



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](#)

석사학위논문

본인의 ‘페어드로잉’(pair drawing)을 통해 본
재현의 통제 불가능성



한성대학교 대학원

회 화 과

서 양 화 전 공

곽 나 은

석사학위논문

지도교수 홍명섭

본인의 ‘페어드로잉’(pair drawing)을 통해 본
재현의 통제 불가능성

A Study on the Uncontrollability of Realization as
Considered through My 'Pair Drawing'

2015년 6월 일

한성대학교 대학원

회 화 과

서 양 화 전 공

곽 나 은

석사학위논문

지도교수 홍명섭

본인의 ‘페어드로잉’(pair drawing)을 통해 본
재현의 통제 불가능성

A Study on the Uncontrollability of Realization as
Considered through My 'Pair Drawing'

위 논문을 미술학 석사학위 논문으로 제출함

2015년 6월 일

한성대학교 대학원

회 화 과

서 양 화 전 공

곽 나 은

곽 나 은의 미술학 석사학위 논문을 인준함

2 0 1 5 년 6 월 일



심 사 위 원 장_____ (인)

심 사 위 원_____ (인)

심 사 위 원_____ (인)

국 문 초 록

본인의 ‘페어드로잉’(pair drawing)을 통해 본 재현의 통제 불가능성

한성대학교 대학원

회 화 과

서 양 화 전 공

박 나 은

하나의 ‘작품’ 속에는 눈에 보이지는 않지만 분명히 자리하고 있는 텅 빈 공간이 존재하는데, 그 공간 속에는 ‘작품’이라는 틀에 갇혀 구체적인 모습을 드러내지 않는 속내와 형상이 담겨져 있다.

본인은 ‘안과 밖’, ‘의도와 결과’간의 불일치에 대해 늘 관심을 갖고 작업을 해 왔으며, 이러한 관심은 자연스레 좁은 공간에 들어가서 팔에 반응을 주며 시선의 앞면과 뒷면을 동시에 기계적으로 찍어대는 행위를 하게끔 만들었다. 이러한 반복적인 행위를 통해 드러나는 시선 뒷면의 이미지는 작업생산 사전 단계에서의 예측이 무색할 정도로 흩어지고 해체되는데, 이 흔적만으로 가득한 시선 뒷면의 이미지는 언제나 본인의 의도를 배반하고 일탈한다. 이러한 시선 뒷면의 이미지는 본인의 수동적이고 권력적인 시선이 해체되어 드러난 것으로, 그 시선은 ‘나’의 의도를 해체시키는, ‘나’의 지배 바깥의 ‘눈먼 시선’이며 존재를 관통하는 ‘타자로 작동하는 나의 시선’이다. 그러한 시선은 ‘나’를 무너뜨리기도 하고 지배하기도 한다.

‘한 쌍의 그림’이 탄생되는 작업과정 속에는 중요한 규칙이 하나 있는데 그것은 절대로 뒤를 돌아보면 안 된다는 것이다. 시선의 앞면에는 본인의 수동적인 의식 속에서 재단된 비교적 식별 가능한 이미지(이를테면 도판1의 빨간

티셔츠 같은)가, 시선 뒷면에는 텅 비어있는 종이(혹은 캔버스)가 붙여지고, ‘펜을 앞뒤로 찍어대는’, ‘칼을 앞뒤로 흔들어 대는’ 등의 규칙이 정해진 후 본격적으로 찍는(찌르는) 기계적인 행위가 시작되면 작가로서의 ‘나’의 의식은 ‘비(非)자율’ 상태로 전환되고 ‘나’의 몸은 의도를 벗어난 하나의 기계가 된다. ‘나’를 움직이게 하는 ‘얼굴 없는 힘’은 자연스럽고 미세하게 신체의 곳곳으로 스며들고, ‘나’의 몸은 마치 곳곳에 윤활유를 바른 기계처럼 부드럽게 의심 없이 움직이게 되는데, 이렇게 기계화된 몸은 시선의 앞면과 뒷면을 연결하는, ‘권력’과 ‘비(非)권력’이 동시에 드러나는 양쪽으로 열려있는 몸으로 거듭난다.

기계화된 ‘나’의 몸이 계속해서 반동운동을 하게 되면, 그 순간 한낱 도구에 지나지 않았던 양쪽 끝이 뻗어난 도구는 ‘자율성’을 가지게 되고, 그 자율적인 도구의 지배를 받으며 도구를 흔들어대는 ‘나’에 의해 시선 앞면과 뒷면의 그림은 계속해서 서로를 찍고 찢리는 관계가 되어 서로의 이미지가 전이되고 복사된다. 구속되고 기계화된 몸은 한낱 사물에 지나지 않았던 캔버스 속의 이미지에 생명력을 불어 넣어주고, 스스로는 작가로서의 지위를 상실하고 사물로 전락하고 마는데, 이렇게 탄생된 ‘한 쌍의 그림’은 한 쪽의 그림만으로는 그 존재를 확인 할 수 없는, 뿔레야 뿔 수 없는 ‘관계’가 된다.

같은 시간, 같은 공간에서 탄생되는 ‘한 쌍의 그림’은 외피는 전혀 다르지만 그 기원과 깊숙이 자리하고 있는 내부는 동일한 ‘한 몸’이다. 그러한 ‘한 쌍의 그림’ 속의 두 이미지는 서로를 강렬한 눈빛으로 바라보고/바라보이며 하나의 몸에 두 개의 머리로 갈라진 쌍쌍둥이처럼 서로의 반대쪽을 그리워하고 갈망하는데, 그러한 갈망은 각자가 바라는 대로 자신이 원하는 이미지를 끊임없이 재단하고 (재)생산해낸다. 하지만 완벽하게 재단된 줄로만 알았던 이미지 속에서도 우리는 그 이미지가 실제의 자신의 모습과 정확하게 일치하지 않음을 발견한다. 자신이 바라는 이미지, 그것이 애초에 가질 수 없는 허상임을 알면서도 우리는 ‘한 쌍의 그림’ 속의 같고 다른 두 이미지처럼 끊임 없이 반쪽을 찾아 나선다.

혼적만으로 가득한 시선 뒷면의 이미지는 시선 앞면의 이미지가 재현된 것도, 본인의 관념 속의 무언가가 재현된 것도 아니다. 그것은 분명히 시선 앞

면의 이미지와 관계하여 드러났지만, 뿔뿔이 흩어지고 해체된 이미지 속에서는 우리가 기존에 알고 있던 그 어떤 재현방식도 찾아볼 수가 없다. 시선 뒷면의 이미지는 익숙한 재현방식을 벗어나고 해체시키며 그 존재를 드러내는 것이다. 뒷면의 이미지는 본인의 뜻대로 할 수 없는 통제 불가능한 영역에서 그 형상을 드러내고, 그곳에는 우리가 기존에 알고 있던 어떠한 질서도, 익숙한 이미지도 존재하지 않는다. 그곳은 어떤 것도 재현되어 있지 않은, 이성의 눈으로는 확인 할 수 없는 낯선 공간이며, 그렇게 드러난 형상은 의식의 힘으로 돌아보는 순간 사라지고 마는, ‘이성 바깥’에 존재하는 ‘이미지’라는 틀을 벗어난 형상인 것이다.

본인의 ‘한 쌍의 그림’은 빛과 어둠, 질서와 해체, 익숙한 것과 낯선 것이 극명하게 대조되는 상황 속에서 탄생되지만 ‘한 쌍의 그림’ 속의 두 이미지는 무한히 반대의 계열로만 걸어 나가지는 않는다. 두 이미지는 반대쪽의 이미지 없이는 설명 될 수 없는 서로의 ‘내부’이자 ‘외부’로서 작동하고, 닫고 열리는 것이 무한히 반복되어 내부와 외부의 결합과 충돌 속에서 부서지는 흔적들을 끊임없이 생산해낸다. 같고 다른 두 이미지는 반대쪽에 ‘반(反)하여’ 드러나는 것이 아니다. 그것은 반대쪽에 ‘관계’하여 드러난다. ‘질서와 무질서’, ‘통제와 해체’, ‘빛과 어둠’, ‘이성과 비(非)이성’, ‘안과 밖’이 공존하는 하나의 몸통에 두 개의 표현방식을 가진 ‘한 쌍의 그림’으로 드러나는 것이다. 이렇듯 늘 ‘한 쌍’으로 드러나는 본인의 작업방식은 질서 지어지고 한계 지어졌던 ‘작품’의 틀을 벗어나 보려는 하나의 시도이며, 더불어 본 연구는 ‘한 쌍의 그림’이 단지 ‘작품’이라는 틀을 벗어나는 해방장구를 넘어 새로운 표현방식으로서 기능하는 것을 검증해보는 과정이다.

【주요어】 한 쌍의 그림, 작품의 틀, 해체된 이미지, 기계화된 몸, 찢는(찌르는) 행위, 재현, 통제 불가능한 영역, 눈먼 시선, 내부와 외부, 두 개의 표현 방식

목 차

I. 서 론	1
1.1 연구의 동기와 목적	1
1.2 연구의 내용과 방법	1
II. ‘한 쌍의 그림’(pair drawing)	4
2.1 서로를 응시하는 이미지	4
2.2 이미지의 허상	8
2.3 소재를 통해 보는 수동적 의식	13
III. 구속되는 몸	16
3.1 감시와 시선	16
3.2 학습된 신체와 기계적 반복	21
3.3 몸과 그림의 지위의 전복	28
IV. 재현의 통제 불가능성	31
4.1 우연성	31
4.2 작품을 통해 보는 역설적 표현	35
4.2 어둠 속에 드러나는 이미지	37
V. 결 론	41

참고문헌	44
------------	----

ABSTRACT	46
----------------	----



참 고 도 판 목 록

<참고도판 1> 영화 '19곰 테드'	9
<참고도판 2> 영화 '나를 찾아줘'	11
<참고도판 3> 제레미 벤담, 파놉티콘 설계도	17
<참고도판 4> 빅터 버긴, 동물원 78, 8개의 덩디크 중 하나	20
<참고도판 5> 글쓰기의 모범	24
<참고도판 6> 송상희, 성공을 위한 몸 보정기-명함주기&매뉴얼	27
<참고도판 7> 존 케이지, 4'33" 악보	34
<참고도판 8> 김형관, Long Slow Distance 0717	39

작 품 목 록

<도판 1 > Untitled(테디베어)	4
<도판 2 > 충성스런 플루토	13
<도판 3 > Untitled(뱃지)	13
<도판 4 > 틀린그림	14
<도판 5 > 러브하우스	19
<도판 6 > 세 개의 포즈	23
<도판 7 > 잘 찍는 방법	26
<도판 8 > 찍는 도구	30
<도판 9 > 배경, 옷	31
<도판 10> 죽은 파리 죽이기 뒷면	36
<도판 11> 죽은 파리 죽이기 영상 스틸컷	37

I. 서 론

1.1 연구의 동기와 목적

근대적 이성이 감싸고 있던 결정론으로서의 ‘작품’의 개념을 가로지르고, 빗겨가고, 분열시키는 힘들은 결정론의 철학에 대한 항거이거나 하나의 전환적 대안이기도 하다. 모든 결정론들을 빼격거리게 하는 힘의 실체는 이미 그 자체가 ‘비(非) 확정적(비 결정론적)’이기 때문이다.¹⁾

본인은 작업을 해나가는데 있어서 작가로서의 의도와 그것을 벗어나는 결과간의 불일치성에 대해 학부시절부터 관심을 갖게 되었는데, 그것은 안과 밖의 경계를 구분 짓는 ‘작품’이라는 틀에 관한 관심이기도 하다. 그러한 관심은 제약된 공간 속에 ‘나’를 집어넣고 작가로서의 의지와 힘을 제거시켜 시선의 앞면과 뒷면을 동시에 반복적(기계적)으로 찍어대는, 통제와 통제 불가능의 두 힘이 공존하는 작업방식으로 자연스레 연결되었고, 그러한 작업방식의 결과는 늘 ‘한 쌍’으로 귀결된다.

본 논문에서는 그러한 불일치성과 통제 불가능성이 본인의 ‘페어드로잉’(pair drawing) 속에서 구체적으로 어떠한 방식으로 드러나는지 대학원 시절의 작품을 중심으로 분석해 보고자 한다.

1.2 연구의 내용과 방법

본인의 작업과정에 있어서 ‘작가의 행위’와 ‘타인의 시선²⁾’은 매우 중요한 위치를 차지하는데, 본 논문을 통해 연구하고자 하는 ‘작가의 행위’는 단순히 ‘그리는’, ‘만드는’, ‘행위 하는’ 등의 작가와 행위를 ‘동일시’하는 의미를 지칭하지 않는다. 본 논문을 통해서 심도 있게 연구해 보고자 하는 ‘작가의 행위’

1) 홍명섭. (1996). 『instal-scape』 전시서문. 대구: 대구문예회관.

2) 일종의 눈먼 시선, 작가의 행위(권력적 시선)를 해체하는, ‘나’의 지배 바깥의 시선이라는 의미에서 ‘타자의 시선’이라고 불러 본다.

는, 작품을 단순히 생산해내는 또는 절대적 주체로서 작품을 탄생시키는 그러한 ‘행위’가 아닌, 작품 속의 이미지를 뜻하는 대로 통제하지 못하는, 바깥쪽의 지각할 수 없는 어떠한 대상과 관념의 측면을 ‘눈먼 시선’ 속에서 열어주는, 일종의 구속되고 ‘기계화된 행위’이다. 본인의 작품을 탄생시키는 사람은 의심할 나위 없이 당연히 ‘나’ 자신이다. 하지만 작업과정을 통해서 드러나는 ‘한 쌍의 이미지’는 순전히 본인의 의식만으로 빚어낸 이미지는 아니라는 것이다. 이렇듯 제약된 공간속에서 반복적으로 찍는(찌르는)행위를 하는 ‘나’의 몸은 ‘이성의 시선’과 ‘눈먼 시선’을 연결한다.

작가의 근본적인 행위와 의도를 문제 삼고 깊은 곳을 관통하는 작가의 지배 바깥의 ‘눈먼 시선’은 ‘나’의 자아를 넘어선, ‘타자로 작동하는 나의 시선’이다. 이러한 선험적인 시선은 ‘나’를 무너뜨리기도 하고 지배하기도 한다. 본 논문을 통해 보고자 하는 ‘시선’은 이렇듯 나를 ‘앞서가는’ 시선이기도 하다. 시선은 ‘나’를 덮치고, 압도한다.

