~1984)가 권력과 지식을 연결시켜 역사를 새롭게 본 것, 바타이유(Georges Bataille, 1897~1962)의 에로티시즘의 부활, 벤야민(Walter Benjamin, 1892~1940)의 알레고리론의 부활, 바흐친(Michael Bakhtin, 1895~1975)의 대화론의 부활 등, 전 시대에 억눌려 있던 음성이 부활하는 20세기 후반부 상황에서 욕망은 주체의 문제와 함께 주요한 지적 동기가 되고 있는 것이다.⁹⁾

2) 주체는 결여이며, 욕망은 환유이다.

최근 미술에서는 의식, 무의식적 행위의 중심인 자율적 총체로서의 ‘인간주체의 죽음’을 선언한 후기구조주의 사유의 흐름 속에 주체의 문제가 화제로 부상하고 있다.

후기구조주의자들 중 주체의 가장 근원적인 장소인 무의식의 영역에서 주체의 붕괴를 목격한 이는 정신분석학자 자크 라캉이다.

라캉은 그의 이론의 핵심인 ‘거울단계(mirror stage)이론’을 통해 주체의 형성은 생후 6개월에서 18개월 사이의 어린아이가 거울 속에 비친 자신의 모습을 보고 환호성을 울리며 반가워하는 곳에서 출발한다. 아이는 그 속에 비친 모습을 자신과 완전히 동일시하는데 라캉은 이 단계를 「거울단계」라고 하여 주체의 형성(形成)에 원천이 되는 모형으로 제시한다. 이 단계에서 아이는 자신의 몸을 가늠 수는 없지만 거울에 비

8) 엘리트(elite)라는 말은 처음에는 상품이나 사람 중에서 탁월함을 보여주는 최고, 최선의 존재라는 뜻을 가지고 있었으나 점차 창조적인 능력을 가진 소수라든가 책임과 사명 그리고 능력의 세 가지 요소를 갖추고 있는 지도적 인사를 의미하게 되었다. 현대적인 관점에서 엘리트의 개념을 다원주의적인 논리와 연관시킨다면 그것은 “어떠한 조건이나 상황에 의해서 한 사회적 고위신분이나 계급 또는 고위직위를 점유한 집단의 구성원”이라고 정의할 수 있을 것이다. 양재인, 「한국정치엘리트론」, 대왕사, 1990, 참조.

9) Jacques Lacan著·권택영 譯 : 「욕망이론」, 문예출판사, 1994, p.19.

친 자신의 이미지를 총체적이고도 완전한 것으로 가정한다. 이 형태는 정신분석용어로 이상적 자아(idea-I)라 불리 우는데 타자(他者)에 의해 보여짐을 모르는 객관화되기 전의 '나'에 해당된다.

거울단계는 상상계(The Imaginary)라고도 하는데 이 단계는 상징계(The Symbolic)로 진입하면서 사회적 자아로 굴절된다. 언어의 세계요, 질서의 세계인 상징계로 진입하면서 이 거울단계는 사라지거나 프로이트의 경우처럼 억압되는 것이 아니라 변증법적(辨證法的)으로 연결된다. 상상계는 거울 속에 비친 영상과의 동일시 혹은 원초적인 질투가 벌이는 극적 사건에 의해 이루어진다. 이제 유아는 타자와 자신을 동일시하기에 자신의 욕망을 타자의 욕망에 종속시킨다. 라캉에게 실재계(The Real)는 상상계와 상징계가 피비우스의 띠처럼 변증법적으로 연결되어 이루어진다. 따라서 의식은 출발을 상상계라는 오인의 구조로부터 시작하기에 자아를 완벽하게 조정하는 절대적 주체란 없다. 그러므로 주체의 형성에서 거울단계의 설정은 데카르트(Ren Descartes 1596~1650)의 이성절대주의는 물론이고 실존주의(實存主義)나 현상학(現象學)이 암시하는 실존적 자아까지도 거부한다. 그들은 모두 이 오인의 구조를 바탕에 깔고 있지 않은 흠집 없는 이성, 혹은 현실원칙에만 굳건히 서 있는 의식의 체계를 고집하기 때문이다.¹⁰⁾

거울단계는 비활동성, 혹은 고착(固着)이라는 특성을 갖는다. 신경증환자는 모두 이 단계에 머물러 자아와 상황을 구별하지 못하고 소외된다. 그는 대상과 자신을 일치시키고 타자의 욕망과 자신의 욕망을 구별하지 못하는 오인(誤認) 혹은 환상의 단계에서 빠져나오지 못하기에 타자의식이 전혀 없다. 여기에 광기(狂氣)가 존재한다. 그 광기는 수용소의 경험으로 남아 있는 광기뿐 아니라 세상을 귀먹게 하는 광기까지도 포함한다. 오인의 구조를 실재계의 한 부분으로 편입시킴으로써 라캉은 의식이 지닌 환상을 강조하기에 히틀러와 그 외 자기의견만이 절대적인 진실이라고 착각하는 독선적(獨善的)인 정치가 혹은 사람들을 환자의 범주에 넣는다. 이런 의미에서 정신분석학은 허구적 이미지에 사로잡힌 주체를 인정함으로써 고착에서 빠져나오게 하고 존재의 본질을 읽을 수 있는 열쇠를 제공한다. 물론 분석가 자신도 신경증의 원인을 진리로서 규명해내지는 못한다. 다만 거울단계에서 빠져나오게, 고착으로부터 해방되게 만들 수 있을 뿐이다. 현대사회도 이런 거울단계에서 벗어나지 못해 몸살을 앓고 있는지도 모

10) 상계서, p.16.

르겠다. 이러한 이유로 본인은 라캉의 욕망이론에서 거울단계의 주체의 형성에 특히 관심을 두었고 현대미술의 작품들을 분석하는데 많은 도움이 되었다.

라캉은 사유의 체계에 언어의 구조를 끌어들었다. 그는 프로이트가 발견한 무의식이나 성본능을 억압(抑壓)하고 자아의 자율성(自律性)만을 강조한 모던시대 정신분석학이 보수적인 엘리트주의로 흐르고 있다고 생각했다. 그래서 프로이트의 무의식과 성본능을 귀환시키면서 이것에 소쉬르(Ferdinand de Saussure, 1857~1913)언어학을 적용하여 주체가 어떻게 언어(혹은 기표)의 지배를 받는지 보여준다. 소쉬르는 언어는 사물을 지칭하는 기표와 지칭당하는 대상인 기의로 이루어져 있다고 했다. 그리고 언어는 차이(혹은 관계)에 의해 변별의 기능을 갖는 자의적(恣意的) 체계라고 했다. 이 두 가지 정의는 각기 기호학과 구조주의로 가는 토대가 되는데 앞의 것은 기표와 기의의 관계가 일대일의 정확한 대응이 되지 못하고 기의가 미끄러져 의미가 수없이 확산되는 언어의 비유성(比喩性)쪽으로 나가고, 뒤의 것은 은유(隱喩)와 환유의 두 축으로 정립되어 정·반의 대립항이라는 구조주의 시학을 낳았다. 라캉은 이 두 가지를 모두 적용하여 주체와 욕망을 해석하였다.¹¹⁾

라캉은 그의 이론의 출발점에 따르면 주체는 상징적 질서 속에서 두 가지 방식을 거쳐 수용된다. 우선 주체는 하나의 '결여'로서, 즉 '존재 결여'로 타자 속에 수용된다. 이와 같은 관점에 따르면 인간에겐 타자(他者)의 언술에 선행하는 생래적인 본성이란 없고, 모자람 또는 결핍이 오히려 인간의 본질(本質)이다. 결핍 또는 모자람으로 말미암아 욕망이 일어난다. 욕망은 모자람을 채우려고 애쓰지만 어떤 대상도 이 모자람을 완전히 없앨 수 없다. 그러므로 상징적 질서는 완전한 충족을 자꾸만 연기하기 때문에 욕망 충족은 부분적인 것일 수밖에 없다. 그런데 역설적이게도 결핍은 결코 완전히 채워질 수 없기 때문에 나의 욕망은 모종의 자유를 얻을 수 있다. 끝까지 남아 있는 결핍 때문에 나의 욕망은 하나의 대상에 예속되지 않고 끊임없이 살아 움직일 수 있다. 결핍이 없는 곳엔 삶이 없고 오직 죽음만이 기다리고 있을 뿐이다.

라캉은 인간의 욕망을 욕구(欲求)와 구별하였다. 욕구는 생리적인 성격을 가지고 어떤 특정한 대상을 겨냥한다. 가령 목마름은 물을 마시고 싶은 욕구이다. 욕구는 그것이 찾는 대상이 주어질 때 비로소 충족될 수 있다. 욕망도 욕구와 마찬가지로 어떤

11) 상계서, p.17.

대상을 겨냥한다. 그러나 욕망의 경우 욕망하는 대상은 고정되어 있지 않고 항상 바뀔 수 있다. 욕망은 늘 대치 과정을 거치며 항상 다른 어떤 것을 욕망한다. 그러므로 욕망은 결코 충족되지 않는다. 이런 까닭에 라캉은 욕망을 환유(換喩)¹²⁾적이라고 보았다. 라캉에 따르면 욕망을 욕구와 같은 차원에서 보면 인간의 욕망이 지닌 기본 구조를 완전히 곡해하게 된다. 욕구의 경우와 반대로 욕망은 일정한 대상을 갖지 않는다. 욕망의 대상은 수시로 변할 수 있다. 정신 질환의 경우를 제외한 정상적인 경우 욕망은 어느 하나의 대상에 매어 있지 않다. 나의 욕망은 내 자신의 의도와 상관없이 무의식에 의해 계속 전이(轉移)되고 대치(代置)될 수 있다. 그러므로 환자를 분석할 때 분석자는 피분석자의 욕망 대상을 확인해 내려고 노력하기보다 그 사람의 무의식적 욕망을 먼저 풀어주어 그것이 그의 자아 속에 차지할 공간을 열어 주어야 한다. 무의식을 억압하고 그것을 오인하기보다 오히려 무의식적 욕망을 인정하고 그것을 언어화함으로써 오히려 욕망으로부터 벗어날 수 있다는 말이다.

모자람 또는 결핍으로서 주체는 상징적 질서 속에 수용된다고 하였다. 그러나 모자람 또는 결핍은 생리적·생물학적 사실이 아니라 타자와의 관계를 통해 존재하는 것이다. 다시 말해 모자람은 타자의 언술을 통해 끊임없이 지칭되고 있다. 그러므로 “인간의 욕망은 타자의 욕망이다.” 여기에서 타자는 아버지와 어머니뿐만 아니라 금지(禁止)와 명령, 허용(許容)과 제한(制限) 등을 설정하는 모든 계기를 포괄한다. 나의 욕망은 타인이 욕망하는 것을 욕망함으로써 타인한테서 인정받고자 하는 욕망이다. 인정은 거리를 함축(含蓄)한다. 내가 타자의 인정을 바란다고 할 때 나는 타자가 나를 그와는 다른 존재, 즉 타자임을 인정해 주길 바란다. 타자는 나를 욕망의 주체로 인정함으로써 타자가 나에게 줄 수 없는 대상을 내가 추구할 수 있다는 것을 인정해야 한다. 타자의 인정을 요구할 때 나는 어떤 특정한 대상을 필요로 하는 사람 이상임을 인정해 주길 바라는 것이다. 그러므로 타자의 인정에 대한 나의 요구는 욕구 충족으로서의 타자에 대한 나의 의존 관계를 깨뜨린다. 타자가 나를 인정해 줄 때 나는 자유로운 존재가 될 수 있다. 다시 말해 타자는 마치 나의 욕구를 충족해 주듯이 그와

12) 환유(換喩) : 일반적으로 환유는 표현하려는 대상과 경험상 밀접하게 연상되는 다른 사물이나 속성을 대신 들어 나타내는 표현 방법이다. 즉 접촉성에 토대를 두고 한 사물을 다른 사물로 치환하는 표현법으로, 표현하려는 대상을 다른 대상에 빗대어 나타내는 비유법의 일종을 뜻한다.

똑같은 방식으로 나를 인정하는 것이 아님을 받아들여야 한다는 것이다.

그러나 타자가 나를 인정해 줄 수 있기 위해서 나는 타자의 욕망에 내 자신을 자발적으로 내어 줄 수 있어야 한다. 나를 인정하기 위해 타자는 나의 욕망 속에서 자신이 바라는 바를 발견할 수 있어야 한다. 그러므로 나는 타자가 나에게 바라는 것을 바라야 한다. 나의 모자람, 즉 나의 욕망은 타자에 의해 지시되고, 나의 욕망은 다름 아니라 타자에게서 빌려온 욕망이다. 이런 의미에서 “인간의 욕망은 타자의 욕망이다.” 그러나 여기에서 중요한 것은, 나에게 결핍된 것을 타자는 결코 채워 줄 수 없다는 사실이다.¹³⁾

타자는 명령과 금지, 허용과 제한을 통해서 나를 완전히 사로잡을 수 없다. 나에게 모자란 것은 결코 채워지지 않은 채 여전히 그대로 남아 있고, 그 모자람을 채우기 위해 나는 끊임없이 욕망의 주체로서 욕망한다. 타자의 인정이 함축하는 바의 상징적 거리는, 타자의 언술에 대해서 나의 욕망이 상대적 자유를 지니고 있다는 것과, 나의 욕망이 타자의 욕망과 완전히 일치할 수 없다는 것을 뜻한다. 내가 누구인가 하는 것은 타자에 의해 구성되지만, 그러나 타자에 의해 완전히 메꿀 수 없는 모자람이 여전히 남는다는 것이다. 타자를 인정치 않는 고립된 주체, 독선적인 주체는 심한 경우 히틀러처럼 역사를 광기로 몰아넣는다. 그래서 라캉은 욕망을 환유로 본다. 그것은 주체를 대상에 대한 왜곡된 집착에서 벗어나게 할 뿐 아니라 스스로도 어쩔 수 없는 오인의 구조를 지니고 있다는 것을 깨닫게 하여 타자의식을 갖게 한다. 그리고 이 타자의식이 라캉의 이론이 지닌 미덕이요, 그의 이론이 문화예술, 정치, 사회, 여성이론으로 확장되는 근거이다.

이처럼 욕망은 인간의 삶을 지속시키는 동력이 되며, 이성으로써 통제되지 않는 무의식의 세계는 예술가에게 무한한 창작의 힘과 동기를 부여한다. 인간은 구조화 된 정신의 심층(深層)에 두텁게 자리하고 있는 무의식과 욕망의 주체로 자기의 의식화 과정에서 특수성을 드러냄으로서 비로소 탄탄히 토대화(土臺化) 된 개성화를 이룰 수 있게 되는 것이다.

13) 김옥동, 「포스트모더니즘과 포스트구조주의」, 현암사, 1997, pp.207~209.

