

아바카노비치에 있어서 신체 기호의 문제 -아바칸Abakans과 몸의 확장을 중심으로*

김 성 희**

- I. 서론
- II. 현대 섬유미술의 양상과 신체의 재발견
 - 1. 현대 섬유미술 속의 '신체'
 - 2. 신체와 신체기호에 대한 이론적 고찰
- III. 아바카노비치의 신체기호로서의 '아바칸' 고찰
 - 1. 아바카노비치의 작품세계와 아바칸의 위치
 - 2. 조형언어로서의 아바칸
 - 3. 아바칸의 확장된 이미지로서의 몸
- IV. '아바칸' 신체기호의 의미작용과 상호텍스트성
 - 1. 작품(좌상 Seated Figures)의 구조의미론적 분석
 - 2. 신체 기호로서의 상호텍스트성
 - 3. 아바칸의 몸의 확장과 신체기호로서의 종합적 이해
- V. 결론

I. 서론

섬유미술과 같은 공예의 가장 순수한 형태적 성격은 물질적 세계와 인간의 신체성이 서로 밀접히 연계되어 전개된다는 데 있다. 특히 따뜻함, 가축성, 보호, 살갓과 섬유와의 관련성은 육체적 물질성과 우리의 육화된 세계로 제후되어 왔지만, 이 육체성이 수백년 동안 섬유와 기타 다른 공예를 미술계의 가장 낮은 하이라키로 격하시킨 근본 요인이 되기도 한다. 그럼에도 불구하고 현재는 급격한 변화의 가운데 있으며 1960년 이래 철학과 예술이 신체를 다시 돌아보기 시작

* 이 논문은 2000년도 시립 인천전문대학교 학술 연구 지원에 의해 연구되었음.

** 시립인천전문대학 산업디자인과 교수

하면서 신체는 중요한 미적 주제로서 자리하게 된다. 보다 급진적인 일부 철학자들은 이제 신체를 인간 지각의 결정적인 요인으로 탐구하며 이에 따라 수세기 동안 지배해온 서구 유럽의 미적 이론을 변형시키게 이르렀다. 물론 그러한 미적 이론의 핵심은 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 가속화 될수록 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 가운데서 신체를 발견하여 예술의 주요한 패러다임으로 자리매김 하기에 이르렀다.

1980년대 이후 점점 더 많은 사회학자들이 몸의 중요성을 강조하면서, 전통적으로 '표면화되지 않았던' 몸의 중요성을 분명히 밝히고 있다.¹⁾ 또한 신체와 정신의 이중적인 성격의 통합은 포스트모던 기획들의 하나이기도 했는데, 이러한 통합을 위한 방식을 지적해온 것은 다름아닌 공예였으며 그 중 섬유미술이 가장 탈물질화된 것처럼 보일 뿐 아니라 모든 종류의 매체로 작업을 수행하는 영역이라 할 수 있다.²⁾ 대체로 신체 지향적 예술은 감각적이고 환기적인 설명을 형성하는데 있어서 단지 우리의 정신적 의식이 아니라 전체 존재에 관여하는 사실적이거나 은유적이거나 한 본능적인 특질을 이용한다. 그것은 언어 그 이상으로서 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. 예를 들어 가장 급진적인 동시대 설치 작가들인 안나 해밀톤, 막달레나 아바카노비치, 폴리 아펠바움, 파트릭 더우게르티와 같은 이들의 작업은 섬유와 보다 밀접하게 관계하고 있다. 그러므로 이들의 작업 속에 나타난 육체적인 것과 정신의 것의 통합이란 측면에서 현대 섬유미술의 특성을 살펴보는 것은 의미있는 일이 될 것이다.

이 글은 그들 가운데 현대 섬유미술의 현격한 선구자로 간주되는 아바카노비치

1) 크리스 설링/ 임인숙 역, 『몸의 사회학』, 나남출판, p.53.

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

의 작업을 이러한 맥락에서 살펴보고자 한다. 아바카노비치는 1960년대 사이잘삼으로 만든 놀라운 정도로 침묵하고 있으면서 강력하고도 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 신체 기호의 형상을 띠고 있는 '아바칸' 을 아바카노비치의 조형언어로서 상정하고 이를 하나의 텍스트로서의 신체 기호와 몸의 확장된 이미지로서 고찰하고자 한다.

구체적으로 2장에서는 현대 섬유미술의 양상 속에서 발견되는 '신체'의 의미를 살펴볼 것이며 나아가 '신체'가 부각될 수 있는 이론적 고찰이 수반된다. 3장에서는 앞에서 다루어진 아바칸을 신체 기호로서 위치시키고, 아바칸을 조형언어이자 확장된 몸 이미지로 살펴볼 것이다. 마지막으로 4장에서는 '아바칸'을 조형언어로 삼고 있는 대표작인 <좌상 Seated figures>를 구조의미론적으로 분석해보고 이에 대한 보완적 방법으로 텍스트기호학의 상호텍스트성을 부가하여 살펴볼 것이다.

이와 같은 절차에 따라 다음에서는 아바칸을 기초로한 아바카노비치의 작품에 대해 종합적 이해를 시도할 것이다. 궁극적으로 이 글은 '아바칸'을 기초로한 작품들이 각기 다른 텍스트적 성격들로 상호중첩되어 있어 개인과 국가의 역사를 함축하며 나아가 자신과 작업의 정체성을 드러내고 있다는 결론에 도달하고자 한다.

II. 현대 섬유미술의 양상과 신체의 재조명

1. 현대 섬유미술 속의 '신체'

현대 섬유미술에 있어서 신체는 재료적 속성으로부터 신체의 형상이라는 모티브적 특성에까지 다양하게 다루어진다. 특히 아바카노비치의 작품에 나타나는 형상적인 성격이나 매체적 속성은 신체적 요소와 매우 잘 부합된다.

따라서 아바카노비치를 둘러싸고 있는 동시대 섬유미술들의 '신체'에의 주목을 먼저 살펴보고자 한다.

예술 제작에 있어서 작가는 "그와 더불어 자신의 신체를 취한다"는 폴 발레리

3) Paul Valery(1871-1945) : 프랑스의 상징주의 시인, 사상가로 시를 불순물이 들어가지 않은

3)의 언급은 무엇보다도 제작과 감상에 있어서 신체의 직접적인 특성이 고려되고 있음을 의미한다. 예술과 미학에 있어서 이러한 언급들은 그리스어 아이스테시스 *aesthesia*로부터 기인하는데, 이것은 지각 또는 “신체의 담론”⁴⁾을 감지하는 것을 의미한다.⁵⁾ 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 고립시킴으로써 기능적인 예술 대상들로부터 “미적 경험”을 분리시키게 된다. 이는 신체와 감각적 세계를 밀접하게 제휴시키는 작업을 하는 섬유미술가에게는 딜레마로 작용하게 되었다. 만일 예술이 진정으로 자체의 가장 넓고 가장 창조적인 측면에서 지각에 관한 것이라면, 신체와 정신, 육체적인 것과 정신적인 것 혹은 구체와 추상의 불모의 영역안으로 그 자체를 격리시킨 인간 경험에 의해 은닉될 수 있을 것이다.⁶⁾

그럼에도 불구하고 현대 섬유미술에서의 신체와 정신의 이중적 통합을 지향하며, 탈물질화와 모든 매체안에서의 작업 수행을 보이고 있는 이들이 있다. 아바카노비치 이외에 로버트 모리스, 베케 사르, 레슬리 딜, 버버리 쉼머 등이 그들로, 먼저 로버트 모리스와 같은 조각가는 1967년 이래 토템적인 펠트 조각들을 구축해왔고, 그의 펠트 작업은 유연성과 인체 측정학적 무게를 가진 피부와 같은

순수상태에 놓아두려 했으며, 예술 자의식의 문제, 유럽 문명의 위기에 관해 투철히 고찰하여 20세기 예술과 사상에 많은 영향을 미친다. 그에 의하면 신체는 4가지 단계로 나뉜다. 제1의 신체는 ‘나의 신체’, 제2의 신체는 ‘타인이 본 신체’, 제3의 신체는 ‘정신속에서의 통일된 신체’, 제4의 신체는 ‘현실의 신체’ 인지 ‘상상속의 신체’ 인지 인식불가능한 신체를 말한다. 또한 그는 항상 의식은 육체에서 生起하는 발생상태로 다룬다.

4) 이글턴은 미감적인 것은 몸에 대한 담론으로부터 탄생하고, 아이스테시스는 테오리아의 독재에 대한 저항이라는 논점을 제안했다. *Terry Eagleton, The Ideology of the Aesthetic*, (Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 1995), p.13.

