



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

2022년 8월

박사학위 논문

# 현대예술 창작 매개체로서의 불의 가치에 대한 연구

- 연구자 작품을 중심으로 -

조선대학교 대학원

미술학과

백설

# 현대예술 창작 매개체로서의 불의 가치에 대한 연구

- 연구자 작품을 중심으로 -

Research on the Value of fire as Medium in Artistic  
Creation.

-Focused on the Researcher's Works' Analysis-

2022년 8월 26일

조선대학교 대학원

미술학과

백설

# 현대예술 창작 매개체로서의 불의 가치에 대한 연구

- 연구자 작품을 중심으로 -

지도교수 김 유 섭

이 논문을 미술학과 박사학위신청 논문으로 제출함

2022년 4월

조선대학교 대학원

미 술 학 과

백 설



## 백설의 박사학위논문을 인준함

|     |          |                |
|-----|----------|----------------|
| 위원장 | 조선대학교 교수 | <u>조윤성 (인)</u> |
| 위원  | 조선대학교 교수 | <u>장민한 (인)</u> |
| 위원  | 조선대학교 교수 | <u>문형선 (인)</u> |
| 위원  | 전남대학교 교수 | <u>서기문 (인)</u> |
| 위원  | 조선대학교 교수 | <u>김유섭 (인)</u> |

2022년 6월

조선대학교 대학원

## 목 차

### 국문초록

|                                    |    |
|------------------------------------|----|
| 제1장 서론 .....                       | 1  |
| 제1절 연구 배경 및 목적 .....               | 1  |
| 제2장 비물질성 불의 이론적 고찰 .....           | 10 |
| 제1절 불의 기원과 문화적 의미 .....            | 10 |
| 제2절 불 이미지의 특성 .....                | 16 |
| 제3절 '도구'에서 '예술 매개체'로의 변화 배경 .....  | 22 |
| 제3장 예술적 매개체로서 불의 이미지와 적용 .....     | 28 |
| 제1절 공예예술 작품에 등장하는 도구로서의 불 .....    | 28 |
| 1. 동양의 낙화 (烙畫) .....               | 28 |
| 2. 서양의 낙화 (Pyrography) .....       | 31 |
| 제2절 2차원 평면에서 표현된 예술적 매개체로서 불 ..... | 32 |
| 1. 매개체로서의 불의 사용과 시작 .....          | 32 |
| 2. 푸마주(Fumage) 기법의 개념 .....        | 40 |
| 3. 푸마주(Fumage) 기법의 발전 .....        | 44 |
| 제3절 3차원 공간에서 표현된 예술적 매개체로서 불 ..... | 46 |

|   |            |
|---|------------|
| 1. 흔적으로서의 치유적 불 : 치하루 시오타 .....                 | 47         |
| 2. 비정형성을 표현하는 수단으로서의 불 : 이승택 .....              | 50         |
| 3. 시간성의 상징으로서의 불 : 빌 비올라 .....                  | 52         |
| 4. 화약 폭파를 통한 우연적 불꽃 : 채국강 .....                 | 57         |
| <br>  |            |
| <b>제4장 연구자 작품의 실제와 분석 .....</b>                 | <b>61</b>  |
| <b>제1절 작품형성 배경 및 전개 과정 .....</b>                | <b>62</b>  |
| 1. 《One Possibility 시리즈》 작품형성 배경 및 발전과정 .....   | 62         |
| 2. 작업배경으로서의 선종(禪宗) 사상 .....                     | 63         |
| <b>제2절 연구자 작품의 표현 양상 .....</b>                  | <b>72</b>  |
| 1. 불과 액션 페인팅(Action Painting)을 결합하는 표현 방식 ..... | 72         |
| 2. 작품에 나타난 ‘불’의 의미 .....                        | 80         |
| <b>제3절 연구자 작품 분석에 따른 의의 .....</b>               | <b>88</b>  |
| 1. 불의 미적 가치 .....                               | 88         |
| 2. 매개재료로서 불의 이용과 가능성 .....                      | 99         |
| <br>  |            |
| <b>제5장 결론 .....</b>                             | <b>102</b> |
| <b>참고문헌 .....</b>                               | <b>106</b> |
| <b>도판목차 .....</b>                               | <b>112</b> |

## ABSTRACT

### Research on the Value of Fire as Medium in Artistic Creation

—Centered on the Works of the Researcher—

Bai Xue

Advisor : Prof. Kim Yusob, Ph.D.

Department of Fine Art,

Graduate School of Chosun

University

The purpose of this research is to examine its concept and methodology by analyzing the theoretical background and examples of works of art created with "fire" as a medium, and to link this with the researcher's work to examine representations in two-dimensional planes and three-dimensional spaces and the spiritual meaning behind it.

From the end of the 19th century to the beginning of the 20th century, great changes took place in the thinking systems and lifestyles of the East and the West. In the late 20th century, the development of cutting-edge science and technology affected artists' concepts and working methods. The reason why researchers study "fire" as an artistic medium is that such an attempt as a new artistic language is of great significance in modern art. If in the past painting media was fixed and mainly focused on the way of expression, then the choice of media in modern art has become diversified, and this variety of media has brought more creative inspiration to artists. Media is the basis of artistic language, and its characteristics are closely related to the performance of art. The appearance of Buddha as an art medium in the history of modern art is a new way of artistic expression, which has the value of exploring the artistic spirit contained in Buddha.

Under the circumstance that the art medium has become the basis of art language, the researchers believe that the art works with "fire" as the art medium have the

meaning of "new starting" in the art history. Due to the physical and chemical properties of fire, when fire works with other artistic mediums, it expresses the beauty and effect of art that cannot be confronted. For example, "fire marks" are traces left by two-dimensional planes such as canvas or drawing paper. Such traces are accidental and cannot be replicated by humans and machines. The inherent characteristics of such traces are the cultural characteristics of the Buddha. That is, the verticality of fire, the descending property of fire, the quantity and price characteristics of fire and the immateriality of fire. Based on these characteristics, the artistic works that use artistic media to express fire have unique aesthetic value.

In the field of art, fire originally appeared in arts and crafts in the form of a "fire pen". The role of fire in this period was closer to an art tool than an art medium. Because the artists of this period used the basic physical properties of fire to create works. This basic physical property is the combustion reaction. Fire really becomes the machine of art medium because of the change of artists' creative thinking mode. From the use of combustion reactions to the use of the intangible cultural characteristics of fire, in the process, fire has completed the transformation of art tools to art media materials.

In the field of art, the earliest fire appeared in arts and crafts in the form of "fire pen". During this period, the role of fire in art was closer to an "art tool" than an "art medium". Because the artists of this period used the physical properties of fire to create works. The physical property mentioned here is the combustion reaction. It can be said that the opportunity for fire to change from "art tool" to "art medium" is the change of artists' understanding. From using the physical properties combustion reactions of fire to using the immaterial cultural properties of fire, in the process fire transforms from an "art tool" to an "art medium".

From the primitive era of human civilization to today's rapid development of humanities, science and technology, fire has its own cultural attributes and it can inject unique spirit into works of art. French philosopher Gaston Bachelard is a French historian and philosopher, and he is the founder of the philosophy of science. Some of his important work involves poetry and philosophy of science. In philosophy of science, Bashir introduced the concepts of epistemological barriers and epistemological disconnects.

There are dedicated works on fire that illustrate its unique spiritual significance in immaterial representations and human psychological stories. Among them, the immaterial spiritual attributes of fire are the most consistent with the spiritual pursuit of the artist. His representative works "Buddha's Psychoanalysis" and "Candlelight" are devoted to the study of Buddha's spiritual value and cultural characteristics. The book especially draws

out the immaterial spirit of fire and people's inner spiritual plot for fire. For example, the Prometheus Complex and the Empedocles Complex. Since then, works using fire as an artistic medium have been somewhat influenced by Bashlar. The Empedocles Complex is evident in the researcher's work.

From primitive times in human history to today, fire is a very important existence. In addition, fire itself has cultural attributes, and contains a unique spirit when it is expressed in works of art. Through his writings on fire, French philosopher Gaston Bachelard illustrates the unique spiritual meaning of fire in immaterial manifestations and human psychological stories. Among them, the immaterial attribute called "immateriality" spirit is related to the artist's spiritual pursuit. His representative works "Psychoanalysis of Fire" and "Candlelight", which study the spiritual value and cultural characteristics of Buddha, describe the immaterial spirit of Buddha and the inner plot of people towards fire. For example, Prometheus Complex and Empedocles Complex are one of them. This philosophy of Gaston Bachelard had a great influence on the artist, and the researcher's work can also be explained by Bachelard's Empedocles Complex.

With new ways of thinking and popularity, Yves Klein emerged in the early 20th century. Yves Klein created some works using fire as a medium. In the creation of modern art, the use of fire as a medium in modern art creation began. In this paper, firstly, it is divided into two-dimensional plane and three-dimensional space, as fire medium, to observe the development trend of the medium and how artists express their artistic spirit in the creative era. After Yves Klein, there were artists who created torches using new painting techniques. From the perspective of painting techniques, fire does not simply leave traces on the plane, but leads to a new technique, Pumaz. Pumaz can be used for abstract works as well as for delicate realism works. From the point of view of art media, fire can not only be used in two-dimensional planes, but also combined with new art media such as video media and installations to make works three-dimensional. As an artistic medium, fire is more clear in three-dimensional space. Fire can be used alone, but instead it works with gunpowder, sparks, etc., to embody the spiritual essence of the artist and create another form of work. Therefore, the art media fire not only develops in painting techniques, but also is a breakthrough process in the expression of artistic works.

As the new paradigm of art changed, Yves Klein created works using fire as a medium in the early 20th century. Therefore, in the creation of modern art, the possibility of fire as a medium is proposed. In this thesis, we will first divide into two-dimensional plane and three-dimensional space, observe how fire is used as a medium in art, and explore how artists express the spirit of art with the development

of the medium. After Yves Klein, there were artists who used fire's new painting technique. From the point of view of painting techniques, fire not only leaves traces on flat work, but also creates a new technique called "Fumage". Fumage can be used not only for abstract works, but also for delicate realist works. From the perspective of artistic media, fire is not only used in two-dimensional planes, but can also be combined with new art media such as video media to make works three-dimensional. As an artistic medium, fire is more clear when used in three-dimensional space. Also, while fire can be used alone, it can also be combined with gunpowder, sparks, etc. to create other forms of work that embody the artist's spirituality. Therefore, as an artistic medium, fire has developed not only in painting techniques, but also in artistic expressions.

The researcher's work "one possibility" means a possibility. The work is expressed through a collaboration of fire and motion paint. The researchers first painted with the motion painting technique, and then burned them with fire. The burnt works are rearranged and expressed. Researchers try to explore a variety of artistic languages and possibilities with this unusual creative method. Therefore, the name of the work is called "one possibility", that is, a possibility. The researcher's work draws on the collaboration of fire and Action Painting, based on the "immaterial" spirit of fire, created with this uncommon technique.

The researchers used fire as an artistic medium to leave unique fire marks, giving them special visual effects and meanings. Visually, the fire marks have an accidental character. This characteristic is that people cannot completely control fire, and it will not only be affected by environmental factors such as wind and temperature, but also has unique characteristics that cannot be duplicated. This unique characteristic is similar to the characteristic of life. The researcher left the traces of his own feelings, attitudes and life in the works, giving them lifelike vitality. This is why technology or machines cannot replace works of art. The researcher's cooperation between fire and action entertainment can create more diverse artistic languages and expressions, making fire as an artistic medium applicable to more fields, through which more abundant expressions can be achieved.

With the formation and development of the modern art media market, artists can freely choose and directly use a variety of art media to obtain rich and perfect artistic effects. According to the differences and changes in the nature of the medium, the way of thinking and the means of technical expression in painting are also different. At the same time, completely different artistic achievements are also displayed, which suggests that "medium" will play an indispensable and important role in the future development of art. The characteristic generalized in these cases is the transition from material

thinking to material, ie creative ideology. The diversity of materials will be transformed into the monopoly of the materials of the artist's specific individual, and new possibilities exist in the modern art environment where the art medium has changed drastically. It can be seen that fire as an artistic medium has great potential and research significance. Contemporary artists are now free to choose and use any artistic medium they want to express their intentions more effectively and flawlessly. Depending on which medium is used, the way in which the artwork is made and the technical performance will also change. Not only that, but also create a completely different artistic result. This shows that the medium will play an important role in the development of art in the future. Therefore, the study of fire as an art medium will be a matter of proposing new possibilities and discovering great potential in the rapidly changing modern art environment.

**key Words** : Fire, Dematerialization, Medium, One Possibility, Action Painting



## 국문초록

본 연구의 목적은 불을 매개로 창작된 예술작품들의 이론적 배경과 사례 분석을 통해 그 개념과 방법론을 연구하고, 이를 통해 연구자의 작업과 연결지어 2차원 평면과 3차원 공간에서의 표현방식과 그 이면에 담긴 정신적 의의를 조명하는 것이다.

19세기 말에서 20세기 초 동서양의 사고 체계와 생활방식이 크게 변화했고, 20세기 후반에는 첨단 과학기술의 발전이 예술가의 관념과 작업방식에 영향을 주었다. 연구자가 불을 예술 매체로서 연구하는 이유는 현대 예술에서 이러한 시도가 새로운 예술 언어로서 중요한 의미를 지니기 때문이다. 과거에는 회화 매체가 고정되어 있어 주로 표현방식에 초점을 맞추었다면, 현대 예술에서는 매체의 선택이 다양해지고 있고 이러한 다양한 매체는 예술가들에게 더 많은 창작 영감을 주었다. 매체는 예술언어의 기반이 되는 것이며 그 특성은 예술의 표현 효과와 밀접한 관계가 있다. 불이 현대 예술사에 예술 매체로 등장하는 것은 새로운 예술 표현 방식이며, 불이 함의하고 있는 예술 정신을 탐구할 가치가 있다.

매체가 예술언어가 되고 있는 상황에서, 연구자는 불을 매체로 사용하고 있는 예술작품은 예술 역사상 새로운 시작이라는 의의가 있다고 본다. 불의 물리적 특성과 화학적 특성은 다른 예술매체로 대체할 수 없는 예술의 미적 감각과 효과를 나타낸다. 예를 들어 '화흔(火痕)'은 캔버스나 종이 등 2차원 평면에 남은 흔적이다. 이러한 흔적은 우연성을 갖고 있으며 복제할 수 없는 특성을 지니고 있다. 또한 이 흔적은 불의 수직성, 하강성, 양가성, 그리고 비물질성이라는 특성을 내재하고 있다. 따라서 불을 예술매체로 표현하는 예술작품은 독특한 미적 가치를 갖게 된다.

예술 영역에서 최초의 불은 '화필(火筆)'의 형식으로 공예 미술에 나타났다. 이 시기 예술에서 불의 역할은 '예술 매체'보다는 '예술 도구'에 더 가깝다. 왜냐하면 이 시기의 예술가들은 불의 물리적 특성을 이용하여 작품을 창작했기 때문이다. 여기서 언급한 물리적 특성은 바로 연소반응이다. 불이 '예술 도구'에서 '예술 매체'로 변화하게 된 계기는 예술가들의 인식의 전환으로 인한 것이라고 할 수 있다. 불의 물리적 특성인 연소반응을 사용한 것에서 불의 비물질적 문화적 특성을 사용하게 됨에 따라, 이 과정에서 불은 '예술 도구'에서 '예술 매체'로 변화하게 되었다.

인류 역사상 원시시대부터 오늘날에 이르기까지 불은 매우 중요한 존재였다. 또한 불은 그 자체의 문화적 속성을 가지고 있어 그것이 예술작품에서 표현될 때 독특한 정신을 함의한다. 프랑스 철학자인 가스통 바슐라르는 불에 관한 저작을 통해 비물질적 표현과 인류의 심리적 이야기 등 불의 독특한 정신적 의미를 설명하였다. 그 중 불의 정신이라고 할 수 있는 비물질적 속성은 예술가의 정신적 추구와 연결될 수 있는 부분이 있다. 불의 정신 가치와 문화적 특성을 연구한 그의 대표작 「불의 정신분석」 및 「촛불」은 불의 비물질적 정신과 인간의 정신적 콤플렉스를 다루고 있다. 예를 들어 프로메테우스 콤플렉스와 엠페도클라스 콤플렉스가 그것이다. 바슐라르의 이러한 철학은 예술가들에게 많은 영향을 끼쳤고, 연구자의 작품 역시 바슐라르의 엠페도클라스 콤플렉스로 설명할 수 있다.

예술에 대한 새로운 패러다임의 변화와 함께 20세기 초반 이브 클라인은 불을 매체로 한 작품들을 창작하였다. 이로써 현대 예술 창작에 있어서 불이 매체가 될 수 있는 가능성을 제시했다. 본 논문에서는 먼저 2차원 평면과 3차원 입체 공간으로 나누어 불이 예술에서 매체로서 어떻게 사용되는지 살펴보고, 매체의 발전과 함께 예술가들은 어떻게 예술정신을 표현하는지 탐구해보고자 한다. 이브 클라인 이후, 불을 이용한 새로운 회화 기법으로 창작하는 예술가들이 나타났다. 회화 기법의 관점에서 보면, 불은 평면작업에 단순히 흔적을 남기는 것이 아니라 '푸마주'라고 하는 새로운 기법을 창출해냈다. 푸마주는 추상 작품에 활용할 수 있을 뿐만 아니라 섬세한 사실주의 작품에도 활용할 수 있다. 예술 매체 관점에서 보면, 불은 2차원의 평면에서 사용될 뿐만 아니라, 영상 미디어 등 새로운 예술 매체와 결합하여 작품을 입체화시킬 수 있다. 불은 예술매체로서 3차원 입체공간에서 사용할 때 더욱 선명하게 드러난다. 또한 불은 단독으로 사용할 수도 있지만, 화약, 불꽃 등과 결합되어 예술가의 정신성을 드러내는 다른 형식의 작품을 만들어내기도 한다. 이에 예술 매체로서 불은 회화의 기법적 측면에서의 발전뿐만 아니라 예술 표현 형식에서의 발전을 이끌었다.

연구자의 작품 <one possibility(한 가지 가능성)>은 불과 액션 페인팅의 콜라보를 통해 창작했다. 먼저 액션 페인팅 기법으로 그림을 그리고 불을 태운 후, 이 태운 작품을 재구성한다. 이러한 방식을 통해 다양한 예술 언어와 가능성을 탐구하고 불의 비물질적 정신을 담고자 했다.

연구자는 불이라는 예술적 매개체를 이용하여 독특한 화흔(火痕)을 남기고 특별한 시각적 효과와 의미를 부여했다. 시각적 효과에서 볼 때 화흔은 우발적 특성을

가지고 있다. 이러한 특성은 사람이 완전히 불을 제어할 수 없고, 바람, 온도와 같은 환경 요인의 영향을 받을 뿐만 아니라, 복제가 불가능한 까닭에 독특한 특성을 갖추게 하는 것이다. 이 독특한 특성은 마치 생명이 가지고 있는 특성과 유사한 지점이 있다. 연구자는 본인의 감정, 태도, 삶의 흔적들을 작품에 남김으로써 마치 그것이 살아있는 듯한 생명력을 부여한다. 이것은 과학기술이나 기계가 예술작품을 대체할 수 없는 이유이다. 연구자의 불과 액션 페인팅의 콜라보는 더욱 다양한 예술 언어와 표현 방식을 만들어내고 불이 예술 매개체로서 더 많은 영역에 적용할 수 있도록 하며, 이를 통해 더욱 풍부한 표현을 가능하도록 한다.

동시대 예술가들은 이제 어떤 예술 매체든 원하는 대로 선택하고 사용함으로써 그들의 의도를 더욱 효과적이고 완벽하게 표현할 수 있게 되었다. 어떤 매체를 사용하는지에 따라 예술작품의 제작방식과 기술적 표현이 변화한다. 뿐만 아니라 전혀 다른 예술적 결과물을 만들어내기도 한다. 이는 앞으로의 예술 발전 과정에 있어서 매체가 중요한 역할을 할 것임을 시사한다. 따라서 예술 매개체로서 불을 연구하는 것은 급변하는 현대 예술 환경에서 새로운 가능성을 제시하고, 거대한 잠재성을 발견하는 일이 될 것이다.

## 제1장 서론

### 제1절 연구의 배경 및 목적

수잔 손탁(Susan Sontag)은 “예술의 역사는 사람들의 이목을 집중시킨 대상들을 발견해서 형식화한 역사와 같다.”<sup>1)</sup>고 말한다. 여기에 이어 혹자는 ‘대상들을 발견해서 형식화시키는 주체는 과연 누구일까’라고 질문을 던질 수도 있겠다. 그 주체를 ‘예술가들’이라고 생각한다면, 그들이 예술에서 끊임없이 새로운 매개체를 통해 변화·구축·재형성 단계를 거쳐서 어떤 결과물을 만들어내기 때문일 것이다. 결과물을 만들어내는 과정은 단순히 물질적인 것만 다루는 것은 아니다. 그 사람의 철학, 정체성 그리고 그와 관계맺어 왔던 사람들의 영향뿐만 아니라 당대의 사회문화 등이 모두 고려의 대상이 된다.

즉, 물질적 상태의 작품이 탄생하기까지의 과정은 예술가라는 현실적 존재가 인간의 정신사적·문화사적 지류와 관계를 맺는 동시에 물질성과 비물질성의 교호작용(交互作用)을 고찰하는 시간인 것이다.<sup>2)</sup> 물질적인 결과물은 단순한 물질이 아니라 한 사람의 우주가 담겨있기에 물질로 가시화된 그 존재는 감상자에게 미적 판단<sup>3)</sup> 및 미적 경험<sup>4)</sup>을 선사한다. 그것은 예술가가 자신의 비물질성을 가시적 장(場)에 드러냄으

1) 수잔 손탁, 『침묵의 미학』, 이병용·안재연 역, 2004, p. 251.

2) 강수미, 「예술가 신체의 물질/비물질성」, 『서양미술사학회논문집』, 34, 서양미술사학회, 2011, pp. 231-256.

3) 칸트가 말한 ‘미적 판단’은 예술과 특별한 관련성을 갖기보다는 우선적으로 우리의 인식능력 자체를 설명하기 위해 제시되었다고 보는 것이 적절할 것이다. 즉 미적 판단은 사적이고 주관적인 경험에 머무는 것이 아니라, 타인에게 자신의 판단에 동의를 요청할 수 있을 정도로 소통이 가능해야 한다는 의미에서 객관성을 가지게 된다는 것이다. 이처럼 미적 판단은 우리의 사유 속에 타인을 등장시킨다. 그리하여 미적 판단을 내릴 때 자신이 주관적으로 느끼거나 생각한 것을 개인적인 경험 안에 가두지 않고 ‘타인이 그것을 이해할 수 있을 것이라고 가정하면서’ 어떠한 형태로 명료화해야 하는 과정이 상대적으로 강조된다(최 진, 「정치적 존재방식을 위한 예술의 교육적 가치: 한나 아렌트와 자크 랑시에르의 칸트미학 전유를 중심으로」, 『문화와 사회』, 29(1), 한국문화사회학회, 2021. pp. 160-161 참조).

4) ‘미적 경험’이라는 용어는, 칸트가 언급한 것은 아니지만 판단력비판에서 제시된 ‘미적(aesthetic)’이라는 용어와 ‘경험’이라는 말이 결합되면서 주로 예술과 관계된 경험의 인식이나 감정적 상태를 설명하는 것으로 사용되었다(베르트람, 2017). ‘미적’이라는 용어는 감각적인 만

로써 감상자의 감정과 이성의 영역으로까지의 연결을 시도하기 때문이다<sup>5)</sup>.

따라서 예술가의 물질성은 비물질적 차원의 행동을 이끌어내는 것이며, 그래서 좋은 작품은 양자가 서로 교호작용을 하게 하는 작품이기에, 위의 질문에 다시 대답한다면 ‘대상들을 발견해서 형식화시키는 주체’는 예술가와 감상자 모두라고 할 수 있다. 즉 예술가라는 창조적 주체가 감상자라는 주체와 합동해야 비로소 예술의 역사를 써내려갈 수 있는 것이다. 이러한 논리로 간단히 정리해 보자면, 예술가와 예술가의 가시화된 창조물을 이어주고 가시화된 창조물과 감상자를 이어주는 것은 비물질성이기에 결국 예술의 역사를 써내려가는 것은 비물질성이라고 할 수 있을 것이다.

비물질성(非物質性)은 ‘물체의 본바탕이 아닌 성질’<sup>6)</sup>을 말한다. 1905년 아인슈타인은 물질과 에너지는 동전의 양면과 같이 동일하다는 이론을 발표했다.  $E=mc^2$ 이라는 유명한 ‘질량(m)과 에너지(E) 등가 원리’가 바로 그것이다. 이 법칙에 의하면 모든 물질은 특정한 양의 에너지를 내포하고 있다. 이 에너지는 물질의 종류에 관계없이 그 질량에 의해서만 결정된다. 이러한 물질의 비물질성은 원자의 내부 구조를 이해하면 좀 더 자명해지는데 원자의 내부가 물질로 꽉 채워져 있는 것이 아니라 99.99% 이상이 빈 공간이라는 것이다. 돌과 같은 고체도 사실은 그 내부가 대부분 비어있다. 핵과 전자 사이의 빈 공간에는 보이지 않는 전자기적 인력에 의한 에너지로 채워져 있기 때문이다. 즉 보이는 모든 것은 어떤 물질로 차있어서가 아니라 에너지로 강하

---

족감도 아니고 개념적이거나 도덕적인 이유에서 오는 만족감도 아닌, 어떠한 외적 대상에 대한 주관적인 반성적 상태에서 오는 합목적적인 만족감으로 이해되었는데, 이것이 예술과 만나는 특별한 경험을 설명해준다고 간주되었기 때문이다. 한편 듀이에 와서 ‘미적 경험’이라는 용어 자체는 보다 풍부한 의미를 획득하게 된다. 듀이에 의하면, 유기체로서의 인간이 환경과의 상호작용에서 외부의 어떤 대상을 만나며 부조화된 감정을 느끼고, 이 부조화를 극복할 때를 ‘하나의 경험’으로 회상할 수 있다면 이 ‘하나의 경험’에 해당하는 것이 바로 ‘미적 경험’일 수 있다(듀이, 2016). 이처럼 특정한 경험을 관통하는 어떠한 질적인 성질이나 감정이 있고, 이러한 감정을 간직한 채 하나의 경험을 회고하면서 우리는 이 경험의 이전보다 어떤 면에서는 ‘질적인 성장’한 것이라고 볼 수 있다. 이러한 의미에서 미적경험은 예술에 국한된 경험뿐만 아니라 보다 폭넓은 경험 전반에 적용되면서, 특별히 ‘교육적’ 의미를 가지는 것으로도 논의되기 시작하였다(Swanger, 1997).

5) ‘미적 경험’과 ‘미적 판단’의 개념을 유의미하게 구분하는 것은 프랑스의 현대 철학자 장 마리 쉐퍼(Jean-Marie Scheffer)에 의하면 미적 판단과 미적 개념을 대상에 어떤 가치를 부여하는 ‘의도된’ 행위인 평가적 판단과 어떤 대상에 기울인 관심에서 유발된 감정적 상태를 뜻하는 감상(appreciation)이라고 구분한다. 이러한 구분이 중요하다고 말한다(Scheffer, 2000) 하지만 나는 이러한 쉐퍼의 구분에 공감하면서도 미적 경험 안에 미적 판단이 이미 포함되어 있어서 미적 경험과 분리해서 생각할 수 없다는 데에 더 동의한다.

6) [2021년 12월 3일 검색] 네이버 백과사전

(출처:

[https://search.naver.com/search.naver?where=nexearch&sm=top\\_h ty&fbm=0&ie=utf8&que](https://search.naver.com/search.naver?where=nexearch&sm=top_h ty&fbm=0&ie=utf8&query)  
ry)

게 서로 붙들려 있어서 그 형체가 유지되고 딱딱하게 느껴지는 것이다. 한마디로 무형의 에너지는 시간과 공간 안에서 보이는 물질로 표현되고 나타난다.<sup>7)</sup>

이러한 과학적인 원리를 바탕으로 비물질성은 예술 이론에서 다양한 상징성으로 해석되며 활용되어 왔다. 김동영의 「안도타다오(安藤忠雄) 건축의 비물질적 표현 특성」에서는 안도 다다오의 비물질적 표현들을 재료적·형태적·공간적 측면에서 살펴본 뒤 협소한 대지를 극복하고 자연과의 소통을 통하여 인간성을 회복하는 방법에 있어 건축 공간 구성에 시사하는 바가 크다고 판단한다. 그 중에서 세 번째 공간적 측면에서의 비물질성은 모든 대상물에서 탈경계성이 표현되고 탈장소화까지 시도하고 있다고 밝힌다.<sup>8)</sup> 특히나 외부공간에서 인입되는 빛(비물질성)에 의하여 현실이 공존하는 내부공간(물질성)을 이상적인 공간(물질성+비물질성)으로 연출하고 있다는 것이다. 사람의 영혼 또한 자연의 요소로 보는 연구(「영혼의 비물질성과 신체성-헤겔의 인간학을 중심으로」)도 있다. 이 연구에 따르면 헤겔이 인간학의 부제를 ‘인간영혼’이 아니라 ‘영혼’으로 붙인 이유는 영혼이 보편성의 형식으로서 자연과 내적 연관성을 갖고 있어서이다. 이러한 연관성은 영혼을 단지 대자적으로 비물질적인 것이 아니라, 자연의 보편적 비물질성이자 자연의 단순한 관념적 생명으로 보고 있기 때문이다. 특히 헤겔은 아리스토텔레스와 마찬가지로 감각을 영혼의 능력으로 규정한다. 그가 정신철학에서 밝히고자 하는 과제 중 하나가 바로 감각 형식이 정신의 현현으로서 모든 것의 가능조건일 수 있다는 것이다.<sup>9)</sup> 즉 비물질성인 자연요소가 영혼이면서 영혼은 결국은 감각과 더 가깝다는 결론이다(자연요소=영혼=감각).

물질의 본질로 규정한 아리스토텔레스의 색채론과 디지털이미지의 비물질적 특성으로서의 검정을 전제로, 한국영화 <신과 함께>의 서사를 주도하는 인물과 이미지를 구성하는 공간에 채워진 검정의 의미를 분석하는 연구도 있다.<sup>10)</sup> 이 연구에서 세 가지 결론을 도출했는데 그 첫째는 (비)물질성과 지각과의 상호작용에 따른 결과로는 전통과 관습의 차원에서 검정은 죽음과 관련되지만, 시각미학의 영역에서는 아무도 가보지 않은 세계, 공간을 표현하는 장치라는 것이다. 둘째로는 물질의 본질로 색채

7) 제원호, 「물질이 갖는 비물질성」, 과학으로 세상보기, 중앙일보, 2005. [2021년 12월 3일 검색] (출처: <https://blog.naver.com/oh539/40012618>)

8) 김동영, 「안도타다오 건축의 비물질적 표현 특성」, 『주거환경』, 18(3), 한국주거환경학회, 2020, pp. 179-194 참조.

9) 최원규, 「영혼의 비물질성과 신체성-헤겔의 인간학을 중심으로」, 『건국대학교 몸문화연구소 학술대회 자료집』, 건국대학교 몸문화연구소, 2014, pp. 1-9 참조.

10) 김종국, 「<신과 함께>의 검정, (비)물질과 지각의 상호작용」, 『만화애니메이션 연구』, 한국만화애니메이션학회, 2019, pp. 563-581 참조.

를 설명하는 아리스토텔레스는 흑과 백의 혼합으로 모든 색을 만들 수 있다고 이해하며, 고티는 색채현상의 (비)물질성을 생리색, 물리색, 화학색으로 구분하는데, 그 원리로 명과 암의 양극성을 제시한다. 태초에 빛이 있기 전, 아무도 본 적 없는 공간을 검은 세계로 창조했기 때문이다. 셋째는 디지털 시각 특수효과의 색채가 고티의 물리적 특성의 범주에 포함되어 명료하고, 유동적이고, 임시적이고, 상상적이고, 허구적인 특성을 갖는 물리색의 검정은 전통과 관습의 상징 표현에서 나아가 비물질적 디지털이미지의 현실성을 강화시킨다는 것이다(검정=물질성+비물질성=현실성 강화).

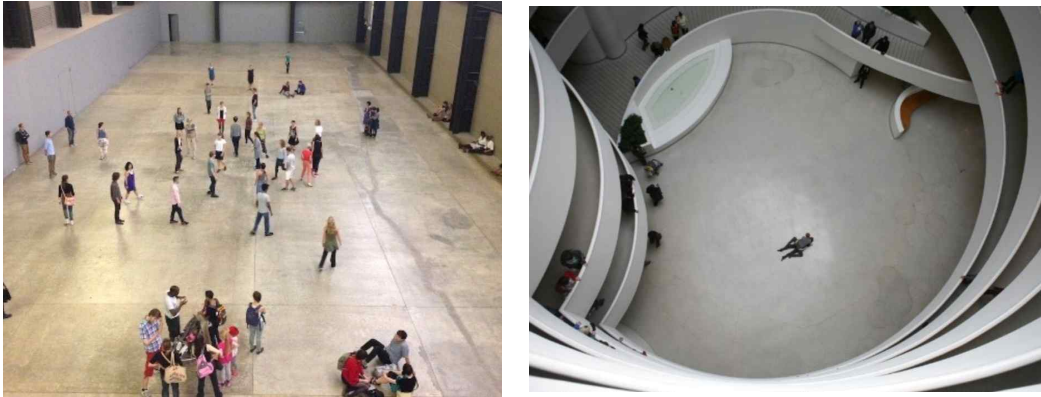
시각 예술가 티노 세갈(Tino Sehgal)의 작품을 수행성과 비물질성으로 분석한 연구(『티노 세갈(Tino Sehgal) 작품의 수행성과 비물질성에 대한 연구』)도 흥미롭다. 특히 4장에서는 세갈 작품의 비물질적 특성을 근거로 하여 그의 예술 실천이 생산되고, 보존되며, 유통되는 방식에 주목하고 작품의 미학적 가치와 경제적 가치 간의 상관관계를 조명하고 있다. 세갈은 미술의 전통적인 매체성과 미술관의 기능에 도전하는 대안적인 생산 방식으로서 비물질화된 예술 모델을 만들어내는 방법으로 안무적인 신체 자체를 사용하지만, 이는 제도적인 틀 자체를 거부하는 것이 아니라 적극적으로 활용하고 재해석하여 작업으로 구현하기 위함이다. 그는 시장 경제를 유지하면서 물질의 변화를 지향하는 것을 되래 제안한다. 이러한 그의 주장은 작품의 보존 방식의 비물질화 및 자료화에 대한 거부, 비물질적 상품의 유통 논리까지 확장된다. 그의 작품을 상품으로써 판매하여 구조적으로 영속화시킴으로써 제도적·경제적 틀을 온전히 유지하는 동시에 비물질적인 상품을 성공적으로 생산해야 한다는 것이다. 이에 대해 저자는 예술의 제도적 맥락을 포용하고 해방된 행위자와 관람자의 신체를 바탕으로 작업을 수행하는 세갈의 작품은 앞으로의 미술의 영역이 무엇이든 될 수 있다는 패러다임의 확장과 새로운 인식의 가능성을 시사하고 있다고 말한다.<sup>11)</sup>

이렇듯 예술은 끊임없이 창의성을 잉태하고 탄생시킨다. 기존의 것을 나만의 방식으로 재해석하는 것 또한 창의성의 한 방법이다. 과거에 나타난 그 어떠한 천재성도 시간이 흐르면 보편화되고 더 이상 그 천재성이 유효하지 않게 되지만 모든 새로운 것은 기존의 것 위에서 새로 피어난다는 것 또한 부정할 수가 없다. 변화한다는 것은 과거의 것을 버리는 것에서 출발한다지만 진정한 가치는 시간이 지날수록 빛을 발한다. 변화의 속도와 다양성, 여기에 가치를 입히는 것은 예술가들의 역할이다. 독일의 철학자 칸트는 그의 미학에서 “예술은 새로운 규범을 만들어 가는 것이다”라고 하였

11) 이진주, 『티노 세갈(Tino Sehgal) 작품의 수행성과 비물질성에 대한 연구』, 홍익대학교 대학원 석사학위논문, 2018, pp .



다. 그것은 천재들만이 가능하다고 덧붙인다. 다시 말해 새로운 규범을 만드는 능력이 있으면 천재가 되는 것인데 그 천재성이라는 것은 자신만의 관점에서 새롭게 ‘그 무엇’을 탄생시키는 능력이라고 재정의한다면, 누구나 천재가 될 수 있다.



<도판 1> 티노 세갈(Tino Sehgal)의 퍼포먼스 장면들

본 고에서 연구자는 예술 매개체로서 ‘불’을 사용함으로써 ‘자신만의 관점에서 새롭게 그 무엇을 탄생시키는 능력’을 발휘하고자 한다. 불은 고대부터 신성시해왔으며 시대의 흐름에 따라 종교적, 은유적 의미뿐만 아니라 비물질성으로서의 상징성을 획득했다. 또한 ‘불’은 예술작품에서 일종의 ‘비물질적’ 매체로써 끊임없는 의미를 파생시키는 예술기호로서 작용한다. 따라서 본 고에서 ‘불’이라는 매개체를 통해 물질 그 자체의 속성과 그 기원에 대해 살펴보고, 불의 종교적 · 철학적 · 미학적 가치를 조명해볼 것이다.

이를 위해 제2장 제1절에서는 ‘비물질성’으로서의 불의 기원과 문화적 의미에 대해 살펴볼 것이다. 고전 철학에서 불은 원소이론에서 중요한 요소이자 기본적인 물질 에너지였다. 그리고 종교에서 나타나는 불의 형식과 의미를 통해 불의 생성과 소멸 그리고 순환의 불에 대해 탐구할 것이다. 제2절에서는 바슐라르 가스통<sup>12)</sup>(Bachelard Gaston)의 『불의 정신분석학』과 『촛불』을 중심으로 불의 이미지 중에서 수직성, 하

12) 가스통 바슐라르(Gaston Bachelard, 1884~1962)는 프랑스의 역사학자 겸 철학자, 과학철학의 창시자이다. 그의 중요 작업들은 시와 과학철학 분야이다. 과학철학에서 바슐라르는 인식론적 장애와 인식론적 단절의 개념을 도입했다.



강성, 양가성에 대해 탐구할 것이다. 제3절에서는 불이 예술 매개체로 변화하게 된 배경에 대해 살펴보고 제4절에서는 물질에서 관념으로의 사고 전환에 대해 살펴볼 것이다.

이를 토대로 제3장에서는 예술적 매개체로서의 불 이미지가 과거에서 오늘날에 이르기까지 어떻게 적용되었는지 서술할 것이다. 제1절에서는 불이 처음에는 공필화에 서 '화필(火筆)'의 형태로 예술작품에 등장하였고, 동양과 서양에서 어떻게 발전했는지 살펴볼 것이다. 제2절에서는 2차원의 평면에서 불이 어떻게 표현되었는지 그 시작점으로서 이브 클라인(Yves Klein)의 불 그림에 대해 분석하고, 훈연기법인 '푸마주(Fumage)'의 개념과 발전에 대해 이야기할 것이다.

이브 클라인의 <불 그림> 시리즈는 불을 예술 매개체로서 작업한 작품의 시작점으로서 시사하는 바가 크다. 그는 불과 화면의 연소작용을 이용하여 <불 그림> 시리즈를 만들어냈으며, 이 작업이 가지고 있는 정신성의 상징적이고 이중적인 의미를 탐구했다. 그는 이 시리즈에서 붓 대신 불로 작업을 했는데, 불이 예술 매개체로서 2차원 평면 작품에 등장하게 된 것이다.