2. 現代美術에 있어서 오브제를 통한 慾望읽기

오늘날의 미술현장은 급격한 탈 장르현상과 멀티미디어(Multimedia) 혹은 뉴미디어를 이용한 새로운 미술의 등장과 함께 복잡 다원화되어지고 있다. 오늘날 이러한 미적현상을 미술사적으로 고찰할 때 가장핵심이 되는 부분이 오브제이다. 20세기 미술은 오브제의 역사라 해도 과언이 아닐 정도로 현대미술에 있어서는 빼놓을 수 없는 중요한 위치에 있기 때문이다. 전통적 예술개념의 방향전환과 대량생산, 소비사회인 후기산업사회의 풍경을 담아 온 오브제는 이제 관객과 사회의 새로운 소통의 수단으로 작용하고 있다. 이에 본인은 오브제가 다양한 주제의 표현형식으로서 자리하고 있고 앞으로도 무한한 확장가능성을 지니고 있기에 욕망의 조형적 해석을 위한 오브제의 재해석과 개념정립이 절실히 필요할 때라고 생각되어진다.

1) 오브제의 개념과 특성

오브제라는 말은 본래 라틴어의 오브젝툼(Objectum)에서 유래된 것으로 일반적으로는 ‘객체’ 또는 ‘대상’이라는 의미를 갖고 있다. 따라서 오브제에 대한 사전적인 정의는 대개 ‘보여 지거나 만져지거나 다른 방법을 통해 인식(認識)되는 것, 또는 그렇게 될 수 있는 것과 주체(Subject)가 인지할 수 있는 물질적 또는 정신적인 것’이라 할 수 있다.¹⁴⁾ 즉 시각, 청각, 촉각 등의 감각을 통해 인식할 수 있는 물건, 물체라는 뜻과 인식주체의 인식대상으로서의 정신적인 것을 포함한 ‘대상’, ‘객체(客體)’를 말한다.

레비 스트로스(Claude Levi-Strauss, 1908~1991)는 오브제의 정의를“우리들 속에 있지 않는 사회의 모든 그룹 또는 풍속까지도 오브제다”라고 규정하였다. 이는 오브제가 단순히 가시의 물질에 국한되는 것이 아님을 뜻하는 것으로 오브제의 확대된 개념을 의미한다고 할 수 있다. 즉, 현대미술에서 오브제는 모든 정신적, 물질적 대상이 작품의 소재가 될 수 있는 것이다.

현대미술에서의 오브제의 역사가 시작되기 전에는 Source Object¹⁵⁾를 충실하게 화

14) 박찬국 외, 「현대미술의 기초개념」, 도서출판 재원, 1999, p.186.

15) Source Object는 ellen h. johnson, 「modern art and the object」 라는 저서에서 나오는 용어로 주변에 있는 소재, 즉 재현하고자 하는 눈에 보이는 물체들을 지칭하는 말이다.

폭에 옮기는 일루전¹⁶⁾의 미술사였다. Source Object는 인상주의로 넘어오면서부터 흐트러지게 된다. 마네의 도1, 「피리 부는 소년」을 보면 형태가 완전히 이루어졌음에도 불구하고 공간감이 전혀 없음을 알 수 있다. 또한 모네의 도2, 「수련」에서도 어느 쪽이 위아래인지를 구별 못할 정도로 화면에서 Source Object의 일류전적 형태가 없어진 것을 볼 수 있다. 그가 그린 것은 연꽃의 모양이 아니라 거친 터치로 화면에 발라진 두꺼운 물감 자국에 불과하다. 그럼 우리 눈에 비치는 수련은 무엇이란 말인가? 모네가 그린 것은 꽃이 아니라 꽃의 시각적 인상인 것이다. 인상주의자들이 보다 리얼한 화면을 구성하기 위해 사물위로 쏟아지는 빛을 포착하여 매체성을 드러낸 반면 세잔은 사물의 분석으로 인해 평면과 일루전이 융합된 화면을 이루려고 하였으며, 피카소로 넘어오게 되면서 Source Object의 거부는 한층 더 분명해졌다.¹⁷⁾

오브제가 미술에 등장한 것은 입체주의, 정확히 말해서 종합적 입체주의의 시기에서부터라고 볼 수 있다. 사실 오브제의 개념은 인간이 존재하면서부터 공존(共存)해 왔고 사물을 보고 듣고 만져보며, 인식할 수 있으면서부터 모든 회화에 개입되어 왔다고 할 수 있지만 미술사적으로 볼 때 ‘오브제 미술’이라 칭할 수 있는 것은 기존의 미학, 즉 일루전의 미학(美學)을 거부한데서부터 그 기원을 들 수 있다. 그런 의미에서 입체주의의 직접적인 오브제의 사용은 사물을 그대로 모방하는 일종의 속임수의 미술에서 벗어나 사물을 인식하고 재해석하여 작가의 주관적인 표현을 하기 시작했다는 데 그 의의가 있을 것이다. 입체파의 오브제는 면을 분석적으로 파악하려는 분석적 입체주의에서 종합으로의 전환을 특징 지어주는 파삐에 꼴레(papier colle)기법을 통해 등장한다. 입체주의의 화가인 피카소(Picasso, 1881~1973)와 브라크(Braque, 1882~1963)는 새로운 공간 개념의 창조에 실재의 새로운 재료를 이용하였다. 기존의 대상으로서의 오브제는 점차 그 의미를 잃어가고 그 대신 실제 물성(物性)을 지닌 ‘사물’로서의 오브제가 등장하게 되었다. 이들은 파삐에 꼴레의 기법을 통해 공간적 깊이감, 색채적 특징, 물체의 질감까지도 표현하였으며, 후기에 가서는 나무나 종이, 망치, 고

16) 일루전 : 환상, 상상, 망상의 의미이며, 본래는 실재하지 않는 형상을 마치 실재하는 것처럼 지각하는 작용 및 그 형상을 일컫는다. 일반적으로 예술이 창조해내는 세계가 다소 현실처럼 보이더라도 허구에 불과하다고 한다면 예술의 본질을 일루전이라 할 수 있다.

17) 주민정, “현대미술에 있어서 오브제 수용에 관한 연구”, 석사학위논문, 계명대학교 교육대학원, 2001, p.5.

무, 침, 자 등의 오브제를 집합시켜 구성하기도 하였다. 이러한 오브제의 특징은 다다(Dada)¹⁸⁾에 이르러 레디메이드(Ready-Made)¹⁹⁾를 탄생시키는 계기를 마련하였다. 레디메이드는 생활주변의 기능적인 물건들을 선택하여 배열을 바꾸어 의미의 변형(變形)을 꾀했으며, 오브제의 한 부분을 고립시켜 그 지향점(指向點)을 바꾸기도 하고, 오브제 자체에 아무런 수정도 가하지 않고 이름만을 붙임으로써 오브제를 변용시키기도 하였다. 대표적인 예로 도3, 「자전거 바퀴」와 모나리자 그림에 콧수염을 첨가한 도4, 「L. H. O. O. Q」라는 작품과 도5, 「샘」이라는 작품이 바로 위의 방법적 특성을 각각 반영하는 것이라 할 수 있다. 여기서 중요한 것은 바로 ‘선택’인 것이다. 비예술품을 예술로 승화시켰고, 이러한 선택은 물체 본래의 기능을 상실케 하여, 오브제 그 자체의 독립성을 강조하고 새로운 시각적 확대를 도모하게 됨을 의미한다.

초현실주의에서는 무의식과 오토마티즘(Automatism)에 의한 우연(偶然)과, 오브제가 가진 잠재의식의 통로에서 일상의 환상을 구하고자 하였다. 꿈의 세계, 이상적인 현실에서의 초자연적인 것에 대한 공상, 자동 기술적인 방법들은 콜라주와 프로타주(Frottage), 데칼코마니, 레디메이드 오브제 등의 기법들을 발전시켰다.

메레 오펜하임(Oppenheim)의 도6, 「모피 아침식사」은 우리에게 친숙한 용품을 자유로운 욕구에 의해 변질(變質)시켜 모순적 이미지를 만들어냈다. 막스 에른스트는(Max Ernst, 1891~1976)는 프로타주기법을 개발하여 직접 물체의 표면을 도용한 오브제를

18) 다다(DaDa) : 다다란, 여러나라의 말에서 찾을 수 있는 단어로 다양한 뜻을 지니고 있고, 프랑스어로는 ‘목마’를 의미하며 슬라브어에서는 ‘예, 예’를 뜻한다. 1916년 시인인 차라(Tristan Tzara, 1896~1960)가 사전을 놓고 펜 나이프를 아무데나 집어넣어 나온 다다라는 아무 의미 없는 의성어를 그 명칭으로 결정 하였다고 한다.

19) 레디메이드(Ready-Made) : ‘기성품’이라는 뜻이다. 다다(dada)시대의 M. 뒤상이 일련의 상품에 서명하였을 뿐인 오브제를 “레디메이드의 오브제”라고 부른 사실에서 유래한다. 다다나 쉬르리얼리즘(초현실주의)의 오브제는 P. 세잔으로부터 큐비즘(입체파)을 거쳐 20세기 미술에 대두한 물체에의 의식(意識)이 즉물적(即物的)인 면에서 나타난 것으로서, 특히 쉬르리얼리스트들은 의식에 속한 영역의 상징으로서 오브제를 파악하려고 하였다. 뒤상의 「샘」이라고 제목을 단 변기(便器)가 레디메이드의 전형(典型)이며, 성적 암유(性的暗喻)가 내포되어 있는 것은 사실이라 할지라도 작가 자신은 이렇게 적고 있다. “뒤편(뒤상의 가명)가 이 작품을 자기의 손으로 만들었는지의 여부는 대단한 문제가 아니다. 그가 선택한 것일 뿐이다. 그는 생활의 일상적인 물품을 채택해, 새로운 제명(題名)과 새로운 관점에서 그 유용(有用)한 의미가 사라져 없어지도록 진열하였다. 즉, 어떤 물체에 대한 새로운 사고(思考)를 만들어낸 것이다”. J.J. 루소의 “진리는 사물을 판단하는 정신 속에 있는 것이 아니라 사물 바로 그 자체 속에 있다.”라는 사상이 산업사회의 레디메이드 속에서 소생했다고 할 수 있다.

시도하였고 살바도르 달리(Salvador Y Demenech Dali, 1904~1989)는 상상과 현실의 세계가 통합된 세계를 구현하는데 중요한 역할로 데페이즈망(Depaysement)²⁰⁾ 기법을 사용하였다. 이때 사용되는 사물은 상징기능을 가진 오브제로서 의미를 지닌다. 이러한 상징적 오브제는 달리의 정의에 따르면, 이것은 오브제의 전용에 의해 산출된 것으로서 억압된 욕망을 표현시켜 주거나 리비도(Libido)²¹⁾에 보상 심리적 만족을 주는 것이다. 이로써 달리는 그의 작품 속에 등장하는 사물들을 촉감적인 물질들로 바꾸고 있다.

이러한 초현실주의의 오브제들은 마치 에른스트의 콜라주 작품처럼 직접 오브제를 부착하거나 그것의 대용물을 쓰거나 간에 ‘시적 의미로 선택된, 발견된 항목’들의 3차원적 콜라주인 셈이다 즉 오브제가 환상주의의 확대된 선택에 이르면 지극히 단순한 초현실주의 오브제들은 구태여 콜라주의 원리를 포함하지 않게 되는 것이다.

따라서 초현실주의는 다다가 표명(表明)했던 부정적 예술행위와 모순을 극복하고 현대미술에 있어서 오브제의 전통을 확립했다고 할 수 있다. 즉 다다가 일상적 사물에서 그 본래의 용도는 물론 의미까지 말끔히 박탈(剝奪)했다면, 초현실주의는 일상적 사물의 실용성(實用性)과 미술 오브제의 가치를 순수한 환상의 물체성(物體性)으로 종합하여 무의식 속에 접해 있는 괴이(怪異)하고 마법적인 미를 표출하였다는데 의의가 있을 것이다.²²⁾

이러한 오브제는 1960년에 이후에 와서 예술을 생활과 접목(接木)시키기 위한 수단으로서 현실성을 반영하게 된다. 누보 레알리즘(Nouveau Realisme)은 산업사회에서 대량생산된 폐품들을 작품에 반영시켜 직접 제시함으로써 현대 산업사회의 단면(斷面)을 보여준다. 이들 오브제는 앗상블라쥬(Assemblage)²³⁾ 형식으로서 집적되어 하나

20) 데페이즈망(Depaysement) : 전치(전치), 전위법 등의 뜻이다. 본래는 ‘나라나 정든 고향을 떠나는 것을 의미하는 말로 초현실주의에서는 어떤 물체를 본래 있던 곳에서 떼어내는 것을 가리킨다. 즉, 낯익은 물체라도 그것이 놓여있는 본래의 일상적인 질서에서, 떼 내어져 뜻하지 않는 장소에 놓이면 보는 사람에게 심리적인 충격을 주게 된다.

21) 리비도(Libido) : 정신분석 용어. 원래는 라틴어로 욕망·욕정을 뜻하나, 1898년 A. 몰은 성충동(性衝動)이라는 뜻으로 사용하였다. 1905년에 S. 프로이트는 이것을 <인간이 태어날 때부터 갖추고 있는 본능 에너지>라는 뜻으로 정신분석의 개념으로 사용하였다.

22) 김희봉, “현대미술에 있어서 오브제의 유형과 의미”, 석사학위논문, 단국대학교 대학원, 1996, p.27.

23) 앗상블라쥬(Assemblage) : ‘집합’, ‘조립’ 등의 뜻. 평면적인 타블로 회화에 삼차원성을 부여하는 기법

의 색다른 조각 작품으로 보여지며, 추상성까지 엿볼 수 있다. 대표적인 작가인 라우젠버그(Robert Rauschenberg, 1925~)는 콤바인 아트(Combine Art)²⁴를 실현했다. 이러한 산업화의 또 다른 결과로서 팝아트(Pop Art)의 등장은 예술에 있어서 일상사물은 현실세계, 즉 소비사회의 풍경을 환기(喚起)시키고 새로운 시각언어를 개발하는 데 있어 핵심적인 요소들이었다. 대중성(大衆性)을 획득시켜주는 역할을 수행함으로써 대중적인 예술로서 인기를 얻었다. 특히 앤디 워홀(Andy Warhol, 1928~1987)의 도7, 「마릴린 몬로」는 상업주의의 영화배우를 소재로 한 작품으로써 지금까지도 많은 사람들에게 관심을 받고 있음이 그 좋은 예이다. 이와 같이 팝아트는 우리 주의에서 흔히 접할 수 있는 이미지들을 직접 차용함으로써 대중들이 예술을 쉽게 이해하는데 많은 도움을 주었다.

