

20세기 회화공간에서 시지각과 신체의 상관성에 관한 연구

이 금 희*

- I. 시적 맥락에서 본 시지각과 신체의 관계
 - 1. 모더니즘과 시각 중심주의
 - 2. 지각의 신체성의 용인
 - 3. 미니멀리즘 이후의 신체성의 부각
- II. 시지각과 신체에 관한 이론적 접근
 - 1. 지각의 신체성에 관한 형태심리학적 접근
 - 2. 메를로 폰티의 현상학과 신체적 배경
 - 3. 지각의 신체성의 회화적 함의
- III. 신체적 지각의 회화적 가능성 분석
 - 1. 미니멀리즘의 해체와 복합적 신체공간으로 이행
: Frank Stella
 - 2. 신체적 지각과 이미지의 그림자화
: Francis Bacon
- IV. 결론

요약

20세기 미니멀리즘으로부터 시작된 후기미술은 그린버그적인 시각의 순수성과 자율성에 대한 비판으로 시각예술에서 재현과 시각 중심주의에서 비롯된 형식논리를 문제시하게 되고, 시각을 다른 감각들이나 신체, 삶, 현실, 역사 등과 분리되어 존재할 수 있다는 것을 부정한다. 이런 관점에서 본 연구는 시각(Vision) 혹은 시지각(Visuality)을 신체와 결부시켜 시각의 신체성의 가능성을 회화 공간 속에서 드러난 표현을 통해 구체적으로 찾아보고, 시지각과 신체의 상호작용성을 검토하여 지각과 그 회화적 표현에 있어서의 신체적 역할을 강조하는 것에서 출발한다.

* 미술학 박사, 홍익대학교 강사.

이러한 신체성은 남성적 시각중심주의에 대해 페미니즘에서는 여성적 신체성, 즉 물질성, 촉각성 등의 공감각적 감각의 세계를 강조하며, 후기 미술의 파편적 특성은 통일성과 계슈탈트를 지향하는 시각중심주의에 대한 해체를 지향하고 있고, 참조와 파스티슈 역시 시각의 순수성과 통일성을 부인하는 경향에서 나온 것이라고 할 수 있다. 특히 과정을 중시하는 프로세스 아트가 성행한다든지, 무정형(formless), 혹은 앵젝트 미술(Abject Art)이 등장한다든지 하는 것은 바로 시각중심주의를 허물고 거기에 신체성, 즉 행위와 물질성을 도입하려는 움직임으로 이해될 수 있을 것이다. 또한 대지미술이나 설치미술 등은 적극적으로 관람자의 신체의 개입을 요구하게 되고, 실제적 공간과 환경 속에서 시시각각 변하는 지각을 경험하게 한다. 이렇듯 현대미술은 의식적 공간보다는 실제 공간으로, 순수기호적인 공간보다는 신체적 느낌의 공간으로, 눈이 만들어낸 공간보다는 손의 행위와 물질이 만들어 내는 공간으로, 통일적 공간보다는 혼연하며 애매한 공간으로, 혹은 시각적으로 거리를 두는 공간보다는 신체적으로 상호 얽히는 공간으로의 전환을 보여준다.

지각과 신체에 관한 이론적인 배경을 제공해 준 사람은 프랑스의 현상학자 메를로 폰티(M. Merleau-Ponty)이며, 구체적인 작업으로 길을 예시한 사람들은 프랭크 스텔라(Frank Stella)와 프란시스 베이컨(Francis Bacon)이다. 메를로 폰티는 후설과는 다르게 세계인식의 근원적 토대로써 명중한 의식보다는 혼연하며 애매한 지각과 그 배경으로서 신체를 내세웠는데, 이는 할 포스터 등이 말하듯 미니멀리즘의 현상학적 배경이 되면서 또한 모더니즘의 논리에 반기를 드는 후기미술에 적합한 이론적 배경을 제공해 준다. 메를로 폰티의 『지각의 현상학』은 지각의 근원성과 그 신체적 배경에 관한 중요한 이론으로 지각에 있어서 신체의 작용과 특징에 대한 논의는 시각예술에 적용될 때 지각의 신체론의 회화적 함의를 설명해 줄 수 있는 근거가 되었다. 또한 메를로 폰티의 존재론적 회화론은 신체적 표현성과 화가의 회화적 표현에 대한 구체성을 확보하기 위해 주목되었으며, 그는 세잔의 회화를 살의 존재론으로 설명하고 있는데, 이를 통해 회화의 신체적 존재론적 측면 역시 검토될 것이다. 스텔라의 경우, 70년대 이후의 작품들이 전기 작업과는 다른 경향을 보여주는 것, 이를테면 틀의 해체, 탈중심적 공간표현, 역동적이며 혼합적인 표현, 중첩에 의한 실재 공간의 허용 등이 지각의 신체성을 용인하는 쪽으로의 전향이라고 판단되었으며, 베이컨의 경우, 회화적 구조, 즉 형상(figure), 삼면화, 아플라, 우연에 의한 제작방식 등이 메를로 폰티의 살(la chair)적인 상호교착(chiasme)의 논리를 잘 보여준다고 이

해되었다.

본 연구는 먼저 현대 미술의 흐름에서 시지각과 신체의 상호작용, 혹은 신체성의 개입에 대한 변화를 확인하기 위하여 지각과 신체의 위치를 모더니즘, 미니멀리즘, 후기미니멀리즘, 그 이후의 미술이라는 사적인 흐름의 큰 틀 속에서 살펴보았으며, 이를 지각과 신체에 관한 담론과 연결시켰다. 이에 대한 근거로 지각에 관한 이론적 배경을 먼저 살펴보았는데, 지각심리학 중에서도 지각의 신체성에 대한 과학적인 논의를 제공해주는 형태심리학적 논의들을 다루고, 이어 형태심리학을 주로 시각예술의 차원에서 예시해 보여주었던 루돌프 아른하임의 논의를 다루었다. 또한 신체와 시지각의 상호작용 분석을 위한 사례로, 신체지각적인 요소를 적극 도입하고 있는 후기 스틸라와 베이컨의 회화를 중심으로 시각의 신체성의 문제를 예시하며 해석하였다. 마지막으로 본 연구에서는 신체성과 관련하여 봄의 문제를 규정지으려는 작업들, 신체의 축적으로서의 신체의 역할, 신체의 배경으로서의 현실적, 일상적 삶의 결부로부터 회화적 표현 가능성을 모색하고 그 위상변화를 확인하고자 한다.

주제어 : 상호작용, 시지각, 신체, 상호교착, 형태심리학

I. 사적 맥락에서 본 시지각과 신체의 관계

전후 1950년대의 모더니즘과 모더니즘 이후라는 현대 미술의 흐름은 이들 미술의 흐름이나 그에 관한 담론이 지각, 특히 시각과 시각성의 문제에 있어서 상이한 태도와 문제의식에서 접근가능하다는 점 때문에 매우 중요하게 다루어야 할 부분이다. 이하에서는 먼저 모더니즘이 순수가시성과 평면성, 자기입법의 논리에 기댄 나머지 지각에 있어서 신체적 역할, 그 신체성을 격하하고 있다는 점을 먼저 논의하고, 이어서 미니멀리즘은 모더니즘의 환원적 논리의 정점이라는 점에서, 또는 모더니즘의 비판과 신체성의 조건적 탐색이라는 측면에서 살펴본다.

1. 모더니즘과 시각 중심주의

그린버그에게 모더니즘 회화는 회화에 있어서 시각 자체의 조건들을 밝혀내고, 이

러한 조건들이 이해되었을 때 이 조건들을 추상적으로 제시하는 것을 의미하는 것이었는데, 여기서 시각이란 시각성(visuality)과는 거기가 먼 순수한 광학적 시각을 뜻하며, 지각에 있어서 신체의 논리는 배제된 것이라고 할 수 있다. 그가 말하는 회화의 조건은 지지체로서의 캔버스의 평면성을 강조하는 것으로서 모더니즘 회화에서 이러한 조건을 실현하고 있는 것으로 마네와 인상주의 회화를 꼽고 있으며, 이들은 촉각의 연상에 의해 조정되거나 수정되는 시각체험에 대립되는 순수 시각체험의 문제를 다룬다고 보고 있다. 그린버그는 모더니즘 회화를 신체의 하나로서의 시각이 아닌, 신체의 다른 감각들이 배제된 순수하고 광학적인 눈에 의한 회화로 보았다.

한편, 로잘린 크라우스(Rosalind Krauss)에 따르면 모더니즘 회화들 즉, 추상화들에게는 형식적 조직화, 시각적 모습의 우연성이라든가, 혹은 혼돈스러움을 배제하고 그것을 지배하려는 의도가 있으며, 그린버그의 말처럼 표면의 평면성이라는 기본적인 회화 매체의 사실에 의해 지지가 되었다. 이러한 평면성은 시각적 경험이 동시성을 조건으로 해서 발생한다는 것을 전제로 하는 동시에 각 부분의 영역이 전체 형태와 동시에 연관되는 “혼연일체”의 성질을 보여주고 있다. 이렇게 동시성을 전제하면서 그 아래에 시각적 통일성의 법칙들을 드러내려는 것이 바로 모더니즘 회화가 품고 있는 야망이라고 말할 수 있다.

2. 지각의 신체성의 용인

미니멀리즘은 그린버그의 논리를 극단으로 밀어붙였다는 평가와 함께, 로잘린 크라우스와 할 포스터에게서처럼 지각에 있어서의 그 조건을 탐색한다는 점에서 완전히 모더니즘의 논리에서 벗어난 것으로 신체성에 대한 선두주자로 평가되기도 한다. 즉 미니멀리즘은 단순성과 감축적 논리에 기대 그린버그적인 환원을 수행한 것으로 비쳐지기도 하고, 또한 그 현존성이나 사물성으로 인해 매를로 폰티적인 신체적 지각의 논리를 함의하고 있는 것으로 비쳐지기도 한다. 이하에서는 미니멀리즘에 대해 몇몇 저자들의 논리를 들어 그것들의 함의를 살펴보고, 더불어 미니멀리즘의 사적인 흐름뿐 아니라 이러한 논의들을 통해 어떻게 미니멀리즘이 지각에 있어서의 신체성을 용인하는 쪽으로 이해될 수 있는지에 대해 살펴보고자 한다.

로잘린 크라우스에 의하면 모더니즘 회화는 바로 프리드가 말한 현재성(presentness)¹⁾에서 이해될 수 있으며, 이는 지각에 있어서의 시간성을 배제하려는

것이고, 시각성에만 우위를 두어 촉각적 신체성인 3차원적인 공간의 환영은 조각의 영역이 담당해야할 영역이라 하여 배제한다. 할 포스터의 말처럼, 모더니즘은 시각에 우위를 두고 시각이 다른 신체적 감각들과 연합하고 있음을 부정하려고 한 것이다. 그린버그 진영의 비평가인 프리드는 이미 미니멀리즘 작업이 어떤 사물성(objecthood)을 가지고 있어서 관객에 대한 현존²⁾의 특성을 갖고, 연극적인(theatrical) 요소로 인해 경험이나 지각에 있어서의 실제 시간을 요청하고 있다는 점을 지적하고 있다.³⁾ 이는 미니멀리즘 작업이 그린버그적인 예술성에서는 벗어나 있음을 지적하기 위한 것이었으나, 반대로 미니멀리즘의 또 다른 기능성에 대해 밝히고 있다. 미니멀리즘 작업은 중력에 저항하지 않는 성격이 있어 중력이 작용하고 있는 신체에 대해, 동일하게 중력이 작용하는 대상으로서 현실 공간에서의 지각적 경험을 요구하게 된다.

또한 미니멀리즘이 갖는 구조적인 특성, 즉 단자들의 규칙적이거나 반복적인 배열에 대해서도, 크라우스는 다른 견해를 갖는다. 그녀는 ‘하나 뒤에 또 하나가 뒤따르는 방식(one thing after another)’에 대해 이것이 얼핏 합리성을 지향하고 있다고도 보일 수 있으나 이러한 구조적인 특성이 모더니즘의 형식논리, 즉 내재적 공간의 논리를 파괴하기 위한 장치라고 말한다. 즉 어떤 부분들 간의 관계적(relational) 구성, 균형, 조화를 파괴하는 장치라는 것이다.⁴⁾ 이는 미니멀리즘이 작가와 작품 중심의 사고에서 벗어나려 했다는 것으로 이해할 수 있으며, 앞서 말한 대로 미니멀리즘은 작품의 지각에 있어서 관객의 실제 시간성, 또한 관객의 신체적 참여를 요구한다.

할 포스터 역시 『실재의 귀환』에서 미니멀리즘이 대부분의 모더니즘 미술이 전제하고 있던 초월적 공간과 단절하고 있고, 인간형태주의, 장소성 없는 추상적 영역 또한 거부한다고 말하고 있다. 또한 미니멀리즘은 더 이상 좌대에 의존해 순수한 예

1) 이 현재성(presentness)이란 프리드가 모더니즘 회화나 조각을 미니멀리즘 조각의 연극성과 구별하기 위해 쓴 것인데, 이는 로잘린 크라우스가 말한 동시성과 일맥상통한다. 프리드는 이 현재성의 체험은 아주 짧은 순간일지라도 모든 것을 관찰하고 작품의 깊이와 충만함을 체험하는 것이다. Fried, M., *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago: University of Chicago Press, 1998, p. 167.

2) 프리드가 말하는 현존성은 작품이 관람자의 참여를 요구한다는 점에서, 그리고 관람자는 그 작품에 맞추어 함께 작용해야한다는 점에서의 현존성이다. 이 현존성 때문에 프리드는 관람자들이 미니멀리즘 작업을 볼 때 거리를 둘 것을 요청했지만, 이것은 이미 프리드가 미니멀리즘을 모더니즘의 관점에서 읽고자 했기 때문이다. Fried, M., 앞의 책, p. 155.

3) Fried, M., 앞의 책, 같은 곳.

4) Krauss, R., *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge: The MIT Press, 1981, p. 244.

