

한국국제미술교육학회
미술과 교육
제20집 3호 2019

미술과 교육 제20집 3호

발행일: 2019년 7월 30일

발행처: KoSEA(한국국제미술교육학회)

편집위원장(Chief Editor):

이재영 (Jae-Young Lee) 한국교원대학교

편집위원(Editorial board):

김미남 (Mi-Nam Kim) 한양대학교

김형숙 (Hyung-Sook Kim) 서울대학교

박정애 (Jeong-Ae Park) 공주교육대학교

백경미 (Kyong-Mi Paek) UNIST

안인기 (In-Kee Ahn) 춘천교육대학교

Dennis Atkinson Goldsmiths College, London University, UK

Graeme Sullivan Pennsylvania State University, USA

jan jagodzinski University of Alberta, Canada

Jeff Adams University of Chester, UK

Karen Keifer-Boyd Pennsylvania State University, USA

Rita Irwin University of British Columbia, Canada

Ryan Shin University of Arizona, USA

자문위원

Brent Wilson Pennsylvania State University, USA

John Steers General Secretary, NSEAD, UK

Rachel Mason University of Roehampton, UK

인쇄처: 진흥인쇄랜드

본 출판물의 저작권과 출판권은 KoSEA가 소유하고 있습니다. 본 저술에 실린 저자들의 개인적인 연구와 연구결과의 내용에 대한 변형, 무단 전재, 복사를 절대 금합니다.

© Korean Society for Education through Art 2019

All rights reserved. Apart from fair dealing for the purposes of research or criticism as permitted under the Copyright Law, this publication may not be reproduced, transmitted in any form or by any means without the prior permission in writing from KoSEA.

“이 학술지는 2018년도 정부재원(교육부)으로 한국연구재단의 지원을 받아 출판되었음.”

“This journal was supported by the National Research Foundation of Korea Grant funded by the Korean Government (MOE).”

미술과 교육

第 20 輯 3號

차례

논 문

- 박정애
어린 시절의 순수 기억이 예술적 정체성에 미치는 영향:
미술교육에의 시사점 1
- 맹혜영
들뢰즈의 선형적 실재주의와 체도(體道)의 예술론 21
- 이민정
미술교육에서 미술의 정의와 가치 매기기를 통한
미학적 탐구 방안 43
- 정혜연
학습 공간 디자이너로서의 학습자:
건축가와 함께하는 놀이터 디자인 59
- 정연희
브리콜라주로서 미술교사에 관한 소고 83
- Pierre Taminaux
The Dream of Keys: from Magritte To Digital Photography 107
- 정영인
페미니즘 미술에 표현된 “의복”의 심리적 의미:
프리다 칼로의 작품을 중심으로 137

Journal of Research in Art Education

Vol. 20, No. 3

Contents

Editorial

Jae-Young Lee

Papers

Jeong-Ae Park

**The Effect of Pure Memory in Early Childhood on Artistic Identity:
Implications for Art Education** 1

Hyeyoung Maeng

**Deleuze's Aesthetics of Transcendental Realism and
the Aesthetics of Following Tao** 21

Min-Jung Lee

**An Aesthetic Approach of Art Education by
Defining the Values and Concept of Art** 43

Hye-Youn Chung

**Becoming Active Designers for Own Learning Space:
Co-designing Playground with the Architects** 59

Yeon-Hee Jung

A Study on the Art Teacher as Bricoleur 83

Pierre Taminiaux

The Dream of Keys: From Magritte To Digital Photography 107

Young-In Chung

**The Psychological Meaning of "Clothing" Expressed in Feminism Art:
Focusing on Frida Kahlo's Works** 137

편집서문:

이재영

편집위원장

『미술과 교육』 20집 3호는 미술교육을 둘러싼 다양한 분야의 연구와 논의들이 새로운 시점에서 새롭게 “연결”되고 “확장”될 수 있음을 살펴본다. 철학적 논의, 미학적 논의, 교사교육적 논의, 심리적 논의, 그리고 현장 실행 사례들이 미술교육에 접근하는 다채로운 연구주제와 접근 방식을 수록했다. 전통적 미술교육의 범주를 넘어서는 이들 탐구의 참신성과 아울러 제안된 미술교육적 시사점을 포용적이고 확장적 시선으로 읽어보는 것도 유익할 것이다.

박정애의 논문 “어린 시절의 순수 기억이 예술적 정체성에 미치는 영향: 미술교육에의 시사점”은 기억에 대한 앙리 베르그손과 들뢰즈 연구를 기반으로 한다. 서양 철학사에서 논의된 우발적 기억에 대한 검토가 미술가들의 예술적 정체성 형성에 중요한 영향을 미친다는 것을 보여준다. 이를 통해 미술교육에서 우발적 기억의 활성화와 활용의 교육적 가치를 강조한다. 우발적 기억을 활성화시키기 위한 잠재적 가능성으로 미술교육을 펼쳐야 한다고 제안한다.

맹혜영의 논문 “들뢰즈의 선형적 실재주의와 체도(體道)의 예술론”은 칸트의 선형적 감성론에 대한 논의를 바탕으로 재현과 비재현적인 답음의 차이를 설명한다. 노장의 체도 개념과 선형적 내재면에 대한 논의를 근거로 한국미의 특질을 비재현적 답음으로 재인하는 과정이 필요하다는 주장을 펼친다. 들뢰즈가 설명하는 배치기계 개념을 활용해 이질적인 동서양 예술과 철학을 비교 연구하는 방법론으로 사용하고 있다.

이민정의 논문 “미술교육에서 미술의 정의와 가치 매기기를 통한 미학적 탐구 방안”은 미술의 개념에 대한 미학적 접근과 가치 매기기 활동을 활용한 현장 실행 연구이다. 예비교사를 대상으로 수행한 연구 결과를 통해 예비교사들의 미술에 대한 인식을 확장하고 서로 다름을 인정하고 존중하는 인성 교육적 접근 방안을 새롭게 소개한다. 활용된 두 가지 유형의 수업 사례와 참여 학생들의 결과는 보다 세부적인 내용을 구체적으로 보여준다.

정혜연의 논문 “학습 공간 디자이너로서의 학습자: 건축가와 함께하는 놀이터 디자인”은 초등학교와 구호기관이 협력적으로 실행한 “잘 노는 우리학교 만들기” 프로젝트의 과정과 성과를 보여주는 비참여형 실행연구이다. 학습의 공간인 놀이터를 건축 설계자와 학습자가 함께 디자인하고 완성하는 과정을 제공한다. 이를 통해 학습 공간, 놀이터, 지역사회, 환경미술이 공통된 범주에서 해석되고 기능하는

미술 작업과 학습의 교육적 의미와 새로운 제안들을 살펴볼 수 있다.

정연희의 논문 **“브리콜라주로서 미술교사에 관한 소고”**는 교사 교육적 관점에서 미술교사의 새로운 역할 인식을 제안한다. 특히 혁신적 브리콜라주로서 미술교사 교육이 필요함을 주장한다. 변화하는 학교현장과 사회여건 속에서 새롭게 요구되는 혁신적 교사 양성을 위한 새로운 교수역량 개발 접근법으로 브리콜라주의 개념과 방안을 보여준다. 시대 변화에 부응하는 미술교사 교육의 변화를 역동적 관계성 속에서 풀어보려는 접근을 찾아볼 수 있다.

Pierre Taminioux의 논문 **“The Dream of Keys: From Magritte to Digital Photography”**는 마그리트 그림 *The Key to Dreams*에 영감을 받아 자신이 제작한 디지털 사진인 *The Dream of Keys*를 분석한다. 일상적 대상에 대한 자신의 시적인 해석에서 언어가 수행하는 역할을 보여주며 언어와 그림의 접점을 고민하게 한다. 이런 과정을 통해 초현실주의의 심미적 유산, 꿈과 무의식의 유산은 예술 작품의 창조에 아이디어와 힘을 제공한다는 것을 보여주며 사색을 제안하는 개념 예술의 관점을 강조한다. 이런 미학적 해석이 미술교육에 던지는 새로운 공간을 생각해 볼 수 있다.

정영인의 논문 **“페미니즘 미술에 표현된 ‘의복’의 심리적 의미: 프리다 칼로의 작품을 중심으로”**는 프리다 칼로의 작품에 나타난 의복 표현의 특성을 심리적 관점에서 의미 분석한다. 이를 통해 페미니즘 미술에 대한 이해와 함께 미술에 등장하는 의복에 대한 새로운 시각을 보다 맥락적이고 복합적인 관점에서 제시하는 역할을 한다. 이런 심리적 분석이 제안하는 미술교육적 의의와 새로운 현장 교육 활용 방안을 고민해 보는 것도 좋을 것 같다.

미술교육에 대한 논의는 미술의 의미를 해석하고 창조하는 다양한 우리들의 교육적 도전과 섬세한 안목에 의해 확장된다. 철학적, 심미적, 심리적, 맥락적, 현장 실천적 관점 등 여러 분야에서 새로운 방식으로 재인식을 위한 기회를 제공한다. 이번 호에 수록된 논문의 결과를 읽어가며 독자들이 또 다른 가능성과 실험적 탐구를 수행할 수 있는 계기를 가질 수 있기를 희망한다. 파생 연구 결과물들을 공유하기 위해 다음 호는 준비할 수 있었으면 한다.

어린 시절의 순수 기억이 예술적 정체성에 미치는 영향: 미술교육에의 시사점¹⁾

박정애
공주교육대학교 교수

요 약

이 글은 어린 시절의 기억이 미술가들의 예술적 정체성을 결정짓는 중요한 요인으로 작용하는 이유를 파악하였다. 이를 위해 먼저 기억이 예술적 정체성에 영향을 미친 미술가 두 명의 사례연구를 소개하였다. 그런 다음 기억을 다룬 서양철학의 역사를 통해 이를 해석하였다. 앙리 베르그손에게 있어 미술가들의 어린 시절의 기억은 습관 기억과 구별되는 순수 기억에 속한다. 순수 기억은 개인의 의지와 상관하지 않고 출현하는 우발적 기억이다. 인지 능력으로서 기억을 확인한 들뢰즈는 인지에서의 세 단계의 종합 과정을 확인하였다. 첫 단계의 종합에서는 외부에서 온 감정적 충격 또는 자극/불연속성의 물질이 유한한 상상을 불러 모은다. 두 번째 단계의 종합은 첫 단계, 즉 외부 자극에 상상력이 동반된 상황에 기억이 초대되는 것이다. 그리고 세 번째 단계의 종합은 자극, 상상, 기억을 토대로 사유하는, 즉 개념을 만드는 단계이다. 따라서 우발적 기억은 먼저 자극과 상상이 불러일으킨 상태에서 떠오르는 것이다. 두 번째 단계의 종합에서 나타나는 기억은 과거의 순간들을 담지하고 있지 않으며 과거의 형식 그 자체만을 지닐 뿐이다. 이러한 기억은 사유하는 세 번째 종합의 단계에서 변형되면서 단순한 기억의 재현이 아닌 현재의 시간적 차원을 만들어낸다. 이 단계는 전치와 위장으로 나타나는 반복에 의해 행해진다. 그리고 이러한 성격의 반복이 차이를 만든다. 이상의 연구결과가 미술교육에 시사하는 점은 미술교육이 어린 나이의 학생들에게 살아있는 기억으로, 즉 언제든 우발적 기억으로 떠오를 수 있는 잠재성의 장으로 구축해야 한다는 것이다.

주제어

미술가(artist), 어린 시절(early childhood), 순수 기억(pure memory), 차이와 반복(difference and repetition), 예술적 정체성(artistic identity), 미술교육(art education)

서언

필자는 2010년 1월부터 2018년 3월까지 55명의 성공적인 한국의 현대 미술가들과의

1) 이 글은 2018년도 공주교육대학교 특별 C형(자유 연구) 과제 연구비 지원으로 수행된 논문임.

심층 연구를 수행하였다(박정애, 2003; 2018a; 2018b; 2018c, Park, 2014; 2016; 2018a; 2018b). 한국을 떠나 뉴욕, 런던, 또는 파리의 국제도시에 거주하면서 예술 활동을 하고 있는 이들 미술가 대부분은 그들이 거주하고 있는 현장의 삶의 조건을 자신들의 작품의 소재와 주제로 선택하는 경우는 의외로 드물었다. 오히려 어린 시절 성장 배경이었던 한국에서의 경험을 추억하면서 그 기억을 토대로 자신들의 미술작품을 만드는 사례가 상대적으로 훨씬 더 많았다. 실로 많은 미술가들이 한국을 떠난 이국적인 영토를 배경으로 하여 매우 이질적인 한국에서의 어린 시절의 기억에 천착하면서 이를 자신들의 작품 소재/주제로 반영하고 있다.

결과적으로 필자는 미술 제작과 관련된 미술가들의 예술적 정체성이 그들이 미술가가 되고자 결심하기 훨씬 이전의 아주 어린 나이에 형성된다고 임시적으로 가정하게 되었다. 따라서 이 글은 먼저 “기억,” 특별히 “어린 시절의 기억”이 미술가들의 정체성의 형성에 결정적인 역할을 한다는 가설을 토대로 한다. 이러한 가설은 다음과 같은 질문을 제기한다. 어린 시절에 대한 기억이 미술가들의 예술적 정체성에 영향을 주는 근본 이유는 무엇인가? 왜 미술가들은 어린 시절을 반추하면서 작품을 만드는가? 그리고 이러한 기본적 질문은 다시 다음의 인식론적인 질문들로 이어진다. 과거의 기억을 토대로 만든 작품이 어떻게 해서 미술가의 현대의 삶을 표현한 것이 되는가? 다시 말해 미술가들의 작품은 과거를 토대로 자신의 현대적 삶을 표현한 것이다. 그래서 다음의 질문들이 후속적으로 제기된다. 이들 미술가들의 작품이 정말로 그들의 기억을 그대로 옮겨놓은 것인가? 또는 그 기억이 조작된 것인가? 만약 미술가들의 작품이 그들의 과거 기억을 변형시키면서 작품을 만든다면, 그 기억이 어떻게 변형되는가? 그리고 그 이유는 무엇인가? 이 점이 미술교육에 함의하는 바는 무엇인가?

상기의 질문들에 대한 답을 탐구하기 위해 이 글에서는 먼저 어린 시절의 기억이 미술가들의 예술적 정체성과 어떻게 관계하고 있는지를 연구한 사례들을 구체적으로 살펴하기로 한다. 미술가들의 사례연구는 기억에 대한 문헌을 토대로 해석하고자 한다.

사례 연구

다음의 두 미술가들에 대한 현장 연구는 주로 비구조화된 질문으로 구성된 심층 인터뷰를 토대로 이루어졌다. 김미루와 김범수의 현장연구는 2010년 1월 27일 뉴욕의 작가 아파트에서, 2018년 9월 15일 공주의 작가 연구실에서 각각 이루어졌다.

김미루: 어린 시절의 기억과 도시 건물의 작품

김미루는 부모님이 미국에서 유학하던 시기였던 1980년 미국의 케임브리지에서 태어났다. 그리고 부모님을 따라 한국에 돌아와서 한국에서 성장하였다. 그리고 13세의 어린 나이에 미국에 이주하여 2019년 현재 24년째 뉴욕에서 살고 있다. 콜롬비아 대학교에서 불문학을 전공하였으며 2004년-2006년 프랫 인스티튜트에서 회화전공으로 미술학 석사학위를 받았다.

김미루가 제작한 일련의 사진 작품 프로젝트는 “Naked City”이다. 벗겨진 도시는 뉴욕의 별명인데, 그녀는 프랑스 시인 찰스 보들레르가 지은 시집 『파리의 우울 Le Paris Spleen』이라는 제목에서 영감을 받아 지었다. 김미루의 이 작품들은 뉴욕의 건물들을 배경으로 자신이 그 도시에서 생물인 하나의 유기체로 보이고자 자신을 누드 촬영하였다. 그녀는 도시 공간에서 살고 있는 쥐와 같은 생명체에 흥미를 느껴 자기 자신을 도시에 거주하는 생명체로서 그 사진작품의 모델이 되었다. 사진 작업에 실제 동물들을 넣기가 힘들었고 그런 장소에 실제로 어느 누구도 모델이 되길 원하지 않았기 때문에 그녀 자신이 직접 모델 역할까지 하게 된 것이다. 자신을 동물로서 대신한 것이다. 그것은 뉴욕이라는 도시를 하나의 유기체로 바라보면서 그 도시의 다른 수준을 파악하게 하며 그 도시에 대한 다른 견해를 제공하고자 하는 의도에서이다. 그러면서 흥미 있는 장소를 직접 피부로 느낄 수 있게 되었다. 자신이 직접 촬영할 때 그 공간이 변형되었고 그녀는 이내 안락함을 느끼게 되었으며 이질적인 장소가 친숙한 공간으로 바뀌었다. 뉴욕의 건물들은 깊은 역사를 가지고 있다. 건물들은 뉴욕의 무의식으로 기능한다. 그 건물들은 완전히 잊혀진 기억들을 담고 있다. 그리고 그 건물들은 만들어진 이후 많은 변화를 겪고 있다. 어떤 건물들은 처음 건축되었을 때와는 다른 기능으로 사용되는 것들도 있다.

김미루는 이와 같은 작업이 자신이 도시를 해부하고 있다고 생각한다. 다시 말해서 자신의 작업은 도시 해부에 대한 하나의 은유이다. 그리고 이 점은 한 때 자신이 한 대학에서 의예과 과정을 밟으면서 그 당시 해부학에 관심이 많았던 것과 맥이 닿는다고 생각한다. 또한 자신은 어렸을 때 동물들을 많이 그렸고 동물들의 움직임에 많은 관심이 있다고 하였는데 이 점 또한 그녀의 현재 작업과 같은 맥락에서 볼 수 있다고 하였다. 실로 그녀는 어렸을 때 많은 사람들로부터 드로잉과 그림에 재주가 많다는 칭찬을 들었고 또한 그림 그리기를 매우 좋아하였다.

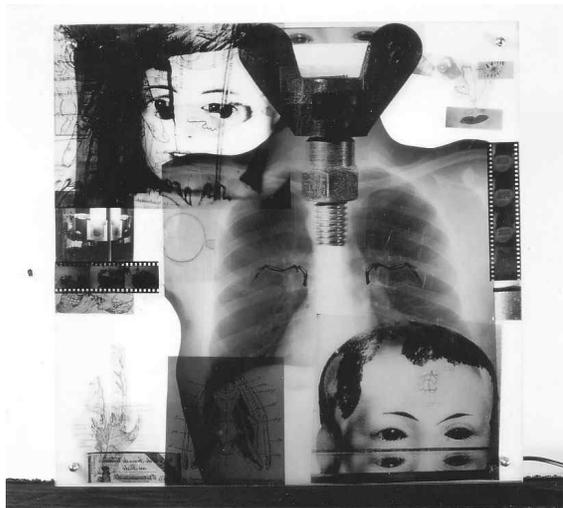
김미루가 이러한 도시 건물을 소재로 선택하게 된 데에는 어린 시절의 기억이 관련된 것이라고 생각하였다. 그녀는 자신이 매우 낭만적인 생각을 가지고 미국에 오게 되었다고 하였다. 자신이 매사추세츠 주의 케임브리지에서 태어난 것은 그 당시 부모가 그곳에서 유학생활동을 하고 있었기 때문이다. 그리고 자신이 어렸을 때 성장한 서울에는 오래 된 역사적 건물들은 거의 파괴되고 없었기 때문에 특히 그러한 건물들을 그리워하였다. 그래서 미국의 동부해안과 유럽에 대해 매우 낭만적인 생각을 가지게 되었다. 11세에 김미루는 어머니가 안식년으로 케임브리지로 다시 가게 되자

어머니를 따라 다시 그곳으로 되돌아왔다. 모든 건물들은 역사적인 것들이었고 너무나 아름다웠다. 역사가 오롯이 새겨진 그러한 공간에서 시각적인 즐거움을 느끼면서 살게 되었다. 그 이유로 그녀는 13세의 어린 나이에 홀로 뉴욕으로 이주하게 되었고, 결국 그러한 건물들을 배경으로 작업하게 되었다.

김범수: 어린 시절의 공포 기억이 가져온 다의성의 형태

김범수는 1965년 서울 출생으로 홍익대학교 미술대학 조소과를 졸업하고 동대학교 대학원에서 미술학 석사 학위를 받았다. 1994년 프랑스로 유학하여 베르사이유 보자르에서 사진학을 수학한 후, 파리 1대학에서 D.E.A 박사과정을 졸업한 후 귀국하여 주로 한국에서 활동하면서 해외에서도 정기적으로 작품을 전시하고 있다.

초현실주의 콜라주와 포토몽타주 양식을 취하고 있는 김범수의 작품의 주요 개념들은 공포, 거울, 분신, 현형, cloning 등으로 요약될 수 있다. 그러한 공포감을 자아내는 작품들은, 예를 들어, 《얼굴visage》(그림 1)에서 간파할 수 있듯이 서사적 시각에서 보면 앙드레 브르통의 “발작적 아름다움,” 조르주 바타이유의 “비정형,” 그리고 질 들뢰즈의 “추상성”과 “리즘” 등의 개념들을 연상시킨다. 이렇듯 김범수의 작품들에서는 공포가 다양한 개념들과 관련되면서 다소 모호한 분위기를 자아내고 있다. 그러한 작품들은 이질적인 것들이 콜라주된 것으로서 사물은 변형되고, 괴물의 이미지가 표현되어 있다. 그런데 김범수가 이러한 작품을 만들게 된 동기는 다음과 같은 그의 어린 시절의 기억과 직결된다.



<그림 1> *Le corps bleu*, Photographie noir et blanc tirage sur papier calque, planche acrylique, plomb, vis, pellicule, lumière noire, 50x50x30cm, 2013

삼남매로 위로는 형, 아래로는 여동생, 그래서 가운데의 둘째의 위치는 그 모든 심부름을 도맡아 해야 하는 명분을 제공하였다. 형은 장남이라서, 그리고 여동생은 막내라서 심부름을 할 신분이 아니라는 것이다. 그가 공포를 인지한 시기는 유치원에 다니던 6세와 7세의 나이에, 밤늦게 홀로 야식을 사러 다니던 시절이었다. 그의 집은 1, 2층은 사무실로 사용되었고, 3층에 가정집이 있던 근린상가 구조였다. 종종 야식을 사러갈 때 3층 계단에서 내려와 이미 퇴근해서 비어 있는 1층과 2층의 먹빛처럼 깜깜한 어둠의 계단을 지나가는 것은 그에게 공포 그 자체로 매번 엄습해왔다. 그 딱딱한 어둠 속에서 누군가 항상 자신을 응시하고 있는 것 같은 느낌은 그에게 두려움으로 다가왔다. 어둠의 공포를 잊기 위해 그는 들뢰즈의 리또르넬로처럼 노래를 부르며 내려가거나 빛이 있는 곳으로 종종 걸음을 재곤 하였다. 어둠 속에 비밀로 남아 있어야 하는 것과 그 어둠을 헤치고 나온 것 둘 다 “unheimlich(uncanny)”한 것이라고 철학자 셸링이 말한 것처럼, 그는 어둠에서 뛰쳐나올 때에는 그 어둠에 있어야만 했던 것이 드러나 버린 것 같은 허망감마저 느끼곤 하였다.

이러한 느낌이 지속되던 어느 날, 그는 더 이상 그 자신을 함몰시키고 있는 그 공포를 떨쳐내야 한다고 결심하기에 이르렀다. 그 어둠에 무엇이 있는지 확인하기 위해 용기를 내야 했다! 검은 안개의 어둠 속으로 들어가 보자! 순간 어둠 속에서 이상한 인기척과 함께 기이한 소리가 들리는 것 같더니 한순간 정적이 흘렀고, 이제 검은 안개 속에서 그는 오히려 묘한 평온함을 느끼게 되었다. 그가 생각했던 온갖 공포는 전혀 존재하지 않았고, 검은 안개가 아늑함으로 느껴지자 그는 다음의 두 가지 사실을 깨닫게 되었다. 첫째, 공포는 극복할 수 있는 것이며, 둘째 내가 두렵고 낯설게 여기는 모든 것들은 그저 상상한 관념들이 만들어낸 가상에 불과한 것이다. 이러한 공포와의 타협 이후, 김범수는 시야를 가로막는 어둠이나 불투명한 뿌연 안개 속에 있으면 이전과 달리 오히려 새로운 것과 조우할 수 있을 것 같은 막연한 기대감에 마음까지 설레게 되었다. 피터 브뤼겔의 작품과 부슈의 지옥을 볼 때 그 기억은 어김없이 그를 찾아왔다. 일본 만화 《요괴인간》, 만화영화 《황금박쥐》에 열광하게 된 것도 그의 기억의 경험이 자극을 가져오기 때문이다.

이와 같은 어린 시절의 경험, 즉 공포에서부터 회피하고 싶은 충동과 그 안으로 뛰어 들어가 그 공포의 본질을 알고 싶은 호기심이라는 상충되는 이율배반적이고 복합적인 느낌은 김범수에게 공포를 점차 매력으로 생각하게 하였다. 그래서 그는 당시 어머니가 소장하였던 미술 화집들에서 공포의 이미지를 의도적으로 찾곤 하였다.

어린 시절에 경험한 이와 같은 공포의 기억은 성인이 되어 그의 작품 주제로 등장하게 되었다. 기억의 단편들을 표현하려고 할 때 등장하는 것은 언제나 어린 시절의 공포의 기억이다. 그러나 그가 그리는 공포는 어린 시절에 대한 어렴풋이 남아 있는 불안감이라는 1차원적 감정으로 단순하게 표현되는 것은 아니다. 그는 자신이 느낀 그 공포의 개념을 보다 심층적으로 분석하면서 현재는 현실과 가상, 삶과 죽음

의 경계를 넘어선 새로운 유형의 존재들의 차원으로 범위를 넓히고 있다.

기억과 정체성

앞의 사례에서 파악할 수 있듯이, 어려서 경험한 케임브리지의 건축물에 대한 기억이 결국 김미루로 하여금 다시 미국으로 돌아가게 한 힘이 되었고 또한 건물들을 주제로 작품을 만들게 하였다. 그러면서 건축물과 도시 공간에 대한 기억은 김미루 자신의 예술작품의 주제와 소재를 선택하도록 하였다. 다시 말해 어린 시절 기억하는 보스턴의 기억이 김미루로 하여금 건축의 공간에 대해 연구하는 자기 동일성을 찾는 여정을 제공한 것이다. 또한 김범수는 어렸을 때 느꼈던 공포가 현재까지 그의 작품의 핵심 주제를 형성하는 개념으로 자리 잡게 되었다. 하나의 공포는 다른 공포들을 극복하기 위한 작품들로 이어진다. 그의 작품들에서 신체가 파편화되고 여러 가지 사물들을 배치하는 콜라주는 공포라는 외부의 힘에 의해 해체되고 변형되어 나타난 기이한 형태를 나타내기 위한 것이다.

나는 누구인가? 이러한 물음을 우리는 identity, 우리말로는 흔히 “정체성”이라고 부른다. 그런데 과거에 대한 기억이 없다면 우리는 자신을 “나”라고 부를 수 있는 어떤 본질 또는 실체가 없는 것처럼 여겨진다. 나를 규명 또는 정의하는 데에는 과거와 현재까지 이어주는 어떤 일관성이 존재하는 것으로 여겨진다. 베르그손(Bergson, 1988)에 의하면, 그러한 일관성에 기억이 일정 부분 작용하게 된다. 과거는 “나”와 상상력의 종합에 의해 결정되고, “나”와 동등하게 되는 것은 바로 기억이다(Hughes, 2014). 기억이란 무엇인가? 그리고 그것이 어떻게 작용하여 나의 정체성을 일관된 방향으로 유지시켜 주는가?

기억에 대해 최초로 언급한 철학자는 플라톤이다(황수영, 2006). 플라톤은 원래 이데아계에 있던 인간이 현실에 존재하지 않는 그 이데아의 원형을 인지할 수 있는 이유는 그 이데아에 대한 “기억”을 가지고 있기 때문이라고 설명하였다. 그러나 기억에 대한 이와 같은 플라톤의 설명은 매우 피상적인 단계에 머문 것이라 말할 수 있다. 플라톤은 기억이 인지와 관련된 것임을 함의하면서도, 그러한 기억이 무엇인지 그에 대한 정의는 내리지 않았다. 이후 17세기에 이르러 데카르트가 기억에 대해 언급하였다. 잘 알려진 바대로, 데카르트는 이성을 중시하는 합리론을 대변하면서 동시에 물질과 정신의 이원론, 그리고 기계론과 관념론의 시조로 알려져 있다. 따라서 데카르트의 관념론은 이성 중심 사고에 있다. 데카르트에게 있어 이 세상은 수학으로 이루어져 있다. 따라서 자아는 바로 수학하는 자아이다. 이러한 맥락에서 이성이란 다름 아닌 인간 안의 수학적 질서를 증명하는 것이다. 이와 같은 특성을 이성으로 정의하면서 또한 이를 중시하였기 때문에, 데카르트는 부정확성이 수반되는 기억

에 대해 간과하였다. 따라서 데카르트에게 있어 자아는 기억과는 전혀 무관한 어떤 “실체(substance)”인 것이다. 황수영(2006)에 의하면, 데카르트가 의미하는 실체란 존재하기 위해 다른 것이 의존하지 않는 본질적인 것으로 정의되는 것이다. 정체성에서의 본질주의자의 자세는 바로 이러한 전통에 기반 한 것이다. “이것이 바로 진정한 나의 정체성이다!” “나의 정체성의 본질은 이것이다!” 과거 정체성은 바로 그 본질인 어떤 실체를 규명하는 것으로 이해되었다. 이러한 맥락에서 본질주의자의 철학에서 정체성은 인간 본성의 자아 반영으로 간주되었다. 한 인간의 의미가 그 자아에 내재되듯이, 자아 반영은 첫째로 지속적인 자아 관찰에서 노출될 수 있다는 것이다. 그렇게 하면서 인간은 귀중하고 고정된 자산의 실재로서 진정한 자아를 이해할 수 있다는 것이다. 이렇듯 본질주의 철학은 바로 한 인간에게서의 기억의 작용을 철저히 무시하면서 가능한 것이었다고 생각할 수 있다.

이후 기억과 인간의 정체성을 관련시킨 철학자는 18세기 영국의 데이비드 흄이었다. 합리론과 대립하는 경험론의 철학자인 그는 데카르트가 주장한 본질적인 “실체”의 개념을 부정하였다. 감각 경험을 중시하였기 때문에, 흄은 데카르트와는 대조적으로 기억을 통해 인간이 어떻게 의식의 정체성을 가지게 되는지를 설명하고자 하였다. 흄에게 있어, 기억이란 인상이 생동감을 유지하면서 시간이 지나 의식에 반복되는 것을 의미하였다. 흄(Hume, 1994)은 기억과 상상력을 구분하였다. 흄에 의하면, 인상의 지각이 우리 정신에 남아 관념이 되며, 그 중에서 생생하고 강력함을 간직한 것이 기억이고, 그 생생함과 무관하게 작동하는 것이 상상력이다. 따라서 상상력은 기억과 달리 근원적 인상과 동일한 질서와 형태에 얽매이지 않는다. 다시 말해 관념을 자유롭게 유희하는 것이 상상력이다.

흄은 우리가 주로 기억에 의지하여 생각하고 살아가는 한 일상적으로는 시간이 지나도 자신을 과거와 동일한 인격으로 생각하게 된다고 설명하였다. 다시 말해서 기억으로 인해 한 인간의 정체성이 유지된다는 것이다. 그렇다면 이 기억은 어떻게 작용하는가? 흄은 자연계의 물질에서 원자들이 서로 결합되는 “인력(attraction)”이 정신의 작용에도 마찬가지로 영향을 미치고 있다고 주장하였다. 따라서 흄은 인간의 상상력은 관념들을 서로 결합시키고자 하는 유명한 “관념연합의 법칙(the principles of association)”을 주장하게 되었다. 즉 서로 비슷한 관념들끼리의 유사성(law of similarity), 시간이나 장소의 인접성(law of contiguity), 그리고 원인과 결과에 의한 인과성(law of causality)의 관계에 의해 관념들이 서로 서로 연결된다는 것이다. 이러한 관념 연합의 법칙은 결국 기억이 한 개인에게 이러한 지각들의 계기의 지속과 그 범위를 알려주므로, 그 사람 특유의 정체성 다시 말해 인격의 동일성을 지속적으로 부여한다는 것이다. 흄에게 있어 동일성이란 유사, 인접, 그리고 인과의 세 관계에 의존하는 것이다. 유사, 인접, 인과는 결국 접속이 가능한 주변과의 “관계(connection)”에 의해 더 확장될 수 있다. 이 점은 궁극적으로 한 인간의 자기 동일성의 정체성이 관계 또

는 상호작용에 의해 형성되는 것임을 함의한다.

요약하자면, 흠은 기억이 한 인간에게 일관된 자기 동일성을 부여하는 근본임을 주장한 것이다. 그러나 이같이 주장하였음에도 불구하고 흠은 기억의 “작용”에 대해서는 충분히 설명하지 못하였다.

베르그손의 순수 기억

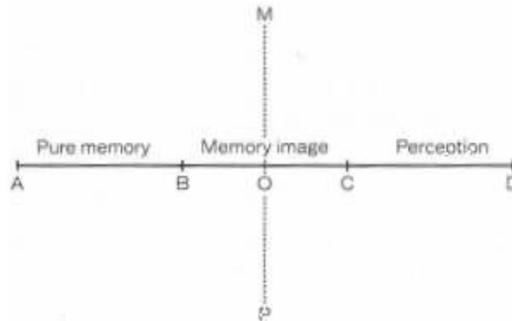
이후 기억을 다시 철학에서 다루어야 할 핵심 개념으로 가져온 철학자가 앙리 베르그손이다. 베르그손(Bergson, 1988)은 자신의 저서 『물질과 기억Matière et mémoire』에서 정신은 의식의 표층뿐만 아니라 무의식의 심층의 층위까지 포함하기 때문에, 표층과 심층의 층위를 자유롭게 오간다고 설명하고 있다. 그래서 베르그손은 기억하는 능력이야말로 바로 인간 정신의 본질적 특성이라고 주장하였다. 베르그손이 말하는 기억은 정신적 삶이 전개되는 모든 시간 속에서 지나간 과거가 현재의 순간으로 연장되는 정신의 운동이다(김재희, 2008). 베르그손은 기억이란 내가 그것을 상기하느냐 하지 않느냐와 무관한 불가분적인 연속성에 의해 현재의 의식에 보존되어 있는 것이라 하였다. 이러한 맥락에서 베르그손에게 있어 무의식은 그 자체가 바로 “기억”을 의미한다. 이는 무의식을 단지 의미론적으로 설명한 프로이트와는 매우 다른 견해인 것이다. 즉 프로이트에게 무의식의 발현은 어떤 이유가 반드시 존재하는 것이다. 이에 비해 베르그손의 무의식은 역사로 체화된 것이다. 따라서 베르그손의 무의식으로서의 기억은 결국 내적 “지속(durée)”이다. 지속이란 일상적으로 어떤 사태가 일정 기간 계속됨을 나타내는 시간적 개념이다. 역사와 생명이 눈덩이처럼 쌓이면서 그러한 형태로 흘러가는 것이다. 그러므로 의식도 역사이며 생명도 역사이고 물질 또한 역사이다. 그런데 프로이트와 베르그손이 설명하는 무의식의 공통점은 우리의 인성이 무의식으로부터 시작된다는 것이다. 베르그손에게 있어 우리의 의식은 분리된 순간들의 인위적 합으로서 존재하는 것이 아니라 매순간의 상태들이 연속되어 있다. 즉, 시간과 더불어 일어나는 것이다.

베르그손이 설명하는 기억은 두 가지 다른 종류가 혼합된 것이다. 하나는 습관 기억인데, 반복에 의해 일정하게 자동적인 행동으로 습득되는 것이다. 따라서 신체도 기억을 담고 있으며 기억이 우리 안에 녹아있다는 것이다. 그리고 그 기억 또한 없어지지 않고 역사를 만든다. 예를 들어, 어린 시절에 배운 운동은 상당 기간 시간이 흐른 뒤에 다시 해보아도 그 동작이 그대로 나오는 것을 누구나 경험한 적이 있다. 이것이 바로 자동적 기억인 “습관 기억”이다. 이렇듯 기억은 신체에도 작용한다. 이러한 맥락에서 우리의 신체 또한 기억의 산물인 것이다. 우리의 몸은 모든 것을 기억 또는 지각하고 있는 것이다. 기억이 우리의 신체 안에 녹아 있다.

반면, 진실한 또는 개인적인 기억들의 생존인 무의식적인 심층적 기억인 “순수 기억”이 있다. 베르그손(Bergson, 1988)은 『물질과 기억』의 제3장에서 순수 기억에 대해 장황하게 설명하고 있다. 그에 의하면, “순수 지각”은 이 세상에 존재하는 물질적 존재와 만날 때 가능하다. 여기에서 베르그손은 순수 기억(pure memory), 기억-이미지(memory-images), 지각(perception) 이라는 세 과정을 구분하고 있다. 이 세 과정은 서로 분리되지 않고 상호 연결되어 일어난다. 지각이란 결코 존재하는 물체 또는 대상과 접촉하는 단순한 정신작용이 아니다. 그 대상을 해석하는 데에는 기억-이미지라는 것이 스며드는 것이다. 베르그손이 말하는 이미지는 “운동”을 뜻한다. 이미지는 흔히 시각적 대상을 가리키지만 베르그손은 특별한 사건을 야기한 모든 상황을 의미한다. 따라서 황수영은(2006) 그것은 행동 이미지, 지각 이미지, 정념 이미지 모두가 포함된다고 설명한다. 그것은 내가 본 누군가의 행동일 수도 있고, 대상일 수도 있으며 내가 느낀 어떤 감정의 인상일 수도 있다. 이미지 기억은 “절대적으로 자족적이고, 그것이 생겨난 모습 그대로 존속하며, 그것이 동반하는 모든 지각들과 함께 내 역사의 환언할 수 없는 순간을 구성한다”(황수영, 2006, p. 134에서 재인용). 그것을 떠올릴 때 우리는 마치 하나의 그림을 보는 것처럼 단번에 포착할 수가 있다. 기억-이미지에는 순수 기억이 번갈아 참여하면서 정신작용을 활성화한다. 기억-이미지란 예를 들어 어떤 책을 읽은 기억이 어떤 순간을 상기시키는 데에 반복되지는 않는다. 그러나 이미지 기억은 우리 의도와는 상관없이 떠오르게 되는 우발적 기억이다. 결과적으로 베르그손은 기억 이미지 또는 이미지 기억을 “우발적 기억(souvenir spontané: spontaneous memories)”²⁾이라고 명명하였다. 어린 시절의 기억이 느닷없이 떠오르면서 그것이 미술가들에게 절대적인 영향력을 가지게 되는 것은 바로 우발적 기억이다. 베르그손(Bergson, 1988)은 순수 기억, 기억-이미지, 지각의 관계를 다음과 같은 도식(그림 2)으로 나타내고 있다.

베르그손에게 있어 기억이라는 것은 일상적인 삶의 자연적인 흐름에 따라 겪게 되는 세세한 모든 경험들이 역사로서 기억되는 것이다. 그것은 아무런 노력 없이 저절로 보존되었다가 현재 상황의 자극에 따라 즉각적인 행동이 아닌 이미지 형태로 떠오르는 기억이다. 이러한 “이미지-기억(souvenir-image)”은 현재와 과거 사이를 왕복 운동하면서 현재 상황의 요구에 맞게 유용한 과거의 기억들을 “수축(contradiction)”하는 현실적 의식의 작동 방식으로 나타난다. 수축이란 규칙에 의한 하나로 묶기의 정신

2) 불어로 스푹타네(spontané)는 보통 “자발적”이라고 번역되는데, 본래는 “저절로 일어나는” 사태를 의미한다. 황수영(2006)에 의하면, 우발적 기억은 자연발생적이라는 의미에 따라 “자발적”이라는 의미가 파생된 것으로 생각되지만 이 말은 결국 인간적인 의미에서 능동적이고 의지적인 뜻을 전혀 함축하고 있지 않다. 따라서 이미지기억을 우리가 마음대로 조종할 수 없는 방식으로 불쑥 나타나거나 사라진다는 뜻에서 “우발적”으로 번역한다.



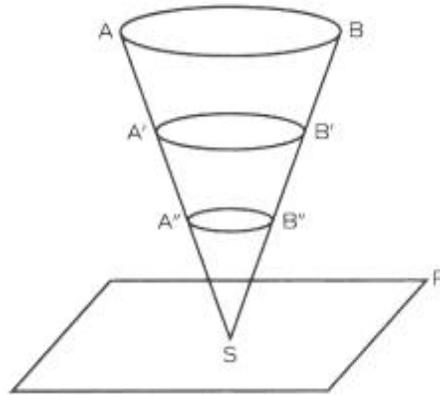
〈그림 2〉 순수 기억, 기억-이미지, 지각의 관계

작용이다. 강조하자면, 이미지-기억의 심리적 회상은 순수 기억과 기억 이미지의 양극단을 왕복 운동하는 심리적 기억이다. 따라서 탈식민주의 학자들과 후기구조주의자들이 말하는 정체성은 과거를 반추하는 행동체계로서의 맥락에 있는 것이다. 그리고 그러한 정체성에 작용하는 것이 바로 이러한 이미지 기억인 것이다. 이렇듯 우리의 정체성은 고정불변의 것이 아니라 행동 또는 변증법적 작용에 의해 변화하는 것이다. 이로 보아 미술가들의 경험의 기억들은 작업을 통해 드러낼 수밖에 없는 작가 자신의 소중한 주제이자 소재가 되는 것이다. 김미루의 보스톤의 낭만적 건물의 이미지에 대한 기억과 김범수의 공포의 기억은 순수 기억이 되어 개별성과 독특성을 간직하고 있다. 베르그손에게 있어 순수 기억이란 지각 혹은 신체의 호출에 부응하여 점차 이미지화되고 현실적 지각에 삽입되는 것이다(황수영, 2006). 따라서, 미술가들의 순수 기억은 이 순수 지각을 물들이면서 자신들의 경험과 인식을 새롭게 주관화한다. 미술가 조덕현에 의하면,

제가 태어나서 어느 정도 판단력이 생길 때까지 드라마틱한 경험들. 부친 얘기도 나오지만. 그것들. 어떤 정서라는 것이 그렇잖아요. 부지불식간에 레이어링되어 있는 것들. 그런 습득 뭐 그런 것에다가 자기가 깨닫고 공부하고 경험하고 이런 것들이 합쳐지면서 그렇겠죠. 그 의식적으로 좋아하고 싫어하고 이런 끌리는 것들 있잖아요. 감동이 오고 이럴 때는 설명할 수 없는 어떤 신비한 영역이 있잖아요. 그런 것은 아마 성장 과정에 주어진 것들일 수도 있다고 생각하게 되죠. 그래서 어린 시절의 경험이 레이어링으로 작품에 나타나죠.

우리의 정신은 지나온 삶의 과거 전체를 순수 기억으로 보존시킨다(김재희, 2008). 이 순수 기억은 뇌에 저장되지 않고 그 자체로 보존되어 물질과 독립적인 정신의 실재성을 입증하는 특징을 가진다(김재희, 2008). 이를 설명하기 위해 베르그손은

“기억의 원뿔(the Image of the Memory Cone)” (그림 3)을 묘사한다. 베르그손의 유명한 이 역원뿔 도식은 거꾸로 된 원뿔이 평면에 구축되었고 그 거꾸로 된 원뿔의 뾰족한 부분이 평면과 마주치고 있다. 베르그손(Bergson, 1988)은 “평면 P”를 “the moving plane P of my actual representation of the universe(내가 우주를 실제적으로 재현한 움직이는 면)”(p. 152)이라고 설명한다.



〈그림 3〉 기억의 원뿔

SAB의 원뿔의 도식은 기억, 특별히 순수 기억의 기능을 설명하기 위한 것이다. 원뿔의 기저 “AB”에서, 우리의 가장 오래된 생존적 기억들인 무의식적 기억들이 자발적으로 쏟아져 나온다. 과거는 현재 의식의 기저에 또는 무의식 속에 잠재적 상태로 항상 잔존하다가 어떤 대상과 부딪칠 때 기억 이미지의 형태로 의식 속에 현실화되어 현재의 지각 경험을 구체화하는 것이다.

미술가들은 자신들이 순수 기억이 존재의 원형이 되어 타자와의 차이를 주목한다. 그러한 미술가들의 우발적인 순수 기억은 상상을 필요로 한다. 그 기억들은 개별적인 정신적 개념을 형성한다. 무수한 차이를 갖는 그 건물들의 이미지들이 그 고유한 뉘앙스와 더불어 뇌리에 나타난다. 그것은 김미루에게 역사의 특정한 사건처럼 자신의 눈앞을 지나쳐 간다. 그래서 미술가들은 상상력을 동원하여 그 기억을 토대로 의미를 만들게 된다. 보스톤의 건물은 역사이고 무의식이다! 공포는 가상이다! 원뿔의 뾰족한 꼭대기 “S”에서 우리는 하나의 점, 즉 현재의 지각으로 집중하는 이미지를 상상하게 된다. 꼭대기는 평면에 삽입되어 나의 신체는 우주의 실제적 재현인 평면에 참여하는 것이다. 베르그손의 거꾸로 된 원뿔은 과거의 무의식 또는 기억이 현재의 지각으로 역동적인 운동성을 가진 것임을 시사한다.

이 시점에서 베르그손의 기억을 요약하자면, 베르그손에게 있어 기억 자체가 바로 정신이다. 그 기억은 무의식의 층위에 있다. 무의식의 층위에서 기억은 습관적

기억과 우발적 기억이 있다. 우발적 기억은 한 인간의 정신에 작용하면서, 그것이 그 인간의 정체성을 형성하는 중요한 요소로 작용하는 것이다. 그러한 의미에서 베르그손의 순수 기억은 우발적 기억으로 찾아온다. 특별히 들뢰즈(Deleuze, 1991)에게 있어 그것은 차이의 위상을 결정적으로 자리매김하는 “존재론적 기억”이다. 이러한 맥락에서 과거의 기억이 지금의 나를 이루고 있는 잠재성인 것이다. 결과적으로 미술가들의 어린 시절의 경험과 그 기억이 미술가들의 예술적 정체성의 형성에 지대한 영향을 미치게 되는 것임을 추론할 수 있다. 그렇다면 이 글의 서론에서 질문한 바와 같이 미술가들이 경험한 기억이 어떻게 그들의 화풍을 형성하게 되는가? 그들은 기억을 그대로, 충실하게 자신들의 작품에 고스란히 구현하고 있는가?

들뢰즈의 인식 능력으로서의 기억

『차이와 반복』에서 들뢰즈(Deleuze, 2004)는 인간의 인식능력을 감각(감성), 상상력, 기억, 지성, 그리고 이성으로 구분하였다. 그런데 들뢰즈는 과거 서양 철학에서 전통적으로 주장해 온, 인지의 질서 있고 조화로운 융합을 부정하면서 인지 능력을 구성하는 감각, 상상력, 기억, 지성, 이성들이 서로 “충돌하고 대결하면서” 인식이 형성된다고 주장하고 있다. 이는 조화로운 통합으로서의 인지를 주장한 칸트를 비롯하여 전통적인 철학자들과는 전혀 다른 새로운 견해인 것이다. 들뢰즈에 의하면, 인식은 먼저 감성에서 시작하여 상상에서 기억을 통해 사유로 이어진다. 사유는 이념 또는 본질의 인식능력이며 그 안에서 이념이 만들어진다(Hughes, 2014).

들뢰즈는 인식 능력 이론에서 사유가 강도적인 조우들의 지각 불가능한 폭력을 견디는 초월론적 감성에 그 기원을 둔다고 주장한다. 들뢰즈에게 있어 모든 사유란 일단 감성과 더불어 시작되는 것이다. 감정적 충격인 이 감성을 “정동(affect)”이라고 부른다. 정신분석학적 또는 물리학적 용어로는 “자극(흥분)”에 해당된다(Hughes, 2014). 아울러 철학적으로 설명하자면 정동은 우연히 조우하는 것이기 때문에 “불연속적인 물질”이라 부른다(Hughes, 2014). 미술가가 작품을 만들게 되는 계기는 우선 무엇인가 불연속적인 물질을 조우하면서 또는 자극을 받아, 그리고/또는 강력한 정동을 가지면서 시작한다. 이렇듯 인식능력들의 발생적 시작은 일반적인 용어로 말하자면, 일단 감성을 느끼면서 시작한다. 무엇인가에 대한 강렬한 느낌인 감성/감동/불연속적인 물질/자극은 상상력을 불러일으킨다. 그리고 상상력은 수축의 정신작용을 일으킨다. 들뢰즈에게 있어 그것은 “중합”인데 이 단계가 첫 번째 중합이다. 휴즈(Hughes, 2014)는 이 단계를 다음과 같이 설명한다.

첫 번째 중합은 이러한 주어진 것의 중합이다. 철학적인 설명에서 상상력은 연

속적인 순간들을 수축한다. 정신분석학적 설명에서 국소적인 자아들은 자극(흥분)들을 묶는다. 물리학적 설명에서는 순간들의 짝짓기가 발생하는데, 이로 인해 자극들은 계열들로 정렬된다.(p. 196)

“즉자(in itself, 의식)”에 없는 것을 “대자(for itself, 존재)”가 상상력으로 연속된 현재를 만들어내는 것이다. 여기에서 말하는 현재란 우리의 의식 앞에 놓여 있는 어느 정도의 기간을 의미한다. 또는 문제의 사건들을 우리의 상상력 속에 나열했을 때를 말한다. 이러한 맥락에서 첫 번째 단계의 종합에서는 첫 번째의 물음, “아! 내가 본 이것이 무엇이지?” 다시 말해 “문제 복합체”가 대두된다. 김범수는 어둠의 공포의 자극을 토대로 온갖 상상력을 동원한 것이 바로 문제 복합체를 형성한 것이다.

상기의 첫 번째의 종합은 “기억”이라는 두 번째 종합으로 이어진다. 감성에 의해 주어진 차이를 취한 것이 상상력이다. 상상력에 의해 포착된 것은 기억에 의해 다시 재생된다. 다시 말해 들뢰즈의 인식 능력 이론에서 감성은 그것의 한계를 상상력으로 전하고, 상상력은 또한 그것의 한계를 기억으로 이어간다. 이렇듯 감성에 의해 주어진 불연속적인 순간들을 처음으로 종합한 다음, 상상력은 초월론적 기억을 구성한다. 바로 두 번째 수동적 종합 단계이다. 이와 같은 들뢰즈의 두 번째 종합 단계를 휴즈는 다음과 같이 설명한다.

두 번째 종합은 첫 번째 종합에서 생산된 것을 종합한다. 철학적인 설명에서 기억은 상상력을 전유한다. 정신분석학적인 설명에서 첫 번째 종합의 국소적인 자아들은 잠재적인 대상과 관련된다. 물리학적인 설명에서 첫 번째 등급의 차이들은 서로서로 공명한다.(Hughes, 2014, p. 196)

휴즈는 부연하길,

첫 번째 종합은 두 번째 종합 속에서 그 자신을 연장(확장)시키는데, 여기서 두 번째 종합은 특별한 나르시시즘적 만족을 향해 모아 그것을 잠재적인 대상들의 관조와 연계시킨다. 다시 말해 두 번째 종합에서 나르시시즘적 자아들은 잠재적인 대상 가운데 한데 모인다. 그런데 이 두 번째 종합이 필수적인 이유는 무엇인가? 들뢰즈가 두 번째 종합을 매우 중요하게 다루는 이유는 두 번째 종합에 대한 칸트의 주장들과 관련된다. 칸트가 두 번째 종합을 도입하는 데 있어 동기가 된 것이 두 가지 있는데, 이 중 하나는 경험적인 것과 다른 하나는 초월적인 것과 관련된다. 먼저 그는 두 번째 종합이 경험적인 연합을 토대 지을 수 있다고 주장한다. 마찬가지로 들뢰즈도 이 점에 대해 칸트에 동의한다. 즉 두 번째 종합은 경험적인 연합을 기초로 한다. 순수 과거는 어떤 요소를 제

공하는데, 그 요소 안에서 이전의 현재는 보존되는 한편 미래의 지각을 따라서 재생될 수 있다는 것이다. 따라서 두 번째 통합은 칸트와 들뢰즈 모두에게 경험적 연합을 조건으로 하는 것이다. 그런데 들뢰즈에게 두 번째 종합은 현재와 습관을 전유한다. 전유라는 말은 “과고들어 모으는 행위”를 뜻한다.(Hughes, 2014, pp. 190-191)

따라서 두 번째 종합은 “기억의 수동적 종합”이다. 미술가들이 어린 시절의 기억을 불러일으키는 이 두 번째 종합은 물리학적 용어로는 “공명”이라고 부른다. 물론 그것은 미술가의 의지와 관계없이 “수동적으로” 다시 말해 무의식적으로 일어나는 것이다.

“사유”에서는 세 번째 종합이 이루어진다. 이러한 맥락에서 보면, 들뢰즈는—베르그손이 설명한—부지불식간에 일어나는 우발적 기억이란 외부의 감각과 연결되어 상상력이 작동하면서 무의식적으로 뒤이어 나오는 것이다. 다시 말해 미술가들에게 우발적 기억이 생겨나는 것은 미술가들이 직면하는 현실의 문제를 감각하면서 무엇과 상상하면서 그것이 어긋나면서 우발적 기억에 의해 새로운 사유에 의해 새로운 형태를 만들어내는 것이다. 이렇듯 세 번째 종합에서는 이러한 두 가지의 다른 인식 능력들을 하나의 관조로 결집하면서 인식능력들의 통일인 한에서 미술가는 이제 사유를 하게 된다. 이제 김범수는 다음과 같이 사유를 할 수 있다.

이제 검은 안개 내부의 존재가 아닌, 안개와 실제 사이의 경계에 존재하는 것에 대해 생각하게 됩니다. 이제는 어린 시절의 어둠 속에 무엇이 있는지에 관한 막연한 호기심에서 벗어나 그 어둠과 실재를 구분하지 않는 “경계” 그 자체에 대해 흥미를 가지게 되었죠. 과연 이 둘을 가르는 경계란 무엇인지 계속 생각하게 됩니다. 우리가 “너”와 “나”를 구분하여 “나”라는 존재를 인식하는 것도 또 “나”라는 존재가 타인들이 가득한 세계 속에 진입해서도 “나”라는 별개의 개체성을 잃지 않은 채 존재할 수 있는 이유도 모두 이 경계로 나눈 구분이 있기에 가능한 것이라 생각해요. 물론 이러한 생각은 어린 시절의 기억과는 다른 것입니다. 그것이 확장된 것이라고 할까요?

반복을 통해 차이를 만드는 기억

다시 들뢰즈 이론으로 정리해 보면, 미술가가 제일 먼저 조우하는 것은 단순히 물질 그 자체를 감각하는 것이다. 다음으로 관조는 포착이 되고, 이때 미술가는 상상력을 불러일으킨다. 내가 느낀 이것은 무엇인 것 같다! 이렇게 물질을 포착한 미술가는 이

제 자신 앞에 물질이 아닌 어떤 다른 것을 지니게 되는 것이다. 그러면서 미술가는 자신이 이전에 포착한 것들을 관조한다. 미술가는 무엇인가를 기억해 낸다. 내가 느끼는 이것은 무엇과 비슷하다! 내가 느낀 이것은 과거 무엇과 비교할 만하다! 미술가의 기억의 공명은 차이를 다른 차이들과 연결시킨다. 마지막으로 세 번째 종합에서 미술가는 자신 앞에 두 가지 것들을 가지고 있다. 포착과 재생, 상상과 기억. 따라서 세 번째 종합은 기억을 순수한 사유 수준으로 끌어올리는 단계가 된다. 그런데 들뢰즈가 말하는 세 가지 종합에서 본질적이고 중요한 것은 능동적 종합이 아니라 수동적 종합이며, 의식에 의한 종합이 아니라 무의식에 의한 우발적 종합이다. 따라서 미술가가 의식적으로 “관조”하거나 “기억”하는 것이 아니라, 그가 감각하는 동안 무의식에서 “관조”가 이루어지고, 기억 중의 무엇인가가 “떠오른다”는 것이다.

미술가가 작품을 만들기 위해서는 먼저 그 자신을 자극하는 환경이 주어져야 한다. 환경은 감동을 불러일으키면서 그에게 상상력을 자극한다. 상상력은 기억을 도움으로 하면서 확장한다. 그러면서 사유가 이어지는 것이다. 그렇다면, 미술가들이 과거의 기억을 토대로 현재의 자신을 표현하게 되는 것은 어떠한 방법에 의한 것인가? 따라서 이 시점에서 묻게 되는 질문은, 서론에서 제기한 바와 같이, 미술가들의 과거의 기억이 어떻게 현재를 구성하는가이다. 그 기억이 어떻게 변형되는가? 그리고 그 이유는 무엇인가?

과거의 기억의 삶은 현재의 삶에서 “반복”될 때에는 그대로의 반복이 아니다. 그것은 위장시키고 전치시키는 반복이 된다. 따라서 반복 그 자체는 개념 없는 반복을 의미한다. 진실한 반복은 상상에서 나온다. 왜 모네는 그토록 많은 수련을 반복하여 그렸는가? 모네는 모사가 아닌 새로운 상상으로 수련그리기를 반복한 것이다. 들뢰즈에 의하면, 반복은 본질적으로 욕구에서 나온다. 왜냐하면 욕구는 본질적으로 반복과 관계하는 심금에 의존하기 때문이다. 그리고 그것은 결국 “차이”를 훑쳐내는 것이다. 그래서 모네는 사실주의적 시각에서 수련을 그리다가 추상으로서의 수련을 창조할 수 있는 바로 “차이”를 성취한 것이다. 김미루가 어린 시절 경험한 미국의 기억은 재현이 아닌 개념 없는 반복이다. 기억은 반추하고 회상하는 반복을 통해, 과거의 기억이 아닌 현존재의 표현이 된다. 이러한 맥락에서 김범수와 김미루 각각의 어린 시절의 기억은 그/그녀 고유의 “시간의 공간” 안에 특수한 경우들을 보존하는 것이다. 그런 가운데 이 경우들이 구별되는 경우들로 재구성한다. 이때에는 현대 미술의 경향, 자신들이 현재 가지고 있는 관념들로 그 과거는 위장과 전치라는 이름으로 반복이 행해진다. 즉, 미술가들은 자신들의 기억을 mix and cut의 방법으로 변형시킨다. 김범수는 자신이 어린 시절 경험한 주관적인 공포의 의미를 다른 현실에 응용하면서 변형시킨다. 때로는 중의적이고 역설적인 성격을 표현하기 위해 그가 경험한 공포를 다시 편집하면서, 공포에 대한 다의미를 만드는 것이다. 이러한 맥락에서 미술가들은 어린 시절의 기억을 현재와의 협상을 통해 과거 그대로가 아닌 현재를 만

들어낸다. 다시 말해 과거는 “나”와 상상력의 종합에 의해 결정되면서 “나”와 동등하게 되는 것은 바로 기억이다(Deleuze, 2004). 그래서 그들이 경험한 과거는 더 이상 피지에 의한 직접적 과거가 아니다! 오히려 재현에 의한 반성적 과거, 반성되고 재생된 미술가 특유의 특수성이 되는 것이다. 이렇듯 차이는 반복을 통해 만들어지면서 과거는 현재가 된다. 미술가들이 자발적인 상상력에 의해 수행되는 첫 번째 수동적 종합은 감성의 이행적 순간들을 한데 모은 것 이상을 행하지 않는다. 그렇게 함으로써 이 첫 번째 수동적 종합을 통해 미술가들은 기억을 불러일으키면서 그 기억의 재현이 아닌 “현재”의 시간적 차원을 만들어낸다(Deleuze, 2004). 그래서 들뢰즈는 시간의 종합은 시간 속에서 현재를 구성한다고 설명하고 있다(Hughes, 2014).

인간은 과거의 기억의 삶을 현재의 삶에서 반복한다. 한 번 일어난 일은 계속해서 남아 있다. 따라서 현대는 자기 자신과 차이나는 실체로서 과거를 자기 안에 포함한다. 강조하자면, 베르그손에게 이것이 바로 “지속”인 것이다. 베르그손은 기억과 약동이 지속의 다른 양상들이라고 주장한다. 지속은 이질적 요소들의 통일이라는 특징으로 인해 이미 차이를 내포하고 있다. 그래서 지속은 또한 자기 자신의 다른 차이를 만드는 것이다. 이것을 정태화하면 이질적 차이들을 내포하는 “질적 다양체(qualitative multiplicity)”가 된다. 따라서 기억이 많다는 것은 풍요로운 질적 다양체를 향하게 된다.

결론: 미술교육에의 시사점

이 글에서는 미술가들의 어린 시절의 순수 기억이 그들의 예술적 정체성의 형성에 미치는 영향을 알아보았다. 미술가들에 대한 사례 연구에서 기억이 주제어이기 때문에 정신 또는 인지 능력으로서의 기억의 성격을 철학적으로 조명하면서 미술가들의 경우를 해석하고자 하였다. 기억을 정신능력으로 파악한 철학자는 영국의 경험주의 철학자 데이비드 흄이었다. 이후 베르그손은 기억의 제반 성격을 분석하였다. 미술가들의 어린 시절의 기억은 베르그손의 용어로 말하자면 “순수 기억”에 해당된다. 순수 기억은 습관 기억과 달리, 또한 우발적 기억으로 특징된다. 성인이 되어 미술가들이 어린 시절의 기억을 떠올리는 것은 그들의 의지와는 전혀 무관한 무의식적인 우발적 기억인 것이다.