푸마주(Fumage)는 종이에 불꽃을 붙여 연기를 검게 그을린 상태로 만드는 미술기법의 하나이다. 탄소 퇴적물의 그을음을 바탕으로 그 위에 색을 칠해 형체를 다듬거나, 반대로 각종 재료를 올려놓은 상태에서 불을 붙인 후 이것이 타면서 생기는 검은 연기가 우연히 다양한 형상을 만들어내도록 한다.

독일 작가 오토 피엔(Otto Piene)은 '제로 그룹(Zero Group)'의 구성 멤버 중 한 명으로, 푸마주 기법을 이용하여 예술 매체 재료로서의 불을 기술적으로 더욱 확장하였으며 철학적인 정신을 지닌 추상화를 창작하였다. 매체의 사용 측면에서 볼 때, 클라인의 <불 그림>은 주로 내화성이 있는 스웨덴 판지를 화염분사총으로 직접 태우는 방식으로 만들어냈다. 반면 오토 피엔의 작품은 캔버스에 불, 연기, 유화 안료 등 여러 재료로 기술적인 융합을 보여주었다. 이에 따라 이러한 기법은 더욱 다양한 매체와 융합되면서 풍부한 사용방식을 가지게 되었고, 더욱 다양하고 풍부한 화면 질감을 생성하게 만들었다.

오늘날에 이르러서 불을 이용한 2차원 평면 예술 작업은 또 다른 새로운 발전을 가져왔다. 최근 캐나다의 비주얼 아티스트인 스티븐 스파저크(Steven Spazuk)는 2차원 평면 예술 창작에서 붓이나 스케치를 사용하지 않고 불을 붙여 흔적을 만들고 정밀한 작업기법을 사용하여 몇 초 안에 인물의 윤곽을 그려낸다. 불꽃이 남긴 검은 잔류물질을 안료로 사용하고 붓, 굵개, 깃털, 손톱 등 다양한 도구로 디테일하게 표현

함으로써 푸마주 기법을 기술적으로 업그레이드 하였다. 매체 사용 측면에서 말하자면, 불로 그리는 그림이 더 이상 추상화의 표현에만 국한되지 않고, 사실적인 예술작품에서도 불을 이용하여 정밀한 표현이 가능하다는 것을 보여주었다. 이는 불을 매체로 한 회화의 새로운 돌파구를 열어준 것이다.

이와 유사한 사례로, 미국 미술가인 대니 셔빈(Danny Shervin)은 활활 타오르는 화약을 이용해 그림을 그린다. 그는 특수 나무판에 화약을 뿌리고 불을 붙여 연소시킨 뒤 재를 뿌려 화약이 연소된 흔적을 남기도록 하는 방식으로 작품을 창작한다. 이러한 시도는 그의 회화 작품으로 하여금 독특한 화면 효과와 심미적 가치를 갖도록 했다. 폭발하는 순간에는 관중의 흥미를 유발함으로써 예술에 대한 관념의 변화와 새로운 이해가 가능하도록 하였다.

제3장에서는 3차원의 공간에서 불이 예술매개체로서 어떻게 표현되는지 4명의 예술가들의 작업을 통해 살펴보고자 한다. 3차원 공간에서의 예술표현 방식에서 불을 매개로 하는 것은 종이나 2차원 평면예술에서 언급한 캔버스를 불로 태우거나 그리는 방식에 그치지 않고, 매체를 융합하고 사용하는 방식에 있어서 더욱 발전하는 방향으로 나아가고 있음을 보여준다.

일본 예술가 치하루 시오타(Chiharu Shiota)는 어린 시절 경험을 바탕으로 하여 창작한 설치 작품인 <정적>에서 불은 불화된 대상이 되어 불의 형태와 그 파괴력을 생생하게 재현한다. 그는 예술가의 시각으로 불의 자연적 속성을 정확하게 파악하고 불꽃이 타오르는 장면을 완벽하게 재현해 냈다. 이러한 불에 대한 기억과 표현은 바슐라르의 관점에서 말하자면 바로 엠페도클레스 콤플렉스(Empedocles Complex)이다. 치하루 시오타의 작품에서 나타난 불은 자기주관적 감정의 표현에 치중되어 있다. 불의 사용방식에 있어서는 태운 후의 물품으로 타오르는 장면을 재현하여 전시함으로써 관객의 감정을 불러일으킨다.

치하루 시오타와 달리, 한국 실험미술의 대표 작가 이승택은 불로 예술매개체로 다를 때 다른 관점의 표현에 더 중점을 둔다. 그는 점화 화판이 한강에 표류되는 장면을 그린 <하천에서 태우고 있는 화판>을 제작했고, '형체가 없는 작품'을 구상했다. 그의 '형체가 없는 작품'은 바람, 불, 연기 등의 자연현상을 작품으로 끌어내 뚜렷한 형태가 없이 시간의 흐름에 따라 사라지는 작품으로 비정형성, 비물질성을 특징으로 한다.

미국의 영상매체 예술가인 빌 비올라(Bill Viola)는 교차 편집 기술을 사용하여 실험적인 비디오 작품을 제작한다. 그의 작품에서 '물'과 '불'은 중요한 요소로 등장하는

데 영상 형식으로 표현된다. 그는 이러한 요소들과 이미지를 반복적으로 중첩시킴으로써 이미지가 나타나는 다양한 가능성과 시간성에 대한 개념에 대한 실험을 시도한다. 그의 작품은 불의 연소와 꺼짐을 통해 끊임없이 성장하고 변성하는 끊임없는 순환을 윤희사상에 대한 표현으로, 존재의 근원과 생명의 재탄생에 대한 탐구로 가득하다.

불을 매개체로 하는 3차원 입체공간에서의 예술표현은 이전의 방식보다 점차 확장되어 불꽃의 형식으로 나타났다. 불꽃 예술을 말하자면 중국현대예술가인 채국강(蔡國強)을 빼놓고 이야기할 수 없다. 중국 전통 문화에 깊은 영감을 받은 그는 화약을 사용하여 작업을 하는 것으로 유명하다. 사다리와 불을 결합시킨 <하늘에 오르는 사다리>는 두 가지 요소의 결합을 보여주며, 다른 한편으로는 자신의 작업에 있어서 새로운 의미를 부여했다. 사다리 그 자체는 다른 공간을 연결시키는 매개체이며, 불도 현실물질을 정신세계와 바꾸어 놓을 수 있다. 채국강은 실제로 존재하는 줄사다리와 불꽃으로 사람의 마음을 승화시키고 눈에 보이는 예술작품을 통해 인간이 묘사할 수 없는 정신세계에 이르도록 이끈다. 이는 미지의 세계를 숭상하는 그의 관점과 맞닿아있다. 그의 작품에서 불을 예술매개체 자체의 방식으로 사용하는 동시에, 정신적 차원에서 이중적 상징 속성을 표현하는 것으로 사용하고 있다. 이는 전통적인 문화적 상징 기호뿐만 아니라 종교 분야에서의 정신적 의미로서 작가가 표현하고자 하는 예술 사상을 내포한 것이기도 하다.

제4장에서는 연구자의 작품 <one possibility>에 주목할 것이다. ‘한 가지 가능성’이라는 의미의 이 작품은 불과 액션 페인팅의 콜라버레이션으로 만들어진 작품이다. 먼저 액션 페인팅이라는 기법으로 그림을 그린 후 불로 태운다. 이 태운 작품을 재구성하는 독특한 방식을 통해 다양한 예술 언어와 가능성을 탐구하고자 한다. 연구자의 작품은 불과 액션 페인팅의 결합을 통해 불의 ‘비물질적 정신’을 표현하고, 작품 속에서 불을 예술 매개체로 사용하여 작품에 특별한 ‘화흔(火痕)’을 남겼다. 이러한 화흔은 독특한 시각적 효과와 의미를 지닌다. 시각적 효과 측면에서 볼 때 화흔은 우발적 특성을 가지고 있는데 이러한 특성은 사람이 불을 완전히 제어할 수 없는 것에서 기인한다. 불이 나면 바람이나 온도 등 환경적 요인의 영향을 받아 화흔의 형태를 좌우할 수 있다. 따라서 화흔은 복제가 불가능한 독특한 특성을 가지게 되며, 이는 마치 생명의 고유한 특성과 유사한 측면이 있다. 연구자는 작품에 화흔을 남기는 방식으로 본인의 감정, 태도, 삶의 흔적들을 남김으로써 독특함과 생명을 부여하고자 한다. 이는 과학 기술이나 기계가 예술작품을 대체할 수 없는 이유가 된다. 불과 액션

페인팅의 콜라보는 더욱 다양한 예술 언어와 표현방식을 도출하도록 하였으며 불이 예술매개체로서 더 많은 영역에 적용할 수 있음을 보여주었을 뿐만 아니라, 더욱 풍부한 표현에 대한 가능성을 보여주었다.

제5장 결론에서는 뉴미디어 예술언어 환경에서 불을 예술 매개체로 창작한 작품은 예술가가 가지고 있는 사고나 이념의 표현이며, 이는 현대 예술의 개념이 점차 변화하고 있다는 것을 암시한다. 불의 '비물질적' 특성을 통해 여러 가지 방식으로 새로운 매체와 표현이 융합된 상태로 나타났으며 이러한 예술적 표현 패턴은 관람자의 체험과 예술에 대한 인식을 크게 넓혀주었다.

## 제2장 비물질성 불의 이론적 고찰

### 제1절 불의 기원과 문화적 의미

불은 기원과 존재 방식에 따라 인간의 불과 자연의 불로 양분할 수 있다.<sup>13)</sup> 자연의 불은 인간의 손을 거치지 않고 자연의 생태계에서 일어나는 것으로, 이는 다시 하늘의 불(天火)과 땅의 불(地火)로 나뉜다. 하늘의 불은벼락에 의한 불이고 땅의 불은 땅에서 솟아오르는 지진, 화산 등의 지각활동으로 일어나는 불이다. 인간의 불은 인간에 의해 만들어진 불이다. 불을 만들어내는 방법으로는 충격법과 마찰법이 있다. 충격법은 부싯돌을 황철광으로 세계 쳐서 불꽃을 만들고 거기에 마른 쭉처럼 인화하기 쉬운 것을 달아 불을 피우는 방법이며, 마찰법이란 나무판을 고정시키고 그에 직각으로 나무막대를 구멍 속에 넣어 마찰시켜 불을 피우는 방법이다.<sup>14)</sup> 이렇게 인간이 불을 만들어냄으로써 어둠을 밝혀 활동할 수 있는 시간을 연장시키고 음식을 익혀먹는 화식(火食)이 비로소 가능해졌다. 추위를 피할 수 있는 난방시설 발달로 그 이전까지는 인류가 전혀 생존할 수 없었던 자연환경에서도 문명을 영위할 수 있게 되었다. 이처럼 불은 인류의 생존과 문명 발달의 필요조건이 되었다. 그래서 더욱 불의 기원 신화를 비롯해 불과 관련된 다양한 설화가 세계 곳곳에서 전승되는 사례를 찾아볼 수 있다.<sup>15)</sup> 민족에 따라서는 불을 숭배하는 제의가 크게 발달된 곳도 있다.<sup>16)</sup>

오세아니아에서 전해오는 불의 신화<sup>17)</sup>를 보면 파루아뉴기니에 사는 노파가 자신의

13) 한국정신문화연구원, 『민족문화대백과사전』, 권10, 한국정신문화연구원, 1989. ‘불’ 항목 참조.  
 14) 김탁환, 「불의 기원과 사회적 의미」, 『관악어문연구』, 20권0호, 서울대학교국어국문학과, 1995, p. 391.

15) 세계의 다양한 불의 기원신화에 대해서는 J. G. Frazer의 Myth of origin of Fire(New York : Hacker Art Books, 1974)에서 세계 각 대륙별 불의 신화 자료를 다양하게 소개하고 있다. 한편 레비스트로스는 『신화학1』에서 불 기원신화를 물의 기원, 식물기원, 죽음의 기원 등을 담은 자료와의 연계 양상을 따지면서 자료들을 폭넓게 검토하고 있다(C. 레비스트로스, 『신화학1』- 날것과 익힌 것, 임봉길 역, 한길사, 2005).

16) 가장 대표적인 민족이 중국 운남을 중심으로 분포된 소수민족의 하나인 이족이다. 이들은 지역에 따라 불을 섬기는 제화절(祭火節) 또는 화파절(火把節) 제의를 성대하게 치르는 모습을 보여 준다(권태효, 『중국 운남소수민족의 제의와 신화』, 민속원, 2004).

17)(2021년 12월 4일 검색)(출처:https://100.daum.net/encyclopedia/view/192XX76300170)

몸에서 불을 꺼내서 음식을 익혀먹거나 뉴기니 북부 애드머럴티 제도에서는 아버지인 뱀이 인간인 자녀들에게 자신의 몸에서 불을 꺼낼 수 있도록 도와주면서 음식을 익혀 먹을 수 있게 했다. 불을 훔쳐서 인간에게 전달해주는 영웅도 있다. 불의 전래에 대표적인 신화인 주인공인 프로메테우스이다. 프로메테우스는 만물의 으뜸을 차지할 인간에게 불을 주기 위하여 아테나의 불을 훔친다. 신의 불을 훔쳐낸 그의 용기와 대담성, 그리고 인간에 대한 사랑, 신을 속일 만큼의 그의 능력은 높게 평가된다.<sup>18)</sup> 한국에도 불과 관련된 설화가 전승되지만 그다지 풍부하게 전승되는 편은 아니다. 본토의 창세신화 중에 ‘불과 물의 기원’을 밝히는 신화소가 포함되어 있으며, 선덕여왕에 대한 지극한 연정이 화신을 만들었다고 하는 <지귀설화>라든가 불이 있는 부역을 관장하는 조왕할머니에 대한 신화를 담고 있는 제주의 <문전본풀이> 등이 불과 관련된 우리의 대표적인 설화라고 할 수 있다. 그런데 이런 무속신화나 문헌에 기록된 자료 이외에 구전되는 이야기 중에서 전국적인 분포양상을 보이며 전승되는 불 관련 설화가 있어 주목된다. 곧 <대대로 내려온 불씨>담이 그것으로, 여러 대째 불씨를 꺼뜨리지 않고 지켜오던 집안에 새 며느리가 들어오면서 불씨를 꺼뜨리게 되고, 그 불씨를 꺼뜨리는 존재를 쫓다가 금 또는 동삼을 캐어 부자가 된다는 내용의 설화이다.<sup>19)</sup>

고대인들에게도 불은 중요했다. 그들은 우주를 구성하는 요소가 있다고 믿었다. 마침내 엠페도클레스(Empedocles, BC 493년경~430년경)가 4대 원소(四大元素)를 최초로 정리했다. 공기(Air), 물(Water), 불(Fire), 흙(Earth)이다.<sup>20)</sup> 아리스토텔레스(Aristotle, 기원전 384년~기원전 322년)와 후대 학자들도 물질구성요소로 모든 물질에는 온, 냉, 건, 습의 4개의 일차적이고 서로 상반되는 기본적인 특질들이 있다고 믿었다. 이 특질들이 두 개씩 짝을 이루어 다양한 비율로 4대 원소를 형성하여 모든 물질에 들어 있는데 그 원소는 흙, 공기, 불, 물이다.<sup>21)</sup> 반면, 동양에는 오행설<sup>22)</sup>이

18) 김탁환, 「불의 기원과 사회적 의미」, 『관악어문연구』, 20권0호, 서울대학교국어국문학과, 1995, p. 400.

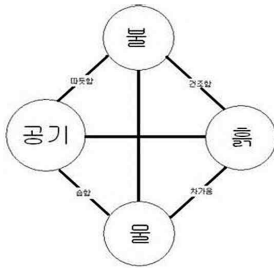
19) 권태효, 「대대로 내려온 불씨」, 『한국구비문학연구』, 제26집, 한국구비문학회, 2008, pp. 218-219.

20) [2021년 12월 3일 검색] 4원소설은 고대 그리스에서 세계 물질 구성에 대한 학설이다. (출처: [https://ko.wikipedia.org/wiki/%EA%B3%A0%EB%8C%80\\_%EC%9B%90%EC%86%8C](https://ko.wikipedia.org/wiki/%EA%B3%A0%EB%8C%80_%EC%9B%90%EC%86%8C))

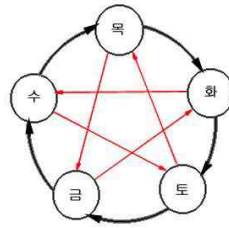
21) 송창호, 『해부학의 역사』, 정석출판, 2015.

22) 기원전 3세기경 전국 시대에는 오행설에 음양설을 결부시켜 여러 가지 현상을 설명하는 이론적 틀이 되기도 하였다. 한국에 음양오행 사상이 들어온 것은 한족(漢族)과의 접촉 시기까지 거슬러 올라간다. 한사군시대에 이미 음양오행의 사상을 볼 수 있다. 그러나 음양오행 사상의 구체적인 이해는 삼국시대에 들어와서 더욱 뚜렷해지고 있다. 음양오행 이처럼 사상은 한민족의 신앙과 예술은 물론, 정치 제도와 관제(官制) 등에 이르기까지 실로 다방면에 걸쳐 활용되었다.

있다. 음양설을 바탕으로 성립된 오행설은 음양설과 마찬가지로 중국 자연 철학의 일종이며 세계관이었다. 오행이란 목(木), 화(火), 토(土), 금(金), 수(水)의 다섯 원소를 말한다. 이 다섯 원소가 우주 사이를 유행·변전하면서 만물을 생성한다는 것이 초기의 오행설이었다. 특히, 이 다섯 원소가 선발된 것은 그것들이 인간의 일상생활에서 결코 없어서는 안 되는 요소였기 때문이다. 오행설은 그 뒤 많은 방면에 응용되고 종교적인 예언에 이용되기도 하였다.



<도판 2> 아리스토텔레스의 4대 원소



<도판 3> <그림2-2> 오행론

모든 국가, 민족에는 불이라는 원소가 자리하고 있다. 이러한 요소는 세계의 본원이 무엇인지를 사람들이 오랫동안 고민해온 증거이다. 인간은 불 없이 살 수 없기 때문에 일반적으로 불은 만물의 근원 중 하나라는 믿음을 바탕으로 숭배의 대상으로 삼기도 했다. 고대 이란의 종교로 조로아스터(Zoroaster, 기원전 660~기원전 583)를 시조로 삼는 고대 종교에서는 특히 불을 신성하게 여겨, 악을 태워 깨끗이 하는 의례, 즉 정화의 의례를 중시하였다.<sup>23)</sup>

동아시아 문화권에서 종이를 태우는 행위로 세속적 장소를 신성한 장소로 정화시키는 과정이면서 기원자의 소원을 비는 일종의 종교적인 행위가 있다. 특히 제사를 지내는 아시아 문화권에서, 제사의 마지막 과정에서 소지(燒紙)를 한다. 소지란, 한지를 일정한 크기로 잘라서 불로 태우는 행위로 보통 축문(祝文)이나 제문(祭文)을 읽은 다음, 신(조상)에게 기원하는 내용이 담긴 그 종이를 태운다. 태우는 자체가 단순히 소각(消却)만을 의미하지 않는다.<sup>24)</sup> 산 사람이 사자의 저승에서의 삶을 위로하면서 서로의 삶에 대한 예의를 갖추는 의식이다. 삶과 죽음을 이분법적으로 나누는 것이

{2021년 12월 4일 검색} Daum 백과

(출처: <https://100.daum.net/encyclopedia/view/14XXE0038603>)

23) 고대 이란의 종교에서 불은 정화의 작용과 사람의 영혼을 멸망시키는 작용이 있다.

(출처: <https://100.daum.net/encyclopedia/view/24XXXXX60035>)

24) 국립민속박물관, 『한국민속신앙사전: 마을신앙』, 국립민속박물관, 2010, pp .



아니라, 순환하는 원형의 형태로 받아들이는 삶의 형태이다.<sup>25)</sup> 연소과정 즉 물리화학적 반응을 인간인 몸과 정신세계와의 연결고리를 해석하기도 한다.

삶과 죽음을 자연스런 순환으로 받아들이는 제례(祭禮)의식은 동아시아문화권의 불교뿐만 아니라 서양의 기독교에서도 찾아 볼 수 있다. 우선 불교에서 다비식(荼毘式)의 ‘다비(荼毘)’는 ‘화장(火葬)’을 의미한다. 화장의식의 한 형태로 죽은 이의 시신을 불태워 열반의 상태를 이르게 한다. 열반의 본래의 뜻은 촛불을 불어 끄듯이 번뇌를 소멸시킨 상태, 즉 성도(成道), 진리를 깨달은 상태를 말하는데, 이러한 본래의 뜻이 전화되어 승려가 이 세상을 떠나는 것을 열반, 입적(入寂: 적멸에 들다), 입멸(入滅: 적멸에 들다) 또는 입열반(入涅槃: 열반에 들다)이라고 하기도 한다.

기독교에서도 육체의 죽음이 끝이 아니라 죽음을 통해 재탄생한다고 여긴다. 구약 성서에 등장하는 제사의 하나인 번제(Burnt Offering)에서 이러한 생명 순환 사례를 찾아볼 수 있다. 번제란 고대의 제사법으로 신께 감사와 경배를 위해 제물을 드리는 의식이다. 생명은 비록 태워져 소멸하지만 그것은 단지 사라지는 상태가 아닌 또 다른 생명이 되어 신의 품으로 되돌아간다는 것을 의미한다. 되돌아간 생명은 다시 태어나는 순환적인 생명의 진리를 담고 있다.

영원한 생명을 꿈꾸는 사람들도 있다. 이들은 일찍이 ‘연금술(鍊金術)’을 발전시켰다. 연금술은 철이나 구리, 납 따위의 비금속을 금이나 은 같은 귀금속으로 변화시키고, 늙지 않고 오래 사는 약을 만들려고 하던 화학 기술<sup>26)</sup>이다. 이러한 시도에서 화학적 방법이 필요하게 되었으며, 시도를 하는 동안 유사과학은 화학 자체의 발전과 밀접한 관계가 있었다. 공기·물·흙·불·공간의 5가지 원소들이 여러 비율로 조합하여 모든 물질을 구성한다는 이론이 고대 중국·인도·그리스에서 거의 동일한 형태로 가정되었다. 게다가 물질 세계는 더운 것과 찬 것, 젖은 것과 마른 것, 양성과 음성, 남과 여 등 정반대의 개념들에 의해 작용한다고 보았다. 이러한 유사한 점성학적 개념들이 전해 내려오면서 이 세 문명의 철학자들은 원소·행성·금속 사이의 상관성(相關性)을 확립했다. 점성학자들은 자연 세계의 대우주 속에서 일어나는 일들은 인간의 소우주에 반영되고, 역으로도 반영된다고 믿었다.<sup>27)</sup>

25) 정희정, 「분지(焚紙)로 인한 선의 산수이미지 조형화 연구: 본인 작품을 중심으로」, 『성균관대학교』, 2016, p.25.

26) [2021년 12월 3일 검색] 연금술은 중세기의 한 화학철학의 사상 및 시조로 현대 화학의 초형이다.  
(출처: [https://search.daum.net/search?nil\\_suggest=btn&w=tot&DA=SBC&q=%EC%97%B0%EA%B8%88%EC%88%A0](https://search.daum.net/search?nil_suggest=btn&w=tot&DA=SBC&q=%EC%97%B0%EA%B8%88%EC%88%A0))

27) [2021년 12월 4일 검색], Daum 백과사전  
(출처: <https://100.daum.net/encyclopedia/view/b15a3226a>)



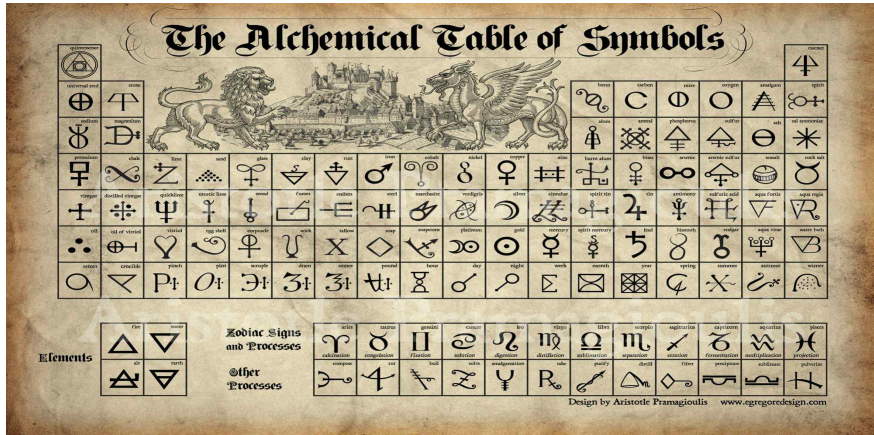
연금술의 기본 아이디어는 실제로 불의 추출을 통해 보잘 것 없는 금속이나 물질을 귀금속 또는 기타 귀금속으로 추출하는 것이다. 본질은 불의 추출을 통해 저가에서 고가로 전환하는 것이다. 불은 물질 전환 과정에서 정화, 추출, 정제 등 핵심적인 역할을 한다. 바슐라르 가스통은 『불의 정신 분석』에서 다음과 같이 언급했다. ‘불은 물질을 분리하고 물질의 불순물을 무너지게 한다. 불로 제련되는 것은 동일성을 얻어 순결성에 성공을 거둔다. 광물을 제련하는 것은 많은 은유를 제공한다. 모두 같은 가치 평가에 속한다. 불은 잡초를 태울 뿐만 아니라 들판을 비옥하게 하기도 한다. 메마른 땅을 태우고 타오르는 불을 짚으로 채우는 좋은 방법이다. 햇불이 감춰진 덕과 풍부한 본질을 땅으로 옮기거나, 불이 땅을 정화하고 과도한 수분을 몰아내거나, 불이 흙을 단단하게 만든다.’라는 여러 설명이 모순되는 경우가 많지만 항상 불의 본연 가치를 담고 있다.<sup>28)</sup>



<도판 4> 다비식(茶毘式)

바슐라르가 위에서 언급한 것처럼 ‘잡초를 태울 뿐만 아니라 들판을 비옥하게’ 하는 옛 선인들이 불 이용법은 한국의 정월 대보름의 쥐불놀이에서 찾아볼 수가 있다. 논밭 두렁에 불을 놓아 마른 잡초들을 태움으로써 잡귀를 없애고 1년 동안의 액을 떨치기 위한 믿음이면서 그 이면에는 농작물 피해를 막기 위해 쥐나 해충을 태워 없

28) 가스통 바슐라르, 『불의 정신에 대한 분석』, 상무인서관, 2019. p.105.



<도판 5> 연금술의 금속 기호

에는 지혜의 실천이기도 하다. 해충이 타서 남긴 재로 다음 농사를 위한 거름이 되어 곡식을 잘 자라게 하는, 새 생명을 위한 밑거름을 재로 활용한 생명의 순환 법칙인 것이다.

이렇듯 불은 우주를 구성하는 요소가 되기도 하고 신과 연결되기도 하며 인간이 욕망 선상에서도 활용되며 소소하게 민간신앙에서도 등장한다. 결국 불교의 다비식, 기독교의 변제, 소지, 쥐불놀이 등에서의 태우는 의식의 불은 삶과 죽음, 생성과 소멸이라는 순환적으로 반복되는 자연의 이치로 이해할 수 있다. 끊임없이 생성과 소멸이 반복되는 자연은 역동적이다. 정희정은 "고정되거나 완결된 것이 아니라 매순간 깎이고 마모되어 새로운 생명을 위한 자양분으로 순환하는 과정이 반복적으로 일어나는 공간인 것이다."<sup>29)</sup>라고 말한다. 그 역동적인 공간에 인간이 있다. 인간은 끊임없이 자신의 존재에 대해 몽상하면서 삶의 의미를 되짚는다. 몽상의 주체이면서 대상이기도 한 불의 이미지를, 가스통 바슐라르의 철학적 이론인 물질적 상상력의 4원소인 몽상의 대상이면서 주체가 되는 물, 불, 흙, 공기 중에서 특히 불의 이미지에 대해서 다음 절에서 접근할 것이다.<sup>30)</sup>

29) 정희정, 「분지(焚紙)로 인한 선의 산수이미지 조형화 연구: 본인 작품을 중심으로」, 『성균관대학교』, 2016, p.26.

30) 『물과 꿈』의 서문에서 바슐라르는 “우리는 상상력의 영역에서 불, 공기, 물, 흙의 어느 원소에 결부되느냐에 따라 다양한 물질적 상상력을 분류해주는, 4원소의 법칙을 규정하는 것이 가능하다.”라고 말한다. 모든 것을 4원소의 조합으로 설명하는 4원소론은 고대 그리스 철학자 엠페도클레스 이래로 서구에 널리 확산되어 온 인식론이다. 여기에서 4원소는 세계의 모든 원소를 뜻하며, 서구인의 상상계를 구성하는 체계가 된다. 바슐라르에게 4원소론은 문학 이미지를 형성하

## 제2절 불 이미지의 특성

이미지는 고대 플라톤과 아리스토텔레스의 사상에서부터 현대에 이르기까지 다양한 측면에서 연구되어져 왔으며, 이미지에 대한 개념도 매우 광범위하고, 학문적 분야와 관점에 따라 이미지의 유형, 분류 등도 여러 갈래로 나누어진다. 심리학과 인식론에 근거를 둔 심적 이미지, 물리학을 기반으로 한 광학적 이미지, 생리학자, 신경학자, 심리학자 등의 연구에 의한 지각적 이미지, 미술사가에 의한 그래픽적 이미지 등 학문적 체계와 접근 방식에 따라 이미지에 대한 광범위한 해석이 존재한다. 이러한 다양한 관점 중 프랑스의 철학자이자 과학자인 바슐라르 가스통(Bachelard Gaston)은 상상력의 활동에 의한 결과물로서 이미지를 바라보고, 단편적이고 획일적인 해석에서 벗어나 이미지에 대한 의미망을 확장했다는 점에서 20세기 관점임에도 불구하고 재조명할 필요가 있다. 그가 제시한 물질적 상상력은 대상의 속성에 주목하여 질료적으로 몽상<sup>31)</sup>하는 것을 의미하는데, 이는 사물의 형태와 외형을 중요시하는 형식적 상상력과 구분되는 개념이다.

예를 들어, 동그란 원을 보았을 때 형태적인 특성에 초점을 두어 보름달, 눈동자, 수박 등을 떠올리며 이미지를 연상하는 것은 형식적인 상상력에 해당한다. 반면 동그란 원이 금속, 나무, 흙, 물 등으로 이루어져 그 속성에 주목하면 무한한 무정형의 이미지를 그려내고 상상할 수 있다. 우리에게 내재된 몽상은 혼의 올림에까지 다가간다. 인생의 깊이에 대해 고민하는 인간의 행위인 것이다. 그러므로 인간의 물질적 내밀성에 대한 몽상들은 현실을 초월하여 보이지 않는 것을 보고 숨겨진 것의 근본적인 실체를 발견하는 일이다. 이러한 불은 인간의 내재된 몽상적 세계와 잊혀 있던 기

는 질서체계를 이룬다(강성중, 『바슐라르의 물질적 상상력과 디자인 창의성 연구』).

31) 바슐라르가 말하는 몽상(rêverie)은 깨어있는 상태에서 꾸는 꿈으로 합리적·과학적 사고가 아닌 직관·직접적 체험에서 비롯된 의식의 작용과 같다. 무의식과 의식을 분리한 정신분석학자 지그문트 프로이트(Sigmund Freud)와 달리 바슐라르는 무의식과 의식 사이에서 ‘의식이 깨어있는 꿈’이 있다고 했고 그것이 몽상이라고 했다. 그래서 밤에 꾸는 꿈은 꿈꾸는 자기 자신의 자아를 잃은 그림자와 같지만, 몽상은 의식이 존재하며 지속되는 활동이라고 한다. 몽상이 현실 밖, 시간과 장소 밖에 있을 때조차도 몽상하는 자는 자리를 비운 자가 그 자신이라는 사실을 알고 있다는 것이다. 이러한 몽상은 바슐라르의 주된 상상력의 무대가 된다. 그의 상상력은 지각 작용체에 의해 받아들여지게 된 이미지들을 변형시키는 능력이며, 무엇보다도 애초의 이미지로부터 우리를 해방하고, 이미지들을 변화시키는 능력을 말한다(권오경, 「물질적 상상력의 4원소 개념을 통해 본 시적 이미지의 표현」, 『기초조형학연구』, 21(6), 한국기초조형학회 간행물, 2020, p.51.

역을 열어주는 매개체로 볼 수 있다. 불은 물질에 내재된 하나의 상상력이며, 인류 정신세계의 가교이다. 이렇듯 대상의 물질적 성질에 기반을 두어 만들어지는 이미지가 물질적 이미지(image matérielle)이고 이를 만드는 것이 물질적 상상력이라고 할 때 이것은 대상을 형태로 이해하는 것이 아니라 그것이 가진 ‘물질성’을 바탕으로 확장해 가는 상상력이며 여기에서 ‘물질’은 ‘불, 물, 공기, 흙’인 4원소로 대표성을 띤다. 하나의 대상이 한 가지 물질성을 가질 수도 있지만, 동시에 4원소의 복합적인 물질성을 띠기도 한다. 바슐라르가 ‘불, 물, 흙, 공기’라는 4원소를 상상력 연구에 적용한 것은, “명석한 사고나 의식된 이미지 이상으로, 꿈은 네 개의 근본적 원소의 지배 아래” 있고, 그것이 동시에 서구의 상상계를 구성하는 기본 요소이기 때문이다. 몽상은 이와 같은 4원소의 지배를 받을 수 있으며 이들은 각 사람의 상상을 지배하는 물질이 될 수 있다. 그의 관점은 오늘날과 같은 이미지 홍수 시대에 대안적 사유로서 가치를 지니며, 현대 사회와 같은 미디어에 기반을 둔 시대에 이미지에 대한 인간적인 접근 방식으로 열린 사고를 가능하게 한다는 측면에서 가치가 있다. 그렇기에 이 절에서는 ‘불의 정신분석(La psychanalyse du feu, 1938)’과 ‘촛불(La flamme d'une chandelle, 1961)’에서 불의 이미지를 탐색할 것이다.

첫째, ‘불(火)’은 상반된 의미가 내포하는 대표적인 어휘이다. 불을 피워서 요리를 하는 등 눈에 보이는 유형의 존재이면서 눈에 보이지는 않지만 불이라는 의미가 사람들의 감정과 이념에 이미 존재하기도 한다. 예를 들어 ‘낙원에서 빛난다’와 ‘지옥에서 불타오른다’와 같이 모든 현상에서 선과 악이라는 두 가지 정반대의 가치를 얻을 수 있다. 스스로 ‘불’은 모순될 수 있으나 보편적 원리로 설명되고 해석되어질 수도 있다. 유형으로서의 불의 형상 또한 단조롭지 않으며, 순식간에 형상을 달리하는 특성상 인간의 욕망으로 상징화되기도 한다.<sup>32)</sup>

인간의 욕망을 상징화하면서 불의 수직성을 나타내는 것은 대표적으로 프로메테우스이다. 프로메테우스는 ‘하늘의 불’을 훔쳐 인간에게 준 죄를 저지른다. 그리고 코카서스 바위에 묶여 매일 독수리에게 간을 쪼여 먹히는 벌을 받는다. 프로메테우스 콤플렉스, 그것은 불을 정복하고자 하는 상승 욕구이다. 프로메테우스는 우리보다 앞서서 우리에게 불에 관한 열망과 좌절을 동시에 안기는 존재이다. 불 또한 우리에게 열망과 좌절을 동시에 안긴다. 적당한 거리에서 불을 쬐면 포근하지만 화염에 휩싸일 때는 모든 것을 모조리 태워버린다. 하지만 끊임없이 불은 우리를 유혹한다. 위험을

32) 가스통 바슐라르, 『불의 정신에 대한 분석』, 상무인서관, pp. 7-56 참조.

안고 있지만 불의 유용성을 너무나 잘 알기 때문이다. 33)

이렇듯 불꽃의 상승 이미지는 우리의 실존으로부터 시작된다. 모든 인간은 프로메테우스가 불을 훔친 것을 알면서도 그를 존경하면서 것처럼 불을 다루고 싶어 한다. 우리는 불을 탐하고 불꽃 앞에서 꿈을 꾸길 원한다. 불을 원하는 우리는 불꽃에 반한 자라 할 수 있다. 불꽃은 우리를 아궁이 앞으로 유혹한다. 우리는 프로메테우스의 불을 훔치고 싶어한다. 프로메테우스의 불을 훔치려는 시도는 불꽃을 향한 우리의 본능이다. 프로메테우스가 우리에게 하늘의 불을 준 것은 왜일까. 왜 어른들은 불 가까이 오는 어린아이를 제지하며 미리 불이 뜨겁다고 교육을 시키는 것일까. 프로메테우스 콤플렉스(Prometheus Complex)는 지적인 갈망, 배우고 싶어 하는 갈망이다. 뭔가를 끊임없이 배우고 싶어 하는 갈망은 불의 수직성과 닮아 있다.

둘째, 불의 하강성이다. 불꽃의 하강 이미지는 아궁이 앞에서 불꽃을 바라보는 사람을 떠올려보면 쉽게 이해될 수 있다. 그는 한참 동안 꿈에 잠겨있다. 그의 꿈을 이끄는 것은 불꽃이다. 불은 우리를 이끈 어떤 지성과 매력이 있다. 하지만 꿈을 꾸듯 불가에서 생각에 잠기는 사람은 몽상을 하는 것이다. 불을 통한 몽상이다. 그리고 그때의 불은 곧 불꽃을 의미하며, 불꽃의 하강 이미지는 그때부터 시작된다. 불꽃을 통해 몽상한다는 것은 불꽃에게 실존과 동등한 존재론적 지위를 부여하는 것이다. 또한 불꽃이 인간과 동등할 때라야 진정으로 몽상을 한다고 말할 수 있다. 더 나아가 인간이 불꽃에 대해 몽상을 하는 것에 그치지 않고, 반대로 불꽃이 주체가 되고 인간이 대상이 될 수 있음을 보여주는 것이 바로 엠페도클레스 콤플렉스(Empedocles Complex)<sup>34)</sup>이다. 잠들지 않은 채 꾸는 꿈, 몽상은 불꽃 앞에서 가능하다. 우리에게 다가오는 불꽃이 우리를 상상의 상태에 적합하게 만든다. 프로메테우스 콤플렉스의 정반대 경우인 엠페도클레스 콤플렉스는 우리가 불꽃의 대상이 되는 것이다. 그리고 유혹하는 불꽃, 이 불꽃이 불꽃의 수직성-하강의 이미지이다. 엠페도클레스는 화산인 에트나산에 스스로 몸을 던졌다고 알려진 철학자이다. 엠페도클레스 콤플렉스는 불꽃을 향한 바람이며 우리 생명 중의 희망적인 존재이다.<sup>35)</sup>

정리하자면 불의 수직성을 나타내는, ‘나(주체)’가 ‘불(대상)’에게 배우고 싶다면

33) 신성광, 박치완, 「바슐라르에게 있어서 불의 이미지 연구」, 『현대유럽철학연구』, 52, 한국하이데거학회/한구해석학회 통합 학회지, 2019, pp. 67-68 참조.

34) 엠페도클레스 콤플렉스는 불과 몽상, 불에 대한 사랑과 존경이 결합하고, 삶의 본능과 죽음의 본능이 결합하는 개념.

35) 신성광, 박치완, 「바슐라르에게 있어서 불의 이미지 연구」, 『현대유럽철학연구』, 52, 한국하이데거학회/한구해석학회 통합 학회지, 2019, pp. 68-71 참조.