본 연구는 ‘작품 속의 이미지를 작가가 절대적으로 지배할 수 없다.’라는 본인의 오랜 고민을 해소해 보는 장(場)임과 동시에 작가의 의도가 닿지 않는 ‘통제 불가능한’ 영역을 밝혀보는 장(場)이기도 하다.

II장에서는 같은 곳(기원)에서 태어났지만 다른 형상으로 드러나는 본인의 ‘한 쌍의 그림’ 속의 두 이미지를 통해 영원히 그 운명을 함께하며 서로를 응시하고 대치하는 상황에 놓이게 되는 두 이미지의 존재를 ‘타자의 시선’과 관계하여 연구해 보았다. 또한 본인의 작업에서 주로 등장하는 동물의 이미지는 존재하는 그대로가 아닌, 학습한 대로, 편리한 대로, 바라는 대로 재단하여 소유하고자 하는 인간(‘나’)의 불안정한 마음이 탄생시킨 이미지인데, 자신의 분신과도 같은 이미지를 갈망하는 인간은 각자가 바라는 대로 끊임없이 이미지를 재단하고 (재)생산한다. 본인은 II장에서 이러한 이미지의 허상성에 대해 더불어 살펴보았다.

III장 ‘구속되는 몸’은, 두 장의 그림을 동시에 생산해 내기 위해 스스로 구속되고 기계화 되어가는 본인의 ‘몸’과, ‘몸’을 중심으로 대치되는 상황에 놓이게 되는 두 이미지, 그리고 작업 속에 드러나는 ‘감시의 시선’을 ‘일망 감시 시설’인 ‘파놉티콘’의 구조와 인간의 몸에 자연스럽게 미세하게 스며드는 보이

지 않는 권력인 푸코의 ‘규율’을 통해 연구해 보았다.

감시의 시선과 구속되는 몸은 낯선 이미지를 생산한다. 본인의 시선 뒷면의 해체된 이미지는 작가의 의도를 벗어난 통제 불가능의 영역에 놓이게 되는데, IV장 ‘재현의 통제 불가능성’을 통해 미술사 속에서 ‘작품’의 틀을 벗어나고자 했던 시도들을 소개하고, ‘내부’와 ‘외부’가 전복되어 버리는 역설적인 상황을 분석해 보았다.



II. ‘한 쌍의 그림’(pair drawing)

2.1 서로를 응시하는 이미지

본인의 작업은 늘 ‘한 쌍’으로 결과물이 남게 되는데³⁾, 같은 시간, 같은 공간에서 동시에 생성되는 이 ‘한 쌍의 그림’은 외피는 전혀 다르지만 그 기원과 깊숙이 자리하고 있는 내부는 동일한 한 몸이다. 이 ‘한 쌍의 그림’은 같은 곳(기원)에서 태어나 기법상 서로를 비추고, 찢르고, 응시하며⁴⁾ 또 다른 (완전히 다르기도 한) 잠재적 형상을 (재)생산해 내는데, 이 잠재적 형상은 제도화되고 산업화된, 때로는 권력적이고 획일적인 시선으로 인해 드러나지 않던 그늘이며 소외된 형상이라 말할 수 있다.



<도판1> Untitled(테디베어), 트레이싱지·종이에 펜, 71x47cm(x2), 2009

3) 도판 1, 2, 3, 5, 6 참조

4) 도판 7, 11 참조

본인은 제약된 공간 속에서 시선의 앞면과 뒷면을 반복적으로 찍어대며 두 이미지를 동시에 생성해 내는데, 이렇게 생성된 시선 앞면과 뒷면의 이미지는 전혀 일치하지 않는 ‘다른’ 형상으로 드러난다. 비교적 반듯하게 드러나는 시선 앞면의 이미지에 반해, 시선 뒷면의 이미지는 뿔뿔이 흩어지고 해체되어 드러나는 것이다. 이 해체된 시선 뒷면의 이미지는 ‘나’의 의지로써는 볼 수도 없고 확인 할 수도 없는, ‘나’의 이성의 지배 바깥에 있는 ‘눈먼 시선’ 속에서 드러나는 형상이라 할 수 있다. 이렇게 드러나는 같고 다른 두 이미지는 ‘나’의 반복적으로 찍어대는 행위에 의해 이미지가 전이되고 복사되어 ‘한 쌍’을 이루고, 서로의 반대편에서 서로의 빈틈을 보충해주며 하나의 존재로 영원히 그 운명을 함께한다.

대상에서 내가 보지 못하는 부분, 그 부분을 동시에 나는 타인이 볼 수 있는 부분으로 정립한다. 내가 대상의 숨겨진 쪽을 보기 위해 돌아가면, 나는 대상 뒤에서 타인을 만나게 되고 타인의 봄과 나의 봄이 합쳐질 때 대상의 총체적 봄이 달성될 것이다.⁵⁾

이렇게 드러난 ‘한 쌍의 이미지’는, 육체는 분리되었지만 정신은 뿔레야 뿔 수 없다는 듯이 서로를 비추고, ‘눈먼 시선’ 속의 이미지의 발견을 가능케 한 시선 앞면의 이미지는 ‘강박된 나(기계화된)’에 의해 표현된 ‘내부’이자 1차원적인 ‘외피’(단순한 겉을 초월한)이다. 이렇게 탄생하는 ‘한 쌍의 그림’은 서로를 강렬한 눈빛으로 바라보고/바라보이는데, 그 눈빛은 타자에 의해 발가벗겨지는, ‘나’를 압도하는 시선이며 존재를 관통하는 시선이다.

“시선은 ‘보는’ 시선일 뿐만 아니라 ‘말하는’ 시선이기도 하다.”⁶⁾ 사르트르의 소설 『구토』(1938)의 주인공 로캥탱은 부빌시 시립 박물관에서 이 도시에 공헌한 저명인사들의 초상화를 관람하는데, 아름답게 빛나는 훌륭한 가문의 인사들의 초상화 중에서 특히 장 빠로탱의 초상화에 그의 눈길이 머물었다.⁷⁾

5) 질 들뢰즈. 이종훈 역. (2000). 『의미의 논리』. 경기: 한길사, p.479.

6) 박정자. (2008). 『시선은 권력이다』. 서울: 도서출판 기파랑, p.94.

7) 상게서, p.23.

머리를 약간 뒤로 젖히고, 장갑을 낀 손은 진주 빛 회색 바지 옆으로 내려져 있으며,(...) 부드러운 손과, 당당한 넓은 어깨, 신중한 우아함,(...) 주름살 없는 얼굴이 깨끗하기 그지없다. 보일 듯 말듯 한 미소가 그의 입가를 감돌고 있다. 그러나 그의 회색 눈은 웃지 않는다. 그의 시선은 뭔가 예사롭지 않다.

..... (중략)

로깅땡은 초상화의 인물 속에서 어떤 흠을 찾아내려던 생각을 포기하고 돌아선다. 그런데 이상하게도 초상화가 그를 놓아주지 않는다. 자기의 생각은 전혀 이 인물에게 전달되거나 타격을 가하지 않는데 그림 속 인물의 시선은 자신의 가슴을 찌르고 마침내 자신의 존재의 권리마저 문제로 삼고 있는 듯했기 때문이다. 로깅땡은 직업도, 가족도, 친구도 없을 뿐만 아니라, 현실에 뿌리를 둔 아무런 구체적 생활이 없는 젊은이이다. (.....) 하찮은 풀이나 돌이 이 세상에 존재해야 할 아무런 필연적인 이유가 없는 것처럼 그의 삶도 아무런 존재 이유 없이 우연히 이 세상에 나와 무기력하게 살아가고 있다.

로깅땡은 자신과는 전혀 다른 인생을 살았을 법한 장 빠로땡의 기품있는 자태를 보며 무기력하게 살아가는 자신을 돌아본다. 사실 장 빠로땡의 초상화는 로깅땡에게 그의 처지를 돌아보게 하는 그 어떤 말도, 눈빛도 전달하지 않았다. 로깅땡 스스로 한낱 초상화에 불과한 장 빠로땡의 시선을 견디지 못하고 무너져 버린 것이다. 그 시선은 로깅땡이 타자의 시선에 비친 자신의 모습을 보며 스스로 자신을 부끄럽게 여기는 냉혹하게 ‘말하는’ 시선이다. 로깅땡이 초상화 속 인물을 만나지 않았다면 박물관에서 느꼈던, 스스로를 한없이 작아지게 만들고 그의 존재를 문제 삼는 듯한 수치심은 없었을 것이다. “우리가 수치를 느끼는 것은 타자의 시선 속에서”⁸⁾이고, “그것은 우리가 타자로부터 감추고 싶어 한다는 것만이 아니라 자기 자신으로부터도 감추고 싶은 것이 있다는 것이다.”⁹⁾ “벌거벗음은, 그것이 우리 존재의 순전한 내비침, 우리 존재의 궁극적인 내밀함의 내비침이 될 때 부끄러움이 된다.”¹⁰⁾

‘나’를 중심으로 재단되고 해체되며 그 존재를 드러내는 ‘한 쌍의 이미지’는 로깅땡과 장 빠로땡의 관계처럼 냉혹한 시선을 서로에게 던지고, ‘이성의 눈’

8) 박정자, 전게서, p.29.

9) 엠마누엘 레비나스. 김동규 역. (2012). 『탈출에 관해서』. 서울: 지식을 만드는 지식, p.52.

10) 상게서, p.53.

으로는 볼 수 없지만 ‘한 쌍의 그림’을 온전히 완성하는, ‘눈먼 시선’ 속의 깊숙한 곳에서 꿈꿈 싸매어져 있던 존재는 수면위로 떠오르게 된다. 전혀 다른 상반된 형상으로 드러나는 ‘한 쌍의 이미지’는 한 곳(기원)에서 태어나 서로에게 반사되어 내비쳐진 형상이지만, 영원히 서로의 반대편에서 서로의 존재에 대한 ‘경계(境界)’의 날을 바짝 세우며 관계하고 있는 것이다.

우리가 사물을 온전히 지각할 수 있는 것은 ‘타자의 시선’이 우리가 보지 못하는 사물의 측면(눈에 보이지 않는 사물의 반대쪽의 면)에 작동하여 그 빈부분을 보충해 주어 우리로 하여금 사물을 완전체로 지각할 수 있도록 도와주기 때문이다. ‘타인의 시선’은 “내가 지각하는 각각의 대상과 생각하는 각각의 관념 주위에서 여분의 세계, 연결 장치, 바탕을 조직”¹¹⁾한다.

본인의 ‘한 쌍의 그림’은 ‘이성의 시선’과 ‘눈먼 시선’이 함께 뜨는 장(場)이며, 그 속에서 전혀 다른 형상을 하고 있는 두 이미지는 서로의 시선 뒤편의 바탕이자 여백으로써 자리한다.

11) 질 들뢰즈, 전게서, p.479.

2.2 이미지의 허상

우리는 종종 보이는 것들을 수동적으로 받아들여 그 속에 고착화 되어있는 생각과 이미지들을 걸러내지 못하고 그대로 수용하며 살아간다. 가시성을 획득한 이미지들(이를테면 도판1의 테디베어 같은)은 친근하고 사랑스러운 이미지로 대중적인 지지를 받기도 하는데, 그 친근함의 이면에는 원하는 것은 어떠한 방식으로라도 갖고야 마는 인간(‘나’)의 이기적이고 불안정한 마음이 늘 함께한다.

본인의 작업 중 <도판1>은 캐릭터적인 요소가 배제된 곰이 곰돌이 푸우의 빨간 티셔츠를 입고 있는데, 한쪽의 곰은 식별 가능한 이미지로 포효하고 있고 다른 한쪽의 곰은 빨간 티셔츠를 중심으로 해체되고 있다. 본인은 두 장의 종이에 빨간 티셔츠를 미리 그려놓고 한 장은 ‘나’의 시선 앞쪽에, 다른 한 장은 ‘나’의 시선 뒤쪽 벽에 붙여 놓은 뒤, 그 사이 공간에 들어가서 양쪽 끝에 펜을 매달은 도구로 시선의 앞 쪽만을 바라보고 팔에 반동을 주며 점을 찍어댄다. 시선 앞면의 정돈된 이미지는 본인의 시선에 의해 재단된 곰의 1차적인 이미지이며 시선 뒷면의 이미지는 아직 가시성을 획득하지는 못했지만 어둠 속에서 번뜩이고 있던 소외되고 잠재된 이미지이다. 이 ‘한 쌍의 이미지’는 하나의 몸에 두 개의 머리로 갈라진 삼쌍둥이처럼 서로를 그리워하듯 응시한다. ‘한 쌍’의 같고 다른 그림은 어느 한쪽만으로는 설명될 수 없으며 영원히 그 운명을 같이 해야만 하는데, 갈라놓을수록 떼어 낼수록 두 이미지는 더욱더 간절히 서로를 응시하고, 또한 서로의 존재를 문제 삼는 듯이 냉혹한 시선을 서로에게 던진다.

사나운 맹수인 곰은 인간의 텅 빈 마음을 달래주기 위해 디즈니사의 곰돌이 푸우로 봉제인형 테디베어로 재단되어 사랑받아왔으며, 서커스단에서는 조련사의 지시대로 재주를 부리기도 한다. 마음 한구석의 텅 빈 공간을 채우고픈 인간의 염원은 테디베어에게 생명을 불어넣어 주기도 하는데, 영화 ‘19곰 테드(Ted, 2012)’에서 친구가 없는 주인공 ‘존 벅’은 자신이 원하는 친구를 단 한명이라도 갖길 원했다. 존은 가슴을 누르면 “I love you.”라고 말을 하는



<참고도판1> 영화 '19곰 테드'(Ted, 2012)

곰인형을 크리스마스에 선물 받았고, '테드'라고 이름을 붙여주었다. 존은 드디어 둘도 없는 친구를 갖게 되었다면서 만족해했고, 자신에게 "I love you."라고 말해주는 테드를 끌어안으며 테드가 말을 했으면 좋겠다고 생각하며 잠이 들었다. 그런 존의 소원은 현실로 이루어졌고, 다음 날 아침 테드는 겉모습은 곰인형 그대로지만 살아 움직이며 말을 하는 곰으로 변신하여 존을 맞이했다. 곰인형 테드는 TV쇼까지 출연하며 전국적으로 유명해졌고, 존과 완벽히 닮은 둘도 없는 친구로 지낸다. 세월이 흘러 대중의 관심에서 멀어진 곰인형 테드는 술과 마약, 여자를 즐기며 방탕한 삶을 보내게 되고, 존과 존의 여자 친구와의 관계에서 불청객이 되기도 한다. 그러던 중 테드는 아들에게 친구를 만들어 주고 싶어 하는 한 남자에게 납치를 당하기까지 한다. 영화 속의 곰인형 '테드'는 채워지지 않는 인간의 외로움이 탄생시킨 허구이지만 테드에게는 빈틈없이 완벽한 모습이 아닌 어딘가 위태롭고 불안정한 인간의 모습이 그대로 녹아있다. 본인 또한 '나와 같은 생각을 하는 친구가 단 한명만 있으면 좋겠다.'는 생각을 종종 해본 기억이 있는데, 이러한 염원들은 어떤 대상의 이미지를 각자의 바램대로 재단한다. 영화 속 '테드'는 찌릿한 현대사회에서 설 자리를 잃고 소외되어가는 인간의 분신인 것이다.

