

Journal
of
Research
in
Art Education

Vol. 19, No. 3

Contents

Editorial

Jae-Young Lee

Papers

Min-Jung Lee

A Study on the Meanings and Values of Kantian Aesthetic Imagination in Art Education

Hyeon-Suk Kim

Reflection and Immaterial Emptiness in Dan Graham's *Pavilion / Sculpture Series*

Pierre Taminiaux

Paul Nougé: Surrealist Poetry as Art

Jae-Young Lee

Portraiture as a Qualitative Research in Art Education

Sa-Ra Kim

Finding the Alternatives to Feldman's Art Appreciation

- Action Research of Art Appreciation Education

Looked at from Review Bakhtin's Dialogism Perspective -

Hye-Youn Chung

Moment of MeetMe: Art Museum Education in the Aging Society

Ji-Youn Ahn

The Stories of People Stopping in Front of the Work of Art

- Focused on the Experiences of Art Museum Visitors -

Korean Society for Education through Art

KoSEA
Korean Society for Education through Art

ISSN 1229-747X

한국국제미술교육학회

미술과 교육

제 19 집 3 호 2 0 1 8

KoSEA
Korean Society for Education through Art

한국국제미술교육학회

미술과 교육

제19집 3호 2018

ART
EDUCATION

한국국제미술교육학회
미술과 교육
제19집 3호 2018

미술과 교육 제19집 3호

발행일: 2018년 7월 31일

발행처: KoSEA(한국국제미술교육학회)

편집위원장(Chief Editor):

이재영(Jae-Young Lee) 한국교원대학교

부편집장(Associate Editor):

이민정(Min-Jung Lee) 공주교육대학교

편집위원(Editorial board):

김미남(Mi-Nam Kim) 한양대학교

김형숙(Hyung-Sook Kim) 서울대학교

박정애(Jeong-Ae Park) 공주교육대학교

백경미(Kyong-Mi Paek) UNIST

안인기(In-Kee Ahn) 춘천교육대학교

Dennis Atkinson Goldsmiths College, London University, UK

Graeme Sullivan Pennsylvania State University, USA

jan jagodzinski University of Alberta, Canada

Jeff Adams University of Chester, UK

Karen Keifer-Boyd Pennsylvania State University, USA

Rita Irwin University of British Columbia, Canada

Ryan Shin University of Arizona, USA

자문위원

Brent Wilson Pennsylvania State University, USA

John Steers General Secretary, NSEAD, UK

Rachel Mason University of Roehampton, UK

인쇄처: 진흥인쇄랜드

본 출판물의 저작권과 출판권은 KoSEA가 소유하고 있습니다. 본 저술에 실린 저자들의 개인적인 연구와 연구결과의 내용에 대한 변형, 무단 전재, 복사를 절대 금합니다.

© Korean Society for Education through Art 2018

All rights reserved. Apart from fair dealing for the purposes of research or criticism as permitted under the Copyright Law, this publication may not be reproduced, transmitted in any form or by any means without the prior permission in writing from KoSEA.

“이 학술지는 2017년도 정부재원(교육부)으로 한국연구재단의 지원을 받아 출판되었음.”

“This journal was supported by the National Research Foundation of Korea Grant funded by the Korean Government (MOE).”

미술과 교육

第 19 輯 3號

차례

편집서문

이재영

논 문

이민정

미술교육에서 칸트의 미적 상상력의 의미와 가치 1

김현숙

댄 그레이엄(Dan Graham)의
<파빌리온/조각> 시리즈의 반사와 비물질적 비움 17

Pierre Taminiaux

Paul Nougé: Surrealist Poetry as Art 33

이재영

미술교사 교육에서 초상화기법을 활용한 질적 연구의 필요성과 의의 65

김사라

펠드만 감상의 대안을 찾아서
- 바흐친의 대화주의 관점에서 바라본 미술 감상교육 실행연구 - 81

정혜연

나를 만나는 시간: 노령화시대의 미술관교육 프로그램 MeetMe 113

안지연

작품 앞에 멈추어 선 사람들의 이야기
- 미술관 관람자의 체험을 중심으로 - 129

Journal of Research in Art Education

Vol. 19, No. 3

Contents

Editorial

Jae-Young Lee

Papers

Min-Jung Lee

**A Study on the Meanings and Values of
Kantian Aesthetic Imagination in Art Education** 1

Hyeon-Suk Kim

**Reflection and Immaterial Emptiness in
Dan Graham's *Pavilion / Sculpture* Series** 17

Pierre Taminiaux

Paul Nougé: Surrealist Poetry as Art 33

Jae-Young Lee

Portraiture as a Qualitative Research in Art Education 65

Sa-Ra Kim

**Finding the Alternatives to Feldman's Art Appreciation
- Action Research of Art Appreciation Education
Looked at from Review Bakhtin's Dialogism Perspective -** 81