‘나’는 ‘프로메테우스 콤플렉스’를 가진 것이 되며 그 반대로 ‘불꽃(주체)’이 ‘나(대상)’를 소멸시키려고 한다고 생각하면 ‘엠펜도클레스 콤플렉스’라고 할 수가 있다. 하지만 이 두 가지 양상은 몽상의 시작을 뜻한다. 불꽃의 수직성, 하강성은 모든 깊이를 아우른다. 가장 위와 가장 아래, 상승과 하강 사이의 모든 것은 양가적이며, 양가적인 것은 모순을 의미하지만 일반적으로 시적 양가성은 보편 그 자체이다.

셋째, 불의 양가성이다. 바슐라르의 양가성을 일반적인 잣대로 재서는 안 된다. 일단 수직성은 반동 작용이 일으킨다. 높게 올라가기 위해서는 어떤 것이 하강을 해야 한다. 그렇다고 마냥 상승할 수는 없다. 언젠가는 상승하는 그 무엇도 하강할 것이고 그때는 또 다른 것이 올라갈 것이다. 이렇듯 수직과 하강이 극과 극의 위치에 있는 듯 하지만 그 둘은 연결되어 있다. 다시 신화로 돌아가면 프로메테우스는 매력적인 불을 훔친다. 프로메테우스의 불을 인간들이 부러워한다. 인간들은 언젠가는 프로메테우스처럼 잘 다룰 것이다. 그렇다면 또 다른 존재가 그 불을 부러워할 것이다. 그런데 최초로 프로메테우스를 유혹시킨 것은 엠펜도클레스의 불이다. 본성에 딸 불꽃의 유혹에 따른다. 그렇다면 프로메테우스도 그 누군가에게 유혹을 당했을 것이다. 이렇듯 끊임없이 유혹하는 자(주체, 수직성)가 있고 유혹을 당하는 자(대상, 하강성)가 있으며 그들은 전부 연결되어 주체가 되기도 대상이 되기도 한다. 그래서 양가성은 극과 극을 품고 있되, 양쪽이 닮아 있다고 할 수가 있다. 그래서 바슐라르는 양가성을 시적 승화, 변증법적 승화로 불린다. 시적 승화, 변증법적 승화란 모순 관계에 있는 것들을 시적 이미지 안에서 하나로 통합시키는 것을 말한다. 즉, 사람에 따라 다르게 가치 부여된 불꽃이 지니는 속성이 서로 모순 관계일지라도 시 안에서는 모두 가능하다는 것을 의미한다.<sup>36)</sup> 그리고 바슐라르가 긍정하는 시적 승화는 곧 정화를 말한다. 불순물을 제거학, 성적 욕망의 차원을 넘어서 타자와의 개별성을 만들어주는 작용이다.

즉, 정화 작용은 불꽃의 순수한 승화, 인간이 불꽃 앞에서 상상하며 다른 존재가 되는 여정이다. 따라서 우리가 “개별화”되는 것은 정화를 통해 이루어진다. “불꽃은 스스로를 정화”하기에 우리는 “정신분석”을 통해 순수하게 되기”를 바란다. 비순수한 가치 부여에 대한 제거와 순수한 가치 부여에 대한 극대화를 동시에 이루는 것이 상

36) 바슐라르가 프로이트에서 말하는 승화(고전 정신분석학에서 도착증과 같은 성적 에너지를 창조적 작업과 연결시키는 것을 의미한다)를 시적 승화로 발전시킨다. 신성광·박치완, 「바슐라르에게 있어서 불의 이미지 연구」, 『현대유럽철학연구』, 52, 한국하이데거학회/한국해석학회 통합 학회지, 2019, p. 75.

상력의 힘이다. 불꽃의 정화 작용이 중요한 것은, 이미 그 자체로 양가적인, 새로 태어나는 것이 가능하기 때문이다. 바슐라르는 재창조의 가능성을 실존 일반원리라 보았고, 쇄신(renouvellement)이라 말한다.<sup>37)</sup>

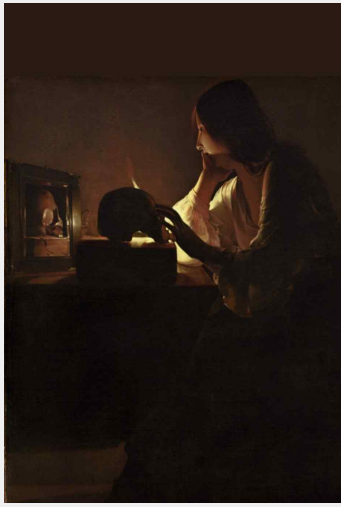
불은 어디에서 온 건가. 에너지와 물질에서 전환된 것이다. 불빛이 발생하기 전에는 빛이 아닌 물질이다. 서서히 가열되면 양이 어느 정도 변하고 질적 변화가 일어나며, 비광물질은 질적 변화로 발광물질이 된다. 사람들이 본 불빛은 질적 변화를 거친 새로운 물질이다. 어둠 속 불빛은 사람들에게 희망을 주기도 한다. 이렇듯 불빛은 모순된 대립 속에서 통일의 철학을 담는다. 즉, 불빛과 어둠은 대립되지만 동시에 상호 의존적인 한 쌍이다. 그래서 ‘모순’인 것이다.

바슐라르 가스통은 불이라는 대상을 인식하는 데 있어서 순수한 객관적 측보다 주관적 측이 중요하다고 말하면서, 정신분석적 방법을 적용하여 과학적 인식과 더 나아가 미학적 인식방법을 사용하고 있다. 그는 불이 보여주는 콤플렉스를 네 가지로 나눠 분석했으며, 그중 불의 몽상과 연결되는 엠페도클레스의 콤플렉스는 삶의 본능과 죽음에의 본능이 ‘대립하는 현상’이라고 했다. 위에서 언급했듯이 그리스 철학자 엠페도클레스(Empedokles)의 이름에서 빌려온 이 개념은 삶의 본능에서 자신을 파괴하여 재생의 기회를 얻는 것을 뜻한다. 특히 불 앞에서 몽상을 연구해야 하는데 “아궁이 속에 갇힌 불은 분명 인간에게는 제1의 몽상 주제요, 휴식의 상징이자 휴식의 초대이다. 불꽃을 내며 타는 장작 앞에서의 몽상 없이 휴식의 철학을 생각하기란 어려운 것이다. 분명 불은 주위를 훈훈하게 하고 안락하게 해준다. 하지만 우리는 꽤 오랜 명상을 통해서만 그러한 안락을 의식할 수 있다. 우리는 두 팔꿈치를 무릎에 괴고 머리를 두 손안에 파묻을 때만 불이 주는 행복감을 고스란히 맛본다. 이 자세는 먼 과거로부터 비롯된 것이며, 불가의 어린아이는 자연스럽게 그런 자세를 취한다. 그것은 ‘사색가’의 자세와 무관하지 않다.” 이처럼 엠페도클레스 콤플렉스 속의 몽상가의 자세는 흥미롭게도 조르주 드 라투르(Georges de La Tour, 1593~1652)의 작품 속 ‘막달라 마리아’의 자세와 유사하다(<도판 6>, <도판 7>, <도판 8> 참조).

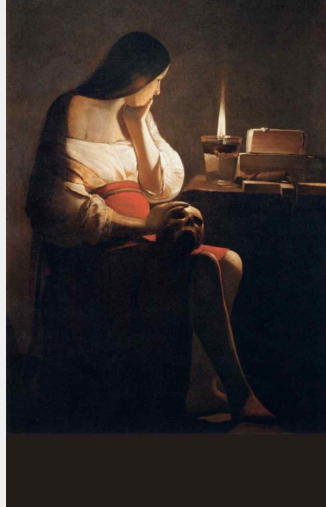
이와 같이 난롯가에서의 “몽상은 진정으로 매력적이고 극적이다. 이 몽상은 인간의 운명을 증폭시킨다. 작은 것을 큰 것에 연결시키고, 아궁이를 화산에 연결시키고, 장작의 삶을 세계의 삶에 연결시킨다. 매혹된 존재는 화형대가 부르는 소리를 듣는다. 그에게 파괴는 변화 이상의 무엇이며 갱신이다. 매우 특수하면서도 또한 매우 일반적

37) 송종인·박치완, 「바슐라르와 물의 심상들- 물과 꿈 제1장~제3장을 중심으로」, 『人文論叢』, 25, 경남대학교 인문과학연구소, 2010, p. 268.

인 이 몽상은 불에 대한 사랑과 존경이 결합하는, 삶의 본능과 죽음의 본능이 결합하는 하나의 진정한 콤플렉스이다.”



<도판 6> Georges de La Tour의 <Magdalene at a Mirror or Repentant Magdalene>, oil on canvas, 1635-1640



<도판 7> Georges de La Tour의 <Magdalene with the Smoking Flame>, oil on canvas, 1635-1640



<도판 8> Georges de La Tour의 <Magdalene with Two Flames>, oil on canvas, 1635-1640

그래서 엠페도클레스 콤플렉스를 가진 사람들은 화염이 영혼을 순수하고 영원하게 만들 것이라고 믿는다. 몽상가에게는 불 속에서 자신의 존재와 자신의 변화를 볼 수 있다. 바슐라르는 『불의 정신분석』에서 불에 대한 심리적 반응, 불에 대한 심리적 가치 부여, 불이라는 현상의 인식과 관계된 ‘주관적 확신들’을 분석함으로써, 이 억압적인 확신들로부터 과학적이고 객관적인 탐구를 해방시키려 한다. 그런 점에서 상상력과 믿음의 힘은 과학적 증거보다 더 큰 위로가 될 수 있다.

연금술의 관점에서 보면 불 속에 담긴 ‘인간 욕망’이라는 상징성에서 성욕이 대부분을 차지한다. 바슐라르의 또 다른 기본 개념은 불의 섹시화이다. 하늘 중앙에서 타오르는 불은 성적 욕망의 기본 상징이다. 불의 철학에서 불은 ‘성’에 대한 상상을 포함한다. 섹시의 환상은 실제로 가정과 사랑에 대한 환상이다.

또한 불은 예술적 상징으로서 표현의 자유와 자발성을 보여줄 뿐만 아니라 미학적



시각의 다양한 순간에 분명한 은유로 고정시키기도 한다. 불은 사람의 생각을 불러일으키고 변증법적으로 승화시킨다. 불의 순환적 변증법적 이중적 상징성과 사물의 정화와 승화는 예술 작품에서도 사용된다. A이든 B이든 간에 작품에는 불의 영적 상징적 의미가 내포되어 있다. 예술가는 불을 예술적 상징으로 활용하여 작품에 더 큰 다양성과 복잡성을 부여하고 대상을 초월한 '비물질성'도 부여한다. 이런 비물질성은 물질로부터의 영적 분리를 강조한다. 예술가는 불을 예술적 상징으로 사용하여 현대 사회에 내재된 철학과 종교 삶과 죽음, 환생에 대한 예술가의 통찰과 자신의 영적 의지를 표현한다. 불은 몽매 시대의 신화적 기원에서부터 현대 예술에 이르기까지 독특한 영적 내포와 예술적 가치를 발휘해 왔기 때문에 더 연구할 가치가 있다.

### 제3절 '도구'에서 '예술 매개체'로의 변화 배경

예술 영역에서 불은 최초로 '화필'의 형식으로 공예 미술에 나타난다. 이 시기의 불의역할은 예술매체보다는 예술 도구에 더 가깝다. 왜냐하면 이 시기의 예술가들은 불의 기본적 물리적인 특성을 이용하여 작품을 창작했다. 이 기본적 물리적인 특성은 바로 연소 반응이다. 불이 진짜로 예술매체로 된 기계는 예술가들의 창작 사고 방식이 변화됨으로 인한 것이다. 연소 반응의 사용함부터 불의 비물질적 문화적 특성을 사용함까지 이 과정에서 불은 예술 도구를 예술매체로 한 전환을 완성했다.

원시시대에 사람들은 벽이나 바위에 그림으로 당시의 사회 생활을 기록했다. 이러한 방식은 정보에 응고성과 영구성을 주며 시간의 흐름을 넘어 오늘날까지 보존할 수 있다. 이런 그림들을 통해 우리가 원시시대의 사회 상태나 사람들의 생활 방식을 알 수 있다. 시간의 흐름과 사회의 발전에 따라 20세기 초에 서양 국가들은 근대에 들어가서 고전 예술 및 근대 예술과 다른 현대 예술이 나타났다. 현대 예술은 현실적인 회화 방식에 중점을 두지 않고 예술가들의 사고방식이나 개인특성에 중점을 둔다. 따라서 많은 예술 유파가 생긴다. 예를 들자면 입체주의, 초현실주의, 추상표현주의, 팝 아트, 포토리얼리즘 등등. 이 많은 유파들은 동시에 나타난 것이 아니라 한 시기에 한 유파가 그 시기의 예술 창작 방식을 주도했다. 포스트모더니즘의 시작은 1917년에 마르셀 뒤샹이라는 예술가가 창작한 샘으로부터 보일 수 있다. 오늘날 우리가 접한 모든 창작 수단은 방법론 쪽으로 말하면 마르셀 뒤샹의 샘과 관련이 있다고 해

도 과언이 아니다.



<도판 9> 원시시대의 벽화



<도판 10> 마르셀 뒤상 《샘》

따라서 20세기에 예술관념에 대해 큰 변화를 일으켰다. 동양 나라이든 서양 나라이든 현대화 과정 속에서 각 나라 자신의 사회 발전에 맞는 나라 문화를 갖춘 ‘포스트모더니즘’이 나타난다. 작품의 내용에 보면 사회 현대화 과정을, 예술 현식에 보면 현대 정신을 반영한다. 이러한 현대 정신은 바로 예술에 대한 사고방식을 해방하고 예술은 더는 종교와 귀족들만을 위한 것이다. 이 해방은 예술을 더 자유롭게 평민화적 만든다. 이러한 해방을 나타내고자 하는 의존은 바로 예술매체와 표현방식이다. 현대미술은 예술매체의 다양성으로 인해 작품에 나타내는 예술적 언어와 표현 효과가 훨씬 더 풍부해진다.

이러한 자유로운 사고방식으로 인해 동양 예술가나 서양 예술가는 불을 이용하여 작품을 창작하는 까닭은 ‘비물질적’ 정신을 추구하는 것이다. 김미진(2014)에 따르면 비물질은 형태가 없는 정신적 해석에 더 가까운 비물질 개념은 오늘날에 와서는 더욱 중요한 의미로 다루어지며 정신과 물질 전 분야를 시각화시킬 수 있을 뿐 아니라 육체와 정신의 분열적 상태인 정신만이 부유하는 공간까지 다루고 있다. 또한 비물질적 정신은 불교의 禪사상과 밀접한 관계를 가진다. 辛所娟(2009)에 따르면 불교적 사유 중에서 선(禪)사상은 은유적이든 직접적이든 현대회화 작품에서 그 의미를 드러내고 있으면서 선종사상이 또 다른 복합적 구성으로 된 현대적 사고의 한 모습으로 개인적 종교 철학으로써 현대 화가들의 사고 구조에 다시 공통된 성향으로 뿌리 내려져있는 것이며 禪에 내제된 추상적 실체의 관념은 동양회화뿐만 아니라 ‘우연성(偶然性)’을 매개체로 표현되는 서구 현대 추상미술(抽象美術)에도 많은 영향을 미쳤다는 점에서 서구미술의 현황도 눈여겨 볼 필요가 있었는데 그들은 이미 오래 전부터 서

구 철학 사상계에서 동양의 불교사상인 禪사상에 관심을 가져 왔던 것으로 보이며 특히나 근대 프랑스의 철학자 데리다(Derrida Jacques)나 독일의 하이데거(Martin Heidegger)의 사상은 禪사상과 같은 맥락에서 유사하게 전개되고 있다는 점에서 주목된다.

禪사상은 오늘날에 일종의 미적 사상으로 발전되었다. 서양화, 동양화, 심지어 디자인 영역에도 선종 사상이 영향을 미쳤다. 중국 철학자 宗白華는 <美學散步>에서 “‘禪은 중국 사람이 대승불교를 접하고 자기 자신을 깊이 깨달은 후의 철학적 미적인 것이다. 침묵적 관찰과 삶의 도약은 예술의 이항이며 ‘禪’의 정신적 상태이다. 이는 禪과 예술의 통일성을 증명한다. 이 통일성을 통해 많은 예술가들이 고민들을 배제하여 본성을 되찾으며 삶의 평안을 다시 얻는다. 선종미학은 우리와 멀지 않아 시나 그림이나 곡소리나 정원이나 심지어 우리의 잠재의식 속에서 이미 존재한다. 선종 철학은 본질적으로 말하면 삶의 철학이며 미학과 일맥상통한다. 자성(自性)의 깨달음을 주창하고 영원한 불성(佛性)을 직감으로 깨닫는다. 내적인 본질적인 정신적인 미를 주장하여 살아 있는 사람의 삶을 1위에 둔다. 따라서 선종미학은 삶의 미학이며 체험적인 미학이다.”

연구자의 탐구를 따르면 동양이나 서양 예술가들이 불을 예술매체로 작품을 창작하는 것은 바로 이 비물질적 정신 세계를 추구한다. 선종미학은 이러한 추구하고 밀접하게 연결되어 있으며 예술가들이 진정한 자신을 표현하는 것을 주장한다. 불의 특유한 비물질적 문화적 특성은 예술가들이 추구하는 바와 일치해서 불은 필연적으로 예술매체가 된다. 이로써 불은 공예도구에서 예술매체로 전환되었다.

원근법(Perspective)은 15세기 이후 회화양식을 재정의함으로써 사실성 묘사에 있어서 근본적인 변화를 가져왔고 현재까지도 변함없이 시각양식을 지배하고 있다. 원근법은 응시의 논리에 의해서 대상을 ‘하나의 관점’으로 축소시키고 육체로부터 분리되게 하면서 존재를 새로운 시선으로 정의할 수 있게 만들었다. 또 단순히 묘사를 입체적이면서 실제 세계의 양식을 드러내주는 것에 그치지 않고 ‘관객에게 그가 곧 세계의 중심’임을 알리는 역할을 하였다. 원근법을 적용하기 시작하면서부터 예술가들은 원근법 이미지를 수작업으로 제작하는 어려움을 보다 수월하게 하기 위해서 16세기와 19세기 사이에 걸쳐 다양한 원근법 기계를 제작하였다. 이렇듯 예술형식 확립을 위해 추구했던 수많은 인간의 족적에는 수많은 예술 재료와 도구가 있어왔고 이들은 제각각 예술 형식이 지배적 위치를 확립할 수 있도록 지탱해주는 역할을 하였다.

그렇기에 시대와 매체, 기술 환경의 영향 아래 예술의 도상성이 드러난다. 이런 기법은 현대에서 중요한 미학적 규칙에 영향을 미쳤으나 무엇보다 주목할 것은 예술의 내용을 예술가 내면으로부터 타자를 둘러싼 사회, 정치, 문화 등 객관적인 외부환경으로 이끌어내는 역할을 하였다는 것이다. 예술이 개념과 사고 중심으로 발전하도록 유도하였던 것이다. 20세기 들어서 컴퓨터와 디지털 이미지의 출현으로 인해서 이러한 과정이 다시 동일하게 재현되고 반복됨으로 볼 때, 예술의 재료가 결정하는 속성과 가치를 통해 관습과 시각개념을 끊임없이 재정의 하라는 것이 바로 지속적인 역사의 요구로 인식되기까지 한다.<sup>38)</sup>

이렇기에 더욱 예술가들이 어떤 매개체를 선택해서 자신의 작품을 어떻게 표현해야 하는지가 현대에서는 중요해졌다. 이러한 고민 하에 20세기 시각 예술은 재료 사용에 있어서 혁신적인 변화를 이끌었다. 재료 사용에 대한 예술가들의 전복적인 인식으로 인해 다양한 형태의 예술이 발전했다.

재료라는 용어는 원래 라틴어 'Materiali(물질)'에서 파생되었다. 예술적 '물질' 발전 역사는 다양한 예술적 스타일의 진화를 탐구하는 데 사용할 수 있다. 우리가 '물질'이라고 부르는 것은 특정 재료와 질감의 가치에 대한 사람들의 이해, 즉 재료의 특성, 사용 목적, 생산 과정에 대한 이해와 파악을 의미한다. 가치는 '어떤 것의 목적 또는 긍정적인 효과'를 나타낸다. 예술 재료의 '가치'는 특정 예술 스타일을 창조하는 데에 주된 요소이다. 하지만 그 재료(물질)의 특성과 사용 목적, 적용 효과 등에 대한 인식이 우선해야 한다. 또한 물질의 보급 또는 급격한 하락, '평가 절하' 또는 '부가 가치'는 단순하거나 세련되고 고급스러운 다양한 예술 스타일의 객관적인 요인도 파악해야 한다. 무엇보다도 예술가의 정신과도 잘 맞아떨어져야 한다. 예를 들어, 팝 아트는 대중 이미지를 사용한다. 이런 이미지는 더 이상 전통적으로 이젤 예술 이미지가 아니다. 이러한 종류의 이미지는 사진, 스크린 인쇄된 이미지로 대체된다. 이 이미지는 예술가가 표현하고자 하는 예술적 물질이자 관념이다. 공연 예술은 미디어(텔레비전, 영화)를 위해 신체를 사용하여 연기하고 수행한다. 그러면 신체는 여기에서 재료이자 관념이다. 설치 예술은 기성품을 사용하며, 기성품이 가지는 상업적 정보, 사용 방법, 기능, 목적은 모두 작품의 재료이자 예술적 관념의 구체적인 요소이다. 이러한 특징은 물질적 사고에서 물질적 관념으로 통합된 형태이다. 물질의 다양

38) 김진곤, 「예술의 도구와 재료로서 디지털 형식에 내재된 속성몽타주 형식을 기초로 컴퓨터그래픽에 이르기까지」, 『한국디지털디자인협의회디지털디자인학연구디지털디자인학연구』 10(3), 디지털디자인학연구, 2010, p. 229.

성은 예술가 특정한 개인 재료의 특징으로 변형된다.

이 문제를 논하는 좋은 예시가 있다. L.비트겐슈타인의 영향으로 언어에 기초한 작업을 했으며 백과사전적 정의 분석에서 철학적 심리학적 텍스트로 작품의 폭을 넓힌 미국의 개념 미술가 조셉 코수스(Joseph Kosuth, 1945~)의 <의자>이다. 이 작품은 실제 의자, 의자의 큰 사진, 의자에 대한 사전적 설명의 3가지 재료로 구성되어 있다. 이 ‘개념 미술’은 개념으로서의 물질의 특징을 정확하게 보여주었다. 이 세 의자는 관련이 있으면서도 관련이 없다. 사진 속 의자는 사진이고, 실제 의자는 생활 도구이며, 의자라는 단어는 어휘이다. 그러나 셋은 서로를 해석하고 상호의존적인 관계를 형성한다.

물질적 사고에서 물질적 관념으로의 사고 전환을 가장 잘 표현한 작품은 대만 출신으로 뉴욕에서 활동하고 있는 공연 예술가 서더칭(Xie Deqing, 謝德慶, 1950~)의 <1m 밧줄>이다. 서더칭은 미국 공연 예술가 린다 몬타노(Linda Montano, 1942~)를 섭외하여 2.4m 밧줄로 서로를 연결했다. 합의한 밧줄로 구속된 그들은 1년 동안 밧줄에 묶여서 상대방과 함께 목욕, 화장실 가기 등의 일상생활을 영위해야 한다. 떠나면 실패다. 그들은 이러한 구속을 통해 혼자 아닌 상태에서 얼마나 생활할 수 있는지를 테스트한다. 여기에 두 사람의 몸, 모든 몸의 움직임은 물질이다. 하지만 공연이 시작됨으로써 하나하나의 움직임들은 일종의 내러티브로써 비물질성을 생산한다. 그야말로 역동적인 언어적 요소로 변형된 작품이라 할 수 있다.

물질화된 인간 감정의 매개체로서 물질 자체는 인간 심리적 동형화의 기회를 내포하기도 한다. 예술가가 재료를 선택할 때 순전히 물리적인 재료를 선택하는 것이 아니라 자신과 동형적인 관계를 가진 투사체를 선택하는 것이다. 동시에 재료의 특징은 사람들의 선택 과정에서 사람들의 동형 심리적 기회를 촉발할 수도 있다. 예술가와 물질적 매체의 관계는 서로 변증법적이며 동형주의의 기회인 이 관계는 개인의 영역에서 보다 넓은 사회세계로의 시대적 요구와 연결되어 비교적 안정적인 새로운 예술적 관념을 형성해야 한다. 시대는 이 관계에서 동형의 기회를 구현한다. 이처럼 새로운 예술적 관념은 새로운 스타일과 기술을 완벽하게 맞춘다. 이 현상은 특히 현대 예술의 형성에서 전형적이라고 할 수 있다. 1920년대 서양 회화가 발달한 후 첨단 산업화의 급속한 발전은 예술가의 관념 변화에 직접적인 영향을 미쳤다.

연구자는 예술 재료에 대한 생각과 이해에서 재료 예술에 중점을 둔다. 예술가들은 재료 자체의 미학적 가치와 장기 창작물에 내포된 정신적 의미를 점차 깨달았다. 재료를 예술 언어의 주요 지위로 승격시켜서 재료 자체가 사람들이 주목하는 직접적인

사고와 대화의 중요한 형식으로 만들었다. 재료 자체만으로도 강력한 미학적 가치와 예술의 창조적 가치를 실현한다. 이는 이젤 회화를 2차원 예술에서 다차원 예술로 확장하는데 커다란 돌파구가 되었으며 예술가의 풍부한 상상력과 창의성을 십분 발휘할 수 있게 했다. 뿐만 아니라 오늘날은 모든 것이 예술의 재료가 될 수 있으며 그 재료는 또한 예술 자체로서 가치가 있다.



<도판 12> Xie Deqing <1m 밧줄>

현대 예술 작품에서 ‘불’이 매개체로 등장한 것은 그래서 우연적인 필연이라고 할 수 있다. 예술가는 자신의 창작물에 대한 강력한 욕망과 그 자체의 예술로서 적합한 매개체를 선호한다. 불은 예술적 창작의 기술적 수단일 뿐만 아니라 예술가가 표현하고자 하는 생각을 담고 있는 재료이면서 동시에 예술가 자신의 예술적 스타일을 대변하는 결과물이 된다.

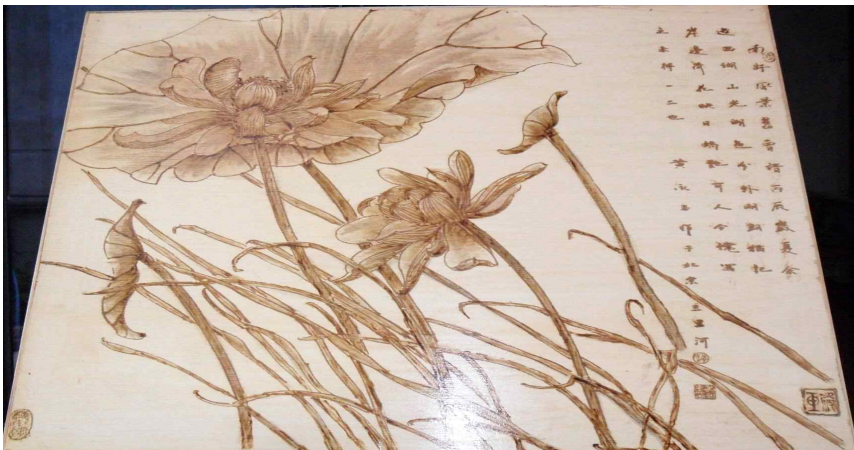


## 제3장 예술적 매개체로서 불의 이미지와 적용

### 제1절 공예예술 작품에 등장하는 도구로서의 불

#### 1. 동양의 낙화(烙畫)

불은 최초로 회화 매개로 예술 작품에서 나타나는 형식은 낙화이다. 낙화는 전통적 공예미술의 한 회화 방법이다. 낙화는 중국에서는 '烙画'로 불리며, 서양에서는 화로 그래피(Pyrography)로 불린다.



<도판 13> 중국 낙화

낙화(烙畫)의 다른 이름은 '인두화'이다. 나무나 상아, 실크 등의 표면에 인두로 지져서 그린 그림이기 때문이다. 특수 펜을 불로 달구어서 그림을 그린다고 해서 '불펜'

그림'이라고도 한다. 중국 한나라 때에는 '불침자수'라고 하였다. 불침자수는 고대 중국에서 매우 희귀한 그림이자 전통 예술 공예 예술의 한 부분을 차지한다.

역사 기록에 따르면 낙화는 2천년 이상의 역사를 가졌다. 서한에서 시작하여 동한으로 번성하였으나 수년간의 기근과 전쟁으로 한때 사라졌다가 청나라 광서 3년이 되어서야 중국 허난성 남양에서 '조성'이라는 민간 예술가가 이를 재발견하고 다시 정리하였다. 그 이후로 점차 하남, 하북 등의 지역에 몇 개의 중요한 유파가 형성되었다. 1920년대에는 특별한 수공예 산업으로 선정되어 남양에서만도 낙화를 파는 가게가 6~7개나 될 정도로 활성화되었다. 1949년 중국 해방 이후부터 중국 정부는 민간 예술의 발굴, 정리, 발전을 매우 중요한 사업으로 여겨 남양에 흩어져 있던 낙화 공예가들은 모여 협동조합을 잇달아 설립하였다. 정부의 지원과 낙화 공예가들이 선조들의 전통을 계승·발전시켜 오늘날에는 낙화 예술의 품격이 더욱 상승하였다.



<도판 14> 중국 낙화제작 과정

한국 낙화는 19세기에 들어 본격적으로 시작된다. 낙화는 1980~1990년대 관광지에서 흔히 볼 수 있는 기념품이었다. 타원형으로 켄 나무에 물레방아, 초가집 같은 토속적 주제를 표현하기도 하고, 속리산문장대, 정이품송, 설악산 울산바위 같이 그 지역의 특성이 담긴 풍경을 표현하기도 했다. 이 시기 낙화는 수목화의 대체효과를 낼 수 있는 특성 때문에 수목화의 멋을 싼값에 누리기를 원하는 민간층에 유포되었고, 지식인들 사이에서도 인정받고 감상되기 시작한다.<sup>39)</sup> 일제강점기에는 박창규의

39) 한국낙화는 19세기에 들어 본격적으로 시작된다. 낙화는 1980~1990년대 관광지에서 흔히 볼 수 있는 기념품이었다. 타원형으로 켄 나무에 물레방아, 초가집 같은 토속적 주제를 표현하기도 하고, 속리산문장대, 정이품송, 설악산 울산바위 같이 그 지역의 특성이 담긴 풍경을 표현하기도 했다.이 시기 낙화는 수목화의 대체효과를 낼 수 있는 특성 때문에 수목화의 멋을 싼값에 누리



제자인 백학기(白鶴旗)가 전국을 순회하며 화화회(火畵會)를 개최한다. 화화회는 전시와 시연을 병행하는 이동판매 전시회 성격의 행사로, 단시간에 그림을 그려내는 신기한 모습은 당시에 묘기(妙技)라고 표현할<sup>40</sup> 정도로 색다른 예술 분야로 인정받았다. 낙화는 해방 이후 잠시 침체기를 겪은 뒤 1980~1990년대 관광 상품으로 인기를 얻으면서 최고의 전성기를 누리기도 하였다. 그러나 현재는 기념품 수요의 감소로 대부분의 낙화장인이 폐업하거나 타 업종으로 전향하여 단절의 위기에 직면하였다.



<도판 15> 박상전(1901~1959)의 화조8폭병풍(원본)과 김영조의 재현작

이선형<sup>41</sup>은 그의 저서에서 박창규의 <화조도>를 분석하고 낙화를 공예품에 존속되는 분야가 아닌 회화라는 독립된 분야로 규정하였다. 그는 낙화가 다른 감상용 회화와 동일한 제작의도를 가지고 일정수준 이상의 회화적 완성도를 지닌 분야라고 보았다. 또한 낙화작품이 본격적인 인기를 얻게 되는 시대적 배경에는 서화가 일반에 보급되기 시작한 조선 후기의 급격한 사회·경제사적 변화를 원인으로 찾고 있다. 이선형의 낙화작품 분석은 낙죽에 비해 연구가 미진한 상태에서 낙화를 전통회화의 한 분야로 인정하였다는데 중요한 의의를 지닌다.

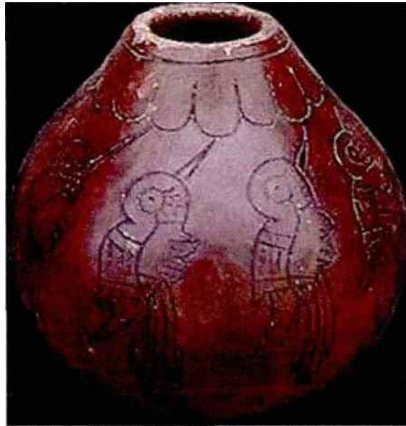
기를 원하는 민간층에 유포되었고, 지식인들 사이에서도 인정받고 감상되기 시작한다.

40) 『동아일보』, 1923년 7월 8일 pp 4.

41) 이선형, 「朴昌珪(1793~?)의 烙畵 ‘花鳥圖」, 『미술사연구』, 제3집, 미술사연구회.

## 2. 서양의 화로그래피(Pyrography)

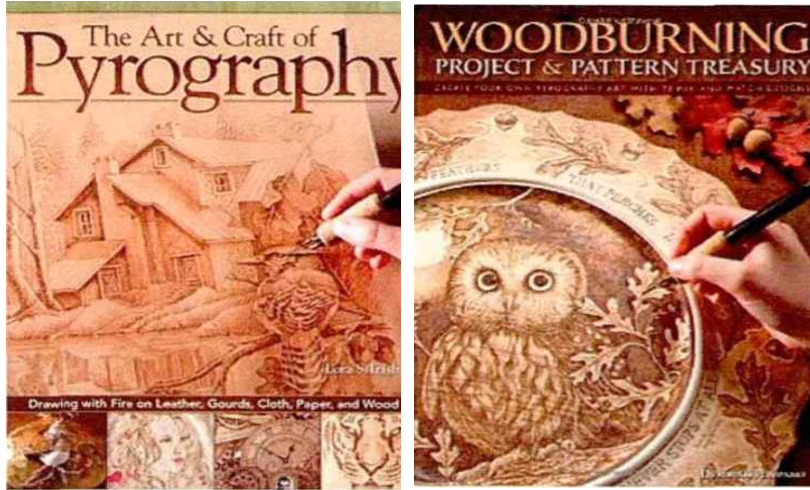
서양의 낙화술도 그 역사가 깊다. 고고학에 따르면 페루에서 약 기원전 300년에서 서기 700년 사이에 낙화 공예로 만든 꽃과 별새의 장식용 용기를 발견하였다. 기록에 따르면 이집트와 일부 아프리카 부족을 비롯한 많은 문화권에서도 낙화를 그려왔다. 르네상스 시대에는 유럽에서 대유행하였고, 산업 혁명으로 더욱 발전하였다. 전기를 이용한 특허 전열선 펜은 백 년 전에 이미 아메리카 대륙에 등록될 정도였다. 낙화를 화로그래피(Pyrography)라고 하는데 그 뜻은 ‘불로 쓰기’이며 그리스어의 ‘불(pur)’과 ‘쓰기(graphos)’가 결합되었다고 한다. 요즘은 특별한 현대식 낙화 도구를 사용하여 연습할 수도 있고 불에 가열된 금속 도구 또는 돌보기로 초점을 맞춘 햇빛으로 그림을 그릴 수도 있다.



<도판 16> 최초의 낙화가 새겨진 그릇

낙화 예술가 로버트 보이어(Robert Boyer, 1948~2004)는 낙화술이 선사 시대에도 사용되었다고 가정한다. 초기 인류가 타버린 화염의 잔해로 그림을 그린 것을 그 예로 들었다. 빅토리아 시대에 낙화 기계의 발명은 공예에 대한 광범위한 관심을 불러일으켰다. 이때 ‘pyrography’라는 용어가 만들어졌다. 19세기 후반에 Alfred Smart라는 멜버른 건축가는 가열된 중공 백금 연필을 통해 벤질아민 연기를 펌핑하여 수성 페인트를 목재에 적용하였다. 이 기술은 이전에는 불가능했던 착색 및 음영을 추가할 수 있었다. 20세기 초에는 전기선 목재 에칭 기계의 발전으로 낙화 생산 공정

의 자동화가 실현되었다. 아르누보 브랜드의 글러브 박스와 같은 작품이 그 시대에 유행하였다. 낙화는 루마니아, 폴란드, 헝가리, 플랑드르와 남미의 아르헨티나를 포함한 유럽의 많은 지역에서 전통적인 민속 예술로 자리매김했다. 현재에는 해외 낙화 온라인 샵, 낙화 교육 기관, 신문에서 다양한 작품을 만나볼 수 있다.



<도판 17> 해외 낙화 연구 서적

동양의 낙화와 서양의 화로그래피는 ‘불’이라는 재료이자 도구를 공예작품을 위해 순수하게 활용한 예이다. 역사적으로 예술 매개체로서의 불이 정식으로 사용된 사례이기도 하다. 20세기 이후의 현대 예술에서의 불은 작가의 사상을 효율적으로 표현하기 위한 매개체로서 적극적 활용된다. 다음 절에서 살펴보기로 한다.

## 제2절 2차원 평면에서 표현된 예술적 매개체로서 불

### 1. 매개체로서의 불의 사용과 시작

프랑스 출신 이브클라인(Yves Klein, 1928~62)은 1960년대에 활발하게 활동한 예

술가이다. 1950년대 중반, 그만의 울트라마린(Ultramarin) 계열의 깊고 진한 파란색을 개발해서 회화와 조각을 제작하고 퍼포먼스를 했다. 그는 그 색을 ‘인터내셔널 클라인 블루(IKB)’라고 명명(I.K.B—International Klein Blue)하고 특허까지 받았을 뿐만 아니라 세계적으로 유명해졌다. 일련의 단색 그림인 《Klein 블루 시리즈》뿐만 아니라 동일한 색깔의 인체 측정 다이어그램, 조각, 비물질 예술인 즉 불을 매개체로 한 실험적 예술을 시도함으로써 그의 작업을 확장시켰다.

그는 또한 사실주의의 단순한 묘사에서 한 걸음 나아가 인생의 내면적 진리를 파악하려고 뉴리얼리즘(New Realism)의 중요한 구성원 중 한 명이며 그는 20세기 단색 회화, 라이트 예술, 우발 예술, 바디 예술, 환경 예술, 개념 예술 등의 실천가이며 선구자로서 후대에 지대한 영향을 끼쳤다. 오늘날 사람들에게 가장 많이 알려진 것은 다름 아닌 그의 대표적인 색깔인 ‘클라인 블루’일 것이다.

그러나 그의 유명한 작품 외에 다른 형태의 작업과 그 예술적 이념에 대해서는 알려진 바가 거의 없다. 실제로 그가 자신의 예술적 관념과 정신세계를 상당히 진보적이면서 획기적으로 표현하기 위해서 불을 매개체로 활용했다는 점은 중요한 지점이다.



