

현대섬유예술에 나타난 몸의 확장성과 인체기호로서의  
상호 텍스트성  
- 아바카노비치의 아바칸을 중심으로 -

Extensibility of Human body Inter-textuality as Body-signs  
in Contemporary Fiber Arts  
- Abakanowiz Abakan -

김성희(SuugHee, Kim)  
시립인천전문대학 산업디자인과

1. 서론

2. 현대 섬유미술의 양상과 신체의 재조명

- 2-1. 현대 섬유미술 속의 '신체'
- 2-2. 신체에 대한 이론적 고찰
- 2-3. 텍스트로서의 신체기호
  - 아바카노비치의 '아바칸'

3. 아바카노비치의 인체기호로서의 '아바칸' 고찰

- 3-1. 아바카노비치의 작품세계와 아바칸의 위치
- 3-2. 조형언어로서의 아바칸
- 3-3. 아바칸의 확장된 이미지로서의 몸

4. 아바카노비치의 '아바칸'의 종합적 이해

- 인체기호로서의 상호텍스트성

5. 결론

(要約)

20세기 후반 여러 급격한 변화의 흐름 가운데 철학과 예술이 신체를 재조명하면서 신체는 중요한 미적 주제로서 자리하게 된다. 이 같은 신체의 재조명은 현시대 전자매체의 환경에서 발발하고 있는 급격한 디지털화와 탈물질화에 대한 회의로부터 비롯된 것이라 할 수 있다. 디지털화가 가속화될수록 예술가들은 작업에서 개념적인 것과 감각적인 것 사이를 연결하기 위한 하나의 종합적인 것을 발견하고자 했다.

신체 지향적 예술은 감각적이고 환기적인 진술을 형성하는데 있어서 단지 우리의 정신적 의식이 아니라 전체 존재에 관여하는 사실적이거나 은유적이거나 한 본능적인 특질을 이용한다. 또한 섬유의 실험적 개념들과 상호 혼합됨으로써, 이에 의해 접촉되면 인지가 아닌 이해로 "느껴지게 된다".

이러한 이유로 섬유와 같은 재료를 사용한 조각이 점차 증가했으며 섬유미술이 육체적이고 정신적인 세계들의 통합으로 인정하는 것이 가능하게 되었다. 예컨대 가장 급진적인 동시대 설치 작가들인 안 해밀튼, 막달레나 아바카노비치, 폴리 아펠바움, 파트릭 더우게르티와 같은 이들이 섬유와 관계하고 있다.

이들의 작업 속에 나타난 육체적인 것과 정신적인 것의 통합이란 측면에서 현대 섬유미술의 특성을 살펴보는 것은 의미있는 일인 것이다. 특히 그들 가운데서 현대 섬유미술에서 현격한 선구자로 간주되는 아바카노비치의 작업을 이러한 신체와 신체기호의 맥락에서 살펴보았다.

아바카노비치의 삶과 작품세계는 크게 다섯 시기로 구분할 수 있으며, 제1기는 예술가의 탄생으로부터 수업기이며, 제2기는 '아바칸'이 만들어지는 시기, 제3기는 '아바칸'이 개조로 등장하는 시기, 제4기는 '아바칸'의 복합, 해체가 드러나는 시기, 제5기는 '아바칸'의 새로운 변형의 시기이다. 이들 작품제작에서 공통적으로 보여지고 있는 것이 바로 '아바칸'이고 이것이 하나의 조형언어인 것이다. '아바칸'이라는 명칭과 인간적 형태는 그녀의 작업 초반부터 거의 동시대의 작업까지 계속되어 궁극적으로 인간의 외적 신체에 근거하나 다양한 재료와 형식을 구사한 것이다.

인체 기호로서의 '아바칸'은 과거의 경험과 다른 세계들의 텍스트들을 상호 중첩하고 혼용하고 있다. 아바카노비치의 아바칸은 인간 등신대를 한 아바카노비치 자신이자 폴란드인이며 선조임을 알 수 있다. 이것은 철저히 몽개진 얼굴과 앞과 뒤의 구분이 모호한 또한 남녀의 구분이 안 되는 중성적 인체 기호로 전쟁과 이념, 불안과 자유, 남과 여 등의 모든 대립적인 요소들이 공존하는 세계를 담고 있는 형상인 것이다. 우리의 몸은 이미 선조로부터 같이 존재하는 확장된 이미지이고 인체 기호로 된 몸은 세계의 대중적 이미지가 상호 텍스트가 중첩되어 있는 것이다. 그러므로 우리의 세계이자 자신의 내 부이기도 한 아바칸을 통해 세계의 모습을 보여주하고자 한 것이라 할 수 있다

(Abstract)

Body has been high-lightened as one of the most important theme since the philosophy and the arts are focused on it in the late 20 century.

Resurgence of interests in human body has been based on the skepticism on rapid digitalization and de-materialization currently undergoing in electronic media environments. Artists have been endeavoring more and more to find a synthesis which links the conceptual and the sensuous in their works as digitalization gets faster and faster. The Bodily-oriented art uses its visceral qualities, either literally or metaphorically, to engage our total being, not just our mental consciousness, in building a sensuous, evocative statement. Its transcendent ideas are inter-mixed with the fabric of the world. We are touched by this art not only because we understand it cognitively, but because we "feel" it.

These characteristics of textile arts caused gradual increase of soft-sculpture works using textiles and implies possibilities of inter-grade of physical and mental world. Ann Hamilton, Magdalena Abakanowicz, Polly Apfelbaum and Patrick Dougherty are, for example, related to the fiber arts.

It would be of worth to study the characteristics of contemporary fiber-art works, especially done by Abakanowicz who has been regarded as a dominant pioneer in the contemporary fiber arts from the viewpoint of inter-grade of the physicals and the mental. This paper, therefore, deals with the Abakanowicz' works in the context of human body and body-signs.

Life and works might be classified into 5 stages; first, learning period since her birth in 1930, second, creation period of Abakan, third, remodelling period of Abakan, fourth, composition and dissolution period of Abakan and the last and fifth, new transformation period of Abakan.

'Abakan' through her whole life as an artist has been a plastic language and based ultimately on external human body but in various materials and forms.

Abakan as a human-sign uses the past experiences and the texts of the other world in mixed and overlapped forms. Life-size Abakan by Abakanowicz can be easily understood as Abakanowicz herself and her Polish ancestor at the same time. The neuter Abakan with mashed face and obscure body is a expressive figure of coexisting world with opposite concepts like war and ideology, anxiety and freedom, man and woman, and etc..

Human body as body-sign is an extensive image has existed since our forefathers and overlapped with the inter-textual and the popular images. 'Abakan' that is our world and inner-self at the same time might be a window through which she tries to show what the world is.

**(Keyword)**

Extensibility of Human body ,Inter-textuality as Body-signs in Contemporary Fiber Arts

**1. 서론**

섬유미술과 같은 공예의 가장 순수한 형태적 성격은 물질적 세계와 인간 신체와의 연계된 발전에 있다고 할 수 있다. 특히 따뜻함, 가촉성, 보호, 살갓과 섬유와의 관련성은 육체적 물질과 우리의 육화된 세계와 제휴되어 왔으며 이 육체성이 수백년 동안 섬유와 기타 다른 공예를 미술계의 하이라키에서 가장 낮은 위치로 격하시킨 근본 요인이었다. 그러나 현재는 급격한 변화의 가운데 있으며 1960년 이래 철학과 예술이 신체를 다시 돌아보기 시작하면서 신체는 중요한 미적 주제로서 자리하게 된다. 보다 급진적인 일부 철학자들은 이제 신체를 인간 지각의 결정적인 요인으로 탐구하며 이에 따라 수세기 동안 지배해온 서구 유럽 미적 이론을 변형시키게 이르렀다. 이 미적 이론은 언제나 신체 위의 정신 혹은 물질 위의 개념을 강조한 것이었다.

이 같은 신체의 재조명은 현시대 전자매체의 환경에서 발발하고 있는 급격한 디지털화와 탈물질화에 대한 회의로부터 비롯된 것이라 할 수 있다. 디지털화가 가속화될수록 예술가들은 작업에서 개념적인 것과 감각적인 것 사이를 연결하기 위한 하나의 종합적인 것을 발견하고자 했다. 그들은 개념을 대신하는 것 뿐 아니라 그 개념을 구체화할 수 있는 예술 제작을 시도하는 가운데 이러한 신체에 대한 주제는 이 세기의 전환의 시점에서 예술을 위한 주요한 패러다임으로 자리하게 된 것이다.

신체와 정신의 지각적인 이중성 통합은 포스트모던 사용자들의 기획들 가운데 하나가 되었고, 공예가 이러한 통합을 위한 방식을 지적해온 한편, 현재는 섬유미술이 가장 탈물질화된 것처럼 보이는 것뿐 아니라 모든 종류의 매체 안에서 작업을 수행하고 있다.)