Hye-Youn Chung

**Moment of MeetMe:
Art Museum Education in the Aging Society** 113

Ji-Youn Ahn

**The Stories of People Stopping in Front of the Work of Art
- Focused on the Experiences of Art Museum Visitors -** 129

편집서문:

이재영

편집위원장

『미술과 교육』 19집 3호는 미학적 관점에서 바라본 미술과 미술교육의 문제, 미술 교육에서 연구방법론에 대한 문제, 학교 현장 미술교육 실행의 문제, 미술관 교육의 문제를 폭넓게 다룬다. 관련된 연구 주제로 연구를 하고 있는 연구자에게 좋은 해결의 실마리를 제공할 수 있었으면 한다. 뿐만 아니라 새로운 연구 주제를 찾고 있는 연구자들에게 창의적인 영감의 출발점이 될 수 있었으면 한다. 특히 이번호에는 미술교육적 관점을 넘어 미술일반론적 관점에서 접근한 두 편의 논문을 담고 있어 기존의 우리 학회 독자들에게 새로운 읽기를 제공하리라 생각한다.

권두 논문인 이민정의 “**미술교육에서 칸트의 미적 상상력의 의미와 가치**”는 칸트의 미적 상상력의 의미와 가치를 탐구하며 미적 태도에 대한 문제를 철학적으로 고찰한다. 무관심적 쾌, 목적 없는 합목적성, 상상력의 자유로운 유희와 같은 미적 상상력을 특징을 중심으로 미술교육에 기여할 수 있는 칸트의 미적 상상력을 논의한다. 미술교육 이론과 실천의 출발점에서 칸트의 미적 상상력과 미적 태도의 문제를 살펴보는 것은 의미 있을 것이다.

김현숙의 논문 “**댄 그레이엄(Dan Graham)의 <파빌리온/조각> 시리즈의 반사와 비물질적 비움**”은 반사 소재를 사용하여 무형의 비움이라는 사유를 제공한다. 논문에서 조명되는 댄 그레이엄의 <파빌리온/조각> 시리즈는 유리, 거울, 그리고 공간의 미학을 제공한다. 보이는 공간, 보이지 않는 공간, 실제 공간과 반사에 의해 이루어지는 허구적 공간을 오가며 동양 사상에 자주 논의되는 비움의 문제, 무(無), 공(空), 완공(完空), 진공(眞空)에 대한 논의를 댄 그레이엄의 작업과 연계하여 볼 수 있는 기회를 제공한다.

Pierre Taminioux의 논문 “**Paul Nougé: Surrealist Poetry as Art**”는 초현실주의 시인 폴 누제의 작품을 학제간적 관점에서 탐구한다. 폴 누제의 작품을 통해 언어의 시각적 관점을 조명하며 이를 뒤샹의 예술 사상과 연결시켜 살펴본다. 미술의 언어적 기능에 대한 관심을 가진 독자들은 본 논문을 눈여겨 볼 필요가 있을 것이다. 특히 폴 누제 작품에서 논의된 읽기의 독창적인 은유를 적용해 본 연구자가 직접 촬영한 사진들은 언어와 미술의 문제를 심층적이고 구체적인 선에서 다루고 있다.

이재영의 논문 “**미술교사 교육에서 초상화기법을 활용한 질적 연구의 필요성과 의의**”는 질적연구 방법인 초상화기법을 소개한다. 특히 초상화의 특징과 연결지어 본 연구 방법을 살펴본다. 미술교육 연구를 위해 질적연구 방법을 고민하고 있는 독자들에게는 좋은 학문적 자료를 제공할 것이다. 초상화에 대한 일반적 이해를 바탕으로 연구 방법론을 살펴보는 유익함이 있다. 부가적으로 미술교사 교육에서 본 연구 방법 활용의 필요성과 의의를 논의한다.