<도판 18> Yves Klein의 <I.K.B.인터내셔널 클라인 블루>

이는 이브클라인의 다른 형태의 예술 형식과 예술적 이념에 대해서는 알려진 바가 거의 없다. 다만 자신의 예술적 관념과 정신세계를 상당히 진보적이면서 획기적으로

표현하기 위해서 불을 매개체로 활용했다는 점이다. 이러한 시도는 그의 예술 경력에서 중요한 부분이 된다. 클라인은 말년에 일기에 이렇게 썼다. “이제 나는 예술, 감정, 생명 밖으로 나가고 싶다. 나는 공허함의 한가운데로 가고 싶다. 나는 언젠간 세상을 떠날 것이다. 나는 사람들이 나중에 내 얘기할 때 그가 죽었으므로 살아 있다고 말하는 말을 듣고 싶다.” 클라인은 생명 마지막 단계에서 불을 예술에 통합하려고 했다. 자기의 죽음을 예술적 아이디어와 결합하여 예술이 영원히 살 수 있기를 바랐다. 이런 견해는 이미 삶과 죽음을 초월한, 인간 정신의 승화를 표현한 것과 같았다. 클라인의 예술과 그 정신은 오늘날까지 계승되고 있다. 초기 블루 시기에 나타난 생각의 깊이를 뛰어넘은 것이었다. 불을 사용한 것은 그의 말년의 이념과 잘 맞아떨어지는 매개체였던 것이다.

예술적 창조를 위해 불을 사용하려는 클라인의 시도에는 세 가지 영향 요인이 있다. 우선 일본 선불교의 영향이다. 그는 젊었을 때 일본에서 유학했으며 일본 전문학교에서 유도를 배웠다. 클라인은 유도 정신에 심취에 외적인 동작 기술이 진정한 유도의 매력이 아니라 그 정신력이 참모습이라고 생각했다. 그 외에 클라인은 일본에서 공부하는 동안 선 사상을 접했고 그 사상에 영향을 받았다. 일본 종교의 존재론은 공무관이다. 이 견해는 유형의 세계를 초월하고 공허한 예술 이념에 진입하려는 클라인의 추구와 일치해 보인다. 타오르는 불은 생명을 상징하고, 타버린 후의 재와 흔적은 죽음을 상징한다고 가정하면, 클라인의 불 작품에서 ‘사는 게 곧 죽는 것이고 죽는 게 곧 사는 것이다’, ‘사는 것과 죽는 것은 다 망상이다’, ‘애초부터 아무것도 없다’ 등 일본 선불교의 죽음 철학을 느낄 수 있다. 클라인은 불로 불의 흔적을 남기고 불 그림을 그렸다. 불의 흔적을 이용하여 공허의 존재를 반영하고 공허를 추구하고려는 그의 의도를 표현한 것이다.

클라인은 예술 경력 후반기에 불을 사용하여 탐색하고 확장하고 삶과 감정 밖의 어떤 존재에 도달했고 그것을 공허라고 불렀다. 이 예술적 이념은 ‘없는 게 바로 있는 것이고 죽음은 바로 사는 것이다’라는 일본의 선 철학과 매우 밀접한 관련이 있다. 그의 창조에 영향을 미치는 요소는 또한 연금술을 옹호하는 장미 십자회에 있다.

장미 십자회는 사람들이 초월을 하기 위해서는 첫째, 지식과 지혜를 존중해야 한다고 말한다. 그들은 물질 존재에 대한 경멸을 옹호하고 영혼 추구하고 내면 정신세계에 주의를 기울인다. 우주와 인간이 조화로운 통일을 이루도록 한다. 이는 일본의 선 사상과 유사한 데가 있다. 클라인의 생각과 관념은 기본적으로 이러한 견해와 일치하며, 이 또한 그가 예술 창작에서 지속적으로 영감을 불러일으키도록 자극했다.

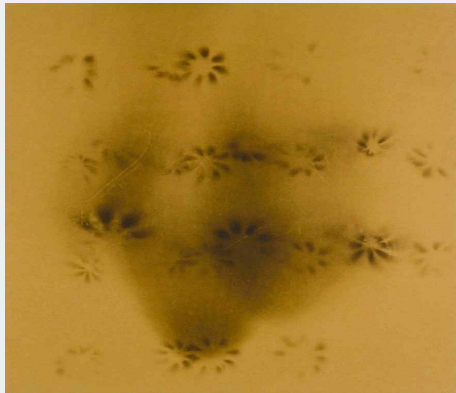
클라인은 ‘사람들이 미학적 완성도의 관점에서 불의 질을 논할 수 있다고 생각한다. 어쨌든 불 자체는 아름답다.’<sup>42)</sup>라고 솔직하게 말한다. 불은 원래 무형이지만 어떤 조건에서는 사람들이 상상하거나 예상치 못한 모양으로 형성될 수 있다. 클라인은 다양한 형식의 불 각인을 실험하고 제작한다.



<도판 19> Yves Klein의 <F 44> , 100cm×70cm , 1961



<도판 20> Yves Klein  
<F 42> , 68cm×34cm , 1961



<도판 21> Yves Klein의  
<F 44> , 70cm×60cm , 1961

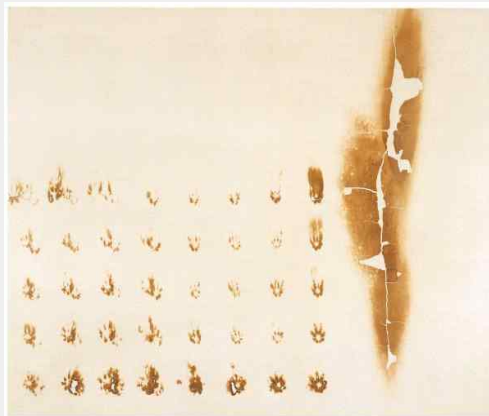
1961년에는 불을 원소로 하는 단일 각인 제작에 주로 집중하였다. 비조형적 작품 (<도판 16>) 외에도 장미 매듭, 방추형, 속이 빈 원 등의 불 흔적이 있다(<도판 17>),

42) Ottmann, K, 『Overcoming the Problematics of Art: The Writings of Yves Klein』, 『New York: Spring Publications』, 2016, p.88.

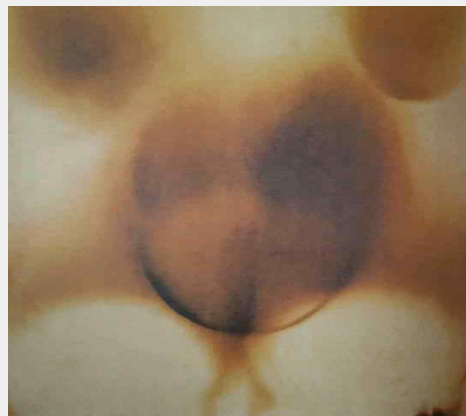


<도판 18>. 불을 다루는 기술이 점점 숙달되면서 그는 물, 인체, 색상 등의 기타 요소를 작품에 추가한다. 독립적인 단일 연구에서 다중 통합 실험으로 전환하면서 그림의 언어뿐만 아니라 창의력까지 마음껏 발산한다.

<불의 벽>의 흔적은 데이지 같은 ‘장미 매듭’ 패턴을 나타낸다. 이 각인은 클라인이 화염에 가까운 정도의 불타는 분젠 버너로 내화성을 가진 종이를 태워 얻은 만발한 꽃의 각인이다. 그림에서 ‘장미 매듭’이 줄지어 배열되거나(<F44>, <F55>), <불조각>의 불꽃 흔적(<F32>, <F33>)과 같은 그림도 있다.



<도판 22> Yves Klein의  
<F 55>, 158cm×220cm, 1961



<도판 23> Yves Klein의  
<F 33>, 146cm×97cm, 1961

종이의 약한 내화성으로 인해 일부 작품은 화력을 견디지 못하고 탄 자국과 균열이 그대로 남아있기도 하다. 50개의 분젠 버너에서 방출된 푸른 불꽃은 공식적으로 클라인의 ‘불 회화’의 길을 열어 주었다. ‘장미 매듭’은 마치 불 속에서 자란 장미처럼, 불과 장미가 하나로 합쳐져 ‘불꽃이 피고 꽃이 빛난다’라는 바슐라르의 ‘섹스화불’<sup>43)</sup>을 연상케 한다. ‘장미 십자회’<sup>44)</sup>의 정신 즉, 이중적 상징적 의미도 불 흔적에서 잘 나타나 있다. 클라인은 종종 다른 사람들의 아이디어를 참고하여 자신의 에너지로 전환한 다음에 이를 자신의 창작에 적용했다. 그가 영감을 받은 대표적인 학자가 바

43) ‘섹스화불’은 가스통 바슐라르의 또 다른 기본 개념인 불의 섹스화이다. 하늘 중앙에서 타오르는 불은 성적 욕망의 기본 상징이다. 불의 철학에서 불은 ‘성’에 대한 상상을 포함한다. 섹스의 환상은 실제로 가정과 사랑에 대한 환상이다.

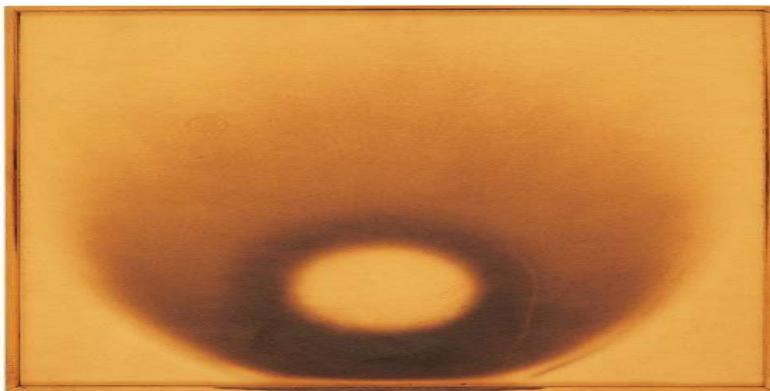
44) 장미십자회(薔薇十字會)는 중세 후기 독일에 형성되었으며, 고대에 존재했다가 사라진 비교(秘敎)의 가르침은 물론 자연에 대한 식견과 물질적 분야와 영적 분야에 대한 학식을 비밀리에 보유했다고 전해지는 신비주의적 비밀결사로 묘사된다.

술라르이다. 그래서 그는 자신의 예술적 창작과 해석에 바슐라르의 이론을 적용하기를 즐긴다. 클라인은 “모든 느린 변화가 다 생명으로 표현될 수 있다면 모든 급격한 변화는 다 불로 표현될 수 있다.”라는 말을 남겼다.

1961년 3월부터 이브클라인은 프랑스 가스 테스트 센터와 협력하기 시작한다. 그는 불 기법을 조정하여 최초의 대규모 불 회화를 그린다. 그는 약 2~3분 연소 내구성을 가진 매우 단단히 압축된 스웨덴 판지를 사용한다. 스웨덴 판지는 촘촘하게 압축된 내화성이 강한 내화판이어서 2~3분 구워도 버틸 수 있지만 무게가 있다. 프레임의 두께는 약 2cm 사이즈로 그 모양이 다양하다. 그는 판지를 잘 장착한 후 대형 화염 분사기 펜을 든다. 클라인의 불 회화는 주로 이 시기에 완성된 것들이다.



<도판 24> Yves Klein의 <F 85> , 79cm×119cm, 1961

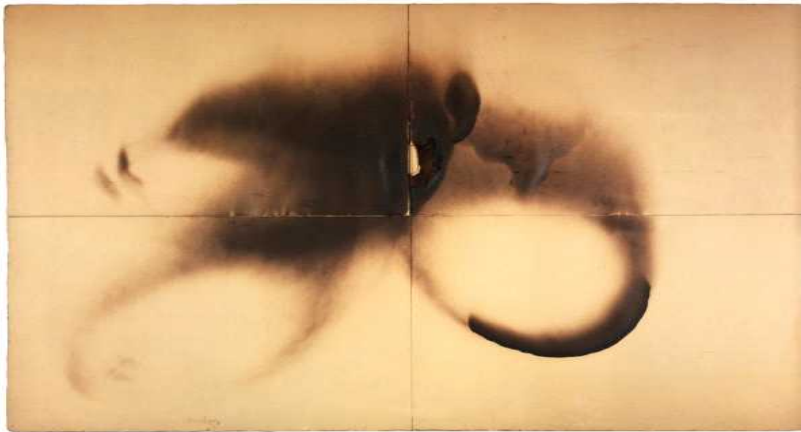


<도판 25> Yves Klein의 <F 64>, 43cm×356cm, 1961



클라인의 작업과정을 살펴보면 이렇다. 그는 화염의 주 화력을 판지의 중간과 하단 위치에 놓는다. 그렇게 하면 불꽃이 판지 수직으로 타오르면서 아래에서부터 위로, 검은색에서 노란색으로 점진적으로 방추형 흔적이 남는다. 바람이 불지 않을 때는 불꽃이 위로 곧게 타오르면서 위력은 점차 가늘어져 마침내 꼭대기에 집중된다. 불꽃의 가장 윗부분은 불꽃 중에서 가장 순수하며 상상력은 마침내 꼭대기에서 영양분을 섭취하여 눈과 영혼을 밝게 비춘다. 바슐라르 또한 『촛불』에서 ‘가장 큰 환상은 꼭대기에 있다’, ‘거기서 불이 빛이 되었다.’<sup>45)</sup>라고 한다.

‘속이 빈 원’ 패턴도 가스 분사관 모양을 반영한 순수한 불 흔적이다. 불꽃이 터지면서 원형의 불꽃이 판지를 뚫는 듯 하면서 후광을 고정시킨다. 클라인은 이 후광을 불 자체의 표시로 정의한다. <F 85>는 프로토타입을 보여주고 <F64>는 후광이 두꺼운 그림자 배경색으로 뚜렷이 각인된다. 그 후 클라인은 ‘속이 빈 원’의 각인을 단일 후광에서 이중 후광, 다중 후광으로 발전시켰다.



<도판 26> Yves Klein의 <F 25> , 200cm×152cm, 1961

<F 64>의 순수한 불은 거의 완벽한 모양의 단일 후광을 보여준다. 아래에서 위로 대칭적인 외부 윤곽은 점차적으로 검은색에서 황갈색으로 변한다. 그것을 둘러싼 ‘속이 빈 원’은 둥글게 들어 차 있다. 판지 산업 사양에 따라 제한되는 <F 25>의 불은 4개의 판지로 구성된다. 큰불은 판지에 두 개의 불 고리를 태웠고, 화염은 두 개의 불 고리 위로 대각선으로 교차시킨다. 마치 두 개의 순수한 후광이 불에 타서 어두운

45) 가스통 바슐라르, 『불의 정신 분석』, 상무인서관, 2019. pp.103~104.

배경 속에서 만나려는 것처럼 보인다. <F 25>는 다중 후광의 초기 단계이다. <F 13>이 다중 후광 효과가 제대로 표현된 작품이다.



<도판 27> Yves Klein의 <F 13> , 30cm×23.4cm, 1961

바슐라르는 ‘불꽃에 대한 시선은 원래의 모상을 영속시킨다. 이 시선은 우리를 속세에서 탈출하게 하고 모상자의 세계를 확장시킨다.’<sup>46)</sup>라고 말한다. <F 64>에서 순수한 불을 마주하는 감상자는 모상을 할 수도 있다. 클라인이 의도한 ‘확산의 에너지’를 마주할 수도 있다. 클라인이 바슐라르의 불 모상을 받아들여 불 회화를 제작하였듯이 감상자 또한 그 자체를 매개로 하여 자신만의 모상을 이어갈 수 있을 것이다. 이것은 불 자체도 아름답지만 그 흔적으로 만든 작품 또한 아름답다는 것을 증명하는 것이다.

이브 클라인은 불을 매개로 자신을 표현하는 한 방법으로 활용하였다. 이후 물, 몸, 색 등의 요소들을 융합시켜 작품의 효과를 풍부하게 했을 뿐만 아니라 그의 사상인 우주의 기원, 인체 측정 등을 표현하는 데에 십분 발휘하였다. 클라인은 그의 예술적 이념을 표현하는 동시에 정신적 표현을 추구하는 작가이다. 공허를 탐구하는 과정에서 그는 불의 ‘비물질적’인 특성이 공허와 깊은 관련이 있다는 것을 발견하였다. 그에 의하면 ‘정신의 세계’는 순수한 빛과 생각으로 이루어진 가장 높고 가장 완전한 불의 세계이다. 일련의 불 작품들은 그가 순수한 정신세계를 탐구하려는 과정임을 알 수 있다. 불은 승화이다. 불을 담은 클라인의 작품은 예술가와 관객의 영혼까지 정화하는 수단이 된다. 그는 불의 속성을 통해 자연적이고 정신적인 작품을 창조하고자

46) 가스통 바슐라르, 『불의 정신 분석』, 상무인서관, 2019. p.50.

한다. 이는 세상 밖의 시간과 공간을 넘어 순수하고 자유로운 영혼이 자리할 수 있는, 불멸의 장소를 찾고자 하는 클라인 말년의 소망이자 불 그림의 본질이기도 하다.

## 2. 푸마주(Fumage) 기법의 개념

푸마주(Fumage)라는 기법이 있다. 이는 다른 말로 ‘훈연 기법’ 혹은 ‘연기 기법’이라고 하여 촛불이나 불꽃 위에 종이를 대고 그을음이 앉도록 한 뒤에 그 위에 그을려진 상태를 이용하여 작업하는 미술 기법의 한 종류이다. 종이나 캔버스 위에 얹은 그을음은 탄소퇴적물이다. 탄소퇴적물을 바탕으로 위에 색을 덧칠하면서 형체를 다듬거나 색을 입힌다. 혹은 반대로 다양한 재료를 위에 얹은 상태에서 불태워서 생기는 그을음을 통해 우연적으로 만들어진 다양한 형상을 이용하여 작품을 탄생시킨다. 이런 푸마주 기법의 창시자는 오스트리아-멕시코 화가인 볼프강 팔렌(Wolfgang Paalen, 1905~1959)이다. 그는 초현실주의 화가로 형식적인 예술을 거부하고 우연성을 기반으로 한 무의식의 자유로운 형상을 표현하기 위하여 푸마주 기법을 창안하였다. 종이 혹은 캔버스 위에 촛불이나 등유 연기를 이용하여 그을음을 만들어서 그을음 위에 색을 덧칠하여 몽환적인 분위기를 연출하였다.



<도판 28> Wolfgang Paalen의 <Ciel depievre>, oil, fumage on canvas, 97×130cm, 1938

이런 푸마주 기법은 많은 예술가들에게 영감을 주었다. 독일 출신 오토 피네(Otto

Piene, 1928~2014)가 그 대표적인 예술가이다. 그가 자신의 작품에 불을 사용하게 된 계기는 삶에 대한 성찰에서 시작되었다고 한다. 삶의 과정에서 겪게 되는 수많은 일들 속에서 진정한 정신의 가치는 무엇인가를 깊게 생각하던 그는 자신의 내면에 존재하는 근원적인 존재 방식에 의문을 제기한다. 무엇이 되고자 하고, 무엇을 얻고자 하며, 무엇을 위하여 앞으로 나아가고자 하는가에 대한 생각들이 점차 정리가 되자 현실의 변화보다 더욱 중요한 것은 스스로의 내면을 변화시키는 것이라는 사실을 깨닫게 된다. 그 깨달음 후 그는 제로(ZERO) 운동의 핵심 멤버가 된다. 제로 운동의 정신적 가치는 선 사상과 결을 같이 한다. 오토 피네 역시 선 사상에 심취한다.



<도판 29> 오토 피네의 작업하는 모습

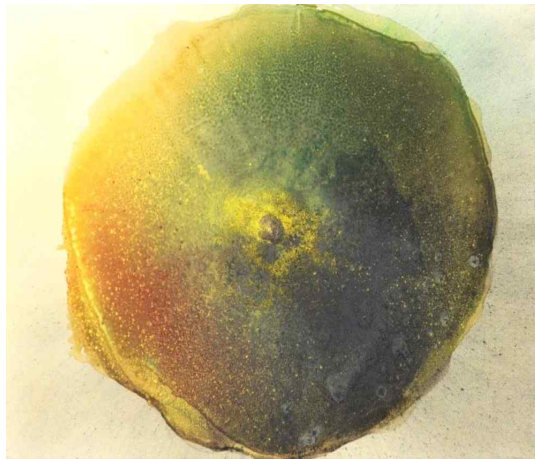
<도판 30> 오토 피네의 <Rauchbild>, Oil, fire and soot on canvas, 80×100cm, 1962

‘제로’는 1958년 독일에서 오토 피네와 하인츠 마크(Heinz Mack, 1931~)에 의해 설립된 그룹으로 제2차 세계대전 이후 예술을 재정의하고자 하는 예술가들로 구성되었다. 제로 그룹 예술가는 색과 빛의 효과를 얻기 위해 특정한 이미지나 형태를 버리는 형식을 제시한다. 예술은 순수성을 중시하고 소재, 선, 표면의 형태를 중심으로 탐구하는 사상이다. 오토 피네는 불, 연기, 빛 등 자연에서 소재를 선택하여 표현 기법으로 활용하여 영혼의 순수함에 중점을 두고 창작을 했다.

그 중 공기와 불의 두 가지 요소는 예술가에게 전적으로 맡겨진 모든 요소들 중에서 가장 비물질화된 것이다. 불은 공기와 만나서 불꽃을 일으키면서 열과 연기를 내뿜고는 한줌의 재로 남는다. 물질이 비물질화 되는 과정이다. 공기와 불은 항상 공존

한다. 불이 존재하기 위해서는 공기가 필요하듯이 우리의 정신도 깊은 성찰을 통한 본질적 가치를 인지하여 실천을 수반하지 않으면 안 된다는 것을 보여주고 있다. 정신적인 가치 없이 드러나는 행위는 일상일 뿐이다. 다시 말해서 동일한 예술행위를 한다고 할지라도 정신적인 깊이가 수반되지 않는 행위는 그저 스스로를 위한 유희일 뿐이다.

오토 피네(Otto Piene)는 종이에 불꽃을 이용하여 불그림을 그리면서, 다양한 재료의 혼합이 아닌 시각 예술의 순수성을 강조한다. 특히, 불과 공기의 만남인 연소 과정에서 우발적으로 얻을 수 있는 효과를 활용하면서 수없이 많은 변화가 일어나는 상황에서도 철학적 사고를 통해 정신성이 무엇인지 보여주려고 시도한다.



<도판 31> 오토 피네의 <Green Fire Flower>, Oil, fire, smoke and pigment on canvas, 68×96cm, 1963

그래서인지 그의 작품은 섬세한 적시성과 화력의 적절한 조화를 통한 우연을 가장한 필연적인 화력의 이미지로 관객들에게 질문을 던진다. <도판 27>은 빨간 종이에 검은 불은 흔적이 있다. 흡사 활활 타오르는 태양의 태양점처럼 검정을 돋보이게 한다. 전통과 관습의 차원에서 검정은 죽음과 관련되지만, 시각미학의 영역에서는 아무도 가보지 않은 세계, 공간을 표현하는 장치<sup>47)</sup>처럼 보인다. 제목은 'Rauchbild'이다. 이는 연기라는 의미는 물론 공허함과 무상함을 뜻하는 'Rauch'와 모습, 이미지, 장면을 뜻하는 'Bild'의 합쳐진 합성어이다. 오토 피네(Otto Piene)는 사람들이 보이는

47) 김종국, 「<신과 함께>의 검정, (비)물질과 지각의 상호작용」, 『만화애니메이션 연구』, 한국만화애니메이션학회, 2019, p. 576.



것과 보이지 않는 것을 인식하기를 바라면서 그 기법으로 대상의 존재 가치를 인식하는 방식을 변경하여 종이를 불에 태워서 그 아름다움을 보여주려고 했다.

아래의 <Green Fire Flower>는 제목에서 알 수 있듯이 푸른 불꽃이다. 매개체를 활용하는 데 있어서 이브 클라인이 주로 내화성 스웨덴 판지에 화력을 가했다면 오토 피네는 주로 캔버스를 활용했다. 캔버스에 미리 유화 물감으로 색을 넣은 다음 불과 연기로 마무리했다. 이렇게 해서 탄생한 <Green Fire Flower>는 커다란 불로 그린 푸른 꽃이 되었다.

역사적으로 꽃을 그리는 기법은 다양한 변천사를 겪었다. 하지만 불을 이용한 ‘아름답게 만개한 꽃’ 그림은 새로운 시도이다. 그는 실제적인 꽃을 그리고자 한 것이 아니다. 기존의 많은 예술가들이 꽃을 그리기 위하여 다양한 노력을 기울여왔지만, 오토 피네는 자신의 꽃을 통해 꽃의 보편화된 이미지와 형상을 버리고 자신의 존재의 가치를 표현하고자 했다. 정교한 시간성과 불의 화력이 적절히 조화를 이루어 나타나는 우연적 형상으로 탄생한 꽃은 감상자들에게 다양한 이미지를 연상시킬 수 있다. 인식의 전환을 유도하며 기존의 것들에게 물음표를 던지게 하는, 그야말로 물질화가 비물질화가 되는 과정이다. 이렇듯 푸마주 기법은 불을 철저히 통제하는 것을 기본으로 하여 작업 시작부터 끝날 때까지 완성도 높은 우연성으로 추상화된 작품을 만들어낸다.

한편 화염으로 캐릭터 윤곽을 정밀하게 그려내는 예술가가 있다. 캐나다 출신 스티븐 스파저크(Steven Spazuk)는 붓으로 밑그림을 그리지 않고 화염으로 생성된 자국을 사용하여 몇 초 만에 그려낸다. 불꽃이 남긴 검은 잔류 물질은 물감이 된다. 그곳에 손톱이나 도구, 깃털 등을 이용하여 더욱 디테일하게 형상화한다. 그는 "그을음을 이용한 작품은 부서지기 쉽기 때문에 작품을 만들 때 나는 항상 숨을 참는다"라며 작품의 탄생과정을 설명했다.<sup>48)</sup> 이처럼 스티븐 스파저크는 푸마주 기법을 업그레이드시켰다고 할 수 있다. 새로운 회화 도구의 사용으로 불 그림은 더 이상 추상 회화의 표현에 국한되지 않고 정교하고 사실적인 예술 작품으로 인정받게 되었다. 기술적 표현 관점에서 이는 불을 매개체로 사용하는 회화의 새로운 돌파구였다.

스티븐 스파저크는 자신의 작품에 대해 다음과 같이 말하였다. “내 예술은 ‘소성’ 기술, 즉, 불로 그림을 그리는 기술의 새로운 차원과 응용에 대한 지속적인 탐구를

48) [2021년 12월 4일 검색], 온라인 중앙일보 2016년 12월 21일  
(출처: <https://www.joongang.co.kr/article/21028287>)

기반으로 한다. 내 테마, 프로젝트, 컬렉션은 인간과 자연 세계 관계에 중점을 둔다. 나의 작품은 인간 본성의 모순을 강조하는 렌즈를 통해 기후 위기와 인류의 현재 현실을 탐구한다. 인간 본성의 이러한 이중성은 매연의 매개체로서 불과 탄소에 반영되며, 둘 다 영양을 공급하거나 생명을 파괴하는 힘을 가진다.” 불의 고유한 정신이라는 관점에서, 스티븐 스파저크의 작품은 불의 파괴와 재생의 양면적 상징성을 표현하는 데 중점을 두고 있다.



<도판 32> Steven Spazuk 작업 과정

### 3. 푸마주(Fumage) 기법의 발전

불로 직접 태우고 연기를 피우는 것 외에도 화약 등을 사용하여 그림을 그리는 예술가가 있다. 미국 출신 대니 셔빈(Danny Shervin)이다. 그는 미국 와이오밍주 잭슨홀에 거주하는 화가이다. 와이오밍에서 자랐고 그의 성장 배경은 그에게 예술적 창조에 대한 열정을 제공하였다. 대학에서 우연히 화약을 그림에 사용하는 것을 발견하고 그때부터 화약으로 그림을 그리기 시작했다. 화약은 불로 점화하여 새로운 에너지를 분출하고 즉각적인 폭발을 일으켜서 자칫 위험할 수도 있지만 기꺼이 예술 창작을 위한 매개체로 그는 활용했다. 화약 외에도 아크릴 물감을 사용한다. 이렇듯 그의 그림은 화약을 예술 매개체로서 사용하는 신선한 예술적 시도으로써 독특한 회화적 효과

를 만들어냄으로써 예술에 대한 새로운 이해를 요구한다. 특수 나무판자에 화약을 뿌리고 그림 형태로 화약가루를 배열한 후 도판에 불을 붙이는, 발파 순간에 새로운 흥미를 관객들에게 선사하기 때문이다. 하지만 그의 그림은 모두 독특하며 모든 디테일을 완성하기까지 많은 시간을 필요로 한다. 그의 작품 중에서 특히 캔버스와 나무에 야생 동물을 그린 화약 그림이 유명하다.



<도판 33> Danny Shervin의 작업 과정

이브 클라인, 스티븐 스파저크, 대니 셔빈 작품의 공통점은 2차원 평면 작품을 만들기 위해 불을 매개체로 선택했다는 점이다. 그러나 여기서 말한 불은 매개체일 뿐만 아니라 예술가의 예술적 정신도 담고 있다. 예를 들어 클라인은 생애 마지막 2년 동안 ‘불’을 중요한 요소로 사용하여 불화 제작에 몰두하였다. 프랑스의 저명한 평론가인 피에르 레스타니(Pierre Restany, 1930~2003)가 쓴 『속 빈 불』이라는 책은 처음으로 이브 클라인의 불 그림이 시각적으로 보이는 것처럼 단순하지 않다는 것을 깨닫게 해주었다.

이브 클라인은 불의 승화를 통해 회화를 철학적 수준으로 끌어올리고자 했다. 그는 불을 매개체로 회화의 수준을 높였다. 그는 의도적으로 사물을 복잡하게 만들어서 불화의 내부를 다중적이고 모호하며 복잡한 은유적 특징으로 가득 채웠다. 오토 피네도 푸마주 기법으로 불이라는 비물질성 속성을 통해 선 사상의 공허함을 표현함으로써 시각 예술의 순수성을 강조했다. 특히, 불과 공기의 만남 즉 연소 과정에서 우발적으로 얻을 수 있는 효과와 결과에 중점을 두었다. 불을 매개로 하여 작품에 수많은 변화를 줌으로써 순수한 정신성이 무엇인지를 철학적 사고를 통해 보여주려고 했다. 푸마주 기법은 오늘날 2차원 평면 예술 창조에서 스티븐 스파저크가 높은 수준으로 발



전시했다. 새로운 회화 도구를 사용함으로써 불그림이 이제 더 이상 추상화에 국한되지 않고 정교하면서도 사실적인 예술 작품으로 탄생하도록 하였다. 기술적인 표현의 측면에서 이는 불을 매개로 한 회화의 새로운 돌파구였다. 미국 예술가 대니 셔빈은 화약을 매개체로 활용했다. 특수 목판에 화약을 뿌린 후 불을 붙여 천천히 태우고 완성되면 재를 뿌리고 화약의 흔적을 남겼다. 이렇듯 예술 매개체의 활용은 예상 밖의 속도로 발전하고 있다고 할 수 있다

### 제3절 3차원 공간에서 표현된 예술적 매개체로서 불

고대 그리스 시대의 예술에 대한 개념을 살펴보면 ‘예술’이라는 말은 라틴어의 ‘아르스(ars)’에서 유래하였다. 테크놀로지 역시 그리스어 ‘테크네(techné)’에 어원을 두고 있고 라틴어의 아르스(ars)를 의미한다. ‘테크네’와 ‘아르스’의 의미는 오늘날 다양해 졌지만 ‘아르스’는 무언가를 만드는 솜씨 및 행위를 뜻하였다.<sup>49)</sup> 따라서 기술과 예술은 같은 어원에서 출발했다고 볼 수 있으며, 고대로부터 밀접한 연관관계를 맺고 있었다. 그럼에도 불구하고 예술과 기술은 근대 이후 고야한 정신세계와 밀접한 관계를 맺는 예술과 실질적이고 실제적인 용도로 사용되는 기술은 문화를 나누는 대척점에 위치해 있었으며, 이에 따라 현대 예술의 흐름은 기술의 영향력에 대항하는 예술과 이를 적극적으로 수용하는 예술의 흐름이 나타났다. 중요한 것은 기술에 저항하던 적극 수용하던 기술을 떠나서 예술을 생각하기 어려운 시대에 직면한 것이다.<sup>50)</sup>

이러한 흐름에 따라서 예술적 매개체로서의 불 또한 2차원 평면에 벗어난다. 예술가들은 비디오 설치, 퍼포먼스와 같은 새로운 예술 장르와 결합시켜 작품을 입체화한다. 불을 더 이상 ‘순수한 불’로만 사용하지 않고 다른 매개체를 추가함으로써 전혀 다른 작품을 탄생시킨다. 입체화 시킨 작품은 온 감각을 활용하여 작품 감상하기에 용이하므로 다차원적인 방식으로 작품과 상호 작용할 수가 있다.

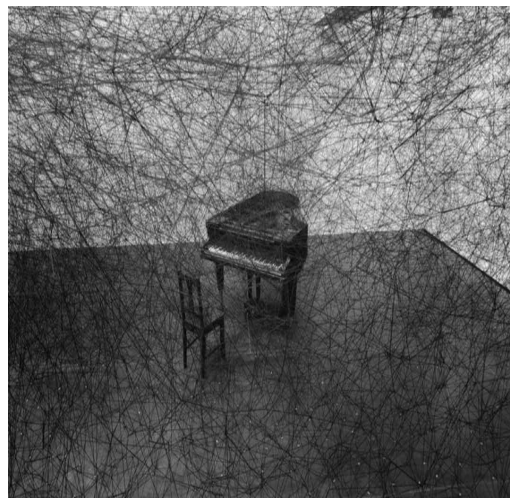
49) 홍성욱, 「예술을 바꾸는 기술, 기술을 바꾸는 예술」, 『인문학 논총』, 2014. p.40 참조.

50) 김경희, 「매개의 형상화 - 현대 예술의 거시적 흐름 속에서 본 인터랙티브 미디어아트」, 『독일 언어문학』, 91(0), 한국독일언어문학회 간행물, 2021. p.440 참조.

## 1. 혼적으로서의 치유적 불 : 치하루 시오타

일본 현대 예술가 치하루 시오타(ちはるしおた)의 작품은 퍼포먼스, 설치, 회화 등 다양한 분야를 다룬다. 시하루 시오타는 1972년 일본의 오사카에서 태어났으며 교토 세이타대학을 거쳐 호주와 독일에서 수학하였다. 현재 베를린에서 거주하며 작품 활동을 하고 있다. 1992년 일본 전시를 시작으로 오스트레일리아와 독일에서 수차례의 퍼포먼스와 전시를 했고, 2001년부터는 특정 공간을 검은 실과 창틀 등으로 거미줄 처럼 엮어내는 그녀만의 독특한 조형세계를 만들어 왔다.

치하루 시오타는 종종 개인적인 경험에서 시작하여 실크로 된 실로 기억, 불안, 꿈, 두려움과 같은 추상적 개념을 표현한다. 실크 실 시리즈 작품에서 예술가 삶의 경험과 감정이 촘촘한 면사로 전해지고 발산된다. 복잡한 감정과 잊을 수 없는 경험은 실로 구성된 공간에서 선명한 시각적 표현으로 보여준다. 이렇게 구체화된 창작 기법으로 추상적인 주제를 보여준 작품을 보면서 관객들은 시오타 치하루의 작품에 공감한다.



<도판 35> 치하루 시오타의 <침묵 속에서 In Silence> 의 이미지들

시오타 치하루의 작품에서 불은 실시간으로 연소 반응을 일으키지 않는 방식으로 보여준다. 특히 불에 탄 물건들을 전시함으로써 관객들에게 불에 탄 흔적을 제시한

다. 그녀는 어린 시절 화재를 목격하여 심리적 트라우마를 입었다. 예술가가 된 후 기성품을 사용하여 당시 장면을 재현했다. 불이 타오르는 장면을 실로 표현하여 당시의 공포 현장을 복원했다. 어린 시절의 경험을 바탕으로 만들어진 설치 작품 <침묵 속에서 In Silence>에서 불은 대상으로 구체화된다. 불에 탄 피아노는 뾰뾰한 검은 실에 싸여 중앙에 외롭고 조용하게 놓여있다. 촘촘한 검은 실로 관객의 시선을 끌어당기고, 반복적으로 얽힌 무수한 실크 실이 방 안에 펼쳐져 독특한 미감을 연출한다. 그녀는 불에 타버린 피아노가 그 전보다 더욱 아름답고 더욱 강해진 것처럼 느끼는 한편, 연기 냄새가 불어올 때마다 자신의 목소리를 잃어버리는 듯한 침묵의 느낌을 가졌다고 기억한다. 항상 자신의 내면 깊은 곳에 그때의 침묵이 자리하고 있다고 말하는 그녀는, 그것을 표현하려고 해도 단어들이 부족하며, 침묵은 지속되어, 자신의 진실한 언어에는 소리가 없다고 말한다. 이렇듯 작품으로 탄생한 트라우마는 불의 형태와 화염의 파괴력을 생생하게 재현시킨다. 예술가의 직관으로 불의 자연적 속성을 정확하게 파악하고 화염이 타는 장면을 완벽하게 재현할 수 있게 된 것이다. 이 또한 기억의 재창조이자 자기 고통에 대한 표현이면서 일종의 자가 치유이다.



<도판 36> 치하루 시오타의  
<After the Dream>,  
2015, Photo: 서울시립미술관



<도판 37> 치하루 시오타의  
<During sleep>, 2004,  
Performance and installation,  
Photo: chilgaru-shiota.com



<도판 38> 치하루 시오타의  
<The key in the hand>, 붉은 실 낚은 조각배, 열쇠, 2015.  
Photo: 2015 베니스비엔날레

치하루 시오타의 예술적 표현은 외부세계를 구체화시키는 표현력을 넘어 추상적인 외관 아래 내적 의미를 탐구하도록 관객을 끌어들이는다. <침묵 속에서 In Silence>는 시각적 요소를 과장하여 예술가의 내면과 감정을 전달한다. 관객이 예술가의 마음과 영혼을 더 직관적이고 진정으로 만질 수 있다. 도쿄 모리 미술관 큐레이터는 “시오타

치하루의 검은 실은 어둡고 무의식적인 세계, 저승 등 기타 보이지 않는 영역에 대한 사람들의 두려움을 예술적 수단을 통해 시각화하는 것이므로 관객은 큰 검은 실 그물 속으로 걸어가면 두려움과 불안을 직접 느낄 수도 있다.”라고 말했다. 그녀는 실제 실, 의자, 피아노를 통해 관객을 정신세계로 들어가게 하고 마음 깊은 곳에서 그것을 기억하고 영혼과 대화를 나누게 한다.

치하루 시오타는 작품에서 불의 모습을 거의 직접적으로 보여주지 않았다. 불의 역동적인 장면을 정적인 형태로 제시하고 수많은 실크 실을 사용하여 화재 현장의 상황을 재현함으로써 불의 이미지를 구축하는 동시에 친숙하고 낮은 공간으로 구성한다. 관객들은 검은 실의 공허함 속에서 불의 공포를 충분히 느낄 수가 있다.

치하루 시오타는 실크 실 자체의 특성을 최대한 활용하여 불의 자연적 속성을 효과적으로 재현한다. 뻣뻣한 검은 실에서 불의 모양, 타오르는 피아노 소리, 짙은 연기의 억압적인 분위기가 되레 잘 보일 수가 있다. 실크 실의 검은색조차도 불의 공포와 화염이 타버린 후의 재를 상징한다. 현실과 공허 존재에 대한 이러한 느낌은 불의 파괴와 재생의 양면성을 생생하게 보여준다.

역동적인 불은 특정한 형태로 정의하기 어려운데 치하루 시오타의 작품은 성공적으로 불의 형태를 보여준다. 그는 정적인 선을 사용하여 불의 모양을 구축한다. 선 자체가 모양을 가지고 있지만, 수많은 선이 합쳐지면 사람들이 그 모양을 파악하기 어렵다. 치하루 시오타는 불의 모양을 활용하여 현실과 가상이 공존하는 공간을 만들어 개인의 기억을 재현한다.

