

루이즈 부르주아의 작품 <You Better Grow Up>의 내러티브 분석

오 상 일*

- I. 서론
- II. 내러티브에 관한 예비적 검토
 - 1. 내러티브의 개념
 - 2. 내러티브의 두 가지 패러다임
- III. 선행연구 및 방법론
 - 1. 내러티브 미술의 선행연구
 - 2. 문제의 제기와 방법론
- IV. 루이즈 부르주아의 내러티브 구조분석
 - 시료: <You Better Grow Up>
 - 1. 표현면의 구축
 - 2. 내용면의 구축
- V. 결론

I. 서론

내러티브(敍事)는 그 영역이 광대하여, 일상에서 접하는 모든 일에 관계되며 그 수행양식 또한 다양하다. 내러티브는 문자뿐만 아니라 모든 매체를 통해서 발현되는데, 이것은 조형예술의 경우도 예외가 아니다. 그리고 표현매체와 형식의 차이를 넘어서서 성립되는 서사물은 공히 언어적 바탕을 지닌다는 공통점을 지닌다. 이러한 서사물에 대한 연구는 서사학이라는 새로운 개념을 만들어 내었고 세계와 인간을 '이야기'라는 관점에서 이해하고자 하는 정신적 동향이라고 할 수 있다.

조형예술에 있어서 내러티브에 대한 관심의 고조는 20세기 후반 포스트모던 예술

* 조각, 홍익대학교

의 대두와 그 시기를 같이 하며 조각의 경우도 그것은 동일하다. 따라서 연구자는 내러티브를 자신의 표현전략으로 채택한 대다수의 포스트모던 조각가들 가운데서도 이를 적극적이고도 성공적으로 수행하였다고 판단되는 루이즈 부르주아 Louise Bourgeois의 작품을 연구대상으로 선택하였다. 그는 포스트모던 조각의 중심적 작가로서, 특히 인체 이미지를 통해 일관되게 내러티브의 문제를 환기시키고 있기 때문이다. 작가의 주관적 감정과 내면세계라는 내용의 내러티브가 인체의 구상적 표현을 통해서 발현되고 있는 것이다. 루이즈 부르주아는 신체를 물질화하고 그것을 유년의 기억과 대치시킴으로써 현대조각에서 거세되었던 작가의 내면적 감정을 서술하였다.

연구자는 부르주아의 작품에서 나타나는 내러티브의 생성에 대한 문제를 보다 정교하게 분석하기 위한 방법으로 서사의 기호학을 차용하였다. 이를 위해 내러티브를 가장 풍부히 담고 있다고 판단되는 부르주아의 〈You better Grow Up〉을 분석의 표본작품으로 선정하였다. 이 작품은 자신의 내면을 문제 삼는 내부지향성의 작품으로서 포스트모던 조각에서 공통적으로 발견되는 현상인 내러티브와 내용중심적 특성을 선명하게 드러내고 있다. 연구자는 〈You better Grow Up〉을 분석함으로써 구상적 형상을 통한 내러티브의 특성을 보다 구체적으로 파악하고자 한다.

이를 다루기 위한 데이터로서 연구자는 내러티브의 형상화 절차를 분석하고 해석하고자 한다. 그 절차를 구체적으로 언급하자면 이렇다. 먼저 기호학에서 사용하는 ‘기호사각형(semiotic square)’에 의해 기호공간(semiotic space) 내에서 이루어지는 내러티브의 구성절차를 고찰할 것이다. 그 결과 작품공간 전체를 구축하고 있는 내러티브의 역할과 이것들이 맥락화되는 구조와 절차를 전면에서 부각시키고자할 것이다. 이러한 조형기호학적 분석법은 작품에서 조형적 요소들이 어떠한 계열관계를 설정하고, 이 계열들의 집합이 어떻게 의미를 산출하는지의 과정을 파악하는데 유용한 도구라고 생각하였기 때문이다. 특히 이 분석법을 통하여 형태와 형태들 간의 관계가 전체적인 맥락 속에서 여하히 의미를 생성하고 내러티브를 성립시키는지를 검토함으로써, 각 부분의 의소(sème)들이 전체를 밝힌다는 것을 확인할 것이다.

여기서 연구자는 그레마스 A. J. Greimas의 제자인 장마리 플로슈 Jean-Marie Floche의 조형기호학을 분석의 도구로 차용할 것이다. 2장에서는 내러티브에 대한 예비적 고찰이 이루어지고 3장에서는 모더니즘 미술에서 내러티브를 되살려 내고자 했던 선행적 연구들을 살펴보고 내러티브 분석을 위한 방법론으로서의 타당성을 살펴볼 것이다. 4장에서는 부르주아의 내러티브를 조형기호학에 의해 분석하고, 그 분

석의 결과를 토대로 작품 속에 내재해 있는 유년의 기억과 트라우마의 의미를 해석해낼 것이다.

II. 내러티브에 관한 예비적 검토

1. 내러티브의 개념

인간은 요람에서 무덤까지 서사물의 세계를 벗어날 수 없다. 인간은 서사적 동물(homo fabulans)이라고 불릴 만큼 다양각색의 서사물을 개발해왔다. 성경의 창세기 제 1장은 우주창생의 서사물이다. 따라서 태초의 말씀도 서사물인 것이다. 이렇듯 인간의 행동과 사건을 모두 포괄할 수 있는 서사(敘事 narrative)는 그 영역이 한정하기 어려울 정도로 광대하다. 일상에서 접하는 모든 일이 서사에 관계되며 서사물의 종류 또한 다양하다. 신화, 민담, 소설 등 기존의 언어 서사물을 비롯하여, 연극 영화, 광고, 게임, 만화, 회화, 조각 등 그 모든 것이 서사물이 되는 것이다.¹⁾

이러한 서사, 즉 내러티브(narrative)라는 단어의 어원은 ‘말하다’, ‘서술하다’의 뜻을 가진 라틴어 *narró* 와 ‘알다’, ‘친숙하다’의 의미를 지닌 산스크리트어 *gná*, 그리고 여기에 뿌리를 두고 있는 라틴어 *gnárus*에서 유래된 것으로 되어 있다. 따라서 내러티브는 어떤 것에 대해서 말하고 이야기하는 것이며 또한 삶의 문제와 관련되어 있다는 어원적 의미를 지닌다. 더욱이 영어 내러티브의 동사형 *to narrate*가 ‘관계를 맺다’라는 의미를 갖고 있다는 것을 고려해 넣을 때 내러티브가 엮어내는 이야기는 어떤 무질서한 집합체로서의 사건의 나열이 아니라 부분과 전체, 처음과 끝이 일관된 연결성을 갖게 하는 어떤 질서화 작업에 근거하고 있음을 말해준다.²⁾

이야기는 단순히 우리의 심미적 기대를 충족시키는 수단만이 아니다. 그것은 이제 삶과 세계를 통찰하는 유력한 인식수단으로 자리 잡았다. 이러한 의미에서 볼 때 ‘이야기의 학문’ 즉 서사학이 가지는 의의는 더욱 중요하게 부각된다고 하겠다. 기술이라는 행위에 내재되어 있는 이야기적 성격, 즉 내러티브는 모든 인문학 연구의 핵

1) 우한용, 「우리시대, 敘사가 왜 문제인가」, 『내러티브』 창간호, 한국서사학회, 2000, pp. 16-17. 참조.

2) 박찬부, 「내러티브의 위기와 전이의 문제」, 『영어영문학』 제 40권 3호, 1994, p. 540.

심적 대상이 아닐 수 없다. 이러한 인식을 바탕으로 1950년대 이후 내러티브에 대한 연구가 학계에 보편화되면서 내러티브 이론이 역사연구에 끼친 영향은 실로 막대한 것이 되었다. 특히 인간의 마음에 흐르는 보편적 문법을 체계적으로 밝히려 했던 구조주의 Structuralism은 내러티브가 그러한 문법적 구조를 드러내줄 수 있는 대표적인 요소임을 주장했다. 프롭 Vladimir Propp과 야콥슨 Roman Jakobson같은 동구의 언어 학자들에 의해 영향을 받은 구조주의는 특별히 인간 마음의 문법적 측면에 주목하게 된다.³⁾

인간의 문법은 인간이 품고 있는 사상이나 생각이 아닌 인간의 마음이 작동하는 방식을 일컫는다. 그 작동 방식 중 가장 대표적인 것은 이항대립(binary opposition)의 체계이다. 구조주의자들은 모든 형태의 내러티브는 다양한 종류의 이항대립 체계로 구성되어 있다고 주장한다. 이항대립의 체계는 이런 의미에서 내러티브의 기본구조가 되는 것이다. 또한 이항대립의 체계는 내러티브뿐만 아니라, 인간의 사고와 인지를 형성하는 기본구조가 된다. 왜냐하면 인간은 그러한 대립관계를 통한 차별화를 통해서 이 세계를 경험한다고 보기 때문이다. 가령 프롭이 러시아 민담의 줄거리를 31개의 기능으로 분절한 것은 다양한 민담들에서 드러나는 통사론적 구조를 찾으려는 시도라 할 수 있다. 그러나 이러한 일종의 추상적 단위의 설정만으로는 이들 단위들 사이의 관계에서 구현되는 가치론적 위계를 찾기는 어렵다. 레바스트로스 Claude Lévi-Straus가 외디푸스 신화를 분석하면서 분절된 단위들을 이항대립의 체계에 병렬적으로 배열하여 이들 사이의 관계에서 빚어지는 논리를 찾으려한 것은 프롭이 제시한 계기론적 통사론을 넘어서려는 의도를 보여준다. 그레마스가 프롭의 기능들을 이항대립의 체계 속에서 새롭게 기술하고, 서사의 심층에 존재하는 의미의 본질적 구조로 기호학적 사각형을 제시한 것 역시 서사를 추상적인 모형으로 환원하여 기술한 것이다.⁴⁾

그리고 이러한 이론을 토대로 구조주의자들은 내러톨로지(서사학, narratology)라고 불리는 내러티브 전문이론을 탄생시켰다. 프린스 Gerald Prince는 그의 저서 『서사학 Narratology』에서 서사학이란 내러티브의 역학을 발견하고 기술하고 설명하는 것이라고 하였고, 우스펜스키 Boris Uspensky는 『작문의 시학』에서 예술 텍스트의 구조적 조직을 지배하는 법칙을 발견하는데 서사학 연구의 목적이 있다고 하였다.⁵⁾ 토

3) 박주식, 위의 책, pp. 252-253.

4) 송효섭, 「문, 서사, 문화-그 담론적 관계」, 『내러티브』 4호, 한국서사학회, 2001, p. 39.

드로프 Tzvetan Todorov는『데카메론』에 실려 있는 각 이야기들이 추상적 내러티브의 일부분임을 밝힘으로써 내러티브의 일반구조를 파악하고자 하였고, 쥘레트 Gérard Genette는 그의 역저 『내러티브 담론 Narrative Discourse,(1980)』에서 내러티브는 그 구성요소들 사이의 상호작용의 산물임을 역설하였으며, 그레마스는 모든 내러티브에 깔려있는 행위자(actant)라는 기본 요소를 설정함으로써 자신의 구조의미론(structural semantics)을 체계화했다. 발자크 Honoré de Balzac의 단편소설 『사라진느 Sarrasine』를 다섯 개의 코드로 나누어 분석한 바르트의 『S/Z』는 구조주의 내러티브의 분석 중에서 가장 대표적인 것으로 꼽히고 있다.⁶⁾

즉, 서사학은 세계와 삶의 정체성을 파악하고 인식하기 위하여 이야기의 구조와 이야기가 작동하는 원리를 밝히고자하는 정의할 수 있을 것이다.

2. 내러티브의 두 가지 패러다임

통상 서사학, 서사론 또는 서술학으로 번역되는 narratology는 미케 발의 표현대로 “서사 텍스트의 이론을 그 서사성을 통해 명시하려는 과학”이며, 서사 텍스트에 관한 이론으로 존재하는 특정 자료들에 대해 일반화시킨 진술들을 체계화시킨 학문이다. 서사학은 구조주의에서 발달된 이야기론으로 서사장르, 서술의 분류, 플롯의 구조, 이야기의 성질, 형식, 기능, 능력 등을 연구한다. 서사 자체, 텍스트 단위의 과학적 분석을 강조할 경우, 서사학은 형식주의적 서사론에 속한다고 할 수 있다. 이때 내러티브의 동기, 수용, 역사, 이데올로기, 가치 등을 다루기 어렵다.⁷⁾

내러티브 양식의 기본적인 공통성은 이야기이다.⁸⁾ 넓은 뜻으로 내러티브는 인간

5) Gerald Prince, *Narratology: The Form and Function of Narrative* (Berlin: Mouton, 1982), p. 163.