5) 정화열, 『몸의 정치』, 민음사, 1997, pp.239-240 참조.

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

특질을 발산한 것이다. 또한 급진적이고 성적인 전형들을 통렬하게 비판하기 위해 섬유 옷상블라주를 사용하는 베케 사르와 같은 작가와 더불어, 1960년대 대부분의 여성작가들이 섬유와 의상을 디자인하거나 뜨개질하는 것과 같은 전통적인 여성의 작업으로 받아들이기 시작했고 이러한 작업은 개념적이고 사회적인 시각의 예술적 주제로 간주되었던 것이다.

보다 최근의 레슬리 딜은 그녀의 종이로 된 <Dada Poem Wedding Dress>에서 여성과 에이즈에 대한 논평을 하는가 하면, 버버리 셈머도 갤러리 셋팅에서 날카롭게 펠릭이는 신체와 조각처럼 거대한 기계로 제조된 여성의 의상을 연상시키는 드레스들을 보여준다. 이러한 종류의 미술은 점차적으로 미술과 패션사이를 교차하며 용인되는 문화적 컨텍스트 안에서 출현한 것이다.

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, 수제나무로 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 로버크 쿠시너와 기념비적인 나뭇가지와 병마개 의상의 너케이브와 같은 작가들 역시 시간과 연계된 예술의 범주에서 사회적 이슈들을 거론하는 데에 섬유를 사용한다.⁷⁾

해밀튼은 여전히 몸짓의 친밀성을 표현하려 애쓰며 거대하고 감각적인 것은 공간 점유 환경으로 알려진 인물이다. 그가 시카고 아트 인스티튜트에서 보여진 나뭇거리의 효과를 불러일으키는 열차 트랙 옆 창문의 맨 아래부터 천장까지의 막으로 관람자들에게 물결치듯 움직이는 커튼의 주름잡힘의 구성이었다. 해밀튼은 자신의 작업을 “신체적”이라 칭해 왔는데, 이는 관람자가 자신의 눈으로부터가 아니라 관람자의 신체를 통해서 관람자 자신이 일으키는 반응을 경험하기 위한 것을 의미한다.⁸⁾

이들 섬유미술가들 이외에도 즉 비디오와 디지털 미술과 같은 가장 탈물질화되고 가장 새로운 예술 형태들을 추구하는 빌 바이올라, 피필로티 리스트, 로버트 윌손과 같은 전자 매체의 많은 작가들이 신체를 무시하기 보다는 미술 형식들에

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

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

서 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 여러층의 스크린 투사들이 고도로 비춰진다. 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 한 것이다. 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 있는 것이다. 점점 증가하는 설치 미술의 대중성은 ‘컨텍스트’와 ‘순간성’을 향한 이러한 포스트모던 방향성을 강하게 메아리치게 하는 대상과 관찰자의 관습적인 패러다임이라기 보다는 오히려 의미를 표현하는 공간적인 환경세계의 장에 의존한다. 세계가 눈이 아니라 정신과 신체가 만나는 방법이 있다는 것이다.⁹⁾

이와 같이 현대미술 그리고 섬유미술에서 신체의 활성화는 동시대 사유와도 무관하지 않게 진행되어 왔다. 특히 이러한 맥락에서 아바카노비치의 작품에 나타난 신체와 신체기호는 보다더 두드러진다고 볼 수 있다. 그러므로 다음에서는 신체와 신체를 기호화하여 표현하게 되는 근본적 방법론을 살펴볼 것이다.

2. 신체와 신체기호에 대한 이론적 고찰

신체와 신체기호에 대한 이론적 고찰에 있어서, 우선 신체 즉 몸의 철학은 서구 지성사에서는 플라톤 이래 데카르트, 헤겔에 이르기까지 육체와 정신을 구분하는 이분법적인 논리가 모더니즘의 사유체계로서 20세기 중반까지 지속되었다. 이들은 합리주의적 인식론의 토대 위에 정신의 하녀로서 육체를 바라보는 입장을 취한다. 이와 같은 신체의 입장은 정신의 시녀로서 간주된 모더니즘적 흐름인데, 다른 한편으로는 신체와 정신 혹은 의식은 분리될 수 없는 것이라는 포스트모더니즘의 반데카르트적 흐름으로 몸의 철학을 구분할 수 있다.

9) Bill Viola, quoted in Virginia Rutledge, Art at End of the Optical Age, Art in America, March 1998, p.76.

데카르트적 사고에서 인간은 정신과 신체가 분리되어 정신의 우월을 주장하는 한편 반데카르트적 사고에서는 인간을 이루고 있는 것은 전체가 '몸'이라는 사실을 강조한다. 플라톤이래 철학에서 신체에 대한 관심은 대체로 부정적이었는데 플라톤의 경우 육체와 정신을 이분법적인 대립관계로 파악하여 육체를 변화하고 소멸되는 물질성의 세계속에 있는 것으로 인식했다. 또한 데카르트도 육체와 영혼을 이질적이고 분리된 두 개의 실체로 파악하고 육체란 물질적이거나 물체적인 것으로서 우리의 본성에 속하는 것이 아니고 오직 정신만이 본성에 속한다고 보았다. 다시말해 신체는 일종의 물질이라는 것이다.¹⁰⁾ 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 폰티, 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 신체이고, 나의 의식이고, 나 자신'이라는 것이다. 이렇게 의식과 동일시된 신체는 '의식의 신체성'이기도 하고, '신체의 의식성'이기도 하다.¹¹⁾

한편 푸코의 철학에서 몸은 '육체와 권력'의 관계로 해명되고 있는데, 특히 그는 권력의 역사에서 18세기의 중요성을 강조한다. 그에 의하면 육체에 대한 접촉을 하지 않고, 육체적인 폭력을 가하지 않으면서 개인을 통제하고 예속화하는 권력의 기술이야말로 근대적 권력의 중요한 특징이라 할 수 있다. 권력에 대한 그의 다양한 논증과 개념화는 결국 권력이 얼마나 정치 경제적 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 『안티오이디푸스』에서는 정신분석과 관련된 자본주의 사회의 억압적 논리와 체제를 비판하고 이 체제에서 희생된 분열증 환자의 목소리로 욕망의 해방을 모색하면서 육체의 문제 혹은 '욕망하는 기계'의 문제가 다루어졌다. 욕망하는 기계의 개념은 현실적으로 물질적인

10) 이현복, 「데카르트적 신체개념: 그 존재론적 인식론적 지위」, 『몸의 이해』(프랑스문화연구회), 어문학사, 1998, pp.137-139 참조.

11) 리처드 M. 자너/최경호, 『신체의 현상학』, 인간사랑, 1993, pp.133-159 참조.

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 재 위치시킨 것이다.¹²⁾ 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 살고 있는 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 또한 세계를 경험하고 있는 포스트모던 이론 내에 놓

12) 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.

여진 가장 새로운 동시대 예술의 주요한 주제이기도 하다. 포스트모던 이론은 탈중심, 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 나타나는 데 즉 현실은 우리의 확실한 관점에 의존하지 않기 때문이다. 그리고 네트워크는 꾸준히 변화하기 때문에 의미는 계속적으로 형을 바꾸게 된다. 만일 이것이 그러하다면 이론에 의거하여 자아의 구성조차도 세계의 나머지와 세계 자체의 의식에 연관된 것으로서 조건적이 될 것이다. 즉 자아의 구성조차도 항상 재형성될 것이다.¹³⁾ 이러한 전략적 근거라기보다는 과정으로서의 포스트모던 현실에 대한 정의는 철학에서 뿐 아니라 동시대 예술에서 상당한 진전을 보여 왔다. 현재의 이론 아래 예술작품에 그리고 예술 대중에 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 점유가 가장 급진적이고 심오한 기여들을 만들어 왔다고 할 수 있다. 역설적으로, 점유미술은 이러한 순간에 대한 포스트모던의 유연성 가운데 위치시키고 구체화시킨다. 따라서 점유미술은 우리가 살고 있는 세계의 복잡함과 도전성을 부인함으로써가 아니라 보다 구체적으로 확증시킴으로써 해체적인 경향을 전복시키는 것이다.

다음으로 신체의 기호화에 대한 문제이다. 인간의 몸은 모든 사회 속에서 교육과 코드화를 따르게 되어있다. 몸은 다른 인간들 및 자연과의 관계에서 중심에 있으므로 언어와 함께 우리들의 상호작용을 위한 훌륭한 매체인 것이다. 즉 몸이란 행동과 상호작용의 수단으로 자리하는 것이다.¹⁴⁾ 특히 신체의 기호화의 문제는 기호학의 탐구영역에서 작품이 아니라 하나의 텍스트¹⁵⁾에 주목하여 그것이

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

14) 이브 미쇼, 「몸의 이미지: 오늘날의 영혼에 대한 질문」, 『몸과 미술』(한림미술관, 이대기호학연구소 엮음), 이화여자대학교 출판부, 1999, p.19.