이러한 기억과 불의 표현은 불에 대한 사람들의 존경과 두려움에서 비롯된 바슐라르의 엠페도클레스 콤플렉스<sup>51)</sup>를 떠올리게 한다. 사람은 본능적으로 불을 삶과 죽음과 연결시킨다. 시오타의 불 표현은 불이라는 자기주관적 감정 표현에 중점을 두고 있으며, 불을 사용하는 방식은 타버린 사물을 재현하여 보여줌으로써 관객의 감정을 불러일으키고 있다.

51) 엠페도클레스는 화산인 에트나산에 스스로 몸을 던졌다고 알려진 철학자이다. 프로메테우스 콤플렉스가 지적인 갈망, 우리의 불을 배우고 싶어 하는 갈망이라면 엠페도클레스 콤플렉스는 반대로 우리의 생명을 원하는 존재, 우리를 향한 불꽃의 존재이다. 수직성은 단정한 방향에 국한되지 않는다. 언제나 반작용이 함께 작용하기 때문이다. 엠페도클레스 콤플렉스는 죽음을 선택하는 것이고, 불꽃의 부름을 듣는 것이다. 한 실존을 존재 가능성의 극단으로, 죽음으로 부르는 이미지가 존재가 아니라면 더 이상 이미지의 존재를 설명할 수 있는 방법은 없다(신선광, 박치완, 「바슐라르에게 있어서의 불의 이미지 연구」, 『현대유럽철학연구』, 52, pp. 69-70.

## 2. 비정형성을 표현하는 수단으로서의 불 : 이승택

이승택(李升澤, 1932~)은 한국 실험미술을 대표하는 작가로 1950년대 이후 현재까지 설치, 조각, 회화, 사진, 대지미술, 행위미술을 넘나들며 왕성한 작품 활동을 하고 있다. 이승택의 작품에서 불이 나타나는 방식은 불의 실제 연소 반응을 이미지 형태로 기록하는 것이다.

1964년, 화판에 불을 붙여 한강에 떠내려가는 장면을 그린 드로잉 <무제(하천에 떠내려가는 불타는 화판)>을 제작하며 ‘형체 없는 작품’을 구상하기 시작한다. 형체 없는 작품이란 바람, 불, 연기 등 일종의 자연현상을 작품으로 끌어온 것으로, 뚜렷한 형태를 지니지 않고 시간에 의해 사라진다는 점에서 비정형성과 비물질성을 특징으로 한다. 또한 이는 조각의 문맥에서 끊임없이 탈주하고자 했던 이승택의 ‘비조각’ 개념의 핵심이다.



<도판 39> 이승택의 <무제(하천에 떠내려가는 불타는 화판)>, 화판, 불, 1964

그는 자신의 저서인 『내 비조각의 근원』(1980)이라는 에세이에서 ‘비조각’을 처음 사용하였다. 비조각은 서구의 근대 조각의 유산에 저항한 그가 ‘조각을 향한 비조각적 실험’을 천명하면서 사용했던 개념어이다. 그는 1960년대부터 이미 자신의 작업을 비조각이라고 주장한다.<sup>52)</sup> 다만 서면으로 기록된 것은 1980년 상기의 에세이에서 비

52) (2021년 12월 4일 검색), 김성호, 「비조각 담론의 큐레이팅」, 온라인 자료집, 2020년 10월 4일, (출처: <https://blog.naver.com/mediation7/222375414342>)



롯된다.

“나의 초기 작품인 오지 계열도 어디서나 볼 수 있는 향아리, 장독에서 얻었으며, 바람 작품 역시 시골의 성황당이나 고목에 무당들이 새끼줄, 형겁으로 매어놓은 것이나, 어민들이 바다에서 배에 화려하게 장식한 풍어제 등에서 그 형태를 상태로 바꾸어 무한의 공간에 펼쳐이게 하여 비시각적인 공기를 시각화했고, 줄이며 형겁, 한지, 책, 백자, 지폐, 돌맹이를 등장시켜 재래적인 소재에서 벗어나 비조각적인 개념에 나는 열을 올렸다.<sup>53)</sup>”



<도판 40> 이승택의 <화재>, 130×80×100cm, 1989



<도판 41> 이승택의 <분신하는 석상>, 석상, 불, 230×80×200cm, 1965

그의 작업 <도판 37>에서 고체인 캔버스, 액체인 물, 기체인 불이 만나 바람과 물에 의해 불태워지면서 사라지기까지 모든 과정을 영상으로 담아냈다. 여기서 작가는 화판에 불을 붙이는 역할을 하고 난 후, 그 이외의 모든 것을 자연현상에 맡겼다고 말한다. 화판에 붙여진 불이 꺼지는 순간이 작품이 끝나는 시간인 것이다. 물과 불이라는 서로 다른 상극의 요소들이 대립하면서도 함께 공존했던 순간을 보여줌으로써 존재의 의미를 되묻는 작품이라고 할 수 있다.

<도판 38>과 <도판 39>에서의 작업도 위의 작업과정과 비슷하다. 나무나 돌에 불이 붙어 타오르기 위해서는 공기라는 비(非)정형적 매체가 필요하다. 그 과정에서 작가는 공기와 같이 보이지 않지만, 존재하는 것에 대해 이야기한다. 눈으로 보이거나 혹은 보이지 않은 존재에 대한 인식은 형체 없음에 규정적이지 않고 가변성을 가진 비정형적 소재들로 오히려 존재론적 관점에 대한 관심을 표현하는 것이 “초기에는

53) 이승택, 『내 비조각의 근원』, 1980, p.39.

분신 행위의 결과로 작품이 소실되는 것에 서운하기도 했으나, 시간이 지날수록 아깝다기보다는 잘했다는 생각이 들었고, 여인 조각뿐 아니라 현대미술 모두가 지겹다고 생각되기에 이르렀으며, 오늘날의 미술이 공해물질로 변해가고 있는 현실에서 아무리 좋은 작품도 두 번 다시 보기 싫어 모두 불태워 없애고 싶었다.”<sup>54)</sup>라고 말한다.

위의 작가의 인터뷰에서 알 수 있듯이 작가는 불태우는 행위를 통해 자아에 대한 새로운 바람과 동시에 반문화적인 한국미술을 태워버리고 싶은 이중적 의미를 표현한다. 작품이 불에 타 사라지는 과정과는 별개로 예술적 의미로써 반문하는 것이다.

이러한 실험 미술을 시도하게 된 동기에 대하여 작가는 알베르토 자코메티(Alberto Giacometti: 1901~1966)의 영향을 받았다고 말한다. 자코메티는 인간 존재에 대한 본질을 탐구하는 것을 목적으로 실제와 닮은 조각을 만들고 다시 파괴하는 행위의 과정에서 형상이 작아지고 버려지는 방식의 행위로 존재에 관한 본질적인 의문을 던졌다. 이승택 또한 예술의 고립화 안에서 자코메티의 작업의 제작 과정에 공감하고, 본질을 추구해 나가는 행위에서 소멸하는 방법을 아무것도 없는 상태를 말하는 ‘형체 없는 작품’이라는 영역에 대하여 이야기하게 된 것이다.<sup>55)</sup>

이승택의 ‘불’은 작업의 시작부터 끝까지 제작하는 과정에서 작가가 아닌, 불을 붙인 후에 자연의 현상 안에 스스로 ‘존재’하는 비정형적인 형상임을 말한다. 그리고 불은 스스로 파괴하는 과정에서 존재론적 관점을 상기시키려 했던 작가의 의도를 반영, 암시하고 설명한다.

### 3. 시간성의 상징으로서의 불 : 빌 비올라

설치 비디오 예술가 빌 비올라(Bill Viola)는 1951년 미국 뉴욕에서 태어났다. 1969년부터 1973년까지 그는 뉴욕의 시큐러스대학교(Syracuse University)에서 공부하면서 비디오 레코더의 잠재적인 미학적 가능성을 연구하고 비디오 레코더에 대한 실험을 시작하였다. 그는 영상이라는 매개체를 통해 끊임없는 실험과 혁신을 시도

54) 조현욱, 「李升澤의 작품세계- 반개념과 비조각을 중심으로」, 동국대학교 석사학위논문, 1922, pp.98-99.

55) 조현욱, 「李升澤의 작품세계- 반개념과 비조각을 중심으로」, 동국대학교 석사학위논문, 1922, pp.98-99. pp. 17-21.

했다. 그렇게 해서 30여 년 동안 150개 이상의 비디오 및 멀티미디어 설치 작품이 제작되었다.



<도판 42> Bill Viola의 <Martyrs: Earth, Air, Fire, Hater>, 2014

특히 그는 ‘물과 불’의 두 가지 요소를 잘 활용했다. 빌 비올라의 작품에서 불이 나타나는 방식은 영상 예술의 형태로 불타오르는 장면을 실시간으로 가상화한다. 비올라의 물과 불은 가장 원시적인 것으로 회귀하는 것에 대한 은유이자 상징이며 예술적 부호가 된다. 그는 고대 4원소인 불, 물, 공기, 흙이 우주의 기본 요소라고 믿었다. 이 요소들이 생명을 유지하는 데에 중요한 에너지의 근원이라고 간주했다. 이를 가지고 그는 <순교자의 흙, 공기, 불, 물(Martyrs:Earth, Air, Fire, Hater)>(도판 40 참조)를 탄생시킨다.

2014년 그의 비디오 작품 <순교자의 흙, 공기, 불, 물>은 세인트폴 대성당(St Paul's Cathedral)에 영구 소장되어 전시되고 있다. 이 영상에서는 모래, 바람, 화염, 폭우의 공격을 받는 네 명의 순교자가 등장한다. 남자는 쏟아지는 모래 속에 똑바로 서서 머리를 약간 낮추는데 쌓인 모래에 그가 거의 묻힐 뻔한다. 여자는 바람에 매달리고 손발이 묶인 채 스쳐가는 바람에 흔들린다. 맹렬한 불 속에 노인은 의자에 앉아 있다. 불꽃은 발밑에서 시작하여 마침내 그를 에워싼다. 거꾸로 매달린 폭우 속 남자는 물 세례를 연속적으로 맞고 있다. 고난의 세례가 지나간 뒤 네 명의 순교자는 마침내 평화로운 표정을 짓는다. 이는 믿음과 자아에 대한 인류의 끈기를 표현하는 작가의 의도이다.

의도에 맞게 비올라는 영상 작품에서 어두운 공간을 만들었다. 화면에 표시되는 요



소들은 우주의 불가결한 물질들이다. 인간은 불가결한 존재와 투쟁하지만 네 가지 원소에 의해 통제되기도 한다. 인간의 삶은 불가결한 존재와의 적당한 균형을 찾아가는 여정일 수도 있다는 암묵적 의미를 내포하기도 한다. 비올라의 의도 찾기는 이제 더 이상 감상자가 작품 앞에 서 있는 것이 아니라 영상 안으로 들어가서 상상을 할 수 있게 만든다. 이 작품의 목적은 보는 사람에게 영리한 인공 영상을 제공하여 보는 사람이 감상하는 것 외에 거기에 있다는 느낌을 갖도록 하는 것이다<sup>56)</sup>

불의 원소는 우주에서 처음으로 태어난 원소로 간주된다. 불은 변화시키고 정확하는 능력에 속한다. 그것은 따뜻함을 주고 생명을 가능하게 하며 태우고 파괴할 수 있다. 영적 영역에서 빛은 빛을 나타내고 물리적 영역에서 그것은 태양이나 불꽃으로 변한다. 이 요소는 놀라운 에너지, 활동, 창의성, 열정, 자유, 힘, 사랑, 비전, 분노, 힘, 의지, 자신감, 용기, 파괴의 상징이다. 죽음과 재생을 상징한다. 물에는 정확의 힘이 주어진다. 그것은 꿈, 치유, 이동성, 가변성, 정확, 재생, 안정성, 힘, 변화, 다산, 헌신, 수용 및 무조건적인 사랑의 상징이다. 공기는 생명의 호흡과 밀접한 관련이 있으며 정확의 힘에 기인한다. 공기는 의사소통, 지성, 지각, 지식, 학습, 사고, 상상력, 창의성, 조화 및 여행을 상징한다. 때로는 이 생명의 근원이 무서운 파괴력이 되기도 한다. 대지의 원소는 정확의 힘이 있다. 번영, 다산, 안정, 질서, 뿌리깊음, 생계, 창의성, 에너지, 영양, 견고, 신뢰, 안전, 끈기, 직관, 내성 및 지혜를 상징한다.

<도판 41>의 <크로싱crossing>은 비올라의 1996년 작품이다. 백투백 화면을 두 면으로 나눈다. 두 대의 영상 기기가 동시에 거대한 스크린 양면에서 불과 물을 몽타주로 교차·편집한 영상을 내보낸다. 관객은 시각적 갈등을 느끼며 상반된 두 사건에 제대로 몰입하지 못한다. 그렇기에 일정한 거리를 두어 관객이 자연스럽게 교감할 수 있는 상상의 공간을 제공하여 관객이 자신의 존재를 자각하게 한다. 이러한 의도 외에도 이 작품은 기술적으로 합성된 팬텀에 그치지 않고 감상자가 교감 자극을 통해 주변 환경에 개입치 않게 할 수 있도록 성능 좋은 사운드와 영상을 활용한다. 영상이 시작되고 몇 분 후, 각 화면에는 눈으로 알아볼 수 있는 인물들이 차츰차츰 나타났다. 인간의 모습은 눈으로 알아보기 힘든 모습에서 점차 관객에게 다가가는 모습으로 변화한다. 극도로 느린 움직임으로 감상자에게 다가오는 이들은 되레 강렬한 인상으로 남는다. 그들이 감상자에게 가까이 다가올수록 조명은 점차 밝아진다. 밝은색 바

56) 김민지, 「미디어아트에서의 시간과 공간의 초월성 - 빌 비올라의 <순교자들-대지, 공기, 불과 물>(2014)을 중심으로」, 『예술과 미디어』, 18(2), 한국영상미디어협회 예술과미디어학회, 2019, pp. 57-78.



<도판 43> Bill Viola의 <크로싱>, 1996

지와 청회색 셔츠를 입고 앞으로 걸을수록 윤곽이 뚜렷해지고, 걸었던 공간이 점차 뒤로 물러나 어둠 속으로 사라진다. 감상자들은 자연스럽게 등장인물이 이동한 거리를 가늠할 수도 있다.

여기서 그림 속 인물들은 관객의 시각적 인식 과정에 존재한다. 영상 과정에서 관객의 긴장감은 사람이 다가갈수록 점차 높아진다. 대형 스크린 옆에서 등장인물들은 감상자를 향해 성큼성큼 걸어오다가 약 5분 만에 갑자기 멈춘다. 이때 긴장이 풀리기 시작한다. 하지만 한 스크린에서 바닥에서부터 작은 불꽃이 일어나기 시작한다. 그의 발 사이에서 불꽃이 깜박이다가 어느 순간 발목까지 타오른다. 그의 이미지는 붉은색과 노란색으로 빛나는 강렬한 불꽃으로 천천히 둘러싸인다. 불꽃은 남자를 감싸듯 타오른다. 화면 반대편에는 오프닝 5분 장면에서 한 캐릭터가 앞으로 걸어온다. 관객이 이 두 장면을 여러 번 보거나 작은 화면 가장자리에 서서 두 화면을 동시에 보면 보행자 사이의 미세한 차이를 인지하게 된다. 빛은 셔츠의 녹색을 더 많이 보여 준다.

갑자기 그의 머리 꼭대기에서 물방울이 떨어지기 시작한다. 반대 화면의 불꽃이 타오르는 것처럼, 쏟아지는 물은 작은 물방울로 시작되어 순식간에 폭우로 변한다. 위에서 아래로 쏟아져 남자를 넘어뜨릴 것만 같다. 물세례를 받은 남자는 점차 사라진다. 영상도 물에 녹듯이 관객 앞에서 사라진다. 그 순간, 양쪽의 스크린이 조용해진다. 불꽃 영상 속 남자도 불꽃이 사그라지면서 어둠으로 묻힌다.

<크로싱crossing>의 시작, 상승, 회전, 끝은 다음과 같이 분석할 수 있다. ‘불’ 장

면에서 사람들의 발에서 시작되는 불꽃이 천천히 사람들의 몸에 타오른다. 온 몸에 닿았다가 불꽃이 줄어들기 시작하고, 사람은 그 불꽃 속에서 완전히 타오르다가 마침내 흔적도 남기지 않고 사라진다. ‘물’ 장면도 마찬가지이다. 머리 위에서 조금씩 아래로 흐르다가 마침내 완전히 잠기게 돼 흔적도 남기지 않고 사람을 집어삼킨다. 이는 ‘생성과 소멸’ 현상의 현현이다. 불이 타오르거나 물이 떨어지는 것은 ‘생성’을 의미하고, 불이 타서 아무것도 남지 않거나 물이 휩쓸려 아무것도 남지 않는 것은 ‘죽음’을 의미한다. 흙, 물, 불, 바람이 물질을 이루는 4대 근원인 것처럼 사람의 몸도 물질로 이루어져 있기 때문에 우리는 그것들이 어디서 와서 어디로 가는지 알 수 없다. 비올라는 생성과 소멸을 자신의 작품에 표현하면서 환생 또한 은유적으로 드러내 고자 했다.

영상을 볼 때 관객은 먼저 불과 물의 상반된 소재를 보고, 생성과 소멸의 상호관계를 발견하게 된다. <크로싱crossing>에서 불과 물이라는 두 가지 요소는 자연에서 차용한 것이다. 그렇기 때문에 <크로싱crossing>을 처음 보는 관객들은 그 안에 담긴 물과 불의 단일하고 상반된 영상에 압도되면서 동시에 그 반대의 차이점을 낯설게 받아들여지게 될 것이다. 이는 불과 물이라는 두 가지 테마를 중심에 두고 한 장면에서 앞뒤로 교차 편집했기 때문이다. 이러한 편집 방식은 관객으로 하여금 일종의 시각적 갈등을 느끼게 하며, 불과 물이라는 대립적인 사물 앞에서 관객을 몰입시키는 것이 아니라 자신의 일상과 고민을 재검토할 수 있는 기회를 주는 효과가 있다. 동시에 이 교차 편집 방식의 낯설음은 그 안에 갇힌 장면 중 하나를 중단하고 관객에게 상상의 공간을 제공하여 두 존재 사이에 존재하는 것과 연결 짓게 한다.

영상 속 남자 이미지는 겉보기에 단순하고 평범해 보이지만 실제로는 신화 속 영웅을 상징한다. 그가 걸음을 멈출 때마다 경계를 넘는다. 경계를 넘을 때도 몸은 생명의 탄생을 나타낸다. 이미지의 소멸은 곧 죽음을 예고한다. 불과 물의 환생을 통해 생성과 소멸, 우주와 인류의 환생 원리를 그는 표현하고자 했다. 이 원리를 암묵적으로 구현함과 동시에 동양 사상의 환생관을 구현하기도 한다. 영상의 무한한 순환으로 죽음과 탄생의 순환을 함의하며 불교 선과도 닿아 있다. 비올라는 상징적 언어인 물과 불을 통해 관객으로 하여금 명상을 하게 하면서 삶의 의미를 다시금 되새기게 한다.

이렇듯 비올라는 교차 편집 기술을 사용하여 실험적인 비디오 작품을 제작한다. 그의 작품에서 물과 불이라는 요소의 영상이 반복적으로 등장하며, 물과 불이 영상의 형태로 나타난다. 이러한 요소들과 영상을 반복적으로 겹침으로써 이미지 디스플레이

의 다양한 가능성과 시간 이념에 대한 실험을 시도한다. 동시에 ‘존재와 생성과 환생’이라는 주제로 가득 채운다. 또한 물과 불의 이중적 의미를 함축시킨다. 즉, 상징적 의미의 이중 속성이다. 예를 들어, 불은 희망의 상징일 뿐만 아니라 시간에 따른 파괴의 의미도 있다. 탄생, 생존, 죽음은 인간의 존재와 삶 전체를 구성한다. 따라서 여기서 나타나는 불은 예술가에 의해 물리적 속성뿐만 아니라 정신적 상징으로도 사용된다. 여기서 불은 순수한 예술 매개체로서 존재할 뿐만 아니라 상징적 의미를 지닌 예술적 상징으로 구체화되어 작품에 나타난다. 비올라의 불은 앞선 사례로 든 예술가들과 달리 불의 이중적 상징성뿐만 아니라 종교에서 말하는 삶과 죽음의 순환 관계에도 초점을 맞추었다고 할 수 있다.

#### 4. 화약 폭파를 통한 우연적 불꽃 : 채국강

3차원적 예술 표현 방식에서 매개체로서 불은 더 이상 화염 및 연소 방식에 국한되지 않고 이전의 2차원 평면 예술에서 언급한 매개체 소재로서의 불처럼 자체 매개체 통합에도 진전이 있었다. 여기에서는 불꽃놀이의 형태로 나타났다. 불꽃놀이라고 하면 중국 현대미술가 채국강(蔡國強)을 언급해야 한다. 채국강(蔡國強, 1957~)의 작품에서 불이 나타나는 방식은 실제 공간에서 실제 불의 연소 반응을 일으키며 영상으로 기록한다.

채국강은 1957년 중국 복건성 천주에서 태어나 1981년부터 1985년까지 상하이 희극 대학교 무대 예술 학과에서 공부하였다. 1980년대 중반부터 일본을 거점으로 해외에서 활동하고 있다. 그의 예술적 퍼포먼스는 회화, 설치, 비디오, 공연 예술과 같은 다양한 예술 형식에 걸쳐 있다. 그는 일찍부터 고대 중국의 4대 발명품 가운데 하나인 화약을 소재로 한 작품을 선보이며 중국의 전통적 이미지를 현대화시키는 작업을 전개했다. 1986년부터 1995년 말까지 일본 거주 기간 동안 고향인 천주에서 화약으로 회화를 그리는 예술적 기법을 계속 탐구하며 점차 폭발적인 규모로 확장하였다. 작품의 형식을 확장하여 그 유명한 옥외 발파 계획까지 수립하였다. 그리하여 그는 시각적으로 아주 폭발적인 강력한 작품을 세상에 선보인다. 그의 대규모 설치 예술인 화약 발파는 평면을 초월하여 우주로까지 뻗어 간다. 그의 작업은 더 이상 2차원 평면에 국한되지 않는다.



<도판 44> 채국강(蔡國強)의 <하늘 사다리> 준비 과정, 2015

채국강의 말에 따르면, 젊었을 때의 그의 그림은 상당히 겸손하고 예술적 창작 아이디어는 전통적이며 고풍스러웠다고 한다. 1984년까지 그는 종이에 화약을 분사하여 그림을 그리면서 화약 분사 속도 그리고 파괴 및 재현성에 심취한다. 이후 그의 예술적 창작은 회화 예술의 영역에서 화약 예술과 설치 예술의 영역으로 옮겼고 그의 창의적인 발상과 기법은 보다 대담하고 개방적이며 초연해졌다. 창작 매개체로 화약을 선택한 후였다.

그의 작업 과정은 화약을 사용하여 실제 공간에서 발파 계획을 구현하는 동시에 종이에 화약 발파 그림을 그린다. 화약 자체는 가연성과 폭발성이 높아 한 캔버스와 유채 위에 3개를 태우고 나면 멋진 그림 효과가 생긴다. 채국강은 예술 창작에 화약을 사용하는 것이 자신에게 중요한 두 가지 돌파구를 마련해주었다고 언급한다. 첫째는 화약의 파괴력이 그로 하여금 시간과 공간의 억압에서 벗어나게 해주며 둘째는 화약의 우연한 효과로 탄생하는 작품은 어떤 보수적인 모델링 관성을 뒤집을 수 있는 힘을 그에게 준다고 하였다. 화약 발파의 우연성은 또한 작품의 표현에 있어서 파괴와 건설이라는 이중성적인 함의를 담는다. 즉, 그의 불꽃 작업은 화약을 예술적 표현의 매개체로 사용하였다. 예술 분야에서 화약과 같은 기존 재료의 응용은 예술 표현 매개체의 혁신을 반영한다. 불을 매개체로 사용하는 새로운 미디어 예술적 표현 방법 및 풍부한 표현 형식의 발전이다. 그의 작품 <하늘 사다리>를 예로 들어 보자.

2015년 6월 15일 4시 49분, 복건 천주 해변 작은 어촌 마을 헤위도에서 채국강



(蔡國強)은 그의 꿈에 불을 붙이고 <하늘 사다리>라는 작품을 완성한다. 높이 500m, 너비 5.5m의 금빛 사다리가 항구 바닥에서 타오르면서 다음날 고요한 새벽까지 밝게 빛나게 해주었다.



<도판 45> 채국강(蔡國強)의 <하늘 사다리> 2015

그는 어렸을 때부터 풍수에 흥미를 보였다. 보이지 않는 또 다른 세계의 존재를 믿으며, 그 세계와 대화하기를 고대했다고 말한다. 이를 위해 그는 하늘로 통하고 우주와 대화할 수 있는 사다리를 만들 계획을 세웠다. 이 타오르는 ‘사다리’는 신비하고 알 수 없는 힘으로 지구와 우주를 연결할 것 같았고 수천수만 가지의 자신의 마음을 사다리에 담아 우주로 보내줄 것 같았다. 꿈의 사다리를 향한 그의 헌신, 멀리 떨어진 고향에 대한 그리움, 손자로서 할머니에 대한 고마움을 그는 사다리에 담기로 한다(100세 할머니를 위한 생일 선물이기도 하다). 이렇듯 그는 인간이 우주를 만질 수는 없지만 예술은 우주로 가는 모든 사람을 위한 시공 터널로 변형될 수 있음을 불꽃놀이의 형태로 보여주었다.

마침내 <하늘 사다리>의 타오르는 영상과 다큐멘터리는 국·내외에서 큰 주목을 받으면서 예술에 국경이 없음을 시사하였다. 하늘로 향하는 이 불사다리는 감정, 생각, 시간과 같은 추상적 의미를 지닌 특별한 기호가 되었다. 예술가와 관객 사이에 놓인 소통을 다리일 수도 있고 세계와 세계를 잇는, 예술과 예술의 연결고리일 수도 있었다.

예술 작품은 특정한 매개체를 통해 예술가의 주관적인 이념을 표현한다. 작품 창작

에 있어서 화약은 가변적이지만 복제될 수 없는 특징이 있다. 채국강의 불꽃 작품은 순간성, 통시성, 동시성의 예술적 특성을 나타냈다. 통제할 수 없는 많은 요인의 영향으로 불꽃 계획은 대체할 수 없었지만 그만의 독립적인 의미를 가질 수 있었다.



<도판 46> 채국강(蔡國強)의 <하늘 사다리> 준비 과정, 2015

이미 그는 1993년 장성의 서쪽 끝인 가옥관(嘉峪關) 고비사막에서 화약을 사용한 대규모 작업인 <만리장성 10,000m 연장 프로젝트(萬里長城延長一萬米計劃)>를 진행한 적이 있다. 사막 속에서 100초 동안 피어난 10,000m 불꽃 장벽은 2천 년 이상 잠들어 있던 장성을 깨우는 기(氣)를 형상화하여 장성의 웅장함을 더욱 돋보이게 했다.<sup>57)</sup> 그는 이 작품의 제작 의도에 대해 “달에서 지구를 내려다보았을 때 유일하게 보이는 축조물인 장성을 10,000m 더 연장함으로써 사람들에게 보다 더 잘 보이게 하고 싶었다”<sup>58)</sup>라고 언급했다. 이는 그가 중국인들의 상흔이나 그 밖의 정치적 색채를 띠지 않고, 다만 장성의 웅장함을 극대화시킴으로써 중국의 역사와 전통의 힘을 국제사회에 보다 널리 알리려 했음을 시사해 준다.<sup>59)</sup>

57) 채국강(蔡國強)은 작업을 시작하기 전, 함께 했던 일본 관광객들에게 중국의 약초로 만든 차를 마시게 했다. 이것은 중국 고대의 지혜와 힘을 빌려 함께 작업에 참여한다는 정신적인 측면을 강조한 행위였다(Zhang ZhaoHui, 『Where Heaven and Earth Meet: Xu Bing & Cai Guo-Qiang』, 『Beijing: Timezone』, 8, 2005, pp. 13-14).

58) 2014년 7월 10일 오후 4시 아트선재센터에서 개최된 《채국강(蔡國強)과의 대화-나의 근황》에서 이 작업이 진행된 배경과 작가의 의도에 대한 본 연구자의 질문에 대해 차이구어치양은 이와 같이 답했다.

59) 정창미, 「중국현대미술과 ‘만리장성(萬里長城)’의 역사성-1980년대 이후 설치 및 행위예술을 중심으로」, 『현대미술사연구』, 39, 2014, pp. 273-274.



## 제4장 연구자 작품의 실제와 분석

### 제1절 작품의 형성 배경 및 전개 과정

이 장에서 연구자 자신의 작품을 분석하고자 한다. 먼저 연구자 작품인 《한 가지 가능성(One Possibility) 시리즈》의 내적 형성 과정을 설명하고, 예술적 매개체인 불 연구에 집중하면서 바슐라르의 불의 철학 사상, 불교 선 사상, 예술 치료 등을 바탕으로 시리즈를 이루고 있는 작품의 발전 과정을 살펴볼 것이다. 이는 자신의 작품을 객관적으로 바라볼 수 있는 능력을 기르고, 앞으로의 작품 방향을 모색하려는 의도이다. 본 논문을 작성하면서 연구자가 자기 자신의 작품에 대한 설명 능력을 키우는 동시에 연구자의 예술적 관념을 확고하면서 작품과의 객관적인 소통 방법을 찾는 데에 가치가 있다.

불은 예술적 상징으로서 표현의 자유와 자발성을 보여줄 뿐만 아니라 미학적 시각의 다양한 순간에 분명한 은유로 고정을 시킨다. 불은 사람의 생각을 불러일으키고 변증법적으로 승화를 시킨다. 불의 순환적 변증법적 이중적 상징성과 사물의 정화와 승화는 예술 작품에서도 사용한다. 클라인이든 오토 피안(Otto Pian)의 작품에는 불의 영적 상징적 의미가 내포되어 있다. 예술가는 불을 예술적 상징으로 활용하여 작품에 더 큰 다양성과 복잡성을 부여하고 대상을 초월한 '비물질성'도 부여한다. 이런 비물질성은 물질로부터의 영적 분리를 강조한다. 예술가는 불을 예술적 상징으로 사용하여 현대 사회에 내재된 철학과 종교 삶과 죽음, 환생에 대한 예술가의 통찰과 자신의 영적 의지를 표현한다.

연구자의 작품인 <one possibility>의 뜻은 한 가지 가능성이다. 이 작품은 불과 액션 페인팅의 콜라보를 통해 나타낸다. 연구자는 먼저 액션 페인팅이라는 기법으로 그림을 그린 다음에 불로 태운다. 이 태운 작품을 재구성하여 나타낸다. 연구자는 이런 흔하지 않은 창작 방식으로 다양한 예술 언어와 가능성을 탐구하는 데에 시도한다. 따라서 작품의 이름은 <one possibility> 즉 한 가지 가능성을 칭한다.

앞서 이야기한 바와 같이 이브 클라인이 선(禪) 사상, 장미십자회, 연금술의 영향을 받아 작품 속에 불이 평면 위에서 타올라 "허공"이라는 비물질적 정신 추구를 표현하는 데에 주력하고 있다. 오토 피안은 제로 그룹 대표 예술가로 불의 불

확실성을 이용하여 그림을 그리는 방식으로 우연히 화염의 도상을 얻었다. 원래 조각 예술가였던 이승택은 불을 매개로 "비물질적"인 예술에 대한 자신의 욕구를 표현하려 했다. 일본의 당대 여성 예술가 시오타는 작품 속에 불을 사용하여 자신 어린 시절에 겪었던 화재를 재현하여 이에 대한 트라우마를 치료하였다. 미국의 영상 예술가인 빌 비올라의 영상 속 불은 종교에 대한, 생사의 순환에 관한 궁극적인 탐구이다. 반면 중국 예술가 채국강(蔡國強)은 동양의 전통적인 문화 아이콘인 불꽃놀이를 이용해 하늘과 보이지 않는 허황한 세계와의 대화를 시도했다.

그들 사이의 공통점은 모두 불을 예술의 매개체로 활용해 예술 영역에서 자신의 '비물질성'을 표현하려는 것이다. 위와 같은 '비물질성'에 대한 탐구와 추구는 세계, 사회, 종교, 감정 등 모든 인간의 정신 활동에 대한 사고방식으로 해석된다. 이러한 사고방식은 선(禪) 사상과 연결되어있다.

연구자 작품 중 '불'은 예술의 매개체로 마찬가지로 '무물질적'이라는 표현을 탐구하고 내용은 불을 예술의 매개체로 연구해 바세랄이 불에 대한 철학, 불교 선종 사상을 사상지도로 하고 형식적으로는 액션 페인팅(Action Painting)의 창작방식을 녹여 자신만의 독특한 예술표현 언어를 형성했다.

### 1. 《One Possibility 시리즈》 작품 형성 배경 및 발전 과정

"one possibly"는 연구자가 박사 과정 중에 완성한 연작이다. 그러나 "one possibly"를 만들기 전에 연구자는 여러 방면의 시도를 했었다. 이러한 시도는 "one possibly"의 기초를 다졌을 뿐만 아니라 "one possibly"의 성형 과정을 정리하는 것도 "one possibly"에 대한 보다 심층적인 정리이기도 했다.

대학원생 기간에 나는 판화, 사진, 행위예술, 그리고 영상매체 등의 과목을 수강했다. 너무 많은 선택과 예술에 대한 자유로운 표현방식이 연구자로 하여금 예술에 더욱 깊은 흥미를 가지게 했을 뿐만 아니라 동시에 어느 정도의 고민도 가져왔다. 사용할 수 있는 방식이 너무 많았다. 오히려 연구자를 어찌할 바를 모르게 했다. 연구자는 다시 막막해졌다. 내가 그때 했던 작품들은 모두 그 찰나의 생각에서 비롯된 것들이었고 그때 어떤 생각이 들어 그 작품을 하게 되었다.



<도판 47> 백설 <One possibility 시리즈> 부분, 2021

<도판 48> 백설 <One possibility 시리즈> 부분, 2021

극도로 막막해졌을 때 나는 우연히 타피에스의 자서전에서 이런 구절을 보았다: "내 마음속에 생겨난 많은 무의식적이고 신비로운 동기나 영감들은 초현실주의적인 평가를 받았다; 또한 동양예술은 모더니즘에 대해 이야기를 하군 한다; 동양 사람들은 지평선 반대편에서 나에게 문화적 자양분을 보내주었고 이것이 내가 현대파 예술을 사랑하게 된 또 다른 이유라고 말할 수 있다." 타피에스가 언급한 동양적 문화적 자양분은 바로 선종주의이다.

## 2. 작업배경으로서의 선종(禪宗) 사상

앞의 제 2장에 언급한 듯이 선종사상, 즉 선종미학은 동서양 예술에 영향을 미친다. 또한 앞에서 언급한 예술가들은 이브 클라인이나 이승택 등은 선종사상의 영향을 받았고 '비물질적' 순수한 정신 세계를 추구한다.

선은 동양의 독특한 사고방식이지만 서양의 문화와 예술에도 중요한 영향을 끼친다. '선'은 원래 산스크리트어로 '선나(Dhyana)'라고 불리고 '고요한 생각'을 뜻한다. 선은 불교 사상의 근본정신인 '무상(無相)'이 밑바탕에 존재한다. 선종은 심성 수행을 통해 내적 승화와 초월을 얻는다. 중국 고유의 선종 체계는 중국 전통 노자·장자 철학, 유교 심성설(心性說)<sup>60</sup>에 불교가 융합해서 생긴 것이다. 일본 선종은 효덕천황

60) 유교 심성설은 성리학에서 심(心)·성(性)·정(情)과 그 관계를 중심으로 인간 존재의 양상을 다룬 성리학이론.인성론.

[출처: 한국민족문화대백과사전(심성론(心性論))]

백지4년 (孝德天皇白雉四年-653년) 도소(道昭) 스님이 당나라에 가서 불교의 도를 구하면서 일본으로 들어간 후 일본을 건너 한반도에 들어와 새로운 일본 선(禪)과 한국 선(禪)을 발전시켰다. 이후 유럽과 미국으로 퍼져 현대 예술과 철학에 영향을 끼쳤다.

20세기 초반에 선종 사상이 바다를 건너 미국으로 전해졌으며, 최초의 전도자는 스즈키 다주오였다. 1870년에 태어난 일본 선사는 성인이 된 후 사찰에서 혼자 명상에 전념했다. 미국 이민 후 점차 불교를 전파하기 시작하여 미주, 유럽, 일본을 여러 차례 방문하여 설교와 저술을 통한 전도 활동을 펼쳤다.



<도판 49> 佛陀涅槃

오늘날 선은 불교 범주에 완전히 귀속되지 않는다. 선은 많은 정신 전통과 함축을 나타내는 선종 사상에 포함된다. 선은 비공식적이고 유동적인 것이다. 선 수행자들은 ‘깨달음’을 추구하며, 선 깨달음의 궁극적인 추구는 해탈이다. ‘깨달음’ 후의 세계는 내부에서 외부에 이르기까지 만물일체다. 선은 시간, 공간, 언어, 기존의 다양한 사상 전통을 극복하고 초월하는 힘을 가지고 있다. 선은 긍정적인 자유, 자율성, 자유로운 사고를 옹호한다. 이런 정신은 예술가의 상상력을 확장하고 예술 활동을 더 자유롭게 할 수 있도록 하다.

스즈키 다이세쓰의 설명에 따르면 선종의 특징은 ‘순수, 성실, 자유 선포’이다. 이는 실제로 인간 존재의 상태를 나타낸다. 이 상태에 도달하려면 ‘생명의 본모습’에 따라 살아야 한다. 선종에서 이야기하는 ‘생명의 본모습’은 의식에 잠기지 않고 무의식의 우주와 연결되어 있는 상태이다. 누구에게나 생명이 있지만, 그들의 본모습은 무수한 인간의 욕망과 물질적 욕망에 오염되어 있다. 인간의 이성은 제한적이며 제한된 능력으로 세계를 구축해왔다.

선종(禪宗) 사상은 정치적이거나 종교적인 의미가 아니다. 선은 형식에 국한되지 않고, 외부에 의존하지 않는 일종의 정신 체험이다. 혜능 스님의 『육조단경(六祖壇經)』 4절에서 "菩提本无树, 明镜亦非台 (보리본무수, 명경역비태); 本是无一物, 何处惹尘埃 (본래무일물, 하처야진애)."<sup>61)</sup>라고 말했다. 망상과 집착을 하지 않도록 가르쳐서 마음을 보고 자기 보리를 깨달을 수 있게 하는 데에 있다.

현대예술의 본질은 관념이며, 현대예술은 일종의 특정의 완성된 상태를 의도하지 아니하고 창작의 이념이나 과정을 중시하는 개념예술이라고도 할 수 있다. 선종 사상과 현대예술의 목적은 형식을 희석하고 제거하는 데 있으며, 대상으로부터 멀어지는 정신적인 성찰에 바탕을 두고 있다.