Boris Uspensky, *A Poetics of Composition: The Structure of The Artistic Text and Typology of Composition Form*, trans. Valentina Zavarin/Susan Wittig (Berkeley: University of California Press, 1983), p. 5. 김옥동, 『포스트모더니즘과 포스트구조주의』, 현암사, 1991, p. 30. 재인용

6) 내러티브 문학론은 프랑스 구조주의자들 뿐 아니라 영미계열의 문학이론가들에 의해서도 활발히 연구되었다. 그 중 대표적인 것은 다음과 같다. Northop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1957), Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*(Chicago: University of Chicago Press, 1961), Robert Scholes and Robert Kellogg, *The Nature of Narrative*, (New York: Oxford University Press, 1966), Frank Kermode, *The Sense of Ending*, (New York: Oxford University Press, 1968), Kenneth Burke, *A Grammar of Motives*, (Berkeley: University of California Press, 1969).

7) 황국명, 「서사론의 요소와 그 시각」, 『현대소설연구』 8권, 한국현대소설학회, 1998, p. 402.

8) 신동욱, 「우리 이야기 문학의 아름다움」, 『한국학연구총서』 44집, 한국연구원, 1981, p. 6.

이 만들어낸 모든 이야기이다. 내러티브 혹은 이야기에 대한 프린스의 다음과 같은 규정은 내러톨로지의 대상을 간명하게 요약한다.

이야기란, 한두 명 혹은 여러 명의 서술자에 의해, 한두 명 혹은 여러 명의 듣는 이에게 전하는 하나 내지 그 이상의 현실이나 허구적 사건에 대한 보고를 말하며, 특히 이런 사건들의 결과와 경과, 관여자와 그 행위, 구조와 구조화의 보고를 말한다.⁹⁾

결국 내러티브는 누가 누구에게 무엇을 이야기하는 것으로, 다음처럼 단순하게 정리할 수 있다.

발신자 → 이야기 → 수신자

이처럼 내러티브는 발신자(이야기꾼, 작가, 내레이터)로부터 수신자(청자, 감상자, 피서술자)에게로 지향하는 전송과정을 포함한다. 따라서 양자를 연결하는 소통의 축이 내러티브의 한 원리라 할 수 있다. 내러티브는 사건에 대한 敘述 및 報告다. 따라서 내러티브는 전달되는 내용과 그것을 보고하는 행위 그 모두를 함축한다. 이를 세분하면, 이야기는 1.이야기되는 사건, 즉 언술내용(story)과 2.이야기하는 언술행위(discourse), 즉 서술기법으로 나눌 수 있다. 통상 전자를 내용의 층위라 하고 후자를 표현의 층위라 한다. 이러한 이원적 모델은 파블라 fabula와 슈제 syuzhet를 구분한 러시아 형식주의, 랑그 langue와 빠를 parole, 혹은 記意 signifié와 記表 signifiant라는 소쉬르 Ferdinand de Saussure 언어학의 모델, 구조주의 등에서 영향 받은 바가 크다. 기존의 내러티브 이론의 대부분은 이러한 이중의 층위에 기초하며, 그 용어를 정리하면 다음과 같다.¹⁰⁾

파블라	story	event	histoire	story	narrative (fiction)	심층구조	랑그	기의
슈제	discourse	story	discours (récit)	plot	narration	표층구조	빠를	기표

9) Gerald Prince, 『서사학사전』, 이기우 · 김용재 공역, 민지사, 1992, p. 162.

10) 황국명, 앞의 책, p. 403.

파블라와 슈제의 구분은 내러티브 속에서 무슨 사건이 일어나느냐 하는 것과 그 사건이 어떻게 이야기되느냐 하는 것의 문제이다. 작가가 만들어 내지 않은 실제의 사건은 *fabula*[story]가 되는 것이고, 작가가 만들어내고 구성한 것은 *syuzhet*[plot]가 되는 것이다.

파블라는 사건들의 논리적이고 연대기적인 연쇄이다. 스토리 내부에서 다루어지고 있는 재료의 의미로 사용되었던 파블라는 사건의 연쇄로 정의한다. 그러므로 사건, 행위자, 시간, 장소 등은 모두 파블라의 재료가 된다. 파블라는 이야기의 원재료라는 뜻에서 인간과 삶의 현상이라 이해할 수 있고, 슈제는 재료의 미적 가공이라는 뜻에서 예술적 형상화로 이해할 수 있다. 그 미적 가공과정에서 슈제는 파블라의 연대기적 연속과 인과론적 연관을 파괴한다고 말한다. 즉 슈제는 파블라의 부정이며 일탈이다. 그러나 원재료를 재배열하는 언술행위는 언술내용, 곧 삶의 내용을 되풀이, 재현하는 것과 다르지 않다. 따라서 슈제는 파블라, 곧, 인간 삶을 반영한다고 말할 수 있다. 이런 의미에서, 이야기 내용과 이야기 행위를 연결하는 재현의 축이 서사의 또 하나의 원리라 하겠다.¹¹⁾

재현의 축과 소통의 축은 내러티브를 가능하게 하는 두 가지 원리이다. 재현의 축은 이야기 구조의 측면에서 언술내용과 언술행위를 연관시키고, 소통의 축은 이야기 거래의 측면에서 화자와 청자를 연결시킨다고 할 수 있다. 최근 다양한 서사이론은 이들 중 어느 한편을 상대적으로 강조하고 있을 뿐이다.¹²⁾

그러나 여기서 다양한 서사이론가들의 여러 이론들을 모두 이해하고 정리하기에는 본 연구의 범위를 벗어나는 것이므로, 서사의 개략적이고도 일반적인 개념만을 살피는 것으로 고찰의 심도를 한정하였다.

III. 선행연구 및 방법론

1. 내러티브 미술의 선행연구

이제 ‘내러티브’라는 단어는 현대예술에서 과거 모더니즘의 독트린을 대신할 중요한 키워드 중의 하나로서 자리매김하게 되었다. 이야기가 없는 회화, 조각, 영상, 설

11) 황국명, 앞의 책, p. 403.

12) 황국명, 위의 책, p. 404.

치 등은 현대미술 현장에서 찾아보기 힘들게 되었다. 패러다임의 전환이 이루어진 것이다. 본 절에서는 문학과 조형예술 사이의 공약 불가능한 양식적 차이의 전제에도 불구하고, 기존에 제시된 문학에서의 ‘서사’라는 개념이 미술에서 최초로 적용된 사례를 제시할 것이다. 그리고 이들의 역할관계가 미술사 속에서 어떻게 전개되었는지를 살펴봄으로써 현대미술이 지향하고 있는 서사전략을 드러내고자 한다.

서술, 서사, 내러티브라는 말은 1960년대 초반 파리의 일군의 젊은 작가들이 그들의 새로운 미술운동의 성격을 규정하기 전까지는 모더니즘 미술에서 친숙한 단어가 아니었다. 어쩌면 그 단어는 미술의 자율성을 침해하는 가장 반미술적인 단어였을 것이다. 그러나 이 단어가 처음 쓰이기 시작하는 것은 1964년 파리시립현대미술관에서 〈일상의 신화 Mythologies Quotidiennes〉라는 전시가 열리게 되는 사건 이후일 것이다. 이때 최초로 ‘서술적 구상 La Figuration Narrative’이라는 개념이 등장하게 된다.

이 전시가 열리기 몇 달 전, 제32회 베니스비엔날레는 가장 유력한 후보였던 장 바젠 Jean Bazaine을 물리치고 미국인 화가 로버트 라우센버그 Robert Rauschenberg에게 그랑프리를 수여하였다. 이것은 모더니즘의 형식주의가 조종을 울리고 작품에서 형상과 이야기가 되살아날 것을 예고하는 사건이었다. 이 39세의 무명작가는 그때, “나는 십 여 년 전부터 예술과 삶을 가르는 틈 안에서 행동해 왔노라”고 주장하였다. 라우센버그의 이러한 언급은 곧 과거 모더니즘이 추구해 온 예술적 순수성이라는 가치는 결국 예술을 삶과 현실생활로부터 유리시켜왔다는 것을 함의하는 것이다. 1956년 폴록 Jackson Pollock이 자살하고, 리처드 해밀턴 Richard Hamilton이 런던에서 조직된 ‘앙데팡당 Independant’ 그룹의 전시회 포스터로 작은 콜라주에 의거한 실크스크린을 제작한지 8년 후의 일이었다. 〈오늘날의 가정을 그렇게 색다르기도 매혹적으로 만드는 것은 대체 무엇인가? Just What is it that Makes Today's Homes so Different, so Appealing?〉라는 글이 적혀있는 가로 25cm, 세로 26cm의 이 조그만 포스터는 1964년이 되어서야 예술작품의 반열에 올라 제 대접을 받게 된 것이다. 미술사가 인간의 땅을 떠나 신화화되어 가는 동안, 미술은 그 상징적인 인용과 반어법적인 작은 콜라주를 통해 미술사의 밑바탕을 침투해 들어가기 시작한 것이었다.¹³⁾

예술적인 실천과 작업이라는 행위를 고결한 모더니즘의 올림포스로부터 끌어내려

20) Jean-Louis Pradel, *La Figuration Narrative*, 서명수 역, 『서양미술사학회 논문집』 19권, 서양미술사학회, 2003, p. 148.

땅으로 환속시키려는 의지는 단호했다. 이 〈일상의 신화〉 전시회는 그 이듬해인 1965년 가을, 제랄드 가씨오-탈라보 *Gérald Gassiot-Talabot*에 의해 〈서술적 구상〉이라는 전시회로 연계된다. ‘68명의 동시대 예술가’들은 매우 정확하게 “연속된 서사체 개념과 서사적 에피소드 개념, 또는 지속 속의 전개라는 개념을 그들 작업에 도입해야 할 필요를 느낀” 예술가들이었다. 그들은 일상의 삶에서 퍼 올린 것들을 통해 이 세계에 인간의 형상을 되돌려 주고 예술과 삶의 화해를 시도했다. 이때부터 서사적 구상은 역동성, 효율성, 그리고 이와 같은 그림의 필요성을 주장하면서 이른바 ‘전문가’들이 선언한 ‘회화의 죽음’에 생명을 되돌리려 하였다.

1960년대 프랑스에서 일어난 ‘구상에로의 복귀’는 이제껏 모더니즘이 추구해온 합리적, 기능주의적, 기하학적 전통에 대해 한 가닥 의문과 반성을 야기한 매우 중요한 움직임이었다. 그들은 구상미술을 통해서 이제껏 간과되었던 ‘일상의 문제’, ‘정치적 문제’, ‘역사의 문제’등을 미술의 전면에 내세우면서 내러티브를 복원하기 시작하였기 때문이다. 또한 1970년대 독일, 미국에서 일어난 신표현주의 *New Expressionism* 운동과 이탈리아에서 일어난 트랜스아방가르드 *Trans-Avantguardia*, 신야수와 *Nouveaux Fauves* 역시 이미지와 내러티브를 부활시켰다는 점에서 프랑스의 ‘新具象 *Nouvelle Figuration*’운동과 그 맥락을 같이한다.

구상이 부활하고 내러티브가 복원되기 시작하는 본격적인 움직임은 1961년과 1962년 마티아 펠스 *Mathias Fels* 화랑에서 개최된 〈신구상 *Nouvelle Figuration*〉展 이후부터라고 할 수 있다. 이 전시회에는 코브라그룹 *COBRA Group* 이외에 베이컨 *Francis Bacon*, 바이 *Baj*, 뒤뷔페 *Jean Dubuffet*, 라푸자드 *Lapoujade*, 마타 *Matta*, 드스타엘 *De Staël* 등이 참여하였다. 이들은 잡다한 성격의 작가들로서 서로 어울리지 않고 양식적 카테고리 속에 집어넣을 수 없었지만 ‘세계에 대한 객관적 이해’를 모토로 하고 있었다. 30년대와 40년대에 걸쳐 태어난 전후세대에 속하는 이들 작가들은 사회문화적 배경 속에 예술가와 작품을 가두는 관념의 속박성을 문제 삼고, 굳이 하나의 이념이나 그룹에 소속되기를 거부하였다. 그들은 하나의 사조에서 벗어나서 나르시즘적이고 형식주의적인 화법을 바꾸려 하였다. 모더니티(*modernité*)라는 종래의 미술의 지상 명제를 넘어서서 민중들의 체험 속에 뿌리를 두는 서사시적 관계를 부활시키기 위한 이른바 ‘삶의 요소로 구성된’ 표현방식에 몰두하였다. 그리하여 새롭게 등장한 이들 젊은 세대의 ‘이야기꾼(*narrateur*)’들은 그들의 끝도 없고 답변도 없는 이야기(*narrative*)를 통하여 풍부한 유머와 삶의 체험을 전달하려 하였다.¹⁴⁾

또한 1963년의 「제3회 파리비엔날레」는 프랑스 회화에서의 구상의 부활을 구체화시키고 ‘주제’를 폭넓게 소화하고 표현하는 계기를 이룬다. 여기에는 가씨오-탈라보를 위시한 젊은 비평가들과 작가들에 의해 구상작가들을 위주로 한 인선이 이루어지는데, 이 전시회는 당시의 미술계를 지배하던 엄격함과 예술지상주의적 경향의 국제적 회화조류에 대해 거센 반발을 나타내는 것이었다. 이듬해 파리스립현대미술관에서 열린 〈청년회화전 Salon de la Jeune Peinture〉과 〈일상의 신화Mythologies Quotidiennes〉전은 젊은 작가들에 의한 ‘구상의 부활’에 대한 선포였으며 새 시대의 선언이었다. 이들은 이제까지의 미술에서 제거되었던 시대성(temporalité)을 회복하고자 세계의 시끄러움, 그 역사와 무질서, 삶의 흐름에서 차용한 사실과 신화 그리고 이야기들을 되살려내었다.