신체 지향적 예술은 감각적이고 환기적인 진술을 형성하는데 있어서 단지 우리의 정신적 의식이 아니라 전체 존재에 관여하는 사실적이거나 은유적이거나 한 본능적인 특질을 이용한다. 그것은 언어 그 이상으로 예술의 선형적 개념들과 상호 혼합됨으로써 이러한 예술에 의해 접촉될 때는 인지가 아닌 이해로 "느껴지게 된다".

이러한 이유로 섬유와 같은 재료를 사용한 조각이 점차 증가했으며 섬유미술이 육체적이고 정신적인 세계들의 통합으로 인정하는 것이 가능하게 되었다. 예컨대 가장 급진적인 동시대 설치 작가들인 안 해밀톤, 막달레나 아바카노비치, 폴리 아펠바움, 파트릭 더우게르티와 같은 이들이 섬유와 관계하고 있다.

이들의 작업 속에 나타난 육체적인 것과 정신적인 것의 통합이란 측면에서 현대 섬유미술의 특성을 살펴보는 것은 의미있는 일인 것이다. 특히 그들 가운데서 이 글에서는 현대 섬유미술에서 현격한 선구자로 간주되는 아바카노비치의 작업을 이러한 맥락에서 살펴보고자 한다. 아바카노비치는 1960년대 사이잘 삼으로 만든 놀라운 침묵의, 강력하고 어두운 형상들의 그룹인 '아바칸' 시리즈를 구축한 작업을 선보인 바 있다. 이후 인간 신체에 대한 관심을 '아바칸'과 그것의 변형된 형태의 시리즈로 이어가고 있다. 따라서 이 글에서는 인체 기호

1) Polly Ulrich, *Beyond Touch : The Body as Perceptual Tool*, FIBERARTS, vol.26, No.1, summer 1999, p.44.

의 형상을 띠고 있는 '아바칸'을 아바카노비치의 조형언어로써 상징하고 이를 하나의 텍스트로서의 인체 기호와 몸의 확장된 이미지로서 고찰하고자 한다.

## 2. 현대 섬유미술의 양상과 신체의 재조명

### 2-1. 현대 섬유미술 속의 '신체'

예술 제작에 있어서 작가는 "그와 더불어 자신의 신체를 취한다"는 폴 발레리의 언급과 동시대 조각가 마크 디 수베로의 "조각은 당신의 바지 안에서 당신 자신이 느끼는 어떤 것이다"라는 언급에서 무엇보다도 제작과 감상에 있어서 신체의 직접적인 특성이 고려되고 있음을 알 수 있다. 예술과 미학에 있어서 이러한 언급들은 그리스어 에스테시스aesthesia로부터 기인하는데, 이것은 지각 또는 "신체의 담론"을 감지하는 것을 의미한다. 이는 인간 사유의 영역에서 감각적인 것의 반대로서 개념적인 것을 강조했던 18세기 계몽주의 이래 지배적이었던 예술 담론과는 다르다. 즉 계몽주의적 사고는 "내적" 정신과 그 개념을 근본적이고 가장 중요한 인간 지각의 유형으로 간주하고 육체적인 것, 물질적인 것, 감각적인 측면들은 전적으로 인지되는 사유로 보지 않았다. 이 같은 관찰 방식은 모더니즘 운동을 거치는 지난 200년동안 예술에 지대한 영향을 미쳤다.

또한 계몽주의 철학자들은 자연 세계를 이해하고 지배하기 위해 이론적이고 분석적인 모형아래 보편적 물질을 포섭시키고 탈물질화 시켰고 그후 왕과 교회를 위한 선전으로 예술을 무장 해제하고자 시도하는 가운데, 예술을 일상생활로부터 고립 시킴으로써 기능적인 예술 대상들로부터 "미적 경험"을 분리 시키게 된다. 이는 신체와 감각적 세계를 밀접하게 제휴시키는 작업을 하는 섬유미술가에게 딜레마를 남기게 되었다. 만일 예술이 진정으로 그것의 가장 넓고 가장 창조적인 측면에서 지각에 관한 것이라면, 신체와 정신, 육체적인 것과 정신적인 것 혹은 구체와 추상의 불모의 영역안으로 그 자체를 격리시킨 인간 경험의 원자화된 보편자에 의해 감추어질 수 있을 것이다.<sup>3)</sup>

현대 섬유미술에서의 신체와 정신의 이중적 통합을 지향하며, 탈물질화와 모든 매체안에서의 작업 수행을 보이고 있는 이들이 있다. 아바카노비치 이외에 로버트 모리스, 베케 사르, 레슬리 elf, 버버리 썸머 등이 그들로, 먼저 로버트 모리스와 같은 조각가는 1967년이래 토템적인 펠트 조각들을 구축해왔고, 그의 펠트 작업은 유연성과 인체 측정학적 무게를 가진 피부와 같은 특질을 발산한 것이다. 또한 급진적이고 성적인 전형들을 통렬하게 비판하기 위해 섬유 앳상블라주를 사용하는 베케 사르와 같은 작가와 더불어, 1960년대 중반에 시작되자 대부분 여성작가들이 섬유와 의상을 디자인하거나 뜨개질하는 것과 같은 전통적인 여성의 작업을 받아들이기 시작했는데 그들은 이 작업을 개념적이고 사회적인 초점을 가진 예술적 주제로 간주했던 것이다.

2) Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, (Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 1995), 13.

3) 참조. Babara Stafford, *Body Criticism : Imaging the Unsees in Enlightenment Art and Medicine*(Cambridge, MA, and London : The MIT Press, 1991).

보다 최근의 레슬리 달은 그녀의 종이로 된 <Dada Poem Wedding Dress>로 여성과 에이즈에 대한 논평을 하고 있으며, 버버리 썸머도 갤러리 셋팅에서 날카롭게 필러하는 신체와 조각처럼 거대한 기계로 제조된 여성의 의복을 연상시키는 드레스들을 보여준다. 이러한 종류의 예술은 점차적으로 예술과 패션사이를 교차하며 용인되는 문화적 컨텍스트 안에서 출현한 것이다.

그런 한편 기능적인 섬유미술은 포스트모던의 불안정성을 부인하는 것이 아니라 드러내어 교화시키고 속박시킨다. 즉 평범하지 않게 염색되고 길게 트여진 실크의 "코트 풍경"이 보여주는 가장 엄밀한 방식으로서의 신체, 예술의 뒤엎힘이나, 수체나무로 만든 쿠션과 등받이를 가진 라우라 포스터 니콜라손의 위트있는 "야채 초상"가구의 의미는 오직 초시간적 쓰임에 의해서만 완전하게 된다. 그러므로 유용한 기능적 섬유미술은 신체 지향적이고 시간과 연결된 범주인 퍼포먼스 아트와도 연결되는 것이다. 식료품 의상의 로버트 쿠시너와 기념비적인 나뭇가지와 병마개 의상의 닐케이브와 같은 작가들 역시 시간과 연계된 예술의 범주에서 사회적 이슈들을 거론하는데 섬유를 사용한다.<sup>4)</sup>

해밀톤은 여전히 몸짓의 친밀성을 표현하려 애쓰며 거대하고 감각적인 공간 점유 환경으로 알려진 인물로, 시카고 아트 인스티튜트에서 보여진 나뭇거리의 효과를 야기 키는 열차 트랙 옆에 창문의 맨 아래에서 천장에 닫는 막에 반하여 관람자들에게 물결치고 움직이는 커튼의 주름잡힘의 구성을 보여주었다. 해밀톤은 자신의 작업을 "신체적인"이라 칭해 왔는데, 이는 관람자가 자신의 눈 아래로부터 대신에 관람자의 신체를 통해서 관람자 자신이 일으키는 반응을 경험하기 위한 것을 의미한다.<sup>5)</sup>

이들 섬유미술가들 이외에도 즉 비디오와 디지털 미술과 같은 가장 탈물질화되고 가장 새로운 예술 형태들을 추구하는 빌 바이올라, 피펠로티리스트, 로버트 윌슨과 같은 전자 매체의 많은 작가들이 신체를 무시하기 보다는 이들 예술 형태들의 감각적 의식의 측면을 탐구하고 있는 것이다. 예를 들어 바이올라의 폭포, 탄생, 죽음 그리고 불벽과 같은 이미지들을 가진 생생한 비디오들은 침잠의 공간 환경 내에서 느린 동작, 초점의 이동, 날카로운 급전의 편집 그리고 다수이거나 여러 층의 스크린 투사들로 고도로 비취진다. 예를 들어 그의 1996년 <The Crossing> 비디오는 거대한 스크린에 가득찬 한 인간의 형상을 보이는데 위로부터 물의 급류가 덮치거나 아래로부터 불벽이 들이 삼키는 모양을 보인다. 이들 작업들은 의식, 명상, 정신성의 주제들을 탐구하는 한편 관람객의 감각적인 신체 경험을 강렬하게 만드는 것을 목적으로 한다.

즉 예술은 재현으로부터 "펠트" 경험의 영역으로 전환하고 있다. 섬유 미술의 영향은 설사 예술계에서 종종 인식되지 않는다 할지라도, 신체 경험의 전체성에 대한 그들의 강조와 더불어 널리 퍼지고 있다. 증가하는 설치 미술의 대중성은 컨텍스트와 순간성을 향한 이러한 포스트모던 방향을 강하게

4) Polly Ullrich, *op.cit.*, p.45.