대중의 관심을 끌기 위해서 오브제는 이제 움직임을 수반하게 된다. 키네틱 아트(kinetic art)에서의 오브제는 기계의 부품이나 철사, 네온, 모터 등이며, 이로써 움직임을 유발하며, 나아가서 빛이나 연기, 불의 생물적 요소를 포함하게 된다. 이런 발전

으로, 우리 주변에서 흔히 볼 수 있는, 여러 가지 잡다한 물건이나 폐품 따위를 조립해서 작품을 만드는 일이나, 또는 그렇게 해서 완성된 작품을 가리킨다. 다시 말하면 종이 대신 오브제를 써서 만든 삼차원의 콜라주나 콜라주 조각을 말한다. 앳상블라주란 말을 처음으로 쓴 것은 뒤뷔페이지만, 이러한 시도는 이미 브라크, 피카소, 피카비아, 뒤상 등에 의해 20세기 초부터 있어 왔다. 그러나 이 용어가 일반적으로 쓰이게 된 것은 미국의 평론가 윌리엄 사이츠가 1961년 뉴욕 현대미술관에서 이러한 경향의 작품들을 모아 '앳상블라주 미술전'을 기획하고 나서부터이다. 사이츠는 다다, 초현실주의 이래의 오브제의 현대적 호칭으로 이 용어를 쓰고 있다. 그에 의하면 앳상블라주는 "그리거나 조각된 것이 아니라 조립에 의한 것으로 전부 또는 일부가 자연물이거나 공업제품이지만, 전혀 미술을 의도하지 않고 만든 물건에 의한 것"이다. 문명론적인 입장에서 볼 때, 앳상블라주는 우리를 둘러싸고 있는 폐품 문화(이들테면 현 자동차의 부속품이나 상업 문화의 쓰레기 등에 의한 조립이므로)의 반영으로 보여 지기도 한다. 또 미술사적으로 전시대의 추상표현주의에 대한 반동으로 이해되기도 하지만, 또한 추상표현주의의 발전이라는 측면도 지니고 있다. 조셉 코널, 리처드 스탠키에비치, 존 체임벌린, 에드워드 키엔홀츠, 리 본티코 등이 이 경향의 대표적인 작가이다.

24) 콤바인 아트(Combine Art) : 콜라주의 확대된 개념으로서 이차원 혹은 삼차원적 물질을 회화에 도입하려는 시도의 미술 운동. 콤바인 페인팅에서는 보통 이러한 물질을 캔버스, 벽, 기타 다른 표면에 덧 붙인다. 미국 미술에 있어서 'combine' 이라는 말은 로버트 라우센버그에 의해 정의된 것인데 그는 대담한 회화 스타일이다 현대 미국 소비 문명의 폐기물들 - 만화, 콜라병, 종이, 나무, 고무, 금속, 천은 물론 박제된 동물이나 작동하는 라디오, 선풍기, 전구 -을 사용했다. 그리고 그 결과는 추상 표현주의의 시적 표현과 현실에 잇닿는 물적 소재에로 접근하려는 다다적인 노력의 융합으로 나타난다. 라우센버그의 '콤바인'은 1953년부터 1960년대 초까지 계속되었다. 이것은 1950년대의 미술에서 유행하던 폐물의 사용과 회화적, 조각적, 개념에 환경주의적 미술을 융화시키려는 경향이 증가했음을 반영해 주는 것이다.

을 인간의 기본감각에 호소하는 조형언어로서 예술의 대중화를 추구하는 또 하나의 방법적 수단이 되는 것이다. 또한 비디오 아트는 백남준의 전자 TV를 시작으로 하여 관객을 참여시키고 체험하게 함으로써 예술이 대중과의 소통(疏通)하는 커뮤니케이션적인 기능을 강조하였다. 마지막으로 해프닝(Happening), 퍼포먼스(Performance)는 인간의 행위를 오브제화 함으로써 오브제에 촉각적인 감각을 도입하였고, 여기서 공간과 시간의 개념이 비물질적인 오브제로서 예술적 소재(素材)로 활용되었다. 그리고 오브제는 거대화되어 대지미술(Earth Work)을 탄생 시켰다. 대지미술은 1960년대 말 사회적 불안과 미니멀리즘의 경직된 조형성과 환경에 대한 새로운 인식에서 출발하여 예술의 영역을 제한된 공간으로부터 광활한 자연으로 해방시키는데 중요성을 가진다. 이들 대지미술가들은 ‘구조’(Structure)보다, ‘과정’(Process)을 우선시하기 때문에 행위 예술의 범주와 과정미술의 범주 모두에 포함되는 비물질적인 오브제를 만들어냈다.

한편, 오늘날 기술의 발달은 컴퓨터, 전자미디어 등 새로운 매체를 끊임없이 만들고 있으며, 표현의 재료로서 적극 수용하게 되었다. 그리고 디지털시대의 사이버공간으로 인해 실재의 자연이나 대상을 대하는 시간은 점차 줄어들고 가상의 공간에서 가상의 세계, 가상의 사물들조차 동등한 가치로 받아들여지게 하고 있으며, 현대미술에 있어서 오브제화 되고 있다.

이상 살펴본 바와 같이 현대미술사조에서 오브제는 예술에 있어서 대중성을 획득케 하였고, 산업사회의 현실반영을 모색케 하였으며, 커뮤니케이션적인 기능의 확대와 함께 미술을 비 물질화 시키는 경향으로 특징지을 수 있다. 따라서 현대적 개념의 오브제는 미술이 양식적 특성을 규정짓는 중요한 요소로 작용하며, 이는 예술과 생활과의 접목이라는 총체적인 특성의 바탕 위에서 이루어짐을 알 수 있다. 과거에는 예술이 특정소수의 귀족들에 의해서만 향유(享有)되었음에 반해 현대는 대중사회이므로 예술 또한 대중 속에서 싹트고 더불어 발전됨이 필연적인 사실로 작용하므로 이러한 예술과 현실의 접목을 위한 시도들은 당연한 시대적 요구로 받아들여져야 할 것이다. 따라서 현재의 오브제는 그 자체의 탄력성과 확장력을 통해 사회의 변화에 민감하게 반응하였다는데 큰 의의가 있으며, 이는 과학기술이 발달과 지속적인 산업의 성장과 함께 또 다른 해석과 변모를 거듭해 나갈 것이다.

2) 오브제²⁵⁾를 통한 욕망의 표현

(1) 욕망의 대상으로서의 신체(성)

미술사적으로 인간의 신체는 다양하게 해석되어지며 표현되어졌다. 원시시대 동굴 벽화에서 보여 지는 주술적 의미의 신체에서부터 그리스, 중세, 르네상스 시대까지 신체는 에로틱한 것이 아니라, 영웅적인 것의 표상이었으며, 이상이었다. 그러나 근대에 들어서면서 육체적인 것, 포르노적인 것이 중요한 자리를 차지한다. 가장 흥미를 끄는 부분은 성적인 측면에서의 육체(肉體)이다. 그러나 성은 생식적 유용성(有用性)으로부터 벗어난, 인간의 정체성을 결정하는데 큰 역할을 하는 환상(幻像)과 상징(象徴)의 복합물로 규정된다. 성은 모든 호기심의 원동력이며 지적 행위의 근원이 될 수 있다. 그렇다면 주체와 욕망이 부각되어지고 있는 다원화된 현대미술에 있어서 신체가 욕망의 대상으로서 어떠한 형태로 예술에 편입되었는지 대표적인 작가들을 통해 조명해 보고자한다. 다원주의시대의 탈 중심적 미술환경에서의 현대 미술가들의 작품은 복잡 다양하여 작가를 선별하는 과정 또한 힘이 들었다. 그래도 오브제에 의한 다양한 실험을 통해 인간의 욕망을 심층적으로 표출한 작가들을 자의적(恣意的)으로 선별해 조형적 특성들을 분석해 보고자한다.

① 에곤 쉘레(Egon Schiele, 1890~1918)

김기덕 감독의 한국영화 「파란대문」은 주인공 창녀 진아가 늘 가지고 다니던 에곤 쉘레의 발가벗은 소녀의 작품과 파란색이 주는 색채 이미지가 인상적이었던 영화였다. 깡마르고 의식이 또렷하지 않은 듯한 소녀의 여체(女體)에서 느껴지는 성적 누앙스가 영화의 줄거리에서 보여지 듯 인간의 관계 속에서의 욕망의 대상인 주체의 결핍과 억압에서 오는 리비도가 강하게 다가왔던 작품으로 기억되어진다.

에곤 쉘레의 작품에서 보여지는 욕망의 대상으로서의 신체를 작가가 어떻게 조형적으로 해석하고 있는지를 살펴보고자 한다.

도8, 「수음(手淫)하는 자화상」은 죄의식에 사로잡힌, 비참함이 응어리진 애매한 표정, 초점 없는 눈으로 젊은 남자가 자위를 하고 정면을 향해 엉거주춤 서 있는 모습이다. 푸르스름한 넓적다리 위로 유난히 붉은색으로 강조된 음부(陰部)는 배꼽에서부

25) 여기에서의 오브제의 의미는 표현수단으로서의 오브제와 표현대상으로서의 오브제가 혼재되어있다. 즉 20세기 이전의 Source Object와 현대미술에서의 오브제의 확장된 개념까지 포괄하고 있다.

터 내려와 멋대로 뻗친 무성한 털 아래 시뻘겋게 달아오른 듯하다. 또 다른 그림 도9, 「누드 자화상(自畫像)」은 후광처럼 흰색으로 윤곽 지어진 남자의 누드는 양쪽 팔이 잘리고, 아래는 음부 중간에서 잘려져 있다. 마치 엑스레이 사진을 보는 듯 가죽만 남은 가련한 몸뚱이는 삶을 포기한 체념, 또는 뭔가를 간절히 애원하는 갈증(渴症)의 목마름을 느끼게 한다.

셀레가 것처럼 집요하게 자화상을 통해 표현해내고 찾고자했던 보이지 않고 잡히지 않는 그 무엇이였을까? 20세기로 접어든 당시 사회가 안고 있던 문제, 그 주체의 공통된 탐구이기도 했다. 셀레의 화가로서의 성장과정과 직결된 20세기 초입의 빈은 모순의 도시, 그리고 한마디로 꿈의 도시였다. 오스트리아-헝가리 제국의 수도였던 당시 빈이야말로 표면상으로는 부유층의 호화로움과 사치가 극에 달했다. 그들은 쾌락과 향락에 젖어 살았다. 빈은 열정이 넘쳐나던 현대적 도시로서의 매력과 활기로 가득 차 있었다. 반면, 부루주아층의 만연된 부패와 윤리, 도덕의 타락 서민과 노동자 계층의 조악한 주거환경, 그들이 안고 있던 상대적 빈곤 등, 서민 계층의 가혹한 현실이 그 화려한 이면에 어둠처럼 드리워져 있었다. 이런 세기말적인 부패한 분위기는 예술·건축·문학·철학의 깊이를 더했고, 그들의 과학적 사고와 지적 활동을 충동시켜 예술의 폭발적 번영(繁榮)을 가져와 서구 근대화에 박차를 가하는 계기가 되었다. 26)

라캉의 욕망이론에서 주체가 형성되어지는 거울단계가 있다. 거울 속에 타자와 동일시함으로써 자아와 타자의 욕망을 구분 못하는 환상의 단계에서 소외(疏外)되는 영원한 결핍으로서의 주체를 예곤 셀레는 자화상에서 표출하고 있는지도 모른다.

극심한 가난과 소외, 좌절감 속에서 그 거울 속의 말없는 이미지와의 격렬한 응시(凝視)와 주고받음은, 자신의 나상(裸像)을 통해 철저히 해체된 인간의 실체(實體), 그 자신의 내면을 그대로 드러낸 충격적인 모습을 보여준다. 그가 나체로 거울 앞에 서서 자신과 대면할 때면 그 자신이 거울에 반사된 자신의 모습을 통해 참으로 무시무시한 이미지를 본 듯하다. 어쩌면 그 이미지는 자신의 외면의 모습이 아닌 그의 내면 모습, 즉 그가 추구하는 예술혼의 본디 모습일 수도 있다.

의도적으로 남겨둔 텅 빈 공간에 던져진 깡마르고 볼품없는 몸뚱이는, 가시 돌친 듯 사방에 빠져나온 뼈마디, 과장된 크기의 마디진 손과 극적인 포즈와 함께 잘리고 뒤

26) 강민영, 「소호에서 만나는 현대미술의 거장들」, 문학과 지성사, 2000, p.34.

틀렸다. 때로는 불안, 공포, 절망적인, 때로는 잔인하며 광기 번득이는 눈빛, 몸의 근육 하나하나, 머리털은 물론 몸의 털 하나까지도 그 표정과 무드와 혼연일체(渾然一體)가 되어 그의 고뇌는 울림으로 전달된다.

셀레의 자화상들은 배경과 주위 환경에서 완전히 격리되어 화면 중심에서 정면을 향해 있으며, 안구 둘레의 밝은 색 처리, 감정이 응축(凝縮)된 표현적 눈과 마디가 두드러진 과장된 커다란 손 따위는 극심한 불안감과 연민(憐憫)을 자아내게 한다.

자화상을 통한 그의 자아 탐구는 아버지와 형제 넷을 죽음으로 몰아넣은 성병과 그의 성적 욕구를 관련시켜야 바른 해석의 결론에 이를 것 같다. 성이 주는 공포감, 그러면서도 성에 대한 갈증의 이중적 콤플렉스에 괴로워하는 한 천재적 예술가의 고뇌는 「수음하는 자화상」에서 확연히 나타나 보인다. 셀레는 성이 주는 황홀감보다 성병의 멍에에 평생을 시달린 아버지를 상상하며, 본능적 충동을 억누르지 못하고 수음하는 자신에 대한 자기 연민이 보인다. 자화상 중 여기저기 자신의 몸뚱이를 잘라버린 건 심리적으로 그러한 충동과 행위에서 느끼는 극단적 죄의식과 혼란한 심리 상태의 결과로 읽을 수도 있다

셀레의 작가 생활을 19세에서 28세까지로 볼 때, 그 연령대야말로 아직 자기중심적이고 자기도취와 정열이 끓어오르는 젊음의 시기이다. 감정적, 육체적으로 소외되고 고통스러웠던 어린시절의 경험을 바탕으로, 그림을 통해 자신을 찾아가는 과정이 그대로 담겨진 그의 그림에서 보이는 이미지들은 매혹적이고 충격적이다. 그의 비범한 창조 에너지는 욕망이라는 테마를 가지고 꾸준히 작업하고 있는 본인의 작품에서 드러냄의 한계를 극복하게 하는데 크나큰 영향력으로 다가온다.