1965년 가씨오-탈라보는 〈현대미술에 있어서의 서술적 구상 La figuration narrative dans l'art contemporain〉전을 기획하고 68명의 작가를 초대하였다. 이 전시회에 참여하였던 아로요 Eduardo Arroyo, 아이요 Gilles Aillaud, 레칼카티 Antonio Recalcati는 〈삶과 죽음 또는 마르셀 뒤샹의 비극적 최후 Vivre et laisser mourir ou La fin de Marcel Duchamp〉라는 여덟 개의 연작을 공동작품으로 출품하였다. 이 세 명의 작가는 첫 번째 작품으로 열세 개의 대형 화면으로 〈사막에서의 정념 Une passion dans le désert〉을 발표하였는데, 사막에서 표범과 함께 길을 잃은 프랑스 군인의 복잡한 사랑을 묘사한 발자크의 중편소설에서 영감을 얻은 것이다. 이 공격적이고도 상징적인 작품은 미술 속에서 일상적인 서사성에 대한 그들의 관심을 공공연히 내세우려는 의도와, 작품에서 고유적 창조를 담보하는 작가의 서명에 대한 경멸을 나타내고 있다. 이들의 두 번째 작품은 자신들의 모습을 마르셀 뒤샹에게 심문을 가하는 수사관과 같은 모습으로 묘사하거나 고문을 가하고, 급기야는 그를 살해하고 발가벗겨 계단 밑으로 내던진다. 마르셀 뒤샹의 관이 나오는 마지막 장면에서는 군복을 입은 미국의 팝 작가들과 프랑스의 누보 레알리즘 Nouveau Réalisme 작가들이 성조기를 덮은 관을 함께 운반하면서 장례식을 거행한다. 이들은 ‘모험적 정신’, ‘창조의 자유’, ‘예언적 감각’, ‘초월의 능력’이라는 화려한 수사로 치장되던 마르셀 뒤샹과 모더니즘 미술에서의 작가적 신화라는 허구에 대해 분노를 폭발시킨다. 치밀하게 계산된 형태로 엮어진 이 집단회화는 영화 〈시리즈 B(Série B)〉에서 그 이미지를 차용한 것이었다. 이 전시회는 가씨오-탈라보가 천명한 ‘서술자로서의 복

귀'라는 이념에 동참하면서 신구상회화의 범세계적 성격을 확인하였다.¹⁵⁾

연구자는 여기서 가씨오-탈라보가 예술작품 안에서의 시간의 연속성에 대한 중요성을 강조하면서, 모더니즘의 주요 사조에 걸쳐 목도되는 '시간성의 부재'를 지적한 후에 다음과 같이 논술하고 있는데 주목하고자 한다.

현대미술의 근거 자체에 대한 본질적인 질문을 제기해야 할 때가 되었다. 우리는 비평적 평가에서 늘 하찮은 것으로 여겨왔거나, 자기만족과 장황함의 상징으로서 거론되었던 이야기를 담는 서술성, 혹은 일화(anecdote)의 요소를 너무 부끄러워했다. 그리하여 더 이상 그것이 표현하는 것이 무엇인지를 정확히 알 수 없게 되었으며, 특히 추상회화의 문맥에서는 그 정도가 심했다. 이제 오늘날의 젊은 작가들은 일화를 온몸으로 받아들였다.¹⁶⁾

따라서 이제까지 고찰한 '누벨 피귀라시옹 Nouvelle Figuration'이라는 용어는 60년대 초 가씨오-탈라보와 쥘프르와 Alain Jouffroy에 의한 造語의 의미를 넘어 '역사적 성격'을 의미하는 것¹⁷⁾이며 오늘의 삶의 이야기 즉, '내러티브의 발현'을 의미하는 것이다. 또한 신구상 미술이라는 것이 비록 화가들에 의해 주도된 서술성 복원의 운동이었지만, 1970년대 포스트모던 조각이 구상적 형태를 통해 내러티브를 조각표현의 주요 모티브로 채택하는 데 적지 않은 영향을 미쳤다는 것은 의심할 여지가 없는 사실이라고 판단된다.

그리고 이들 모두에게서 공통적으로 나타나는 특징은 '형상과 이미지에로의 복귀'와 '주제와 서사성의 우위'로 요약할 수 있다. 그리고 이러한 특징은 이후의 포스트모던 미술의 중심개념이 '형식'에서 '내용'으로 그 패러다임의 전환이 이루어질 것임을 예고하는 것이다. 1960년대의 '서술적 구상' 운동은 1970년대에 이르러서도 그 다양성과 풍요성으로 인하여 강렬한 인상을 남겼다. 뿐만 아니라 구상미술이 컨템퍼러리 미술의 중심적 주류로서 자리 잡게 하는 근거를 마련해준 사건으로서도 그 의미는 매우 주목할 만한 것이다.

이러한 서술적 구상은 모더니스트와는 달리 가장 즉각적인 일상과의 화해를 시도한다. 서술적 구상은 모더니스트들이 숭배했던 巨大談論과는 반대로 감상주의적 자

15) Jean-Louis Pradel, 위의 책, pp. 11~13. 참조.

16) Jean-Louis Pradel, 위의 책, pp. 14~15.

17) 김복영, 『현대미술연구』, 정음문화사, 1987, p. 114.

기표명이나, 충동적 몸짓, 사소한 감각에 뿌리를 둔 그런 예술을 실천하려 하였다. 서술적 구상은 거의 40년 전부터 광범위하게 황폐화된 재현의 무대를 손보고, 세계의 객관성에 대한 예술가의 주관성을 되살리며, 이미지와 형상과 이야기를 복원하고자 한 것이다. 서술적 구상은 뉴욕의 팝아트Pop Art라는 깃발에 대응하면서 자신이 포스트모던(postmodern)임을 밝힌 것이다.

2. 문제의 제기과 방법론

일반적으로 내러티브에 관한 이론은 크게 두 가지로 나뉜다. 이러한 구분은 조형 예술 분야와 관련해서 합의하는 바가 큰데, 문학적 텍스트 외에는 내러티브가 있을 수 없다는 것이 그 하나이며, 다른 하나는 오히려 내러티브는 어떠한 구조 속에 존재한다고 보는 견해가 그것이다. 전자에 속하는 평자는 내러티브인 것과 그렇지 않은 것의 차이는 매체간의 차이에서 비롯되며, 따라서 시각매체인 회화, 드로잉, 사진 등에서는 내러티브가 존재하지 않는다고 주장한다. 반대로 또 다른 이들은 내러티브는 매체와는 무관하며 ‘심층구조(Deep Structure)’라고 주장한다.¹⁸⁾ 물론 연구자가 내러티브를 논의하면서 염두에 두고 있는 것은 후자 쪽이다. 따라서 내러티브 분석과 검증은 바로 이 심층구조라는 것에 기대 이루어 질 것이다. 위와 같은 찬들러 Daniel Chandler의 말은 이미 그레마스의 기호학을 염두에 두고 한 것이다. 그레마스 기호학에서는 설화 즉 이야기를 만들어 내는 것은 매체와 무관한 구조이기 때문이다. 그리고 먼저 이러한 전제를 받아 들여야만 조형예술의 한 분야로서의 조각에서 내러티브를 말할 수 있게 된다.

이러한 과제의 수행을 위해 본 논문의 4장에서는 기호학적인 방법론이 적용된다. 여기서의 기호학은 기본적으로 ‘구조의미론’을 정립한 그레마스의 기호학(여기서도 연구자가 주로 참조한 것은 그의 서사기호학적인 모델이다.)이 토대가 되며, 구체적으로는 그의 제자로서 그의 기호학 모델을 조형기호학으로 발전시킨 플로슈의 방법론이 적용될 것이다. 그레마스는 프롭이 행한 민담분석을 더욱 추상화하고 구조화함으로써 파리학파의 기호학을 성립시킨 사람이다. 앞서 말한 심층구조는 바로 그레마스에게서 나온 것이다. 그러나 이러한 심층구조와 내러티브의 관계를 논하기에 앞서 예비적으로 설화성(narrative)¹⁹⁾에 대해서 먼저 살펴볼 필요가 있다. 내러티브는 가장

18) Daniel Chandler, *Semiotics: The Basics*, (London, Routledge, 2002). p. 89.

일반적인 의미에서 그저 이야기이다. 그런데 이 이야기가 만들어지기 위해서는 그레마스에 의하면 바로 설화성이 그 기본구조로 깔려 있어야 한다. 왜냐하면 설화성이란 우리가 어떤 텍스트를 보고 그것을 설화 혹은 이야기로 간주할 수 있게 하는 근본적인 특성을 말하기 때문이다.²⁰⁾ 그렇다면 설화성은 구체적으로 무엇을 말하는지 조금 더 살펴볼 필요가 있다. 파리학과와 기호학자들은 그레마스를 따라 설화성의 가장 근본적인 구조를 변형(transformation)으로 본다. 이때의 변형이란 “하나의 상태에서부터 다른 상태로 이행하는 것, 보다 정확히 말해서 주어진 최초의 상태가 그 반대의 상태로 이행하는 것”²¹⁾ 을 말하는데 바로 여기에 설화성의 근본적인 구조가 자리한다. 그리고 앞서 말한 심층구조란 표층에서 발생하는 설화 또는 이야기의 심층에 있는 바로 이러한 변형의 구조를 말한다. 대부분의 드라마나 영화, 동화, 민담들이 바로 이러한 구조를 갖고 있다는 것은 쉽게 확인할 수 있다. 예를 들어 춘향이 나 신데렐라가 경험하는 결핍(불행)에서 획득(행복)으로의 변형이 그것이다.

그레마스의 제자이며 프랑스의 여류 기호학자인 안 에노 Anne Hénault의 설화 기호학 역시 이러한 변형 구조를 그녀의 설화 기호학의 제 1가설로 내세운다.

제 1가설: 서사 메시지는 표현되는 의미작용의 총체성이 내용의 역전에 의한 변형으로 나타나는 것과 같다²²⁾

완성된 이야기는 어떤 상태가 반대로 변형되는 것으로 이해될 수 있다. 이런 이원적 행로의 예측 가능성은 이야기의 개별적 일관성을 규정하고 그것의 종결을 나타낸다.²³⁾

본 연구의 모델이 된 플로슈의 설화성 역시 동일한 전제에서 출발한다. 그레마스 역시 설화성이란 것을 문장과 패러그래프 그리고 장면과 시퀀스를 거쳐 가면서 이

19) 설화구조에는 설화성, 설화 프로그램, 설화 도식의 세항목이 언급되어야 하나, 여기선 그 가장 기본적인 특징인 설화성에 주목한다. 이것은 시각예술에서 내러티브를 말할 때 설화 프로그램과 설화 도식을 끌어 들이는 데 있어 어려움이 있기 때문이다. 가령 설화프로그램에는 행동자와 기능이, 설화 도식에는 수행, 역량과 양상, 상벌 등과 같은 것이 언급되어야 하나, 대부분의 현대 조형예술에서 이러한 것을 통해서 내러티브를 말하기는 힘들다. 설화성에 주목하는 것은 문제의 한정이라는 전략의 일환이다.

20) Jean-Marie Floche, 『조형기호학: 눈과 정신의 작은 신화』, 박인철 역, 한길사, 1994. p. 42 p. 174.

21) Jean-Marie Floche, 위의 책. p. 175.

22) Anne Hénault, 『서사, 일반기호학』, 홍정표 역, 문학과 지성사, 2003. p. 21.

23) Anne Hénault, 위의 책, p. 30.

루이지는 일련의 정돈된 상황과 행동(상태와 변형)으로 정의하고 있다. 더불어 그는 이러한 변형이 있기 위해서는 논리적으로 어떤 상태가 먼저 있어야 한다는 것 역시 지적한다.²⁴⁾

설화성은 한 설화의 표면에서 상태의 동적인 변형에 의해 나타나는 것이지만, 위에서 언급 한 것처럼 그 심층에는 어떤 정적이며 논리적으로 선행하는 구조가 있다. 이러한 구조를 언급하기 위해 위의 인용문들에서 주의 깊게 보아야 할 단어가 바로 ‘반대’이다. 이때 ‘반대’라는 말은 또 다른 말로 ‘대립’이며, 이와 같은 말들은 서로 상반되는 두 요소간의 관계를 지칭한다. 굳이 구조주의를 언급하지 않더라도 의미는 바로 차이에서 발생하며, 두 가지 요소의 차이는 보다 상위의 공통 범주를 전제하는 차이이다. 그레마스는 이처럼 공통의 의미축 위에서 서로 반대되는 두 사항으로 이루어진 것을 ‘의미의 기본구조’라고 부른다. 두 사항이 의미의 기본구조를 이루기 위해서는 두 사항은 동시에 존재해야 하고, 두 사항 사이에는 관계, 즉 공통분모가 있어야 한다. 예컨대 ‘큰’과 ‘작은’은 ‘크기’라는 공통분모를 통해 서로 대립된다. 마찬가지로 ‘기쁨’과 ‘슬픔’도 ‘감정’이라는 공통분모를 통해 대립된다.²⁵⁾ 연구자가 내러티브 연구에서 가장 주목하고 있는 부분이 바로 이러한 대립관계의 설정에 의한 내러티브의 구성이다. 안 에노는 자신의 설화 기호학적 가설의 두 번째에서 바로 이 부분을 언급한다.

