



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](#)

미술학석사 학위논문

다양한 층위의
미술-공간/장소 표현 연구

**A Study on the Expression of Multiple and
Stratified Space/Site**

2014 년 2 월

서울대학교 대학원
미술학과 동양화전공
신 지원

다양한 층위의
미술-공간/장소 표현 연구

A Study on the Expression of Multiple and
Stratified Space/Site

지도교수 차 동 하

이 논문을 미술학 석사학위논문으로 제출함

2013 년 10 월

서울대학교 대학원

미술학과 동양화전공

신 지 원

신 지 원 의 석사학위논문을 인준함

2013 년 12 월

위 원 장	<u> 김 병 중 </u>	(인)
부 위 원 장	<u> 김 형 숙 </u>	(인)
위 원	<u> 신 하 순 </u>	(인)

국 문 초 록

이 논문은 2010년부터 현재까지 본인이 실험한 작업의 제작 동기와 과정에 대하여 분석하고 논의한 글이다.

서론에서는 연구 목적과 내용, 방법, 그리고 중요성에 대해 설명하였다. 본인의 작업은 커뮤니티나 장소의 객관적인 속성을 주관적으로 표현한 것으로 사람들마다 다르게 받아들일 수 있는 공간과 장소의 다층적이고 이질적인 의미를 미술의 형식으로 드러낸 것이다.

인간은 살아온 역사적 경험과 삶의 방식에 바탕이 되는 사상적 배경을 통해 사물을 인식하게 되고, 이러한 인식과정에서 문화적 바탕에 따라 같은 현상도 서로 다르게 받아들인다. 본인의 작업형식을 이루는 미의식과 공간 관념에는 마치 실제로 본인을 둘러싸고 있는 공간이나 장소처럼 전통과 현대의 공간 관념이 복합적으로 얽혀있다. 따라서 본인의 작업을 형성하는데 조형적으로, 또한 총체적 관념으로서 영향을 끼친 전통적인 이념과 현대적 의미의 공간/장소 이론에 대해 알아보하고자 한다.

본 논문에서 동양의 전통 공간에 대한 논의는 사물은 홀로 규정될 수 없고 서로 연결되어 있다는 상관적 사유를 바탕으로 한 불교의 공(空) 사상과 노장의 자연관을 다루면서 시작된다. 보다 구체적으로 미술의 고전적인 공간 구성방법은 구도와 연결되는데, 이중 특수하고 우수한 공간 개념은 여백이다. 여백은 조형성과 함께 동양의 사유방식과 정신성이 반영된 것으로 만물을 유(有)와 무(無)의 통일체로 간주하여 무와 유는 서로 상호의존적인 관계로 본다는 노장의 유무관을 바탕으로 한다.

본인의 작업에 영향을 끼친 현대적 의미의 공간/장소에 대한 논의는 장소를 사회적 구축물로 바라보았던 공간 연구자들의 이론에서부터 시작한다. 이들의 철학은 장소의 성격을 맥락적으로 바라보는 본인의 장소에 근거한 작업들을 발전적으로 전개하는 기틀을 마련해 주었다. 공간 철학자들은 장소를 사회문화적 체제로 바라보며 제도화된 공간들이 사람들의 인식과 행동에 영향을 끼친다고 보고 이에 대항하는 대안적 공간을 제시

하였다. 인간의 참여를 촉구하는 이들의 대안적 공간 개념은 본인이 생각하는 미술의 실천이 지향하는 방향과도 상통하는 의미가 있다. 또한 형식면에서 전시공간 안에 특수한 공간을 만들어내는 ‘설치’형식을 주로 차용하는 본인의 작업은 장소로서의 미술이 되게 한다. 그리고 장소나 공간을 작품을 구상하기 전 선행적으로 검토하는 본인의 작업을 장소 특정적 미술(site-specific art)과 관련하여 논의하였다.

나아가 전통적이고 현대적인 공간 개념의 선행연구와 관련하여 공간과 장소의 다층적 의미를 어떻게 작품으로 표현하였는지에 대하여 논의할 것이다. 본인의 작업은 프로젝트 형식을 지니므로, 개별 프로젝트를 공간의 성격과 결부지어 “영원한 약속의 공간”, “연례의 안부 장소”, “이질적인 공공의 장소”, “폐쇄된 공간과 개방된 공간”, “작업들을 연결하는 공간”, 그리고 “순차적인 계보로 이어지는 장소”라는 주제 안에서 각 프로젝트 작업에 사용된 형식과 방법, 작업동기에 대하여 설명해 나갈 것이다.

마지막으로 이 주제를 어떠한 방법으로 더 구체화시켜 발전시킬 것인지에 대한 방향을 제시한 후 마무리 짓고자 한다.

주요어 : 미술에서의 공간/장소, 전통, 현대, 여백

학 번 : 2010-21268

목 차

국문초록	i
목 차	iii
도판목록	iv
I. 서 론	1
II. 공간/장소에 관한 논의	4
1. 동양에서의 공간 개념	5
1) 공간 개념의 이론적 배경	6
2) 전통적 공간의 구성방법	10
2. 공간에 대한 현대적 접근	16
1) 20세기의 공간 연구 담론	16
2) 장소 특정적 미술	20
III. 다층위의 공간/장소 표현	24
1. 영원한 약속의 공간	27
2. 연례의 안부 장소	32
3. 이질적인 공공의 장소	36
4. 폐쇄된 공간과 개방된 공간	39
5. 작업들을 연결하는 공간	42
6. 순차적인 계보의 장소	44
VI. 맺음말	47
참고문헌	49
영문초록	51

연구 작품 목록

- 【작품 1】 *글씨쓰기Confession*, video installation, dimensions variable, 2011.
- 【작품 2】 *Happy New Year*, photograph, text, dimensions variable, 2011 - present.
- 【작품 3】 *감상적 풍경 Emotional Landscape 1,2*, sound & video installation, dimensions variable, 2011.
- 【작품 4】 *무제untitled(rat trap1)*, sound & video installation, dimensions variable, 2011. Installation view.
- 【작품 5】 *무제untitled(rat trap2)*, sound & video installation, dimensions variable, 2011. Installation view.
- 【작품 6】 *반갑습니다, 저는 신지원입니다. Nice to meet you*, silicone, dimensions variable, 2011.
- 【작품 7-1】 *무제untitled*, 40page의 소책자, 2010.
- 【작품 7-2】 *무제untitled*, 40page의 소책자, 2010(inside).

참고 도판 목록

- (도판 1) (왼쪽위부터 시계방향) 물로 쓰는 서예연습장을 이용한 실험
- (도판 2) 【작품 1】의 텍스트 전문
- (도판 3) 【작품 1】의 텍스트 출처
- (도판 4) *글씨쓰기Confession*, video installation, dimensions variable, 2011. Installation view.
- (도판 5) 인터뷰를 통해 얻은 안부인사들(2011)(중복·무응답 생략)
- (도판 6) *감상적 풍경 Emotional Landscape 1,2*, sound & video installation, dimensions variable, 2011. Installation view.

I. 서론

본 논고는 연구자와 관련된 커뮤니티나 장소의 속성을 중심으로 작업에 나타나는 공간/장소의 다층적 표현의 특징과 의미를 살펴보는 데 목적을 둔다. 연구자는 본인과 지역적, 문화적으로 관계를 가지는 공간적 특성에 주목하여 작업을 진행하여 왔다.

미술가란 것은 일반적으로 어떠한 환경에도 억압되지 않으며 자유롭고 독창적인 생각을 하는 것으로 생각되지만 인간을 문화적, 역사적 환경과 분리되어 의식적으로 살아갈 수 있는 것은 아닌 것으로, 그렇기 때문에 무의식적으로 받아들이거나 일반적, 혹은 보편적이라는 의미에 대하여 다시 생각해 보아야 하며 이는 관계적으로 본인이 관련한 장소에서 시작하여야 한다고 생각한다. 따라서 연구자는 본인과 관계의 관점으로 바라보았을 때 공간/장소의 객관적 특징을 주관적으로 해석하여 장소의 다층적 의미를 드러내려고 하였다. 주제의 바탕이 되는 공간에서 느껴지는, 혹은 느껴야 하는 감상들과 본인이 받아들이는 방식은 다르다고 느껴졌고, 그것이 또 관람객에게 느껴지는 의미는 다를 수 있다고 생각하였다. 이러한 사람들마다 다르게 느껴질 수 있는 장소나 공간의 복합적이고 이질적인 의미를 작업으로 표현하였다.

이러한 표현에서 연구자가 중점적으로 생각한 것은 매체와 작업내용과의 유기성이다. 미술 작품에는 작업의 내용도 중요하지만 형식으로서 불변되는 가치관이 일차적으로 표현된다. 어떠한 형식을 선택하느냐는 작가의 매체선정으로부터 시작하는데, 미술의 정의가 확장됨에 따라 현대에는 다양한 매체의 선택권이 있게 되었다. 어떤 경로를 통해서 작품을 제작하든, 작업의 성과는 결국 어떠한 매체에 구애되는 것이 아닌 작가의 아이디어가 적합한 매체를 통해 잘 구현되는가에 따른 문제라고 볼 수 있다. 비록 선택한 매체에 따라 지역의 정서를 표출하는데 적합성의 문제는 있을 수 있으나, 글로벌화 되는 현 시대에 매체에 의한 작품영역의 구분보다 중요한 것은 적합한 매체와의 통일성에서 느껴지는 표현주제와 정신이 될 것이다. 또한 한 작가가 상이한 매체를 구애 없이 사용

할 경우 그 매체의 장점을 최대한으로 살릴 수 있을 것이다.

다층적인 공간/장소의 표현은 석사과정 동안의 기간으로 설정하였으며, 공간과 장소의 표현을 둘러싼 미술사적, 철학적 의미를 다루는 작업을 목적으로 다음과 같이 논문을 전개하고자 한다.

I 장에서는 작업의 주제와 주제를 선택하게 된 동기, 연구방법과 중요성에 대해 설명할 것이다. 작업의 주제는 다층적인 공간/장소 표현의 연구이며, 무한한 공간과 장소의 범주는 본인에게 한정하여 설정하였으며, 이러한 표현을 위해서 매체와 내용간의 긴밀한 연결을 가지도록 의도하였다.

II 장에서는 공간과 장소에 대한 전통적 내용과 현대적 의미를 다루겠다. 전통적 공간 개념은 먼저 그 이론적 배경이 되는 인간존재의 현상은 홀로 규정될 수 없다는 불교의 공(空)사상, 현상계에서의 음양의 상대성과 상보성을 토대로 상관적 사유를 하는 노장사상을 통해 심층적으로 논의할 것이다. 미술에서의 전통적인 공간관념은 미술작품에 직접 표현된 구도법에서 드러나서 '여백'이라는 특수한 공간을 만들어 내었다. 이러한 여백은 노자의 유무관(有無觀)에 대한 이해가 전제되어야 가능하기 때문에 이에 대하여 알아볼 것이다.

미술에서의 현대적인 공간관념은 20세기 초 공간에 대한 새로운 관심에서부터 시작한다. 미셸 푸코(Michel Foucault, 1926~1984), 질 들뢰즈(Gilles Deleuze, 1925~1995), 앙리 르페브르(Henri Lefebvre, 1901~1991), 데이비드 하비(David Harvey, 1935~)와 같은 철학자들이 공간을 관계의 관점과 자본주의의 구조적인 매커니즘으로 파악하여 대안적 실천을 어떻게 제시하였는지를 논의할 것이다. 또한 전시 공간 안에 특수한 공간을 만들어내는 '설치'형식을 주로 차용하는 본인의 작업은 '장소로서의 미술'이 되게 하므로 전시 공간, 관객의 의미변화와 개념을 함께하는 장소 특정적 미술에 대하여 살펴보아 작업의 장소성을 더욱 공고히 할 것이다.

Ⅲ장에서는 장소와 공간에 대한 전통적이고 현대적 의미의 논의들을 바탕으로 본인의 작업에서의 미술-공간/장소의 관계성이 어떻게 표현되는지를 살펴볼 것이다. 본인의 작업은 개별의 프로젝트 형식으로 진행되므로, 각 프로젝트에 장소성과 연관되는 주제를 붙여 작업을 분류하였다. 작업은 “영원한 약속의 공간”, “연례의 안부 장소”, “이질적인 공공의 장소”, “폐쇄된 공간과 개방된 공간”, “작업들을 연결하는 공간”, 그리고 “순차적인 계보로 이어지는 장소”로 나누어 논의할 것이다.

Ⅳ장에서는 결론으로서 지금까지 논의된 내용을 바탕으로 본인의 작업에서 미술과 장소 관계의 표현의 전통·현대적 관점을 통한 본인의 공간관의 의의를 밝혔다. 나아가 공간/장소 표현에서의 한계점과 앞으로 나아가야 할 연구방향에 대하여 알아볼 것이다.

본 논문의 중요성은 미술에서의 전통적인 공간 개념과 현대적인 장소성이 어떻게 본인의 작품 속에서 연결되어 발현되는지를 확인하며, 이에 해당하는 이론들을 살펴보아 앞으로의 본인의 작업의 방향과 더불어 앞으로의 공간/장소 표현연구의 발전적 측면에 기여하는 것이다. 공간/장소의 철학적 관념의 견지에서 본인의 작업에서의 다층적인 공간/장소 표현의 구성을 분석해보고, 현대적 및 미적 가치를 탐구하는 계기가 되기를 기대한다.

II. 공간/장소에 대한 논의

일상에서 장소는 공간이라는 용어와 혼용해서 사용되곤 한다. 사전적으로 장소(場所)는 어떤 일이 이루어지거나 일어나는 곳을 말하며¹⁾, 사건이나 한정된 공간과 연계한다. 공간(空間)은 장소보다 넓은 의미를 가지는데, 아무것도 없는 빈 곳, 물리적으로나 심리적으로 널리 퍼져있는 범위, 영역이나 세계를 이르기도 한다.²⁾ 공간은 ‘곳’의 의미를 가지는 체험할 수 있는 공간과 추상적인 공간으로 나눌 수 있는데, 여기서 체험할 수 있는 공간의 개념은 장소와 맞닿는다. 실존적 공간과 장소와의 관계는 “추상적이고 물리적인 공간”이 “문화적이거나 지역적인 것을 기반으로 나타나는 맥락적 의미를 담게 됨으로써 장소가 된다”라는 로저 트랜식(Roger Trancik, 1943~)의 구분에서도 확인된다.³⁾ 비슷한 맥락에서, 장소의 심리적, 사회적 측면은 공간이라는 용어로 쓰인다. 르페브르는 우리가 거리에서 볼 수 있는 건축물의 배치는 물리적 공간화에 해당하며, 언론이 만들어내는 도시의 이미지나 이웃, 공동체, 국가에 대한 생각 등은 사회가 만들어내는 심리적 공간에 해당한다고 하였다.⁴⁾

본고에서 다루는 작업에서의 공간과 장소에 대한 인식은 폭넓은 범주로, 즉 주제로서의 공간과 장소 -이는 위치, 실제 공간, 심리적 공간과

1) 국립국어원 표준국어대사전 http://www.korean.go.kr/09_new/(2013. 11. 09)

2) ‘공간’의 사전적 의미는 다음과 같다. 「1」 아무것도 없는 빈 곳. 「2」 물리적으로나 심리적으로 널리 퍼져 있는 범위, 어떤 물질이나 물체가 존재할 수 있거나 어떤 일이 일어날 수 있는 자리가 된다. 「3」 영역이나 세계를 이르는 말. 「4」 『물리』 물질이 존재하고 여러 가지 현상이 일어나는 장소. 고전 역학에서는 삼차원 유클리드 공간을 사용하였는데, 상대성 이론에서는 시간을 포함한 사차원의 리만 공간을 사용한다. 「5」 『수학』 어떤 집합에서 그 요소 사이 또는 그 부분 집합 사이에 일정한 수학적 구조를 생각할 때, 그 집합을 이르는 말. 이에는 n 차원 공간, 위상(位相) 공간 따위가 있다. 「6」 『철학』 시간과 함께 세계를 성립시키는 기본 형식. 유물론에서는 공간의 객관적 실체를 인정하지만 칸트 철학에서는 이를 선험적인 직관 형식으로 파악한다. 「7」 『북한어』 사업이나 말 또는 글 같은 데서 앞뒤가 순조롭게 이어지지 않아 생긴 빈 곳 ; 국립국어원 표준국어대사전 http://www.korean.go.kr/09_new/(2013. 11. 09)

3) Roger Trancik, *Finding Lost Space*, (New York: Van Nostrand Reinhold Co. Inc, 1986), p. 112 : 이석환·황기원, 「장소와 장소성의 다의적 개념에 관한 연구」, 『國土計劃』, vol.32, no.5, 대한국토·도시계획학회, 1997, p. 175에서 재인용.