술로 남으려 하지 않고, 물체들 사이에 놓여 장소에 의해 재규정되길 원하며, 초월적인 공간, 혹은 심리적, 관념적 공간 대신에 지금 여기(now and here)의 실제 공간과 시간을 필요로 한다는 것이기 때문에 미니멀리즘은 그 작업들이 가져오는 지각적 결과들을 탐색하는 것이 된다.⁵⁾

할 포스터는 미니멀리즘에 대해서, 두 가지 점에서 오해받아 왔다고 말하는데, 그는 두 가지 오해는 첫째, 미니멀리즘이 환원적이라는 것, 둘째 미니멀리즘이 관념적이라는 것이었다. 하지만 이러한 견해가 오해인 이유는 오히려 반대로 미니멀리즘이 현상학적인 경험 속에서 극복하려고 하는 것이 바로 이와 같은 주체와 대상의 형이상학적인 이원론이기 때문이라고 보고 있다. 즉 미니멀리즘은 관념적이긴 커녕 관념적 구상의 순수성을 특수한 시간과 공간 속에 있는 신체적 지각의 우연성과 뒤엎기게 하기 때문이다.⁶⁾ 특히 할 포스터가 예로 드는 작업은 리처드 세라(Richard Serra)의 〈일 톤의 지지대(카드의 집)〉(1969)인데, 이 작업에서의 느낌은 의식에 의해서가 아니라 신체적으로 지각할 수 있는 종류의 것이며, 그래서 미니멀리즘은 미술의 지각적 조건에 대한 실험을 감행하고 있는 것으로 읽혀진다.⁷⁾

이렇게 지각에 있어서의 신체성을 요구하는 작업은 세라의 1969년 작, 〈쌓아 올린 철판들(Stacked Steel Slabs)〉(1969)이나 81년 작인 〈기울어진 호(Tilted Arc)〉에서도 보여 지는데, 세라는 작업의 의미를 세계와의 상호작용에서 찾으려 하는 것이다. 그리고 여기서 상호작용이란 신체적인 의미의 행위와 상호작용일 것이다. 미니멀 아트는 환경적 공간, 회화의 즉자성 경향들과 관련을 맺으며 실제하는 환경 속에 제시되는 오브제로서 미술품을 대신하였다. 관람자는 자신의 신체를 포함한 상황들(프리드 주장) 그리고 자신의 체험에 의한 감상(모리스의 주장)은 신체의 역할을 중요시 한 것으로 메를포 폰티의 신체성이 미니멀 작가들에게 영향을 준 것이다.

3. 미니멀리즘 이후의 신체성의 부각

미술 비평가인 어빙 샌들러(Irving Sandler)는 이hab 하산(Ihab Hassan)의 구분법을 인용해 다음과 같이 제시하고 있다. 모더니즘은 닫혀진 연결적인 형식과 디자인,

5) Foster, H., *The Return of The Real*, Cambridge: The Mit Press, 1996, p. 38.

6) 앞의 책, p. 40.

7) 앞의 책, 같은 곳.

예술적 대상/잘 마무리 된 작품, 창조와 총체화, 중심적, 작가의 의도에 의한 선택의 특징을 갖고 모더니즘 이후의 미술은 이와는 반대로, 반형식, 즉 이접되고 열려진 형식을 추구하며, 의도적인 고안보다는 우연적인 요소를, 작업은 결과가 아닌 과정/행위/해프닝 등으로 대상화 할 수 없는 성질을 갖고, 해체적, 산란적이어서 선택이 아닌 이종적인 것들의 조합의 특징을 갖는다.⁸⁾

샌들러에 따르면 이러한 특성은 포스트미니멀아트라고 부르는 것들과 일치하게 된다. 포스트미니멀리스트들은 대상을 탈물질화했고(과정미술이나 대지미술에서), 아이디어를 예술 그 자체로 제시하는가 하면(개념 미술에서), 자신들의 신체를 작품의 한 요소로 받아들이기도 했다(바디 아트)의 경우). 또한 실제 공간과 실제 시간이 갖는 순간적인 상황들을 도입함으로써 진귀한 대상으로서의 작품 개념에 도전했다.⁹⁾ 이러한 포스트미니멀적인 특성은 주로 지각에 있어서의 시각성보다는 이들이 상호작용이나, 지각적 조건에 의한 것이었으나, 모더니즘 이후 바로 이러한 신체성이 좀 더 강화되는 쪽으로 이행하고 있다고 보여 진다. 신체적 지각성은 지각적 복잡성, 실제적 공간성, 설치미술에 있어서의 파편화 등의 특징에서 잘 나타난다고 할 수 있다.

모리스의 경우 폴록이 신체, 재료, 과정의 상호작용 안에 들어있는 체계에 영향을 받았으며, 작품의 제작과정에서 미술가의 역할에 대한 문제를 재료와 신체의 움직임, 지각의 작용 등의 현상학적인 관심과 관람자 역할의 강조와 관련하여 해결하고자 하였다.

모리스는 대상의 제작(the Making of Things)으로부터 재료 그 자체의 제작(the Making of Material Itself)으로 관심을 옮겨 재료의 작용에 관한 “반-형태¹⁰⁾의 작품을 제작한다. 〈무제(Untitled)〉(1967), (1968)(도판 1)에서 펠트 끈을 자르고, 꼬고, 벽에 걸고, 쌓고, 겹치는 방법 등의 촉각적인 표현은 우연성과 비결정성을 암시하며, 규칙적이고 기하학적으로 자른 펠트의 초기 형태들은 그것들을 고리에 걸어 벽에 걸었을 때 늘어나고 영킴으로 인한 형태의 불확정적인 성격을 드러낸다. 이러한 성향들은 포스트 미니멀리스트 작품들에서 두드러지는데, 회화적이며 동시에 조각적인

8) 앞의 책, p. 11.

9) 앞의 책, 같은 곳.

10) 1968년 4월 모리스는 「Artforum」에 “반-형태”(Anti-Form)라는 글을 발표하였는데, 전통적인 사각형 형태의 극복을 주장하고, 과정의 가시성과 관련하여 가변적인 재료의 특성을 강조하였다. “Anti-Form”, Artforum Vol. 6, No. 8, 1968, p. 33-35. 모리스는 구센(E.C. Goossen)과의 인터뷰에서 “반-형태”의 용어는 필립 라이더(Philip Leider)가 사용한 말로 자신이 재사용하였음을 밝혔다. E. C. Goossen, “The Artist Speaks: Robert Morris”, Art in America, 1970, p. 105 .

특징과 표현성을 강조한 작품들에서 보여지 듯, 비정형의 재료 사용, 원료적인 재료, 기성화된 재료를 통하여 신체지각적인 행위와 과정을 강조하였다.

에바 헤세(Eva Hesse)(도판 2)는 천연재료를 다듬고 녹이고 쌓는 등의 재료 조작과 변형의 과정으로 재료의 성격을 강조하였고 이러한 결과물들은 신체 형태를 암시하고 감각적인 측면을 중시한 것이었다. 이러한 신체적 지각성이 사물과의 관계를 바탕으로 사물과 지각 과정을 스스로 명백하게 드러나게 함으로써 사물로서의 미술, 미술로서의 사물을 재구성하려는 재스퍼 존스(Jasper Johns)와 로버트 라우젠버그(Robert Rauschenberg)의 경우 미적 경험과 실제 경험을 회화에서 구현하고자 하는 의도성을 엿볼 수 있다. 재스퍼 존스의 64년작 <무엇에 따르면(According to What)> (도판 3)은 보는 행위에 있어서의 그 지각적 복잡성을 잘 드러내 보여준다.

자신이 그 동안 작업했던 것들, 서로 모순될 수도 있는 것들을, 복수적으로 함께 놓음으로써 지각에 있어서의 그 애매함이나 불투명성을 강조하려 함이었으나, 이는 대상과 신체가 상호 얽힘(Chiasm)으로 만들어진 어떤 상황성, 회화 공간과 실제 공간적 조건들이 만들어 내는 상황에 따라 지각의 불투명성이 가중되는 공간을 만들려고 했다는 것으로 본다. 신체가 공간 속에서 사물과 관계를 맺는 “체험된 신체성”, 지각에 있어서의 신체가 어떤 역할을 하는지에 대해 분명하게 말해주고 있다.

우리는 어떤 특정한 방향에서 본다. 그리고 우리는 하나의 사물을 보면서도, 다른 방식으로 보고, 그래서 다른 사물을 보게 된다. 이런 연유 때문에 우리가 ‘사물’이라고 부르는 것은 매우 애매한 상태의 것이고 또한 유동적이다. ... 사물이라는 것은 이미 우리가 거기에 초점을 두는 방식을 포함하고 있는 것이다. ... 작업을 할 때, 내가 어떤 하나의 사물을 배치하는 동안, 나는 그 사물 자체에서 물러나와 그림 안에서 또 다른 가능성을 찾게 된다. ... 내 작업의 과정은 내가 하고 있는 것을 보는 방식, 즉 직접적이지 않고, 또한 어떤 특정 공간에 정박하지 않는 방식을 포함하고 있는 것이다.¹¹⁾

존스에 의하면, 지각에 있어서의 환경적, 경험적, 생생하게 살아 있는 신체적 경험에 대해 말하고 있는 것이 된다. 베스트(Steven Best)와 켈러(Douglas Keller)는 형식주의적 큐비즘의 콜라주와 로버트 라우젠버그의 콜라주를 비교하면서, 모더니즘의

11) Sylvester, D., "Interview," Jasper Johns: Drawings, London: Arts Council of Great Britain, 1974, p. 9.

콜라주가 미학적 통일성이나 조화를 고려해 질료들을 조직화하는 반면, 신문에서 오려낸 것, 발견된 오브제들, 그리고 전통 미술의 이미지들을 섞어 놓는 라우센버그의 콜라주는 질료들을 파편화해서 보여주며, 일관된 진술이나 조직화, 통일화 등을 거부하고, 또한 조화라는 미적 효과를 생산해내지 않으려 한다고 말하고 있다.¹²⁾ 이러한 양식적 특징들은 이미지들과 개념들을 매우 불안정한 것으로 보는 것으로, 세계에 대한 우리의 경험을 유동적인 것으로 재구성할 수 있게 해준다.

라우센버그의 예술은 자아에 대한 의식의 재조정에서부터 시작하여 자아를 순수한 자아로서가 아니라 자아가 갖는 형식을 그를 둘러싸고 있는 환경에서 찾으려고 한다. 그는 자신을 둘러싸고 있는 것들에 의해 타자화되고, 탈중심화된 주체이다. 이 점에 대해 라우센버그는 자신의 작업이 자신의 개성을 반영한다기보다는, 자신의 환경을 반영하고 있다고 말한다.

나는 나의 개성이 작품을 통해서 드러나기를 바라는 것이 아니다. 나는 나의 그림들이 삶의 반영들이기를 원한다. 즉 내 자신을 시각화하는 문제는 곧 내 자신을 둘러싸고 있는 것들에 의해 가능하게 된다.¹³⁾

라우센버그의 위의 말에서 자신을 시각화한다는 것이 자신을 둘러싼 환경에 의해 가능하게 된다는 말은, 즉 자신이 어떤 개념이나 의식에 의해서라기보다는 체험된 세계 속에서 자신이 지각한 것으로부터 규정될 수 있다는 것이다. 라우센버그는 1951년부터 컴바인 페인팅을 시작하였는데 그는 실제적 오브제들을 평면에 접목시키고 회화적 흔적과 통합시켜서 실제 경험과 미적 경험을 구분하지 않았다. 헬렌 몰즈워스(Helen Molesworth)의 글에서 라우센버그가 사물과 접촉하는 방식은 문지르고 비벼서 더럽히고, 눌러서 붙이는 과정에서 잘 드러난다. 이는 시각보다는 촉감에 특권을 부여한 것이다.¹⁴⁾ 예를 들면 〈침대(Bed)〉(1955)와 같은 작업에서 치약, 쿨트 천, 베개, 매니큐어 등이 접목되어 회화적 흔적에 의한 신체적 지각성이 강조되며 이러한 재료들은 그가 말한 대로 그를 둘러싸고 있는 환경에 속해 있는 것이고, 이

12) Best, S. and Keller, D, *The Postmodern Turn*, New York: The Guilford Press, 1997, p. 171.

13) Rauschenberg, R., interviewed in Rose, B, *An Interview with Robert Rauschenberg*, New York: Elizabeth Avedon Editions, vintage, cited in G. R. Swenson, "Rauschenberg paints a picture," *Artnews*, 1963, p. 72.

14) Molesworth, H., "Before Bed", No. 63, 1993), p. 81.

작업은 액션페인팅과는 차이점을 보이지만, 액션페인팅이 회화의 자발적 행위를 통해 자기를 현실화하는 것이라면, 라우센버그는 이 작업에서 자신을 둘러싼 세계와 만날 때의 끊임없는 변화에 관심이 있었다.¹⁵⁾ 파인버그는 라우센버그의 시각적 통사는 전통적인 예술 감상자의 고정된 눈이 아니라, 도시 거주자의 그 재빠른 훑어봄의 방식을 사용하고 있다고 말한다. 그는 이렇게 세부적인 것들을 모아 놓은 혼란스러운 콜라주에서도 바로 이런 현실, 즉 지각의 현실을 포착하려고 했다.¹⁶⁾

지각에 있어서의 신체성, 시간성, 실제성을 포착하고 있는 동시대 미술의 패러다임은 설치 미술 경향의 작품들에서 그 특징을 잘 드러낸다. 토니 크랙(Tony Cragg)의 〈녹색 잎(Green Leaf)(1983)〉에서 발견된 플라스틱 조각들은 자신의 개인적인 내용을 위한 매개물으로써 스스로 의미를 갖게 하는 전도된 이미지를 형성한다. 그는 오브제들을 바닥이나 벽에 흩뿌리는 작업을 통해서 실제 공간과 실제 시간을 강조하고, 자신이 몸담고 있는 상황에 대하여 이는 방식은 재료를 보고 만져보는 신체적 지각성에 의해서 가능하다고 하였다.

하나의 매체로서의 설치미술은 그 작업을 구성하고 있는 질료들에 의해 정의되기 보다는 공간적 위치에 의해 정의된다. 말하자면 설치 미술은 특정한 장소(sites)를 점유하고 있는 것인데, 이는 할 포스터에 따르면 모더니즘이 각 제반 분야 각각의 깊이를 추구했다면, 그래서 수직적이라면, 설치 미술은 욕망과 질병 등과 같은 상태들을 예술을 위한 특정 장소로 다루고 있다는 것이다. 즉 설치 미술은 어떤 형식을 강화하는 것이 아니라, 다양한 감정들이나 이슈들을 다루기 위한 장치가 된다.¹⁷⁾ 또한 사실상 설치미술은 사진, 회화, 조각 등의 이종적 결합이 된다. 이러한 특징은 데미안 허스트(Damien Hirst)의 〈사랑의 안과 밖(In and Out of Love)〉(1991)의 설치 작업에서 잘 드러난다. 이 작업은 실제 현실의 경험과 미학적인 경험 간의 유비를 놀랍도록 포착해 내고 있다.

남성중심적인 시각중심주의에 대한 저항의 흐름으로 읽힐 수 있다면, 이러한 논의에서 또한 빠질 수 없는 것이 페미니즘이다. 루스 이리가레이(Luce Irigaray)에 따르면, 시각이나 바라보기가 남성적인 것을 특권화 할 뿐만 아니라 다른 감각의 희생위에 시각만을 강조하는 것으로서 몸의 물질성과 신체적 관계를 빈곤하게 한다. 즉 시

15) Fineberg, J., *Art since 1940: Strategies of Being*, London: Laurence King, 1995, p. 178.