② 주디 시카고(Judy Chicago, 1938~)

1970년대 저항문화의 흐름 속에서 잉태(孕胎)되어 소외 받았던 여성의 이름을 역사의 전면에 등장시켜 평등한 세상 구현에 한 몫 단단히 했던 페미니즘(Feminism) 미술은 사회 변화와 실천을 모색한다는 면에서 미술이 가진 건강함의 실체를 잘 보여준다고 할 수 있다. 페미니즘 미술 초기의 걸작으로 꼽히는 주디 시카고의 도10, 「정찬 파티」는 여성의 성이 욕망의 대상이 아니라 그 주체임을 강력히 선포(宣布)하는 작품이다. 작가는 버지니아 울프, 사포 등 서양사를 대표하는 인물로 생각되는 총 39명의 파티에 초대된 여류 명사(名士)들을 위해 39개의 여성 성기를 형상화한 도자기 접

시를 제작했다. 과거의 여성이 주로 식탁을 준비하고 손님들을 시중드는 역할을 수행했다면 이제는 새로운 역사의 만찬에 초대된 주인공이 된 것이다. 테이블 아래의 플로어에는 999명의 수많은 여성들이 이름이 새겨져 있어 소리 없이 세상을 움직이고 있는 술한 여성들의 존재감을 드러내고 있다. 삼각형의 테이블에 이를 13개씩 배치한 것은 최후의 만찬, 혹은 성 만찬 테이블의 삼위일체적(三位一體的)구성을 염두에 둔 것이다. 기왕의 종교적 입장에서는 신성모독이라고 생각 할지 모르지만, 그것은 성을 ‘섹스’로만 보는 시각에서만 그렇다. 여성의 성은 더 이상 수동적인 관조(觀照)의 대상도 아니고, 억압과 은폐(隱蔽)의 대상도 아니다.

작가는 여기서 성을 ‘젠더(Gender)’로 확장해 여성의 성이 욕망의 대상이 아니라 욕망과 역사의 또 하나의 주체임을 명료히 상기시킨다. 성은 생물학적인 범주에만 국한되는 것이 아니다. 사회적, 정치적으로 성은 나름의 범주(範疇)를 형성하고 있다. 그 범주 안에서 여성은 늘 객체이고 대상이었다. 욕망의 사회학이 이를 잘 설명해준다. 여성이 성적 욕망의 주체로 나서는 것은 대부분의 사회에서 엄격히 금지돼왔다. 그 불문율을 이 작품은 지금 철저히 깨뜨리고 있는 것이다. 욕망의 주체로서 여성을 세울 수 있을 때만 이 역사의 주체로서 여성 또한 세울 수 있다. 그런 까닭에 작가는 역사의 주체로서 여성상을 확고히 하기 위해 권력관계가 가장 민감히 반영돼온 성과 욕망의 이미지, 그 기호를 일부러 건드리고 있는 것이다. 이 설치와 함께 작가는 책을 오브제로 한권 병치(併置)했는데, 그 책은 창조 여신이 중심이 된 창세기와 페미니즘적 가치로 치유되는 세계를 예언한 묵시록(默示錄)으로 구성돼 있다. ‘잃어버린 성’의 주체성 회복에 초점을 맞춘 작품임을 다시 한 번 강조하는 장치이다.²⁷⁾

③ 조엘 피터 위트킨(Joel Peter Witkin, 1939~)

음산하고 칙칙한 그의 사진의 첫인상은 그리 산뜻하지만은 않다. 하지만 그의 사진은 억압된 내면의 심층세계, 숨겨진 욕망들을 표현한 사진으로 삶과 죽음, 정상과 비정상등 삶의 영역, 금기시되고 터부(Taboo)시 되는 것에 신체를 통해 실험적으로 접근하고 있으며, 21세기의 세기말적 상황을 잘 표현해 내고 있다.

그의 작품을 처음 보는 이라면 일단 경악(驚愕)하지 않을 수 없다. 등장인물의 면면이 그만큼 충격적이기 때문이다. 의자에 걸터앉은 목 없는 시체, 각양각색으로 신체가

27) 이주현, 「미술로 보는 20세기」, 학고재, 1999, p.210.

왜곡돼 있는 사람들, 절단된 사람의 머리를 꽃병으로 이용한 정물, 십자가가에 달려 죽은 원숭이, 사도마조히즘(sadism, masochism)의 갖가지 공포스런 장면들, 서양명화의 포즈를 취한 양성구유자(hermaphrodite)들, 사체들의 성적 제스처, 여인의 젖을 빨아먹고 있는 뱀장어 등 그가 1982년에 제작한 도11, 「홀로코스트의 초상」도 역시 보기 편한 작품이 아니다. 우람한 체구의 여성이 양손에 태아의 주검들을 쥐고 있다. 역겹고 그로테스크(Grotesque)한 분위기가 화면을 압도한다.

위트킨은 무엇보다 정상과 완벽, 그리고 아름다움만을 평가하고 추구하는 현실에 강한 거부감과 저항의식을 품고 있다. 정상과 비정상을 나누고, 남성과 여성을 나누고, 아름다움과 추함을 나누는 세상, 거기서 차별과 폭력, 억압이 싹틔고, 오늘날 우리가 당면한 제반 문제들이 파생됐다고 그는 본다. 일단 분리가 용인되면 흑백논리와 우열의식의 이분법에 의해 잔인한 ‘폭정(暴政)’이 시작된다. 그것은 지배자에게 완벽한 정상, 아름다움의 가면을 씌워주기 때문에 피지배자를 그만큼 더 혐오스럽게 만든다. 특히 이와 같은 억압은 무엇보다 우리의 몸을 둘러싸고 생생히 전개되는데, 이는 신체가 갖는 강한 상징성과 현실 환기력(喚起力)에 기인한 것으로, 이를 통해 정상인이 아닌 장애인과 기형인, 남성이 아닌 여성, 정신이 아닌 육체, 생명체가 아닌 주검 등에 대해 매우 부정적인 고정관념을 갖게 만든다.

위트킨은 문명의 이와 같은 위선에 이른바 ‘비정상’과 ‘추함’의 의도적 노출(露出)로도 도전한다. 도대체 무엇이 추한 것이며 무엇이 비정상이냐고 격렬히 따지는 것이다. 인공유산 등으로 죽은 태아의 주검을 서양명화의 상투적인 아기천사 그림과 비교하면서 ‘누가 진정 우리의 고통을 나눠 진 아기천사냐?’고 그는 묻는다. 오히려 죄는 아름답고 깨끗해 보이는 데 있다고 그의 예술은 고발한다. 작품에서 볼 수 있듯이 새로운 마돈나(Madonna) 즉 새로운 모성상(母性像)을 만들어 낸다. 고전적인 어머니의 초상(肖像)과 동정녀에 대한 변형을 통해 전통에 대한 전적인 부정은 아니지만 파괴를 통해 모성상을 새롭게 창조하고 있다. 위트킨에게 있어 태아는 생명의 순수함이며, 초상은 두려움이나 추악함이 아닌 천사로서 재생된다. 그는 다수의 작품을 유명 회화에서 차용하고 있다. 차용은 원작의 어떤 성질을 파괴하려는 것이 아니고, 현대적인 것으로 재창조하려는 것이다.

위트킨은 그만의 형상을 위해 필름에 스크래치(Scratchy)하고 조각적 요소를 가미함

으로써 육체를 더 기형화(奇形化)시킨다. 그렇게 함으로써 미적대상이 아니라 마치 우화나 코미디처럼 읽혀지고, 혹은 드라마나 비극적 서사극에 적용할 수 있는 어떤 결과물이 되도록 한다. 결국 삶과 죽음에 대한 이야기이다. 이것들을 위해 그는 다양한 오브제, 이미지들을 서로 통합시키고 있다. 과거의 역사, 고대 우화의 잔재(殘在), 종교와 무신론, 혹은 이성과 비이성사이의 이미지들을 오려 내어 역사의 의미를 재해석하려한다. 이를 위해 신체를 실제적이고 상상적인 결합을 시도한다. 초현실주의, 다다이즘적 경향의 작품이 이렇게 만들어진다. 대상은 욕망과 악몽의 이미지이다. 위트킨은 사건을 목도한 것처럼 이것들을 사진으로 잘 승화시킨다. 그래서 에로틱(Erotic)함과 소름이 동시에 다가선다.

위트킨 뿐 아니라 인간의 신체를 매개(媒介)로 해서 기왕의 질서와 가치, 미적관념 등에 도전하는 창작 양상이 1980년대 이후 부쩍 늘었다. 이는 그만큼 인간의 신체가 엄청난 ‘존재상의 위기’에 노출돼 있음을 반증하는 것일 뿐 아니라, 세계에 대한 ‘신체의 도전’이 그에 상응해 그만큼 격렬해졌음을 보여주는 것이기도 하다. 이와 같은 흐름의 바탕에는 여권 신장과 가부장 문화의 붕괴, 성 상품화, 시각매체의 발달로 인한 이미지와 영상 언어의 범람 및 물질적 풍요에 기반을 둔 감각적 생활 태도의 확산, 환경 위기로 인한 생명 의식의 고양(高揚) 등이 복합적으로 맞물려 있다. 게다가 육체에 대한 정신의 우위를 강요해온 서양문명의 이성 중심주의가 포스트모더니즘²⁸⁾ 시대에 들어 전면적으로 거부되면서 ‘몸의 인식론’이 새로운 인식 방법론으로 중시되는 상황 또한 크게 영향을 끼치고 있다.

그런 점에서 기왕의 질곡을 깨부수는 문화현상이나 새롭게 질곡을 만들어가는 다른 문화현상 모두 인간의 신체를 매개로 해서 그 변화하는 현상들을 포착하고 있음을 알 수 있다. 인간의 몸은 그만큼 다양한 의미와 역사, 지향(志向)이 함축된 20세기 최고의 상징물이 돼 있는 것이다.²⁹⁾

위트킨이 추구하는 예술 목표는 인간 존재를 위한 우리의 자각을 강조한다. 그의 사

28) 포스트모더니즘 : 포스트모더니즘은 20세기에 걸쳐 서구의 문화와 예술, 삶과 사고 를 지배해 온 모더니즘에 대한 반동으로서 1960년대 중반부터 나타나기 시작했다. 하나의 통일된 사 조나 운동은 아니지만, 그 중심적 동기는 모더니즘을 통해 수립된 고급문화와 저급문화의 엄격한 구 분, 예술 각 장르 간의 폐쇄성에 대한 반발이다.

29) 상계서, p.338.

진작업은 자아의 발견을 위한 도구로서 사용되었으며, 그는 자아의 발견을 통해서 우리로 하여금 무의식의 세계로 들어가도록 한다. 무의식의 세계를 통해 위트킨은 이중적 관념, 선과 악, 삶과 죽음의 문제를 투사하려 했다. 위트킨이 선택한 기형적 이미지는 바로 우리 현실적인 삶의 또 다른 모습일 수 있다.

(2) 욕망의 대상으로서의 물질

① 토니 크랙(Tony Cragg, 1949~)

토니 크랙은 빌 우드로우(Bill Woodrow), 리처드 디콘(Richard Dacon), 장-뤽 빌모스(Jean-Luc Vilmouth) 등과 함께 소위 '리슨 보이즈(Lisson Boys)' 중 하나로서 1980년대부터 미술계의 주목을 받기 시작하였다. 이들은 런던 리슨 화랑 중심의 영국 신세대 조각가들로서, 오브제를 주요 재료로 사용하는 점에서 뒤샹의 후예들이라고 할 수 있다. 그러나 크랙은 자신의 말대로 '똥아빠진 뒤샹의 제스처들'을 넘어서고자 하였다. 그는 뒤샹과는 달리, 오브제들과 그 파편들을 재구성함으로써 인간과 물질 또는 문명과 자연의 관계에 대한 사유를 불러일으킨다는 점에서 새로운 오브제 작가로 평가된다.

크랙이 자신의 모든 작업들은 결국 '물질주의(materialism)'로 포괄할 수 있다고 하였듯이, 1970년대 초부터 최근에 이르는 그의 전 작업은 기본적으로 대상에 대한 물질적 관심으로부터 출발한다. 크랙의 1970년대 작업은 미니멀 아트(Minimalart), 아르테 포베라(Arte Povera)³⁰⁾, 프로세스 아트(Process art), 또는 바디 아트(Body art)에 상응하는 것으로서, 보잘것없는 재료들과 단순한 과정을 예술의 영역에 수용하는 시도가 주류를 이루었다. 1970년대 중반까지의 작업은 사진으로만 남아 있는 일시적인 설치물이나 퍼포먼스가 대부분인데, 당시 그는 나무토막이나 돌을 가구의 표면이나 자신의 몸 위에 올려놓거나 예기치 못한 관계를 탐구하였다. 벽돌을 벽에 기대어 그것이 쓰러질 때까지 쌓아 올린 경우는 물체와 중력 간의 관계를 관찰하기 위한 것이다.

30) 아르테 포베라(Arte Povera) : 1967년경 이탈리아의 토리노에서 피스토렛토(Pistoletto, 1933~), 조리오 등의 작가에 의해 시작되어 국제화 되어간 운동으로 현대미술의 한 경향이다. '가난한' '빈약한' 미술이란 의미로, 이탈리아 비평가 제르마노 체란트가 1966년에 만들어 낸 용어, 흙, 나무조각, 철조각 등의 소재를 사용한 입체적 작품을 가리킨다. 즉 이민 주어진 외계의 소재를 사용하여 현상을 의식화함으로써 연상의 새로운 가능성을 실현하는데 그 의도가 있다. 대표자인 작가로는 요셉 보이스, 라이너 루덴베크, 우리히 뢰크림 등을 들 수 있다.

초기에 사용된 재료들이 조개, 자갈, 모래, 나무토막 등 주로 자연물이었던 것에 비해 1975년경부터는 도시의 다양한 쓰레기들을 육면체와 같은 기하학적 입체로 압축하는 작업이 주종을 이루게 되었다. 도12, 「퇴적」에서는 빈 상자나 빈병, 계란상자, 건축재료 등을 나무판자 사이에 샌드위치처럼 층층이 끼워 넣은 것들로, 쓰레기로 이루어진 일종의 고고학적인 지층이다. 그는 지구 위에 남긴 문명의 퇴적물을 통해 자연과 문화의 관계를 은유(隱喻)하고자 한 것이다.

1980년대에 이르러 크랙은 플라스틱과 같은 공업생산품을 주로 사용하게 된다. 그것은 인류의 물질 감각이 자연물에서 인공물로 대체되어가는 상황을 더 절감하였기 때문일 것이다. 1978년작인 도13, 「새로운 돌들-뉴턴의 색조들」(new stones-newton's tones)는 크랙 작업의 분수령을 이루는 작품으로, 새로운 영국 조각의 초기 증후(症候)이기도 하다. 이것은 주로 플라스틱으로 만들어진 작은 물체들과 깨진 조각들을 채색하여 바닥에 사각형 형태로 균일하게 배열한 발견된 오브제들의 모자이크이다. 크랙은 물체들을 원색의 상업적 색채로 채색하여 빨강에서 보라까지의 뉴턴(Isaac newton)색채단계에 따라 늘어놓았는데, 이것은 그가 뉴턴의 색채이론에 흥미를 가지고 있었기 때문이기도 하지만 각각의 요소들이 그 기능적 아이덴티티에서 벗어나 동등한 물체로서 현존하게 하기 위함이었다. 그는 반예술의 개념을 실천하기 위해 오브제의 기능을 전복(顛覆)시킨 뒤상과는 달리 물질문명 전반에 대한 보편적인 성찰을 제안하기 위하여 오브제를 동질화(同質化)한 것이다.