15) 텍스트(text)란 가장 일반적인 의미에서 문학적이든 그렇지 않은 모든 씌어진 문서나 인쇄된 문서를 가리킨다. 롤랑 바르트는 그의 에세이 「작품에서 텍스트로」에서 텍스트란 종결, 의미, 저자의 의도 등과 같은 통념이 들어맞지 않는 언어구조라고 주장한다. 바르트에게 있어서 텍스트는 저자와의 연관에서 독립된 의미를 지속적으로 산출한다. 그것은 독자와 교섭하고 독자에 의해 생산되며 회열의 원천이 된다. ‘작품’은 텍스트와 대조적으로 인식 가능한 역할을 맡는다. 작품의 의미는 해석 가능하고 한정되어 있다. 작품은 저자에게서 독립하여 존재하지 않는다.

의미소통 수단이 된다는 것을 밝히고자 한다. 그러나 이 의미소통 단위는 작품 자체가 아니다. 이는 아직 의미소통 행위가 실현되기 이전의 상태, 즉 앞으로 활용되어야 할 추상적, 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 언어게임에 아래서 역할을 가질 수 있도록 제작자에 의해 수행되었다고 상정할 수 있을 것이다. 텍스트 언어학에서 제시된 텍스트성¹⁶⁾의 기준은 언어학의 적용 한계를 벗어나 다양한 분야의 보편적인 적용 가능성을 가지고 있다고 할 것이다.

특히 상호 텍스트성¹⁷⁾은 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 구조는 여러 수준에서 물질화된 상호 텍스트의 흔적의 개념과 일맥상통하는 점이 있고 무의식도 언어로서 구조화되며 그것은 바로 다

다. 게다가 독자에 의해 생산되기는 커녕 소비되며 고작해야 쾌락만을 제공한다. 바르트 이후 텍스트라는 말은 포스트구조주의자들에게 채택되어 기호의 무한한 놀이를 통해 의미를 산출하는 모든 담론을 가리키게 되었다. 비평가와 이론가들 중에는 어떠한 기호체계든 텍스트라고 지칭하는 사람이 있을 정도이다. 많은 사람에게 존재와 지식은 의미작용의 체계를 떠나서는 수중에 들어오지 않기 때문에 세계 그 자체를 텍스트라고 하기도 한다. (참조 Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, Trans. R. Miller, New York: Hill and Wang, 1975.; "From Work to Text", *In Image, Music, Text*, Trans. Stephen Heath, New York: Hill and Wang, 1977.)

16) 텍스트성(Textuality): 어떠한 대상이든 그것의 텍스트성에 대해 언급하는 것은 그 대상이 일관성과 어느 정도의 자율성을 갖고 있어서 '독해'가 가능하다고 암시하는 것이다. 스탠리 피쉬에 따르면 텍스트성은 일정한 대상에 본래부터 내재하는 속성이 아니라 그 대상을 생산하거나 분석하는 사람이 부여한 자질이다. 텍스트성은 순전히 사회적인 구축물이라는 피쉬의 견해가 옳든 그르든 간에 문학비평가들이 그러한 문화적 산물에 관한 일정 용어를 좋게 보는 계기가 다르다는 것은 사실이다. 포스트구조주의자들에게 있어서 텍스트는 다른 텍스트들로부터 '직조'된다. 따라서 텍스트성에는 상호텍스트성이 수반된다.

17) 상호텍스트성(Intertextuality): 롤랑 바르트, 줄리아 크리스테바 같은 이론가들에 따르면 어떤 텍스트도 다른 텍스트들과의 관계에서 떼어놓고 읽기는 불가능하다. 읽고 있는 텍스트의 내용과 형식 모두에 대해 일정한 예상을 지니게 만드는 이 텍스트들의 상호 관계망에서는 어떤

른 사람의 언설이라고 지적하는 라캉의 타자¹⁸⁾라는 텍스트 요소 속에서 다른 요소의 삽입의 개념과 대응된다고 볼 수 있다. 기표로서 텍스트, 중심, 근원적 지시물로서의 부재는 비유의 세계를 낳게하고 비유는 반드시 무엇에 대한 비유가 되기 때문에 텍스트 개념은 자연스럽게 스스로의 구속에 감금되지 않고 다른 진술들에게로 열리게 된다. 여기서 기호학의 대상이 되는 모든 의미적 실천영역들 혹은 모든 텍스트들 사이에 생겨나는 상호 의존성이 드러나게 된다.

그러므로 이 글은 아바카노비치의 작품에 나타나고 있는 신체 즉 몸의 확장으로서의 신체기호를 살펴보고자 한다. 앞서 살펴본 것과 같이 '몸' 안에 녹아있는 의미의 층위들과 이를 기호화했을 때 발견되는 해석의 층위들을 살펴볼 것이다. 따라서 기호가 가진 텍스트적 속성과 상호의존성에 기초하여 아바카노비치의 '아바칸'을 보고자 하는 것이다. 아바칸은 인간의 신체를 토대로한 일종의 기호, 즉 신체기호인 것이다. 라캉식으로 말하자면 상징계와 상상계가 중첩된 상호텍스트적 성격으로 이루어진 신체기호로서의 아바칸인 것이다.

Ⅲ. 아바카노비치의 신체기호로서의 '아바칸' 고찰

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 신체기호이다. 그러므로 아바카노비치의 작업을 구체화하는 기호로서 등장하는 이 '아바칸'이 분석 가능하다면, 그녀의 작업과 삶의 세계는 자연스럽게 해

텍스트도, 어떤 독자도 빠져나갈 수 없다. 이 텍스트들의 관계는 페리디, 페스티쉬, 인유, 모방 등을 포함하는 다양한 형식을 취할 수 있다. 텍스트들의 관계에 관한 구조주의와 포스트구조주의의 설명에서 텍스트는 다른 텍스트를 가리킬 뿐이며 어떠한 경험적 비텍스트적 현실도 가리키지 않는다고 가정된다.

- 18) 타자 (Other/Autre) : 라캉에 의하면 소타자와 대타자가 있다. 먼저 대타자는 상상계의 환상적인 타자성을 초월하는 급격한 타자성을 말한다. 라캉은 이 급격한 타자성으로 언어와 법(아버지의 이름으로 상징된 법)을 만드는데, 이 두가지는 상징계의 질서 속으로 편입된다. 어린아이에게 최초의 대타자는 어머니다. 그러나 이 대타자가 완벽하지도 않고 대타자에게 결여가 있다는 것을 깨달으면서 어린아이의 거세 콤플렉스가 형성된다. 바꾸어 말해, 대타자에 의해서 형성된 기표들의 보고(寶庫)에 기표가 결여되어 있다는 것을 느끼는 것이다. 소타자는 실제적인 타자가 아니라 자아의 반영과 투사를 가리킨다. 이때의 자아의 반영은 거울이미지라고도 한다. 이렇게 하여 이 소타자는 늘 상상계에 머물게 된다.(멜컴 보위 지음, 『라캉』, 시공사, pp.362-363.)

명 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 형성기와 초기 작업을 출발하는 기간이다. 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 과슈나 수채를 이용하여 그렸고 한편 이들 지지대를 직조하거나 스티치하여 보여준다.¹⁹⁾ 서구의 추상표현주의의 영향을 받은 유기적 추상 표현의 방식이 나타나는 시기이다. 이렇게 회화로 출발했던 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, 베틀로 짜여진 실존의 숲과 같은 '아바칸'이 제작된다.²⁰⁾ 뿐만아니라 이 '아바칸'은 하나가 아닌 다수로 등장하면서 전체 작업의 규모가 확대되어 설치의 양상을 띠게 되는데, 1960년대 말부터 1970년대까지 탈장르를 경험함과 동시에 '아바칸'의 무게, 중력, 변덕이 두드러지게 나타난다.²¹⁾ 이 시기가 끝날 무렵 〈바퀴와 로프Wheel and Rope〉를 통해 아바카노비치는 직조의 거대함을 실타래의 감김과 풀림의 상징적 형태로서 보여줌으로써 조각적 형태와 섬유미술의 재료적 특성의 조합을 제시한다.

제3기는 '아바칸'이 해체된 형태로 나타나는 개조의 시기이다. 인간의 신체에 있어서 일부를 극대화하여 하나의 객관적 대상으로 제시하여 보여주는데 1970년대부터 1980년대 초까지 이들을 주로 제시한다. 〈두상Heads〉, 〈좌상Seated

19) Babara Rose, *Magdalena Abakanowicz*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1994, pp.17-18.