이후 인지 능력으로서 기억을 이론적으로 해석한 철학자는 질 들뢰즈이다. 들뢰즈에게 있어 기억은 느닷없이 아무런 조건 없이 떠오르는 것이 아니다. 먼저 어떤 사물이나 환경이 자극/감성을 느끼게 한다는 전제 조건하에 미술가는 상상력을 불러들인다. 그런 다음 기억이 관여하는 것이다. 그러나 그것은 무의식적인 것으로 부지불식간에 일어난다. 다시 말해 베르그손의 우발적 기억은 항상 먼저 자극이 있고, 상상력이 발동하다 기억을 끄집어들인 것이다. 한국을 떠나 외국에서 활동하는 미술가

들이 유난히 어린 시절을 추억하는 것은 그들에게 이국성의 자극이 있었기 때문이다. 따라서 새로운 볼거리의 흥미가 없으면, 상상도 기억도 일어나지 않는다. 바꾸어 말하자면 과거의 기억이 없으면 인식은 여기에서 일단 중단된다. 이 단계의 기억의 작용을 들뢰즈는 두 번째 단계의 종합이라고 하였다. 이 기억은 이미 결코 현전하지 않았던 과거이다. 그 내용은 이미 첫 단계의 상상의 종합을 계승한 것이 포함된다. 그렇게 하면서 기억은 현재에 집중하게 만드는 자양분으로 작용한다. 들뢰즈에게 있어 두 번째 종합은 잠재성 개념과 등치된다. 철학적 설명에서 들뢰즈는 순수 과거를 “문제의 장”으로 정의한다. 두 번째 종합의 순수 과거가 잠재성 그 자체이다. 잠재적인 것을 문제들(혹은 이념들)이 점차 규정되는 장으로 기술하고 있다. 순수 기억이 동원되는 두 번째 종합은 사유라는 세 번째 종합으로 이어진다. 이제 기억은 관념을 필요로 한다. 미술가들은 자극을 받아 상상하고 기억을 가져왔다. 그러나 감각만 건드리는 기억은 불충분하다. 이제 의미를 만들어야 한다. 그래서 사유의 단계에서 기억은 사유의 관심들에 종속된다. 여기에서 기억은 조작될 수 있다. 다시 말해 기억은 현재의 사유에 타협하기 위해 재차 위장되고 전치되고 변형되는 것이다. 이러한 맥락에서 미술작품은 단지 과거를 기념하는 기념비가 아니다. 그것은 오히려 현재의 감각의 블록을 통한 우화적 소설화이다(Deleuze & Guattari, 1994).

이 점이 교육/미술교육에 무엇을 함의하는가? 인간에 대해 새로운 성찰을 하면서 교육 개혁을 시도한 루소(Rousseau, 2003)는 『Émile(에밀)』에서 이렇게 주장하였다. 인간은 자연의 질서 안에 자신만의 위치를 가지고 있으며 어린 시절은 그 한 인간의 인생의 질서 안에 그 지위를 가진다. 미술가들의 경우에서 보았듯이 기억은 책을 통해서 증진되는 것이 아니다. 오히려 그것은 보고 듣고 경험하는 산 경험을 통해 만들어진다. 따라서 순수 기억은 “생활중심 교육”을 통해서 증진될 수 있는 것이다. 교사들은 학생들에게 기억이라는 정신 능력을 강화시키기 위해서는 기억해야 할 대상을 잘 선택해야 할 것이다. 특별히 초등학교 저학년의 학생들을 가르치는 교사들은 무엇을 학생들에게 그들의 순수 기억 또는 존재론적 기억으로 남게 해 줄 것인지를 염두에 두어야 할 것이다. 어린 나이의 학생들에게 나이가 들어서 평생 이용할 수 있는 순수 기억이라는 지식의 보고를 만들어주어야 한다. 미술은 본질적으로 시각이 관여하는 학문이다. 보고 만지는 경험이 평생의 순수 기억이 되어 그들이 어른이 되어 그들의 현재의 삶에 도움이 되도록 생활중심 또는 경험 중심의 교육과정을 기획해야 할 것이다.

참고문헌

Bergson, H. (1988). *Matter and memory* (N. M. Paul & W. S. Palmer, Trans.). New

- York: Zone Books.
- Deleuze, G. (1991). *Bergsonism*. (H. Tomlinson and B. Habberjam, Trans.). New York: Zone Books.
- Deleuze, G. and Guattari, F. (1994). *What is philosophy?* (H. Tomlinson & G. Burchell, Trans.). New York: Columbia University Press.
- Deleuze, G. (2004). *Différence et Répétition*. (김상환 역). *차이와 반복*. 서울: 서광사. (원저출판, 1995)
- Hughes, J. (2014). *들뢰즈의 차이와 반복 입문*. (황혜령 옮김). 서울: 서광사. (원저출판, 2009)
- Hume, D. (1994). *A Treatise of Human nature*. (이준호 옮김). *오성에 관하여*. 서울: 서광사. (원저출판, 1985)
- Park, J. A. (2014). Korean artists in transcultural spaces: Constructing new national identities. *International Journal of Art and Design Education*, 33(2), 23-234.
- Park, J. A. (2016). Considering relational multiculturalism: Korean artists' identity in transcultural spaces. In O. D. Clennon (Ed.), *International Perspectives on Multiculturalism: The Ethical Challenge* (pp. 149-172). New York: Nova Science Publishers.
- Park, J. A. (2018a). Korean artists' universality against particularity: Assemblages and dilemmas under globalization. In *Artists: Past, present, and future*. New York: Nova Science Publishers.
- Park, J. A. (2018b). Just who is a Korean artists?: Korean identity as a multiplicity. In *Nationalism, National Identity, Movements*. New York: Nova Science Publishers.
- Rousseau, J.-J. (2003). *Émile: Or treatise on education*. (W. H. Payne, Trans.). New York: Proemtheus Books.
- 김재희 (2008). *물질과 기억: 반복과 차이의 운동*. 파주: ㈜살림출판사.
- 박정애 (2013). 개인, 문화, 열린 보편주의. *미술과 교육 Journal of Research in Art Education*, 14(3), 41-57.
- 박정애 (2018a). 보편성의 미학: 세계화와 한국미술. 서울: 사회평론아카데미.
- 박정애 (2018b). 한국 미술가들과 제 3의 공간: 미술교육에의 함축성. *미술과 교육 Journal of Research in Art Education*, 19(1), 43-57.
- 박정애 (2018c). 세계화와 한국의 문화생산. *미술과 교육 Journal of Research in Art Education*, 19(2), 1-18.
- 황수영 (2006). *물질과 기억: 시간의 지층을 탐험하는 이미지와 기억의 미학*. 서울: 그린비출판사.

Abstract

The Effect of Pure Memory in Early Childhood on Artistic Identity: Implications for Art Education

Jeong-Ae Park

Gongju National Univ. of Education

This study explores why artists' early childhood experiences significantly influence their artistic identity. To conduct this investigation, I have introduced two case studies and examined the history of philosophy dealing with memory. Based on Henri Bergson's theory, it can be said that artists' early childhood memories belong to pure memory and not habitant memory. Pure memory is characterized by its spontaneous nature—it occurs regardless of the artist's intent. Gilles Deleuze considered memory to be a cognitive quality and identified three steps of integration in cognition. The first integration is that affect as stimuli brings about the finite imagination. This means that imagination or inspiration happens when stimuli from the outside occurs. The second integration is to invite memory in the first integration. The third integration is to call thinking or make ideas. The research indicates that memory does not have to be presented as a pure past phenomenon; rather, it is transformed by repetition along with displacement and disguise. Repetition makes a difference. This quality of memory transformed means that the present time dimension is not a simple representation of the past. Rather, the pure past is a field of potentiality. This research finding implies that art education content and pedagogy should endeavor to imprint pure memories in order to enhance students' potentiality, encouraging the formation of spontaneous memory in students' art making.

논문접수 2019. 07. 11	심사수정 2019. 07. 28	게재확정 2019. 08. 01
-------------------	-------------------	-------------------

들뢰즈의 선형적 실재주의와 체도(體道)의 예술론

맹혜영

랑카스터 대학교 박사

요 약

본 글은 들뢰즈가 어떠한 과정을 통해 칸트의 선형적 감성론을 수용하고 비판하며, 그의 선형적 경험론에 이르렀는지를 살펴봄으로써 재현과 비재현적인 닮음의 차이를 프란시스 베이컨의 회화와 정선의 진경산수화를 통해서 설명하고자 하는 글이다. 들뢰즈와 과타리가 도(Tao)를 어떠한 초월적인 기준과도 무관한 “내재성의 장(field of immanence)”으로 언급한 것에 근거하여, 선형적 내재면과 노장의 최고의 예술개념인 체도를 연결함으로써 들뢰즈의 철학이 선형적 경험론이라면 그의 예술론은 선형적 실재주의 미학이라는 논리를 펼친다. 선형적 실재주의 미학에서 회화는 재현의 영역을 떠나서 선형적 내재면에 위치하며, 강도적인 감각의 블록으로서 마주침의 대상이 된다. 이 글에서 들뢰즈의 철학 개념인 배치 기계가 서로 이질적인 동서양의 예술과 철학을 묶고 비교분석하기 위한 비교철학 연구의 방법론으로 사용되어 졌다. 이러한 연구를 통해, 전통적인 한국화가 비재현적인 무기교의 기교와 사의성(寫意性)으로 특징지어지는 반면에, 서구의 모더니즘에 파생된 재현의 논리를 적용하여 근대 한국화를 구상과 추상의 형식으로 나누어 논의하는 데에 근본적인 이의를 제기한다. 결과적으로 들뢰즈의 선형적 실재주의 미학을 통해서 한국미의 특징인 사의성과 진경산수화가 회화의 형식적 구분 이전의 순수잠재성인 도를 닮은 창조적 사유인 “비재현적 닮음”으로 재인식되는 과정을 살펴본다.

주제어

질 들뢰즈(Gilles Deleuze), 선형(transcendental), 내재성(immanence), 도(Tao), 프란시스 베이컨(Francis Bacon), 진경산수화(true-view landscape painting), 비재현적 닮음(non-representational resemblance)

들어가는 말

질 들뢰즈는 후기 구조주의 철학자로 여겨지면서도 후기 구조주의자들이 거부하는 전통적인 형이상학과 존재론에 대한 반감이 없는, 정해진 범주 안으로 규정하기 어려운 철학자이다.¹⁾ 그는 거침없이 스스로를 형이상학자라 칭하고, 철학은 존재론이

1) “들뢰즈의 존재론은 과정 존재론이며 실재를 과정으로써 사유하려는 엄격한 시도이다”(Boundas,

고 존재의 일의성에²⁾ 귀결된다고 말한다. 무엇보다 그의 철학이 난해하게 느껴지는 것은 그의 독특한 어휘사용과 철학하는 방식³⁾ 때문일 것이다. 그는 특히 과타리와 공동 작업에서 철학사에서 그리고 다른 분야에서 개념들을 떼어내어서 기존의 개념들과는 전혀 다른 방법으로 사용한다. 사실 그는 철학을 하는 것은 예술에서 콜라주(collage)와 같은 역할을 해야 한다고 주장 한다. 그의 철학적 사유를 구조적으로 이미 정해진 개념으로 끼워 맞추어 가면서 이해하려면 도저히 이해가 불가능하고, 기존의 굳어진 개념을 다른 여러 분야와 접촉하면서 말랑말랑하게 만들어서 전혀 다른 것으로 새롭게 사용하기를 원한다. 그러면서 『철학이란 무엇인가?』(1944)에서 철학을 하는 것은 개념을 창조하는 것이라고 규정한다. 들뢰즈에게 있어서 어떠한 개념도 이미 만들어져 있는 천국에서 선택되기를 기다리지 않는다. 그리고 그는 창조적 행위는 이미 정해진 정보를 전달하는 소통과는 아무런 관계가 없고 그것에 대해 저항하는 행위에 예술은 더 가깝다고 말한다(Deleuze, 2007). 그렇다면 들뢰즈가 말하는 창조적 행위와 예술은 특히 회화적 표현과는 어떤 관계가 있는 것일까?

들뢰즈는 그의 철학이 선형적 경험론이라고 규정하며, 개념을 이해하는 것보다 사용하는 것이 훨씬 더 중요하다고 말하고 있다(うの, 2013). 그의 철학은 우리가 경험하는 것들을 순간순간을 고정하고 의미를 부여하여 결론 내리려하는 공간 중심의 사고(particular/general)에서 벗어나서 시간을 중심(singular/universal)으로 한 경험론을 말한다. 그의 경험론은 과정 존재론의 일환이며 우리의 감각을 지식과 언어의 속박에서 벗어나 더욱더 유연하게 만들어서 시간의 흐름 속에서 경험 이전의 것(선형적)을 경험하며 보이지 않는 것을 보고 지각되지 않는 것을 지각할 것을 요구한다. 이러한 실천적인 면을 강조하는 들뢰즈의 감각론은 그의 선형적 경험론이 예술론으로 변형되는 변곡점이며, 한국화와 노장 철학을 전공한 필자에게 있어서는 들뢰즈의 예술론이 노장의 예술정신과 동양의 최고의 예술정신인 “체도(Following Tao)”와 만나는 순간이기도 하다. 여기서 언급되는 선형적 실재주의(transcendental realism) 미학은 선형적 경험론과 노장미학에서 체도로써의 예술 활동이라는 개념을 포괄하고 있음을 전제로 한다.

앞으로 펼쳐질 내용은 들뢰즈의 철학 개념인 열린 “배치 기계(Agencement machine)”⁴⁾

2010, p. 196).

- 2) “philosophy merges with ontology, but ontology merges with the univocity of being (Deleuze, 2004a, p. 205).
- 3) 들뢰즈 스스로가 그의 철학하는 방식은 기존의 철학시스템에 자신의 아이로 인정할 수밖에 없는 괴물 같은 사생아를 낳은 것과 같다고 언급 한다(Deleuze, 1995).
- 4) “Agencement implies specific connections with the other concepts. It is, in fact, the arrangement of these connections that gives the concepts their sense. For Deleuze and Guattari, a philosophical concept never operates in isolation but comes to its sense in connection with other senses in specific yet creative and often unpredictable ways” (Philip, 2006,

를 방법론으로 사용하여 그의 선형론적 실재론 미학의 의 근거에 놓인 철학적 사유인 “선형론”과 “내재면”이 어떻게 노장 미학의 “체도(體道)”와 연결되는지를 살펴본다. 들뢰즈가 세잔과 베이컨의 회화를 통해 자신의 철학을 전개하는 과정에 형성된 개념인 선형적 감각론의 “비재현적 닳음”이 구체적 보편성(concrete universal)의 예술 표현이 될 수 있다는 전제하에서 “진경 사실주의” 회화에서는 어떤 형태로 표현되는지에 대해 분석해 보기로 한다. 이 논고에서는 들뢰즈의 미학적 사유와 노장의 “체도”의 미학이 열린 “배치”로써 묶이고, 조선시대 진경사실주의 정신을 대표하는 정선의 진경산수화가 어떻게 들뢰즈의 예술론과 만나고 문인화의 특징인 “사의 정신”이 “비재현적 닳음”으로 재탄생되는지를 살펴보고자 한다.

사의정신과 진경정신의 표현이라는 한국화의 예술정신과는 상반되는 서양의 모더니즘의 영향으로 탄생한 구상과 추상이라는 개념은 근대 한국화의 발달 과정에서 심도 있는 고찰 없이 받아들여져 창작 활동을 제한하는 불필요한 형식적 구분과 경계를 생산하고, 한국화단의 구상과 비구상이라는 형식적 분열을 만들어 왔다. 이러한 형식을 넘어서는 체도의 미학을 표현하는 진경산수화의 예술정신을 들뢰즈의 선형적 실재주의 미학과 함께 사유함으로써 진경산수화가 현대적인 실험정신으로 재창조되는 과정을 살펴보고자 한다. 나아가 미술교육에서 재현과 비재현적인 닳음의 차이가 무엇인지 비교철학 방법론을 통해 분석함으로써, 미술교육 현장에서의 실험적 창작활동에 근간에 있는 예술 철학적 사유의 중요성과 그 역할에 대해 생각해보기로 한다.

들뢰즈의 선형적 실재주의 미학

들뢰즈의 예술론은 프란시스 베이컨의 회화를 논한 그의 저서에서 예술을 감각의 블록(bloc of sensation)이라고 정의한 것과 더불어 감각의 미학(aesthetics of sensation) 또는 선형적 감각의 미학(transcendental aesthetics of sensation)⁵⁾이라 불려진다. 들뢰즈는 1975년에 “Cold and Heat”이라는 프랑스 화가 프로망제(Fromanger) 전시회 서문(Deleuze, 1999)을 쓰기도 하고, 세잔(Cézanne)과 베이컨(Bacon)의 회화를 대면하면서 그의 예술-철학론을 구체화하고, 바로크와 고딕 예술을 끌어들이며 그의 철학적 개념을 전개하기도 한다. 앞으로 이 글에서는 들뢰즈가 철학적으로 선형적 경험론자라면 예술론으로는 선형적 실재주의자라는 논리를 펼쳐 나갈 것이다. 무엇보다 중요한 이유는 들뢰즈가 말하는 예술론은 그의 저서 『베르그손주의』(1988)에 언급된 “실재의 경험(real experience)”으로서의 예술을 말하기 때문이다. 실재의 경험이 라

p. 108).

5) 선형적 감각의 미학은 과정 존재론과 존재의 일의성과도 깊은 관계가 있다.

는 것은 주체와 객체가 뚜렷이 구별되는 칸트의 “선형적 감성론”에서 언급되는 재현을 “가능하게 경험”과는 단호하게 선을 긋는, 주체와 객체의 구별이 식별 불가능한 비 인칭적인 “내재면”과 “선형적 장”⁶⁾에서 태어난다. 그렇다면 들뢰즈의 선형적 감각의 미학은 어떠한 개념 창조의 과정을 거쳐 칸트의 선형적 감성론(transcendental aesthetic)의 사생아와 같은 선형적 감각의 미학이 탄생한 것일까? 그리고 어떻게 들뢰즈의 예술론이 선형적 실재주의 미학으로 규정되는지 알아보기로 한다.

선형적 감성론에서 선형적 감각의 미학으로

들뢰즈의 선형적 감각론을 이해하기 위해서는 들뢰즈의 선형적인 장(transcendental field)에 대한 이해가 선행되어야 한다. 우선 선형(transcendental)은 들뢰즈의 선형적 경험론에서 초월(transcendent)과 상반된 개념이다. 들뢰즈와 과타리(Deleuze & Guattari, 1999)는 내재성의 순수한 의식에 생각하는 어떤 주체에 내재한다는 의미에서 칸트가 감성론의 주체를 초월적이 아닌 선형적인 주체라고 명명했을 것이라 말하면서 칸트의 선형적 감성론(transcendental aesthetic)을 내재면과 연결하며 재구성한다.⁷⁾ 따라서 이 글에서는 칸트의 감성론을 초월적이 아닌 선형적 감성론이라 부르기로 한다. 전통적으로 초월은 내재성과 상반되며 현상계를 넘어선 본체계인 플라톤의 이데아나 궁극적인 초월자인 종교적 신을 가리키며 유한한 존재자의 경험을 넘어서 외부의 존재로 “올라가는 것”을 가리킨다. 반면에 들뢰즈가 말하는 선형은 내재성의 깊이로 “내려가는 것”이다. 내부가 외부를 끌어안으면서 그 경계가 식별 불가능해지고, 어떠한 외적인 초월적인 존재도 허용하지 않은 철저한 내재성의 구조이다. 들뢰즈의 세계는 이러한 존재의 일의성(univocity of being)을 근간으로 한다. 선형적인 장에서의 시간은 대상이나 인격에 관련하지 않는 비인격적인(비인간적) 사건의 시간이며, 초월적인 것에서 아무것도 빌려올 필요가 없는 어떠한 외부보다도 깊은 내재성의 구조를 의미한다(Deleuze & Guattari, 1994). 이러한 주체와 객체의 구별이 사라진 비인격적인 선형의 장은 인간 주체 중심의 지식, 구별, 언어의 제약을 넘어서는 생명이 충만한 자유로운 사유의 장이며 들뢰즈가 말하는 감각의 블록(block of sensation)으로서의 예술이 창조되는 장이다

6) 동북아시아 미학에서 비슷한 개념을 논한다면 “미적 관조”가 일어나는 장이라 할 수 있는 장자의 호접몽에 등장하는 “물아일체”나 동양회화의 예술정신인 “주객 합일”의 정경과 상통한다고 할 수 있다.

7) “데카르트에서 출발하여 칸트와 후설에 이르러, 코기토에 의해서 내재성의 구도를 의식의 한 장으로 취급하는 것이 가능해진다. 이것은 내재성의 순수한 의식에, 생각하는 어떤 주체에 내재한다고 여겨졌기 때문이다. 아마도 칸트라면, 그러한 주체를 초월적인 것(transcendent)이 아니라 선형적인 것(transcendental)이라고 명명했을 것이다. 정확하게 그것은 거기에서 외부의 것이건 내부의 것이건 그 어떤 것도 빠져나갈 수 없는, 가능한 모든 체험의 내재성의 장의 주체라는 이유 때문이다”(Deleuze & Guattari, 1999, p. 70-71).

들뢰즈에 의하면, “모든 방식, 모든 형태를 막론하고 회화는 사유이다. 시각은 사유에 의한 것이며, 눈은 귀보다도 깊이 사유하기 때문이다”(Deleuze & Guattari, 1999, p. 281). 들뢰즈에게 있어서 사유는 언제나 강도(intensity)를 통해서 우리에게 찾아오며 그 강도는 “느낄 수 있는 것의 존재(being of the sensible)이다”(Deleuze, 1994, p. 144). 이 감성적의 것의 존재는 경험 이전에 이미 존재하는 선형적인 감성이며 오로지 강도적인 차이를 순간 적으로 마주칠 때 인식 가능하다. 엄밀히 말하자면, 이러한 강도적인 차이는 경험적 차원의 감성으로는 인식 불가능하고, 설명할 수도 없기에 재현이 불가능하다. 이런 비재현적인 강도가 마주침의 대상이지 인식의 대상이 아니다. 그래서 들뢰즈의 예술론에서는 “어떤 예술도 어떤 감각도 결코 재현 적이었던 적은 없다”(Deleuze & Guattari, 1994, p. 193). 또한 강도는 시간의 수동적 종합에 의해서 감각되어 진다. 이러한 수동적 종합을 하는 자아는 단순히 수용성으로 정의 되는 것이 아니라 감각작용(강도적인 차이)들은 경험 할 수 있는 능력이 있다는 것이다 (Deleuze, 1994).

따라서 들뢰즈가 예술을 선형적 경험론 안에서 감각의 블록이라 정의하는 순간 예술은 재현의 영역에서 떠나서 강도를 통해서 감각밖에 될 수 없는 감성적인 존재가 된다. 선형적 경험론은 재현의 논리를 가능하게 하는 칸트(Kant)의 선형적 감성론에 대한 수용과 근본적인 비판에서 탄생했으며 선형적 실행은 경험적 실행을 기초로 전사되지 말아야 한다는 것이다. 따라서 “선형적 경험론은 경험적인 것의 형태들을 기준으로 초월적인 것을 전사하지 않는 유일한 방법이다”(Deleuze, 1994, p. 144). 예술작품은 이러한 선형적 경험론의 구현이며, 어떤 방식으로 표현되는 그것은 실재의 경험이다. 그렇다면 실재의 경험이란 무엇을 말하는지 알아보기 위해 들뢰즈의 선형적 경험론을 살펴보기로 한다.

칸트의 선형적 감성론

그렇다면 왜 들뢰즈의 선형적 경험론은 칸트의 선형적 감성론을 받아들이면서도 근본적으로 재구성하는 것 일까? 우선 칸트의 선형적 감성론이란 무엇인가? 칸트(Kant, 1781)의 저서 『순수이성 비판』의 첫 장인 선형적 감성론 (transcendental aesthetic)에 의하면, 시간과 공간은 경험과 인식을 가능하게 하는 경험 이전에 이미 존재하는 선형적(a priori) 감성의 형식이며 지각과 인식의 객관적인 전제 조건이다. 칸트는 인식을 감성과 지성으로 나누고, 시간과 공간은 우리의 감성적 직관에서 선형적으로 주어졌으며 지성이 아닌 직관에서 유래되었다(Buroker, 2006). 예를 들면, 감성적 직관 안에 있는 시간과 공간의 선형적 인식 없이는 책상 위의 컵 같은 객관적 대상을 인지 할 수 없다. 시간과 공간이 우리의 주관적인 감성적 직관 안에 선형적으로 존재하기 때문에 우리는 컵을 경험하고 개념적으로 인식할 수 있다. 이것이 칸트의 선형적 감성론이다. 인간의 감성은 선형적 인식의 종합의 기초인 순수 직관을 구성한다. 이

러한 감성적 직관의 순수한 형식이 우리에게 컵의 존재를 인지하고 경험하는 것을 가능하게 하는 것이다. 칸트는 보편적이고 논리적인 인간의 지식의 토대를 이루는 모든 가능성의 조건을 확립하려고 노력한 것이다(Stagoll, 2010). 칸트는 이를 직관에 기반을 둔 “오성의 범주”라고 부른다.

반면에 들뢰즈가 칸트의 선형적 감성론을 비판하는 이유를 살펴보자. 칸트의 선형적 감성에 의해 시간과 공간은 주체에 의해서 기인된 선형적인 순수한 감성적 직관의 형식이 된다. 그러므로 순수한 감성적 직관으로 컵을 경험하는 주체가 없다면 컵의 존재를 아는 것은 불가능하다. 칸트에서 있어서 경험은 순간적인 과정에서 이루어지기 보다는 개념을 적용하고 판단을 구성하는 종합행위이다(Lee, 2009). 모든 경험은 칸트가 감성적인 것과 분석적인 것 안에서 규정되는 직관과 판단의 방식으로 제한되어 진다. 논리적 가능성의 범주에서 유래한 것이다. 또한 칸트에 의하면 우리는 직접적인 경험에서 기인하지 않은 선형적인 표상을 가지고 있다(Deleuze, 2008). 객관적 경험의 조건인 오성의 범주 안에 있는 선형적 표상에 의해서 컵은 우리에게 경험되어 진다. 이로써 칸트의 선형적 감성은 이미 주어진 것이 되어버리며, 주관적인 마음의 구성과 순수 직관에 종속 되어 있다. 따라서 대상(컵) 그 자체를 인식하거나 지각하는 것은 불가능하다. 왜냐하면 대상 그 자체는 시간과 공간을 포함하고 있지 않기 때문이다. 시간과 공간은 대상 그 자체로서 특징지어 지는 것이 아니고 오로지 대상이 우리에게 나타날 때에 조건에 한에서 형성 된다(Buroker, 2006). 시간과 공간은 선형적인 주관적 순수 각각으로 물(物) 그 자체에서 속하지 않는다. 그 결과로 우리는 물 그 자체를 알 수 없게 되어 버렸다.

브라이언트(Bryant, 2009)는 칸트의 선형적 감성론의 목표가 결국 경험의 가능 조건과 지식의 한계를 발견하는 것이라고 주장한다. 칸트의 선형론은 시간과 공간은 지식의 범주를 지정하는 감성적 직관의 선형적 형식이며 보편성의 논리로 필요한 것이다. 하지만 이러한 선형적 감성론은 물자체의 본질은 알 수 있다는 것을 부정한 대가로 얻은 것이기도 하다. 칸트의 선형론에서는 우리의 컵에 대한 인식이나 판단은 가능성의 선형적 범주 안에서 이미 주어진 표상에 제한되어 진다. 따라서 들뢰즈는 칸트가 결국 통설을 옹호하고 새로운 것의 출현을 막는 방식으로 사고의 모델로써 인식을 설정해 버렸다고 비판한다(Bryant, 2009). 들뢰즈가 칸트가 만든 가능성의 범주를 거부하는 이유는 선형적 감성론에서는 모든 가능성은 미리 결정되어 있고 어떠한 새로운 것도 창조 될 수 없기 때문이다.

선형론적 경험론

들뢰즈의 선형론적 경험론은 선형적 감성론의 가능한 경험의 추상적 조건이 아닌 현실적 경험의 실제의 경험(real experience) 조건을 추구한다(Stagoll, 2010, p. 289). 선형론적 경험론은 가능한 경험의 조건에서 실제의 경험의 조건으로 선형의 의미가 대

체함으로써 칸트의 선형적 감성론을 재구성한다. 들뢰즈는 잠재성과 현실성의 차원으로 내재성, 선형적 경험론 그리고 개별화의 관계를 묶어둔다(Lee, 2004). “가능성”의 개념에 대해 이의를 제기하고 “잠재성”을 지지하는 베르그송의 영향을 받아 들뢰즈는 가능성은 거짓된 개념이며 잘못된 문제의 근원이라고 지적한다(Deleuze, 1988). 예를 들면 칸트의 선형적 감성론에서는 실재 현실의 컵은 가능성의 범주에 있는 가능성의 컵을 모사하고 있다. 하지만 가능성의 컵은 실재의 컵으로부터 파생되었다. 따라서 칸트에 의해서 형성된 가능한 경험 조건으로써의 선형적 감성은 가능성과 실재성의 개념적 연관성에 의존하고 있다. 불행히도 이런 관계에서는 가능성이 실재화 되는 과정에서 유사성과 한계성 안에서 완전히 이미 주어진 것이 되어버린다. 들뢰즈는 선형적 감성론을 이렇게 비판한다. “우리는 미리 만들어져 있고 수행되고 존재하는 실재에게 스스로를 내 주고 연속적인 한계성의 체계에 의해서 존재한다”(Deleuze, 1988, p. 98).

잠재성과 가능성

이러한 칸트의 선형론의 극복을 위해 들뢰즈는 “가능성(possible)”을 “잠재성(virtual)”으로 대체하고 “선형”을 가능성의 경험(possible experience)이 아닌 실재의 경험(real experience)의 조건으로서 사유한다. 『베르그송주의』에서 들뢰즈는 가능성은 실재의 반대이지만 잠재성은 현실성의 반대라는 점에서 잠재성은 가능성과 구별되어 진다고 말한다(Deleuze, 1988). 가능성에 의해 진행되는 과정은 실재화(realization)이고, 반면에 잠재성은 실재의 반대가 아니고 온전한 실재성을 소유하고 있으며 잠재성은 현실화(actualization)하는 과정에 있다(Deleuze, 1994). 예를 들면, 칸트의 선형적 감성론에서 가능성의 실재화의 과정에서 실재 컵은 이미 존재하는 가능성의 컵을 닮아 있다. 반면에 잠재성이 현실화되는 과정에서는 선형적 주체가 컵을 인식하든 안하든 컵 자체는 그 스스로 실재성을 가진다. 잠재성의 현실화의 과정은 선형적 주체에 의해서 유발된 가능한 조건에 제한되지 않는다. 따라서 잠재성은 규정된 가능성의 범주에 의한 제한 없이 현실화 된다. 따라서 컵은 물자체로 존재하며 우리에게 경험되기 위해서 존재하지 않는다. 잠재성은 언제나 차이, 발산 또는 분화를 통해 현실화된다. 현실화는 원리로서의 동일성뿐만 아니라 과정으로서의 유사성과도 단절한다. 현실성의 방식은 결코 자신들이 구현하는 독특성들(singularities)과 닮지 않는다(Deleuze, 1994). 따라서 현실화는 이미 존재하는 제한된 가능성의 결과가 아니고 언제나 진정한 창조이다.

잠재성은 현실화 되지 않은 실재이며 추상화되지 않은 관념이다(Deleuze, 1988). 가능성과 실재성의 관계는 불연속적인 방식으로 유사성과 한계성을 가진 실재화의 과정을 거친다. 반면에 잠재성은 그 스스로 온전한 실재성을 지니면서 현실화의 과정을 거친다(Deleuze, 1994). 잠재성과 현실성은 둘 다 완전한 실재이며 상호적인 관계이다. 잠재성과 현실성의 짝은 서로를 닮으려 하지 않고 서로가 실재가 되기 위한 서로의 가능성에 제한 받지 않는다(Deleuze, 1994). 예를 들어서 현실성의 씨앗은 잠

제성을 동시에 가지고 있다. 작은 씨앗이 싹이 나고 꽃이 피고 시들어 다시 씨앗을 만드는 사건들의 현실화 과정을 겪는다. 물론 동물이나 인간에게 먹힐 수도 있다. 이 씨앗은 무한한 변화의 과정에 열려 있다. 이 씨앗은 습기, 온도 그리고 주변의 많은 변화 요소에 다양하게 관계 맺으면서 언제나 잠재성의 현실화의 과정 중에 있다. 생동하는 힘과 에너지로 현실화되는 이 실재성은 씨앗의 잠재성이 보이지 않고 현실화되지 않았다고 해도 그 자체로 씨앗에 내재되어 있다. 잠재성은 이미 존재하는 어떠한 가능성의 결과가 아니다.

잠재성과 현재성의 관계는 들뢰즈의 선형적 경험론에서 “실재의 경험”을 위한 조건이다. 들뢰즈가 경험하는 세계에서는 이미 존재하는 감성적 직관과 지성으로 대상을 인식하고 경험하는 선형적 자아를 위한 마련된 공간은 없다. 이 세계에서는 칸트의 주관적인 마음이 씨앗의 잠재성을 인식하는 것과 무관하게 씨앗 자체는 스스로 현실화와 분화의 과정을 계속해 나가고 있다.⁸⁾ 결론적으로 들뢰즈의 선형적 경험론에서 객체는 선형적 주체에 종속되어 있지 않다. 주체 또한 가능한 경험의 조건으로써 이미 주어진 선형적인 표상의 제한을 가지고 있지도 않다. 선형적 경험론에서 주체와 객체의 구분은 선형의 장안에서 식별 불가능해지며 둘 다 선형적인 시간 안에 존재한다. 이러한 존재론적 시간은 주체와 객체의 선형적 조건의 된다. 이것은 칸트의 선형적 감성론에서 들뢰즈의 선형의 장으로의 근본적인 뒤바뀜이며, 선형적 감성이 인식론의 범주에서 벗어나 존재론적으로 사유되는 것이다.

선형적 실재주의 예술론을 구성하는 내재면

들뢰즈의 선형적 경험론은 가능성/실재성의 관계를 잠재성/현실성의 관계로 대체함으로써 “가능성의 경험”에서 벗어나 “실재의 경험”의 조건을 찾으려 한다. 들뢰즈는 또한 내재성의 사유를 바탕으로 해서 선형적 경험론을 발전시킨다. 내재성은 들뢰즈에 의해 제시된 대상의 선형적 구조에 대한 대안 책이다(Lee, 2004). 잠재성은 여기에서 내재면(plane of immanence)으로서 나타나며 예술적 사유로 나타난다(Delanda, 2002). 전통적으로 내재성은 초월성과 반대된다. 『철학이란 무엇인가』에서 들뢰즈와 과타리(Dleuze & Guattari, 1994)는 칸트가 선형적 주체 안에 내재성을 위치시킴으로써 근대적 방법으로 초월성을 구하는 법을 발견했는데 그것이 칸트의 선형론이라고 주장한다. 들뢰즈는 칸트가 구별한 것처럼 선형론은 초월론이 아니며, 의식에 의해 규정되는 것이 아닌 순수한 내재면에 의해서 규정된다고 강조한다. 들뢰즈(Deleuze, 2001)의 마지막 에세이 “내재성: 생명”에 의하면, 완벽한 내재성은 그 자체이다. 그것은 무언가의 안에 있지도 무엇이 있지도 않다. 객체나 주체에 의존하지도 않는다. 내재성이 그 자체가 되기 위해서는 선형론에서 주체와 객체는 더 이상 구별되지 않는

8) “장자는 [지복유]에서 ‘천지에는 인간과 상관없이 그 스스로의 대미가 있다’라는 것을 말하여 인간의 주관과 상관없는 미의 존재를 말한다”(조민환, 2018, p. 205).

다. 내재성이 주체에 속하지 않고 그 자체로 존재할 때 선형적인 장은 비인격적이고 선 개체(개체이전)의 독특성들로 구성된다. 모든 내재면은 “하나이자 모두(one-all)”이다: 이것은 과학적 체계처럼 부분적이지도, 개념처럼 단편적이지 않고 배분적이며 각각이다. 내재면은 상호 배치적이다(Deleuze & Guattari, 1994, p. 50). 이러한 배치로 이루어진 “하나이면서 모두”인 내재면이 들뢰즈의 선형론을 규정한다.

들뢰즈와 과타리(Deleuze & Guattari, 1994)는 내재면이 어떠한 외부보다도 깊은 내부이며 사유 안에 있는 “무 사유”라고 여겼다. 내재면은 선 개념적이거나, 무한의 운동으로 인해 관통하는 무 개념적인 지각으로서의 개념 자체이다. 또한 개념들은 사건들이며 내재면은 사건의 평면으로서 순수한 개념들의 사건들이 모인 것이다. 따라서 들뢰즈가 선형적 경험론은 불러움으로써 “선형적 장”과 “내재성”을 객체도 주체 자체도 아닌 순수한 순간적인 인식으로써 규정한다. 따라서 들뢰즈와 과타리는 순수한 내재성을 통해서 예술론과 창작행위에 대한 존재론적 사유를 전개하였다.

들뢰즈의 선형적 실재론적 미학은 내재면과 존재의 일의성에 관련하여, 선형적 경험론을 실현한 결과로 나타난다. 안 소바냐르그(Sauvagnargues, 2013)가 언급했듯이, 이러한 예술론에는 하나의 세계만이 존재한다. 예술의 효과는 실재에서 생산된다. 이 놀라운 참조의 이론은 모든 유사한 모방을 거부한다. 예술은 실재이며 물질로 흘러가고 새로운 마주침을 배치한다. 들뢰즈의 선형의 장에서 예술 작품 자체는 유사성 안에서 재현의 개념으로 고려되는 것을 허용하지 않으며 내재면 안에서 스스로 온전한 실재성을 소유한 순수한 잠재성의 사건들이 된다. 각각의 내재면은 구도로써 빠져나와야 하는 카오스를 재구축함으로써 각자의 독특성을 주장한다. 선택은 초월성이나 카오스나 하는 것이다(Deleuze & Guattari, 1994).

선형적 실재주의에서 예술은 초월성과의 연관성을 단절하며, 순수한 내재성의 사유로서의 개별화 이전의 독특성인 사건의 “이것임(haecceity)”(Deleuze, 2002)을 추출해 낸다. 선형의 장에서 예술 작품은 추상적 본질주의나 인식론적 개념으로 설명될 수 없는 불 규정성의 배치가 된다. 들뢰즈의 선형적 실재주의는 칸트의 선형적인 감성적 직관의 논리적인 확장이며, 예술은 그 자체로 현실화의 과정에서 “즉자적 차이”와 “이것임”의 사건들로 창조되는 순수 잠재성의 표현이 된다. 내재면 안에서 예술은 인간 주체의 초월적인 인식을 허용하지 않으며, 인간과 우주의 조화된 삶 내부적 선형의 장, 즉 실재에 위치한다.

재현과 비재현적 닳음의 차이

감각의 블록으로서의 회화(Painting as a Bloc of Sensation)

선형의 장에서 화가가 추구하는 것은 “즉자적 차이 그 자체”이며 질적인 것과 양적인

것으로 환원되지 않은 본질적인 강도의 순간 그 자체이다(Deleuze, 1994, p. 237). 이러한 예술 활동은 지식활동을 넘어선 선험적 감각인 정동(affects)으로 표현되며 들뢰즈의 예술론이 선험적 감각 미학이라 불리는 이유이다. 들뢰즈의 선험적 경험론은 베르그손과 칸트 철학의 비판적 수용에서 나왔지만 더욱더 근원적인 장에 자리하고 있다. 베르그손의 잠재적 다양체(강도가 질적 다양체에 종속됨)와 칸트의 선험적 감성론(수동적 자아를 단순한 수용성으로 정의함으로써 감각들이 시간과 공간의 선험적 재현 형식 안에서 미리 형성되어 있음)을 넘어선 경험 이전에 위치하는 강도로서의 감각들이다(Deleuze, 1994). 선험의 장에서 태어나는 회화는 순수한 감각적인 것의 존재가 되며 “감각의 블록”이며, 말하자면 지각과 정동의 복합체이다.⁹⁾ 여기서의 지각과 정동은 일반적인 경험적 차원에서의 지각작용과 정서를 넘어선 순각적인 강도의 차이로서의 선험적 사유를 의미한다.

따라서 들뢰즈가 말하는 예술의 목표는 내재적인 선험의 장에서 사유하면서 예술가 각자의 다양한 매체와 방법으로 강도의 차이를 추출해내는 것이며 경험적인 차원에서의 작용하는 지각작용과 감성작용 이전에 존재하는 순수지각과 정동의 복합체로서의 예술작품을 창조하는 것에 있다. 강도는 개별화(individualization)가 되기 이전의 전 개체적인(pre-individual) 특이성들(singularities)이며 들뢰즈가 말하는 순수 잠재성으로서의 다양체(pure virtual multiplicities)이다. 화가가 그림을 그리는 과정은 전 개체적인 독특성을 창조해가는 차이화의 과정인 것이다. 그러므로 들뢰즈의 선험적 감각 예술론은 외부에 관계되는 재현이나 본질에 대한 서양의 모더니즘에서 추구했던 추상적인 보편성 탐구와는 아무런 관계가 없고, 경험적 차원에서는 식별 불가능하고 인식 불가능한 전 개체적인 독특성을 내재면에서 끊임없는 강도와의 마주침과 선험적 감각을 통해서 예술 작품화 하는 것이다.¹⁰⁾ 이렇게 탄생한 예술작품은 재현의 논리로 설명 되어질 수 없는 “비 재현적인 차이” 그 자체이다. 이것이 들뢰즈가 “어떤 예술도 어떤 감각도 결코 재현적인 적은 없었다”(Deleuze & Guattari, 1994, p. 193)라고 단언하는 이유이다.

9) 예술작품은 “감각들의 블록” 말하자면 지각들과 정동들의 복합체이다. 지각(percepts)은 지각작용(perception)들이 아니다. 지각들은 그것을 느끼는 자들의 상태로부터 독립되어 있다. 정동(affects)들은 감정 내지 정념(affection)들이 아니다. 정동은 그것들을 경험하는 자들의 힘을 벗어난다.…… 예술작품은 감각 존재이며 다른 그 무엇도 아니다. 그것은 스스로 존재한다(Deleuze & Guattari, 1999, p. 164).

10) “This element is intensity, understood as pure difference in itself, as that which is at once both imperceptible for empirical sensibility which grass intensity only already covered or mediated by the quality to which it gives rise, and at the same time that which can be perceived only from the point of view of a transcendental sensibility counter, which apprehends it immediately in the encounter” (Deleuze, 1994, p. 144).

비재현적 닳음: 힘(force), 감각(sensation)을 그리다.

선형적 실재주의 미학은 들뢰즈의 선형적 경험론의 실천을 통해서 표현되어지며, 예술 창작의 과정은 선형의 장에서 이루어지는 실재의 경험임을 강조한다. 따라서 실재의 경험으로 만들어진 “감각의 블록(강도의 차이)”으로서 예술작품은 그 스스로의 재현의 논리로 설명할 수 없는 독특성(singularity)을 가진다. 여기서 재현의 논리란 가능성의 경험을 근간으로 하여, 지식과 언어에 의존한 상징, 개념적인 유사성과 기호론을 사용하여 예술작품을 해석하고 분석 하거나, 그것에 의존해서 작업을 하는 것을 의미한다. 들뢰즈의 예술론의 근간을 이루는 비언어적 기호론(nonverbal semiotics), 임상적 비평(clinical critique)과 비 논증적인 예술(non-discursive art)의 구체화는 들뢰즈가 어떻게 재현의 논리를 반박하고 비재현적인 선형적 감각예술론을 주장하는지 보여준다(Sauvagnargues, 2013). 재현은 수많은 강도의 차이들의 무한한 변화와 움직임의 기호론, 유사성과 상징성으로 순간순간 고정시키고 정의내린 결과이다. 회화의 제작 과정은 해석의 논리나 개념적인 유사성으로 정의 될 수 없는 강도의 차이들과의 마주침을 통해 만들어진 “감각의 블록”을 생산해 낸다. 그러면 들뢰즈(Deleuze, 2005)는 자신의 저서 『감각의 논리』에서 프란시스 베이컨의 회화를 비재현적 닳음이라고 칭하는 이유는 무엇일까?

재현과 비재현적 닳음의 예는 들뢰즈가 말한 디지털신시사이저(음향 합성기)와 아날로그 신시사이저의 작동 차이에 의해서도 정의된다. 들뢰즈에 의하면, 화가 프란시스 베이컨은 디지털 또는 상징적 코드에 반하여 “이형동질의 유사성” 또는 “생산된 닳음에 의한 유사성” 같은 아날로그적인 다이어그램을 창조하였다. 이러한 아날로그적 닳음은 이질적인 요소들 사이에서 즉각적인 접촉을 성립시키는 아날로그 신시사이저처럼 이질적인 방법으로 생산된다. 반면에 디지털 신시사이저는 데이터의 2진법과 동질화를 통한 코드화를 거친다(Deleuze, 2005). 여기서 디지털 신시사이저는 재현의 작동 원리인 “가능성의 경험”을, 아날로그 신시사이저는 잠재성과 “실재의 경험”으로서의 예술창작을 의미한 다고 할 수 있다. 코드와 상징성이 동질화된 유사성을 만들어내는 재현의 논리에 의해 작동한다면, 이질적인 것들을 순간적으로 배치시키는 아날로그적인 방식은 이형 동질의 “비재현적인 닳음”을 끊임없이 배치하고 생산한다. 이러한 닳음은 공간을 중심으로 하는 재현의 논리에서는 개별성과 일반성(particular/general)의 관계로, 반면에 비 재현적인 선형적 시간 안에서는 전 개체적인 독특성과 구체적 보편성(singular/universal)”의 구도로 나타난다.

무엇보다 들뢰즈에게 있어서, “예술, 회화 그리고 음악에서 형식을 재생산하거나 창안하는 것이 중요한 것이 아니라 힘을 포획하는 것이 더 중요하다”(Deleuze, 2005, p. 40). 베이컨의 회화 《Three Studies for a Portrait of Henrietta Moraes》에서 볼 수 있듯이 그의 회화에서 형상(figure)은 불가시한 힘을 가시적으로 만드는 힘을 포획하는 역할을 한다(Deleuze, 2005). 베이컨은 회화에서 다이어그램은 힘의 표현으로써 재

현으로부터 형상을 해방시키는 역할을 한다(Deleuze, 2005). 따라서 다이어그램은 비기표적이고, 비재현적인 선들, 구역들, 붓질들과 색상구획들의 세트로써 작동한다. 그리고 다이어그램의 작동은, 베이컨이 말했듯이, 연상시키는 작용을 한다(Deleuze, 2005). 따라서 베이컨은 다이어그램을 통해서 비재현적인 닳음을 생산한다. 여기에서 닳음은 재현의 논리로 해석된 결과물이며 차이의 외부적인 효과에 의해 나타난다.



<그림 1> Francis Bacon, 《Three Studies for a Portrait of Henrietta Moraes》, 1963, Oil on canvas, 35.9 x 30.8 cm, Museum of Modern Art Collection, New York.

체도의 예술론과 비재현적 닳음

동양화의 사의성(寫意性)과 비재현적 닳음

들뢰즈의 예술론에서 예술의 목표는 순수한 감성의 존재인 “감각의 블록”을 추출해 내는 것이다(Deleuze & Guattari, 1994). 강도적 차이로 구성된 감각의 블록으로서의 회화는 모방하지도 묘사적이지도 않는다. 대상의 형식들을 재생산하지 않으며, 힘을 포획함으로써 감각을 그린다(Sauvagnargues, 2013). 들뢰즈(Deleuze, 2005)에 의하면, 베이컨의 회화에서 형상은 카오스를 복구하는 다이어그램의 결과물이다. 예술은 카오스는 아니지만 감각을 생산하고 시각화하는 카오스의 구성물이다. 따라서 들뢰즈가 아일랜드의 소설가이자 시인 제임스 조이스(James Joyce)로부터 빌려온 신조어인, 예견된 적도 없고 사전에 인식된 적도 없는 구성된 카오스로서 “혼돈속의 질서(chaosmos)”를 구성한다(Deleuze & Guattari, 1994, p. 204). 이러한 카오스에서 구성되어서 나온 예술은 들뢰즈에 의해 다양한 어휘로 불리어 진다: 모사의 대상을 가지지 않는 “허상(simulacra),” 강도의 차이로 이루어지는 “감각의 블록(a bloc of sensation),” 인위적인 구별을 거부하여 작동하는 “추상 기계(abstract machine),” “힘의 포획(capturing force relations),” “즉자적 차이 자체(difference in itself)” 그리고 생산된 감각을 스스로 보존하는 복합체인 “기념비(monument)”이다. 이렇게 이름은 여러 가

지이지만, 결국 인간 주체의 경험을 넘어서는 전개체적인 독특성을 통해서 카오스를 감각할 수 있도록 복원해 낸 것이 예술작품이다.

들뢰즈의 이 “구성된 카오스”로서의 회화는 장자의 체도의 미학과 함께 배치해 면 자연스럽게 상통하는 면이 발견된다. 서복관(徐復觀, 1990)은 “노자와 장자가 내세운 최고개념이 ‘도’¹¹⁾라는 점이며, 그들의 목적은 정신상에 있어서 도와 일체되어야 한다는 것으로 이른바 ‘체도’이다”(徐復觀, 1990, p. 78). 더불어, “도의 본질이 예술정신이다”라고 규정하며 예술작품은 도를 체현해 낸 결과물이다. 도의 체득으로서의 예술 정신¹²⁾의 근간에는 도의 입장에서 사물을 보는 장자의 이도관지(以道觀之)의 사상이 자리하고 있다(조민환, 1997). 도의 입장에서 사물을 보는 것은 주체의 입장에서 사물을 보는 이물관지(以物觀之)와 다르다(莊子, 1996). 주체(사물)의 입장에서 보면 세상의 모든 시비, 선악, 미추, 형식 등의 인위적 구별이 나타난다. 모든 것은 주관적인 인식과 판단에 의해서 상대적이 된다. 하지만 만물의 근원적인 도의 입장으로 돌아가 사물을 보면 세상만물에 그러한 이분법적 논리나 형식적인 다툼은 사라지고 주체와 객체의 구별도 사라져 모든 것은 평등해진다. 동양의 예술은 이러한 근원적인 도를 사유하는 것이다. 성리학의 창시자인 주희(1130~1200)에 의하면, “밤하늘에 달을 하나이지만 달빛이 세상에 흩어져서 어디에서나 볼 수 있다. 그렇다고 해서 달이 분열 되었다고 말 할 수 없다”(Chan, 1969, p. 638). 이것은 존재의 일의성을 설명하는데, 달빛이 각기 다른 세상만물의 모든 “존재자(기)”라면 달은 존재 즉 “도”라고 말할 수 있다. “도”는 혼돈으로부터 세상이 태어나기 전부터 존재 하였다. “도”는 세상에 기를 가져 왔고 모든 존재자들은 자연히 도에 속해있다(Little, 2000). 세상 만물은 도로부터 나와서 만물의 어머니인 도로 돌아가는데 동북아시아 예술의 최고의 목표는 인위적인 구별과 주관의 한계를 넘어서 도를 표현해 내는 것이다. 노자는 “박이 흩어지면 그릇이 된다와 박으로 돌아가라는 것”(조민환, 2018, p. 671)을 말하는데 박은 미추로 분별되는 기로 나누어지기 이전의 도로 돌아가는 것을 말한다(조민환, 2018).¹³⁾ 한국예술의 특징인 인위적인 꾸밈이 없는 “무기교의 기교”나 “소박

11) “There was something formless and perfect before the universe was born. It is serene. Empty. Solitary. Unchanging. Infinite. Eternally present. It is the mother of the universe. For lack of a better name, I call it the Tao. It flows through all things, inside and outside, and returns to the origin of all things. The Tao is great, the universe is great. Earth is great. Man is great. These are the four great powers. Man follows the earth. Earth follows the universe. The universe flows the Tao. The Tao follows only itself” (老子, 1988, Chapter 25).

12) “도에 예술정신을 포함시킬 수는 있지만, 예술정신 속에 그들이 말하는 도를 포함시킬 수는 없다는 점이다”(徐復觀, 1990, p. 81).

13) “인위적 기교를 부려 기물을 만들고 그것에 외적 아름다움을 담아내고자하는 의식을 제거하고 사물의 뿌리와 참모습으로 돌아가라고 하는 복귀어박에서 박은 미추로 분별되는 기로 나누어지기 이전의 자연의 참 모습이다”(조민환, 2018, p. 672)

미”는 인위적인 것에서 자연으로 되돌아가는 예술 정신이 담겨져 있다(조민환, 2018, p. 665). 이러한 체도의 미학은 “다양성으로 재편된 카오스적 감각을 복원”(Deleuze & Guattari, 1999, p. 297)하는 들뢰즈의 선형적 실재주의 미학을 좀 더 다양하고 실체적으로 이해 할 수 있게 해준다.

이러한 “이도관지”의 예술정신은 동양화의 사의성(寫意性)과 상통한다. 뜻을 얻었으면 외형을 잊으라는 북송대의 문인 소식(蘇軾: 1036-1102)의 말처럼, 사의란 그림을 그리는데 있어서 사실적으로 그려내는 형사보다 정신성을 더 중요시 한다는 의미이다. 소식은 “형사로만 그림을 논하면 식견이 아이들과 다름없다”(Fong, 2001, p. 25)고 말함으로써 그림이 대상과 닮고 아니하고는 그림의 가치를 판단하는 데에 기준이 될 수 없다는 것이다. 이러한 경향은 북송시대에 유행하여 고려말엽부터 우리나라에 유입되어 소식과 문동(文同)의 영향을 받은 문인화 정신에서 뚜렷이 나타난다(안휘준, 2011). 중국의 전통 회화는 후기 명나라에 들어서 동기창(1555-1636)에 의해 사의성을 중시하는 남종화와 형사를 중시하는 북종화로 나누어져 형식화되었지만, 근본적인 사의성은 형식에 벗어나 도를 체현에 내는 “이도관지”의 표현이라 할 수 있다. 이러한 사의정신은 들뢰즈가 말한 비재현적인 닮음과 상통하며, 근원적인 도가 세상 만물인 각기 다른 기로 표현되지만 결국 회화는 “하나이면서 전체(one-all)”인 도 또는 카오스를 표현하는 것이라는 말할 수 있겠다.

체도(體道)와 주객합일

동양 미학에서 들뢰즈의 선형의 장이나 내재성의 구도와 비슷한 개념을 논한다면 “미적 관조”¹⁴⁾가 일어나는 장이라 할 수 있는 “물아일체”나 “주객 합일”의 정경과 상통한다고 할 수 있다. 미적 관조는 반드시 체험을 통해 이루어지며, “사물과 함께 합일되는 마음은 바로 미적관조의 근거를 만들어 주는 마음이다”(徐復觀, 1990, p. 123). 이 주객합일의 대표적인 예는 장자의 제물론에서 장자가 나비로 변하하는 이야기이다. 장자는 주체와 객체가 하나가 되어 함께 잊어버리는 이러한 예술적인 경계를 “물화(物化)” 혹은 “物忘(물망)”이라고 한다(徐復觀, 1990, p. 122). 이러한 물화의 체험을 통해 감응이 이러하는데, 감응이 있기 전에는 인간과 사물은 각자 관계없는 상태로 존재하는데 감응이 발생하면 이에 주체와 객체의 구분은 사라진다. “이 같은 인가의 천지자연, 혹은 사물에 대한 감응과 감발의 결과는 ‘상(象)’으로 표현된다”(조민환, 2018, p. 206). 이러한 상을 얻기 위한 주객합일의 미적관조의 체험은 동양회화에서 반드시 필요한 전제 조건이라 할 수 있다.

14) “관조할 때에는 논리나 분석의 방법을 거치지 않는다. 여기에서 얻은 판단은 다만 당시의 즉물(卽物)의 인증(印證)일 뿐이요, 기타 원인이나 법칙은 없다고 말할 수 있다. 이는 아는 것을 잊어버린 이후에 허정의 마음으로 사물과의 직접적인 투시를 행하여, 이에 따라 사물로 하여금 미적대상이 되게 하는 것으로, 이것이 비로소[근본으로 되돌려보세]의 근본이 되는 것이다”(徐復觀, 1990, p. 133).

앞에서 언급했듯이, 『중국 미학 사상』(1990)이라는 저서에서 서복관은 도의 본질이 철두철미 한 예술정신이라고 말하고 있다. 동북아시아 회화에서 최고의 예술의 경지가 도의 체득에 있고. 진정한 예술작품을 제작하는 것을 예술을 통해서 예술가가 부단한 노력을 통해서 도의 본질에 다 달할 수 있다는 것이라고 한다면 왜 들뢰즈와 과타리(Deluze & Guattari, 2013)가 자신들의 저서, 『천개의 고원』에서 도(Tao)를 “기관 없는 신체의 종합 (totality of body without organs) 또는 내재성의 장(field of immanence)와 함께 언급했는지 쉽게 이해할 수 있다. 들뢰즈에게 기관은 층화나 구분을 의미하며, 기관 없는 신체는 인위적인 구별이 없는 생명이 충만한 생을 의미 한다(Maeng, 2017, p. 202). 내재적 선형의 장에서 강도적 차이로 사유하고 행동하는 것은 “이름도, 가족도, 특질도, 자아나 나도 없는 상태”(Deleuze, 1994, p. 90)의 인간이 되는 것이다. 이러한 삶은 정체성이나, 질, 성질로 부여받은 개체적인(individual) 삶이 아니다(Wilson, 2008). 이것은 더 이상 인위적 구별들로 명명 되어질 필요 없는 전개체적인 독특성(singularity)의 삶이며, 자유해방의 사유의 장이다. 이러한 내재적 선형적 장에서 인위적인 제약을 넘어선, 비인간적인 되기(non-human becoming)의 선형적 경험을 통해 예술은 태어난다(Maeng, 2017).

노장 미학에서 최고의 경지인 “체도”는 “허정(虛靜),” “심재(心齋)” 그리고 “좌망(坐忘)”의 단계를 통해서 도달 할 수 있는 정신의 자유로운 해방의 경지이며 예술가가 작품 활동을 통해 도달할 수 있는 예술정신의 최고의 의경이기도 하다(徐復觀, 1990).¹⁵⁾ 이것은 들뢰즈의 생성(becoming)이기도 하다. 들뢰즈에게 예술은 모든 인위적인 구별과 감각들을 지식 활동에서 해방되기 위해 작동하는 추상기계이면서 배치기계이다. 예술가들은 기관 없는 신체를 씌 없이 만들어가는 과정에서 운명적으로 카오스와 대면하게 된다. 들뢰즈에게 예술작품은 카오스에 대항해서 벌어지는 전투에서 각자의 독특한 방법과 도구로 싸워서 얻어낸 전리품인 것이다. 들뢰즈의 선형적 감각론과 노장의 “체도”의 미학사상을 함께 논한다면 예술 창작은 주체와 객체의 경계가 사라진 비 인칭적이고 비인격적인 선형적인 장인 주객합일 과 몰아일치의 경지에서 이루어진다고 할 수 있다.

진경산수화와 비재현적 닳음

『감각의 논리』에서 들뢰즈(Deleuze, 2004a)는 베이컨의 회화에서 형상은 아날로그적인 비 재현적인 방식으로 닳음을 생산한다고 말한다. “비 재현적인 닳음”이 구체적 보편성으로의 예술 표현이 될 수 있다면 베이컨의 회화와 더불어 진경산수화가 어떻게 비재현적 닳음을 생산하는지 살펴보기로 한다. 우선 들뢰즈는 재현적인 표현(묘사적이거나 구성적 표현)을 극복하는 데에는 두 가지 방법이 있는데 그것은 “추상적

15) “장자는 정신상의 자유해방을 얻기 위하여 자기도 모르는 사이에 근대의 이른바 예술정신의 영역에 도달하게 되었다”(徐復觀, p. 133).

(abstract)” 형식으로 가거나 “형상(figure)”으로 가는 것이다(Deleuze, 2005). 베이컨은 추상의 길을 가는 대신에, 재현적인 표상이나 클리셰(cliche)에서 순수한 형상을 포획하기를 원했다. 왜냐하면 추상의 길은 순수한 정신적인 존재와 사유로 감각을 개념화해서 정제하는 것을 구추하기 때문이다. 추상화는 더 이상 순수한 바다나 나무의 감각을 표현하는 것이 아닌 바다와 나무의 개념에 대한 지식 체계로서의 구성의 구도로 나타게 된다(Deleuze & Guattari, 1994). 반면에, 베이컨의 회화에서 형상은 감각¹⁶⁾과 관계하여 감각되어 지는 것이다(Deleuze, 2005). 베이컨의 회화에서 형상은 전통적 의미로 인물을 재현하지 않고 화폭 안에서 리듬과 흐름을 드러낸다(Sauvagnargues, 2013). 마치 문인화의 권법이 음양의 순환과 합일된 화가의 정신성을 순간적인 “기운생동(氣運生動)”하는 필법으로 표현하는 것과 닮았다고 할 수 있다.