16) Fineberg J., 앞의 책, p. 183.

17) Hopkins, D., *After Modern Art 1945-2000*, New York: Oxford University Press, 2000, p. 229.

각이 구경하는 것으로서 남성적인 것을 존중하는 데 비해, 만짐은 참여하는 감각으로서 여성적인 것을 존중한다. 페미니즘에서 몸의 여성성을 강조한다는 것은 이렇게 가까움의 감각, 즉 듣기, 만지기, 맛보기 등을 강조하는 것이다.¹⁸⁾ 이것은 몸의 공감각적인 측면을 찬양하는 것이다.

II. 시지각과 신체에 관한 이론적 접근

1. 지각의 신체성에 관한 형태심리학적 접근

형태심리학에서 말하는 여러 원리들이나 체제화의 방식들에 대한 설명은 그것들이 어떻게 가능한지에 대한 질문보다는 체제화가 되는 방식들 그 자체에 주목하는 경향이 있고, 그에 대한 답 역시도 생리적인 면에 집중하는 경향이 있다. 즉 눈과 뇌의 화학적 물리적 작용이 중요시 된다.

루돌프 아른하임은 앞서 살펴본 형태심리학의 원리들을 직접적으로 시각예술과의 관련 속에서 체계적인 작업을 했다. 형태에 내재해 있는 심리적 긴장, 단순성의 지향, 형상과 배경의 관계, 균형의 내적 요구 등이 인간에게 불러일으키는 관심에 대해 고찰한다. 그는 인간의 정신, 즉 심리적인 주체가 시각 활동에 의해 사물의 형태를 지각하는 행위의 중요성을 강조한다. 즉 주체와 객체는 대상으로서 고유한 자신의 위상을 가지며, 주체는 경험적 과정을 통해 획득한 심리적인 역동성을 가지고 관계를 탐색하는 것이다. 아른하임은 지각과 인지, 즉 사고의 과정을 통일된 것으로 생각하고, 또한 그것들을 상호작용의 관계로 파악하려 한다. 지각을 눈과 뇌의 생리적이고 화학적인 작용에 의해 설명하려는 형태심리학보다는 한발 더 나아간 것이었다. 즉 아른하임에게 시지각이나 지각은 단순하게 자극을 수동적으로 기록하는 것과는 거리가 멀뿐만 아니라, 부분들의 선택과 집단화를 넘어서 있는 것으로, 지각하는 주체의 본성과 그의 외부에 존재하는 세계와의 끊임없는 상호작용을 통해 이루어지는 구조를 파악하는 창조적인 활동¹⁹⁾인 셈이다.

18) 정화열, 박현모 역, 『몸의 정치』, 서울: 민음사, 1999, p. 24.

19) Arnheim, *Toward a Psychology of Art*, p. 43.

2. 메를로 폰티의 현상학과 신체적 배경

메를로 폰티는 기본적으로는 형태심리학을 지지하지만, 그럼에도 그것이 지각의 현상을 너무 도외시하고 형태의 개념을 지나치게 즉자적 존재양식, 즉 그 자체 독립적으로 존재할 수 있는 의사실체나 실재처럼 생각하고 있는 점은 비판한다. 하지만 반면 그는 형태심리학이 신경조직과 신경세포의 진로를 순간적 결합으로 여기는 기능적 생리학의 점괄적 이론을 비판한다는 점에선 형태심리학을 지지한다. 메를로 폰티가 형태심리학에 대해서 회의적으로 생각하는 이유는 그것이 지각의 능동적인 참여자나 그 근원적 조건으로서의 신체를 배제하고 있다는 것 때문이다. 그들의 신체는 하나의 통일된 신체로서의 신체가 아니라 눈과 뇌의 화학작용, 그들의 연합작용에 의해서 계슈탈트를 기술하려고 한다. 그는 형태심리학이 신체와 무관한 객관적인 자극이 외부세계에 존재한다고 믿는 것을 비판한다. 왜냐하면 계슈탈트라는 것은 객관적 자극이 형성한 것이 아니고, 지각의 현상이 그 형태를 그렇게 지각하려는 의미작용과 연루되어 있기 때문이다. 모든 형태가 지각현상의 대상이고 그 대상은 지각하는 주체의 의미작용과 불가분의 관계를 맺고 있기 때문에 형태의 지각에는 신체가 그 세상에 이미 참여해 있는데도, 형태심리학은 신체의 이런 능동적인 참여를 생각 못하고 있다는 점이 바로 메를로 폰티가 형태심리학을 비판하는 이유다.²⁰⁾

또한 형태심리학에서의 형태와 배경의 관계 역시 메를로 폰티는 그것을 가능하게 해주는 근원이 신체라고 말한다. 지각은 항상 시각을 가지며, 형태와 배경의 구조를 가진다. 본다는 것은 어디로부터 보는 것, 즉 조망의 위치를 가지는데, 이 어디는 바로 신체의 객관적 위치에 의해 규정되지만, 그렇게 객관적 위치를 취할 수 있게 해주는 것 자체가 현상적 신체라는 것이다. 본다는 것은 드러나는 존재 세계에 들어가는 것이다.²¹⁾ 즉 본다는 것은 거리 두기가 아니라 참여하기, 어떤 행위, 형태와 배경이라는 조망의 조건을 능동적으로 실현하는 것이다. 신체는 생물학적인 신체가 아닌 의식과 분리될 수 없는 육화된 정신이라는 것, 그래서 지각의 근본적인 주체는 신체라는 것 역시 말해질 수 있을 것이다. 그래서 보이지 않는 부분에 대한 지각은 단순한 기능적인 지각도 아닐뿐더러, 분석이나 기하학적인 추론도 아니라고 말하기 때문에²²⁾, 그것은 지적인 종합 역시 아니다. 그는 우리가 그 램프의 뒷면을 알 수

20) 앞의 책, p. 57~58.

21) 앞의 책, p. 82.

있는 것은 우리가 우리의 신체로 이동하고 경험함으로써 지각하는 것이고, 각각의 원근법적 조망에 의한 것들을 통합할 때 그 통합 역시 신체가 그 주체적인 위치에 있는 것이 된다.²³⁾

메를로 폰티는 모든 지각은 어떤 지평 속에서 일어나며, 궁극적으로는 세계 안에서 일어난다고 말한다.²⁴⁾ 또한 지각된 세계는 우리의 직접적 경험에 의해 구체적이고 상호주관적으로 나타나는 생활세계로서 자연적, 문화적으로 친숙한 대상들의 세계이며, 내가 행위하고 있는 세계를 말한다. 지각 자체는 세계에 대한 반성적이고 명백한 사유에 앞서 있기 때문에 지각 기관인 행동의 편에서 정의되어야 한다고 말한다.²⁵⁾ 여기서 행동이라 함은 바로 지각이 우리의 신체를 통해 발생함을 말하고 있는 것이다. 즉 지각은 어떤 의식의 선험적 구성이 아니라 신체적 행위로서 가능한 것이다. 이러한 지각의 신체성에 대해 그것을 ‘나는 생각 한다’가 아니라 ‘나는 할 수 있다’²⁶⁾ 와 같은 표현을 써서 말한다. 또한 신체는 운동 신경적인 혹은 지각적인 능력의 체계이기 때문에, ‘나는 생각 한다’의 대상이 아니다. 신체는 삶을 통해 체험되는 의미들의 조화로운 통일성인 것이다.²⁷⁾

메를로 폰티는 지각이 이루어지는 근본적인 조건으로서 후설의 의식의 지향성과는 다른 더 근본적인 것으로서 신체의 지향성을 내세우는 데, 그 신체를 그저 즉자적 대상이나 의식에 대한 표상이 아닌 세계를 향해 움직이는, 즉 세계로 지향하고 있는 몸으로 이해하고 있다. 메를로 폰티에게 신체는 이미 대상을 향하고 있는, 즉 지향하고 있는 존재이며, 신체의 지향성에 따르자면 대상은 이미 신체적 지각 속에 불투명하게 들어서 있는 것이다. 따라서 순수한 자아나 순수한 눈과 뇌에 의한 지각은 불가능한 것이며, 지각에 이미 노출되어 있어, 혹은 지각 속에 이미 존재하고 있는 자아는 세계나 세계의 상황과 늘 관계 맺고 있는 자아가 된다.

리처드 자너(Richard M. Zaner)는 이러한 신체의 지향성을 신체의 작용성이라는 것으로 풀고 있기도 하다. 그에 따르면 지각한다는 것은 대상들의 실제적인 변화를

22) 앞의 책, p. 14~15.

23) 앞의 책, p. 18. 바로 이런 지각의 논리를 미니멀리즘에서 실험하고 있다고 봐야 할 것이다. 미니멀리스트들이 메를로 폰티의 현상학에 경도되었을 때, 이런 지각의 체험성, 신체성, 경험의 시간성, 등을 강조하고 있다고 할 수 있다.

24) 위의 책, p. 12.

25) 앞의 책, p. xvi.

26) 앞의 책, p. 160.

27) 앞의 책, p. 170.

초래하고 있다는 의미에서²⁸⁾ 작용인 것이 아니라, 지각한다는 것이 곧 지각자의 신체에 미치는 대상들의 기능적인 작용을 반성한다는, 그리고 역으로 나의 신체가 대상들에 가하는 기능적인 작용을 반성한다는 의미에서 작용이다. 즉 대상들은 나의 신체의 작용과 본질적으로 결합되어 있는 것이다. 대상들은 나의 신체의 작용의 극이다.²⁹⁾

신체는 일종의 습관으로서의 신체를 가지는 데, 이 습관적 신체는 현재적 신체에 과거와 미래라는 지평을 제공해주며, 현재적 신체는 이 지평위에 현재로서 참여하게 된다.³⁰⁾ 메를로 폰티는 이 습관적 신체에 부합하는 용어로서 지향호(arc intentionnel), 혹은 지향궁이라는 개념을 쓰는데, 이는 개념이 뜻하는 바는 바라봄과 동시에 이해 파악하는 신체의 지향성, 또한 운동성까지를 포함하는 신체의 지향성을 이르는 말이다. 즉 지향호의 수준에서 의미성을 투사하고 파악하는 것이 바로 살아 있는 신체인 것이다.

이제 메를로 폰티를 따라 지각의 주체로서의 신체가 드러나게 되는데, 그러한 신체는 고유한 운동성과 시간성, 공간성을 갖는다. 운동성은 앞서 말한 것처럼, 지향적 운동, 즉 세계에 속하면서도 세계를 초월하는 운동이었다. 즉 신체는 앞서 이른하임의 경우에서도 보았지만, 신체는 맹목적인, 혹은 생물학적인 수동적인 장치도 아니다. 능동적으로 세계에 향하는 운동을 하고 적극적으로 의미를 파악하는 존재이다. 즉 세계의 의미, 혹은 세계에 대한 지각의 주체는 신체인 것이다.

신체의 운동은 실존의 운동인데, 이는 ‘나는 생각 한다’가 아니라, 세계의 상호감각적 통일성을 향해 놓이게 함으로써 결합하기 때문이다. 또한 운동은 운동에 대한 사고가 아니며, 신체적 공간은 사고된 또는 표상된 공간도 아니다.³¹⁾ 즉 우리가 지각하는 대상은 우리의 현상적 지각 속에서 객관적 실체적 대상으로 존재하는 것이 아니라, 우리의 지향적 운동과 함께 이미 우리와 관계 맺고 있는 존재인 것이다.

28) 물론 지각과 함께 혹은 그것을 필수조건으로 해서 변형을 가할 수는 있다. 즉 진흙이나 돌은 조각가에 의해 변형이 가해질 수 있다. 그에 앞서 지각은 돌이나 진흙은 그와는 무관한 원소, 덩어리로 지각하는 것이 아니라, 이미 그 지각 속에는 그 대상에 대한 작용가능성까지 내포되어 있는 것이다. 즉 진흙이나 돌에 대한 지각은 그것에 지각자가 미칠 수 있는, 혹은 그것이 지각자에게 영향을 줄 수 있는 그 반성적 영역까지를 내포하고 있는 것이다. 그래서 대상은 무심한 대상이 아니라, 신체의 작용가능성에 대한 대상이다.

29) Zaner, R. M., 최경호 역, 앞의 책, p. 371.

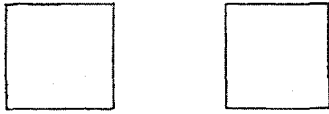
30) Langer, M. M., 앞의 책, p. 72.

31) 앞의 책, p. 160.

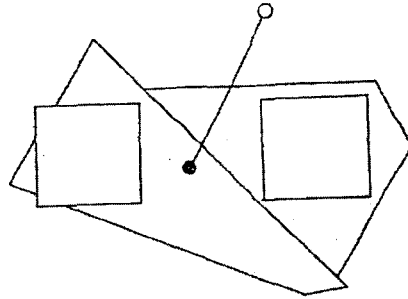
3. 지각의 신체성의 회화적 함의

김복영은 〈이미지와 시각언어〉에서 순수한 기호적 표현과 행위적 측면, 즉 신체 지각적인 측면이 가미된 이미지표현을 구별해 보이고 있는데, 이는 회화적 표현에 있어서 어떠한 것이 신체지각적인 측면을 포함하고 있는지에 대한 예시가 된다. 즉 어떤 그림, 즉 표상이 신체지각적 측면을 포함한다고 했을 때, 그것은 시각과 운동, 공간적 측면, 중첩, 중심성, 주변성 등의 다양한 계기들을 포함해야 한다.

그림 1과 같은 경우에, 두 개의 고립된 사각형은 순수한 기하학적인 개념만을 가지면서 운동성을 포함하는 시각, 즉 메를로 폰티적인 지각의 의미에선 거의 무의미한 것으로 나타난다.



〈그림 1〉



〈그림 2〉

반면 그림2는 어떠한가? 그림2는 중첩의 구조에 의해서 3차원적 공간성을 가지게 되고, 여러 요소들 간의 복합적인 역학관계가 성립한다. 즉 앞 선 고립된 두 개의 사각형과는 다르게, 이 두 사각형은 다른 요소들과 복잡하게 얽혀 들어간다. 또한 중앙에서 나와 형태의 바깥으로 이행하고 있는 붓모양의 선분은 사선적인 운동을 가지며, 또한 정사각형과 다른 다각형들 간의 관계에 어떤 영향을 미치고 있다. 이 두 상황의 차이를 김복영은 순수한 상태의 기호와 신체에 의해 매개되는 가운데 다시 경험되는 기호들로 말하고 있다. 즉 두 번째 그림에서는 기호화 행위가 연결된 상태가 되는 것이다.³²⁾ 두 번째 그림은 어떤 의식의 구성으로서도, 순전한 망막적 인상으로도 감지될 수 있는 것이 아닌, 우리 신체의 참여로, 시각적 요소들과 그것들의 관계, 힘들의 역학관계, 공간과 깊이, 형태들의 중첩 등은 신체의 운동성과 지

32) 앞의 책, p. 131.