5) Ann Hamilton, quoted in Joan Simon, *Temporal Crossroads*, Art Press, December 1995, 24.

메아리치게 하는 대상과 관찰자의 관습적인 패러다임이라기 보다는 오히려 의미를 표현하는 공간적인 환경세계의 장에 의존한다. 세계가 눈이 아니라 정신과 신체가 만나는 방법이 있다는 것이다.<sup>6)</sup> 이와 같은 현대미술 그리고 섬유미술에서 신체의 활성화는 동시대 사유와도 무관하지 않다. 그러므로 다음에서는 신체와 신체를 기호화하여 표현하게 되는 근본적 사고를 살펴볼 것이다.

## 2-2. 신체와 신체기호에 대한 이론적 고찰

동시대 미술, 특히 섬유미술에서 두드러진 신체의 재조명과 신체 기호는 아바카노비치의 '아바칸' 시리즈를 분석 대상으로 삼으로 터인데, 먼저 이 '신체'라는 것의 부각에 대한 철학적 고찰과 기호학적 접근을 보면 다음과 같다. 신체와 신체기호에 대한 이론적 고찰에 있어서, 우선 신체 즉 몸의 철학은 서구 지성사에서 플라톤 이래 데카르트, 헤겔에 이르기까지 육체와 정신을 수반하는 이분법적인 논리가 모더니즘의 맥락으로 20세기 중반까지 계속되고 있었다. 이들은 합리주의적 인식론의 토대 우위에 정신의 하녀로서 육체를 바라보는 입장을 취한다. 이와 같이 신체는 정신의 시녀로서 간주된 모더니즘적 흐름과 신체의 정신 혹은 의식은 분리될 수 없는 것이라는 포스트모더니즘의 반데카르트적 흐름으로 몸의 철학을 구분지었다. 데카르트적 사고에서 인간은 정신과 신체가 분리되어 정신의 우위를 주장하는 한편 반데카르트적 사고에서는 인간을 이루고 있는 것은 전체가 '몸'이라는 사실을 강조한다. 플라톤 이래 철학에서 신체에 대한 관심은 대체로 부정적이었는데 플라톤의 경우 육체의 정신을 이분법적인 대립관계로 파악하여 육체를 변화하고 소멸되는 물질성의 세계속에 있는 것으로 인식했다. 또한 데카르트도 육체와 영혼을 이질적이고 분리된 두 개의 실체로 파악하고 육체란 물질적 물체적인 것으로서 우리의 본성에 속하는 것이 아니고 오직 정신만이 본성에 속한다고 보았다.

그러나 20세기에 들어 데카르트적인 정신-육체의 이원론을 비판하며 정신과 육체의 두 실체는 분리될 수 없고 밀접하게 상호작용하는 것임을 주장하는 철학자들이 나타났다. 하이데거, 가브리엘 마르셀, 메를로-퐁티, 사르트르 등의 실존주의 철학자들은 정신과 육체의 경계선을 제거하였을 뿐 아니라 육체의 실존적 의미와 감각적 체험을 중요한 철학적 탐구의 대상으로 삼기도 했다.

사르트르의 경우 신체와 의식에 대한 이원론적 인식을 거부한다. 사르트르에게 신체는 바로 의식이다. 우리가 어떤 풍경을 바라보거나 어떤 물건을 손에 쥐고 있을 경우 우리의 눈과 손은 망원경이나 지팡이와 같은 도구가 아니고 바로 '나의 신체'이고, 나의 의식이고, 나 자신'이라는 것이다. 이렇게 의식과 동일시된 신체는 '의식의 신체성'이기도 하고, '신체의 의식성'이기도 하다.

푸코의 철학에서 몸은 '육체와 권력'의 관계로 해명되고 있는데, 특히 그는 권력의 역사에서 18세기의 중요성을 강조한다. 육체에 대한 접촉을 하지 않고, 육체적인 폭력을 가하지 않으

면서 개인을 통제하고 예측화하는 권력의 기술이야말로 근대적 권력의 중요한 특징이라 할 수 있다. 권력에 대한 그의 다양한 논증과 개념화는 결국 권력이 얼마나 정치경제적 물질성의 근거에서 인간의 육체를 관리하고 지배해 왔으며 또한 인간의 영혼을 얼마나 철저히 침투하고 점령해 왔는지를 보여준 작업으로 정리 될 수 있다.

정신분석학자 가타리와 함께 들뢰즈가 저술한 『안티오디푸스』에서는 정신분석과 관련된 자본주의 사회의 억압적 논리와 체제를 비판하고 이 체제에서 희생된 분열증 환자의 목소리로 욕망의 해방을 모색하면서 육체의 문제 혹은 '욕망 하는 기계'의 문제가 다루어졌다. '욕망 하는 기계'의 개념은 현실적으로 물질적인 육체의 개념과 같은 것으로 자아의 통일성을 부정한다. 인간의 외부와 내부의 어디에서건 굳건히 자리잡은 권력과 파시즘의 형태를 타기하고 진정한 욕망의 인간과 육체적 무의식의 능동적이고 긍정적인 힘의 가치를 일깨우는 것이라는 것을 인식케 된다.

이와 같은 몸의 철학은 데카르트적 흐름과 반데카르트적 흐름으로 구분되나 후자의 경우 몸 또는 신체에 접근하는 것이 동일하지는 않다. 이들과 함께 현상학적 신체에 관해 주된 논의를 전개한 이는 메를로-퐁티이다. 인간 정신의 절대적인 우월성을 포기한 메를로-퐁티는 인간의 '몸', '지각', '세계'를 철학의 기초로 하여 온몸으로 또는 몸의 각 기관들로서 만나고 체험하는 구체적인 세계를 가장 중요한 철학 탐구의 영역으로 정식화한다.

그는 의식의 "육화"를 강조하는 지각 철학을 위한 개요를 만들었는데, 그에 의하면 우리의 신체와 그 감각 기관 전체가 편협한 대뇌의 활동보다 오히려 가능세계를 지각하고 구성하는 데 탁월하다고 한다. 그러므로 손 조작이나 보는 것과 같은 육체적 충동은 사유와 같이 중요한 것이다. 우리의 의식, 즉 지각하려는 우리의 능력은 우리의 모든 감각의 통합으로 나온 것이다. 그리고 가장 근본적으로 예술은 지각에 관한 것이기 때문에, 메를로-퐁티는 급진적으로 예술에 있어서 신체의 역할을, 특히 예술로부터 평가를 내리고 의미를 얻는 육체적 감각의 확증으로서 재위치 시킨 것이다.<sup>7)</sup> 이와 같은 상황 아래 포스트모던 예술의 주요한 역할에서 감상의 매체로서 신체 전체를 사용하는 섬유미술이 자리 매김 되었다.

메를로-퐁티에 의하면, 인간 이해가 일련의 추상적 믿음이 아니라 육체적 세계로 방향 지워진 사건이라는 생각은, 세계는 "내가 생각한 것이 아니라 내가 살고있는 곳"이라는 의미를 강조하는 것이다. 우리는 세계 안에서 서로 서로의 상호작용의 위치 안에 자리하며 그 가운데 자아는 사물들을 이해한다. 즉 사물을 만지고 다시 사물에 의해 만져진다.

세계의 사물은 내부에 육체적인 평형을 환기시키며 이러한 상호주관성과 의미를 전달하는 수단으로서 육체적 세계를 가진 상황이 항상 섬유미술의 한 측면이 되어 왔다. 그러나 그것은

6) Bill Viola, quoted in Virginia Rutledge, *Art at End of the Optical Age*, *Art in America*, March 1998, 76

7) Merleau-Ponty's *Primary of Perception* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964); Mark Johnson, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning and Imagination* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1987); and Maurice Merleau-Ponty, *the Phenomenology of Perception*, from Richard Kearney and Mara Rainwater, eds., *The Continental Philosophy Reader* (New York: Routledge, 1996), p.87.

또한 세계를 경험하고 있는 포스트 모던 이론 내에 놓여진 가장 새로운 동시대 예술의 주요한 주제이기도 한다.

포스트모던 이론은 탈 중심, 불안정성, 그리고 탈물질화와 같은 전자 매체의 침투에 대한 많은 비난을 하는 것들과의 관계들로 난감해하고 있다. 넓게 말해서, 포스트모던 사회에서 의미나 지각은 다양하게 변화하는 사물들 사이의 불안정한 관계의 장으로부터 기인하며 우리는 무한한 정보체계를 통해 유용한 관점을 제안 받는다.