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

21) Michael Brenson, *Magdalena Abakanowicz's "Abakans"*, *Art Journal*, 1995 spring, vol.54, p.56.

Figures), 〈등Backs〉, 〈발생학Embryology〉의 네가지 연작이 주로 등장한다.

제4기는 1980년대 전반의 시기로 제2기와 제3기가 복합적으로 나타나 환경적 요소와 설치의 형태를 더욱 강하게 보여주는 시기이다. 작품 제작을 시작할 당시의 회화에 대한 관심과 드로잉이 돋보이는 〈얼굴Faces〉과 〈몸Bodies〉 연작이 1970년대 말부터 1980년대 초까지 지속적으로 나타난다. 아바칸과 개조의 복합체(Abakans + Alternations)는 1980년대 전기와 중기를 걸쳐 나타난다. 이외에도 카타르시스, 육화, 네제브 시리즈가 보여진다.

제5기는 아바칸의 새로운 변형으로서 80년대부터 계속되던 〈군중 Crowds〉이나 〈전쟁놀이War Games〉시리즈가 나타나는 1990년대 이후의 시기이다.

이와 같이 아바카노비치의 삶과 작품세계는 크게 다섯 시기로 구분할 수 있으며, 요약하면 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.

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.²²⁾ 아바카노비치의 조형언어로 선택된 아바칸은 외형상 인간 신체를 하고 있는데, 이는 메시지 전달체로서 기호화된 형상 또는 신체 자체의 이미지를 전하고자 선택된 것이다.

구체적으로 아바카노비치의 작업세계에 나타난 조형언어로서의 아바칸을 살펴보면 다음과 같다. 앞서 살펴본 바 아바카노비치의 작품 세계는 크게 다섯 시기로 나뉘지는데, 그 가운데 제1기는 예술가의 형성기로 본격적인 작업을 위한 준

22) Michael Brenson(1995), *ibid.*, p. 58.

비의 시기이다. <도판1> 이 시기를 제외한 작품 세계는 네 단계로 나뉘지는데, 이 단계들을 분류하게 하면서도 관통하고 있는 것이 바로 '아바칸'이다. '아바칸'의 명칭이 구체적으로 등장하는 시기가 바로 제2기이며, 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 남녀양성(Androgynе)의 모습, 중복과 이중의 임신의 이미지, 인간을 넘어 동물의 상들, 그리고 아바카노비치 자신과 익명의 초상들로 구체화된다. 마지막 단계에 이르면 이들 아바칸은 무리를 지어 군중으로 보여지는데, 아바카노비치의 삶이 지나온 여정을 보여주듯 전쟁, 젊음과 나이듦, 아련한 기억에 다르다. 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 섬유 미술로의 작업으로 나아가게 된 아바카노비치는 인간 신체의 조직과도 같은 섬유의 조직을 보다 두드러진 작업의 특색으로 선보이면서 의상과 같은 드리워진 형태로부터 아바칸이라는 구체적인 명칭의 작업을 선보이기 시작한다. 검게 드리워진 <검은 외관>(Black Garment 1969)과 직조의 텍스춰들의 두드러짐을 보여주는 <화이트>(White 1966), <바로크 드레스>(Baroque Dress 1969), 길게 타원형으로 늘어선 숲의 형상과도 같은 <아바칸>(Abakans 1968-75), 신체의 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.<도판2>

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), 인간신체의 일부인 <머리>(Head 1973), <손>(The Hand 1976), <머리들>(Heads 1973-75), <좌상>

(Seated Figures 1974-79) 〈도판3〉등에서 아바칸은 기관의 중요성과 역할을 제시하면서 기관을 통해 신체 혹은 인간 전체를 함의하는 것으로 제시된다. 이 시기의 〈풍경〉(Landscape1-4 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), 〈등〉(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 신체의 내부를 보여주는 〈몸통 안〉(Inside Dwelling Trunk 1, 2 19)이나 〈서 있는 형상과 바퀴〉(Standing Figure and the Wheel 1983) 그리고 〈벽돌을 가진 남녀양성구유자〉(Androgyne with Bricks 1984), 〈바퀴를 가진 남녀양성구유자〉(Androgyne with Wheel 1985)〈도판4〉, 〈남녀양성구유자〉(Androgyne), 〈중복〉(Geminati), 〈임신〉(Pregnant 1981-82) 등은 신체를 직접적으로 보여주지 않으나 모티브로서의 신체는 벗어나지 않는다. 〈카타르시스〉(Katharsis 1985)의 경우 서 있는 신체 형상을 벗어나지 않으며, 〈환생〉(1976-90), 〈자화상〉(Self-Potrait 1976), 〈익명의 초상들〉(Anonymous Portraits 1985-90)에서 자신의 얼굴을 얽힌 섬유들로 가면을 뜨듯 형상화하고 있으며 일련의 얼굴들은 보다 새로운 재료를 이용하여 자신과 기타 다른 이들의 얼굴을 제시한다.

이후 제5기는 군중의 형태로 나타나는데, 뇌가 없는 무수한 인간 등신대들이 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 썩어져 있어 불구의 느낌을 전달한다. 〈도판5〉 〈철판〉(Anasta, 1989)이나 〈신체의 덫〉(Body Trap, 1987), 〈굽은 검〉(Bent Sword 1987-88), 〈날려진 몸〉(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 조형언어라는 것이다. 다시말해 인간 존재와 자연 사이의 본질적 연관을 향한 심리학적이고 역사적인 과

정이 응축되어 표현된 것이 바로 아바칸이다.²³⁾ 신체의 일부를 대상으로 삼거나 일부를 생략하거나 혹은 무리지어 보이거나 간에 가장 근본적인 모티브가 되는 것은 자신을 포함한 인간의 신체인 '아바칸' 인 것이다.

3. 아바칸의 확장된 이미지로서의 몸

인간의 몸은 사회 내에서 교육과 코드화를 따르며, 행동과 상호작용의 수단이 기 때문에 몸을 통한 이러한 습득들이란 사회학자 마르셀 모스²⁴⁾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 괴로워했으며, 그녀 자신의 성(gender)에 대해 거부감을 느꼈었다. 그러므로 인간의 몸에서 성의 부분은 아바카노비치에게 거세되어야 할 그 무엇으로 자리한다. 몸에서 성이라는 부분이 이렇게 의미워진다면, 구체적으로 인체로 드러나는 부분은 1970년대부터 현재까지의 아바카노비치 작업에 나타난 특징으로 추상적이든 구상적 형태든 인간 신체를 기초로 하고 있다는 점이다.

아바카노비치가 경험한 삶의 세계는 동유럽이라는 이념적 동류항으로부터 폴란드라는 보다 작은 항에서 시작되는데, 그 인간 등신대는 그녀 자신의 삶속에 자리하는 역사적이고도 심리적인 생명체와 같은 것이다. 그러므로 그녀의 모든

23) Michael Brenson(1995), *ibid.*, p.58.

24) 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.

작업은 ‘아바칸’이라 불리는 인간 기호를 분석함으로써 그 의미를 파악할 수 있는 것이다. 그러한 이유로 하여 본 연구는 아바카노비치의 생애와 작품의 연관관계를 이 신체를 기호로 하여 보여주고 있다는 전제 아래 출발한 것이다. 나아가 아바칸은 몸의 확장된 여러 이미지를 가진다.

첫째, 몸의 확장으로서 아바칸은 자신의 선조에서 드러난다. 즉 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.²⁵⁾ 이미 그 종족을 지칭하는 것에는 공포스런 타타르 정복자로서의 강인함과 생명력을 담고 있는 것이라 할 수 있다.

이와 같이 이미 명칭에서부터 두 번째로 몸의 확장된 이미지로서 아바칸은 1960년대 말에서 1970년대 초에 유기적 형태를 띤 직조에서 나타난다. 보다 직접적으로 여성의 신체를 떠올리게 하는 여기서, 자신과 자신의 작업의 출발로서 모든 재료적인 것 특히 섬유에 매혹당하면서 ‘아바칸’으로 확대시킨다. 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. 동물, 식물, 광물 형태로부터 부드럽고, 딱딱한 표면을 발견하고, “부드러운” 인간 신체조차도 “딱딱하거나” 뼈와 같이 접근될 수 있다고 생각했다. 이러한 결합에서 아바카노비치는 광범위한 매체로서의 섬유에 매혹당하고, 사이잘 섬유, 두꺼운 로프, 대마, 아마, 울, 말총과 같이 부드러우면서도 비규칙적인 재료의 재질감 있는 표현을 사용하게 된다. 길게 드리워진 유기적 형태의 이 타원형에 가까운 직조의 섬유들이 물결처럼 접히거나 자연스럽게 방향을 타듯 설치되어 나타나게 되었고 하나에서 다수로 많아지면서 아바칸은 한 인물이 아니라 실존의 전체 부족은 인공 숲의 형태와 같이 보여진다.