향성에 의해 이해되고 파악될 수 있는 것이다. 앞서 메를로 폰티에게서 본 것처럼, 이 때 지각은 우리에게도 대상에게도 있는 것이 아닌, 그 둘의 상호업힘에 있다고 해야 할 것이다. 화가에게는 색채 그 자체로 보여주려 하고, 혹은 덩어리들이나 점들, 자국들, 혹은 비현실적인 조직화를 통해 화면을 구성하기도 한다.³³⁾ 그림을 그리는 행위는 가시적인 것이 불확실한 것으로 나타나는 바로 그 지점으로 복귀하고자 함이며, 탄생의 상황에 있었던 그 진동으로 되돌아가고자 함이며, 형식을 취함으로써 사물들을 보려고 하는 것이다.³⁴⁾

화가는 그림 속에 자신의 스타일을 표현해 놓고 있는 것이며, 자신의 행위 속에서 스타일을 터득해야만 한다.³⁵⁾ 다시 말하면 화가는 지각에 있어서의 지각의 구조화와 더불어 물감을 바르는 행위에 있어서도, 또한 그 발린 물감의 지속적인 지각에 의해서도 자신의 스타일, 즉 실존의 스타일, 신체의 스타일에 의해서 구조화되어 있다.

메를로 폰티는 스타일이란 화가의 지각에서 나오는 절박함이라고 말한다.³⁶⁾ 그래서 스타일은 화가와 대상사이의 개인적인 만남, 그 만남의 구조화인 것이다. 그는 신체적 지각과 그것에 포함된 운동성, 지향성, 신체의 도식, 즉 구조화된 것을 스타일이라고 말하는 데, 스타일에 대한 폰티의 정의는 다음과 같은 것이다.

우리가 세계의 자료들을 하나의 일관된 변형으로 만들어 낼 때, 야생적 의미가 존재하게 된다. 따라서 회화의 모든 가시적-지적 벡터들이 동일한 야생적 의미 x 에 수렴하게 됨은 이미 화가의 지각 속에서 그 윤곽이 잡혀 있는 것이다. 그것은 그가 지각하는 순간, 즉 그가 접근하기 어려운 사물들로 충만된 공간 속에서 어떤 간격이나 틈, 형태와 배경, 맨 위와 바닥, 규범과 이탈을 조정하는 순간 바로 시작된다. 따라서 스타일이란 모든 화가가 그들이 바라보는 세계를 드러내려는 작품을 위해 자기들 자신에 대해 만들어 놓고 있는 등가물들의 체계(*systeme d'équivalences*)인 것이다.³⁷⁾

여기서 등가물들의 체계라고 하는 것은 계슈탈트와 같은 의미에서 이해되어야 할

33) Haar, M., "Painting, Perception, Affectivity", Merleau-Ponty: Difference, Materiality, Painting, ed. Véronique M. Fóti, New Jersey: Humanity Press, 1996, p. 177.

34) 앞의 책, 같은 곳.

35) 앞의 책, p. 65.

36) 앞의 책, p. 67.

37) 앞의 책, p. 68.

것이다. 게슈탈트가 대상에 있는 것도, 그렇다고 주관의 의식에 있는 것도 아니듯이 신체와 세계의 만남, 즉 신체적 지각 ‘속에서’ 그 둘의 얽힘에 의해서 만들어지는 것이다. 이는 보이는 것이나 본 것의 문제가 아니라, 보는 방식의 문제인 것이다. 이 등가물들은 지각 속에서 하나로 체계화, 구조화된다고 할 수 있다. 말하자면 이 등가물을 속에서 주체와 대상은 얽히며 구별되지 않게 되는 것이다. 또한 베로니크 폰티(Véronique M. Fóti)는 이 등가물에 대해 그것은 삶의 양식, 즉 존재 방식이나 인간적 양식(human style) 가까운 것이라고 말하고 있는데³⁸⁾, 이는 우리가 일반적으로 말하는 화가의 작품양식이 그 자체로서보다는 그의 실존방식이 발현된 것으로 보는 것, 즉 존재론적인 차원의 접근이 더 근원적이기 때문이다

메를로 폰티는 신체적 지각의 논리와 그 예술적 귀결을 세잔에게서 찾고 있다. 그는 『세잔느의 회화』에서 세잔이 서구의 오랜 개념적 대립물들, 즉 실재와 그 외양, 과학과 자연, 질서와 혼돈, 감정과 사유 등을 어떻게 전복시키고 있는지에 대해서 말하고 있다. 메를로 폰티의 지각개념, 즉 신체적, 선택관적 지각의 논리가 바로 이런 서구적인 이분법을 극복하려고 한다는 점에서 세잔느는 메를로 폰티에게 그 자신의 지각의 논리를 충실히 따르는 화가로 비쳐졌다. 인위적인 윤곽선보다는 색채를 통해 불명확하게 형태를 드러내는 방식, 사과정물화에서 보이는 생생하게 체험되는 원근법 등이 세잔의 회화의 특징인데, 메를로 폰티에 따르면 세잔은 의식적 표상이나 기하학에 의해서 인위적인 체계와는 다른 지각 속에서 발생중인, 즉 진동하는 세계를 포착하는 화가인 것이다. 세잔은 의식적 기하학이나 윤곽선적 사물을 생생한 지각적 원근법과 깊이와 색채를 통한 사물로 되돌림으로써 그들 간의 이분법을 극복하고 있는 것이다. 세계가 어떻게 우리와 접촉하고 있는 그 방식, 즉 지각세계를 보여주려고 했던 것이다.³⁹⁾

38) Fóti, V. M., "Vision and Painting", Merleau-Ponty: Difference, Materiality, Painting, ed. Véronique M. Fóti, New Jersey: Humanity Press, 1996, p. 177.

39) 앞의 책, p. 33.

III. 신체적 지각의 회화적 가능성 분석

1. 미니멀리즘의 해체와 복합적 신체공간으로의 이행 : Frank Stella

스텔라는 초기의 그린버그적인 시각성의 작업에서 70년대부터는 그린버그적인 회화논리에서 탈피하려는 노력을 보였는데, 이 70년대 이후의 작업은 일루전과 구상적인 요소들을 용인하게 된다. 또한 60년대에 기하학적인 형태를 사용하는 반면, 70년대부터는 반기하학적이고 탈중심적인 형태와 구성을 보여준다. 또한 순수한 회화공간을 넘어 회화적 평면 공간과 실재적인 삼차원적 공간을 교차시킴으로서 중요한 변화를 보여준다. 이러한 변화를 연구자는 메를로 폰티적인 의미에서의 신체적이지 않은, 생물학적이고 광학적인 눈, 즉 독립적이고 명증한 눈에 기반한 회화에서 애매하고 불투명한 신체적 지각의 논리로의 이행으로 보고 그것을 추적해 보고자 한다.

여기서 연구자는 스텔라의 전기 작업을 순수 시각적인(purely optical) 것과 연관지어 설명하고자 하며, 또한 후기 작업은 그 객관적이고 순수한 시각에 우선하는 것으로서 선객관적인(pre-objective) 신체적 지각과 신체적 의미를 중심으로 설명하고자 한다. 이러한 구분은 앞서 메를로 폰티의 지각의 현상학에서 본 것처럼, 순수하고 투명한 시각이나 객관적인 시각이란 그것 자체로 가능한 것이 아니라, 그에 앞서 애매하며(ambiguous), 불확정적인(indeterminate) 신체적 지각이 우선하고, 의미를 먼저 포착하는 것은 바로 이 신체적 지각이라는 논의에 근거하고 있다.

1) 전기 작업 : 순수 시각성의 강조

스텔라는 그의 초기 회화들에서 전경과 배경의 구분을 없애 버렸고, 거기엔 오직 하나의 모티프만 남아 있게 되었다. 스텔라의 검정회화 연작, 알루미늄 연작, 구리연작들은 추상표현주의의 피상적인 공간을 시대에 뒤떨어진 것으로 보이게 했다. 마이클 프리드는 스텔라가 하는 작업은 현대 미술에서 인상주의 이후로 회화에 있어서 가장 중심적이며 형식적인 문제를 제기하고 있으며, 또한 그것을 해결하고 있다고 말한다. 여기서 그가 말하고 있는 것은 바로 회화가 하나의 사물로서 현전할 수 있다는 점을 보여주었다는 것이다.⁴⁰⁾

이렇게 회화의 본질을 매체성에 두는 것이 바로 고유한 순수한 시각이 가능하다는 전제아래에서 이루어진 것이라고 할 수 있다. 회화는 회화 자체를 지시하는 것 외에 다른 일체의 것이 필요 없다는 그린버그식 논리가 바로 스텔라의 초기 회화를 특징짓는다고 할 수 있다. 그림은 그저 순수한 시각성, 보고 있는 그것 외에 다른 것이 아닌 것이다.

하지만 한 가지 분명하게 해두어야 할 것은 스텔라의 초기 회화의 위치는 이런 그린버그식 형식주의로써만 해명되는 것은 아니라는 점이다. 즉 그것은 미니멀리즘적인 것으로서도 설명이 된다. 스텔라의 회화는 대상성, 즉 즉자적 사물성의 특질을 갖고 있음으로 해서 형식주의적인 노선과는 차별화되는 지점을 생성한다. 스텔라는 대상성을 공유하지만, 구상적 이미지를 제거해버린 점, 캔버스의 크기와 틀을 두드러지게 강조한 것은 회화를 삼차원 미술에 더 접근하게 하는 효과가 있었다.⁴¹⁾ 이 대상성, 이미 초기에서부터 보이는 회화공간의 실재 공간으로의 확장은 이러한 특징이 두드러지는 후기 작업에서의 신체성을 미리 예고하고 있는 것으로 보여진다.

스텔라의 성형 캔버스는 회화공간에서 형과 배경이 따로 생성되는 것이 아니라, 현실 공간, 즉 갤러리의 전시 공간, 즉 벽을 배경으로 해서 작품이 하나의 형이 되는 상황을 연출하게 된다. 이러한 특색은 이미 후기의 신체 지각적 작업 방향을 예시하는 것으로 해석할 수 있다.

1966년부터 67년까지 스텔라는 〈불규칙다각형 회화(irregular polygon painting)〉 연작을 제작하였는데, 이 연작부터는 대칭적이고 기하학적인 형태나 패턴과 지지체가 일치하던 성형 캔버스의 개념은 변질된다. 스텔라에게 이 시기는 회화 공간의 모호성이 두드러진 시기가 되고, 이러한 모호성은 미니멀리즘적인 것과는 결별하고 있는 것으로 평가된다. ⁴²⁾ 다시 말하면 스텔라의 후기 작업에서의 특징은 이미 이 불규칙 다각형 연작에서부터 충분히 배태되고 있다고 보아도 무방할 것이다. 즉 반기학적, 탈중심적, 애매한 공간, 또한 실재 공간으로의 회화 공간의 확장 등의 성질은 이미 이 시기에서부터 나타나고 있었다고 보여진다. 1967년부터 69년 까지 이른 바 〈각도기 회화(Protractor)〉 연작이 지각에 있어 신체성의 논리로 이행해 감에 있어

40) Fried, M., "Frank Stella," Towards a New Abstraction, exhibition catalog, New York: Jewish Museum, 1963, p. 28.

41) Leider, P., "Literalism and Abstraction: Reflection on Stella Retrospective at the Modern," Artforum, Vol. viii, No. 8, 1970, p. 45.

42) Rose, B., 앞의 책, p. 228.

서 중요한 전환점이 되는 데, 이러한 사실은 후기의 작업에서 좀 더 확실하게 보여진다.

2) 후기 작업 : 신체적 지각의 강조

앞서 언급한 것처럼 스텔라의 후기 작업은 이미 〈불규칙다각형 회화〉 연작에서부터 분명하게 그 암시가 이루어지고 있다. 반기하적인 성격, 탈중심적인 성격, 회화 공간과 실제 공간의 애매한 중첩, 그린버그가 허용하지 않는 환영적 공간, 구상적인 형태들, 이러한 특징 중에 몇 가지는 이미 60년대 후반부터 보이기 시작한다. 하지만 그것은 시각성, 평면성으로서의 모더니즘의 논리나 환원적 사물성으로서의 미니멀리즘의 논리를 완전히 벗어난 것은 아니었다. 즉 여전히 그 안에서의 어떤 변화의 모색이라고 할 수 있다. 하지만 70년부서의 스텔라의 작업은 앞서의 두 가지 논리는 설명되지 않는 독자적인 차원으로 이행해 간다. 스텔라는 이러한 변화에 대해 다음과 같이 회고한다.

스텔라는 후기작업에서 눈으로 보는 것만이 아닌, 눈과 신체의 상호작용적인 느낌의 영역으로 넘어가고 있는 것이다.

70년대에 들어와 제작된 작품들로는 〈폴란드 마을(Polish Village)〉 연작, 〈브라질(Brazilian)〉 연작, 〈이국의 새(Exotic Birds)〉 연작 등을 들어 볼 수 있다. 이 작품들을 구성하는 개별요소들이 현실의 그 어떠한 것도 암시하지 않고 있으며 이들의 물리적 속성 때문에 회화 공간 내부가 아닌 현실 공간으로 확장성을 갖는다. 하지만 작품들에 등장하는 개별 요소들은 전체로서는 일루전을 만드는 효과가 있다. 즉 무엇을 지시하지는 않지만 무엇인가 환영을 만들어 내고, 입체감을 생성한다. 더욱이 회화 공간의 실제 공간으로의 확장은 지각에 있어서 신체성을 고찰하는데 많은 시사점을 준다.

불규칙 다각형 회화 연작과 폴란드의 마을 연작에서부터 스텔라는 이미 몇몇의 일루전을 도입함으로써 즉물성(Literalness)을 제한했다. 스텔라의 후기 작업에서부터는 직접적으로 회화에서의 일루저니즘을 인정하기 시작한다.

나의 즉물주의에는 항상 어느 정도의 일루전이 있다. 나는 항상 작품이 반드시 즉물적인 것을 야기시키는 것보다는 어떤 통합된 아우리를 야기해 주길 원한다.⁴³⁾

스텔라의 이러한 발언에서 일루저니즘은 스텔라가 회화공간 내부에 실제 공간성, 즉 삼차원성을 용인함으로써 필연적으로 생성된 것이다. 스텔라가 공간의 원근법적인 환영적 공간을 만들어 내는 것이 아니라, 직접적이고 실제적인 공간을 회화공간에 도입함으로써 만들어 내는 실제적 공간은 회화를 그린다든가 의미에서가 아니라 “짓는다, 만든다”라는 신체성의 개입을 중요시한 결과이다. 이러한 면은 스텔라의 언급을 통해 확인할 수 있다.