김사라의 논문 “**펠드만 감상의 대안을 찾아서-바흐친의 대화주의 관점에서 바라본 미술 감상교육 실행연구**”는 학교 미술 교육 현장에서 실행한 감상 수업에 대한 연구 결과를 제시한다. 특히 펠드만 감상법을 넘어 바흐친의 대화주의 관점에서 접근하며 대화, 이야기, 수다와 같은 감상 교육 장면을 소개한다. 실행연구 과정에 대한 세부적 안내를 읽으며 현장 수업의 구체적 장면을 살펴보며 감상 수업에 대한 대화적 접근 방법의 효과를 함께 살펴봐 주기 바란다.

정혜연의 논문 “**나를 만나는 시간: 노령화시대의 미술관교육 프로그램 MeetMe**”는 급속해지는 노령화 사회 미술교육의 사회적 역할을 보여주며 구체적 실행 사례를 소개한다. 치매나 알츠하이머를 앓고 있는 노령층을 대상으로 뉴욕현대미술관에서 이루어진 MeetMe 운영 사례를 제시한다. 본 프로그램을 통해 미술작품과 조우하며 지적인 자극, 배움의 기회, 사회적 사회작용 뿐만 아니라 일상 생활과 자신에 대한 의미 변화 등과 같은 유의미한 변화가 이루어졌음을 보고한다.

마지막으로 안지연의 논문 “**작품 앞에 멈추어 선 사람들의 이야기-미술관 관람자의 체험을 중심으로**”는 미술 작품 관람자의 행동에 대한 의미를 밝히는 현상학적 연구이다. 270여명의 관람자를 대상으로 이루어진 자료 분석은 의미, 상상, 기억, 초대, 압도, 학습, 휴식, 교훈, 희망, 괴리 등과 같은 현상학적 의미를 제공한다. 연구자는 미술작품을 직면하고 이런 의미를 발견하는 관람자는 재방문, 탐구, 소유, 기여 등의 추가적인 행동 반응이 이루어진다는 것을 밝히고 있다.

미술교육을 둘러싼 연구와 논의는 다양하다. 영역은 확장되고 창의적 사고와 실험적 도전은 연구실과 교육 현장에서 일상이다. 이번 학회지는 이런 일상을 새롭고 도전적으로 열어가는 기회를 제공해 주었으면 한다. 독자들 나름의 여건에 맞는 이해를 통해 또 다른 학문적 소통을 위한 가능성을 열어주었으면 한다. 다음 호 논문집은 이런 독자들에게 열려있다. 마지막으로 『미술과 교육』 19집 2호 편집서문에 “이지연” 교수님의 존함을 “이지영”으로 잘못 표기했음을 바로잡으며, 이지연 교수님께 죄송함의 마음을 남깁니다.

미술교육에서 칸트의 미적 상상력의 의미와 가치1)

이민정

공주교육대학교 조교수

요 약

본 논문의 목적은 미술교육에서 칸트의 미적 상상력과 관련된 문제들을 고찰함으로써 미적 태도와 결부되어 비판받고 간과되었던 칸트의 미적 상상력의 의미와 가치를 되짚어보는 데 있다. 이를 위하여 본 논문에서는 칸트의 비판철학에서 다루어진 미적 판단력의 상상력에서 나타나는 특징들을 살펴보고 이와 같은 특징들과 결부되어진 미적 태도 및 미술과 교육과정에서의 비판들을 짚어보고자 한다. 칸트의 철학에서 개선하고 있는 미적 상상력은 무관심적 쾌, 목적 없는 합목적성, 상상력의 자유로운 유희와 같은 특징들을 지닌다. 본 연구는 이러한 특징들이 가지는 중요한 가치들을 재조명함으로써 칸트의 미적 상상력이 미술교육에 기여할 수 있는 점을 찾는 데 의의를 두고자 한다.

주제어

상상력(imagination), 무관심성(disinterestedness), 미적태도(aesthetic attitude), 인성교육(holistic education), 창의성(creativity)

서론

인간의 상상력에 대한 연구는 자연과학, 심리학, 철학, 예술 등 여러 분야에서 다루어져 왔으며 특히 창의성과 관련해서 상상력이 차지하는 비중은 실로 크다고 할 수 있다. 21세기 과학기술의 눈부신 발전과 사물인터넷, 인공지능의 출현 등은 창의성과 상상력을 인간의 고유한 능력 중의 하나로 더욱 주목받게 하였다.