세 번째로 초기 ‘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 아바카노

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

비치의 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 인간 생명에 가장 근원적인 속성으로서 제시한 몸의 확장이며, <좌상> <등>은 이제 그 인간의 머리가 생략되어 버린 다수의 무리로만 비취지는 이미지다. <좌상>은 인간의 실제 크기를 처음으로 도입하나 보이는 앞면만 구체화되고 가리워진 뒷면은 텅빈 공간으로 만들어진 것이다. 즉 몸의 확장된 이미지들 중 <등>이나 <좌상>은 그녀 자신으로부터 사회에 대한 관심으로 전환된 것이다. 다시 말해 다수의 뇌없는 실체들이거나 껍데기뿐인 존재들로 확대된 것이다.

네 번째로 보여지는 것은 <발생학> 시리즈에서의 인간 신체의 근원적이고 상징적인 형태로서의 알의 형상이다. 타원형의 몸의 확장으로서 가장 극단적인 형태는 자갈 많은 강바닥처럼 보이는 둥근 모양을 한 것으로 감자돌, 둥근 도유, 고치, 두뇌 등으로 나타났다. <발생학>의 거친 타원형 요소들은 신체로부터 자연적 형태에 대한 은유적 관계 설정을 함축하고 있으며 구상적이지도 추상적이지도 않은 감각 내에 있는 것이다.

다섯 번째로 성 정체 불명이자 인간의 머리가 생략된 실물크기의 상들이 나타난다. '아바칸'으로서 인간 몸에 가장 근접한 <군중>에서 사실상 가장 떨어진 인간의 속성을 제시한 것이다. 1990년대 전후 <군중>은 울이 굵은 삼베와 송진으로 만들어진 성 정체불명의 신체로 전체적으로 키가 큰 남성으로부터 머리가 떼어진 모습을 한다. 군중은 그녀에게 더 이상 인격체가 아니라 떠밀리고 짓밟히는 또 다른 몸이다.

이와 같이 '아바칸'이라는 명칭과 몸의 확장은 그녀의 작업 초반부터 거의 동시대의 작업까지 계속됨을 알 수 있다. 궁극적으로 인간의 외적 신체에 근거하나 그 안에는 아바카노비치의 개인사와 조국의 역사가 담겨 있으며 그 이전의 혈통까지도 거슬러 올라가게 한다. 그러므로 아바칸은 신체를 기호로 하여 확장된 삶의 세계를 다양한 재료와 형식으로 구사한 것이라는 것을 확인할 수 있었다.

Ⅳ. 아바칸 신체기호의 의미작용과 상호텍스트성

아바카노비치의 전 작업은 신체기호를 토대로 한 아바칸을 공통요소로 삼고 있으며 이는 '몸의 확장'과 신체기호의 의미작용이라는 측면을 통해 보다 엄격하게

검토될 필요가 있다. 따라서 이 글은 아바칸의 신체기호로서의 의미작용을 구조 의미론적 토대를 통해서 일차적으로 살펴보고 이를 기반으로하여 기호의 상호텍스트성을 보완하여 몸의 확장이라는 의미를 확인하고자 한다.

따라서 이 부분에서는 아바카노비치의 구체적인 작품 분석이 이루어진다. <좌상 Seated Figures>(1974)를 그 분석 대상으로 삼는데, 70년대 제작된 이 작품은 아바카노비치의 아바칸을 보여주는 대표적인 예가 된다. 앞서 아바칸의 몸의 확장에서 세 번째의 특성으로 밝힌 바 있는 이 작품은 인간의 실제 크기로 제작되어 있으며 사회학적 관심이 부가된 것이기도 하다. 여기서는 아바칸이라는 신체 기호가 변형되어 드러나는데 구체적으로 어떤 의미들의 작용으로 이루어진 것인지를 크게 표현면과 내용면으로 나누어 살펴보고자 한다. 이와 같은 방식은 프랑스의 구조주의적 의미론에서 사용하는 것으로 하나의 의미는 기본적으로 두 개의 대립항으로부터 생성되며 이들은 다시 쌍을 이루는 대립항의 기호사각형²⁶⁾을 통해 의미작용이 이루어짐을 볼 수 있게 한다. 이러한 방식으로 아바칸으로 이루어진 작품의 표면구조와 심층구조를 분석해가면서 각 작품의 의미를 도출하고 나아가 기호를 텍스트라고 보았을 때, 아바칸이라는 텍스트에는 여러 텍스트가 중첩되어 있음을 확인하고자 한다.

1. 작품 <좌상 Seated Figures>(1974)의 구조의미론적 분석

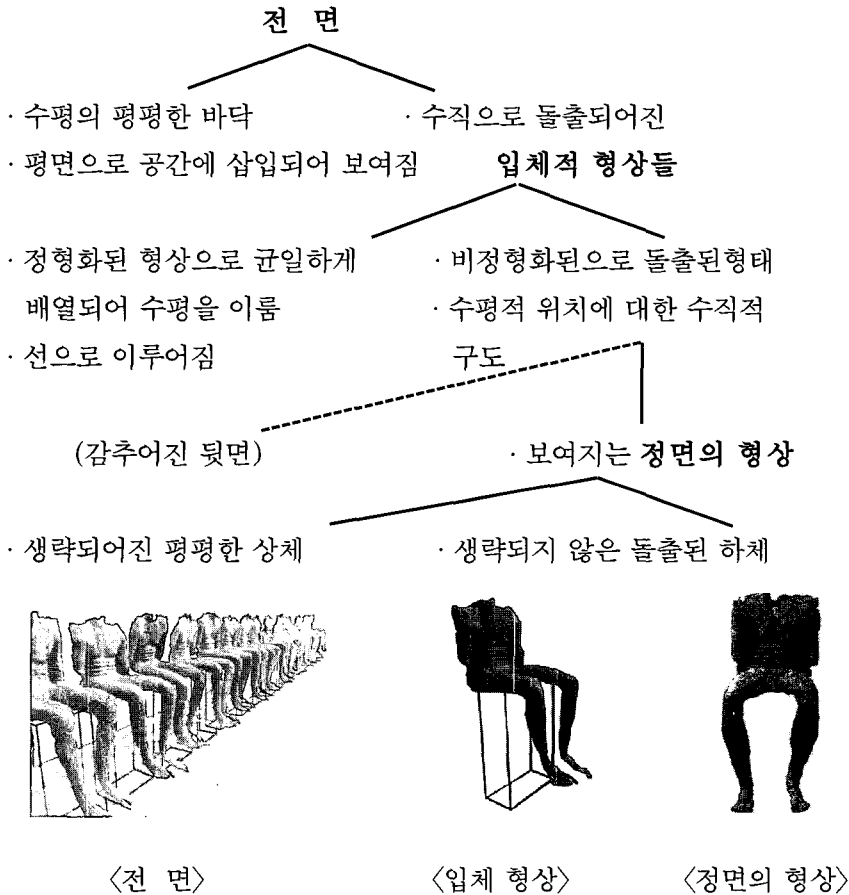
이 작품은 1974년에 제작된 것으로 손이 없는 앞면의 인체 형상 20여구들이 직육면체 금속 좌대에 앉혀져 수평으로 배열되어 있는 모습을 하고 있다. 인체의 정면에서 다리와 발과 앉은 모습은 매우 경직되어 앞면을 보고 있으며 뒷면은 감추어져 있다. 앉아 있는 인체는 앞쪽면과 뒤쪽면을 석고 몰드를 사용하여 실제 인간 크기로 제작한 것이며, 석고 몰드를 왁스칠하고 거친 삼베 조각을 그 표면

26 기호학적 사각형 혹은 의미작용의 기본 구조는 한쌍의 반대항이 어떻게 기호체계 전체를 생성시키는가를 입증하기 위해 A.J.그레마스와 프랑수아 라스티에가 발전시킨 생각이다. 이것에 따르면 어떤 소정의 대립은 그 두 항목의 단순 부정으로 이루어진 다른 대립을 불가피하게 암시한다. 예를 들면 x 와 y 같은 한쌍의 반대항은 $-x$ 와 $-y$ 라는 두 번째 항을 암시하여 사각형으로 도식화될 수 있는 사부 구성 장치를 만든다. 이 네 항목은 또한 다양한 방법으로 조합되어 또하나의 네 항목을 산출할 수 있다. 이러한 조합은 어떤 문화에서 인정되고 있는 성적 관계에서부터 소설의 작중 인물의 배역에 이르기까지 다양한 기호체계의 논리적 구조를 이룬다고 증명될 수 있다.(A.J.Greimas and Rastier Fran ois, "The Interaction of Semiotic Constraints", Yale French Studies 41, 1968 참조.)