<그림 2> 정선, 《인왕제색도》, 1751, 한지에 수묵, 79.2 cm × 138.2 cm. 호암 미술관 소장



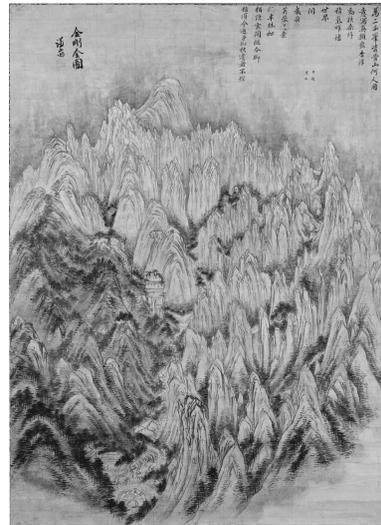
<그림 3> 정선, 《박연폭포》, 1750, 비단에 수묵, 119.5 x 52.2 cm, 개인소장

18세기 조선에서는 “현실에 대한 사실적 인식과 자기 문화에 대한 자신감 위에서 조선의 자연, 인물과 풍물, 풍속을 있는 그대로 표현하는 사실주의적 예술이 꽃피는데” 그것은 진경문화라 부른다(유봉학, 2013, p. 147). 따라서 진경사실주의 화가들은 중국 화첩을 모사하는 것을 거부하고, 밖으로 나아가 한국의 산천과 사람들을 직

16) “감각은 다루기 쉽고, 이미 주어졌있는 클리셰(cliche)와 반대이며, 파격적인 것도 즉흥적인 것도 아니다” (Deleuze, 2005, P. 25).

접 경험하고 그 감응을 그리려 하였다. 특히, 겸재 정선의 《인왕제색도》나 《박연폭포》와 같은 진경산수화는 형사를 통해서 체도의 예술정신(사의성)을 전달하기 위해 남종화와 북종화의 기법을 통합해서 자신만의 독특한 화법과 필법을 만들어 냈다. 화면에 폭포의 소리를 담은 《박연폭포》은 실경을 과장하고 변형한 아주 직관적이고 감각적인 그림이라 할 수 있다(이태호, 2014). 정선의 이러한 정선만의 필법은 베이컨의 재현으로부터 형상(figure)을 끄집어내는 힘의 표현으로써의 다이어그램과 비슷한 역할을 한다고 할 수 있다. 진경산수화를 비롯한 한국미에는 형상에 앞서서 존재하는 “이도관지”의 표현이라는 형이상학적 미학이 담겨 있는데, “자연 순응적 자연미에는 ‘북귀어박’의 다른 표현으로 이해 될 수 있는 정신 즉 유희재가 말한 ‘인간의 인위적인 기교를 통해 자연의 참모습을 예술적 차원에서 다시 회복 한다’라는 예술 창작정신이 담겨있다”(조민환, 2018, p. 676).

정선의 《금강전도》는 어떤 이유로 “비재현적 닳음”의 형상 표현으로 볼 수 있는 것일까? 정선은 금강산을 보이는 데로 그린 것이 아니다. 정선은 화첩을 가지고 험난한 금강산을 1711년 첫 여행을 시작해 1747까지 여행하면서 여러 점의 《금강전도》를 그렸다(Yi, 2006). 주역(周易)에 정통했던 정선은 성공적으로 금강산의 봉우리의 다양한 시점과 주역의 음양론, 그리고 태극의 형상을 부감법(俯瞰法)과 축경화법(縮景畫法)을 통해 조합하고 있다. 정선이 “태극을 구체적으로 표현되는 것은 아니지만 음양 속에 이치로 담겨 있는 원리를 《금강전도》를 통해 형상화 시켰다고 본다”(조민환, 2018, pp. 696-697). 이것은 이미 정해진 회화의 매뉴얼을 따라 그리는 재현 차원의 표현도, 서양의 추상화나 미니멀 아트처럼 개념화된 감각을 표현하기 위해 형사를 초월한 것이 아닌, 자연의 형상을 사의적 표현으로 변형시키는 방식으로 “도”와 합일되는 예술정신을 표현하는 것이다. 진경산수화와 베이컨의 회화는 서로 다른 표현 방식과 미술재료를 사용하여 표현되었지만, 재현적인 이미지에서 힘과 순수한 형상을 축출 하는 베이컨의 회화와, 실제의 경험을 근간으로 해서 도의 입장에서 사물을 대하고(以道觀之), 모든 인위적인 경계를(以物觀之) 넘어서 근원적인 “도”를 표현하는 정선의 금강전도는 비 재현적인 닳음을 생산한다고 볼 수 있다. 들뢰즈는 내재면이 사유되어야만 하고, 동시에 사유되어 질 수 없는 “무사유의 사유(non-thought



<그림 4> 정선(1734), 《금강전도》, 한지에 수묵담채, 130.7.0 x 59.0cm, 리움 미술관 소장

within thought)”라고 규정한다(Deleuze & Guattari, 1994, p. 54). 또한 비언어적인 기호론을 특징으로 하는 들뢰즈의 선행적 감각 미학¹⁷⁾은 노자의 “도가 말해질 수 없으면 진정한 도가 아니다”(老子, 1988)라는 비 재현적인 도의 특징과 상통한다고 할 수 있다. 무사유의 사유는 잠재적인 것 안에서 모든 대립자들을 현실화하기 바로 앞서 그것들을 담지하고 유지하는 사유이다(Villani, 2013). 이러한 무사유의 사유 즉 순수 잠재성 또는 도를 형상화 하는 것이 비재현적인 닳음이며, 완벽한 내재성의 사유이다.

나가는 말

기존의 한국화단은 일제 강점기 동안 일본을 통한 모더니즘의 수용에서 벗어나 20세기 중반에 홍수처럼 밀려든 서양의 모더니즘의 영향으로 한국화를 서양화의 재현을 논리를 대표하는 구상화와 추상화라는 잘못된 접근법적으로 나누어 논의하고, 제작하고, 분리해서 전시하는 등의 고질적이고 배타적인 구상과 비구상이라는 형식적 구분을 형성해 왔다. 한국화단에서 한국화는 해체와 계승의 극단적인 추세로, 점점 더 서양화와의 구분이 없어지면서 회화로서 통합되어 가거나 반대로, 한국 고유의 전통적인 기법을 고수하는 것을 추구하고 있다. 현재 한국화를 전공한 화가들은 한국의 전통적인 기법에 역매이지 않고, 여러 가지 다양한 페인팅 미디어이나 디지털 아트를 사용하여 작업하고 있어서 한국화와 서양화의 형식적인 구별도 애매해지고 있다. 따라서 한국의 미를 규정된 형식을 넘어서는 실험정신인 “선행적 실재주의”와 “제도”의 미학으로서 재인식하는 것은 현대의 미술교육에서 한국의 미를 “구체적 보편성(concrete universal)”으로 추구하는 데에 의미가 있다고 할 수 있다.

근대 서양미술에서 인식론적 재현의 개념은 칸트의 선행적 감성론의 가능성/실재성의 논리를 근간으로 자리매김하게 되었다. 반면에 들뢰즈의 선행적 경험론은 재현의 개념을 잠재성/현실성의 논리로 근본적으로 전복시킴으로써, 예술을 인식론을 넘어서 존재론적으로 사유하였다. 선행적 실재론의 미학은 들뢰즈가 “도”를 어떠한 초월적인 것도 들어 올 자리가 없는 완벽한 “내재적 선행의 장”으로, “강도적인 기관 없는 신체”(Deleuze & Guattari, 2013, p. 182)로 언급함으로써 촉발 되었다. 또한 이러한 미학은 칸트의 재현의 논리를 바탕으로 한 가능한 경험의 조건을 잠재성을 근간으로 한 실재의 경험으로 변환함으로써 발전하게 되었다. 실재의 경험은 경험적 차원에 앞서 있는, 선행적 내재면에서 이루어지는 “강도적 차이”를 통한 “무사유의 사유”를 의미한다. 이러한 강도적 차이를 실천으로 옮길 수 있는 사람이 예술

17) As described by John Mullarkey, “Deleuze clearly rejects the power of language in theory, seeking a non-linguistic semiotics of direct sensation” (2014, p. 169).

가이며, 이러한 사유가 감각의 블록으로 표현되는 것이 예술 작품이다. 따라서 이러한 예술 작품은 재현의 논리로는 도저히 설명 될 수 없으며, 오로지 감각밖에 될 수 없는 실천적인 “마주침의 대상”이 된다.

이러한 선형적 과정 존재론으로써의 들뢰즈의 예술론은 동서양의 문화를 횡단하면서 동북아시아의 최고의 예술정신인 “체도”와 만나게 된다. 체도의 미는 한국미의 특징인 소박한 무기교의 기교의 근간을 이룬다. 이상화 되고 형식화된 중국의 산수화나 개자원화보등을 모사하는 것에서 벗어나서, 한국의 실제의 산수와 삶과의 감응을 표현하기 위해 남종화와 북종화의 권법의 정해진 틀을 넘어서, 독특한 자신만의 화법을 추구한 정선의 진경산수화는 들뢰즈의 선형적 실재주의 미학의 정수라 할 수 있다. 정선의 《금강전도》가 비재현적인 닳음을 표현했다고 한다면 닳음은 주객합일의 경지에서 미적 관조를 통한 형상 표현의 효과이며, 무형의 순수 잠재성인 “도”를 닳았다. 이러한 닳음은 인위적인 형식, 미추, 시비의 개념과 구별이 생겨나기 이전에 천지만물의 조화와 생장을 이루어 내는 순수 잠재성의 시각화이며, 실제의 경험이다. 따라서 재현의 시각으로 보면, 구상으로 형상이 아주 닳게 나타날 수도, 추상으로 전혀 닳지 않게 나타날 수도 있다. 하지만 각기 다른 모든 닳음의 차이들은 도의 입장에서 보면 존재의 일의성에 근간한 이형동질의 무차별적인 차이들일 뿐이다. 결과적으로 들뢰즈의 선형적 실재주의 미학은 선형적 경험론과 체도의 예술론과 마주침으로 구성되며, 진부한 고정관념과 통념에 대해 도전하고, 동시에 재현의 기호와 상징성을 근거로 작동하는 모든 사유와 행위를 거부하는 열린 “배치 기계”이며 창조적 실험정신이다.

참고문헌

- Boundas, C. V. (2010). Ontology. In A. Parr (Ed.), *The Deleuze Dictionary Revised Edition* (pp. 196-198). Edinburgh, UK: Edinburgh University Press Ltd.
- Bryant, L. R. (2009). Deleuze's Transcendental Empiricism Notes Towards a Transcendental Materialism. In E. Willatt & M. Lee (Eds.), *Thinking Between Deleuze and Kant* (pp. 28-48). London: Continuum International.
- Buroker, J. V. (2006). *Kant: Critique of pure reason: an introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chan, W. (1969). *A Source Book in Chinese Philosophy* (1st Princeton paperback ed. ed.): Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Chung, H.-m. (2005). *Modern Korean Ink Painting*. Seoul, Korea: Hollym.
- Clarke, J. J. (2000). *The Tao of the West: Western transformations of Taoist thought*. London: Routledge.

- Delanda, M. (2002). *Intensive Science and Virtual Philosophy*. London: Continuum.
- Deleuze, G. (1988). *Bergsonism* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Trans.). New York: Zone Books.
- Deleuze, G. (1994). *Différence and Repetition* (P. Patton, Trans.). New York: Columbia University Press.
- Deleuze, G. (1995). *Negotiations 1972-1990* (M. Joughin, Trans.). New York: Columbia University Press.
- Deleuze, G. (1999). Cold and Heat. In S. Wilson (Ed.), *Photogenic Painting; Gerard Fromanger* (pp. 63-78). London: Black Dog Publishing Limited.
- Deleuze, G. (2001). *Pure Immanence: Essays on a life* (A. Boyman, Trans.). Brooklyn, NY: Zone Books.
- Deleuze, G. (2002). *Dialogues II*. (E.R. Albert, Trans). London: Continuum.
- Deleuze, G. (2004a). *The Logic of Sense* (M. Lester & C. J. Stivale, Trans. C. V. Boundas Ed.). London: Continuum.
- Deleuze, G. (2004b). 차이와 반복 (김상환, 역). 서울: 민음사.
- Deleuze, G. (2005). *Francis Bacon: The Logic of Sensation* (D. W. Smith, Trans.). London: Continuum International Publishing Group Ltd
- Deleuze, G. (2007). What is the Creative Act? In D. Lapoujade (Ed.), *Two Regimes of Madness : Texts and Interviews, 1975-1995* New York: Semiotexte.
- Deleuze, G. (2008). *Kant's Critical Philosophy* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Trans.). New York: Continuum International Publishing Group.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1994). *What is Philosophy?* (H. Tomlinson & G. Burchill, Trans.): Columbia University Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1999). *철학이란 무엇인가* (이정임 & 윤정임, 역.). 서울: 현대미학사.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2013). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (B. Massumi, Trans.): London: Bloomsbury Academic.
- Fong, W. C. (1992). *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8Th-14th Century*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Kim, Y. (2005). *Modern and Contemporary Art In Korea*. Seoul: Hollym.
- Lee, M. (2004). *Oceanic ontology, resistant thought and the problematic: Gilles Deleuze and transcendental philosophy*. (PhD), Sussex University,
- Lee, M. (2009). Levelling the Levels. In E. Willatt & M. Lee (Eds.), *Thinking Between Deleuze and Kant* (pp. 49-66). London: Continuum International Publishing Group.

- Little, J. S. (2000). *Taoism and the Arts of China*. Berkeley: University of California Press.
- Maeng, H. (2017). *Documentation Art and Korean Bunche Painting: An Investigation of Deleuze's Transcendental Realism through the Painting Process*. (PhD), Lancaster University, UK.
- Mullarkey, J. (2014). Deleuze In A. J. Bartlett & J. Clemens (Eds.), *Alain Badiou: Key Concepts*. UK: Routledge.
- Phillips, J. (2006). Agencement/Assemblage. *Theory, Culture & Society*, 23, 108-109.
- Rancière, J., & Djordjevic, R. (2004). Is There a Deleuzian Aesthetics?. *Qui Parle*, 14, 1-14.
- Sauvagnargues, A. (2009). *들뢰즈와 예술* (이정하, 역). 경기도 파주: 열화당
- Sauvagnargues, A. (2013). *Deleuze and Art* (S. Bankston, Trans.). London: Bloomsbury Academic.
- Stagoll, C. (2010). Transcendental Empiricism. In A. Parr (Ed.), *The Deleuze Dictionary Revised Edition* (pp. 288-289). UK: Edinburgh University Press.
- Villani, A., & Sasso, R. (2013). *들뢰즈 개념어 사전* (신지영, 역). 서울: 도서출판 갈무리.
- Yi, S.-m. (2006). *Korean Landscape Painting: Continuity and Innovation Through the Ages*. Seoul: Hollym.
- うの, く. (2013). *들뢰즈, 유동의 미학* (이정우 & 김동선, 역). 서울: 그린비 출판사.
- 徐復觀. (1990). *중국예술정신* (권덕주, 역). 서울: 동문선.
- 老子. (1988). *Tao Te Ching* (S. Mitchell, Trans.) New York: Harper Perennial Modern Classics.
- 莊子. (1996). *Chuang Tzu* (B. Watson, Trans.). New York: Columbia University Press.
- 안휘준. (2011). *한국 회화의 이해*. 서울: 시공사.
- 유봉학. (2013). *실학과 진경문화*. 성남: 신구문화사.
- 이태호. (2014). *감성과 오성사이 한국미술사의 라이벌*. 서울: 세창출판사.
- 조민환. (1990). *노장의 미학사상에 관한 연구*. (예술 철학 박사), 성균관 대학교.
- 조민환. (2018). *동양예술미학 산책*. 서울: 성균관 대학교 출판부.
- 조민환. (1997). *중국철학과 예술정신*. 서울: 예문서원.

Abstract

Deleuze's Aesthetics of Transcendental Realism and the Aesthetics of Following Tao

Hyeyoung Maeng

PhD, Lancaster University, UK

This paper aims to explore the clinical difference between “representation” and “non-representational resemblance” in Korean True-view Landscapes and Francis Bacon’s paintings. This difference is elucidated through the transforming process of the transcendental, from Kant’s transcendental aesthetic to Deleuze’s transcendental empiricism. Deleuze’s transcendental empiricism was reinvented as the aesthetics of transcendental realism which integrates a plane of immanence with the aesthetics of following Tao. This is based on Deleuze and Guattari’s comments on Tao as “a field of immanence” which cannot be linked to any transcendent criterion. In transcendental realism, art leaves the domain of representation and becomes a truly transcendental encounter with intensity as a bloc of sensation in the plane of immanence. Deleuze’s concept of “*Agencement* machine” is used as a method of a comparative analysis on Deleuze’s transcendental empiricism and the aesthetics of Tao. Through this investigation, this paper challenges the Western modernist approaches to painting, dividing painting forms into abstract and figurative paintings stemming from the notion of representation. This formal division has created unnecessary boundaries and restrictions since it was adapted in modern Korean painting. This division is opposite to the characteristics of traditional Korean painting as an “artless art” and expression of “the aesthetics of View from Tao”. As a result, I attempt to reinvent Literati painting spirit and Korean true-view realism as an experimental artistic spirit of non-representational resemblance, which resembles pure virtuality of “Tao” prior to formal distinctions of art through Deleuze’s transcendental realism.

논문접수 2019. 04. 09	심사수정 2019. 04. 25	게재확정 2019. 04. 27
-------------------	-------------------	-------------------

미술교육에서 미술의 정의와 가치 매기기를 통한 미학적 탐구 방안1)

이민정

공주교육대학교 조교수

요 약

본 논문의 목적은 “미술”에 대한 정의와 가치를 매기는 활동을 통하여 미술교육의 기초 개념 중의 하나인 “미술”에 대해서 탐구할 수 있는 기회를 제공함으로써 예비교사들의 시각적 소통과 이해를 도모하고 미술교육에서 미학적 탐구 전략의 실천적 가치를 높이는 데 있다. 본고에서 추구하는 미학적 탐구방식은 예비교사들의 미술에 대한 인식을 확장시키고 서로 다름을 인정하고 존중하는 것을 배울 수 있는 인성교육의 좋은 통로가 될 수 있다. 또한 본 연구는 예비교사들의 직접적인 활동을 포함하고 있으므로 교육현장에서 활용할 수 있어 이론 및 실천적인 측면에서 높은 기대효과를 가진다.

주제어

미술(art), 미학적 접근방법(aesthetic approach), 인성교육(character education)

서론

우리가 “미술”이라는 용어를 떠올릴 때 우리들의 머릿속에 그려지는 이미지는 무엇일까? 어떤 이는 미술작품을 떠올리기도 하고 어떤 이는 미술관이나 미술가를 떠올리기도 할 것이다. 그렇다면 미술이란 전문적이고 특정한 영역에 국한되어 있는 것일까? 우리의 삶 속에서 미술이 차지하고 있는 위치는 무엇일까? 우리는 우리의 삶 속에서 미술을 어떻게 인식하고 경험하는 것일까?

이러한 질문들은 미학에서 주로 다루어져 온 것이기도 하지만 미술교육에서도 매우 중요하고 의미 있는 질문이다. “미술”은 “미술교육”에서 기본을 이루는 핵심적인 용어이다. “미술교육”에서 “미술”이라는 용어를 삭제한다면 “미술교육”이라는 용어가 가지고 있는 정체성은 사라지고 말 것이다. 또한 “미술”은 교육과정에서 보여

1) 본 연구는 2018년도 공주교육대학교 교내연구비 지원에 의한 것임.

지듯이 필수교과이다. 국어, 영어, 수학과 같은 교과들이 강조되고 이들 교과가 주지 교과라는 이름으로 불려지면서 미술 교과를 부수적이고 주변적인 것으로 여기는 경우도 적지 않다. 하지만 교육과정을 살펴보면 미술은 해도 되고 하지 않아도 되는 교과가 아니라 초등학교 3학년에서 중학교 3학년까지 반드시 가르쳐야하는 “필수교과”로서 자리매김하고 있다(NCIC 국가 교육과정 정보센터, 2015). 따라서 “미술”은 인간의 교육과 성장에 필수적인 것이라고 할 수 있다.

그렇다면 인간의 교육과 성장에 필수적인 “미술”은 미술교육에서 어떻게 정의되어지고 어떤 의미와 가치를 가지는 것일까? 이러한 질문에 대한 연구는 미술교육의 역사나 미술교육학에서 선행되어 왔다. 미술교육의 역사에서 볼 때 미술교육과 관련하여 미술은 중세의 도제신분제도나 수도원교육에서의 종교에 봉사하는 숙련된 기술로서, 르네상스 예술원과 산업사회에 필요한 드로잉을 위해 학교에서 이루어진 기능으로서, 창의성과 성장의 매개가 되는 자기표현으로서, 우리의 삶 속에서 만나는 모든 시각적 이미지를 포함하는 것으로서의 역할과 의미를 가지면서 변천해 온 것을 알 수 있다(Efland, 1996). 하지만 미술교육에서의 이러한 정의와 의미가 이론과 문헌에 명시되어 있다고 하더라도 실제 교육현장에서 가르치고 배우는 활동 속에서 미술이 어떻게 인식되고 경험되어지는가에 대한 의문은 여전히 남는다. 특히 교육 현장에서 미술교육이 이루어질 때 교육을 담당하고 있는 교사의 미술에 대한 인식은 교육에 상당한 영향을 끼친다고 하는 점에서 매우 중요하다.

따라서 본 연구는 미술교육의 기초를 이루고 있는 개념 중의 하나인 “미술”이라는 용어를 탐구하기 위하여 예비교사들을 대상으로 미술교육에서 미술이란 무엇인가에 대한 정의를 내리고 이에 대한 가치를 매기는 활동을 진행하였다. 연구를 위하여 수업 중 예비교사들에게 전개된 활동방식은 미학적 접근 방식의 성격을 취한다. 이를 위하여 본고에서는 먼저 “미술”이라는 용어에 해당하는 영어의 “art”가 어떻게 성립되고 정의되어 왔는가에 대한 미학사적 고찰을 진행한다. 영어의 “art”는 “미술”과 “예술” 모두에 해당하는 용어이며 “미술”이라는 용어는 그 역사적 맥을 “예술”과 상당 부분 같이 하고 있기에 본 연구에서는 “art” 자체의 용어의 성립과 정의에 대한 고찰을 하는 가운데 예술과 미술의 용어의 성립과 정의를 함께 고찰하고자 한다. 이러한 미학적 고찰을 바탕으로 본 연구에서의 미학적 탐구의 방향과 성격을 짚어본 뒤 예비교사들을 대상으로 한 미술의 정의와 가치 매기기의 활동 사례들²⁾

2) 본 논문에서 예시로 제시하는 사례는 본 연구자의 수업시간에 실천되어진 내용들이다. 이를 위하여 본 연구자가 제시하는 “미술의 정의 매기기”와 관련된 내용들은 키퍼 보이드와 골슨(Keifer-Boyd, K., & Maitland-Gholson, 2005)의 『시각문화와 미술 교육』에서 일부 소개되고 있는 내용을 적용하여 발전시킨 것이다. 키퍼 보이드와 골슨이 미술의 정의를 통하여 이를 재창작하는 과정을 포함하고 있다면 본 연구자의 연구는 미술이라는 정의를 열린 개념으로 놓고 이에 대한 논의를 더욱 밀고 나가 전개시킨 미학적 탐구 방식의 메타적 성격과 과정에 집중하고 있다는 점에서 차별성을 지닌다.

소개하면서 이에 대한 의의를 논의하고자 한다.

“art”의 용어의 성립과 정의에 대한 미학적 고찰³⁾

“art”라는 정의가 매겨지고 통합된 영역으로 정립된 것은 인류 역사상 300년도 채 되지 않는다. “art”의 어원을 거슬러 올라가면 “art”는 그리스어의 “테크네(technē),” 라틴어의 “아르스(ars)”에 해당한다(Shiner, 2015; Tatarkiewicz, 1998). 하지만 테크네와 아르스는 오늘날 우리가 사용하는 “예술”이나 “미술”이라는 용어의 뜻과 다르다. 오늘날 우리가 사용하는 “art”라는 용어가 “순수예술”이라는 독립적인 영역으로 탄생한 것은 18세기에 와서이다.

그리스어에 해당하는 테크네는 “기술,” 곧 물건 등을 만드는 데 필요한 “기술”을 모두 지칭하였는데, 예를 들자면, 건축가의 테크네, 조각가의 테크네, 전략가의 테크네, 수사학자의 테크네와 같이 “규칙에 관한 지식에 의거한 것”(Tatarkiewicz, 1998, p. 21), 곧 “법칙에 입각한 합리적 과정의 제작 활동”(오병남, 1996, p. 109)을 일컫었다. 따라서 규칙에 의거하지 않은 상상력이나 영감에 의한 시와 같은 것은 테크네에 속하지 못하였다(Tatarkiewicz, 1998). 테크네는 정신적인 것과 육체적인 것으로 나뉘었으며 정신적인 것에 속하는 것을 인문학적 “liberales”(Tatarkiewicz, 1998, p. 23) 테크네로, 육체적인 노력을 동반하는 것을 통속적 “vulgares”(Tatarkiewicz, 1998, p. 23) 테크네로 지칭하였으며 중세에는 기계적 “mechanical”(Shiner, 2015, p. 77; Tatarkiewicz, 1998, p. 23) 아르스로 일컬어졌다. 중세에도 시는 여전히 art에 속하지 못하였다. 이로써 고대와 중세의 “art”는 오늘날 우리가 사용하는 예술과는 상이하지만 어떤 의미에서는 훨씬 더 넓은 범위를 가졌다는 것을 알 수 있다.

르네상스 시대에 와서도 오늘날과 같은 “art”라는 용어는 정립되지 않았지만 활동들이 묶이기 시작하였다. 가령 조각가라는 개념도 르네상스 초기에는 조각가라는 한 가지 개념 대신, 돌조각가, 금속조각가, 목재조각가, 점토조각가, 밀랍조각가와 같이 각각 구별되다가 16세기에 와서 “스컬프토레스 sculptores”(Tatarkiewicz, 1998, p. 27)라는 “조각가”를 통칭하여 나타내는 명칭으로 포괄되었다. 하지만 “art”라는 용어는 아직 정립되지 않았다. 화가, 건축가, 조각가의 활동이 서로 유사한 것이라는 깨달음은 있었으나 그것을 통칭하는 “art”라는 용어로 아직 묶여지지 않았다.

18세기에 와서 비로소 “art”라는 용어가 탄생하게 되었는데 1747년 샤를 바뵈(Charles Batteux)는 “『단 하나의 원리로 환원되는 아름다운 예술들 Les beaux arts réduit à un même principe』”(Shiner, 2015, p. 154)에서 회화, 조각, 건축, 음악, 시, 무용, 웅

3) 본고에서 “art”의 용어의 성립과 정의에 대한 미학적 고찰은 서양 철학에 국한하여 고찰하고자 한다.

변을 묶어 “순수 예술(fine art)”라 칭하였으며 그 후 보편화되기 시작하였다. 19세기에 와서 예술이라는 의미가 좀더 협소한 의미로 그 영역이 좁아져서 시각예술에 적용되면서 시나 음악과 같은 것을 제외하고 회화 및 조각과 관련된 활동을 지칭하게 되었는데, 가령 “미술학교” 혹은 “미술 장려회”와 같은 명칭이 그것이다(Tatarkiewicz, 1998, p. 32). 따라서 미술과 예술은 명칭의 변경 없이 협소한 의미로 시각 예술, 곧 미술을 지칭하면서 예술과 미술의 명칭이 혼용되었다고 볼 수 있다. 19세기에 와서 순수 예술의 영역이 확고해지자 “순수한fine”의 명칭이 생략되면서 “예술art”로만 지칭하게 되었다(Shiner, 2015).

근대에 와서 예술을 통합된 하나의 개념으로 정의하려는 시도들이 있었으나 많은 모순된 해석들 사이에서 논쟁이 벌어졌으며 이러한 논쟁들은 예술의 불확실한 영역의 성격을 잘 보여준다.⁴⁾ 계속해서 기존의 예술개념에 포함될 수 없는 다양한 분야들이 생겨났고 특히 사진, 영화, 가구, 만화 등은 이러한 것들이 예술의 범위에 속하는지에 대한 많은 논쟁을 불러일으켰다. 이러한 논쟁의 초점은 “예술이 의식적인 인간활동”이라는 점은 의문의 여지가 없다고 하더라도 예술이 다른 종류의 의식적인 활동과 구별되는 차이점이 무엇인가에 대한 것이었다(Tatarkiewicz, 1998, p. 39). 이에 대해서 저마다 주장하는 예술의 정의는 다양하였으며 곧 또 다른 한계에 부딪히게 되면서 모든 예술에 적용되지는 못하였다.⁵⁾ 결국 예술을 단일한 정의로 총

-
- 4) 타타르키비츠(Władysław Tatarkiewicz)는 근대 예술개념의 논쟁적인 모순된 해석을 다음의 다섯 가지로 정리하였다. 첫 번째는, 한편에서는 바피가 규정한 일곱 가지 예술 외에 실용적, 기계적인 다양한 예술을 포함하는가하면 다른 한편에서는 엄격한 순수형식만을 강조한다(Tatarkiewicz, 1998). 두 번째는 한쪽에서는 시각예술에만 한정하는가하면 다른 한편에서는 시각예술 외에 음악, 시, 일반을 포함한다(Tatarkiewicz, 1998). 세 번째는 한편에서는 제작자의 의도를 중시하는가하면 다른 한편에서는 제작자의 성취를 중시한다(Tatarkiewicz, 1998). 네 번째는 어떤 맥락에서는 특별한 솜씨를 지칭하기도 하지만 다른 맥락에서는 솜씨 있는 활동의 산물을 지칭한다(Tatarkiewicz, 1998). 다섯 번째는 예술이 예술 전체를 지칭하기도 하지만 회화, 조각, 시와 같은 특정한 예술을 지칭하기도 한다(Tatarkiewicz, 1998).
- 5) 타타르키비츠는 저마다 주장하는 예술의 정의를 다음과 같이 정리하고 동시에 그 한계를 보여준다. 첫째, “예술의 변별적 특징은 미를 생산한다는 데 있다”(Tatarkiewicz, 1998, p. 40)는 것인데 이것은 미 또한 한 마디로 정의하기 어려운 개념이기에 모든 예술의 정의로는 적합하지 않다. 둘째, “예술의 변별적 특징은 현실은 재현하거나 재생산한다는 데 있다”(Tatarkiewicz, 1998, p. 40)는 주장으로 이 주장에서의 모방 개념은 추상화와 같은 예술에는 적용될 수 없으므로 모든 예술에 적용하는 데는 어려움이 있다. 셋째, “예술의 변별적 특징은 형식의 창조에 있다”(Tatarkiewicz, 1998, p. 41)는 것인데 이 주장에서 물질에 형식을 부여하는 것은 예술가뿐만 아니라 기술자와 같은 다른 이들도 부여할 뿐만 아니라 모든 만물은 형상을 지니고 있어 너무 광범위하며, 다른 한편에서 벨과 프라이가 주장하는 예술의 순수한 형식은 너무 협소하여 모든 예술에 적용될 수 없다. 네 번째, “예술의 변별적 특징은 표현에 있다”(Tatarkiewicz, 1998, p. 43)는 주장으로 여기서 주장하는 표현은, 가령 구성주의 예술과 같은 예술에는 적용되지 못하므로, 모든 예술에 적용되기에는 협소한 성격을 가진다. 다섯째 “예술의 변별적 특징은 미적 경험을 산출해낸다는 데 있다”(Tatarkiewicz, 1998, p. 41)는 것인데 여기서 주

팔하려는 근대의 노력은 불가능하다는 결론에 이르게 되었으며 이후 예술의 정의 불가능성은 결국 예술과 삶의 긴밀한 관계 속에서 무엇이든 예술이 될 수 있는 시대를 열었다.

미술의 정의와 가치 매기기를 위한 미학적 탐구의 방향과 성격

“art”의 정의에 대한 미학적 고찰을 통하여 도달한 결론은 그 정의 불가능성이었다. 예술은 본성적으로 열린 개념이며 다양할 수밖에 없다. “art”의 정의에 대한 미학적 고찰을 통하여 드러난 “art”의 이러한 특성은 본 연구에서 추구하는 미학적 탐구의 방향과 성격을 잘 제시하여 준다. 본 연구에서 취하는 미학적 탐구방식은 학생들이 미술에 대한 단일한 특정 정의를 미리 규정하지 않은 채 출발하는 방식을 취한다. 그렇다고 해서 본 연구에서 취하는 미학적 탐구의 목적이 하나의 단일한 미술의 정의를 내리거나 가치를 찾는 것 또한 아니다. 즉 본고에서 취하는 미학적 탐구방식은 하나의 규정된 정의를 미리 상정하여 그 정의에 맞는 미술의 하위영역을 찾는 것도 아니며 여러 가지 하위 영역을 통합하여 확정된 하나의 미술의 정의를 찾아내는 것도 아니다. 따라서 본고에 취하는 미학적 탐구의 방향과 성격은 처음과 끝이 모두 열려 있는 방식을 취하며 이것은 앞서 미학사적 고찰에서 도달한 열린 개념으로서의 미술의 정의의 성격과 함께 한다.

미술교육에서 논의되어온 미학적 탐구는 다음과 같이 나누어 생각해 볼 수 있다. 첫째는 메타적인 측면에서의 미학적 탐구이다(Parsons & Blocker, 1993). 미학이라는 학문 자체의 성격이 예술이나 아름다움, 미적 반응 등에 대한 철학적 질문들로 이루어진 메타적인 성격을 가진다. “메타적”이라는 용어는 사전적으로 “어떤 것의 범위나 경계를 초월하거나 아우르는, 또는 그런 것”(국립국어원 우리말샘, 2016)을 가리킨다. 메타적 성격의 미학적 탐구란 미술제작, 미술비평, 미술사의 활동을 넘어서서 아우르는 활동을 말한다. 이는 미술제작과 같은 것을 주제로 삼는 것이 아니라 그것에 대해서 생각하는 방식을 주제로 한다(Lee, 2011; Parsons & Blocker, 1993). 따라서 미술교육에서의 미술이라는 용어의 정의를 다루기 위해서는 메타 학문적인 성격의 미학의 성격을 살려 미술에 대한 정의를 묻는 메타적인 접근을 할 수 있다. 메타적 성격의 미학적 탐구는 미술에 대해 생각하는 다양한 방식에 관심을 갖고 그 속에서 떠오르는 의문들에 대해서 열심히 생각하게 하고 질문하게 한다. 질문을 제기한

장하는 미적 경험은 예술 외에 다른 사물에 의해서도 생겨날 수 있어 광범위할 뿐만 아니라 미적 경험이라는 용어의 의미도 애매하여 적합하지 않다. 여섯째 “예술의 변별적 특징은 충격을 준다는 데 있다”(Tatarkiewicz, 1998, p. 42)는 주장인데 모든 예술이 충격을 주는 것은 아니기에 이러한 정의도 역시 모든 예술에 적용하기에는 어려움이 있다.

다는 것은 문제에 주의를 기울인다는 것이고 이는 우리가 당연하게 여기거나 너무 익숙하여 간과했던 문제들에 주의를 기울이고 깨닫게 되는 철학적 작업을 말한다(Dewey, 1934; Greene, 1995; 2001; Lee, 2011; Parsons & Blocker, 1993). 둘째는 미학이라는 용어가 가지고 있는 성격에서의 미학적 탐구이다. 미학이라는 용어는 영어의 “aesthetics”로 이 용어로부터 미적, 미학적이라는 말을 할 때에는 “aesthetic”이라는 용어를 쓴다. 이 용어는 고대 희랍어 아이스테시스(aisthesis)에서 온 용어로서 다시 이 용어를 풀이하면 sensory perception이라는 뜻을 지닌다. 이것은, 이성적이고 논리적인 접근으로서의 인식과 구별된 것으로, 감성적이고 감각적인 앎이라는 측면에서의 미학적 접근 방법을 일컫는다(이민정, 2010; 2013; 2015; Dewey, 1934; Greene, 1995; 2001, Lee, 2011; 2014). 인식론적 측면에서 생각해 볼 때, 미학적 탐구라는 것은 일종의 앎의 방식, 깨달음, 깨어남의 방식으로서 감성적 인식이라는 측면의 접근법을 말한다(Dewey, 1934; Greene, 1995; 2001).

본고에서 취하는 미학적 탐구는 첫 번째 메타적 측면에 주안점을 두고 전개하였다. 이러한 접근방식은 미술교육의 기초개념을 이루고 있는 미술에 대해서 생각하고 그에 대한 의미와 가치를 스스로 부여하고 탐구할 수 있는 기회를 제공한다. 앞서 밝힌 바와 같이 본고에서 추구하는 미학적 탐구를 통한 활동의 목적은 미술의 정의를 도출하고자 함이 아니다. 이 활동의 주안점은 과정에 주목하여 그 과정에 가치를 두는 것이다. 이는 과정중심 평가에 강조점을 두고 있는 2015 개정 교육과정과도 잘 부합되는 점이다(NCIC 국가 교육과정 정보센터, 2015).

미술의 정의와 가치 매기기의 미학적 탐구의 사례 및 의의

본 연구에서 미술의 정의와 가치를 매기는 활동을 통한 미학적 탐구를 위하여 본 연구자가 취한 방식은 두 가지이다.⁶⁾ 첫 번째 방식은 교수가 미리 선정한 대상들을 일방적으로 제시하고 미술인 것과 미술이 아닌 것에 대한 질문과 토론을 전개하는 방식이다. 이 방식에서는 학생들이 교수에 의해 선정된 대상들을 미술인 것과 미술이 아닌 것으로 분류하는 활동을 한다. 두 번째 방식은 학생들이 직접 자신의 삶 속에서 대상들을 선택하여 미술인 것과 미술이 아닌 것으로 분류하고 이에 대한 질문과 토

6) 이와 같은 두 가지 방식은 본 연구자의 기 연구인 「너의 이야기를 들려줘: 광고/상업 이미지를 중심으로 한 삶 속의 미학적 접근방법」(이민정, 2015)에서도 광고 이미지를 중심으로 전개되었다. 두 방식이 가지는 보다 상세한 의미 차이 및 교수와 학생간의 상호작용에 대해서는 「너의 이야기를 들려줘: 광고/상업 이미지를 중심으로 한 삶 속의 미학적 접근방법」(이민정, 2015)에 소개되어 있으며 기 연구에서 교수와 학생간의 상호작용에 대한 자세한 논의는 Thompson과 Bales의 “Michael doesn't like my dinosaurs: Conversations in a preschool art class”(Thompson & Bales, 1991)를 참고하였다.

론을 전개하는 활동이다. 두 방식 모두 미술의 정의와 가치를 매기기 위하여 미술인 것과 아닌 것을 분류하고 토론하는 활동을 포함하고 있지만 활동의 성격과 활동이 전개되는 양상 및 의미의 차이는 크다.

<그림 1>은 첫 번째 방식을 따라 본 연구자가 학생들에게 일방적으로 제시한 PPT 자료이다. PPT 화면에 제시된 대상은 교수에 의해서 일방적으로 선택된 대상들이다. 이 방식에서는 교수가 대상들을 선별하여 놓기 때문에 학생들은 미술인 것과 아닌 것을 스스로 준비할 필요성을 느끼지 못한다. 학생들은 화면에 제시된 대상을 수동적으로 보면서 미술인 것과 미술이 아닌 것으로 대상을 분류하고 각자의 의견을 내어놓는다. 여기서 제시된 대상들은 학생들 자신이 아닌 교수가 선택하여 일방적으로 제시된 대상들이므로 학생들 개개인이 자신의 삶 속에서 직접 선택하여 온 대상들에 비하여 학생들의 삶과 직접적인 관련성이 적을 뿐만 아니라 학생들은 수동적인 위치에서 획일적이고 일방적인 방식으로 제시된 대상을 받아들이고 이에 대한 분류를 하게 된다. 따라서 이렇게 제시된 대상들은 학생들의 삶에 유의미한 작용을 하기에는 한계를 가진다고 할 수 있다.



<그림 1> 교수가 제시한 미술인 것과 미술이 아닌 것 PPT 화면

<그림 2>는 두 번째 방식을 따라 학생들이 자신이 생각하기에 미술인 것과 아닌 것을 스스로 선택하여 온 대상들의 예시이다. 이것은 첫 번째 방식에서의 획일적으로 제시된 대상들과는 달리 학생들이 자신의 구체적인 삶 속에서 만나고 상호작용하는 다양한 대상들을 살펴보면서 적극적으로 준비하여 온 것들이다. 이렇게 학생들 스스로 삶 속에서 미술인 것과 아닌 것을 선택하고 준비하는 일은 교수의 일이 아닌 학생들 개개인의 자신의 일이 된다. 이러한 준비 과정 속에서 학생들은, 획일적으로 제시된 대상을 수동적인 태도로 바라보는 첫 번째 방식에서의 활동과 달리, 각자의

다양한 삶 속에서 구체적으로 전개되고 자신의 경험 속에서 상호작용한 각기 다른 대상을 선택하고 유심히 살펴보는 일을 하게 된다. 따라서 자신의 삶 속에서 무심코 지나친 대상들을 “미술”이라는 관점에서 다시 보는 활동이 적극적으로 일어나게 된다. 파울루 프레이리(Freire, 2005)는 자신의 삶으로부터 유리된 지식에 대해 경고하면서 “자신의 행동을 기술하는 주체로서 자신을 지각”(p. 167)하는 경험으로부터 나온 지식을 출발점으로 삼아야한다고 강조하고 있다. 학생들은 자신의 삶 속에서 무심코 지나쳤던 대상들을 바라보며 기술하는 주체가 되며 미술인 것과 아닌 것의 질문을 던지는 활동을 하면서 자신을 자각하고 중요한 질문과 반성이 일어날 수 있는 기회를 가지게 된다.



<그림2> 학생들이 선택한 다양한 대상들

이렇게 두 번째 방식으로 전개된 미학적 탐구에서는 개별 활동과 그룹 활동을 오가며 여러 차례의 메타적 성격의 미학적 탐구가 일어나게 된다. 학생들은 이 활동을 위하여 수업에 임하기 전에 자신의 삶의 속에서 만나는 대상들을 살피고 미술인 것과 미술이 아닌 것을 가져오기 위한 시간을 갖게 됨으로써 스스로 주변에서 미술이라는 것이 무엇인지에 대해 탐색할 수 있는 예비시간을 가지게 된다. 이때 학생들은 자신들의 주변을 살펴보면서 자신의 삶과 밀착되어 의식하지 못했던 대상들과 거리를 두고 무의식적으로 미술이라고 생각하거나 미술이 아니라고 생각해왔던 것들을 살펴보게 된다(첫 번째 메타활동). 학생들은 그룹 활동을 통하여 그룹 내에서 각자가 가지고 온 대상들을 암묵적으로 분류하고(두 번째 메타활동) 그 근거에 대해서 서로의 주장을 펼치면서(세 번째 메타활동) 자신의 생각과 거리를 두고 바라보게 되고 그룹원들의 주장들을 자신의 관점이나 기준과 비교하고 반박하거나 질문하면서 각자 미술의 정의를 내리는 시도를 한다(네 번째 메타활동). 학생들은 그룹원들끼리 각자의 주장을 조율하면서 여러 가지 주장들과 근거들이 모아지고 통합되거나 혹은 삭제되거나 더해지는 과정을 거친 뒤(다섯 번째 메타활동) 마지막으로 각 그룹별로 내린 정의와 활동을 정리하면서 확장된 전체 토론시간을 가지게 된다(여섯 번째 메타활동).

<표 1>은 학생들이 자신의 삶 속에서 미술인 것과 아닌 것을 준비하면서 느낀 점과 생각한 점을 드러내고 있다. <표 1>에서 나타난 학생들의 진지한 고민과 의문, 주변에 대한 관심은 예비과정의 중요성을 잘 보여주고 있다. 학생들은 예비적 과정을 통해 메타적인 입장에서 주변의 대상을 살펴보면서 능동적이고 적극적인 자세로 탐구에 참여하게 된다.

<표 1> 미술의 정의 매기기를 위한 예비활동을 통한 학생들의 생각

학생	예비활동을 통한 학생들의 생각
문○정	미술인 것과 미술이 아닌 것을 분류해보고 기준을 세워보는 활동을 하는 것이라고 들었을 때 이 주제를 가지고 어떻게 조별[활동]을 할 수 있을지 의문이 들었다. 모두가 미술을 구분하는 데 있어서 똑같은 생각을 하고 있을 거라 생각했기 때문이다. 하지만 나 스스로도 미술의 기준을 생각해보니 바로 떠오르지 않았다. 어느 정도 내 스스로의 생각을 정리할 시간이 필요했다.
고○은	처음 미술인 것과 아닌 것을 가지고 오라고 교수님께서 준비물을 말해주셨을 때 “과연 미술이 아닌 것을 내가 찾을 수 있을까?”라는 고민이 생겼다.
최○수	이 활동을 하면서 일상생활에 쉽게 접할 수 있는 것들에 대한 생각을 다시 해보게 되었다.
양○영	미술인 것과 아닌 것에 대한 기준을 세우고 분류해보기 전에는 주변 사물들에는 별로 관심을 가지지 않았고 미술이라고 하면 보통 유명한 작품들을 생각했었다. 하지만 이 활동을 해보고 난 후부터는 주변 사물들을 보면서 “이것은 미술일까, 아닐까?”라고 고민해보게 되었다.
김○욱	내 주변에서 미술인 것과 미술이 아닌 것을 생각해보고 분류하는 활동을 평소에는 좀처럼 생각하지 못했던 주제라고 생각했다. 하지만 이번 활동을 통해 내 주변을 더 자세히 관심을 가지고 돌아볼 수 있는 기회가 된 것 같다.
김○현	처음에는 미술인 것과 미술이 아닌 것을 찾아오라고 하셨을 때 정말 당황스러웠다. “미술인 것?,” “미술이 무엇인가?”에 대한 생각을 거의 일생동안 미술을 배우고 미술활동을 하면서도 깊게 생각해보지 못했던 까닭이다.
손○진	평소에는 생각 없이 봤을 물건을 기준에 따라 미술인지 아닌지 생각해보게 되었다.

이러한 고민과 질문들 속에서 학생들 개개인이 가지고 온 대상에 대한 미술의 분류기준은 그룹 활동 속에서 새롭게 설정되고 수정되기도 하고 확장되기도 하면서 변형된다. <표 2>는 이러한 그룹 활동을 잘 보여주고 있는데 학생들은 자신이 가지고 온 대상들이 그룹원들이 가지고 온 대상들과 섞여서 어떻게 분류되어지는지를 메타적인 위치에서 보면서 그룹원들이 분류한 기준에 대해 자신의 견해를 이야기하며 비판적 자세를 취하기도 하고 동의하기도 하면서 서로 상호작용한다. <표 3>은 이러한 그룹 활동을 통하여 변화되거나 확대된 학생들의 생각을 나타내어주고 있다.

<표 2> 그룹활동: 미술인 것과 아닌 것의 미학적 탐구의 사례

이○현 학생의 그룹의 미학적 탐구 대상들6



자신의 주변에서 가지고 온 대상에 대한 이○현 학생의 미학적 탐구(개별활동)

이○현	미술인 것	바나나우유, 과자포장지, 당근지우개, 아인지우개, 색종이,
	미술이 아닌 것	나뭇잎
	대상을 구별하는 기준	자연의 산물인가? 아니면 물건을 만든 사람의 의도와 목적이 예술적으로 보이는가?

그룹원들과 이○현 학생의 상호작용 및 미학적 탐구 (그룹활동)

그룹원 이름		김○욱	이○주	공○성
분류자는 대상을 어떻게 분류하였는가?	미술인 것	핸드폰케이스, 바나나우유, 과자포장지, 당근지우개,	핸드폰케이스, 바나나우유, 과자포장지, 당근지우개, 색종이	핸드폰케이스, 바나나우유, 과자포장지, 당근지우개, 아인지우개, 색종이
	미술이 아닌 것	색종이, 알약, 아인지우개, 나뭇잎	알약, 아인지우개, 나뭇잎	나뭇잎
분류자는 어떠한 기준으로 대상을 구별하였는가?		물건에 미적표현의 의도와 의미가 부여되었는가?	물건이 만들어질 때 심미적 요소가 고려되었는가?	인위적인가? 목적이 있는가?
분류자의 분류 기준에 동의하는가?		동의하지 않음	동의하지 않음	동의함
동의한다면, 혹은 동의하지 않는다면, 그 이유가 무엇인가?		색종이는 여러 종류가 있는데, 그것은 각각 미적 표현의 의도가 부여되어 있다고 생각하기 때문이다.	아인지우개는 심미적 요소가 고려되지 않은 그냥 지우개의 용도에 맞는 물건이라고 생각해서	2가지 기준에 맞게 잘 분류하였다. 자연이 아닌 모든 것을 미술로 보는 기준에도 동의한다.

<표 3> 미학적 탐구활동을 통한 학생들의 사고의 변화와 확장

학생	학생들의 생각
박○은	미술관에 걸리고 전시되는 것들만이 미술이라고 생각하였지만 생각보다 미술이란 개념이 일상생활에 깊숙이 녹아들어있는 개념이라는 것을 알 수 있었다.
김○미	친구들과 이 활동을 하면서 저마다의 기준이 다양하다는 것이 흥미롭고 저마다 기준의 근거가 납득할 수 있어 미술의 기준에 대해 명확하게 정의하기 어렵다는 생각을 하였다.
이○희	미술에 대해 진지하게 생각해본 적이 없었는데 미술인 것과 아닌 것을 분류해보면서 미술에 대한 생각이나 관점의 폭이 넓어진 것 같다. 과반수 친구들이 미술인 것으로 분류해서 같은 물건인데도 서로 생각이 다르고 미술에 대한 개인별 개념이 다르다는 것을 알 수 있었다.
김○은	막연히 미술작품을 보아왔지만 나 스스로 미술이라고 정의한 것을 언어로써 표현하자니 어려움이 있었다. 어떤 점을 정의하면 한 지점에서 모순이 생기고, 반례가 튀어나와서 미술을 굉장히 주관적으로 멋대로 해석해왔음을 깨달았다. 어렵게 미술의 기준을 세우고 나니 다른 사람들의 관점과 내 관점이 비슷한 점도 꽤나 있었지만 그 만큼 내가 공감하거나 동의하지 못하는 부분도 많았다.
조○수	유명한 화가의 작품이나 예술품만이 미술이라고 생각했는데 미술은 우리 실생활 속에 깊이 들어와 있고 그 범위조차 매우 넓다는 것이다.
안○연	나의 예상과는 완전히 달리 친구들이 가져온 미술인 것과 미술이 아닌 것도 너무 새롭고 이 친구가 이렇게 확장된 사고를 가지고 있었구나하는 생각도 했다. 이를 통해 나는 사람들[에게는] 보이는 것과는 또 다른 내면이 있고 내가 생각했던 것보다 다양한 생각이 모일 수 있다는 것을 배웠다.
김○주	조원들과 만나 서로의 기준을 토의해보니 보는 관점에 따라 다양한 기준이 존재할 수 있다는 걸 느꼈다. 들으면서 내 기준이 조금씩 조정되는 시간도 되었다. 내 관점에서만 보면 시야가 좁을 수 있었지만 다양한 관점에서 바라[보면서] 넓은 시야로 볼 수 있어 좋았다.
김○아	지난 강의 중 교수님께서 뒤샹의 “샘”이 미술이라고 생각 하냐고 물어보셨을 때 선뜻 대답하지 못했다. 미술 교과서에 소개되어 있는 유명한 작품이지만, 나의 기준에서는 그것이 일반 변기에 불과하며 어떠한 아름다움도 드러내고 있지 않다고 생각해서였다. 하지만 이번 활동을 통해 생각이 바뀌었고 미술인 것과 아닌 것을 구분하는 기준을 새롭게 정립할 수 있었다. 다른 친구들의 다양한 미술 분류기준을 들어보니 나의 기준이 편협했고 틀에 얽매어 있음을 느꼈다.
박○원	미술인 것과 아닌 것을 나누는 일에 대해서 이분법적으로 나눌 수 있는 것이라 생각했는데 이에 대해 사람들의 의견과 관점에 따라 똑같은 사물이라도 다르게 바라볼 수 있다는 것을 알게 되었다. 또한 사물에 대해서 비슷하게 나누었더라도 기준이 다를 수 있다는 것을 알게 되었다.

이러한 상호작용 속에서 학생들은 인성적인 측면에서 “상호 존중”이나 “다름의 인정”과 같은 중요한 요소를 깨닫고 자신을 돌아보며 자신의 생각이 편협할 수 있다는 인정과 타자를 긍정하는 태도도 가질 수 있게 된다. <표 4>는 탐구과정 속에서 깨닫게 된 인성적인 측면과 반성적 태도가 드러난 부분으로 이러한 사례는 인성교육의 가능성도 엿볼 수 있게 한다.⁷⁾

<표 4> 미학적 탐구활동을 통해 나타난 인성적 측면의 사례

학생	학생들의 생각	인성적 요소
황○정	사람들의 관점이 다를 수 있다는 것을 확실히 알게 되었다. 그리고 미술인 것과 아닌 것을 생각해 봄으로써 내가 미술을 어떻게 생각하고 있는지 세삼 깨닫게 되었다. 미술이 우리 곁에 항상 존재하고 있음을 인식하고 미술활동을 할 때 어떤 것이든 미술이 될 수 있다는 생각으로 자신감을 가지고 임해야겠다고 생각했다.	자아 성찰, 자신감
이○입	처음에 이 활동에 대해 들었을 때 대부분 분류결과가 비슷할 것이라 예상하였으나 의외로 결과가 다양해서 놀랐다. 나 역시……미술을 아름다운가 아름답지 않은가하는 편협한 사고에 갇혀 있다는 생각도 들었다.	편협한 사고의 반성
오○린	미술의 기준은 사람마다 큰 차이가 없는 줄 알았는데 예상 외로 다양한 기준이 나와서 인상 깊었다. 이러한 심도 있는 고민을 해 보지 않았다는 것 역시 나를 돌아보는 계기가 되었다.	자아 성찰
박○빈	미술인 것과 아닌 것의 기준은 사람마다 의견이 갈리고, 다양하기 때문에 그 의견을 서로 존중하는 태도 역시 중요하다고 느꼈다.	상호 존중
김○욱	이 활동을 통해서 나의 의견만을 고집하는 것이 아닌 남의 의견도 들어보고 수용하는 자세와 비판적인 자세 둘 다 기를 수 있게 됨으로써 가치 있는 활동이라고 생각하였다.	수용과 비판적 자세
이○음	의견이 다른 부분을 합의하는 과정을 통해 각자의 생각의 차이들을 이해하고 받아들이는 태도를 기를 수 있었다.	차이의 인정

7) <표 4>는 반성적 태도나 인성적인 측면이 드러난 부분을 보여주기 위한 예시로 발췌하여 제시된 것으로 모든 학생들이 “상호 존중”이나 “차이의 인정”과 같은 인성적인 측면의 깨달음을 얻는다는 의미라기보다는 “인성교육의 가능성을 엿볼 수 있다”는 데 의의를 둔 것이다. 하지만 본 연구에서 실천을 통하여 깨닫게 되는 인성적인 측면은 이론 지식으로 배우는 “상호 존중”이나 “차이의 인정”과는 차별성을 지니고 있으며 이런 점에서 중요한 의미가 있다고 할 수 있다.

학생	학생들의 생각	인성적 요소
김○은	다른 사람들의 관점과 내 관점이 비슷한 점도 꽤나 있었지만 그 만큼 내가 공감하거나 동의하지 못하는 부분도 많았다. 그런 관점을 처음에는 잘 이해하지 못했으나 그들의 의견이 있다는 것 자체에 대해 생각하고 인정하려는 자세가 중요할 것 같다는 생각이 들었다. 또한 그들을 더 깊이 존중하기 위해서 그들의 이야기를 듣고 최대한 이해하며 생각의 폭을 넓혀야겠다는 다짐을 했다.	차이의 인정
이○현	내가 미술이라고 생각했던 것 이외의 기준으로 물건들을 분류하는 모뎀원들을 보며 내가 생각하는 기준들과는 또 다른 관점으로 바라볼 수 있다는 것을 깨달았다. 그로 인해 다른 사람들의 의견을 받아들이기도 하고 모뎀원 간의 합의를 통해 하나의 의견으로 수렴해나가는 과정을 거치면서 의사소통의 중요성 또한 깨닫게 되었다.	차이의 인정, 소통의 중요성

결론

미술교육에서 미술이라는 개념은 학생들에게 좀 더 특별한 곳에서 만날 수 있는 것으로 여겨지곤 한다. 가령, 미술관, 미술작품이라고 일컫는 특정한 곳이나 특정한 대상에 한정하여 미술이라는 정의를 내릴 수 있다는 생각을 하고 있음을 학생들의 활동을 통하여 알 수 있었다. 18세기에 순수 예술(fine art)이라는 용어가 탄생한 이래, 사진의 발명 등과 같은 기술의 발전과 더불어 예술의 정의가 넓어지고, 실험적인 예술장르가 더해지면서 그 개념을 정의하는 것이 불가능하게 되었음에도 불구하고, 학생들이 가지고 있는 미술 개념에는 어떤 한계가 있음을 알 수 있었다.

본고에서 개진한 미술의 정의와 가치 매기기를 통한 미학적 탐구는 많은 미학자들이 논쟁을 거듭해온 미술의 정의를 성공적으로 내리고자 함이 아니다. 이러한 탐구는 학생들로 하여금 미술이란 미술관에 걸려있는 작품이나 학생들이 미술시간에 작품을 제작한다는 목적을 가지고 만든 미술작품에 국한된 것이라는 편협한 사고를 넘어서서 우리의 삶 곳곳에서 만날 수 있는 것임을 알게 하는 데 유용한 활동이다. 이러한 배움은 고정된 답을 가지고 학생들에게 주입하거나 그 정답에 도달하게 하는 활동과는 차별성을 가진 배움이다. 학생들은 미학적 탐구 활동을 통하여 미술이라는 것이 삶으로부터 멀리 떨어져 고귀한 곳에 존재하거나 특정한 작품과 장소에 속하는 것이 아니라 우리의 삶 속에 아주 가까이 있다는 것을 깨닫게 되고 열린 개념으로서의 미술의 성격을 잘 알게 된다. 이러한 깨달음은 학교에서 배우는 지식이 하나의 이론적 지식으로 끝이 나거나 삶과 동떨어진 문제로 남겨지는 것에 대한 문제를 해소할 수 있게 해 준다. 미학적 탐구 활동을 통해 얻은 예비교사들의 깨달음

은 이론으로만 전달받는 지식이 아닌 삶 속에서 실천적으로 도달할 수 있는 지식으로 활성화되어 우리 도처에 존재하는 미술을 느끼고 알 수 있는 교육을 실천할 수 있는 역량을 더해 줄 수 있을 것이라 기대한다. 또한 방법론적인 측면에서 이러한 미학적 탐구는 학생들의 사고를 자극하고, 학생들이 토론을 통하여 상호 소통하는 가운데, 다른 사람의 의견을 존중하고 서로 차이를 인정할 수 있는 인성교육의 가능성도 열어준다고 할 수 있다.

참고문헌

- 국립국어원 우리말샘. (2016). <https://opendic.korean.go.kr/search/searchResult?query=%EB%A9%94%ED%83%80%EC%A0%81>.
- 오병남 (1996). *미학강의: 문제와 방법을 중심으로*. 서울: 서울대학교 미학과.
- 이민정 (2010). Rethinking aesthetic education. *미술교육연구논총*, 27, 205-228.
- 이민정 (2013). 지각의 변증법적 이미지 사유를 통한 미학적 접근 방안. *미술교육논총*, 27(1), 1-24.
- 이민정 (2015). 너의 이야기를 들려줘: 광고/상업 이미지를 중심으로 한 삶 속의 미학적 접근방법. *미술과 교육 Journal of Research in Art Education*, 16(3), 19-39.
- Efland D. A. (1996). *미술교육의 역사*. (박정애 역). 서울: 예경. (원저출판, 1990)
- Anderson, T., & Milbrandt, M. K. (2005). *Art for life: Authentic instruction in art*. Boston: McGraw-Hill.
- Dewey, J. (1934). *Art as experience*. New York, NY: Perigee Books.
- Freire, P. (2005). *Teachers as cultural workers: letters to those who teach*. (D. Macedo, D. Koike, & A. Oliveira, Trans.). Colorado: Westview Press.
- Greene, M. (1995). *Releasing the imagination: Essay on education, the arts and social change*. San Francisco, CA: Jossey-Bass.
- Greene, M. (2001). *Variations on a blue guitar: The Lincoln Center Institute lectures on aesthetic education*. New York, NY: Teachers College Press.
- Keifer-Boyd, K., & Maitland-Gholson, J. (2010). *시각문화와 미술교육*. (류재만, 손지현, 박미진, 정윤의 역). 파주: 교육과학사. (원저출판, 2007)
- Lee, M. (2011). *Aesthetic education for children in public/in-between space: happiness and identity*(Unpublished doctoral dissertation). The Pennsylvania State University, Pennsylvania.
- Lee, M. (2014). The Meaning of Paulo Feirie's Common Sense in aesthetic education.