제2 가설: 이야기는 모두 변형의 연산구조이다.²⁶⁾

여기서 演算구조(algorithmic structure)는 바로 그레마스의 기호사각형(carré sémiotique) 모델이 갖고 있는 구조를 가리킨다. 여기서 기호사각형은 그레마스가 완성한 모델로서 하나의 동일한 의미범주, 하나의 동일한 구조를 구성하는 변별적 자질들이 유지하는 관계들을 시각적으로 표현한 것이다. 즉 하나의 의미실질 혹은 의미범주(전술한 공통분모가 이에 해당함)가 분절된 양상을 시각화한 것을 말한다. 어떤 의미실질이든, 하나의 의미범주는 이 기호사각형을 통해 분절되고 시각적으로 표현될 수 있다.

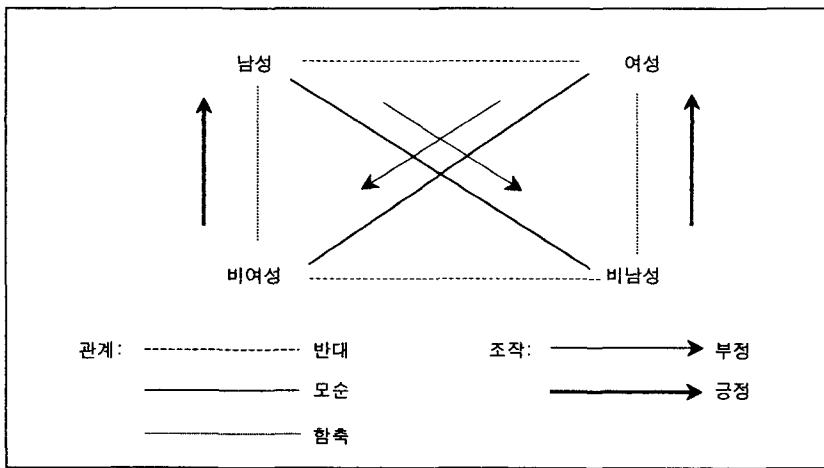
우선 기호사각형이 어떻게 성립되는지 살펴보자. 기호사각형을 구축하기 위해 기

24) Jean-Marie Floche, 앞의 책, p. 42.

25) 박인철, 『파리학파의 기호학』, 민음사, 2003, p. 340.

26) Arne Hénault, 앞의 책, p. 30.

호화는 언어 내에서 작용하는 두 가지 유형이 대립관계, 즉 缺性관계(relation privative)와 질적 관계(relation qualitative), 달리 말하면 모순과 반대 관계를 인식한 구조언어학의 지식을 이용한다. 남성/여성의 대립은 두 사항이 공존할 수 있다는 점에서 반대관계이며, 물론 이 대립은 보다 상위의 '性' 이라는 범주를 공통항으로 갖는다. 남성과 여성은 서로 변별적 자질을 갖고 있으며, 이들은 각각 자신의 자질이 부재하는 사항과 모순관계를 갖는다. 즉 남성과 非남성, 여성과 非여성은 공존 불가능하다는 점에서 모순관계가 된다. 비남성과 비여성은 남성과 여성을 부정함으로써 생성됐지만, 이제 이 비남성과 비여성을 긍정하면 다시 남성과 여성을 함축하는 관계가 성립된다. 그래서 이 여성/비남성, 남성/비여성의 관계는 서로 상보적인 관계가 되고, 이들은 서로 함축관계를 이룬다. 이것을 도식으로 나타내보면 다음과 같다.



모든 의미가 이러한 방식으로 구축될 수 있다고 했을 때, 연구자가 기호사각형에서 주목하는 것은 바로 이 기호사각형의 통사적 조작성에 있다. 실상 기호사각형은 정태적이며, 형식적인 관계들을 잘 보여주지만, 이것만으로는 내러티브 분석이라는 본 연구에는 그 실효성이 의심스럽다. 앞의 도식에 대한 설명에서 관계와 조작이라는 두 가지 사항을 확인할 수 있다. 관계에 있어서는 반대, 모순, 함축의 관계를 확인할 수 있고, 그것들이 어떠한 조작을 통해 생성되는지도 확인할 수 있다. 이때 이야기가 내용의 변형, 즉 주어진 내용이 그 반대의 내용으로 이행하는 것이라면, 두 가지 조작, 즉 긍정과 부정의 조작은 더할 나위 없이 설화적인 모태로서의 역할을 수행할 수 있게 된다.²⁷⁾

이때의 조작은 논리적인 것이어서 예측 가능하다. 조작은 필연적으로 남성의 부정에서 비남성으로, 비남성의 긍정에서 여성으로, 여성의 부정에서 비여성으로, 비여성의 부정에서 남성으로 이행하게 된다. 바로 이러한 조작을 통해서 앞의 설화성에 있어서 기본적인 가설, 즉 ‘변형’이 일어난다고 할 수 있다. 그렇다면 실제 내러티브 분석과 검증은 어떻게 되는가, 그리고 언어적인 것과는 다른 조형적인 것에서는 또 어떻게 이것이 가능한가라는 문제가 남는다. 이 부분에 있어서는 플로슈를 따라가야 할 것이다. 플로슈는 자신의 조형기호학에서 조형기호학의 성립을 위한 몇 가지 전제를 내놓는다. 그는 조형기호학적인 논의는 의미생성의 조건뿐만 아니라 시각적인 기표와 기의사이에 존재하는 어떤 유형의 의도성을 이해하는 데 있으며, 또한 조형기호학은 가시적인 것과, 언표 가능한 것의 혼동을 피해야 한다고 말한다.²⁸⁾ 이것은 기호학적인 분석이 표현면과 내용면을 구별하는 일에서부터 시작한다면, 표현면의 분석에 있어 그 표현면의 분절을 언어적인 것으로 환언하는 것을 피해야 한다는 뜻이다. 그레미스의 기호학에서는 표현면과 내용면에 있어 둘 모두 표층과 심층구조를 갖는데, 분석은 이 표현면의 표층 분석이 선행되어야 한다. 이때 이 표층은 각각이 同位性²⁹⁾의 원리에 따라 변별적 자질을 갖는 요소들로 분절되게 되는데, 이 변별적 자질들은 언어적인 것이 아니라 시각적인 특질에 의존해야 한다는 것이다.

이 점을 안 에노 역시 명확히 하고 있다. 그녀는 시각 기호학에서 구성요소들을 구별하기 위해서는 일종의 지각적 순수성을 확보하기 위해 구두적 표현을 자제해야 한다고 말한다. 구두적 표현이 취할 절단을 이미지 위에 일시에 옮기는 것을 중단함으로써 지각적 순수성은 이것들이 언어에 의해 어휘화되는 그대로 시각적인 단위들을 자연세계의 形象素에 일치시킴을 거부해야 한다는 것이다. 이를 위해 플로슈는 조형적 형상 소란 개념을 제안하는데, 이것은 제한적이면서 시각적인 그들의 유일한 특질들, 따라서 유일한 표현면의 단위들을 통해 상호 대립 가능한 시각적 특징의 총체를 말한다.³⁰⁾

27) 박인철, 위의 책, p. 347.

28) Jean-Marie Floche, 위의 책, pp. 18-19.

29) 동위성이란 하나의 설화 내에서 같은 범주의 의미작용 요소들의 반복의 결과를 동위성이라 부르는데, 이 동위성은 담화의 일관성을 보장해준다는 점에서 기호학에서는 매우 중요한 개념이다. 설화성을 담보하기 위해 가장 기본적으로 대립되는 것의 구별과 구조화가 선행해야 한다면, 이와 동시에 동일성을 포착하고 결합하는 작업이 이루어 져야 한다. 아무리 복잡한 에피소드들로 얽혀있는 설화라 하더라도 가장 기본적인 요소의 변형으로 그 설화성이 확보된다면, 같은 것을 같은 것끼리 묶는 작업이 요청되는 것은 당연하다.

30) Anne Hénault, 앞의 책, pp. 184-185.

다시 말하면 이것은 기표의 범주를 이루는 두 사항과 기의의 범주를 이루는 두 사항이 서로 相同관계를 갖는다는 것을 의미한다. 이것은 시각예술에 있어서는 그 표현면과 내용면이 일대일 대응하거나, 혹은 서로 일치하지 않는다는 것을 의미한다.

플로슈는 이러한 조형 예술의 특이성을 따라 시각예술은 기호-상징적 체계³¹⁾로 분리하고, 여기서의 기호학적인 분석은 표현면과 내용면을 따로 분리해서 연구되어야 함을 강조한다. 즉 표현면의 범주와 내용면의 범주를 분석하고 이들 간의 상동성을 연구해야 한다는 것이다. 최근의 조형기호학 연구는 바로 이러한 점에 주목해 왔는데 여기서의 상동성이란 다음과 같은 예증을 통해 그 개념이 분명해질 수 있다. 시각예술에서 공간배치는 중성적인 것이 아니다. 가령 위/아래, 전면/후면, 가까움/멀, 좌/우, 동/서/남/북, 내부/외부(혹은 중심/주변)와 같은 공간관계가 있을 때, 이들의 각 요소는 하나의 방향적 은유로 작용하게 된다. ‘좌’는 기지의 것(the Given), 그래서 상식적이고, 미리 가정된 것이고, 자명한 것들이다. ‘우’는 새로운 것(the New), 그래서 알려지지 않은 것, 문제시 되는 것 등이 놓이게 된다. ‘위’는 선한 것, 덕, 행복, 의식, 건강, 삶, 권력, 합리성 등과 관계하며, ‘아래’는 악한 것, 고통, 죽음, 권력에 종속된, 감정 등과 관계한다.³²⁾ 즉 이것들은 각각의 요소가 따로 의미를 갖는 것이 아니라 서로를 전제한 연후에만 의미를 갖게 되며 표현면과 내용면의 범주들이 그 구조상 동형이라는 점에서 상동적이다.

바로 이러한 대립된 공간배치(이것은 대립되는 조형적 특질들 중 하나이며, 색채, 텍스처, 형태도 모두 이러한 대립관계를 형성할 수 있다.)가 중요한 것은 이것들을 그저 단순한 대립(계열체의 한 항목)으로 보지 않고, 하나의 연속된 결합체(sequential syntagma)로 간주했을 때, 바로 내러티브가 생성된다고 말할 수 있는 것이다.³³⁾ 이 점은 통사적 조각성이 어떻게 내러티브의 모태가 될 수 있는지 이미 언급하였다. 중세 건축물의 박공 좌우에 새겨진 최후의 심판은 공간적 대립에 이러한 연속된 결합체 개념을 도입했을 때 하나의 이야기가 발생하는 것이다. 앞서 말한 좌/우의 대립

31) 언어적 체계는 크게 세 가지로 나뉜다. 기호적 체계, 상징적 체계, 기호-상징적 체계가 그것이다. ‘기호적 체계’는 엄밀한 의미에서 표현면과 내용면 사이에 일치관계가 없고, 자연언어가 이에 해당한다. 또한 이에 반해 ‘상징적 체계’는 언어의 두면이 완전한 일치관계를 보인다. 신호, 기호가 이에 해당한다. 여기서는 두 면을 분리해 연구할 필요가 없다. 세 번째로 기호-상징적 체계는 표현과 내용의 일치관계가 두 면의 고립된 요소들 사이에서 이루어지는 것이 아니라 각 면의 범주들 사이에서 이루어진다. 시각예술이 이에 해당된다.

32) Daniel Chandler, 앞의 책, pp. 87-88.

33) Daniel Chandler, 위의 책, p. 89.

은 단순한 대립이 아니라, 이 대립을 연속적인 관계로 전환했을 때 곧 내러티브가 발생하는 것이다. 좌측에 현세의 모습이 표현되고 우측에 내세가 묘사되어 있다면 이것은 현세와 천국이 그저 대립하는 것이 아니라, “그대들은 지금 영원하지 못한 현세에 머물러있고 불행하지만, 구원을 통해 영원한 행복의 내세에 이르게 될 것”이라는 이야기를 만드는 것이다.