4) Jean Robertson·Craig McDaniel(2010), 문혜진 옮김, 『테마 현대미술 노트 : 1980년 이후 동시대 미술읽기 - 무엇을, 왜, 어떻게』, 서울: 두성북스, 2011, p. 228의 주1.

같은 비장소를 포괄한다- 이다. 개인과 그가 실천하는 작업은 장소에서 유래하며 장소에 관계한 작업은 그 장소의 문화적 함축에서 자유롭지 않게 된다. 장소와 공간을 다루는 작업에서는 그 장소의 환경을 작업의 내용과 형식으로 재현, 해석하는 과정이 있게 된다. 해석하는 과정에서 전통적인 미술가들의 선례는 지역적으로 본인의 환경과 관련하여 공간을 다루는 작업에서 많은 시사점을 준다. 특히 동양의 전통적인 공간표현은 한정된 공간 안에서 주제를 표현하는 미술가들에게 특별한 관점과 미의식을 제공한다.

역사적으로 장소를 주제로 한 작품들은 풍경화의 전통과 맞닿아있다. 전통적으로는 동양에서의 공간과 장소는 자연과 우주를 나타내는 것이어서 종축(縱軸)과 횡권(橫券)에서 멀리 끝없이 펼쳐지는 공간과 파노라마식의 이어지는 공간들은 장대하게 표현되었다. 여기에서 표현되는 장소는 이상세계인 경우가 많았으며 방(傲)의 방식으로 계승되는 것으로 장소 자체에 주관적인 특징과 미술가의 표현방식에 따라 상대적으로 표현되었다. 실제 장소는 실경산수 분야에서 두드러지는데 평면회화의 제한적인 화면 내에서 축약하고 함축하여 장소적 특수성을 드러내었다.

서양의 풍경화의 전통은 추상적이고 실체적인 공간의 표현방식을 주로 원근을 이용한 공간감을 표현하는데 주력해왔다. 이는 화면을 적절히 분절시켜 가장 이상적인 화면구성을 의도하는 것을 의미한다. 서구의 풍경화는 거의 19세기 말까지 전통적으로 자연모방의 원리를 바탕삼아 선 원근법과 대기 원근법을 통해 자연의 질서와 조화를 미술가의 눈으로 관찰하여 표현했다. 낭만주의 풍경화에서의 영속적이고 무한한 자연의 표현도 기저에는 원근을 바탕으로 이루어졌다.

공간은 일반적으로 고정된 것으로 이해되지만 동양에서 공간표현은 한정된 화면 안에서 무한한 공간과 장소를 표현해왔는데, 이러한 표현에서 주목해야 할 방법은 동양에서의 특수한 구도법인 여백이다.

1. 동양에서의 공간 개념

1) 공간 개념의 이론적 배경

인간은 사상적 배경에서 사물을 인식하게 되고, 이러한 인식과정에서 문화적 바탕에 따라 서로 다르게 현상을 해석하게 되는데 공간에 대한 인식도 이와 같은 과정과 관계가 있다. 문화권마다 서로 다른 공간관은 조형을 이루는 구체적인 질료(質料)와 형상에서 기인한다. 권영걸(2006)에 따르면 서양에서는 공간에서 형상성의 추구라는 정신이 유지되어온 반면에 동양에서는 예를 들어 기(氣)와 같은 개념이 형상성에 더해져서 사물을 고정된 것으로 보지 않고, 사물이 생성되는 ‘과정’과 ‘관계’를 중시하는 우주관을 가지고 있다고 보았다. 형상이 관계 속에서 존재한다는 동양의 가치관은 동양의 미학사상, 즉 철학에서의 이해방식을 통해 구체적으로 살펴볼 수 있다. 시각적으로 확실하게 인지할 수 있는 미술작품과 중국의 미학사상은 서로 거리가 있거나, 특히 중국 예술사상에서 예술에 대한 인식이 직접적으로 설명되지 않았기 때문에 연관성을 찾아보기 힘들다고 느껴질 수도 있다. 그러나 동양 철학과 미학의 개념을 이해하였을 때 예술에 대한 이해, 그리고 여백이라는 특정한 공간 개념을 포함한 동양의 공간인식은 심층적으로 가능한 것이기 때문에 사상적 배경을 살펴보는 것은 중요한 일이 된다. 여기서는 특히 동양사상 중 총체적인 개념의 본질을 이루는 불교의 공(空)사상과 노장사상을 살펴볼 것이다.

① 불교의 공(空)사상

인도에서 발생된 불교는 윤회적 사고를 가지며 우주의 구성과 변화를 설명하는 이론으로 볼 수 있다. 불교에는 원시불교, 부파불교⁵⁾, 대승불교⁶⁾에 이르기까지 역사적 분류가 있지만 그 저변의 사상적 맥락은 동일

5) 석존의 입멸후 100년경~B.C. 1세기 경의 불교를 부파불교라 하고 그 이전을 원시불교라 부른다.

6) 불다가 입멸한 후 불교는 소승불교와 대승불교로 발전되어갔으나 소승은 사일론, 버마, 타일랜드에 정착하였고 대승은 네팔, 티벳, 중국, 한국, 일본으로 전파되었다.

하다. 제행무상(諸行無常)과 제법무아(諸法無我), 그리고 일체개고(一切皆苦)의 삼법인(三法印)설이 불교의 핵심적 교리이다. 제행무상은 불교의 연기설(인연설)과 관련이 있으며 현상계는 무수한 인과 연에 의해 현재의 모습을 가지는 것이며 지금의 모습도 유동적이라서 영원하지 않다는 것이다. 제법무아는 제행무상이 나에게 적용되었을 때의 깨닫게 되는 경지로, 모든 것이 고정된 실체가 없듯이 나라는 존재 또한 무수한 인과 연들의 작용 그 이상, 이하도 아니기 때문에 고정된 나, 즉 영원한 자아가 없다는 것이 내용이다. 자기 자신을 영원불멸하는 실체로 오해하였을 때 생기는 고통, 그래서 인생 자체가 고통이 되는 일체개고의 상태가 된다. 즉 모든 존재의 실상은 공에 지나지 않는다는 것이 대승불교의 이론이다. 공(空) 사상은 연기(緣起)론의 대승적 해석의 결론으로서 특히 대승불교가 발전하면서 그 사상적인 근원이 되었다.

공(空)은 어떤 것도 존재하지 않는다는 것이 아니라 어떤 것도 자체적 본성을 가진 것으로서 존재하지 않는다는 것을 나타낸다. 형성된 모든 것, 현상은 무상하다는 것은 영원불변하는 실체로서의 자아가 없다는 것이지 일상적인 의미의 자아를 부정하는 것은 아니라고 이해하여야 한다.⁷⁾ 따라서 대승의 양대 학파중 하나인 중관학파⁸⁾에 따르면 궁극적 진리란 일체 사물이 자체적 본성의 공이라는 사실을 인식하는 것이 된다.⁹⁾

공(空)이라는 것은 인간을 포함한 만물은 관계성 속에서만 존재하며, 따라서 항상 새로운 인과 연이 더해짐으로써 만물을 그 존재의 모습을 변모시켜 간다는 것이다. 이것은 곧 무상으로, 무상이라는 개념 속에는 영원히 자기 것으로 파악하거나 자기 마음대로 할 수 있는 ‘나’란 존재 혹은 ‘내 것’이란 존재는 있을 수 없다. 이것이 곧 무아인데, ‘만물은 공’이라는 표현도 위의 무상이나 무아와 다른 것은 아니다.¹⁰⁾ 만물만상이

7) 금강대 불교문화연구소, 『불교의 이해』, 서울: 무우수, 2006, p. 61.

8) 대승의 양대 학파는 유식학파와 중관학파로, 중관학파의 시조는 용수(龍樹)로 번역되는 나가르주나(Nāgārjuna, 150-250)이다. 중관학파의 명칭은 그의 대표작인 『중론송(中論頌)』에서 유래한 것이다.

9) 금강대 불교문화연구소, 위의 글, p. 129.

10) 眞昱, 「初期 大乘經典에 나타난 空思想 高察 - 《小品般若經》을 中心으로」, 『석림』 30, 동국대학교 석림회, 1996, p. 273.

여러 형태로 있는 것은 공의 집중 상태의 차이일 따름인 것이다. 공의 집중상태의 차이의 조건이 인연이며, 인연에 의해서 생기거나 일어나는 만물만상을 연기라고 말한다.¹¹⁾

연기(paticcasamuppada)란 조건에 의한 발생을 의미하는데, 모든 것은 조건에 의해 생겨나고 사라진다는 것으로 인간이 존재하는 한 그 인간 존재의 현상은 모두 관련되어 있다는 것이다. 따라서 현상은 조건이 사라지면 없어져 버리기 때문에 불안하고 안정되지 못하다. 우주의 모든 부분이 곧 전체이며, 전체는 곧 부분이라는 생각이 연기론의 핵심을 이룬다. 따라서 불교적 사유는 우리의 모든 현상을 일단 모든 관련된 전체의 그물 속에서 파악함으로써 시작된다. 그리고 이러한 사유는 바로 지금 우리에게 주어지고 있는 현상에 대한 연기론적인 이해로부터 출발할 수 없는 것이다.

역사의 경우 연기론에서는 어떠한 경우에도 현재의 나, 즉 현재의 역사의 이해로부터 출발하지 않을 수 없으며, 따라서 연기의 관점에서 모든 역사는 공간적인 연관을 말할 뿐만 아니라 시간적 연기를 동시에 포용한다. 다시 말해 현재의 순간 속에는 이미 수없는 과거의 순간이 연기론적으로 포함되어 있으며, 현재의 순간은 미래에 대하여 계속 새로운 계기로써 과거로 형성하고 있다는 것이 된다.¹²⁾ 이 연기설은 제법무아라는 공의 의미와도 통한다. 어떤 사물이든 그것 자체로서만의 절대적 특성이 규정 될 수 없으므로, 그것 자체의 고유한 성질이란 것이 있을 수 없으며 따라서 항상성이 있는 어떤 것이 홀로 존재하거나 규정 될 수 없는 것이다. 불교적 관점에서는 이렇듯 공간이나 장소를 연기적 관점에서 파악한다.

② 노장의 상대주의적 인식론

11) 최미영, 「동양적 사유에 의한 감성공간 연구」, 국민대학교대학원 석사학위논문, 2010, pp. 20-21.

12) 김용욱, 『나는 불교를 이렇게 본다』, 서울: 통나무, 1989 ; 최미영, 위의 글(2010), p. 21에서 재인용.

노장사상에서 자연, 즉 현상계를 바라보는 입장은 상대주의적 관점이다. 그것은 자연의 중요한 속성 중의 하나를 고정된 실체가 아닌, 다른 사물과의 관계 속에서 의미를 부여하려는 태도이다.¹³⁾

이러한 태도는 보다 구체적으로, 노자의 도덕경(道德經) 제2장에는 음양¹⁴⁾의 상대성과 상보성¹⁵⁾에 대한 논의를 통해 파악할 수 있다. “천하 사람들이 다 아름다운 것을 알지만 그것은 추악한 것이 있기 때문일 뿐이다. 다 착한 것을 착하다고 알지만 그것은 불선(不善)이 있기 때문일 뿐이다. 그런 까닭에 있는 것과 없는 것은 서로가 나온 것이고 어려운 것과 쉬운 것은 서로가 성립시키는 것이다. 긴 것과 짧은 것은 서로의 형태를 드러내기 때문이며 높은 것과 낮은 것은 서로의 고하가 가지런하지 않기 때문이다. 음과 양은 서로가 있어야 조화를 이루고, 앞과 뒤는 앞이 있어야 뒤가 따르는 것이다.(天下皆知美之爲美, 斯惡已. 皆知善之爲善, 斯不善已. 故有無相生, 難易相成, 長短相較, 高下相傾, 音聲相和, 前後相隨).” 즉 어떠한 무형적인 존재는 그것에 대한 상보적인 관계의 바탕 아래 있는 것이고, 상대적인 관점에서 무형적인 존재는 상호 연관되고 뒤바뀔 수 있는 일체성과 실재성을 가지고 있는 것을 의미한다.¹⁶⁾

장자 또한 인식의 절대적 기준을 배격하고 상대주의적인 속성으로서도를 추구한다는 것을 『莊者』 33편중 「제물론」에서 볼 수 있다. “사물은 저것 아닌 것이 없고, 또한 이것 아닌 것이 없다. 스스로 자기를 저것이라고 한다면 알 수 없지만, 스스로 자기를 이것이라고 본다면 알 수가 있다. 그러므로 저것은 이것에서 생겨나고, 이것 또한 저것에서 비롯된다.(物無非彼, 物無非是. 自彼則不見, 自知則知之. 故曰彼出於是 是亦因彼.)”¹⁷⁾ 장자는 이와 같이 지식에 의한 절대적 가치 판단보다는 상대성

13) 최미영, 앞의 글(2010), p. 27.

14) 음양은 전통미술에서 보편적인 화면구성의 원리 중 하나이다. 음양은 양과 음의 내용을 근거로 자연현상을 해석하고 그 법칙에 순응하여 행동하려는 중국 고대사상의 하나로, 세계가 끊임없이 변화하면서도 일정한 법칙이 있고, 그 법칙은 음과 양의 대립과 변화로 표현된다는 것인데 즉, 보이는 것의 있음과 보이지 않는 것의 있음의 조화(中)라고 할 수 있다.

15) 상보성(complementarity)은 대립하면서 협력하는 것, 어떤 것이 완전히 독자적으로 홀로 존재할 수 없으며, 자신이 존재하기 위해서는 상대방의 존재가 필수적인 것을 의미한다.

16) 최미영, 위의 글(2010), pp. 27-28(원문과 해석).

을 고려한 사실 인식에 바탕하여 각각의 사물은 서로 상대적이기도 하고, 서로 연관되어 있다는 상관적인 사유로 절대판단을 거부하고 있는 것이다.