- 미술과 교육* *Journal of Research in Art Education*, 15(3), 61-78.
- Parsons, M. J., & Blocker, H. G. (1993). *Aesthetics and education*. Illinois: Illinois.
- Shiner, E. Larry. (2015). *순수예술의 발명*. (조주연 역). 경기도 구리: 인간의 기쁨. (원저 출판, 2001)
- Tatarkiewicz, W. (1998). *여섯 가지 개념의 역사*. (이용대 역). 서울: 이론과 실천. (원저 출판, 1975)
- Thompson, C. M., & Bales, S. (1991). Michael doesn't like my dinosaurs: Conversations in a preschool art class. *Studies in Art Education*, 33(1), 43
- NCIC 국가 교육과정 정보센터. (2015). *2015 개정 미술과 교육과정*. <http://ncic.re.kr/>에서 2019. 01. 09에 인출.

Abstract

An Aesthetic Approach of Art Education by Defining the Values and Concept of Art

Min-Jung Lee

Gongju National University of Education

This study attempts to enhance the practical competence of an aesthetic approach in art education through inquiry activities aimed at identifying “what is art?” Such a question is not only the main theme of aesthetics, but also the fundamental concept of art education. This approach provides the opportunity for pre-service elementary teachers to consider the word *art*, which is the fundamental idea of art education, in order to address critical issues in art education as well as pursue visual understanding and communication. In this way, the aesthetic approach plays an important role in expanding pre-service elementary teachers’ understanding of the idea of art among as well as character education, in which we respect others and accept differences. Furthermore, this approach incorporates both theoretical and practical aspects of pre-service elementary teachers’ work in the education field.

논문접수 2019. 07. 12	심사수정 2019. 07. 30	게재확정 2019. 08. 05
-------------------	-------------------	-------------------

학습 공간 디자이너로서의 학습자: 건축가와 함께하는 놀이터 디자인1)

정혜연

홍익대학교 조교수

요 약

본 연구는 세이브더칠드런(Save the Children)이라는 구호기관과 서울 D초등학교가 협력한 “잘 노는 우리학교 만들기”의 일환으로 학습자와 건축가의 놀이터 디자인 워크숍을 대상으로 한다. 학습자가 자신의 학습 영역인 놀이터를 건축 설계자와 함께 디자인하는 과정에서 학습자와 건축 설계자가 어떠한 상호작용을 하며 그 상호작용이 조형 디자인으로 완성되어 가는 과정을 살펴보았다. 본 연구는 비참여형 실험연구로서 수업과 워크숍에 교사와 학생들 간의 상호작용을 관찰하고 추후 교수자인 건축가들과의 인터뷰를 진행하였다. 4차의 워크숍의 내용은 학습자로 하여금 놀이터가 놀이시설물의 집합체라는 인식 변화 과정이 공간디자인의 개념으로 변화하는 과정에서 학습자가 자신들의 놀이 공간과 놀이의 방식을 스스로 알아가도록 하는 것이었다. 학습자의 평면디자인의 반응을 통해 학습자의 요구를 읽어낸 건축가들은 3차원의 모형과 패턴이 될 수 있는 재료들을 제시하여 아동들이 자신의 요구를 3차원의 시각 형태로 표현할 수 있도록 하였다. 협력 학습의 방식으로 발전된 아이디어는 전문가의 해석과 분석을 통해 놀이터 디자인이 된 것이다. 이 워크숍을 통해 디자인 된 놀이터는 지역사회에 요구를 담아내는 환경미술의 성격을 띠게 되었다.

주제어

놀이 기구 없는 놀이터(playground without playing equipments), 학습 공간으로서 놀이터(playground as a learning space), 환경 미술(public art), 지역의 맥락성(context of community), 장소 특정적 예술 작품(site-specific art), 협력 디자인 학습(cooperative design leaning)

들어가는 말

놀이는 단순한 유희가 아니라 타인과의 상호 작용을 통한 사회화를 이루며 자신을 알

1) 본 논문은 홍익대학교 연구비 지원을 받은 논문임.

아가는 학습의 과정이다. 세케이(Szekely, 2011)는 가시적으로 중요성이 보이지 않는 사소한 아동의 놀이 행위도 의미를 가지고 있다고 주장한다. 아동은 놀이를 통해서 자신의 미래를 발견하기 시작하고, 가능성 있는 도구를 시험해보고 평생 동안 가지게 될 새로운 관점을 발견한다고 한다. 세케이는 예술가도 아동처럼 놀이와 예술을 통해 세상을 탐색한다고 주장한다. 아동은 놀이를 통해 호기심을 가지고 물리적 공간을 탐색한다. 또한 놀이는 사물과 다양한 형태와 상호작용하며, 재료를 시험하고, 다른 표면들과 공간을 경험한다고 한다. 그리하여 놀이는 예술가와 아동 예술가 모두에게 예술에 대한 공헌을 하면서도 세상을 재정립하는 목소리와 느낌의 장이라고 한다.

이와 같이 아동과 놀이가 가져오는 학습의 효과를 인정한다면 놀이터는 중요한 학습의 공간이 된다. 단순히 놀이를 위한 물리적 환경으로서 그리고 아동의 안전과 신체적 활동의 장으로서의 놀이터를 정의한다면, 놀이를 단순히 유희로만 바라보는 것이다. 놀이의 학습적 역할을 이해하고 만약 놀이터는 교실과 학교의 시설을 학습자의 학습 동기와 안정에 중요한 영향을 미치는 학습공간으로 인정한다면, 놀이터 또한 학습 공간으로 자리 매김 되어야 한다. 그럼에도 불구하고 학교 내의 놀이 시설은 아동의 요구를 반영하지 못한 채 안전만이 우선시 되고 있다.

이와 비슷한 배경으로 아동의 놀이터를 공공미술이나 환경미술, 즉 예술 작품으로 인식하여야 한다는 연구와 주장이 있다. 윤재국과 유진형(2010)은 어린이 놀이터를 위한 공공미술 개념의 도입에 관해 연구하면서 기존의 국내의 놀이터는 대부분 기능성은 있지만 조형성이 획일화된 형태로 구성되어 아동들의 창의성 개발을 저해하고 있다고 지적한다. 윤재국과 유진형(2010)은 이러한 획일화를 벗어나기 위해서는 놀이터를 기능성을 가진 조형물, 즉 공공미술의 한 형태로 인식하고 놀이터 자체를 예술작품 창작의 관점에서 접근해야 한다고 주장하고 있다. 박지숙(2012)은 학교 환경의 개선을 위한 노력이 아동의 시각적 환경, 학습 환경에 지대한 영향을 준다는 주장과 함께 학교의 놀이터와 여러 학교 내 공간에 장소 특정적 미술(site-specific art)의 개념을 도입해야 한다고 주장했다. 이러한 연구들은 개선의 필요성, 혹은 교사 교육의 중요성에 대해 중요한 시사점을 주고 있긴 하지만 교육 공간의 설계 디자인의 과정이 어떻게 이루어 질 수 있는지 그 사례나 과정을 설명하지는 못하고 있다.

현재 대부분의 학교 시설은 학습자와는 별개로 설계와 디자인 되고 있고 학습자의 연령과 관심, 지역적 특색을 반영하고 있기는 하나, 학생들이 그 설계와 디자인에 참여하기 어려운 실정이다. 만약 학습의 공간이 학습자와 디자이너가 함께 대화와 합의의 과정을 거쳐 디자인 된다면 그 학습 공간은 어떠한 모습일까? 이러한 디자인 과정을 어떠한 합의와 대화의 과정이 필요한 것일까? 본 연구는 이러한 놀이터는 어떻게 디자인되는지 하나의 사례를 통해 살펴본다 학습자로서의 아동이 자신의 학습놀이 공간을 디자인하는 과정을 연구하였다.

본 연구는 학습자가 자신의 학습 영역인 놀이터를 건축 설계자와 함께 디자인하는 과정에서 학습자와 건축 설계자가 어떠한 상호작용을 하며 그 상호작용이 조형 디자인으로 완성되어 가는 과정을 살펴보았다. 학교에서 건물이나 시설이 학습자와 함께 설계되기는 그 과정이 쉽지 않은 것에 비해 비교적 시설의 교체가 잦은 놀이터의 재설계과정을 살펴봄으로서, 학생들이 학습 공간 설계의 주체가 되는 과정을 관찰하고, 디자인의 주체적 역할을 하는 아동의 학습 과정을 살펴보았다. 본 연구는 놀이터 설계자인 건축가와 놀이터의 주인이 되는 아동, 그리고 학습의 조력자인 교사가 대화와 협력을 통해 놀이터를 학습의 주체와 객체, 그리고 디자인 교육의 가능성을 탐색하였다.

본 연구의 대상은 세이브 더 칠드런(Save the Children)과 D 초등학교가 합작한 놀이터 교체 사업인 “잘 노는 우리 학교 만들기” 중 하나의 사례이다. 세이브 더 칠드런(Save the Children)은 비영리기관으로 아동의 인권과 안전 등 목적으로 하는 아동구호기관이다. “잘 노는 우리 학교 만들기”는 세이브 더 칠드런이 국내 아동의 놀 권리를 보장하기 위해 환경을 개선하고 정책을 변화시키는 “놀이터를 지켜라” 캠페인의 일환으로 진행된 학교 놀이 환경 개선 프로젝트이다. “잘 노는 우리 학교 만들기” 프로젝트는 이미 과거의 사례를 통해 놀이 친화적 공간 조성 이전과 공간 조성 이후 안전하고 자율적인 놀이 시간이 제공되었을 때 아동의 학교생활, 사회성, 스트레스 대처, 정서 및 행동 문제가 유의미하게 변화되었음을 수치적으로 보여준 연구결과를 가지고 있다(세이브 더 칠드런, 2016). 또한, 놀이 친화적 공간 조성 이전과 공간 조성 이후의 아동의 인터뷰와 그림을 통한 투사 검사, 교사의 관찰 등을 통해 아동이 학교생활에 대해 어떤 정서적 변화를 가지고 왔는지에 대한 질적 평가도 실시하였다.

이러한 놀이시설 이용 이후 아동의 변화에 관한 연구는 충분히 이루어졌으나, 디자인 과정에 관한 연구, 특히 협력학습으로서의 학습과정에 관한 연구는 활발히 진행되지 않아 놀이터 디자이너에게 어떤 설계 과정이 요구되는 지에 대한 내용이 부족하다. 이와 같은 배경으로 본 연구는 건축가와 학교의 학생들, 그리고 교사들과 함께 한 내러티브와 협력적 공동 디자인의 과정을 관찰자의 입장에서 객관적으로 기술함을 통해 놀이터 디자인 과정에 관해 심도 있게 살펴보았다. 이 연구는 하나의 특수한 상황에 관한 사례 연구로서 공동 디자인의 과정을 살펴보고 기술하였으며, 디자인의 주체가 되는 설계자와 학습의 조력자인 교수자들과 인터뷰를 통해 협력 디자인에 관한 경험을 탐색하였다. 연구 질문은 다음과 같다.

1. 학습자가 자신의 학습 영역인 놀이터를 건축 설계자와 함께 디자인하는 과정에서 학습자와 건축 설계자가 어떠한 상호작용을 가지는가? 상호작용의 유형은 어떠하며, 어떠한 시작과 발전 과정을 거치는가?

2. 디자인의 구상과정과 구체화 과정은 어떻게 진행되는가? 이 과정에서 학습자와 교수자, 디자이너와 수혜자의 관계는 어떠한 특징을 지니는가?
3. 놀이터 디자인에서 중요한 요구 사항, 아동의 디자인이 어떻게 건축가의 완성된 디자인으로 반영되는가? 두 그룹의 디자인이 어떠한 조율 과정을 거치는가?

연구의 진행은 다음과 같이 이루어졌다. 연구의 구체적 장소는 서울시 동대문구에 위치한 D 초등학교이다. 세이브 더 칠드런과 D 초등학교와의 MOU는 2017년 4월에 이루어졌으며, 건축가 2명과 D 초등학교 4, 5, 6학년 명의 어린이들과의 워크숍은 2017년 5월 12일부터 6월 8일까지 매주 목요일 3-5시까지 4회로 진행되었다. D 초등학교는 영화 제작 특성화 학교로서 많은 학생이 영화 제작의 경험, 즉 예술의 창작에 대한 경험을 가지고 있다. D 초등학교 장소가 한국최초의 영화촬영소였다는 장소의 역사성을 가지고 있으며, 2016년 개최한 영화제로 인하여 학생, 학부모, 지역주민 모두가 학생들의 예술적 역량을 이해하고 있는 상태이다. 따라서 예술 강사에 의한 영화 수업을 지속적으로 받아왔으며, 본 연구의 사례와 같은 워크숍 형태의 수업에 비교적 익숙해진 학생들이다. D 초등학교의 주변동네는 동대문구라는 특성이 뚜렷하다. 다른 서울 지역과 마찬가지로 많은 아파트가 밀집되어 있지만, 또한 동시에 구시가지의 낮은 건물과 재래시장 등이 주변에 많이 존재하고 있다.

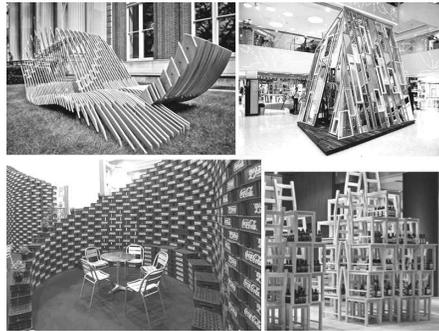
놀이터를 새로 만들게 된 것은 학교가 남아있으며 놀이 시설이 부족하다는 이유로 시작되었다. 놀이 공간을 넓히기 위한 목적으로 건축가들과 학교교장선생님을 비롯한 학교관계자와 가능성이 있는 구체적 공간을 설정하였다. 학교관계자가 제시한 다양한 공간 중 건축 설계자와의 합의가 이루어진 공간은 구령대이다. 구령대는 학교의 권위와 교수자와 학습자의 관계를 수직적으로 이해하는 대표적 상징물이다. D초등학교는 규모가 작은 학교, 특히 운동장의 공간이 작은 학교이다. 다른 학교에 비해 절반 정도도 되지 않는 운동장에 구령대는 다른 학교와 거의 동일한 크기로 제작되어 있었으며, 학생들의 이동통로를 방해하고 있는 상태였다(사진 1 참조). 그러나 구령대를 처음부터 지정한 것은 아니고 구령대 외 2곳의 놀이터 후보지가 있었다.

본 연구자는 비참여형 실행연구로서 그 워크숍을 협력학습과 협업디자인의 관점에서 관찰하였다. 본 연구는 교사와 학생들 간의 상호작용과 협업 디자인 과정에 대한 녹취와 시각 자료 확보가 자료 수집의 주된 과정이기 때문에 연구자는 수업에 개입하지 않은 채, 비참여적 관찰자로 남아 있었다. 이후 디자인의 조율과정을 이해하기 위해 본 연구자는 건축가 2명과 인터뷰를 실시하였다. 인터뷰는 반구조화된 인터뷰로 질문이 존재하기는 하지만 건축가들의 경험과 생각을 이야기하는 단초의 역할만을 하였다. 본 연구는 D초등학교의 사례만을 연구한 사례연구로 어떠한 디자인 발생과정을 거쳐 구체화 과정을 거치며, 워크숍이 진행되어 가는 동안 협업 설계가

어떻게 발전해 나아가는지 관찰 분석하였다. 자료의 분석은 아동들과 교사 사이의 대화나 상호작용에서 공통점을 코딩하는 방식으로 진행되었으며, 인터뷰 자료는 교수자가 그 상호작용을 어떻게 의도했는지 설명하는 것으로 인식되었다.



<그림 1> 구령대 공사 전



<그림 2> 건축가의 파워포인트

놀이와 놀이 환경, 학습

학습으로서 놀이의 중요성

2015 개정 교육과정은 “배움을 즐기는 행복한 학습자”이다. 2015 개정 교육과정은 “미래 사회가 요구하는 창의 융합형 인재 양성”과 “학습 경험의 질적 개선을 통한 행복한 학습 구현”으로 볼 수 있다. 이러한 행복한 학습이 되기 위해 학습자가 자신의 학습 환경을 디자인하는 활동은 몹시 중요하다. 그러나 많은 과거의 연구들은 우리 사회의 학습자의 학습이 입시 위주로 진행되고 있다고 말한다. 전성수(2014)는 우리의 아이들이 시험을 위해 암기력을 가지고 정답 맞추는 공부를 하고 대학 입시와 취업 달성을 달성하고 나면 더 이상 배움을 즐기지 못하기도 한다면서 이는 국가 경쟁력의 약화를 가져올 것이라고 주장한다. 강성보(2005)는 끊임없는 경쟁으로 상생, 공생, 관계성, 배려, 관용 등의 인성의 원칙들이 존재하기 어렵게 되며, 경쟁 속에서 인생이 상처를 받고 병들어감에 증오와 대립이 확대 및 재생산되어 자신과 타인의 삶 모두를 파괴하는 일이 만연하다는 것을 지적한다. 김태준(2014)은 시험 성적이라는 가시적인 학습 성과를 내기 위해서는 창의적인 활동을 제한한 채 시험 성적을 내기에 효율적인 방법이 학습을 지배하며, 학교 생활 전체를 지배하게 됨에 대한 문제를 제기한다. 학교에서의 생활이 학습자를 우리 사회에 적응하고 자신의 분야에 이바지하면서, 정서적 안정을 가진 전인적인 인간이 되지 못한다고 한다.

유아 교육학자들은 아동의 발달에서 놀이의 중요성을 말한다. 유아교육에서

“Learning through play” 즉 “놀이를 통한 배움”은 그 가치와 효용성이 당연하게 받아들여지고 있다. 놀이는 창조적 사고, 문제해결력, 언어발달, 수학발달과 밀접히 관련되며, 아동으로 하여금 새로운 자료와 사고를 탐구하게 하고, 오랜 시간 작업할 수 있도록 하는 동기화 시킨다고 지적하고 있다. 그러나 많은 어른들은 “오늘은 학교에서 뭘 배우고 왔니?”, “공부는 안하고, 하루 종일 놀기만 하니?” 라는 말을 흔히 한다. 장혜순(2005)은 이것을 놀이를 학습과는 상반되는 개념으로 보는 것이라고 하였다. 광정인과 강민정(2009)은 이것이 놀이의 개념을 정의하기 어렵고 종종 놀이가 일과 대비되기 때문에 일어나는 모순이지만 실제로 놀이는 아동에게 중요한 배움의 매체라고 주장한다. 도리스(Doris, 1991)는 학습을 위한 필수적인 매체로서 놀이를 모든 발달 영역과 단계의 매체로 보고 있다.

광정인과 강민정(2009)은 놀이가 학습일 수밖에 없는 연관성을 두 가지로 설명한다. 첫째, 놀이의 특성은 재미와 즐거움으로서 효과적인 학습의 기본 전제라는 것이다. 그러므로 학습의 조건을 갖추고 있다는 것이다. 이보다 더 중요하게 둘째로, 놀이를 창조하는 아동의 연극적 상황에서 개인적인 의미가 외부의 현실보다 우선하게 된다. 놀이에서는 사물의 일반적인 의미가 새로운 의미로 전환이 가능하고 융통성을 허용해 준다는 것이다. 놀이의 비실제성은 자유로운 분위기에서의 학습을 가능하게 하고 새로운 학습을 촉진시킬 수 있다고 주장한다. 이러한 학교생활에서 놀이의 필요성은 절실함을 넘어 아동의 권리로 여겨지고 있다. 유엔 아동 권리선언(United Nations Declaration of Rights of the Child)은 놀이란 아동의 권리이며 인간으로서의 기쁨을 누릴 수 있는 통로라고 선언한다.

이종희, 조은진, 김송이(2009)는 과거 놀이가 심리학적 효용성으로 접근되어 심리적 안정이나 스트레스 감소 등의 효과에 치중해 왔던 반면 해석학적 관점으로 놀이를 이해해야 한다고 주장한다. 해석학적 관점으로 보는 놀이의 특징은 역동적, 비선형적, 예측 불가능, 무질서 함 등인데 이는 현대사회의 문화현상이나 삶의 세계, 인간관계 등과 닮아 있기 때문에 아동으로 하여금 인적 관계와 사회적 현상에 대한 자율적이고 생산적인 적용이 가능하게 한다. 이종희, 조은진, 김송이(2009)는 놀이가 예측하기 어려운 미래를 준비하고 실패의 두려움에서 벗어나 자유롭게 자신을 표현할 수 있는 안전한 학습 환경을 제공해 줄 수 있기 때문에 아동의 놀 권리를 보장해야 한다고 주장한다.

학습공간으로서의 놀이터

놀이터는 “놀이”와 “터”라는 장소성이 결합된 단어이다. 지정우(2016)는 상업성과 시공의 편리로 인해 “놀이기구”가 놀이터로 인식되는 오류가 놀이터의 획일화를 가져온다고 주장한다. 그 결과 같은 모양의 놀이기구가 우리 주변 대부분 놀이터의 실상으로 이러한 획일성은 놀이터를 이용하는 각기 다른 지역아동의 욕구를 반영하지 못한다고 지적한다. 이는 놀이를 단순히 신체를 움직이는 것으로 다른 지역의 아동의

다른 상황을 전혀 고려하지 않기 때문이다. 그는 놀이터는 그 지역의 지역성을 담은 조경의 역할이 중요하다고 주장한다. 그는 놀이의 종류를 1)활동적인 놀이, 2)집짓기 놀이, 3)이야기 짓기 놀이, 4)관계 짓기 놀이, 5)관찰하는 놀이로 구분하고 이 중 이야기 짓기 놀이는 상황을 만들어 내는 놀이이고, 관계 짓기 놀이는 사회성을 키우며 관계를 스스로 찾아가고 만들어 가는 놀이라고 규정한다. 이러한 이야기 짓기 놀이와 관계 짓기 놀이는 그 장소를 이용하는 사람들의 공감에 중요하기 때문에 그 공간의 맥락이 중요하다고 주장한다. 다시 말해 그 놀이 공간을 공유하는 놀이하는 아동과 그들과 함께 온 어른들이라는 커뮤니티가 어떤 요구를 가지며 이를 디자인에 반영하는 것의 중요성을 말한다.

놀이터는 특정 장소, 혹은 지역적 맥락성을 고려해야 한다. 이러한 지역적 맥락성은 공공미술에서, 특히 조각과 설치의 영역에서의 대두된 “장소 특정성”과 연관된다. “장소 특정성,” 즉 “Site-Specific”의 개념은 70년대 후반, 모더니즘식의 공공미술을 벗어나 작품을 둘러싼 환경인 장소와 작품과 장소의 맥락을 고려하고자 하는 움직임에서 비롯되었다. 공공미술의 장소(site)에 대한 논쟁이 대두되면서 작품과 그것을 둘러싼 환경에 주목하여 보다 확장된 형태의 공공미술 작업이 “장소 특정적 미술(Site-Specific Art)”이라는 개념을 만들어 내었다(권미원, 2013). 이 때 장소는 물리적 공간의 의미가 아니라 담론을 형성하는 생산의 공간이라는 의미를 갖게 된다. 다시 말해 그 장소를 함께 이용하는 사람들이 생각을 공유하는 과정이 중요한 것이다.

이러한 장소 특정성은 조각가인 스미스(Smith)가 처음 언급하였으나 세라(Serra)가 “기울어진 호” 철거의 부당함을 주장하면서 내세운 근거로 알려지게 되었는데 장소 특정적 미술은 특정장소, 특정 공간과 불가분의 관계 속에서만 예술로 성립한다는 것이다(권미원, 2013). 지정된 장소의 주변상태나 특징 등에 맞게 제작된 설치미술이나 장소 그 자체를 위한 환경디자인 등을 포함하는 “장소에 결합하는 예술”이라는 의미를 갖고 있기 때문에 매우 다양한 장르를 포함할 수밖에 없고, 지역주민의 담론을 형성하는 놀이터 또한 이러한 장소 특정성이 고려되어야만 한다.

세라(Serra, 1989)는 “기울어진 호”의 철거를 결정하는 청문회에서 자신은 들고 다닐 수 있는 정도의 작품은 만들지 않을 뿐 아니라, 다른 장소로 옮긴다든지 해당 장소를 조정할 수 있는 작품은 만들지 않는다고 말했다. 즉, “이 작품은 그 장소의 한 부분으로 세워지는 것이며, 그 장소의 전체조직을 개념적·지각적으로 재구성한 것이기에 작품을 다른 장소로 옮기는 건 작품을 파괴하는 것(p. 35)”이라는 주장이었다. 그림이 캔버스와 한 몸인 것처럼 “기울어진 호” 역시 광장과 한 몸이며 광장에 대한 독점적 권리를 갖는다는 것이다. 인간의 정체성은 공간과 장소에 대한 경험과 긴밀히 연결돼 있다. 그렇다면 공공 환경 미술의 하나인 놀이터는 이를 이용하는 사람들이 그 창조에 참여해야만 한다.

프로젝트학습의 의미와 중요성

프로젝트 학습은 협력학습의 한 형태이다. 협력학습에서는 학습자로 하여금 공동의 학습목표를 성취하고, 자신과 집단 구성원들의 학습 성과를 극대화시키기 위해 함께 노력하도록 하는 “학습자 중심적 접근”을 핵심으로 한다. 이를 통해서 개인차원의 지식을 재구성하고 재해석함으로써 과제에 대한 공동의 이해 틀을 형성하게 된다. 다시 말해 지식을 재구성하고 공동의 학습목표를 갖는 것으로 구성주의 교육을 그 근간으로 하고 있다.

프로젝트 학습은 한 학급이나 학급과 같은 학습 공동체가 소집단으로 하위주체에 대해 알아가는 방식으로, 특정한 연구주체에 대해 깊이 있게 연구하는 것을 일컫는다(Katz & Chard, 2000). 프로젝트 학습의 가장 중요한 핵심은 학습 공동체가 함께 혹은 개인별로 탐구하는 것으로 탐구가 진행되는 동안 어린이들이 교사와 함께 품게 된 의문에 대한 답을 찾아가는 그 과정이 연구 과정의 핵심이다. 카츠와 차드(Katz & Chard, 2000)는 초등학교의 체계적인 수업이 프로젝트학습보다 더 형식적이지만 프로젝트 학습을 아동으로 하여금 내재적 동기를 불러일으키고 아동이 교사가 마련해 준 여러 활동 중에 자신이 할 활동을 스스로 선택하고 그 난이도를 스스로 결정한다고 말한다. 이러한 활동은 아동이 다른 사람, 특히 또래와 만족스러운 상호관계를 시작, 발전, 유지할 수 있는 사회적 유능성(social competence)를 길러주고 의사토론 능력을 발전시킨다고 한다.

프로젝트 활동의 5가지 핵심적 특징은 1)연구주체에 관한 정보교환과 참여가 일어나도록 하는 토론, 2)교실 밖의 실생활이 일어나는 현장을 연구하는 것, 3)극놀이, 그리기, 만들기, 쓰기, 도식 디자인 등으로 표현되는 아동의 경험을 공유할 수 있는 표상의 기회를 제공하는 것, 4)직접경험으로서의 탐구, 그리고 5)학습 과정에 대한 진시를 쫓고 있다. 이 과정에서 시작 단계에서의 구체적으로 브레인스토밍 활동과 현장 탐구가 함께 이루어져야함을 강조한다.

학습자가 건축가와 함께 디자인하는 “잘 노는 우리학교 만들기”의 실제

“잘 노는 우리학교 만들기”프로젝트는 건축가 2명과 아동이 서울 D 초등학교에서 4회의 워크숍을 진행하여 협동의 놀이터 디자인이다. 워크숍 기간은 2017년 5월 11일 -2017년 6월 8일까지 이루어 졌다. 교장선생님과 관계자들의 협조 아래 3학년-6학년의 아동들이 자발적으로 참여하여 3-6학년의 아이들이 고르게 배치된 6개의 모듈로 진행하였다. 건축자들이 제시한 이 워크숍의 목표는 “어린이들이 자신들의 일상적인 공간을 다른 눈으로 바라보면서 개별적이면서도 함께 놀이공간에 대한 안을 발전시킬 수 있도록 유도한다”이다. 본 연구의 자료는 4번의 워크숍 과정을 순차적으로 정리하였다.

<표 1> 워크숍의 전체 개요

회차	주제	참여인원	진행시간	교수자
1회차	건축가란 누구인가와 놀이공간 건축 강연	30	2시간	건축가 2, 보조교사 5
2회차	놀이공간에 대한 생각을 펼치기, 변화주기	30	2시간	건축가 2, 보조교사 5
3회차	생각을 결합하고 변형하여 놀이공간 만들기	30	2시간	건축가 2, 보조교사 5
4회차	놀이공간 다시 생각하기, 몸으로 표현하기	30	2시간	건축가 2, 보조교사 5

1회차: 건축가란 누구인가와 놀이 공간

1회차 워크숍의 주된 내용은 건축과 놀이터와 관한 강의와 놀이터가 될 공간 답사였다. 강의는 파워포인트로 건축의 개념과 놀이터의 개념에 관한 기존의 개념 깨기, 특히 놀이터가 놀이 기구가 놓인 곳이 아니라는 설명과, 이처럼 새로운 시도를 하는 놀이터들과 기존의 놀이터들에 관해 보여주었다(그림 2 참조). 이 과정에서 새로운 놀이터를 우선시하기보다 놀이터의 형태와 그곳에서의 놀이 방식이 몹시 다양함이 가능하다는 열린 생각을 갖기 위한 강의였다. 그러나 대부분의 학습자들은 놀이기구 위주의 놀이터를 재미있는 놀이터로 인식하고, 건축가들이 제시한 새로운 형태의 놀이터에 대하여서는 “놀이터 같지 않아요,” “재미있을 것 같긴 하지만 어떻게 놀아야 할지 잘 모르겠어요”와 같이 놀이터로 적극적으로 인식하지 않고 있었다.

1회차 시간의 반 이상을 차지한 것은 놀이터가 될 공간을 건축가와 함께 답사하는 것이었다. 건축가들은 1)기존의 놀이 기구가 있는 공간, 2)구령대, 3)학교지붕 옥상이라는 3 곳의 새로운 놀이터 후보지를 미리 선정하고 참여 학생들과 함께 답사를 갔다. 답사 전 세 후보지에 관한 장단점과 디자인의 방식에 관한 자신의 의견을 작성하도록 요청하였다(그림 3 참조). 건축가들은 각 곳에서는 이곳에 놀이터를 만든다면 어떤 “놀이를 할 수 있을지,” 즉 어떠한 놀이 기구를 설치해 줄 것인지를 고민하는 학습자들에게 “놀이의 방식”에 관해 연속적으로 질문을 하였다. 학생들은 무엇을 놓을 수 있는지, 즉 다시 말해 놀이 기구가 될 수 있는 물체들을 언급했다. 예를 들어 “3층 옥상에 이런 거 있었으면 좋겠어. 막 원통 이어가지고.” “잔디,” “스릴 있는 거” 같이 현실적으로 놓일 수 있는 물건이나 장치 등을 상상하고 있었다. 이에 반해 건축가들은 학생들이 불가능하다고 생각하더라도 학생들이 어떤 놀이를 하고 싶은지를 생각하도록 유도하였다. 하나의 대화의 예는 다음과 같다.

학생: 우리학교는 운동장이 너무 작아요. 다른 학교들은 운동장이 진짜 커요. 그래서 못하는 게 많아요.

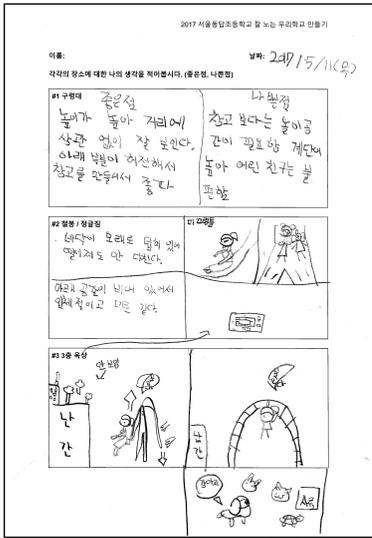
건축가: 근데 작아도 재밌게 만들면 되잖아요. 넓으면서 재미없는 거 보다.

학생: 근데요, 학교에 그런 게 있다는 게 말이 안돼요.

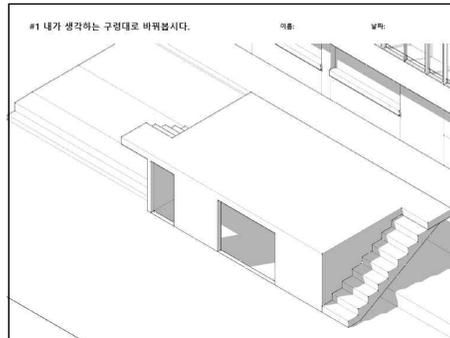
건축가: 왜, 할 수 있지. 꼭 수영장이 아니라 물장난 할 수 있는 물이 있을 수 있지. 그렇지. 여기가 다 물로 돼있다고 생각해봐. 그리고 징검다리처럼.

답사가 진행되는 동안 건축가는 학생들에게 다른 친구들과 협력하는 것을 자연스럽게 유도했다. 어떤 후보지의 단점으로 “떨어져서 위험할 수 있을 것 같아”라는 의견에 다른 친구에게 건축가가 “그럼 어떻게 하면 좋을까”라고 하자 다른 학생이 “정글짐을 철로 만들지 말고 다른 재료로 만들자”고 제안하였고 건축가는 “그럼 재료가 변하는거야? 그럼 모양은”이라고 답하자, 또 다른 학생이 “모양과 재료를 바꾸자”라고 제안하였다.

학교의 놀이터 후보지를 답사하고 교실에 돌아와서 건축가들과 학습자들은 다수결에 의해 구령대를 놀이터를 바꾸겠다고 합의하게 되었다. 다시 말해 놀이터가 생기는 장소도 학생들과 교사가 함께 결정하였다. 그리고 학습자들에게 놀이터에 대한 자신의 희망사항을 쪽지로 제출할 수 있도록 하였다.



<그림 3> 대상지 답사 시 활용한 활동지 사례



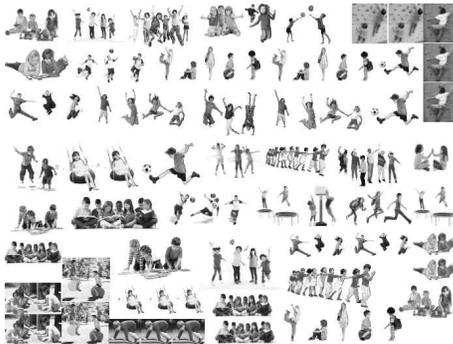
<그림 4> 2회차 수업 구령대 디자인

2회차: 놀이공간에 대한 생각을 펼치기, 변화주기(2차원 작업)

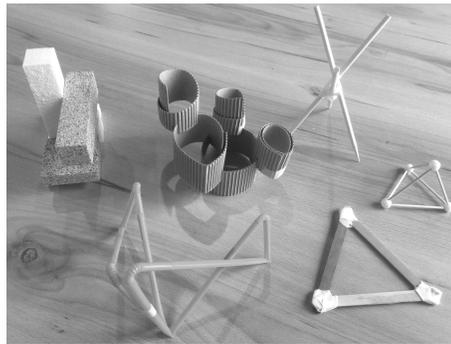
2회차 수업은 지난 1회차 수업의 내용을 다시 상기시키고 1차시 때 작성한 학생들의 활동지 내용을 공유하는 것으로 시작하였다. 지난 시간 학생들이 3곳의 후보지에

대해 장점과 단점, 그리고 바라는 점에 대해 개인적으로 작성한 것을 파워포인트 화면을 통해 모든 학생, 보조 교사들과 공유했다. 그 중 구령대에 대하여 학생들은 “위험하다,” “창고가 너무 어둡고 작다,” “공간을 너무 많이 차지한다,” “너무 딱딱하고 재미없다,” “부딪히면 매우 아프다,” “떨어질 수가 있다,” “계단이 높아서 어린 친구들이 불편하다”가 있었다. 장점은 “높아서 (운동장 전체가) 잘 보인다”와 같이 높이에 대한 의견이 많았으며, 바라는 점으로는 “한 쪽은 계단, 한 쪽은 미끄럼틀,” “창고 공간의 활용,” “그물망과 동그란 통로 설치,” “올라갈 수 있는 사다리를 설치,” “바닥을 높이가 다르게,” “지붕이 있었으면 좋겠다.” 등이 있었다.

이 후 전체 3-6학년의 학생들을 학년이 골고루 분포되도록 6개의 모듈로 분류하고 각 모듈의 이름을 학생들이 짓도록 하였다. 2, 3, 4회 차의 대부분의 활동은 개인적 활동은 거의 없고 모듈별로 협동 작업이 이루어졌다. 모듈별 각 모듈별로 구령대 디자인 평면도(그림 4 참조)와 그 평면도에 오려 붙일 수 있는 사람들(그림 5 참조)을 제공하였다. 가위, 풀, 색종이, 각종 다양한 모양의 종이와 사인펜 등을 제공하고 구령대를 함께 평면으로 콜라주 디자인 활동을 하도록 하였다. 특히 사람의 다양한 활동 모습 사진을 제공함으로써 구령대가 변화하여 놀이터가 되었을 때 자신들이 놀고 있는 신체의 활동을 상상 디자인하도록 하도록 하였다.



<그림 5> 콜라주용 놀이하는 사람



<그림 6> 건축가들의 재료

모듈별 디자인이 계속되고 건축가들은 아이들이 무슨 놀이를 하고 싶은지 사람 디자인을 제공하여 읽어보려 노력하였다. “사람을 어떻게 배치” 혹은 “어떤 모습의 사람”을 넣고 싶은지와 어떤 재료를 원하는지에 대해 알아보도록 유도하였다. 그러나 학생들은 “미끄럼틀,” “트램폴린,” “시소,” “뽕뽕 돌아가는 놀이기구,” 등 놀이기구가 디자인의 대부분을 차지하였다. 건축가들의 노력에도 불구하고 학습자들의 인식변화가 쉽게 일어나지는 않았다. 또한 학습자들이 지속적으로 놀이기구를 상상하는 것은 건축가 이외의 보조교사들(학부모와 세이브 더 칠드런 관계자들)이 건축

가들의 의도를 이해하지 못하고 아이들에게 미끄럼틀이나 시소와 같은 것들을 놀이터에 필요한 모습으로 인지하고 있기 때문이었다. 마지막으로 모듈별로 자신들이 디자인 한 구령대 놀이터를 발표하고 자신들의 놀이터에 이름을 짓도록 하였다.

3회차: 생각을 결합하고, 변형하여, 놀이 공간 만들기 (3차원 작업)

3회차의 워크숍의 주된 내용은 모듈별 2회차의 평면 디자인을 3차원으로 변환하는 것이다. 처음부터 3차원의 입체 작업을 시도한 것이 아니라 2차원의 디자인을 3차원으로 변환시키는 건축디자인의 핵심적 활동을 아동들에게 시도한 것이었다. 이 과정을 쉽게 이해시키기 위해 건축가들은 여러 가지 모형을 준비하였다. 건축가들은 스티로폼이나 골판지 등을 이용 여러 가지 작은 입체 모형들을 준비하고 그 모양에 관해 “이런 네모난 모양도 있고, 이런 작은 사각형도 있고, 기다란 판때기 모양도 있고.” 혹은 “기둥 같은 거 만들어왔어. 모양의 종류가 굉장히 많아” 등 자신들이 준비한 재료의 활용 가능성에 대해 적극 설명하였다(그림 6 참조). 즉 건축가들은 자신들이 준비한 재료를 학생들이 쓰게 함으로서 자연스럽게 자신들의 디자인 의도를 학생들의 손으로 재해석 하도록 하였다.

이와 함께 학생들의 디자인 활동에서 다양한 재료의 탐색이 이루어질 수 있도록 건축가들은 여러 가지 디자인 재료 “스티커 같은 색종이,” “빨대,” “아이스크림 막대기,” “철사,” “골판지” 등 다양한 재료를 제공하고 이를 적극 활용하도록 도왔다(그림 7 참조). 워크숍 동안 지속적으로 건축가들은 “아직도 많은 모듈이 골판지를 안 쓰고 있네,” “이 골판지로 뭐가 만들 수 있을 거 같은데. 골판지가 여기서 울고 있어. 골판지도 이상하면서 재밌는 재료거든.” 와 같이 지속적인 격려를 하였다. 다음은 재료를 소개하는 대화의 일부 예이다.

건축가: 골판지. 골이 있다 그래서 골판지. 근데 이 골판지는 재밌어요. 이렇게 골이 있어서 이렇게 원통형도 만들 수가 있고 아니면 가위로 쉽게 잘라서 다른 모양으로 바닥에다가 붙일 수도 있구요. 이것도 두 가지 색깔이 한 세트로 들어있구요, 자 이걸 뭘까요?

학생들: 색종이! 아! 스티커처럼!

건축가: 네, 뒤에 스티커가 붙어있는 펠트지라고 하는데, 잔디 같은 거를 표현하거나, 조금 다른 재질을 표현할 수도 있어요. 이것도 마찬가지로 가위로 쉽게 잘려요. 가위로 자른 다음에 다른 재료하고 결합해서 붙일 수가 있어요. 자, 이걸 뭘예요.

학생들: 빨대!

건축가 : 빨대. 이거는 이렇게 휘어지잖아요, 빨대끼리. 빨대끼리 요기하고 이쪽하고 이렇게 연결을 하면 어떻게 되겠어요, 여기를 이렇게 접어서 여기에 쪽 집어넣어.

건축가들이 제공한 재료는 놀이터가 시공될 때 준비 가능한 재료와 닮아있었다. 특히 이 과정에서 3차원의 만들기를 해 내는 것이 아닌 1차와 2차 워크숍에서 아동들이 새로운 놀이터에서 어떤 행위를 하며 놀고 싶은지 그 디자인이 어떤 놀이의 욕구에서 시작하는지 고민하도록 하였다. 건축가들은 “그냥 막 만드는 게 아니에요, 여러분들이 생각하는 여러분들이 놀고 싶은 놀이터를 만드는 거예요”와 같은 코멘트를 통해 자신들이 어떤 놀이를 하고 싶은지 숙고하도록 격려했다.

이러한 2차원의 평면도가 3차원 디자인의 입체화되는 것을 아동들이 편히 하도록 건축가들이 구령대를 일부만 남긴 모형을 제공하였다. 학교의 상징으로서 구령대의 일부를 남기고 기본 모형의 틀을 제공하여 구조적 설계의 과정을 학습자들이 인식하고 디자인하는 것에 어려움이 없도록 배려하는 것이었다. “오늘은 이게 구령대 전체는 아니고 구령대 앞부분만 우리가 남겨놓은 거야. 그래서 이 구령대가 원래 있었던 크기보다 많이 줄었어요.” 그와 함께 “구령대의 앞부분만 다 똑같아요...그걸 이용해서 거기다가 여러분들한테 드리는 재료를 바탕으로 해서 거기다 쌓기도 하고 연결도 하고 붙이기도 하고 그렇게 해서, 지난번에 상상했던 놀이터를 만들게 될 거예요.” 라고 설명하고 제공함으로써 디자인 과정을 수월하도록 하였다.

그 모든 과정에서 하나의 아이디어가 지속적으로 발전하도록 도왔다. 건축가는 “지난번, 2주전에 했던 그 아이디어들을 잘 머릿속에 가지고 있다가 꺼내서 그 아이디어를 계속 발전을 시켰으면 좋겠어.”라고 하였고 “서로 의논을 한 다음에 제일 마지막에 테이프를 붙여주세요.” 라고 언급하여 학습자가 다른 학습자들과 의견을 조율하는 과정을 가장 중요하게 강조하였다.

이러한 건축가에 의도를 이해한 학습자들은 적극적으로 의견을 교환 조율하는 과정을 거쳤다. 자신의 의견이 다른 학생들과의 의견을 “언니! 계단은 언제 만들어?.....이거 먼저 하고.” “아 너 방법도 좋다. 여길 이렇게 한 다음에 붙여야지.” 등 함께 공동으로 디자인하는 모습을 지속적으로 발견할 수 있었다. 그러나 적극적으로 참여하고 의견을 내어 놓는 학생들이 있는가 하면 휴대폰을 보는 등 참여에 적극적이지 않은 학생들도 많이 관찰 되었다. 또한 2차 워크숍과 같이 주교사인 건축가들과 세이브 더 칠드런 관계자 혹은 학부모로 구성된 보조 교사가 수업의 목적을 공유하지 못하여 보조교사의 의견과 주교사의 의견이 다른 방향인 경우도 종종 보였다.

수업의 마무리로는 6모듬의 디자인 작품에 관한 발표가 이루어졌고, 6모듬 모두 적극적으로 공동 작업을 설명하였고 다른 학생들도 활발히 궁금증이나 자신의 의견을 표현하였다. 다음은 한 모듬의 발표와 다른 학생의 반응의 예이다.

발표자: 저희는요 여기가요 여기 안에가 원래 체육창곤데요 여기를 1,2,3,4,5,6 학년들이 만든 미술작품 중에서 제일 관심 있는 작품을 여기다가 전시해놓는 곳이고요, 여기는 그네예요. 그리고 여기는 올라가는 계단이고 여기는 내려가는 미끄럼틀이에요. 그리고 여기는 휴게실도 되면서 뛰어 놀 수 있고 햇빛도 가릴 수 있는 그물입니다. 그리고 여기는 울타리를 일자모양으로 돼있으면 심심해서 세모로 만들었구요, 여기는 내려갈 때 미끄럼틀 말고 봉으로도 내려갈 수 있게 만들었습니다.

건축가: 네, 질문 있으면 질문하세요, 다른 팀들.

학생: 그물이 햇빛 막는다고 했잖아요, 구멍이 중간에 있지 않았어요?

발표자: 너무 막아져있으면 어두우니까 중간 중간 뚫었어요.

학생: 저기 벽에 붙어있는 동그란 거 뭐예요?

발표자: 암벽타기.

학생: 나무 같아서 친환경 같아서 좋아요.

<그림 8>은 완성한 3차원 디자인 중 한 모듬의 작품이다. 6모듬 모두 각기 특색이 있는 디자인을 하였다. 마지막으로 건축가들은 학생들에게 오늘의 디자인의 발전시킨 디자인을 다시 스케치해오는 숙제를 내었다.



<그림 7> 건축재료와 닳은 재료



<그림 8>3차원 모듬 작품

4회차: 놀이 공간 다시 생각하기, 몸으로 표현하기

4회차 워크숍의 시작은 학습자들의 창의적 활동에 대한 격려였다. 건축가들은 파워포인트로 그날의 수업 제목이 “놀이공간을 다시 상상해보자”라고 소개하고 지난 시간의 제목이 ‘놀이공간을 만들어보자’였으며 4회차에는 “여러분들의 상상력을 더 많이 필요로 해요”함을 알렸다. 이 후 1, 2차 워크숍의 활동, 특히 아이디어를 발전시키는 활동들, 놀이터 공간을 살펴보고 자신들이 어떤 활동을 원해서 그러한 요소를 디자인에 넣었는지 상기시켰다. 3차 워크숍의 6모둠 작품을 하나씩 차례로 다시 설명하면서 학생들이 발표한 것 외에 건축가들의 눈으로 잘 된 디자인의 요소를 다시 설명하였다.

다른 팀들은 앞을 많이 보여줬는데 이 팀은 보니까 선생님이 보기에 뒤가 더 멋있더라고. 그래서 뒤를 더 사진을 많이 찍었는데, 이렇게 경사진 면으로 해서 올라갔다 내려갔다 할 수 있게끔 만들었었구요, 자, 내 꿈은 건축가 팀. 그래서 여기도 아주 많은 놀이의 요소들이 한 공간에 있었어요. 요렇게 미끄럼틀도 있었고 볼풀도 있었고.

4차 워크숍의 주된 활동은 놀이기구가 놀이터가 아니라는 생각을 발전시키는 것이었다. 건축가는 “그동안 우리가 만들었던 놀이터를 바탕으로 새로운 아이디어를 더해서 이번에는 놀이기구가 없는 놀이기구가 없는 놀이공간을 만들어 볼 것입니다.…… 미끄럼틀도 없어야 되고.” “그런데 미끄럼틀이 없어도 미끄러질 수 있을까,” “그네가 없어도 무언가를 탈 수 있을까?” 등과 같은 코멘트로 놀이터에서 놀이기구를 제거하는 연습을 하였다. 건축가들은 “미끄럼틀 그네 같은 거 없고, 더 재미있는 놀이터를 만들자. 하는 게 오늘 목표예요”라고 뚜렷한 디자인 목표를 말하고 이러한 디자인이 가능하게 하는 요소로서 ‘패턴’이라는 것을 설명하였다. 무언가를 반복하는 것을 통해서 어떠한 공간이 그 예를 파워포인트(그림 9 참조)로 설명했다. 다음의 대화는 패턴을 설명하고 이해하는 건축가와 학생들의 대화이다.

학생들: 우유! 우유박스.

건축가: 어. 우유박스. 우유를 나르기 위한 박스데 플라스틱 박스데 그걸 어떤 사람이 이렇게 차곡차곡 쌓았더니 아주 멋진 가게 같은 건물이 됐어요. 그죠.

학생들: 예쁘다!

건축가 1: 그래서 그거를 우리가 패턴이라고 불러요 패턴. 여러분들 옷에도 이

렇게 줄무늬 패턴이 있기도 하고 별무늬 패턴이 있기도 하고 그렇죠? 어. 그런데 그게 3차원적인 패턴이 있을 수가 있어요 이렇게. 이거는 3차원적인 패턴. 그래서 그게 아, 반복되는구나. 반복이 되니까 예쁘구나. 반복이 되니까 더 새로운 공간이 생길 수 있구나.

건축가 2: 나무를 나무판을 이렇게 잘라서 계속 반복을 했더니 멋진 패턴이 되고 멋진 공간이 됐어요. 그래서 반복되는 구조로 놀이공간을 만들 수가 있다, 라는 걸 오늘 우리가 해볼 거예요. 자 여러분들이 지난 시간에 해봤던 것처럼 이쑤시개하고 하얀색 스티로폼 공하고 연결했더니 요렇게 삼각형 구조물들이 되잖아요. 그게 여러 개 더 크게 만들어져서 그 안에서 여러분들이 기어오르기도 하고 매달리기도 하고 미끄럼도 타고 그런 상상을 해볼 수가 있어요. 자, 그러면 패턴…… 공간이 2차원적인 패턴이 아니라 3차원적으로…… 어떻게 쌓느냐에 따라서 공간이 달라지는 거 같아요. 그리고 요것도 첫 시간에 봤는데, 건축 구조물 자체가 놀이터여서 이 지붕에서 아이들이 미끄럼도 타네, 그니까 우리가 보는 미끄럼틀 없어도 더 재밌게 놀 수가 있구나. 그리고 이렇게 반복되는 게 이렇게 쌓였더니 이 안에 높기도 하고 앉기도 하고 서로 얘기도 하고 더 재밌게 놀이터를.

학생: 그럼 터널도 되겠네요!

위에 대화에서 보이는 패턴에 대한 이해는 아동학습자로 하여금 놀이터가 놀이기구가 아니라 어떠한 공간의 구성임을 알아가도록 하였다. 그로 인해 아동들이 지금까지 인식하던 놀이터와 다른 놀이터를 만들어 낼 수 있음을 인식시켰고 아동들의 디자인하는 동안 내내 패턴을 발전시키기 위해 노력하였다. 건축가들은 “반복되는 요소를 만들면 우리가 그 안에서 더 많은 상상을 할 수가 있고 더 많은 얘깃거리를 친구들과 같이 나눌 수가 있고” 혹은 “이걸 여러 개를 만들면 여기다 이만큼 공간이 될 수 있겠지. 똑같은 거를 열 개 스무 개 만드는 거야.”등과 같이 패턴이 만들어 낼 수 있는 공간의 다양성을 설명하여 “아무런 놀이기구가 없지만 아이들은 재밌게 놀 수 있는” 놀이터를 만들 수 있음을 학생들과 공유하였다. 특히 이때 한두 가지 재료만을 사용하도록 격려하여 패턴이 공간을 다르게 구성할 수 있음을 생각해 내도록 도왔다.

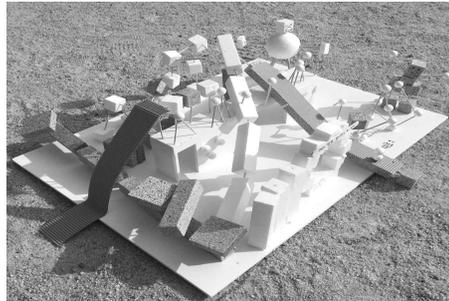
수업의 마무리는 패턴을 발전시킨 구령대 디자인을 조별로 발표하는 형식으로 2, 3회차 활동과 비슷했으나 마지막 발표는 교실에서 구령대로 이동하여, 즉 처음 답사한 현장에서 구령대를 다시 함께 보면서 그 위에서 발표하도록 하였다 (그림 10, 11 참조). 다음은 발표의 하나의 사례이다.

이번 주제는 놀이기구를 만들지 않고 패턴을 이용하라고 했는데 저희 모듬은 여기 아이스크림 막대기를 3개, 4개를 겹쳐가지고 중간을 묶어서 여러 개를 만든 다음에 엮었어요. 이 모형은 한 7개를 만들어서 옆으로도 해보고 위로도 해보면서 만든 거고 울타리는 삼각형을 계속 해서 만들 거예요.

구령대에서의 발표는 패턴과 모듬별 건축 디자인을 다른 학생들에게 설명하는 것이기도 하였지만, 그보다는 자신들이 디자인 한 놀이터가 실제로 시공된 후 그곳에서 어떠한 놀이를 하고 싶은지 무엇을 원하는지에 대한 표현을 하는 것이기도 하였다. 이는 건축가들이 워크숍 이후 달라진 놀이터에 관해 원하는 것을 “읽어내는” 과정이었다. 즉 어떠한 놀이기구가 있는 곳에서 어떠한 놀이를 하는 곳으로 전환된 학생들의 바람을 읽어내기 위한 것이었다. 발표 이후 학습자와 건축가들은 더욱 친해진 관계를 바탕으로 자신들이 어떤 놀이터를 원하고 실제의 디자인과 시공과정에 관해 대화를 나누었다.



<그림 9> 패턴의 설명



<그림 10> 완성된 디자인 작품

학습자가 건축가와 함께 디자인하는 “잘 노는 우리학교 만들기”의 분석

놀이 공간의 인식 변화를 통한 자신의 공간 디자인

“잘 노는 우리학교 만들기”는 학습자로 하여금 놀이터는 놀이기구가 아니라는 인식 변화가 그 주된 내용이었다. 다시 말해 놀이터가 놀이시설물의 집합체라고 생각하는 기존의 인식변화를 낳고 그 인식변화가 공간디자인의 개념으로 변화하는 과정이 놀이터 디자인이 된 것이다. 건축가들은 워크숍의 첫 시간에는 학습자에게 파워포인트(그림 2 참조)로 세계 여러 나라 놀이터들의 예를 보여주어 소개하였다. 1차 워크숍에서 아동 학습자들은 “어떻게 놀아야 할지 잘 모를 것 같다”는 반응을 보이며 놀이기구가 없는 놀이터를 상상하기 어려워하였다. 2차 워크숍에서 건축가는 그림 4의

다양한 포즈를 취하고 있는 사람들의 사진을 제공하여 “사람을 어떻게 배치” 혹은 “어떤 모습의 사람”을 넣고 싶은지를 물어 학습자가 자신들이 원하는 놀이의 형태를 상상하도록 유도하였다. 이러한 자신의 모습을 상상하도록 하는 것은 학습자가 놀이터에서 어떤 재미와 즐거움을 원하는지 생각해 보도록 하는 것이었다. 이는 자신들이 원하는 타인과 관계를 맺고 그 장소에서 어떤 의미를 만들어 내고 싶은지 숙고하는 과정이었다. 그리하여 놀이가 단순히 신체적 움직임이 아니라 어떤 의미를 가진 공간을 원하는 지에 대한 탐색이었다(곽정인, 강민정, 2009). 그럼에도 2차 워크숍까지 학습자들은 놀이터는 놀이기구가 있는 곳이라 생각하고 놀이기구 넣기를 디자인의 대부분으로 인식하고 있었다.

3차 워크숍에서 건축가들은 스티커 같은 색종이, 빨대, 아이스크림 막대기, 철사, 골판지 등 다양한 재료를 제공(그림 6, 7 참조)하고 이의 활용을 적극적으로 격려함으로써 놀이기구가 없는 어떠한 형태를 창조하도록 도왔다. 예를 들어 빨대에 의해 휘어지는 형태라든지 다양한 색종이를 제공하여 어떠한 입면체를 고안할 수 있을지 도왔다. 이는 놀이터가 단순히 신체의 움직임을 통해 스트레스를 감소시키는 효과성의 장소로 보는 것이 아니라 놀이의 특징인 역동적, 비선형적, 예측 불가능, 무질서함을 적극적으로 탐색하도록 한 것이었다(이종희, 조은진, 김송이, 2009). 특히 2차원의 디자인을 3차원으로 재현할 때 공간 디자인에 대한 이해를 통해 놀이터를 어떤 기구가 놓이는 곳이라는 아동들의 처음 생각을 어떠한 공간을 창조할 수 있을지에 대한 탐색으로 변화되어 있었다.

4차 워크숍에서는 “미끄러지는 평면 놀이 기구가 없는 놀이공간을 만들어 볼거예요…… 미끄럼틀도 없어야 되고.” “그런데 미끄럼틀이 없어도 미끄러질 수 있을까,” “그네가 없어도 무언가를 탈 수 있을까?” 등과 같은 코멘트로 놀이터에서 놀이기구를 없애도록 요구하는 동시에 패턴이라는 방식을 통해 건축물의 구조가 어떻게 탄생하는지 이해하도록 하여 학습자가 자신들의 놀이 공간과 놀이의 방식을 스스로 알아가도록 하는 것이 주된 내용이었다. 패턴 디자인을 통해 학습자들은 놀이기구라는 틀을 벗고 패턴의 구성을 통한 공간 디자인을 창조할 수 있었다(그림 9 참고).

이러한 학생들의 놀이터에 대한 인식을 변화시키는 과정을 활동지로, 평면 디자인으로, 3차원 디자인으로 발전시키는 과정 모두에서 건축가들은 그 학교 학생들의 놀이 공간에 대한 요구를 읽어내려 노력하였다. 다음은 건축가와의 인터뷰의 일부이다.

저는 이렇게 놀고 싶어요, 여기서는 이런 구조물이 있어…… 막 기어들어가고 올라가고 싶어요 라고 하는 단편적인 것들을 모아서 저희들이 전문적으로 디자인으로 변안을 하고 풀어나가는 작업이기 때문에 충분히 아이들이 막 만들던 놀면서 만들던, 실제 작업과정에서 소리도 지르고 뛰어다니고 그런 상황에서 만들어진 것이어도 다 의미가 있다.

학습자는 학습자가 놀이 공간에 대한 스스로의 욕구를 알아가고 그 과정에서 학생들의 요구를 읽어내어 전문적 디자인으로 재탄생하고 발전시키는 것이 건축가의 역할이었다.

장소 특정적 예술작품으로서의 놀이터

“잘 노는 우리학교 만들기”에서 학습자는 스스로 놀이의 공간을 디자인하며 자신 학습자들이 놀이터에 관해 요구하는 사항들 예를 들어 “한 쪽은 계단, 한 쪽은 미끄럼틀,” “창고공간의 활용,” “그물망과 동그란 통로 설치,” “올라갈 수 있는 사다리를 설치,” “바닥을 높이가 다르게,” “지붕이 있었으면 좋겠다.” 등을 말하면서 스스로 무엇을 원하는지 숙고의 시간을 가졌다. 건축가들과의 인터뷰에 의하면 본 연구의 대상인 D초등학교의 경우 구도심에 위치한 경우라 학교 주변 전체의 건물의 고도가 낮은 경우라고 하면서 신도시의 높은 아파트가 개발되어 이주한지 얼마 안 되는 다른 학교의 경우나 한적한 곳에 위치한 초등학교 등은 학생들의 요구사항이 몹시 다르며, 이러한 차이는 워크숍이 진행될 때마나 디자인의 발전의 형태의 다름으로 나타난다고 한다. “잘 노는 우리학교 만들기”에서의 워크숍은 놀이 공간을 공유하는 놀이하는 아동과 지역 커뮤니티의 요구를 읽고 이를 디자인에 반영하는 과정(지정우, 2016)이었다.

이렇게 완성된 놀이터는 공공미술의 성격을 띠게 되어 놀이터 주변의 맥락적 특성을 반영하고 놀이터와 조경시설에 시각적으로 동질성을 부여함으로써 주변 환경에 향상을 도모할 수 있어서 특정장소에 설치되는 공공미술의 지역적 맥락성을 담긴 공간(윤재국, 유진형, 2010)이 되었다. 이는 특정 공간과 불가분의 관계 속에서 놀이터 자체가 예술이 되고 학습자들은 함께 디자인하는 예술가가 되도록 하는 과정이었다(권미원, 2013).