소외되어 가는 외로운 인간은 자신의 반쪽을 늘 갈망하는데, 강박된 행위로 인해 탄생되는 '한 쌍의 이미지'를 플라톤의 『향연』 편에 나오는 '에로스'를 통해 보고자 한다.

인간에게는 처음에는 세 가지의 성(性)이 있었는데, 남성, 여성 그리고 이 둘을 다 갖고 있는 또 다른 성(androgyny)이다. 이 또 다른 성은 남성과 여성 모두의 공통점을 지녔으며, 그들은 둥근 등과 옆구리를 지닌 한 몸이었다. 네 개의 손과, 네 개의 발, 그리고 둥근 목 위에는 하나의 머리가 붙어 있었으며 그 안에 똑같이 생긴 얼굴이 반대방향으로 둘 있었다. 또한 귀도 네 개이고 생식기도 둘이었다. 또 다른 성(性)을 가진 인간은 힘과 체력이 강했고 야심도 넘쳤는데, 신들은 그들의 힘을 약화시키기 위해 그들을 정확히 반으로 쪼갰다. 마치 과일을 쪼개듯이, 삶은 달걀을 머리카락으로 자르듯이 인간을 둘로 쪼개고는, 인간이 쪼개진 자신의 상처를 바라보며 온순해지길 바라면서 쪼개진 인간의 목과 얼굴의 반쪽을 쪼개진 방향으로 돌려놓았다. 그리고서 배 중앙을 돈주머니를 묶듯이 졸라냈는데 그것이 바로 배꼽이다. 이처럼 반으로 쪼개진 인간은 자신의 반쪽을 그리워하며 찾아 헤맸고, 찾으면 서로 껴안고 떨어지지 않으려 했으며 다시 한 몸이 되려고 했다.¹²⁾

본인의 ‘한 쌍의 그림’ 속의 두 이미지는 반으로 쪼개진 인간이 서로를 그리워하듯 서로를 응시한다. ‘한 쌍’의 같고 다른 이미지는 한쪽의 이미지만으로는 설명될 수 없으며 영원히 그 운명을 같이 해야만 하고, 갈라놓을수록, 떼어낼수록 더욱더 간절히 서로를 응시하고 서로의 깊은 곳을 찌른다.

본인은 작업에서 시선 앞면의 이미지를 비교적 정돈된 형태로 표현했는데, 이렇게 정돈된 외피를 뒤집어쓴 이미지는 본인의 의식 속에서 차단된, 의심 없이 수용되어져 왔던 이미지이다. 이렇게 의심 없이 받아들여지는 이미지들은 때로는 우리에게 편리한 방식으로, 우리의 욕망을 채워주는 방식으로 계속해서 외피를 바꿔 쓴다. 그것들은 애초에 자연적인 것이 아닌, 우리의 바람대로 끊임없이 변화를 거듭한 모습으로 존재하는 것이다.

영화 ‘나를 찾아줘’(Gone Girl, 2014)의 주인공 에이미는 동화책 ‘어메이징 에이미’의 실제 주인공으로 결혼 5주년이 되던 날 사라지는데, 유명인사였던 에이미의 실종은 공개수사로 이루어지고 모든 정황이나 단서들은 에이미의 남편인 닉을 범인으로 지목하고 있다. 사실 이 모든 정황은 결혼생활에 실망한 에이미가 남편을 살인자로 몰아 사형시키기 위해 꾸며낸 것들이다. 사라진

12) 플라톤. 이종훈 역. (2012). 『향연 Symposium』. 서울: 지식을 만드는 지식, p.45-48.



<참고도판2> 영화 '나를 찾아줘'(Gone Girl, 2014)

에이미는 우아한 미소와 윤기 나는 머릿결, 품위 있는 자태를 스스로 벗어던지고 꾸며지지 않은 진짜 자신과 마주한다. 거친 머릿결에 뿔테 안경을 쓴 화장기 없는 얼굴, 운전을 하며 햄버거를 게걸스럽게 먹어대는 그녀의 배는 그새 살집이 붙어 불룩했다. 사실 그동안의 완벽한 에이미는 그녀가 선택한 '에이미'의 가짜 이미지였다. 그녀는 동화책 속의 주인공으로 사람들의 관심과 시선을 한 몸에 받으며 성장했기 때문에 아마도 그녀의 삶에는 진짜 '에이미'는 없었을 것이다. 모든 돈을 강도당하고 계획이 조금씩 틀어지자 그녀는 자신에게 빠져 허우적대던 과거의 남자친구 테시를 찾아간다. 하지만 에이미는 대궐 같은 테시의 집에서 그가 사다주는 옷을 입고 그의 사랑을 받으며 예전의 우아하고 품격 넘치던, 테시가 사랑했고 그녀의 남편 닉이 사랑했으며, 모두가 사랑했던 어메이징한 '에이미'의 모습 속에 다시금 갇혀버린다. 테시의 집안은 온통 에이미를 바라보는 CCTV들로 가득하다. 그녀는 또다시 탈출을 계획했고, CCTV 앞에서 학대를 받고 피투성이가 되어 절규하는 '에이미'를 연기한다. 자신의 몸에 학대의 흔적을 남기고 남자친구 테시를 살해한 후 피투성이가 되어 닉에게로 다시 돌아온 그녀는, 납치되어 극한의 상황에서 살아 돌아온 '에이미'로 다시금 대중의 뜨거운 지지를 받게 된다. 이후에도 그녀는 끊임없이 자신의 이미지를 (재)생산해내는 것을 멈추지 않는다.

우리는 끊임없이 각자가 바라는 이미지를 재단하고 (재)생산하며, 그 이미지 속에 자신을 맞추려 안간힘을 쓰며 살아간다. 하지만 완벽하게 재단된 줄로만 알았던 이미지 속에서도 우리는 마음 한구석 어딘가가 채워지지 않음을

느낀다. 자신이 바라는 자신의 이미지, 그것은 애초에 가질 수 없는 허상임을
알면서도 우리는 계속해서 우리를 달래주고 채워줄 이미지를 갈망하고 (재)생
산한다.

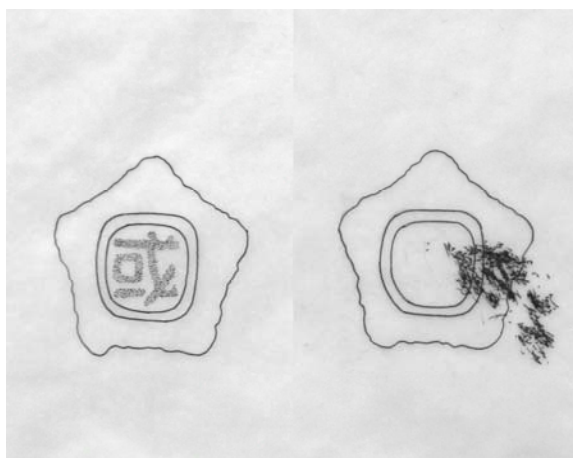


2.3 소재를 통해 보는 수동적 의식

본인은 각각의 작업마다 시선의 앞면과 뒷면의 일부분에 동일한 이미지를 미리 그려두었는데, 그것은 <도판1>의 빨간 티셔츠, <도판2>의 스프링 지지대, <도판3>의 ‘국(國)’자 글씨를 제외한 국회배지의 외곽선, <도판4>의 텍스트의 윤곽선, <도판5>의 울타리 등이다. 이 이미지들은 ‘한 쌍의 그림’의 기원이 본래 한곳에서 출발했다는 일종의 ‘시각적 약속’과도 같은 것이며, 찌는(찌르는)행위가 시작되면 이 ‘시각적 약속’의 이미지를 중심으로 시선 뒷면의 이미지는 뿔뿔이 해체되고, 시선 앞면과 뒷면의 이미지는 전혀 일치하지 않는 상반된 형상으로 드러난다.



<도판2> 충성스런 플루토, 트레이싱지·종이에 펜, 54x68cm(x2), 2009



<도판3> Untitled(배지), 트레이싱지·종이에 펜, 54x39cm(x2), 2008



<도판4> 틀린그림, 종이에 펜, 39x54cm(x2), 2008

본인의 작업 속에 등장하는 테디베어, 국회 뱃지, 모형 파리, 플루토, ‘틀린 그림’의 텍스트, 아그리파, 갖가지 동물들은 본인의 의식 속에서 자연의 상태로, 본래 ‘그것’으로 존재하지 못하고 ‘사물’로 전락해 버린, 수동적인 의식 속에서 의심 없이 받아들여져 재단된 이미지들이다. 그 중, <도판4>의 ‘틀린 그림’이라는 텍스트는 틀린 그림과 다른 그림, 판단의 다양성을 허용하지 못하고 쉽게 ‘맞다/틀리다’라고 단정해 버리는 단편적인 생각을 표현하기 위해 작업의 소재로 사용되었다.

본인의 작업 속에는 <도판1>, <도판2>, <도판5>에서 볼 수 있듯이 동물의 이미지가 자주 등장 하는데, 이는 2007년 12월에 입양한 강아지 ‘하숨이’, 2008년 6월에 입양한 강아지 ‘보리’를 키우면서부터 작업의 소재로 자주 사용되기 시작했다. 하숨·보리와의 동거 이전에는 동물원에 갇혀있는 동물들을 보아도, 동물의 탈을 쓴 사람이 재주를 부리는 것으로 착각될 만큼 조련이 잘된 동물들을 보아도 늘 무덤덤한 마음으로 그들을 바라보았다. 본인의 눈에 비춰지는 동물의 이미지는 누군가가 만들어 놓은 이미지의 틀을 벗어나지 못했으며, 그 속에 담겨져 있는 권력과 제도의 힘, 그리고 폭력성을 세심하게 눈치 채지 못한 채 의식 없는 시선으로 그들을 바라보았다. 그런 본인에게 있어 강아지와 동거는 묘한 감정과 알 수 없는 울렁거림을 주었고, 그들과 본인 사이의 시선을 타고 오고가는 사랑과 외로움, 갈망과 헛헛함 그 이외의 갖가지 감정들로 인해 그들과 인간의 ‘종(種)의 경계’는 허물어진다. 분명히 밝혀 두고자 하는 것은 작업 속에 등장하는 동물들을 통해 본인이 표현하고자 하는 것은 권력과 제도, 획일성 속에 가려져 있던 표정(이미지)들이지 동물보호 또는 동물복지에 관한 것은 아니라는 점이다.

수동적인 의식에 의해 보이는 대로 의심 없이 재단된 이미지, 그리고 각자의 바람대로 끊임없이 (재)생산되는 이미지들은 서로를 응시하고 그리워하고 관통시키는 본인의 ‘한 쌍의 그림’ 속의 두 이미지처럼 늘 반대쪽을 갈망한다. 이러한 갈망은 허상이라는 것을 알면서도 그것을, 반대쪽을 갖기 위해 몸부림치는 우리의 필연적인 그리움이다.



Ⅲ. 구속되는 몸

3.1 감시와 시선

푸코에 따르면 몸은 “권력의 어떤 작용이 드러나는 장소”¹³⁾이자 “권력의 사법적, 생산적인 관계들의 연결점 또는 극점”¹⁴⁾이다. “신체는 또한 직접적으로 정치의 영역 속에 들어가 있어서 권력관계는 신체에 직접적 영향력을 가하게 되었다. 그리하여 신체를 공격하고, 그것에 낙인을 찍고, 훈련을 시키고, 고통을 주고, 노역을 강제하고, 의식(儀式)을 강요하고, 그것에 여러 가지 기호를 부여”¹⁵⁾하는 등 “인류 역사 이래 권력이 표적으로 삼은 것은 언제나 몸이었다.”¹⁶⁾

본인의 작업과정 속의 ‘작업을 하는 몸’ 또한 이러한 권력이 드러나는 장소로서 작동을 하는데, 본인의 ‘작업을 하는 몸’은 반대로 권력을 해체시키는 몸이기도 하다. 작업이 진행되는 과정 내내 시선의 앞면과 뒷면을 계속해서 찍어(찍히)대는, 반복적인 행위를 하는 ‘나’의 몸은, 이미 훈련된 대로 시선의 앞면과 뒷면을 기계적으로 찍어(찍히)대지만, ‘나’의 의도대로 드러나는 시선 앞면의 이미지와는 달리 시선 뒷면의 이미지는 ‘나’의 의도를 벗어나고 일탈하여 드러난다. 기계화된 ‘나’의 몸은 ‘의도’와 ‘탈(脫)의도’를 동시에 드러내는 ‘양면적’인 몸인 것이다.

“18세기까지의 처벌은 대개 사람을 형틀에 집어넣거나 채찍질 하거나 뜨거운 인두로 지지거나 목을 매다는 등의 끔찍한 것이었다. 처벌은 공개적이었고, 특히 사람들이 많이 참석하는 처형은 지배자가 대중에게 자신의 권위를 상징적으로 내비치는 하나의 의식이었다.”¹⁷⁾ 이러한 가시적인 권력의 행사는 사람들의 눈에 즉각적으로 각인되었고, 그러한 끔찍한 처벌을 목격한 사람들은 머릿속에 각인된 이미지를 통해 스스로를 통제하며 지배층의 권력 안에

13) 강미라. (2011). 『몸 주체 권력』. 서울: (주)이학사, p.129.

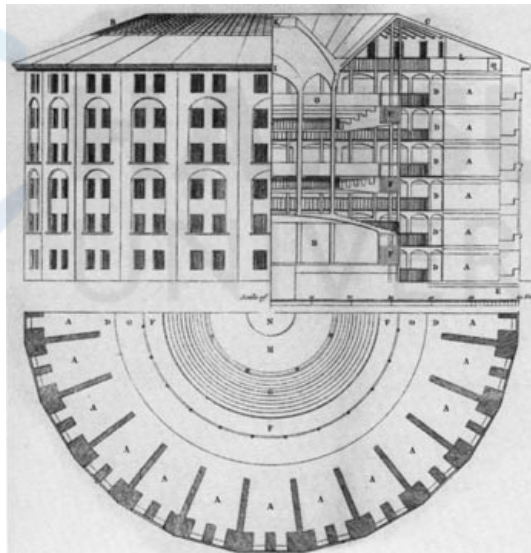
14) 상계서, p.129.