1979년부터는 벽이나 바닥에 배열된 플라스틱 파편(破片)들이 전체적으로 구체적인 형상을 이루게 되는데, 따라서 관람자로 하여금 재료의 물질성과 색채와 구성 등의 형식적 측면을 지각할 뿐 아니라, 암시적으로나마 그 형상에 내포된 시대, 사회적 의미를 동시에 읽게 한다. 예컨대 자화상, 왕관, 인디언, 잠수함, 무장한 군인들, 유니온잭, 영국의 지도 등은 그가 속한 국가와 그 국가의 권위, 그리고 식민지 확장의 역사라는 일련의 이야기를 엮어내는 것이다. 전통미술에서 따온 주제를 형상화한 작품들은 더 복잡한 내러티브(Narrative)를 함축한다.

파편 모자이크들은 평면에 형태를 구성하는 점에서 일종의 회화로도 볼 수 있는데, 여기서도 그는 결코 재료의 물질성이라는 조각적 특성을 놓치지 않는다. 이런 조각가다운 관심은 1982년경부터 플라스틱 파편 대신 오브제들을 배열한 조각적 모자이크를

병행하게 되는 것으로 구체화된다. 나아가 그의 작업은 전체 공간을 채우는 대규모의 설치로 전개되어 가며, 재료 또한 다양해져서 각종 오브제와 함께 나무나 콘크리트로 손수 만든 형태를 병용(倂用)하거나 잘게 뺀 플라스틱 가루로 오브제의 표면을 처리하기도 한다.

1986년경부터 크랙의 작업은 큰 전환을 맞게 되는데, 그것은 기법상으로는 전통 조각으로의 복귀로 볼 수 있다. 그는 불투명 유리, 석고 브론즈, 주철 등으로 형태를 주조해내는 조각 고유의 재료와 기법으로 돌아가게 되는 것이다. 그러나 그 형상은 원시적 그릇이나 도구들, 또는 원초적 생명체와 같은 문명 이전의 형상으로부터 실험실의 플라스크나 비이커와 같이 과학문명을 상징하는 형태에 이르기까지 다양하다. 그는 확대하거나 변형하고, 때로는 표면에 구멍을 뚫기도 하고 부식시키기도 하는 등 기이한 형태로 변모시킨 오브제들을 늘어놓아 낯선 풍경을 연출한다. 각기 다른 시, 공간에서 분리되어 나온 듯한 이질적인 모습의 오브제들은 역사가 멈추어버린 세계를 증언하는 듯하다. 원시적 도구나 자연물의 형상이 암시하듯이 크랙에게 있어 문명 이후의 세계는 문명 이전의 그것과 같다. 문명의 역사는 결국 그 이전으로 회귀(回歸)하는 순환(循環)의 과정인 것이다. 우리가 그의 작품에서 문명이 자연을 삼켜 버린 계시록적인 정경을 보는 동시에 원시로 돌아가고자 하는 퇴행(退行)의 심리를 감지하는 것도 그 때문이다.

크랙의 전 작업 과정은 자연이 인공적 환경으로 대체되어 가는 과정을 재현하는 것으로 볼 수 있다. 1980년대 초의 파편 모자이크들이 자연의 해체과정을 은유하는 것이었고, 1980년대 중반경의 작품이 인공물과 자연물의 대비를 드러내는 것이었다면, 1980년대 후반 이후의 작품은 문명이 자연의 일부로 속속들이 침투된 낯선 세계의 모습을 재현한 것이다. 공업 생산된 일상의 물건들을 통해 문명의 역사를 추적하는 크랙은 후기 산업사회의 전형적인 미술가 상이다. 그에게 문명의 역사는 곧 물질의 역사이며 조각은 그런 물질의 세계를 이해하기 위한 유용한 도구이다. 그는 우선 지질학과 화석채집을 전공한 과학도로서 물질을 그 자체로서 관찰하고, 인간과 물질의 관계를 통해 형성된 문명의 역사에 대해 성찰한다. 따라서 크랙의 작품은 직설적인 동시에 은유적인 실체이다. 그것은 물질과 사실로서 존재하는 동시에, 삶 속에서의 의미를 드러내는 시각적 모형이기도 하다.³¹⁾

② 존 벨드서리(John Baldessari, 1931~)

사진과 문자를 주요 매체로 사용해 온 존 벨드서리는 단지 1970년대 개념미술(概念美術)의 주역으로 그치지 않고 최근까지도 호소력을 갖는 작가의 반열에 자리매김 되고 있다. 그것은 그가 미술은 물질이 아닌 아이디어라는 개념미술의 구호에만 머무르지 않았기 때문일 것이다. 그의 작품에서는 매마른 개념을 떠난 모종의 이야기들이 읽혀지는데, 이러한 측면은 '서술성의 회복'이라는 최근 미술의 큰 흐름과도 맥을 같이 한다.

그의 작품에서 색채는 상징적인 의미를 함축한다. 특히 1980년대 중반 이후의 작품에서는 원색의 기하학적 형상들을 사용하는데, 그것들은 구성상의 액센트(Accent)로 작용할 뿐 아니라 전체 내러티브를 이루는 내용적 요소로 기능한다. 벨드서리의 작품에서는 대체로 빨강은 분노와 위협, 노랑은 욕망이나 광증(狂症), 푸른색과 녹색은 평화와 희망을 의미한다. 도14, 「피의 선디」(Blood Sundae, 1987)는 13명의 영국군이 죽은 북 아일랜드에서의 '피의 일요일'을 상징하면서도, 제목 그대로 중산층의 지루한 일상에 대한 풍자이기도 하다. 아이스크림 선디 같은 형상으로 이루어진 전체구성도 이 같은 내용을 반영한다. 얼굴을 가린 빨강, 노랑, 파랑의 원반들은 각각의 인물들의 동작과 관련시켜 볼 때, 성과 폭력, 집착과 음모, 그리고 그것을 초월하려는 욕구를 의미하는 것으로 읽을 수 있다.

그가 미술가의 수공의 흔적을 담은 물질 혹은 형식으로서의 미술 개념과 결별한 것은 1967년이다. 유화나 콜라주 등의 작업을 그만 두고 문자를 주요 매체로 삼기 시작 하였던 것이다. 1969년 암스테르담, 베른, 레버쿠젠 등에서 열린 개념미술 그룹전과 1971년 뒤셀도르프에서의 개인전을 통해서 그는 점차 개념미술가로 알려지기 시작한다. 특히 1970년 8월에 '화장 프로젝트'라는 이름으로 1966년까지 13년 동안 그린 그림들을 태워버리는 의식을 행하게 되는데, 그것은 물질적 구현물(俱現物)을 본질로 삼아 온 기존의 미술의 죽음을 선포한 개념미술 선언과 같은 행위였다. 그는 그림을 태운 재를 유골함에 넣어 그 표면에 '1953년 5월부터 1966년 3월까지의 벨드서리의 그림'이라고 써서 보관함으로써 회화의 장례를 치루었다. 이렇게 하여 벨드서리는 개념 미술가로서의 본격적인 출발을 알리게 된다.

31) 윤난지, 「현대미술의 풍경」, 예경, 2000, p.165.

개념미술을 시작한 이후 벨드서리가 주로 사용한 것은 다른 작가들과 마찬가지로 문자로 된 텍스트였다. 문자는 그 본질이 형상보다도 개념에 있다는 점이 그에게도 어필했기 때문이다. 1967~68년에는 텍스트만으로 작품을 제작했는데, 그 내용은 주로 미술 자체에 관한 것이었다. 그것은 비평가들이나 미술사가들의 글을 교묘하게 바꾸어 써서 그들의 이론을 풍자한 것이었다. 그 예로 「커블러를 위한 그림」(painting for kubler, 1967~68)은 미술사가 조지 커블러의 「시간의 형상」에 의문을 제기한 것이다. 그는, 미술은 ‘미술이란 무엇인가’에 대하여 언급하는 작업이라는 조셉 코주스(Joseph Kosuth)를 충실히 따랐던 것이다. 1970년대에 이르자 벨드서리는 점차 문자와 사진을 결합한 작품을 주로 제작하게 된다. 여기서 텍스트와 이미지는 서로를 설명하거나 반영하거나 또는 대비를 이루기도 하면서 시각적, 혹은 언어적으로 상호 작용하여 내러티브를 구성한다.

③ 존 체임벌린(John Chamberlain, 1927~)

존 체임벌린은 주로 자동차를 가지고 조각을 만들어온 작가다. 자동차가 대량생산과 풍요의 미학을 잘 드러내는 이 시대의 대표적인 상징임을 감안할 때, 평생 폐자동차를 활용해온 그는 그만큼 역사상 가장 배부른 시대의 감수성을 잘 포착해온 작가가 하겠다. 역설적인 것은, 그가 폐차를 이용하게 된 배경에 돈이 없어 다른 조각 재료를 구하기 어려웠던 젊은 시절이 자리 잡고 있다는 것이다. 표면에 페인트까지 칠해져 있는 자동차 차체는 매우 싼값에 구할 수 있었고, 반면 그것을 우그리고 압축해 얻은 조형 효과는 도15, 「멋쟁이의 아들」에서 보듯 철철 넘쳐흐르는 ‘낭비의 미학’을 보여 주곤 했다. 그러니까 홈리스(Homeless)들도 얻어 입다 보면 쉽게 브랜드 옷을 입게 되듯 예술가의 배고픔도 풍요의 외양을 쓰고 나타날 수밖에 없는 문명, 그 문명의 자취를 그의 작품은 선명히 드러내 보이고 있는 것이다.

이와 같은 쓰레기들을 이용한 미술이 1960년대 구미에서는 한동안 유행했다. ‘정크아트(Junk Art)’³²⁾라 불린 이 미술은 각종 폐물이 그 소재가 됐는데, 체임벌린뿐 아니라 마크 디 수베로(Mark di suvero, 1933~), 리처드 스타키비츠(Richard Stankiewicz,

32) 정크아트(Junk Art) : ‘junk’는 폐품, 쓰레기, 잡동사니를 의미하는 것으로, 이를 활용한 미술작품을 정크아트라고 한다. 폐품을 소재로 하지 않는 전통적 의미의 미술이나 갖가지 폐품을 만들어내는 현대 도시 문명에 대한 비판을 담아내고자 하는 작품들이다. 그 출발점은 로버트 라우션버그(Robert Rauschenberg)의 컴바인 페인팅이라 할 수 있다.

1922~1983)등 여러 예술가들이 H빔이나 기타 전자재, 공장 쓰레기 등을 작품에 이용했다. 스타키비츠는 이런 일련의 흐름과 관련해 “남해군도에 사는 사람들이 조가비를 이용하듯 뉴욕의 예술가가 조각을 만드느라 쓰레기를 활용하는 것은 자연스러운 일”이라고 언급한 바 있다. 예술가와 환경의 관계를 가리키는 말이기도 하면서, 어떤 방식을 사용하더라도 예술은 당대의 현실을 어떻게 담게 마련이라는 인식을 보여주는 말이기도 하다. 그런 까닭에 특히 현대 도시의 분위기를 생생히 전달해준다는 의미에서 이들 작품을 ‘도시 리얼리즘(Urban realism)’이라고 부르기도 한다.³³⁾

④ 마르샬 레스(Martial Raysse, 1936~)

1960년 신사실주의(Nouveau Realisme)그룹의 결성 당시 가장 어린 나이로(24세)그 일원이 되었던 마르샬 레스는 그룹의 일반적인 노선에 동조하면서도 독특한 개인양식을 이루어 왔다. 그는 1957년 미술계에 데뷔한 이후 급속한 성장을 보여 1958년에 첫 번째 개인전을, 1965년에는 최초의 회고전을 열고 국제적인 명성을 얻었다.

추상미술에 대항하는 그의 방법은 일상적 형상과 사물을 재현하는 것이 아니라 이를 차용하는 것이었다. 형식주의자들이 형상의 창조를 중시하여 구체적인 삶으로부터 멀어지고, 전통미술가들은 형상의 모방을 통해서 삶의 반영에 머물렀다면, 그는 소재의 일루전이 아닌 소재 자체가 된 자신의 작품이야말로 삶과 예술의 결합을 진정으로 실천한 예로 보았다. 레스 등이 신사실주의자들이라고 자칭하였던 것은 동시대의 모습을 충실하게 재현하는 사실주의를 계승하면서 나아가 이를 궁극적으로 이끌고 간다는 의도를 담고 있는 것이다.

그의 1960년대 작품은 일상 오브제들을 조합한 입체작품들과 광고사진이나 복제(複製)그림을 오브제와 결합한 평면작품으로 대별할 수 있다. 도16, 「아메리카, 아메리카」에서는 한편 네온이나 전구로 문자나 기호를 형상화한 설치작품도 시도하였는데, 이것 역시 기성 소재나 형상을 차용한다는 맥락에서는 크게 벗어나지 않는다.³⁴⁾

오브제로서 네온을 사용한 점은 네온을 인공적인 광채로 빛나는 현대 도시문명의 상징으로 즐겨 사용하였다.

33) 이주현(1999), 전계서, p.299.

34) 윤난지(2000), 전계서, p.216.

⑤ 마우리치오 카텔란(Maurizio Cattelan, 1960~)

마우리치오 카텔란의 독특한 설치작품 도17, 「비디비도비도부」는 이와 관련해 우리에게 시사하는 바가 많은 작품이다. 「비디비도비도부」는 사실 환경을 주제로 한 작품이라고 못 박아 말하기는 어렵다. 이 작품은 다양한 뉘앙스를 지니고 있으며, 무엇보다 있을 수 없는 현실, 그러니까 다람쥐가 식탁 의자에 앉아 총으로 자살하는 일을 소재로 하여 사람들로 하여금 다양한 상상의 길을 밟아가도록 한다. 일단 우리가 이 상황을 받아들이면서 그 익숙한 전례(前例)를 생각한다면 그것은 만화의 상황일 것이다. 만화에서는 이런 일이 곧 잘 벌어진다. 그러나 만화의 이런 장면은 죽음에 대한 심각한 접근을 결여하고 있다. 동물들이 그저 인간의 대역으로서 흉내를 내는 정도에 그치는, 그런 상황이 대부분인 것이다. 하지만 이 작품에서는 진짜 다람쥐가 죽어있다. 다람쥐의 자살 장면이 촉발하는 유머에 빙그레 웃음 짓다가도 작품 속 다람쥐의 실체적 죽음을 지각하는 순간, 웬지 뒷맛이 씹쓸해진다. 이 비극적 유머는 그만큼 만화의 상황을 뛰어넘어 우리에게 무언가 이면의 진실을 찾게끔 요구한다.