이상에서 논의한 바와 같이 어떠한 현상이건 분석대상으로 취해지면 바로 이 체계(system)와 사행(process)의 관점을 통해 고찰된다. 체계란 분석대상의 실제 조직이 내포할 수 있는 모든 가능한 것들 사이에 존재하는 변별적 관계와 유사한 관계 전체를 뜻한다. 사행이란 실제 대상을 구성하기 위해 선택한 요소들이 결합되고 배열됨으로써 이루어진 전체를 뜻한다. 대상이 기호학의 대상, 즉 언어적 사실로 취급되면 대상의 체계에 관한 연구는 ‘계열체의 축(Paradigmatic Axis)’에 관련되고, 그 사행에 대한 연구는 ‘결합체의 축(Syntagmatic Axis)’에 관련된다.³⁴⁾ 여기서 사행은 앞의 기호사각형에서의 조작과 관련되는 항목이다. 그리고 표층이건 심층이건 그 구조가 일관되고 유의미하게 되기 위해서는 언제나 기호사각형이 요청된다.

그렇다면 실제 내러티브 분석은 어떠한 경로로 진행되는가를 고찰하기 위해 연구자는 먼저 플로슈의 방법론을 차용할 것이다. 그리하여 분석하고자 하는 텍스트를 표현면과 내용면으로 나눌 것이다. 표현면의 분석에서는 그 표층에서 먼저 감각적인 자질들과 그 位相的 관계들을 동위성 원리에 따라 각각의 계열체로 분절하고, 심층에서는 표층의 자질들과 위상적 관계에 대응하는 심층 범주를 세우고, 기호사각형을 빌어 이들을 결합체 축에 연결시킬 것이다. 다음으로는 내용면을 분석하고, 마지막으로 표현면과 내용면의 상동성을 규명함으로써 내러티브 분석은 종결된다.

IV. 루이즈 부르주아의 내러티브 구조분석:

시료: Cell(You Better Grow up), 1993 (도2, 48, 49, 50)

1. 표현면의구축

이 작품은 하나의 셀(cell)인데, 이것은 약 7피트 길이의 입방체이고, 두 벽면은 오

34) Jean-Marie Floche, 앞의 책, pp. 31-32.

래된 산업용 유리로 만들어져 있다. 어떤 유리창은 검게 그을려 있고, 또 어떤 것은 고대의 낙서 같은 것으로 덮여있고, 또 다른 것들은 제거되어 있다. 두 개의 벽면과 천정은 산업용 승강기로 만들어진 것이다. 울타리처럼 둘러싸고 있는 이 벽면들은 어떤 것은 철조망을 그대로 사용한 것도 있고, 또 어떤 것은 원형의 커다란 유리가 중앙에 삽입된 것이 있다. 안쪽에는 크고 거친 대리석 덩어리가 자리하고 있다. 한 쌍의 어린이의 손이 그 대리석 맨 위 표면에서 정교하게 조각되어있고, 이 두 손을 어른의 손이 부드럽게 꼭 붙들고 있다. 이 팔들은 팔꿈치 아래로 엄숙하면서도 간소히 놓여있다. 실제로 대리석 덩어리 위에 파편화되어 있는 팔들은 묘하게도 하나의 온전한 전체인 것처럼 보인다.

커다란 대리석 덩어리가 두 개의 건축용 I빔 위에 놓여있고, 그 주위를 작업용 나무의자들에 놓인 오브제들이 둘러싸고 있다. 탑 형태의, 일종의 소용돌이를 암시하는 기다란 유리 구조물은 세 개의 샬리마 Shalimar 향수병(부르주아는 젊었을 때 이 향수를 애용했다.)옆에 놓여있다. 알 모양의 유리병을 쌓아놓은 듯한 구조물 안에는 유리로 만들어진 누드의 여성 토르소가 있다. 이것은 손으로 만들어진 도기 오브제로서 세 개의 밀실과 같은 공간이 있고, 사발모양을 하고 있다.

이 〈밀실〉 또한 시걸의 경우와 같이 크게 세 부분으로 분절³⁵⁾할 수 있다. 그 공간적 위상과 시각적 특질에 따라 울타리처럼 둘러싸고 있는 부분, 그리고 그것에 둘러싸인 중앙의 대리석덩어리와 이 둘 사이에 있는 세 쌍의 오브제 그룹이 그것이다. 이러한 분절에는 ‘둘러싸임’과 ‘둘러쌈’, ‘중심’과 ‘주변’이라는 공간적 관계가 구분의 기준으로 작용하고 있으며, 또한 ‘밝음’과 ‘어두움’이라는 색채의 대립 또한 작용하고 있다.中间的 세 오브제는 대리석 덩어리를 둘러싸고는 있지만, 동시에 외곽의 철조망에 의해 둘러싸여 있어서, 중앙과 주변 사이에 위치한다. 그것은 중앙의 대리석보다는 밝지 않지만, 철조망 보다는 밝기 때문에 또한 중간적이다.

먼저 이 세 부분에서 발현된 시각적 특질들과 공간적 위상관계를 좀 더 세분해서 살펴보고 작품 전체 공간의 틀을 규정하고 있는 윤곽 부분을 보기로 하자. 이것은 또다시 후면, 좌, 우측면, 그리고 천정의 네 부분으로 나뉘어 질 수 있는데, 후면은

35) 안 에노는 기호학의 기본적인 일반 가설을 설정하면서, 그 제1가설 두 번째 항목에서 의미작용의 형식은 관계의 체계로 구성된다고 말한다. 여기서 관계란 부분과 부분, 부분과 전체의 관계를 말한다. 관계라는 형식에서 의미를 파악하는 전체의 부분으로의 분절은 기호학에서는 필수적이다.

Arne Hénault, 앞의 책, pp. 20-32.

정사각형에 가까운 正角계열체이며, 그 중앙에는 이 정각계열체를 거의 정확히 좌우로 동일하게 분절하고 있는 직선이 있다. 그리고 이 정각계열체는 규칙적이고 조밀하게 사선들이 상호 교차하고 있다. 이러한 규칙성 때문에 후면의 정각계열체는 이른바 准도털로지 구조라 할 수 있다. 이렇게 斜線계열체의 교차로 이루어진 것은 후면과 천정 부분이며, 좌. 우면은 네 직선이 동일한 크기로 수직면을 분절하고 있으며, 수평면은 다섯 개의 직선이 동일한 크기로 면을 분할하고 있다. 좌. 우측면과 천정 역시 규칙성이 있으나, 중앙에 앞뒤로 비스듬히 삽입된 원형의 거울 때문에 이 규칙성은 깨지고 있다. 직선에 의해 분절된 사각형들은 불투명한 유리가 끼워져 있는가하면 그렇지 않은 것도 있고, 혹은 유리가 깨진 것도 있다. 이렇게 보았을 때, 네 개의 면에 있어 후면은 규칙성에 해당하며, 나머지 좌. 우측면과 천정은 불규칙성을 보여 준다.

네 면을 모두 살펴보았을 때, 몇 가지의 대조적인 시각적 특질들과 공간적 위상관계가 추출된다. 규칙성/불규칙성, 투명함/불투명함, 삽입된 것/삽입한 것 등의 대립관계가 그것이다. 또 한 가지 여기서 주목할 것은 이 네 면을 이루는 조형적인 요소들이 모두 正線계열체의 특성을 가지고 있다는 것이다. 즉 이들은 정각계열체(정. 직사각형), 사선계열체로 이루어져 있다. 하지만 이것은 만곡계열체인 거울에 비춰진 것들을 감안하지 않았을 때이고, 반사된 것들 역시 하나의 조형요소라면, 후면을 제외한 나머지 면들은 거울과 거기에 반영된 만곡계열의 오브제들 때문에 정선적인 특성이 깨진다고 할 수 있다. 그렇다면 앞서의 여러 특질들 중에 정선적인 것/만곡적인 것의 대립이 추가될 수 있을 것이다. 여기서 정선적인 것/만곡적인 것, 규칙성/불규칙성은 색채적 대립관계이며 투명성/불투명성의 대립은 색채적 특질이며, 삽입된 것/삽입한 것의 대립은 공간적인 위상관계에 있어 대립이다.

다음으로 중앙에 자리한 대리석 덩어리를 보자. 이 부분은 그 시각적 자질에 따라 두 부분으로 나뉜다. 먼저 색채에서 밝음/어두움의 대조를 따라 밝음의 영역인 대리석과 그 위에 섬세하게 조각된 부분이 그 하나이며, 어두움의 영역인 밀의 I빔이 다른 하나다. 다음으로 이 두 부분은 그 공간적 위상관계에 따라 위아래 혹은 엷은 것/엷혀진 것의 대립을 구현하고 있다. 여기서도 또한 密함/疏함이라는 밀도의 대립이 제기될 수 있는데, 가장 밀한 곳은 서로 부여잡고 있는 손이 엷혀있는 대리석 맨 위의 중앙이며, 가장 소한 곳은 밀의 받침의 역할을 하고 있는 I빔과 팔목 부분이다. 그리고 그 중간 밀도가 대리석 부분이라 할 수 있다. 이 때 가장 큰 밀도의 대립은

손과 팔목이 이루는 밀도의 대립이다. 더불어 이 중앙 단위에서도 기하적인 것과 유기적인 것의 대립 역시 보인다. 철제빔의 기하적인 것, 그리고 대리석과 인체형상의 유기적인 것이 그것이다.

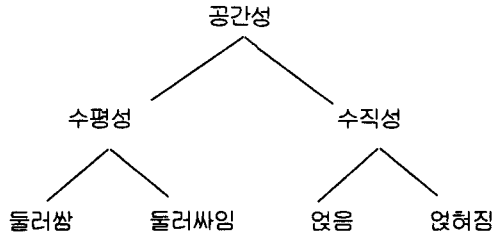
마지막으로 중앙과 외곽면 사이에 있는 세 쌍의 오브제들을 분절해보자. 애초에 이 세 쌍의 오브제들이 한 그룹으로 묶인 것은 중심과 주변사이, 혹은 둘러싸고 둘러싸임의 공간 관계에서 그 사이에 있기 때문이었다. 하지만 이 부분 단위를 하나로 묶을 수 있는 가장 중요한 시각적 특질은 없음/없혀짐이라는 공간적 위상관계의 대립이다. 이들은 공통적으로 없음/없혀짐이라는 기본적인 위상관계의 대립을 가지고 있다. 다시 각각의 쌍들로 돌아가 대립관계를 구축해 보자. 좌측의 낮은 의자에 없혀진 소용돌이 모양의 유리 구조물 그리고 그 옆에 놓인 세 개의 향수병은 이미 위에서 말한 것처럼 위아래의 공간관계의 대립관계를 이루며, 밀도에서도 위는 밀함, 아래는 소함의 대립관계를 보인다. 그런데 또 한 가지 이 부분 역시 기하적인 것과 비기하적인 대립관계가 유리 구조물과 나무의자 사이에서 확인된다.

다음으로 우측에서도 역시 의자와 그 위에 없혀진 탑과 같은 것을 이루는 둥근 오브제들에서도 역시 없음/없혀짐이라는 대립적 위상관계는 반복되며, 없혀진 탑 모양의 오브제와 그 안의 여성 인체 토르소 사이에는 삽입된 것/삽입한 것의 대립이 있다. 마지막으로 전면 우측의 오브제의 쌍에서는 없음과 없혀짐의 대립이 있다.

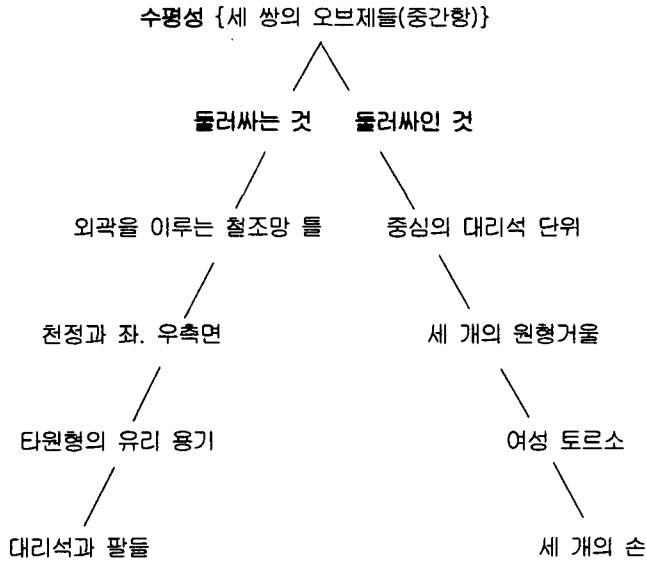
이렇게 전체의 밀실 작업을 크게 세 부분으로 나누었을 때, 이 부분들에서 공통항으로 묶을 수 있는 시각적 자질들을 찾아보자. 비록 연구를 위해 작품을 세부적으로 분절했지만 작품은 유의미한 하나의 전체이기 때문에, 각각의 분절된 것들에서 기본적인 대립관계를 확인했다 하더라도 그것은 또한 텍스트 전체의 구조를 보기 위한 구실에 불과하다. 즉 분절은 전체의 구조를 보기 위함이다. 연구자는 앞서 1장에서의 방법론적 검토에서 대립에 대해 논하면서 대립되는 두 요소는 언제나 그 상위의 공통항에 포섭됨을 전제한다고 밝힌 바 있다. 그리고 그 상위의 공통항에 묶이는 하위의 요소들을 계열체들이라 불렀다. 그리고 그 계열체들에는 그것을 동일한 계열로 묶어주는 동위성이 있다고 언급하였다. 바로 이러한 구조가 바로 그레마스가 말한 ‘의미의 기본구조’가 된다. 앞서 분석한 것들이 얼핏 복잡해 보이지만 다시 이것들을 상위의 층위에 포섭시키게 되면 구조는 좀 더 단순하고도 선명하게 드러날 것이다.