15) 미셸푸코. 오생근 역. (2005). 『감시와 처벌』. 경기: (주)나남출판, p.56.

16) 박정자, 전계서, p.123.

17) 제러미 벤담. 신건수 역. (2007). 『파놉티콘』. 서울: 책세상, p.77.

를 자리하게 되었다. 하지만 이렇듯 가시적이었던 권력이 비가시적인 적으로 전환되는 계기가 있었는데 그것은 “18세기 후반의 산업혁명으로 촉발된 자본주의와 합리주의가 본격화되는 전환기 속에서”¹⁸⁾였다. 이러한 전환기 속에서 등장한 “새로운 문제들은 기존의 사회정의나 처벌 체계를 흔들어버림으로써 새로운 질서 체계가 필요”¹⁹⁾하게 되었는데, 이러한 흐름 속에서 새로운 성격의 근대 감옥이 등장했고, 그 중 대표적인 것이 벤담(Bentham)이 고안한 “일망(一望) 감시시설”²⁰⁾인 ‘파놉티콘’이다. ‘파놉티콘’은 실제로 건설된 적은 없지만 병원, 학교, 군대, 공장, 동물원 등 여러 기관의 기초가 되었으며, ‘파놉티콘’의 일망 감시시설 구조는 자연스럽게 미세하며 깊숙하게 권력이 인간의 몸속에 스며드는 것을 가능케 했고, 그 어떤 잔인하고 공개적인 권력의 행사보다도 강력한 지배의 힘을 갖고 있다.



<참고도판3> 제레미 벤담, 파놉티콘 설계도

18) 제레미 벤담, 전게서, p.77.

19) 제레미 벤담, 전게서, p.77.

‘새로운 문제들’이란 당시 큰 문제였던 유랑의 급증은 경범죄로 이어졌는데, 먹을 것을 훔치는 등의 행위는 과거에는 관용을 베풀었지만 더 이상은 용납되지 않았고, 자본주의 질서에서는 생산력이 없는 사람들에게 노동이나 처벌로 그 대가를 지불하도록 했다. 또한 신체형(특히 공개처형)에 대한 반발로 점점 처벌의 실행이 미뤄지면서 선고와 집행간의 시간적 간격이 벌어졌고, 형벌 자체가 완화되어 주로 구금형으로 이루어졌기 때문에 감옥에는 사람이 넘쳐나게 되었다. 이로 인해 감옥은 모든 악의 소굴이자 질병의 근원으로 인식되기 시작했다.(제레미 벤담, 전게서, p.77. 참조)

20) 미셸푸코, 전게서, p.309.

주위는 원형의 건물이 에워싸고 있고, 그 중심에는 탑이 하나 있다. 탑에는 원형건물의 안쪽으로 향해 있는 여러 개의 큰 창문들이 뚫려 있다. 주위의 건물은 독방들로 나누어져 있고, 독방 하나하나의 건물의 앞면에서부터 뒷면까지 내부의 공간을 모두 차지한다. 독방에는 두 개의 창문이 있는데, 하나는 안쪽을 향하여 탑의 창문에 대응하는 위치에 나 있고, 다른 하나는 바깥쪽에 면해 있어서 이를 통하여 빛이 독방에 구석구석 스며들어 갈 수 있다. 따라서 중앙의 탑 속에는 감시인을 한 명 배치하고, 각 독방 안에는 광인이나 병자, 죄수, 노동자, 학생 등 누구든지 한 사람씩 감금할 수 있게 되어 있다. 역광선의 효과를 이용하여 주위 건물의 독방 안에 있는 수감자의 윤곽이 정확하게 빛 속에 떠오르는 모습을 탑에서 파악할 수 있는 것이다.²¹⁾

“벤담은 여기서 이 감시 권력이 가시적이지만 확인할 수 없는 것이 되어야 한다는 원칙을 세운다. 감시탑에서는 모든 것이 보이지만 각 수용실에서는 감시탑의 상황을 알 수 없다. 즉 감시의 주체가 드러나지 않는 것이다. 누가 감시하는지 모르지만 항상 감시되고 있는 상태, 이를 가능하게 하는 것이 파놉티콘이다.”²²⁾

감금되어 있는 사람들은 중앙의 탑 내부가 보이지 않아도 마치 감시인이 코앞에 있는 것처럼 생활하고 움직인다. ‘파놉티콘’은 ‘보이지는 않지만 언제나 권력과 감시인의 시선이 거기에 존재함’을 수감자에게 인식시키는 “자동 규율 장치”²³⁾인 것이다. 이러한 감시구조로 인해 권력은 비가시적인 것이 되었고, “이로써 권력의 행사는 자연스럽고, 일상적이며, 파악하기 어려운 것”²⁴⁾이 되었다.

본인의 작업에서 볼 수 있는 구속되는 몸과 단순히 반복되는 행위, ‘타자의 의식’에 근간을 둔 이미지는 엄마의 뱃속에서 나와 세상의 빛을 본 그 순간부터 자연스럽게 학습되어진 산물들이다. ‘나’를 움직이게 하는 ‘얼굴 없는 힘’은 ‘파놉티콘’의 보이지 않는 권력처럼 자연스럽게 미세하게 ‘나’의 몸 곳곳으로 스며들고, ‘나’의 몸은 마치 곳곳에 윤활유를 바른 기계처럼 부드럽게 의

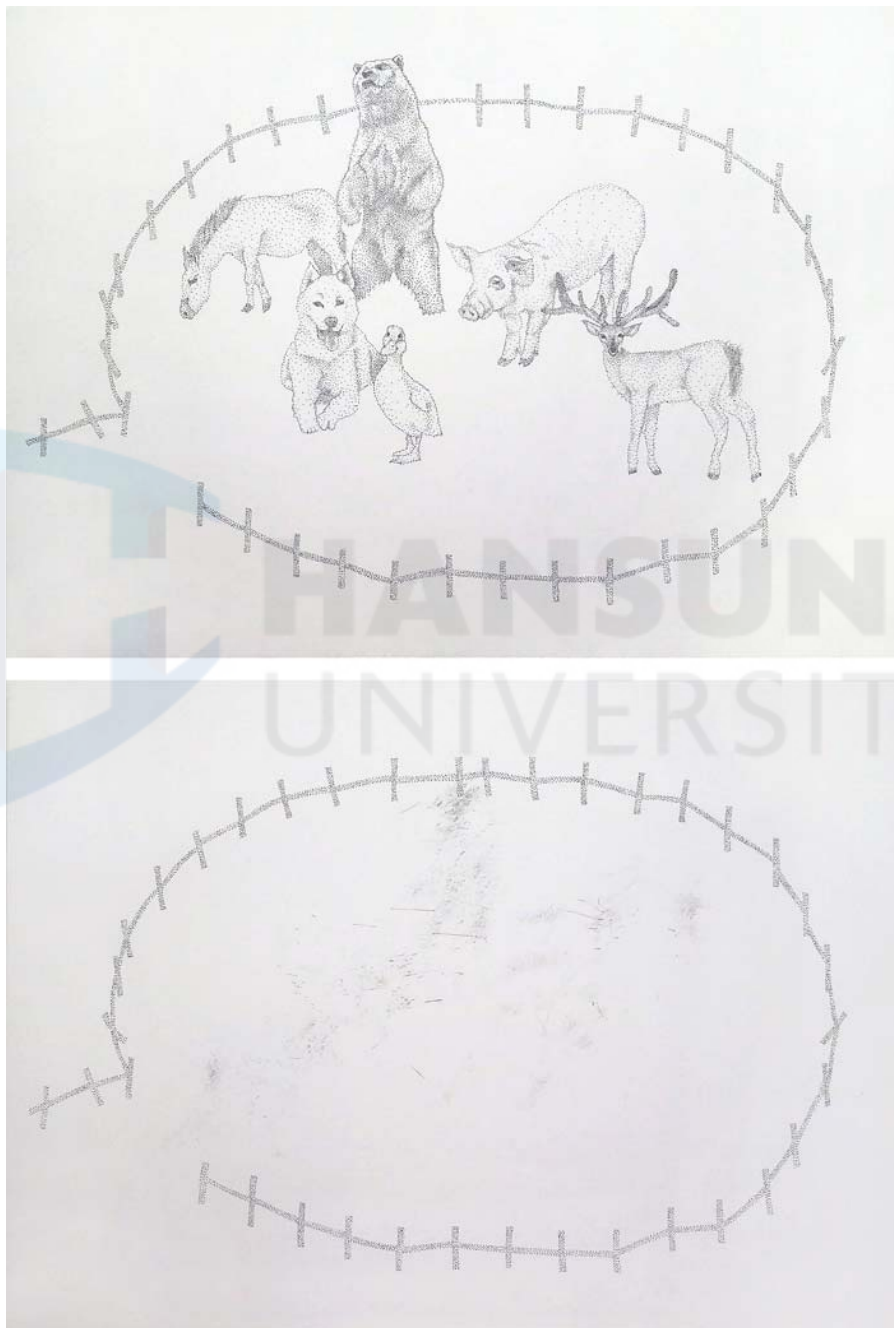
21) 미셸푸코, 전계서, p.309.

22) 제러미 벤담, 전계서, p.90-91.

23) 제러미 벤담, 전계서, p.91.

24) 강미라, 전계서, p.119.

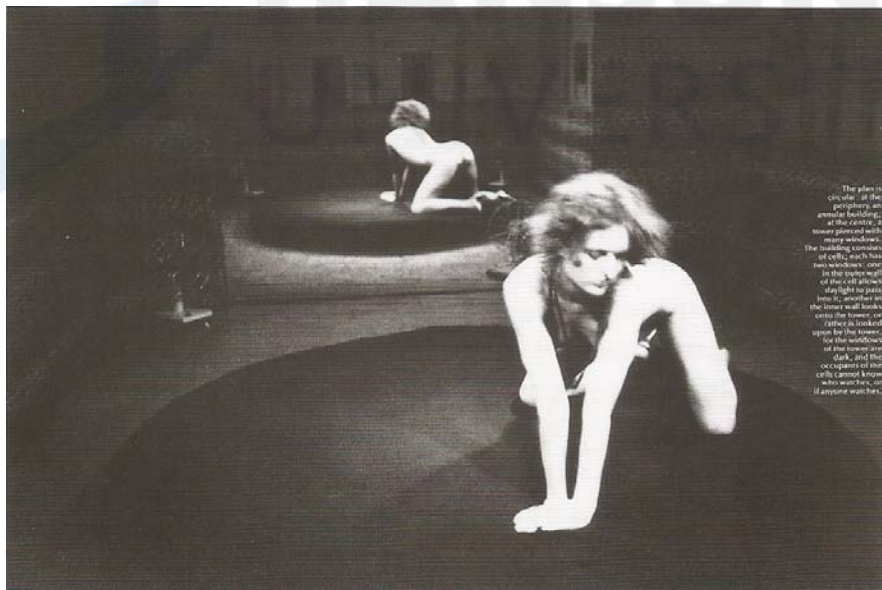
심 없이 움직이게 된다. 이렇듯 기계화된 몸은 시선의 앞면과 뒷면을 연결하며 권력적인 '나'의 행위를 해체한다.



<도판5> 러브하우스, 종이에 펜, 72x99cm(x2), 2008

“바라보는 시선은 지배하는 시선이다.”²⁵⁾ “‘바라보는’ 행위와 ‘바라보이는’ 상태 사이에는 지배와 종속의 관계, 다시 말하면 권력의 관계가 성립”²⁶⁾하는데 “놀랍게도 권위는 그 어떤 물리력도 아니고 시선으로부터 나오는 것”²⁷⁾이다.

<도판5>에 등장하는 곰·말·돼지·개·사슴·오리는 자연의 질서 안에서는 한곳에 있을 수 없는 동물들이지만 본인은 이 동물들을 한곳에 배치 시켰는데, 이는 타자의 시선에 의해 길들여진 본인의 관념 속에서 걸러지지 않은 채로 수용되고 고착화된 생명의 질서이다. 길들여진 동물들은 허술하게 문이 열려 있는 울타리 속에서 암전하게 자연성을 잃어버린 채로 자리하고 있는데, 그들의 훈련을 위해 더 이상 채찍이나 도구는 필요치 않다. ‘파놉티콘’의 어두운 감시탑처럼 ‘감시’와 ‘바라보는 자의 시선’만으로도 그들을 ‘우리의 착한(?) 친구’로 만들어 버릴 수 있는 것이다. 우리는 그들을 단지 ‘사물’로서만 바라본다. 이것은 비단 동물뿐만이 아니라 사회와 문화, 그리고 제도라는 울타리 안에서 훈육되어지는 인간 또한 마찬가지다.



<참고도판4> 빅터 버긴, ‘동물원 78’, 8개의 딥디크 중 하나, 1978~79

25) 박정자, 전계서, p.96.

26) 박정자, 전계서, p.72.

27) 박정자, 전계서, p.78.

“구서베를린의 중심에 있는 동물원은 영원히 감시 속에 있는 이 도시의 상징이었다. 그것은 또한 주변에 포르노 가게와 뽀쇼(peep shows)가 있는 철도 근처에 있었다. 한 뿔디크의 왼쪽 패널에서 우리는 마치 관음증 환자처럼, 동물같이 바닥 위를 기어 다니고 있는 벗은 여자를 본다.”²⁸⁾(참고도판4) 우리는 마치 구경하듯 이 험벗은 여자를 보게 되는데, 이 관음적인 사진에서 얼굴 없는 시선으로 지속적으로 타인을 바라보고 권력을 행사하는 욕망과 감시시설의 구조를 볼 수 있다. “이것은 지배하고자 하는 시선이며, 우리가 작품을 통해 경험했듯 통제와 억압의 이러한 메커니즘 속에서 우리도 공범이 되고 있음을 발견한다.”²⁹⁾

본인의 몸(마찬가지로 타자의 몸) 또한 타자에게 끊임없이 바라보이고 몸에서 더 나아가 형체가 없는 의식까지도 타자에게 바라보이는 대상이 된다. 몸과 의식이 타자에 의해 ‘보이는’ 대상이 된다는 것은 ‘나’의 의식이 타자에 의해 비로소 완전체를 이룬다는 것이다. ‘타자 화’된 기계적인 ‘나’의 행위는 시선의 앞면과 뒷면을 연결하고, ‘나’의 몸은 양쪽으로 열려있는 몸으로 거듭난다.