2015 개정 교육과정에서는 추구하는 인간상을 “기초 능력의 바탕 위에 다양한 발상과 도전으로 새로운 것을 창출하는 창의적인 사람”(NCIC 국가 교육과정 정보센터, 2015a)으로 명시하고 있는데 이는 상상력과 관련된다고 할 수 있다. 상상력은 사전적으로는 “실제로 경험하지 않은 현상이나 사물에 대하여 마음속으로 그려 보는 힘”(국립국어원 표준국어대사전, n.d.)으로 정의된다. 따라서 2015년 개정 교육과정

1) 본 연구는 2017년도 공주교육대학교 교내연구비 지원에 의한 것임.

의 인간상에서 제시하고 있는 “새로운 것을 창출해 내는 힘”이란 실제로 경험하지 않은 현상이나 사물을 현시함으로써 새로운 것을 창조하고 한계를 뛰어넘게 하는 능력, 곧 상상력과 연결해 볼 수 있다. 이러한 힘을 가진 상상력은 그 때문에 창의적 문제해결력의 중요한 요소로 간주되기도 한다.

상상력은 특히 예술에서 강조되어 “과학이 이론화를 추구하는 지적 사유능력에 의존한다면 예술은 예술가의 체험과 이상을 작품 속에 구체적으로 담기 위해 상상력의 기능에 의존한다”(다음 백과, n.d.). 따라서 상상력의 신장은 예술교과에서 주요한 주제 중의 하나로 꾸준히 다루어지고 있다. 2015 개정 미술과 교육과정의 미술과 성격에서도 “창의·융합 능력’은 자신의 느낌과 생각을 다양한 매체를 활용하여 창의적으로 표현하고 미술 활동 과정에 타 분야의 지식, 기술, 경험 등을 연계, 융합하여 새로운 가능성을 발견할 수 있는 능력”(NCIC 국가 교육과정 정보센터, 2015b)이라고 나타나 있어 이는 같은 맥락에서 상상력 신장과 관련된다고 볼 수 있다.

이러한 상상력은 칸트철학에서 인간의 인식능력으로 중요하게 다루어진다. 김상환(2015a)은 상상력의 역할과 기원을 칸트 철학에서의 “잉여화의 기원”(김상환, 2015a, p. 37)에서 짚어보고 있으며 “창조의 논리적 형식에 상응하는 인식능력은 감성도, 이성도, 기억도.....[아닌] 상상력이다”(김상환, 2015a, p. 36)라고 하고 상상력은 “인간이 지닌 이러저러한 다양한 인식능력 중의 하나가 아니[라].....오히려 모든 인간적 인식능력의 뿌리, 나아가 인간성 자체의 원천에 해당한다”(김상환, 2015a, p. 38)고 한다. 이러한 관점에서 볼 때 칸트철학에서 다루고 있는 상상력은 “창의·융합 능력”뿐만 아니라 “인성의 함양”에까지 2015 개정 미술과 교육과정에서 명시하고 있는 전반적인 성격 모두에 걸쳐 관련된다고 할 수 있다. 또한 사전적 의미의 철학적 맥락에서도 상상력은 “상상을 하는 심적 능력, 칸트 철학에서는 감성과 오성(悟性)[지성]²⁾을 매개로 하여 인식을 성립시키는 능력을 이른다”(국립국어원 표준국어대사전, n.d.)라고 정의하고 있어 상상력의 의미를 칸트 철학 속에서 살펴보는 일은 중요하다 할 수 있다.

이에 따라 본 논문은 미술교육에서 다루어질 수 있는 상상력을 칸트의 미적 상상력에 비추어 해석하고 미적 상상력의 가치와 의미를 되짚어 보는 데 목적을 두고자 한다. 미술 교육에서 칸트의 미적 상상력과 관련하여 여러 관점에서 접근해 볼 수 있겠지만 본 논문에서는 미적 태도와 관련하여 이를 다루고자 한다. 왜냐하면 칸트의 미적 상상력의 특징들은 제 7차 미술과 교육과정의 “미적 체험” 영역에서 “미적 태도”의 문제와 관련해서 다루어졌었는데 “미적 태도”의 문제가 미학의 여러 가

2) 칸트철학에서 “understanding”은 “지성” 혹은 “오성”으로 번역되는데, 본 논문에서는 백종현의 번역서를 주된 참고문헌으로 하고 있으므로, 백종현의 번역에 따라 “지성”으로 쓰기로 한다. 직접 인용에서 “오성”으로 표기되어 있는 경우, 본 논문에 인용할 때는 “오성[지성]”으로 병기하였다.