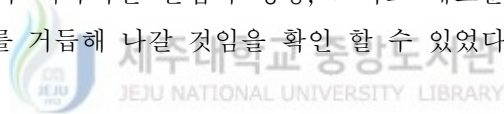
자살 할 수밖에 없는 상황이라는 것은 너무나 비극적이다. 그런데 그 주체가 동물이다. 그것은 더욱 비극적인 상황이다. 오죽하면 동물마저 자신의 머리에 총을 겨눌까. 여기서 우리는 이 작품이 아우르는 상황의 광범위함을 눈여겨보게 된다. 지금 이 작품이 자아내는 상황의 비극성은 인간의 삶, 그 경계를 넘어서 있다. 문제의 발원지(發源地)는 인간이겠으나, 그 파급 효과는 인간의 영역과 능력의 범위를 넘어선 것이다. 그것이 사회문제라면 인간들이 해결할 수 없는 어떤 사회적 갈등을 낳은 것이고, 그것이 생태, 환경문제라면 인간들이 해결할 수 없는 어떤 생태적(生態的) 문제를 낳은 것이다. 그러니까 인간의 이익을 위해 인간에게서 발원한 어떤 욕구가 삶의 열개를 부수고, 나아가 자연을 해치고, 이제 인간마저 해치는 상황을 초래하고 있다. 지금 이 식탁 의자에는 다람쥐가 앉아 있지만 내일 같은 의자에는 우리들이 앉을지 모른다. 그러므로 이 작품의 블랙 유머는 강렬한 전조(前兆) 같은 것으로 우리에게 다가온다.

이렇듯 현대에 들어 인간 안팎의 자연은 모두 흔들리고 있다. 그것들의 사슬은 모두 끊어졌다. 인간 밖의 자연이 혹독히 붕괴돼왔다는 것은 인간 안의 자연 역시 그만큼 붕괴돼왔음을 뜻하는 것이다. 인간은 외적 자연뿐 아니라 내적 자연도 무자비하게 착취해왔다. 그것은 불가피 했다. 사실상 두 자연은 하나의 자연이기 때문이다. 어는 하

나가 망가지면 다른 하나 역시 망가지지 않을 수 없다. 우리가 자연에 대해 계속 개발 논리를 들이대는 한 우리 안의 자연도 그만큼 ‘개발’될 것이다. 35)

이상으로 이 시대의 미술현장에서 오브제를 통한 다양한 욕망의 표현들이 어떻게 형상화되었는지를 자의적으로 선별된 20세기 현대미술의 작가들의 작품을 욕망의 대상으로서의 물질과 신체(성), 로 나누어 분석 연구하였다.

현대 미술가들의 작업은 그 수만큼이나 다양하며 어떤 작가의 작업에도 하나의 경향으로 범주화할 수 없는 고유의 부분이 있는데, 여기서는 오브제와 욕망의 부분들에 눈길을 주고자 했다. 그러나 수도 없이 많은 작가들의 작업을 일일이 이야기한다는 것은 불가능한 일이며, ‘다원주의’라는 말이 회자하고 있듯이 주요 작가를 선별하는 일도 그 평가 기준이 모호한 요즘 같은 시기에는 쉬운 일이 아니다. 그러나 이러한 연구를 바탕으로 본인작업에서의 표현의 확장과 새로운 가능성을 탐구하는 계기가 되었으며, 점점 복잡다원화 되어가는 현대미술을 이해하는데 많은 도움이 되었다. 아울러 모더니즘이 막을 내리고, 포스트의 개념마저 와해되고 있는 지금, 주체의 문제와 욕망에 대한 담론이 다시 미술계에 새로운 화두로 부각되고 있는데, 이러한 주제를 담기위한 다양한 표현매체로서 오브제의 역할을 탐구하는 계기가 되었으며, 앞으로도 오브제는 과학기술의 발달과 지속적인 산업의 성장, 그리고 새로운 미디어의 출현과 함께 또 다른 해석과 변모를 거듭해 나갈 것임을 확인할 수 있었다.



3. 慾望의 造形的 解釋

‘유통기한(流通期限)’이라는 타이틀로 진행되어지는 본인 작품에서의 주된 화두는 인간의 욕망이다. 채우지 못한 대상에 대한 결핍으로서의 내적 불안은 나의 작품의 시발점이 된다. 예술 작품에서 많이 다루어져왔던 주제이지만 다원화되어진 현대사회에서의 복합적 표현양식을 빌어 새로운 시각으로 이 문제에 접근해보고자 했다.

본인 작품에서 주로 다루고자 했던 조형적 측면은 주제(인간의 욕망)가 내포하고 있는 추상적 이미지를 상징적 표현과 오브제(Object)를 통해 어떻게 화면에 시각화 하

35) 이주현(1999), 전계서, pp.334~336

는가 일 것이다. 상징화되어진 대상과 추상적 표현을 통한 자아의 내적 이미지의 표출, 그리고 콜라주 기법의 중첩(重疊)된 이미지를 통한 또 다른 공간으로의 경험, 사진 이미지의 차용을 통한 허상과 실상의 관계, 화면에서 보여 지는 그로테스크한 입체화의 과정을 통한 표현대상(욕망)의 시각화 등이 본인 작품에서 보여 지는 주된 특징들일 것이다.

다양한 인간욕망의 유형들을 파악하고 새로운 조형적 해석을 통해 소통의 장을 마련하고자했다. 본인의 작품에서 주로 다루어진 대상(인간의 욕망)은 물질과 성(性)에 대한 해석이 주를 이룬다고 할 수 있겠다.

회화를 전공한 나로서는 평면이라는 공간에서 입체화된 화면으로의 전이(轉移)는 새로운 실험이었고 도전이었다. 평면에서 현실의 3차원형상의 재현이 아닌 또 다른 사물, 공간으로의 확장을 가져왔다고 본다. 그 공간의 확장은 추상화되어진 화면과 대상의 상징화과정, 그리고 다양한 조형언어들로 부각되어진다.

그렇다면 본인의 작품에 나타난 욕망이란 주제를 오브제를 통해 어떻게 형상화하였는지 분석해 보고자 한다.

1) 표현수단으로서 오브제

미술은 표현에 의해 시각화(視覺化)되는 예술의 한 장르로 표현의 재료나 도구가 선행되어야 하며, 이 표현의 매체들이 끊임없이 확장되어 왔다는 것을 미술사를 통해 확인 되어왔다. 또한 현대미술에 와서 이 표현매체와 작품이 수평적 관계로 취급되면서 그 중요성은 더해왔으며, 심지어 재료가 곧 작품이라는 등식까지도 발생했던 것이다. 그리고 오늘날 비디오 또는 영상미술과 같은 분야는 많은 작가들이 다루어 오고 있는데 그것은 지금 세계적인 추세로 중심을 점하고 있는 인상을 주고 있으며, 아울러 정보시대의 오늘날의 미술은 이제 무한궤도를 달리고 있다.

현대미술에 와서 장르간의 해체(解體)는 평면매체와 멀티미디어나 소통으로서의 대중매체의 이원적 구조로의 확장을 더욱 심화시켰으며, 이것은 또한 평면회화의 추구를 시대에 뒤떨어진 구시대의 유물처럼 여기고 있다는 것을 반증(反證) 하고 있다고 볼 수도 있는 것이다. 이러한 상황에 본인작품에서의 특징을 분석하기 위해서는 평면에서 공간으로의 확장의 의미가 크기 때문에 평면회화에서의 오브제의 도입에 관심을

두고 서술하고자 한다.

회화의 역사는 인간의 미에 대한 왕성한 탐구욕의 결과에 따른 매체의 역사라 할 수 있을 것이다. 뒤상이 변기를 선택한 것도 그런다는 고정관념에서 회화를 뒤집어 보고자 함이었으며, 그 결과 여태까지 당연시 해왔던 미술의 표현재료에 대해 의문이 제기되고 매체를 그 자체로 탐구하게 하였던 것이다.

본인 작품에서 등장하는 오브제들 중 하나는 선택되어진 오브제, 말하자면 익명(匿名)의 물체가 한 예술가의 선택에 의해서 한순간에 미술품으로 둔갑하는 그 자체가 하나의 작품이자 매체로써 매체와 그 결과로 나타나는 작품인 동시에 공존(共存)하고 있는 이원적 단일체인 것이다. 말하자면 표현의 수단이 되는 매체, 즉 재료가 전혀 가공되지 않은 채 고스란히 작품으로 현존하게 된 것이다. 이러한 미술은 이제 그리는 것이 아니라는 개념이 본인의 평면 회화 작품에서 간혹 혼재되어 등장하는 요소 중 하나이다.

그러한 요소가 본인의 작품 도18, 「유통기한-2002」와 도19, 「유통기한-2003」에서는 표현수단으로서의 오브제가 이분화 된 화면 안에 복합적으로 표출(表出)된다. 산업 사회의 특징인 대량생산, 대량소비의 부산물을 오브제(media)로 선택함과 동시에 화면에서 돌출된 실루엣은 문명화라는 미명아래 자행된 인간의 그릇된 욕망의 산물들로 표현되어졌다. 예를 들면 산업사회의 상징으로서의 볼트, 나사, 그리고 정보시대의 상징인 컴퓨터의 부속물들을 화면에 부착함으로써 의미의 변형을 가져왔고. 그리고 소비 사회의 폐품들을 재가공하여 새로운 이미지로 재탄생 시켰으며, 내제된 욕망의 이미지를 유기체(有機體)로 환원시키기 위해 버려진 의류들을 이용하기도 하였다. 바늘로 꿰매는 작업을 통해 형상을 만들어 낼 수 있었으며, 이렇듯 한 화면에 다양한 오브제의 활용을 통해 인간의 욕망을 표현하기위한 수단으로서 시도 되어지고 있다.

세계 곳곳에서 벌어지는 다양한 형태의 전쟁과 자신들의 욕망을 볼모로 한 환경파괴는 물론이거니와, 최근에는 게놈 프로젝트의 완성으로 유전자 재조합, DNA 합성기술, 동물복제와 인간복제의 찬반논란, 이 모든 것이 인류의 존립(存立)에 크나큰 영향을 미치고 있는 현실이다. 환경파괴는 물론이거니와 인간의 존엄성마저 부정되어지는 현실에 앞으로 우리 인류에게 닥칠 재앙의 불씨는 이미 타오르고 있다. 이 모든 파괴적 행위의 저변에는 긍정적이든 부정적이든 간에 욕망이 자리하고 있다.

이렇듯 본인의 작품에서는 인간의 욕망에 대한 보다 본질적인 접근을 위해 조형적으로 다양한 오브제들의 선택이 필요로 했다. 또한 이러한 오브제는 본인 작품에서 중요한 표현수단으로 자리매김 할 것이며, 더욱 확장된 개념으로 발전해 나갈 것이다.

2) 상징적 해석

본인의 작품에서 보여 지는 또 다른 특징은 억압된 욕망으로 인한 자아의 심리적 불안상태를 나름대로의 표상체계를 가지고 이미지화 하였다는 점이다. 주제가 담고 있는 이미지들의 내용과 상징적 표현에 관한 분석을 토대로 어떻게 화면에 시각화되는지를 본인의 작품을 통해 제시하고자 한다.

본인의 작품에서 보여 지는 이미지들은 이러한 보이지 않고 잡으려 하면 끝없이 멀어지는 욕망의 대상들을 조형화 한 것이다. 그 욕망의 실체 중 하나가 바로 현대사회의 물질에 대한 끝없는 인간의 갈망(渴望)이다. 그리고 찢겨진 상처와 부풀어 오른 화면, 유기체로 형상화된 오브제들을 통해 억압된 성적욕망을 상징화(象徴化)하였다. 성적본능은 하나의 에너지와 같다. 성 본능에서 방출된 힘은 일시적으로 다른 쪽으로 유도 될 수는 있지만 그 힘의 원천은 다른 것으로 바꿀 수는 없는 것이다. 억압된 욕망은 대체충족을 위해 다양한 형태로 나타난다. 프로이트에 따르면 ‘현대인들이 앓고 있는 대부분의 신경증이 성 본능(本能)에 대한 억압과 무관하지 않다’고 말한다. 이러한 억압과, 억제, 사회전반의 규범 등은 본인의 작품에서는 팽창된 긴장감과 그것을 지탱하는 가는 실로 표현되어지곤 한다. 도18, 「유통기한 2002」, 언제 폭발할지 모르는 위기상황을 화면에 일류전이 아닌 실재 오브제를 통해 형상화함으로써 시각적 충격을 주고 있다.

본인 작품에서 주로 등장하는 ‘유통기한’이라는 타이틀은 인간의 욕망의 한계를 이야기 하고 싶었다. 산업사회의 모든 상품에는 이 로고가 붙게 마련인데, 단지 넘어서고 넘어서지 말아야하는 욕망의 한계만을 의미하는 것이 아니라 현대사회의 욕망의 덧없음을 역설적으로 담아내고 있다.

도20, 「유통기한 2003-1」 작품에서 주시해야할 부분은 인체가 욕망의 덩어리로서 왜곡되어지고 추하게 표현되어졌다는 점이다. 갈기갈기 찢어지고 재결합되어지고 하는 과정 속에 인체는 억압된 욕망의 대상으로서 존재한다. 이러한 욕망의 실체를 조형화

하기 위해 상징과 은유의 방법을 통해 내제된 욕망의 본성을 살펴볼 수 있다. 찢겨진 조각들을 실로 꿰매고 내용물을 집어넣고 하는 과정은 욕망을 부풀리는 과정이고 이러한 반복된 과정을 통한 억압된 욕망의 행위는 팽팽하게 조여진 가는 실로 언제 폭발할지도 모를 위기감을 상징적으로 담아내고 있다.

또한 이러한 욕망의 표현에 있어서 색채가 주는 상징성 또한 크다고 하겠다. 도19, 「유통기한 2003」에서 보여지는 이분화 된 화면에서의 색채 배합은 욕망으로 인한 현대사회의 어두운 단면들을 무채색계열의 세기말적인 색채로 표출되어졌다. 그라데이션(Gradation)으로 화면에 깊이감을 줬고 전체적으로 무채색계열 가운데 부각되는 붉은색은 터져버릴 듯한 억압된 욕망의 상황을 극대화 시켜주고 있다. 그리고 화면에서 보여지는 콜라주기법의 중첩된 이미지들은 추상적 공간개념의 확장을 극대화 시켜주고 있다. 도21, 「The Wall-II」에서 보여지는 선택된 오브제로서 링거(Ringer)병, 조화, 열대어 등이 있다. 링거병은 욕망을 채우기 위해 대상에 집착한 결과 끝내 채울 수 없는 아픔을 치유하기 위한 시간적 공간으로 상징화 되어졌다. 조화(造花)는 사랑으로서 에로스(Eros)를 상징한다. 사랑 또한 채울 수 없는 무한한 결핍이기에 허상이다. 그 허구적인 사랑의 상징으로 실체가 아닌 모조품을 오브제로 설정하였다. 열대어는 그러한 욕망의 바다에서 표류하는 억압되고 소외된 자아를 상징하는 중요한 선택되어진 오브제이다. 이렇듯 이 작품에서는 실재와 모조(模造)가 혼재(混在)되어있다. 무엇이 진짜이고 가짜인가? 라는 자아와의 끊임없는 대화를 통해 진정한 자아를 찾기 위한 과정으로서 설명되어 질 수 있다.