3.2 학습된 신체와 기계적 반복

‘나’는 양쪽 끝이 뾰족한 도구를 손에 쥐고 어깨 위로 들어 올린 후, 반동을 주며 시선의 앞면과 뒷면을 반복적으로 찍어(찔러)댄다. 이러한 반복적인 행위는 전혀 일치하지 않는 ‘다른’ 이미지를 생산해내는데, 그중에서 시선의 앞면만을 바라보며 찍어(찔러)대는 행위는 어떠한 형상을 보고 그것을 음미한 다음 느낀 대로 뿜어져 나오는 행위가 아닌 훈련되고 학습된 권력적인 행위이다. 이 권력적인 행위를 통해 드러나는 시선 앞면의 이미지를 통해 본인이 표현하고자 하는 것은, 우리의 삶 속에 스며들어 있는 사회와 제도권의 획일화 되고 때로는 폭력적이기도 한 ‘힘’에 관한 것이다.

28) 토니 고드프리. 전해숙 역. (2002). 『개념미술』. 서울: 한길아트, p.327.

29) 상게서, p.331.

인간은 유아기 시절부터 ‘안돼’, ‘지지’와 같은 금지명령어를 통해서 해도 되는 것과 하지 말아야 할 것을 몸에 익힌다. “학생이 되면 번호를 부여받고 열과 오에 따라 배열된 의자에 앉아서 교사의 감시의 시선을 받으며 규칙을 따르는 삶을 배운다.”³⁰⁾ 학교에서는 “종, 손뼉치기, 몸짓, 교사의 눈빛하나”³¹⁾에 의해 해야 할 것을 바로 알아차리게 되고, “가족, 학교, 군대, 회사 등의 여러 공간을 거치면서 우리는 그에 걸맞는 사회적”³²⁾인 몸으로 형성된다. 본인 또한 이러한 과정을 겪으면서 신체를 조종하는 얼굴 없는 힘이 몸속으로 서서히 스며들었는데, 대학 입시 과정에서 본인의 몸은 아침부터 밤까지 끊임 없이 똑같은 그림을 생산해 내는 반복되는 행동을 되풀이 했다. 미술작업을 한다는 것은, 더 나아가 예술을 한다는 것은, 단순히 보이고 당연하게 읽혀지는 것을 뛰어넘는 창조적인 행위인데, 그러한 행위를 하기위해 치른 입시미술의 과정에서 본인의 몸은 단순히 ‘반복학습기계’ 그 자체로써만 작동했다.

<도판6>, 세 개의 포즈에서 볼 수 있듯이 형태를 잡고, 명암을 구분하고, 묘사를 해나가는 일련의 과정은 제도권으로 무사히 입성하기 위한 통로이며, 이러한 과정에서 필요한 것은 정해진 시간 안에 ‘같은 그림’을 생산해내는 기계화된 신체뿐이다. 제도권으로 입성하기위한 1차적인 학문적 검증(시험)이 끝나면 미술학원에는 아침부터 밤까지 끊임없이 반복적으로 ‘같은 그림’을 생산해 내는 기계들로 넘쳐나게 된다.

효과적인 소묘기술을 위해서는 기본적으로 ‘선긋기’를 먼저 몸에 익혀야 하는데, 선을 똑바로 긋기 위해서는 몇 가지 조건이 필요하다. 그것은 연필을 가볍게 쥐고, 연필을 왼 손과 팔이 꺾이지 않고 나무토막으로 연결된 것처럼 통째로 움직여야 하는 것이다. 이러한 사전연습은 효과적인 소묘기술을 선보이기 위한 가장 기초적이고 필수적인 단계이다.

30) 이진경. (2007). 『문화정치학의 영토들』. 경기: 도서출판 그린비, p.146.

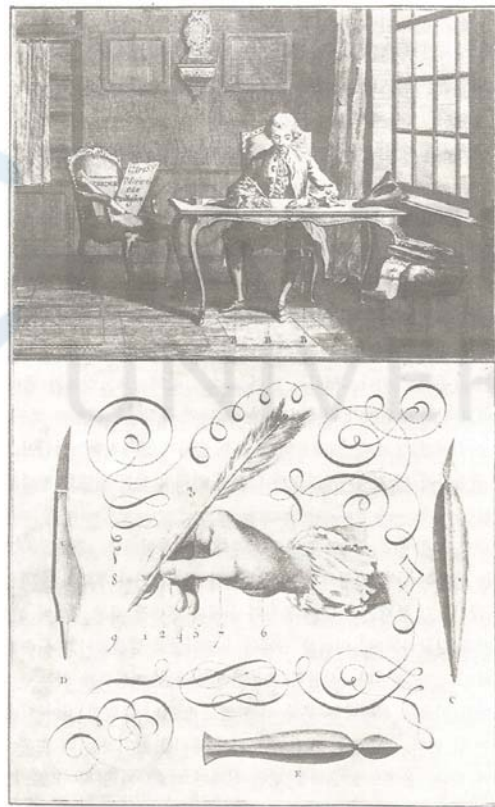
31) 미셸푸코, 전계서, p.261.

32) 이진경, 전계서, p.146.



<도판6> 세 개의 포즈, 트레이싱지·종이에 펜, 65x47cm(x6), 2008

“17세기와 18세기를 거치면서 규율은 지배의 일반적인 양식”³³⁾이 되었는데, “인간의 신체는 그 신체를 파해치고 분해하여 재구성하는 권력 장치 속으로 들어가게”³⁴⁾되었다. ‘정치 해부학’은 “기술적 방법으로 결정된 속도와 효율성에 의거하여 원하는 대로 다른 사람들을 움직이기 위해서, 어떻게 그들의 신체를 장악할 수 있는가 하는 방법을 규정하고 있다. 이리하여, 규율은 복종되고 훈련된 신체, ‘순종하는’ 신체를 만들어 낸다.”³⁵⁾ <도판6>에서 이미지가 완성되어가는 일련의 과정과 그러한 과정을 거치기에 앞서서 훈련받게 되는 ‘선긋기’는 바로 이러한 ‘순종하는’ 신체에 기인한다.



<참고도판5> 글쓰기의 모범

33) 미셸푸코, 전게서, p.216.

34) 미셸푸코, 전게서, p.217.

35) 미셸푸코, 전게서, p.217.

“규율은(유용성이라는 경제적 관계에서 보았을 때) 신체의 힘을 증가시키고 (복종이라는 정치적 관계에서 보았을 때는) 동일한 그 힘을 감소시킨다. 간단히 말하면, 규율은 신체와 힘을 분리시킨다.”³⁶⁾ 신체와 힘이 잘 분리된 인간의 몸은 어느 부분도 놀리는 일 없이 잘 가동되어야 하는데, 이렇듯 세분화되어 잘 훈련되어진 신체는 효과적인 동작의 기본이 된다. 세분화되어 잘 훈련되어진 신체는 모범적인 글쓰기의 표본을 보여주는 <참고도판5>를 통해서도 볼 수 있다.

상체를 직립시키고, 왼쪽으로 조금 기울여 힘을 빼고, 팔뚝을 책상 위에 놓고, 시각이 미치는 범위 안에서 턱이 주먹 위에 놓일 정도로, 어느 정도 앞으로 기울인 자세가 되어야 한다. 왼발은 책상 아래에서 오른발 보다 약간 앞으로 내밀어야 한다. 상체와 책상과의 간격은 손가락 두 개쯤으로 떨어져 있도록 한다. 그렇게 함으로써 보다 빨리 쓸 수 있을 뿐 아니라,

..... (중략)

교사는 아동에게 글자를 쓸 때 유지해야 할 자세를 주시키시고, 아동이 그러한 자세에서 벗어날 경우, 신호를 보내거나 기타의 방법으로 고쳐주도록 한다.³⁷⁾

엄격한 규칙에 따라 훈련받은 신체는 구속된 공간에서 반복된 행위를 하는 본인의 작업 과정에서도 볼 수 있는데, <도판7>은 전시장에서 그림의 오른쪽 하단 옆에 조그맣게 붙여 놓은 사진으로, 시선의 앞면과 뒷면에 ‘점을 잘 찍는 방법’이 적혀있다. 이 사용설명서와 같은 사진을 전시장에 붙여 놓은 이유는 첫째는 관객의 이해를 돕기 위함이고, 두 번째는 효과적인 소묘기술의 전 단계인 ‘똑바로 선 굿기’의 손과 팔처럼, 자동화 되고 기계화 된 신체를 관객에게 어느 정도 인지시켜주기 위해서이다. “행위는 여러 요소로 분해되고, 신체와 팔다리, 그리고 관절의 위치가 정해지며 하나하나의 동작에는 방향과 범위, 소요 시간이 설정되고, 그것들의 연속적 순서가 정해진다.”³⁸⁾

“규율은 개인을 ‘제조 한다.’”³⁹⁾ 사회와 제도의 획일성 속에서 학습되어져

36) 미셸푸코, 전게서, p.217.

37) J. B. de La Salle. (1828). 『기독교 학교의 운영』, p.63-64 (미셸푸코, 전게서, p.241.재인용)

38) 미셸푸코, 전게서, p.239.

39) 미셸푸코, 전게서, p.267-268.

기계화되어버린 ‘나의 몸’은 주어진 규칙을 충실히 따르고, 규칙에 따라 같은 행위를 반복하게 되는데, 이렇듯 분해되고 재조립된 ‘나’의 몸은 말은바 역할을 충실히 해내는 신체로 거듭나게 된다.⁴⁰⁾



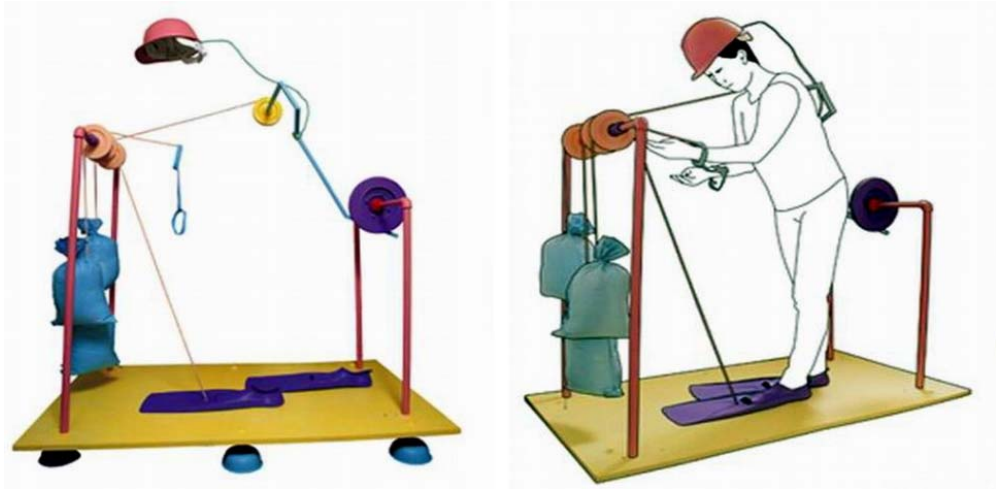
손목에 힘을 주고



반동을 이용하여
펜을 앞뒤로 찍어댄다

<도판7> 잘 짚는 방법

40) 여기에서의 몸은 학습된 ‘의지’대로 행위 하는, 시선의 앞면을 찍어대는 몸을 뜻한다.



<참고도판6> 송상희, 성공을 위한 몸 보정기-명함주기&매뉴얼, 2001

<참고도판6>, 송상희의 ‘성공을 위한 몸 보정기-명함주기 & 매뉴얼(2001)’이란 사례 작품에서도 권력적인 훈육방식에 의해 잠식당해 도구로 전락해 버린 ‘몸’을 볼 수 있다.

제가 작업으로 말하려 한 것은 간단하게 말해서 '도구화 된 이성'입니다. 우리의 이성. 단순한 생각들까지도 교육이나 상식 등에 의해 의식 없이 도구화되어 단순한 기계들로 전락하게 된다는 의미입니다.

..... (중략)

이 기계들의 기본 컨셉은 작동방식은 헬스 기계처럼, 하지만 형식은 고문기계로, 외형상으로는 어린이 장난감처럼 보이게(그래서 알록달록하게 칠했습니다.) 작업했습니다. 중요한 것은 '고문기계'의 원리는 이용했다는 것입니다. 즉 결국에는 발전과 진보, 합리화되기 위해 역으로 심한 고문-야만행위가 필요하게 되는 것입니다.⁴¹⁾

지금까지의 연구를 통해서 보았듯이 역사 속의 수많은 몸들은(본인의 입시과정속의 몸을 포함하여) 훈련을 통해 분해되고 재조립되어 보이지 않는 권력에 의해 움직인다. 그것은 시선 앞면을 짚어대는 본인의 몸 또한 마찬가지이다. 하지만 본 논문을 통해 연구하고자 하는 몸은 단순히 권력에 지배당한 수

41) 송상희, 작업노트 中.

동적인 몸이 아니다. 본인이 말하고자 하는 몸은 ‘자율’과 ‘타율’에 의한 행위를 동시에 하는, ‘양쪽’으로 열려있어 ‘눈먼 시선’ 속의 이미지가 드러나는 것을 가능케 하는 그런 기계적인 몸이다. 이렇듯 양면성을 동시에 보여주는 구속되고 기계화된 몸은 ‘한 쌍의 그림’이 탄생되는 작업과정 속에서 중요한 열쇠로써 작동하는데, 3.3장 ‘몸과 그림의 지위의 전복’을 통해서 그 과정을 살펴보고자 한다.

3.3 몸과 그림의 지위의 전복

플라톤은 영혼이 몸이라는 외피를 뚫고서야 실재 또는 진리를 만날 수 있다고 보았고, 그에게 있어 몸은 영혼이 극복해야 할 감옥이었다.⁴²⁾ 본인의 작업과정 속에서도 몸은 시선의 앞면과 뒷면을 연결하는 중요한 역할을 하는데, 보이는 것과 보이지 않는 것, 내부와 외부의 유기적인 관계를 연결하는 본인의 몸을 플라톤의 ‘동굴의 우화’ 속에 등장하는 죄수를 통해서 보고자 한다.

동굴 속에는 사지와 목을 결박당한 채 벽만 바라보고 있는 죄수들이 있다. 죄수의 뒷면에는 불이 타오르고, 그 불 앞으로 사람들이 어떤 물품을 나르는 형상이 비춰진다. 결박되어 벽면만을 바라보고 있는 죄수는 불빛에 비쳐진 사람들의 검은 형상을 실재라고 생각한다.⁴³⁾

이 ‘동굴의 우화’는 본인의 작품생산 과정의 방법적인, 상황적인 측면에서 비슷한 부분이 있다. ‘나’는 제약된 공간 안에서 시선을 앞으로 고정시킨 채, 양쪽 끝이 뽀족한(양쪽 끝이 살아있는) 도구를 이용하여 앞면의 이미지를 시선 뒷면으로 이동시킨다. 동굴 속의 죄수처럼 작품생산 과정속의 ‘나’는 뒤를 돌아볼 수도, 몸을 자유롭게 움직일 수도 없다.