구령대라는 특정한 장소를 배경으로 자신들의 요구를 숙고하면서 2차원 디자인을 3차원디자인으로 발전시키면서 학습자들의 놀이터 디자인은 원하는 놀이의 시각화가 이루어지게 하였다. 이 과정에서 건축가들이 직접 제작한 모형들을 제공하고 그 모형을 연속적으로 반복시켜 “패턴”의 개념으로 연결 건축물을 디자인 하도록 함으로서 놀이터의 디자인의 상보적 역할을 하고 있었다. 아동 학습자는 건축가들이 가져온 특정 재료와 모형을 사용하고 건축가는 이 과정에서 학습자의 요구와 바람을 읽어내는 디자인 완성의 조율 과정이 상호 협력적으로 이루어져 이 두 가지가 완성된 디자인으로 발전한 것이었다. 다음은 건축가의 인터뷰의 일부이다.

아이들이 즐겁게 그 시간에 놀면서 작업을 했으면 그것만으로도 의미가 있겠다.…… 그런데 그렇게 해서 만들어진 아이들의 결과물들도 저희같이 전문가의 입장에서 바라보면 거기서 찾을 수 있는 단서들이 분명히 나오잖아요. 그러니

까 미술 가르치는 선생님들도 그걸 보면서, 아이들이 그림 그린거 보면서 학부모들은 읽지 못하는 어떤 부분들을 캐치해 내시듯이 저희들도 학생들이 만들어놓은 작업들을 보면 아 여기서 이런 뭔가 디자이너(desire)가 있구나, 이런 익스펙테이션(expectation)이 있구나 라는걸 캐치를 하면 그게 저희들이 디자인을 할때 단서가 되는 것 같아요. 그리고 저희도 항상 클라이언트 축하고 얘기를 하지만, 아이들이 만든 걸 일대일로, 자 A라는 걸 아이들이 만들었으니까 그대로 우리가 디자인 해 주는 건 아니거든요. 아이들이 전문가는 아니기 때문에. 그런 것들을 종합적으로 고려해서 디자인 한 것..

건축가들은 학습자들의 디자인에서 전문가적 디자인으로 발전할 아이디어를 얻고 이를 바탕으로 놀이터 디자인을 설계하여 “기존 장소의 기억”과 “새로운 기능”을 조화시켜 D초등학교 학습자와 커뮤니티를 위한 장소 특정적 환경 미술이 되도록 한 것이다.

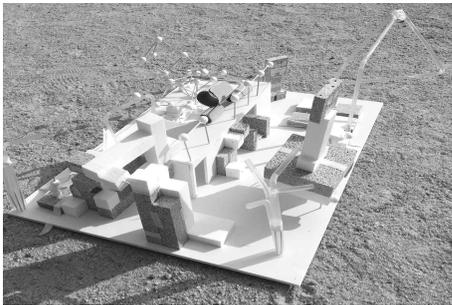
협력 학습으로서의 놀이터 디자인

“잘 노는 우리학교 만들기”는 학습자 간에 그리고 학습자와 교수자간의 협력학습의 형태를 지니고 있었다. 첫째 놀이터는 어떤 역할을 하는 장소이고 그러한 역할을 위해 어떤 공간 디자인이 되어야 하는지 그 워크숍의 주제에 관해 모둠별, 학습자와 건축가 간에 정보교환과 참여가 지속적으로 일어났다. 둘째, 교실 안에서 디자인 활동을 한 것이 아니라 놀이터가 될 공간을 함께 현장을 답사하여 놀이터가 될 공간을 정하고 이를 바탕으로 디자인 설계가 구성되었다. 이 과정에서 학습자들은 극놀이, 그리기, 만들기, 쓰기, 도식 디자인의 모든 경험을 공유할 수 있는 표상의 기회를 제공하였다. 이와 함께 모둠별 디자인을 지속적으로 발표, 또 다시 함께 감상하고 비평하는 과정을 담고 있었으며, 이를 위한 시작 단계에서의 구체적으로 브레인스토밍 활동과 현장 탐구가 함께 이루어졌다(Katz & Chard, 2000).

교사인 건축가와 학생들의 관계를 아이들의 디자인이 탄생하도록 하는 촉진자였다. 건축가들은 자신들의 역할을 initiator, 즉 initiate를 일으키는 사람, 다시 말해 무언가를 시작하도록 하는 사람이라고 규정했다. 다음은 건축가와 인터뷰의 일부이다.

아이들이 단지 이 시설을 이용할 아이들이 아니라 주도적으로 자기 생각을 펼쳐 보일 수 있는 일종의 이니시에이터의 역할을 하잖아요. 그거를 저희와 계속 소통을 하면서 저희가 과정을 단계별로 의견을 내놓고 그려보고 콜라주 해보고 만들어보는 과정을 제시했기 때문에, 그 과정을 계속 겪으면서 나름대로 아이들도 생각을 발전시키는 거죠. 아이들이 그렇다고 아이들이 완벽한 디자이너는 아니지만, 그런 이니시에이터이기도 하면서, 발전시키는 디벨로퍼 이기도 하면서 건축가 선생님들한테 툭툭 던져주는 제안자 역할을 하는 거죠.

“잘 노는 우리학교 만들기”는 건축가와 학습자가 함께 학습자가 원하는 놀이의 형태가 가능한 공간은 어떠한 디자인의 요소를 가지고 있을지에 대한 답을 찾아가는 그 과정이었고, 어떠한 보상도 없는 활동에 내재적 동기를 가지고 적극적으로 학습자들이 참여하여 학습자가 건축가가 준비해 준 여러 재료를 자신들이 스스로 선택하고 그 난이도를 스스로 결정하였다(Katz & Chard, 2000). 그리고 그사이 다른 학년 간에 학습자가 상호관계를 시작, 발전, 유지할 수 있는 사회적 유능성(social competence)을 기르고 의사토론 능력의 발전을 가져왔다.



<그림 11> 완성된 디자인 작품



<그림 12> 아동과 함께 디자인이 완성된 놀이터

결론

3개월의 공사 후 완성된 구령대가 변화된 놀이터는 <그림 12>와 같다. <그림 12>에서 보면 실제 디자인의 6모듬의 디자인 중 하나를 적극 반영했다거나 일부분을 차용했다기보다 6모듬의 디자인에서 공동적으로 들어나는 학생들의 요구가 반영된 것이다. 그러나 그 요구는 단순한 인터뷰, 활동지 작성, 혹은 단순한 스케치로 이루어진 것이 아니다. 그 요구는 여러 단계로 건축가가 수렴하고 학습자에게 비계(scaffolding) 역할을 하여 자신만의 디자인을 만들어, 교수자와 건축가가 상호 협력적으로 서로에게 영향을 주어 완성되었다. 건축가는 처음에는 활동지로 학습자의 요구를 듣는 것으로 시작했다. 학습자는 “그물망과 둥그란 통로 설치,” “올라갈 수 있는 사다리를 설치,” “바닥을 높이가 다르게,” “지붕이 있었으면 좋겠다.” 같은 단어로 설명했다. 이러한 바람을 건축가는 2차원의 평면디자인에 반영되도록 전문가들은 그림의 사람의 활동모습을 제시하여 자신의 바람들이 어떻게 시각적 요소로 변화될 수 있는지 디자인하도록 하였다. 학습자의 평면디자인의 반응을 통해 학습자의 요구를 읽어낸 건축가들은 3차원의 모형과 패턴이 될 수 있는 재료들을 제시하여 아동들이 자신의 요구를 3차원의 시각 형태로 표현할 수 있도록 하였다. 이러한 상호 협력

적 여러 층위의 변환 발전된 아이디어는 전문가의 해석과 분석을 통해 놀이터 디자인이 된 것이다.

이 과정에서 건축가는 “전문가적인 시선에서 아이들의 생각을 분석”하고 건축가들은 그 분석을 바탕으로 “스케치하면서 발전”(지정우, 2016)시켜 D초등학교만의 놀이 학습공간이 된 것이었다. 건축가는 어떻게 놀고 싶은지에 대한 학습자의 생각을 시각화하기 위해 적절한 2차원의 3차원의 재료들을 제공하였고 놀이기구가 없는 놀이터의 발전을 위해 각 차시마다 명확한 목표를 제시하였으나 완성된 형식에 대한 일정한 틀을 요구하지 않고 예술작품이 되도록 유도하였다. 특히, 재료를 이용하여 입체 조형을 만드는 기본 방식으로 반복되는 패턴을 활용하여 공간 설계가 가능하도록 한 것이다. 이 환경미술 디자인 작품은 그 장소의 맥락을 반영하고 학습자가 자신의 작품을 삶속에서 생활화하는 작업이 될 것이다. 본 연구가 학습자가 전문가와 함께 자신의 학습 공간을 설계 디자인하고 그 학습 공간을 예술작품으로 이해하고 그 지역의 맥락을 닦는 과정에 대한 후속 연구의 발판이 되길 기대한다.

참고문헌

- Doris, S. (1991). *Play as a Learning Medium*. (신혜, 정수경 역). *학습매체로서의 유아놀이*. 서울: 창지사. (원저출판, 1976)
- Katz, L, G., & Chard, C, C. (2013). *Engaging children's minds: the project approach*. (윤은주, 이진희 역). *Katz와 Chard의 프로젝트 접근법*. 경기: 아카데미프레스. (원저출판, 2000)
- Leong, D., & Bodrova, E. (1998). *Tools of the Mind*. (박은혜, 신은수 역). *정신의 도구*. 서울: 이화여자대학교출판부. (원저출판, 1995)
- Szekely, G. (2011). *Testing the world through play and art*. In D. B. Jaquith & N. E. Hathaway (Eds.), *The learner-directed classroom: Developing creative thinking skills through art* (pp. 64-76). New York, NY: Teachers College Press.
- Serra, R. (1989). Tilted Art Destroyed. *Art in America*, 77(5), 34-47.
- 강성보 (2005). *21세기 인성 교육의 방향 설정을 위한 이론적 기초 연구*. 서울: 한국연구재단.
- 곽정인, 강민정 (2009). 유아교육에서 놀이와 학습과의 역동성. *어린이미디어연구*, 8(1), 143-164.
- 권미원 (2013). *One Place After Another*. (김인규, 우정아, 이영욱 역). *장소 특정적 미술*. 서울: 현실문화. (원저출판, 2004)

- 교육부 (2016). *2015 개정교과과정 총론 해설-초등학교* (교육부 고시 제 2015-11-1342000-000-000188-01).
- 김태준 (2014). *21세기 글로벌 교육개혁 동향 분석연구: 비인지적 역량 개발을 통한 창의인성교육 국제비교*. 충북: 한국교육개발원.
- 박지숙 (2012). 환경회화(Site-Specific Art)를 적용한 학교환경 개선방안. *기초조형학연구*, 13(3), 137-149.
- 세이브더칠드런 (2016). 세이브더칠드런 “잘 노는 우리학교 만들기” 리서치 결과보고서. 서울: 세이브 더 칠드런.
- 윤재국, 유진형 (2010). 어린이 놀이터를 위한 공공미술 개념의 도입에 관한 연구. *한국디자인교육학회논문집*, 5(2), 41-50.
- 이종희, 조은진, 김송이 (2009). 놀이= Children's Play. *유아교육학*, 30(6), 309-321.
- 이성도, 임정기, 김황기 (2013). *미술교육의 이해와 방법*. 서울: 예경.
- 장혜순(2005). *유아놀이에 이론과 실제*. 서울: 학지사.
- 전성수 (2014). *최고의 공부법: 유대인 하브루타의 비밀*. 서울: 경향 BP.
- 지정우 (2016). 어린이에게 놀이터라는 사건. 김민아, 김차명, 김청연, 이영애, 이희원, 지정우 (편). *놀이가 아이를 바꾼다*. 서울: 시사일본어사.

Abstract

Becoming Active Designers for Own Learning Space: Co-designing Playground with the Architects

Hye-Youn Chung

Hongik University

This research is a case study of “Making My School with Play” project, which was planned together by the D elementary school in Seoul and a non-profit organization named ‘Save the Children’. The project aims to let children to have a right to play and to design their own playground. During the 4 workshops, two architects and the 30 students of the D elementary school cooperatively developed the ideas to build the unique playground. The researcher of this study observed the entire four workshops in order to understand the co-design process and how the initial ideas had developed into the final playground. The study is a non-participatory action research since the researcher was not involved in the workshops and interviewed the two architects after the workshops.

The main finding of this study was that the architects tried to change the students’ thoughts about playground as a gatherings of toy equipment into the design of playing space. During the four workshops, the architects encouraged the students to find their own needs regarding the ways of playing and converted them into space design. In order to develop the students’ ideas, the architects provided many different art materials which resembled architectural materials and introduced ‘pattern’ as a way of creating 3 D spaces. The entire workshops were based on cooperative learning process and the final design was characterized as a site-specific art, which reflected the contexts of the D elementary school community.

논문접수 2019. 04. 01	심사수정 2019. 07. 11	게재확정 2019. 07. 27
-------------------	-------------------	-------------------

브리콜뢰르로서 미술교사에 관한 소고

정연희

공주대학교 미술교육과 외래교수

요 약

본 연구는 제한된 교육 여건과 새로이 제시된 역량기반 교육과정 하에서 양질의 미술교육을 실현하고자 노력하고 있는 현장의 미술교사들이 혁신적 브리콜뢰르로서 자리매김을 할 수 있도록 이론적 토대를 마련할 목적으로 수행되었다. 브리콜라주와 브리콜뢰르 개념은 조직, 제도, 방법론 등 다양한 분야에서 현실의 제약을 정확히 인지하고 주어진 것로부터 최대의 가치를 이끌어 내기 위해 창의성을 발휘하는 과정과 긍정적 행위자에 대한 이해를 도모하는 데 새롭게 활용되고 있다. 미술교사가 단지 생존전략으로서 임기응변과 기만적 수단으로 브리콜라주를 구사하던 방식에서 벗어나 점차 복잡해지는 미술교육의 요건들을 수용하고 조합하여 창의적으로 문제를 해결해 나가는 혁신적 브리콜뢰르로서의 역량을 육성해 나갈 필요가 있다. 이것은 현실과 괴리가 있는 미술교사 양성과정의 문제를 개선하고 혁신적 브리콜라주 경험과 성찰의 기회를 제공하기 위한 학교 풍토 조성과 지역별 협력적 교사커뮤니티를 활성화하는 것으로부터 출발할 수 있다. 더불어 지식 창출의 권한을 부여하고 공유하는 새로운 형태의 교수역량 개발의 접근법으로 브리콜라주 행동을 계속 연구할 필요가 있음을 제안한다.

주제어

브리콜뢰르(bricoleur), 브리콜라주(bricolage), 기술적 브리콜라주(technical bricolage), 혁신적 브리콜라주(innovative bricolage), 미술교사(art teacher)

서론

우리나라 중등 미술교육은 정부의 교육과정 개편 속에서 계속 어려움을 겪어 왔다. 가장 큰 문제는 미술교육을 위한 수업시수가 줄어들었다는 점이다. 미술교육의 사회적 가치에 대한 지속적인 정당성 주장(advocacy) 노력에도 불구하고 이러한 현상은 미국 등 선진국에서도 목격되고 있다. 앞으로도 4차 산업혁명 등으로 인한 기술 우위의 사회가 심화될 것으로 예상되는 가운데 학령인구의 감소와 다문화 또한 진전되고 있어 미술교사들은 주어진 여건과 자원의 한계 속에서 미술교육의 향방을 재설정하고 양질의 미술교육을 제공하여야 하는 딜레마 상황에서 벗어나기 어려운 전망이다.

이러한 맥락에서 브리콜뢰르(bricoleur)의 행동양식이 미술교사들에게 시사점을 제공할 수 있을 것이다. 브리콜뢰르는 모든 종류의 사소한 수선에도 기술적 해결책을 즉흥적으로 제시하는 “잡역부”를 지칭하던 것으로 오늘날에는 한정된 이용 가능한 자원을 조합하여 새로운 것을 만들어내는 창조 과정에서 해결책을 모색하는 사람을 일컫는다. 사실 지금까지 미술교사들은 브리콜뢰르의 행태를 보여 왔다. 교사양성과정에서 현실 적합한 교수이론이나 방법론 학습, 현장 교육과의 연계 등이 이루어지지 못한 상황에서 미술교사들은 미술교과 교육과정을 온전히 수행하기에 턱없이 부족한 시간과 진실성이 결여된 교구들 그리고 영속성을 보장받지 못하는 공간의 제약들과 직면하게 된다. 이에 미술교사들은 나름대로 주어진 여건 하에서 자원들을 조합하여 스스로 교수법을 체득하고 자신만의 레파토리에 의존하여 미술수업을 만들어내는 브리콜뢰르일 수밖에 없었다. 이러한 교사들의 행태에 대해 학습자의 입장이 아닌 교사 자신의 안위를 추구하고자 교육과정 지침에 따르지 않은 채, 비과학적이고 즉흥적으로 문제를 해결하는 “기술적 브리콜라주(technical bricolage)”라는 비판적 관점이 존재하기도 한다.

그러나 앞서 지적한 바와 같이 기술발전의 고도화, 사회의 복잡화 등으로 미술교육환경의 복잡성이 가중되고 있는 것에 비해 정부와 학교의 관심과 투자는 여전히 미흡한 가운데 미술교사의 브리콜뢰르로서의 행태는 더욱 불가피해 보인다. 그럼에도 브리콜뢰르로서 미술교사에 관한 국내의 논의나 사례는 찾아보기 어렵다. 이에 본 연구에서는 브리콜라주와 브리콜뢰르에 관한 각 분야의 문헌을 검토함으로써 양질의 미술교육을 위한 효과적 매개자로서 미술교사의 브리콜라주 역량을 보다 긍정적·혁신적 방향으로 유도하기 위한 이론적 토대를 마련하는 데 초점을 맞추었다. 따라서 본 연구는 이론 형성적 연구로서 문헌분석을 통해 브리콜라주의 행동 요소들을 종합적으로 검토하고 미술교사들이 교육과정 실천 과정에서 브리콜뢰르로서 어떠한 노력을 할 수 있는지 살펴보았다. 그리고 마지막으로 현재 미술교사의 혁신적 브리콜라주 역량 개발에 장애요인으로 작용하는 문제점들을 살펴봄으로써 시사점을 도출하였다.

브리콜뢰르의 개념과 의의

브리콜라주와 브리콜뢰르의 개념

레비 스트라우스(Levi-Strauss, 1962)는 전통적 미개인관을 비판할 목적으로 신화적 사고의 모습과 그 내재적 논리성을 설명하기 위해, 비전문적(non-specialized) 도구 즉, 아무것이나 손쉽게 주어진 도구와 재료를 가지고 작업하는 브리콜뢰르(bricoleur)와 자신만의 전문적 도구 즉, 그 일의 목적에 맞게 고안된 다수의 연장이나 재료들로

계획에 따라 작업하는 엔지니어와의 차이를 비교하였다.¹⁾ 그에 따르면 신화적 사고는 새로운 문제를 해결하기 위해 사용가능한 주어진 재료를 활용해야 한다는 점에서 일종의 지적 브리콜라주(bricolage)로 간주된다. 브리콜라주는 주어진 한정된 재료로 무엇이든 만들어내는 “손재주”를 뜻한다.

신화적 사고의 특징적 패턴을 보이는 브리콜라주의 경우 한정된 재료를 결합하여 새로운 것을 만들어 내는 창조 과정에서 해결책을 모색한다. 이러한 사고 패턴은 먼저 문제를 평가한 다음 계획을 따르거나 미리 정의된 기준을 충족하기 위해 필요한 자료를 수집하여 해결책을 모색하는 엔지니어의 사고 패턴과는 명확하게 구분된다. 이후 자크 데리다(Derrida, 1967, p. 360)는 브리콜라주 개념이 모든 담론으로 확장될 수 있는 가능성을 피력하였다. 그리고 들뢰즈와 과타리(Deleuze and Guattari, 1972)는 우리가 발명하지도, 통제하지도 않았던 신호의 네트워크들 사이에서 능숙하게 작동하는 브리콜라주로서 인간을 묘사한다. 사회문화인류학 루틀리지 백과사전(Barnard & Spencer, 2002)에서는 브리콜라주와 브리콜라주에 관해 다음과 같은 정의를 내리고 있다.

브리콜라주(bricoleur)는 프랑스 잡역부의 일종으로, 모든 종류의 사소한 수선에도 기술적 해결책을 즉흥적으로 제시한다. *The Savage Mind*(1962)에서 레비 스트라우스는 사회가 반복 구조를 찾아서 서로 다른 상징과 문화적 요소를 결합하고 재조합하는 방식을 브리콜라주 이미지를 사용하여 설명했다. 이후 브리콜라주는 구조화된 즉흥화의 다양한 과정을 설명하는 친숙한 용어가 되었다.(p. 894)

브리콜라주를 하는 사람으로서 브리콜라주가 엔지니어와 구별되는 점은 그들이 다루는 자원의 양이 아니라 그들의 활동 속에 제한적인 현실을 정확히 인지하고 그에 합당한 창의성을 발휘함으로써 주어진 자원의 최대치를 이끌어내는 것에 있다. 제한된 합리성(bounded rationality)이 작동하는 제약조건 속에서 엔지니어는 결정을 위한 만족할 만한 규칙을 따르려 하는 반면, 브리콜라주는 미리 정해진 모델에 의존하지 않는다. 이와 같은 브리콜라주의 접근방식은 처음에 다소 목적이 모호할 수 있으나 당장 이용가능한 주어진 자원에 의존하여 창조 과정에서 시도하는 다양한 조합으로부터 해결책과 그 가능성을 발견하는 것이다.

1) 레비 스트라우스의 통찰은 미개인의 사고가 서구의 이성과 합리주의와 비교하여 비논리적이기 보다 사물을 범주화시키는 방법과 관심의 영역이 다를 뿐 그에 부합하는 논리성을 내재하고 있음을 밝히고 있다. 이는 미술작품이 조형의 보편적 언어로 입혀지기보다 배경을 단위로 생성된 “시각적 텍스트”로서 그 안에 담긴 지식은 반드시 해석을 통해서만 이해 가능하다는 포스트모더니스트들의 미술 이해(박정애, 2002)와 지평을 같이 한다.

레비 스트라우스가 브리콜라주 개념을 처음 사용한 이후 오늘날 브리콜라주의 개념은 점차 확장되어 한정적 자원과 이념의 문제에 대한 창의적 해결을 갈구하는 다양한 영역의 논의에서 사용되고 있다. 그것은 브리콜라주를 문제를 썩 잘 다루지 못하는 이류(second rate)의 접근법으로 묘사하는 일부 관점을 포함하기도 한다. 그러나 브리콜라주에 대한 새로운 관점은 기존의 경계를 넘어 모든 것을 새롭게 바라보고 해석하고 조합하는 새로운 가능성의 영역을 열어주는 것(Phillimore et al., 2016)으로 보다 폭넓은 논의가 이루어지고 있다.

브리콜라주는 크게 자원을 동원하고 제약을 극복하는 과정으로서의 브리콜라주와, 다른 종류의 자원들 사이에서 조정자 역할을 하는 행위자로서의 브리콜라주로 구분할 수 있다. 먼저, 과정으로서의 브리콜라주는 기업이나 조직에서 취득한 경험, 노하우, 현재 및 과거의 자산을 활용하여 미래의 프로젝트를 개발하는 것과 같이 과거의 성과로부터 무엇을 이루어내는 과정을 탐구할 때 사용된다. 그리고 행위자로서의 브리콜라주는 개인이 이미 가지고 있지만 이전에 그런 용도로 사용하지 않았던 지식이나 자원을 이용하여 문제에 대한 새로운 해결책을 개발하는 행위와 관련된다. 브리콜라주를 과정으로 보든 행위자에 초점을 맞추든 간에 브리콜라주가 창의성을 수반한다는 것은 분명하다. 즉, 활용도가 낮거나 숨겨진 자원에서 새로운 가치를 발견하거나 기존의 자원을 재조합하여 문제 해결에 적합하도록 만든다.

필리모아 등(Phillimore et al., 2016)은 브리콜라주 관련 문헌에 관한 종합적 검토를 거쳐 브리콜라주 핵심 주제는 자원, 지식, 그리고 실험과 혁신으로 요약할 수 있다고 주장하였다. 먼저, 어떤 영역에서건, 브리콜라주는 자원 부족에 대한 대응과 자주 연관되어 있음을 알게 된다. 그것은 종종 자원의 부족과 특히 역경을 극복하고 기회로 전환하는 방법을 다루는 접근법으로 제시된다. 그리고 브리콜라주는 그들 자신의 지식 기반과 사회적 연락망에 크게 의존한다. 브리콜라주는 사회적 삶 속에 위치하고 있으며 그들의 사상은 일상, 전통, 사회적 규범 또는 문화에 의해 형성된다. 그들의 노력은 일반적으로 작은 규모로 보이지만, 실제로 브리콜라주는 지식 생산의 복잡성과 연구자 위치성 그리고 세계 현상의 상호 관련 복잡성에 대한 정교한 이해를 가지고 있다고 한다. 그들이 다루고 있는 문제에 대한 친밀감 때문에 그들은 동기 부여, 전문지식, 개인적 자원을 통해 니즈를 이해하고 행동을 할 수 있도록 독특하게 위치지어진다.

마지막으로, 브리콜라주는 본질적으로 혁신적이며, 높은 불확실성 하에서 복잡성에 대처하는 메커니즘이다. 그것은 시도하고 시험하고 놀면서 문제를 해결하고, 자원의 원래 의미나 용도를 전복하고, 한정된 자원으로 혁신을 하고, 제한된 구조로부터 자유로우며, 따라서 문제나 환경 변화에 빠르게 적응하거나 대처하는 방법이다.

브리콜라주 개념의 활용 사례

브리콜라주 개념은 오늘날 매우 다양한 분야에서 활용되고 있다. 사회학적 민족지학(Denzin & Lincoln, 1994; Weinstein & Weinstein, 1991), 질적 방법론(Kincheloe, 2001, 2005; Denzin & Lincoln, 1999), 하위문화 연구 및 대중문화(Taylor, 2012; Hebdige, 1979), 사회서비스(Phillimore et al., 2016; Zahra et al., 2009), 형성적 교수과정의 설명(Campbell, 2019; Dent & Hatton, 1996; Hatton, 1989), 입법과정(Hull, 1991; Tushnet, 1999), 기관 형성(Cleaver, 2012; Lanzara, 1999), 진화 경제학(Campbell, 1997; Duboule & Wilkins, 1998), 시장 창출의 개념(Baker & Nelson, 2005), 기업 성장 및 혁신(Baker et al., 2003; Garud & Karnoe, 2003), 즉흥상연이론(Chao, 1999) 등 매우 다양하다. 근래에는 학문적 담론 내에서보다는 교육, 비즈니스 등 실무영역에서 집중 사용되고 있는 것으로 보인다(Phillimore et al., 2016).

문화학에서 브리콜라주는 사람들이 새로운 문화적 정체성을 창조하기 위해 사회적 구분을 통해 목적을 획득하는 과정을 설명하는 데 사용된다. 브리콜라주는 특히 핑크 운동과 같은 하위문화의 한 특징이기도 하다. 예를 들어, 안전핀은 핑크 문화에서 장식의 형태가 되었는데 지배적인 문화에서 안전핀이 갖는 의미가 브리콜라주 과정에 의해 전혀 새로운, 전복적인 의미로 재탄생한 것이다.

킨치로이(Kincheloe, 2001; 2005)는 교육연구에서 브리콜라주라는 용어를 사용하여 다중 관점(multi-perspectival)의 연구 방법을 사용하는 것을 설명하였다. 이러한 다중 관점의 이론적 전통은 다차원적 연구조사의 혁신적 양식의 기초를 마련하기 위해 더 광범위한 이론적·비판적 교육학적 맥락 속에서 이루어진다. 이와 같은 다중 프레임워크와 방법론을 사용하여, 연구자들은 사회-정치적, 교육적 현상에 대한 보다 엄격하고 실행학적 통찰력을 만들어낼 수 있다. 그렇게 하면서 킨치로이는 비판적·다논리적 인식론과 비판적·연계적 존재론을 현장연구 중심의 브리콜라주 이론으로 제시한다. 이러한 철학적인 개념은 지식 생산의 복잡성, 연구자 위치성, 현상의 복잡성에 대한 정교한 이해를 제공한다. 그리고 그러한 복잡성은 사회-교육적 경험의 복잡성을 다룰 수 있는 보다 엄격한 형태의 연구를 요구한다. 이러한 중요한 엄격성 형태는 많은 일원론적, 모방적 연구 지향의 환원주의를 피한다(Berry & Kincheloe, 2004; Kincheloe, 2001; 2005). 한편, 국내의 경우 관련 연구를 발견하기 어려운 가운데 안인기(2011)는 미디어 리터러시 활동에 브리콜라주를 접목함으로써 시각문화교육의 한계에 대한 반성적이고 탈구성적 실천 가능성을 시험적으로 제시하였다.

특히, 실무영역에서 브리콜라주를 촉진하게 되는 배경은 일반적으로 비즈니스와 교육 등 특정 분야의 조직이 다음과 같은 상황에 봉착했기 때문이다. 첫째, 수단과 목적 사이의 일치된 관계를 확립하기 어려운 “다중 목표”와 “불확실한 기술”을 가진 조직에서는 사전에 정의된 공식으로는 문제의 해결이 어려우므로 브리콜라주

를 필요로 한다. 둘째, 조직이 보유한 자원(동료, 과정, 장비)의 “기능적 고정성”이 낮고 여러 목적에 잠재적으로 유용한 경우인데 이것으로부터 또 다른 여러 프로젝트를 조합하고자 할 때 브리콜라주를 요구한다. 셋째, 어떤 목적의 달성을 위해 다양한 전략을 혼합(규범과 표준에 대한 적합성, 제도적 전략과의 제휴, 다양한 이해 당사자와의 협상, 전문적 이해관계를 추구하는 선제적 활동 등)할 필요가 있을 경우에는 브리콜라주 행동패턴이 나타날 수밖에 없을 것이다. 즉, 브리콜라주는 급속한 기술발전으로 인해 시스템과 현상의 복잡성이 가중되면서 완벽한 합리성과 완벽한 통제의 꿈을 포기할 수밖에 없는 사회적 상황에 의해 촉발되고 있는 것이다(Louvel, 2013).

브리콜라주의 두 가지 유형

브리콜라주 개념의 사용에 있어서 가장 놀라운 것은 용어 자체에 대한 비평이 거의 없는 상태에서 제한된 조건 하에서의 창의적 문제해결을 필요로 하는 다양한 실무 분야에서 브리콜라주의 사용이 확산된다는 것이다. 앞서 브리콜라주 관련 문헌에 대한 검토에서 볼 수 있듯이 그 한계를 규정하려는 지속적인 시도 없이 브리콜라주는 많은 분야의 문헌에서 받아들여진 것 같다(Phillimore et al., 2016). 그러나 브리콜라주를 바라보는 관점 면에서 차이를 드러내는 복수의 브리콜라주 형태가 발견된다. 졸로 등(Zollo et al., 2018)은 우발적 상황에서 일을 처리하는 방식은 회피적 형태(elusive arrangement), 구조적 지연 형태(structural delay arrangement), 유연적/효과적 형태(flexible and effective arrangement)로 구분하고 구조적 지연 형태나 유연적/효과적 처리방식을 사회적 요구에 대응한 적절한 브리콜라주 해법으로 본다. 여기서는 교육 관련 문헌의 검토 과정에서 발견되는 두 가지 형태의 브리콜라주 즉, 기술적 브리콜라주와 혁신적 브리콜라주로 구분하여 살펴보고자 한다.

먼저, 기술적 브리콜라주는 근대적 합리주의 관점에서 브리콜라주 행태를 부정적 현상으로 인식하는 경향성을 내포한다. 기술적 브리콜라주는 최선의 합리적 대안이 존재함에도 제한적 기술역량에 집착하여 비성찰적으로 즉각적인 문제 해결을 시도한다(Hatton, 1989). 기술적 브리콜라주의 핵심요소는 임기응변이나 기만적 수단(devious means)이다. 기술적 브리콜라주 관점에서 교사의 행태를 분석한 해톤(Hatton, 1989)은 문헌에서 확인된 교사교육문제들을 촉발한 교수업무의 즉흥적, 비과학적 접근방법으로 브리콜라주 행태를 인식한다. 해톤은 교사가 교실 주도권을 확보할 목적으로 구사하는 브리콜라주 행태는 보수주의, 제한된 창의성, 비원칙적 레퍼토리의 확대, 감각적 인식에 의존하는 취약한 이론적 기반, 수단과 목적이 분명하지 않은 기만적 교수 수단의 사용, 임기응변(adhocism) 등에 기인하는 것으로 분석하였다.

반면에 혁신적 브리콜라주는 복잡성을 수용하는 탈근대적인 관점에서(Hutchinson, 2008) 브리콜라주가 본질적으로 혁신적이고 높은 불확실성, 위험회피, 신뢰부족, 정

치적 갈등 및 자원 부족 등이 특징인 상황을 혁신할 수 있는 매커니즘이다. 또한 문제 해결을 위해 이용 가능한 이질적 요소들을 결합하여 도전을 극복한다는 점에서 성찰적일 뿐 아니라 올바른 조합이 발견될 때까지 실험에서의 실패를 허용하는 점에서 개방적이며 창의적이다(Casteran, 2015). 그리고 긍정적 과거 경험, 명확한 목표의식, 현존 자원 및 제약에 대한 인식 등에 의해 영향을 받는 브리콜라주의 능동적 행위능력(agency) 또한 혁신적 브리콜라주 행태에 영향을 미칠 것으로 판단된다.

브리콜라주에 관한 최근 문헌에서는 맥락적으로 다양한 혁신적 브리콜라주 행동 요소들이 등장한다. 먼저, 조직 활동과 관련한 브리콜라주 행동요소로서 센야드(Senyard, 2015)는 임시변통(Making Do), 구할 수 있는 자원 활용, 자원의 조합(또는 배치; assemblage) 등을 제시하고 있고, 카스테란(Casteran, 2015)은 Kodak의 혁신 사례에 기초하여 독특한 해결책 만들기, 기존 요소 병합하기, 기존 프로그램 재생하기 등을 제시하고 있다. 교육 관련 문헌에서도 루벨(Louvel, 2013)은 뒤메디안과 룰링(Duymedjian & Rüling, 2010)의 연구를 참조하여 브리콜라주 행동체제를 분석하는 세 가지 요소를 제시하고 있는데 그것은 “레파토리,” “조합,” 그리고 “창의성”이다. 그리고 프리디 등(Freathy et al., 2017)은 교사를 교육학적 브리콜라주로, 학생을 브리콜라주 연구자로 각각 재개념화 하면서 교육학적 원리와 교육과정의 결합을 통한 대화적, 비판적, 조사기반의 학습을 촉진하는 실천적 교실 절차(practical classroom procedure)의 특성으로 다중학제적·초학제적, 절충주의·출현성·유연성·다원성, 이론적 및 개념적 복잡성·경쟁·맥락의존성 등을 제시하고 있다.

이상에서 살핀 두 가지 형태의 브리콜라주는 <표 1>과 같이 여러 측면에서 차이를 드러내는 것을 알 수 있다.

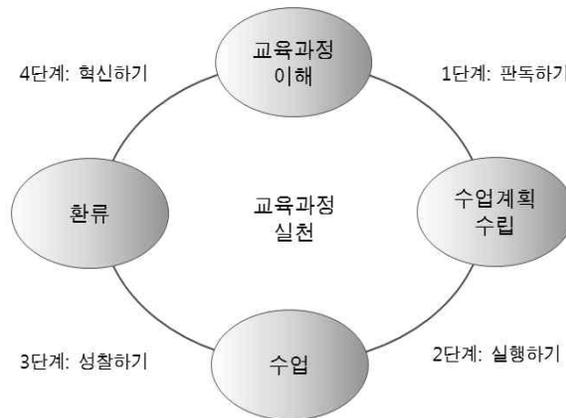
<표 1> 기술적 브리콜라주와 혁신적 브리콜라주

구분	기술적 브리콜라주	혁신적 브리콜라주
관점	근대적 관점	탈근대적 관점(복잡성 수용)
목적	생존 전략	창의적 문제해결
	장기적 효과성보다 즉각적 문제해결	이용가능한 이질적 요소들을 결합하여 문제나 도전을 극복
접근	즉흥적, 비과학적 접근	개방적, 독창적, 창의적 접근
구성요소	임기응변, 기만적 수단 등	레파토리, 조합, 창의성 등

교육과정 수행과 브리콜라주로서의 미술교사

현재 미술교과 교육과정은 미술 교사들의 업무에 지침을 제공하는 국가 수준의 교육

과정을 따른다. 교사는 이를 해석하여 교실에서의 실행을 위한 수업계획을 수립한다. 그리고 주어진 자원의 제약조건 속에서 교육과정을 교실에서 실행한다. 그리고 교실에서 일어난 것이 학습자에게 어떤 영향을 미쳤는지 성찰하고, 실행된 교육과정을 개선하기 위한 조치를 마련한다. 이러한 교육과정 실천의 과정(<그림 1> 참조) 속에서 미술 교사는 주어진 자원을 활용하여 교육과정을 실천하여야 하는 브리콜피르의 역할을 수행하게 된다.



<그림 1> 교육과정의 실천과정

교육과정 판독(reading)과 브리콜피르로서의 미술교사

미술과 교육과정은 7차 교육과정(1997년) 이후 수시 개정을 통해 새로운 교육과정을 고시하고 있는데, 가장 최근의 미술과 교육과정은 2015년 교육부 고시 제2015-74호이다. 특히, 2015 미술교과 교육과정은 미래 사회가 요구하는 역량을 고려한 2015 개정 교육과정의 방향에 따라 미술 교과 역량을 미적 감수성, 시각적 소통 능력, 창의·융합 능력, 미술 문화 이해 능력, 자기 주도적 미술 학습 능력으로 제시하고 있다. 이것은 종전의 미술교과 교육과정을 구성하는 요소인 미술과의 성격, 목표, 내용체계(체험, 표현, 감상), 성취 기준(학습요소, 교수·학습방법, 평가방법) 등과 연계되어야 한다. 처음 도입된 역량기반 교육과정은 미술교사의 교육과정 판독에 더욱 도전적인 상황을 제공하고 있다. 물론 이밖에도 교육과정을 고려하여 제작된 교과서, 교사용 지도서 등이 미술교사에게 제공되며, 여기에 더해 각 학교별 교육과정 편성기준이 만들어진다. 일반적으로 교사는 이와 같은 주어진 틀 내에서 학생 및 학교 상황 등을 고려하여 교육과정을 해석·조정하여 교실에서 실천해 나가는 것이다.

교육과정 텍스트는 다양한 선을 제공하는 담론적 고원(discursive plateau)들을 포함하며 이 각각의 고원은 서로 교차하고 통과하고 지나가는 다양한 선들로 서로 연결되어 있다. 특히, 7차 교육과정부터는 “만들어가는 교육과정”으로 특징지어지는

바, 이는 정부 고시 교육과정이 교사들로 하여금 무엇을 어떻게 가르쳐야 하는지 상당히 구조화된 지침을 제공하지 않는다는 것을 의미한다. 이러한 관점에서는 교사가 교육과정의 수동적 수용자가 아니라 새로운 생성자가 되어야 한다. 교사는 브리콜라르로 작동하면서, 교육과정 텍스트를 이해하고 이를 적용하면서 기존의 실무들과 그들이 이용할 수 있는 다른 텍스트를 조합함으로써 그들의 교실 실무에 의미 있는 변화를 만들어낸다. 이런 의미에서 이들은 스티븐 볼(Ball, 1994)이 교사들의 정책에 대한 관계 논의에서 설명한 “이차적 조정(secondary adjustment)” 작업을 하는 것이다.

따라서 교실에서 진행되는 교육과정을 관독하는 자신이 보유한 자원(지식, 경험, 역량 등)이나 환경에 따라 각기 다른 담론들을 연결하는 특정한 자취를 따라 특정한 길을 택하기 때문에, 교육과정에 대한 하나의 올바른 관독은 존재하지 않는다. 각 미술교사들은 교육과정의 다양한 담론적 시스템 내에서 자신들의 담론적 위치를 설정하고 이러한 주체 위치(subject position)에서 그들 스스로를 학교생활 및 수업을 어느 정도 통제할 수 있는 능동적 행위자로서의 존재로 구성한다. 이러한 구성 작업의 일부는 미술교사를 의미 있는 교실 실행을 만들기 위해 실무, 아이디어, 이론의 조합을 창출하는 브리콜라르로 이해할 수 있게 한다.

이러한 미술교사들의 브리콜라주 작업을 이해하는 것은 교사들과 정책 및 교육과정 텍스트 간 관계에 대한 상식적 생각에 이의를 제기한다. 보통 새로운 교육과정 방향의 도입에 대한 교사들의 저항은 교사들이 변화를 꺼리는 것, 새로운 이론적 관점의 수용을 거절하는 것, 또는 코드화된 텍스트를 이해할 수 있는 리터러시 능력이 떨어지는 것²⁾ 등 설화 같은 이야기를 통해 설명된다. 이러한 잘못된 인식이 다시 “환원주의적(reductionistic) 기술 표준³⁾”을 포함하는 교육과정의 개발을 뒷받침하기도 한다(Kincheloe, 2003).

따라서 미술교사의 교육과정 관독하기는 교육부의 정책이나 교육과정에 저항하는 것이 아니라 자신의 담론적 위치에서 이용 가능한 자원과 역량을 활용하여 의미 있는 교육과정 실천을 위한 자신만의 조합을 만들고 조정하는 브리콜라르로서의 행동양식으로 이해할 필요가 있을 것이다. 브리콜라주 행동요소로서 실험과 혁신을

2) Luke와 Freebody가 개발한 네 가지 자원모형(break the code of texts, participate in the meanings of text, use texts functionally, critically analyse and transform texts)은 교사들이 4개의 리터러시 자원들을 개발하는 그들만의 실천 조합을 통해 브리콜라주 작업에 참여할 수 있도록 한다는 주장도 있다(Honan, 2003).

3) 환원주의(reductionism)는 복잡한 실체의 본질을 그 구성요소들의 상호작용이나 보다 단순한 기본적 실체로 환원하여 이해하는 접근방법이다. 환원주의적 교수법적 맥락에서는 의미(meanings)가 발견, 재발견, 복제될 필요가 있다. 이런 맥락에서 학습자의 분석이나 해석은 과학자가 생산하였거나 저자가 의도한 의미를 재구성하는 식으로 학교 수업이 이루어진다. 이러한 접근방법은 탐구적이고 지식 생산적이며 비판적인 교사와 학습자를 좌절시킨다(Kincheloe, 2003, p. 9).

허용하는 미술교사의 교육과정 관독은 상당한 시간, 생각, 노력이 드는 적응과정 속에서 시행착오가 불가피할 것이다. 그러나 실행된 교육과정과 경험된 교육과정에 대한 성찰을 거치면서 새로운 혁신적 교육과정의 실천 사례가 만들어질 것이다.

교육과정 실행(enacting)과 브리콜뢰르로서의 미술교사

현행 미술과 교육과정 지침에서는 미술교과 역량개발을 위한 교수·학습 계획 수립, 체험 및 융합학습 계획·실행, 학습 환경을 고려한 학습 내용 및 양의 조정, 교육과정 및 학습자를 고려한 학습 목표 설정, 학습목표와 학습 내용의 연계성 고려, 환경 및 안전문제 고려, 다양한 교수·학습 방법 및 전략의 활용, 동기 유발을 위한 발문 활용, ICT 등 다양한 매체의 활용, 박물관 등 연계 학습, 지역의 미술 자료·공간·시설 활용, 적합한 시설 및 재료와 용구 구비, 작품 전시 및 감상 공간 설치 등 미술과 교수·학습의 방향에 대해 제시하고 있다. 그리고 마지막으로 다음 사항을 기술하고 있다.

학습 내용과 방법, 수업의 시기 등은 학교 교육과정 운영의 자율성, 학교와 지역 사회의 특수성, 행사, 계절과 날씨, 학급 학생 수, 시설 및 용구의 준비 등을 고려하여 탄력적으로 조정·운영한다.(2015년 미술과 교육과정, p. 11)

교육과정 지침에서 개략적인 방향을 제시한다는 점에서는 어느 정도 교육과정의 충실도 관점(fidelity perspective)을 담고 있으나 학교와 교사가 접한 환경에 따라 교사들의 자율적 교수 결정을 요구한다는 측면에서 교육과정 실행단계에서 목적과 방법 간의 상호적응(mutual adaptation)에 의한 조정을 허용하고 있다. 이러한 2 지침의 의미는 가르치는 것을 어떤 바람직한 결과에 도달하기 위해 선형 형태로 따를 수 있는 일련의 기술적 과정 즉, 구조적 해결책이 작동하기 어려운 교육환경의 복잡성을 수용한 것이다. 가르치는 일은 복잡하고 이론적으로 까다롭고 도전적인 일이다. 각각의 교사들은 브리콜뢰르로서 주어진 시간과 자원의 한계 속에서 복잡한 일련의 실무, 재료 및 활동에 대한 아이디어, 교육 이론들을 스스로 조합하고, 그런 다음 교수·학습을 위한 계획을 수립한다.⁴⁾

마이클 허버만(Huberman, 1993)은 교사의 독립적 장인정신(independent artisanship)에 대한 설명에서 독특한 스타일이나 특징을 갖고 여러 종류의 학습 활동을 창조하거나 바로잡는, 항상 바쁜 교사의 이미지를 설명하기 위해 브리콜라주 개념을 사용하였다. 해당 교사는 주어진 시간, 학생 주의력 정도, 활동 과정에서 나타

4) 이는 미술교사의 전문성이 보편적이고 객관적인 개념이기보다 현실적이고 맥락적으로 파악될 필요가 있으며, 학교라는 사회 속에서 요구되는 복합적이면서도 현실적인 면에 주목할 필요가 있다(김미남, 2016)는 주장을 유용하게 한다.

나는 특유한 기술부족 등을 고려하여 이미 제공된 재료를 뒤져서 교육 자료를 찾아 내거나 구입하여 즉석에서 적용한다. 유사하게 해튼(Hatton, 1989)은 기술적 브리콜라주 개념을 사용하여 기존 제약조건 속에서의 경험을 통해 교수 지식을 획득한 교사들이 문제는 그대로 둔 채 임기응변적 행동(기만적 수단, 임시변통 등)으로 교실 주도권을 수립하는 행태에 대해 설명한다. 그런 교사들은 비록 자격증을 획득하였으나 다양한 이유로 교수 관련 이론 또는 적절한 브리콜라주 패키지(Feiman-Nemser & Buchman, 1985; 1987)로 무장되어 있지 못하기 때문이다. 그는 기술적 브리콜라주로 활동하는 교사의 경향이 다음의 원인 때문이라고 기술하고 있다.

이 원인들은 교수를 위한 예견적 사회화,⁵⁾ 의도하지 않은 보수적 결과를 초래하는 예비교사(preservice) 경험, 부적절한 성향에 진보적으로 도전하는 교사교육이 이루어지지 못한 것, 초보교사에 진정한 도움을 제공하여야 하는 교육이론과 교사교육의 실패, 업무여건의 제한적 특성 등이다.(Hatton, 1989, p. 84)

브리콜라주로서 교사의 행동양식에 대한 허버만과 해튼의 연구는 교사 이미지를 단지 기존의 재료들을 “즉각적으로” 임시변통하는 것에 초점을 맞추는 경향이 있다. 임시변통은 문제를 해결하기보다 회피하거나 지연시키는 것으로 트레이드오프(trade-offs)가 발생할 수밖에 없다. 그러나 교사를 브리콜라주로 이해하는 것은 교사를 문제로 보기보다는 교사 업무의 어려움을 이해하기 위해 필요하다.

다시 말해 교사 업무의 브리콜라주 특성은 교사의 무능력과 생존전략 차원에서 보기 보다는 교사업무의 복잡성에서 찾아야 할 것이다. 현대 사회가 복잡다기화되고 있는 가운데 학교에 대한 모든 연구와 논의에도 불구하고, 사람들이 배우도록 하는 것은 여전히 수수께끼 같은 일이다. 그것은 확실히 엄청나게 복잡한 과업으로서 지적, 감정적, 사회적 과정의 상호작용이 몹시 얽혀있어 사실상 분석하기가 불가능하다(Connell, 1985).

아네트 패터슨(Patterson, 2000)은 교사들이 다양한 접근방식의 조합을 사용하는 경향을 묘사할 때 “정통한 절충주의(informed eclecticism)”라 칭한다. 많은 교사들은 교수 모형에 대한 논의에 관해 스스로 파악하고, 교실에서 창의적 및 촉진적 방식으로 이용 가능한 접근방법들 중 최선을 선택하고 이들을 혼합하고 일치시킨다.

교육과정의 실행과정에서 미술교사가 행하는 브리콜라주는 일련의 절차나 규칙을 통해 배울 수 없다. 오히려, 필요한 것은 실행 여건의 복잡성을 폭넓게 수용하

5) 예견적 사회화(anticipatory socialization)는 맡을 것으로 예상되는 사회적 역할에 부수되는 권리·의무·기대·관점 등을 미리 학습하는 것을 의미한다. 환언하면 미술교사가 교사 양성과정에서 미술교수방법 등을 습득하기 전에 이미 초·중·고 시절 미술시간을 통해 만났던 미술교사로부터 그들의 교수방식 등이 은연중에 학습되어지는 것이다. 많은 교사들이 예견적 사회화에 의해 배운 대로 가르치고 있다.

고, 교사들이 다양한 출처에서 의미 있는 조합을 이루어낼 수 있도록 시간과 공간을 포함한 기회를 제공하는 것이다. 이것은 미술교사가 사용할 수 있는 모든 이론적 자료의 제공, 멘토링 제공, 전문 동료로서의 교사들 간의 개인적 상호작용, 그리고 대학원 및 협력 연구에 교사들이 참여할 수 있는 기회를 제공하는 등 다양한 형식을 포함한다.

교육과정 성찰(reflecting)과 브리콜뢰르로서의 미술교사

현행 미술과 교육과정 지침에서는 미술과 평가방향으로 9개 항목을 제시하고 있다. 여기서는 교수·학습 방향에 따른 평가 기준 및 방법들에 대해 기술하고 있는 바, 평가결과의 활용 부분에서 “학습자의 성취 수준을 판단하고 교수·학습 방법을 개선하며(향후 교수·학습의) 내용을 선정하기 위한 자료로 활용한다(p. 11)”고 기술하고 있다.

브리콜뢰르로서의 미술교사는 자신이 학습자와 함께 만든 교육적 경험으로서의 교육과정을 성찰하고 교육과정의 변화를 실현시킬 수 있다. 물론 교육과정의 변화는 여러 요인들에 의해 영향을 받기 때문에 교사 개인의 노력만으로 교육과정의 혁신을 실현시킬 수 없지만 교사들의 개인적 변인들이 교수 실제의 변화를 위한 교육과정 혁신 실행에 상당한 영향력을 미친다(Olsen & Kirtman, 2002).

교사들은 교수 실제에서 어려움과 불확실성에 직면하게 될 때, 그리고 계획대로 되지 않거나 이론과 부합하지 않을 때 무력감을 느낄 수 있다. 그러나 이 순간이 학습의 순간이며 당혹감을 떨치고 그것으로부터 배우기 위하여 해당 문제에 대해 성찰하여야 한다. 슌(Schön, 1983)은 현장 성찰(reflecting-in-action)과 사후 성찰(reflecting-on-action) 능력을 계속 발전시키는 전문가를 성찰적 실무자(reflective practitioner)라 불렀다. 이러한 능력은 변화를 일으키고자 할 때 교실 수업 중/후에 끊임없이 자신의 교육적 경험과 대화를 하면서 외부적(물리적 및 사회적) 현실과 내부적(인지적) 현실을 볼 수 있는 능력을 말한다.

앞서 살폈듯이 기술적 브리콜뢰르로서의 미술교사는 교실 주도권을 확립하기 위해 기만적 수단이나 임시변통을 통해 임기응변적으로 대응한다. 초임 교사의 경우 자신이 사용할 수 있는 레파토리 즉, 자원이 충분하지 않기에 이러한 기술적 브리콜라주 행태를 보일 수 있을 것이다. 그러나 진정한 발전적 목표에 대한 지적 및 동기적 몰입을 갖고 있으나 업무여건의 특성 탓에 실무로 이러한 몰입을 가져갈 수 없었던 교사의 경우에는 작업 여건의 변화가 교사의 학습자에 대한 이해, 교수법적 패러다임, 학습자 중심성에의 헌신 등의 변화를 허용할 것이다(Woods, 1977).

교육과정 혁신(innovating)과 브리콜뢰르로서의 미술교사

교육과정 실천과정은 계획된 교육과정을 교사가 해석하여 교실의 장에서 조정해 나

가는 것이다. 이러한 실천은 실천 목적이나 학습자에 대한 고려 없이 이루어질 수 없고 궁극적으로 교육과정의 변화를 이끌어낸다. 그러나 우리나라의 경우 여전히 정부 주도의 교육과정 개발이 이루어지고 있고 교사는 교육과정을 해석하고 조정하여 교실에서 실행에 옮기는 역할에 머물고 있다. 결국 혁신적 브리콜라주로서 미술 교사의 역할은 로컬 수준에서의 교육과정 실행자 역할에 머물 수밖에 없다.

루벨(Louvel, 2013)은 고등교육기관의 교육과정 변화에 학자들이 어떻게 관여하였는지를 브리콜라주 개념을 사용하여 사례연구를 수행하였다. 학자들은 기존 강좌, 사용 가능한 장비 및 각종 자원, 기금, 부서 지원 및 기존 학문적 연출 등 집합적인 레퍼토리에 의존하여, 학생들에게 선택할 수 있는 몇 가지 모듈을 제공하는 하나의 조합체로서의 교육과정을 구성하였다. 그리고 교육과정 설계에서의 창의성은 많은 가능한 교육과정 조합을 낳는 동시에 수업 시간, 실습 과정과 일반 강의 간의 균형, 인턴십 기간 등과 같은 특정한 “관례”에 영향을 받는 것으로 나타났다.

만일, 미술 교육과정이 미술교사들이 학습자들과 함께 교육과정을 생성하는 상황이라면 미술교사들의 브리콜라주 행위는 미술과 교육과정의 혁신으로 직접 연결될 수 있을 것이다. 그러나 브리콜라주는 자신의 지식 기반과 사회적 연락망에 크게 의존한다는 점에서 큰 그림을 결여할 수 있다는 함의와 함께 그러한 지식들이 논의되는 방식에는 로컬리즘의 요소가 있다. 이는 학교나 교실 수준에서의 교육과정 브리콜라주가 국가 수준의 교육과정 혁신으로 연결되는 데는 한계가 있음을 보여준다. 이처럼 브리콜라주 행동이 국지적 특성의 한계를 가지는 측면도 있지만 변혁적 접근법으로서의 잠재력을 가지기 때문에, 교육과정 개편을 위해 교육이론 전문가와 실무 전문가 간의 협력적 프로젝트를 수행할 필요가 있다. 여러 지식공동체에 의해 개발된 복수의 원천을 사용하는 접근방법을 살피는 한 가지 방식은 브리콜라주 개념을 사용하는 것이기 때문이다.

혁신적 브리콜라주로서 미술교사를 위한 과제

미술교사 양성교육과 미술교육 현실과의 간극 좁히기

해튼(Hatton, 1989)은 교사가 기술적 브리콜라주 행태를 보이는 원인 중 교사양성 과정과 관련된 문제를 가장 비중 있게 다루고 있다. 먼저, 예비교사 양성과정에서 콘크리트화된 학문 또는 기술적 브리콜라주로서의 교수 성향을 바꾸는 데 실패하고 있다고 지적한다. 이러한 실패는 누락(omission)이나 정당화(legitimation)의 모습으로 드러난다.

먼저, 누락은 예비교사 양성과정에서의 교육이 교육 현장에서의 교수·학습에 미치는 영향을 제대로 고려하지 않음을 의미한다. 예비교사 교육자들이 “나의 강의

가 현장에서 어떤 의미가 있을까?”라는 교육학적 문제에 제대로 대응하지 못하는 경우 이러한 양성과정을 거친 교사들은 현대 교육학 이론의 기초위에서 반성적 또는 분석적으로 교육적 실천을 행하기보다 지적·실무적 브리콜라주가 될 가능성이 높다. 그리고 정당화는 가르치는 것을 실무적 브리콜라주로 예비교사 학습자의 성향을 정당화하는 경향을 말한다. 많은 예비교사 교육자들이 가르치는 것을 기술적 브리콜라주나 콘크리트화된 학문 이상이 아닌 것으로 인식한다. 따라서 직업적 유용성을 중시한 나머지 교수 실무와 기법에 강조점을 두는 “기술적 도구적(technical instrumental)” (Zeichner & Tabachnick, 1982) 양식에 초점을 맞추거나 추상적 이론을 희석시키는 등 부정확한 교수법적 대응을 하게 된다. 이러한 교사 양성과정은 결국 학습자들 즉, 미래 교사들이 가르치는 것에 대한 성찰적·분석적 지향성을 떨어뜨릴 수 있다.

우리나라의 경우도 중등미술교원 양성을 위한 교육과정이 이론과 실기로 구분된 가운데 미술교육의 이론적 내용만 강조하거나 작품 활동을 위한 실기 위주로 운영되는 등 담당 교수의 성향대로 강의가 이루어지고 있다. 이에 따라 실기와 이론의 연계나 교육 현장과 연계된 교수학습방법에 대한 예비교사들의 요구가 높게 나타났다. 미술교사 양성과정의 이론수업은 직업적 유용성이 부족하고, 이론과 연계되지 않은 실기 위주의 수업은 학생들의 미술교사직에 대한 성찰적 행태를 촉진시키지 못하고 있다는 것이다. 이러한 미술교사 양성과정의 문제가 결국 예비교사들이 실무적·기술적 브리콜라주 성향을 내재화하도록 촉진하고 있다고 할 것이다.

이와 함께 수습교사 경험이 예견적 사회화 과정에서 획득된 비분석적·비성찰적 성향을 강화하는 의도하지 않은 결과를 낳는다는 지적도 있다. 교사실습이 ‘실용주의적 교수 관점’을 형성하는 데 기여한다는 견해를 지지하는 상당한 증거들(Fox et al. 1976; Popkewitz, 1977; Tabachnick et al., 1979)이 있다. 자이크너(Zeichner, 1981-82)는 교사실습 기간 동안 실무적 기술에 치중함으로써 강의가 윤리적 및 정치적 차원들과 분리된다고 지적한다.

조용하고 정돈된 방식으로 수업을 마치는 것이 특정한 교수활동의 사용을 받아들이거나 거부하는 주요 판단기준이 된다. 만일 어떤 기술이 작동하면(즉석에서 당면 문제를 해결하면), 그 이유만으로 그것은 좋게 평가받는다. 이런 관점에서 교수기법이 어떤 특정한 교육목적의 수단이라기보다 그 자체로 목적이 된다.(Zeichner, 1981-82, p. 3)

이러한 상황에서는 교사교육의 한 구성요소로서 수습교사 경험은 이미 획득된 비성찰적 지향성과 함께 양성과정에서 수학하는 학문을 “콘크리트화 된 학문”으로 인식하는 경향(Feiman-Nemser & Buchman, 1985; 1987)을 촉진함으로써 교실에서의 경험, 실무 능력, 그리고 실용적 운영 원리가 교사들에게 가장 가치 있는 것으로

인식될 것이다.

우리나라의 경우 학교 현장실습이 양성과정 기간 중에 거의 이루어지고 전체 실습시간도 독일 등 선진국들에 비해 부족한 실정이다. 오히려 현장실습이나 수습교사 기간이 짧아 예비교사들이 학교 교육현장에 대한 폭넓은 경험을 쌓는 데 어려움을 겪고 있다. 그리고 현장실습 경험이 실무적 기술에 치중하는 경향을 강화시킨다는 경험적 증거는 부족한 실정이다.

동료 교사 간 성찰과 혁신을 장려하는 풍토 조성

교사들의 기술적 브리콜라주 행태는 부임한 학교의 학습 환경적 요인과 선임 교사들의 멘토링을 통한 동료 교사 간 연수에 의해 강화되는 경향이 있다. 덴스콤(Denscombe, 1980)은 교사의 역량 있는 활동을 규정하거나 적어도 영향을 상당하게 미치는 학교 조직의 세 가지 특성으로 한정된 자원(시간, 재료, 교사-학생 비율 등), 학습자의 특성, 책임성과 감독의 특성을 제시하였다. 특히, 한정된 자원은 교사들로 하여금 주어진 환경 하에서 현실적으로 가능하다고 여기는 활동 패턴을 채택하도록 강요한다. 그리고 우즈(Woods, 1977)는 작업 여건의 변화가 교사의 학습자에 대한 이해, 교수법적 패러다임, 학습자 중심성에의 혁신 등의 변화를 초래한다고 주장한다. 그는 증가하는 상황적 압력이 교사들로 하여금 생존전략을 채택하도록 강요한다고 하면서 이러한 생존전략은 어려운 업무 여건에서 자신의 안위를 도모하도록 추동함으로써 교육목표의 실현을 방해한다고 주장하였다.