<도판 50> 백설 <One possibility 04-1>, mix media on canvas, 180×3000cm, 2021

로버트 스미스(Robert Smith)는 『현대예술의 여러 개념』이라는 책에서 하나의 영구적으로 보존되고 휴대할 수 있는 고급스러운 전통 예술적 외관을 포기하는 관념적 예술에 대해 이야기했다.<sup>62)</sup> 그는 전례 없는 방식으로 관념을 강조한다. 이러한 관념의 근원은 예술가들이 삶을 실제로 표현하고 싶어 한다는 점에 있다. 예술가들은 전통적인 선형 세계에서 벗어나 형식에 구애를 받지 않고, 창작의 목적과 실현의 수단을 실천으로 통합하기 위해 노력하고 있다. 선종 사상은 차이와 모순을 제거함으로써 마음의 해방과 자유를 달성하려고 시도한다. 이러한 반이성, 반논리, 반개념적 사고는 서양 현대예술의 정신과 조화를 이룬다. 선은 사람들의 독립성과 성실성에 주의를 기울이고 생명을 존중하며 자유를 옹호한다. 이는 현대예술의 추구이기도 하다.

61) 혜능 스님(唐대의 선승, 선조의 6대 계승자), 『육조단경(六祖壇經)』, 중국 선종 제6조, 4절. "菩提本无树, 明镜亦非台; 本来无一物, 何处惹尘埃." 이 말의 뜻은 "보리수와 거울은 본래 없다. 그러므로 먼지가 생길 수도 없다."이다. 이 계승은 해탈의 경지에 이른다고 말할 수 있다.

62) 王玉雪, 「浅谈艺术与艺术观念」, 中国知网





<도판 51> 백설 <One possibility 04-2>, mix media on canvas, 180×3000cm, 2021

인생의 짧음과 우주의 영원함 사이의 모순은 인류가 직면하는 궁극적인 문제이다. 선은 개인의 정신 차원의 확장을 통해 개인의 삶의 한계를 벗어나게 한다. 예술적 창작에서는 창작자의 생각 한계가 해소되고 일종의 예측 불가능성과 무의미함이 성취된다. 이는 서양 현대예술의 ‘랜덤’과 같은 우주의 본연 모습을 보여준다. 예를 들어, 미국 예술가 잭슨 폴락(Jackson Pollock)은 화려한 회화 방법으로 작품을 만들고 작품의 예술적 정신은 자연적 특성을 가지고 있다고 말했다. 그의 창작 과정은 선종에서 말하는 ‘모든 법의 무상함’과 같이 ‘떨어지지 않고 되풀이되는’ 과정이다. 이 과정은 자의식의 흐름으로 설명한다.



<도판 52> 백설 <2015-1>, 중국선지와 중국먹물, 150×250cm, 2015

연구자의 작품 과정에서도 이런 의식의 흐름으로 가득 차 있다. <도판 54>와 <도



판 55>에서처럼 캔버스 위의 패턴들은 모두 무의식적으로 만든 것이다. 합리적인 분석을 통해 요약된 패턴이 아니다. 이러한 무의식적 패턴을 끊임없이 반복하면서 연구자는 자신의 작품을 통해 세계에 대한 이해와 삶의 경험을 표현하고자 했다. 선(禪) 사상은 사물의 진리를 관찰하는 체험을 중시하며, 이러한 체험들은 몸과 마음의 축적에 기초하여 필연적인 마음의 변화와 만유의 관계를 강조한다.

연구자의 작품은 다 그린 그림을 불로 태우는 방식으로 창작한다. 이러한 기법을 통해 작품 속에서 불과 禪의 결합은 뜻깊은 함의가 있다. 이 함의는 바로 '열반(涅槃)'이다. 이 단어는 죽음과 탄생이 동시에 완성하는 순간을 상징한다. 소멸은 또한 환생의 완성이므로 영생과 완성의 경지에 달한다. 이 상태는 연구자가 앞서 언급한 '더 나쁠 수 없는 게 최고의 상태다'와 일맥상통한다. 그래서 연구자 작품에서 불의 상징, 불교 열반에 대한 해석이 담겨 있다. 열반은 또한 죽음과 완성을 상징한다. 불은 바로 이렇게 신기하다. 이 과정은 더 이상 파괴에서 재구성으로 가는 단순한 과정이 아니다.

연구자는 예술적 표현의 형식을 통해 생명의 본질을 본래의 모습으로 회복시키고자 했으며 이 동안 명상과 성찰을 통해 자아 존재를 이해하고자 했다. 연구자의 작품은 모든 것을 제거하고 작품을 보는 이로 하여금 고독한 명상의 세계로 이끌고자 했다. 이러한 예술 작품은 일종의 사상적 상징을 형성하며, 이를 통해 연구자는 관객으로 어떤 관념을 전달하려 했다. 작품이 만들어지는 현장에서 가져오는 침묵 속에서 말로 표현하기 힘든 무언가를 느끼고 경험한다. 마음이 자연스럽게 순수한 상태로 돌아가서 진정한 자아가 깨어나 작업에 반영된다. 이러한 명상은 작품을 매개로 감상자에게 전해지기를 원하는 것이다. 경험을 초월한 승화의 기쁨 같은 것을 말한다.

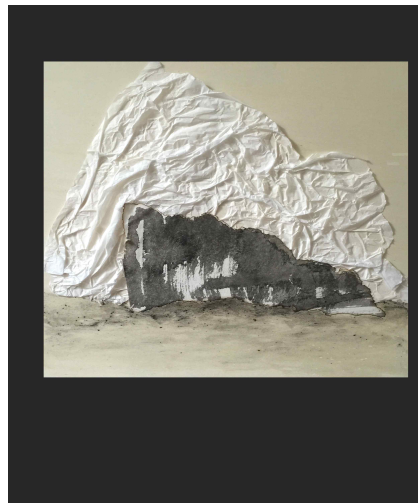
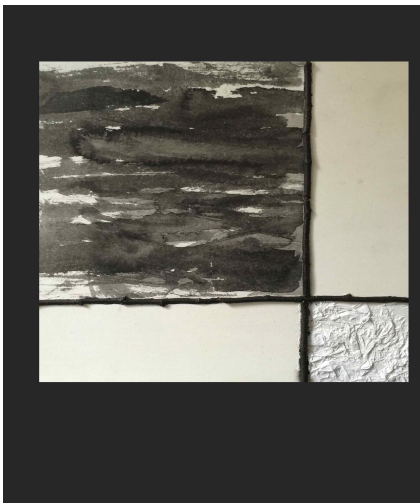
그때 연구자는 중국 전통의 화선지와 중국 잉크로 비중국 전통의 그림을 그려 보고 있었다. 이 그림들은 모두 자폭이 크지 않고 순간의 생각을 즉각적으로 완성할 수 있는 그림들이다. 화면을 구성하는 색은 검은색과 흰색이다. 연구자는 대학 시절 배운 여러 기법을 포기하고 "나는 그림을 잘 그리는 사람"이라는 것을 잊었다. 연구자는 창작의 원동력이 무엇인지에 초점을 맞추기 시작했다. 연구자가 그동안 시도한 작품들은 작품의 대상이 구상적인 이미지에서 추상적이거나 비구상적인 상태로 변화였다. 이 변화의 배경에는 자기 자신 생각의 변화가 있었다. 연구자는 깨닫기 시작했다. 현대예술의 본질은 관념이며, 현대예술은 일종의 특징의 완성된 상태를 의도하지 아니하고 창작의 이념이나 과정을 중시하는 개념예술이라고도 할 수 있다. 선종 사상과 현대예술의 목적은 형식을 희석하고 제거하는 데에 있으며 대상으로부터 멀

어지는 정신적인 성찰에 바탕을 두고 있다. 그래서 연구자는 더 이상 화면에 구체적인 이미지가 있는지 없는지에 집착하지 않는다. 자신의 작품이 정신적으로 더 깊은 의미를 갖기를 바라는 뿐이었다.

작품에서 사용하는 색에 연구자는 덧셈을 한 적이 있는데 흑백에 채색을 더한 적이 있고 프린트 방식으로 표현한 적이 있다. 하지만 결국에는 흑백을 주조로 한 색깔 사용으로 회귀했다. 흑백이 색상의 극과 극이라는 것을 알게 되었기 때문이다. 흑백의 대비는 종종 가장 격렬한 화면의 감흥을 끌어낼 수 있다.

중국 역사상 어떤 철학자는 태극도가 바로 중국화의 비결이라고 말한 바 있다. 태극도는 바로 흑백 2색이다. 흑백은 음양을 나타낼 뿐만 아니라 사물의 양극을 나타내기도 한다.

흑백의 두 가지 색으로 요약하여 표현하는 예술은 단순하고 순결한 색으로 솔직하게 당신에게 보내고 싶은 다채로운 세계로 채색의 외피를 벗겨낸 후 나타나는 미적 의향이 필요하다. 흑백의 극과 극의 화면에는 서로 다른 예술적 장력이 존재한다. 흑백은 화면 형식이라는 측면에서 시각적 패턴이 받는 충격은 우리의 예술적 지각으로 색채의 정보보다는 도형의 정보를 더 많이 느끼도록 하다.



<도판 53> 백설 <2015-2>, 중국 선지와 중국 먹물, 담뱃재 50×50cm, 2015

<도판 54> 백설 <2015-3>, 중국 선지와 중국 먹물, 담뱃재 50×50cm, 2015

그러나 이러한 흑백 도형이 발생시키는 밝기 자극효과는 시각에 강하게 작용하여 우리의 예술적 지각을 순조롭게 진행시키고 그리하여 예술품 내부의 시각적 기호를

직접적 파악하게 한다. 흑색과 백색은 예술적 상징에 매혹적인 의미가 배어 있는 감성적인 환상, 순수한 시각을 창조한다. 이러한 의미는 우리의 감상이 정상적인 추리보다는 감상을 통해 완성되게 한다. 마찬가지로 그것은 흑백화의 순수한 형식의 미학적 가치를 암시한다.

중국 고대 화론에서는 흑백 두 색에 대한 많은 서술이 있다. 예를 들면, "수묵은 상이다", "수묵은 색이 없고, 실은 큰 색이다."<sup>63)</sup>라는 서술이 있다. 따라서 모든 색채의 극한 색은 무색이며 색을 사용하지 않고도 색은 전부 현란한 극으로, 여전히 자연과 흑백으로 돌아가며 만물 중에 존재할 수 있는 모든 색채가 숨어 있다. 이런 심각한 변증법 사상은 노자가 말한 바와 같다: "대범하면 모퉁이가 없고 큰 기개는 늦게 되며 큰 소리는 소리를 좋아하며 꼬끼리는 보이지 않는다."<sup>64)</sup> 중국인들은 또한 흑백이 여러 가지 색깔 중에서 가장 명확하고 뚜렷한 색상이 주색이어야 한다고 생각한다. 모든 색채의 극과 극, 변화는 모두 이 두 가지 색이 필요하다.



<도판 55> 백설 <2018-1>, 캔버스 아크릴 안료 90×90cm, 2018

<도판 56> 백설 <2018-2>, 캔버스 아크릴 안료 90×90cm, 2018

서양화가들은 단색화, 흑백화에 대해 그들만의 견해를 가지고 있다. 비록 현대적 의미의 흑백화는 삽화가 융성하던 시기에 점차 발전하여 순수한 예술 형식으로서 아

63) 何显达, 「黑白美学与中国山水画的藝術」, 中国知网

64) 陈传席, 『中国绘画美学史』[M]. 人民美术出版社, 2012

직 대부분 사람들에게 인정받지 못했지만 흑백화는 여하튼 항상 단색화의 한 특수한 형식이며 오늘날의 예술 다원화의 추세 속에서 그 존재는 전통의 예술 형식과 궁극적 목적에서 어떤 차이가 있을 수 있겠는가?

흑백화는 작은 초고일 수도 있고 마찬가지로 큰 작품으로 만들 수도 있는데 예를 들어 말레비치, 엘헬더, 맨골드 등의 작품도 마찬가지로 세계인이 인정하고 있으며 그것은 심오한 경지로 인간의 충동과 감정을 남김없이 표현하고 있다. 중국과 외국의 우수한 흑백화 중에서, 우리는 작품 속에서 일종의 생명력의 균형을 느낄 수 있으며 그것이 세운 일련의 독특한 예술 법칙도 발견할 수 있다.

흑백화는 색채라는 시각적 요소의 표현적 특징을 감소에서 없음의 단계로 줄였기 때문에 다른 면에서는 초감각적 진실을 표현하는 지극히 개괄적인 경지에 이르렀고 예술적 의미의 강화라는 법칙에서 출발하여 현상의 세계와는 무관한 예술세계를 창조하여 순수한 예술로 만들었다.

위에 말하는 이유로 인해 연구자는 자기 자신 작품의 색상 선택을 통일했다, 오직 흑백의 두 가지 색만을 남겼고 채색에 대한 시도는 지양했다.

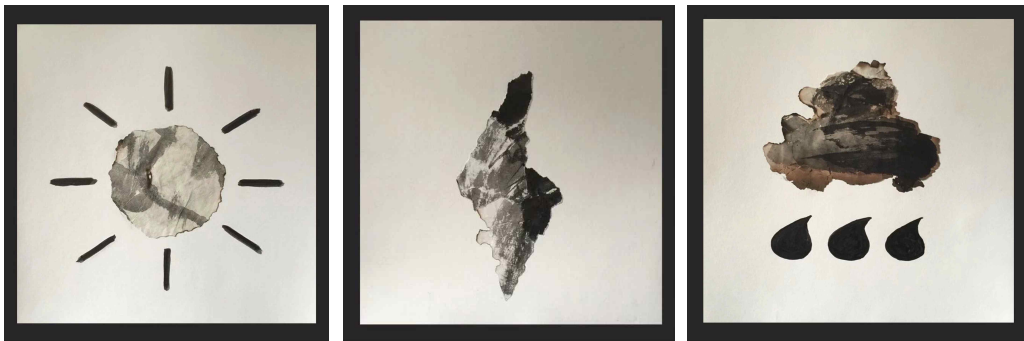


<도판 57> 백설 <2018-3>, 캔버스 아크릴 안료, oversize . 2018

회화 재질과 매체 선택에 있어서 연구자는 몇 가지 시도를 거쳤는데, 회화 재질의 경우 처음에는 중국 전통의 선지와 중국 전통이 아닌 잉크로 그림을 그렸다. 모두 척

폭이 크지 않아 순간적인 생각을 즉각적으로 완성할 수 있는 그림들이다. 연구자는 삶의 본질을 예술적 표현으로 원래의 형태로 되돌리고 이 시기의 명상과 반성을 통해 자아의 존재를 이해하려 한다는 생각을 더 큰 척도의 작품에서 표현하려 한다. 연구자가 하는 일은 모든 것을 없애 고독한 명상의 세계로 유도하는 것이다. 이 예술 작품들은 일종의 이데올로기 기호를 형성하며 연구자는 이 기호를 통해 관객들에게 어떤 사상을 전달하려 한다. 작품 제작 현장이 주는 고요함 속에서 당신은 말로 표현할 수 없는 것을 느끼고 경험한다. 마음은 자연의 순결한 상태로 돌아가고, 진실한 자아는 작품 속에서 깨어나고 구현된다. 이런 깊은 상상은 체험을 초월하는 어떤 승화 기쁨 같은 것 예술 작품을 통해 관람객에게 전달한다.

따라서 작품에 시도하였는데 기존에 시중의 재료는 화면의 자폭이 너무 작아 시각적 효과가 부족하다. 화면의 용량이 부족하면 충분히 생각을 표현할 수 없다. 그러나 중국 전통의 선지는 선지 자체의 척폭이 크지 않고, 한 장의 크기는 보통 1.6m에 1m를 곱해 만든다는 단점이 있다. 척폭이 큰 작품을 만들려면 선지를 붙여야 하고, 중국 선지가 붙는 과정이 복잡하고 시간도 오래 걸리는 등 연구자의 창작의 즉각성을 제한하고 있다. 이런 즉각적인 것은 만족할 수 없어서 연구자가 작품 창작에서 표현하고 싶은 즉각적인 자의식의 흐름 선종의 '제법통달'을 제대로 나타낼 수도 없다.



<도판 58> 백설 <2016 날씨 시리즈>, 중국선지와 중국먹물 50×50 cm, 2018

이에 따라 연구자가 선택한 캔버스 재료는 중국 선지에 비해 크기에 장점을 가지고 있으며 한 권의 캔버스는 보통 폭 1.8m에 길이 10m, 심지어 30m로 척폭에서 중국 선지보다 우수하다. 내가 그동안 중국 선지에 사용한 것은 중국 잉크를 안료로 창작한 것이다. 그러나 중국 잉크는 수용성이어서 캔버스 위에 부착력이 없어 그림



의 흔적을 남길 수 없다. 그래서 연구자는 유화 작업해 보았지만 유화 안료는 반드시 기름으로 희석조절해 기름과 유화 안료로 작업해 부착하는 문제를 해결했지만 유화는 건조시키는 데에 걸리는 시간이 길었고, 특히 비가 오는 날에는 작품 하나가 완전히 건조할 정도로 적어도 보름은 걸렸다. 이렇게 느린 건조시간으로는 연구자가 즉시 창작하고 회화 층수가 실시간으로 겹쳐야 하는 욕구를 충족시키지 못하지만 연구자가 빠르게 작품을 완성하려면 새로운 물감의 매개체를 찾을 수밖에 없다. 마지막 연구자는 아크릴 안료를 사용해 물로 조화시키고 캔버스 위에 작업했는데, 이런 조합이 원래 중국 선지에 중국 잉크를 넣는 것과 가장 비슷한 효과를 냈다. 게다가 아크릴 안료는 캔버스에 잘 부착할 수 있고, 완전히 건조되는 시간도 짧아 연구자가 즉시 작품을 완성할 수 있는 욕구를 충족시킬 수 있었다.

그래서 연구자는 작품 소재 선택에 있어 일련의 시도 끝에 기초 매개 재료로 캔버스와 아크릴 안료를 선택했다.

## 제2절 연구자 작품의 표현 양상

### 1. 불과 액션 페인팅(Action Painting)을 결합하는 표현 방식

과학 기술의 급속한 발전과 함께 현대 사회에서 사진, 컴퓨터 그래픽이 연속적으로 발명되었다. 이러한 기계적으로 생성된 이미지는 일부 측면에서 사실적인 그림의 기능을 대체하였다. 예를 들어, 다큐멘터리 촬영은 전통적인 이젤 그림의 인물 초상이든 풍경과 같은 주제이든 촬영은 대상의 실제 이미지를 완전히 복원할 수 있다. 이뿐만 아니라 3D 프린팅의 등장으로 회화 기법을 모방하여 기계적 이미지가 더욱 정교해졌다. 예술 작품의 복제에 적용된 이러한 과학 기술 발전은 시각 예술 분야를 침식하는 현상을 낳고 있다. 이러한 현상은 예술가들로 하여금 회화 존재 가치에 대한 경각심을 일깨운다. 이에 따라 회화는 강제로 대상을 따라가는 것을 능동적으로 피하게 되었고, 촬영과 구별되는 회화 그 자체의 가치를 지속적 확대해 나갔다. 우리가 만드는 예술 작품은 기계로 복사할 수 있는 예술 작품과 어떤 차이가 있는가. 연구자도 이 문제에 대해 깊은 고민을 했다.



앞 장에서 연구자는 연구자 작품이 직접 땅에 닿아 길이가 보통 10~30m인 큰 캔버스에서 작업을 시작한다고 말했다. 이 그림은 지면에 평평하게 펼쳐져 있는 무대와 같다. 그런 다음 캔버스에 아크릴 등 기타 복합 재료를 사용한다. 무의식적으로 물질과 물질의 접촉을 이끈다. 이 그림의 과정은 마치 액션 페인팅과 같다. 액션 페인팅'에 불을 매개체로 융합시키는 것은 필자가 다른 예술가들과 구별되는 예술적 표현이다. 앞서 언급한 이브 클라인(Yves Klein), 오토 피엔(Otto Piene)은 2차원 평면에 종이나 캔버스에 직접 불을 사용하고, 이승택, 시오타 치하루(Shiota Chiharu) 등 예술가들은 3차원 입체 공간에서 영상 미디어, 장비 등 예술 형식을 채택하여 불을 매개체로 창작을 하였다. 연구자는 불을 연구자 매개체로 '액션 페인팅'이라는 형식을 적용하여 예술 창작을 하였다.

그러나 이런 방식으로 창작한 사람은 연구자가 처음이 아니다. 이미 20세기에 잭슨 폴락이 선두주자이다. 그의 퍼포먼스는 액션 페인팅 퍼포먼스 페인팅이다. 20세기 현대 회화 추상 표현주의에서 가장 뛰어난 예술가 중 한 명인 그는 특유의 '액션 페인팅' 기법으로 당시 사람들의 뺏속까지 파고든 전통 회화의 이념을 바꾼 주역이다. 2차 세계대전 이후 미국에서 아방가르드 예술의 급속한 발전을 추진하기도 했다. '액션 페인팅'은 새로운 표현 방식으로 당시 국제에서 중요한 위치를 차지했다. 그는 자신 내면의 영적 힘을 전달하기 위해 가장 직접적이고 효과적인 신체 활동을 사용하였던 것이다. 그는 캔버스라는 무대 위를 자유롭게 활보한다. 붓을 잡고 캔버스에 가볍게 물감을 뿌리면서 신비하고 복잡한 질감 효과를 만들어낸다. 그 외에도 물감과 물감이 겹쳐서 충돌하는 느낌도 좋아한다. 주사기로 물감을 뿌려서 만들어진 라인도 선호한다. 때때로 돌, 모래, 못, 유리 조각과 같은 다양한 매체를 페인트와 혼합하여 독특한 질감을 만들어낸다. 이러한 효과를 캔버스를 자유롭게 활보하면서 연기에 몸의 움직임의 궤적이 그대로 기록된다. 그렇기에 그의 작업 과정을 '액션 페인팅'이라고 한다.

폴락은 자신의 창작에 비합리적인 관념을 포함시킨다. 창작할 때 의도적으로 아무 것도 표현하지 않는다. 그림을 완성한 후에야 자신이 표현하고 싶은 부분에 결정적으로 조정하는 다음 프레임을 늘인다. 이 창작 방법은 지저분하고 엉뚱한 그래피티 작품과 다르면서도 자연스러운 효과를 충분히 내포하여 작품에 특별한 매력을 발산한다. 무작위로 보이는 펜은 물감과 물감 간 상호 작용의 우연한 효과를 숨기고 있다. 우연한 효과는 물감과 물감 사이에 상호 작용의 불가피한 결과와 혼합된다.



<도판 59> Jackson Pollock의 액션 페인팅

그가 전시한 작품들 역시 그의 가장 진실되고 직접적인 감정과 일치하며 추상표현주의의 가장 본질적인 특징을 보여준다. 그는 자신의 예술적 언어를 사용하여 전 세계에 대한 자신의 견해를 표현할 용기를 발휘했던 것이다. 그래서 인지 그림을 그릴 때 터져 나오는 열정적인 정신 상태는 창조할 때 인간 의식의 발전 사고를 뚫고 나온 색채의 거칠고 긴박함이 고스란히 드러나 있다. 그림에 구체적인 이미지가 없지만 실제로 그림을 구성할 때 나름의 논리가 있다. 그의 작업에 사용한 기법은 독창적일 뿐만 아니라 우리로 하여금 예술의 본질을 충분히 느끼게 한다. 즉, 자기의 생각을 표현하기 위해 자신의 언어를 사용해야 한다.

폴락의 액션 페인팅의 영향으로 연구자 작품을 액션 페인팅적 요소가 가미된다. 하지만 액션 페인팅의 형식으로만 표현되는 것이 아니라 그것을 기반으로 연구자 자아 인식을 통합하고 불의 요소를 추가하였다. 작품을 만드는 과정에서 더 임팩트 있게 하기 위한 연구자만의 스타일 구축 즉, 불을 태우는 액션 페인팅이다.

구체적인 과정은 다음과 같다. 물감 등 종합적인 재료를 뿌리고 재료를 그림과 섞은 다음 나뭇잎을 덮거나 직접 불을 붙여서 캔버스에 재료를 태운다. 매개체에 따라 불과 반응하는 시간이 다르며, 이는 재료 자체의 물리적, 화학적 특성에 의해 결정되며, 연소 시간 길이에 적절하게 개입할 수 있지만 화염의 질감 효과를 완전히 제어할 수는 없다. 작품의 표면 질감은 당시의 온도, 습도, 바람의 영향으로 최종 프레젠테이션 효과에 영향을 미친다.



<도판 60> 백설 <One possibility 01>, mix media on canvas, 180×1000cm, 2021

프랑스 철학자 바슐라르의 『불의 정신 분석』에서 “불은 모든 현상에서 정반대되는 두 가지 가치 평가인 선과 악을 얻을 수 있는 유일한 현상이다. 천국을 밝히고 지옥에 타 버린다. 불은 불 옆에 암전히 앉아 있는 아이들에게 기쁨을 주고, 불길을 가지고 노는 자와 물을 모르는 자들에게 벌을 내린다. 불은 수호신이자 존경을 받는 신이다. 좋기도 하고 나쁘기도 하며 스스로 부정할 수 있다. 이에 이는 보편적인 해석 원칙이라고 본다”.<sup>65)</sup>라고 말한다. 바슐라르의 이 말은 불 자체의 물리적, 화학적 성질이라는 이중성을 동시에 갖고 있음을 충분히 보여주었다. 동시에 영적인 면에서 찬반의 상징적 의미를 갖고 있다. 불은 연구자 작품에서 물질적 매개체 역할을 할 뿐만 아니라 이 두 성질을 이용하기 때문에 연구자 작품에서도 불의 물리적, 화학적 반응을 볼 수가 있다. 즉, 불과 캔버스에 있는 매개체와 연소 반응을 낸다. 불은 영적인 차원, 예술적 부호로 연구자 작품에 나타나기도 하였다. 불 자체가 양면적인 상징성을 가지고 있기 때문에 불은 빛, 따뜻함, 선함, 치료와 같은 긍정적인 에너지를 상징한다. 불은 화재, 파멸, 악, 동양 불교의 열반을 상징하기도 한다. 불은 연구자 작품에서 매개체로 나타날 뿐만 아니라 상징적 의미를 지닌 예술적 부호로도 나타난다.

앞서 제2장에서 물질 사고에서 물질이 바로 관념이라는 말과 마찬가지로 물질의 선택과 사용은 창조 주체로서 예술가의 영적인 함의를 담고 있다. 이 영적인 함의를 어떻게 정확하고 강력하게 표현할 것인가에 따라 모든 것이 선택된다. 이를 병치하여 새로운 의미를 부여하기 위해 예술가는 재료를 매개체로 하여 순간적인 영감을 실제 행동을 통해 점차적인 이념으로 승화시킨다. 연구자는 불을 예술 재료로 사용하여 이

65) 가스통 바슐라르, 『불의 정신 분석』, 상무인서관, 2019, p.74.

예술 재료를 예술 부호로 변형시켜 불이 연구자 자신의 특정한 개인 재료, 즉 개인 스타일의 속성 특성이 된다.

더불어 연구자 작품 표면적 효과에 우연성이 있다는 이유다. 이 우연성으로 연구자 자신도 똑같은 효과를 다시 재현할 수 없다. 불과 복합 재료의 반응은 촬영 기계와 3D 프린팅으로 복제할 수 없어서 연구자 작품의 질감은 어떤 의미에서 연구자의 언어이며 기계로 복사 재현될 수는 없다. 이에 불에 감사하고 싶다. 상징적인 면에서 이중적인 의미를 부여할 뿐만 아니라 또한 형태 면에서도 연구자 그림 질감에 독특한 효과를 주기 때문이다.



<도판 61> 백설 <One possibility 01>, mix media on canvas, 180×1000cm, 2021

예술 창작에서 자신의 특징을 찾아내야 한다. 인상주의의 시작부터 추상적 표현주의에 이르기까지 모두 그러한 발전의 단서를 구현하였다. 그림은 시각적 변형 외에도 내면의 영적 가치를 강조한다. 감정 표현은 줄곧 고대의 단서였으며 기계적 이미지가 등장한 이후에 더욱 강화가 되었다. 감정과 더불어 내면의 영적 가치 추구도 관념에 의존한다. 기계적 이미지가 등장한 후 예술적 변화는 예술적 관념의 지속적인 혁신을 가속화하였다. 예술적 관념이 끊임없이 새롭게 갱신되는 오늘날, 예술가들은 예술적 표현과 함축적인 측면에서 더 깊이 생각할 필요가 있다.

연구자 작품은 그저 불의 요소와 결합한 액션 페인팅 ( Action Painting ) 이 아니다. 앞 장에서 언급했듯이 연구자 작품 주제는 ‘한 가지 가능성(One Possibility)’이며, 작품에서 다양한 가능성을 다양한 방식으로 시도하고 싶다는 뜻이다. 앞 장에서 언급한 연구자의 작품은 파괴에서 재생까지의 과정이다. 액션 페인팅 ( Action Painting ) 부터 불이 꺼지기까지 연구자 작품은 그저 파괴 종료의 상태일 뿐이다. 다음으로 이 구운 캔버스를 재구성할 것이다.



구체적인 재구성 방법은 <도판 60>과 같다. 이 캔버스들을 다양한 방법으로 재조립할 것이다. 예를 들어, 캔버스 접혀 주름 생기게 하여 추상적인 ‘산’ 형태를 나타낸다. ‘산수’는 누구나 좋아할 수 있는 미적 대상이다. 시대와 지역을 막론하고 산수 혹은 자연은 상당수의 작가에게 있어 예술의 가장 이상적인 모델이었고, 영감의 대상이 되었다. 자연을 어떻게 이해하는 것이 곧 작가 자신과 세계를 파악하는 길이었고 자연을 어떻게 재현하는 것이 곧 자신과 세계를 드러내는 일이었다. 그래서 연구자는 자연이 가진 특징 중에서도 자연을 끊임없이 변화하는 공간이자, 한정되지 않은 유한함과 무궁한 가능성을 간직하는 공간이라고 정의하고자 한다. 즉, 생명의 삶과 죽음이 담긴 변화무쌍한 역동성을 가진 대상으로 자연 풍경을 바라보며, 이런 특징을 표현하고자 한다. 특히 이런 표현을 위한 방법으로 자연의 산수풍경을 캔버스에 붓으로 그리는 것이 아니라, 종이를 태워서 없애는 과정을 통해서 스스로 생성할 수 있었다.



<도판 62>백설 <One possibility 03>, mix media on canvas, Free Size, 2021

캔버스 자체가 유연해서 어떤 형태로든 다시 벽에 못을 박거나, 바닥에 놓거나, 공중에 매달 수 있다. 특정 디스플레이 환경 필요에 따라 그림의 형태를 재구성하여 최적의 전시 효과를 얻을 수 있도록 했다. 보는 사람은 그림의 질감, 형태, ‘파괴에서

재생까지’ 캔버스가 완성된 상태를 느끼게 된다. 많은 관람자들은 ‘이 그림의 질감은 어떻게 나온 건가?’, ‘이 작품은 왜 이렇게 주름지게 전시되는 건가?’라는 의문이 생길 것이다. 감상자의 의문은 작품과의 상호 작용을 뜻한다. 이러한 상호 연결 효과를 통해 감상자는 작품의 본질에 대해 새로운 체험을 하게 된다. 예술 작품은 단순히 2차원적 그림 그 이상에 있고 작품은 예술가 자신의 언어로 표현된 것이며, 자신만의 방식으로 이야기를 전하는 것이다. 또는 세계와 사회에 대한 생각이다.



<도판 63> 백설 <One possibility 03>, mix media on canvas, 180×1000cm, 2021

언젠가는 촬영 기계나 3D 프린팅이 수동 페인팅을 완전히 모방할 수 있을 것이다. 그러나 수동성으로 대체할 수 없는 한 가지가 있다. 즉, 복제 불가능성이다. 이 재현할 수 없는 원본 작품의 개념은 회화 과정에서 우연히 발생한 것이다. 회화는 신체가 대상 파악에 직접 참여할 수 있도록 한다. 수작품은 몸과 그림을 연결시킨다. 현실과의 연결은 우리로 인해 매스 미디어의 기계적 이미지를 사용할 때 매스 미디어의 융합에 주의를 기울이게 하여 개개인 삶의 독특함을 보존할 수 있게 한다.

이 독특함은 모든 생명이 존재하는 의미 중 하나이기도 하다. 모든 생명은 고유한 특성을 보여야 한다. 연구자 작품이 액션 페인팅과 타오르는 불의 표현 방식을 사용하였다. 이러한 방식으로 연구자 작품에 감정, 태도, 삶의 흔적을 남길 수 있었다. 이러한 작품은 독특함과 생명력을 표출한다. 이 또한 과학 기술과 기계가 예술 작품을 완전히 대체할 수 없는 이유이기도 하다.

불은 보고 느낄 수 있는 유형 물질이다. 불을 예술 작품의 매개체로 사용하는 것은 특별한 질감 효과를 만들어 낼 수 있는데, 복제할 수 없고 활력이 넘치는 미감을 가지고 있다. 불이 타오르는 과정에서 발생하는 연기와 빛은 사람들에게 기쁨을 주고 인간의 정신적 생활 욕구를 충족시켜 줄 수 있다. 예를 들자면 불꽃 예술은 아티스트



가 불꽃이라는 특정한 매개체를 통해 특유의 예술적 언어로 자신의 진실한 감정을 드러냄으로써 삶의 현상을 미학적으로 보여준다. 예술 작품의 휴머니즘적 함축성을 더욱더 생생하게 표현하고 예술적 감성 미와 기술적 이성 미의 조화로운 공존을 보여주는 인류사회 문화의 구현이다.

인지란 물질세계와 정신세계의 존재 규칙에 대한 인식과 인식의 일종이다. 시간과 생활환경의 영향 아래, 인간의 인식에는 종종 특정한 한계가 있다. 예를 들어, 통신과 교통 상황의 한계로 고대 사람들은 대부분 날아다니는 비둘기를 통해 서로 의사소통을 하고 메시지를 보냈지만 현대인들은 인터넷 전자 설비를 통해 연결한다. 게다가 회화나 조각 등 전통 이젤 예술은 받침대, 벽면이나 서적 등 실제 물질을 매개체로 해야만 사람들 눈앞에 구현될 수 있다. 이젤 예술은 영상, 뉴미디어와 같은 디지털 기술을 통해 전파되기 시작했다. 삶의 경력과 시대적 차이 때문에 사람들은 어떤 사물에 대해 주관적인 감지를 가지게 된다. 이 부분의 감지는 시간이 지날수록 사회의 진보에 따라 새로운 인식을 받아들이게 되어 인간의 세계에 대한 인식을 무한대로 확장한다.

현대 과학기술의 진보로 예술의 발전은 이전 사람들의 인지를 비교적 큰 폭으로 돌파하였다. 예술 형태의 다양한 발전은 옛사람들은 상상할 수 없는 예술의 경지에 이르렀다. 예술 인식의 증가와 변화는 인간적 배려 사상을 반영한다. 시대의 발전과 기술의 발달로, 불을 매개체로 한 예술 창작도 점차 사람들이 보고 싶어 하는 현대 불꽃 예술로 발전했다. 시대의 진보와 기술 혁신의 사회적 배경을 바탕으로 불을 매개체로 창작된 다양한 예술 작품들이 증가하고 있고 공예도 보완되고 있으며 구현되는 여러 가지 방식들도 사람들이 끊임없이 자신의 인식 한계를 돌파하게 한다.

주제의 미적 감각과 지각적 분류 방식에 따라, 예술표현 형태는 주로 언어 예술, 조형 예술, 표현 예술, 종합 예술로 나뉜다. 그중, 종합 예술은 또 복합 예술이라고도 불리는데, 일반적으로 몇 가지 예술 성분이 복합적으로 결합된 예술을 말한다. 예를 들어 노래에는 시와 음악이, 건축에는 회화와 조각이, 연극에는 문학, 공연, 음악, 미술, 무용 등 예술이 종합되어 있다. 종합 예술에는 다양한 예술적 요소들이 서로 어울려 스며들어 있다. 불도 한 매개체로서 예술 창작에 스며들었다. 게다가 여러 가지 예술의 유기적인 결합으로 말미암아 종합 예술은 단일 예술보다 더 강한 감화력을 갖게 한다.

## 2. 작품에 나타난 ‘불’의 의미

대학원생 시절에 연구자는 중국화의 전통적인 재료인 화선지와 중국의 잉크로 "무제"라는 이름으로 일련의 그림을 창작했다. 그러나 연구자는 이 시리즈가 마음에 들지 않았다. 정말 마음에 들지 않는 그림들이 있어서 연구자는 그것들을 불로 태웠다. 한번은 연구자는 불이 나는 것을 보고 오랫동안 멍해 있었다. 연구자는 갑자기 어린 시절의 경험들이 생각났다. 특별한 이유로 연구자는 어렸을 때 화장장에 자주 갔었고 나는 종종 사람의 마지막 몸체가 불길에 휩싸인 화로에 들어가는 것을 목격했다. 그 화면은 연구자의 시각에 매우 자극적이었다. 장례식장 주위는 흑백의 대비가 강한 휘장이었다. 그리고 화로 중간에서는 붉은 불길을 내뿜었다. 잠시 불이 꺼진 후에는 사람도 회백색의 재가 되어 화로에서 천천히 꺼져 나와 모든 것이 잠잠해졌다.

그리고 연구자의 마음에 들지 않는 작품을 태울 때 나는 불에 대해 또 어릴 때 자주 볼 수 있었던 그 장면이 떠올랐고 불에 대한 두려움, 호기심, 숭배 등 복잡한 감정들이 떠올랐다. 바슐라르의 이론으로 말하자면 그 순간 연구자의 복잡한 감정은 엠페도클레스 콤플렉스(Empedocles Complex)이기도 하다. 불은 그것을 응시하는 사람들에게 일종의 신기하고 변화무쌍한 패러다임이다.

흐르는 물에 비해 불 때 불은 덜 단조롭고 덜 추상적이며 더 많이 변한다. 불은 사람으로 인해 변화하고 싶은 욕망을 가지게 하고 시간을 빠르게 하고 싶은 욕망을 가지게 한다. 모든 생명을 끝내고 싶은 욕망을 가지게 한다. 그리하여 상상은 정말 매력적이고 극적인 것이다. 그것은 인간의 운명을 확장하고 작은 것과 큰 것을 연결하고 뿔나무의 생명과 세계의 운명을 연결하여 준다.

이 아주 특별하면서도 아주 일반적인 몽상은 진정한 콤플렉스를 확정한다. 불을 사랑하고 존중하는 것, 삶의 본능과 죽음의 본능이 이 콤플렉스에 결합하는 것이다. 간단히 말해서, 우리는 이것을 엠페도클레스 콤플렉스(Empedocles Complex)라고 부를 수 있다.

생활 경력의 증가에 따라 연구자는 보통 사람들에게 있어서 인생의 원만하지 못한 것은 하나의 일상적인 상태이며 우리는 생활 중에서 불완전함을 곳곳에서 경험하며 이 의식도 연구자의 작품 창작에 영향을 미친다는 것을 깨달았다. 연구자는 전에 불태운 조각을 다시 이어 붙이고 화선지 조각을 접착제로 판지에 붙였다.



<도판 64> 백설 <2016-2>, 중국선지와 중국먹물, 50×120cm, 2016

불에 태운 이 그림들은 아주 많은 특수하고 복제할 수 없는 흔적을 보여주었으며 마치 창조자만이 창조할 수 있는 특수한 미감을 나타낸다. 한 폭의 그림이 완성되고 다시 불의 추출을 거쳐 다시 조합되는 과정 또한 열반에 다시 태어나는 것과 같다.

‘열반’이라는 단어 자체도 불이 꺼지는 순간을 나타낸다. 그 순간은 죽음과 완성, 즉, 모든 영적 욕망이 그 순간에 소멸되는 것을 상징한다. 소멸은 또한 환생의 완성으로 영생과 완성의 경지에 달한다. 이 상태는 연구자가 앞서 언급한 ‘더 나쁠 수 없는 게 최고의 상태다’와 일맥상통한다. 그래서 연구자 작품에서 불의 상징, 불교 열반에 대한 해석이 담겨 있다. 열반은 또한 죽음과 완성을 상징한다. 불은 바로 이렇게 신기하다. 이 과정은 더 이상 파괴에서 재구성으로 가는 단순한 과정이 아니다.