여기서부터 플라톤의 동굴 속 죄수와 ‘나’의 차이점이 벌어지는데, 동굴 속의 죄수는 그 어떤 행위도 용납되지 않고 보이는 벽면의 그림자를 있는 그대로 수용 해야만 하는 수동적인 위치를 갖게 되는 반면, ‘강박된 나’는 앞면(벽

42) 강미라, 전계서, p.13.

43) 플라톤. 최훈 역. (2004). 『플라톤의 국가론』. 경기: 집문당, p.289-290.

면)의 이미지를 양쪽 끝이 살아있는 도구를 이용해 계속해서 뒷면으로 이동시키는 반수동적 위치(부자연스럽지만 작가의 행위가 개입된)를 갖는다. 즉 ‘나의 결박된 부자연스러운 행위’는 ‘자의’에 의해 약속 되었다는 것이다. 플라톤은 그림자를 실재라고 믿어버리는 동굴 속 죄수를 당대를 사는 우리와 같다고 말했지만 반수동적인 위치를 갖는 ‘나’는 동굴 속의 죄수와 닮기를 거부한다. 결박된 ‘나’의 부자연스러운 행위는 제도적이고 권력적인 사회현상을 그대로 반영하고 있는 존재이지만, 기계가 된 ‘나’의 몸은 계속해서 앞면의 이미지를 시선 뒷면으로 이동시키는 반복적인 개입을 하게 되고, 이러한 개입을 통해 시선 뒷면의 이미지는 앞면을 다시 비추어 이미지의 ‘내부’와 ‘외부’는 계속해서 자리바꿈 하게 된다.

작업과정 속에는 중요한 규칙이 하나 있는데, 그것은 절대로 뒤를 돌아보면 안된다는 것이다. 시선 앞면의 이미지로 채택된 소재와 양쪽 면에 동일하게 부여되는 시각적 약속의 이미지(이른다면 도판1의 빨간 티셔츠 같은), 그리고 ‘펜을 앞뒤로 찍어대는’, ‘칼을 앞뒤로 흔들어 대는’ 등의 행위에 대한 규칙이 정해지고 난 뒤 작업이 시작되면 작가로서의 ‘나’의 의식은 죽은 상태로 전환되고 남는 것은 시간의 경과에 따라 수반되는 신체적 고통뿐이다. ‘나’의 팔은 양쪽 끝이 뾰족한 도구를 손에 쥐고 반동을 주며 앞뒤로 찍어대는 반복적인 행위만을 하게 되며, 이러한 반복적인 행위 이외의 그 어떤 추가적인 행위도 하지 않는다. 의식이 죽어있는 머리를 하고 계속해서 반동운동을 하게 되는 ‘나’는 통제되고 구속된 기계와 같은 신체가 되어 버리는데, 즉 생명이 없는 ‘사물’로 전락하고 마는 것이다. 그 순간 한낱 도구에 지나지 않았던, ‘나’의 손에 쥐어져 있는 양쪽 끝이 뾰족한 도구는 날카로운 생명력을 가지게 되고, 그 살아있는 도구로 인해 양쪽의 이미지는 서로를 찌르고 찢리는 관계가 되어버린다. 즉, 도구는 ‘자율성’을 획득하고, ‘나’는 그 자율적인 도구의 지배를 받으며 반복적인 행위를 하게 되는 것이다. 서로를 찌르는 양쪽의 이미지는 팽팽하게 서로를 바라보는 시선 속에서 ‘내부’와 ‘외부’가 전이되고 복사되어 한 쪽의 이미지만으로는 그 존재를 확인 할 수 없는 뿔레야 뿔 수 없는 관계가 되고, 이러한 과정을 통해 살아있는 작가로서의 ‘나’와 한낱 사물에 지나지 않았던 캔버스 속의 ‘이미지’는 그 지위가 전복되고 만다.



<도판8> 찌는 도구

드러나는 반대의 것에 의해 이전의 것은 힘과 지위를 상실한다. 하지만 텅 빈 캔버스의 이미지에 생명력을 불어넣어준 기계화된 ‘나’의 몸은 단순히 기계 그 자체로 전락하고 마는 것은 아니다. 힘과 지위를 상실한 몸은 시선의 앞면과 뒷면을 반복적으로 찌어(찔러)대며 ‘이성의 눈’으로는 볼 수 없던, ‘눈 먼 시선’ 속에서만 빛나던 이미지를 연결하고, ‘한 쌍의 그림’의 ‘내부와 외부’가 전이되고 전복되는 것을 가능케 한다. 즉, 구속되고 통제되는 ‘나’의 몸은 보이는 세계와 보이지 않는 세계를 동시에 열어주는 몸이라 할 수 있다.

‘나’의 몸은 권력적인 행위에 의해 드러나는 시선 앞면의 이미지를 해체하고 재구성(de-construction)하는 몸이며, ‘권력’과 그 권력을 해체하는 ‘비(非) 권력’이 동시에 드러나는 장소인 것이다.

IV. 재현의 통제 불가능성

4.1 우연성

본인의 의도와 드러나는 결과(한 쌍의 이미지)간에는 언제나 간극이 있다. <도판9>는 학부시절 ‘안과 밖’, ‘음과 양’에 대한 궁금증에서 출발한 작업이며, 여기에서 표현하고자 한 것은 ‘의도와 결과간의 전복’에 관한 것이다. 이 작업은 본인의 작업세계 전반에 걸쳐 모태 격이 된다.

캔버스 틀 안에는 다른 표현재료는 없고, 오로지 캔버스 틀과 천과 나의 행위만이 존재한다. 나는 옷을 주제로 생각하면서 실을 뽑아 나갔지만 캔버스 틀은 옷이 아닌 배경을 취하고 있었다.(배경,2003) 배경을 주제로 생각하면서 실을 뽑아나가자 캔버스 틀은 옷을 취하고 있었다.(옷,2003) 이렇듯 나의 작품은 내가 의도한 바를 그대로 수용해 주지 않았다. 작업을 할 당시 나는 작품과 작가를 동등한, 아니 정확히 말하면 작품을 좀 더 우위의 위치로 생각했던 것 같다. 작품을 탄생시키는 것은 작가이지만 이미 작가의 손을 거쳐 모습을 드러낸 작품은 더 이상 작가의 의도를 그대로 담고 있기를 거부하므로...⁴⁴⁾



<도판9> 배경(좌)·옷(우), 천·캔버스 프레임, 60x72cm(x2), 2003

44) 본인의 작업노트 中. (2005).

작업에 들어가기에 앞서 작품의 구상 단계에서는 먼저 시선 앞면에 놓이게 될 소재를 찾고, ‘한 쌍의 그림’의 기원이 같은 곳에서 출발했다는 것을 암시하는 ‘시각적 약속의 이미지(예를 들어, 도판1의 빨간 티셔츠 같은)’를 그려놓은 다음 시선의 앞면과 뒷면을 찍게(찌르게)될 도구가 제작된다. 또한, 본격적인 행위(도구를 이용하여 앞면과 뒷면을 찍는)를 하기 전, 이러한 사전 준비 단계를 통해 시선 뒷면의 이미지까지도 어렵잖이나마 예측을 해보기도 하는데, ‘나’에서 출발하여 시선의 ‘앞면’으로, ‘앞면’에서 시선의 ‘뒷면’으로, 전이 되고 복사되어 드러난 이미지는 식별이 불가능할 정도로 마구잡이로 찍혀있고 무참히 해체되어 드러난다. 시선 뒷면의 이미지를 작업과정의 최종 종착지이라고 가정할 때, 뒷면의 이미지는 작품 구상 단계에서 예측한 이미지와는 늘 ‘다른’ 형상으로 드러나게 되는 것이다. ‘나’에 의해 탄생되는 뒷면의 이미지는 ‘나의 의도’(예측)를 보기 좋게 배반하고, 스스로 통제의 영역(힘)을 벗어나는 즉, ‘탈영토화’되는 것이다.

하나의 ‘작품’ 속에는 눈에 보이지는 않지만 분명히 자리하고 있는 ‘텅 빈 공간’이 존재하는데, 그 공간 속에는 ‘작품’이라는 틀에 갇혀 구체적인 모습을 드러내지 않는 속내와 형상이 담겨져 있다.⁴⁵⁾

흔히 ‘작품(作品, works)’이라는 말을 쓸 때 우리는 이미 유기적 완전체라는 비평적 명제가 함축된 의미를 알게/모르게 표명하고 있는 셈이다. 그런 유기적 완전체를 동경하는 ‘작품’이라는 개념에는 벌써 결정론적 세계관에 입각된 형이상학적 예술론이라는 통제론에 억압당해 있는 것이거나 그런 미적 확정론에 암암리 승복하고 있는 것이다.⁴⁶⁾

나는 드 쿠닝과 함께 식당에 간 적이 있는데 그 때 그는 ‘내가 이 빵부스러기들을 틀에 담는다면 그것은 예술이 아니다.’라고 말했다. 이에 대해 나는 그것도 예술이라고 답했다. 그는 예술은 인간의 행위가 개입해야 하기 때문에 그것은 예술이 될 수 없다고 맞섰다. 나는 예술이 우리 손에서 빠져 나가 우리가 사는 세계로 나오기를 원한다.⁴⁷⁾

45) 본인의 작업노트 中. (2009).

46) 홍명섭. (1996). 『instal-scape』 전시서문. 대구: 대구문예회관.

47) 리처드 코스텔라네즈. 안미자 역. (1996). 『케이지와의 대화』. 서울: 이화여자대학교 출판

‘작품’이라는 틀 너머에는 분명히 텅 빈 공간이 존재하고, 그 ‘텅 빈 공간’은 통제의 힘이 닿지 않는 영역이며, ‘계획’이 아닌 ‘우발성’들로 이루어진 영역이다. 케이지의 제자였던 백남준은 1962년 『바이올린 독주를 위하여』에서, 바이올린을 들어 올렸다 탁자위로 내리치는 퍼포먼스를 보인 적이 있는데, 그는 고급 바이올린으로 ‘연주’했기 때문에 좋은 소리를 낼 수 있다고 주장했다.⁴⁸⁾

“근대적이며 서구적인 의미, 즉 어떤 한 작곡가가 주어진 재료들을 조작하고 통제하여 그것들에게 인위적인 질서를 부여하여 만들어낸 ‘작품’의 개념은”⁴⁹⁾ ‘침묵의 음악’으로 유명한 존 케이지에 의해 해체되고, 재구성(de-construction)되었다. “음악은 제작이나 그 소비에 있어서 서양인들에 의해 그 요소들이 인위적으로 구조화된 셈이었는데 이 구조화 전략을 내버릴 것을 케이지가 주장한 것이다.”⁵⁰⁾ 그가 주장하는 음악은 계획적이고 구조화된 것이 아닌 우연의 상황 속에서 주변의 모든 소리가 연주의 영역 속에 놓이게 되는 작곡가의 힘으로는 지배할 수 없는 통제 불가능한 것이다.

존 케이지의 4’33”에서, 그는 연주 홀에 입장한 후 4분33초 동안 아무런 연주도 하지 않고 퇴장을 하는데, 이를 처음 접한 사람들은 아마도 이것은 하나의 퍼포먼스이며 그들이 기대했던 음악이 곧 다시 연주될 거라고 생각할 것이다. 하지만 대단한(?) 음악을 감상하기 위해서 연주 홀을 찾은 청중들은 기존에 우리가 익히 알고 있던 그 어떤 악기의 연주도 들을 수 없게 되고, 구조화되고 계획된 음악에 익숙했던 청중들은 더 이상 다음의 연주를 예측할 수 없는 낯선 영역에 놓이게 된다. “처음 몇 십초 동안 사람들은 왜 연주를 하지 않을까 하고 조금씩 귓속말을 상대방에게 전하지만 연주를 하지 않는 시간이 점점 늘어나면서 사람들의 귓속말은 점차 중얼거림으로, 소란으로 바뀌게 된다.”⁵¹⁾ 케이지는 작곡가가 계획적으로 구성한 연주 대신에 아무런 통제를 가하지 않은 우리 주변의 소리를 청중에게 전달하는 것이다.

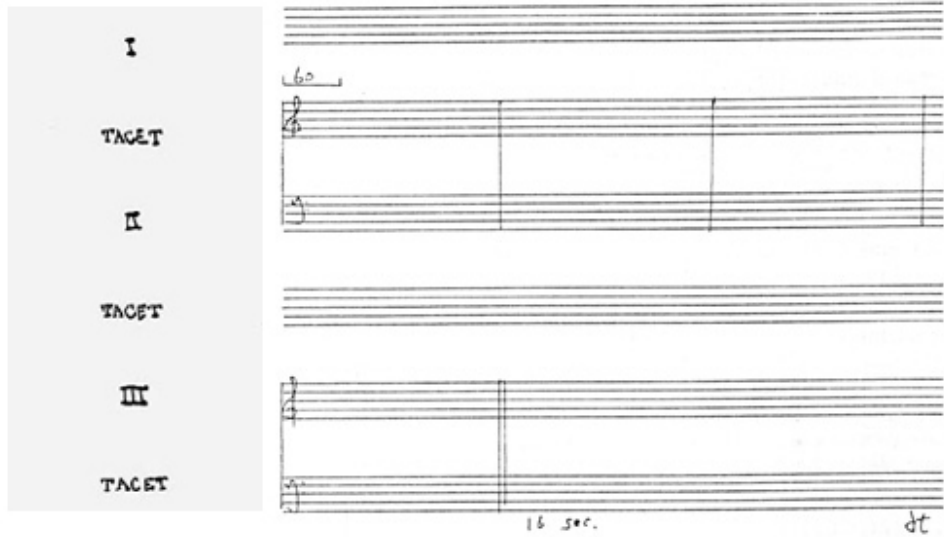
부, p.338.

48) 토니고드프리, 전게서, p.104.

49) 조정환·전선자·김진호. (2011). 『플럭서스 예술혁명』. 서울: 도서출판 갈무리, p.97.

50) 상게서, p.52.

51) 상게서, p.73.