3) 사진이미지 차용

20세기 후반에 이르러서는 예술전반에서 소통이라는 말이 등장하게 되고 언어로서의 이미지와 그러한 이미지를 전달하는 수단 자체를 의미하는 매스미디어와 물체로서의 멀티미디어가 혼재되어 미술세계는 한층 더 복잡하게 전개되었다. 현재 많은 작가들이 사진을 이용하거나 인쇄매체를 이용해서 작업을 해오고 있는데, 물질문명 속에서 파생되는 여러 상황적 현상들을 사진이 신속하게 포착(捕捉)할 수 있는 장점이 이를 작가들을 끌어들이는 하나의 이유가 되기도 하는 것이다. 이것은 포스트모더니즘의 다원적인 현상 이래로 나타나고 있는 예술의 소통적 측면을 강조하는 것과도 무관하

지 않다. 재료상의 순수한 뜻으로 보면 전자시대 이전에는 물질적인 의미로써 해석이 되지만 매체의 개념이 컴퓨터나 레이저 또는 영상매체 등이 속속들이 등장하면서부터 소통적 측면으로서의 커뮤니케이션의 수단인 책, 잡지, 신문, 사진, 영화, 라디오, 텔레비전, 비디오, 컴퓨터, 홀로그래피, 레이저 등으로 또는 이와 관련이 되어 사진과 인쇄술로 나타나기도 하고 있다.

사진은 19세기 중엽에 나타난 새로운 시각형식으로서 현대의 특유한 상징적 기호이다. 사진 이미지의 형식이 4백년의 긴 역사를 지닌 주요한 시각예술형식인 회화와 서로 닮아있기 때문에 회화와 사진의 상호관계와 영향이라는 도식(圖式)은 사진의 출현 이후 현재까지도 자주 거론되는 문제이다.³⁶⁾

본인은 사진이라는 매체를 통해 자아의 억압된 욕망과 표현수단으로 오브제의 새로운 접근을 시도하려한다. 본인의 작품에서의 음울하고, 불편함 등은 사진을 통해 음울한 것을 통한 진정성에 접근하려는 1990년대 시도와 일맥상통 하고 있다. 예를 들면 신디셔먼(C. Sherman, 1954~)의 사진을 이용한 애브젝트(Abject)³⁷⁾미술과 신체미술로 나타나는데 그녀의 작품은 구토물이나 부패한 음식물, 체액 등을 개인의 억압된 신체적인 것과 관련시켜서 문명적인 안락함의 이면에 나타나는 인간의 정신적인 불안 상태를 잘 나타내 보여주고 있다.

본인 작품에서의 도22, 「Body-landscape」 시리즈에서 보이는 사진이미지들은 다소 불쾌감을 주는 연관성이 있지만, 실재와 허상의 관계를 중점으로 다룬 점에서는 약간의 차이를 보인다.

사진은 무언가에 쫓기고 있고, 무언가를 갈구하는 억압되고 결핍된 자아의 불안한 심리적 상태를 형상화하는 데에는 적절한 매체(媒體)라 생각되어지며, 본인 작품에서도 다양한 기법으로 다루어지고 있다.

도22, 「Body-landscape」에서는 매체로서의 사진과 일상의 오브제와의 결합을 통해 사진만의 극대화된 실재성과 입체화를 통해 자아와 시대를 바라보는 새로운 시각으로

36) 이영철, 「상황과 인식」, 시각과 언어, 1993, p.94.

37) 애브젝트(Abject) : 불결한 또는 불쾌한 이란 뜻의 애브젝트라는 개념은 정신분석학자이자 기호학자인 크리스테바가 명명 한 것으로 이는 서면의 작품에서 신체 내부, 특히 불쾌감을 주는 액체분비물, 정액, 혈흔, 토사물 등이 보이기 때문이다. 한편 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)는 이 시기의 작품들을 ‘재난들과 동화들’, ‘역겨운 사진들’, 그리고 ‘시민전쟁’이라고 불렀다.

의 접근을 시도하였다. 이 작품에서 보여지는 특징은 매체로서 사진의 실재성과 정보화시대의 부산물로 전선을 상징화하여 오브제로 사용함으로써 그 속에서 부풀려진 욕망을 쫓고 있는 자아를 바라봄과 동시에 평면과 입체의 만남을 통한 다각적 시각으로의 확대를 시도하였다는 점이다. 또한 거대하게 확대된 신체의 부분과 왜곡을 통한 충격적이고 낯선 화면은 결국은 욕망은 부풀려진 허상임을 인식시켜주는 창구역할을 수행하고 있다.

사진이란 대중매체의 편재성(偏在性)으로 인해 좀더 시각적으로 새로운 것들에 대한 관심과 그러한 이미지들의 유혹을 이용하는 고급미술의 재현물들로 여겨질 수 있다. 사진은 현대의 대중문화 속에서 적용범위와 역할이 대단히 넓어져 사회기반 그 자체의 형태를 만들기까지 하고 있고 그러한 점에서 사진이 현대생활의 중심부에 위치함으로써 그것이 비판적으로 사용될 경우 이미 제도적 관습(慣習)과 물질성에 굴복당한 회화보다는 훨씬 충격을 줄 수 있다.

재현의 욕구를 충족시키고, 부가적(附加的) 표현양식(드리핑, 콜라주, 부조기법, 이미지 중첩)을 통해 자아의 내면 깊숙이 존재하는 욕망의 본성을 살피고 진정한 얼굴을 발견하기 위한 과정으로 사진은 계속해서 본인 작품에서 중요한 표현매체로서 계속해서 자리매김 할 것이다.



4) 개념적요소

과거의 작가적 의식을 버리고, 완성된 작품 그 자체보다는 제작의 아이디어나 과정이 바로 예술이라고 생각하는 프로세스 아트나 대지미술, 퍼포먼스와 설치미술 등과 같이 반미술적 제작 태도, 즉 예술가의 사상을 강조하는 사조는 어떤 것이든 개념적인 표현에 속한다.

개념미술은 미니멀 아트의 논리적 귀결(歸結)로 보는 것이 지배적인 견해이나 한편으로는 네오다다(Neo-dada)나 플럭서스(Fluxus)³⁸⁾로 대표되는 60년 전후의 여러 가지

38) 플럭서스(Fluxus) : 유동, 유출, 변전의 뜻으로 본래 ‘밀려오는’ 이라는 뜻의 라틴어에서 유래한 말이다. 믹스트 미디어적인 액션형식의 하나로 극단적인 반예술적 전위운동을 가리킨다. 1960년대 초 동명의 그룹이 조직되어 뉴욕을 중심으로 유럽 각지에서 활동했다. 그 구성원은 고정되어 있지 않으나 음악가, 화가, 시인, 무용가, 영화작가 등 전 예술에 걸쳐 있으며, 이들의 국적도 다양하다. 추진자의 한 사람인 조지 마치우나스에 의하면 플럭서스는 기존의 예술, 문화 및 그것이 만들어낸 모든 기득권에

형식 파괴적인 운동에서도 거의 동시에 발생했다. 이러한 개념미술의 선구자는 말할 것도 없이 마르셀 뒤샹이다. 그는 1913년 미술가의 역할이 물질을 교묘하게 치장하는 데 있는 것이 아니라 미의 고찰을 위한 선택에 있다고 정의했는데, 이것이 개념미술의 근본적인 미학(美學)이다.

과거의 미술에서의 개념은 작품에 선행하는 관념형성에 관여한 것에 비해 70년대 개념미술의 개념은 궁극적으로 대상물로서의 미술작품의 존재를 부정하기 위한 것이었다. 즉 미술은 대상에 있는 것이 아니라 대상이 속해있는 미술가의 개념 안에 존재하기 때문에 미술가는 작업하지 않아도 된다는 것이다. 따라서 대상으로서의 미술이 존재할 필요가 없어져 미술의 비물질화(非物質化), 비시각화(非視覺化)가 가능해지며, 이에 따라 양식이나 작품의 질 따위도 사라진다. 개념미술가들은 사진, 비디오, 자신의 신체, 지도, 텍스트, 음향카세트, 단순한 다큐멘터리 등을 이용하거나 끝없는 숫자의 반복을 포함한 문자들, 환경적 요소들을 사용하였다. 그들이 여러 경향으로부터 방법들을 빌어오긴 했으나 본질적인 것은 항상 개념, 즉 아이디어로서의 미술작품, 과정중의 그 무엇이였다. 또한 그들의 작업에서 중시된 것은 관람자의 적극적이고 실제적인 참여이다. 이것은 비물질화 만큼이나 그들에 의해 강조된 표현방식이다.

1960, 70년대에 로버트 스미슨(Robert Smithson, 1938~1973)³⁹⁾과 크리스토(Christo,

대해 불신하는 반예술적, 반문화적인 전위운동이라고 선언했다. 그는 또한 유럽주의도 배격하고 예술의 전문화 및 예술적 자아를 증진시키는 모든 예술 형태에도 반대한다는 입장을 취하고 있다. 또한 플럭서스의 멤버였던 요셉보이스는 믹스트 미디어에 의한 무대 상연을 통해서, 연기와 문학의 창조성을 부정하고, 연기에 탐닉하는 해프닝에 대해서도 반대 운동을 전개했다. 그리고 그는 자유 의지에 의한 픽션이 없는 이런 이벤트는 전통적인 극장공간과 문학적 공상과는 배치되는 것으로, 현실성 자체를 전면에 드러내기 위해 무대에 올려져야 한다고 역설했다. 플럭서스란 개념은 바로 이와 같은 예술행위를 가리키는 명칭이라는 것이다. 그 행위는 어떤 내용을 표현코자 하는 것이 아니라 시간의 경과에 따라 저절로 구성되는 것으로, 표현은 제한되어야 한다. 왜냐하면 모든 예술적 의도는 상대적으로 인위적인 성격, 즉 부자연스러움을 내포하기 때문이다. 그러므로, '예술=인생'이 아니고, '반예술=인생'이란 등식을 설정하고 있다. 멤버로는 백남준을 비롯해 조지 브레크트, 오노 요코, 아이요, 덕 히긴즈, 앨리슨 놀즈, 벤 페터슨, 에미트 윌리엄스, 라몬데 영 등 1960년대 전위 예술의 중요 작가들이 거의 다 참여하고 있다. 플럭서스는 1962년부터 비스바덴, 코펜하겐, 파리, 뒤셀도르프, 암스텔담, 런던, 뉴욕, 기타 여러 도시에서 기념행사를 가졌다.

39) 스미슨은 갤러리나 미술관 같은 제도적 기관을 일종의 '문화적 감옥'이라고 표현하였다. 작가들은 자신이 그러한 기제들에 대해 주도권을 쥐고 있다고 착각하지만, 실상은 그 제도적 기제들이 예술가들을 장악하고 있다는 것이다. 미술의 지나친 상업성의 거부와 환경운동에 대한 지지의 표시로 기존의 인습적 표현소재에서 탈피를 하는데 목적이 있다. 한 작가가 예술상품을 전시하는 일은 미술관과 갤러리

Vladimirov Javacheff, 1935~)40)같은 작가들은 거대한 대지미술 작품제작에 몰두했다. 이러한 작품은 대지미술이라 불리 우며, 도23, 「나선형의 독」에서 사용된 표현재료로서 가공되지 않은 자연상태 그대로인 진흙이나 소금, 바위, 물, 해조 등이며, 심지어 그 자연 속에서 발생하는 바람까지도 재료인 것이다.

로버트 스미슨과 크리스토의 작품에서는 표현재료를 논한다는 자체가 무의미할 만큼 그 규모에서 이미 우리의 시야를 벗어나 있다. 그것은 헬기를 타고 공중에서 보지 않으면 안 될 정도인 것이다. 이러한 장소미술은 시간이 지나면 없어지거나 제거해야 하기 때문에 감상자들에게 보여 질 수 있는 것도 현실적으로 보면 프로젝트나 영상자료에 한정될 수밖에 없게 되어 감상자들이 실제로 볼 수 있는 재료로써의 의미도 마찬가지로 남겨진 자료 속의 아이디어에 담보(擔保)되어 있다고 볼 수 있는 것이다.

마르셀 뒤샹, 앤디 워홀과 같은 미술가들은 독창성과 창의력이란 사물이 아닌, 아이디어와 행위 속에 존재하는 것이라고 단언한 바 있다. 그들은 ‘기성품’도 미술 작품이 될 수 있고, 화가의 능숙한 기술이 반드시 필수적인 것은 아니며 작품 그 자체는 별로 중요하지 않다고 주장했다. 이것은 미술에 있어서의 미술작품이라는 것이 과연 존재할 필요성이 있는가 하는 의문을 가져보는 것이고 이것은 우리를 개념미술의 뿌리에 입문시키는 것이다. 개념미술가들은 이론적인 문제들을 실험하거나 사고를 전달하기 위해 수단으로 이용함으로써, 흔히 미술의 전통적인 소재나 요소들을 무시하고 그 대신 언어, 사진, 혹은 물건 등을 작품의 재료로 사용한다. 41) 마르샬 래스의 작품은 전광판을 이용한 것으로 미술의 전통적인 재료를 완전히 벗어나서 일상적이고 통념적인 언어와 네온불빛을 미술로 치환(置換)시켜 미술은 물질적인 것으로 창조해내는 것이 아니라 작품에서 중요한 것은 작가의 생각과 아이디어이며 작품을 시각화시키는 물질은 수단에 불과하기 때문에 작가의 사상을 가장 잘 나타낼 수 있는 것이라면 어

문화에 복종하는 일이며, 나아가 이는 자신의 통제력 밖에 있는 문화적 감옥을 사실상 지지하는 셈이라고 강조한다. 따라서 그는 더 이상 모더니즘론에 억압받지 않고 자연으로, 선사시대로 눈을 돌렸다. 이렇게 해서 그가 얻은 결론은 “있는 그대로의 자연”으로 돌아가야 한다는 것이었다.

40) 불가리아 태생의 미국인인 크리스토는 그의 ‘포장’작업(앙파크타주)으로 유명한 대지미술가이다. 그는 초기의 소규모 포장작업에서 나중에는 빌딩전체 뿐만이 아니라 탁 트인 자연의 중요부분까지도 둘러싸는 거대한 환경작업으로 관심을 돌렸다.

41) Philip Yenawine 著 · 한국미술 연구소 譯, 「현대미술 감상의 길잡이」, 시공사, 1994, p.92.

는 것이든 선택해서 작품으로 만들 수 있다는 것을 보여주고 있으며, 미술에 대한 새로운 인식의 폭을 넓혀주고 있다.