이러한 심리 상태에서 일상생활은 탈물질화 되거나 덜 딱딱한 "현실"로 나타나는데 즉 현실은 우리의 확실한 관점에 의존하지 않기 때문이다. 그리고 네트워크는 꾸준히 변화하기 때문에 의미는 계속적으로 형을 바꾸게 된다. 만일 이것이 그리하다면 이론에 의거하여 자아의 구성조차도 세계의 나머지와 세계 자체의 의식에 연관된 것으로서 조건적이 될 것이다. 즉 자아의 구성조차도 항상 재형성될 것이다.<sup>8)</sup>

이러한 전략적 근거라기보다는 과정으로서의 포스트모던 현실에 대한 정의는 철학에서 뿐 아니라 동시대 예술에서 상당한 진전을 보여 왔다. 현재의 이론 아래 예술작품에 그리고 예술대중에 대한 예술가 자신의 관계는 결정적으로 변화되어 왔는데, 현재는 예술의 의미가 예술가의 의도보다는 오히려 점점 더 대중이 수용에 의존하는 것으로 변모되어 온 것이다. 여기서 감각적 지각에서 신체의 토대를 강조하는 섬유가 가장 급진적이고 심오한 기여들을 만들어 왔다고 할 수 있다. 역설적으로, 섬유미술은 이러한 순간에 대한 포스트모던의 유연성 가운데 위치 지우고, 구체화시킨다. 따라서 섬유미술은 우리가 살고 있는 세계의 복합함과 도전성을 부인함으로써가 아니라 보다 구체적으로 확증시킴으로써 해체적인 경향을 전복시키는 것이다.

다음으로 신체의 기호화의 문제는 기호학의 탐구영역에서 작품이 아니라 하나의 텍스트화의 과정에 주목하여 그것이 의미소통 수단이 된다는 것을 밝히고자 한다. 그러나 이 의미소통단위는 작품 자체가 아니다. 이는 아직 의미소통 행위가 실현되기 이전의 상태, 즉 앞으로 활용되어야 할 투상적, 잠재적 체계에 속하며 이는 곧 언어학적으로 말하자면 통사성이 아니라 장면성이나 상황성 그리고 제작자의 의도인 것이다. 텍스트는 하나의 고립된 인공물이 아니라 인간이 이를 사용하는 행위에서 찾을 수 있으며 또한 하나의 표현이 가질 수 있는 언어 게임에 있어서의 역할이 그 행위가 가지는 의미라고 한다면 그림이라는 하나의 표현행위도 암암리에 이와 같은 언어 게임에 아래서 역할을 가질 수 있도록 제작자에 의해 수행되었다고 상정할 수 있을 것이다. 텍스트 언어학에서 제시된 텍스트성의 기준은 언어학의 적용 한계를 벗어나 다양한 분야의 보편적인 적용 가능성을 가지고 있다고 할 것이다.

특히 상호 텍스트성은 어떤 텍스트를 사용함에 있어서 사전에 경험한 또는 그 이상의 텍스트에 대한 지식에 의존하도록 만드는 요인에 관계한다. 상호 텍스트성은 크리스테바가 바흐진의 이론을 소개하면서 처음으로 도입한 용어로서 바흐진은 상호 텍스트적 관계로 보았을 경우 언술은 구체적이며 해석될 수 없는 세계관으로 언어를 인식하게 하는 곳이라고 하였다.

이 대화이론에 근거한 상호 텍스트성이란 하나의 텍스트로 다른 무수한 텍스트의 흡수이고 그에 의한 변형이라 할 수 있다.

크리스테바는 각 텍스트 구조의 여러 수준에서 물질화 되고 있는 상호 텍스트의 흔적의 개념과 일맥상통하는 점이 있고 무의식적 언어로서 구조화되며 그것은 바로 다른 사람의 언설이라고 지적하는 라캉의 타자성 텍스트 요소속에서 다른 요소의 삼입의 개념과 대응된다고 볼 수 있다.

기표로서 텍스트, 중심, 근원 지시물로서의 부재는 비유의 세계를 낳게 하고 비유는 반드시 무엇에 대한 비유가 되기 때문에 텍스트 개념은 자연히 스스로의 구축에 감금되지 않고 다른 진술들에게로 열리게 된다. 여기서 기호학의 대상이 되는 모든 의미적 실천영역들 혹은 모든 텍스트들 사이에 생겨나는 상호 의존성이 드러나게 된다. 이러한 신체와 신체기호에 관한 이론적 토대 위해서 아바카노비치의 '아바칸'을 이해하고자 한다.

### 3. 아바카노비치의 인체기호로서의 '아바칸' 고찰

#### 3-1. 아바카노비치의 작품세계와 아바칸의 위치

아바카노비치의 삶과 작품세계는 긴밀한 연관관계를 가지고 있으며, '아바칸'은 자신의 선조의 형상이자 그녀 자신의 역사와 폴란드의 역사를 담고 있는 복합적인 인체 기호이다. 그러므로 아바카노비치의 작업을 구체화하는 기호로서 등장하는 이 '아바칸'이 분석 가능하다면, 그녀의 작업과 삶의 세계는 자연스럽게 해명 가능하게 되며 이 과정에서 분석대상인 '아바칸'의 위치가 드러나게 된다.

아바카노비치의 아바칸 분석을 위해서 살펴보는 삶과 작품 세계의 첫 단계는 그녀의 개인사와 시대사에 관련된 것으로 초창기 탄생으로부터 예술가로서 형성되는 시기이다. 이 제1기는 '아바칸'이 형성되기 이전 즉 예술가의 형성과 초기 작업을 출발하는 시기이다. 아바카노비치의 탄생과 성장의 개인사적 배경 및 동구 유럽의 불안정한 20세기 중반의 시대적 배경이 드러나게 된다. 또한 1950년대 후반과 1960년대 중반까지의 예비적 창작을 준비하는 이 시기는 종이와 캔버스에 파슈나 수채를 이용하여 그렸고 한편 이들 지지대를 직조하거나 스티치하여 보여준다.<sup>9)</sup> 아바카노비치는 폴란드 출신의 국제적 작가로 인정받기 시작하면서 미술사에 등장하는 어떤 인물보다도 비극적이고 극적인 삶을 살았던 인물로 알려졌다. 그녀에 대한 개인사와 시대사 중에서 특히 기억해야 할 것은 '자연'과 '전쟁'이라는 두 요소이다. 유년시절의 성장기에 정서적 자양분을 제공한 '자연'과 독일의 폴란드 침공으로부터 야기된 '전쟁'이라는 상황이 그녀의 전 작업에 형상이자 모티브로 드러나기 때문이다.

제2기는 '아바칸'이 만들어진 시기로, 1960년대 후반과 1970년대 초의 기간이다. 1960년대 초 직조를 미술의 제작 수단으로 변형하기 시작하면서 변화를 예견하게 되는데, 사람과 자연의 만남, 베를로 짜여진 실존의 숲과 같은 '아바칸'이 제작된다.<sup>10)</sup> 뿐만 아니라 이 '아바칸'은 하나가 아닌 다수로 등장하면서

8) Paul Crowther, *The Postmodern Sudlime*, Art and Design, January 1995, pp.9-17.

9) Babara Rose, *Magdalena Abakanowicz*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, pp.17-18.

10) Babara Rose(1994), *ibid.*, p.23.

전체 작업의 규모가 확대되어 설치의 양상을 띠게 되는데, 1960년대 말부터 1970년대까지 탈장르를 경험함과 동시에 '아바칸'의 무게, 중력, 변덕이 두드러지게 나타난다. 이 시기가 끝날 무렵 <바퀴와 로프>(Wheel and Rope)를 통해 아바카노비치는 직조의 거대함을 실타래의 감김과 폴림의 상징적 형태로 보여줌으로써 조각적 형태와 섬유미술의 재료적 특성의 조합을 제시한다.

제3기는 '아바칸'이 해체된 형태로 나타나는 개조의 시기이다. 인간의 신체에 있어서 일부를 극대화하여 하나의 객체로 제시하여 보여주는데 1970년대부터 1980년대 초까지 나타난다. <두상>(Heads), <좌상>(Seated Figures), <등>(Backs), <발생학>(Embryology)의 네가지 연작이 주로 등장한다.

제4기는 1980년대 전반의 시기로 제2기와 제3기기가 복합적으로 나타나 환경적 요소와 설치의 형태를 더욱 강하게 보여주는 시기이다. 작품 제작을 시작할 당시의 회화에 대한 관심과 드로잉이 돋보이는 <얼굴>(Faces)과 <몸>(Bodies) 연작이 1970년대 말부터 1980년대 초까지 지속적으로 나타난다. 아바칸과 개조의 복합체(Abakans + Alternations)는 1980년대 전기와 중기를 걸쳐 나타난다. 이외에도 카타르시스, 육화, 네체브 시리즈가 보여진다.

제5기는 아바칸의 새로운 변형으로서 <군중>(Crowds) 이나 <전쟁놀이>(War Games)시리즈가 나타나는 1990년대 이후의 시기이다.

아바카노비치의 삶과 작품세계는 크게 다섯 시기로 구분할 수 있으며, 제1기는 예술가의 탄생으로부터 수업기이며, 제2기는 '아바칸'이 만들어지는 시기, 제3기는 '아바칸'이 개조로 등장하는 시기, 제4기는 '아바칸'의 복합, 해체가 드러나는 시기, 제5기는 '아바칸'의 새로운 변형의 시기이다. 이들 작품제작에서 공통적으로 보여지고 있는 것이 바로 '아바칸'이므로 이를 하나의 조형언어로서 살펴봄이 작품세계 이해의 단초가 되는 것이다.