나는 구조(structure)에 대한 타고난 재능이 있다. 그리고 60년대 내 작품의 힘은 구성(roganization)에 있다. 「폴란드의 마을」 시리즈를 가지고 애쓰는 과정에서 나는 이 재능을 모더니즘이 진정으로 활용해 보지 못한 것을 쓸 수 있었다. 즉 그림이 구성될 수 있다는 것, 그것은 내게 자연스러운 일이다. 44)

그림이 구성될 수 있다는 것은 물질과 신체지각의 결합으로 표현된 것임을 의미하며 이 발언은 스텔라가 70년대 초의 저부조에서 점차 고부조(조각적)로 이행해 가는 과정을 설명해주는 단서가 된다.

3) 신체지각적 공간표현 해석

본 절에서는 스텔라 작업의 메를로 폰티적인 신체적 회화 공간 표현이 어떻게 표현되고 있는지에 대해 구체적으로 살펴보고자 한다. 또한 메를로 폰티의 살의 개념과 지각, 신체성의 계기들을 도입하여 스텔라의 후기 작업들을 분석해석해 보고자 한다. 특히 이 절에서는 회화공간의 표현에서 어떠한 것들이 신체적 계기로 설명될 수 있는지에 대한 논의로, 연구자는 다음과 같은 몇 가지의 계기들을 신체 지각적 특성으로 파악하고자 한다. 첫째, 명료하며, 엄격한 기하학적인 표현과는 다른 불명료하고 반기하학적인, 달리 말하면 탈중심적인 공간표현, 두 번째로, 구상과 일루전, 내러티브 등이 제시되는 복합적 애매함의 공간적 특성, 마지막으로 후기 스텔라 작업의 중요한 특성인 실제 공간과 회화 공간의 얽힘 구조의 특성이 이에 해당한다.

(1) 반기하적, 탈중심적 공간

43) 앞의 책, p. 92~93.

44) Rubin, W. S., Frank Stella: 1970~1987, New York: The Museum of Modern Art, 1987, p. 40.

앞서 루빈을 들어 말한 것처럼 스텔라의 작업은 70년대 이후부터 초기 작업들과는 달리 곡선적, 반기하학적 특질, 그리고 역동적인 상호 얽힘의 화면을 전면에 부각시키고 있을 뿐만 아니라, 그 결합 역시 더 이상 기하학적인 체계를 따르지 않는다.⁴⁵⁾ 그 결합구조 역시 기하학적이거나 명료하지 않다는 것은 그 형태에서 뿐만 아니라 그 구조에서도 역시 탈중심성을 보여준다는 것이다. 이러한 구조의 파편화를 지향하는 반기하학적, 탈중심적 특성은 메를로 폰티적인 신체성의 소산이라고 말하고자 하는 것이다.

이러한 기하학적이고 인위적인 공간이 그린버그적인 모더니즘의 공간이며, 순수 시각성을 가정한 공간임은 두말할 나위 없다. 그리고 이러한 공간 개념이 스텔라의 초기 작업을 지배하고 있다면, 스텔라의 후기 작업, 더 자세히 말하면 60년대 이후의 〈불규칙 다각형 회화〉에서부터 보이는 탈 중심성은 스텔라가 몸 공간적인 탈 환원적 공간으로 이끌리게 된다는 것을 보여준다

스텔라가 후기 작업에서 반기하학적인, 탈중심적인, 혹은 형태들의 불규칙적인 상호 얽힘의 구조로 이행했을 때, 그는 이를 통해 이러한 신체의 선객관적인 논리에 따르고 있다고 보여 진다.

〈인도의 새〉 연작(도판 4)에서 기존의 직선적이고 기하학적인 형태가 즉흥적이고 다양한 곡선 운형자(template)의 사용으로 불규칙적인 양상을 보이는데 즉흥적이고 반기하학적인 형태 구조들의 특징은 각각의 차이를 증대시키고 탈중심적 구조를 갖는다. 반기하학적 형태들로 프렌치 커브(French Curve), 함선커브(Ship Curve), 레일로드 커브(Railroad Curve) 등이 얽혀져 있는 복잡한 양상은 신체와 사물들의 상호얽힘 관계를 증명해주는 것이다. 즉 스텔라는 초기의 인위적인 순수한 눈의 지각과 의식의 순수 기호적인 차원의 논리에서 벗어나 후기에는 신체성을 용인하게 되고, 지각에 있어서의 세계와의 원초적인 만남, 본래적인 만남으로 되돌아가려고 하는 것이다.

(2) 복합적 애매함의 신체적 공간

메를로 폰티는 자신의 글 〈눈과 마음〉에서 본다는 것, 즉 자신이 말하는 신체 지각적인 봄의 의미를 말하고 있다. 즉 그에게 본다는 것은 전통적으로 이해되어진 보는 것과 사고하는 것과의 등가관계에서 벗어나 본다고 하는 눈의 작용과 그 작용이

45) 앞의 책, p. 9.

일어나게끔 되는 원인의 신경구조 곧, 우리의 신체에서 일어나는 모종의 요소가 서로 혼합되어 구분되지 않고 이루어진다고 말하고 있다. 다시 말하면 진정한 시각체험은 다만 그린버그적인 광학적 눈, 순수한 눈에 의한 것이 아닌, 정신적인 것과 신체적인 것의 중첩 속에서 일어난다고 말한다.⁴⁶⁾ 스텔라가 불규칙 커브들(Irregular Curve)을 반복되는 특성과 끊임없는 변화에 주목하여 차용한 점⁴⁷⁾은 본다는 것이 신체의 운동과 결부되어 있음을 말해준다.

메를로 폰티는 신체의 이런 복합성, 애매성을 다음과 같은 말로 설명하고 있다.

신체는 사유와 같이 투명한 자아가 아니다. 왜냐하면 사유는 대상을 동화시키고 구성하여 사고로 변형시킴으로써 그 대상을 단지 사유하는 것이기 때문이다. 이에 비해 신체는 혼연(Confusion)한 자아요 나르시시즘(Narcissisme)의 자아요, 보는 사람이 그가 보고 있는 것에 내존(Inhérence)되어 있는 자아요 무엇인가를 느낀다는 행위가 느껴지는 것 속에 내존 되어 있는 자아이다. 그러므로 신체는 사물 속에 갇혀진 자아요, 따라서 앞과 뒤를 가지며 과거와 미래를 지니고 있는 자아이다⁴⁸⁾

위의 메를로 폰티의 말에 따르면 신체, 혹은 그에 의한 신체적 지각은 평면적이라기보다는 앞과 뒤의 공간이 중첩되어 있으며, 과거와 미래라는 수많은 지평을 가지며, 어떤 것을 지각할 때, 이미 그 지각은 순수한 것일 수는 없으며 보는 자기를 투영시키며, 행위하는 자기를 투영시킴으로써 불투명하고 모호한 것이 된다.

스텔라가 지각에 있어서 신체성을 용인하는 단계로 후기 작업에서 복합적 애매함의 구상적 형태, 내러티브, 회화 공간이 만들어내는 환영적 공간은 정신과 신체가 상호 얽힌 공간, 정신과 신체가 구별되지 않는 신체적 공간을 표현하고 있다고 보여진다.

메를로 폰티에 따르면 육화된 실존은 본래적인 모호성, 즉 근본적인 불확정성의 특징을 갖는다. 왜냐하면 이 육화된 실존, 즉 신체는 계속적으로 능력들의 종합, 즉 살아 있는 의미화들의 연쇄를 구성해 가기 때문이다. 신체적 투시는 항상 의미들의

46) 앞의 책, pp. 16~17.

47) 앞의 책, p. 59.

48) 앞의 책, pp. 18~19.

존재화 과정을 수반한다. 그 의미들은 상호 얽혀 있으며, 이미 자신들 너머를 가리키고 있기 때문에 따로 분리될 수 없는 것이다. 시각적, 운동감각적, 촉각적 측면은 상호침투 하는데, 이런 상황에서 의미들은 선명하지 않고 모호하게 된다.⁴⁹⁾

앞에서 말한 것처럼, 스텔라는 후기에 표현성이 짙은 색채들을 사용하기 시작했고, 이들 색채는 색채의 문제, 혹은 스텔라가 이미 그 회화적 대상들을 기호적으로 전적으로 눈에 의해 파악하고 있는 것이 아닌, 그것은 신체적 운동성의 직접적인 표현이 된다. 이미 자신의 신체를 작용시키고 있다.

매를로 폰티에 의해서 스텔라의 작업을 이해한다면, 〈인도의 새〉에서의 형태들의 그 역동적인 운동성은 이미 스텔라 자신의 신체의 운동성에 의해 파악되고 있다고 할 수 있다. 그 형태들은 일종의 타자나 사물의 몸짓이 되는 것이고, 이 몸짓을 이해할 수 있는 것은 이미 나의 신체가 그 형태들의 몸짓을 지향적, 혹은 신체의 작용가능성에 의해 맞추고 이해할 수 있기 때문에 가능해진다.

(3) 회화공간과 실재공간의 중첩 구조

스텔라는 후기 작업들, 즉 부조회화들에서 실재 공간으로 돌출하는 공간을 연출한다. 이는 회화의 평면적 공간개념과는 다른 것이고, 그렇다고 원근법적인 환영 공간도 아니다. 이 공간은 특수한 회화 공간과 실재 공간이 상호 얽혀 있는 공간으로서 모호한 공간이다. 이 공간은 그린버그가 말한 시각적인(optical) 3차원 공간(눈으로만 여행하는 공간)과도 다른 것이다.

현실 공간과 회화 공간의 중첩 구조는 70년대 이후로 대표적으로 〈이국의 새〉 연작에서 잘 드러난다. 레빈은 이 작업들이 가진 현실적 공간성으로의 확장에 주목한다.

... 기울어진 깃털 모양들과 서로 얽혀 있는 평면들은 탐욕스런 문어발들처럼 우리들의 공간으로 질식시키듯 뻗어 나와 있다. ... 그것들은 가장 공격적인 미술로 보이고 하나의 스펙터클이며 유해해 보일뿐만 아니라 예뻐 보인다. 이것들은 총체적 광란의 상태와 무시무시한 장식들을 표상하고 있다.⁵⁰⁾

스텔라는 이러한 현실 공간으로의 확장에 대해 그것의 연원이 17세기의 카라바지

49) Langer, M. M., 앞의 책, p. 101.

50) Levin, K., "Frank Stella," Art Magazine, Vol. 53, No. 7, 1979, p. 22.

오에게 있음을 말하고 있다.

카라바지오의 회화 공간의 효과는 생생하게 현존(presence)하며 움직이는 인간의 몸들에 대한 의미를 제공함과 동시에 회화적 드라마를 강화시켰다.⁵¹⁾

특히 그의 말대로 이 작업들은 관람자의 공간에까지 확장되어 있어서 관람자를 적극적으로 끌어 들이고 있다. 관람자는 다만 순수한 눈과 의식에 의해 지각하는 것이 아니라 이미 관람자의 현실 공간과 맞닿고 있는 스텔라 작업의 현실 공간성 때문에 그것과 신체적으로 만나게 된다.

이렇게 볼 때, 스텔라의 〈이국의 새〉 연작(도판 5)에서의 형태들의 중첩에 의한 실재 공간성은 실제 세계와의 물리적인 접점에서 생산되는 공적인 것이라고 주장하는⁵²⁾ 미니멀리즘의 원리를 받아 들여서 그것을 조각도 아닌 회화도 아닌 애매한 공간 속에 위치시키고 있다고 할 수 있다.

이러한 점에서 지각의 조건에 있어서 신체성을 용인하고 있는 것이 분명한 것으로 자신이 생각하는 공간 개념에 대해 몬드리안과 칸딘스키, 그리고 바로크를 언급하며 다음과 같은 말을 한다.

... 그 외 무엇보다도 회화가 더 많이 원하는 것은 작용하고 있는 공간(Working Space)이다. 그 공간은 자라나고 확장하며 방향설정과 이동이 가능하고 무한한 방향 설정과 확장을 촉발시킨다. 작용하고 있는 공간은 몬드리안의 즉물성과 칸딘스키의 거의 투명한 삼차원성, 그리고 피카소의 강인함의 융합임과 동시에 북부의 청교도적인 엄격함과 남부의 구교적 감서의 종합이자 모던과 바로크의 종합이다⁵³⁾

〈작용하는 공간〉에서 스텔라는 회화공간의 의미가 보다 활력적으로, 혹은 실제적으로 작용하는 공간에 대해서 말하고 있다. 인도의 새〉 연작 이후의 작업은 즉물적이고 실재하는 공간에 경도되게 된다. 이 이후의 작업에서 스텔라가 추구하는 회화는 즉물적이고 실재하는 회화공간을 갖는 회화이다.

51) Stella, F., *Working Space: The Charles Eliot Norton Lectures, 1983~1984*, Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1986, p. 27.

52) Krauss, R., "Sense and Sensibility-Reflections on Post '60s Sculpture," *Artforum* 1973.

53) 앞의 책, 같은 곳.

스텔라가 지향하고 있었던 이 실재적 공간은 그린버그의 평면성에는 위반되는 것이었다. 그린버그는 캔버스의, 즉 매체의 평면성이며, 올리츠키의 경우에서처럼 스프레이로 표현된 일루전을 허용하지 않는 평면성이었다. 그린버그 역시 완전한 일루전의 제거는 불가능하다는 것⁵⁴⁾을 인정하고 있었지만, 그럼에도 그는 매체가 한정하는 매체 지향적인 평면성은 버리지 않았다. 그린버그가 말하는 평면성은 광학적인(optical) 적인 면에서의 일루전인 반면, 스텔라가 추구하는 일루저니즘은 공감각적인 조건, 즉 촉각과 시각이 동시에 혼재하는 상태이다. 다시 말하면 시광학적인 조건이 허용하는 일루전은 회화 외부 즉 관람자에 의해 시각적으로 어쩔 수 없이 만들어진 것이지, 그것은 회화내부적인 조건은 아니었다. 하지만 스텔라의 일루전은 이미 회화표면에서 실제적으로 유발된 것이기 때문이다.

메를로 폰티에게 신체는 운동하는 신체이며, 지향하는 신체이다. 그는 신체의 운동성에 대해 다음과 같은 말을 한다.