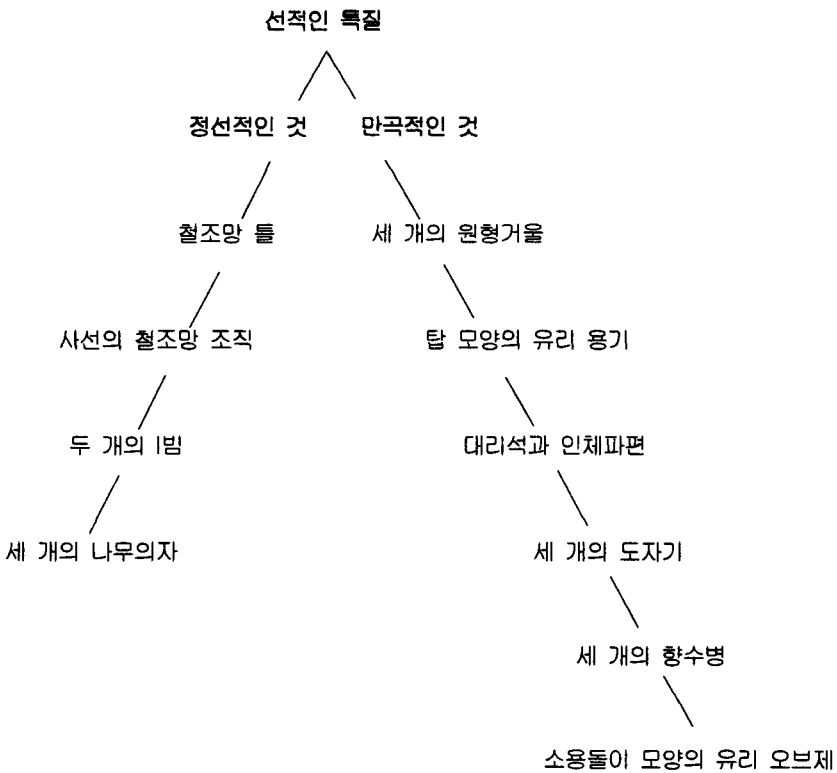
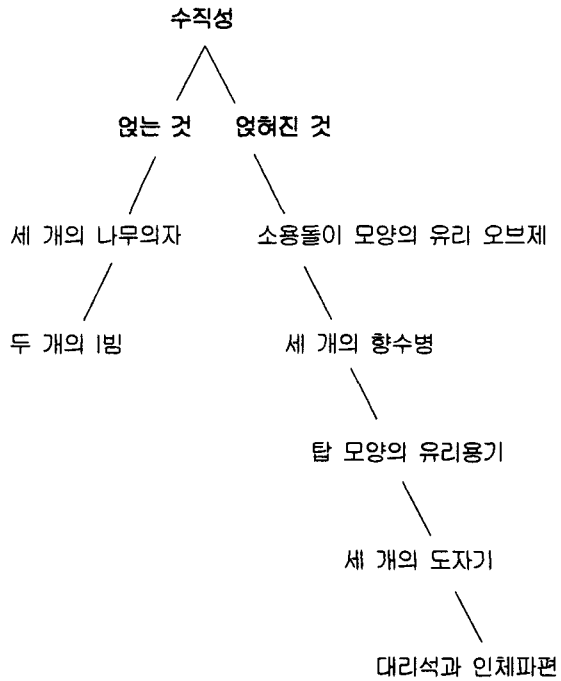
연구자는 위의 부분단위의 변별적 자질 분석에서 몇 가지 공통된 요소를 추출할 수 있었다. 그러면 공간적 위상관계부터 살펴보자. 삽입된 것/삽입한 것의 대립은 그

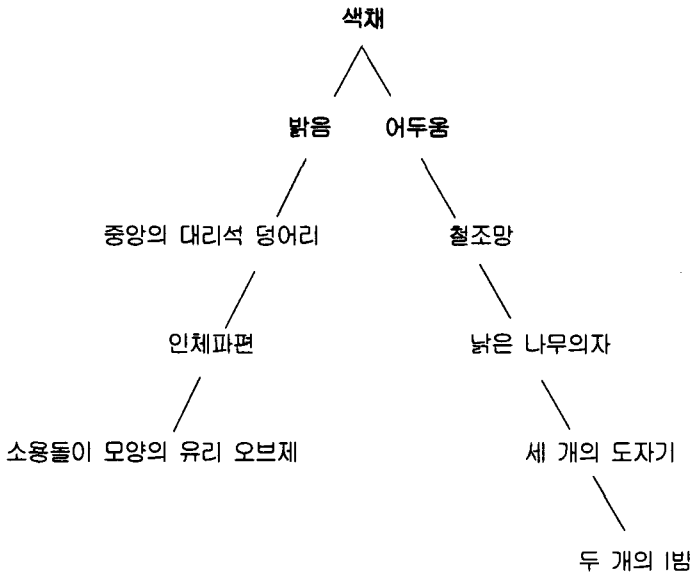
구조적 상동성 때문에 둘러싸인 것/둘러싸는 것의 대립으로 포섭 가능하다. 때문에 여러 표현체들의 관계를 공간관계에서, 크게는 둘러싸인 것/둘러싸는 것(이렇게 보면 중앙의 부여잡고 있는 손들, 대리석과 팔목의 관계 역시 이 범주에 포함된다.)의 대립, 없음/없혀짐의 대립으로 볼 수 있다. 그리고 형태적 관계는 규칙성/불규칙성은 정선적인 것/만곡적인 것의 대립으로, 마지막으로 색채 관계에서는 밝음/어두움의 관계로 정리해 낼 수 있을 것이다. 이를 체계적으로 도식화하면 다음과 같다.



이제 이러한 대립구조에 따라 그 항목을 나열하면 다음과 같이 정리된다.

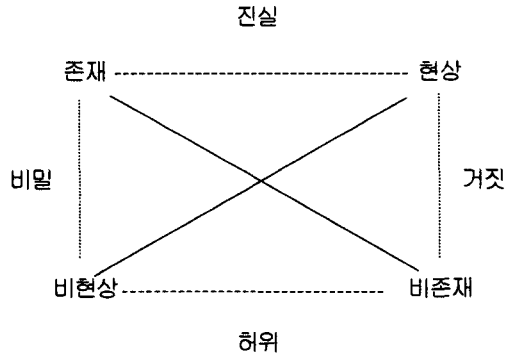




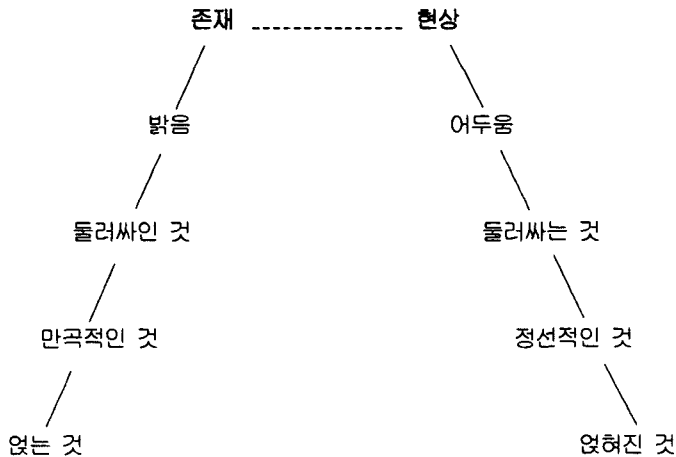


이렇게 시각적인 자질들을 그 변별성에 따라 분리해 놓고 보면, 전체를 이루는 부분들의 관계가 더 선명하게 보인다. 그리고 이런 관계들에 따라 일견 복잡해 보이는 단위들이 또 어떻게 상위의 층위에 포섭되어야 하는가 하는 질문 역시 일어난다. 또한 이러한 시각적 단위들이 한 텍스트에서 전체를 포괄하는 가장 최소단위라 할 수 있는 의소단위로 통합 가능할지, 또 이러한 표현면의 분절이 내용면의 분절단위 및 의소단위와 일치하게 될지를 증명해 내는 것이 중요할 것이다.

여기서 캔들러의 예시를 빌자면 위의 조형 단위들은 다시 더 상위의 층위에 포섭될 수 있다. 없음/없혀짐의 대립은 아래/위의 대립으로, 둘러쌈/둘러싸임의 대립은 밖/안, 혹은 외부/내부, 또 혹은 주변/중심의 대립으로 구분될 수 있다. 캔들러가 말하는 것처럼 공간적인 위상관계는 중성적인 것이 아니다. 대부분의 문화권에서 주변보다는 중심이 더 좋은 가치를 획득하고, 아래보다는 위가 더 좋은 가치를 획득한다. 서구적인 가치체계에서 중심, 안, 내부는 본질적인 것, 핵심적인 것을 표상한다. 밖, 외부, 주변은 이에 반해 비본질적인 것, 본질이 현상하는 것, 단지 겉질이다. 밝음과 어두움의 관계 역시 이에 대응한다고 할 수 있다. 여기서 연구자는 네 가지의 서로 대립되는 시각적 자질의 쌍들을 통합해줄 상위의 의소개념을 /존재/와 /현상/의 대립으로 설정하고자 한다. 이러한 /존재/와 /현상/의 대립을 기호사각형에 투입하면 텍스트 전체를 관류하는 의미의 기본구조를 설정할 수 있다. 그리고 이 모델을 도식화하면 다음과 같다.



이 기호사각형의 두 개의 대립쌍에 다시 표현면에서 구축된 대립쌍들을 위치시키면 다음과 같다.



여기서 만족적인 것과 정선적인 것의 위치가 존재/현상에 차례로 투입될 수 있는 것은 만족적이고 정선적인 특질을 보여주는 표현체들은 이미 밝음, 둘러싸임, 없혀진 것이라는 특질 역시 공유하고 있기 때문에 연역적으로 존재/현상의 대립에 차례로 기입될 것이라고 가정할 수 있다. 이러한 설정은 텍스트를 하나의 유의미한 전체로 가정하고 있기 때문이다.

표현면의 의소단위는 상기와 같이 도식화할 수 있었다. 이제 연구자는 내용면은 표현면과 구조적 상동성을 보여줄 것인가의 여부와 또한 여하히 내러티브를 발생시키는 지 살펴보고자한다.

2. 내용면의 구축

이 작품의 제목은 〈You Better Grow Up〉으로서. 그 뜻은 “넌 더 커야 돼.” 혹은 “넌 좀 더 자라는 게 좋겠다.”가 될 것이다. 이것은 넌 아직 뭘 모른다 하지만 네가 성장한다면 알 수 있을 것이다. 혹은 아직은 네가 진정한 네가 아니다. 지금은 너의 모습이 너의 참모습이 아니지만 성장한다면 너의 진정한 모습을 찾게 될 것이라는 의미로 풀이될 수 있다. 제목에서부터 이미 우리는 이야기를 만들어낼 수 있다는 것을 직감할 수 있다. 아직 어림, 진정한 네가 아님, 아직 무엇을 모름이란 상태에서 어른, 진정한 당신, 진실을 인식하는 상태로의 이행은 이미 내러티브의 조건을 갖추고 있다. 실은 이 정도까지만 내용면을 설정하더라도 위의 표현면의 내용과 무엇인가 일치하는 점이 있다는 것을 감지할 수 있다. 여기서 좀 더 확고한 논증을 위해 이 밀실 작업에 대한 작가 자신의 변을 일차적으로 살펴볼 필요가 있다.

세 개의 손은 심리학적인 방어의 은유가 된다. 한 개의 큰 손은 두 개의 작은 손을 마치 그것들을 보호하기라도 하듯이 부여잡고 있다. 이 큰 손은 안내자, 혹은 스승, 혹은 능동적이고, 열정적이고, 이성적인 것을 표상하는 손이다. 그리고 두 개의 작은 손은 불안과 공포에 휩싸여있으며, 이러한 불안과 공포는 이 손들을 수동적으로 만든다. 그들은 내면의 평화를 갈망하고 있다. 즉 이들은 수용과 사랑이 안정되게 보장되기를, 즉각적인 재 확신을, 그리고 공포가 사라지기를 갈망하고 있다. 하지만 이들은 끊임없이 발생하는 테러 때문에 공포를 통제하지도, 또 공포가 도대체 어디에서 연유하는지 알지 못한다.³⁶⁾

이글이 내러티브 구성의 한 조건에 해당할 수 있다면 이글을 상태 1이라고 명명하자. 이 글은 상태 1이라 표현한 것은 이미 상태 2를 가정하고 있기 때문이다.