인간의 삶의 과정은 독립적이며 다른 개체로부터 영향을 받지 않고 자발적으로 이루어지는 것이 아닌, 다양한 사회관계에 의해 형성되어진다. 이 관계는 인간 대 환경, 인간 대 사물, 인간 대 인간 등 수없이 많게 된다. 동양적 사유체계를 바탕으로 한 인식방법은 이러한 관계를 분리하여 생각하지 않는다는 것이다. 이러한 인식방법은 나와 주변을 주체와 객체의 관계가 아닌 유기체로서 인식하는 것으로, 이는 있는 그대로의 자아를 실현하면서 공동체와의 조화를 구현하는 방법이 된다. 즉 동양적 사유란 한 인간의 존재 안에 자연과 자아와 타인의 존재까지를 한꺼번에 포괄하려는 것이다.¹⁸⁾

동양사상의 보편적인 이론적 배경을 이해해본 결과 동양적 사유의 특성은 대상, 사물, 실재, 그리고 개념 등의 모든 것을 유기적인 입장에서 상호관계로서 이해함을 알 수 있었다. 이러한 상보적, 상관의 총체적인 사상적 배경은 동양의 특징적인 공간 개념인 여백을 설명하는데 중요한 지점을 형성한다. 또한 공간 안에 기억과 역사가 함유되어 시간성을 포괄하듯, 공(空)사상과 노장사상의 관계적 성질은 장소를 바라볼 때 환경적 저변에서 전통적 시각을 보여준다. 공사상의 측면에서 하나의 장소는 지금도 변화하며 끊임없는 과거, 즉 나(吾)도 포함된 역사가 중첩된다는 것을 말한다. 요컨대 노장사상은 상관적 관점을 통해 연구자를 공간 안에 독립된 주체가 아닌 장소와 유기적으로 연관되어 생각하게 한다.

2) 전통적 공간의 구성방법

공간의 구성방법은 화면에서 형상을 조직하고 배치하며 예술적인 질서

17) 류성태, 「장자 제물론편에 나타난 인식론」, 『汎韓哲學』 27, 범한철학회, 2002, p. 110(원문과 해석).

18) 최미영, 앞의 글(2010), p. 8.

를 부가하는 구도¹⁹⁾와 연관한다. 전통적인 공간의 구성은 산수와 밀접하며, 공간과 구도의 관계는 주관적이다. 산수(풍경)를 그린 작품은 주로 실제 장소보다 축약해 표현하는 것인데, 축약의 비율은 주관적 표현이라 생략되는 부분과 원근이 극단적으로 나타나 실제 장소를 보는 것과는 다른 느낌을 많이 준다. 이것은 실제의 경치를 바탕으로 그렸다는 실경산수의 그림에서도 마찬가지인데, 대부분 전체를 조망하기 위하여 원근을 마음대로 하여 배경이 되는 장소와 그림을 비교한다면 같지 않지만 오히려 중요한 것은 분명하고 커서 장소의 특수성을 잘 드러낸다. 서양의 전통적 시점인 고정시점의 시야의 한계를 시점을 다양하게 하여 산 너머의 산이나 멀리 있는 물체까지 포함하여 표현하여 화면의 다양한 변화를 생성한다.

공간의 구성하는 전통적인 개념에서 ‘여백’은 특히 독창적인 방법이다. 여백은 의도치 않게 남겨진 공백과는 달리 조형적으로 의도하여 남겨진 빈 공간을 뜻하는데, 이는 동양에서 예술이 작품이라는 결과적인 개념보다 예술가의 인품 정도의 반영이었기 때문에 자연히 표현된 형체보다 여백이 더 많은 의미를 담고 있는 것이었다. 여백은 예술가가 득도(得道)하는 찰나의 순간을 표현하는 것이었으므로, 필은 간단하면서도 평체가 갖춰진 표현방법으로 드러난 것으로 결국 여백은 예술가가 도(道)를 추구하는 과정으로 간주되었다.

아무것도 그려지지 않았거나 상대적으로 비어있는 이 여백공간은 다의적인 해석을 가진다. 전통적인 구도를 구성하는 여러 가지 원칙 중에서, 취함(取)과 버림(舍), 흑(黑)과 백(白), 허(虛)와 실(實), 성김(疏)과 빽빽함(密), 이완(鬆)과 긴장(緊), 모임(聚)과 흩어짐(散), 감춤(藏)과 노출(露), 가림(隱)과 드러남(顯), 그리고 음영(陰影)의 공간 개념은 경우에 따라 서로 다르기도 하지만 모두 밀접하게 여백공간과 관련이 있다.

취함(取)과 버림(舍)은 중요한 것은 남기고 불필요한 것을 제거하는 방법으로, 의도적으로 빈 공간을 남기는 여백과 상통한다. 그러나 객관적인 대상을 임의적으로 제거하거나 왜곡하는 것이 아닌, 대상을 잘 반영해야

19) 王伯敏(1981), 강관식 옮김, 『동양화구도론』 서울: 미진사, 1991, p. 6.

함을 뜻한다.²⁰⁾

흑(黑)과 백(白), 허(虛)와 실(實)은 서로 대비적인 개념으로 이 중 백과 실이 여백의 개념과 연관된다. 일반적으로 흑은 실이고, 백은 허로서 표현된다. 물을 표현할 때 먹을 사용하지 않고 공간을 남기거나 풍경을 표현하기도 하고, 산수에서 산세가 실(實)이 된다면 안개, 노을, 구름 등은 허(虛)가 되기도 하는 것으로 허와 실, 흑과 백은 서로 도와 서로를 이루는 것이 되게 한다.²¹⁾

모임(聚)과 흩어짐(散), 이완(鬆)과 긴장(緊), 성김(疏)과 뻘뻘함(密) 등은 화면에서 대비적으로 사용할 수 있는 것으로 일반적으로 모임, 뻘뻘함, 긴장, 무거움은 서로 관련된다고 할 수 있고 흩어짐, 이완, 성김이 여백공간과 관련성을 갖는다.²²⁾

감춤(藏)과 노출(露), 가림(隱)과 드러남(顯)의 문제는 화면에나 내러티브를 지나치게 노출하여 표현하지 않고 예술적으로 함축하여 표현해야 한다는 것을 말한다. 일반적으로 전통 산수에서 여백공간으로 표현되는 구름이나 안개를 빌려 감춤을 표현하는 것을 말한다.²³⁾

음영(陰影)의 부분에서는 형상을 예술적으로 표현하는데 있어서 암시적으로 표현한 것이 주로 음영이 된다. 여기서 직접적인 ‘실(實)’과 간접적인 ‘허(虛)’는 대자연의 풍부함과 다채로움을 표현하는 것이 된다.²⁴⁾

이러한 공간구성원리는 모두 상대적인 개념이기도 한데, 화면에서 선이나 색으로 상대적으로 빈곳이 되는 경우 흰색은 아니지만 여백이고, 허한 부분이 되는 것이기 때문이다. 또한 취함(取)과 버림(舍), 흑(黑)과 백(白), 허(虛)와 실(實), 성김(疏)과 뻘뻘함(密), 이완(鬆)과 긴장(緊), 모임(聚)과 흩어짐(散), 감춤(藏)과 노출(露), 가림(隱)과 드러남(顯)의 개념도 마찬가지이다.

이렇듯 여백은 다양한 화면구성의 원리를 포괄하는 함축적인 공간 개

20) 王伯敏, 앞의 책(1991), pp. 9-10.

21) 王伯敏, 위의 책(1991), pp. 65-71.

22) 王伯敏, 위의 책(1991), pp. 75-82.

23) 王伯敏, 위의 책(1991), pp. 87-92.

24) 葛榮晉 主編, 「老子思想與中國書畫」, 『道家文化與現代文名』 부분 참조 ; 조민환, 『중국 철학과 예술정신』, 서울: 예문서원, 1997, p. 150에서 재인용.

념이다. 한편으로 여백은 역설적인 공간 개념인데, 어떤 상황에서는 백이 실이 될 수도 있고, 또 어떤 경우 감춤으로써 더 많은 것이 있음을 드러내기도 하고, 화면에서 표현적으로 여백이 실을 더욱 잘 표현할 때의 여백은 공허와는 전혀 다른 경우이기 때문이다. 예를 들어 물의 표현에 하나의 획도 긋지 않는 경우 이는 빈 곳이지만 보는 사람은 빈곳이 물이 있는 것처럼 느껴지기 때문에 실(實)이 된다. 따라서 때로는 아무것도 없는 것이 배경이 있는 것보다 완전한 경우도 있게 된다. 이렇듯 역설적인 성격을 가지는 여백은 감추는 데로 인하여 연상할 수 있게 하며, 형상은 가리고 뜻은 드러나게 하여 유한한 것을 무한한 것으로 변화시키는 것이다. 여백을 남기는 것은 그래서 전통공간의 예술적 표현에 있어서 특수한 방법이 된다.

이러한 여백공간은 조형적 측면에서 출발하여 철학적인 의미도 가지는데, 동양의 사유방식과 정신성이 회화에 반영된 것으로 해석 가능하다. 유기체적 사유구조를 가지고 있는 동양사상의 경우, 철학에 대한 기본적인 이해가 있지 않으면 다른 것에 대한 이해도 제대로 할 수 없다. 예술에 관한 부분 또한 마찬가지로, 여백은 노자의 유무관(有無觀)에 대한 이해가 있을 때 보다 심층적인 판단이 가능하다.

여백공간은 물상과 유기적인 관련성을 갖는다. 동양의 화면에서 중시하는 것은 일기(一氣), 즉 그려진 물상을 관통하는 운동의 흐름이다. 그 흐름은 대자연의 변화와 흐름, 대자연의 우주적 리듬을 상징하는데, 그 흐름 속에 정(正)과 반(反), 허(虛)와 실(實), 음(陰)과 양(陽) 등이 자리잡게 된다. 이것은 노장의 철학, 즉 실(實)을 채우는 것은 허(虛)이고, 모든 형태와 색을 유지하는 것은 형태도 없고 색도 없는 실체, 즉 도(道) 또는 무(無)라는 것이 예술에서 드러난 것이다.²⁵⁾

『老子』에는 유(有)와 무(無)의 범주가 가장 먼저 나타나서, 유와 무가 다르지 않다는 것을 말하는데, 그 예는 “유는 무에서 발생하고, 무는 유에서 발생한다(有無相生)”, “허와 실은 서로 자뢰한다(虛實相資)”²⁶⁾라

25) 조민환, 앞의 책(1997), pp. 145-146.

는 말에서 알 수 있다. 무(無)는 유(有)와 비교하였을 때, 일반적으로 대립되는 관계이며 상대적으로 없다는 것으로 이해되는데, 어떻게 유가 무에서 발생하고, 무가 유에서 발생된다는 것인가? 그리고 무는 어떠한 작용을 한다는 것인가? 이를 올바르게 해석하려면 유와 무를 우리가 생각하는 현상계에서 말하는 유와 유무상생의 무로 생각해서는 안 된다. 노자는 만물을 모두 유(有)와 무(無)의 통일체로서 파악하였고, 허(虛)와 실(實)의 통일체로 보았다.²⁷⁾ 그래서 실도 허에 의해서 존재하며, 허도 실이 없으면 존재하지 않는다고 본 것이다. 여기에서의 허(虛)는 무(無)와 같은 의미이다. 무(无)의 쓰임새는 구체적으로 『老子』 11장에서 드러난다.

“삼십 개의 바퀴살이 하나의 바퀴통으로 모이니, 가운데 빈 공간(无)이 있으므로 수레로서의 쓰임이 있다. 찰흙을 이겨 그릇을 만드니 그 무(无)가 있으므로 그릇으로서의 쓰임이 있다. 창문을 뚫어 집을 만드니 그 무(无)가 있으므로 집으로서의 쓰임이 있다. 그러므로 유(有)가 이로운 것은 무(无)가 용(用)이 되기 때문이다.(三十輻共一轂，當其无，有車之用. 埴埴以爲器，當其无，有器之用. 鑿戶牖以爲室，當其无，有室之用. 故有之以爲利，无之以爲用.)”²⁸⁾ 위 장(章)의 내용은 바퀴건 그릇이건 집이건 가운데의 비어있는 공간이 있어야 제 구실을 할 수 있다는 내용이다. 노자는 이 비유로서 유(有)에 집착하는 상식과 세속의 가치를 부정하면서 유·무의 대립관계를 타파하고 빈공간의 무(无)야말로 형체의 유(有)의 쓰임이 된다는 역설적 결론을 이끌어낸다.²⁹⁾ 즉 노자는 사물의 유용함이 무, 혹은 허(虛)에 의해서 뒷받침되고, 그래야만 실(實), 혹은 유(有)의 기능을 다하고 있음을 말하는 것이다. 이는 노자가 물체와 공간을 별도로 존재하는 것이 아니라 동시에 존재하며, 모든 사물을 유와 무가 같이 존재하는 것으로 받아들였다는 것을 의미한다. 무는 눈에 보이지는 않기 때문에 보통 작용이 없다고 생각하거나 홀시할 수 있지만 이렇듯 유와 상호 의

26) 조민환, 앞의 책(1997), p. 146(원문과 해석).

27) 조민환, 위의 책(1997), p. 147.

28) 林采佑, 「『老子』 11장을 통해 본 노자의 有·无觀」, 『哲學』 59, 韓國哲學會, 1999. p. 32(원문과 해석).

29) 林采佑, 위의 글(1999), pp. 32-33.

존하여 유용성을 발휘하게 한다.

여기서 여백의 미의식을 찾을 수 있는데, 여백은 그러지지 않았거나 미완성이 아닌 작품의 부분으로, 유한한 작품의 표현대상은 여백을 통해서 화면에서 무한한 것이 된다. 따라서 여백은 유한한 형상을 이용하여 무한한 시간과 공간을 표현하는 수단이 된다. 이 같은 노자의 유무상생의 사상은 동양의 고전미학이 발전하는데 많은 영향을 주었고, 그것은 결국 유(有)만이 아닌 허실(虛實), 유무(有無)가 결합하여야 비로소 생명이 있는 세계를 표현할 수 있다는 미의식을 낳았다.³⁰⁾ 그리하여 여백은 빈공간이나 화면에서 물체가 차지하고 남은 공백이나 필요 없는 공간이 아니라 화면에서 대상이 존재하는데 반드시 필요한 여유 공간을 말하는 것이 된다. 여백은 단순히 물체를 감싸는 바깥부분이 아니라 물체와 물체를 유기적으로 연결해주고, 거리로 구분되는 관계를 연결지어 주는 것이다. 평면상에는 물체보다 좁을 수 있으나 실제로는 무한히 펼쳐지는 넓은 공간이 되는 것이다.³¹⁾

회화예술에서는 이미지를 형상화하는 것을 조형언어의 수단으로 여기고, 그것이 볼 수 있는 것이므로 의미를 드러내는 것으로 간주하여왔다. 그러나 여백이 중요하게 여겨진 것은 단지 조형적으로 보이는 것이 다가 아니라 함축적이고 단순성을 가지고 암시에 의해 완성되도록 생각되는 미의식인 것이다. 이와 같은 여백의 본질을 염두에 두면서 우리는 현재 여백이 갖는 새로운 가능성을 생각해 보아야 할 것이다. 여백이란 회화 공간을 보다 더 사유적이고 철학적인 공간으로 만들어 모든 가능성이 열려있는 공간으로 확장할 수 있는 여지를 남겨준다.³²⁾ 여백 공간은 관람자에게 작품의 형상화된 부분을 확장하여 창조적으로 상상하게 한다. 이러한 견지에서 여백은 “보이지 않는 새로운 차원의 세계”³³⁾라고 할 수 있으며, “그림의 틀을 벗어나 확장되는 개방 공간”³⁴⁾이라고도 할 수 있

30) 韓林德, 「老子美學初探」, 『美學研究』, 1988, p. 163 ; 조민환, 앞의 책(1997), p. 149에서 재인용.

31) 백범영, 「한국화의 이해」, 『조형논총』 6, 용인대학교 조형연구소, 1997, p. 33.

32) 서윤희, 「기억의 다층적 시간과 공간표현 연구」, 이화여자대학교대학원 박사학위논문, 2013, p. 49.

33) 김인환, 『동양예술이론』, 서울: 안그라픽스, 2003, p. 198.

기 때문에 여백이란 여전히 많은 무한한 가능성을 뜻하는 것으로 해석할 수 있겠다. 그리고 회화매체에서의 여백의 가능성들을 바탕으로 다양한 매체를 아우르는 공간, 장소 자체에서의 새로운 공간 개념의 가능성도 다시금 생각할 필요가 있을 것이다.