20세기 후반으로 접어들면서 미술가들은 과학자들과 마찬가지로 어떤 한계나 불가능도 믿으려 하지 않았으며 한계를 타개(打開)하고 예상을 뛰어넘으려 노력해 왔다. 미술가들은 과학기술이 제공하는 어떤 새로운 매체나 재료에 개방적이었다. 따라서 미술가들 주변은 엄청난 양의 과거에 대한 정보로 둘러싸여 있어서, 미술가들은 이제 아이디어나 재료의 홍수 속에 있다고 해도 과언이 아닐 정도가 되었으며, 재료에 있어서도 이제까지 아무도 사용할 수 있으리라고 생각해 보지 않았던 것이라면 더욱 관심을 가졌다. 그리하여 미술가들은 카메라를 사용하는 다양한 방법을 착안하기 시작했으며, 네온으로 채색을 하였고, 선을 그을 수도 있다는 사실을 깨닫게 되었던 것이다. 그러나 기계나 기계적 방법을 사용하여 작품을 제작하게 되자 예술에 있어서 기교라는 것이 과연 무엇을 의미하는 것인가에 대한 재규정이 내려지게 되었다. 사실상 많은 미술가들이 기술적 지식과 그 구사에 대해 무관심한 태도를 보이기 시작했으며, 기교라는 것은 더 이상 예술성을 판단하는 엄밀한 기준이 되지 못하였다. 그러나 이러한 사실이 재료에 대한 무관심을 의미하는 것은 아니다. 이제까지 모든 양식은 물감의 특성에 대한 열성적인 탐구에서 전개되어 나왔기 때문이다.

지금 많은 작가들이 다양한 재료를 실험적으로 사용하게 된 것은 현대미술의 조류나 과학의 발달로 인해 수많은 물질들이 주변에 널려있어 우리의 눈을 자극하고 있는 것과 무관하지 않을 것이다. 이런 환경에서 회화 역시 연구방법이나 표현영역이 무한대로 확대되게 되었고 그에 따라 표현재료나 도구들이 확장될 수밖에 없는 것이다.

본인 작품 도24, 「유통기한 2003-IV」, 도25, 「Blue Island」에서는 이러한 표현의 확장으로 개념적 요소들이 잘 나타나 있다. 대상의 재현적 요소들은 배제되고 반복되고, 볼륨(volume)화 되어진 상징성, 모노톤과 블루(Blue)색의 개념만이 화면에서 부각될 뿐이다. 최소한도로 표현의 제약(制約)을 주었고, 작품에서의 색채, 형태, 구성까지도 단순화시킴으로써 원초적 미감을 자극시키고자 하였다.

도24, 「유통기한 2003-IV」에서는 정사각형의 같은 크기의 작품들이 반복적으로 설치되어졌다. 입체화되고 모노톤의 화면에서의 보여지는 절제된 표현은 욕망이라는 무거운 주제를 반대의 이미지들(달콤함, 향긋함)과 중첩시킴으로써 상상의 공간을 확대

시켜주고 있다.

도25, 「Blue Island」는 욕망하는 섬을 상징적으로 표현한 작품이다. 여기에서의 푸른색은 푸르름, 청정(淸淨)의 이미지가 아니라, 무분별하게 개발되고 물질만을 추구하는 현시점의 위기의 제주인 들을 상징하는 것이다. 언제 터져버릴지도 모를 그러한 위기상황을 부풀어 오른 화면과 푸른색의 절제된 표현으로 형상화되어졌다.

이렇듯 본인의 작품에서는 표현의 대상(Object)을 인간의 욕망으로 한정시키고 표현 매체로 오브제(Media), 사진이미지, 무형의 개념적 요소들로 복합적 표현양식들이 화면에서 조형화 되어졌다. 욕망의 실체를 다각적으로 분석 조형화함으로써 위기에 직면한 사회를 바라보는 올바른 예술가적 시각과 자아의 정체성회복이 본인작품에서 찾고자 했던 주안점(主眼點)일 것이다.



III. 結論

최근 화단에서는 후기 산업사회라는 특별한 사회경제적 구성 틀 속에서 야기되는 심각한 문제들을 작품의 주제로 서슴없이 선택한다. 현대화과정 속에서 방치해 두었던 인간성 상실, 문명의 이기, 환경문제, 성의 문제 등 욕망에 대한 해석은 또 다른 화두로 떠오르고 있는 것이다.

그러므로 본 논문은 현대미술에 있어서의 다양한 매체들이 등장하고 사라지는 미술 환경에서 오브제의 역할과, 21세기 사회가 안고 있는 욕망이라는 문제를 어떻게 미학적으로 접근 할 것인가를 논점으로 하였다.

인간의 욕망을 형상화 하는 과정에서 프로이트와 자크 라캉의 이론을 근간으로 제한적으로 접근해 보았고, 그러한 주제와 표현매체로서 오브제를 통해 작품화한 현대작가들을 동시다발적으로 도입하여 연구한 것은 본인 작업에 대한 분석 근거를 얻고자 함이었으며, 또 이를 기반으로 오브제의 개념정립과 더불어서 조형세계를 더욱 심화시키고 복잡 다양한 현대미술을 좀더 깊게 이해하는데 의의가 있었다.

본인의 작품에서의 주된 화두는 채울 수 없는 욕망의 결핍으로부터 오는 억압된 욕망의 분출과 이를 통한 주체의 인식이 지배적이다.

욕망이란 주제를 형상화하기위해 본인은 다양한 매체가 범람하는 현실에서 표현수단으로 오브제를 선택하게 되었으며, 도18, 「유통기한 2002」에서 보여 지듯이 이분화된 화면 속에 확장된 콜라주기법과 산업사회의 부산물로서의 오브제, 그리고 상징화된 기호들과 은유를 통해 주체와 욕망, 물질과의 관계를 조명하였다.

또한, 도22, 「Body Landscape」에서는 각 장르의 구분이 희미해지고 순수성, 독창성, 유일무이성에 대한 반발로 복제와 차용이 빈번해지면서 고급지향이 아니라 대중문화나 퇴폐문화까지도 미술 안으로 끌어들이는 포스트모더니즘 미술에서의 효과적 매체인 사진이미지를 차용함으로써 억압되고 결핍된 주체와 현대인의 욕망에 대한 조형적 해석을 시도하였다. 이와 더불어 작품에서의 색채, 형태, 구성까지도 단순화시킴으로써 개념적 요소들이 부각되었다.

본 논문은 인간의 욕망을 주제화 하는 과정에서 이론적 배경과 표현형식으로 오브제에 관한 연구를 통해 본인 작품으로의 접근을 시도해 보았다. 이러한 시도를 통해 21세기 새로운 매체들이 범람하는 미술환경 속에 새로운 화두로 등장한 욕망이라는 주제의 다변화와 표현형식으로서의 오브제의 무한한 확장가능성을 재확인 할 수 있었다. 더불어 본인이 작업하는데 있어서의 표현의 범위를 확대하는 계기를 마련하였고, 또한 이러한 연구를 통해 자아를 돌아보고 현대사회를 냉철하게 바라보는 예술가의 눈을 갖는 중요한 자리가 되었다.

아울러 표현매체로서의 오브제의 다양한 해석은 기존 미술양식의 차용이 아니라 재해석을 위한 대안으로 계속되어질 것이며, 과학기술의 발달과 사회변화에 민감하게 반응하며 끊임없이 변모하게 될 것이다. 그리고 다양한 주제를 표현하는 수단으로서 더할 나위 없는 매체임을 다시금 재확인 할 수 있었다.

앞으로도 이러한 연구를 바탕으로 욕망의 인식과 주제화를 통한 형상표현은 한층 더 심도 있는 접근이 필요할 것이다.



參考文獻

〈單行本〉

- 강은영, 「소호에서 만나는 현대 미술의 거장들」, 문학과 지성사, 2000.
김옥동, 「포스트모더니즘과 포스트구조주의」, 현암사, 1997,
박찬국 외, 「현대미술의 기초개념」, 도서출판 재원, 1999,
서성록, 「한국미술과 포스트모더니즘」, 미진사, 1993.
오광수, 「추상미술의 이해」, 일지사, 1988.
윤난지, 「현대미술의 풍경」, 예경, 2000.
윤현섭, 「추상미술과 지의 자아」, 인간사랑, 1997.
이영철, 「상황과 인식」, 시각과 언어, 1993.
이일, 「현대미술의 시각」, 미진사, 1989.
이주현, 「미술로 보는 20세기」, 학고재, 1999,
전병석, 「우리시대의 욕망 읽기 정신분석과 문화」, 문예출판사, 1996.
정명환, 「주체의 변모」, 계간 문학동네, 1999, 봄호.
정병관 외, 「현대미술의 동향」, 미진사, 1987.
정한고·조인상, 「사진 이론과 실기」, 시공사, 1996.
조용훈, 「탐미의 시대」, 효형출판, 2001.1
진중권, 「미학 오디세이」, 휴머니스트, 2004.
최봉영, 「주체와 욕망」, 사계절, 2000.

〈翻譯書〉

- Jack J. Spector著·신문수 譯 : 「프로이트 예술미학」, 1998.
Jacques Lacan著·권택영 譯 : 「욕망이론」, 문예출판사, 1994.
Jeanne Siegel著·양현미 譯 : 「현대미술의 변명」, 1997.
Michael Lush著·심철웅 譯 : 「뉴미디어 아트」, 시공사, 2003.

Philip Yenawine著 · 한국미술연구소 譯 : 「현대미술 감상의 길잡이」, 시공사, 1994.

Roger Bordier著 · 김현수 譯 : 「현대미술과 오브제」, 미진사, 1999.

Sigmund Freud著 · 김인순 譯 : 「꿈의 해석」, 열린책들, 1997.

〈論文〉

김금녀, “한국 현대영화에서의 성적욕망 담론의 구성과 실천에 관한 연구”, 박사학위논문, 성균관대학교 대학원.

이 준, “현대사회의식의 구조와 문명의 억압적 기제”, 박사학위논문, 한국외국어대학교 대학원, 2002.

김윤정, “기호와 상징 표현에 관한 연구”, 석사학위논문, 홍익대학교 미술대학원, 2001.

김혜선, “자아의 변형된 이미지에서 표출된 알레고리에 관한 연구”, 석사학위논문, 홍익대학교 미술대학원, 2001.

김희봉, “현대미술에 있어서 오브제의 유형과 의미”, 석사학위논문, 단국대학교 대학원 1996.

문창배, “현대문명의 다중적 이미지를 통해 제시된 이상에 관한 연구”, 석사학위논문, 중앙대학교 대학원, 2000.

박봉춘, “매체에 따른 회화의 표현 방법적 특성 연구”, 석사학위논문, 홍익대학교 교육대학원, 2001.

임미령, “회화에 나타난 무의식과 욕망의 표현 연구”, 석사학위논문, 홍익대학교 미술대학원, 2001.

주민정, “현대미술에 있어서 오브제 수용에 관한 연구”, 석사학위논문, 계명대학교 교육대학원, 2001.

홍은경, “욕망의 은유·환유적 전개를 통한 회화 표현성 연구”, 석사학위논문, 홍익대학교 대학원, 2000.

參考圖版



도1, 마네, 「피리 부는 소년」, 161×97cm, 유화, 1886.



도2, 모네, 「수련」, 89.5×93.3cm, 유화, 1906.



도3, 뒤샹, 「자전거바퀴」, 128.3×63.8×42cm, 1913.



도4, 뒤샹, 「L. H. O. O. Q.」, 1920.



도5, 뒤샹, 「샘」, 1917.



도6, 메레 오펜하임, 「모피 아침식사」, 오브제, 1936.



도7, 앤디 워홀, 「마릴린 먼로」, 실크스크린, 1962.



도8, 에곤실레, 「수욕하는 자화상」, 수채화, 과슈, 연필, 1911.



도9, 에곤실레, 「누드 자화상」.수채화, 과슈, 연필, 1911.



도10, 주디 시카고, 「정찬파티」,설치
1979.



도11, 조엘 피터 위트킨, 「홀로코스트의 초상」
사진, 1982.



도12, 토니 크랙, 「퇴적」,오브제, 1975



도13, 토니크랙, 「새로운 돌드-뉴튼의 색조들」,
오브제, 1979



도14, 존 밸드서리, 「피의 선디」.
사진위에 채색, 1987.



도15, 존 체임벌린, 「멋쟁이의아
들」,1977



도16, 마르샬 래스 「아메리카, 아메리카」,레온,
오브제, 1964.



도17, 마우리치오 카텔란, 「비디비도비도부」
설치, 오브제, 1996.



도18, 백유일, 「유통기한 2002」, 162×132cm. 혼합재료, 2002.



도19, 백유일, 「유통기한 2003」, 162×132cm. 혼합재료, 2003.



도20, 백유일, 「유통기한2003-1」
162×43cm, 혼합재료, 2003.



도21, 백유일, 「The Wall- I」, 43×43cm, 오브제, 2004.



도22, 백유일, 「body-landscape」, 100×62cm, 사진기법, 오브제, 2004



도23, 토마스 스미스슨, 「나선형의 둑」, 1970.



도24, 백유일, 「유통기한 2003-IV」, 40.3×40.3cm ×5, 혼합재료, 2003.



도25, 백유일, 「Blue Island」, 43×43cm, 혼합재료, 2000.

<summary>

A Study on Formative Interpretation of Object's Desire

Baek, You-II

**Department of Fine Art
Graduate School of Cheju National University**

Directed by Prof. Kim, Yong-Hwan

Modern visual art has been developed into pluralistic art environment caused by the idea out of center in the post modern age. This phenomenon has been faced with a new turning point due to the disagreements caused by post capitalism; environmental disruption, exhaustion of natural resources, materialism, and human reproduction by gene manipulation.

Modern people have some difficulty restoring relaxation owing to the desire of materials and conflict caused by innumerable visual materials including mass media, advertisement, and internet. Moreover, the idea based on time and space is being collapsed by the digital times. The endless desire behind the disharmony has created art works for many centuries and provided humans with the reasons for life. And it has provided arts with unlimited energy for creativity.

This study analyzes the desire highlighted by modern art, based on formative view, not on simple moral view. Specifically speaking, this study tries to recognize and analyze the relationship between the society and its structural conflicts through the topic of desire. And it tries to analyze desire's formative interpretation by comparing my work with the ones of the 20th century through object. In this view, the role of object is very important. The study backgrounds the theory of Sigmund Freud(1856~1939) and Jacques Lacan(1901~1981). The object, which is

interpreted diversely and has unlimited enlarging possibility, is used to interpret formative art. It also tries to research how the topic of object is formalized in modern art.

This study also deals with artistic consideration from cubism to supernaturalism developed by Dada's object, trying to help with the definition of object's conception. The object has been interpreted diversely in modern art. Before the 20th century, the academic opposition against paintings has produced the change of consciousness along with the sacrifice of illusion, bringing about new aesthetic concepts. This means that the way of seeing the objects has changed. It can be said that the objects play a very important role in modern art.

This study tries to survey the techniques of surrealism, conceptualized art, the role of object in performance and the appearance of the object concept. It also defines the concept including the art historical research and the characteristic definition, trying to provide help with the understanding of modern art.

This study also tries to analyze various desirous expressions through object by dividing physics and materials, in the pursuit of new possibility through the object as a way of expression. In addition, the way of visualization of self psychological instability is explored through the analysis of symbolic expressions. Through borrowing photographic image, the relations between reality and virtual image are explored.

Through this study, the reality of desire is correctly recognized and the role of object in the formation is explored, trying to understand the concept of object. Lastly this study tries to identify reality by analyzing internal image in my works, having the artistic vision to have a view of desirous society.