처음에 공포라는 것이 있다. 즉 그것은 실존의 공포다. 그리고 그것은 그 공포를 마주대하지 못하기 때문에 온다. 그렇게 마주 대하지 못하면 그 실존을 부정해 버리게 된다. 우리 자신을 마주대하는 공포는 우리가 우리 자신을 이해하는 것을 방해하며, 우리를 여전히 공포가 주는 테러에 시달리게 한다. 이것이 바로 우리의 비극적 운명이다.³⁷⁾

36) Louise Bourgeois, *Statements: Cell(You Better Grow Up)*, Louise Bourgeois: *The Locus of Memory*, eds. Charlotta Kotik, Terrie Sultan, Christian Leigh, (New York: Brooklyn Museum, 1990), P. 70.

이 글 역시 상태1에 해당한다. 앞의 글은 이 셀 작업의 주체들이 현재 어떤 상태에 있는지에 대한 설명이었으며, 바로 위의 이 글은 이러한 상태가 어디서 연유하는지에 대한 일반적인 설명이다.

거울들은 서로서로를 반영한다. 그것들은 상호작용하며, 우리에게 세계에 대한 복수적인 시선을 던져준다. 거울은 많은 난감한 현실들을 반영한다. 어린아이에게는 거울이 비춰주는 세계는 왜곡되고 무질서하다. 이성을 가진 어른에게는 거울이 보여주는 시선이 그리 무서운 것이 아니다. 왜냐하면 그 거울의 메커니즘을 분명히 알고 있기 때문이다.³⁸⁾

이 역시 공포의 이유를 설명하고 있고, 좀 더 구체적으로 이 셀 작업 안에서 아이와 어른의 상황을 설명하고 있다. 아이가 테러의 공포에 시달리는 것은 아직 어리기 때문에 현실을 직접 대면하지 못하고, 거울을 통한 歪像만을 받아들이기 때문이다. 어른은 이에 반해 이성을 갖고 있어서 거울이 보여주는 왜상적 조작을 간파하고 그러한 왜상에 휘둘리지 않고, 그것을 통제하고 극복할 수 있다. 따라서 이 글 역시 상태1로 규정할 수 있으며, 상태2 즉 상태1의 극복 상태에 대한 가능성이 제시된 글이라 볼 수 있다.

자신에 대한 앎을 통해서 우리의 공포가 어디서 어떻게 연유하는지에 대해 이해할 수 있다.(.....)우리가 가야할 길은 능동적인, 그래서 통제를 얻는 것이다. 과거가 현재에 의해 부정되지 않는다면, 우리는 살 수 없다.³⁹⁾

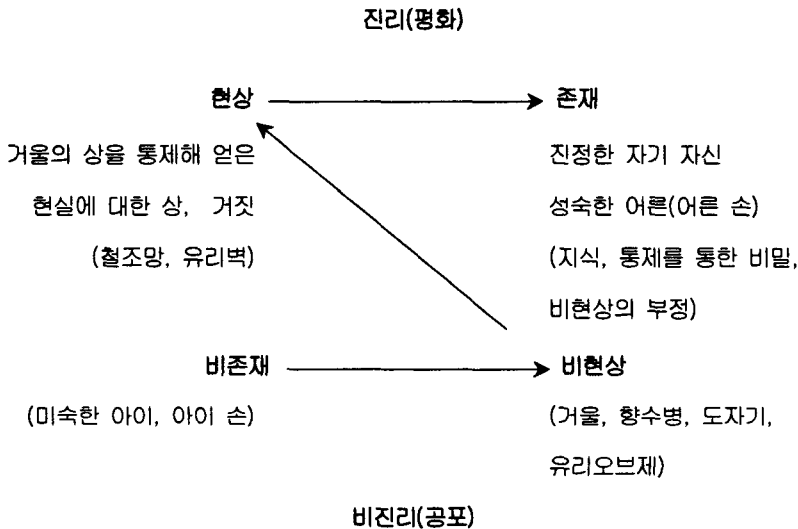
이 글에는 무엇을 수행해야만 상태1을 극복할 수 있는지에 대해 구체적으로 제시되어 있다. 즉 그것은 자기 자신에 대한 앎이다. 자신의 존재에 대한 앎, 참다운 존재에 대한 앎이다. 거울을 통해 보여 지는 왜곡된 현상의 세계에서 자기 자신에 대한 앎을 통해 존재의 세계로 나아가는 것 그것이 이 밀실작업이 말하고 있는 내러티브이다. 더불어 부르주아는 항수병은 현재나, 자기 자신의 모습을 대면하는 것을 두려워한 나머지 과거로 후퇴하려는, 즉 노스텔지어에 기대려는 주체의 움직임이라 설명하고, 원형의 유리 용기나 도자기 역시 중요한 것을 직접 대면하지 못해 자기탐

37) Louise Bourgeois, 위의 책, 같은 쪽.

38) Louise Bourgeois, 위의 책, 같은 쪽.

39) Louise Bourgeois, 위의 책, 같은 쪽.

낙적이고, 낭만주의적인 것에 도취된 주체의 모습을 표상한다고 말한다. 이제 내용면에 오면 부르주아가 왜 낡은 것들을 밀실의 내부와 테두리로 만들었는지 알 수 있다. 말하자면 이 낡은 의자, 산업용 승강기의 철조망, 산업용 유리, 두 개의 I빔, 세 개의 향수병 등의 폐기물들은 과거의 것이다. 바로 그리고 이러한 표현체들은 각각 없는 것, 둘러싸는 것, 어두운 것이라는 시각적 자질들을 공유하고 있다. 여기서 다시 한 번 표현면에서 구축한 기호사각형을 차용하면 아래와 같다.



우리의 존재는 늘 비밀스럽다. 보이는 것은 현상이며 그 현상을 통해 드러난다. 진리는 현상과 존재의 쪽에 서있고, 현상을 통해 존재라는 진리에 이를 수 있다지만, 존재는 비밀에 가려져있고, 그 존재에 이르는 현상도 비현상에 의해 은폐되어있다. 비존재인 미숙한 아이는 비진리인 공포에 시달리며, 아이는 그리고 자기 자신의 모습에 맞대면함으로써, 자기 자신에 대해 알게 되고, 그것을 통제할 수 있게 된다. 그럼으로써 존재에 이를 수 있는 현상에 도달하고, 현상에서 진정한 자기 자신, 존재에 이르게 된다. 이것은 비존재에서 존재에 이르게 되는 한편의 이야기다.

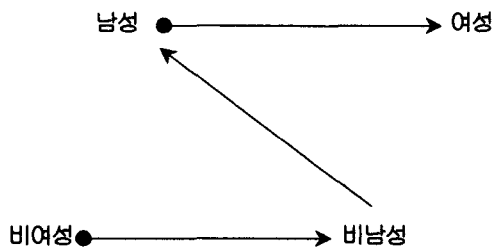
부르주아는 1960년대부터 70년대, 그리고 현재에 이르기까지 양성적인 이미지들로 진정한 여성성이란 무엇인가에 대한 문제를 탐구해온 작가이다. 그리고 그녀는 74년의 〈아버지의 파과〉 라는 작품에 대해 이것이 자신의 작업의 가장 기본적인 모티브라고 언급한 것을 기억하고 있다. 아버지는 곧 남성이다. 그리고 부르주아 자신은

여성이다. 아버지의 파괴라는 것은 부정적인, 곧 남성적인 가치, 여성을 억압하고 여성을 비여성으로 억압하는 것의 파괴를 말한다. 즉 아버지의 파괴라는 것은 다시 말하면 부정적인 것의 파괴, 여성적인 것의 해방, 진정한 여성성에의 도달을 의미한다. 그렇다면 부르주아의 작업을 관류하는 이러한 일반적인 설명을 이 밀실 작업에 여하히 적용하는가가 문제가 될 것이다. 여기서 후면의 철조망은 동어반복(tautology)의 구조이며, 이러한 구조는 모더니즘의 전형적인 형식적 구조이다. 그것은 기하학적이며, 따라서 추상적인 것을 표상한다. 현실의 형상을 넘어, 현실적인 것과 세속적인 것을 뒤로하고, 순수가시성, 자기지시성, 자기입법성, 매체종속적인 형식주의의 강령을 따른 것이 모더니즘이다. 그리고 현실너머의 추상적 관념세계를 지향한 이들을 모더니스트라 지칭한다면, 현실적 형상을 배제한 관념적, 추상적인 세계로의 지향은 곧 그들이 플라톤적 이데아를 추구한 것이 라고 해석할 수 있다. 모더니즘의 강령은 철저히 남성적 가치인 것이다.

이에 반해 선적이거나, 기하학적이 아닌 유기적인 모양의 향수병, 유리 오브제, 도자기들은 자기탐닉적인, 즉 여성성에 대한 낭만주의적인 산물이다. 모더니즘이 남성적인 것에 해당한다면, 포스트모더니즘은 여성적인 것이라고 정의할 수 있을 것이다.

여기서 연구자는 이 〈밀실〉에 숫자 3이 가득한 연유에 대해 고려할 필요가 있음을 느낀다. 세 개의 원형거울, 세 개의 나무의자, 세 개의 향수병, 세 개의 도자기 등이 그것이다. 부르주아의 작업들은 그것을 통한 자신의 상처(trauma)의 극복에 다름 아니다. 그 상처의 가장 깊숙한 곳에는 바로 이 숫자 3이 자리하고 있다. 아버지, 어머니, 아버지의 情婦가 3이며, 아버지, 정부, 부르주아 자신이 또한 3이 된다.

이렇게 보면 성과 기억, 모더니즘은 실은 서로 밀접한 연관을 가지고 있다. 그래서 내용면에서 구축한 기호사각형에 존재와 현상에 여성과 남성을 끼워 넣으면 또 다른 이야기를 얻을 수 있다. 그것은 바로 성에 관한 이야기이다.



밀실 안의 아이는 존재에 이르지 못했기 때문에 비존재이지만, 진정한 여성성에 이르지 못했기 때문에 비여성이다. 이 비여성은 비남성에 의해 현혹되어 있지만, 비남성은 그에 대한 지식과 통제를 통해 올바른 남성성에 도달하고, 또한 ‘현상’으로서의 남성을 통해 ‘존재’로서의 진정한 여성성에 도달할 수 있다. 역시 여기에서도 이야기가 태어난다. 비여성에서의 진정한 여성으로의 상태변화에 대한 갈구가 그것이다.

V. 결론

본 논문에서는 현금의 문예이론에서 커다란 관심사로 떠오르기 시작한 내러티브의 일반적 개념을 고찰하였다. 또한 애초에 문헌이론에서 시작된 내러티브 이론이 조형예술에서는 과연 적용 가능한 것인지의 여부를 타진하였다. 연구를 진행하기 위한 예비적 단계로서 조각에서 여하히 내러티브가 생성되는지를 분석하는 조형기호학의 방법론을 고찰하였다. 그 결과 내러티브는 모더니즘의 자기충족적, 환원주의적, 순수성 지향적 가치체계에 의해서 은폐되어 왔음에도 불구하고 조형예술의 한 가지 중요한 성립 요건으로서 존속하고 있음을 감지할 수 있었다. 그리고 부르주아는 자신의 조각적 모티브를 구상적 인체형상으로 채택함으로써 모더니즘의 역사 속에서 부단히 은폐되어 왔던 내러티브를 현대미술의 전면으로 재등장시킨 작가들 중의 한 사람이다. 그녀는 인체를 물성화함으로써 종래의 근대적 인체해석 방법을 전복하였다. 그녀는 유년기의 트라우마 trauma와 기억의 문제를 적극적으로 다루면서, 모더니즘 조각의 기하학적, 정형적 틀을 벗어나 파편화된 신체 이미지를 보여준다. 그녀는 자신의 작품 속에서 여성성의 문제를 선명히 나타냄으로써 여러 내러티브의 유형 가운데서도 자신의 내러티브를 분명히 구분 지었다. 부르주아는 20세기 후기조각의 脫모던적 상황 속에서 내러티브의 성격을 뚜렷이 지니고 있을 뿐만 아니라 독특한 방법론과 성과로서 이 시대의 조각에 지속적인 영향을 미치고 있기 때문이다. 여기서 구조기술을 통한 특징을 요약하면 다음과 같다.