가시적임과 동시에 움직이기도 하는 나의 신체는 많은 사물들 중의 한 사물이다. 그러므로 그것은 세계의 직물 속에 갇혀 있으며, 그의 결속은 어떤 사물의 그것이나 다름 없다. 그러나 신체는 스스로를 움직이며 동시에 보는 것이기 때문에 그것은 자신을 중심으로 사방에 있는 사물들을 붙잡아 놓고 있다. 따라서 사물들이란 신체 자체의 부가물이거나 그 연장이며, 사물들의 표피 속은 신체의 살로 되어 있으며, 결국 신체에 관한 완전한 정의를 이루고 있다⁵⁵⁾

메를로 폰티는 〈눈과 마음〉에서 화가는 신체를 지니고 있다(Apporte son corps)는 발레리(Valéry)의 말을 인용하면서 미술가가 이 세계를 그림으로 옮겨 놓을 수 있는 것은 그의 신체를 세계에 빌려 줌으로써 가능한 일이라고 말한다. 이 때의 신체는 공간을 물리적으로 점유한다거나 어떤 기능을 수행하는 그런 신체가 아니라 보는 것(vision)과 운동(movement)이 상호융합되어 나타나는 그런 신체이어야만 한다고 메를로 폰티는 말한다.⁵⁶⁾

스텔라가 후기의 부조회화에서 실재 공간성을 도입한 것은 실재세계와 상호작용

54) 페인트 자체의 텍스처에서 생기는 최소한의 시각적 일루전은 제거할 수 없는 것이다.

55) Merleau-Ponty, M., *L'Œil et l'Esprit*, p. 19.

56) 앞의 책 p. 16.

하고 있는 신체적 지각의 공간을 표현하고자 한 것이라고 보여 진다. 공간의 깊이는 신체를 중심으로 그로부터 얼마나 떨어져 있는가하는 문제였다. 즉 깊이의 경험은 일종의 신체의 장소성의 경험인 것이다. 스텔라에게 여러 형태들의 중첩구조, 그 중첩이 하나의 실제공간을 만들어 내는 것은 이러한 신체적 공간성을 표현하고 있는 것으로 이해된다.

순환(circuits) 연작은 경주로의 곡선이 이 시리즈의 명칭과 형태를 결정지은 것으로 스텔라의 신체지각적 표현들이 가장 강조된 시리즈이다. 포물선 패턴들의 교차와 복잡한 아라베스크 문양은 플렉시 커브의 겹쳐짐으로 인하여 화면은 극도로 복잡하게 얽히고 중첩되어, 혼성적 양상을 보여준다. 파편(shards) 연작(도판6)은 직선적인 모티브가 확장된 평행사변형 같은 형태로서 다른 다양한 모티브들 위에 중첩되어져 있는 구조이다. 이러한 구조는 복잡한 붓터치의 회화적 흔적과의 결합으로 회화적인 특징을 극대화시키고 복잡성을 가중시킨다.

다양한 형태들의 중첩은 회화의 돌출하는 실재감을 느낄 수 있는 현존(presence)을 제시하는 결과로 나타났으며 실제로 작용하는 공간을 만들어내는 조형원리였다. 실제로 작용하는 공간은 신체적 공간성 즉 신체의 운동성과 관련지어 살펴볼 수 있는데, 신체의 운동성은 신체적 지향성의 본래적 특징이다. 그리고 시각과 운동은 우리를 대상과 관계시키는 특수 방식들이다. 그리고 이 운동은 실존의 운동이 되는데, 그래서 그것은 ‘나는 생각 한다’라는 의식의 지배아래 있는 것이 아니라, 세계의 상호 감각적 통일성을 향해 결합되는 운동이다. 신체적 공간은 회화 공간의 화면에만 머무르지 않고, 신체가 속한 실존적인 공간과 함께 하고 있는 것이다.

평면성과 기하학적인 공간이 순수한 망막적 광학 공간, 의식에만 의거해 구성된 공간이고, 현실적 사물로서의 실제공간성이 대상성, 혹은 사물성으로만 향한 공간이라면 메를로 폰티에 의해 읽힌 스텔라의 후기 작업은 이 두 공간적 지평을 상호 얽히게 만들고, 그럼으로써 의식과 대상, 정신과 신체의 이분법을 극복하려고 하는 한편, 신체의 작용과 지향성에 의해 파악되는 대상을 만들려고 한 것으로 규정할 수 있을 것이다.

2. 신체적 지각과 이미지의 그림자화 : Francis Bacon

1) 신체적 지각의 수용을 위한 회화적 장치들

베이컨 회화의 형식적 특징은 다음의 몇 가지로 기술될 수 있을 것이다. 재현의 파괴, 이미지의 왜곡, 인물 형상의 사용, 고립된 공간 안에서의 형상 표현, 삼면화 형식이나 인위적이고 낮은 배경으로 작용하면서 그 안의 형상과의 관계를 유지하는 구조물과 그로부터 비롯된 공간 형식, 사진에서의 차용, 우연성에 의한 제작기법, 즉 질료가 주는 감각과 그로부터 발생하는 행위와의 상호작용에 의한 무의식적 기법, 강렬한 색채 등이 주로 거론될 수 있을 것이다.

이러한 특징들에 대해 베이컨에 대한 연구에서 대부분의 저자들은 또한 다음과 같이 지적하고 있다. 이는 좀 더 범주화되고 추상화된 기술이라 할 수 있는데, 즉 그의 회화의 특징으로서는 구상과 비구상의 모호한 결합, 전통적이며 전통적이지 않은 이미지의 결합 등으로 말해질 수 있고, 미술 비평가인 앤드류 폴지(Andrew Forge)에 따르면 베이컨의 회화는 의지와 직관의 대립, 우연과 확정의 대립, 유기적인 것과 인위적인 것의 대립 등의 특징과 전략을 보여주고 있다고 말하면서, 이러한 특징을 파악하는 것이 베이컨의 회화를 이해하는 데 있어 본질적임을 말하고 있다.⁵⁷⁾

연구자는 바로 이러한 회화적 장치들이 그가 신체 지각적 사실을 포착하고 또 그것을 수용자에게 전달하는 방식이라고 보고 있으며, 또한 재현적이며 구성적인 것, 논리적, 내러티브적인 것, 즉 의식에 의한 선구성적 지각을 피하기 위한 장치들로 보여 진다. 또한 이러한 장치는 베이컨이 말하듯, 그가 생각하는 사실, 곧 리얼리티를 포착하기 위한 장치이며, 소극적인 의미에서 신체적 지각의 논리를 일깨우기 위한 장치라고 할 수 있다. 이어 구체적으로 이러한 특징들이 어떻게 작품들에서 나타나는지 살펴보도록 하자.

위의 특징들을 보여주는 대표작으로, 또한 베이컨의 출세작이기도 한 그림으로는 1944년에 제작된 <그리스도의 십자가 처형을 위한 세 개의 습작(Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion)> (도판 7) 이란 작품을 들어 볼 수 있다. 이 그림은 베이컨이 60년대 이후에 즐겨 사용한 삼면화 형식, 왜곡된 형상들, 자율적 공간들과 형상들이 올라앉은 구조물들, 강렬한 색채, 등의 형식적 특성이 고스란히 담겨 있다.

57) Forge, A., "About Bacon," in Francis Bacon, Exhibition catalogue, ed. Dawn Ades and Andrew Forge, Harry N. Adams, 1985, p. 24-25. Andrew Forge, "About Bacon," in Francis Bacon, Exhibition catalogue, ed. Dawn Ades and Andrew Forge, Harry N. Adams, 1985.

위의 그림을 다시 고친 1988년의 〈3면화 1944의 두 번째 버전(Second Version of "Triptych 1944")〉 역시 동일한 삼면화 형식을 유지하고 있으며, 공간분할은 좀 더 엄격해지고, 색채는 더욱 강렬하며, 제스처는 더욱 정제되어 있어서 잘 드러나지 않고 있다. 정제되고 깊어진 색채와 거의 사라진 제스처 때문에, 행태와 배경과의 관계는 더욱 이질감이 나타난다.

1962년의 〈그리스도의 십자가 처형을 위한 세 개의 습작(Threes Studies for a Crucifixion)〉(도판 8)에서 이 삼면화 형식들이 전체 구성을 결정하기 때문에, 관습적인 사고체계에 좌우되지 않는 새로운 시각체계가 획득되는 것인데, 여기서 감상자는 더 이상 자신이 중심에 서서 이들을 의식적으로 구성할 수 없게 되며, 이들은 다만 그림 안의 상황에 참여하고 느껴야만 되는 존재로 전락하게 된다.⁵⁸⁾

삼면화 형식과 더불어 이미지를 작품안의 특정 공간이나 구조물에 가두는 것은 이는 들뢰즈에 따르면 형상이 고립되지 않으면 필연적으로 구상적, 내러티브적인 성격을 가질 수밖에 없기 때문이고,⁵⁹⁾ 베이컨에 따르면, 이미지의 내면적 추상성을 부각시키기 위함인데, 말하자면 “이미지를 더 잘 보기 위함”인 것이다.⁶⁰⁾ 이는 달리 말하면, 베이컨은 자신의 이미지를 기존의 어떤 독법, 즉 의식에 의한 구성, 기호적 해석, 시각적인 형식, 재현적 관계, 논리적 관계 등으로 보이지 않게 하기 위해, 또한 자신의 이미지나 형상이 갖는 그 신체성, 감각성, 리얼리티에 주목하게 만들기 위함인 것이다.

또한 베이컨은 자신이 차용하고 있는 이미지들에서의 구상성을 파괴하고 새로운 신체적인 사실을 표현하기 위해 우발적이고 우연적인 요소들을 회화적 요소로 적극 도입한다. 그는 우연과 비합리, 비논리를 강조하는 제작방식에서 객관적인 것을 역전시키고, 선택관적인 영역, 즉 신체지각적 영역을 탐구하고 있는 것이다. 비합리적인 영역은 의식적으로 통제 가능하지 않은 무의식적인 영역인데, 메를로 폰티에게 지각에 있어서 신체의 역할 역시 바로 이러한 영역에 있는 것이다. 그것은 불투명한 영역이지만 투명하고 객관적인 영역을 가능하게 해주는 조건이며, 근원적 힘이 된다.

58) 앞의 책, p. 58~59.

59) Deleuze, G., Francis Bacon: Logique De La Sensation, Éditions du Seuil, 2002, p. 12.

60) 루이지 피카치, 앞의 책, p. 41.

2) 들뢰즈의 〈감각의 논리〉에 근거한 회화

이 절에서는 주로 들뢰즈의 〈감각의 논리〉를 따라 앞 절의 논의, 즉 베이컨 회화의 특징을 들뢰즈적인 감각과 힘의 표현의 회화로 귀결시켜 보고자 한다. 이는 베이컨의 회화에 대한 설명에서 상당한 비중을 차지하고 있는 들뢰즈의 베이컨론을 먼저 논의해봄으로써 이후에 메를로 폰티적인 관점, 즉 신체 지각적 논리와 비교되는 지점을 생성하기 위함이다.

들뢰즈에게 형상은 대상과의 지적인 관계, 즉 의식에 의해 구성된 어떤 것, 즉 표상이 아니다. 또한 들뢰즈의 형상은 보이지 않는 것을 보이게 하는 것과 관계된 것이며, 그렇게 보이지 않는 힘이 보이도록 된 것이다. 이 때 이 힘과 밀접히 관련된 것이 바로 들뢰즈의 ‘감각’이다. 그래서 들뢰즈는 베이컨이 바로 이 감각과 힘을 그리고 있다고 말한다.⁶¹⁾ 즉 베이컨의 작품 안에 그려진 것은 감각이다. 그에 따르면 감각은 색과 선을 통해 그려진 것, 상투적인 것의 반대이며, 세잔의 사과, 또는 베이컨이 그린 살과 신체들과 같은 순수한 형상 안에 있는 것이다.⁶²⁾ 이러한 작용은 스텔라에게서 보았던 것처럼, 순수 시각성이나 의식적 시각성, 혹은 이성적 작용으로 이해될 수 없는 성질의 것이다. 이러한 형상은 메를로 폰티적인 신체적 지향의 과정, 세계와 살로 만나는, 즉 주체와 대상의 이분법이 제거된 채로만 만날 수 있는 성질의 것이다. 그래서 들뢰즈에게 이 형상을 만들어 내는 것은 신체적 감각으로 인해 가능하고, 이 때의 신체는 메를로 폰티의 살처럼 동시에 대상이고 주체인 감각에서 이루어지는 것이다.⁶³⁾

그래서 들뢰즈에게 “감각은 진동”⁶⁴⁾이며, 이 진동이나 감각이 신체에 실리면, 감각은 유기체의 유기적인 활동을 잘라내어 버린다. “살 한가운데에서 신경의 파장이나 생생한 흥분 위에 직접 실린다”⁶⁵⁾ 베이컨의 회화가 들뢰즈적인 의미에서 감각적이라는 것은 그의 형상들이 바로 이런 들뢰즈적인 형상, 즉 감각들이 신체에 작용해서 이루어진 기관 없는 신체이기 때문이다.

들뢰즈에 따르면 예술작품은 감각들의 집적, 말하자면 지각들과 정서들의 복합체

61) 앞의 책, p. 57.

62) Bogue, R., "Gilles Deleuze: The Aesthetics of Force," in *Deleuze: A Critical Reader*, ed. Paul Patton, Oxford, UK ; Cambridge, Mass., USA: BlackWell Publishers, 1996, p. 261.

63) 앞의 책, p. 35

64) 앞의 책, p. 46.

65) 앞의 책, p. 47.

이다. 감각들, 지각들, 정서들은 스스로에 의해 가치를 지니며, 모든 체험을 넘어서는 존재들이다.

들뢰즈가 말하는 지각과 정서의 복합물로서의 감각은 합리적 이성이 개입하는 지각작용이라는 근대적인 의미에서의 인식론적 재현의 방식을 넘어서 오히려 감각은 그러한 인간적 이성적 지각 단계 이전의 원초적인 관계인 신체와 세계 사이의 직접적이고 무매개적인 만남으로 되돌아간다. 전통적으로 지각 작용이 인식주체로서의 인간이 중심에 자리하는 재현적 인식모델이라는 주객 관계의 이분법적인 한계에 갇혀 있다면, 메를로 폰티와 마찬가지로 들뢰즈의 지각론 역시 지각은 인간이 부재하는 인간이전의 익명적인 풍경⁶⁶⁾이기 때문에 재현의 논리를 파괴하며, 신체 지각적 논리를 향하고 있다고 할 수 있다.