지 쟁점과 논의의 중심에서 비판을 받게 되자 미술과 교육과정이 개정되면서 칸트철학에서의 상상력의 가치도 함께 잊혀졌기 때문이다. 따라서 칸트 철학의 미적 상상력의 문제를 다룸에 있어서 미적 태도의 문제를 함께 고찰해 볼 필요가 있다. 하지만 미적 태도를 본고에서 다시금 고찰하는 것은 미적 태도를 되살리자는 취지는 아니다. 다만 미적 태도에 대한 무조건적인 비판으로 놓쳤던 칸트의 미적 상상력의 의미와 가치를 되짚어봄으로써 미술교육에서 중요하게 다루어져야 할 부분들이 있는지 살펴보는 것은 의미 있는 일라고 할 수 있으며 여기에 본 논문의 의의를 두고자 한다.

칸트의 미적 판단력과 상상력

칸트(Immanuel Kant)에게서 상상력은 인간의 인식과 관련된 능력이다. 칸트는 *순수이성비판*에서 인간의 인식능력을 감성, 지성으로 나눈다. 칸트는 “인간 인식의 두 줄기가 있는데 그것은 아마도 하나의 공통의, 그러나 우리에게 알려져 있지 않은 뿌리로부터 생겨난 것으로 **감성과 지성이 바로 그것이다**”(Kant, 2016a, p. 236)라고 한다. “감성을 매개로 대상들은 우리에게 **주어지는** 것이고, 감성만이 우리에게 **직관들**을 제공한다. 그러나 그것들은 지성에 의해 **사고되며**, 지성으로부터 **개념들이** 생겨난다”(Kant, 2016a, p. 239). 즉 인간의 인식의 능력은 감성과 지성으로 되어 있는데 감성에 의해서 대상이 주어지고 지성에 의해서 대상이 사유된다는 것이다. 감성과 지성이 인간의 인식능력이라면 직관과 개념은 인간의 표상방식이다³⁾.

감성에 의해서 수용된 직관의 다양성이 하나의 통일을 이루기 위해서는 “포착의 종합”(Kant, 2016a, p. 321)이 필요하다. 인간 인식이 성립하기 위해서는 우리의 감각기관을 통해서 들어온 직관의 다양성이 종합되어야 한다. “모든 직관은.....잡다를 자기 안에 함유한다.....이 잡다에서 직관의 통일이 이루어지기 위해서는 우선 그 잡다를 일별하고 다음에 그것을 통괄함이 필요하다. 나는 이 작용을 **포착의 종합**이라고 부른다”(Kant, 2016a, p. 321). 즉 우리의 감각기관을 통하여 들어온 다양하고 무질서한 잡다한 직관을 “**훑어보고 결합**”(김상환, 2015b, p. 49)하여 종합한다는 것이다. “이 표상들은 오로지 감성이 근원적인 수용에서 내놓는 잡다한 종합을 통해서만 산출되는 것”(Kant, 2016a, pp. 321-322)으로 우선 감성에서 잡다한 직관이 수용되어야 한다. 이렇게 감각기관을 통하여 들어온 다양한 감각다발을 종합하려면 그러한 역할을

3) 칸트는 *논리학*에서 직관과 개념의 구분을 하고 있는데 “모든 인식은, 말하자면 의식적으로 객관에 관계한 모든 표상은 **직관**이거나 **개념**이다. 직관은 **개별적** 표상(단일의 표상)이고, 개념은 **일반적** 표상(공통 징표들을 통한 표상)이거나 **반성된** 표상(논증적 표상)이다”(김정주, 2001, p. 43에서 재인용).

수행하는 능력이 필요한데 바로 그것이 칸트에게서 “상상력”이다. 칸트는 상상력의 이러한 능력에 대해서 다음과 같이 말한다.