연구자 작품은 한 문장으로 요약하자면 파괴에서 재생까지의 과정이다. 이 과정은 작품에 대한 사고의 여정이면서 자아 치료의 여정이기도 하다. 우선 작품을 만들기 시작할 때 캔버스를 바닥에 펼쳐놓는다. 액자에 캔버스를 쭉 펴고 펜으로 그림을 그릴 때는 일반 작품과 다를 바 없다. 캔버스의 전체 롤을 바닥에 평평하게 펼치면 지면에 펼쳐져 있는 무대처럼 그 길이가 약 10~30m에 달한다. 그런 다음 캔버스에 아크릴 등 기타 포괄적인 재료를 사용하여 무의식적인 몸놀림으로 그림을 그려나간다. 이러한 페인팅 프로세스는 액션 페인팅과 같다. 이러한 행위는 감정이 주관하기 때문에 파괴에서 생성으로 향하는 치료과정과 가깝다. 그리고는 아크릴 등 물감 외의 공

간에 불을 사용해 캔버스 표면을 태운다. 캔버스에서 아크릴 물감 등 재료가 불과 접촉하면 여러 우발적 패턴 및 효과를 발생하는 효과를 노린다.



<도판 65> 백설 <2016-2>, 중국선지와 중국먹물, 50×50cm, 2016

연구자의 발화 물질도 천연재료와 비천연 재료로 나뉜다. 땅에 떨어지는 나뭇잎과 가지는 일반적으로 연구자가 발화하고 태우는 데 자주 사용한 소재이다. 크기, 건조, 습함 정도가 다른 나뭇잎은 캔버스에 다른 화상 자국을 남긴다. 너무 작은 잎은 타는 시간이 짧고 캔버스에 흔적을 남기기 전에 다 타버린 경우가 종종 있다. 습도가 높은 신선한 잎은 불이 붙기 어렵다. 따라서 면적이 크고 잎이 건조할수록 연소 시간이 길어져 원하는 패턴 효과를 거둘 수가 있다. 이러한 여러 실험을 거쳐 오동나무에서 떨어진 시든 잎이 가장 적합한 발화 물질이라는 것을 발견했다.

비천연 재료인 각종 생활 쓰레기를 태워 캔버스에 남은 흔적을 관찰한 적도 있다. 이 시도는 종종 실패로 끝나곤 했다. 너무 많은 불연성 물질과 혼합되어서 연소 시간이 짧아서였다. 하지만 버려진 면직물을 연료로 태웠을 때 잎보다 더 오래 타면서 더 큰 자국을 남겼다. 캔버스에서 나뭇잎을 태우면 종종 점이나 작은 조각 흔적이 나타난다. 캔버스의 특정 효과도 그날 날씨의 영향을 많이 받는다. 바람이 강하면 캔버스 위의 연료가 날아가 버린다. 바람이 없는 날은 캔버스에 흔적이 깊이 있게 남는다. 동일한 재료를 사용하더라도 연소 시간이 달라 같은 효과를 거둘 수는 없다. 이는 연

소되는 원자재와 당시 객관적인 기상 조건에 달려 있기에 매년 연구자가 원하는 패턴을 만들 수는 없다.

왜 시든 나뭇잎, 생활폐기물 같은 쓸모없는 재질을 택해서 연료로 써야 하는 걸까. 시든 나뭇잎과 생활 쓰레기는 이미 가치를 잃은 상태로, 버려지고 잊힌다. 하지만 이러한 잊힌 것들은 불의 물질적 전환을 통해 가치를 다시 얻는다. 보잘것없는 시든 나뭇잎, 생활폐기물은 작업 과정을 거쳐 예술 작품으로 승화된다. 미디어에 대한 연구자의 선택이 자신의 예술 스타일을 결정하고, 불과의 융합은 예술 작품의 ‘비물질성’에 대한 연구자의 사고와도 부합한다. 이런 시든 나뭇잎, 생활폐기물도 불과 어우러져 여러 가지 우연적인 시각적 효과를 낸다.



<도판 66> 백설 작품 제작 현장

그래서 연구자 작품마다 독특한 그림 효과와 우연성이 있다. 불은 그림에 닿는 순간 제어가 불가능해서 불이 붙을 때 불의 크기, 바람 방향, 온도 등 모든 것이 최종 작품 상태에 영향을 미친다. 불이 꺼지면서 캔버스 표면에 다양한 질감 효과를 나타냈다. 불과 아크릴 물감 등 기타 복합 재료가 화학 반응 거쳐 질감은 종종 평평하지는 않지만 기복, 범프, 연기 손상 등과 같은 특수 효과를 내면서 전체 캔버스 표면에 흔적을 남긴다. 캔퍼스에 불이 꺼진 순간부터 그 흔적은 작품으로 새로 탄생한다.



이러한 불이 남긴 '흔적'은 아주 특별한 흔적이다. 우선, '흔적'은 '필치'와 같지 않은 존재이다. '필치'는 이름에서 알 수 있듯 펜으로 그림을 터치하는 효과를 일컫는다. 본질적 색상과 표현력을 담당하며 제어 가능하다. 사람이 만든 것은 규율에 포함될 수도 있다. 작가가 개인적으로 알아볼 수 있는 그림 효과를 가지고 있는 것은 정규 유통 덕분이다. 이는 스타일 확립 기초가 되기도 한다. 따라서 필치와 스타일은 같은 맥락에서 인과적 관계를 가지는 개념이다. 그리고 '흔적'은 랜덤으로 나온 것이다. '그의 선 표시는 그가 이미 염두에 두고 있는 장면을 설정하지 않는다. 그 장면은 상상 속에서 그의 눈앞에서 일어나는 어떤 일이든 상상할 수 있다. 그는 자신만 그려 그 역동성을 포착하여 낚았다. 그가 이 우연한 선 표시가 아니었다면 무엇이겠는가?' 66)라는 생각이 들었다. 현대예술에서 작가 그림에는 비슷한 흔적이 반복적으로 나타날 것이며, 20세기 미국 추상 표현주의에서도 작가 개인 도표로 의도적으로 '흔적'을 설정하고 관리한다. 인간 통제에서 파생된 그 흔적과 선은 여전히 '필치'와 근본적으로 다른 표현력과 형식적 언어에서 분리된 순수한 입자이다.



<도판 67> 백설 작품 제작 현장

66) [法]让·吕克·南希:《素描的愉悦》, 尉光吉译, 河南大学出版社, 2016年, 第102页



그리고, '흔적'과 '기호'는 같은 것이 아니다. 자크 데리다(Jacques Derrida)<sup>67)</sup>는 눈에 이미지는 외부 사물을 가리키는 상징이다. 이미지 수가 증가함에 따라 사물에 대한 사람들의 이해는 이미지를 기반으로 하기 시작하여 사물 자체의 연결을 잃게 된다. 그리하여 이미지가 실제 존재를 대신하다는 관점에서 상징이 된다. 흔적에는 이러한 대체나 현실과 대응 관계가 없다. 데리다가 이를 '기원의 기원'이라고 하며, 우리는 존재 이전에 존재하는 것으로 이해할 수도 있다. 하이데거는 전통적인 이원론적 관계를 깨려는 서양 근대 철학 시도 서곡을 연 최초의 철학자일 것이다. 전통적인 서양 철학에서는 인간에 대한 주체 정의와 사물 대상 구분이 사라지고 유동적이며 완성되어야 하는 어떤 전체로 대체되었다.



<도판 68> 백설 <One possibility >, mix media on canvas, 180×1000cm,부분 2021

'현존재(독일어: Dasein)<sup>68)</sup>'는 동사이다. 이는 하이데거가 걸작 <존재와 시간>에서

67) 자크 데리다(Jacques Derrida, 1930년 7월 15일~2004년 10월 9일)는 알제리 태생의 프랑스 철학자이다. 철학뿐 아니라 문학, 회화, 정신분석학 등 문화 전반에 관한 많은 저서를 남겼으며, 특히 포스트모더니즘으로 특징지어지는 현대 철학에 해체 개념을 도입한 것으로 유명하다.

68) Hegel, G.W.F. 'Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I, Frankfurt am Main 2003, § 89 note, p.194: "Die Einheit des Seins und des Nichts, in der die Unmittelbarkeit dieser Bestimmungen und damit in ihrer Beziehung ihr Widerspruch verschwunden ist, - eine Einheit, in der sie nur Momente Sind" (The union of Being and Nothing, in which the immediateness of these determinations and so in their

제시한 철학적 개념이다. da (지금 여기)와 sein (존재, 존재)의 두 부분으로 구성된 다. da와 sein 자체의 관계를 표현하기 위해 나온 것이고 'Dasein'은 지금 일반적인 번역이다. 그러나 현존재를 이해할 때 da는 지금 여기로 이해되는 것이 아니라 '존재'에 대한 이해를 통해 펼쳐지는 방식으로 이해되어야 한다. 현재는 항상 변화하는 존재 속에 있고, 현실 또한 끊임없이 초월하는 과정에 있다. 이 과정에서 외부세계와 주체의식은 끊임없이 유입되고 개방된다. 그러므로 현존재는 세계와 대립하지 않고, 내면 의식과 외부 세계의 경계가 없으며, '현상'은 더는 본체와 대립되는 개념도 아니다. 오히려 자기 표시, 사물 자체 상태로 돌아가는 뜻이다. 예술 관념에서는 그러한 미학적 이론적 구조를 제거하는 실증적 경험으로 나타난다. 존재를 정지하고 존재에 대한 의문을 따지지 않는다. 감각보다 더 높고 정의된 '시각'이다. 그리고 이 시각적 구조는 게슈탈트 심리학의 틀일 뿐만 아니라 더 일반적인 고급 감각과 결합된 상태로 남아 있으며 분해할 수 없는 시각적 전체이다.



<도판 69> 백설 <One possibility >, mix media on canvas, 180×1000cm, 2021

relation their contradiction is disappeared, - a union in which they are just aspects)  
 헤겔, G.W.F., 「철학적 과학 백과사전 I」 프랑크푸르트 암 메인 2003, § 89 노트, p194: "존재와 무의 통일성, 여기서 이러한 결정의 즉각성과 그 관계의 모순이 사라진 것 - 그것들이 순간 일 뿐이다" (존재와 무의 결합, 여기서 이러한 결정의 직접성과 그 관계의 모순은 사라진다. - 그것들이 정당한 측면인 결합)

이는 '흔적' 가능성에 대한 우리의 분석이다. 이전 이미지 연구에서 소위 형식 분석은 종종 '라파엘로의 성모 마리아가 묘사된 표면은 평면이라고 생각한다. 추상적으로 3차원에서 2차원으로, 무게 중심에서 수직선으로, 수평선 수평면으로, 이렇게 계속 단순화한다. 이처럼 우리는 회화의 시각적 본질에 접근하고 있다고 추측한다. 그러나 작품에서 형식적 관계의 특징은 결코 작품 자체 단순성에 접근할 정도로 추상화되지 않으며, 많은 뚜렷한 특징이 분석에서 제쳐지거나 배제된다.'<sup>69)</sup> 그리고 작품 '현존(Dasein)'은 '그림의 표면을 통해 그 의미로 들어갈 수가 있다. 상징 각도가 다르지만 그 차이는 바로 어려운 점이다. 어떤 상징은 돌파하기 쉽고 어떤 상징은 돌파할 수가 없다.'



<도판 70> 백설 작품 속 화흔'불'(火)

이러한 풀리지 않은 미스터리는 종종 분류할 수 없거나 식별하기조차 어려운 비객관적이고 비표현적인 흔적 형태로 존재한다. 버려진 오류나 폐기된 원고처럼 의미가 없다. 이미지 기호의 관습적 의미도 없고, 표현적 기능도 없다. 그러나 존재는 곧 합리적이라는 관점에서 볼 때 적어도 일종의 현존을 나타낸다. 여기서 일종의 잠재적

69) [美]唐纳德·普雷齐奥西主编：《艺术史的艺术：批评读本》，易英、王春辰、彭筠等译，上海，上海人民美术出版社，2016年，第124页



거주물이 있을 수 있다. 먼저 과감한 가정을 하자면, 분류, 정의, 복원이 불가능하는 감각 내이 있고 형식 너머에 있는 흔적은 결국 작품의 본질적인 진실을 복원할 수가 있다. 모양이 사물의 특징적인 속성을 구별하여 사물을 이해하는 수단이자 방법인 것처럼 이러한 의미에서 '형식'은 항상 사전 설정 차이와 명명을 포함한다.



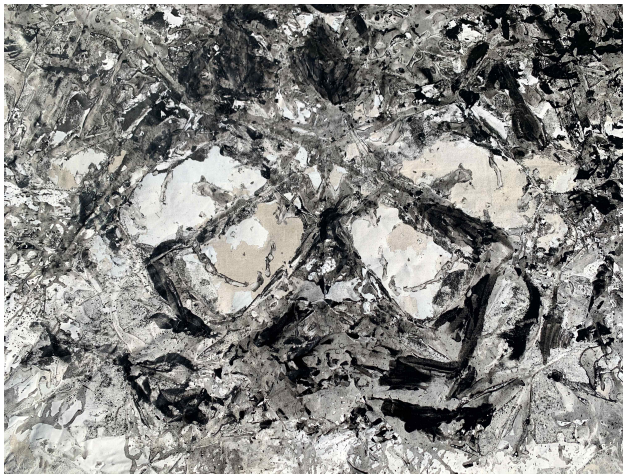
<도판 71> 백설 <One possibility >, mix media on canvas, 180×1000cm,부분 2021

그러니까 연구자의 작품 속에서 불을 예술 매개체로 이용하여 캔버스를 태우고 '화흔(火痕)'을 남긴 방식으로 나타낸다. 흔적은 본체도 아니고 현상도 아니다. 흔적은 사물 형성 과정이며, 이러한 형성이나 재구성을 끊임없이 깨뜨리는 모든 과정의 집합체이다. 객관적인 현실이라고 말하는 것보다 진정으로 흔적을 만드는 것은 시간이라고 하는 게 더 적합하다. 흔적에 담은 모든 생성은 진리로 가는 길이라고 할 수 있다.

### 제3절 연구자 작품 분석에 따른 의의

#### 1. 불의 미적 가치

앞에서 언급한 연구자의 작품 속에서 불을 예술 매개체로 이용하여 캔버스를 태우고 '화흔(火痕)'을 남겼다. '불 자국'은 좀 더 특이한 '흔적'이다. '불(火)'은 상반된 의미가 내포하는 대표적인 어휘이다. 불을 피워 요리를 하는 것처럼 눈에 보이는 유형의 존재이면서 눈에 보이지는 않지만 불라는 의미가 사람들의 감정과 이념에 이미 존재하기도 한다. 예를 들어 '낙원에서 빛난다'와 '지옥에서 불 타오른다'와 같이 모든 현상에서 선과 악이라는 두 가지 정반대의 가치를 얻을 수 있다. 스스로 '불'은 모순될 수 있으나 보편적 원리로 설명되고 해석해질 수도 있다. 유형으로서의 불의 형상 또한 단조롭지 않으며, 순식간에 형상을 달리하는 특성상 인간의 욕망으로 상징화되기도 한다.<sup>70)</sup>



<도판 72> 백설 <One possibility >, mix media on canvas, 180×3000cm,부분 2021

인간의 욕망을 상징화하면서 불의 수직성을 나타내는 것은 대표적으로 프로메테우스이다. 이렇듯 불꽃의 상승 이미지는 우리의 실존으로부터 시작된다. 모든 인간은 프로메테우스가 불을 훔친 것을 알면서도 그를 존경하면서 것처럼 불을 다루고 싶어한다. 우리는 불을 탐하고 불꽃 앞에서 꿈을 꾸길 원한다. 불을 원하는 우리는 불꽃에 반한 자라 할 수 있다. 불꽃은 우리를 아궁이 앞으로 유혹한다.

반면에 불꽃의 하강 이미지는 아궁이 앞에서 불꽃을 바라보는 사람을 떠올려보면 쉽게 이해될 수 있다. 그는 한참 동안 꿈에 잠겨있다. 그의 꿈을 이끄는 것은 불꽃이

70) 가스통 바슐라르, 『불의 정신에 대한 분석』, 상무인서관, pp. 7-56 참조.

다. 불은 우리를 이끈 어떤 지성과 매력이 있다. 하지만 꿈을 꾸듯 불가에서 생각에 잠기는 사람이 몽상하는 것이다. 불을 통한 몽상이다. 그리고 그때의 불은 곧 불꽃을 의미하며, 불꽃의 하강 이미지는 그때부터 시작된다. 불꽃을 통해 몽상한다는 것은 불꽃에 실존과 동등한 존재론적 지위를 부여하는 것이다. 게다가 불꽃이 인간과 동등할 때라야 진정으로 몽상을 한다고 말할 수 있다. 더 나아가 인간이 불꽃에 대해 몽상을 하는 것에 그치지 않고, 반대로 불꽃이 주체가 되고 인간이 대상이 될 수 있음을 보여주는 것이 바로 엠페도클레스 콤플렉스(Empedocles Complex)이다. 잠들지 않은 채 꾸는 꿈, 몽상은 불꽃 앞에서 가능하다. 우리에게 다가오는 불꽃이 우리를 상상의 상태에 적합하게 만든다. 프로메테우스 콤플렉스의 정반대 경우인 엠페도클레스 콤플렉스는 우리가 불꽃의 대상이 되는 것이다. 그리고 유혹하는 불꽃, 이 불꽃이 불꽃의 수직성-하강의 이미지이다. 엠페도클레스는 화산인 에트나산에 스스로 몸을 던졌다고 알려진 철학자이다. 엠페도클레스 콤플렉스는 우리의 생명을 원하는 존재, 우리를 향한 불꽃의 존재이다.<sup>71)</sup>

바슐라르의 양가성을 일반적인 잣대로 재서는 안 된다. 일단 수직성은 반동 작용이 일으킨다. 높게 올라가기 위해서는 어떤 것이 하강해야 한다. 그렇다고 마냥 상승할 수는 없다. 언젠가는 상승하는 그 무엇도 하강할 것이고 그때는 또 다른 것이 올라갈 것이다. 이렇듯 수직과 하강이 극과 극의 위치에 있는 듯하지만 그 둘은 연결되어 있다.

즉, 정화 작용은 불꽃의 순수한 승화, 인간이 불꽃 앞에서 상상하며 다른 존재가 되는 여정이다. 따라서 우리가 “개별화”되는 것은 정화를 통해 이루어진다. “불꽃은 스스로 정화”하기에 우리는 “정신 분석”을 통해 순수하게 되기”를 바란다. 비순수한 가치 부여에 대한 제거와 순수한 가치 부여에 대한 극대화를 동시에 이루는 것이 상상력의 힘이다. 불꽃의 정화 작용이 중요한 것은, 이미 그 자체로 양가적인, 새로 태어나는 것이 가능하기 때문이다. 바슐라르는 재창조의 가능성을 실존 일반원리라 보았고, 쇄신(renouvellement)이라 말한다.<sup>72)</sup>

따라서 '불'과 '흔적'이 '불의 흔적'으로 결합할 때 특별한 시각적 효과와 의미가 나타날 것이다. 시각적 효과에서 '불의 흔적'은 우발적인 특성을 갖고 있다. 이 '우

71) 신성광, 박치완, 「바슐라르에게 있어서 불의 이미지 연구」, 『현대유럽철학연구』, 52, 한국하이데거학회/한국해석학회 통합 학회지, 2019, pp. 68-71 참조.

72) 송종인·박치완, 「바슐라르와 물의 심상들- 물과 꿈 제1장~제3장을 중심으로」, 『人文論叢』, 25, 경남대학교 인문과학연구소, 2010, p. 268.



발적 특성'은 불 자체를 완전히 제어할 수 없는 인간 능력으로 인해 발생한다. 불이 붙으면 바람, 온도, 환경 등 요인으로부터 영향을 받는다. 불과 반응하는 매개체가 '불의 흔적' 모양을 결정하기도 한다. 예술 창작은 삶을 관찰하고 삶을 인식하고 삶을 표현하는 과정이 예술 창작자에게 개인적인 감정을 표현하는 과정이다. 창작자 마음에 있는 진정한 생각은 작품에 나타나며, 각자 다른 생각을 가지고 만들어낸 작품도 각각 다르다. 예술 주제 분석에서 어떤 예술적 표현 기법을 사용하든 작품 내용은 인간 생활 경험을 드러낼 것이다. 사회적 환경 영향으로 개인이 발생하는 정서적 충격은 감정 표현에 직접적인 영향을 미친다. 예술가에게 우연한 효과일 수가 있다. 다양한 경험과 경력은 각 개인의 마음 구조에 직접적인 영향을 미치기 마련이다. 작품마다 고유한 표현력을 가지고 있다는 말이다. 이 또한 다른 예술 창작자가 불을 활용하여 작품을 만들 때 작품이 보여주는 분위기가 각각 다른 이유이다.

2차원 평면 예술적 표현에서 불을 물질적 매개체로 판지나 캔버스와 같은 매개체에 직접 작용하면 반응이 일어난다. 이 반응이 바로 '흔적'이다. 이 흔적은 본체도 현상도 아니다. 사물의 형성 과정이며, 이러한 형성이나 재구성을 끊임없이 깨뜨리는 모든 과정의 집합체이다. 반응을 형성하는 과정은 예술 창작자 주관적이고 능동적인 사고와 불가분의 관계를 가지고 있다. 예술 창작자들이 만들어낸 '불의 흔적'은 객관적인 현실이라고 하는 것보다 흔적이 담은 모든 생성은 진리로 가는 길이라고 할 수 있다. 더 일반적이고 더 높은 차원의 감각을 유지하고 불가분의 시각적 전체 상태이다.



<도판 73> 이브클라인 작품 속 화흔 '불' (火)

이브 클라인은 일본 선종 사상과 장미십자회 신앙, 그리고 연금술의 영향을 받아 한마디로 무형정신을 추구했다. 그는 불의 승화의 길을 통해 그림이 일종의 철학적 지혜의 높이로 나아가기를 원했다. 불을 통해 스웨덴 판지를 직접 태워 각기 다른 '불 자국'을 남긴 그의 '불 자국' 표현은 불 원소를 그림으로 고정시켜 순간적으로 영혼을 주입하려는 가능성이다. 그래서 이브클라인의 작품 속 '불 자국'은 종교적 내재성, 난삽하고 복잡한 은유적 특징으로 가득 차 있다.

오토 피안(Otto Piene)은 불, 담배, 빛 등 자연에서 소재를 선택하고 표현 기법을 활용해 영혼의 순결에 중점을 두고 창작하는데 이 중 공기와 불의 두 가지 요소는 예술가들이 전적으로 의뢰하는 모든 요소 중 가장 비물질적이다. 큰불은 공기와 만나 불꽃을 일으키며 열과 연기를 뿜어내고 재를 한 줌 남긴다. 이것은 물질이 비물질화 되는 과정이다. 오토 파이네도의 '불의 흔적'은 시각 예술의 순수성을 강조하며 퓨마즈 기술을 통해 불의 비물질적 속성을 통해 선 사상의 공허함을 표현한다. 특히 타오르는 과정에서 불과 마주치는 것에 주목한다. 공기 중에 우연히 얻을 수 있는 효과 및 결과다.

3차원 입체 공간에서 예술 창작자들이 만든 '불의 흔적'은 보다 복잡한 상황에서 나타난다. 이 복잡성은 불이 통합되는 매개체 대상이 더 넓다는 것을 가리킨다. 2차원 평면과 달리 불과 반응하는 매개체는 종이나 캔버스와 같은 일반적인 예술 재료인 경우가 많다. 3차원 입체 공간에서 불타오르는 매개체는 다양한 형태의 예술적 창작으로 더욱 복잡해진다. 실제 타는 불이 있고 가상의 불도 있다. 실제 타는 불은 '불의 흔적'을 만드는 예술 설치에서 불은 불이 다른 물리적 물체와 반응하는 불을 말한다. 예를 들어 이승택 작품에서 불이 실제로 나타나 그 자리에서 타버린다.

그의 작품에서 고체 캔버스, 액체 물, 불이 만나 바람과 물을 만나 사라지는 전 과정을 영상으로 기록하였다. 치하루 시오타는 일본 당대 예술가 치하루 시오타(Chigaru Shiota) 작품에 등장하는 불은 실제 타오르는 불이 아닌 그의 작품에서 직접 불의 모습을 드러내는 경우가 드물다. 불의 역동적인 장면을 정적인 형태로 표현하고, 불의 광경을 다량의 실로 재현해 불의 이미지를 구축함으로써 익숙하면서도 낯선 공간을 구성한다. 관객들은 검은 선의 허무 속에서 화염의 공포를 충분히 느낄 수 있었다. 활기찬 불은 특정한 형태로 정의하기 힘들지만 기요무라 시오타의 작품은 불의 형태를 보여주는 데 성공했다. 정적 선으로 불의 형상을 구축하다. 선 자체는 모양이 있지만 수많은 선이 합쳐지면 사람들은 그 모양을 파악하기 어렵다. 청춘염전은 불의 모양을 이용해 현실과 가상이 공존하는 공간을 만들고 개인의 기억을 재현한다.

이런 기억과 불의 표현은 바슐라르의 불에 대한 존경과 두려움이 불러온 '엠펜도클레스 콤플렉스'(Empedocles Complex)를 떠올리게 한다. 엠펜도클레스 콤플렉스(Empedocles Complex)는 자신이 화산에 투신한 것으로 알려진 철학자이다. 프로메테우스 콤플렉스가 지혜의 열망, 우리의 불을 배우고 싶은 열망이라면, 엠펜도클레스 콤플렉스(Empedocles Complex)는 반대로 우리 삶의 존재, 우리를 향한 불꽃을 원하는 존재다. 수직성은 한 방향에 국한되지 않는다. 언제나 반작용이 함께 작용하기 때문이다. 엠펜도클레스 콤플렉스(Empedocles Complex)는 죽음을 선택하는 것이며 불꽃의 부름을 듣는 것이다. 인간은 본능적으로 불을 삶과 죽음으로 연결한다. 시오타치하루의 '불 자국' 표현은 '불'이라는 자기주관적인 감정 표현에 중점을 두었으며, 불을 사용하는 방식은 불탄 사물의 재현을 통해 관객의 감정을 불러일으켰다.



<도판 74> 백설 <One possibility >, mix media on canvas, 180×3000cm,부분 2021

가상의 불은 영상 미디어 예술 작품에서 불이 실제로 나타나는 것이 아니라 영상에서 타오르는 것과 같은 반응을 일컫는다. 예를 들어 빌바이오라는 교차 편집 기술을 사용해 실험적인 비디오 클립을 제작한다. 그의 작품에는 물과 화원의 모습이 반복돼 물과 불의 모습으로 등장한다. 이러한 요소와 이미지를 반복적으로 중첩함으로써 우리는 이미지 디스플레이와 시간 개념의 다양한 가능성을 시도한다. 동시에 '존



재·생성·유희'라는 주제가 가득하다. 여기에는 물과 불의 이중적 의미도 담겨 있다. 즉, '불의 흔적'은 가상의 실제 재현이며 상징적 의미의 이중적 속성을 가진다는 말이다.

3차원 예술적 표현의 매개체로서의 불은 더 이상 화염과 타오르는 방식에 국한되지 않는다. 이전의 2차원 평면 예술에서는 자체 매개체인 불을 매개체 재료로 통합하였다. 여기에서는 불꽃 형태로 나타난다. 중국 예술가 채국강(蔡國強)은 불꽃을 예술 매개체로 사용한다. 예술 작품은 특정한 매개체를 통해 예술가의 주관적인 이념을 표현한다. 작품 창작에 있어서 화약은 가변적이지만 복제될 수 없는 특징이 있다. 채국강(蔡國強)의 불꽃 작품은 순간성, 통시성, 동시성의 예술적 특성이 나타났다. 통제할 수 없는 많은 요인의 영향으로 불꽃 계획은 대체할 수 없었지만 자신만의 독립적인 의미를 가질 수 있었다.



<도판 75> 백설 <One possibility >, mix media on canvas, 180×3000cm,부분 2021

연구자 작품에서 '불의 흔적'은 작품의 중요한 구성 부분이다. 불에 대한 연구자의 첫 인식은 어린 시절부터 시작되었다. 사람의 몸이 재로 변해가는 모습들은, 불의 힘으로 본능적으로 불을 두려워하게 만든다. 하지만 두려운 마음에 불의 매력에 빠지기도 한다. 불을 바라보며 불에 가까이 가고 싶다. 이 엠펬도클레스 콤플렉스(Empedocles Complex)는 항상 필자와 함께 있었다. 성장하는 과정에서 불에 대한 이해는 점차 깊어졌다. 한 번에 불로 만족하지 않은 작품을 태워 불 세례를 받은 작

품은 재현하기 어려운 '흔적'을 남겼다. 이런 '흔적'은 마치 삶이 연구자에게 가져다 준 불행과 온갖 좌절과 비슷하다고 생각하였다. 그러나 우리는 극도의 최악 상황을 두려워하지 않는 한 새로운 사고방식을 가지게 된다. '불의 흔적'은 일이 극도로 나 빠지는 것을 두려워하지 않는 노드이자 증거인 것 같다. 우리는 파괴되고 불타버릴 수 있지만 우리는 열반을 얻기도 한다. 열반이 재생된 후에 우리는 죽음 거쳐 다시 태어나고 거듭나고 다시 태어나는 것이다.

연구자 작품은 그러한 과정을 보여준다. 이 과정은 앞서 언급한 여러 예술가의 경우 다를 수 있다. 차이점은 필자가 직접 불을 펜으로 작품을 만들지 않는다는 것이다. 대신 아크릴과 같은 재료를 먼저 사용하여 작품을 만들고, 작품 '잘 그린' 후에 불을 사용하여 그림을 '파괴'한다. 즉, 타버리게 하는 것이다. '잘 그린' 작품을 이렇게 고의적 파괴하는 것은 '가장 좋은 상태는 나쁠 수 없는 만큼 나쁜 것'이라는 점을 강조하는 것이다. 이렇게 바뀌면서 다시 태어나는 과정을 거친다. 이는 열반 상태에 대한 간단한 설명이다. '불의 흔적'은 작품 '열반'의 증거라고 할 수가 있다. '열반'이라는 단어 자체도 불이 꺼지는 순간을 나타낸다. 그 순간은 죽음과 완성, 즉, 모든 영적 욕망이 그 순간에 소멸되는 것을 상징한다. 소멸은 또한 환생의 완성이므로 영생과 완성의 경지에 달한다. 이 상태는 연구자가 앞서 언급한 '더 나쁠 수 없는 게 최고의 상태다'와 일맥상통한다.



<도판 76> 백설 <One possibility >, mix media on canvas, 180×1000cm, 2021

그래서 연구자 작품에서 불의 상징, 불교 열반에 대한 해석이 담겨 있다. 열반은 또한 죽음과 완성을 상징한다. 불에 탄 작품은 완전히 부서지지 않고 새로운 상태로 제시된다. 이 새로운 상태는 '불의 흔적'과 함께 나타난다. 모든 '불의 흔적'은 창조



주인 불의 창조 아래 우연히 나타나며 인간이 완전히 통제할 수가 없는 존재이다. 이 우연히 나온 상태는 또한 '불의 흔적'을 특히 매력적 만든다.

연구자에게 불을 활용하여 작품을 만드는 것은 필자에게도 치유 효과가 있다. 바슐라르는 외로운 자 환상에 관한 소책자인 『촛불』을 썼다. 주된 내용은 외로운 사람이 촛불을 보며 몽상이나 명상의 상태에 빠지게 되어 불과 정신적인 관계를 맺게 된다. 이런 정신적 연결은 치유 효과로 가득 차 있으며, 불의 빛은 사람들로 하여금 희망과 아름다움을 불과 연관 짓게 한다. 고대 그리스 신화의 프로메테우스처럼 태양신 아폴론에게서 불을 훔쳐 인류에게 빛을 가져다주었다. 불에는 희망이 있고, 희망 그 자체가 사람들을 치유할 수가 있다. 이렇듯 연구자의 작품에도 불에 대한 치료 효과가 있다. 작업하는 과정이 파괴에서 시작하여 재생에 이르는 과정이다. 연구자는 매번 작업을 하면서 심리 치료를 병행한다.

작품은 단순한 예술적 형식이 아니라 인간의 사고방식을 지도하는 심리지도로 인간의 심리를 규율하는 능력을 대변한다. 문자로 가득 찬 이 세상에서는 침묵의 언어로 예술적 재료를 접하고 진실한 내적 자아를 탐구하며 자신의 감정에 충실해야 한다. 이를 불의 매개체로 캔버스에 옮기는 작업은 그림의 언어를 통해 세상과 교감하는 방식이다.

예술 활동이 인간의 심신 성장에 미치는 긍정적인 영향은 예술 활동을 통해 자아의 내부구조와 자아와 환경의 관계를 이해하게 한다. 동시에 개인의 발견과 통합 능력을 키워주고, 그의 독특한 재능과 독특함을 이성적으로 발휘한다. 치료, 이러한 적극적인 심리학은 프로이트의 정신분석적 믿음, 즉 '인간성은 악하다'와 다른 '인간성은'에서 비롯되었다. 좋습니다. 인격적인 측면에서 적극 심리학은 긍정적인 인격의 특질을 연구하면서 인간은 항상 성장한다고 주장합니다.

따라서 예술의 역할은 예술 작품을 창조하는 단순한 행위에 그치지 않는다. 연구자가 표현하고 싶은 아이디어이기도 하다. "예술은 사고방식이다. 세상을 어떻게 보고, 어떻게 생각하시는지 하는 게 한 가지 방식입니다. 그래서 연구진들도 새로운 표현을 찾고 있다."

삶이든 예술이든 우리의 습관적 사고는 끊임없이 완벽한 방향으로 가려고 노력한다. 그러나 삶과 예술에 한 길만 있는 것은 아니다. 예술이란 무엇인가, 예술의 근원은 무엇인가, 라는 질문을 던졌을 때 얻을 수 있는 답은 '예술은 사고방식'이라는 것이다. 세상을 어떻게 바라보는지 등 각자의 생각을 표현하는 나름의 방식이 있다. 그 나름의 방식이 '나의 삶이면서 나의 예술'이 되는 것이다. 그래서 연구자는 연구자만

의 새로운 표현 방식을 시도하고 있다. 그래서 연구자 시리즈 작품 타이틀이 ‘한 가지 가능성(One Possibility)’이다. 이러한 표현 방식은 ‘불’을 빌려 설명하고자 한다.

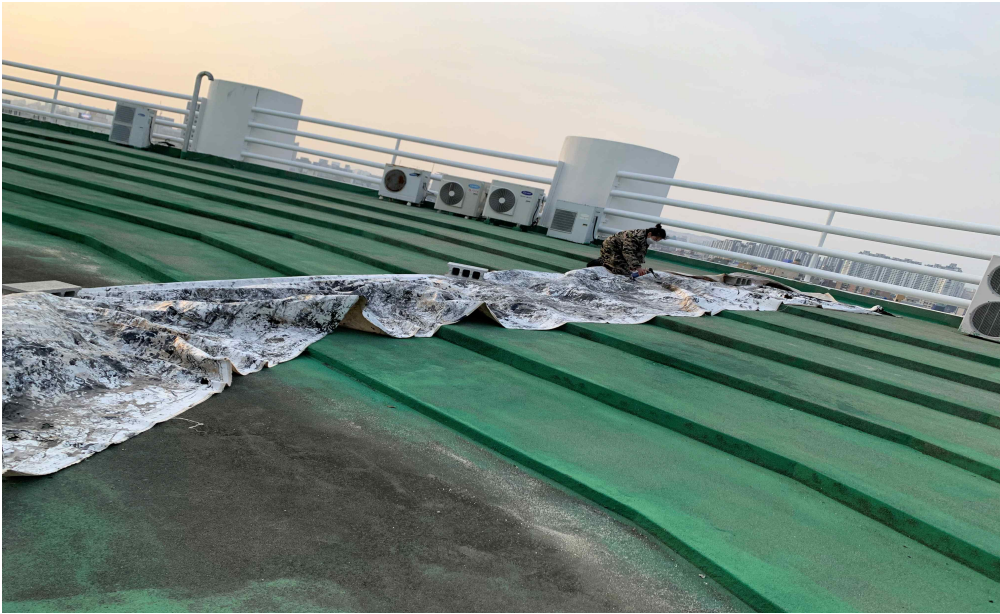
불은 보고 느낄 수 있는 유형 물질이다. 불을 예술 작품의 매개체로 사용하는 것은 특별한 질감 효과를 만들어 낼 수 있는데, 복제할 수 없고 활력이 넘치는 미감을 가지고 있다. 불이 타오르는 과정에서 발생하는 연기와 빛은 사람들에게 기쁨을 주고 인간의 정신적 생활 욕구를 충족시켜 줄 수 있다. 또 예를 들자면 불꽃 예술은 아티스트가 불꽃이라는 특정한 매개체를 통해 특유의 예술적 언어로 자신의 진실한 감정을 드러냄으로써 삶의 현상을 미학적으로 보여주는 것이다. 예술 작품의 휴머니즘적 함축성을 더욱더 생생하게 표현하고 예술적 감성 미와 기술적 이성 미의 조화로운 공존을 보여주는 인류사 회문화의 구현이다.



<도판 77> 백설 <One possibility >, mix media on canvas, freesize , 2021

인지란 물질세계와 정신세계의 존재 규칙에 대한 인식과 인식의 일종이다. 시간과 삶의 환경의 영향 아래, 인간의 인식에는 종종 특정한 한계가 있다. 예를 들어, 통신과 교통 상황의 한계로 고대 사람들은 대부분 날아다니는 비둘기를 통해 서로 의사 소통을 하고 메시지를 보냈지만 현대인들은 인터넷 전자 설비를 통해 연결한다. 게다가 회화나

조각 등 전통 이젤 예술은 받침대, 벽면이나 서적 등 실체 물질을 매개체로 해야만 사람들 눈앞에 구현될 수 있다. 비 이젤 예술은 영상, 뉴미디어와 같은 디지털 기술을 통해 전파되기 시작했다. 삶의 경력과 시대적 차이 때문에 사람들은 어떤 사물에 대해 주관적인 감지를 가지게 된다. 이 부분의 감지는 시간이 지날수록 사회의 진보에 따라 새로운 인식을 받아들이게 되어 인간의 세계에 대한 인식을 무한대로 확장한다.



<도판 78> 백설 작품 제작 현장

현대 과학 기술의 진보로 예술의 발전은 이전 사람들의 인지를 비교적 큰 폭으로 돌파하였다. 예술 형태의 다양한 발전은 옛사람들은 상상할 수 없는 예술의 경지에 이르렀다. 예술 인식의 증가와 변화는 인간적 배려 사상을 반영한다. 시대의 발전과 기술의 발달로, 불을 매개체로 한 예술 창작도 점차 사람들이 보고 싶어 하는 현대 불꽃 예술로 발전했다. 시대의 진보와 기술 혁신의 사회적 배경을 바탕으로 불을 매개체로 창작된 다양한 예술 작품들이 증가하고 있고 공예도 보완되고 있으며 구현되는 여러 가지 방식들도 사람들이 끊임없이 자신의 인식 한계를 돌파하게 한다.