3) 신체 지각적 실재의 포착을 위한 회화

베이컨은 어떤 풍경이나 외부의 대상을 대하진, 혹은 옛 저장들의 작업 사진이나 현대적 사진을 대하진, 그것의 객관적인 외적 사실의 재현에는 관심이 없다. 그는 그 자신이 말하는 사실(fact), 리얼리티를 포착하고자 하며, 이는 철저히 메를로 폰티적인 의미에서 베이컨 자신과 대상의 만남에서 비롯된다. 베이컨이 대상을 접하는 방식은 어떤 느낌, 즉 신체적 느낌에 의한 것이다. 또한 이는 이 신체적 느낌의 그 애매모호함, 대상에 대한 신체의 선택관적인 영역을 포함하고 있다.

그는 1956년에 <반 고흐의 초상화 연구> (도판 9) 라는 주제로 8점의 연작들을 제작했는데, 그는 고흐에게 경도된 이유에 대해 다음과 같은 말을 하고 있다. 그는 대상에 대한 이 느낌을 강조하고 있다.

화가는 사물을 있는 그대로 묘사하는 사람이 아니고, 느끼는 대로 그리는 사람이다. 나의 큰 소망은 실재(reality)를 다시 창조하고 변화시키는 것이다. 나는 나의 작품이 부정확한 상태이기를 바라며 그렇게 부정확하고 영성한 것이 진실이 아닌 것 같아 보이지만 실은 실재보다 더 실제적인 것이다⁶⁷⁾

66) 앞의 책, p. 242.

67) Russell, J., 앞의 책, p. 92.

그는 바로 이 느낌이라는 것이 그가 세계를 보는 방식, 즉 몸의 지각적 사실, 세계와 얽혀 있는 방식, 세계가 나의 의식에 대한 대상으로, 혹은 감각적, 생리 신경적 사실로서 기계적으로 받아들여지는 것도 아닌, 신체와 의식, 세계의 상호 얽힘의 바로 그 현실을 보여주려고 하는 것이다.

베이컨은 일종의 실재, 혹은 현실(reality)을 그리려고 하는데 이는 어떤 재현이나 표상의 영역에 속한 것이 아니다. 실재나 현실은, 실베스터의 표현을 빌자면 사실(fact)은 어떤 객관적인 사진적인 재현에 의해 가능한 것이 아니다. 베이컨은 형태의 왜곡을 통해 실재를 포착하려 하는데 그것은 앞서 말한 것처럼 사물에서 의미나 존재가 출현하는 순간, 선객관적인 신체에 의해, 세계 내 존재인 신체와 삶에 의해 세계와 얽히며 만나는 순간에 현실이나 의미라는 것이 존재하기 때문이다. 베이컨은 이러한 형태 왜곡에 대해 다음과 같이 말한다.

나는 당신이 현실을 전달하고 싶은 경우, 이는 다만 어떤 형태의 왜곡을 통해서만 할 수 있다고 생각한다. 당신은 소위 ‘외양’이라는 것을 왜곡시켜서 그림으로 변형시켜야 한다.⁶⁸⁾

베이컨은 사물이 탄생하는 순간, 어떤 진동에 의해 사물의 존재가 탄생하는 순간을 포착하려 하고, 이는 사진처럼 객관적인 영역이라 여겨지는 재현적인 것, 혹은 구상적인 것을 왜곡시킴으로써 가능한데, 때를로 풍티적인 관점에서 보자면 이는 오히려 재현이나 객관적인 영역 이전의 세계, 신체로서 만나는 불투명하고 애매한 세계, 가시적인 세계가 태어나는 순간으로 되돌아가려는 것으로 여겨진다.

데이비스 따르면 베이컨은 그의 작업을 리얼리즘(realism)이라고 정의하는데, 이는 베이컨의 세계관이 그의 신경계에서 그의 캔버스 위로 가능한 직접적으로 새겨지기 때문이라고 한다.⁶⁹⁾ 말하자면 들뢰즈에게서 본 것처럼 이는 그의 신체적 지각에 있어서 작용하고 있는 힘들, 또한 신체적이고 실제적인 힘, 보이지는 않지만, 가장 극명한 현실이나 사실 중에 하나인 이 힘들을 캔버스에 옮기려고 하는 것이다. 즉 대상의 사실적 재현으로서의 리얼리즘이 아니라, 우리 몸의 현실을 그리려고 한다는 점에서 리얼리즘인 것이다.

68) Davies, H. M., "Bacon's Black Triptyches," *Art in America* (March-April, 1975), p. 65.

69) 앞의 책, p. 65.

베이컨이 사물의 외관을 왜곡하고 변형하는 것에는 지각의 논리가 숨어 있다. 이때의 지각의 논리는 어떤 고정된 이미지로서의 외관이 아니라 시간 속에서의 지각의 논리를 의미한다.

소위 외관이란 함은 오직 한 순간에만 고정되는 것이기 때문이다. 당신이 잠깐 눈을 감빡이거나 고개를 약간 돌렸다가 다시 보면 그 외관은 이미 달라져 있다. 내 말은 외관이란 계속 떠다니는 것과 같다는 의미에서이다.⁷⁰⁾

즉 객관화되고 고정된 세계가 아니라 시간 속에서 변화하며 감지되는 세계를 그리고자 하는 것이다. 즉 베이컨은 어떤 의식 속의 고정된 표상의 문제가 아닌 생생한 지각의 세계를 그리고자 한다.

베이컨은 우발적인 표시들을 그의 중요한 회화적 수단으로 여기는 것은 그것이 그가 말하는 사실을 포착하는 수단이 되기 때문이다. 여기서 그가 말하는 시각적 본능이란 객관적인 시선이 아니라, 생생한 순간을 포착하려는 지향적 신체적 시선임이 분명하다.

살아 있는 것에 대한 인식이야말로 내가 도달하고자 하는 목표이다. 초상화를 그릴 때에는, 대상이 된 인물이 주는 전율을 물질화할 수 있는 비법을 찾아내는 것이 관건이다. 주제는 살과 피로 이루어진 존재이며, 우리는 그것이 발산하는 것을 포착해야만 한다. 나는 오직 대상의 동작만을 재현함으로써 그 인물의 초상화를 그리는 것이 가능한지 알지 못한다. 다만 지금까지는 초상화를 그리려고 한다면 그 사람의 얼굴을 기억해야 했던 것이 사실이다. 하지만 얼굴뿐만 아니라 그 얼굴에서 흘러나오는 에너지까지도 한 곳으로 집중하도록 시도해야만 한다.⁷¹⁾

이러한 일, 즉 살아 있는 것의 포착, 인물의 전율, 얼굴에서 흘러나오는 에너지를 지각하고 그림에 옮기는 것은 어떻게 가능한가? 들뢰즈의 말대로 그것은 그림 안에서 똑같은 힘과 에너지의 진동, 그것들의 응축과 팽창의 대립, 이것들이 만들어내는 리듬에 의해 가능해진다. 바로 이러한 것이 들뢰즈가 말하고자 하는 감각, 즉

70) 앞의 책, p. 118.

71) 루이지 피카치, 앞의 책, p. 78에서 재인용.

신체로서 지각되는 것, 객관적인 지각작용이나 주관적인 감정에 의한 것이 아닌, 세계에 들어가 세계와 함께 생성되어야만 가능한 것이 된다.

4) 살의 키아즘으로서의 회화

미술사학자인 도널드 쿠스핏은 베이컨의 회화적 특징에 대해 베이컨은 그 특유의 살적이고, 조증적인(manic) 붓터치를 이용하여 제한된 리얼리티를 파괴하고, 규율화되지 않은 느낌을 드러낸다고 말하고 있다. 또한 그는 베이컨에게 리얼리즘은 근본적인 느낌을 가지고 사실(fact)과 대면하는 문제임을 말하고 있다.⁷²⁾ 여기서 베이컨이 추구하는 사실이란 어떤 신체적인 사실, 메를로 폰티적인 살에 의한 사실이란 것을 짐작할 수 있는데, 쿠스핏은 다음과 같은 말로 그의 회화가 메를로 폰티적인 살(la chair)의 회화임을 암시한다.

베이컨이 그린 살은 사실적인 동시에 추상적인, 원초적인 동시에 형식적인, 설명적인 동시에 입에서 뱉어낸 것처럼 번들거리고 선명한 것으로 가득 찬 적나라한 이미지이다. 그것은 사실과 느낌, 의식과 무의식, 정밀하게 조절된 것과 우발적이고 본능적인 것, 묘사적인 것과 상상적인 것, 사진처럼 매끈한 기술적 재현과 특별한 감각의 독특한 질감을 융합하고자 한 극적인 행위로 이해될 수 있다. 모든 이분법이 살 안에서 만난다. 그 살은 평범한 동시에 고유한 개인적 느낌으로 채워져 있다.⁷³⁾

쿠스핏의 이러한 견해는 메를로 폰티의 살(La Chair)의 개념에서 적절히 이해될 수 있는 것이다. 즉 앞 절의 스텔라의 경우에서처럼, 살은 감각하는 자와 감각되는 것이 만나는 근원이며, 의식과 대상의 이분법을 제거하고 모든 대립적인 것들이 얽혀 들어가는 장소인 것이다. 베이컨은 추구하고 있었던 살은 바로 이런 메를로 폰티적인 살의 개념으로, 이중적인 얽힘으로 해명될 수 있을 것이다.

샬리 야드(Sally Yard)에 따르면 베이컨의 회화는 1944년 〈십자가 책형 아래 형상들을 위한 세 습작(Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion)〉(도판 7)

72) Kuspit, D., "Francis Bacon: The Authority of Flesh," *The Critic is Artist: The Internationality of Art*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1984), pp. 318~319.

73) 앞의 글, pp. 325~326.

에서부터 본격적으로 인물형상, 고통, 폭력, 인간의 극한 상황, 동물적 신체, 살 등의 관한 주제가 탐구되고, 이후의 회화적 탐구에 있어서도 계속되는 주제나 모티프로 정립이 된다.⁷⁴⁾ 또한 베이컨은 십자가 책형 이외에도 도살장에 대해 관심을 가졌었는데, 베이컨의 십자가 책형에 그려진 생생한 고기 덩어리들은 1962년에 제작된 〈십자가 책형을 위한 세 습작(Three Studies for a Crucifixion)〉(도판 8)에도 역시 등장하는 데, 62년의 습작에서 베이컨이 살을 그리는 태도에서 변화를 보여 준다. 또한 1940년대 후반과 1950년대 중반까지 베이컨의 살 표현은 대부분 단색조로 나타나지만, 1962년의 삼면화에서 살 표현은 보다 생생해지며, 보다 직접적이고 감각적이 된다. 베이컨에게 고기, 살, 등은 단순한 소재로서의 살이 아니다. 베이컨에게 도축장의 고기들, 인간들의 살, 그것들은 신경시스템으로써의 살이며, 뼈대와는 달리 에너지와 힘의 흐름이 직접적으로 전달되고, 상호간에 얽혀들어 갈 수 있는 존재이기 때문이다. 뼈대는 힘의 흐름이 일방적인 구조(가령 일직선의 다리뼈에서 힘들의 흐름은 그 직선적 구조를 벗어나지 못할 것이다)를 갖지만, 살은 마치 색채처럼 서로 얽혀 있으면서, 또 다른 살들과(역시 색채처럼)의 연대에서 비로소 존재하게 된다. 특히 베이컨의 자화상이나 초상화들은 보이지 않는 것, 즉 힘, 감각, 힘의 응축과 팽창, 힘들 간의 관계가 보이는 것, 색채들, 보이는 얼굴과 키아즘을 이루고 있음을 여실히 보여준다.

베이컨에게 왜곡과 같은 폭력적인 표현방법은 선객관적인 영역, 즉 객관적인 영역의 근원에 있는 신체의 영역으로 되돌아가는 하나의 방법론인 것이다. 무의식이 의식 세계의 균열과 파열에 의해서만 나타나는 영역인 것처럼, 이미 상징화되어 있는 신체에서 생생한 신체, 말할 수 없는 무의식과 같은 영역으로 되돌아가는 방법은 기존의 것을 폭력적으로 찢고 그것이 어떻게 다시 객관적인 것으로, 가시적인 것으로 태어나는지를 보는 것이다. 베이컨이 말하는 비이성은 마치 무의식과 같은, 신체적 무의식과도 같은 것에 도달하는 방법일 것이다. 살이 바로 이런 비이성적인 영역, 즉각적인 영역이라고 할 수 있다. 장문정은 살의 이런 무의식성, 비이성적인 운동에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

살의 구조화를 가능하게 하는 힘 자체가 바로 그것들이 무의식이라고 부를 수 있

74) Yard, S., "Francis Bacon," Francis Bacon: A Retrospective, exhibition catalogue, ed. Farr, D., Harry N. Abrams: Trust for Museum Exhibitions, 1999, p. 11.

는 이유가 된다. 무의식이란 애매한 병리학적인 체험의 의미를 발생시키는, 의식 아래에서 조직되는 살의 구조적 운동을 지칭한다. 살은 만져지고 보여 질 수 있지만, 살의 운동을 가능하게 하는 힘은 만져질 수도 보여질 수도 없다.⁷⁵⁾

〈뮤리엘 벨처의 세 개의 습작(Threes Studies of Muriel Belcher)〉 (1966)(도판 10) 역시 살과 힘들의 키아즘, 보이는 색채와 보이지 않는 힘들 간의 키아즘이 형성된다. 또한 이 키아즘에는 보이는 색채들과 물감들 간의 키아즘 뿐만 아니라 보이지 않는 힘들, 회화의 내적 구조들 간의 키아즘 역시 생성된다. 여기서 내적구조는 인체의 골격이나 구조가 아니다. 그것은 힘들, 에너지들의 얽힘구조, 형상과 아플라간의 구조, 삼면화에 의한 세 화폭간의 구조적 관계 등이다. 실상 베이컨이 말하는 사실이나 리얼리티는 자신이 그리려고 하는 대상과의 키아즘에 의해, 그 살적 교감, 그 살적 얽힘에 의해 가능하게 된다.

작품 〈회화 (Painting)〉 (1946)(도판 11)의 경우, 이 그림이 본래 무엇으로부터 나왔는지에 대한 베이컨의 설명은 다음과 같다.

나는 들판위에 새가 내리고 있는 장면을 그리려고 시도했었다. 내가 그었던 선은 갑자기 아주 다른 것을 보여 주었고 그리고 이것은 어떤 면에서 전에 있던 형태와 관계가 있다고 볼 수도 있지만, 이것들이 그림을 이렇게 이끌었다.⁷⁶⁾

베이컨에게는 몇 단계의 키아즘이 생겨난다. 지각에서의 키아즘, 즉 새를 지각함에 있어서의 신체와의 키아즘, 그 지각된 것을 화폭에 담을 때, 회화 공간 내에 그려진 것(선, 색)을 지각함에 있어서의 키아즘, 즉 그려진 형태와 그것을 지각하고 있는 화가와와의 키아즘, 또한 그려진 것과 또 다른 그려진 것이 얽히면서 발생하는 키아즘 등이 생겨난다. 또 하나 베이컨을 하나의 그림으로써 대하는 관람자의 신체적 지각에서 생겨나는 키아즘이 있고, 마지막으로 베이컨의 그림 전체의 가시적인 것(회화적 공간의 외적 표현)과 베이컨의 그림에서 포착되는 사실, 그의 그림에서 갑작스럽게 다가오는 그림의 의미와 회화의 내적구조로서의 비가시적인 것, 예를 들면

75) 장문정, 『메트로 폰티의 살의 기호학』, 서울: 한국학술정보(주), 2005, p. 204.