현상은 모두 잡다를 함유하고, 그러니까 여러 지각들은 마음 안에서 그 자체로는 흩어져 낱낱으로 마주쳐지는 것이므로, 이 지각들의 결합은 필요불가결하다. 지각들은 이 결합을 감각기능 자체 내에서는 가질 수 없는 것이다. 그러므로 우리 안에는 이 잡다를 종합하는 능동적 힘이 있고 이 힘을 우리는 상상력이라 부르며, 이것이 지각들에 직접적으로 행사하는 작용을 나는 포착이라 부르는 바이다. 상상력은 말하자면 직관의 잡다를 하나의 상[像]으로 만드는 것인데 그러기 위해서 상상력은 그 전에 인상들을 자기활동 안으로 받아들여야, 다시 말해 포착해야 한다.(Kant, 2016a, pp. 335-336)

따라서 칸트에게서 상상력이란 종합하는 능력을 말한다. 칸트는 상상력을 다시 “재생적 상상력”과 “생산적 상상력”으로 구분한다.

상상력이란 **대상의 현진 없이도** 그것을 직관에서 표상하는 능력이다..... 상상력이 자발성인 한에서, 나는 그것을 또한 때때로 **생산적** 상상력이라 부르고, 그렇게 함으로써 그것을 **재생적** 상상력과 구별한다. 이 재생적 상상력의 종합은 단적으로 경험의 법칙들, 곧 연합의 법칙들에 종속하는 것으로, 따라서 선험적 인식의 가능성을 설명하는 데는 아무런 도움이 안된다. 그 때문에 그것은 초월철학이 아니라 심리학에 속하는 것이다.(Kant, 2016a, pp. 360-361)

칸트에게서 상상력은 재생적 상상력이든 생산적 상상력이든 “대상의 현진 없이도 그것을 직관에서 표상하는 능력이다”(Kant, 2016a, p. 360). 부재하는 대상에 대한 직관적 표상은 기억을 말하며 재생적 상상력은 우리가 서로 다른 시간들에서 경험한 것을 하나의 통일된 것으로 연합하게 한다. 가령 지금 내가 보고 있는 대상이 예전에 본 대상과 유사하다고 생각하는 경우는 재생적 상상력에 의해서 연합이 일어난 것이다. 하지만 생산적 상상력은 선행하는 감각이나 직관에 영향을 받지 않는다. “재생적 상상력은 이전에 수용하였던 경험적 직관을 다시 마음에 불러일으키는 현시의 능력이며, 생산적 상상력은.....가능한 대상의.....상만을 형성하는 능력”(김상환, 2015b, p. 47)으로 재생적 상상력은 대상을 파생적으로만 제시할 뿐 경험자체의 근원적 능력으로 제시되는 것은 바로 생산적 상상력이다(김용정, 1996). 생산적 상상력에서는 기존의 개념에 얽매이지 않는 새로운 도식의 생산이 가능하며 여기서 상상력의 자유로운 유희가 일어난다. 하지만 무제한적인 자유를 의미하는 것이 아니며 결국에는 상상력의 자유로운 유희가 스스로 합목적성에 도달하게 됨으로써 목적 없는 합목적

적성으로 인한 쾌감을 유발하게 된다.

칸트에 있어서 상상력은 직관의 다양을 종합함으로써 인식이 일어나는 데 중요한 매개 역할을 한다. 칸트는 상상력을 판단력과 관련하여 다루면서 이를 다시 “규정적 판단력”과 “반성적 판단력”으로 구분한다. 상상력의 매개역할은 규정적 판단력과 반성적 판단력에서 큰 차이를 보이며 미적 판단력에 작용하는 상상력의 특징이 여기서 출현하게 된다.

우선 칸트에게서 판단력의 정의를 살펴보면, “판단력 일반은 특수한 것을 보편적인 것 아래에 함유되어 있는 것으로 사고하는 능력이다”(Kant, 2016b, pp. 162-163). 이러한 판단력은 “반성적 판단력”과 “규정적 판단력”으로 나뉜다.

보편적인 것(규칙, 원리, 법칙)이 주어져 있다면, 특수한 것을 그 아래 포섭하는 판단력은 (그것이 초월적 판단력으로서, 그에 알맞게만 [무엇인가가] 저 보편적인 것 아래에 포섭될 수 있는 그런 조건들이 선형적으로 제시할 경우에도) **규정적**이다. 그러나 특수한 것만이 주어져 있고, 판단력이 그를 위한 보편적인 것을 발견해야만 한다면, 그 판단력은 순전히 **반성적**이다.(Kant, 2016b, p. 163)

따라서 보편적인 원리나 원칙, 법칙이 먼저 주어져 있고 그에 따라 개념을 규정하는 능력이 규정적 판단력이라면 반성적 판단력은 고정된 보편이 미리 주어져 있어서 규정하는 능력이라기보다는 보편을 찾아가는 능력이라고 할 수 있다. 규정적 판단력은 보편적인 원리, 법칙 등이 미리 주어져 있기 때문에 “자연 안의 특수한 것을 보편적인 것 아래 종속시킬 수 있는 법칙을 독자적으로 고안해낼 필요가 없다”(Kant, 2016b, p. 163). 그러나 반성적 판단력은 보편이 미리 주어지지 않기에 특수한 것으로부터 보편적인 것을 도출해 내야한다(Kant, 2016b).