2. 공간에 대한 현대적 접근

1) 20세기 공간 연구 담론

공간은 건축형식에 고유한 것으로 정의되어온 특성중의 하나이다. 18세기와 19세기의 건축, 비슷하게 회화의 영역에서도 쟁점은 공간보다는 시간이었다. 유사 진화론적 측면에 묶인 ‘양식의 내러티브’의 구도는 변형되면서 지속되었다. 따라서 시간적인 시기를 대표하는 그림들은 양식을 형성하였고 형식적인 특징에 역사성을 부여하는 방식으로 수용되었다.

그러나 19세기 말이 되자 형성된 시간보다 공간에 대한 새로운 관심은 20세기 초에 와서 근거를 얻게 되었는데, 이러한 20세기에 연구되었던 담론들을 살펴보는 것은 장소에 대한 이해를 도울 수 있다. 1960년대 공간에 대한 관념이 시간성보다 부차적으로 간주되었던 상황에서 장소를 사회적 구축물로 바라보며, 제도화된 공간들이 사람들의 인식과 행동에 영향을 주는 방식에 주목했던 이론가들은 맑시스트 계열의 공간 연구자들이다. 맑시스트 공간 연구는 마르크스의 ‘역사-유물론’에서 상대적으로 위축되어 있었던 ‘공간’의 문제를 수면위로 드러낸다.

푸코는 20세기를 ‘공간’의 시대로 규정하고 공간을 ‘관계’의 관점에서 바라본다. 그는 ‘장소(place)’는 물리적으로 실재하는 장소를, 그 장소에 채워진 문화적 내용과 가치들을 통해 의미를 획득한 장소는 ‘공간(space)’이라 하고, 그리고 공간들이 맺고 있는 비가시적 상호관계를 전

34) 서윤희, 앞의 글(2013), p. 50.

제로 하는 경우에 ‘장소(site)’라는 용어를 사용한다. 장소(site)는 서로 다른 공간들의 존재를 인정하고 상호간의 영향을 전제로 하는 개념을 의미한다.³⁵⁾ 예를 들어 1970년대 이후 장소 특정적 작업이 환기하는 장소들이 담론을 생성하며 물질적인 장소를 비물질화하게 하는 것과 같이, 사이트는 상호관계 속에서 의미를 갖는 개념적이고 가상적인 장소이다.

푸코는 장소가 권력을 생산하며 그 안에 포함된 사람들에게 무의식적으로 영향을 끼친다고 본다. 그는 이러한 ‘권력-공간’에 대한 대안으로 헤테로토피아(heterotopia)를 제시하는데, 이 헤테로토피아는 실제하는 사이트로 이질적이고 혼성적인 것으로 설명되며 우리를 둘러싼 모든 규범적 장소와는 다른 방식으로 사회세계의 일부를 조직하는 대안적 질서화의 공간이다. 헤테로토피아는 한 사회 내 여타 공간들과 구분되는 ‘일상’이나 ‘정상’으로 규정된 것에 바깥에 위치하는 성격을 가진다. 푸코는 이처럼 권력에서 벗어나 개인 스스로의 주체를 구성하는 방식에 관심을 가졌다. 그는 모든 사회에 편재된 권력에 맞서는 개인의 저항과 실천의 가능성에 대해 관심을 가졌고 이러한 저항이 일상적인 행동으로 나타날 수 있다고 보았다.

이러한 대안적 장소성은 철학자 들뢰즈에게서도 찾아볼 수 있다. 그는 현대사회에서 끊임없이 획일화하면서 질서를 구성하려는 ‘영토화(territorialization)’에서 벗어나 규칙을 위반하며 대안적 공간을 생산하려는 ‘탈영토화(deterritorialization)’과정을 추구한다. 이러한 탈영토화는 ‘리좀(Rhizome)’이라는 전략적 과정을 통해 이루어질 수 있다. 리좀은 원래 식물학 용어로 줄기가 변태하여 생긴 땅 속 줄기를 의미하는데, 탈영토화가 땅 속 줄기와도 같이 중심을 갖지 않고 망사구조처럼 뻗어나가야 한다는 의미를 내포한다.

들뢰즈는 또한 유목적 의식을 가지고 고정된 거처없이 옮겨다니는 것

35) Michel Foucault, ‘Of other spaces’ in Nicholas Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*, London ; New York: Routledge, 2002, p. 236 ; 김지은, 「서울 올림픽 조각 공원에 대한 문화사회학적 고찰」, 서울대학교대학원 석사학위논문, 2012. p. 63에서 재인용.

처럼 고착성에 대한 집착이나 욕망, 향수를 폐기하는 주체가 되어야 한다고 하였다. '리즘'이나 '유목민의 삶'과 같은 들뢰즈의 공간적 은유는 담론적 장소 특정적 작품들에서 다양한 분과 학문들의 담론이 만나 현실을 비판하고, 대안적 시도를 형성해 나가는 과정을 이해하는데 유용한 틀이다.³⁶⁾

많은 논의를 거치며 진행되는 공간 연구에서 르페브르와 하비의 공간 생산연구와 공간 정치경제학은 대표적이다. 공간 연구자들은 공간을 '상품'으로 파악하고 공간과 관련된 여러 문제를 제시하고 있다. 이들은 물질적 공간과 장소, 구조와 인간, 조형물과 작품 등을 살피며 이것이 자본주의적 생산양식 속에서 어떻게 의미를 갖게 되는지에 연구를 집중한다.

르페브르의 공간에 대한 인식은 "(사회적)공간은 (사회적)산물이다"³⁷⁾라는 말에서 드러나는데, 이 말은 자본주의적인 공간은 자본주의의 상품, 자본과 같은 산물이라는 것이다. 르페브르에 따르면 우리가 이를 인식하지 못하는 것은 '주체'의 실천을 통해 생산된 '사회적 공간'이 구조속에 가려지고, 명확하게 드러난 구조가 '주체'의 상상력을 가로막기 때문이다. 이렇게 하여 '사회적 공간'은 인간의 실천적 산물임이 은폐되고 인간을 공간의 생산과정에서 소외시키는 기제가 된다. 그는 자본주의적 생산양식에 의해 공장이나 아파트 등의 건축물들이 구조화되면서 통일된 보편성으로 일상화하게 되며, 이러한 경험이 개인의 일상으로 체화되면서 양식화된다는 것을 비판한다.

르페브르는 공간을 생산하는 것은 결정된 구조가 아니라고 본다. 그리고 인간의 주체적인 상상력과 실천이 공간을 생산하고 변화시킨다고 본다. 그의 관점은 공간에 대한 존재론적 개념전환에 기여했지만 주체를 절대적이고 초월적인 존재로 상정하는 것에 대하여 비판을 받았다.

36) 이지희, 「장소 특정적 미술에 관한 담론적 연구」, 홍익대학교대학원 석사학위논문, 2009, p. 8.

37) Henri Lefebvre(1974), *La Production de l'espace*, translated by Donald Nicholson-Smith, Oxford: Basil Blackwell, 1991, p. 26 ; 김병욱, 「공간의 생산과 미디어담론」, 고려대학교대학원 석사학위논문, 2009, p. 14에서 재인용.

하비는 공간 정치경제학의 대표적 학자로, 공간 정치경제학에서 공간은 "인간의 유한한 삶이 영위되는 터전이며 그 삶의 흔적이 세대를 통해 누적되어 각인되는 역사의장"³⁸⁾이다. 공간 정치경제학에서는 공간을 만들어내는 구조적 매커니즘에 주목한다. 하비에 의하면 산업 자본주의에 의한 도시화는 공간을 능률적으로만 이해하고 인간의 실천은 수동적으로 본다.

공간 정치경제학은 실재론적 공간 연구의 연장에서 진행되는데, 이는 공간의 구조와 상황이 매개되는 과정에서 다시 구조화 되는 조건에 대한 것이다. 따라서 공간 정치경제학은 공간의 생산과 변화의 과정에서 인간은 소외되어있으며 공간의 변화는 정치경제학적 생산구조에 변화에서 기인한다는 것을 말한다. 결국 자본주의적 사회구조에서 거리와 마찰과 같은 공간적 장벽을 줄이는 것은 시간과 자본이다. 하비를 비롯한 공간 정치경제학 연구자들은 자본주의적 공간이 공간의 지배조건을 유지하는 과정에서 자본을 소유하지 못한 계급이 소외된다고 주장한다.

하비는 공간에 의미에 대하여 다음과 같이 결론을 내린다. "공간은 그 자체로서 절대적, 상대적, 또는 관련적 공간이라고 할 수 없다. 그러나 주어지는 환경에 의해 그 중에 하나의 공간으로 나타나거나 셋 모두 동시에 나타날 수 있다. 공간에 대한 적합한 개념화의 문제는 공간과 관계된 인간의 실천(Human practice)을 통해서 결정될 수 있다. 다시 말하면, 공간의 본질에 대한 철학적 물음에 대한 철학적 해답은 없다 - 해답은 인간의 실천에 달렸다. 그러므로 '공간은 무엇인가?'라는 의문은 '상이한 인간의 실천이 어떻게 공간의 상이한 개념화를 생산(create)하며 이용하는가?'라는 의문으로 대체되어야 한다."³⁹⁾ 여기에서 강조되는 인간의 실천은 미술가에게는 작품의 실천과도 의미가 같다. 공간에 전시되는 미술작품은 기존의 공간에 관한 이론들과 다양한 공간을 만들었던 작품들과는 또 다르게 새로운 공간을 생산하는 것을 실천한다.

38) 최병두, 「근대적 공간의 한계」, 서울: 삼인, 2002, pp. 33-34 ; 김병욱, 앞의 글(2009), p. 23에서 재인용.

39) 김병욱, 앞의 글(2009), p. 32.

2) 장소 특정적 미술(Site-Specific Art)

미술에 있어 장소에 관한 우리의 관념은 전통적으로 서양에서는 풍경화, 동양에서는 산수화와 관련이 되어있고, 물리적이며 사회적인 공간 개념의 변화에 따라 미술에서의 장소는 장소 특정성⁴⁰⁾ 담론으로 이어진다. ‘장소 특정적’이라는 용어는 마치 새로운 장르처럼 인식되고는 하지만 사실은 전위적인 의미의 단어이다. 모더니즘 미술에서 작품의 내면과 중심에 주목하였던 작품의 의미가 미니멀리즘(Minimal Art)을 통해 캔버스나 조각 너머의 공간이 지각되고, 상업화와 이데올로기에 저항하는 작가들은 ‘탈 물질화’나 대안공간에서의 전시를 통해 장소 특정적 시도를 하게 된 것이기 때문이다.

장소 특정적인 작업에서는 관객이 작품을 이루는 필수적인 요소로 등장한다. 이것은 장소 특정성이 작품 자체에서 작품을 둘러싼 환경으로 의미의 초점이 옮겨가는 과정에서 나타났으며, 관객은 더 이상 시간을 초월한 불특정한 다수로 해석되지 않고 작품을 형성하고 나아가 스스로가 작품을 생산하고 수용하는 주체가 되기 때문이다. 이것은 미술이 장소에서의 실현을 위해 물질적으로나 신체적으로 관객의 현존을 고려하는 것을 의미한다. 장소 특정적 작업에서 물리적 형태의 작품을 제외한 일종의 빈 공간은 관객이 신체를 가지고 옮겨 다니면서 작품을 경험하는 공간이 된다.

역사상 많은 미술작품들은 장소에 고정되어 있어왔다. 건축물이나 동굴 등에서 떨어질 수 없었던 작품들은 휴대할 수 있는 회화 단위에 이르러서 점차 분리되었고, 장소성은 이제 장소, 즉 전시공간과 관객의 의미

40) site-specificity, 장소 특정적이란 1960년대 초반의 미니멀리즘에서 시작된 것으로 미술 감상이 미술관이라는 순수하고 이상적인 장소에서 이루어지는 것이 아니라 작품의 특성은 특정하고 구체적인 장소 안에서 정의된다는 것을 기반으로 한다. 이후 장소는 제도적 공간, 그리고 계급이나 성별 등의 정체성이 형성되는 공간으로, 즉 미술과 공간의 정치성을 뜻하는 기호가 되었다. 고정적 위치를 뜻하는 장소는 가변적인 가상의 장소로 바뀌어 장소 특정적 미술은 기동성을 가지게 되었고, 미술의 오리지널리티 등의 가치는 미술 내부에서 외부로 변화하였다.

가 어떻게 인식되는가에 따라 복합적인 성격을 지닌다. 권미원(Miwon Kwon)(2004)은 시기적으로 장소 특정성을 가지는 작업들을 1960년대, 1970년대, 그리고 1980-90년대로 분류하였다. 이에 따르면 1960년대 미니멀리즘에서 출발한 장소성은 현상학에 기반을 둔 경험적 공간인식에 중점을 둔다. 미니멀아트에서 관객과 갤러리의 환경을 작품의 중요부분으로 인식하게 하는 과정에서 실제의 공간과 시간이라는 물리적인 요소에 근거하고 그것에 의해 작품도 다시 제한하게 하였다. 더 이상 작품은 옮겨다니며 상이한 장소에서도 동일한 가치를 지니지 않게 되었다. 갤러리는 일상공간으로 대체되고 이 실제공간에서의 작품의 경험은 주체와 신체의 현존을 통해 전시점에서 경험된다.

이어 1970년대 제도권에 대한 비평이 본격화되면서 설치미술은 화이트 큐브(white cube)로 대표되는 갤러리 공간에 대한 비판적 시각을 바탕으로 등장하였다. 미술가들은 장소 특정적 작품들을 제작하고 배치하는 과정에서 그들이 속해 있는 사회의 정치적, 경제적 상황들을 드러내도록 정치적 의도를 가지고 있었다. 대안공간에 의해 상업적인 전시공간에서 수용하기 어려웠던 설치, 비디오, 그리고 퍼포먼스의 형태를 띠는 작업들이 전시되었고, 이러한 미술가들은 미술관 안에서 제도비판적인 미술을 행하였다. 미술작품은 환경과 밀접한 관련성을 지니게 하였다.

1980년대말에서 1990년대에 이르러서는 ‘담론적 장소성(discursive site-specificity)’, 즉 지속적으로 사회적 비판을 형성하고, 현실 공간에서 교차되는 담론 자체를 문제 삼는 방향으로 옮겨졌다. 설치미술이 이동성을 획득함에 따라 작품 그 자체가 담론적 존재가 됨으로써 가치와 의미를 얻게 되었다. 일시적인 프로젝트 형식의 작업형태에서 미술가들은 역할을 회복하였고 공공미술의 관례를 벗어나고자 하였다. 작품을 이해하기 위해 장소가 기능하였던 것은 이제 공간과 공간을 둘러싼 배경을 이해하기 위해 작품이 사용된다.

장소성은 이렇게 시기에 따라 변화하면서 새로운 가치들을 획득하면서 장소 특정적 작업을 바라보는 다양한 관점을 제기하였다. 본인의 작업에서 ‘공간/장소’가 중심이 되는 것은 작업 내용면에서 뿐만이 아니라 장소

특정적 작업에서 주로 쓰이는 설치(installation)의 작업형식과도 긴밀한 관계가 있다. 본인의 작업은 평면에서 일루전을 구사해내는 형식보다는 전시 공간 안에 일련의 요소들을 조합하여 특수한 공간을 만들어내는 설치 형식을 주로 차용하여 표현한다. 설치작품은 이미 제작된 작품을 공간에 제시하는 것이 아니라 전시공간의 여건에 맞추어 작품을 설치하기 때문에 시각적인 요소와 더불어 시간적 지속성과 환경적 요소, 공공성, 지역의 정체성 등의 실질적 외적 요소들이 중요하게 된다. 설치의 형식은 특정한 장소나 전시 공간을 고려하여 작품과 공간이 총체적인 환경을 이루게 하고, 관람객이 이 공간을 통해 작품을 통합적으로 경험하도록 만든다. 그래서 실제의 시간과 공간은 작품의 주요 요소가 되게 한다. 이러한 설치방식을 따르는 본인의 작업은 공간을 하나의 미술작품으로 경험되도록 하게하고, 결과적으로 장소 특정적인 성격을 가지게 된다.