76) 앞의 책, p. 24.

힘들의 응축과 수축이라는 관계의 그 비가시적인 것의 키아즘이 있다. 베이컨에게서 변형은 이러한 살의 키아즘에 의한다고 해도 과언이 아니다.

베이컨이 인물이나, 인물의 동작 사진, 그들의 표정, 자세, 운동 등에 관심을 가졌던 것은 그의 신체관이 메를로 폰티의 그것과 다르지 않기 때문이다. 즉 베이컨 역시 메를로 폰티와 마찬가지로, 정신과 신체, 생물학적인 신경조직 등을 구분하려고 하지 않았다. 베이컨은 그가 그리고 있는 대상의 동작이 다만 외현적인 것 그 자체만이 아닌 정신성, 그 육체의 상태, 그것들이 통일된 어떤 상태를 함축하고 있다고 보았다.⁷⁷⁾ 이는 메를로 폰티가 ‘육화된 정신’, 혹은 살이라는 말로 육체와 정신의 이분법을 극복하려고 했던 것과 일맥상통한다고 할 수 있다.

결론적으로 베이컨의 사실로서의 회화는 신체나 살의 존재론적인 운동에 의해 생성되며, 그것의 발원점이 그러한 이상, 그것의 지각 역시 신체와 살의 키아즘에 의해 가능하게 된다고 말할 수 있다.

IV. 결론

20세기 중반 이후의 시지각과 신체의 역할에 대한 관점의 변화를 살펴봄으로써 시각, 시지각과 신체의 역할을 각각의 강조점으로 차별화하여 연구하고자 하는 근거를 마련하였다. 이러한 측면은 모더니즘 이후 현대 미술이 실제적이고 신체지각적인 공간으로 전이되는 양상을 뒷받침해주는 증거를 제시해 주었다. 미니멀리즘을 기점으로 현대미술에서 지각에 있어서의 시각성보다는 이들의 상호작용이나 신체성이 강화되는 경향을 보여주었다. 이를 통해 역동적이고 신체지각적인 복합공간을 특징으로 하는 제 경향(과정미술, 대지미술, 설치미술, 페미니즘 미술 등)들을 대변해주는 계기가 되었다.

모더니즘에서는 그린버그적인 순수가시성의 논리와 회화고유의 형식원리나 평면성의 논리 때문에 지각에서의 신체성은 망막적인 수동적 눈으로 격하되었다. 하지만 미니멀리즘에서부터 현상학적인 지각의 논리가 적극 수용되면서부터 지각에 있어서 신체성, 그 신체의 능동성과 참여성, 신체적 시간성 등이 회복되기 시작하고, 미니멀리즘 이후의 미술에서는 탈중심성, 비표상성, 애매성, 페미니즘의 요소들이 그 근원

77) Davies, H. and Yard, S., Francis Bacon, p. 50.

에서 신체성과 관계되는 것을 확인하였다.

지각에 있어서의 신체성을 설정하기 위한 주요 이론가인 메를로 폰티에 의하면 지각이란 신체와 함께 체험되는 것이다. 지각(시각을 포함한 여러 감각적 지각들)이 모든 인식이나 앎에 있어 가장 근본적이라고 했을 때, 이 지각의 근원적인 지평이 바로 신체였다. 또한 지각은 메를로 폰티가 말하는 살의 키아즘에 의해 의식과 신체, 신체와 세계가 상호 얽히며 만나는 것이 되며, 그래서 지각은 투명하지 않고 늘 애매하며 불투명한 채로 있게 된다. 이러한 신체지각적인 측면을 스텔라와 베이컨 회화에 적용, 분석한 결과 스텔라의 경우는 전기의 순수시각성과 기호적인 회화공간에 경도되었던 것에서 후기에 역동적이며 신체적인 복합공간으로 이행해가고 있다는 것을 확인할 수 있었다. 이는 그가 탈중심적이고 애매한 공간표현을 보여준다는 것, 대상과의 지각세계를 회복하기 위해 다시금 구상과 재현적인 요소를 도입한다는 것, 또한 구성된 원근법이 아닌 회화공간과 실제공간을 중첩시킴으로써 새로운 환영적 공간을 연출하고 있다는 점을 들어 이를 신체성으로 규정하고자 하였다. 또한 베이컨의 경우는 재현파괴의 논리와 왜곡된 형상의 사용, 형상과 아플라구조, 삼면화형식, 우발적인 제작기법 등을 그의 살적인 키아즘의 회화를 위한 회화적 장치로 설정함으로써, 그의 회화를 메를로 폰티적인 신체적 지각을 존재론적인 측면에서 실현하려는 작가로 규정하였다.

시지각과 신체지각적 상호작용성에 대한 연구는 현대미술에서 신체성의 개입이 두드러지는바, 이러한 점은 20세기 후기 미술의 해체적 경향을 보여주는 근원성을 파악할 수 있는 계기가 되었다.

■ 참고문헌

- 장문정, 『메를로 폰티의 살의 기호학』, 서울: 한국학술정보(주), 2005.
 화열, 박현모 역, 『몸의 정치』 서울: 민음사, 1999.
 Arnheim, R., *Toward a Psychology of Art*, Berkeley: University of California, 1966.
 Best, S. and Keller, D., *The Postmodern Turn*, New York: The Guilford Press, 1997.
 Bogue, R., "Gilles Deleuze: The Aesthetics of Force," in *Deleuze: A Critical Reader*, ed. Paul Patton, Oxford, UK ; Cambridge, Mass., USA: BlackWell Publishers,

1996.

- Davies, H. M., "Bacon's Black Triptyches," *Art in America*, 1975 (March-April).
- Deleuse, G., *Francis Bacon: Logique De La Sensation*, Éditions du Seuil, 2002.
- Fineberg, J., *Art since 1940: Strategies of Being*, London: Laurence King, 1995.
- Forge, A., "About Bacon," in *Francis Bacon*, exhibition catalogue, ed. Dawn Ades and Andrew Forge, Harry N. Adams, 1985.
- Foster, H., *The Return of the Real*, Cambridge: The MIT Press, 1996.
- Fried, M., "Frank Stella," *Towards a New Abstraction*, exhibition catalog, New York: Jewish Museum, 1963.
- Fried, M., *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Goossen, E. C., "The Artist Speaks: Robert Morris", *Art in America*, 1970.
- Haar, M., "Painting, Perception, Affectivity", *Merleau-Ponty: Difference, Materiality, Painting*, ed. Véronique M. Fóti New Jersey: Humanity Press, 1996.
- Hopkins, D., *After Modern Art 1945-2000*, New York: Oxford University Press, 2000).
- Krauss, R., "Sense and Sensibility-Reflections on Post '60s Sculpture," *Artforum*, 1973.
- Krauss, R., *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge: The MIT Press, 1981.
- Kuspit, D., "Francis Bacon: The Authority of Flesh," *The Critic is Artist: The Internationality of Art*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1984.
- Leider, P., "Literalism and Abstraction: Reflection on Stella Retrospective at the Modern," *Artforum*, Vol. viii, No. 8. 1970.
- Levin, K., "Frank Stella," *Art Magazine*, Vol. 53, No. 7, 1979.
- Merleau-Ponty, M., *L'œil et l'esprit*, Paris: Gallimard, 1964.
- Molesworth, H., "Before Bed", No. 63, 1993.
- Monika M. and Langer, M., *Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception: A Guide and Commentary*, Cambridge: Macmillan, 1989.
- Rauschenberg, R., interviewed in Rose, B, *An Interview with Robert Rauschenberg*, New York: Elizabeth Avedon Editions, vintage, cited in G. R. Swenson, "Rauschenberg paints a picture," *Artnews*, 1963.

- Stella, F., *Working Space: The Charles Fliot Norton Lectures, 1983-84*, Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1986.
- Sylvester, D., "Interview," *Jasper Johns: Drawings*, London: Arts Council of Great Britain, 1974.
- Véronique M. Fóti, "Vision and Painting", *Merleau-Ponty: Difference, Materiality, Painting*, ed. Véronique M. Fóti, New Jersey: Humanity Press, 1996.
- Yard, S., "Francis Bacon," *Francis Bacon: A Retrospective*, exhibition catalogue, ed. Farr D., Harry N. Abrams: Trust for Museum Exhibitions, 1999.
- Zaner, Richard M. 최경호 역, 『신체의 현상학(The Problem of Embodiment)』, 서울: 인간사랑, 1993.

■ Abstract

A study on the interaction between visual perception and the body in contemporary painting space

Lee, Kum-Hee

This thesis started from accepting the criticism and concretely seeking the possibility of visual visuality, in particular, visual physicality or physical visuality through the expression revealed in painting space. This study aims at stressing the role of the body in visual perception and pictorial expression by it by examining the interaction between it and the body.

First of all, this study explored perception and the position of the body in the great frame of the historical stream from modernism, through minimalism, through post-minimalism to later art in order to confirm the interaction between visual perception and the body or the change in the intervention of physicality in the stream of contemporary art, and connected them with a discourse on perception and the

body. It raised as the grounds for it the discussions which provided the theoretical background about perception. It dealt with the scientific discussions on perceptual physicality by Gestalt psychology in perceptive psychology, and next the discussion of Rudolf Arnheim who exemplified Gestalt psychology mainly on the dimension of visual art.

It is significant in explaining the perceptual activeness which is the same as that of M. Merleau-Ponty as a primary debater to solve the questions of perceptual physicality and physical visuality. M. Merleau-Ponty set forth ambiguous perception and the body as its background as the fundamental bases for perceiving the world rather than consciousness proved explicitly. As Hal Foster said, as minimalist phenomenological background they provided appropriate theoretical background to the late art rising against modernist logic.

Next, after the 1970s Frank Stella showed a working method and a tendency entirely different from those in the previous period. For example, deconstruction of frame, decentralized spatial expression, dynamic and mixed expression, and allowing real space by overlapping were judged to swing to approval of perceptual physicality. Francis Bacon's painting structure, that is, figure, triptych, aplat and a method of production by accident were understood to well reflect M. Merleau-Ponty's chair logic of chiasme.

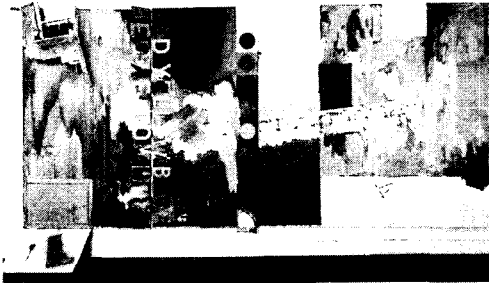
This study tries to seek the possibility of pictorial expression from works aiming at defining the question of seeing in connection with physicality, the role of the body as the body accumulated and the linking with a real, daily life as the background of the body, and confirm the phase shift.

Key words : interaction, visual perception, body, chiasme, Gestalt psychology

■ 도판



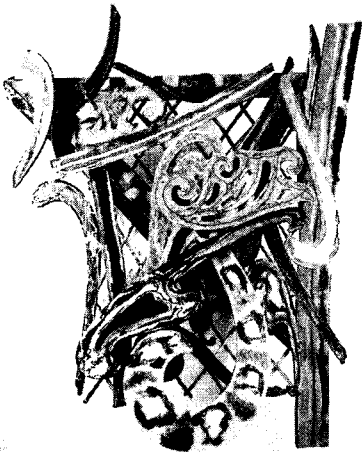
<도판 1> Robert Morris, Untitled, 1968



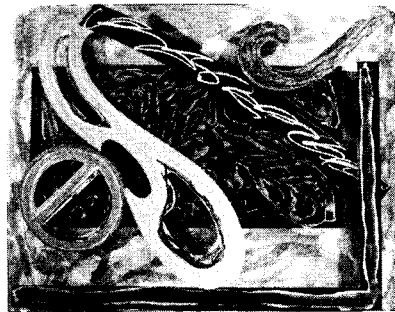
<도판 3> Jasper Johns, According to What, 1964



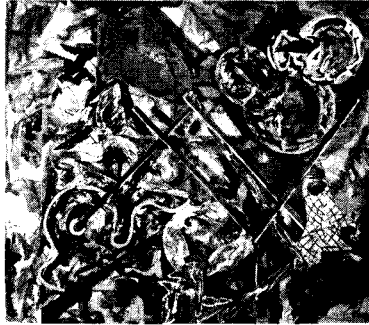
<도판 2> Eva Hesse, Untitled, 1968



<도판 4> Rām Gangra, 5.5x, 1978



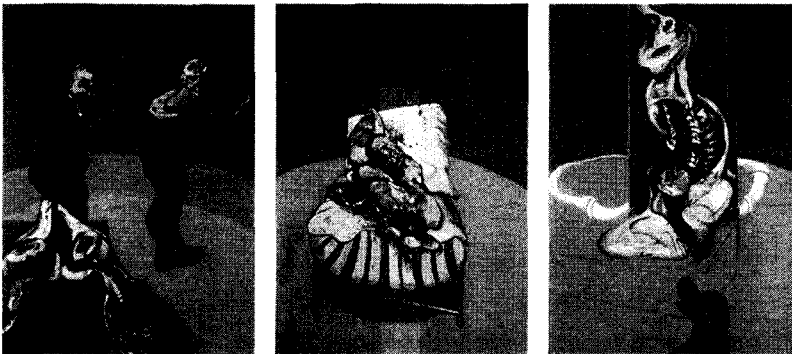
<도판 5> Bonin Night Heron, 5.5x, 1976-1977



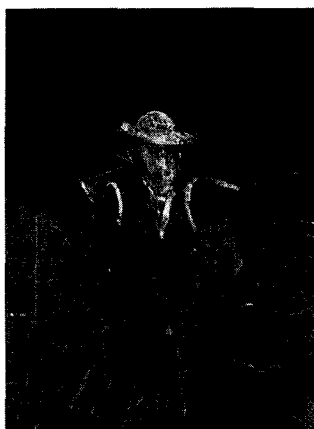
<도판 6> *Shards V, 3x, 1983*



<도판 7> *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, 1944*



<도판 8> *Three Studies for a Crucifixion, 1962*



<도판 9> Study for a Portrait of van Gogh I, 1956



<도판 11> Painting, 1946



<도판 10> Three Studies of Muriel Belcher, 1966