### 3-2. 조형언어로서의 아바칸

현대 섬유미술이 조형적 성향을 띠며 발전하는데 커다란 영향을 미치는 아바카노비치의 작업은 탈장르적 탈소재적 성격을 갖는다. 시각예술의 포스트모더니즘적 변화 가운데 하나가 이 장르나 경계를 무너뜨리는 것인데, 아바카노비치의 작업이야말로 그러한 전통적인 시각에서 벗어나 이해할 것이 요청된다. 그녀의 작업은 조각적 형태, 섬유의 직조가 살아있는 재료적 기법적 성격, 여기에 환경에 대한 관심과 설치라는 확장된 조각 영역을 갖고 있는 동시대적 특성을 잘 보여주는 예가 되고 있다.

아바카노비치가 조형언어로 선택한 아바칸은 외형상 인간 신체를 하고 있는데, 이는 메시지 전달체로서 기호화된 형상 또는 인체 자체의 이미지를 전하고자 선택된 것이다.

구체적으로 아바카노비치의 작업세계에 나타난 조형언어로서의 아바칸을 살펴보면 다음과 같다. 아바카노비치의 작품 세계는 크게 다섯 시기로 나뉘는데, 그 가운데 제1기는 예술가의 형성기로 본격적인 작업을 위한 준비의 시기이다. 이 시기를 제외한 작품 세계는 네 단계로 나뉘는데, 이 단계들을 분류하게 하면서도 관통하고 있는 것이 바로 '아바칸'이다. '아바칸'의 명칭이 구체적으로 등장하는 시기가 바로 제2기이

며, 아직까지 인체의 형상을 띠지 않던 이 시기로부터 개조의 제3기에 이르면 생명을 가능케 한 알의 형태로부터 신체의 일부 혹은 전신이 '아바칸'으로 형상화된다. 제4기에 이르면 '아바칸'은 남녀양성의 모습, 중복과 이중의 입신의 이미지, 인간을 넘어 동물의 상들, 그리고 아바카노비치 자신과 익명의 초상들로 구체화된다. 마지막 단계에 이르면 이들 아바칸은 무리를 지어 군중으로 보여지는데, 아바카노비치의 삶이 지나는 여정을 보여주듯 전쟁, 젊음과 나이들, 아련한 기억에 다다른다. 이와 같이 아바카노비치의 작업에서 '아바칸'은 전 작업을 관통하는 조형언어로서 자리하고 그것이 단계에 따라 다른 모습으로 변형되기는 하나 그 본질적 의미나 원형을 벗어나지 않고 있다. 다시 말해 아바칸이 아바카노비치의 전 작업에 핵심적 조형언어로서 자리하고 있다고 할 수 있다. 따라서 이 절은 본 연구에서 아바카노비치의 작업을 연구하는데 가장 핵심적인 대상이 '아바칸'임을 확인하고 그것을 조형언어로 위치시키는 것을 목적으로 하고 있다.

이들 작품의 세계를 '아바칸'에 근거하여 살펴보면 다음과 같다. 제2기에는 본격적인 작품 제작이 이루어지는 '새로움의 탐구'(1969-78)가 전개된다. 직조를 작업 양식으로 삼으면서 섬유미술로의 작업으로 나아가게 된 아바카노비치는 인간 신체의 조직과도 같은 섬유의 조직을 보다 두드러진 작업의 특색으로 선 보이면서 의상과 같은 드리워진 형태로부터 아바칸이라는 구체적인 명칭의 작업을 선보이기 시작한다. 검게 드리워진 <검은 외관>(Black Garment 1969)과 직조의 텍스처들의 두드러짐을 보여주는 <화이트>(White 1966), <바로크 드레스>(Baroque Dress 1969), 길게 타원형으로 늘어선 숲의 형상과도 같은 <아바칸>(Abakans 1968-75), 인체의 일부 같은 둥근 형상의 <오렌지 아바칸>(Orange Abakans 1969), 어두운 숲속과도 같은 <블랙 아바칸>(Black Abakans 1969), 강렬한 <아바칸 레드>(Abakan Red 1969), <보-르-дук>(Bois-le-duc 1970-71), <검은 환경>(Black Environment 1970-78) 등으로 보여진다.

제3기 개조의 시기에 나타난 작업에서 아바칸은 신체가 정신을 전한다는 메시지를 함축한 것이다. 인간 신체 조직으로서의 <바퀴와 로프>(Wheel and Rope 1973), <로프 설치>(Rope Installation 1970), 인간 신체의 일부인 <머리>(Head 1973), <손>(The Hand 1976), <머리들>(Heads 1973-75), <좌상>(Seated Figures 1974-79) 등에서 아바칸은 기관의 중요성과 역할을 제시하면서 기관을 통해 신체 혹은 인간 전체를 함의하는 것으로 제시된다. 이 시기의 <풍경>(Landscape 1-4 1976)에서는 거친 재질의 삼베, 아마 등으로 마치 돌 위에 부조를 한 것과 같이 얼굴없는 인체를 보여주고, <몸통>(Trunks 1981), 속이 완전히 빈 상태의 외관만 남겨진 <등>(Backs 1980), <등들>(Backs 1976-80), 생명의 근원으로서의 알과 같은 형태로 등장하는 것이 <발생학>(Embryology 1978-81)이다.

다시 제4기에 이르면 아바칸과 개조가 동시에 보여지는데, 드로잉과 페인팅(1981-92) 작업에서 <얼굴>(Faces which art not Portraits 1983), <신체>(Bodies 1981), <얼굴>(Faces 1981, 85)등이 강한 직선들의 겹침으로 구체화된다. 또한 인체의 내부를 보여주는 <몸통 안>(Inside Dwelling Trunk 1, 2 19)이나 <서 있는 형상과 바퀴>(Standing Figure and the Wheel 1983) 그리고 <벽들을 가진 남녀양성구유자>(Androgyne

with Bricks 1984), <바퀴를 가진 남녀양성구유자> (Androgyne with Wheel 1985), <남녀양성구유자> (Androgyn), <중복> (Geminati), <임신> (Pregnant 1981-82) 등은 인체를 직접적으로 보여주지 않으나 모티브로서의 인체는 벗어나지 않는다. <카타르시스> (Katharsis 1985)의 경우 서 있는 인체 형상을 벗어나지 않으며, <환생>(1976-90), <자화상> (Self-Portrait 1976), <익명의 초상들> (Anonymous Portraits 1985-90)에서 자신의 얼굴을 얽힌 섬유들로 가면을 쓰듯 형상화하고 있으며 일련의 얼굴들은 보다 새로운 재료를 이용하여 자신과 기타 다른 이들의 얼굴을 제시한다.

이후 제5기는 군중의 형태로 나타나는데, 뇌가 없는 무수한 인간등신대들이 떼지어 보여진다. 이들은 내부는 공허하게 비고 뒷모습만으로 전체로 보이도록 설치된다. <군중> (Crowds, 1986-91)의 시리즈들과 함께 <전쟁게임> (War Game, 1987-92)에서는 인체모양의 나무에 신체 기관의 일부에 철판들이 씌워져 있어 불구의 느낌을 전달한다. <철판> (Anasta, 1989)이나 <신체의 덫> (Body Trap, 1987), <굽은 검> (Bent Sword 1987-88), <날려진 몸통> (Winged Trunk 1989)과 같은 제목의 작업은 보다 직접적으로 인간, 전쟁, 불구의 관계를 드러내고 있는 것이다. 이들 다섯 시기에 걸쳐 나타난 작업들을 통해 분명하게 확인할 수 있는 것이 바로 아바칸이 아바카노비치의 전체 작업을 관통하는 조형 언어라는 것이다.

### 3-3. 아바칸의 확장된 이미지로서의 몸

인간의 몸은 모든 사회 속에서 교육과 코드화를 따르게 된다. 몸이란 행동과 상호작용의 수단이기 때문에 몸을 통한 이러한 습득들이란 사회학자 마르셀 모스<sup>11)</sup>가 “몸의 기술들”라고 불렀던 영역과 관계한다. 사람이란 몸을 간수하고 먹고 배설하는 것을 배우지만 또 달리고 짐을 나르고 물건을 정리하며 연장의 사용을 배운다. 이러한 것은 사회에 따라서 또는 그 사회의 기술 발달의 상태에 따라서 아주 다양하다. 몸이란 집단 안에서, 그리고 집단들 사이에서 정체성 확인과 의사 소통을 할 수 있게 해주는 사회적 코드화들에 종속되며 그에 맞추어 빛어진다. 그렇다면 아바칸에 나타난 몸의 이미지는 어떤 것인지 구체적으로 살펴보면 다음과 같다.