지금까지 II장에서는 전통적인 공간 개념과 현대적인 공간관념에 대하여 논의하였다. 전통적인 공간 개념은 불교의 공(空)사상, 노장의 상대주의적 인식론을 통해 심층적으로 이해할 수 있으며 이러한 사상적 배경을 통해 여백적 공간의 중요성을 찾을 수 있었다. 여백의 공간은 허(虛)와 실(實) 등의 대립적 가치를 가지는 다양한 공간 개념과 상대적인 관점으로 연계되며, 역설적인 개념이기도 하다. 이러한 역설은 노자의 유무관(有無觀)을 통해 이해할 수 있었다.

현대적 의미의 장소성은 20세기 공간 연구 담론에서부터 살펴보았다. 공간을 관계의 관점에서 바라보고 권력-공간에 대한 대안으로 대안적 질서화의 공간을 제시한 푸코, 획일화된 현대사회에서 벗어나기 위해 ‘리즘’이나 ‘유목민의 삶’을 통한 대안적 시도를 주장한 들뢰즈, 양식화된 자본주의적 공간에서 인간의 실천(주체적 상상력)을 강조한 르페브르, 그리고 공간을 만드는 구조적인 매커니즘에 저항하는 인간의 실천이 공간을 생산한다고 보는 하비의 이론은 새로운 공간을 생산하는 미술가에게 장소성에 대한 비평적인 관점을 제공한다.

또한 장소로서의 미술은 1960년대부터 현재까지 진행되는 장소 특정적

관점의 작업들에서 연원하는데, 장소성은 현상학에 기반을 둔 경험적인 장소인식에서 제도비판적 성격을 거쳐 담론이 되어 가치를 얻게 되기까지 시대를 거치며 관객과 전시공간을 어떻게 인식하느냐에 의거하여 변화하였다.

이러한 논의들을 바탕으로 이제 III장에서는 본인의 작업을 분석할 것이다. II장에서 논의한 시대적 변화를 거쳐온 공간/장소 관념이 어떻게 작업에서 바탕이 되어 본인만의 공간/장소의 표현으로 발현되는지 본문에서 이어서 논의할 것이다.

III. 다층위의 공간/장소 표현

동서양을 막론하고 “미술은 항상 어떤 곳을 재현해왔다는 점에서 본래부터 장소 특정적”⁴¹⁾일 것이다. 산수화나 풍경화에서의 중심은 심상의 장소이든 실제의 장소이든 장소였었고, 인물이나 사물을 표현할 때에도 그들이 놓인 곳은 중요한 의미를 띠었다. 19세기 이래로 작품들이 관람객들을 맞이하는 공간 또한 장소이다.

앞에서 살펴본 전통적인 공간 개념은 평면회화에서 적용되어 발전해온 관념이다. 형상과 비어있는 공간, 형상과 형상들 사이에서의 특수한 공간 개념들은 공감각적 영역까지도 포괄하는 현대에 다양한 형태의 미술에서 어떻게 적용할 수 있을 것인가? 여백적인 공간의 중요성은 비어있는 공간에서도 함축적인 장소성을 찾을 수 있다는 것이다. 이는 사상적 바탕 안에서 발현된 전통적 공간 개념이 본디 득도(得道)의 순간을 표현하는 것으로 함축적인 성질을 띠고 있는 것에 의거한다.

여백적인 성질은 예를 들어 영상과 같은 시간을 포함한 매체 표현과도 관계한다. 우리가 음악이나 무용에서의 여백은 그다지 ‘여백적’이라고 느끼지 못하는 것은 여백적인 부분을 총체적인 연속선상에서 인식하게 되어 불연속적인 요소가 마치 연쇄적으로 흘러가는 것처럼 느껴지지 때문이다. 여기에서 여백은 비어있는 부분뿐만 아니라 무언가 있더라도 상대적으로 여백의 실천으로 여겨지는 부분까지 포함하는 것이다.

이러한 전통적 공간관념이 현대에 생겨난 매체 안에서 표현된다고 할 때 유의해야 할 점은 그것을 서양의 미술 분석의 논리만으로 해석하려 하는 것이다. 왜냐하면 연구자는 동양의 사상적 배경, 즉 풍토에 따라 동양의 공간관념을 당연하게 받아들이는 환경에 있기 때문이다. 전통 화가가 직관력에 의해 파악한 우주의 이치를 수묵이라는 도구로 공간 운용을 통해 핵심적으로 표현했다면, 본인의 주제는 주제를 가장 잘 드러낼 수 있는 도구로 간결하지만 함축적으로 표현한 것이다. 이러한 견지에서 여백적인 공간의 의의는 조형적인 측면에서 나아가 확장할 수 있다. 전통

41) 윤난지, 『현대 미술의 풍경』, 파주: 한길아트, 2005, p. 125.

적인 공간관을 동양철학사상의 상관-총체적 사유의 한 표현으로 본다면, 미술작품의 표현과정에서 주제와 매체의 총체적인 유기성을 이루는 것도 상관적, 상보적 입장을 간접적으로 표현하는 하나의 관점이 될 수 있다. 화면의 여백은 주제를 두드러지게 하는 역할을 하듯이, 주제와 매체의 유기성은 표현하고자 하는 주제를 더 분명하게 해줄 수 있다. 나아가 이러한 여백의 가능성들을 염두해 둔다면, 함축성으로 관람객이 생각할 수 있는 상상의 여지를 주는 것은 현대적 의미의 전통적 공간처리의 해석이며 비어있는 공간의 장소성이 될 것이다.

일상에서 장소는 무엇인가 일어나는 어떤 곳의 위치이다. 장소는 아주 넓을 수도 있고 아주 좁을 수도 있고, 실재하거나 실재하지 않는 공간을 포함한다. 장소에는 시간과 기억과 역사가 혼재되고 축적되어 일어난다. 본문에서는 이러한 장소/공간의 특징이 어떻게 구조적으로 상호작용하여 일어나며 작품과 연결되는지 살펴볼 것이다. 장소의 특징을 바라볼 때 비평적 관점을 제공하는 것은 대안적 공간을 제시했던 20세기 공간 연구자들의 주관이다. 작업에서 실제 작업의 배경이 되는 장소가 있는 경우, 장소는 중립적인 공간이 아니라 연기론적 공간관과 같이 다양한 배경의 층위가 축적되어 있다. 본인은 작업을 실천할 때 이러한 사회적 환경-은 보통은 객관적인 특징이 된다-을 의식하여 시각적으로 주관적인 대안적인 전시공간을 표현한다.

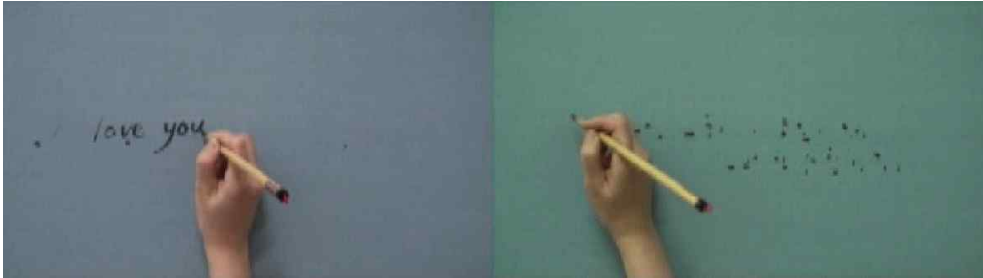
장소는 역사나 문화적 측면에서 볼 때 고안자에 따라 변천하며 지속적으로 변화하는 개념이다. 앞에서 살펴본 르페브르나 하비와 같은 공간철학자들의 개념, 즉 공간이 환경을 둘러싸고 장소를 차지한다는 것은 우리 삶의 항상적인 요소 중에 하나일 것이다. 그러나 공간을 지각하고 공간 속에 거주한다는 것, 그리고 더욱 공간/장소의 층위를 판단하고 표현한다는 작업의 행위는 일종의 개인적, 사회적 경험의 산물이다. 작업들은 모두 개별 프로젝트 형식의 작업으로 내용이 상이하지만 설치라는 공간을 이용한 제시방법을 공유하고 있고, 또한 다층위의 공간에 관한 내용을 각기 포함하고 있으므로 공통성이 있다. 설치, 그리고 프로젝트 형식의 작업을 선택한 것은 본디 전위적인 의미를 가졌던 장소 특정성의

비물질적 특징을 지니게 한다.

장소표현의 다층위라는 의미는 하나의 공간이나 장소가 가지는 다양하게 해석 가능한 의미를 다룬다는 것이다. 장소는 연기설의 관점과도 같이 역사적인 사건들과 공간을 점유한 사람들의 흔적이 중첩되는 공간이어서 하나의 장소를 파악할 때 이러한 측면을 고려해야 하는 것이고, 하나의 물건이나 텍스트도 그것이 표면적으로 드러나는 의미와 맥락적인 측면을 가능한 고려하여 해석하고 표현하여야 한다. 이 말은 하나의 작업은 다양한 해석을 가능하게 하는 바, 작업을 생산하는 미술가와 받아들이는 관객의 입장에서 미술가는 가능한 여러 차원의 의미를 포괄하여 주제를 표현하기를 의도하였다는 의미이기도 하다.

1. '영원한 약속'의 공간

-<글씨쓰기(Confession)>(2011)를 중심으로-



【작품 1】 글씨쓰기Confession, video installation, dimensions variable, 2011.

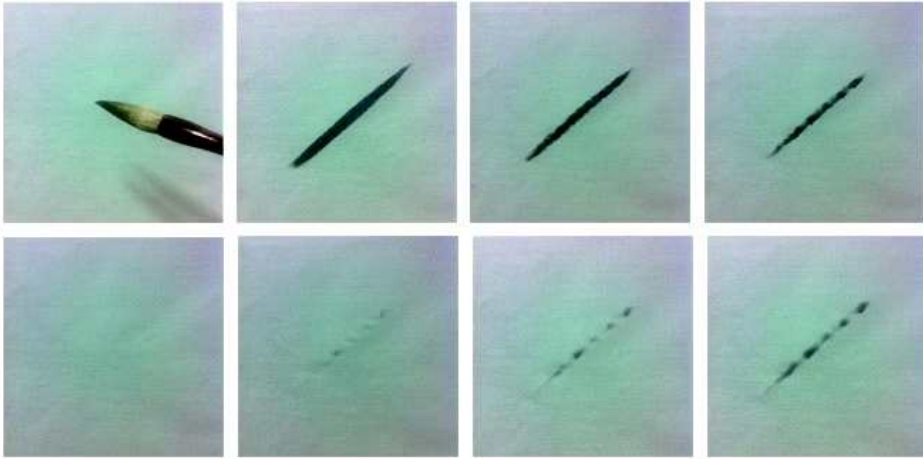
무엇이든 대답해준다는 인터넷 공간이나 블로그에는 ‘사랑을 고백하는 법’이나 ‘상대방을 사로잡기 위한 방법’과 같은 글이 높은 조회 수를 기록하곤 한다. 또한 라디오나 텔레비전에서 나오는 노래의 가사나 영화의 대사는 마치 내 이야기 같은 느낌을 줄 때가 있다. 본인은 이러한 글들을 보면서 사적이며 특별한 두 사람만의 관계를 형성하는, 일종의 고백과도 같은 말들을 많은 사람이 보편적인 감정으로 공유하는 현상이 아이러니처럼 느껴졌다. 과거나 현재, 미래가 구분되지 않을 고백의 말들, 대중매체를 통해 어디에서 왔는지 모른 채 떠돌며 끊임없이 재생산되는 텍스트들은 본인의 사적인 관계마저 예외가 될 수 없는 것처럼 다소 회의적인 느낌을 준다고 생각했다.

관계로부터 나오는 서로가 공유했던 ‘너와 나의 친밀성’은 보편적으로 어떠한 형태라고 표현하기 힘들지만 본인은 이러한 친밀성이 손으로 쓴 편지들에서 가시적으로 드러나는 것에 주목하였다. 그래서 실제 세 쌍의 커플, 즉 여섯 명의 사람 간 공유했던 내용을 편지와 회상의 방법으로 빌려, 이 중에서 영원한 미래를 약속하는 텍스트들을 수집하고, 물로 쓰는 서예용 특수종이를 이용하여 추출한 문장들을 반복적으로 쓰는 행위를 하였다. <도판 1>처럼 물로 쓰는 서예용 특수종이는 서예를 연습할 때 쓰는 특수 처리된 종이로, 붓에 먹이 아닌 물을 묻혀 종이 위에 연습

하되, 쓰인 글은 금방 사라져 지속적으로 그 위에 연습이 가능하도록 만든 종이이다. 이 종이에 <도판 2>의 문장들을 양쪽에서 쓰도록 하여 두 개의 화면이 교차 대화하는 것처럼 보이게 하였다.

【작품 1】에서 두 손이 반복적으로 교차하여 쓰는 문장들, 즉 가족이나 친구와는 다른 가장 사적인 관계에서 사용되는 말들은 영원을 약속하는 말이기 때문에 더 유한하다. 왜냐하면 우리는 우리의 삶이 영원하지 않다는 것을 알고, 사람과의 관계도 이와 연결되어 있다는 것을 알기 때문이다. 이는 마치 삶의 가장 행복한 순간에 어떤 사람들은 동요적이고 혹시 일어날지도 모를 막연한 상황을 상상하곤 하는 것과 같다. 아직은 일어나지 않았지만 일어날 우려에 대한 불안이 문장들을 반복하게 하거나 없어지게 한다고 생각한다. 무한함을 강조하는 문장들을 유한하게 쓰는 것은 가장 가깝게 느껴지면서도 한순간 멀어질 수 있는 미묘한 긴장을 내포하는 것과도 같다고 생각하였다. 글들은 붓글씨로 써서 쉽게 쓸 수 있는 글과는 다른 느낌을 주게 하였다. 현대인들이 붓이나 서예라는 전통과 멀리 떨어져있는 만큼 무한함을 약속하는 말들도 쉽게 하는 것은 아니라고 생각하였기 때문이다.

작업은 전시되면서 두 개의 스크린과 편지들로 관계를 증명하는 가상적인 공간을 형성한다. 두 개의 화면에서는 번갈아 손이 등장하여 문장들을 반복이고, <도판 3>과 같이 편지에서는 이름이나 주소 등의 개인적 정보를 알 수 있게 하는 단어들은 지운 후 익명성이 보존된 형태로 전시공간에 제시된다. 관객은 기증받은 편지들에 있던 구체성을 띄는 텍스트들을 함축적인 형태로 인식하게 된다. 실제의 글을 쓰는 시간을 변형하지 않고 제시하여 관객이 전시 공간 안에서 작품을 경험하는 시간을 가지게 의도하였고, 기증받은 편지들과 화면 내의 문장들을 포괄하는 전시 공간이 총체적으로 보이도록 하였다.