에 폴로 고정하고 상의 앞면 몰드로부터 여러개의 주조품을 만들어내는 방식으로 구체화되었다. 인체의 앞 표면은 석고 몰드로부터 분리된 삼베가 딱딱한 껍질을 형성하고 있으며 불쑥 돌출된 실들과 끈으로 이루어져 있다. 머리와 손이 없는 이들 신체 형상은 구체적인 성별을 구분할 수 있는 아무런 단서도 없으며 각각 조금씩 다른 성질을 드러내고 그 형태도 조금씩 차이를 드러내고 있다.

1) 표현면의 구축

이 작품의 표면구조는 20여개의 좌대에 앉혀진 신체 형상을 중심으로 하여 크게 세부분 나눌 수 있다. 전체는 형상부분의 좌대에 앉혀진 신체와 배경부분의 바다와 벽부분으로 구분되며, 다시 형상에서는 금속의 좌대와 그 위의 신체로 나뉜다. 다시 좌대위의 인체는 수평의 상체와 수직의 하체로 구분된다. 이들 부분들은 표면적 특질상 모두 평평함과 돌출됨이라는 특성으로 부각된다. 따라서 작품의 전체 구성은 다음과 같다.



위에서 추출된 각각의 부분들에서 보여지는 자질을 분절하면 다음과 같다.

대	
전면의 구조	<ul style="list-style-type: none"> —수평적인 평행관계 <ul style="list-style-type: none"> · 수평으로 놓인 바닥과 그림자 —평면적 관계—입체적 관계(돌출된) <ul style="list-style-type: none"> · 평평한 바닥 · 삽입된 그림자 · 기복이 없는 매끄러운 바닥과 그림자 —단일성(단순성) <ul style="list-style-type: none"> · 단순형태의 바닥 · 생략된 일정한 그림자 —수평적
입체적 형상	<ul style="list-style-type: none"> · 좌대의 수평적 배열 · 규칙적인 형태 —기하학적 직선 <ul style="list-style-type: none"> · 직육면체의 가느선(좌대) —평평함 <ul style="list-style-type: none"> · 매끄러운 금속의 좌대 —정형성(단일성) <ul style="list-style-type: none"> · 일정한 크기의 직육면체 좌대
정면의 형상	<ul style="list-style-type: none"> —수직으로 돌출된 형상 <ul style="list-style-type: none"> · 바닥과 그림자에 수직되어 진 인체 형상과 좌대 · 입체의 인체 형상 · 주름진 표면, 좌대 · 몰딩된 거치른 섬유조각 · 돌출된 실들 —복합성(복잡성) <ul style="list-style-type: none"> · 다양한 인체형상 · 인체형상의 표면처리 —수직적
정면의 형상	<ul style="list-style-type: none"> · 좌대에 수직으로 위치한 인체 · 불규칙한 형태 —자유곡선 <ul style="list-style-type: none"> · 인체의 형태 —돌출된 <ul style="list-style-type: none"> · 몰딩된 섬유의 인체형상 · 돌출된 섬유조각과 실들 · 주름진 표면 —비정형성(다양성) <ul style="list-style-type: none"> · 다양한 인체 군상들
정면의 형상	<ul style="list-style-type: none"> —평평한 수평관계 <ul style="list-style-type: none"> · 상체의 수평적 배열 · 돌출되지 않은 상체 —생략된(드러나지 않는) <ul style="list-style-type: none"> · 머리와 손이 생략된 상체
정면의 형상	<ul style="list-style-type: none"> —돌출된 수직관계 <ul style="list-style-type: none"> · 허벅지와 다리의 돌출된 수직관계 · 다리와 발의 돌출된 수직관계 —생략되지 않은(드러남) <ul style="list-style-type: none"> · 완전한 형태의 하체

위의 대조를 통해 직관적으로 파악되는 전면과 형상들 사이의 유사성에 대한 근거를 검증 할 수 있었다. 즉 세 가지 유형의 조직체는 수평적과 수직적, 평평함과 돌출된, 보여짐과 감추어짐의 관계에 의해 조직되었으며 이것들은 배치와 명암 및 재질감 형상에서 볼 수 있는 것과 동일한 관계에 의해 대립하기 때문에 이 작품은 이러한 두 단위간의 상동관계에 근거를 두고 있다.

-배치 면에서

- 규칙적 수평에 대해 불규칙적 수직의 대응관계

-명암 및 재질감면에서

- 명암의 대립은 평평함(매끄러움)과 돌출됨(거침)의 대립으로 이어짐

-형상면에서

- 평평함과 돌출함의 대립, 단일성과 복합성의 대립, 규칙성과 비규칙성은 관찰자의 시각에서 생략되지 않음(보여짐)과 생략됨(감추어짐)으로 이어짐

이 같은 대조는 수평적과 수직적, 규칙성과 불규칙성, 평평함과 돌출의 대립으로, 보여짐과 감추어짐의 대립으로 이루어진 하나의 동일한 범주를 표현한다.

평평함	대	돌출됨
수평의 평행관계		수직으로 돌출된 관계
정형성		비정형성
평면적 관계		입체적 관계
기하학적 선		자유곡선
평평함		돌출됨
생략됨		생략되지 않은

2) 내용면의 구축

이 작품은 아바카노비치가 더 이상의 말이 필요 없다고 느꼈던 다른 복합체들로 변이 시킨 방식, 즉 개량된 사람의 형상을 다룬 첫번째 작품이었다. 그는 초인적 크기의 아바칸을 인간의 실제 크기로 변화시키면서 가까운 과거의 사고방식을 버리기 위해 인체상을 구조화하였다. 또한 완전한 상을 만든다는 생각을 버리고 부분을 만드는데 초점을 맞추었다.²⁷⁾

가는 선으로 만든 좌대 위에 올려놓은, 머리와 손이 없고 성별을 알 수 없는 동체는 기존의 조각 작품과는 다르다. 각 판마다 작가의 행위를 내포하는 하나의 시리즈 같은 주제의 다른 표면들이 표현되어 있으며 뇌로부터 분리된 몸은 정면을 향하고 있다. 또한 뒷면의 생략됨을 강조해 인지시키고 있다. 표면의 돌출된 실과 끈은 사람의 신경조직을 상징함을 알 수 있다.이같이 표현면에서 보여진 평평함은 평면적인 것으로 인체의 보이지 않는 뒷면과 그림자를 통해 실현되고 돌

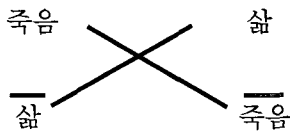
27) Babara Rose(1994), op.cit., p.49.

출된 입체적 형상은 인체의 정면으로서 시각적으로 인지 할 수 있는 보여짐으로 평평함과 대립하고 있다. 따라서 작품의 의미구조를 구축하기 위해 인체의 정면은 인지되어지는 시각적 형태로 보여지는 것이고 정면의 뒤는 시각적으로 보이지 않으며 생략되어진 신체의 부분들 역시 감추어진 것이라 할 수 있다.



위에서 보듯 /감춰진 것/ 대 /보여진 것/의 범주는 주제적인 것이며 작품속의 이미지(인체의 머리와 팔이 없는 정면, 거친 재질감, 돌출된 실, 비정형화된 얇은 형상들)는 인간, 즉 삶이라는 하나의 주제를 취하고 있다. 이 주제는 발화자가 대상으로서의 행동자들에 부합하는 추상적인 의미를 둔데서 비롯된다. 따라서 감춰진 것과 보여진 것으로 대립되어 기호-설화구조의 계층에 위치하는 집단적 가치 체계의 범주 즉 인간의 삶과 죽음으로 환원 될 수 있다.

이를 기호 사각형에 위치 시키면 다음과 같다.



이상에서 살펴본 바 아바칸을 근거로한 <좌상 Seated Figure>은 구조의미론적 분석에서는 표현면에서의 평평함과 돌출됨이라는 대립구조를, 내용면에서는 보여짐과 감추어짐이라는 대립구조를 발견하였다. 보여짐과 감추어짐은 기본적인 아

바칸 형상의 앞면과 뒷면을 통해 제시되지만 그 안에는 삶과 죽음이라는 인간의 근원적인 본질로까지 거슬러 올라가게 한다. 표현면의 평평함이라는 것은 내용면의 죽음의 이미지와 연계되며 전자의 돌출됨은 후자의 삶의 이미지와 연계된다. 아바카노비치의 삶은 탄생에서부터 동유럽에서의 심한 굴곡을 지닌 돌출됨을 보여주고 있으며 그녀의 조상들, 드러나지 않은 역사들은 평평함 속에 쌓여진 것이라 할 수 있다.