성공적인 생존전략의 특징은 영속성과 지속적 개선이다. …… [이 전략은] 교수·학습 속으로 그리고 그 주변으로 확장하면서 기생식물처럼 결국에는 숙주를 완전히 죽여 버릴 수도 있을 것이다.(Woods, 1977, p. 275)

우리나라의 미술교사도 한정된 자원의 한계와 예술의 중심성을 훼손하는 학교 풍토에 의해 도전을 받고 있다. 먼저 정연희(2016)의 조사결과에 따르면 중등미술교육을 위한 학습 환경 요소들 중에 수업시수 부족이 양질의 미술교육을 가로막는 최대의 걸림돌이 되고 있으며, 미술 수업을 위한 작업공간이 협소하고 학생들이 작업 중인 작품을 다음 수업까지 보관할 공간은 전혀 갖추지 못한 학교가 대다수인 것으로 나타났다. 학교 전반에 예술의 중심성을 구현하기 위해 학교장 등 관리자의 인식 개선 또한 필요한 것으로 나타났다. 이러한 열악한 학습 환경 속에서는 역량 있는 미술교사라 할지라도 실무적 방식으로 대응할 수밖에 없는 딜레마 상황에 봉착할 수밖에 없을 것이다.

한편, 선임(수석) 교사나 동료들은 예비교사 양성과정에서 배운 교수방법론을 무시하게끔 만든다(Tinning, 1984; Zimpher et al., 1980). 예비교사나 신입교사들은

과학적 승인보다는 경험적 승인을 거친 일처리 습관을 형성한다. 그들은 적정 교수 방법에 대해 그들이 습득한 원리가 아니라 다른 선배 교사나 동료들이 어떤 경험적 방법으로 성공하고 실패하는지 그들이 본 것을 따르려 한다. 이에 대해 덴스콤(Denscombe, 1982)은 경험을 통해 학교 조직에서 만들어진 어떤 교수법 즉, (1) 실무적으로 역량 있는 교육의 기저를 이루며, (2) 일반적으로 당연하게 받아들여지만 명시적으로 교수이론과 명시적으로 관련되지 않고, (3) 따라서 아리송하면서 은밀한 “숨겨진 교수학습 방법(hidden pedagogy)”의 영향을 받는다고 표현하고 있다.

우리나라 미술교사의 경우도 교사 양성과정에서 이론과 실무의 효과적 연계가 미흡한 상황에서, 대부분 학교 현장에서의 실무 경험을 통해 자신만의 교수법을 정립해 간다. 그만큼 직장 내 교사 간 연수의 역할이 중요함에도 이 또한 체계적으로 이루어지지 못하고 있어 선임 교사나 동료들로부터 실무적·기술적 효율성을 도제 교육 방식으로 전수를 받게 되는데 이러한 경향성은 교사들로 하여금 원칙에 입각한 교육학적 선택보다는 학습 환경에의 대응전략에 가까운 교수 스타일로 무장하도록 만든다.

지역단위별 미술교사 커뮤니티 활성화

딜레마 상황에 놓여있는 초보교사들에게 도움이 되는 교육이론이나 교사재교육의 부재에 대해 기존 연구에서는 두 가지 측면에서 문제를 제기하고 있다. 먼저 초보교사들이 그들 자신의 자원에 의존하여 문제를 해결하도록 하는 소위 “물에 빠뜨려 헤엄치게 하는” 역량개발 방식에 의해 상황이 더욱 악화된다(Bolster, 1983). 그들은 가르치는 것에 대한 그들 자신의 유용한 지식을 스스로 발견하도록 방치된다. 사실 교사들이 교수 행동에 대한 믿음을 갖고 이를 가이드하기 위해 빈번히 사용하는 신념, 가치, 규범 즉 모든 지식은 교육과정 변화에 고도로 저항하게 하는 지식들이다. 교사 학습에 대한 이러한 접근은 당면한 문제를 임시방편 식으로 해결하고자 하는 기술적 브로콜라주를 조장하게 된다.

예비교사 시기에 이론과 실습이 분절된 교육을 받고 임용고시에 함몰되어 지냈던 초임 미술교사들이 당면한 교육현장의 부담은 매우 클 것이다. 초중등학교를 거쳐 대학교 시절 받았던 미술교사들의 교육방식을 그대로 답습하지 않도록 하기 위해서는 지역 단위별로 초임 미술교사들을 위한 지속적인 학습 커뮤니티 중심의 재교육이 필요하다. 실제 한정된 교육 여건 하에서 미술수업을 창조적으로 브리콜라주 하고 이에 대하여 동료 평가(peer review)를 통해 성찰의 기회를 제공하는 방식이 포함될 필요가 있다.

결론

본 연구는 역량기반 교육과정 하에서 제한된 교육 여건을 극복하고 양질의 미술교육을 실현하고자 노력하고 있는 현장의 미술교사들이 혁신적 브리콜라주로서 자리매김을 할 수 있도록 이론적 토대를 마련할 목적으로 수행되었다.

관련 문헌의 검토 결과 레비 스트라우스가 명예회복 시킨 브리콜라주와 브리콜라주 개념은 오늘날 기업, 조직, 제도, 방법론 등 다양한 분야에서 당면한 현실의 제약을 정확히 인지하고 주어진 것으로부터 최대의 가치를 이끌어 내는 창의성을 발휘하는 과정과 행위자에 대한 이해를 도모하는 데 새롭게 활용되고 있는 것으로 파악되었다. 또한 브리콜라주는 긍정적 행위자의 작용을 암시하는 데 가장 흔하게 사용되며, 보다 최근에는 교사나 기업가 등 특정 위치의 행위자 쪽으로 논의가 옮겨지고 있다.

주어진 것을 새롭게 바라보고 해석하고 조합하는 브리콜라주 역량은 주어진 조건 하에 교사 스스로 교육과정을 만들어 가는데 필수적인 것으로 이해된다. 매개자로서의 교사가 교수·학습의 질에 미치는 영향력은 결정적이다. 특히 자원의 한계와 복잡한 학습 환경 속에서 미술교사가 어떠한 정향성을 보이는지가 미술교육의 미래를 결정한다고 하여도 과언이 아니다. 만일 미술교사들이 기술적 브리콜라주로서 교육적 실천을 행하고 있다면 이는 일부 학자들이 주장하듯이 선택에 의한 저항이 아니라 주어진 환경 속에서 이루어진 필요에 의한 저항일 수 있다. 필자는 보다 나은 환경 즉, 교육현장 적합성을 갖춘 체계적인 미술교사 양성과정이 마련되고, 브리콜라주 경험과 성찰의 기회를 제공하는 동료교사 간 풍토 조성이 이루어진다면 보다 가치 있는 교육목표의 달성을 위해 미술교사들이 지적·동기적 몰입을 할 수 있을 것으로 믿는다.

그리고 조안과 밀버리(Joan & Milbrey, 2002)의 연구에 따르면 강력한 협력적 교사커뮤니티가 존재하는 경우 대화와 협력을 통해 교육적 실천의 개선에 대한 교사들의 관여가 지속적으로 이루어지고 효과적인 교실 실무를 위한 레퍼토리의 창조 및 공유가 촉진된다고 하였다. 이는 브리콜라주로서 미술교사의 역량 개발을 위해 지역 단위의 교사연구모임 활성화가 효과적인 수단이 될 수 있음을 시사한다.

끝으로 지식 창출의 권한을 부여하고 공유하는 새로운 형태의 교수역량 개발의 접근법으로 브리콜라주 행동을 계속 연구할 필요가 있다. 이러한 측면에서 예시적인 바람직한 브리콜라주 행동의 개념을 미술교육 분야에서 개발하는 것이 필요하며 이에 대해서는 후속연구를 기대한다.

참고문헌

- 교육부 (2015). 미술과 교육과정. 교육부 고시 제2015-74호(별책 13).
- 김미남 (2016). 중학교 미술교사가 교직 경험 속에서 인지한 “전문성”에 대한 현상학적 연구, *미술과 교육 Journal of Research in Art Education*, 17(2), 133-166.
- 박정애 (2002). 시각적 텍스트로서의 미술작품: 의미 읽기. *미술과 교육 Journal of Research in Art Education*, 3, 179-194.
- 안인기 (2011). 시각문화의 브리콜라주로서 미디어 리터러시 제고. *미술교육논총*, 25(1), 145-172.
- 정연희 (2016). 중등미술교육에 영향을 미치는 학습환경 요인 연구. *미술교육논총*, 30(3), 1-34.
- Baker, T., Miner, A. S., & Eesley, D. T. (2003). Improvising firms: Bricolage, account giving and improvisational competencies in the founding process. *Research Policy*, 32(2), 255-276.
- Baker, T., & Nelson, R. E. (2005). Creating something from nothing: Resource construction through entrepreneurial bricolage. *Administrative Science Quarterly*, 50(3), 329-366.
- Ball, S. (1994). *Education reform: A critical and post-structural approach*. Buckingham: Open University Press.
- Barnard, A., & Spencer, J. (Eds). (2002). *Encyclopedia of social and cultural anthropology*. New York: Routledge.
- Berry, K., & Kincheloe, J. (2004). *Rigour and complexity in educational research: conducting educational research*. Buckingham: Open University Press.
- Bolster, A. S. (1983). Towards a more effective model of research on teaching. *Harvard Educational Review*, 53(3), 294 - 308.
- Campbell, J. L. (1997). Mechanisms of evolutionary change in economic governance: Interaction, interpretation and bricolage.” In L. Magnusson and J. Ottosson (Eds.), *Evolutionary Economics and Path Dependence* (pp. 10 - 32). Cheltenham: Edward Elgar.
- Campbell, L. (2019). Pedagogical bricolage and teacher agency: Towards a culture of creative professionalism. *Educational Philosophy and Theory*, 51(1), 31-40.
- Casteran, T. (2015). Bricolage: Innovation without destruction. Retrieved from <http://www.ageofartists.org/bricolage-innovation-without-destruction/>
- Chao, E. (1999). The Maoist shaman and the madman: Ritual bricolage, failed ritual, and failed ritual theory. *Cultural Anthropology*, 14, 505 - 534.

- Cleaver, F. (2012). *Development through bricolage: Rethinking institutions for natural resource management*. New York: Routledge.
- Connell, R. W. (1985). *Teachers' work*. Sydney: Allen & Unwin.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus. capitalism and schizophrenia*. London: The Athlone Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1972). *Anti-Oedipus: Capitalism and schizophrenia*. Les Éditions de Minuit. (English translation 1977 Viking Penguin)
- Dent, J. N., & Hatton, E. (1996). Education and poverty: an Australian primary school case study. *Australian Journal of Education*, 40, 46 - 64.
- Denscombe, M. (1982). The hidden pedagogy and its implications for teacher training. *British Journal of Sociology of Education*, 3(3), 249 - 265.
- Denscombe, M. (1980). The work context of teaching: an analytic framework for the study of teachers in classrooms. *British Journal of Sociology of Education*, 1(3), 279 - 292.
- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (1999). Introduction: the discipline and practice of qualitative research. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln(Eds), *The Sage Handbook of Qualitative Research* (pp. 1-32). London: Sage.
- Derrida, J. (1978). *Writing and Difference*. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, J. (1967). Structure, sign and play in the discourse of the human sciences. In *Writing and Difference* (Alan Bass, trans.), Taylor and Francis e-library, 358-370.
- Duboule, D., & Wilkins, A. S. (1998). The evolution of "bricolage." *Trends in Genetics*, 14, 54 - 59.
- Duymedjian, R. & Rüling, C-C. (2010). Towards a foundation of bricolage in organization and management theory. *Organization Studies*, 31(2), 133-151.
- Feiman-Nemser, S., and Buchmann, M. (1987). When is student teaching teacher education. *Teaching and Teacher Education*, 3, 255-273.
- Feiman-Nemser, S., & Buchmann, M. (1985). Pitfalls of experience in teacher preparation. *Teachers College Record*, 87, 53 - 65.
- Fox, G. T., Grant, C, Popkewitz, T. S., Romberg, T. A., Tabachnick, B. R., & Wehlage, G. (1976). *The C.M.T.I. Impact Study* (Technical Report No.1-21). Madison, Wisconsin: USOE/Teacher Corps.
- Freathy, R., Doney, J., Freathy, G., Walshe, K., & Teece, G. (2017). Pedagogical bricoleurs and bricolage researchers: The case of religious education. *British Journal of Educational Studies*, 65(4), 425-443.

- Freebody P., & Luke, A. (2003). Literacy as engaging with new forms of life: The “four roles” model. In G. Bull & M. Anstey (Eds.), *The Literacy Lexicon* (pp. 51-66). Sydney: Prentice-Hall.
- Garud, R., & Karnoe, P. (2003). Bricolage versus breakthrough: distributed and embedded agency in technology entrepreneurship. *Research Policy*, 32, 277 - 300.
- Giles, J. R. (1981). All those illiterate people: Who’s to blame?. In S. D’Urso and R. Smith(Eds), *Changes, Issues and Prospects in Australian Education* (pp. 189-194). Queensland: University of Queensland Press.
- Grant, C. A., & Sleeter, C. E.(1985). Who determines teacher work: The teacher, the organization, or both?. *Teaching and Teacher Education*, 1(3), 209 - 220.
- Hargreaves, A. (1978). The significance of classroom coping strategies. In L. Barton and R. Meighan (Eds), *Sociological Interpretations of Schooling and Classrooms: a reappraisal*. Duffield: Nafferton.
- Hatton, E. (1989). Lévi-Strauss’s Bricolage and theorizing teachers’ work. *Anthropology & Education Quarterly*, 20(2), 74-96.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: The meaning of style*. London: Routledge.
- Honan, E. (2003). Teachers as researchers using the four resources model as a map of practices. Paper presented at the 48th World Assembly of the International Council on Education for Teaching, Melbourne, Australia.
- Huberman, M. (1993). The model of the independent artisan in teachers’ professional relations. In J. Little & M. McLaughlin (Eds.), *Teachers’ Work: Individuals, Colleagues and Contexts* (pp. 11-50). New York: Teachers College Press.
- Hull, N. E. H. (1991). Networks and bricolage: A prolegomenon to a history of 20th-century American academic jurisprudence. *American Journal of Legal History*, 35, 307 - 322.
- Hutchinson, S. (2008). Boundaries, bricolage and student-teacher learning. PhD thesis The Open University.
- Kincheloe, J. L. (2001). Describing the bricolage: Conceptualizing a new rigor in qualitative research. *Qualitative Inquiry*, 7(6), 679-692.
- Kincheloe, J. L. (2003). *Teachers as Researchers: Qualitative inquiry as a path to empowerment*. London: Routledge Falmer.
- Kincheloe, J. L. (2005). On to the next level: Continuing the conceptualization of the bricolage. *Qualitative Inquiry*, 11(3), 323-350.

- Lampert, M. (1985). How do teachers manage to teach? Perspectives on problems in practice. *Harvard Educational Review*, 55(2), 178 - 194.
- Lanzara, G. F. (1999). Between transient constructs and persistent structures: Designing systems in action. *Journal of Strategic Information Systems*, 8, 331 - 349.
- Lévi-Strauss, C. (1966). *The savage mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lévi-Strauss, C. (1962). *La Pensée sauvage*. Paris: Plon. (English translation *The Savage Mind*, first published 1966)
- Louvel, S. (2013). Understanding change in higher education as bricolage: how academics engage in curriculum change. *Higher Education, Springer Verlag*, 66(6), 669-691.
- Luke, A., & Freebody, P. (1999). Further notes on the four resources model. Retrieved from <https://pdfs.semanticscholar.org/a916/0ce3d5e75744de3d0ddacaf6861fe928b9e.pdf>
- Olsen, B., & Kirtman, L. (2002). Teacher as mediator of school reform: an examination of teacher practice in 36 California restructuring schools. *Teachers College Record*, 104(2), 301-324.
- Patterson, A. (2000). Beliefs about English in Australia. In R. Peel, A. Patterson, & J. Gerlach (Eds.), *Questions of English: ethics, aesthetics, rhetoric and the formation of the subject in England, Australia and the United States* (pp. 254-282). London: Routledge.
- Phillimore, J., Humphries, R., Klaas, F., & Michi Knecht, M. (2016). *Bricolage: Potential as a conceptual tool for understanding access to welfare in superdiverse neighbourhoods*. IRIS Working Paper Series, No.14.
- Popkewitz, T. (1977). Ideology as a problem of teacher education, paper presented at American Educational Research Association, Minnesota.
- Senyard, J. M. (2015) *Bricolage and early stage firm performance*. PhD thesis, Queensland University of Technology.
- Senyard, J. M., Baker, T. and Steffens, P. R. (2010) Entrepreneurial bricolage and firm performance: Moderating effects of firm change and innovativeness. In 2010 Annual Meeting of the Academy of Management - Dare to Care: Passion and Compassion in Management Practice and Research.
- Schön, D. (1983). *The reflective practitioner*, New York: Basic Books Inc.
- Starr-Glass, D. B. (2010). Wild pansies, trojan horses, and others: International teaching and learning as bricolage. *International Journal for the Scholarship of Teaching and Learning*, 4(2), 24.

- Tabachnick, B., Popkewitz, T. and Zeichner, K. (1979). Teacher education and the professional perspective of student teachers. *Interchange*, 10(4), 12 - 29.
- Talbert, Joan, T., & Milbrey, W. M. (2002). Professional communities and the artisan model of teaching. *Teachers and Teaching*, 8(3), 325-343.
- Taylor, J. (2012). *Playing it queer: Popular music, identity and queer world-making*. New York: Peter Lang.
- Tinning, R. (1984). The student teaching experience: All that glitters is not gold. *Australian Journal of Teaching Practice*, 4(2), 53 - 62.
- Tushnet, M. (1999). The possibilities of comparative constitutional law. *Yale Law Journal*, 108, 1225 - 1306.
- Weinstein, D., & Weinstein, M. A. (1991). Georg Simmel: sociological flaneur bricoleur. *Theory, Culture & Society*, 8(3), 151-168.
- Woods, P. (1977). Teaching for survival. In P. Woods and M. Hammersley (Eds), *School experience*, Beckenham: Croom Helm.
- Zahra, S., Gedajlovic, E., Neubaum, D. O., & Shulman, J. M. (2009). A typology of social entrepreneurs: motives, search processes and ethical challenges. *Journal of business venturing*, 24(5), 519-532.
- Zeichner, K. (1981). Reflective teaching and field based experience in teacher education. *Interchange*, 12(4), 1 - 22.
- Zeichner, K. and Tabachnick, R. (1982). The belief systems of university supervisors in an elementary student teaching program. *Journal of Education for Teaching*, 8(1), 34 - 54.
- Zimpher, N., De Voss, G., & Nott, D. (1980). A closer look at university student teacher supervision. *Journal of Teacher Education*, 31(4), 11 - 15.
- Zollo, L., Rialti, R., Ciappei, C., & Boccardi, A. (2018). Bricolage and social entrepreneurship to address emergent social needs: A “deconstructionist” perspective. *Journal of Entrepreneurship, Management and Innovation*, 14(2), 19-47.

Abstract

A Study on the Art Teacher as Bricoleur

Yeon-Hee Jung

Kongju National University

This article reconceptualises art teachers as “innovative bricoleurs” who construct meaningful assemblages of classroom practice, under the circumstances of limited resources and newly introduced competency-based curriculum.

The concept of bricolage and bricoleur has been used in numerous fields – organization, institution, methodology, etc. –, enhancing the understanding of creative processes and positive enactors that draw out the most value from the available resources in light of real-world constraints.

Likewise, eschewing the technical bricolage of adhocism and devious means, art teachers have been asked to build the capacity of innovative bricoleurs, who accept a complex array of educational conditions and, for himself/herself, assemble available resources to solve problems creatively.

For this, art teacher training courses should be improved to the extent of integrating pedagogical theories with teaching practices. Also, it is needed to create a positive school climate to provide the opportunities of sharing and reflecting bricolage experiences. Above all things, local teacher communities should be facilitated to collaborate and work together for arts education.

Lastly, subsequent studies, which delve into the behavioral elements of bricolage, are required for the competency development approach of empowering knowledge creation and sharing.

논문접수 2019. 07. 12	심사수정 2019. 07. 24	게재확정 2019. 07. 30
-------------------	-------------------	-------------------

The Dream of Keys: From Magritte To Digital Photography

Pierre Taminiaux

Professor, Georgetown University, USA

Abstract

This article analyzes a set of my own digital photographs, *The Dream of Keys*, which is inspired by a Magritte's painting entitled *The Key to Dreams*. I emphasize in this regard the essential role played by language in the poetic interpretation of everyday objects. This language is combined with various pictures in order to question their strictly practical identity. I also stress the ongoing presence of the uncanny in my own photographs through the ghostly representation of keys. The esthetic legacy of Surrealism, that of dreams and the unconscious, is enhanced here by the perspective of conceptual art, which puts forward the power of ideas and intellectual speculation in the creation of the artwork.

Key words

Dreams, objects, uncanny, concept, poetry, aura

Introduction

I will start with the analysis of a Magritte's work entitled *The Key to Dreams*. In this painting from 1930, the artist combined words and images on the canvas. The painting is based on the representation of various everyday objects, from a glass to a lady's shoe, from a hammer to a hat, and from a candle to an egg. Its original character stems from the fact that the various titles associated with each of these objects do not correspond to their actual names.¹⁾ Therefore, instead of merely naming objects, the painter created imaginary relationships between distant realities. His main intent was to name the set of images that constitute the painting. Nevertheless, the objects themselves were not named but rather

1) A first version of this work was created in 1927. It featured other objects, such as a sponge and a pocketknife.

redefined and reinterpreted through words. In this sense, the apparently objective dimension of the work is misleading. Magritte, by bringing together objects and words that did not convey their true meaning, stressed in fact the dream-like nature of everyday objects and their ability to stimulate both visions and speculative thoughts. In fact, Magritte created here a work of art that was as much conceptual as it was surrealist. He developed in this regard a unique Idea of the object, as opposed to its mere image. I would like to enlighten here the synthetic dimension of this work in its capacity to bring together Surrealism and conceptual art. Moreover, he emphasized the essential role of language in the construction of a poetics of objects. In his perspective, words could reinvent objects by extracting them from the mundane world of the everyday. They opened then to the esthetic power of chance and to the exploration of man's inner life.

I also wish to stress the importance of the work of 19th Century symbolist poet Stéphane Mallarmé for the development of Magritte's esthetics. His masterwork, *A Throw of the dice will never abolish chance*,²⁾ created a new space for the poetic language in which words have to be visualized, and not just read, through their original dissemination on the page. In this sense, Mallarmé captured for the first time in modernity the pictorial character of language that Magritte himself later explored in his painting *The Key to Dreams* (Figure 1).

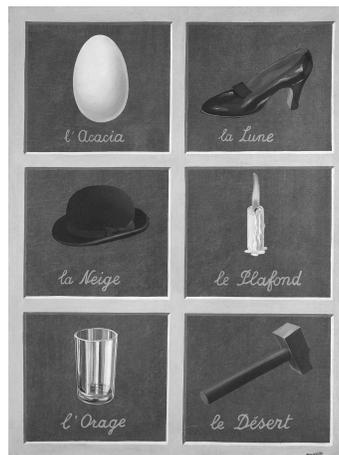


Figure 1. René Magritte, *The Key to Dreams*, 1930,
Oil on canvas, 81 x 60 cm. Private collection

2) Mallarmé, A. (2003). *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*. Paris: Poésie/Gallimard.

Surrealist Objects

Objects have always constituted an essential dimension of surrealist esthetics. One can think in this regard of Joseph Cornell's boxes or of Man Ray's original objects. One of the main innovations of the movement was precisely to draw the attention of the viewers to the uncanny nature of objects around them. In many ways, Surrealism stressed the fact that objects define our identity by bringing together the tangible reality and the invisible world. Objects need to be reinvented or even distorted. One can quote in this regard Magritte's painting, *Portrait*, in which an eye appears in the middle of a plate that is put on a table for an apparently ordinary meal. In order to undertake this process of reinvention, one must look at them in a different way: this is the reason why the metaphor of the eye is so important for this perspective. In all surrealist objects, in this sense, one could say that there is an eye that stares at us and asks us to focus on the object as carefully as possible. One of the best examples of the presence of this troubling eye is Man Ray's famous metronome, *Objects to be destroyed*. The object sees through reality instead of merely belonging to it. In the Western tradition of painting, objects have too often been confined to a purely decorative function. This is nowhere more obvious than in the field of academic still lives. Bottles and vases, for instance, are not supposed to carry any hidden truth: they are only conceived as perfect forms that need to be represented in the most accurate manner by the artist.

Surrealism clearly opposed such perspective: it could not agree with an approach that confined objects to the status of inanimate things. To the contrary, it emphasized the inner life of objects and their unique ability to convey an existential meaning. In this sense, the apparently static nature of objects was misleading: it had been enlightened over and over again by academic painting in order to create an order of representation that could neither be questioned nor altered. Surrealism stressed the motion within objects, since desires, dreams, fears and fantasies are themselves dynamic phenomena. From this perspective, the eye within the object asks us to redirect our gaze constantly. Moreover, objects contain an obscure reality that one has to decipher like a hieroglyphic message. In other words, they have to be read and not just taken for granted as banal features of everyday life.

In *Mad Love*,³⁾ Breton insisted upon the role of the *trouvaille* in the identity of surrealist objects. These found objects involved a creative process that contradicted

3) Breton, A. (1937). *L'Amour fou*, Paris: Gallimard.

their strictly practical dimension. In Magritte's *The Key to Dreams*, the word: "key" is particularly important in this regard, since it expresses the presence of an object that can concretely and figuratively open the door of reality. Therefore, the key allows us to go inside the object, to reach its inner meaning that is concealed by the illusion of everyday life. It unlocks the sheer opacity of our most familiar environment. Ironically and quite paradoxically, this key is not included in the series of objects that Magritte painted in his work. It is neither named nor represented.

The Dream of Keys: Words and Pictures

In my own photographs, *The Dream of Keys*, which can be read as *The Key to Dreams* in reverse, I have precisely concentrated on this absence and decided to use the object as the main subject matter of photography.⁴⁾ What is missing here is therefore what is the most telling. I have disregarded all other objects, adopting thus a minimalist perspective. Nevertheless, I have tried to remain faithful to the spirit of the original painting, to the extent that I have emphasized its conceptual identity. This conceptual identity of painting and art in general is nowhere more obvious than in Magritte's works where words occupy the entire space of the canvas. The supposedly dream-like or hallucinatory nature of his work is erased in these particular cases. It is replaced by the sense of the highly speculative essence of language. Words are usually disseminated on the canvas: they inevitably underline the visual aspect of language that one finds in Mallarmé's poetry, more precisely in his landmark poem *A Throw of the dice will never abolish chance*. In these paintings, language wanders aimlessly and seems to be detached from any traditional syntax. Words are somehow splintered and do not refer to a specific narrative. In *The Key to Dreams*, they also appear as isolated items. They are not included in a sentence nor in any particular statement. They constitute therefore mere linguistic fragments. This peculiar form of fragmentation reflects the actual structure of both thoughts and dreams. The human mind, indeed, does not operate in a purely linear fashion. This is particularly striking in the case of the work of the unconscious. Dreams are made of a series of sudden images that

4) This project was presented at the inaugural conference of the International Society for the Study of Surrealism, *Surrealisms*, at Bucknell University in Pennsylvania on November 2nd 2018.

construct a language but do not form a true chain of events.

In my own *The Dream of Keys*, the insertion of words reiterates this fundamental characteristic of language, as demonstrated by Magritte himself. They are used as titles for each picture, but nevertheless, they do not refer directly to the object to which they are attached. To echo even more the philosophical perspective of Magritte, I could have written the following proposition: “This is not a key.” This proposition is of course derived from the famous sentence: “This is not a pipe.” It stressed the deceitful nature of images and the profound discrepancy that exists between a concrete object and its representation through art and painting. The predominance of the conceptual approach means that everyday reality has to be questioned constantly. Language enables us to bring forward the power of the Idea in art, the same way Mallarmé brought forward the power of the Idea in poetry. In the original painting by Magritte, the objects are not really named either. The traditional process of naming, which grants a strict meaning to each object, is largely irrelevant here. One can talk in this perspective about a deliberate process of linguistic displacement: the whole purpose of this process is to create entirely new relationships and binds between objects and images and beyond, between man and objects.

In Magritte’s painting, the word: “moon” is attached to the image of a lady’s shoe and the word: “storm” to that of a glass. These two words do not really define the objects, but they are nevertheless stemming from them to the extent that the moon alludes to cycles that are usually associated with the feminine. Similarly, a storm often entails heavy rain, and therefore engenders the image of water that one could also find inside a glass. In this perspective, the imaginary relationship between words and images is neither gratuitous nor arbitrary.



Figure 2. Pierre Taminiaux,
The Island, 2005.



Figure 3. Pierre Taminiaux,
The Score, 2005.

By comparison, if we consider for instance the word: “key,” which stands at the center of my own *The Dream of Keys*, we know that it can refer to several things at the same time. It can first be interpreted as an island, like in Key West, or then as a key on the piano, or finally as a key in a musical score. Each word, therefore, opens to several meanings. But by doing so, it also suggests the possibility of various images that are not necessarily present inside the material space of the canvas or of the photograph. To give an example: if I pronounce the word: “garden,” it might generate in me a set of images that takes me back to my childhood, or more accurately, to the garden of the family home in which I spent my early years. Language, in this perspective, always leads to the creations of images that are profoundly subjective and even intimate. In other words, a truly objective language does not exist (the one defined by the Academy or the educational system, for instance) but only personalized forms of language that go deep inside one’s own psyche and life story. Of course, the same word: “garden” might evoke for someone else a totally different natural environment, let’s say a tropical and lush garden if one was raised in the Caribbean as opposed to my own upbringing in Northern Europe.

The Key to Dreams reveals this subjective identity of language that is also eminently poetic, to the extent that it allows us to escape from reality and to fashion our inner world. To put it differently, there is no such thing as an outside object, since we are all capable of reconstructing it through our imagination and our playful or thoughtful use of language. The artistic tradition of the West has for centuries separated the world of painting from that of poetry. It has done so in the name of a so-called technical expertise or specialization that has compartmentalized human expression in an abstract and contrived way.

Surrealism has taken down these philosophical barriers and well entrenched pre-conceptions. It has built unprecedented bridges between art and literature in order to avoid a rigid division of labor that has no profound significance for the creative process at large. Breton’s main book, *Nadja*,⁵⁾ included in this regard numerous photographs, drawings, illustrations and other visual documents that were intertwined with the text itself.

5) Breton, A. (1990). *Nadja*. Paris: Gallimard.

The Void in Surrealist Painting and Digital Photography

My own work, *The Dream of Keys*, takes into account the ongoing need for this fusion of words and images. Digital photography, which is a typical product of new technologies in the twenty-first Century, has in many ways revolutionized the field of photography. It has made it both more instantaneous and more accessible inside the cultural sphere. But a conceptual perspective rarely dominates the average use of this new medium. It offers us instead quick glimpses of reality in the context of a global order of representation that does not easily lead to contemplative states. To the contrary, *The Dream of Keys* asks for the relief from such reality. The white color, that of pillows and sheets in the background, reflects the presence of a void, in the almost Buddhist sense of the term. This void radically contradicts the symbolic order of global culture, which is obsessed with a saturated visual space and a constant flow of ephemeral images. In order to speak and to reach others, one must therefore stop within both language and pictures. In *The Dream of Keys*, the word: “dream” implies a definite suspension from social time. It is only through this suspension that the gaze can transform our common perception of reality. This sense of the void is not alien to Magritte’s work either. One of the best illustrations of this statement would be *The Unexpected Answer*, a painting representing a door that is carved in such a way that a human form appears inside its frame. The void evokes here a ghostly presence: it reminds us of the spiritual power and significance of objects and of their haunting nature.

The surrealist painter was also constantly attracted by empty spaces, such as large skies that he would barely fill with a few clouds here and there. In other words, the issue of the void constituted an important part of surrealist esthetics. One could also refer in this regard to the numerous empty streets and public spaces painted by Giorgio de Chirico. The void stresses the metaphysical dimension of Surrealism. This dimension was fundamental indeed in Magritte’s work. Objects, in his perspective, were not just physical proofs of a particular reality. They also raised essential issues related to the human condition, from love to death. The object that best entails the issue of the void is by definition the mirror. In Magritte’s work, they are everywhere indeed. For a mirror is first and foremost a piece of glass that contains nothing in itself. It is essentially a bare surface that is neither painted nor decorated.

A second object that can be defined as a metaphor of the void is the window. Again, there are plenty of them in Magritte's work. Like mirrors, windows are pieces of glass that are devoid of any content. Moreover, they underline the possibility of seeing through (or beyond) objects, due to their natural transparency. In this sense, they also open to the outside world. I tend to conceive *The Key to Dreams* as an imaginary window. This window is divided into six squares of equal size. Inside each frame, one finds a different object and a different noun as well. Apparently, this window constitutes a saturated space. But this space is also a fragmented one, since there is no obvious semantic or symbolic relationship between each object. In other words, this peculiar window does not constitute a whole, but rather a sum of spare visual patterns.

Windows also suggest by nature the presence of light. In *The Key to Dreams*, objects are indeed characterized by their bright aspect. They reach a sort of photographic accuracy. In this sense, this work is both a painting and a photograph, to the extent that photography, etymologically, is very well a writing of light. Moreover, explicit references to light appear in one of the objects, namely the candle with its flame and also implicitly in the word; "moon," which evokes a source of light at night in the sky. The issue of light is particularly dominant in the work and the thought of Magritte, if one thinks in particular of *The Empire of Light*, which represents a street at night without any human presence.



Figure 4. Pierre Taminiaux,
The Hole, 2005.

The Magritte's painting features hollow or empty objects such as a glass and a lady's shoe. It also entails nouns that directly refer to the void, such as "desert" or "ceiling." This conscious vacuum is precisely what enables the gaze to

transform reality and to turn objects into meaningful forms. The word: “key,” in this regard, inevitably leads to the image of a hole, since it is concretely an object that needs to be put into a hole in order to open a door.

Towards a Ghostly Aesthetics



Figure 5. Pierre Taminiaux,
The Enigma, 2005.



Figure 6. Pierre Taminiaux,
The Mystery, 2005.

The word, “key” also refers to the presence of an enigma, or a mystery and to its potential solution. We live in a world where the almighty demands of fast information and communication impose a certain vision of life dominated by the law of transparency. In his famous statement “This is not a pipe,” Magritte questioned this transparency of representation in the context of art and painting. Today, we should extend this essential questioning to the domain of the media and technology, to which digital photography belongs. In other words, the issue of transparency is both cultural and political. Art plays a very important part in this critique of a symbolic order that is quite alienating. The sense of the mysterious and of the uncanny can indeed free us from this predicament. It is deeply rooted in everyday life, and therefore never fully deprived of material characteristics.

In his autobiographical narrative *Nadja*, Breton asked the following question: “Qui je hante?” (“Who do I haunt?”). This sentence could easily be applied to the world of surrealist objects, since they often possess a power of fascination and magnetic attraction. Both Magritte’s painting and my own set of photographs take this unique power into account. Objects never cease to haunt us, indeed, to the extent that they are perceived in their poetic essence. It is language itself that conveys this essence, the language of the unforeseen and of the unknown that

speaks both for our anxieties and for our dreams. But through language, objects are also turned into concepts. *The Dream of Keys* stirs in this regard a kind of ecstatic relationship with objects (in this case, keys). It imposes in particular the sense of their permanence. In this perspective, words lead to the creation of various figures that define a sort of abstract landscape. This landscape also constitutes an ideal space inside which the imagination can always develop and flourish.

Whiteness does not entail here the negation of obscurity. To the contrary, it underlines its ongoing presence in the artistic experience of Surrealism. What remains obscure is precisely what leaves the door open for interpretation and for a speculative process that engages the viewer as much as the artist. In other words, the main task of surrealist art is to ask questions about reality and not to provide definite answers about it. Answers, by contrast, are the product of a purely rationalist approach. Digital photography enables me then to search for intricate and sometime troubling links between language and images. In this perspective, what is the most mundane and the closest is also often what is the strangest and the most distant.

The haunting power of objects reveals in this sense their ghostly identity. They become therefore true specters, that is the ultimate physical manifestation of what is both present and absent. The overwhelming whiteness of the background, in *The Dream of Keys*, embodies then this spectral quality that is at the same time unequivocally poetic. One could also relate it to Mallarmé's white page, a metaphor of the void that enlightens the eternal creative power of chance and uncertainty.

Automatic Images: Beyond Art as Process

The instant character of digital photography somehow allows for the accomplishment of the surrealist project in contemporary culture, since it emphasizes a form of automatic visual and artistic expression. The surrealists might not have said that everyone could be an artist, but they certainly stated that art could be created in the here and now, as demonstrated by Breton's theory of automatism, which was presented in the surrealist Manifesto of 1924.⁶⁾

6) Breton, A. (2003). *Manifestes du surréalisme*, Paris: Gallimard.

A digital picture is also something that can be easily deleted. It is thus an image without a definite trace. The avant-garde of the early twentieth century, from Dada to Duchamp, put forward original genres such as collages or found objects, precisely because of their fragile or ephemeral nature. In many ways, these movements questioned the role of memory for art, not only because they attempted to break with a certain artistic tradition or academic legacy, but also and maybe more importantly because they focused their efforts on objects and artefacts that were not supposed to last.

Digital photography, in this perspective, could be called “automatic photography.” Pictures no longer need to be carefully prepared and predetermined in order to exist as art works. They can surge from the realm of everyday life at any moment, regardless of their social environment. They stress thus the creative power of chance and of the unforeseen. It is therefore the time of art and of photography that is being radically altered here. New technologies definitely increase the speed of artistic expression, which means that the artist no longer has to wait in order to see the result of his work. One could define this phenomenon as “the impatience of images” in twenty-first century global culture.

One of the main consequences of this situation is that the issue of art as process becomes more problematic. Indeed, when one thinks of a process, one reflects upon a particular development that might have no end. This issue was quite essential for the avant-garde of the nineteen sixties and seventies, starting with Fluxus. The very notion of a process contradicted the supremacy of the finite product for art. In other words, the outcome of the artistic endeavor could very well be an unfinished work: it was precisely this apparent shortcoming that enabled the artist to become freer and more daring. With digital photography, though, the possibility of a creative process is fading, since pictures stem from the acceleration of both the artist’s gaze and his work. As soon as one hits the button, so to speak, the image is already completed, which obviously leaves no room for philosophical speculation. The emphasis on the process also implies that the road to the artwork is more important than the artwork itself. It emphasizes a creative itinerary that stems from the power of ideas.

The New Aura of The Work of Art

In other words, what I think about photography is as relevant as what I make of it. The attention paid to the process of art obviously started historically with the work of Marcel Duchamp. With digital technology, in many ways, the artwork is already finished before even being started. This new time of art modifies the very notion of the gaze and its significance for both the artist and the viewer. Speed is of the essence, which means that the possibility for contemplation becomes quite slim. In his famous essay “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” Walter Benjamin analyzed the loss of the aura of the artwork in modernity.⁷⁾ But his critical discourse took place in the first half of the twentieth-century, at a time when digital technology did not exist yet. We have therefore gone much further in this process of the loss of aura. Mechanical reproduction, indeed, has been replaced today by technological infinity.

I mean by that the endless production of images anytime and anywhere. These images can also be stored or destroyed at will. My own *The Dream of Keys* attempts to oppose this common perspective. I want to underline instead the aura of everyday objects, a sort of magnetic quality that stirs a close psychological bond between the viewer and the various keys that are featured in my pictures. Benjamin related this aura to the cult-value of the object, in contrast with its mere exhibition-value. One could talk therefore of the sacred and transcendental nature of the object, regardless of its banal or trivial dimension. It is sacred, in my view, because it contains a secret. The concept of the uncanny was explored by Surrealism in order to reveal the imaginary might of objects. They did not solely belong to reality but also and maybe above all to the world of dreams and fantasies. In *The Dream of Keys*, the keys constitute metaphors of the unknown. Their role is to unsettle the mind of the viewer and to question the supremacy of the visible over the invisible.

“This is not a key,” indeed. The key, therefore, is a sign that need to be deciphered and not just seen. It casts a doubt on the so-called obviousness of reality. Digital photography, in this case, echoes the philosophical concerns of Surrealism and adjusts them to the material contingencies of the twenty-first century. In this sense, what is being lost in the ongoing and instant use of digital

7) Benjamin, W. (1968). *Illuminations*. Edited and introduced by Hannah Arendt. Translated by Harry Zohn. New York: Harcourt, Brace and World.

photography is not only the artistic significance of the process, as stated earlier, but also the relevance of representation. The main goal of most pictures is instead to present a particular aspect of reality that is captured in the moment. Representation forces us to reflect upon the time of art, which is not just a now, that is a mere dot, but a whole continuum or a long line that extends through time. In other words, there is no such thing as a precipitated representation. To the contrary, the demand for representation implies the need to slow down and to concentrate our attention on one specific object, in my case the key.

After Realism: Why Rarity Matters

Contemporary technology too often disseminates our attention. It hinders our ability to focus on a given subject. The gaze moves quickly from one object to the other without even pausing or leaving voids between each of them. The obsession of motion creates thus the false sense of a dynamic gaze. In my own pictures, objects are instead displayed in their static character. They are somehow frozen both in time and in space. Indeed, most objects around us do not move, whether they are windows, doors, mirrors, lights or pieces of furniture.

The law of the overwhelming quantity of images should thus be replaced by the strong desire for their scarcity. In our everyday life, images usually appear to us in a state of confusion: they are mixed together without any clear sense of purpose or direction. We consume them first and foremost, which means that we absorb them as disposable objects that can easily be replaced. In this regard, a dream is never made of hundreds of images. Instead, it is the result of a few defining ones that speak for the identity of our unconscious. *The Key to Dreams* features only six objects and therefore only six different images. Dreams can be interpreted precisely because of the fact that they unveil a limited number of visual signs. This is what shapes their analytical quality, in the Freudian sense of the expression.

Digital technology has indeed increased the social and cultural pressure to produce objective images and to stick to reality no matter what. The search for an aesthetics of dreams through the use of this medium, like in *The Dream of Keys*, constitutes therefore a true challenge. This predicament stems from the sovereignty of information and communication in our everyday life. The ubiquitous

nature of technology imposes an ongoing bind between man and reality, that is the world of sheer facts, events and numbers. This bind is most of the time imposed upon us: it demonstrates therefore the limitations of our so-called unbridled freedom stemming from globalization.

One must say that surrealist photography did not entirely break away from realism either. In my book *The Paradox of Photography*, I studied in this regard the role of photography in Breton's works such as *Nadja* and *Mad Love*.⁸⁾ My main critical argument was that most of the pictures included in these works still belonged to the esthetics of realism. The autobiographical narrative of *Nadja*, in particular, included portraits of fellow surrealists Péret, Eluard and Desnos as well as pictures of various public places and streets of Paris. Even Man Ray, who is arguably the most important figure of surrealist photography, devoted a great deal of his time and efforts to the production of portraits and fashion pictures, although he was also known for his abstract and experimental rayographs. After all, photography was born in the middle of the nineteenth century and immediately asserted itself as a realist medium. These remarks allow me to state that the expression of dreams and of the uncanny in photography remains a difficult task more than hundred fifty years later. The sovereignty of reality still dominates the perspective of the mainstream media, but also of mainstream art and culture in general. In order to counter this global trend, the artist must in my eyes stress the poetic potential of photography, which is inevitably linked to its ability to distance itself from the illusion of mere objectivity.

The role of language is essential for this approach. Words must thus be conceived in their imaginary power and not in their purely mimetic quality. They must interact constantly with images in order to question the practical significance of objects. The common use of digital photography, which pretends to exist and manifest itself everywhere, engenders a form of visual uprooting. By contradiction, the combination of words and images in digital photography will enable us to define a proper space (a specific place) which is also a unique one for art and representation.

8) Taminioux, P. (2009). *The Paradox of Photography*. Amsterdam/New York: Rodopi. See in particular the chapter "Reasonable madness."

References

- Benjamin, W. (1968). *Illuminations*. New York: Harcourt, Brace and World.
- Breton, A. (1937). *L'Amour fou*. Paris: Gallimard.
- Breton, A. (1965). *Le Surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard.
- Breton, A. (2003). *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard.
- Breton, A. (1990). *Nadja*. Paris: Gallimard.
- Freud, S. (1999). *The Interpretation of dreams*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Krauss, R. (1990). *Le Photographique: Pour une théorie des écarts*. Paris: Macula.
- Mallarmé, A. (2003). *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*. Paris: Gallimard.
- Taminiaux, P. (2009). *The Paradox of Photography*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- Taminiaux, P. (2016). *Du Surréalisme à la Photographie contemporaine. Au Croisement des arts et de la littérature*. Paris: Honoré Champion.

열쇠의 꿈: 마그리트에서 디지털 사진으로

Pierre Taminiaux
Georgetown University, USA

배한얼 옮김
세종시 미르초등학교 교사

요 약

이 글은 르네 마그리트의 그림 *The Key to Dreams*에서 영감을 얻어 제작된 필자의 디지털 사진인 *The Dream of Keys*를 분석한다. 이러한 시각에서 나는 일상의 대상에 대한 시적인 해석에서 언어가 수행하는 본질적인 역할을 강조한다. 언어는 엄격하게 실제적인 정체성에 의문을 제기하기 위해 다양한 그림과 결합된다. 나는 또한 열쇠의 유형 같은 표현을 통해 내 자신의 사진에서 계속 진행되는 기괴한 존재를 강조한다. 초현실주의의 심미적 유산, 꿈과 무의식의 유산은 예술 작품의 창조에 아이디어의 힘과 지적 사색을 제안하는 개념 예술의 관점에서 강화되었다.

주제어

꿈(dreams), 사물(objects), 기괴한(uncanny), 개념(concept), 시(poetry), 아우라(Aura)

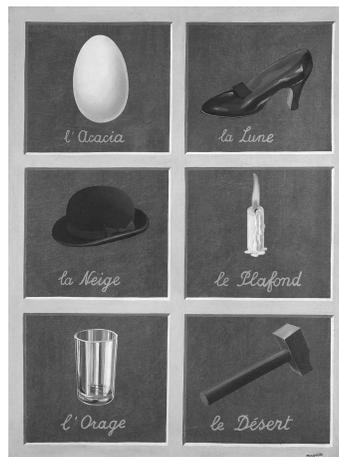
서론

나는 “꿈의 열쇠”라는 제목의 마그리트의 작품을 분석하는 것부터 시작할 것이다. 1930년에 그린 이 그림에서 화가는 캔버스에 있는 단어와 이미지를 결합했다. 이 그림은 유리에서 숙녀용 신발, 망치에서 모자, 그리고 촛불에서 달걀까지 다양한 일상의 사물들을 표현한 것이다. 그것의 원래 성격은 이들 각각의 물건과 관련된 다양한 제목들이 실제 이름과 일치하지 않는다는 사실에서 비롯된다.¹⁾ 이 작품의 첫 번째 버전은 1927년에 만들어졌다. 그 작품에는 스펀지와 주머니칼과 같은 다른 물체들이 실려 있었다. 따라서 화가는 단순히 오브제의 이름을 붙이는 대신에 먼 현실 사이에 상상적 관계를

1) 이 작품의 첫 번째 버전은 1927년 제작되었다. 그것은 스펀지와 포켓나이프와 같은 다른 오브제들을 특징짓는다.

만들어냈다. 그의 주된 의도는 그 그림을 구성하는 이미지들의 이름을 짓는 것이었다. 그럼에도 불구하고 그 오브제 자체는 이름이 붙지 않고 오히려 언어로 다시 정의되고 재해석되었다. 이런 의미에서 작품의 객관적 차원은 오해의 소지가 있다. 마그리트는 그 본뜻을 전달하지 않는 대상과 말을 한데 모아 일상적인 오브제의 꿈같은 본성과 비전과 사변적 사고를 모두 자극하는 그들의 능력을 강조했다. 사실 마그리트는 여기에 초현실주의만큼이나 개념적인 예술 작품을 만들었다. 그런 점에서 그는 단순한 이미지와는 달리 그 오브제에 대한 독특한 관념이 발달했다. 나는 여기서 초현실주의와 개념적 예술을 한데 모아 이 작품의 종합적인 차원을 조명하고자 한다. 더구나 그는 오브제의 시를 구성하는데 있어서 언어의 본질적 역할을 강조했다. 그의 관점에서는, 언어는 일상적인 세계로부터 단어를 추출함으로써 오브제를 재창조할 수 있었다. 언어는 그때 우연의 미학적 힘과 인간의 내면적 삶의 탐구에 개방되었다.

나는 또한 마그리트의 미학 발전을 위해 19세기 상징주의 시인 스테판 말라르메의 작품의 중요성을 강조하고 싶다. 그의 명작인 <주사위 던지기는 결코 기회를 없애지 않을 것이다²⁾>는 언어가 단지 읽히는 것이 아니라 시각화되어야 하는 시적인 언어를 위한 새로운 공간을 언어의 독창적인 전파를 통해 만들었다. 이런 의미에서 말라르메는 훗날 마그리트 자신이 <꿈의 열쇠>에서 탐구한 언어의 회화적 성격을 근대에 처음으로 포착했다.



<그림 1> 르네 마그리트, 꿈의 열쇠, 1930, 캔버스에 유화, 81 x 60 cm. 개인 소장

2) Mallarmé, A. (2003). *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*. Paris: Gallimard.

초현실주의 오브제

오브제는 항상 초현실주의 미학의 필수적인 차원을 구성해왔다. 이런 점에서 조셉 코넬의 상자나 맨레이의 원래 물건에 대해 생각할 수 있다. 이 운동의 주된 혁신 중 하나는 정확히 시청자의 주의를 그들 주변의 오브제의 기괴한 성격으로 끌어들이는 것이었다. 여러 가지 면에서 초현실주의는 오브제가 보이는 현실과 보이지 않는 세계를 한데 모아 우리의 정체성을 규정한다는 사실을 강조하였다. 오브제는 재창조되거나 또는 심지어 왜곡될 필요가 있다. 그런 점에서 마그리트의 그림 <초상화>에서 겹보기에 평범한 식사를 위해 식탁에 올려진 접시 가운데에 눈이 나타나는 것을 예로 들 수 있다. 이러한 재창조 과정을 밟기 위해서는 그들을 다른 시각으로 보아야 한다. 이것이 바로 눈의 은유가 이러한 관점에서 중요한 이유다. 이런 의미에서 모든 초현실주의 오브제에서 우리는 우리를 응시하고 가능한 한 조심스럽게 그 물체에 초점을 맞추라고 요구하는 눈이 있다고 말할 수 있다. 이 골치 아픈 눈의 존재의 가장 좋은 예들 중 하나는 맨 레이의 유명한 메트로놈, <파괴된 오브제들>이다. 그 물체는 단순히 현실에 속하지 않고 현실을 꿰뚫어 본다. 서양화의 전통에서 사물은 순수하게 장식적인 기능에만 국한되는 경우가 너무 많았다. 이것은 학술적인 정물화 영역에서 분명하다. 예를 들어 병과 화병은 숨겨진 진실을 지니고 있지 않다. 그것들은 예술가에 의해 가장 정확한 방식으로 표현되어야 하는 완벽한 형태로만 생각되어질 뿐이다.

초현실주의는 그러한 관점에 명백히 반대했다. 초현실주의는 오브제를 무생물 상태로 국한시키는 접근법에 동의할 수 없었다. 반대로 초현실주의는 오브제의 실존과 실존적 의미를 전달하는 오브제의 독특한 능력을 강조했다. 이런 의미에서 오브제의 겹보기에는 정적인 본성에 오해의 소지가 있었다. 정적인 본성은 의문을 품거나 바꿀 수 없는 재현 순서를 만들기 위해 학술적인 그림으로 거듭 설명된 것이었다. 초현실주의는 욕망, 꿈, 두려움, 환상이 그 자체로 역동적인 현상이기 때문에 물체 내부의 움직임에 강조했다. 이런 관점에서, 오브제 내부의 눈은 우리에게 끊임없이 우리의 시선을 다시 돌려달라고 요구한다. 더구나 오브제에는 상형문자처럼 해독해야 하는 모호한 현실이 담겨 있다. 다시 말해서, 그것들은 읽혀져야만 하고 단지 일상생활의 진부한 특징으로만 당연히 여겨져서는 안 된다.

저서 *Mad Love*³⁾에서, 앙드레 브르통은 초현실주의 오브제의 정체성에 있어서 우연한 행운의 기능을 주장했다. 이 발견되는 오브제들은 그들의 엄격히 실용적인 차원과 모순되는 창조적인 과정과 관련되어 있었다. 이러한 점에서 마그리트의 <꿈의 열쇠>에서 “열쇠”는 구체적이고 비유적으로 현실의 문을 열 수 있는 오브제의 존재를 표현하기 때문에 특히 중요하다. 그러므로 열쇠는 우리가 오브제 내부로 들어

3) Breton, A. (1937). *L'Amour fou*. Paris: Gallimard.

갈 수 있게 해주고, 일상생활의 환상에 의해 감추어진 그 내면적 의미에 도달할 수 있게 해준다. 그것은 우리의 가장 친숙한 환경의 순수한 불투명성을 드러낸다. 아이러니컬하게도 상당히 역설적으로 이 열쇠는 마그리트가 작품에서 그린 일련의 오브제에는 포함되어 있지 않다. 열쇠는 이름 붙여지지도 않았고 표현되지도 않았다.

열쇠의 꿈: 언어와 그림

필자의 사진인 <꿈의 열쇠>의 반대로 해석될 수 있는 <열쇠의 꿈>에서, 나는 정확하게 이 열쇠의 부재에 집중하여 그 대상을 사진의 주요 소재로 삼기로 했다.⁴⁾ 그러므로 여기서 빠진 것이 가장 중요한 것이다. 나는 다른 모든 오브제를 무시해 왔으며, 따라서 나는 미니멀리즘적인 관점을 채택했다. 그럼에도 나는 그것의 개념적 정체성을 강조할 정도로, 원화의 정신에 충실하려고 노력해 왔다. 일반적으로 회화와 예술의 이러한 개념적 정체성은 언어가 캔버스의 전체 공간을 차지하는 마그리트의 작품에서보다 더 분명한 것은 없다. 꿈만 같거나 환각적인 그의 작품의 본성은 이런 특정한 경우에서 지워진다. 그러한 작품의 본성은 고도로 사변적인 언어의 본질에 대한 감각으로 대체된다. 언어는 대개 캔버스 위로 전파된다. 말라르메의 획기적인 시 <주사위 던지기는 결코 기회를 없애지 않을 것이다>에서 발견되는 언어의 시각적 측면을 필연적으로 보여준다,

이 그림들에서는 단어들이 목적 없이 떠돌며 어떤 전통적인 구문에서도 분리되어 있는 것처럼 보인다. 단어들은 왜 그런지 분열되어 있고 구체적인 내러티브를 나타내지 않는다. <꿈의 열쇠>에서 단어들은 고립된 항목으로도 등장한다. 단어들은 문장이나 어떤 특정한 진술에도 포함되지 않는다. 그러므로 단어들은 단지 언어적인 단편들을 구성한다. 이 독특한 형태의 단편화는 생각과 꿈의 실제 구조를 반영한다. 인간의 마음은 참으로 순수하게 선형적으로 작동하지 않는다. 이것은 특히 무의식적인 일의 경우에 두드러진다. 꿈은 언어를 구성하되 진정한 사건의 사슬을 형성하지 않는 일련의 갑작스러운 이미지로 만들어진다.

나의 <열쇠의 꿈>에서 단어 삼입은 마그리트 자신이 입증한 바와 같이 언어의 근본적인 특성을 되풀이한다. 삼입된 단어들은 각 그림의 제목으로 사용되지만 대상을 직접 지칭하지는 않는다. 마그리트의 철학적 시각을 더욱 반영하기 위해 “이것은 열쇠가 아니다”라는 명제를 쓸 수도 있었다. 물론 이 명제는 “이것은 파이프가 아니다”라는 유명한 문장에서 유래되었다. 그것은 이미지의 기만적인 성격과 구체적인

4) 이 프로젝트는 2018년 11월 2일 펜실베이니아 주에 있는 Bucknell University에서 개최되었던 초현실주의 연구 국제학술대회(International Society for the Study of Surrealism)의 창립대회에서 제시되었다.

물체와 예술과 그림을 통한 그것의 표현 사이에 존재하는 심오한 불일치를 강조했다. 개념적인 접근법의 우세함은 일상적 현실에 끊임없이 의문을 품어야 한다는 것을 의미한다. 언어는 우리가 예술에서 이념(Idea)의 힘을 이끌어 낼 수 있게 하는데, 이는 말라르메가 시에 이념의 힘을 이끌어 낸 것과 같은 원리이다. 마그리트의 원래 그림에서, 오브제들 역시 실제로 이름이 붙여지지 않았다. 각 사물에 엄밀한 의미를 부여하는 전통적인 명명 과정은 여기서는 대체로 무관하다. 이러한 관점에서 언어적 전치의 의도적인 과정에 대해 말할 수 있다. 이 과정의 전체 목적은 완전히 새로운 관계를 만들고 대상과 이미지와, 나아가 인간과 사물 사이를 결합하는 것이다.

마그리트의 그림에서 “달”이라는 단어는 숙녀용 신발의 이미지에, “폭풍”이라는 단어는 유리잔의 이미지와 연관된다. 이 두 단어는 실제로 오브제를 정의하는 것은 아니지만, 그림에도 달이 보통 여성과 연관된 주기를 암시하는 점에서 그러한 이미지들로부터 유래하고 있다. 마찬가지로, 폭풍은 종종 호우를 동반하고, 따라서 유리 안에서 찾을 수 있는 물의 이미지를 만들어낸다. 이런 관점에서 말과 이미지의 상상의 관계는 무의미하거나 임의적인 것도 아니다.



<그림 2> Pierre Taminiaux,
The Island, 2005.



<그림 3> Pierre Taminiaux,
The Score, 2005.

그에 비해 예를 들어 나의 <열쇠의 꿈>의 중심에 있는 “열쇠”라는 단어를 고려한다면, 우리는 그것이 동시에 여러 가지를 지칭할 수 있다는 것을 알고 있다. 처음에는 플로리다의 키웨스트 섬과 같이 섬으로 해석하거나, 그 다음에는 피아노의 건반으로 해석하거나, 마지막으로 악보의 키로 해석할 수 있다. 그러므로 각각의 단어는 몇 가지 의미에 열려 있다. 그러나 그렇게 함으로써 캔버스나 사진의 물질적 공간 내부에 반드시 존재하는 것은 아닌 다양한 이미지의 가능성을 암시하기도 한다. 예를 들어, 만약 내가 “정원(garden)”이라는 단어를 발음한다면, 그것은 나의 어린 시절로, 더 정확히는 어린 시절을 보냈던 가정집의 정원으로 나를 데려다 주는 일련의 이미지들을 내게 만들어 줄지도 모른다. 이러한 관점에서 언어는 항상 심오하게 주관적이고 심지어 친밀한 이미지의 창조로 이어진다. 다시 말해, 진정한 객관적 언어

(예를 들어 아카데미나 교육시스템에서 정의한 언어)는 존재하지 않고 자신의 정신과 인생 이야기 속에 깊이 들어가는 개인화된 형태의 언어만 존재한다. 물론, 같은 단어: “정원(garden)”은 다른 사람에게 완전히 다른 자연 환경을 떠올리게 할 수도 있다. 만약 한 곳이 카리브 해에서 자라났다면, 북유럽에서 내가 양육한 것과는 반대의 열대의 무성한 정원을 말하는 것이다. 마그리트의 <꿈의 열쇠>는 우리가 현실로부터 탈출할 수 있고, 우리의 내면의 세계를 만들어내는 만큼 언어의 주관적 정체성 또한 극명하게 시적임을 드러낸다. 달리 말하면, 우리 모두는 상상력과 장난기 있거나 사려 깊은 언어의 사용을 통해 물체를 재구성할 수 있기 때문에, 외부의 물체 같은 것은 존재하지 않는다.

서구의 예술적 전통은 수세기 동안 그림의 세계와 시의 세계를 구분해 왔다. 그것은 인간의 표현을 추상적이고 꾸며낸 방식으로 구체화한 이른바 기술적 전문성이나 추상적이고 부자연스럽게 인간의 표현을 구분하는 전문화라는 이름으로 그렇게 해 왔다. 초현실주의는 이러한 철학적 장벽과 확고한 선입견을 무너뜨렸다. 그것은 전반적으로 창조적 과정에 대한 깊은 의미가 없는 노동의 경직된 분열을 피하기 위해 예술과 문학 사이에 전혀 없는 가교를 구축해 왔다. 이와 관련하여 앙드레 브르통의 주요 저서인 “나자(Nadja)”는 텍스트 자체와 얽혀 있는 수많은 사진, 그림, 삽화 및 기타 시각 문서들을 포함하고 있다.