(도판 1) (왼쪽위부터 시계방향) 물로 쓰는 서예연습장을 이용한 실험

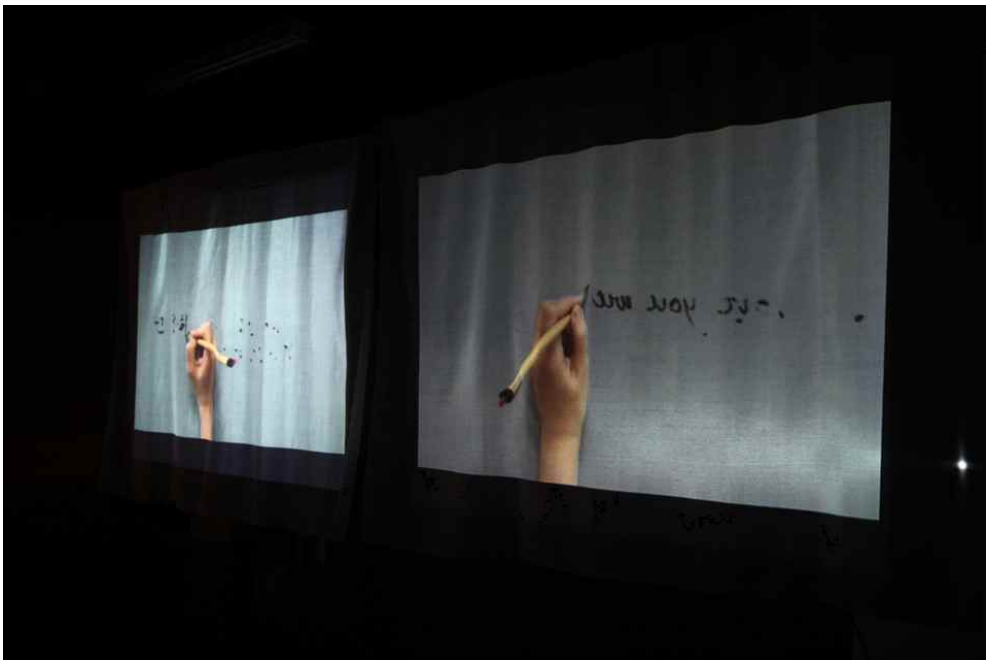
I know that in THIS world, you are
 who I want to see most.
 다른 건 아무것도 바라지 않아.
 You are the sun and the sky to me.
 너와 한날 한시에 죽고싶어. 네가 없는
 삶은 사는 게 아닐거야.
 물 한방울 안 묻히고 살게 해주거야.
 이제 니가 없으면 난 꺾데기야
 너와 있으면 모든 게 가능할거야. 그냥
 행복할거야.
 넌 단 하나뿐인 나의 사랑이야

I know many things, but I know that
 you are special.
 아침에 눈을 뜨면 매일 너의 얼굴이
 보였으면 좋겠어.
 지금까지 너 같은 사람없었어. 넌 나의
 운명이야.
 You're my soulmate
 넌 모든걸 특별하게 만드는 것 같아
 What we really risk is not seeing how
 truly happy we can be.
 네가 쉴 수 있는 나무가 되어줄게
 I love you. . .with all that I am.

(도판 2) 【작품 1】의 텍스트 전문



(도판 3) 【작품 1】의 텍스트 출처



(도판 4) 글씨쓰기|*Confession*, video installation, dimensions variable, 2011. Installation view.

2. 연례의 ‘안부’의 장소

-<Happy New Year>(2011)을 중심으로-



【작품 2】 *Happy New Year*, photograph, text, dimensions variable, 2011 - present.

1970년대 말 헨리 타이펠(Henri Taifel, 1919~1982)과 존 터너(John Turner, 1947~2011)는 사회정체성이란 개념을 주창하였는데, 이는 사람들이 자신이나 상대방을 파악할 때 각기 개별적이고 독특한 개체가 아닌 특정한 사회집단에 소속된 하나의 구성원으로 이해하면서 집단적, 문화적 가치에 견주어 그 대상자의 사회적 역할을 정형화해 나간다는 의미를 담고 있다.⁴²⁾

한국사회에서의 사람들은 다른 사람의 시선을 중시하고, 타인의 기준에 맞춰 자신을 평가하려는 경향이 있다. 어릴 적에 어른들이 매년 나이가 비슷한 사촌들과 시키던 키 경쟁이나, 비슷한 나이지만 항상 뭐든지 자신보다 잘난 평가를 받는 엄마 친구 아들이나 딸을 의미하는 ‘엄친아’, ‘엄친딸’ 등의 스토리는 이러한 경향을 반영하는 듯하다. 그래서 개인의 기준에 맞는 스스로의 정체성보다는 사회정체성에 무게를 두고 생활을

42) 최유정·최셋별·이명진, 「세대별 비교를 통해 본 가족 관련 정체성의 변화와 그 함의」, 『가족과 문화』 23, 한국가족학회, 2011, p. 7.

한다고 생각한다. 이러한 경향은 유교문화권을 가진 동아시아에서 공통적으로 발견되는데, 실제로 서구권 국가에서는 자신을 소개할 때 나의 가치관이나 관심 있는 것이 무엇인지를 주로 이야기하는 반면, 동아시아 국가 배경을 가진 사람들은 자기소개서에 대부분 자신은 어떻게 자라왔는지, 혹은 자신의 가족관계에 대해서 먼저 이야기하기 때문이다.

오늘날 가족관계는 양성 평등적이고 수평적인 모습으로 나아가고 있는 추세이다. 하지만 한국의 압축적 경제성장이 가져온 여러 가지 이점과 부작용이 나타나고 있듯이, 가족 단위에서도 개별 가정에 따라 차이는 있겠지만 전통적인 관점을 고수하려는 가정도 아직도 많다. 명절증후군이라는 말이 설이나 추석 이후에 뉴스의 사회면에서 아직도 회자되는 것을 본다면, 젠더와 연령에 따른 권력구조와 위계화가 여전히 남아있음을 알 수 있다.

오늘날 가족의 개념은 협의 차원에서 많이 이야기되곤 한다. 친가와 외가를 포괄한 친척은 ‘이웃사촌’이라는 말이 의미하듯이 예전만큼 효력을 다하지 못하는 만큼 친척들은 명절이 아니고서는 보지 않는 경우가 많아졌다. 입학, 졸업, 취업, 임신, 자녀의 결혼 등 ‘정상’적으로 자신의 인생을 사회적인 통상기준에 맞춰 진행한 사람들은 명절이나 가족들이 모이는 날에 축하를 받고, 반면 일반적인 ‘제도’의 틀을 벗어나 다른 사람들이 아는 뚜렷한 직업이 없거나 취업이 되지 않았거나 결혼을 하지 않는 사람들은 가족 모임에 나오지 않기도 한다. 사실상 오늘날 전 지구에서도 특수하게 지난 40년간의 산업화와 근대화에 따른 도시화, 그리고 빠른 정보화와 세계화를 압축적으로 경험하였던 한국사회에서 외부의 변동에 따라 가족 구성원들 개개인들의 변화, 가족의 변화가 이루어짐에도 불구하고 이러한 성취위주의 비교의 문화는 좀처럼 변하지 않는다.

이러한 비교문화는 가족의 안부를 묻는 ‘안부인사’에서 단적으로 드러난다. 안부인사는 날씨가 이야기처럼 가볍게 생각할 수도 있지만, 사람들은 사회적으로는 개인적인 질문을 하는 것은 곤란하다고 통념으로 생각하면서도 친족관계에 있어서는 가깝기 때문에, 혹은 잘 알고 있기 때문에 안부를 묻는 행위를 통해 사생활을 캐기도 한다. 서로가 안부를 묻는다는

것은 상대방이 편안하게 잘 지내고 있는지를 확인하는 인사이다. 그러나 이러한 안부를 주고받음으로써 사회정체성에 따른 비교의 관념이 존재하는 것도 사실이다. 흔히 낯선 사람과 친해지는 방법은 공통적으로 아는 다른 사람의 험담을 하는 것이라고 하듯이 사람들에게는 자신보다 못한 사회적 위치의 사람을 자신과 비교함으로써 위로를 얻기도 하는 심리가 존재한다.

이러한 집단의 사회정체성과 비록 약화되었지만 남아있는 가부장적 가족주의의 배경은 본인의 작업에 영향을 미치었다. 작업은 매년 설 명절에 진행되며 기록의 의미를 가지는 즉석사진과 두 종류의 텍스트들로 구성된다. 사회에서의 가치관은 보통 세대라는 축을 중심으로 나뉘지기 때문에 사진과 텍스트는 세대를 기준으로 연령에 따른 위계구조로써 배열되었다.

작업은 가족 구성원들의 즉석 사진과 함께 이름, 나이, 사회적 위치 등의 간략한 정보를 객관적으로 쓰고, 인터뷰를 통해 가족 구성원들에게 올해 자신에게 묻지 않았으면 하는 안부 인사와 물었으면 하는 안부 인사를 물어보았다. 그리고 인터뷰 내용을 바탕으로 <도판 4>에서처럼 듣게 되리라 예상하는 말을 가족 구성원들 각자의 사진 밑에 나열하고, 실제로 듣고 싶어하지만 들을 수 없는 성격을 지니는 안부 인사들을 그 밑에 쓴 것이다. 친족들이 보통 묻지 않았으면 하는 안부인사는 듣게 되는 인사가 된다. 실제로 쓰여진 말을 보게 되는 것은 전시 안에서지만, 인터뷰하는 과정에서 사람들은 자신이 어떤 말을 듣고 싶어했는지를 생각하게 의도하였다.

설날에 듣게 될것같은 안부인사	설날에 듣고싶은 안부인사
<ul style="list-style-type: none"> • 언제 장가가니? • 일은 어떻게 되다니? • 남자친구 연봉은 어떻게 되니? 네 연봉은? • 아직 학생이니? • 목소리 예쁘다 • 키 안크니? • 외모는 모르지만 참하고 괜찮은 애 소개시켜줄까? • 오래 사세요 • 살쪘다 • 애들 취직했니? • 결혼할 때 됐는데 안하니? • 해운 음식이 이걸 잘되었고 이걸 잘 안되었네 • 남편 사업은 어떻게 되가? • 언제 시집가니? • 올해는 돈많이 벌어라 	<ul style="list-style-type: none"> • 회사 잘 다녀? • 예뻐졌네 • 잘 하고 있어 • 넌 요즘 어떤걸 하니? • 공부하느라 힘들지? • 예쁜여자 소개시켜줄까? • 너네 애들 좋은 사람 소개시켜 줄게 • 살 어떻게 뺐니?

(도판 5) 인터뷰를 통해 얻은 안부인사들(2011)(중복·무응답 생략)

3. 이질적인 공공의 장소

-<감상적 풍경 1, 2>(2011)을 중심으로-



【작품 3】 *감상적 풍경 Emotional Landscape 1,2*, sound & video installation, dimensions variable, 2011.

미술가의 프로필에는 대부분 경력과 함께 출신과 살고 있는 지역을 명시하는 경우가 많은데, 그만큼 장소라는 것은 어떤 사람의 정체성을 구성하는 중요한 측면이 될 수 있는 것이다. 이 정체성은 시대와 사람들의 요구에 따라 변화하며 구축된다. 도시는 인간 활동이 벌어지는 일종의 장으로 공원은 거주지의 환경을 구성하는 요소 중 하나이다. 공원을 산책할 때, 본인은 다른 각기의 용도로 공원에 머물러있는 사람들을 많이 본다. 사람들은 바닥에 구획된 배드민턴 코트 안에서 집단적으로 운동을 하기도 하고, 혹은 좁은 산책길을 따라 줄지어 산책한다. 도심의 공원을 산책하려는 사람들이라면 겪게 마련인 이러한 경험들은 공원을 산책하면서 특정 장소의 현재와 과거 정체성 사이의 간극, 한 장소에 대한 사람들 집단의 공공성 개념의 차이를 느끼게 한다. 그리고 이러한 차이를 작업에서 장소의 시각과 청각적 요소가 교묘하게 결합하도록 의도하였다.

이 작업에서 시각적 부분은 두 개의 화면으로 구성된다. 하나는 만국기가 펄럭이는 장면이고, 다른 하나는 언덕의 풍경이다. 이 장면들은 모두 시간적으로 밤을 이용하여 촬영하였다. 유한한 풍경을 사실적으로 보이게 하는 화면보다는 시간적으로 어둠을 이용하여 어떤 부분은 두드러

지게 하고 어떤 부분은 삭제하여 전체를 다 드러내지 않고 부분적으로 집중하게 하였다. 이러한 화면은 빛에 의해 직접적으로 표현된 풍경보다 음영과 같은 느낌을 준다. 최소로 비치는 빛을 이용한 풍경은 공원의 배경과는 다른 서정적 느낌을 준다. 수직상승의 만국기가 펠릭이는 한쪽 화면을 통해 작업의 장소 특정적 배경이 된 올림픽공원이 제 5공화국 정부가 국가권력의 기반으로 정권의 정당성을 강조하려 스포츠와 관련된 스펙타클을 창출하는 기획아래 조성된 역사를 연상하게 하였다.

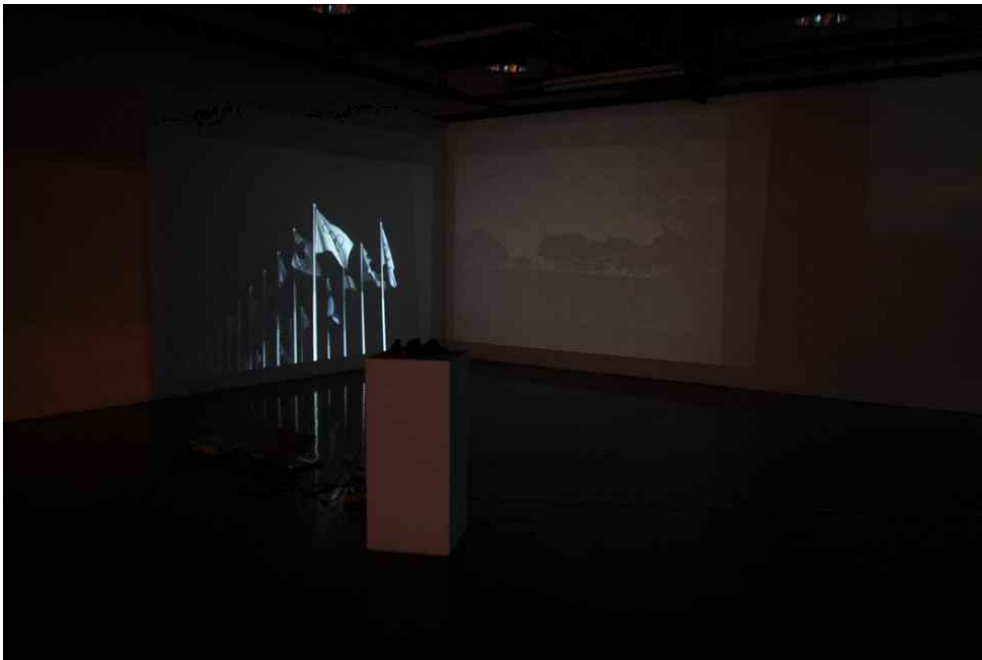
또한 자연풍경이 있는 다른 한 화면은 공원이 가지는 녹지를 시각적으로 보여준다. 자연이 보존된 공원과 같은 공간은 보통은 도시에서는 보호되어야 할 것들로 분류된다. 도심의 빌딩숲을 벗어나 공원을 산책할 때 넓은 공원의 광활한 초록의 대지와 큰 나무들의 존재는 본인에게 일종의 경외심 같은 것을 주기도 한다. 하지만 만약 넓은 잔디로 들어가려 할 때 경비원에 의해 즉각 제지되는 경험을 해본다면, 공원은 사실 관리되고 조성되는 공간임을 알 수 있다.