먼저 몸에 대한 접근에서 대체로 현상학적 접근이 그러하듯 성에 대한 것은 다분히 중성적으로 나타난다. 아바카노비치가 지니고 있던 성에 대한 가장 근원적인 것은 유년시절 어머니에 의해 절망스런 성으로서의 여성이었다. 가부장제의 전통 아래 부계 중심의 생활을 벗어나지 못했던 당시의 헝가리에서 그녀의 어머니에게 그녀 자매들은 가계를 잇지 못하는 좌절스런 성이었던 것이다. 아바카노비치는 그 사실을 알고 상당히 괴로웠으며, 그녀 자신의 성(gender)에 대해 거부감을 느꼈었다.

1970년대부터 현재까지의 아바카노비치 작업에 나타난 특징이라면 추상적이든 구상적 형태든 인간 신체를 기초로 하고 있다는 점이다. 아바카노비치가 경험한 삶의 세계는 동유럽이라

는 이념적 동류향으로부터 폴란드라는 보다 작은 항에서 시작되는데, 그 인간 등신대는 그녀 자신의 삶속에 자리하는 역사적이고도 심리적인 생명체와 같은 것이다. 그러므로 그녀의 모든 작업은 ‘아바칸’이라 불리는 인간 기호를 분석함으로써 그 의미를 파악할 수 있는 것이다. 그러한 이유로 하여 본 연구는 아바카노비치의 생애와 작품의 연관관계를 이 인체를 기호로 하여 보여주고 있다는 전제 아래 출발하고자 한다.

먼저 아바카노비치가 자신의 작업을 ‘아바칸’이라 칭하면서 궁극에 찾고자 한 모든 작업의 공통적 요소이자 모티프의 근원은 자신을 있게 했던 선조의 혈통으로 환원된다. ‘아바칸’은 그녀의 선조이자 폴란드에서 태어나면서부터 시작된 그녀의 삶이 담긴 또 다른 아바칸인데, 본래 그녀 부계의 선조인 징기스칸의 한 종족을 일컫는 명칭이다.<sup>12)</sup> 이미 그 종족을 지칭하는 것에는 공포스런 타르타 정복자로서의 강인함과 생명력을 담고 있는 것이라 할 수 있다.

이와 같이 이미 명칭에서부터 자신의 선조와 자신의 생명을 지칭하는 ‘아바칸’은 1960년대 말에서 1970년대 초에 유기적 형태를 띤 직조로 만들어졌다. 이 생소한 3차원 직조형태는 펼쳐진 여성의 육체로 보일 수 있는 자유롭고 상징적인 형태를 띠고 있었다. 아바카노비치는 전적으로 새로운 표현 언어를 창안하고자 노력하는 가운데 이러한 ‘아바칸’ 양식과 함께 재료에 상당한 심혈을 기울여 제작하였다. 아바카노비치는 동물, 식물, 광물 형태로부터 부드럽고, 딱딱한 표면을 발견하고, “부드러운” 인간 신체조차도 “딱딱하”거나 뼈와 같이 접근될 수 있다고 생각했다. 이러한 결합에서 아바카노비치는 광범위한 매체로서의 섬유에 매혹당했다. 사이잘 섬유와 잘 어울리는 매우 두꺼운 로프와 같은 섬유, 대마, 아마, 울, 말총과 같이 부드러우면서도 비규칙적인 재료를 통해 재질감 있는 표현을 가능하게 하고, 길게 드리워진 유기적 형태로부터 감추어진 배면이 없이 투명한 내부를 드러내도록 제작한 것이다. 이 타원형에 가까운 직조의 섬유들이 다소 물결처럼 접히거나 자연스럽게 방향을 타듯 설치된다. 이것이 하나에서 다수로 많아지면서 ‘아바칸’은 한 인물이 아니라 하나의 “족”으로 자연의 숲과도 같이 보여지기도 한다. 이러한 어둡고 빠르게 짜여진 실존의 전체 부족은 인공 숲의 형태와 같이 보였고 그것의 거친 나무껍질 같은 표면과 수직의 형태는 사람과 자연 둘다의 특징을 부여했다.

초기의 ‘아바칸’의 직조형태에서는 구체적인 인간 신체를 거의 느낄 수 없지만, 1970년대 중반부터 ‘아바칸’의 유기적 형태가 인간 신체의 한 부분으로 형상화되면서 점차 강한 인간 육체를 상기시킨다. <머리> <좌상> <등> <발생학>의 작업에서 사람의 뇌, 머리, 얼굴, 손 등 신체의 여러 부위들은 아바카노비치의 사고를 흡수했던 현재와 과거의 인간 조건의 문제들을 표현하는 데에 초점을 맞춘 이미지들이다. 이들은 마음과 몸의 이중성에 관련된 것으로 천을 사용한 섬유미술에 있어서의 총체적이고 결정적인 변화를 도출한 것이다. 직접적 신체 부위를 내세운 이들 작업에서 <머리>는 좀더 추상적인 형식으로 만들어졌는데, 금속 틀 위의 여러 번 두드린 삼배 표면에 사이잘 삼과 로프가 속을 채우고 있다. 어떤 것에서는 여러 개의 로프와 실이 찢어진 삼배 천 사이로 보이는데 이는

11) Marcel Mauss, 1873-1950. 프랑스의 사회학자. 뒤르켐의 제자로서, 파리 대학 인종학연구소를 지도하였다. 위베르와 함께 종교 사회학에 관한 첫 작업을 발표했다. 희생의 성격과 기능에 관한 소론(1897~1898) 등 연구가 있다.

12) Babara Rose(1994), *op.cit.*, p.9.



퍼 노출된 뇌의 모습이나 피어오른 꽃망울과 비슷하게 보인다. <좌상>은 이러한 방식으로 개량된 사람 형상을 직접 다룬 그녀의 첫 작품이었다. <두상>의 막바지에 그녀는 초인적인 크기의 '아바칸'을 인간의 실제 크기로 변화시키면서 앉아 있는 사람의 앞쪽 면과 뒤쪽 면을 석고 몰드를 사용하여 조각상을 제작했다. 완전한 크기의 상을 만든다는 생각을 버린 그녀는 부분을 만드는 데에 초점을 맞추었다. 그녀는 석고 몰드를 왁스칠하고 거친 삼베 조각을 그 표면에 풀로 고정하여 상의 앞면 몰드로부터 여러 개의 주조품을 만들어냈다. 딱딱한 껍질을 형성한 삼베와 풀은 석고 몰드로부터 분리되며 그녀가 가는 선으로 만든 기초 위에 올려놓은 머리, 손이 없고 성별을 알 수 없는 몸통은 기존의 전통적인 조각 작품과는 달리 투명하고 영묘한 것이었다.

아바카노비치는 팔은 원래의 모습을 하고 다리가 없는 오직 토르소에만 적용할 수 있는 석고몰드의 뒷 부분 사용 방법을 알게 된 것은 몇 년 전의 일이다. 그녀는 <등> 시리즈를 1976년에 시작하였다. 아바카노비치의 내용물이 다 빠져 버리고 성이 제거된 토르소는 로망의 열정적이고 에로틱한 신체 부위와는 상반되는 것이다.

1978년 아바카노비치는 새로이 부드러운 작품을 시작하게 되었는데, 그것은 개조(Alterations)의 매듭짓기로 하고 이 새로운 시리즈에 <발생학>이라는 타이틀을 붙이고 2년동안 그녀는 오래된 대마 가방, 가제, 먼처럼 재료들을 바느질하고 삼, 실 등으로 그것들을 채우는 작업을 했다. 제일 큰 작품은 굵기야 철소재 프레임 작업을 하기도 했다. 마침내 680개의 개별적 작품들이 전체 원을 만들게 되었는데 그 작품들은 아주 작은 조각들만한 크기의 오브제부터 거인 같은 달걀모양에 이르기까지 다양했다. 이것들은 1980년 베니스비엔날레에서 처음 공개된 후 1982년 개인전에서 선보여졌다. <발생학>은 건조하고 자갈같은 강바닥과 유사했다. 비평가들은 부드럽게 채워진 천 조각들, 감자들, 둥근 도둑, 고치, 두뇌 등을 좋아하게 되었다. <발생학>의 거친 타원형 요소들은 자연적 형태에 대한 은유적 관계 설정을 함축하고 있으며 구상적이지도 추상적이지도 않은 감각 내에 있는 것이다.

이후 직접적으로 인간의 얼굴과 신체가 드로잉으로 제작되기도 하는데 1980년대 전반 '아바칸과 개조'의 작업이다. 얼굴보다 신체 시리즈에서 마치 엑스레이를 연상시키는 표면 효과와 자동동체의 복부들이 과장되어 보이는 대조가 강한 화면을 특징으로 한다. 이때의 신체는 아바카노비치의 남편인 안이 모델이 되고 거의 실 크기의 드로잉으로 나타난다. 이 드로잉 이후 <서있는 형상과 바퀴>은 거친 질감을 가지도록 제작된 것으로 기계를 할 수 없는 불완전하고 거친 표면의 실제 인간 크기의 형상이 나타난다. <레드 아바칸> <브라운 아바칸> <엘로우 아바칸>에서는 마침내 인물들이 아닌 석회암의 단면을 이용한 다소 추상적 형태를 띤다. <카타르시스>나 <환생>과 같은 후기 작업에서는 알루미늄을 이용한 작업이 등장하였고 <환생>은 특히 얼굴의 외곽선이나 코, 입술, 눈의 흔적이 거의 보이지 않도록 간략화 된 것이다.