2. 신체기호로서의 상호텍스트성

앞에서 확인한 것과 같이 아바카노비치의 아바칸은 신체기호로서 삶과 죽음에 까지 이를 수 있는 의미층을 지니고 있다. 그러한 다양한 의미망으로 이루어진 아바칸을 살펴보면 다음과 같다.

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 들은 텍스트로서 중첩되고 공유되어 상호텍스트성을 갖게 된다. 이들 텍스트적 성격을 아바칸의 기원에서부터 그녀의 삶과 예술적 표현에까지 확장하여 살펴보면 다음과 같이 나타남을 알 수 있다.

아바카노비치가 비판습적인 일반 사회규범을 따르지 않는 미술을 살아남게 하고 창조하는데 필요로한 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 타타르 정복자 징기스칸 혈통이다. 징기스칸은 몽골로부터 중국과 러시아를 삼켰던 정복자인데, 막달레나의 가계에 그의 이름을 부여한 선조가 바로 사나운 Abakhan, 혹은 Abaqa로 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 예

술에 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 생물학적 특성이 파괴될 때 피부는 잘려져야 한다. 나중에 그것은 섬유처럼 짜여져야 한다. 섬유는 우리의 덮개이자 의복이다. 손으로 만들어진 그것은 우리의 생각에 대한 기록이다.”²⁸⁾

이러한 언급은 아바칸을 형성시키는 신체기호로서의 의미를 가진 형태와 더불어 재료 역시도 아바칸을 이루는 중요한 요소임을 강조하는 것이다.

다음의 아바칸에는 자신의 주변 환경에 대한 인식으로 보여지는 부분이 있다. 1960년대 후반 새로운 스튜디오를 가지면서 ‘아바칸’ 직조를 시작하는 데 처음에 ‘이아철타’ (Iacheta)라 불렸었다. 이들 ‘아바칸’은 신체기호로 형상화되었지만 결코 단순히 신체를 대신하는 것이 아닌 텍스트라는 성격을 갖는다. 신체의 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.

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

다른 한편으로 '아바칸'은 신체의 일부로서 전체를 대신하는 텍스트이다. 사람의 머리, 얼굴, 손과 같은 신체 여러 부위들은 그녀의 사고를 흡수했던 현재와 과거의 인간 조건의 문제들을 표현하는 데에 초점을 맞춘 이미지들이다. 이들 부분들로 이루어진 〈두상 Head〉(1973-1975), 〈좌상 Seated Figures〉(1974-1979), 〈등 Backs〉(1976-1982), 〈발생학 Embryology〉(1978-1981)은 '개조' Alterations라는 공통된 타이틀 하에 구현된 마음과 몸의 이중성에 관련된 것이다. 다분히 사회적 맥락을 지니고 있는 신체 일부의 텍스트는 예를 들어 뇌의 중요성을 인간 전체로 보여주는 것인데, 〈등〉과 〈좌상〉의 경우엔 이들이 사라져버린 불완전한 형상이 드러나는 것이다. 단독의 형상으로 보이지 않는 이들 연작은 인간의 불완전함과 구속에 의한 부자유한 동유럽의 세계를 간접적으로 시사하고 있는 것이다.

마지막으로 '아바칸'은 성적으로 구분 불가능한 중성적이고 가장 완벽한 형체이지만 가장 불완전한 인간의 모습을 취하는 텍스트이다. 즉 모든 아바카노비치의 형상은 범용적으로 性的 차이가 결여되어 있는 텍스트이다. 성이나 인종에 의해서 신체를 구분짓는 것은 그녀의 예술에 나타나는 보편성을 구속시키는 것이기도 하다. 아바카노비치의 내부조직에 관한 언급, 신체의 腔으로의 초대는 감정적으로 신체예술에 관한 피상적 감상주의를 넘어서는 감정적인 충격을 야기시키면서 관람자와의 친교를 함축한다. 하나의 완벽한 인격체이기를 포기한 이 형상은 무리로서, 집단으로서만 존재의 의미를 획득한다. 소위 머리가 제거된 군중인 것이다. 마치 동시대를 사는 우리에게 생각을 단절당한 무사고의 다수인 군중임을 자각시키려는 듯한 특성의 텍스트인 것이다.

이와 같이 아바칸은 각각의 텍스트들이 상호 겹쳐지고 복합적으로 드러나는 구조를 띠고 있는 것이다.

3. 아바칸의 몸의 확장과 신체기호로서의 종합적 이해

아바카노비치의 작품에서 보여지는 아바칸의 인간의 몸의 확장을 보여주는 텍스트들의 겹침이며 그 텍스트들은 실존의 기호이자 작가의 예술에 대한 태도와 삶의 역사를 담고 있는 종합적인 텍스트인 것이다. 아바카노비치의 작업에서 힘과 격렬함은 재료를 토해내는 그녀의 과감함과 심연의 무의식으로부터 야기된 것이다. 또한 창작 과정의 고통스럽고 난해함은 결국 자신이 지니고 있는 상황과 그것의 변화된 이미지 속에서 재차 용해되는 것이다. 그녀 자신도 어떠한 힘이

그녀 내부에서 만들어졌는지 정확히 이해하지 못한다고 말하는데 무엇보다도 자신의 작업에 담겨 있는 것은 즉 아바칸을 통해서 보여지는 모든 것은 몸과 마음으로부터 기인한 것이라 할 수 있다.

첫 번째로 아바카노비치는 일련의 작업을 하는 도중 얻게되는 신체적 병으로부터 마음이 동요를 받으면서 시작되어 작품은 곧 신체와 정신의 혼성된 텍스트가 된다. 작가에게 새로운 작업을 위한 관념은 처음에는 모호한 형태로 드러나지만, 그것의 실체는 신체와 정신의 경험들이 첨부되거나 제외되기도 하면서, 또한 받아들여지기도 하고 무시되기도 하면서 그녀가 만족할 때까지 작업 도중에 등장하게 된다. 나아가 아바카노비치는 작품을 오브제로서 완성된 것에 그치는 것이 아니라 어떤 순간에서도 삶을 영위할 수 있는 부유하는 생명체로 간주한다. 즉 아바칸은 신체와 정신이 섬유의 조직과 같이 섬세하게 서로 교차하면서 형상화된 산물인 것이다.

이러한 연관성 하에서, 두번째로 아바카노비치는 아바칸을 통해서 자신의 종족이나 사회의 총체적 질병을 사라지게 하는 정신적인 곳을 이행하는 것이거나, 정신적 신체적 중독에 대한 정화를 통해 치료하기 위한 샤먼으로서의 예술가의 역할을 생각하고 있음을 알게 된다. 그녀는 작품을 고안하고 제작하는 동안 야기되는 고통과 이 고통은 작업이 마쳐졌을 때에만 끝나게 되고, 그녀 자신과 완전히 분리되었을 때 굳건한 객체가 된다는 창조의 과정으로서 경험을 강조하고 있는 것이다. 즉 아바카노비치에게 아바칸 작업은 일종의 카타르시스와 같은 것이다. 고전적인 의미와 현대적 의미 모두에서 카타르시스는 집단적 혹은 개인적으로 고통과 상처 입은 비극을 거부하는 데서 억눌린 감성을 풀어주는 것이다. 우리가 역사를 해치고 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.

이러한 과정에 의해 신체 텍스트들의 상호 통합을 가장 잘 보여주는 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 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 구조가 변화, 진화하는, 다음 세대를 낳기 위해 끊임 없이 재형성되고 재형상화 되었다. 아바카노비치의 연작은 언제나 그렇듯이 각각의 형상이 유사하기는 하지만 모두 동일하지는 않다.

이들 상은 재료의 깊은 주름과 도드라진 질감은 부드러운 인간의 피부보다는 단단한 섬유외의 외침을 제시한다. 삼베는 정확히 말하면 옷도, 피부도 아닌, 아바카노비치의 사고 방식과 이어지게 하는 또 하나의 경계지점이다. 군중은 초창기 강한 섬유의 재질감을 드러내던 타원형의 아바칸 텍스트로부터 <뇌>라는 신체의 일부로 전체를 대변하는 텍스트, 그리고 <좌상>이나 <등>에서 무리지어진 군중의 텍스트, 또한 동유럽과 폴란드의 사회적 상황속의 인간을 대변하는 텍스트, 중성적 인간 형상의 텍스트가 모두 공존하는 텍스트라 할 수 있다. 물론 아바카노비치의 군중에 대한 경험은 그녀의 잔혹한 유년시절의 말미와 일치해있고, 군중을 ‘더 이상 인격체가 아니라 단지 떠밀리고 짓밟힌 또 다른 몸(body)일 뿐임’을 드러내는 것이라 표현한다. 군중 속으로 무리가 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.