작업에서 청각적인 요소는 두 개의 화면과 같이 제시된 두 개의 헤드셋이다. 헤드셋에서는 각각 다른 소리가 나오는데, 하나는 공원에서 뛰노는 아이들과 엄마의 실랑이 소리이고, 다른 하나는 공원에서 마련하는 성인가요 음악이다. 이 소리들은 실제 공원에서 채집되었는데, 특정세대의 감성을 특징짓는 성인가요, 혹은 트로트 음악은 공원에서 주최하는 야외콘서트로 공원이 제시한 여러 가지 문화적 이벤트들 중의 하나다. 공공의 휴식공간인 올림픽 공원을 산책하면서 이러한 환경은 일종의 청각적 강요처럼 느껴졌다.

공간 정치경제학자인 하비는 "하나의 특정한 집단에 의한 지속적인 공간의 전유는 그러한 공간을 사실상 지배하는 것"이라고 하며 "공간의 생산은 그것이 거리의 마찰을 감소시키는 한 거리화 및 전유나 지배의 조건을 변경하는 것"이라고 하였다.⁴³⁾ 그래서 작업에서는 이러한 시각과 청각환경을 그대로 재현하되, 보존된 동산의 풍경과 수직상승하는 만국

43) David Harvey(1991), 구동희·박영민 옮김, 『포스트모더니티의 조건』, 서울: 한울, 1994, p. 263 ; 김병욱, 앞의 글(2009), pp. 27-28에서 재인용.

기라는 두 개의 화면을 보고 관객들은 놓인 두 개의 헤드셋 안에서 선택할 수 있게 한다. 관객 스스로 청각적 요소를 선택한다는 것은 공간을 전유하는 차원들을 변화시키는 것이다.



(도판 6) 감상적 풍경 *Emotional Landscape 1,2*, sound & video installation, dimensions variable, 2011. Installation view.

4. 폐쇄된 공간과 개방된 공간

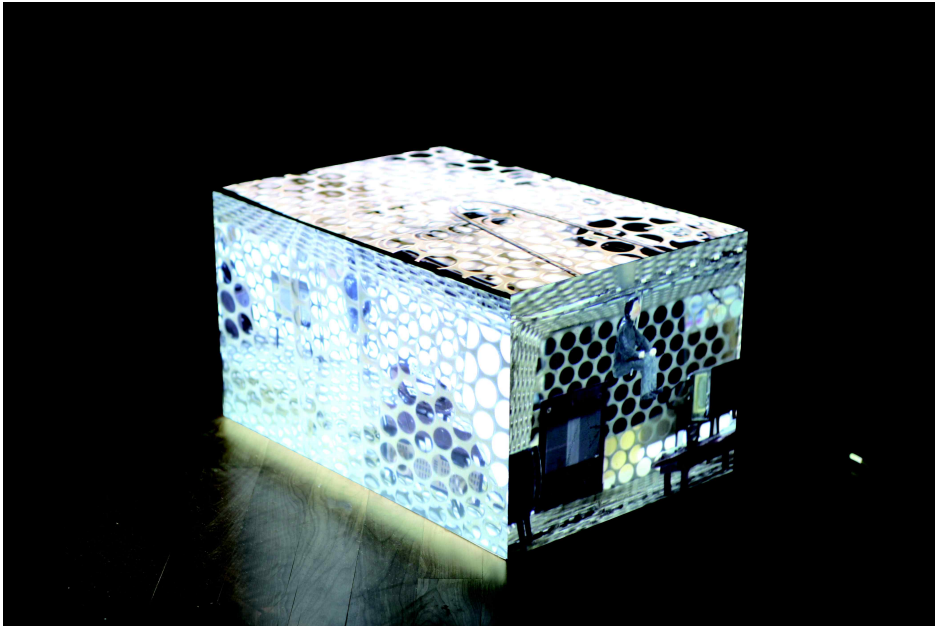
-<무제(망 쥐뎃 1,2)>(2011)를 중심으로-

‘쥐뎃’은 본인에게는 대중매체에서 회자되는 과거의 이미지, 즉 실제로 본 적은 없지만 새마을 운동에서 쥐를 잡는 행동을 촉구했던 포스터가 연상되는 오브제이다. 학교에 있는 공동 실기실에 난입한 쥐 때문에 처음 보게 되어, 작은 감옥과도 같은 공간을 연상시키는 형태적 특성에 주목하였다. 사각의 ‘망 쥐뎃’은 가운데 고리를 작동시켜 출입구를 닫히게 하는 원리로, 쥐뎃의 내부 공간은 일종의 개방과 폐쇄가 다른 차원에서 동시에 지속하는 공간이 된다. 고리가 작동하면 물리적인 공간은 닫혀서 제한되고, 그럼에도 망이기 때문에 시각적으로는 개방이 되기 때문이다. 오브제의 이러한 특징을 두 가지 방법으로 시각화 하였다.

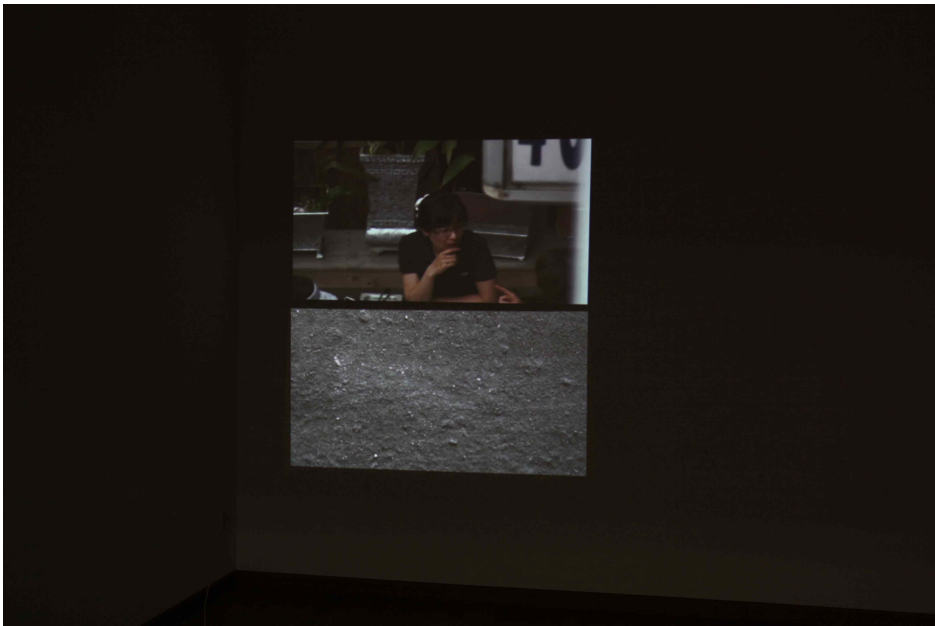
【작품 4】에서는 오브제를 포함하여 특징을 나타낸다. 여기서는 미니어처 상황이 설정된 쥐뎃을 5개의 채널로 보여주는데, 음량을 증폭시키고 미니어처의 설치-작용 과정을 보여주어 화면의 긴장에 집중하게 한다. 비디오에서는 미니어처 가구가 설치된 망 안에 손으로 75 : 1의 인체모형을 고리 위에 올려놓고 일정 시간이 지난 뒤 갑자기 쥐뎃이 작동되면서 공간이 폐쇄되는 장면을 보여준다. 언제 작동될지 모르는 쥐뎃의 특성상 화면은 긴장감을 조성한다. 공간 안에서 구축된 가구 미니어처들이 조성하는 일루전은 고리가 작동되면 소리와 함께 근본적으로 흔들려 없어진다.

【작품 5】는 개방-폐쇄의 확장된 의미를 표현하는 작업이다. 작업의 배경이 되는 다세대 주택이 모여 있는 장소는 주택과 주택이 틈이 없을 정도로 다닥다닥 붙어서 지어지는 경우가 많아 인접 건물과의 일조권이 나 사생활 등의 보호가 쉽지 않은 공간의 특징을 가진다. 두 채널의 비디오는 위아래의 시각위치에서 동시에 움직이는 화면이다. 주택가의 한 옥상의 문을 여는 장면부터 시작하여 이곳저곳을 다니다가 다시 나가는 것으로 내용은 이루어진다. 아래 화면은 난간이 있는 공간의 특성에 따

라 옥상 내벽을 향해 돌진하지만 막혀있는 시멘트벽으로 이내 멈춰지고 마는 움직임이다. 위쪽 화면은 아래 화면과 같이 움직이지만 아래의 화면이 난간 벽 앞에서 멈춰질 때 위쪽에서는 줌인(zoom-in), 줌아웃(zoom-out)을 자유로 하여 시각적으로 개방된 상태를 보여준다. 위쪽 카메라의 시선은 움직이는 것들을 따라가거나 창문 등을 확대하는 시선이다. 사운드는 아래쪽 화면의 소리를 선택 하여 신발이 움직이며 끌리는 소리를 담는다. 사람이 보통 들을 수 있는 키 높이 정도에서 들리는 소리와는 달리 낮은 위치의 카메라가 바닥에 근접한 부근에서 들리는 소리는 증폭되어 청각적으로 일반적인 시선과는 다른 느낌을 기대할 수 있다.



【작품 4】 무제 *untitled(rat trap1)*, sound & video installation, dimensions variable, 2011. Installation view.



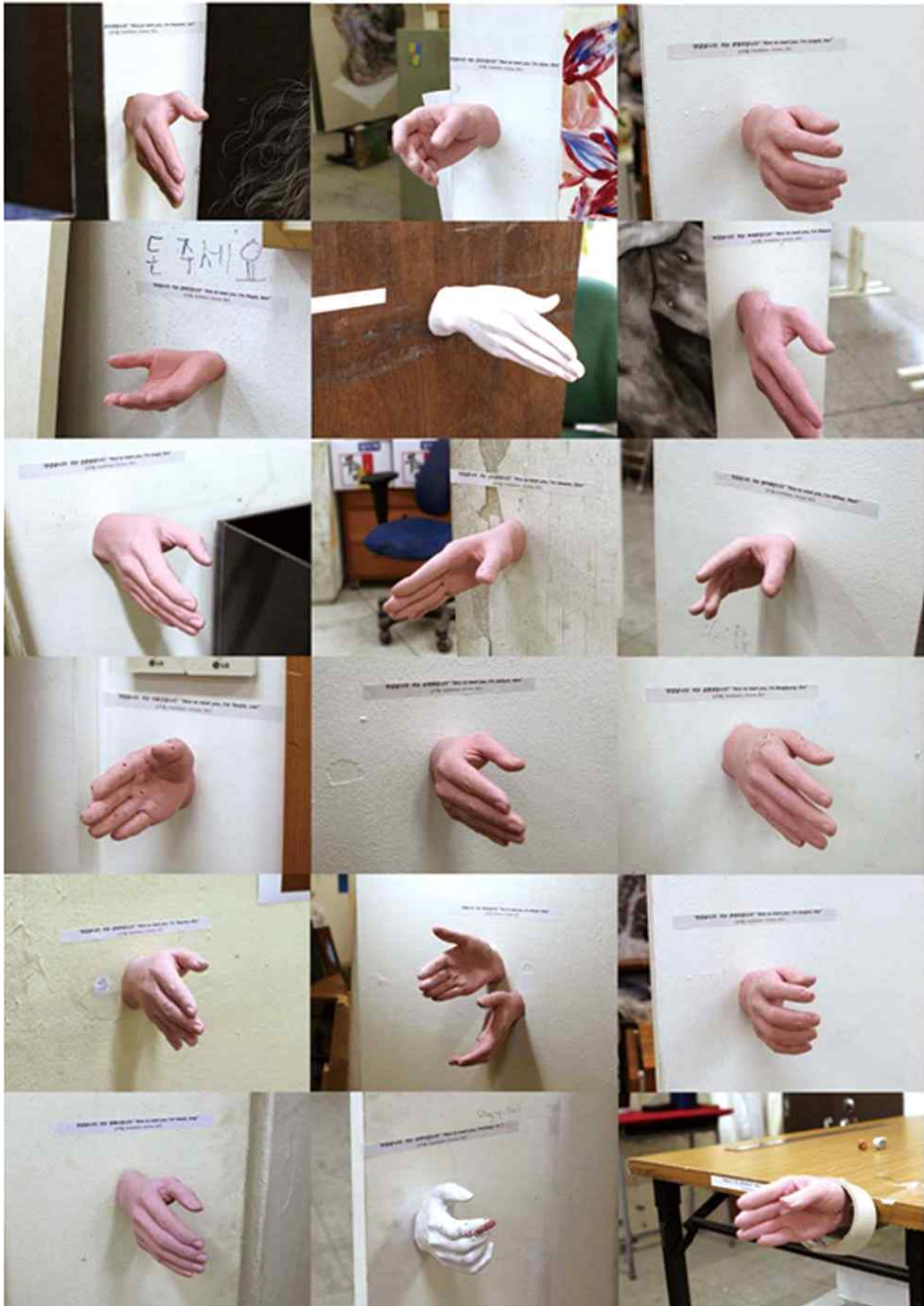
【작품 5】 무제 *untitled(rat trap2)*, sound & video installation, dimensions variable, 2011. Installation view.

5. 작업들을 연결하는 공간

-<반갑습니다, 저는 신지원입니다.>(2011)를 중심으로-

오픈 스튜디오, 즉 학교의 공동 실기실을 전시장으로 임시 오픈할 때, 사용하던 실기실은 전시장화 함으로 전시 기간 동안 실기실을 사용하지 않아 사람들이 찾지 않는 대부분의 무관심한 전시장처럼 비워진다. 이러한 배경은 작업하는 미술가들과 관객이 직접 소통하는 장소가 되지 않고 공간을 정돈하고 미술가들이 부재중인 장소를 만든다.

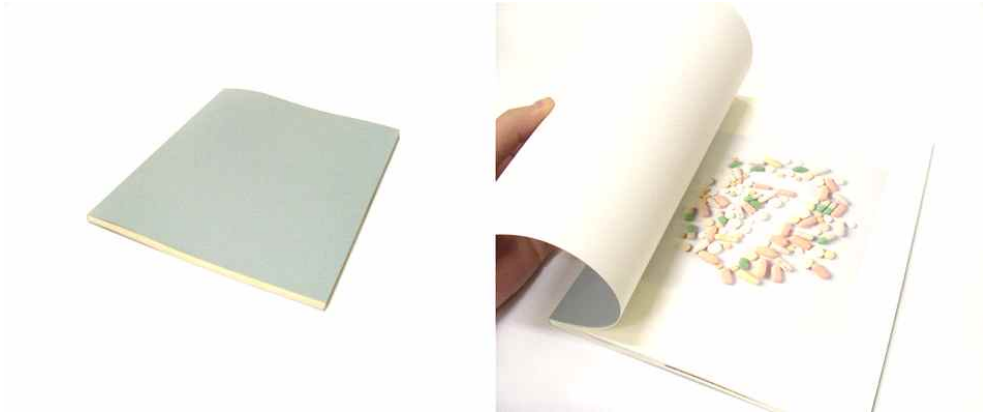
학교의 공동 실기실은 각자가 사용하던 공간으로, 여기에는 물건들, 작업들, 그리고 생활의 흔적이 그대로 있기 때문에 구획된 공간이 그대로 구조적으로 반영하는 장소적 특이성을 가진다. 따라서 오픈 스튜디오에 참가하는 작가의 공간마다 관객에게 손을 내미는 포즈의 작가의 손을 실리콘으로 캐스팅하여 제시한다. 캐스팅된 손은 작가들의 개별 공간들에서 각 작가들의 의지에 따라 ‘돈을 주세요’라는 문구와 함께 놓이기도 하고, 무언가를 거는 용도로 쓰이거나 채색이 되기도 하여 여타의 개인적인 실행들을 수행한다. 스튜디오에서는 작가대신 실리콘 손들이 관객을 맞이한다. 이 손들은 다른 작업들을 시각적으로 연결한다. 작가마다 다른 성격을 가진 작업들 사이 일종의 ‘틈’에 불과한 공간에 본인의 작업들은 끼어서 장소 특징적인 성격을 지닌다. 여기서의 장소 특정성은 리처드 세라(Richard Serra, 1939-)가 그의 작품에 지속적으로 적용한 작품은 그것이 자리하는 특정한 장소에 반드시 위치해야 하며 전시될 장소가 옮겨진다면 그것은 더 이상 이전의 작품이 아니라는 개념이다. 그러나 세라의 장소특수성은 장소 자체에 의미를 두거나 중요성을 가진 것은 아닌 반면, 본인의 작업은 관계적 측면에서 연구자와 연관된 환경, 장소의 특징을 더 염두에 두었다는 차이가 있다.