초현실주의 회화와 디지털 사진의 공(空)

나 자신의 작품인 <열쇠의 꿈>은 언어와 이미지의 융합의 필요성을 고려한다. 21세기 신기술의 대표적인 산물인 디지털 사진은 여러 면에서 사진 분야에 혁명을 가져왔다. 그것은 문화권 안에서 그것을 더 즉각적으로 그리고 더 쉽게 접근할 수 있도록 만들었다. 그러나 개념적인 관점이 이 새로운 매체의 평균적인 사용에서 두드러지는 경우가 거의 없다. 그것은 그 대신 우리에게 관조적인 상태로 쉽게 이어지지 않는 세계적인 재현의 질서의 맥락에서 현실을 재빨리 엿볼 수 있게 해준다. 반대로 <열쇠의 꿈>은 그러한 현실에서 벗어나게 해 줄 것을 요구한다. 백색, 즉 베개와 시트의 배경색은 거의 불교적인 용어의 공허의 존재를 반영한다. 이 공허는 포화상태의 시각공간과 끊임없는 순간적인 영상의 흐름에 사로잡혀 있는 세계 문화의 상징적 질서와 정면으로 배치된다.

말하고 다른 사람에게 다가가기 위해서는 언어와 그림에서 모두 멈춰야 한다. <열쇠의 꿈>에서, “꿈”이라는 단어는 사회적 시간으로부터의 확실한 중단을 의미한다. 오직 이 중단을 통해서만 시선은 우리의 공통된 현실 인식을 변화시킬 수 있다.

5) Breton, A. (1990). *Nadja*. Paris: Gallimard.

이러한 공허감은 마그리트의 작품에도 친숙하다. 이 진술의 가장 좋은 예 중 하나는 인간의 형태가 그 프레임 안에 나타나도록 조각된 문을 대표하는 그림인 <뜻밖의 대답>일 것이다. 공허는 여기서 유령 같은 존재를 환기시킨다. 그것은 오브제의 영적인 힘과 오브제와 잊히지 않는 오브제의 본성의 의의를 상기시킨다.

초현실주의 화가도 여기저기서 구름 몇 점으로 간신히 메울 큰 하늘 같은 빈 공간에 끊임없이 매료되었다. 즉 공허의 문제는 초현실주의 미학의 중요한 부분을 차지했다. 이와 관련해서도 조르지오 데 키리코가 그린 수많은 빈 거리와 공공장소를 언급할 수 있겠다.

공허의 문제는 초현실주의의 형이상학적 차원을 강조한다. 이 차원은 정말로 마그리트의 작품에서 근본적인 것이었다. 그의 관점에서는 오브제는 단지 특정 현실에 대한 물리적 증거가 아니었다. 오브제들은 또한 사랑에서 죽음에 이르기까지 인간의 상태와 관련된 본질적인 문제들을 제기했다. 공허의 문제를 가장 잘 수반하는 대상은 거울이다. 마그리트의 작품에 거울은 정말 어디에나 있다. 거울은 무엇보다도 그 안에 아무것도 들어 있지 않은 유리 조각이기 때문이다. 그것은 근본적으로 칠하지도 장식하지도 않은 맨 표면이다.

공허의 은유로 정의될 수 있는 두 번째 사물은 창문이다. 다시 말하지만, 마그리트의 작품에는 창문이 많이 있다. 거울처럼 창문은 어떤 내용물도 없는 유리조각이다. 게다가, 그들은 자연적인 투명성 때문에 물체를 꿰뚫어 볼 수 있는 가능성을 강조한다. 이런 의미에서 그들은 또한 외부 세계에 개방된다.

이러한 관점에서 나는 마그리트의 <꿈의 열쇠>를 상상 속의 창으로 생각하는 경향이 있다. 이 창은 같은 크기의 6개의 정사각형으로 나뉜다. 각각의 프레임 안에서, 사람들은 다른 물체와 다른 단어도 발견한다. 분명히 이 창문은 포화 공간을 이루고 있다. 그러나 이 공간은 각 물체 사이에 분명한 의미적 또는 상징적 관계가 없기 때문에 조각난 공간이기도 하다. 즉 이 독특한 창은 전체를 구성하는 것이 아니라, 여분의 시각적 패턴의 합을 구성하는 것이다.

창문은 또한 본래 빛의 존재를 암시한다. <꿈의 열쇠>에서 사물은 창으로 밝은 측면으로 나타내어진다. 사물은 일종의 사진의 정확성에 도달한다. 이런 의미에서 이 작품은 그림일 뿐 아니라 사진, 어원학적으로 생각하면 매우 훌륭한 빛의 문장이라고 할 수 있다. 더욱이 빛에 대한 명시적인 언급은 그 불꽃을 가진 촛불과 또한 암시적으로 “달”이라는 단어가 나타나는데, “달”은 밤의 하늘에서 빛의 근원을 떠올리게 한다. 빛의 문제는 특히 마그리트의 작품과 사상에서 두드러지는데, 사람이 전혀 없는 밤의 거리를 나타내는 <빛의 제국(The Empire of Light)>을 특별히 생각한다면 말이다.



<그림 4> Pierre Taminiaux,
The Hole, 2005.

마그리트의 그림에는 유리나 숙녀용 신발과 같은 속이 비어 있거나 비어 있는 물체가 나온다. 마그리트의 그림은 또한 “desert”나 “ceiling”과 같이 공허를 직접 가리키는 명사를 수반한다. 이 의식적인 진공상태는 정확하게 시선을 현실과 사물을 의미 있는 형태로 바꿀 수 있게 하는 것이다. 단어 “열쇠”는 이 점에서, 문을 열기 위해서는 구체적으로 구멍에 넣어야 하는 물건이기 때문에, 필연적으로 구멍의 이미지로 이어진다.

유령 같은 미학을 향해



<그림 5> Pierre Taminiaux,
The Enigma, 2005.



<그림 6> Pierre Taminiaux,
The Mystery, 2005.

“열쇠(key)”라는 단어는 수수께끼, 즉 수수께끼의 존재와 잠재적인 해결책도 가리킨다. 우리는 빠른 정보통신의 전지전능한 요구가 투명성의 법칙이 지배하는 확실한 삶의 비전을 강요하는 세상에 살고 있다. 마그리트는 “이것은 파이프가 아니다”라는 그의 유명한 진술에서 예술과 그림의 맥락에서 이러한 표현의 투명성에 의문을 제기했다. 오늘날, 우리는 이 필수적인 질문을 디지털 사진이 속한 미디어와 기

술의 영역으로 확장해야 한다. 즉, 투명성의 문제는 문화적, 정치적 문제다. 예술은 상당히 멀어지게 하는 상징적 질서에 대한 비평에서 매우 중요한 역할을 한다. 불가사의한 느낌과 기괴한 느낌은 정말로 우리를 이 곤경에서 해방시킬 수 있다. 그것은 일상생활에 깊이 뿌리박고 있기 때문에 결코 물질적 특성을 완전히 박탈하지 않는다.

그의 자전적 이야기인 “나자(*Nadja*)”에서 앙드레 브르통은 다음과 같은 질문을 했다. “나는 누구를 괴롭히는가?” 이 문장은 초현실주의 사물의 세계에 쉽게 적용될 수 있는데, 왜냐하면 초현실주의 오브제는 매혹과 사람을 강하게 끄는 매력의 힘이 있기 때문이다. 마그리트의 그림과 본인의 사진 세트 모두 이 독특한 힘을 고려한다. 물건들은 정말로 시적 본질에서 인식되는 범위 내에서 우리를 괴롭히는 것을 멈추지 않는다. 이러한 본질을 전달하는 것은 언어 그 자체이다. 뜻하지 않은 언어, 미지의 언어는 우리의 불안과 꿈을 모두 말한다. 그러나 언어를 통해 사물도 개념으로 바뀐다. <열쇠의 꿈>은 이와 관련하여 사물과의 일종의 황홀한 관계(이 경우, 열쇠)를 동요시킨다. 언어는 특히 사물들의 연속성에 대한 감각을 강요한다. 이런 관점에서, 단어들은 일종의 추상적인 풍경을 정의하는 다양한 형태들의 창조로 이어진다. 이 풍경은 또한 상상력이 항상 발전하고 변창할 수 있는 이상적인 공간을 구성한다.

모호함에 대한 부정은 흰 색(whiteness)에 수반되지 않는다. 반대로, 백색은 초현실주의의 예술적 경험에서 그것의 지속적인 존재를 강조한다. 여전히 불명확한 것은 정확히 무엇이 해석의 문을 열어놓는가 하는 것과 예술가와 보는 이를 사로잡는 사변적인 과정의 문을 열어놓는 것이다.

즉 초현실주의 예술의 주된 임무는 현실에 대한 질문을 던지고 그것에 대한 명확한 답을 제시하지 않는 것이다. 그와 대조적으로 답은 순수하게 이성주의자의 접근법의 산물이다. 디지털 사진을 통해 나는 언어와 이미지 사이의 복잡하고 때로는 문제가 되는 고리를 찾을 수 있다. 이러한 관점에서 가장 평범하고 가장 가까운 것은 또한 종종 가장 이상하고 가장 먼 것이다.

물체의 잊히지 않는 힘은 이런 의미에서 그들의 유령 같은 정체성을 드러낸다. 그러므로 그들은 진정한 유령이 된다. 그것은 존재하는 것과 없는 것의 궁극적인 물리적 나타남이다. <열쇠의 꿈>에서 그 배경이 압도적으로 백색인 점은 같은 시점에서 명백히 시적인 유령의 길을 구현한다. <열쇠의 꿈>의 흰 배경을 운과 불확실성의 영원한 창조력을 깨우치는 공허의 은유인 말라르메의 흰 페이지와도 연관시킬 수도 있다.

자동 이미지: 과정으로서의 예술 너머

디지털 사진의 즉각적인 성질이 그것이 자동적인 시각적, 예술적 표현을 강조하기 때문에 현대 문화에서 초현실주의 프로젝트의 성취를 가능하게 한다. 초현실주의자

들은 누구나 예술가가 될 수 있다고는 말하지 않았을지 모르지만, 1924년의 초현실주의 매니페스토⁶⁾에서 제시된 앙드레 브르통의 오토마티즘 이론에 의해 증명된 바와 같이, 그들은 분명히 예술이 여기와 지금에서 창조될 수 있다고 말했다.

디지털 사진 또한 쉽게 삭제할 수 있는 것이다. 따라서 명확한 흔적이 없는 이미지인 것이다. 다다에서 뒤샹에 이르는 20세기 초반의 아방가르드는 콜라주나 레디메이드 아트 같은 독창적인 장르를 내세웠는데, 그것은 정확히 그들의 연약하거나 오래 가지 않는 성질 때문이었다. 여러 가지 면에서 이러한 운동은 예술에 대한 기억의 역할에 의문을 품게 되는데, 이는 그들이 특정한 예술적 전통이나 학문적 유산과 결별하려 했기 때문만이 아니라, 또한 어쩌면 더 중요하게는 오래 지속되지 않는 물건과 공예품에 노력을 집중했기 때문일 것이다.

이러한 관점에서 디지털 사진은 “자동 사진”이라고 할 수 있다. 그림은 더 이상 예술 작품으로 존재하기 위해 세심하게 준비되고 미리 결정될 필요가 없다. 그림은 그림의 사회적 환경에 상관없이 언제라도 일상생활의 영역에서 튀어나올 수 있다. 따라서 그들은 운과 예측하지 못하는 창조력을 강조한다. 그러므로 여기서 근본적으로 변화하고 있는 것은 예술과 사진의 시간이다. 신기술은 확실히 예술적 표현의 속도를 높여주는데, 이는 예술가가 그의 작품의 결과를 보기 위해 더 이상 기다릴 필요가 없다는 것을 의미한다. 21세기 세계문화에서 이런 현상을 “이미지의 조급함”으로 정의할 수 있다.

이러한 상황의 주된 결과 중 하나는 과정으로서의 예술의 문제가 더 문제가 된다는 것이다. 실제로, 과정을 생각할 때, 끝이 없을지도 모르는 특정한 발전을 생각한다. 이 문제는 플럭서스를 시작으로 하여 1960~70년대의 아방가르드에게 상당히 필수적인 것이었다. 바로 과정의 관념은 예술을 위한 유한한 상품의 우월성과 모순된다. 다시 말해서, 예술적 노력의 결과는 미완성 작품일 수 있다. 바로 이 명백한 결점이 예술가를 더욱 자유롭고 대담하게 만들 수 있게 해주었다. 하지만 디지털 사진 촬영으로 인해, 그림은 예술가의 시선과 작품 모두의 가속에서 비롯되기 때문에, 창조적인 과정의 가능성이 사라지고 있다. 말하자면 버튼을 누르는 순간 이미지는 이미 완성되어 철학적인 추측을 할 여지가 없는 것이 분명하다. 이 과정을 강조하는 것은 또한 예술작품으로 가는 길이 예술작품 자체보다 더 중요하다는 것을 암시한다. 이는 아이디어의 위력에서 비롯된 창의적인 여정을 강조한다.

예술 작품의 새로운 아우라

다시 말해서, 내가 사진에 대해 생각하는 것은 본인이 사진을 만드는 것만큼이나 관련이 있다. 예술의 과정에 관심을 기울이는 것은 분명히 역사적으로 마르셀 뒤샹의

6) Breton, A. (2003). *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard.

작품에서 시작되었다. 많은 면에서 디지털 기술로 예술작품은 시작도 전에 이미 완성되었다. 이 새로운 예술시대는 바로 그 시선의 개념과 그 시선의 중요성을 예술가와 관객 모두에게 수정한다. 속도는 본질이며, 이것은 관조의 가능성이 상당히 희박해진다는 것을 의미한다. 발터 베냐민은 그의 유명한 에세이 “기계 재생산 시대의 예술 작품”에서 모더니즘 예술작품의 아우라의 상실을 분석했다.⁷⁾ 그러나 그의 비판적 담론은 디지털 기술이 아직 존재하지 않았던 20세기 전반에서 일어났다. 그러므로 우리는 아우라를 잃어버리는 이 과정에서 훨씬 더 나아갔다. 사실, 기계적인 재생산은 오늘날 기술적 무한함으로 대체되었다.

이는 언제 어디서든 끝없는 이미지 제작을 말하는 것이다. 이런 이미지들은 또한 마음대로 저장되거나 파괴될 수 있다. 본인의 <열쇠의 꿈>은 이 공통된 관점에 반대하려고 한다. 나는 일상의 사물들의 아우라 대신에 보는 사람과 내 사진에 있는 다양한 열쇠들 사이의 밀접한 심리적 결속을 유발하는 일종의 자석 같은 특성을 강조하고 싶다. 베냐민은 단순한 전시 가치와는 대조적으로 아우라를 그 사물의 제의 가치와 연관시켰다. 따라서 진부하거나 하찮은 차원에 관계없이 사물의 신성하고 초월적인 본성에 대해 이야기할 수 있었다. 내가 생각하건대 그것은 비밀을 포함하고 있기에 신성한 것이다. 괴기한 것의 개념은 물체의 상상력을 드러내기 위해 초현실주의에 의해 탐구되었다. 그들은 현실에만 속하는 것이 아니라 무엇보다도 꿈과 환상의 세계에도 속했다. <열쇠의 꿈>에서 열쇠는 미지의 은유를 구성한다. 은유의 역할은 보는 이의 마음을 풀어주고 비가시적인 것에 대한 가시적 우월성에 의문을 제기하는 것이다.

정말로, “이건 열쇠가 아니다.” 그러므로 열쇠는 해독이 필요하고 단순하게 눈에 띄어서는 안 되는 기호다. 열쇠는 이른바 현실의 명확성에 의문을 던진다. 이 경우 디지털 사진은 초현실주의의 철학적 우려에 공명하고 21세기의 물질적 유연성에 맞춰 조정한다. 이런 의미에서 디지털 사진의 계속되는 순간적 사용에서 상실되고 있는 것은 앞에서 말한 바와 같이 과정의 예술적 의의와 표현의 관련성이다. 대부분의 사진의 주된 목표는 대신 그 순간에 포착되는 현실의 특정 측면을 제시하는 것이다. 표상은 우리에게 예술의 시간을 반영하도록 강요하는데, 그것은 단순한 점일 뿐 아니라 전체 연속체 또는 시간을 통해 뻗어나가는 긴 선이다. 다시 말해, 급작스러운 표현이라는 것은 없다. 반대로, 표현에 대한 요구는 속도를 늦추고 본인의 <열쇠의 꿈>의 경우, 하나의 특정한 대상에 우리의 주의를 집중시켜야 할 필요성을 내포하고 있다.

7) Benjamin, W. (1968). *Illuminations*. Edited and introduced by Hannah Arendt. Translated by Harry Zohn. New York: Harcourt, Brace and World.

리얼리즘 이후: 왜 회소성이 중요한가?

현대 기술은 너무 자주 우리의 주의를 분산시킨다. 그것은 주어진 주제에 집중하는 우리의 능력을 방해한다. 그 시선은 각각의 사물들 사이에 공허도 남기지 않고 한 물체에서 다른 물체로 빠르게 움직인다. 운동에 대한 집착은 따라서 역동적인 시선의 그릇된 감각을 만들어낸다. 내 사진에서, 개체는 대신 정적 문자로 표시된다. 그들은 시간과 공간 모두에서 왜 그런지 얼어 있다. 사실, 우리 주변의 대부분의 물건들은 창문, 문, 거울, 조명, 또는 가구 조각이든지 간에 움직이지 않는다.

따라서 압도적인 양의 이미지의 범칙은 그 회소성에 대한 강한 열망으로 대체되어야 한다. 우리의 일상생활에서 이미지는 대개 혼란스러운 상태로 우리에게 나타난다: 이미지는 뚜렷한 목적이나 방향 감각 없이 함께 섞인다. 우리는 이미지를 다른 무엇보다도 더 소비하는데, 이것은 우리가 이미지를 쉽게 대체할 수 있는 일회용 물건으로 받아들인다는 것을 의미한다. 그런 점에서 꿈은 결코 수백 개의 이미지로 만들어지지 않는다. 그 대신, 꿈은 우리의 무의식의 정체를 나타내는 몇몇의 규정하는 결과물이다. 마그리트의 <꿈의 열쇠>는 오직 6개의 물체만을 포함하고, 따라서 6개의 다른 이미지만을 특징으로 한다. 꿈은 제한된 수의 시각적 신호를 공개하기 때문에 정확하게 해석될 수 있다. 이것이 표현에 대한 프로이트적 의미에서 꿈들의 분석적인 특징을 형성하는 것이다.

디지털 기술은 어떤 일이 있어도 객관적인 이미지를 만들어내고 현실에 충실해야 한다는 사회적, 문화적 압력을 실제로 증가시켰다. <열쇠의 꿈>에서처럼 이 매체를 이용하여 꿈의 미학을 찾는 것은 그러므로 진정한 도전이다. 이 곤경은 우리의 일상생활에서 정보통신의 주권에 기인한다. 기술의 유비쿼터스 특성은 인간과 현실, 즉 순수한 사실, 사진, 숫자의 세계 사이에 지속적인 결합을 강요한다. 이 구속은 우리에게 부과되는 대부분의 시간이고, 따라서 그것은 세계화에서 비롯된 소위 구속되지 않는 자유의 한계를 보여준다.

초현실주의 사진 역시 리얼리즘에서 완전히 벗어난 것은 아니라고 말해야 한다. 본인의 저서 “사진의 패러독스”에서 본인은 이런 점에서 앙드레 브르통의 작품인 “나자와 매드 러브”⁸⁾에서 사진의 역할을 공부했다. 본인의 주된 비판은 이 작품들에 포함된 대부분의 그림들이 여전히 리얼리즘의 미학에 속한다는 것이었다. 특히 나자의 자전적 서술에는 동료 초현실주의자인 페렛, 엘루아르, 테스노스의 초상화는 물론 파리의 다양한 공공장소와 거리의 사진들이 포함되어 있었다. 초현실주의 사진술의 가장 중요한 인물이라고 할 수 있는 맨 레이는 추상적이고 실험적인 레이그래프로도 유명했지만 초상화와 패션 사진 제작에 많은 시간과 노력을 쏟았다. 결국, 사

8) Taminioux, P. (2009). *The Paradox of Photography*. Amsterdam/New York: Rodopi. 특히 “Reasonable madness” 참조바람.

진술은 19세기 중반에 태어나 사진술은 즉시 그 자신이 현실주의 매체라고 단언했다. 이러한 말들은 사진에서 꿈과 기괴한 것의 표현이 150년 이상 지난 후에도 여전히 어려운 과제로 남아 있음을 말할 수 있게 해준다. 현실의 주권은 여전히 주류 미디어의 관점을 지배하고 있으며, 또한 일반적으로 주류 예술과 문화도 지배하고 있다. 이러한 세계적인 추세를 거스르기 위해서는 내 눈에 예술가가 사진의 시적 잠재력을 강조해야 하는데, 그것은 필연적으로 단순한 객관성의 환상으로부터 거리를 둘 수 있는 능력과 연결되어 있다.

언어의 역할은 이 접근방식에 필수적이다. 따라서 말은 그 상상의 힘에서 잉태되어야 하며 순수한 모방적 특징에서 잉태되어서는 안 된다. 그들은 물체의 실제적 중요성에 의문을 제기하기 위해 끊임없이 영상과 상호작용해야 한다. 존재하는 척하고 어디에나 자신을 드러내는 디지털 사진의 공통적인 사용은 시각적 뿌리 뽑힘의 형태를 불러일으킨다. 모순적으로 디지털 사진에서 단어와 이미지의 조합은 우리가 적절한 공간(특정 장소)을 정의할 수 있게 할 것이며, 이 공간은 예술과 표현의 고유한 공간이기도 하다.

참고문헌

- Benjamin, W. (1968). *Illuminations*. New York: Harcourt, Brace and World.
- Breton, A. (1937). *L'Amour fou*. Paris: Gallimard.
- Breton, A. (1965). *Le Surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard.
- Breton, A. (2003). *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard.
- Breton, A. (1990). *Nadja*. Paris: Gallimard.
- Freud, S. (1999). *The Interpretation of dreams*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Krauss, R. (1990). *Le Photographique: Pour une théorie des écarts*. Paris: Macula.
- Mallarmé, A. (2003). *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*. Paris: Gallimard.
- Taminiaux, P. (2009). *The Paradox of Photography*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- Taminiaux, P. (2016). *Du Surréalisme à la Photographie contemporaine. Au Croisement des arts et de la littérature*. Paris: Honoré Champion.

페미니즘 미술에 표현된 “의복”의 심리적 의미: 프리다 칼로의 작품을 중심으로1)

정영인
한세대학교 조교수

요 약

본 연구는 페미니즘 미술에 표현된 의복을 바탕으로 프리다 칼로(Frida Kahlo) 작품에 내재한 의복의 심리적 의미를 탐색해보고자 한다. 의복은 인간생활의 기본 요소인 의식주 중 하나로 개인의 심리와 성격을 반영하고, 사회·문화적 다양한 기능을 갖고 있다. 그림 속에서 표현되는 의복은 높은 가시성으로 인물의 심리와 상황, 사회적 위치 등을 파악할 수 있는 중요한 단서가 되기도 한다. 특히 프리다 칼로는 자신에 대해 깊이 있는 통찰을 한 작가로 자전적인 경험을 바탕으로 한 자화상을 주로 그린 것으로 알려져 있다. 작품 속에서 그녀가 입고 있는 의복은 실생활에서도 입었던 것으로, 사실적인 의복 표현을 통하여 그녀의 심리와 상황, 시기에 따라 변화되는 다양한 감정들을 이해할 수 있다. 이에 본 연구에서는 프리다 칼로 의복에 내재한 심리적 의미를 세 가지 주제로 나누어 살펴보았다. 그 결과는 첫째, 정체성의 기호로서 표현된 멕시코 전통 의복인 테우아나(Tehuana)는 신체 이미지의 부재 속에서 프리다 칼로의 자아정체성과 민족적 정체성을 상징하는 시각적 기호로 나타났음을 알 수 있었다. 둘째, 남편 디에고 리베라(Diego Rivera)에 대한 사랑과 증오라는 양가감정은 의복에서도 두 개의 자아와 양성성을 상징하는 이중적인 의미로 표현되고 있었다. 셋째, 신체적 고통과 심리적 결핍은 자신을 의복에 가동으로써 억압하고, 공적인 페르조나를 만들어 그 안에 숨는 역할을 하였다. 따라서 프리다 칼로의 작품에 표현된 의복은 그녀의 심리를 파악할 수 있는 외적인 표출 수단으로 사용되었고, 자신의 신체적·심리적 외상을 통합하고 승화하는 매개체였다는 것을 알 수 있었다. 이상으로 본 연구는 프리다 칼로의 작품에 표현된 의복의 심리적 의미를 살펴봄으로써 미술에 등장하는 의복에 관한 새로운 시각을 제시한 데 의의가 있다.

주제어

프리다 칼로(Frida Kahlo), 페미니즘 미술(feminism art), 의복(clothes), 심리(psychology)

1) 이 논문은 2017년도 한세대학교 교내학술연구비 지원에 의하여 연구되었음.

I. 서론

연구의 필요성 및 목적

의복은 인간 생활의 기본적 요소인 의식주 중 하나로, 몸을 보호하고 치장하는 기능에서부터 개인의 정서와 마음을 표현하고 심리적·사회적인 다양한 기능을 갖고 있다(김성완, 이무석, 1999). 특히 미술작품에서 의복은 누드화를 제외한 인물화에서 필수불가결한 요소로, 당대의 문화뿐만 아니라 등장인물의 성격과 심리적인 상황까지 유추할 수 있는 중요한 정보를 제공한다. 미술작품에서 표현된 의복은 르네상스 시대에 이르러서야 의미가 부여되기 시작하였다. 그 이전 인물화에 표현된 의복이 신격화된 인물의 성격을 나타내기 위하여 과장되고 화려하게 그려졌다면, 르네상스 이후 인간 중심의 미술 발달로 실존하는 인물들이 그려지기 시작하면서 당대 문화의 흐름과 실질적인 의복이 묘사되기 시작하였다(최선, 2013). 현대미술에 이르러서는 사실적인 묘사에만 치중하기보다 인간의 심리와 감정을 미술로 표현하기 시작하면서 인물화에서 의복은 등장인물과 더불어 그린 이의 심리를 파악할 수 있는 중요한 단서가 될 수 있다.

의복은 자기와 밀접한 관계를 지닌 것으로, 제2의 피부, 가시적 자기로 표현된다(이근매, 靑木 智子, 2017). 이는 인간의 상호작용에 있어서 상징적인 것으로 사용되며, 높은 가시성으로 인하여 개인의 심리, 성격, 사회적 역할, 가치관 및 여러 특성들을 전달해주고, 당대의 사회, 정치, 경제 상황을 반영한다. 그 가운데 의복과 성격 특성은 매우 밀접한 관계를 갖고 있고, 특히 타인과의 심리적 차별을 설명하기 좋은 변수로 거론되어 왔다(이영숙, 2007). 인간의 행동에 대해서 연구해온 Morris(1997)는 “모든 옷은 그 옷을 입은 사람에 관한 이야기를 한다(Morris, 1997, p. 213).”고 하였다. 옷은 입는 사람의 심리를 내포하고 있고, 개인의 감정과 욕구, 갈등을 감추거나 표현하는 등 인간의 심리와 밀접한 관련이 있다. 현대에 와서는 자신의 표현 수단의 하나이자 정체성을 대변하는 것으로 의복의 역할이 확장되고 있다.

인간의 모든 경험은 매개된다. 일상생활에서 경험하는 모든 것은 인간과 사회와의 관계 속에서 연결되어 있다. 의복 역시 인간의 감정과 경험 등을 사회와 소통할 수 있는 매개체라고 할 수 있다. 미술가들은 의복을 형상화하면서 시각적 이미지를 만들어 내거나 자전적 이야기를 담아내며 자신의 삶과 심리를 작품에 투사하게 된다. 특히 페미니즘 미술에서는 의복에 특별한 의미를 부여한 작품들을 볼 수 있다. 미리엄 샤피로(Miriam Schapiro), 루이즈 부르주아(Louise Bourgeois), 아네트 메사제(Annette Messager), 치하루 시오타(Chiharu Shiota) 등 페미니즘 작가들은 의복에 여성들의 공통적인 이야기를 담고, 때로는 개인적인 경험과 상처를 드러내기도 하였다. 작품에 표현된 의복은 자아를 상징하는 이미지뿐만 아니라 젠더라는 상징적 의미를 담고 있다. 페미니즘 미술은 포스트모더니즘에 접어들면서 현대미술사에도 소외의 대상이자

타자였던 여성이 주체가 되어 그들만의 시점과 고유한 감성을 미술의 영역으로 끌어왔고, 그들만의 개별적인 이야기를 작품에 그대로 투사하고 있다. 따라서 페미니즘 작가들의 작품에 표현된 의복은 단순한 의복이 아닌 당대 여성들의 이야기와 자신의 삶에 관한 이야기를 담고 있기에 그들의 심리를 이해하는 데 중요한 정보를 제공하고 있다.

멕시코를 대표하는 예술가인 프리다 칼로(Frida Kahlo, 1907-1954)는 자전적인 이야기를 소재로 한 자화상이 전체 작품 143점 중 1/3에 해당되는 55점 이상이 될 정도로 자신의 경험과 감정을 직접적으로 표현한 작가로 알려져 있다. 그녀가 작품 속에서 입고 등장하는 다양한 의복은 사실적인 표현으로 묘사되어 시기와 상황에 따라 그녀의 심리적 상태를 반영하는데 충분한 근거자료가 되기도 한다. 프리다가 활동하던 시기는 페미니즘 미술이 전개되기 전이었기에 스스로 자신의 작품에 대하여 페미니즘적인 의미 부여와 경향성을 논하지 않았다. 그러나 1970년대 초기 페미니즘 미술가들에 의해 그녀의 작품이 여성 특유의 심리와 개별성, 자전적인 이야기를 반영한 데 주목하여 페미니즘 관점에서 재조명되기 시작하였고, 현재는 페미니즘 미술의 토대를 마련한 작가로 알려져 있다. 특히 그녀의 작품 속에서 나오는 의복은 국내·외 패션쇼와 디자인 영역에서도 소개되면서 패션디자인에도 영향력을 끼쳤다.

프리다 사후에는 남편인 디에고 리베라(Diego Rivera, 1886-1957)에 의해 봉인되었던 그녀의 유품이 50년이 지나고 2004년이 되어서야 실제 착용했던 의복과 신발, 장신구 등이 세상에 공개되면서 그녀의 삶과 작품 세계가 다시 주목받기도 했다. 2018년, 세계 최고의 복식 미술관인 빅토리아 앤 앨버트 미술관(Victoria & Albert Museum)에서는 작가로서 프리다 칼로가 아닌 그녀가 평생시 즐겨 입었던 의복과 패션에 이해할 수 있는 대규모 전시 “프리다 칼로: 스스로 예쁘게 꾸미다(Frida Kahlo: Making Herself Up)”를 개최하면서 그녀를 이해할 수 있는 다양한 시각을 제공하였다. 프리다 칼로의 작품을 보면 그녀가 평소 의복에 많은 관심을 가지고 있다는 것을 알 수 있다. 그녀의 작품에 표현된 의복은 페미닌한 이미지를 바탕으로 1900년대 초 당시 여권신장의 분위기를 반영함과 동시에 그녀의 심리와 감정을 직접적으로 반영하고 있다.

프리다 칼로는 47세의 짧은 생 동안 육체적 고통과 심리적 외상을 작품으로 승화시킨 작가로 알려져 있다. 어린 시절에는 소아마비로, 18살이 되던 해에는 버스와 전동차 충돌사고로 인해 평생 신체적 고통 속에서 살았다. 또한, 당대 멕시코 최고의 프레스코 화가이며 21살 연상이었던 디에고 리베라의 세 번째 아내로 결혼하였으나 남편의 잦은 외도로 심적 고통과 내적 갈등을 겪기도 하였다. 프리다 칼로는 자신이 겪은 외상의 경험을 그림에 투사하였으며, 작품을 통하여 몸과 마음의 고통을 극복하고자 하였다. 매 작업을 자전적인 이야기로 구성하였고, 대부분이 자화상이었기에 그림 속 자신의 의복은 실제 그녀의 심리를 반영하기 충분하다. 또한, 2004년 세상에

공개된 유품으로 인해 작품에 표현된 의복이 실생활에서도 입었던 것으로 밝혀졌기에 그녀의 심리를 파악하는 데 의복은 중요한 단서가 될 수 있다. 따라서 본 연구에서는 페미니즘 미술에 표현된 의복의 특성을 바탕으로 프리다 칼로의 작품에 나타난 의복을 통해 그녀의 심리를 파악하고자 한다.

그림 속에서 의복은 인물의 특성에 관한 정보를 드러내는 중요한 표현 수단이기 때문에 미술교육과 미술치료현장에서도 주요하게 다루어져야 한다. 의복은 개인에 따라 그 가치나 의미가 그림으로 다양하게 나타난다. 점차 개성화 다양화 현상으로 인해 의복에 관한 관심이 높아지고 있다(신초영, 이명희, 2001). 특히 청소년기는 의복과 같은 외적인 것으로 자신의 불안감을 보완하려 하거나 사회적인 자기표현의 수단으로 여기는 경향이 높다고 한다(Hurlock, 1973; Roach, 1969). 미술발달단계로 볼 때 전도식기에 해당하는 4-7세 초기에는 사람 그림을 그릴 때 의복이 없는 그림을 그리는 경우가 많다. 유아의 그림에서 의복은 인물상의 심리적인 표현보다는 성별을 구분하기 위한 일차원적인 형식이거나 단순화된 기호로 시작된다. 그러다 성별에 대한 인식이 명확해지는 시기부터 여아는 드레스 등 여성성을 드러내는 의복이 등장하기 시작하고 이후에는 자신의 개별적인 특성과 심리, 또래의 문화, 선호하는 의복 등으로 방향성이 바뀌게 된다. 따라서 그림에 나타난 의복은 그린 사람의 자아와 심리적인 특성, 사회와의 관계성 등을 드러낼 수 있기에 미술교육 및 미술치료현장에서 인간의 내면을 이해하는 데 도움이 될 수 있다.

프리다 칼로는 국내에서 자신의 트라우마를 작품으로 승화한 작가로 알려져 있어 미학적인 관점뿐만 아닌 미술치료적인 관점에서 많은 연구가 이루어졌다. 또한, 의복과 관련한 연구로는 프리다 칼로의 패션에 관한 연구(오은경, 곽태기, 2010; 2011)와 의상에 관한 연구(권미정, 2009; 권미정, 박숙현, 2008)가 이미 진행된 바 있다. 하지만 이 연구들은 패션디자인 관점에서 패션 컨셉과 미적 특성을 분석하였기에 심리적으로 접근하는 본 연구와 차이가 있다. 따라서 본 연구에서는 의복이라는 새로운 시각에서 프리다 칼로의 작품을 심리적으로 분석해봄으로써 그녀의 삶과 예술을 재조명하고자 한다.

연구 방법 및 범위

본 연구는 페미니즘 미술에 표현된 의복의 특성을 토대로 프리다 칼로의 작품 속 의복의 특징을 분석하고, 그에 담긴 그녀의 심리적 특성을 살펴보고자 한다. 이를 위하여 의복을 주제로 작업한 미리엄 샤피로, 루이즈 부르주아, 아네트 메사제, 치하루 시오타 등 다양한 국적의 페미니즘 작가를 통하여 페미니즘 미술에 표현된 의복의 이해를 돕고자 한다. 이후 프리다 칼로의 신체적·정신적 외상을 중심으로 한 그녀의 생애를 중심으로 예술세계를 살펴봄으로써 본 연구의 이론적 토대를 마련하고자 한다.

분석 대상이 되는 작품은 프리다 칼로의 대표작 중 의복의 특성이 잘 드러난 것을 중심으로 한다. 프리다의 예술세계는 시대 흐름에 따른 변화나 표현의 특성보다는 자신의 삶 속에서 경험한 다양한 외상에 따른 주제별 특징이 두드러진다. 그녀는 신체적·정신적 외상을 모두 경험하였는데, 신체적 외상 이전에는 그림을 그리기 전이었기에 예술세계의 변화를 신체적인 고통을 중심으로 논하는 데 어려움이 따른다. 이런 이유로 프리다 칼로의 작품은 정신적 외상을 중심으로 한 남편 디에고 리베라와의 결혼, 이혼, 재결합이라는 큰 틀을 중심으로 살펴봐야 한다. 당시 가부장적인 사회적인 분위기를 토대로 본다면 결혼에 있어서 여성은 남성에게 의존하여 자아실현을 위한 독자적인 삶을 영위하기 어려운 시기였다. 특히 자의식이 강한 그녀에게 결혼은 자신의 정체성에 대한 고민을 하는 계기를 주었고, 이혼 이후 남편에 대한 사랑과 증오라는 혼란스러운 양가감정과, 재결합 이후 더욱 깊어진 신체적·심리적 외상의 고통이 복합적으로 맞물려 그녀의 예술세계가 변화되고 있었다. 따라서 본 연구에서는 그녀의 결혼과 이혼, 그리고 재결합 시기로 나누어 프리다의 의복에 내재한 심리적 의미를 분석하고자 한다. 이러한 특성은 디에고와의 관계성과 신체적·심리적 외상을 담고 있는 자전적인 경험이 실제 그녀의 예술세계관에 대해 논할 때 대표적으로 언급되고 있는 주요 사건들이자 의복에 내재한 의미 또한 변화되던 시기로 판단되었기 때문이다.

따라서 본 연구에서는 그림에 표현된 의복의 특성을 세 가지 주제로 분류하여 프리다 칼로의 심리를 분석하고자 한다. 첫째, 결혼 이후 자신의 정체성을 고민하기 시기에 그려진 그림은 “정체성의 시각적 기호로서의 의복”을 주제로 분석하고자 한다. 둘째, 이혼 이후 배신과 상처로 인하여 사랑과 증오라는 혼란스러운 감정을 경험하던 시기는 “양가감정에서 비롯된 이중적 의미로서의 의복”이라는 주제로 분석하고자 한다. 셋째, 디에고와 재결합 이후 신체적 고통과 심리적 외상이 더욱 깊어져 복합적인 외상으로 나타난 불안정한 시기의 그림은 “상처와 결핍을 억압하는 페르조나(Persona)로서의 의복”으로 그녀의 심리를 분석해보고자 한다.

본 연구는 심리적 관점에서 의복에 관한 주제를 새롭게 제시하고, 그동안 미학적인 관점에서 분석해온 그녀의 작품을 새로운 관점에서 이해하는 것을 목적으로 하였기에 분석에 사용되는 제한된 작품만으로 그녀의 전체적인 심리를 평가하는 것이 아님을 미리 밝혀둔다. 또한, 그림의 분석 기준에 있어서는 특정 심리학적 관점이 아닌 의복의 특성에 따라 분석심리학, 대상관계, 정신분석학, 미술치료학 등 다양한 관점에서 연구결과를 도출하고자 한다. 본 연구는 작품의 전체가 아닌 의복이라는 세부적인 주제가 중심이기에 한 심리학적 관점에서 분석할 경우 편향된 시각을 제공할 수 있다. 따라서 작품의 특성에 따라 다양한 심리학적 관점으로 그녀의 심리를 살펴보고자 한다.

연구 자료는 프리다 칼로에 관한 국, 내외 논문 및 다수의 화집, 그녀의 일대기

를 서술한 전기, 서한집, 일기, 생전 인터뷰 자료, 전시 비평 등을 일차 자료로 참고하였고, 심리적인 분석을 위하여 미술치료학, 심리학, 정신의학, 페미니즘 관련한 국, 내외 논문 및 단행본 등을 참고하여 프리다 칼로의 작품에 표현된 의복의 심리적 의미를 분석하고자 한다.

II. 페미니즘 미술에 표현된 의복

페미니즘 미술은 여성만의 경험이나 관점, 자전적인 이야기에 주목하고, 여성들의 일상적인 생활에도 의미를 부여하여 그간 남성 중심의 미술사에 여성 특유의 경험과 감정을 담은 새로운 관점을 제시하였다. 특히 현대미술사에서는 미술공예운동, 산업혁명 등으로 인하여 디자인에 대한 관심이 증대되기 시작하였고, 이러한 움직임은 그간 예술작품에서 중요하게 다루어지지 않은 것에 대한 관심으로 이어졌다. 특히 의복의 표현은 회화뿐만 아닌 레디메이드(Ready made)기법을 이용하여 오브제로서 미술작품에 직접 등장하기도 하였고, 천, 레이스 등을 이용하여 파마주(Femmage)라는 새로운 개념 하에 그림 위에 의복을 붙이는 등 다양한 표현으로 확장해 나갔다. 페미니스트들에 의해 표현된 의복은 작가의 개인적인 경험에 관한 이야기뿐 아니라 여성의 시대적 상황을 대변하고 있었다. 특히 미리엄 샤피로, 루이즈 부르주아, 아네트 메사제, 치하루 시오타 등과 같은 다양한 국적의 페미니즘 작가들은 의복이 주제로 부각되는 작품들을 통하여 그 안에 여성과 자신의 삶을 투사하였다.

먼저, 페미니즘 1세대 작가라고 할 수 있는 미리엄 샤피로(Miriam Schapiro, 1923~2015)는 캐나다 출생의 미국 작가로, 의복 시리즈 <그림 1>, <그림 2>, <그림 3>을 통하여 여성성의 새로운 의미를 부여하였다. 작품 속 몸이 부채하는 의상들은 그 의상들을 만들고 입었던 여성들을 상징한다. 이는 공식적인 문화로부터의 부채와 자신의 부채를 의미한다(Alloway, 1976). 그녀는 자신이 직접 파마주라는 새로운 개념을 구성하여 천, 레이스, 바느질, 수공예품 등 여성과 연관성이 있었던 공예적인 요소를 그림과 융합하는 방식으로 작업하였다. 파마주라는 개념의 탄생은 여성적 감성을 담은 그릇이 될 수 있는 탐구에서 비롯되었다. 여성적 이미지(Female imagery)와 같이 여성들의 섬세한 감수성과 부드러운 표현적 요소를 담은 자전적 요소는 의복, 앞치마, 깃, 부채, 하트 등으로 나타나 여성의 몸과 삶에서 끊임없이 일어나는 변화와 반복을 은유적으로 표현하였다(Gouma-Peterson, 1999). 특히 그녀의 작품은 남성 우위의 가부장제를 비판하고 페미니즘 미술 관점에서 일상에서의 여성적 경험에 기초한 독특한 감수성을 제시하였다. 이는 여성의 구속, 억압, 제한을 비판적으로 담고 있다. 따라서 그녀의 작품에서 의복은 남성 중심의 문화에서 여전히 부채하고 있는 여성, 즉 자신의 정체성을 탐색하는 표현이었다.



<그림 1> 《의복: 파리 시리즈 Vestiture: Paris Series #2》, 1979, Acrylic and fabric on canvas, 152.4x127.6cm



<그림 2> 《그녀는 많은 채색비로 청소한다 She Sweeps with Many Colored Brooms》, 1976, Acrylic and fabric on canvas, 101.6x81.3cm



<그림 3> 《우리 집에 오신 것을 환영합니다 Welcome to Our Home》, 1983, Oil in fabric and canvas, 229.9x365.7cm

또한, 프랑스 태생으로 미국에서 활동한 페미니즘의 대가 루이즈 부르주아 (Louise Bourgeois, 1911~2010)는 《밀실 VII》 <그림 4>와 《무제》 <그림 5>에서 의복을 등장시키는 작품을 하였다. 그녀는 자신이 입던 옷을 직접 오브제로 사용하거나 옷감을 해체하여 다시 봉합하는 바느질 기법을 사용하기도 하였다. 어린 시절 타피스트리(Tapestry)를 수선하는 집안에서 성장한 만큼 그녀의 관심은 자연스럽게 천에 있었고, 자신의 작업에 상징적인 오브제로서 옷을 사용하기 시작하였다. 이 작품들에서는 오래전 낡은 옷들이 유령처럼 걸려 있어 시간의 흐름을 나타내고, 옷을 고르고, 걸고, 오브제를 공간에 배치하면서 현실의 삶과는 다르게 그녀가 조절할 수 있는 세계를 만들었다. 그 안에서는 자신 스스로 문제를 해결하고 트라우마를 치유할 수 있었다. <그림 4>에서 등장하는 옷은 자신과 어머니의 것으로, 속옷부터 원피스 등 여성의 옷을 옷걸이 걸어 상처받기 쉬운 여성을 상징적으로 표현하고 있다. 특히 속옷, 잠옷과 같은 홈드레스는 여성의 사적공간을 의미한다. 공간에서의 의복은 이 의복과 관련된 기억과 경험을 나타낸다. 어린 시절 자신의 가정교사와 10여 년이나 한 집안에서 불륜 관계를 맺어온 아버지로 인하여 집 안은 늘 감옥과 같은 공간이었음을 작품을 통해 표현하고 있다. 그녀는 특히 낡고 허름한 옷들을 작품에 주로 사용하는데 이는 시간의 흐름을 암시한다고 한다(박미화, 2012). 자신이 경험한 육체적, 감정적, 정신적 그리고 마음과 이성에 의한 각기 다른 종류의 고통을 반복적으로 표현함으로써 상처에서 벗어나고자 하였다.

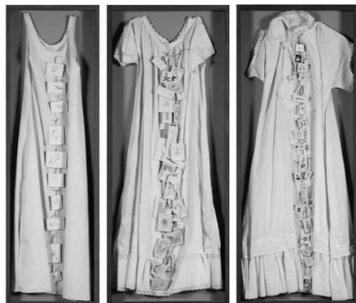


<그림 4> 《말실 VII cell VII》, 1998, 혼합재료



<그림 5> 《무제 Untitled》, 1996, 혼합재료

프랑스의 페미니즘 작가 아네트 메사제(Annette Messager, 1943~) 역시 의복을 주제로 한 연작들을 내놓으며 작품 속에 여성의 이야기들을 담았다. 특히 《드레스 이야기》 <그림 6>, <그림 7> 연작들은 대부분 유리로 덮인 목재 프레임에 여성의 드레스를 넣고 있어 마치 관을 연상하게 한다. 연작에 등장하는 드레스들은 결혼식, 세례식, 잠옷, 수의 등으로 다양한 용도의 의복으로 구성되어있다. 그 위에는 작은 사진과 드로잉, 인쇄된 단어 등을 올려놓았는데 여기에서 의복은 가부장제에서 시각적인 즐거움으로 가치를 부여하는 여성의 위치를 나타낸다(김은진, 2011). 드레스는 여성의 몸과 삶을 상징하는 것으로, 드레스마다 하나의 고정된 정체성이 아닌 의복과 같이 바뀔 수 있는 페르조나를 의미한다. 드레스는 입고 있는 시간의 추억을 가지고 있고, 입는 사람의 신체를 보호하는 피부와 같다. 의복은 입다가 버려지거나 세대에 걸쳐 전달될 수도 있다. 의복은 인간에게 입혀지지 않으면 형태가 없지만 또한 인간 존재를 연상하게 한다. 따라서 존재와 부재는 그녀의 의복 작품에서 핵심 주제이자 여성들의 이야기를 상징적으로 보여주고 있었다.



<그림 6> 《드레스 이야기 Story of Dresses》, 1990, dress, photograph, drawing, string, glass box



<그림 7> 《드레스 이야기 Story of Dresses》, 1990, dress, photograph, drawing, string, glass box

독일에서 활동 중인 일본 태생의 치하루 시오타(Chiharu Shiota, 1972~) 역시 의복이라는 오브제를 중심으로 그녀 특유의 그로테스크함이 나타나는 작품들을 한 페미니즘 작가이다. “거미 여인”이라고도 불리는 그녀는 거미줄 같은 실을 통하여 여러 감정의 상징을 드러내는 작업을 주로 하는데 이는 자신의 경험과 기억이라고 한다. 유년시절 이웃집에 불이 난 상황에서 잣더미가 되어 소리도 나지 않은 피아노를 보며 전보다 아름다움을 느꼈고, 이러한 경험과 감정은 그녀의 무의식에 내재되어 이후 그녀의 작업에 영향을 미치게 되었다(김혜숙, 이성도, 2017). 결국 내면에 내재한 경험과 무의식이 작품으로 외재화되어 감정의 파편들로 조각나 있었던 감정이 통합되는 과정이었다. 《꿈의 이후》라는 작품<그림 8>에서 순백의 드레스는 여성의 판타지를 의미하는 것으로, 이는 여성의 순결과 정숙을 상징할 뿐만 아니라 여성의 죽음과 부재의 상징이기도 하다. 또한, 드레스와 그 주변을 포획하고 옥죄고 있는 검은 줄은 여성들을 억압하는 폭력을 의미한다(서울시립미술관, 2015). 작품의 드레스는 직접 만들었고, 자신의 피부 같다고 표현할 만큼 이 오브제에 자신을 동일시하였다. 《공간과 시간의 반영》<그림 9>는 철로 된 프레임으로 둘러싸인 공간 안에 드레스를 매달아 놓고, 공간 내부 한 면에 거울을 달아 마치 두 개의 드레스가 있는 것처럼 보이게 배치하였다. 그녀는 이 작품을 통하여 사람들로 하여금 거울에 반사된 드레스가 진짜 드레스로 착각하게 만들고 이게 가짜 드레스라는 것을 사람들이 깨닫는 순간을 경험하게 하고 싶었다고 한다. 그녀는 작품을 통하여 개인적인 경험이나, 느낌, 기억의 편린, 감정 등을 나타냈으며 특히 드레스를 통하여 여성의 부재와 억압을 표현하였다.



<그림 8> 《꿈의 이후 After the Dream》, 2015, white dresses, black wool



<그림 9> 《공간과 시간의 반영 Reflection of Space and Time》, 2018, white dresses, mirror, metal frame, alcantara

이와 같이 의복은 페미니즘 미술작가들에게 오브제와 주요 주제로 활용되고 있었고, 자신의 정체성이나 개인적인 경험, 감정, 가부장제 속 여성의 위치 등을 담고 있었다. 특히 치하루 시오타는 루이즈 부르주아를 포함한 페미니즘 작가들에게 예술적 영감을 받았고, 미리엄 샤피로 역시 프리다 칼로에게 영향을 받았다고 하는 등 이들은 서로의 예술세계에 영향을 주고받았다. 이는 여성 특유의 자전적인 경험을 중요시 여기고 여성의 공동체적인 주제를 집단화하여 공동 작업으로 이어지는 페미니즘 미술의 특수성을 반영한 것으로 볼 수 있다. 특히 여성들의 감성을 표현할 수 있는 천, 레이스 등의 매체들을 이용하여 파마주라는 새로운 영역을 미술로 등장시켰고, 여성을 대표하는 드레스를 공통적으로 표현함으로써 여성성을 부각시키는 기호로서의 의복을 등장시켰다. 특히 서구의 페미니스트들은 여성의 생활복을 긴 드레스에서 바지로 전환하는데 상당한 영향력을 끼쳤고, 현재 동서양 문화권 모두 바지 착용이 보편화되었음에도 여전히 페미니즘 미술에서는 여성을 대표하는 의복 이미지를 긴 드레스로 나타나는 경향을 보이고 있었다. 이는 가부장제의 문화권에서 여성의 신체 이미지와 자기 이미지가 드레스라는 틀 안에 갇혀 남성적 시각에서 여성을 상징하는 기호로 억압하고 있음을 의미한다. 또한, 페미니즘 작가들의 의복은 천이라는 유기적인 매체를 통하여 여성의 경험과 기억을 재구성하는 통로로서의 역할을 수행하고 있었다. 따라서 페미니즘 미술에서 의복은 더 이상 의식주의 기능적인 부분만이 아닌 다양한 의미 체계를 가진 예술 소재로서 여성의 정체성을 대변하고 개인의 경험과 심리를 드러내는 소재로 표현되고 있다.

III. 프리다 칼로의 생애와 예술세계

성장기(1907-1925)

프리다 칼로는 1907년 7월 6일 멕시코의 코요아칸(Coyoacan)에서 사진사였던 유대계 독일인인 아버지와 메스티소(Meztizo: 에스파냐계 백인과 인디오의 혼혈)인 어머니 사이에서 4녀 중 세 번째 딸로 태어났다. 이 중 혈통인 프리다는 이러한 정체성이 훗날 작품에 반복적으로 등장하게 된다. 어머니의 우울증으로 인해 정서적 유대감이 결여된 채 프리다는 인디언 유모의 젖을 먹으며 양육되었는데 이 유모는 그녀의 그림 속에서 멕시코 전통의 신화적 상징으로 표현되기도 한다. 그녀는 어린 시절의 가정 분위기가 매우 슬펐다고 묘사하였다. 어머니는 친절하고 활동적이며 지적이었으나 계산적이고 잔인하며 광신도적인 종교관을 갖고 있었다. 그에 반면 아버지는 사진사이자 아마추어 작가로 프리다에게 그림에 관한 열정과 예민한 감성을 물려주었다. 아버지는 60년 동안 간질로 고통 받았지만, 그녀는 아버지를 사랑하고 존경했다. 이러한 그녀의 마음은 “내 어린 시절은 굉장했다. 아버지는 간질로 석 달에 두 번씩

발작을 일으켰다. 사진가, 예술가로서 내게 예술적 감수성을 보여준 본보기였고, 무엇보다도 내 문제와 고민을 이해해 주었다(Herrera, 2002).”라고 일기에 기록하고 있다. 이렇듯 프리다는 어린 시절 어머니와의 관계에서 심리적·물리적으로 거리가 있었고 불안정적인 애착관계를 맺었지만, 아버지의 지지와 사랑을 받으며 성장하였다.

프리다는 멕시코 혁명(1910~1917)이라는 정치적, 사회적 혼란기에 어린 시절을 보냈다. 6세 되던 1913년에는 척추성 소아마비에 걸려 오른쪽 다리가 정상 발육을 못해 늘 놀림의 대상이 되었다. 이 시기 그녀는 9개월 동안 병상에 있으면서 점차 내성적, 폐쇄적, 예민한 감성으로 불안정하게 변하게 된다. 15세 되던 1922년에는 멕시코의 명문 교육기관인 국립예비학교(The National Preparatory School)에 입학하였고, 의사가 되길 희망하였다. 그러나 미술에 대한 흥미도 높아 미술 관련 수업을 수강하고, 아버지의 친구인 상업 판화가인 페르난데즈(Fernando Fernandez)에게 도제수업을 받기도 하였다. 또한 아버지의 사진 스튜디오에서 일을 도운 경험 등은 훗날 화가의 길을 가게 되는 중요한 계기를 마련하게 된다.

1925년 9월 전동차와 버스가 부딪히는 사고로 프리다는 척추, 허리, 오른쪽 다리, 골반 등에 심한 증상을 입는 대형 교통사고를 당하게 된다. 이 사고로 그녀는 기적적으로 살아났지만 버스의 손잡이용 쇠막대가 자궁을 관통하면서 생긴 후유증으로 평생 아이를 낳을 수 없게 된다. 이후 의사의 꿈을 포기하게 되었고, 육체적인 고통뿐만 아니라 심각한 우울증에도 시달려야만 했다. 이 사고로 인해 남은 생애 동안 신체적 고통 속에서 살아야 했다.

성인기(1926-1942년)

교통사고 이후 프리다는 병원생활을 하면서 침대에 누워있어야만 했기에 침대 위에 거울을 달아 자신의 모습을 그림으로 그리기 시작했다. 무료함을 달래기 위해 그리기 시작하였으나 사고로 인한 고통과 상처, 죽음과의 대면은 그녀의 작품세계에 주요한 소재가 되었다. 특히 그녀는 자화상을 많이 그린 작가로 알려져 있는데, 자화상은 자신의 정체성 되찾는 여정이었고 삶의 한 부분이기도 하였다(신혜순, 2008). 1928년 첫사랑과 헤어지고, 몸도 어느 정도 회복된 1929년, 프리다는 자신보다 21살 연상인 42세의 디에고 리베라(Diego Rivera)를 만나 결혼하게 된다. 그는 멕시코 벽화운동을 이끈 유명한 예술가였고, 어릴 때부터 그를 존경해왔던 프리다는 그의 세 번째 아내가 된다. 그와의 결혼으로 인해 그녀는 멕시코 전통 미술품을 수집하고 전통 의상을 착용하는 등 멕시코 문화에 관한 깊은 관심을 갖게 된다. 이후 자신의 그림에 멕시코 신화, 종교, 토속 문화 등의 주제를 즐겨 사용하는 계기가 되었다.

결혼 후 1930년부터 1934년까지 샌프란시스코, 뉴욕, 디트로이트 등 리베라의 작품 활동을 위해 미국에 함께 거주하였고, 특히 디트로이트에서 보낸 1년은 미국의 자본주의 문화에 대한 혐오와 멕시코에 대한 향수병으로 힘겨운 시간을 보냈다. 미

국 거주 기간에는 자신의 작업보다는 남편의 바쁜 일정을 맞춰 살았기에 투병할 때보다도 적은 수의 그림을 그렸다. 그림에도 불구하고 디에고는 끊임없이 다른 여성들과 불륜을 저질러 결혼생활을 유지하는 데 많은 고통과 어려움이 따랐다. 특히 프리다의 친여동생과도 바람을 피워 큰 심리적 충격을 주었고 이 일로 인해 이혼에 이르게 된다. 또한, 결혼 기간 중 세 번의 유산은 정신적인 고통을 안겨다 주었고, 일생 동안 33차례의 외과수술을 하는 등 육체적 고통 또한 평생 동안 지속되었다. 이러한 그녀의 고통은 작품에서 주요한 소재로 표현되었고 아이러니하게도 이러한 경험은 예술가로서의 명성을 가져다주는 계기가 되었다. 특히 아이를 갖고 싶어 한 그녀의 열망은 아이를 대체할 수 있는 인형이나 애완동물로 관심을 돌렸고, 실제로 많은 동물을 키우면서 이를 그림 곳곳에 그려 넣기도 하였다. 1938년 뉴욕에서 첫 개인전을 한 뒤 초현실주의 작가로서 이름을 알리게 되고, 디에고로부터 예술적, 경제적, 정서적 독립을 시도하게 된다(강미화, 2007).

1939년 이혼 후 고통을 이기기 위해 작품 활동에 매달렸고, 양성애적인 성향이 있었던 그녀는 여러 명의 남성뿐만 아니라 여성들과도 새로운 사랑을 만들어 가다가 1940년에는 디에고와 다시 재결합하게 된다. 그러나 남편에 대한 과도한 애착과 애증은 이후에도 계속 이어지고 이는 그림을 통해 직접적으로 표현된다. 아내로서의 프리다의 삶은 고통 그 자체였을지 모르나 1942년에 라 에스메랄다 미술학교 교수로 초빙되는 등 미술계와 학계에서 점차 인정받는 작가로 성장하게 된다.

후반기(1943-1954년)

프리다는 계속되는 건강 악화와 잦은 수술로 인해 말년에는 강철과 가죽, 석고에 이르기까지 다양한 재질의 코르셋을 착용하고 지내야 했다. 디에고와 재결합 이후에도 여전히 남편 때문에 끊임없이 정신적 고통을 받게 되고 강박에 가까운 애착과 심적 갈등이 그림으로 표현된다. 그러는 가운데 오른발에 피부가 썩어 가는 회저병으로 인해 발가락 절단 수술을 받고, 골수이식 수술 중 세균 감염으로 인한 채수술, 매독 치료 등 연속되는 신체적 고통은 점점 커져갔다. 1950년에는 척추에 새로운 뼈 이식 수술을 받으며 1년간 병원에서 생활하였으며, 퇴원 후에도 대부분 휠체어와 목발을 사용하며 거동이 자유롭지 못했다. 그러한 가운데 예술세계관도 변하게 되어 1951년부터 사망할 때까지 자신의 공산주의적 정치적 입장을 그림으로 표현하였다. 프리다 칼로는 삶을 지속하는 이유로 디에고와 함께 사는 것과 그림을 그리는 것, 그리고 공산주의자가 되는 것이라고 밝힌 바 있다(박효인, 신혜순, 2011). 이러한 공산주의적 신념은 말년에 더욱 두드러졌으며, 외상의 고통으로부터 자신을 구원해줄 수 있을 것으로 믿었다.

특히 1953년에는 다리 괴사로 인해 오른쪽 무릎 이하를 절단하게 되면서 심한 우울과 불안 증세를 보였고 진통제에 대한 의존도가 높아졌다. 지속된 건강 악화로

말년의 프리다 칼로는 거의 침대에 누워서 그림을 그리게 되면서 일생 동안 그리던 자화상과 인물화 대신 멕시코 열대 과일 등을 그린 정물화로 주제가 바뀌기도 하였다. 이 과일들은 갈라지거나 쪼개져 있었는데 이는 그녀의 상처받은 마음을 상징하고 삶과 죽음, 탄생과 소멸에 관한 존재론적 성찰의 의미를 담고 있다(Herrera, 2002). 그녀가 죽던 해 4월에는 자살을 시도했을 만큼 고통을 힘겨워 하였고, 결국 7월 13일 47세의 나이로 폐색전증으로 인해 사망하였다. 자신의 죽음을 예감이라도 한 듯 마지막 일기장에는 “이 외출이 행복하기를, 그리고 다시는 돌아오지 않기를”이라는 글을 남겼다. 사망 이후 그녀의 죽음을 두고 자살로 보는 견해가 존재하였으나 여러 의혹을 남겨두고 부검을 하지 않은 채 화장으로 한 줌 재가 되었다. 그녀는 일생 동안 신체적인 고통뿐만 아닌 정신적인 고통을 작품으로 승화하였고, 남미 작가로는 처음으로 루브르 박물관에 작품이 소장되는 영광과 국가 미술상을 수상하는 등 화가로서 최고의 자리에 올라서게 된다. 사망 후 그녀가 살았던 집과 그림을 정부에 헌납하여 1958년에는 프리다 칼로의 미술관으로 개관되었고, 1984년에는 그녀의 작품이 국보로 지정되어 현재는 남편 디에고 리베라의 명성을 뛰어넘는 멕시코를 대표하는 작가로 올라섰다.