이상의 신체 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 신체기호로 전이되어 나타남을 확인하였고, 아바카노비치의 작품 세계는 이와 같은 아바칸의 상호텍스트성으로부터 이해 가능케 된다.

V. 결론

아바카노비치의 ‘아바칸’은 현대 섬유미술에서 신체를 모티브로 삼고 있으며 신체적인 특성이 가장 잘 구체화된 예 가운데 하나이다. 이와 같은 전체는 아바카노비치에게 있어서 모든 작품은 신체적 모티브가 기호화되고 신체의 본체인 몸이라는 의미를 지닌 ‘아바칸’으로 이루어졌음이 검증되었다.

구체적으로 몸 철학과 텍스트론의 배경 아래 ‘아바칸’이 정신과 육체의 이원화로 이루어진 것이 아닌, 양자가 분리될 수 없는 일련의 텍스트들의 그물망으로 구성된 것임을 확인하였다. 인간의 몸을 모티브로 삼고 있는 아바카노비치의 작

업에서 초창기엔 신체가 구체적으로 드러내지 않았지만 ‘아바칸’이란 명칭이 사용되면서 신체를 상징화하거나, 생략된 일부를 보이거나, 실재의 인체 형상으로 보여지게 된다. 이렇게 보여지는 신체는 아바카노비치에게 ‘아바칸’이라는 조형 언어이자 자신의 삶과 역사가 담긴 텍스트였다.

따라서 아바칸이라는 텍스트는 첫째, 자신의 선조들과 역사를 담고 있었다. 둘째 아바카노비치의 신체와 신체를 형상화시키는 재료에 대한 관심이 담긴 텍스트이며, 셋째, 동유럽과 폴란드라는 상황에서의 인간의 모습을 담고 있는 텍스트였다. 넷째, 인간의 속성 가운데 성이라는 부분을 제거한 중성적 인간의 형상을 가장 완벽하면서도 가장 불완전한 실체로 형상화한 텍스트이다. 이러한 텍스트적 성격을 지닌 ‘아바칸’은 그러므로 아바카노비치에게 있어서 상호텍스트성의 국면을 가진다는 것이다. 즉 아바칸은 인간 등신대를 한 아바카노비치 자신이자 폴란드인이며 선조이다. 또한 뭉개진 얼굴과 앞과 뒤의 구분이 모호하고 남녀의 구분이 안 되는 중성적 인체 기호로 보여지는 아바칸은 전쟁과 이념, 불안과 자유, 남과 여, 삶과 죽음 등의 모든 대립적인 요소들이 공존하는 세계를 담고 있는 형상인 것이다.

궁극적으로 아바칸에 근거한 아바카노비치의 모든 작업은 자신의 삶과 예술을 대변하고 있는데, 신체와 정신이 서로 깊숙히 침투되어 있으면서 자신의 종족이나 사회의 총체적 질병을 사라지게 하려는 사면으로서의 예술가의 역할을 생각하게 한다.

이상에서 아바칸 시리즈의 특성을 통해 아바카노비치의 조형세계가 몸 철학과 신체의 기호론적 시각으로 보다 면밀하게 검토될 수 있다는 가능성을 확인하였다. 이러한 접근은 현대 섬유미술을 보는 객관적 시각을 제시한다는 데 그 의의가 있으며, 넓게는 아바카노비치의 ‘아바칸’을 통해 현대미술의 신체성에 대한 재조명이라는 특성을 이해하는 계기가 될 수 있다는 결론에 도달했다.

■ 참고문헌

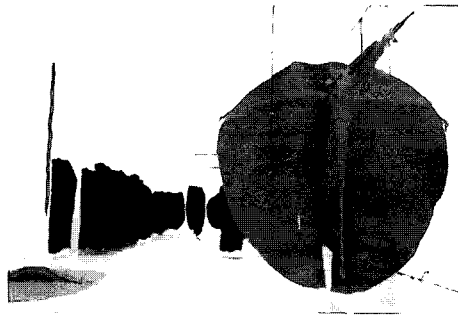
- 김기용, 『기호학이란 무엇인가』, 민음사, 1994.
 노만 브라이슨 외/김용희, 양은희, 『기호학과 시각예술』, 시각과 언어, 1995.
 롤랑바르트/김희영, 『텍스트의 즐거움』, 동문선, 1997.
 리차드 M.자너/최경호, 『身體의 現象學』, 인간사랑, 1993.

- 리차드 커니/임헌규, 곽영아, 임찬순, 『현대유럽철학의 흐름』, 한울, 1995.
- 베르나르 투생/윤학로, 『기호학이란 무엇인가』, 청하, 1993.
- 벵상 주브/하태환, 『롤랑바르트』, 민음사, 1994.
- 움베르토 에코/김광현, 『기호와 현대예술』, 열린책들, 1998.
- 이화여대 출판부, 『몸과 미술: 새로운 미술사의 시각』, 이화여대출판부, 1999.
- 장 마리 플로슈/박이철, 『조형기호학: 눈과 정신의 작은 신화』, 한길사, 1994.
- 정화열, 『몸의 정치』, 민음사, 1999.
- 크리스 설링/임인숙, 『몸의 사회학』, 나남출판사, 1999.
- 테렌스, 호옥스/오원교, 『구조주의와 기호학』, 신아사, 1993.
- 폴 발레리 외/심우성 편역, 『신체의 미학』, 현대미학사, 1997.
- 프랑스문화연구회, 『몸의 이해』, (한림미술관/이화여자대학교 기호학연구소 엮음), 어문학사, 1998.
- Rose, Babara. *Magdalena Abakanowicz*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1994.
- Stafford, Babara. *Body Criticism: Imaging the Unsees in Enlightenment Art and nnnnMedicine*, Mit press, 1991.
- Simon, Joan. *Temporal Crossroads*, Art Press, December, 1995.
- V. Harari, Josu . *Textual Strategies*, Methuen & Co.Ltd., 1980.
- Brenson, Michael. *Magdalena Abakanowicz's "Abakans"*, Art Journal, spring 1995, vol.54.
- Ullrich, Polly. *Beyond Touch : The Body as Perceptual Tool*, FIBERARTS, vol.26, No.1, summer 1999.
- Eaghton, Terry. *The Ideology of the*, Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 1995.
- Magdalena *Abakanowicz*, Museum of Contemporary Art, Chicago, Abbeville Press. New York. 1982.

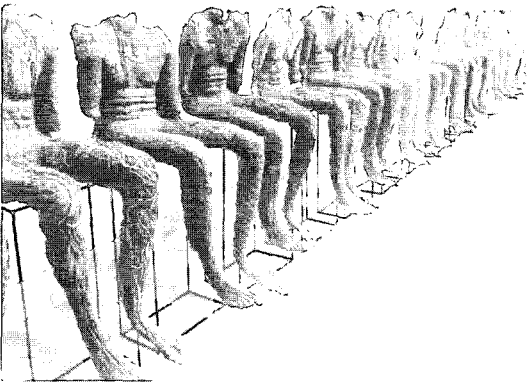
■ 도판



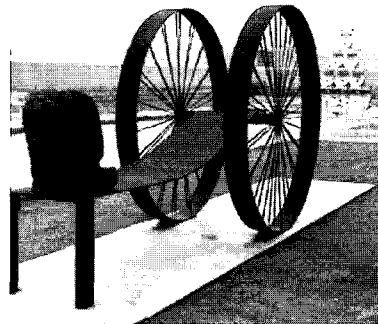
〈도판1〉 제1기, Dorota, 1964



〈도판2〉 제2기, Abakans, 1968~75



〈도판3〉 제3기, Seated Figures,
1974~79



〈도판4〉 제4기, Androgyne
1985



〈도판 5〉 제5기, Crowd I, 1986~87

■ Abstract

A Study on the problem of body-sign in Abakanowicz's works: On Abakans and Extension of body

Kim, Sung-hee

(Professor of Dept. of Industrial Design at Civil Incheon College)

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 20th century.

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 Abakans, third, remodelling period of Abakans, fourth, composition and dissolution period of Abakans and the last and fifth, new transformation period of Abakans.

'Abakans' through her whole life as an artist have 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 Abakans by Abakanowicz can be easily understood as Abakanowicz herself and her Polish ancestor at the same time. The neuter Abakans 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.

'Abakans' 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.