【작품 6】 반갑습니다, 저는 신지원입니다. *Nice to meet you, silicone, dimensions variable, 2011.*

6. 순차적인 계보의 장소

-<무제(2010)>를 중심으로-



【작품 7-1】 무제untitled, 40page의 소책자, 2010.



【작품 7-2】 무제untitled, 40page의 소책자, 2010(inside).

감기증상으로 병원에서 처방받은 약들은 증세가 심할 때는 열심히 복용하지만, 항상 몇 포 정도는 증세가 가시면 그냥 남겨두게 되곤 한다. 본인이 우연히 모은 남겨진 약들은 111개로, 아무 성분표시나 증상이 쓰여져 있지 않은 약들에서부터 출발하여 약의 외형적 공통성, 명칭 성분 등의 조사를 거쳐 7개의 제약회사, 3개의 약국, 그리고 연구자 자신으로 이어지는 순차적인 계보가 있음을 발견하였다.

작업은 순서가 있는 책의 형식을 사용한다. 책을 보고 읽는 순서는 남겨진 약들이 본인에게 오기까지의 과정, 혹은 흐름과 일치하게 한다. 책의 순서는 13종 111개의 약들을 이용하여 7, 4, 3, 1의 숫자를 쓰게 하여 책의 장처럼 제시하고, 제약회사들, 동네의 병원과 약국들, 그리고 본인의 사진과 주소를 적어 장소, 수, 그리고 장방형에서 선형적으로 모아지는 지리적 계보를 드러내도록 한다. 작업에서 사용한 사진들은 기록 사진으로 7개의 제약회사들의 사진은 아래쪽에서 위치한 시선으로 하여 높은 빌딩을 가진 거대기업의 이미지를 표현하고, 제약회사의 간판이 좀 더 잘 보이게 확대한 컷(cut)과 거리를 두고 찍은 사진의 두 사진이 같은 책자의 화면에서 보이도록 하게 한다. 그리고 동네의 병원들은 밖에서 보이는 간판을 중심으로, 약국들은 사람의 눈높이 정도의 시선에서, 본인의 사진은 카메라의 렌즈와 나란한 시선으로 사진을 찍는다. 이 작업에서 작업결과는 하나의 카탈로그가 되게 의도한다.

지금까지 III장에서는 프로젝트별로 본인의 다층위의 공간/장소 표현을 살펴보았다. 작업들은 실제 축적된 역사를 바탕으로 하는 장소가 배경이 되는 작업도 있고 오브제들을 포함하는 가상적 형태의 환경을 공간으로 분류하여 표현한 작업도 있다. “이질적인 공공의 장소”는 올림픽공원을, “작업들을 연결하는 공간”에서는 학교 공동 작업실을, 그리고 “연례의 안부 장소”에서는 설 행사가 이루어지는 집의 장소성을 드러내었다. 이러한 실질적 장소를 바탕으로 하는 작업에서는, 공간 연구 담론의 비판적 태도를 견지하여 장소를 객관적으로 바라보고 분석하고, 전시공간에

서의 표현을 통해 본인만의 대안적 장소를 작업으로 제시하였다.

“영원한 약속의 공간”, “폐쇄된 공간과 개방된 공간”, 그리고 “순차적인 계보로 이어지는 장소”에서는 각 편지들, 쥐뿔, 처방된 약들이라는 오브제에서 출발하여 그들의 객관적 특성을 공간의 성격으로 정의하고 이를 비물질적인 형식을 사용하여 표현하였다. 이들 작업에서는 대상이나 대상이 가지는 환경자체를 공간으로 간주하여 이 공간의 공감할 수 있는 특성을 가지고 시각적으로는 함축하여 표현하였다.

영원성과 덧없음을 드러내는 <글씨쓰기/Confession>작업에서 쓰는 글씨를 제외한 여백적인 공간은 글을 쓰는 행위를 부각한다. 이러한 공간의 전통적 미의식은 <감상적 풍경 1,2>에서 시각을 어둠으로 제한한 실루엣의 방법으로 장소의 이질적 느낌을 드러낸다. 여백적인 공간의 성질이 무형으로 유형적 공간을 더 잘 드러내듯 주제와 유기적인 표현방법과 매체는 장소의 특수성을 드러나게 한다. 작업에 쓰인 텍스트들은 사진이나 편지들의 시각적인 요소와 함께 관객들에게 보다 긴밀하게 영원함과 유한성, 걱정과 비교의 모순성을 경험하게 한다. <반갑습니다, 저는 신지원입니다>에서 작업의 위치는 공동 실기실의 장소성으로 드러내게 하였고, <무제(망 쥐뿔 1,2)>와 2010년의 <무제>에서는 쥐뿔과 남겨진 약이라는 오브제의 객관적인 특징을 개념적 형태로 표현하여 관람객들에게 생각할 수 있는 상상의 여지를 남기길 의도하였다.

공간은 생각해보면 우리를 지속적으로 둘러싸고 있는 것처럼 보이고, 우리는 그 속에 머물러 있는 실체적인 것처럼 생각된다. 우리는 공간을 경험하고 한 공간에 들어가거나 떠날 수도 있다. 다른 한편으로 공간은 추상적인데, 이렇게 공간은 체험할 수 있는 것도 있고, 단지 표상만 가능한 공간도 있다. 공간이란 개념을 생각하였을 때, 이처럼 공간은 무한한 의미를 지니게 된다. 본인은 작업에서 공간의 무한함을 본인과 주변 환경으로 제한하여 유한한 공간이 되게 하였다. 그리고 다층적 표현을 통해 관람객, 미술가와의 상호교류를 통한 끝없는 확장성을 바란다. 미술은 한편으로는 우리를 직접적으로 둘러싼 공간으로부터 경계가 없는 가능한 공간으로 가는 길이 될 수도 있다.

IV. 맺음말

본 논문의 목적은 다양한 층위의 장소와 공간으로 연관된 본인의 작업에서 공간 개념이 어떻게 발현되었는지를 고찰하고 연구하려는 것에 있다. 이러한 연구 과정에서 본인은 미술의 공간과 장소에 대한 동양의 전통적인 개념을 비교, 분석하여 여백적인 공간관에 대한 이해와 가치를 명확히 하며 재인식할 수 있었다. 나아가 장소 특정적 미술에 비평적인 관점을 제시했던 장소 철학자들의 연구와 장소 특정적 작업들이 가지는 비판적 관점을 통해 연구자와 관련한 장소를 심도있게 바라볼 수 있었다. 따라서 결과적으로 전통과 현대적 공간관점을 통해 본인만의 공간관점을 제시할 수 있었다.

본인의 작업은 우리가 어떠한 가상 혹은 실질적 공간에 무의식적으로 부여하는 사회적, 보편적인 가치체계를 다룬다. 작업을 귀결하기위한 현상의 다각도 분석은 본인에게 단정적인 결과처럼 보였던 결론들을 다시금 다양한 관계 속에서 살펴볼 수 있게 하여 이면에 있었던 다른 관계들의 이해를 돕는다. 그러한 과정은 자신과 자신을 둘러싼 주변이 상황에 따라 끊임없는 상호영향의 틀에 놓여있듯 작업과 관객, 그리고 작가의 관계도 결론지어지지 않고 변화하는 소통관계로 경험하는 계기가 되었다.

시각예술에 있어서 공간/장소는 이렇듯 작품과 관객, 작가가 소통하는 매개체가 되기도 하며 작업의 시작과 방향성을 결정하는 힘 또한 가진다. 본인은 이러한 공간의 가능성을 작업에 이용하여 사회적 관계를 갖는 다양한 공간/장소의 특성을 표현하고자 한다. 또한 사회적 구성물로서의 공간은 정체성과 관련이 있다. 본인의 작업에서 공간과 관련된 정체성의 표현은 개인, 가족, 그리고 공공의 영역에까지 확장되었다. 공공의 장소에서 드러나는 정체성과 관련한 작업은 장소의 공공성에 제기될 수 있는 질문들을 통해 지역적 성격을 주체로서 규정하고 있지는 않은지 주의하여야 할 것이다. 나아가 본인의 작업은 전시를 통해 관람객들과 소통하여 다시 발생하는 맥락들로 사회적 영향력을 의도하여 시각매체인

미술의 가능성을 긍정적으로 바라보는 것이 되길 바란다.

참 고 문 헌

- 권영걸, 『한·중·일의 공간조영 : 우리의 공간유전자를 찾아서』, 서울: 국제, 2006.
- 권영필, 「동양화의 역사에서 본 한국화의 과제」, 『造形 FORM』 18, 서울대학교 조형연구소, 1995.
- 금강대 불교문화연구소, 『불교의 이해』, 서울: 무우수, 2006.
- 김경일·천성문, 「반야심경의 공사상 연구」, 『한국동서정신과학회지』, vol.3, no.1, 한국동서정신과학회, 2000.
- 김기주, 「동양화의 공간 개념 고찰 I」, 『예술논총』 6, 동덕여자대학교 예술대학, 2004.
- 김병욱, 「공간의 생산과 미디어담론」, 고려대학교대학원 석사학위논문, 2009.
- 김인환, 『동양예술이론』, 서울: 안그라픽스, 2003.
- 김지은, 「서울 올림픽조각공원에 관한 문화사회학적 고찰」, 서울대학교대학원 석사학위 논문, 2012.
- 류성태, 「장자 제물론편에 나타난 인식론」, 『汎韓哲學』 27, 범한철학회, 2002.
- 林采佑, 「『老子』 11장을 통해 본 노자의 有·无觀」, 『哲學』 59, 韓國哲學會, 1999.
- 마순자, 『자연, 풍경 그리고 인간』, 서울: 아카넷, 2003.
- 백범영, 「한국화의 이해」, 『조형논총』 6, 용인대학교 조형연구소, 1997.
- 서윤희, 「기억의 다층적 시간과 공간표현 연구」, 이화여자대학교대학원 박사학위 논문, 2013.
- 王伯敏(1981), 강관식 옮김, 『동양화구도론』, 서울: 미진사, 1991.
- 윤난지, 『현대 미술의 풍경』, 파주: 한길아트, 2005.
- 李旻漢, 「餘白이 갖는 精神과 造形性」, 홍익대학교대학원 석사학위논문, 1984.

- 이석환·황기원, 「장소와 장소성의 다의적 개념에 관한 연구」, 『國土計劃』, vol.32, no.5, 대한국토·도시계획학회, 1997.
- 이지희, 「장소 특정적 미술에 대한 담론적 연구」, 홍익대학교대학원 석사학위논문, 2009.
- 이형석, 「리처드 세라 Richard Serra의 장소와 공간 연구 -<세인트 존스 로터리 아크>를 중심으로-」, 성신여자대학교대학원 석사학위논문, 2004.
- 정상희, 「장소 특정적 미술에 관한 연구」, 홍익대학교대학원 석사학위논문, 2001.
- 조민환, 『중국철학과 예술정신』, 서울: 예문서원, 1997.
- 眞昱, 「初期 大乘經典에 나타난 空思想 高察 - 《小品般若經》을 中心으로」, 『석림』 30, 동국대학교 석림회, 1996.
- 최미영, 「동양적 사유에 의한 감성공간 연구」, 국민대학교대학원 석사학위논문, 2010.
- 최유정·최새별·이명진, 「세대별 비교를 통해 본 가족 관련 정체성의 변화와 그 함의」, 『가족과 문화』 23, 한국가족학회, 2011.
- Jean Robertson·Craig McDaniel(2010), 문혜진 옮김, 『테마 현대미술 노트 : 1980년 이후 동시대 미술읽기 - 무엇을, 왜, 어떻게』, 파주: 두성북스, 2011.
- Kwon, Miwon(2004), 김인규·우정아·이영욱 옮김, 『장소 특정적 미술』, 서울: 현실문화연구, 2013.
- Mark A. Cheetham·Michael Ann Holly·Keith Moxey(1998), 조선령 옮김, 『미술사의 현대적 시각들』, 경성대학교 출판부, 2007.
- Markus Schroer(2006), 정인모·배정희 옮김, 『공간, 장소, 경계』, 서울: 에코리브르, 2010.
- 국립국어원 표준국어대사전 http://www.korean.go.kr/09_new/(2013.11.09)

Abstract

A Study on the Expression of Multiple and Stratified Space/Site

Shin, Jeewon

Fine Arts

The Graduate School

Seoul National University

This study covers the artworks that I have produced from 2010 through the present. The motives of these work procedures are analyzed and summarized throughout this dissertation.

The introduction explains about the purpose, content, method and importance of the research. Expressing objective nature of communities or places in a subjective manner, my works are expressions of art about multiple and stratified significance of space and places which have different meanings to different people.

Humans perceive objects through the lens of their ideological background which form the basis of their historical experience and life style. In the process of such perception, the same phenomenon is perceived in different ways depending on different cultural backgrounds. Within my perception of aesthetics and spaces, both traditional and contemporary concepts of space are intertwined just like a real space or site that surrounds my real life. That is why I would like to explore on the traditional ideology as well as

modern theories on space/place that influenced my works not only as a formative art style but also as an overall perception.

In its discourse on traditional oriental space, this paper begins with the Buddhist ideology of *Sunyata* (the Emptiness of Absolute Substance) and Taoist view on the nature based on the correlative thinking that objects cannot be defined by themselves but are closely connected with one another. More specifically, traditional methods of structuring space in art are related to composition and blank space provides outstanding and extraordinary concept of space. Along with its distinctive formative art style, blank space displays oriental ideologies and spirits based on the Taoist ideology of existence and non-existence. The ideology regards all things under the sun as a unified organism of being and non-being and the two are presumed to be in an interdependent relationship.

Starting from the theories provided by philosophers who perceived places as social structure, this paper also elaborates on the modern theories on space/place that influenced my works. Their philosophies had a huge influence on my artworks based on place and space as they helped me to perceive places within a context. Understanding places as social and cultural systems, philosophers argued that institutionalized space do influence people's thinking and behaviors and thus in protest provided alternative space. Their concept of alternative space that encourages people's participation is also in line with the direction that I think the art should take. Moreover, in terms of formality, I enjoy using the 'installation' format that creates special space within the exhibition space, and it enables my works to become art as a place. Besides, I usually review places or spaces before I start on my works and such activities are discussed in this paper in connection with site-specific art.

In regards to the advanced research on traditional and modern concept of space, this paper discusses how multiple meanings of spaces and sites have been expressed in art. My works are mostly on a project basis and each of them are aligned with various concepts of space under the themes of “Space of Eternal Promise, “Sites for Exchanging Best Wishes Every Year,” “Public Places with Disparate Meanings,” “Closed and Open Space,” “Space that Connects Works” and “Places Running through Chronological Genealogy.” Specific formats and methods used in each work and motivation that drove the projects will also be explained.

Presenting some possible ways to this subject further, this writing comes to a conclusion.

Keywords: space/place/site in art, tradition, modern/contemporary, blank space(margin,餘白)

Student Number: 2010-21268