1990년대 전후 <균중>은 올이 굵은 삼베와 송진으로 만들어진 성 정체불명의 인체로 전체적으로 키가 큰 남성으로부터 머리가 떼어진 모습을 한다. 균중은 그녀에게 더 이상 인격체가 아니라 떠밀리고 짓밟히는 또 다른 몸이다.

이와 같이 '아바칸'이라는 명칭과 인간적 형태는 그녀의 작업 초반부터 거의 동시대의 작업까지 계속됨을 알 수 있다. 궁극적으로 인간의 외적 신체에 근거하나 다양한 재료와 형식을 구사한 것이다. 따라서 이와 같이 조형언어로 제시된 아바칸을 다음 절에서는 인간의 몸이라는 가시적 형태와 그 안에 중첩된 상호텍스트적 의의를 지닌 것으로 살펴보고자 한다.

#### 4. 아바카노비치의 '아바칸'의 종합적 이해

##### -인체기호로서의 상호텍스트성

아바카노비치가 가진 독특한 특성은 고립된 삶, 신화와 민속의 잔재, 전통과 권위에 대한 저항, 창작의 추진력과 경험세계로부터 기인된 것이라 할 수 있다. 이와 같은 특성이 '아바칸'에 전이되어 하나의 복합적 기호로 보여지게 된 것이다. 아바칸에 전이된 각각의 경험세계 속의 텍스트로서 중첩되고 공유되어 상호텍스트성을 갖게 된다. 이들 텍스트적 성격을 아바칸의 기원에서부터 그녀의 삶과 예술적 표현에 까지 확장하여 살펴보면 다음과 같이 나타남을 알 수 있다.

아바카노비치가 비판습적인 일반 사회규범을 따르지 않는 미술을 살아남게 하고 창조하는데 필요한 많은 힘은 그녀 자신의 존재에 대한 인식으로부터 비롯된 것이다. 그녀의 작업을 '아바칸'이라 칭하면서 궁극에 찾고자 한 모든 작업의 공통적 요소이자 모티프로 삼은 그것은 결국 자신을 있게 했던 선조의 혈통으로 환원된 것이다. 그러므로 '아바칸'은 그녀의 선조이자 폴란드에서 태어나면서부터 시작된 그녀의 삶이 담긴 또 다른 '아바칸'인 것이다. 그러한 것들 중, 첫 번째 '아바칸'은 그녀의 선조로부터 비롯된 근원적 텍스트이다. 러시아 혁명 동안 다른 이들은 모두 살해되고 오직 그녀의 아버지와 그의 형제만이 폴란드로 탈출하였던, 아버지 콘스탄티 아바카노비치는 공포스런 타르타 정복자 징기스칸 혈통이다. 징기스칸은 몽골로부터 중국과 러시아를 삼켰던 정복자인데, 막달레나의 가계에 그의 이름을 부여한 선조가 바로 사나운 Abakhan, 혹은 Abaqar로 12세기 페르시아 이란인이었다. 이와 같이 기질적으로 강인한 이 선조의 이미지로부터 비롯된 '아바칸'은 인체라는 토대를 통해 하나의 텍스트로 제시된 것이다.

또 다른 텍스트적 의미를 갖는 '아바칸'은 폴란드에서의 그녀 자신의 삶과 예술에 대한 태도에 있다. 어떤 운동이나 학파와 연계되길 바라지 않으면서 토론에 고무되었던 그녀는 자신의 예술에서 전후 폴란드와 이전 역사 사이의 분열만큼이나 급진적으로 과거를 완전히 깨뜨리는 표현을 만들고자 결심했다. 그런 결심으로 그녀는 스크래치를 시작했고, 새로운 형태를 창안하는 것뿐만 아니라 형태 그 자체를 지탱하는 재료를 만들어내야 했다. 그녀는 인간이 기계에 의존하기 전의 시간으로 예술을 되돌리고자 하여 생물학적이고 자연적 과정으로 그 자체를 지탱하는 필연성을 창조하고자 했다.

"내가 작업에 사용하는 섬유는 식물에서 나온 것이며, 이는 우리 자신이 구성된 것과도 비슷하다..... 우리의 심장은 관상동맥 조직과 살아있는 실타래같은 것으로 둘러싸여져 있다..... 섬유를 다루는 우리는 신비로움을 다룬다.....마른잎은 바삭 마른 시체를 생각나게 하는 조직을 가진다..... 우리 몸의 생물학

적 특성이 파괴될 때 피부는 잘려져야 한다. 나중에 그것은 섬유처럼 짜여져야 한다. 섬유는 우리의 덮개이자 의복이다. 손으로 만들어진 그것은 우리의 생각에 대한 기록이다.”<sup>13)</sup> 이러한 언급은 아바칸을 형성시키는 인체기호로서의 의미를 가진 형태와 더불어 재료 역시도 아바칸을 이루는 중요한 요소임을 강조하는 것이다.

위의 성격을 통합시키는 아바카노비치의 재료에 대한 관심과 형태에 대한 강조가 결합되어 아바카노비치의 ‘아바칸’이 만들어지게 된 것은 1965년 상파울로 비엔날레에서 그랑프리 수상한 이후이다.<sup>14)</sup> 새로운 스튜디오를 갖으면서 아바카노비치는 ‘아바칸’이라 불리는 직조 연작을 시작하는데, 폴란드의 비평계에서는 처음 이 단어를 ‘이아철타’Iacheta라고 사용했었다. 여기서 보여진 작업은 낫선 3차원 직조 형태로 펼쳐진 것으로 아직까지는 육체적인 형태를 띠지 않았다. 그것들은 온통 주변을 둘러싸는 실내 환경을 만들어 내는 대단히 자유롭고 상징적인 형태였다. 처음에 아바카노비치는 한 번에 하나를 만들었지만 이후 몇 년에는 이러한 어둡고 베를로 짜여진 실존의 전체 부족을 그녀가 자아냈다는 것이 명확해지게 되었다. 함께 보여지는 그들은 인공 숲의 형태처럼 보였고 그것의 거친 나무껍질 같은 표면과 수직의 형태는 사람과 자연 둘 다의 특징을 부여했다.

이들 ‘아바칸’은 인체기호로 형상화되었지만 결코 인체를 대신하는 것이 아닌 텍스트라는 성격을 갖는다. 인체의 외관과 내부가 긴밀한 유기적 구조로 이루어진 것을 보여주는 것 대신에 보이는 쪽에서만 형상을 인식할 수 있고 반대편에서는 텅빈 공간을 보여주는 다분히 표피적인 인간형상의 텍스트인 것이다. 평평하게 펼쳐진 직조 아바칸들 뿐 아니라 1967년부터 1970년까지 제작한 적대감과 타자에 대한 몰이해처럼 불확실한 정치적 운명으로부터 자신을 방어할 수 있었던 수작업으로 만들어진 아바칸 “죽”에서도 그러하다. 그녀는 마루 바닥에서 잠을 자고 있는 러시아 병사들로 가득 찬 프라하 역의 광경을 회상하며 아바칸의 죽을 형상화하는데, 그들은 여름 속옷을 입고 마루 바닥에 뿌려져 있는 마대자루 같이 보여진 것이다. 이 구부정한 자세의 마대자루 같은 몸의 이미지가 ‘아바칸’으로 각인된 것이다.

또한 ‘아바칸’은 신체의 일부가 제시되면서 전체 인체를 대신하는 텍스트적 성격을 갖는다. 사람의 뇌, 머리, 얼굴, 손과 같은 신체 여러 부위들은 그녀의 사고를 흡수했던 현재와 과거의 인간 조건의 문제들을 표현하는 데에 초점을 맞춘 이미지들이다. 네 개의 조형미술과 비조형미술 조각작품들의 순환은 ‘개조’Alterations : 두상 Head (1973-1975), 좌상 Seated Figures (1974-1979), 등 Backs (1976-1982), 발생학 Embryology (1978-1981) 이라는 공통된 타이틀 하에 구현된 마음과 몸의 이중성에 관련되어 있다.