IV. 프리다 칼로의 작품에 표현된 의복의 심리적 의미

정체성의 시각적 기호로서 의복

프리다 칼로와 디에고 리베라가 결혼하던 시기는 멕시코 르네상스 운동으로 인해 당시 교육부 장관이던 호세 바스콘셀로스(José Vasconcelos)가 멕시코 전통의 정체성을 미술로 재창조하고 알리려고 했던 시기이기도 하다. 멕시코는 300년간 스페인의 식민통치를 받아오다 1910년 멕시코 혁명으로 독립하게 되면서 민족의 전통성과 우수성을 알리려는 정부의 노력이 벽화운동으로 이어졌다. 당시 멕시코는 문맹률이 90%에 달할 만큼 높았기에(정민영, 2017), 시각적인 이미지에 매우 민감할 수밖에 없었다. 따라서 정부에서는 대규모 벽화의 시각이미지를 통하여 국민들의 계몽과 문화 개혁을 위하여 예술가들과 협업하는 국가 프로젝트를 진행하였다. 이러한 벽화 운동을 주도한 대표적인 인물이 디에고 리베라다. 그는 스페인 식민지 이전의 과거를 토대로 한 멕시코의 국가적, 문화적 정체성을 되찾기 위하여 공공 미술인 거대한 벽화로 민족적 정체성을 찾아주고 화합하여 국민들이 국가에 대한 자부심을 갖길 바랐다.

프리다 칼로는 이러한 남편의 신념에 내적으로 결합하였고, 디에고와 공산당에 가입하여 평생 공산주의자로 살아갈 정도로 정치적 신념 또한 확고하였다. 따라서 화가인 그녀 역시 멕시코의 민족적 정체성을 표현하기 위한 고민이 있었을 것으로

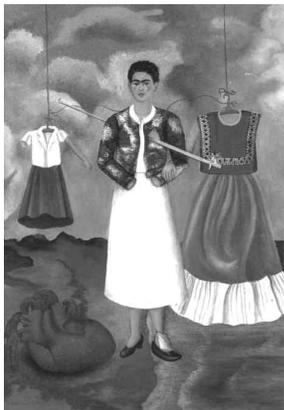
생각된다. 그 대표적인 표현방식 중 하나로 그녀의 작품 속에서 착용하고 나오는 테우아나 의복(Tehuana costume)을 들 수 있다. 테우아나 의복은 멕시코 남동쪽에 위치한 테우안트펙(Tehuantepec) 지역의 전통 의상이다. 원피스 형태의 테우아나는 허리 정도 길이의 짧은 상의인 위필(Huipil)과 길고 루즈한 스커트에 허리 밴드가 기본 구성이다(오은경, 팍태기, 2011). 테우안트펙 지역은 모계사회이기 때문에 여성이 문화를 관리하고 지배한다. 이는 당시 멕시코의 가부장적 부계사회와는 반대적인 특성으로, 프리다가 현대적인 의복이 아닌 테우아나 드레스를 선택한 것은 강한 여성의 힘과 독립을 상징하는 자신의 정체성과 일치하기 때문으로 보인다. 그녀는 그림 속에서만 테우아나 의복을 입은 것이 아닌 실제 일상생활에서도 즐겨 입었다. 당시 테우아나 복장은 토착문화로 회귀하는 민족적 표현이라고 믿었다(유화열, 2011) 이는 작품과 삶이 일치하는 그녀의 예술세계관을 반영한다. 프리다는 그림에서 테우아나를 단지 의복으로 재현하는 것이 아닌 멕시코 전통의복을 통하여 자신의 정체성을 기호화하는 수단으로 사용하기도 하였다.

현대미술은 작가의 내면의 감정과 심리를 표출하는 장으로 바뀌었고, 이러한 흐름 속에서 그림의 시각적 기호들은 다양한 상징적 의미를 내포하고 있다. 시각 이미지는 인간의 의식을 반영, 확장하는 시각 언어라고 할 수 있다(이재영, 2015). 특히 인물화에서 의복은 그림 속 인물이나 작가 개인의 경험을 통한 자아의 표출로, 정체성을 부각시킬 수 있는 주요한 수단이 될 수 있다. 이러한 시각적 기호들은 자신이 속한 사회 문화적 틀 안에서 주관적인 관점으로 재해석되며 타인과 소통하는 상호작용으로 이루어진다. 시각화된 주체와의 경험은 사회적 체계, 실체, 구조 속에서 어떻게 구성되는지 확인해야 한다(안인기, 2007). 의복이라는 시각 이미지는 개인의 정체성과 가치관을 반영할 수 있고, 이러한 시각적 기호는 그에 담긴 상징적 의미와 관습, 통념 등에 따라 서로 다르게 해석될 수 있다. 특히 자전적인 경험을 토대로 표현된 의복은 정체성의 시각적 기호로 구성된 텍스트로 이해될 수 있다. 이러한 시각적 기호는 프리다의 심리를 이해하는 데 주요한 수단이 될 수 있다. 그림에서 의복은 인간의 신체 위에 입혀지는 것으로 표현되는 것이 일반적인데 신체 이미지가 없는 독립적인 의복의 표현은 그 존재만으로 인간을 대신하는 상징적인 기호로 사용될 수 있다.

프리다 칼로 역시 신체 이미지가 부재한 표현 방법으로 테우아나 의복이 등장하는 《내 드레스가 저기 걸려있네》 <그림 10>을 그렸다. 이 그림을 그릴 당시 그녀는 디에고 리베라와 함께 미국에 거주하고 있었다. 벽화작업으로 인하여 디에고는 항상 바쁜 나날을 보냈으며 그곳에서 쌓은 자신의 명성과 인기를 누리며 살았으나 그녀는 멕시코를 그리워하고 돌아가길 원했다. 이 그림은 그러한 갈등의 결과물이라고 할 수 있다. 그림은 미국 맨해튼 한복판에 자본주의를 상징하는 현대산업 사회의 아이콘으로 구성되어 있고, 그 중심에는 테우아나 드레스가 걸려있다. 이 작품에서는 신체 이미지 없이 옷만 공중에 매달려 있다. 테우아나는 멕시코 전통의상이자 프

리다를 상징하는 것으로, 미국에서 머물고 있는 그녀의 정체성을 대변하는 시각적 기호로 해석할 수 있다. 미국의 높은 빌딩들과 쓰레기로 가득 찬 배경으로 변기와 트로피 사이에 드레스를 걸어놓음으로써 부정적인 이면과 영광 사이에서 자신의 부재를 상징하고 있다. 또한, 신체 이미지의 부재는 미국에 거주하는 동안 프리다의 마음이 그곳에 없었다는 것을 의미한다. 곧 의복은 자신의 정체성을 대변하는 시각적 기호로, 현대적인 공간 속에 민족적 전통성인 테우아나 드레스를 공존시킴으로써 미국에서 자신의 삶을 상징적으로 보여주고 있다.

특히 공산주의 정치적 신념이 있는 그녀에게 테우아나는 멕시코의 유산을 상징하고, 자신의 개인적인 정체성뿐만 아닌 민족적 정체성을 드러내는 기호라고 할 수 있다. 이 시기 멕시코 미술가들은 전통에 대한 주제를 단지 재현만 하는 것 아닌 자신들의 삶과 결합하여 예술로 시각화하는 경향을 보였다. 그녀 역시 이러한 시대적 흐름을 반영하여 테우아나라는 의복을 자신의 정체성을 상징하는 기호로서의 기능을 부여했을 것으로 보인다. 그런 의미에서 테우아나는 그녀의 내적 정체성뿐만 아닌 공적 정체성을 드러내는 주요한 테마가 되기도 한다. 또한, 미국에 거주하던 시기는 프리다의 작가 인생 중 작품의 수가 가장 적은 것으로 알려져 이 시기 자신을 위한 삶을 보내지 못했던 것으로 보인다. 이러한 신체 이미지가 없는 의복은 자신보다는 남편의 바쁜 일정에 맞춰 아내의 역할에만 충실히 지내는 모습을 반영한 것으로 볼 수 있다. 이는 앞에서 살펴보았던 페미니즘 작가 미리엄 샤피로의 의상 시리즈와 아네트 메사제, 치하루 시오타 작품에서도 살펴본 바와 같이 남성 중심 사회에서 여성의 부재, 즉 자신의 부재를 의미한다.



<그림 11> 《기억, 심장 Memory, the Heart》, 1937, Oil on canvas, 28x40cm



<그림 10> 《내 드레스가 저기 걸려있네 My Dress Hangs There》, 1933, Oil and collage on Masonite, 46x50cm

이러한 신체 이미지 부재와 테우아나의 등장은 《기억, 심장》<그림 11>에서도 나타난다. 이 그림에서는 프리다 양쪽으로 의복이 줄에 매달려 있는데 오른쪽에 있는 옷이 테우아나다. 이 옷은 <그림 10>과 디자인과 색감이 똑같은 것으로, 테우아나는 신체 이미지가 생략된 채 공중에 떠 있다. 그림 속 프리다는 유럽의 현대식 투피스를 입고 있고, 짧은 머리 스타일과 무표정으로 눈물을 흘리며 서있다. 이러한 머리 스타일과 의복은 그간 그림에서 주로 등장시킨 차림이 아니며, 특히 남편이 선호한 긴 머리와 테우아나 의복이 아니다. 이 작품은 남

편과 여동생의 불륜 관계를 알게 된 이후 프리다의 상실감을 표현한 작품으로 알려져 있다.

왼쪽에는 학생 시절에 그녀가 입던 교복이 걸려있고 오른쪽에는 테우아나가 걸려 있는 것으로 볼 때 이 의복은 모두 프리다의 정체성을 상징하는 기호로 볼 수 있다. 교복은 디에고와 결혼 전 과거의 자신을 상징하고, 테우아나는 그와 행복했던 시절의 자신이라고 할 수 있다. 테우아나는 특히 결혼하고 첫해에 주로 착용하던 의복이었다(Block & Hoffman-Jeep, 1998). 그리고 그 가운데에서 갈등하고 고통 받고 있는 자신을 유럽식 의복으로 입힘으로써 시기에 따라 변화된 정체성을 의복이라는 시각적 기호로 보여주고 있다.

이 유럽식 의복은 프리다 칼로가 실제로 소장하고 있었던 옷으로, 이 시기 그녀가 좋아했던 스타일이라고 한다. 당시 멕시코에서는 할리우드나 유럽인들처럼 입는 것이 유행이었다. 그러나 멕시코에서는 원주민 문화를 장려하기 위해 유럽 스타일의 문화를 거부하는 움직임 또한 공존하고 있었다. 그림 속 프리다가 민족적 정체성이 결여된 유럽식의 의복을 입었다는 것은 자신의 정체성과 타자로서 두 정체성 사이에서 갈등하고 있음을 의미한다. 이는 프리다의 왼쪽 발이 모래, 오른쪽 발은 바다에 서있게 함으로써 왼쪽 교복은 결혼 전 자아, 오른쪽 테우아나는 결혼 후 행복했던 자아, 즉 두 과거 사이에서 현재의 내적 갈등을 나타낸다. 이들 옷에는 각각의 팔이 하나씩 달려있는 반면 그녀의 몸에는 팔이 생략되어 있어 무기력한 그녀의 심리 상태를 보여주고 있다. 그녀의 가슴은 구멍이 뚫려있고, 바닥에는 그녀의 것으로 보이는 거대한 심장이 피가 흥건하게 흘러내리고 있다. 구멍의 크기가 큰 만큼 프리다의 고통의 강도를 상징하며, 특히 그녀의 가슴을 관통하는 막대를 통하여 커다란 심적 고통을 표현하고 있다. 따라서 이 그림은 세 가지 유형의 의복을 나란히 등장시킴으로써 프리다 칼로의 현재 시점에서 과거 학생 시절의 자신과 디에고와의 결혼 시기의 자신을 의복이라는 시각적 기호를 통하여 변화되는 정체성을 나타내고 있었다.

사랑과 증오, 양가감정에서 비롯된 이중적 의미로서 의복

프리다 칼로는 일생 동안 두 가지 사고를 당하였는데 하나는 어린 시절의 열차 충돌 사고이고, 또 하나는 남편 디에고와의 만남이었다고 회고한 바 있다(Herrera, 2002). 신체적 고통 못지않게 결혼 생활 내내 남편의 수많은 불륜 사건으로 정신적 고통을 당해야 했다. 그러나 남편과 자신의 친여동생과의 불륜으로 인한 배신과 상처는 그 이전과는 다른 차원의 고통이었으며, 자신도 남편에게 고통을 주기 위하여 많은 사람들과 불륜을 저지르게 된다. 그러나 디에고에 대한 원망과 분노의 마음 한편에는 아직 정리되지 않은 집착에 가까웠던 사랑이라는 양가감정이 존재하고 있었다.

프리다는 소아마비와 전동차 사고로 인하여 신체적 외상이 있었음에도 당대 멕시코 최고의 작가인 디에고와 결혼하면서 시련에서 벗어나길 기대하였을 것이다.

그러나 신체적 외상을 가진 그녀에게 남편의 배신은 정신적 외상을 이중으로 배가시켰다(이병욱, 2006). 특히 아이를 낳고 싶어 했던 바람은 신체적인 나약함으로 인해 연속해서 유산해야만 했고, 이러한 고통 가운데 남편의 배신은 자신을 더 초라하게 만들었을 것이다. 이로 인하여 디에고에 대한 감정을 빨리 정리하지 못하고 집착적인 사랑으로 변질되어 양가감정을 경험하게 되었다. 많은 정신분석자들에 의하면 양가감정은 긍정과 부정의 감정이 동시에 일어나는 것으로, 대부분의 인간관계 안에서는 두 감정이 보편적으로 공존하는 것으로 본다. 그러나 문제는 갈등 상황이 고조되거나 강도가 심해지게 되면 다양한 행동기제로 드러내는 데 있다. 이는 여러 가지 심리적, 행동적 문제들을 일으킬 수 있기에 경계해야한다. 프리다 역시 이 시기 정체성 혼란, 동성애 등 심리적, 행동적 문제들을 경험하게 된다.

프리다 칼로의 대표작 중 하나인 《두 명의 프리다》 <그림 12>는 이혼 직후에 완성된 작품으로 남편에 대한 양가적 감정을 투사한 그림이다. 이 작품에서는 좌우 대칭으로 앉아있는 똑같이 생긴 자신을 두 명 그렸다. 이 둘은 머리 스타일부터 정면을 바라보는 시선, 맞잡은 손까지 쌍둥이처럼 똑같으나, 다른 점이 있다면 의복의 표현에 있다. 왼쪽에 앉아있는 프리다는 유럽식 현대적인 하얀 드레스를 입고 있고, 오른쪽은 전통적인 의복인 테우아나를 입고 있다. 테우아나를 입은 프리다는 평소 디에고가 좋아하던 모습으로 온전한 심장을 가지고 있고, 하얀 드레스를 입은 프리다는 심장이 찢겨져 있다. 수술용 집게로 동맥에 흐르는 피를 막아보려고 잡고 있지만 피가 흐르고 있는 것으로 볼 때 그녀의 상처받은 마음이 아직 종결되지 않았음을 나타낸다.

Herrera(2002)에 의하면 이 그림은 디에고가 사랑했던 프리다와 더 이상 사랑하지 않는 프리다를 의미한다고 한다. 이는 디에고와의 이별로 인한 그녀의 절망과 외로움, 그리고 아직도 남편을 온전히 떠나지 못하고 있는 이중적인 감정을 동시에 보여주고 있다. 두 사람 모두 심장이 신체 밖으로 돌출되어 있는데 왼쪽 프리다의 심장이 찢겨 있는 것을 볼 때 유럽식 의복 프리다의 상처가 더 한 것으로 보인다. 이러한 이중 자아의 표현은 그녀의 이중 혈통을 의미하기도 한다. 아버지는 독일인이고 어머니는 멕시코 원주민과 스페인 혈통이 섞인 메스티소로 이중 혈통으로 인한 정체성 혼란으로도 해석할 수 있다. 유럽식 드레스를 입은 프리다는 독일인, 테우아나 드레스를 입은 프리다는 멕시코 원주민으로, 결국 이 둘은 정맥을 통하여 하나로 연결되어 있다. 두 개의 자아를 표현하면서 자신의 고통 또한 두 배로 늘리면서 그녀의 정신적 외상을 강조하고 있다.

이러한 이중적인 의미를 담은 양가적 감정 표현은 남성 정장 차림을 한 《짧은 머리의 자화상》



<그림 12> 《두 명의 프리다
The Two Fridas》, 1939,
Oil on canvas, 173.5×173cm

<그림 13>에서도 확인할 수 있다. 그녀는 실제로 이 시기에 남성 차림 의복 착용하고 머리도 짧게 자르는 등 외적 변화뿐만 아닌 정서적 변화의 시기를 보냈다. 디에고가 그려왔듯 프리다 역시 이혼 전후 여러 명의 남성을 만났고, 심지어 여성과도 사랑을 하는 등 성 정체성의 혼란도 일어났다. 이는 그림 속 의복에서도 나타나며 남성 정장 차림과 짧은 머리 스타일로 그녀의 변화를 보여줌으로써 여성성을 스스로 버렸다.

이 그림 상단에는 음표와 그 위에 가사가 적혀 있는데, “내가 당신을 사랑했다면 그것은 머리카락 때문이다. 이제 머리카락이 없으니 나는 더 이상 당신을 사랑하지 않는다.”라고 써 놓았다. 남편이 사랑했던 자신의 긴 머리카락과 긴 드레스를 버렸다는 것은 더 이상 사랑을 구걸하는 것이 아닌 스스로 자립하겠다는 의지의 표명이다. 머리카락은 생명력, 힘, 활력, 사고력 등을 상징하기도 한다(Cooper, 1994). 여성에게 긴 머리는 여성성을 의미하기도 하는데 자신의 머리를 잘라 여성성을 버리는 행위는 더 이상 기존 방법대로 살아가지 않겠다는 강력한 다짐이기도 하다. 이러한 표현은 디에고에 대한 배신과 상처에서 기인한 것으로 볼 수 있으나 이 시기 실제로 자신의 여성성에 대한 거부와 부정이 일어난 것으로 보인다(신혜순, 2008). 그러나 남성적인 의복의 착용은 이 시기에 처음 시도된 것이 아닌 1926년 사진사였던 아버지가 찍어준 가족사진<그림 14>에서도 등장한다. 머리 스타일 역시 남성과 같이 짧으며 가운데 가르마를 했는데 이는 멕시코 원주민들이 주로 하던 스타일이다(권미정, 박숙현, 2008). 이러한 차림에 대해 당시 프리다는 장난처럼 치부하였지만 남성과 여성의 전통적인 성 역할에 대한 반기와 남성에게 의해 지배되는 사회 구조에 대해 불만을 가져왔기에 가능한 표현이라고 할 수 있다.



<그림 13> 《짧은 머리의 자화상 Self-portrait with cropped Hair》, 1940, Oil on canvas, 40x28cm



<그림 14> Photograph by Guillermo Kahlo, 1926

그러나 그림 속 프리다는 남성 차림 속에서도 여성용 구두와 귀걸이를 착용하고 있어 온전히 남성만을 표현한 것이 아닌 양성적인 이중적 표현을 교차시키고 있다. 이러한 표현은 아니무스(Animus) 관점에서 설명될 수 있다. 아니무스는 여성의 무의식이 인격화한 남성상이라고 할 수 있다. 이 작품에서 프리다가 입고 있는 옷은 디에고의 것으로 알려져 있는데 이는 디에고에게 집착적인 그녀가 그에게서 자신이 투사한 아니무스와 만나는 결과로 볼 수 있다. 이는 여성이 외계와의 관계가 상실되어 남성적인 내적 인격과 동화되면 외적 적응의 결여로 나타나게 된다. 특히 관계 상실을 겪은 사람에게 많이 나타난다. 이는 자아의 양성적 원형으로부터 완전하지 않은 분리에 의해 동성애적인 이유가 되기도 한다(이부영, 2006). 프리다의 아니무스는 남성성으로 자신을 표현하면서 자신만의 확고한 생각과 의지를 외부에 표출함으로써 여성성을 스스로 파괴하는 것으로 이어지고 있다. 아니무스에 사로잡힌 여성은 여성다움을 잃어버릴 수 있기에 아니무스 인식에 있어서 이것의 외형화를 경계해야 한다. 아니무스는 외부 세계와의 관계가 아닌 결국 무의식으로 향한 관계 기능이기 때문이다(이부영, 2006). 프리다는 내면의 상처받은 아이가 남성성이라는 강한 자아로 대체되어 배신에 대한 수동적인 자세보다 스스로 이를 이겨 내고자하는 극복의 의지를 나타내고 있다. 그러나 집착적인 사랑과 남편에 대한 심리적 외상으로 인한 증오가 통합되지 못하고 분리되면서 내적 갈등, 불안, 외로움 등 심리적 문제들과 양성애적인 병리적인 증상이 결국 이중적인 표현으로 교차되고 있었다.

상처와 결핍을 억압하는 페르조나로서의 의복

프리다 칼로는 1940년에 디에고 리베라와 재결합하면서 또 다른 심리적 변화를 겪게 된다. 의복 또한 다른 경향성을 보이는데 그림 속 그녀는 다시 디에고가 좋아하는 테우아나를 입고 등장한다. 재결합 당시 프리다는 작가로서의 명성을 얻어 디에고에게 독립할 만큼의 재력을 갖고 있었음에도 자신에게 정신적 외상을 준 그에게서 벗어나지 않았다. 함께 사는 내내 지난날의 상처가 재현되더라도 디에고로부터 위로받고 치유받길 원한 것으로 보인다. 이는 사랑보다는 집착에 가까운 것이라 할 수 있다. 집착은 대인관계의 역기능적인 애착 유형으로 자기에 대해 부정적이고 타인에 대해 긍정적일 때 자신의 자존감과 지지를 얻기 위해 지나치게 타인에게 의존하게 되는 현상이라고 할 수 있다. 이는 또 다른 상처를 만들고, 자기 비하와 분노의 감정에 자신을 억압시키는 악순환을 반복하게 한다(심상용, 2011).

이러한 관계는 프리다의 생애 초기 어머니의 우울 등에 의한 불안정한 심리상태로 인해 유모에게 키워져 충분한 애착관계를 형성하지 못한 데서 기인했다고 볼 수 있다. 최적의 발달과 개별화는 생애 초기 인간관계에 기초를 두고 있다(Klein & Tribich, 1981). 초기 발달단계에서 애착관계가 불안정하게 형성되면 분리개별화가 완성되지 못하여 내적, 외적 세계와 올바른 관계를 형성하지 못하게 된다. 이는 주 양육자와 경험

한 대상관계를 내면화하여 상대에게 투사하여 대상을 있는 그대로 보지 못하고 왜곡하여 완전히 좋은 사람으로 이상화하거나 반대로 평가절하하게 된다. 때로는 이상화와 평가절하가 교차하여 나타나기도 한다. 양육자와의 이러한 불안정한 애착관계는 다른 사람들과의 관계에서 반복적으로 나타나고, 결국 배우자와의 관계에서도 이어진다. 프리다의 경우도 이와 같다. 생애 초기 어머니와 경험한 대상관계는 프리다에게 내면화되어 내적 표상이 남편에게 투사되었을 것이다. 누구보다 강한 자의식을 갖고 있던 그녀였지만 자신의 신체적 결함과 장애를 정서적으로 밀접한 남편에게만은 보상받고 싶었던 기대가 있었을 것이다. 결국 자신의 부정적인 내적 대상이 남편에게 투사되었고, 이러한 그녀의 심리적 기제는 재결합 이후 더욱 강화되었던 것으로 보인다.

프리다는 재결합 이후 그 전에 입은 테우아나보다 더욱 화려하고 장식이 많이 들어간 테우아나와 장신구를 착용하였다. 특히 심적 고통과 괴로운 상황에 놓일 때는 더욱 화려한 장식이 있는 의복을 착용하였고, 머리에는 꽃과 리본 장식이 있는 무거운 헤드 피스를 꽃기까지 하였다. 《테우아나를 입은 자화상》〈그림 15〉, 〈그림 16〉을 보면 테우아나 머리 장식인 얼굴용 위필(Face Huipil)을 착용한 모습을 볼 수 있다. 테우아나의 얼굴용 위필은 머리를 덮는 모자와 망토가 합쳐진 것으로 레이스와 화려한 주름 장식이 포인트다. 이러한 장식은 머리와 상반신에 집중되기 때문에 다른 사람들의 시선 또한 얼굴과 상반신에 집중되어 그녀의 신체적 결점을 가려주는 역할을 한다. 〈그림 15〉의 의복은 1940년에 찍은 사진〈그림 17〉에서 입은 것과 같은 것으로, 당시 그녀가 실생활에서 착용했던 것임을 확인할 수 있다.



<그림 15> 《테우아나를 입은 자화상(내 마음 속의 디에고) Self-Portrait as a Tehuana(Diego on my mind)》, 1943, Oil on masonite, 61×76cm



<그림 16> 《테우아나를 입은 자화상 Self-Portrait as a Tehuana》, 1948, Oil on canvas, 50×39.5cm



<그림 17> Photograph by Bernard Silberstein, 1940

남편과 갈등이 있었던 시기는 테우아나에서 벗어나 평상시 자신이 좋아하던 유럽식 현대 의복이나 양성적인 의복을 표현한 그녀였지만, 다시 재결합하면서 이전보다 더 화려한 테우아나와 머리 장식을 하고 등장한다. 특히 장식적인 표현에 있어서는 그 이전보다 매우 세밀한 표현으로 구성되어 있다. 이러한 상세한 표현은 감정이 경직되어 있거나 혼란 속에서 자기를 지키기 위한 노력의 표출로 볼 수 있다(일본가족화연구회, 2005). 실제로 재결합 당시 샌프란시스코에서 열린 두 번째 결혼식에서 프리다 칼로는 테우아나 의복을 입었을 정도로 디에고와의 관계에 있어서 특별한 의미가 있는 의복이었다. 따라서 테우아나는 디에고와의 관계에서 사랑받고 싶은 여성으로서의 페르조나를 상징한다고 볼 수 있다. 특히 이전과는 다른 테우아나와 장신구를 통해 남편과의 관계를 회복하고 싶은 그녀의 마음이 투사되고 있다. 이 페르조나는 프리다가 원하는 그렇지 않은 남편과 재결합하며 부인으로서의 외적인 역할에 덧입혀진 것으로 보인다. 페르조나와 동일시가 심해지면 자아의 내적인 정신세계와의 관계를 상실하게 되는데, 특히 <그림 15>에서는 이마에 남편의 얼굴을 그려 넣어 자신에게 내재화함으로써 병리적인 집착을 보여주고 있다.

Herrera(2002)를 포함한 다수의 학자들은 프리다가 실생활에서 테우아나를 입거나 대중 앞에 나서는 모습이 멕시코와 민중을 사랑하는 그녀만의 표현방식으로 해석하였지만, Lindauer(1999)는 대중에게 보여주기 위한 매우 계산된 정치적인 행위로 보았다. 남편과 재결합 이후 등장하는 테우아나는 화려한 머리 장식까지 더해져 의복에 억압당하고 있는 것으로 보인다. 얼굴 주변으로 동그랗게 둘러싸인 레이스는 뺨뺨하게 감싸고 있어 프리다는 그 공간에 갇혀있는 것처럼 보인다. 이러한 둘러싸인 표현은 방어의 표현으로도 볼 수 있다(Furth, 2008). 이는 외부로부터의 분리로 볼 수 있으며 결국 소외되어 있는 자신을 의미할 수 있다. 특히 테우아나는 디에고가 가장 이상적으로 생각하는 의복이었기에 프리다는 재결합하며 이 드레스로 다시 차려입고 그 안에 자신의 상처를 숨기고 있었다. 그렇기에 테우아나는 더 이상 자신의 정체성을 드러내는 의복이 아닌 그녀를 숨기고 보호하는 페르조나로 그 의미가 바뀌게 된 것이다.

화려한 장식 안에서 눈물을 흘리고 있는 <그림 16>을 볼 때 보이는 화려함 뒤에 숨겨진 그녀의 내면을 유추해볼 수 있다. 프리다는 이 시기 척추 수술과 건강 악화로 나약해진 상황이었는 데 머리에 무거운 장식물을 꽂는 것은 고통을 가중시키는 행위라 할 수 있다. 미술심리진단에서는 이러한 과한 장식적 표현으로 자기를 화려하게 꾸미는 것은 오히려 불만이나 열등감의 의미로 해석하기도 한다(일본가족화연구회, 2005). 프리다 칼로도 이처럼 외부에 드러나는 의복이라는 공적인 페르조나를 통해 자신의 모습을 초라하지 않게 장식함으로써 불안정한 심리가 외부로 표출되지 않게 억압했을 것으로 보인다. 특히 의복이나 장신구를 통하여 자신의 장애를 다루어 나가는 그녀의 방식으로도 이해할 수 있다.

재결합 이후 프리다는 건강이 악화되어 반복되는 수술과 발가락, 다리 절단 등 그 이전보다 더욱 신체적으로 고통스러운 경험을 하게 된다. 《부서진 기둥》〈그림 18〉은 프리다가 척추 수술을 받은 직후에 그려진 그림이다. 그녀는 척추가 무너져 내리는 것을 방지하기 위하여 사고 후 거의 일생 동안 가죽, 강철, 석고로 만든 여러 재질의 정형외과용 코르셋을 입고 있어야 했고, 때로는 이것을 착용한 채 몇 개월 또는 몇 년 동안 침대에 누워 지내야만 했다. 다른 의미로는 그녀의 신체가 코르셋 안에 오랫동안 감금당하고 있었던 것으로 해석할 수 있다. 외부에 드러나서는 안 되는 자신의 신체적인 결함을 감추기 위하여 의복은 그녀의 자유를 억압하기도 하였다.

실제로 그녀가 직접 착용했던 다양한 코르셋이 2004년에 세상에 처음 공개되면서 석고 코르셋 위에 그녀가 직접 드로잉한 코르셋〈그림 19〉, 〈그림 20〉도 공개되었다. 〈그림 18〉에서 척추를 기둥으로 표현한 부분이 코르셋〈그림 19〉에서도 재현되고 있어 그녀가 신체적 고통으로 인해 얼마만큼 괴로워했는지 알 수 있다. 또한, 〈그림 20〉의 코르셋에는 붉은 망치와 낫을 그려 공산주의에 대한 신념을 드러냈고, 배 부분에는 태아를 그려 넣어 유산으로 인한 상실감을 대체하는 표현이 나타나기도 했다. 코르셋은 의복을 그 위에 덧입음으로 사람들의 시선에서 숨을 수 있기에 프리다는 자신이 최고의 은닉자라고 자주 토로하였다고 한다. 시기에 따라 다양한 코르셋을 입어야 했던 프리다는 자신의 신체적 고통이 코르셋이라는 또 다른 고통을 통하여 억압되는 과정을 보여주었다. 특히 코르셋은 의복 안에 입는 것으로 코르셋이 나약한 실제의 자아라면 코르셋 위에 입혀지는 의복은 상처와 결핍을 억압하는 공적인 페르조나라고 할 수 있다.



〈그림 18〉 《부서진 기둥》
The Broken Column》,
1944, Oil on masonite,
40×31.1cm



〈그림 19〉 프리다 칼로의
석고 코르셋, 1944



〈그림 20〉 프리다 칼로의
석고 코르셋, 1950

《겉모습은 속일 수 있다》 <그림 21>은 프리다 사후 50년 동안 공개되지 않다가 2004년 그녀의 유품과 함께 나왔던 작품이다. 이 작품에서 프리다는 드레스를 입고 있지만 드레스가 투시되어 신체가 그대로 드러나 있고, 신체 이미지 위에는 코르셋만이 남아있다. 이러한 투시적인 그림 표현은 진실 또는 부정하고 싶은 것을 의미할 수 있고(Furth, 2008), 현실 왜곡이나 현실 지각 부족을 나타낼 수 있다(일본가족화연구회, 2005). 그녀의 경우는 투시적인 표현을 통하여 겉모습은 얼마든지 옷이라는 페르조나로 그 안의 상처를 숨기거나 속일 수 있다는 것을 나타내고자 현실 왜곡 표현 방법을 택한 것으로 보인다.

그림에서 그녀의 왼쪽 다리는 푸른 나비가 감싸고 있다. 몸이 악화되어 침실에 누워 주로 생활하던 시절 그녀의 침대 천장에는 나비 문양이 있는 액자가 장식되어 있었다고 한다. 나비는 영혼, 환생, 재생, 부활, 변형 등의 상징적인 의미를 담고 있는데(이근매, 靑木 智子, 2017; Cooper, 1994), 이러한 표현은 거동이 불편한 다리가 치유되길 바라는 그녀의 열망을 담은 것으로도 해석할 수 있다. 침대에 누워 자신이 새장 안에 갇힌 느낌처럼 자유를 갈망할 때 나비를 자신의 다리 위에 그리면서 나비들처럼 자신도 자유롭길 원하는 마음이 투사되었을 것이다.

그림 속 프리다의 옷은 마치 방어기제와 같이 그녀의 상처가 의복에 의해 가려져 감출 수 있도록 돕는 역할을 하고 있었다. 이 그림에서 의복은 겉으로 보이는 것이 아닌 그 안의 실체에 대해서 다루고 있다. 테우아나 드레스는 화려하고 여성스러운 의복으로 그녀의 상처 입은 내면과 외적인 장애를 숨겨주는 옷이었고 외부에 자신의 외적 자아를 드러내기 위한 매개체인 반면, 코르셋은 의복에 가려져 무너지는 척추를 지탱하고 신체적 기능을 보완해주는 자기원형과 같은 내적 자아로 볼 수 있다. 결국 그녀는 의복을 통하여 신체적 기능을 보완하면서 그녀의 심리적 결핍 또한 채워지길 바랐다.

그림 속 옷 안에 투시된 코르셋에는 그녀의 자화상<그림 18>에서도 그려진 긴 기둥이 척추 대신 그려져 있다. 이는 코르셋<그림 19>에서도 표현된 이미지다. 의복은 타인의 시선을 통하여 보이는 역할을 하였기에 여기에는 외부에 자신의 좋은 모습을 보여주고 싶은 무의식적 욕망이 표출되기도 한다. 몸을 덮는 피부와 마찬가지로 의복은 내면과 외면의 경계를 상징하기도 한다. 의복이라는 페르조나는 프리다가 외부 세계와 자아를 연결하는 관계 기능적인 부분을 담당하고 있다. 의복을 통하여 프리다는 자신의 상처와 결핍을 보완하고자 하였으나 결국은 외적 자아인 페르조나



<그림 21> 《겉모습은 속일 수 있다 Appearances can be deceiving》, Charcoal and colored pencil on paper, 61×76cm

뒤에 숨거나 가둠으로써 자신을 보호하고 방어한 것으로 보인다. 그림 하단에 써 놓은 “겉모습은 속일 수 있다”라는 글귀는 의복에 관한 그녀의 경험과 생각을 종합적으로 정리한 메시지라고 할 수 있다.

V. 논의 및 결론

본 연구는 프리다 칼로의 작품에 표현된 의복의 특성을 탐구함으로써 의복에 내재한 그녀의 심리적 의미를 살펴보고자 하였다. 프리다 칼로는 47세의 일기로 사망하기까지 소아마비와 전동차 사고로 인해 육체적 고통뿐만 아닌 남편 디에고 리베라의 배신과 상처로 인한 정신적 외상까지 일생 동안 고통 속에서 이를 작품으로 승화시킨 작가로 알려져 있다. 특히 프리다 칼로는 인간 내면에 억압된 상처를 충격적인 이미지로 외현화한 작가이다(Bose, 2005; Goldsmith, 2004). 비극적이면서도 반항적인 삶의 표현이 남성 위주 가부장제 사회의 많은 여성들에게 공감을 불러일으켰고 이후 페미니즘 작가들의 예술세계에 지대한 영향력을 끼쳤다. 특히 작품 속에서 그녀가 입고 등장하는 의복은 실제로 그녀가 실생활에서 입었던 옷으로 알려져 시기에 따라 변화되는 심리적 의미를 심도 있게 살펴볼 수 있었다. 본 연구에서는 프리다 칼로의 의복의 특성이 변화되는 결혼, 이혼, 재결합 시기로 나누어 세 가지 관점에서 의복에 내재한 심리적 특성을 살펴보고, 그 결과는 다음과 같다.

첫째, 멕시코 전통 의복 테우아나는 결혼 이후 신체 이미지의 부재 속에서 자아정체성과 민족적 정체성을 상징하는 시각적 기호로 나타났다. 자신의 정체성을 표현하기 위하여 미술이라는 시각적 기호로 자기를 표현할 수 있는 것은 의복이 가장 용이하다. 그림에서 인물의 얼굴과 신체는 변하지 않지만 의복을 선택할 수 있고 가변적인 기호이다. 이때 의복은 재현이 아닌 자신의 정체성을 구성하고 확인하는 수단이다. 따라서 시각적인 기호로서의 의복은 이미 어떠한 의미를 부여하고 그려지는 것이 아닌 미술 작품 안에서 구조화되고 상징적인 것과 변증법적 갈등을 맺으며 변화될 수 있다. 프리다의 의복 역시 이러한 과정에 의하여 자신을 대변할 수 있는 정체성이자 멕시코 민족적 뿌리라는 공적인 정체성을 드러내는 매개체로 활용되었다. 특히 자신의 신체 이미지가 부재한 채 테우아나만을 공중에 매달아 놓는 표현은 자신의 개인적인 삶 역시 결혼을 통하여 없어진 것을 의미한다. 이러한 신체 이미지 부재는 의복에 내포한 상징적 의미를 더욱 극대화하는 표현으로 볼 수 있다. 결국 결혼 이후 자신이 부재한 삶을 살아온 것에 대한 고백이며, 남편과의 갈등과 배신으로 인하여 상처받은 자신을 의복이라는 시각적 기호를 통하여 드러냄으로써 자신의 정체성을 찾아가는 여정이었다는 것을 알 수 있었다.

둘째, 이혼 이후 남편 디에고 리베라에 대한 사랑과 증오라는 양가적 감정은

의복에서도 두 개의 자아로 표현되거나 양성적으로 보이는 의복 등 이중적 의미로 혼합된 표현을 보이고 있었다. 남편의 수많은 외도에도 참아왔던 프리다는 자신의 여동생과의 불륜을 저지른 남편의 배신에 따른 충격을 이겨내지 못하고 이혼에 이르지만, 이후에도 벗어나지 못하고 사랑과 증오라는 양가감정 속에서 혼란을 경험하게 된다. 남편의 사랑을 받던 테우아나 드레스를 입은 자아와 사랑을 받지 못한 유럽식 현대적인 드레스를 입은 자아로 나누어 사랑과 증오에서 오는 양가감정을 의복을 통하여 이중적 의미를 부여함으로써 자신의 내적 갈등을 투사시키고 있었다. 또한, 그동안 고수해왔던 드레스 대신 남성 바지 정장차림과 짧은 머리로 자신을 표현함으로써 분노와 원망에 대한 카타르시스적 표현이 나타나고 있었다. 이혼 후 프리다 칼로는 정신적 외상에서 비롯된 양가감정을 통합하지 못한 채 양상에 등과 같은 병리적인 행동 기제가 나타나게 되었고, 이는 극과 극을 오가며 대치되는 갈등과 불안이라는 심리적 기제가 형성되는 계기를 마련하였다. 결국 남편에 대한 양가감정은 부정적 측면의 나쁜 표상과 긍정적 측면의 좋은 표상, 그 어느 쪽으로도 내면화하지 못한 채 억압되어 하나의 통합된 구조로 나아가지 못하게 되면서 이중적 의미의 내적 갈등이 의복을 통하여 교차되고 있었다.

셋째, 재결합 이후 그녀의 신체적 고통과 심리적 곁핍은 결국 의복이라는 페르조나를 만들어 그 안에 자신을 가두고 상처를 억압함으로써 숨는 역할을 하고 있었다. 의복은 인체를 덮고 있고 외부에 보이는 것이기에 얼마든지 자신을 그 안에 은닉하고 가둘 수 있다. 의복 뒤에 숨는다는 의미는 보호의 의미로도 해석할 수 있다. 이는 물리적인 의미뿐만 아닌 상징적인 의미로도 적용 가능하다. 의복은 프리다의 신체적인 곁핍을 보완해 줄 수 있는 도구이자 방어기제와 같이 심리적 곁핍으로부터 그녀를 보호하고 숨을 수 있도록 돕는 역할을 수행하였다. 결국 프리다에게 의복은 자신의 육체를 보완하고 곁핍을 채우는 수단이자 외적 자아인 페르조나로 선택되고 있었다. 남편과 재결합 이후 그 이전보다 더욱 화려하고 장식적인 테우아나는 자신의 상처와 곁핍으로 인해 오히려 의복에 갇혀 억압당하는 것으로 나타났다. 여성으로서 그리고 한 남자의 아내로서 존중받고 사랑받고자 하는 욕망과 집착이 의복이라는 페르조나를 만들어냈다. 또한, 전동차 사고 이후 척추가 무너져 내리는 것을 방지하기 위하여 평생 동안 의복 안에 입어야 했던 코르셋은 자신의 신체적 외상의 상징이자 나약한 내적 자아라고 할 수 있다. 자신과 한 몸 같았던 코르셋 위에 자신이 염원하는 이미지를 그려 입음으로써 신체적 기능을 보완해주는 역할뿐만 아닌 심리적 곁핍을 채울 수 있는 매개체가 되었다. 그러나 외적 자아인 페르조나 뒤에 자신의 상처와 곁핍을 억압하고 투쟁하면서 내적 자아와 조화를 이루지 못하고 있었다. 결국 자신이 아닌 남편과 외부에 보이는 나를 더 크게 생각함으로써 외적 자아와 내적 자아 간 관계 상실로 이어졌다. 그러나 프리다 칼로는 의복이라는 페르조나 안에 나약한 자신을 보호하고 방어하면서 자신의 상처와 곁핍을 예술로 승화시켜 나가고 있었다.

이상으로 살펴본 바와 같이 프리다의 작품에 표현된 의복은 자신의 정체성뿐만 아니라 공적 정체성을 나타내는 수단이었으며, 양가감정에 의한 이중적인 의미와 신체적·정신적 외상에 의한 상처와 고통을 억압하는 페르조나였음을 보여주고 있었다. 또한, 그림 속에 등장하는 그녀의 의복은 결혼과 이혼, 그리고 재결합으로 나뉘어 디에고와의 관계성에 따라 달라지고 있었고, 육체적 고통과 내적 슬픔을 외현화함으로써 카타르시스와 더불어 예술적 승화를 이루고 있었다. 프리다 칼로는 일생 동안 테우아나 드레스를 즐겨 입었는데, 이는 시기에 따라 같은 의복이라도 그에 내재한 심리적 의미가 다르다는 것을 본 연구 결과를 통해 알 수 있었다. 테우아나는 결혼 이후에는 자신의 정체성을 찾아가는 과정의 일환으로 등장했지만 이혼 후에는 디에고에게 사랑받았던 과거의 자신을 상징하는 자아로 대체되어 표현되었으며, 재결합 이후에는 남편과의 관계를 회복하고 자신의 상처를 억압하는 페르조나로 그 의미가 달라지고 있었다. 따라서 시기에 따라 테우아나에 내재한 그녀의 심리적 기제 또한 변화되고 있었다는 것을 알 수 있었다. 결과적으로 프리다 칼로는 그림 속 의복을 통하여 자신의 정체성, 신체적·정신적 외상 등 다양한 관점에서 자신의 심리를 표현할 수 있는 매개체이자 외부와 소통하는 수단으로 다루어 나가고 있었다. 따라서 본 연구는 프리다 칼로가 자신의 정신적 외상과 신체적 고통을 다루고 통합해 나가는 과정을 의복이라는 새로운 시각을 통하여 살펴본 점에서 의의가 있다.

이러한 연구결과를 미술교육현장에 적용한다면 학생들의 의복에 내재한 심리상태를 이해하고 통찰하는 데 활용할 수 있을 것이다. 미술을 통하여 외형적 형식과 기교만이 아닌 자신의 심리를 표출하고, 이를 이해하려는 시도들은 결국 자신에 대한 이해와 통찰로 이어질 수 있기에 중요하다(정영인, 2018). 지금까지 사람 그림은 미술교육 및 미술치료현장에서 기본 요소로 중요하게 다뤄지고 있지만, 인물화에서 필수불가결하게 등장하는 의복에 관한 심리적 이해와 연구는 미비하였다. 의복은 그런 이의 심리 상태와 정보를 드러낼 수 있기에 단순히 시각적 재현이나 미학적 측면에서 이해하거나 감상하는 것은 바람직하지 않다. 이러한 점에서 본 연구는 시각 이미지에 대한 교육 및 심리적 가치와 역할을 확장시키는 기회를 제공하였기에 그 의의가 크다고 할 수 있다. 이러한 접근 방법은 미술교육현장에서 학생들로 하여금 자기에 대한 이해와 성장을 위한 심리·치료적 의미와 더불어 감정을 외부로 안전하게 표출하게 한다는 점에서 더욱 의미가 있다. 이에 본 연구에서 제시한 연구결과는 미술교육현장에서 의복이라는 주제를 다각적인 관점에서 이해하는 기초자료를 제공하고, 의복 표현을 통하여 개인의 심리상태를 파악하고 이해하는 데 기여할 수 있을 것이다.

그림을 심리적으로 분석하기 위해서는 그린 사람의 심도 있는 면담이 반드시 수반되어야 하지만 본 연구에서는 프리다 칼로에 관한 문헌만을 토대로 연구결과를 도출하였기에 다소 비약적인 표현이 포함되어 있을 수 있다. 특히 프리다 칼로 작품

중 의복을 주제로 한정시켜 분석하다 보니 그녀의 전체적인 심리보다는 심리적 단편을 다루어졌을 가능성이 있고, 그로인하여 다소 편향된 시각을 제공했을 수 있다. 이러한 제한점을 줄이기 위하여 본 연구에서는 분석심리학과 정신분석, 대상관계이론, 미술치료학 등 다양한 심리적 관점에서 분석하여 한쪽에 치우치지 않고, 분석의 신뢰성과 타당성을 보완하려고 하였다. 따라서 차후에는 면담이 가능한 생존 작가를 포함한 자전적인 경험을 다룬 주제를 탐구하여 이를 미술교육과 미술치료에 실제 적용 가능한 프로그램으로 연결할 수 있는 후속 연구가 나오길 바란다. 또한, 미술교육 현장에서 인물화에 표현된 의복을 통하여 그런 사람의 심리를 파악할 수 있는 미술진단평가 방법과 프리다 칼로의 작품을 통해 자신의 심리를 그림으로 표현하고 통찰할 수 있는 수업 방안이 연구되길 기대한다.

참고문헌

- 강미화 (2007). 미술치료 관점에서 본 프리다 칼로(Frida Kahlo)의 작품세계. *미술치료연구*, 14(2), 349-381.
- 권미정 (2009). 프리다 칼로 회화에 나타난 의상의 미적특성 연구. *한국디자인문화학회지*, 15(4), 13-26.
- 권미정, 박숙현 (2008). 프리다 칼로 회화에 나타난 멕시코 의상 연구. *한국디자인문화학회지*, 14(4), 1-14.
- 김성완, 이무석 (1999). 우울 기분과 의복행동의 상관성에 대한 연구. *신경정신의학*, 38(6), 1245-1253.
- 김은진 (2011). *아네트 메사제 작품의 신체 이미지와 일상적 오브제의 특성 연구: 1970년대~1990년대 작품을 중심으로*. 석사학위논문. 홍익대학교 대학원.
- 김혜숙, 이성도 (2017). 거미의 생태를 통해 예술적 형상화에 대한 논의. *미술교육연구논총*, 51, 175-200.
- 박미화 (2012). *루이즈 부르주아의 설치작품에 나타난 내러티브와 오브제의 상징성*. 박사학위논문. 경북대학교 대학원.
- 박효인, 신혜순 (2011). 프리다 칼로의 자화상을 통해 본 작가의 심리분석. *심성연구*, 26(1), 1-35.
- 서울시립미술관 (2015). *동아시아 페미니즘: 판타지아*. 서울: 서울시립미술관.
- 신초영, 이명희 (2001). 남녀대학생의 불안 심리가 의복추구태에 미치는 영향 연구. *복식*, 51(2), 79-92.
- 신혜순 (2008). *여성의 모성 원형 이론에 의한 프리다 칼로 자화상 해석*. 박사학위논문. 원광대학교 대학원.

- 심상용 (2011). *예술, 상처를 말한다*. 서울: 시공사.
- 안인기 (2007). 비판교육학의 개념과 시각문화교육에서의 의의. *미술과 교육Journal of Research in Art Education*, 8(2), 1-14.
- 오은경, 광태기 (2010). 프리다 칼로 회화 작품에 나타난 패션 컨셉 표현에 관한 연구. *복식*, 60(7), 103-116.
- 오은경, 광태기 (2011). 현대 패션에 나타난 프리다 칼로 패션 스타일에 관한 연구. *복식*, 61(6), 113-130.
- 유화열 (2011). *예술에서 위안 받은 그녀들*. 서울: 미술문화
- 이근매, 青木 智子 (2017). *그림과 미술작품의 이해를 돕는 상징 사진*. 서울: 학지사.
- 이병욱 (2006). 프리다 칼로의 정신병리. *정신분석*, 17(2), 180-188.
- 이부영 (2006). *분석심리학: C. G. Jung의 인간심성론*. 개정증보판 12쇄. 서울: 일조각.
- 이영숙 (2007). MBTI 심리유형 분석에 따른 자기이미지와 의복태도와의 관련성. *Journal of the Korean Data Analysis Society*, 9(2), 647-658.
- 이재영 (2015). 시각 이미지의 정치성과 비평적 담론: 인문학적 접근을 위해. *미술과 교육Journal of Research in Art Education*, 16(4), 17-37.
- 일본가족화연구회 (2005). *임상에서의 그림검사 해석법*. (이정숙, 홍승연 공역). 서울: 하나의학사. (원저출판, 1986)
- 정민영 (2017). 미술이야기. 디에고 리베라 벽화로 멕시코의 화합을 다지다. *대한토목학회지*, 65(7), 86-91.
- 정영인 (2018). 고희의 작품에 표현된 “밤”의 심리적 의미. *미술과 교육Journal of Research in Art Education*, 19(2), 43-71.
- 최선 (2013). *2000년대 미술작품에 나타난 패션의 상징적 의미*. 석사학위논문. 서울대학교 대학원.
- Alloway, L. (1976). Women's Art in the 70's. *Art in America*, 64(3), 64-72.
- Block, R. & Hoffman-Jeep, L. (1998). 'Fashioning National Identity: Frida Kahlo in 'Gringolandia''. *Woman's Art Journal*, 19(2), 8-12.
- Bose, J. (2005). Images of trauma: Pain, recognition, and disavowal in the works of Frida Kahlo and Francis Bacon. *Journal of the American Academy of Psychoanalysis and Dynamic Psychiatry*, 33(1), 51-70.
- Cooper, J. C. (1994). *그림으로 보는 세계문화상징사진*. (이윤기 역). 서울: 까치. (원저출판, 1978)
- Furth, G. M. (2008). *그림 속에 숨겨진 마음의 세계: 융학파의 그림상징을 통한 치유*. (홍은주, 최은정 공역). 서울: 학지사.
- Goldsmith, M. (2004). Frida Kahlo: Abjection, psychic deadness and the creative impulse. *Psychoanalytic review*, 91(6), 723-758.

- Gouma-Peterson, T. (1999). *Miriam Schapiro: Shaping the Fragments of Art and Life*. New York: Harry N. Abrams Publishers.
- Herrera, H. (2002). *Frida, A Biography of Frida Kahlo*, New York: Perennial-Harper. (Original work published 1983)
- Hurlock, E. B. (1973). *Adolescent development*. 4th ed., Tokyo: Tata McGraw Hill Kogakusha Ltd.,
- Klein, M., & Tribich, D. (1981). Kernberg's object-relations theory: A critical evaluation. *International Journal of Psychoanalysis*, 62, 27-43.
- Lindauer, M. A. (1999) : *Devouring Frida : The Art History and Popular Celebrity of Frida Kahlo*. Middletown, CT : Wesleyan Univ Press.
- Morris, D. (1997). *Manwatching: A field guide to human behavior*. New York: Abrams.
- Roach, M. E. (1969). Adolescent dress understanding the issues. *Journal of Home Economics*, 61(9), 393-697.

Abstract

The Psychological Meaning of “Clothing” Expressed in Feminism Art: Focusing on Frida Kahlo’s Works

Young-In Chung

Hansei University

This study aims to explore the psychological meaning of clothing in Frida Kahlo’s works, based on clothing expressed in feminism art. As one of the necessities of human life, clothing mirrors personal psychology and character and contains a variety of social and cultural functions. Clothing described in pictures has high visibility and serves as a key clue to the understanding of a character’s psychology, situation and social position. Especially, it is known that Frida Kahlo, as an artist, who had a deep insight into herself, mostly painted self-portraits, based on her autobiographical experience. The clothing in her works was what she wore in real life. The realistic expression of clothing helps in understanding her psychology, situation and various emotions that changed according to the times. Therefore, this study is focused on considering the psychological meaning revealed in Frida Kahlo’s clothing under three themes. First, Tehuana, a Mexican traditional clothing, appears as a visual symbol of Frida Kahlo’s identity and national identity in the absence of physical image. Second, the ambivalence (love and hatred) towards her husband Diego Rivera is expressed as a dual meaning that symbolizes two egos and androgyny even in clothing. Third, her physical pain and psychological deficit suppressed herself by caging herself in clothing and she hid herself in an official persona that she created. This study result demonstrates that the clothing expressed in Frida Kahlo’s works was used as an external means of expression to display her psychology and also was a medium to integrate and sublimate her physical and psychological trauma. In conclusion, this study has significance by analyzing the psychological meaning of clothing expressed in Frida Kahlo’s works and presenting a new perspective towards clothing in art.

논문접수 2019. 07. 13	심사수정 2019. 07. 24	게재확정 2019. 08. 01
-------------------	-------------------	-------------------

KoSEA 학회지 투고 안내

KoSEA 발간 학회지 『미술과 교육』은 국제 미술교육학계에 새롭게 변화된 학문의 이론과 실제, 그리고 연구결과를 국내는 물론 일본, 홍콩, 대만 등의 아시아 국가들뿐만 아니라 서양의 여러 국가들과도 학문적 지식을 제공, 교환하고 있습니다. 『미술과 교육』은 1년에 네 번(1월, 4월, 7월, 10월)에 출간되고 있습니다. KoSEA 출간의 『미술과 교육』에는 교육과 미술의 특별한 관계에 대한 연구, 미술 또는 교육계에서의 특별한 경향과 그것의 미술교육에의 함축성, 미술교육에 영향을 미치는 사회·문화적 가치를 포함한 사례 연구, 에트노그래피, 역사적 연구 등 포괄적인 범위의 포스트모던 미술교육의 이론과 실제에 대한 “연구” 논문을 환영합니다.

원고는 한국어, 영어의 두 언어로 출판되며 모든 원고는 APA 양식(*Publication Manual of the American Psychological Association, 5th edition, 2001*)에 따라 서술되어야 합니다. APA 양식의 한국 출판 적용에 대해서는 KoSEA 웹사이트(www.kosea-artedu.or.kr)의 원고 투고규정을 참고하시기 바랍니다. 원고의 길이는 A4 용지 14매(글자 크기 10포인트) 내외이며 원고는 온라인 논문 투고 사이트(<https://kosea.jams.or.kr/co/main/jmMain.kci>)에 제출해 주시기 바랍니다. 논문 제출 후 논문 심사료를 반드시 납부 바랍니다.

원고에는 작성자의 이름(한글, 영어), 소속기관, 영어 원고 제목 8-10 단어 내의 영어와 한국어의 주제어(Key words), 한글 요약과 영어 abstract (250자에서 300자 내)가 반드시 포함되어야 합니다. 원고 제출 시 한국연구재단 홈페이지에서 제공하는 논문유사도 검사 결과를 함께 제출하기 바랍니다.

보내온 원고는 편집위원 3인의 심사를 받아 심사 결과에 따라 게재 여부가 결정되며 편집위원회에서 지적한 정정을 요하는 내용/사항들이 원고작성자에게 보내지면 최종의 원고가 온라인 논문 투고 사이트에 제출되어야 합니다. 경우에 따라 제출된 최종원고를 편집위원은 인쇄에 앞서 다시 편집할 수 있습니다.

CALL FOR PAPERS

The Journal of Research in Art Education is published 4 times a year in January, April, July, and October by Korean Society for Education through Art. The Journal provides an academic forum for the dissemination of postmodern art theories, practices, and research findings in art education.

The *Journal* welcomes diverse “original” research papers which focus on the research on the relationships between art and education, specific or new trends in art worlds and its implications for art education, case studies including social and cultural values which have significant influences on art education, ethnography, and historical research.

Papers should be written by APA style (*Publication Manual of the American Psychological Association, 5th edition, 2001*) and should not normally exceed 6,000 words in length. Cover page should include basic information of the author. It should also include an abstract normally no more than 300 words and key words less than 10 key words.

On-line paper submission is allowed. Upload your paper to our online article submission web-site, <https://kosea.jams.or.kr>. For your submission, create your account first. Then, follow the submission procedure. If you need any help for your on-line submission, email chief editor via choo422@hanmail.net.

All papers deemed appropriate for the *Journal* are send out to three reviewers. Revised paper and final paper should be unloaded to our online article submission web-site within designated due for publication. In cases, the final paper can be revised by the editor before the publication.

한국국제미술교육학회 임원 명단

- 회 장: **안인기** (춘천교육대학교 미술교육과)
수석부회장: **김미남** (한양대학교 응용미술교육과)
부 회 장: **박은덕** (한국교원대학교 미술교육과)
사 무 처 장: **고흥규** (홍익대학교 교육대학원)
감 사: **김형숙** (서울대학교 미술대학 동양화과)
박정애 (공주교육대학교 미술교육과)
이부연 (한양대학교 응용미술교육과)
학술 위원장: **정혜연** (홍익대학교 교육대학원)
기 획 이 사: **고은실** (서울대학교)
재 무 이 사: **서제희** (홍익대학교 교육대학원)
연 구 이 사: **김세은** (강남대학교 복지융합인재학부)
정 보 이 사: **이혜진** (성신여자대학교 교육대학원)
섭 외 이 사: **김정선** (진주교육대학교 미술교육과)
운 리 이 사: **강병직** (청주교육대학교 미술교육과)
국제교류이사: **백경미** (UNIST 기초과정부)
홍 보 이 사: **심영옥** (경희대학교 교육대학원)
출 판 이 사: **최성희** (한국교육과정평가원 부연구위원)

■ 이사명단 ■

- 강주희** (목원대학교 미술교육과)
- 고진영** (Columbia University)
- 곽순내** (서울수락초등학교)
- 구권환** (공주교육대학교 미술교육과)
- 김범수** (공주교육대학교 미술교육과)
- 김선아** (한양대학교 응용미술교육과)
- 김성규** (Columbia University)
- 김수현** (경상대학교 미술교육과)
- 김연희** (한국예술영재교육원 연구원)
- 김현정** (인천 신현고등학교)
- 김혜숙** (춘천교육대학교 미술교육과)
- 김황기** (대구교육대학교 미술교육과)
- 남영립** (춘천교육대학교)
- 류재만** (서울교육대학교 미술교육과)
- 배재한** (University of Wisconsin, Oshkosh)
- 손지현** (서울교육대학교 미술교육과)
- 안금희** (경인교육대학교 미술교육과)
- 안혜리** (국민대학교 미술학부)
- 양윤자** (전남화순교육청 교육장)
- 오승익** (제주사대부설중학교)
- 오종숙**
- 윤명화** (성남금용고등학교)
- 이미정** (한국교원대학교 초등교육과)
- 이옥선** (University of Central Oklahoma)
- 이인순** (서울한양초등학교)
- 이지연** (한국교원대학교 초등교육과)
- 임남숙** (대구교육대학교 미술교육과)
- 장동호** (전주교육대학교 미술교육과)
- 장용석** (적암초등학교)
- 장은정** (Francis Marion University)
- 장준석** (갤러리 이노 관장)

정옥희 (목원대학교 교양교육원)

조철수 (안산공업고등학교)

최기호 (재능대학교)

최명숙 (광주교육대학교 미술교육과)

최미원 (Western Kentucky Univ.)

최윤아 (넥슨컴퓨터박물관 관장)

현은령 (한양대학교 응용미술교육과)

홍소영 (한양대학교)

황연주 (청주교육대학교 미술교육과)

황향숙 (경북대학교)

Anissa Fung (Hong Kong Institute of Education)

Jeanette Wachtman (Kennesaw State Univ.)

Sandra Bird (Kennesaw State Univ.)

Samuel Leong (The Hong Kong Institute of Education)

Tammy Ko Robins (한양대학교 응용미술교육과)