주체의 미적 감각과 지각적 분류 방식에 따라, 예술표현 형태는 주로 언어 예술, 조형 예술, 표현 예술, 종합 예술로 나뉜다. 그중, 종합 예술은 또 복합 예술이라고도 불리는데, 일반적으로 몇 가지 예술 성분이 복합적으로 결합된 예술을 말한다. 예를 들어 노래에는 시와 음악이, 건축에는 회화와 조각이, 연극에는 문학, 공연, 음악, 미술, 무용 등

예술이 종합되어 있다. 종합 예술에는 다양한 예술적 요소들이 서로 어울려 스며들어 있다. 불도 한 매개체로서 예술 창작에 스며들었다. 게다가 여러 가지 예술의 유기적인 결합으로 말미암아 종합 예술은 단일 예술보다 더 강한 감화력을 갖게 한다.

## 2. 매개재료로서 불의 이용과 가능성

불은 예술 매개로 최초 공예미술 중에 "화필"의 형식으로 기본적인 회화 도구로 낙화에서 나타난다. 현대미술 시기에 2차원 평면 예술 중에 불은 매개로 도화지, 화포, 물감 등 기본적인 회화 재료와 반응을 일으켜서 특별한 회화 흔적을 남긴다. 이러한 반응으로 인해 Fumage라는 새 회화 기법이 나타난다. 불의 화학 성질 및 물리 성질 때문에 작품을 창작할 때 "화흔(火痕)"을 형성한다. 이러한 "화흔(火痕)"은 시각적으로 우연성과 복제 불가능한 성질이 있고 문화적으로 이는 예술가들이 "비물질적" 정신 추구를 탐구하는 것을 표현한다고 말할 수 있다. 시간의 흐름과 과학 기술의 발전에 따라 예술의 표현 방식이 더욱 다양하다. 영상 미디어, 설치미술, 행위 예술 등 예술 형식이 나타난다. 불은 매개로 직접적 혹은 간접적으로 이러한 예술



<도판 79> 백설 <One possibility >, mix media on canvas, 180×3000cm,부분 2021

형식 중에서 나타난다. 직접적 형식은 불이 다른 물질과 입체 공간에서 실제로 반응을 일으킨다. 이런 직접적인 표현은 크게 3가지가 있다. 첫째, 불을 태운 후에 설치미술의 형식으로 표현하여 관객들 앞에서 보여 준다. 일본 여성 예술가 치하루



시오타의 설치미술 작품은 이 형식의 대표이다. 둘째, 이미지와 영상으로 불을 태우는 과정을 기록한다. 이러한 방식의 대표적 예술가는 이승택이다. 셋째, 불은 화약, 불꽃과 같은 매개와 결합하여 새로운 시각 체험을 창조하고 내면의 정신 세계가 나타난다. 蔡國強의 설치미술 작품은 이러한 형식의 대표이다. 간접적 형식은 영상으로 불을 태우는 장면을 가상적으로 연출한다.



<도판 80> 백설 <One possibility >, mix media on canvas, 90×90cm, 2021

연구자의 작품은 불과 액션 페인팅(Action Painting)의 콜라보를 이용하여 불의 ‘비물질적’ 정신이 기반이 되며 이런 혼하지 않은 기법으로 창작하였다. 연구자의 작품 속에서 불을 예술 매개체를 이용하여 작품에 특별한 ‘화흔(火痕)’을 남겼다. 이러한 ‘화흔(火痕)’은 특별한 시각적 효과와 의미를 갖는다. 시작적 효과에서 볼 때 ‘화흔(火痕)’은 우발적인 특성을 가지고 있다. 이런 특성은 사람이 완전히 불을 제어할 수 없기 때문이다. 불이 나면 바람이나 온도나 환경 등 요인의 영향을 받아 ‘화흔(火痕)’의 모양을 좌우할 수 있다. ‘화흔(火痕)’은 복제할 수 없으므로 독특한 특성을 갖추게 한다. 이 독특한 특성은 모든 생명이 존재하는 의미 중 하나이다. 모든 생명은 고유한 특성을 보여야 한다. 연구자 작품이 불과 액션 페인팅(Action Painting)의 콜



라보를 하는 표현 방식을 사용했다. 이 표현 방식으로 연구자 작품에 연구자 자신의 감정, 태도, 삶의 흔적을 남겼다. 이에 작품에 독특함과 생명력을 부여한다. 이 또한 과학 기술이나 기계로 예술 작품을 대체할 수 없다는 이유이다. 불과 액션 페인팅(Action Painting)의 콜라보는 더 다양한 예술 언어와 표현 방식을 도출하여 불이 예술 매개체로서 더 많은 영역에 적용한다. 이에 더 풍부한 표현력을 나타낸다.

예술 발전에 따라 예술 창작할 때 사용하는 재료가 더욱 다양해진다. 예술가들은 자기 자신의 작품 중에서 사용하는 재료를 더욱 중요시한다. 재료에 따라 재료의 성질이 다르고 작품이 나타나고자 하는 최종 결과에 영향을 준다. 예술가가 재료가 익숙해야 재료를 잘 활용하여 이상적인 표현 효과가 나타날 수 있다. 예술가는 적당한 재료를 선택하여 자기의 독특한 예술 표현 방식으로 자기 자신의 사상을 작품에 담아 관객들에게 보여준다. 작품 속에 사용하는 재료는 자연적 특성만 있는 것이 아니라 사회적 특성과 인문적 특성도 가지게 있다. 따라서 우리가 예술 작품을 볼 때 재료가 작품을 통해 아주 깊은 인상을 우리 머릿속에 남긴다.

불은 매개로 아주 다양한 형식의 현대 미술 작품이 보여진다. 이 작품들 속에 담은 예술적 언어는 독특한 표현력, 기술적 표상이 있다. 불을 활용하여 새로운 예술 형식을 창조하여 새 정신적 관념을 표현하여 전달한다. 그리고 새로운 감상 방식을 창조하여 관객들과 소통하는 데에 목적을 둔다. 불은 다른 매개와 결합하여 새로운 언어 표현을 만든다. 이러한 언어 표현은 사람들을 자기 자신을 해방하여 삶과 환경과 세계에 대한 새 인식을 불러일으킨다. 이에 불은 예술 매개로서 예술 창작 중에 끊임없이 발전한다.

이러한 새로운 표현 형식은 예술 매체 재료의 기술적 혁신, 형식적 혁신 그리고 이념적 혁신 등 여러 방면에서의 의미 확장을 구현하고 있다. 이러한 혁신은 우리가 더욱 깊이 연구하고 그 가치를 탐색하여 앞으로의 현대 예술 발전에 새로운 변화를 함께 모색해야 할 것이다.

연구자는 향후 추가적인 연구를 통해 불을 이용하여 다른 매개체와 결합하여 다양한 실험을 시도할 것이다. 또한 작품의 표현 형식은 액션 페인팅에서 영상 및 설치미술 등으로 확장시킬 생각이다. 연구자는 이러한 일련의 실험들을 통해, 향후 예술 재료의 발전 과정에서 예술 매개체로서의 불을 더욱 풍부한 표현방식으로 시도하고, 작품에서 불이 내포하고 있는 정신성의 의미를 더욱 확장하여 구현해 볼 계획이다.

## 제5장 결론

오늘날은 예술매체가 급격히 변화하고 있는 시대이다. 첨단 과학기술의 급속한 발전은 예술가의 관념 변화에 직접적인 영향을 미쳤고, 예술에 대한 개념과 패러다임의 변화로 인해 불은 ‘예술 도구’에서 ‘예술 매체’로 전환되었다. 예술가들은 예술 작품의 매개 재료 자체의 미적 가치와 이에 내포된 정신적 의미를 점차 인식하게 되었다. 이는 예술 재료에 관심을 가지는 사유 인식부터 재료 예술에 대한 관심으로 발전하였다. 이제 현대 예술에서 매개체는 회화도구에서 예술언어로 발전함으로써 중요한 위치를 차지하게 되었다. 관람자들이 예술 작품을 감상할 때 매개체 그 자체에 관심을 가지게 되었고, 이는 관람자와 작품 간의 대화를 가능하도록 하는 도구로서 작용한다. ‘불’과 같은 무형의 매개체는 유형의 매개체처럼 미적 가치와 예술적 독창성을 지닌다.

이로부터 Easel painting은 2차원 예술에서 다차원 예술로 확장되는 중대한 돌파를 가져와 예술가의 풍부한 상상력과 창조력이 더욱 거리낌 없이 충분히 발휘되게 하였다. 오늘날에는 모든 것이 예술의 재료, 즉 재료의 예술로 될 수 있다.

미학과 예술의 패러다임의 변화는 예술 매개체의 변화에 큰 영향을 끼쳤다. 또한 매개체의 사용 방법에 있어서도, 예술 관념이 변화함에 따라 현대 예술에서 매개체의 적용 범위가 더욱 넓어지게 되었다. 매개체는 예술가들의 사상과 관념을 직접적으로 표현하는 도구이다. 따라서 현대 예술에서 매개체는 중요한 가치를 지니고 있으며, 매개체 자체의 독립적인 연구가 필요하다.

매개체는 예술가가 선택하는 것이고, 이러한 매개체의 선택과 사용은 예술가의 예술 관념을 구현하는 것이며, 어떤 재료를 사용했는지에 따라 우리는 예술가의 의도를 찾아낼 수 있다. 이것은 예술가의 정신과 매개체라는 물질 사이의 대화이자, 예술가의 주관적 표현과 객관적 물질의 상호보완 작용이라고 할 수 있다. 예술 매체 재료의 발전은 예술의 발전에 있어서 독립된 것이 아니라, 시대의 흐름에 따라 변화하는 사회적 · 기술적 변화와 예술에 대한 새로운 담론의 발전과 밀접한 관계를 가지고 있다. 매체 재료의 관점에서 보면, 전통적 회화에서 현대 미술로 변화함에 따라, 이제 매체의 간접적 표현에서 매체 그 자체를 보여주는 직접적 표현으로 전환된 것으로 볼 수 있다. 이러한 예술표현 방식의 변화는 여러 시대를 거쳐 예술 개념의 변화와

함께 나타났고, 새로운 매체 재료의 발견과 적용은 예술 발전 과정에서 중요한 역할을 한다.

근대 예술 매체 시장의 형성과 발전에 따라 예술가들이 다양한 예술 매체를 자유롭게 선택하고 직접 사용하여 풍부하고 완벽한 예술효과를 얻을 수 있다. 매개 성격의 구별과 변화에 따라 회화의 사상방식과 기술 표현 수단도 서로 다르다. 동시에 전혀 다른 예술적 결과물을 만들어내기도 하며 이는 미래의 예술 발전 과정에서 '매체'가 없어서는 안 될 중요한 역할을 할 것을 제시한다.

연구자는 불이 일종의 회화 도구에서 예술 매개체로 변화하게 된 과정을 재정리하여 다음과 같은 사실을 발견하였다. 2차원 평면 예술적 표현에서 불은 물질적 매개체로 판지나 캔버스와 같은 매개체에 직접 적용하며 반응이 일어난다. 이브 클라인은 불을 이용하여 스웨덴 판지를 태워 각각 다른 '화흔(火痕)'을 남겼다. 이러한 '화흔(火痕)'에는 그가 영향받은 선종사상과 연금술이 반영되어 있다. 이에 이브 클라인이 불을 예술 매개체로 사용한 작품의 막을 올렸다. 이브 클라인 이후에도 불을 이용하여 작품을 새로운 회화 기법으로 창작하는 예술가들이 생겼다. 회화 기법의 관점에서 보면 불은 평면에서 단순하게 흔적을 남기는 것이 아니라 새로운 기법인 푸마주를 도출하였다. 푸마주는 추상적인 작품에 활용할 수 있고 섬세한 사실주의적인 작품에도 활용할 수 있다. 3차원 입체 공간에서 불을 예술 매개체로 사용한 작품들은 2차원 평면 작품과 달리 영상 미디어, 장치 등 새로운 예술매체와 결합하여 작품을 입체화시킨다. 여기에서는 실제적인 불을 이용하거나 가상적인 불을 이용한다. 실제적인 불을 이용하는 상황에서는 불과 화약이나 불꽃과 결합하여 작품을 창작한다. 가상적인 불을 이용하는 상황에서는 영상 미디어를 통해 불타는 모습을 보여주거나 다른 물질을 태우는 상황을 모의하여 기록한다. 따라서 예술매체인 불은 회화 기법의 발전을 가져왔을 뿐만 아니라 예술 작품의 표현 형식에 대한 새로운 방향성을 모색한 과정이기도 하다.

반대로 불은 예술 매체 재료로서 다음과 같은 한계를 지닌다. 첫째, 재료를 구성하는 기술적 측면에서 보면, 불은 예술 매체 재료로서 일종의 위험성을 내포하고 있다. 채국강(蔡國強)의 작품 중의 불꽃놀이를 예로 들어보자. 불꽃의 주재료는 화약이다. 화약의 주재료는 검은색 가루와 보조 약재, 그리고 불꽃의 색깔을 바꾸는 발제, 현색제다. 이들 성분은 쉽게 연소하고 폭발하므로 화약을 예측불가능하고 통제불가능한 매개로 만든다. 폭발력과 파괴력도 매우 강하여 폭발과정을 통제하기 어렵다. 불을 매개로 한 예술 작품은 이처럼 통제하기 어려운 요소 속에서, 인간과 자연이 함께 만

들어낸 예술 작품이다.

둘째, 객관적인 요인을 예측할 수 없다는 측면에서 보면, 기후와 환경이 발화에 대하여 미치는 영향이 유난히 크다. 우선, 불에 영향을 미치는 요소인 기후는 주로 기상조건과 기온에서 나타난다. 기상조건은 발화계획의 집행과 상황에 직접적인 영향을 미친다. 환경에 대한 영향은 주로 연소현장에서 나타난다. 일반적으로 말하자면 발화지점은 실외에 설치하므로 실외장소의 선택은 폭파에 아주 큰 영향을 준다. 이는 예술가들이 어떻게 안전하게 예술 창작을 진행할 것인가에 대한 매우 큰 기술적 어려움이 있음을 의미한다.

연구자의 작품 <one possibility(한 가지 가능성)>은 불과 액션 페인팅의 콜라보를 통해 창작했다. 먼저 액션 페인팅 기법으로 그림을 그리고 불을 태운 후, 이 태운 작품을 재구성한다. 이러한 방식을 통해 다양한 예술 언어와 가능성을 탐구하고 불의 비물질적 정신을 담고자 했다. 연구자는 불이라는 예술적 매개체를 이용하여 독특한 화흔(火痕)을 남기고 특별한 시각적 효과와 의미를 부여했다. 시각적 효과에서 볼 때 화흔은 우발적 특성을 가지고 있다. 이러한 특성은 사람이 완전히 불을 제어할 수 없고, 바람, 온도와 같은 환경 요인의 영향을 받을 뿐만 아니라, 복제가 불가능한 까닭에 독특한 특성을 갖추게 하는 것이다. 이 독특한 특성은 마치 생명이 가지고 있는 특성과 유사한 지점이 있다. 연구자는 본인의 감정, 태도, 삶의 흔적들을 작품에 남김으로써 마치 그것이 살아있는 듯한 생명력을 부여한다. 이것은 과학기술이나 기계가 예술작품을 대체할 수 없는 이유이다. 연구자의 불과 액션페인팅의 콜라보는 더욱 다양한 예술 언어와 표현 방식을 만들어내고 불이 예술 매개체로서 더 많은 영역에 적용할 수 있도록 하며, 이를 통해 더욱 풍부한 표현을 가능하도록 한다.

뉴미디어 예술언어 환경에서 불을 예술 매개체로 창작한 작품은 예술가가 가지고 있는 사고나 이념의 표현이며, 이는 현대 예술의 개념이 점차 변화하고 있다는 것을 암시한다. 불의 ‘비물질적’ 특성을 통해 여러 가지 방식으로 새로운 매체와 표현이 융합된 상태로 나타났으며 이러한 예술적 표현 패턴은 관람자의 체험과 예술에 대한 인식을 크게 넓혀주었다.

불은 우리가 보고 느낄 수 있는 유형 물질이다. 이러한 불을 예술 작품의 매개체로 사용하는 것은 특별한 질감과 시각적 효과를 만들어낼 수 있다. 이는 이 세상에 유일 무이하다는 복제불가능한 특성을 가지고 있는 동시에, 시각적으로는 마치 불에 타는 상황을 연상시키며 활력 넘치는 미감을 느낄 수 있도록 해준다. 또한 불이 타오르는 과정에서 발생하는 빛은 사람들에게 환희의 감정을 불러일으킬 수 있다. 불꽃 예술의

경우 예술가가 불꽃이라는 특정한 매개체를 통해 특유의 예술적 언어로 자신의 진실한 감정을 드러냄으로써 삶의 현상을 미학적으로 보여줄 수 있다. 이는 예술가의 정신성을 더욱 생생하게 표현하고, 예술적 감성 미와 기술적 이성 미의 조화로운 공존과 예술 표현방식의 무한한 가능성을 보여준다.

미술사적 관점에서 볼 때, 불을 예술 매개체로 사용하는 예술 작품의 등장은 현대 예술의 발전과 흐름 속에서 필연적인 것이며, 예술 개념의 변화를 보여주는 것이다. 불 수 있다. 불을 매개로 하는 예술 작품은 정신성을 내포할 뿐만 아니라 과학 기술적 조건의 환경적 뒷받침도 필요하며, 이 중 어느 하나가 빠져서는 안 된다. 불을 매개로 하는 예술 작품이 정신적 내포가 결핍되어 있다면, 그것은 불이 타오르는 단순한 반복과 조합에 불과하므로 예술이라 할 수 없다. 반면에 과학기술의 조건이 지원되지 않는다면 불을 매개로 한 예술 작품은 기대한 효과를 얻기 어렵게 되며, 그 안에 담긴 예술가의 이념은 완전하게 해석될 수 없다.

매개체는 예술 작품에서 단독적으로 존재할 수 없고, 단독적으로 존재한다 하더라도 미완성의 작품이다. 불을 매개로 한 예술작품은 그 특유한 표현 형식으로 이전에 없었던 예술적 효과를 발산하게 할 뿐만 아니라, 삶, 세계, 생명 등 불이 가지고 있는 속성에 대한 본질적인 의미에 대한 탐색과 반성을 보여주었다. 이러한 새로운 표현 형식은 예술 매체 재료의 기술적 혁신, 형식적 혁신 그리고 이념적 혁신 등 여러 방면에서의 의미 확장을 구현하고 있다. 이러한 혁신은 우리가 더욱 깊이 연구하고 그 가치를 탐색하여 앞으로의 현대 예술 발전에 새로운 변화를 함께 모색해야 할 것이다.

연구자는 향후 추가적인 연구를 통해 불을 이용하여 다른 매개체와 결합하여 다양한 실험을 시도할 것이다. 또한 작품의 표현 형식은 액션 페인팅에서 영상 및 설치미술 등으로 확장시킬 생각이다. 연구자는 이러한 일련의 실험들을 통해, 향후 예술 재료의 발전과정에서 예술 매개체로서의 불을 더욱 풍부한 표현방식으로 시도하고, 작품에서 불이 내포하고 있는 정신성의 의미를 더욱 확장하여 구현해 볼 계획이다.



## 참고 문헌

### 1. 국내논저

#### 1) 단행본

- 국립민속박물관, 『한국민속신앙사전: 마을신앙』, 국립민속박물관, 2010.
- 권태효, 『중국 운남소수민족의 제의와 신화』, 민속원, 2004.
- 김우타, 『소리 없는 소리』, 두레미디어, 2004.
- 김일룡, 『빌 비올라 작품에 나타난 ‘낮선’ 연구』, 2012.
- C. 레비스트로스, 『신화학1 - 날것과 익힌 것』, 임봉길 역, 한길사, 2005.
- Bachelard Gaston, 『불 정신에 대한 분석』, 베이징 : 상무인서관 , 2019.
- 수잔손탁, 『침묵의 미학』, 이병용·안재연 역, 2004.
- 이승택, 『내 비조각의 근원』, 1980.
- 한국정신문화연구원, 『민족문화대백가사전』, 권10, 한국정신문화연구원, 1989.

#### 2) 논문

- 구선정, 「빌 비올라(Bill Viola)의 작품에서 나타나는 물·불·공기·흙 : 바슐라르(Gaston Bachelard)의 자연요소에 대한 이론으로 접목고찰」, 숙명여자대학교 대학원 석사논문, 2012.
- 김기미, 「예술에 나타난 사회성에 관한 연구」, 이화여자대학교 교육대학원석사논문, 1997.
- 김대열, 「禪宗이 文人畫 形成에 미친 影響」, 檀國大學校 大學院 , 박사논문2002
- 김수연, 「질 들뢰즈의 존재론으로 바라본 올라퍼 엘리아슨의 체험전시공간 특성 연

- 구』, 국민대학교 테크노디자인전문대학원 건축디자인학과 석사논문, 2020.
- 김수진, 「宗炳의 「明佛論」과 藝術思想 研究 = A study on ZongBing's 「Ming Fo Lun」 and Artistic Thought」, 동국대학교 불교학과 응용불교학 석사논문, 2018.
- 김윤찬, 「象外之象론에 근거한 수묵의 현대적 연구」, 홍익대학교 대학원 박사논문, 2016
- 노정민, 「G. 바슐라르의 4원소론을 적용한 색채이미지 연구 : 본인 작품을 중심으로」, 서울 : 홍익대학교 대학원 박사논문, 2017
- 박현수, 「뉴미디어 예술의 물질성 변화 연구」, 건국대학교 대학원 영상학과 박사논문, 2018.
- 박혜원, 「미술사적 이미지의 차용과 알레고리에 관한 연구 : 연구자의 <공중정원>과 <파노라마> 연작들을 중심으로」, 홍익대학교 대학원 박사논문, 2015
- 史怡然, 「西方绘画中痕迹的考察与研究」, 中国美术学院, 博士论文, 2017
- 신나라, 「예술 형식의 개념과 미적 형식주의에 관한 비판적 고찰 : 탈물질화 논제를 중심으로」, 홍익대학교 대학원 미학과 미학전공 석사논문, 2014.
- 유혜미, 「자화상이 된 풍경 : 본인의 작품을 중심으로」, 홍익대학교 대학원 박사논문, 2013
- 이정민, 「올라퍼 엘리아슨(Olafur Eliasson)의 인공자연 : 관람자의 체험을 중심으로」, 영남대학교 대학원 미학미술사학과 서양미술사 석사논문, 2018.
- 이진주, 「티노 세갈(Tino Sehgal) 작품의 수행성과 비물질성에 대한 연구」, 홍익대학교 대학원 예술학과 석사논문, 2018.
- 전민혁, 「예술작품 제작에서의 물질적 상상력-바슐라르의 개념을 중심으로」, 고려대학교 영상문화학협동과정 석사논문, 2020.
- 조현옥, 「李升澤의 작품세계- 반개념과 비조각을 중심으로」, 동국대학교 석사학위논문, 1922.
- 차오 위, 「현대미술의 물(水)에 대한 사상 표현 연구」, 군산대학교 대학원 조형예술디자인학과 현대미술전공 박사논문, 2020.
- 최은옥, 「禪宗에 의한 寫意表現 研究」, 홍익대학교 대학원 박사논문, 2013
- 홍승희, 「추상미술에서 자아의 消去와 痕迹 연구」, 홍익대학교 대학원 박사논문, 2009

### 3) 학술논문

김경희, 「매개의 형상화 - 현대 예술의 거시적 흐름 속에서 본 인터랙티브 미디어아트」, 『독일언어문학』, 91권 0호, 한국독일언어문학회 간행물, 2021, pp. 439-455.

김동영, 「안도타다오 건축의 비물질적 표현 특성」, 『주거환경』, 18(3), 한국주거환경학회, 2020, pp. 179-194.

김민지, 「미디어아트에서의 시간과 공간의 초월성 - 빌 비올라의 <순교자들-대지, 공기, 불과 물>(2014)을 중심으로」, 『예술과 미디어』, 18(2), 한국영상미디어협회 예술과 미디어학회, 2019, pp. 57-78.

강수미, 「예술가 신체의 물질/비물질성」, 『서양미술사학회논문집』, 34, 서양미술사학회, 2011, pp. 231-256.

김윤재, 박치완, 「가스통 바슐라르와 상상력의 치유학」, 『기호학 연구』, 43(0), 한국기호학회, 2015, pp.9-39.

김종국, 「<신과 함께>의 검정, (비)물질과 지각의 상호작용」, 『만화애니메이션 연구』, 한국만화애니메이션학회, 2019, pp. 563-581.

김진곤, 「예술의 도구와 재료로서 디지털 형식에 내재된 속성 몽타주 형식을 기초로 컴퓨터그래픽에 이르기까지」, 『한국디지털디자인협의회디지털디자인학연구디지털디자인학연구』 제10권 제3호(통권 제27호), 디지털디자인학연구, 2010, pp. 227-237.

김탁환, 「불의 기원과 사회적 의미」, 『관악어문연구』, 20권0호, 서울대학교국어국문학과, 1995, pp. 391-416.

권태효, 「대대로 내려온 불씨」, 『한국구비문학연구』, 제26집, 한국구비문학회, 2008, pp. 217-248. pp. 218-219.

권오경, 「물질적 상상력의 4원소 개념을 통해 본 시적 이미지의 표현」, 『기초조형학 연구』, 21권 6호, 한국기초조형학회 간행물, 2020, pp. 49-61.

신성광, 박치완, 「바슐라르에게 있어서 불의 이미지 연구」, 『현대유럽철학연구』, 52, 한국하이데거학회/한국해석학회 통합학회지, 2019, pp. 55-82.

안선미, 「빌 비올라(Bill Viola)의 비디오 작품에 대한 현상학적 고찰 : 통합적 환경과 실존적 주제」, 『미학예술학연구』, 49권0호, 한국미학예술학회, 2016, pp. 229-264.

양지원, 「바슐라르의 흙(terre)의 상상력과 교육의 의미」, 『교육문화연구』, 27권 5호, 인하대학교 교육연구소 간행물, 2021, pp.123-142.

윤현자, 「4원소의 현대적 수용 영상매체를 중심으로」, 『카프카연구』, 17, 한국카프카학회, 2007, pp. 209-228.

이용수, 「바슐라르의 4원소에 입각한 문화원형성과 문화브랜드」 『선미라프랑스문화예술학회프랑스문화예술연구』, 131(37), pp. 95-131.

이정실, 「이브 클렝의 모노크롬에서 제시된 ‘비물질성’」, 『현대미술사연구』, 5, 현대미술사학회, 1995, pp. 29-50.

이찬규, 「가스통 바슐라르의 장소적 상상력과 한옥의 건축적 미학」, 『프랑스 문화연구』, 47(1), 한국프랑스문화학회간행물, 2020, pp.381-405.

[法]让-吕克·南希:『素描的愉悦』尉光吉译, 郑州, 河南大学出版社, 2016年, 第102页

전혜숙, 「가상현실 기반의 뉴미디어아트 : 물질 혹은 비물질」, 『서양미술사학회논문집』, 34, 서양미술사학회, 2011, pp. 259-283.

정지훈, 「채널 ID 모션그래픽에 나타난 ‘공기(氣, air)’ 이미지 분석 - 바슐라르의 4원소론을 중심으로」, 『간행물브랜드디자인학연구』, 12(1), 발행기관한국브랜드디자인학회, 2014, pp.293-306.

정진아, 「현대미술에서 나타나는 오브제의 물질성에서 비물질성으로의 이행에 관한 연구-사운드 아트에서 드러나는 비물질적 오브제를 중심으로」, 『CONTENTS PLUS』, 제14권 No.5, 2016, pp. 81-94

정창미, 「중국현대미술과 ‘만리장성(萬里長城)’의 역사성-1980년대 이후 설치 및 행위예술을 중심으로」, 『현대미술사연구』, 36, 현대미술사학회, 2014, pp. 257-284.

정희정, 「분지(焚紙)로 인한 선의 산수이미지 조형화 연구: 본인 작품을 중심으로」, 『성균관대학교』, 2016, p. 25.

陈传席, 『中国绘画美学史』, 人民美术出版社, 2012

최승선, 「소멸과 재생의 순환 서사에 있어 시각적 상징으로서의 원(圓)에 관한 연구-데즈카 오사무의 < 불새 >를 중심으로」, 『기초조형학연구』, 16(6), 한국기초조형학회간행물, pp. 663-674.

최일규, 「영혼의 비물질성과 신체성-헤겔의 인간학을 중심으로」, 『건국대학교 몸문화연구소 학술대회 자료집』, 건국대학교 몸문화연구소, 2014, pp. 1-9.

최정은, 「시각예술 매개 변화에 따른 재매개 플랫폼 비즈니스모델 연구-유튜브를 중심으로」, 『기초조형학연구』, 21권 3호, 한국기초조형학회간행물, 2020, pp. 401-414.

최진, 「정치적 존재방식을 위한 예술의 교육적 가치: 한나 아렌트와 자끄 랑시 에르

의 칸트미학 전유를 중심으로」, 『문화와 사회』, 29(1), 한국문화사회학회, 2021. pp. 149-196.

한주연, 「뉴 미디어를 활용한 예술치료의 표현과 정서적 특성에 관한 연구」, 『예술심리치료연구』, 제14권 제1호, 2018, pp. 47-70.

何显达, 「黑白美学与中国山水画的艺术」, 中国知网

## 2. 국외논저

贡布里希: 『艺术的故事』, 范景中、杨成凯译, 南宁: 广西美术出版社, 2014 年

高名潞: 『西方艺术史观念: 再现与艺术史转向』.北京: 北京大学出版社, 2016 年

Jae Ryung Roe, “Teum Single Channel Video”, 『The Journal of Art Forum』, 1999.

Joseph Schillinger, “The Mathematical Basis of the Arts”, 『New York: Philosophical Library』, 1948.

Jose Ortegay Gasset, “The Dehumanization of Art”, 『New York: Doubleday Anchor』, 1956.

Oliver Grau, “Media art history”, 『The MIT Press』, 2010.

Oliver Grau, “Virtual Art”, 『The MIT Press』, 2003.

Ottmann, K. “Overcoming the Problematics of Art: The Writings of Ives Klein” 『New York: Spring Publications』, 2016.

皮埃尔·雷斯坦利, 『伊夫·克莱因—空心之火』, 湖南美术出版社, 2001

让·吕克·南希: 『素描的愉悦』尉光吉译, 郑州: 河南大学出版社, 2016 年

Zhang ZhaoHui, “Where Heaven and Earth Meet: Xu Bing & Cai Guo-Qiang”, 『Beijing: Timezone』, 8, 2005.

ZKM Center, “Media art history, Media Museum”, 『ZKM Center Prestel』, 1997

## 3. 인터넷 자료

채국강 (蔡國强)은 다큐멘터리 영화 《하늘 사다리: 차이구어치앙의 예술》



[2021년 12월 3일 검색] 제원호, 「물질이 갖는 비물질성」, 중앙일보, 2005

<https://blog.naver.com/oh539/40012618534>

[2021년 12월 3일 검색 ] 네이버 백과사전

[https://search.naver.com/search.naver?where=nexearch&sm=top\\_hy&fbm=0&ie=utf8&query=%EB%B9%84%EB%AC%BC%EC%A7%88%EC%84%B1](https://search.naver.com/search.naver?where=nexearch&sm=top_hy&fbm=0&ie=utf8&query=%EB%B9%84%EB%AC%BC%EC%A7%88%EC%84%B1)

[2021년 12월 4일 검색] 네이버 백과사전

[https://search.naver.com/search.naver?where=nexearch&sm=top\\_hy&fbm=0&ie=utf8&query](https://search.naver.com/search.naver?where=nexearch&sm=top_hy&fbm=0&ie=utf8&query)

(2021년 12월 4일 검색)

<https://100.daum.net/encyclopedia/view/192XX76300170>

(2021년 12월 4일 검색) 위키백과 참조

([https://ko.wikipedia.org/wiki/%EA%B3%A0%EB%8C%80\\_%EC%9B%90%EC%86%8C](https://ko.wikipedia.org/wiki/%EA%B3%A0%EB%8C%80_%EC%9B%90%EC%86%8C))

(2021년 12월 4일 검색), Daum 어학사전

[https://search.daum.net/search?nil\\_suggest=btn&w=tot&DA=SBC&q=%EC%97%B0%EA%B8%88%EC%88%A0](https://search.daum.net/search?nil_suggest=btn&w=tot&DA=SBC&q=%EC%97%B0%EA%B8%88%EC%88%A0)

(2021년 12월 4일 검색), Daum 백과사전:

<https://100.daum.net/encyclopedia/view/b15a3226a>

(2021년 12월 4일 검색), 온라인 중앙일보 2016년 12월 21일

<https://www.joongang.co.kr/article/21028287>

(2021년 12월 4일 검색), 김성호, 「비조감 담론의 큐레이팅」, 온라인 자료집, 2020년 10월 4일, <https://blog.naver.com/mediation7/222375414342>

## 도판 목차

- <도판 1> 티노 세갈(Tino Sehgal)의 퍼포먼스 장면들
- <도판 2> 아리스토텔레스의 4대 원소
- <도판 3> <그림2- 2> 오행론
- <도판 4> <그림2-3> 다비식(茶毘式)
- <도판 5> <그림2-4> 연금술의 금속 기호
- <도판 6> Georges de La Tour의 <Magdalene at a Mirror or Repentant Magdalene>, oil on canvas, 1635-1640
- <도판 7> Georges de La Tour 의 <Magdalene with the Smoking Flame>, oil on canvas, 1635-1640
- <도판 8> Georges de La Tour의 <Magdalene with Two Flames>, oil on canvas, 1635-1640
- <도판 9> Joseph Kosuth의 <원시시대의 벽화>
- <도판 10> 마르셀 뒤샹 《샘》
- <도판 11> Xie Deqing의 <1m 밧줄>
- <도판 12> 중국 낙화
- <도판 13> 중국 낙화제작 과정
- <도판 14> 박상전(1901~1959)의 화조8폭병풍(원본)과 김영조의 재현작
- <도판 15> 최초의 낙화가 새겨진 그릇
- <도판 16> 해외 낙화 연구 서적
- <도판 17> Yves Klein의 <I.K.B.인터내셔널 클라인 블루>

- <도판 18> Yves Klein의 <F44> , 100cm×70cm , 1961
- <도판 19> Yves Klein <F42> , 68cm×34cm , 1961
- <도판 20> Yves Klein의 <F44> , 70cm×60cm , 1961
- <도판 21> Yves Klein의 <F55> , 158cm×220cm, 1961
- <도판 22> Yves Klein의 <F33>, 146cm×97cm, 1961
- <도판 23> Yves Klein의 <F85> , 79cm×119cm, 1961
- <도판 24> Yves Klein의 <F64>, 43cm×356cm, 1961
- <도판 25> Yves Klein의 <F25> , 200cm×152cm, 1961
- <도판 26> Yves Klein의 <F13> , 30cm×23.4cm, 1961
- <도판 27> Wolfgang Paalen의 <Ciel depievre>, oil, fumage on canvas, 97×130cm, 1938
- <도판 28> 오토 피네의 작업하는 모습
- <도판 29> 오토 피네의 <Rauchbild>, Oil, fire and soot on canvas, 80×100cm, 1962
- <도판 30> 오토 피네의 <Green Fire Flower>, Oil, fire, smoke and pigment on canvas, 68×96cm, 1963
- <도판 31> Steven Spazuk 작업 과정
- <도판 32> Steven Spazuk의 작품 이미지
- <도판 33> Danny Shervin의 작업 과정
- <도판 34> Danny Shervin의 작업 과정
- <도판 35> 치하루 시오타의 <침묵 속에서 In Silence>의 이미지들
- <도판 36> 치하루 시오타의 <After the Dream>, 2015, Photo: 서울시립미술관
- <도판 37> 치하루 시오타의 <During sleep>, 2004, Performance and installation, Photo: chilgaru-shiota.com

- <도판 38> 치하루 시오타의 <The key in the hand>, 붉은 실 낚은 조각배, 열쇠, 2015. Photo: 2015 베니스비엔날레
- <도판 39> 이승택의 <무제(하천에 떠내려가는 불타는 화판)>, 화판, 불, 1964
- <도판 40> 이승택의 <화재>, 130×80×100cm, 1989
- <도판 41> 이승택의 <분신하는 석상>, 석상, 불, 230×80×200cm, 1965
- <도판 42> Bill Viola의 <Martyrs: Earth, Air, Fire, Hater>, 2014
- <도판 43> Bill Viola의 <크로싱>, 1996
- <도판 44> 채국강(蔡國強)의 <하늘 사다리> 준비 과정, 2015
- <도판 45> 채국강(蔡國強)의 <하늘 사다리> 2015
- <도판 46> 채국강(蔡國強)의 <큰 발자국>
- <도판 47> 백설 <One possibility 시리즈> 부분, 2021
- <도판 48> 백설 <One possibility 시리즈> 부분, 2021
- <도판 49> 佛陀涅槃
- <도판 50> 백설 <One possibility 04-1>, mix media on canvas, 180×3000cm, 2021
- <도판 51> 백설 <One possibility 04-2>, mix media on canvas, 180×3000cm, 2021
- <도판 52> 백설 <2 0 1 5—1>, 중국선지와 중국먹물, 150×250cm, 2015
- <도판 53> 백설 <2 0 1 5—2>, 중국 선지와 중국 먹물, 담뱃재 50×50cm, 2 0 1 5
- <도판 54> 백설 <2 0 1 5—3>, 중국 선지와 중국 먹물, 담뱃재 50×50cm, 2 0 1 5
- <도판 55> 백설 <2 0 1 8-1 >, 캔버스 아크릴 안료 90×90cm, 2018
- <도판 56> 백설 <2 0 1 8-2 >, 캔버스 아크릴 안료 90×90cm, 2018
- <도판 57> 백설 <2 0 1 8-3>, 캔버스 아크릴 안료, oversize . 2018
- <도판 58> 백설 <2 0 1 6 날씨 시리즈>, 중국선지와 중국먹물 50×50 cm, 2018

- <도판 59> Jackson Pollock의 액션 페인팅
- <도판 60> 백설 <One possibility 01>, mix media on canvas, 180×1000cm, 2021
- <도판 61> 백설 <One possibility 01>, mix media on canvas, 180×1000cm, 2021
- <도판 62> 백설 <One possibility 03>, mix media on canvas, Free Size, 2021
  
- <도판 63> 백설 <One possibility 03>, mix media on canvas, 180×1000cm, 2021
- <도판 64> 백설 <2016-2>, 중국선지와 중국먹물, 50×120cm, 2016
- <도판 65> 백설 <2016-2>, 중국선지와 중국먹물, 50×50cm, 2016
- <도판 66> 백설 작품 제작 현장
- <도판 67> 백설 작품 제작 현장
- <도판 68> 백설 <One possibility >, mix media on canvas, 180×1000cm, 부분 2021
- <도판 69> 백설 <One possibility >, mix media on canvas, 180×1000cm, 2021
- <도판 70> 백설 작품 속 화흔'불'(火)
- <도판 71> 백설 <One possibility >, mix media on canvas, 180×1000cm, 부분 2021
- <도판 72> 백설 <One possibility >, mix media on canvas, 180×3000cm, 부분 2021
- <도판 73> 이브클라인 작품 속 화흔 '불' (火)
- <도판 74> 백설 <One possibility >, mix media on canvas, 180×3000cm, 부분 2021
- <도판 75> 백설 <One possibility >, mix media on canvas, 180×3000cm, 부분 2021
- <도판 76> 백설 <One possibility >, mix media on canvas, 180×1000cm, 2021
- <도판 77> 백설 <One possibility >, mix media on canvas, freesize , 2021
- <도판 78> 백설 작품 제작 현장
- <도판 79> 백설 <One possibility >, mix media on canvas, 180×3000cm, 부분 2021



<도판 80> 백설 <One possibility >, mix media on canvas, 90×90cm, 2021