〈밀실 Cell〉 연작 중의 〈좀 더 커야 돼 You Better Grow Up〉는 반복적인 그리드의 단순한 틀 속에 여러 오브제를 이야기의 등장인물처럼 배열함으로써 내러티브가 발생하고 있는 상황을 연출한다. 그럼으로써 단순한 것을 복잡한 것으로, 무언의 물질을 살아서 소통하는 것으로 전이시켰다. 이를 뒷받침하는 구조적 측면을 보

자면 다음과 같다. 이 작품에서는 〈밀실〉 연작에서 보여주는 격자구조의 그물상자가 그대로 등장한다. 단일 형태의 상자 속 이미지들은 각자 독자적인 의미와 상징을 지니고 있다. 각 구별소들은 실생활에서 볼 수 있는 오브제와 기하학적 추상적 형태, 파편화된 신체에 이르기까지 다양한 형태를 이루고 있다. 특히 이들은 그 구조에 있어 단일한 의미로 해석하기 힘든 애매모호함을 지니고 있다. 이들은 비선형적 구조를 가지며 그물상자에 둘러싸여 관음증적, 연극적 상황을 연출한다. 그녀의 작품에 나타나는 인체의 이미지와 구체적 사물은 심리적 상흔을 치유하고 영원한 여성성을 획득하고자 하는 작가의 내밀한 고백의 내러티브적 구축물임을 함축하고 있다.

결론적으로 연구자는 다음과 같은 세 가지 논점을 제기하고자 한다.

첫째, 내러티브의 성립조건에는 항상 구조(structure)가 선행적 필요조건으로 행사한다는 것을 알 수 있었다. 그리고 이러한 내러티브는 그 특성상 구상 형태를 형식으로 취할 때, 즉 ‘재현적 내러티브’의 형태를 취할 때 더욱 활발히 생성된다는 것을 알 수 있었다.

둘째, 부르주아의 조각이 가지는 시각적 자질은 모더니즘 조각이 추구했던 유클리드적, 환원주의적 구조와 대비되는, 다분히 프랙탈한 구조를 취하고 있었다. 그리고 이러한 내러티브의 생성은 모더니즘 시대의 정형을 탈피하여, 비정형적 non-formal이고 비선형적인 non-linear 방식으로 수행되고 있음을 확인할 수 있었다.

셋째, ‘형상’을 되살리고 ‘주제와 서사성의 우위’를 표방하고 있는 포스트모던 조각의 특성은 모더니즘과 포스트모더니즘 양자에 걸쳐 위치했던 부르주아의 경우를 통해서도 발견할 수 있었다.

그러나 이러한 내러티브의 연구는 그 출발부터 문학의 영역에 속한 것으로서, 비록 롤랑 바르트의 선행적 연구가 있었다하더라도 조형예술학 분야에서는 아직 본격적이고도 체계적인 연구가 수행되지 않고 있다. 이러한 문제를 극복하기 위해서는 학제 간 연구를 통한 보다 심도 있는 논의가 이루어져야 한다는 문제가 남아 있다. 또한 무수히 많은 상징과 알레고리, 은유가 혼재한 20세기 후기조각의 내러티브는 발신자와 수신자 간의 소통의 문제이자 해석(interpretation)의 문제를 남긴다.

도판



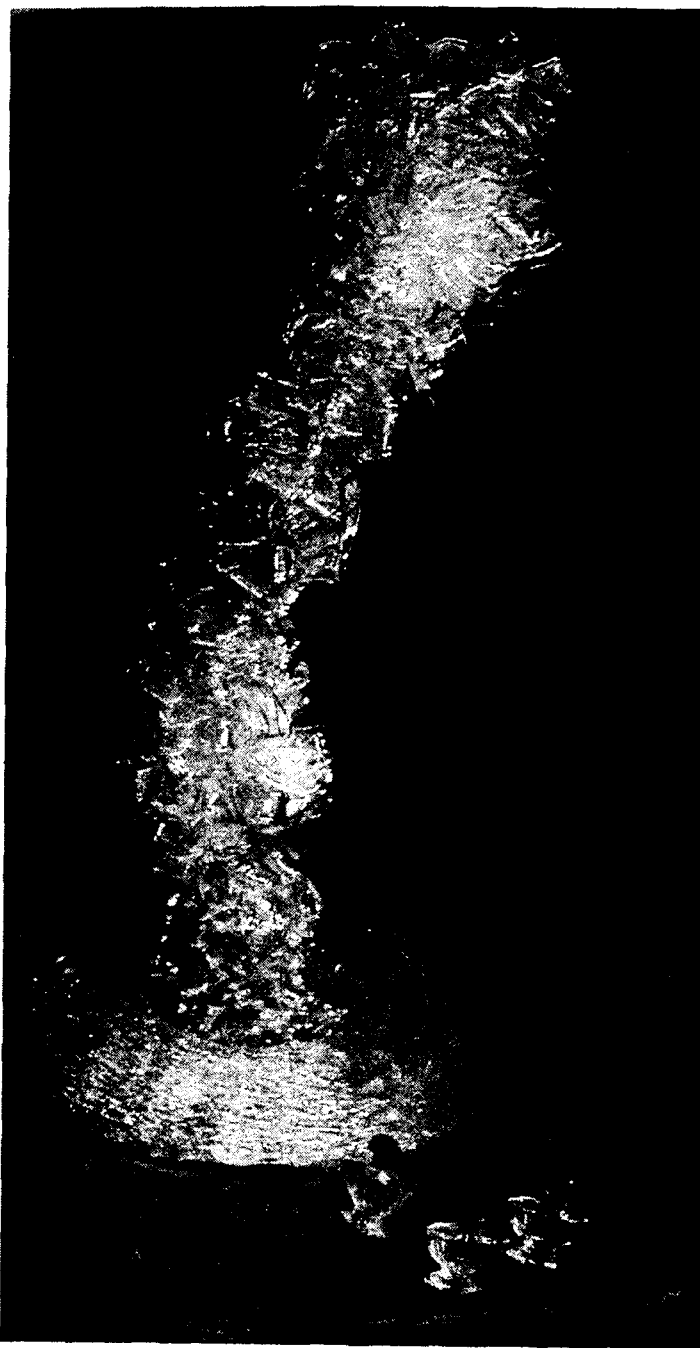
<그림 1> 루이즈 부르주아, <Cell: You Better grow Up>, 혼합매체, 211x208x212cm, 1993



<그림 2> 부분



<그림 3> 부분



<그림 4> 부분

■ 참고문헌

Barthes, Roland, *The Death of Author*, trans. Stephen Heath, (New York: Hill & Wang), 1977.

Bourgeois, Louise, *Louise Bourgeois*, (Madrid: Balcon, issue 8-9, 1992).

_____, *In Conversation with Christian Meyer-Thoss*, Christian Meyer-Thoss, *Louise Bourgeois: Designing for Free Fall*, (Zurich Ammann Verlag, 1992)

_____, *Destruction of The Father/ Reconstruction of The Father* (Massachusetts: MIT Press, 2000).

_____, *Statements: Cell(You Better Grow Up)*, *Louise Bourgeois: The Locus of Memory*, eds. Charlotta Kotik, Terrie Sultan, Christian Leigh, (New York: Brooklyn Museum, 1990).

Chandler, Daniel, *Semiotics: The Basics*, (London: Routledge, 2002).

Kotik, Charlotta, *The Locus of Memory: An Introduction to the Work of Louise Bourgeois*, *Louise Bourgeois: The Locus of Memory, 1982-1993*, eds. Charlotta Kotik, Terrie Sultan and Christian Leigh (New York: The Brooklyn Museum, 1994).

Leigh, Christian, *The Earrings of Madame B.....: Louise Bourgeois and the Reciprocal Terrain of the Uncanny*, *Louise Bourgeois: The Locus of Memory, 1982-1993*, eds. Charlotta Kotik, Terrie Sultan and Christian Leigh, (New York: The Brooklyn Museum, 1994).

Prince, Gerald, *Narratology: The Form and Function of Narrative* (Berlin: Mouton, 1982).

Saussure, F. de, *A Course in General Linguistics*, (McGrow Hill, 1966).

Storr, Robert, *Louise Bourgeois: Art 21*, (New York: Harry N. Abrams, 2001).

Sultan, Terrie, *Redefining the Terms of Engagement: The Art Louise Bourgeois*, *Louise Bourgeois: The Locus of Memory, 1982-1993*, eds. Charlotta Kotik, Terrie Sultan, Christian Leigh (New York: The Brooklyn Museum, 1994).

Uspensky Boris, *A Poetics of Composition: The Structure of The Artistic Text and*

Typology of Composition Form, trans. Valentina Zavarin/ Susan Wittig
(Berkeley: University of California Press, 1983).

강승완, 「루이즈 부르주아의 양성이미지」, 『루이즈 부르주아: 기억의 공간』, 서울: 국립현대미술관, 2000.

김복영, 『현대미술연구』, 정음문화사, 1985.

_____, 「회화적 표상에 있어서 기호와 행위의 접근 가능성」, 숭실대학교, 1987.

박미화, 「루이즈 부르주아: 자유를 찾은 누에」, 『루이즈 부르주아: 기억의 공간』, 서울: 국립현대미술관, 2000.

박인철, 『파리학파의 기호학』, 민음사, 2003.

박주식, 「언어, 내러티브, 담론: 헤이든 화이트의 역사이론」, 『내러티브』4호, 한국서사학회, 2001.

박찬부, 「내러티브의 위기와 전이의 문제」, 『영어영문학』 제40권 3호, 1994.

송효섭, 「문, 서사, 문화-그 담론적 관계」, 『내러티브』 4호, 한국서사학회, 2001.

신동욱, 「우리 이야기문학의 아름다움」, 『한국학연구총서』 44집, 한국연구원, 1981.

우한용, 「우리시대, 敍事が 왜 문제인가」, 『내러티브』 창간호, 한국서사학회, 2000.

임현숙, 『루이즈 부르주아의 작품세계 연구: <밀실Cells>연작을 중심으로』, 홍익대학교 대학원, 2002.

황국명, 「서사론의 요소와 그 시각」, 『현대소설연구』8권, 한국현대소설학회, 1998.

Bal, Mieke, 『서사란 무엇인가』, 한용환·강덕화 역, 문예출판사, 1999.

Floche, Jean-Marie, 『조형기호학: 눈과 정신의 작은 신화』, 박인철 역, 한길사, 1994.

Hénault, Anne, 『서사, 일반기호학』, 홍정표 역, 문학과 지성사, 2003.

Marcade, Bernard, *Louise Bourgeois, Saturnalia of Sculpture*, 『루이즈 부르주아: 기억의 공간』, 서울: 국립현대미술관, 2000.

Pradel, Jean-Louis, *La Figuration Narrative*, 서명수 역, 『서양미술사학회 논문집』19권, 서양미술사학회, 2003.

_____, *Nouvelle Figuration*, 박신의 역, 열화당, 1988.

Prince, Gerald, 『서사학사전』, 이기우·김용재 공역, 민지사, 1992.

■ Abstract

**A Study on Narrative
in Louise Bourgeois' "You Better Grow Up"**

Oh, Sang-il

Narrative has broad domains. So it is related to the everything man faces in his daily life and also performed in various modes. Narrative is revealed through all media including a character, which is also applied to plastic art. And narrative objects formed beyond the differences in media and forms of expression are commonly based on a language. The study on such objects which created a new concept of narratology can be said to be a spiritual trend by which to understand the world and man from the viewpoint of a 'story'.

Plastic art took high interest in narrative in the same period as the rise of postmodernist art in the latter half of the 20th century, which was also applied to sculpture. The researcher, therefore, investigated through the history of sculpture in the 20th century the process in which narrative was denied under the value system of modernism and reappeared with the quickening of postmodernism. And as a result this period could be briefly characterized by 'return to figure' and 'reappearance of narrative'. That is, such flow means that late sculpture converted its center of interest from simple geometric abstract forms to irregular, figurative images.

The researcher chose as the subject of his study the work of Louise Bourgeois, who was judged to have performed narrative positively and successfully among a great number of postmodernist sculptors who adopted it as their own strategy of expression. As the central artist of postmodernist sculpture, She expressed human desire and condition as sexuality through the introspection of her own personal experience in

contrast to the character of pop art sensitive to external world.

The researcher borrowed narrative semiotics as a method of analyzing more elaborately the problem about the generation of narrative shown in her works. For it, he selected as the sample work for analysis Bourgeois's <Cell>, which were judged to contain narrative most abundantly and as the metaphor of a gaze and recollection presented a new woman self that sublimed love, hatred, and loneliness. The narrative in her works are characterized by introspection questioning one's own trauma. It has independent domain and characteristics and clearly reveals narrative and content-centered characteristics, which are commonly discovered in postmodernist sculpture. The researcher could more concretely and definitely understand the characteristics of narrative through figurative images by analyzing the sample work.

The researcher wanted to call your attention to the fact that the sculpture in the late 20th century contained narrative commonly and uniformly despite being characterized by various expressions and modes. And he focused on highlighting the fact that the narrative was more effectively revealed through figurative images of human body and simultaneously analyzing the formalizing process and structure for narrative. Besides he wanted to argue that the position of narrative defining the characteristics of sculpture should be valued more justly. Also, such acceptance of narrative, which is discovered in the sculpture, will have to be understood as the characteristics of the period reflecting the cultural aspect of the present time.

key words: narrative, semiotics, figurative, human body, structure, analysis, postmodernism,