<참고도판7> 존 케이지, 4'33" 악보

4'33"의 악보(참고도판7)는 세 개의 장으로 구성되어 있는데, 그곳에는 그 어떤 음표나 쉼표도 없이 'TACET'⁵²⁾이라는 음악적 용어만이 쓰여 있다. 피아노 앞에 앉은 케이지는 손을 머리위로 들어 올려 건반 쪽으로 향하지만 금방이라도 건반을 내려칠 것 같은 그의 손은 피아노 건반을 두드리는 대신 멈춰있는 상태에서 아무런 행위도 하지 않는다. “전통적인 악보는 작품의 연주적 실현 과정에 있어 결정되고 닫힌 체계를 제시”⁵³⁾하는데, 4'33"의 악보는 텅 비어져 버린 연주의 영역을 케이지의 손가락 끝이 아닌 청중들의 갖가지 소리에 의해 채워지는 것을 가능케 한다. 즉 ‘침묵’을 작곡한 것은 존 케이지이지만 연주가 시작되면 케이지와 관객의 경계는 지워지고, 관객은 스스로 작곡가가 되어 케이지와 동일한 지위를 갖게 된다.

이러한 우연성의 절차는 서양의 음악사에서도 찾아 볼 수가 있는데, 대표적인 작품으로는 모짜르트의 『주사위 게임 음악』 음악이다. 그는 미리 작곡해 놓은 272개의 악구들을 ‘규칙 테이블’에 모아놓고 각각의 악구들마다 번호를 붙인 후, 6면의 주사위 세 개를 스스로 던지거나 다른 사람이 던져 나온 숫자들을 연주해 음악을 만들었다.⁵⁴⁾ 이러한 확률론적인 작곡을 통해, 주사위를

52) TACET. 비교적 긴 휴식을 뜻하는 용어. 『네이버 지식백과』. 검색일자: 2015. 5.25. <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=365056&cid>

53) 조정환·전선자·김진호, 전게서, p.65.

던지기 전에 미리 작곡되었던, 작곡가의 의식의 지배아래 생성된 악보는 예측할 수 없는 우연의 계열로 뺏어 나가게 되고 작곡가의 의도는 해체된다.

어떤 점에서 본다면, 모든 철학과 모든 담론은 그 사건을 언어의 틀 내에 한정시키려는 노력이고, 따라서 그 사건의 무한성(만남의, 관계의 무한성)을 변질시키는 시도이다.⁵⁵⁾

4.2 작품을 통해 보는 역설적 표현

근대 의학의 탄생 과정에서, “질병에 대해서 알려진 것은 너무나 부족했고, 우리 눈에 드러나지 않는 것은 너무나 많았다. 여기서 시체 해부의 필요성이 대두되었다.”⁵⁶⁾ ‘의사의 경험과 지식을 입증하는 도구’에 지나지 않았던, ‘질병 그 자체’로 여겨졌던 환자의 몸⁵⁷⁾이 해부학을 통해 ‘빛’과 ‘어둠’의 연결통로가 된 것이다.

우리의 몸은 어둠 속에 파묻혀 보이지 않던 것들을 보이게 하는 것을 가능케 해준다. “감추고, 감싸고, 진실을 가리는 어둠의 장막은 역설적이게도 죽음이 아니라 삶이다. 갑자기 눈이 신체의 내부를 들여다 볼 수 있게 되고, 모든 질병이 우리 눈에 보이게 되자 과거에 어둠으로 여겨졌던 죽음은 진리의 밝은 빛이 되었고, 과거에 환한 빛으로 여겨졌던 생명은 온통 무지에 둘러싸인 어둠으로 간주되었다. 죽음은 시체라는 검은 껍을 환한 빛 속에서 열어 보인다. 그리하여 죽음의 빛 앞에서 생명의 어둠이 밝아왔다.”⁵⁸⁾ ‘삶’은 ‘어둠’이 되고, ‘죽음’은 ‘빛’이 되는 역설적인 상황이 된 것이다.

54) 조정환·전선자·김진호, 전계서, p.70-71.

55) 박준상. (2006). 「들어가면서」. 『바깥에서』. 경기: 인간사랑, p.19.

56) 박정자, 전계서, p.97.

57) 박정자, 전계서, p.89.

58) 박정자, 전계서, p.99.



<도판10> 죽은 파리 죽이기 뒷면, 캔버스에 칼, 91x117cm, 2010

본인은 <도판10>, ‘죽은 파리 죽이기’에서 이러한 역설적인 상황을 표현하고자 했는데, ‘나’는 이미 죽은 파리와 텅 빈 캔버스 사이에 들어가 도구(양쪽 끝에 칼을 매달은)를 반복적으로 찍어(찔러)대고, 캔버스에는 찍히고 찢긴 흔적들만이 난무하게 되는데, 이 거칠고 알 수 없는 흔적들은 텅 빈 캔버스 안에서 어떠한 사건이 벌어졌음을 짐작케 해주는 단서들이다. 이 흔적들은 <도판10>의 제목을 통해서도 짐작해 볼 수 있듯이 ‘다시 죽임을 당한’ 파리의 흔적이며, ‘이미 죽은 파리’⁵⁹⁾를 죽이겠다고 광적으로 도구(양쪽에 칼을 매달은)를 휘둘러대는 ‘나’의 행위의 흔적이기도 하다.

‘이미 죽은 파리’를 맹목적으로 찍어(찔러)대는 행위는 마치 지속되는 전쟁의 상황에서 목적과 명분을 잃은 채 기계적인 신체가 되어 총을 마구잡이로 쏘아대는 ‘이성’을 잃어버린 행위와도 같다. 시선 앞면의 파리는 아무리 찍어(찔러)대도 어떠한 표정도 없이 그 자리를 맴돌기만 하고, 아무것도 담겨져

59) 이 작업에서 사용된 ‘죽은 파리’는 ‘자연의 상태에서 목숨을 다한 파리’가 아닌, 공장에서 제조된 ‘모형파리’이다.



<도판11> 죽은 파리 죽이기 영상 스틸컷

있지 않던 ‘사물’ 그 자체로서의 캔버스는 계속해서 찢혀지고 찢겨지며 흔적들을 생산해낸다. 이는 ‘죽은 파리’는 애초에 ‘죽을 수 없는’⁶⁰⁾ 어둠 속으로 향하게 되는 것이고, 빛이 들지 않는 영역에 있던 캔버스는 스스로 그 존재를 드러내고 흔적들을 생산해 내는 역설의 상황에 놓이게 되는 것이다.

시선 뒷면의 이미지는 ‘빛’은 ‘어둠’이 되고 익숙했던 이미지는 낯설어져버리는 상황 속에서 그 모습을 드러내게 되는데, 뒷면의 이미지만 놓고 볼 때는 그것이 독립적으로 어떤 것을 표현하고 있으리라고 추측하기는 힘들다. 뒷면의 이미지는 시선 앞면의 이미지와 ‘나’의 행위 속에 기원을 두고 있고, 그것에 의해 읽혀지고 존재할 때만이, 희미하고 알 수 없던, 질서 없이 흩어진 흔적들은 더욱더 강렬하게 빛나기 때문이다.

4.3 어둠 속에 드러나는 이미지

본인의 작업 속에서 시선 뒷면의 해체된 이미지는 수동적인 의식, 획일적인 시선 속에 가려져있던 ‘외부’이며 ‘소외된 형상’인데, 흔적만으로 가득한 뒷면의 이미지는 시선 앞면의 이미지가 재현된 것도, 본인의 관념 속의 무언가가 재현된 것도 아니다. 뒷면에는 그 무엇도 재현되어 있지 않다.

눈을 감으면 세상은 어둠 속에 파묻힌다. 하지만 그러한 어둠 속에서도 어떠한 잔상이 남아 있는데, 이는 본인의 수동적 의식 속에 고착화 되어 있는 잔상들이다. 본인의 작업에서 시선 뒷면의 이미지는 빛이 닿지 않는 어둠 속

60) 애초부터 죽일 수 없는

에 파묻혀있다. 하지만 여기서의 어둠은 전자의 어둠(눈을 감는)과는 다르다. 빛이 닿지 않는 어둠의 영역임에는 동일 하지만, 후자의 경우 어둠 속에서 번뜩이며 드러나는 형상은 의식의 영역 밖에 있는 “이성의 외부”⁶¹⁾인 것이다.

『대낮의 광기』(La folie du jour, 1973)는 제목 그대로 ‘대낮’, 아니 눈을 뜰 수 없게 만드는 강한 빛을 통해 외부에 대해 말하고 있다. 거기서 주인공은 눈을 다치는 순간 더 없이 강렬한 빛을, 광명을 보게 된다. 그는 그 강렬한 빛에서 대낮의 광기를 보았다고 확신한다. “빛은 미친 것 같았고, 밝음은 모든 양식을 잃어버린 듯했다.” 그는 시력을 잃었고, 그래서 예전처럼 책을 읽을 수 없게 되지만, 그렇다고 맹인이 된 것도 아니다. 보는 것도 보지 않는 것도 불가능하게 된 상황, (...) 눈을 뜰 수 없게 만드는 강렬하고 거대한 빛, 거기서 그는 ‘또 다른 낮’을 발견한 셈이다. 지금까지 보이던 모든 것을 볼 수 없게 만드는 빛, 그러나 아무것도 보지 못하게 되는 것은 아닌 상황, 그것은 아마도 볼 수 있는 것과 볼 수 없는 것의 경계를 와해시키며 우리의 시각 자체를 잠식하는 외부라고 할 것이다.⁶²⁾

기계가 되어버린 ‘나’의 몸은, ‘나’의 수동적 의식 속에서 재단된 시선 앞면의 이미지를 양쪽 끝에 펜(칼)을 매달은 도구로 반복적으로 찍어대고, ‘나’는 절대로 뒤를 돌아보지 않는다. ‘나’의 시선이 닿지 않는, ‘빛’이 들지 않는 어둠의 영역인 뒷면의 이미지는 의식의 힘으로 뒤를 돌아보는 순간 사라지고 만다. 뒷면의 이미지는 어둠이 짙어질수록 빛나고 비로소 보이는 ‘외부’인 것이다. 이것은 “이전처럼 사물을, 세상을 보던 누군가가 그 안에서 죽은 것이며”⁶³⁾, “‘나’ 안에서 ‘누군가’가 죽은 것이다.”⁶⁴⁾ 본인의 시선 뒷면의 이미지는 ‘이성의 눈’으로는 볼 수 없는 ‘이성 바깥’에 존재하는 낯선 이미지로 드러나는데, 이렇듯 낯선 이미지가 드러나는 것을 가능케 하는 바깥으로 이끄는 힘은 질서 지어진 모든 것을 해체시키는 힘이며, 익숙했던 모든 것을 낯설게 만들어 버리는 힘이다. 즉, 나의 의지로서는 어찌 할 수 없는 통제 불가능한

61) 이진경. (2009). 「외부, 사유의 정치학」. 서울: 그린비출판사, p.100.

62) 상계서, p.87.

63) 상계서, p.88.

64) 상계서, p.88.

힘인 것이다.

에우리디케는 산책길에서 독사에게 물려 죽는다. 슬픔에 잠긴 오르페우스는 에우리디케를 살리기 위해 지옥으로 내려가고, 노래와 연주로 하데스를 감동시킨다. 하데스는 지상으로 올라갈 때까지 뒤따르는 에우리디케를 돌아보지 않는다는 조건으로 에우리디케를 데려가도록 허락하였다. 그러나 오르페우스는 지상의 빛이 보이자 기쁘기도 하고 아내가 뒤따라오고 있는지 궁금하기도 하여 뒤를 돌아보았고, 에우리디케는 사라지고 만다.⁶⁵⁾

어둠과 그 속에서 희미하게 빛나는 흔적들은 김형관의 그림(참고도판8)을 통해서도 볼 수 있는데, 그의 어두운 그림의 전시 타이틀은 ‘어둠’도 ‘이미지’도 아닌 ‘두 곳 사이’(갤러리 소소, 2007)이다. 그는 이 작품에서 타자의 시선에 의해 채택된 이미지(그가 보고 그리는 사진)를 바라보면서 그 속에서 자신의 경험을 인식하게 되는 ‘인간의 눈’, ‘본다는 행위’를 표현하고 있다.



<참고도판8> 김형관, Long S low Distance 0717, 캔버스에 유채, 73x100cm, 2007

65) 에우리디케. 『네이버 지식백과』 . 검색일자: 2015. 5.26. <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1125382&cid>

이번 전시에 출품한 작품들을 그는 쉽게 "남극"과 "에베레스트 산"이라고 말했다. 대개 일반인들이 그림에게 요구하는 것은 "무엇을 그렸는가"를 확인할 수 있는 어떤 '명사'이기 때문일 것이다.

..... (중략)

일반적으로 관람자는 그림 속에서 이름을 부를 수 있는 대상을 발견하고 나면 그 그림을 다 보았다고 생각할 수 있다. 그런데, 그림은 이름이 아니다. 그림은 '남극'이나 '에베레스트' 같은 명사로 존재하는 것이 아니라 '그리기'라는 행위로서 비로소 존재한다. 그의 관객은 그리기의 행위의 흔적을 따라가면서, 앞으로 뒤로 거리 조절을 해감으로써 비로소 그림 속의 이미지를 발견하지만, 그 이미지는 나타났다가 사라지기도 하고, 때로는 관객 자신의 모습을 비쳐주기도 한다. 그것은 거기에 있지만 동시에 존재하지 않는 이미지이다. 에베레스트는 혹은 남극은 작가가 가보지 못한, 그러나 사진을 통해 존재 증명을 받은, 그래서 우리가 가지 않았어도 믿고 있는 대상이다.⁶⁶⁾

지금까지의 연구를 통해 살펴보았듯이 본인의 시선 뒷면의 이미지는 늘 뿔뿔이 흩어지고 해체된 형상으로 드러난다. '나'의 의도를 배반하고 일탈하는, 통제 불가능한 시선 뒷면의 그림 속에는 우리가 기존에 알고 있던 어떠한 질서도, 익숙한 이미지도 존재하지 않는다. 그곳에는 의식의 힘으로 뒤돌아보는 순간 사라지고 마는, 이성의 지배를 받지 않는 영역 속에서만 확인할 수 있는, '눈먼 시선' 속에서만 드러나는, '이미지'라는 틀을 벗어난 형상이 존재한다. 하지만 본인은 시선 뒷면의 영역이 단지 기존의 질서와 세계를 벗어나는 해방 창구로써만 기능하는 것을 원치는 않는다. 본인은 시선 앞면의 이미지와 구속되는 몸, 그러한 통제되고 부자연스러운 상황 속에서도 존재를 드러내는 시선 뒷면의 이미지를 통해, 우리의 눈에 보이지 않던 세계의 틈을 들여다보고자 하였다. 더불어 지금까지의 연구가 단지 작품의 '틀'을 벗어나려는 시도를 검증하는 수단으로 그치는 것이 아닌, 새로운 표현방식을 가진 본인의 '한 쌍의 그림'을 밝혀주는 소통의 창구가 되길 기대한다.