한편으로 모든 아바카노비치의 형상은 범용적으로 性的 차이가 결여되어 있는 텍스트이다. 성이나 인종에 의해서 신체를 구분 짓는 것은 그녀의 예술에 나타나는 보편성을 구속시키는 것이다. 아바카노비치의 내부조직에 관한 언급, 신체의 腔으로의 초대는 감정적으로 신체예술에 관한 피상적 감상주의를 넘

어서는 감정적인 충격을 야기시키면서 관람자와의 친교를 함축한다. 여기에서 신체예술에 관한 피상적 감상주의라 함은 예술가들이 나르시스트적으로 그들의 신체를 행위예술이나 사진, 비디오에서 보여주는 것을 말하는 것이다. 아바카노비치의 작품에서 보여지는 힘과 격렬함은 재료를 토해내는 그녀의 과감함으로부터 그녀의 심연의 무의식으로부터 야기된다. 그리고 그것은 변화된 그녀의 이미지 속에서 사용된다. 과정은 고통스럽고 어렵다. 그녀는 어떠한 힘이 그녀 내부에서 만들어졌는지 정확히 이해하지 못한다고 했다. 첫 번째 그녀는 일련의 작업을 하는 도중 얻게되는 신체적 병으로부터 마음이 동요된다고 했다. 새로운 작업을 위한 관념은 모호한 형태로 그녀에게 나타난다. 그러나 그것의 실체는 침부되기도 제외되기도 하면서, 받아들여지기도 하고 무시되기도 하면서 그녀가 만족할 때까지 작업 도중에 등장한다. 오브제로서 그녀의 작품을 그녀 스스로 생각하는지 묻게된다면, 아바카노비치는 반대로 작품들은 스튜디오에서 어떤 순간에서도 삶을 영위할 수 있는 부유하는 생명체로 보여진다고 대답한다.

이러한 연관성 하에서, 우리는 아바카노비치가 종족이나 사회의 총체적 질병을 사라지게 하는 정신적인 굶을 통해 아니며, 정신적 신체적 중독에 대한 정화를 통해 치료하기 위한 사면으로서의 예술가의 역할을 생각하고 있음을 알게된다. 그녀는 작품을 고안하고 제작하는 동안 야기되는 고통과 이 고통은 작업이 마쳐졌을 때에만 끝나게 되고, 그녀 자신과 완전히 분리되었을 때 굳건한 객체가 된다는 창조의 과정을 경험한다.

고전적인 의미와 현대적 의미 모두에서 카타르시스는 집단적 혹은 개인적으로 고통과 상처 입은 비극을 거부하는 데서 억눌린 감성을 풀어주는 것이다. 우리가 역사를 헤치고 살아온 모든 이들에게 상흔을 남기는 역사적 사건들에 대해 (느끼는 것과) 마찬가지로 그러한 경험들을 위한 영원한 기념비를 창조하는 이 순간이 아바카노비치에게 얼마나 중요한가를 이해할 수 있다.

그리고 이러한 인체 텍스트들이 상호 통합되어 나타난 것이 <군중> 시리즈에서이다. “군중은 마치 뇌가 없는 기관처럼 행동하기 시작하기 때문에 가장 잔인하다.” 라고 그녀는 언급했다. ‘군중’은 1986-87년에 만들어진 것으로 50개의 직립 인물상으로 구성되었으며 그것은 어깨, 팔, 손 그리고 분명한 발가락을 지니고 있어 비교적 실제 살아있는 것은 모습을 띠고 있다. 이것은 1988년 부다페스트에 있는 현대미술관에서 열린 아바카노비치 회고전에서 처음 선보인 것이다. 울이 굵은 삼베와 송진으로 만들어진, 性 정체 불명의 인체인 이 상들은 키가 큰 남성에게서 떠낸 머리가 없는 등신상이다. 모두 네 개의 버전으로 된 ‘군중’에 나타난 인물상은 울이 굵은 삼베로 만들어지고 송진으로 고정되었으며, 구조가 변화, 진화하는, 다음 세대를 낳기 위해 끊임없이 재형성되고 재형상화되었다. 아바카노비치의 연작은 언제나 그렇듯이 각각의 형상이 유사하기는 하지만 모두 동일하지는 않다.

이들 상은 재료의 깊은 주름과 도드라진 질감은 부드러운 인간의 피부보다는 단단한 섬유의 외침을 제시한다. 삼베는 정확히 말하면 옷도, 피부도 아닌, 아바카노비치의 사고 방식과 이어지게 하는 또 하나의 경계지점이다. 아바카노비치의 군중에 대한 경험은 그녀의 잔혹한 유년시절의 말미와 일치한다. 갑자기 그녀는 더 이상 인격체가 아니라 단지 떠밀리고 짓밟

13) Babara Rose(1994), *ibid.*, pp.20-21.

14) Babara Rose(1994), *ibid.*, p.23.

힌 또 다른 몸(body)일 뿐임을 드러내는 것이다. 군중 속으로 우리가 되어 가는, 비인간화의 경험은 그녀에게 고통과 압박감을 주어 왔고, 다른 한편으로 그것은 그녀의 설치작품에서 근본적인 요소인, 형상들 사이의 공간이 지닌 무게와 가치에 민감하게 되었다. 또한 '군중'은 준비되지 않은 관객으로 하여금, 수적으로 위협적이면서 머리 없이 서 있는 군대 형상에 대면케 한다. 이들은 또한 몽유병 환자의 최면성을 지니고 있다. 이들은 *The Revolt of the Masses*(1929)에서 스페인 철학자 호세 오르테가 이 가세트(José Ortega y Gasset)가 묘사한 혼란스럽고 위험한 인간상인 것이다.

텍스트로서의 '군중' 연작의 최종작은, 1991년 볼로냐에서 청동으로 제작한 36명의 인물 형상으로 되어 있다. '청동 군중'은 미네아폴리스 워커아트센터에서 열린 조각 공원의 새로운 확장을 여는 전시에서 최초로 선보이게 되는데, 이 엄청나게 표현적인 형상들은 실제 인물 크기보다 거대하다. 유사하지만 결코 동일하지는 않은 이 상들은 표현과 윤곽선에서 미묘한 차이를 갖는다. 아바카노비치는 인물상의 외부만큼이나 세심하게, 골격을 제시함으로써 내부를 구조해냈다.

이상의 인체 기호로서의 '아바칸'은 과거의 경험과 다른 세계들의 텍스트들을 상호 중첩하고 혼용하고 있음을 알 수 있다. 아바카노비치의 존재의 근원과 폴란드적 역사와 20세기 후반의 예술적 정신과 경험이 아바칸이라는 인체기호로 전이되어 나타남을 확인하였고, 아바카노비치의 작품 세계는 이와 같은 아바칸의 상호텍스트성으로부터 이해 가능케 된다.

#### 4. 결론

몸 철학의 배경 아래 아바칸이 정신과 육체의 이원화된 정신성이 아닌 분리할 수 없는 일련의 텍스트들이 그 물망을 이루고 있는 상호텍스트성의 국면을 가진다는 점을 도출한 결과 아바카노비치의 아바칸은 인간 등신대를 한 아바카노비치 자신이 폴란드인 이며 선조임을 알 수 있다. 이것은 철저히 몽개진 얼굴과 앞과 뒤의 구분이 모호한 또한 남녀의 구분이 안 되는 중성적 인체 기호로 전쟁과 이념, 불안과 자유, 남과 여 등의 모든 대립적인 요소들이 공존하는 세계를 담고 있는 형상인 것이다. 우리의 몸은 이미 선조로부터 같이 존재하는 확장된 이미지이고 인체 기호로 된 몸은 세계의 대중적 이미지가 상호 텍스트가 중첩되어 있는 것이다. 그러므로 우리의 세계이자 자신의 내부이기도 한 아바칸을 통해 세계의 모습을 보여주고자 했다.

이상에서 아바카노비치의 아바칸 시리즈의 특성을 통해 아바카노비치의 조형세계를 보다 철저한 이론적 검토로 고찰할 수 있다는 의의를 가질 수 있다, 또한 아바카노비치의 조형세계 르르름의 철학과 인체에 대한 기호학적 관점이 방법적 틀거리로서 타당성을 갖는다는 결론에 도달했다. 이러한 접근이 섬유미술을 보는 객관적 검토라는 연구 사례를 남기는 의의와 함께 두 영역의 방법들을 연계한 바, 각 영역에 있어서 미진한 부분이 남게 되는데 이는 선결과제로 삼는다.

#### 참고문헌

● Babara Rose, Magdalena Abakanowicz, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1994.

● Polly Ullrich, Beyond Touch : The Body as Perceptual Tool, FIBERARTS, vol.26, No.1, summer 1999.

● Terry Eaglton, The Ideology of the ,Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 1995

● Babara Stafford, Body Criticism: Imaging the Unsees in Enlightenment Art and nnnnMedicine, Mit press, 1991

● Joan Simon, Temporal Crossroads, Art Press, December 1995

● 정화열, 몸의 정치, 민음사, 1999.

● 프랑스문화연구회, 몸의 이해, 어문학사, 1998.한림미술관/이화여자대학교 기호학연구소 엮음

● 이화여대 출판부,몸과 미술:새로운 미술사의 시각, 이화여대 출판부, 1999.

● 김기용, 기호학이란 무엇인가, 민음사, 1994

● 롤랑바르트, 김희영역, 텍스트의 즐거움, 동문선,1997



제2기  
Abakan Red(1969)



제4기  
Heads(1973-75)



제3기

Self-Portrait(1976)



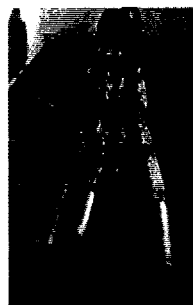
제4기  
Backs near Calgary(1982)



제4기  
Negev(1987)



제5기  
Crowded(1990-91)



제5기  
Booby Trap(1987)



제5기  
Puellae(1992-93)