66) 정현이. (2007). 『Long Slow Distance』 전시서문. 서울: 네오룩.

V. 결 론

본인의 작업에서 시선 뒷면의 이미지는 통제되고 조립된, 기계화 된 ‘나’의 반복적인 행위로(찍고 찌르는)인해 해체되어 드러나고, 앞에서의 연구를 통해 보았듯이 언제나 본인의 의도를 배반하고 일탈한다.

본인은 학부시절부터 ‘안과 밖’, ‘의도와 결과’간의 불일치에 관해 늘 관심이 있었는데, 이것은 ‘보이는 것’과 ‘보이지 않는 것’, ‘어떤 것이 내부이고 어떤 것이 외부일까.’ 하는 물음에서부터 시작된 것이다. 그러한 관심은, 자연스레 좁은 공간에 들어가서 팔에 반동을 주며 시선의 앞면과 뒷면을 동시에 기계적으로 찍어대는 행위를 하게끔 만들었고, 그렇게 해서 본인의 작업은 늘 ‘한 쌍’으로 귀결된다. 언뜻 보기에 늘 ‘한 쌍’으로 드러나는 본인의 작업방식이 매우 생산적(작품의 양적인 측면에서)이라고 생각될 수도 있겠지만(실제로 본인도 작품의 구상단계에서는 두 장의 그림이 동시에 탄생되는 이 작업방식이 매우 생산적이라고 생각했었다.), 오히려 좁은 공간에서의 반복되고 통제되는 행위는 엄청난 신체적 고통과 그로인한 작품의 비생산성(신체적 고통으로 인해 작업의 양과 질적인 측면에 제약이 있음)을 가져온다. 의도한 ‘생산성’과 의도치 못한 ‘비생산성’으로 인해 나타나는 결과는 역시 상호 불일치하게 되는 것이다. 또한 살 속을 파고들고 관절 하나하나를 짓누르는 듯한 통증에도 불구하고, 작업을 완수하기 위해 작품을 생산하는 ‘나’는 반복적인 행위를 멈출 수가 없는데, 근대의 감옥구조, 감시의 시선, 혼육되어 재조립되는 신체를 연구하게 된 것은 바로 이러한 점에서 연유한 것이다.

타인의 의식에 근간을 두고 재단된 시선 앞면의 이미지와 해체된(통제 불가능한) 시선 뒷면의 이미지는 한 곳(기원)에서 태어나 영원히 그 운명을 함께하고, 대치되는 상황 속에서 서로를 응시하고 갈망한다. 이러한 갈망은 각자가 바라는 자신의 분신과도 같은 이미지를 끊임없이 재단하고 (재)생산해내는데, 완벽하게 재단된 줄로만 알았던 이미지 속에서도 우리는 그 이미지가 실제의 자신의 모습과 정확하게 일치하지 않음을 발견한다. 자신이 바라는 자신의 이미지, 그것은 애초에 가질 수 없는 허상이라는 것을 알면서도 우리는

끊임없이 자신의 반쪽을 찾아 나선다.

본인의 작업 속에서 시선 뒷면의 이미지는 본인이 바라보고 찍어대는 이미지의 형상을 늘 벗어나고 해체된다. 시선 뒷면의 이미지는 우리가 의심 없이 바라보고 의도한 대로 재단했던 영역이 아닌, 우리의 의지로써는 어찌할 수 없는 통제 불가능한 힘의 영역 속에 놓이게 되는 것이다. 그 힘은 우리가 기존에 알고 있던 것을 해체시키는 우발적 힘이며 ‘외부’로 이끄는 힘이다. 이러한 힘에 의해 ‘내부’는 외피를 벗어던지고 바깥으로 향하게 되는데, 본 논문을 통해 보고자 한 것은 단지 무한히 바깥으로 향하는 것이 아닌, ‘외부’, ‘바깥’의 흠어진 이미지에 다시 ‘타자로 작동하는 나’가 비춰지고, 끊임없이 ‘내부’와 ‘외부’가 서로를 비추어 닫고 열리는 상태이다. 그런 의미에서 ‘외부’는 다시 ‘내부’가 되기도 한다.

본인의 작업 속에서 재단되고 질서 지어진 모든 것은 해체와 통제 불가능이라는 반대의 상황을 낳는다. 이렇듯 극명하게 대조되는 상황은 서로를 계속해서 비추고 긴밀하게 맞닿아서 빛나던 것은 어둠 속으로 자취를 감추고, 보이지 않던 형상들은 어둠 속에서 강렬하게 빛나는 역설적인 상황을 낳는다. 본인의 ‘한 쌍의 그림’은 빛과 어둠, 질서와 해체, 익숙한 것과 낯선 것이 대치되는, 극명하게 대조되는 상황 속에서 탄생되지만, ‘한 쌍의 그림’ 속의 같고 다른 두 이미지는 이렇듯 극명하게 대조되는 상황 속에서 무한히 반대의 계열로만 걸어 나가지는 않는다. 이 같고 다른 두 이미지는 반대쪽의 이미지 없이는 설명 될 수 없는 서로의 ‘내부’이자 ‘외부’로서 작동하고, 닫고 열리는 것이 무한히 반복되어 ‘내부’와 ‘외부’의 결합과 충돌 속에서 부서지는 흔적들을 끊임없이 생산해낸다.

서로를 응시하는 같고 다른 두 이미지는 반대쪽에 ‘반(反)하여’ 드러나는 것이 아니다. 그것은 반대쪽에 ‘관계’하여 드러난다. 하나의 몸통에 ‘질서와 무질서’, ‘통제와 해체’, ‘빛과 어둠’, ‘이성과 비(非)이성’, ‘안과 밖’이 공존하는 두 개의 표현방식을 가진 ‘한 쌍의 그림’으로 드러나는 것이다.

‘권력’과 그 권력을 해체하는 ‘비(非)권력’(탈영토화)이 동시에 드러나는 기제화된 ‘나’의 몸은 보이는 세계와 보이지 않는 세계를 연결한다. 이렇게 탄생된 본인의 ‘한 쌍의 그림’은 ‘나’와 ‘타자’의 ‘바라봄’이 합쳐져서 재구성된

하나의 ‘재영토화’된 세계이다.

본인은 ‘한 쌍의 그림’이 탄생되는 일련의 과정을 연구함으로써 본인(작가)의 의도가 닿지 않는 통제 불가능한 영역을 밝혀 보고자 하였으며, 그것은 기존의 경계 지어지고 한계 지어졌던 ‘작품’이라는 틀을 본인의 작업과정을 통해 허물어 보고자하는 하나의 시도이기도 하다. 더불어 본 연구를 통해 그 허물어진 공간이 본인의 ‘한 쌍의 그림’ 속의 두 개의 표현방식으로 채워지길 기대하였다.



참 고 문 헌

1. 단행본

- 강미라. (2011). 『몸 주체 권력』 . 서울: (주)이학사.
- 리처드 코스텔라네즈. (1996). 『케이지와의 대화』 . 서울: 이화여자대학교 출판부.
- 미셸푸코. (2005). 『감시와 처벌』 . 경기: ㈜나남출판.
- 박정자. (2008). 『시선은 권력이다』 . 서울: 도서출판 기파랑.
- _____. (2011). 『마그리트와 시물라크르』 . 서울: 기파랑.
- 박준상. (2006). 『바깥에서』 . 경기: 인간사랑.
- 이진경. (2007) 『문화정치학의 영토들』 . 서울: 그린비출판사.
- _____. (2009). 『외부사유의 정치학』 . 서울: 그린비출판사.
- 엠마누엘 레비나스. (2012). 『탈출에 관해서』 . 서울: 지식을 만드는 지식.
- 제레미 벤담. (2007). 『파놉티콘』 . 서울: 책세상.
- 질 들뢰즈. 이종훈 역. (2000). 『의미의 논리』 . 서울: 한길사.
- 조정환·전선자·김진호. (2011). 『플럭서스 예술혁명』 . 서울: 도서출판 갈무리.
- 토니고드프리. 전해숙 역. (2002). 『개념미술』 . 서울: 한길아트.
- 플라톤. 최훈 역. (2004). 『플라톤의 국가론』 . 경기: 집문당.
- _____. 이종훈 역. (2012). 『향연 Symposium』 . 서울: 지식을 만드는 지식.

2. 기타자료

송상희. 작업노트.

정현이. (2007). 『Long Slow Distance』 전시서문. 서울: 네오룩.

홍명섭. (1996). 『instal-scape』 전시서문. 대구: 대구문예회관

3. 인터넷자료

<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1125382&cid>. 에우리디케. 『네이버 지식백과』

<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=365056&cid>. TACET. 『네이버지식 백과』

ABSTRACT

A Study on the Uncontrollability of Realization as Considered through My 'Pair Drawing'

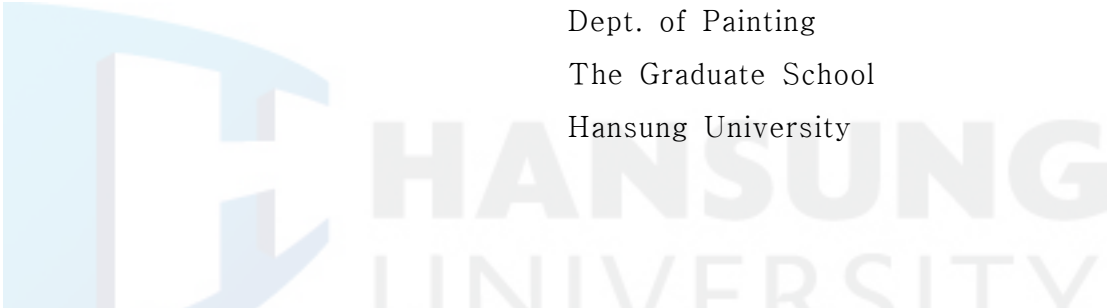
Kwak, Na-Eun

Major in Contemporary Painting

Dept. of Painting

The Graduate School

Hansung University

The logo of Hansung University is located on the left side of the page. It features a stylized blue and white graphic. A large, faint watermark of the university's name, 'HANSUNG UNIVERSITY', is visible in the background across the middle of the page.

There definitely is an empty and invisible space inside the 'work', containing the intention and form that do not show the specific appearance as confined to the frame called 'work.'

Having the interest in the discordance between 'in and out' and 'intention and result', I have pursued my artistic practice and such attention naturally made me go into a narrow space and take the movement of rebounding my arms mechanically poking front and back of the gaze. The image on the back of the gaze that is uncovered by such repetitive behaviors is scattered and deconstructed to the extent that the prediction in the preliminary stage of production process becomes useless, and this backside image full of vestiges always betrays my intention and deviates. Such image behind gaze is my passive and authoritative gaze

deconstructed and exposed, which is the 'blind gaze' out of 'my' control that takes apart 'my' intention and also 'my gaze operating as another person' penetrating the existence. Such gaze destroys and controls 'me' at the same time.

The important rule in the process of creating the 'Pair Drawing' is that you should not look back. As the relatively discernible image cut out in my passive consciousness (like a red t-shirt in the image 1) and the empty paper (or canvas) are attached on the front and back of the gaze respectively, and after the rules like 'poking back and forth with a pen', 'waving a knife back and forth', and others are defined to take the full mechanical action of poking (piercing), 'my' ritual as an artist transforms into the 'non-autonomous' state and 'my' body becomes a machine beyond the intention. The 'faceless energy' that moves 'me' infiltrates minutely into every parts of the body and 'my' body begins to move without doubt like a machine lubricated here and there. The body mechanized as such is renewed as a body that opens in both sides, revealing the 'authority' and 'non-authority' simultaneously as connecting the front and back of the gaze.

As 'my' mechanized body continues the movement of rebounding, the tool with sharp ends on both sides which was a mere tool gets 'autonomous' and the drawing of front and back of the gaze forms a relationship of poking and being poked, transferring and copying each other's images though 'my' act of shaking a tool as controlled by that autonomous tool. The confined and mechanized body brings the canvas that was nothing but an object to life and the artist loses her own

position, becoming an object, and the 'Pair Drawing' created through this process becomes a 'relation' that cannot be separated or recognized by only one part of the drawing.

Though the outer surface of the 'Pair Drawing' that is created in the same space and time is different, the origin and deeply positioned inner side are the same 'one body'. The two images in such 'pair drawing' see/are seen each other with strong gazes longing for the opposite side like the Siamese twins with two heads and one body, and such yearning repeatedly cuts out and (re)produces the image as they want. However, we find that the image is different from one's actual appearance even in the image which seems to be cut out perfectly. Though we are aware of that the image that one wants is an illusion that cannot be achieved in the first place, we look for the other half incessantly like the same but different two images in the 'Pair Drawing'.

The image on the back of the gaze full of vestiges is not the representation of the image on the front of the gaze nor something inside my idea. That was exposed as relating to the image on the front of the gaze but there is no representation method that we already know in that scattered and deconstructed image. The image on the back of the gaze reveals the existence as breaking away and deconstructing from the familiar ways of representation. The image on the back shows the form in the area uncontrollable by my will where no orders or familiar images that we know do not exist. That place is a strange space with no representation and unidentifiable with the eyes of reason, and the form revealed as such disappears as looking back with the will of intention,

existing 'out of reason' beyond the frame of an 'image'.

My 'Pair Drawing' is created under the circumstances where the notions of light and dark, order and deconstruction, and familiar and strange contrast obviously, but the two images in the 'Pair Drawing' do not go toward the opposite ends limitless. The two images operate as the 'inside' and 'outside' that cannot be explained without each other, constantly producing the vestiges shattering through the union and collision of inside and outside as the opening and closing repeat infinitely. The same and different two images do not appear 'against' each other. They appear as 'relating' to each other. They emerge as the 'Pair Drawing' that has a body of coexisting 'order and disorder', 'control and deconstruction', 'light and dark', 'reason and non-reason', and 'inside and outside' with two types of expression modes. Like this, my method of work always appearing in 'pairs' is an attempt to escape from the frame of 'work' confined by the orders and limits, and also a process of verifying the 'Pair Drawing' that functions as a new mode of expression beyond the window liberating from the frame of a 'work'.

【Keywords】 pair drawing, frame of work, deconstructed image, mechanized body, poking (piercing) act, representation, uncontrollable area, blind gaze, inside and outside, two types of expression modes