규정적 판단의 경우, 근저에 있는 개념을 경험적 표상에 의해 규정하므로 특수에 대한 고려가 없이 주어진 보편에 특수를 오직 법칙적으로 포섭하는 활동을 한다. 따라서 규정적 판단의 경우 상상력과 지성의 관계는 법칙적이며 개념들의 강제 아래 놓이게 된다. 반면 반성적 판단은 주어진 표상을 어떤 원리에 따라 반성하므로 특수에서 보편을 거슬러 찾아내는 활동을 한다. 즉 특수를 하나하나 고려하면서 존중한다. 규정적 판단력이 주어진 대상에 대한 경험을 지성 아래 기계적이고 도식적으로 다룬다면 반성적 판단력은 주어진 “현상들을 도식적으로 다루지 아니하고 기교적”(김광명, 1992, p. 41)으로 다루게 된다.

이러한 판단력과 관련하여 상상력은 지성과 관련되어지는데 미적 판단은 바로 논리적 판단과 구별되는 것으로서 반성적 판단에 속하게 된다. 왜냐하면 논리적 판단은 개념들 아래 표상이 포섭되는 것이라면 미적 판단은 아름다움에 대한 고정된 개념이 있어서 강제로 거기에 포섭될 수 있는 것이 아니기 때문이다(Kant, 2016b).

따라서 미적 판단은 반성적 판단으로서 상상력과 지성의 자유로운 유희의 결과로 생겨나는 것이다. 그것은 구체적인 것으로부터 보편을 추구하지만 도식에 의해 강제된 것이 아닌 합목적적인 작용을 통한 보편을 추구한다. 따라서 취미판단은 강제적이지 않고 자유로우며 그것은 바로 상상력의 자유로운 유희에 기대고 있다. 이러한 상상력의 자유로운 유희는 쾌를 유발하며 그것은 강제성이 배제되어진 긍정의 쾌이며 자연스러운 감정의 상태이다. 김상현(2006)은 이를 “감각적 만족의 맹목성이나 선(이념이나 이데올로기)에 종속된 강제성을 벗어난 자유로운 만족이 가능함을 기대”(p. 22) 할 수 있으므로 “인류정신[의] 보다 완성된 문화 상태로의 도약”(p. 22)을 위해서 필수적인 것이라고 주장하고 있다. 따라서 자유로운 유희의 쾌는 더 나아가 이념으로서 보편적 이상에 닿아 도덕적 감정이 숭고의 감정으로 이행되어 인간의 정신을 고양시켜 감정의 순화에 이르게 한다.

미적 상상력, 무관심성, 목적 없는 합목적성, 미적 태도와 의 관계

칸트의 미적 판단력은 반성적 판단력에 해당하는 것으로 그 속에서 상상력은 자유로운 유희를 한다. 상상력의 이러한 자유로운 유희는 특수한 목적을 지니거나 기계적이고 도식적인 것에 매이거나 어떤 강제성을 지니고 있지 않다. 즉 취미판단에서 상상력의 자유로운 유희는 어떤 유용성에 대한 목적을 지니지 않은 무관심적 쾌를 유발한다. 칸트는 무관심적 쾌와 관련하여 다음과 같이 말한다.

관심이란 우리가 대상의 실존 표상과 결합하는 흡족을 이른다.....그러나 무릇 어떤 것이 아름다운가 어떤가 하는 물음이 있을 때, 사람들이 알고자하는 것은, 우리에게 또는 어느 누군가에게 그 사상[事象]의 실존이 어떤 중요성을 갖는가 또는 단지 어떤 중요성을 가질 수 있는가가 아니라, 우리가 순전히 바라봄(직관 또는 반성)에서 그것을 어떻게 판정하는가이다.....조금이라도 이해 관심이 섞여 있는, 미에 대한 판단은 매우 당파적이고 순수한 취미판단이 아니라는 것은 누구라도 인정하지 않으면 안된다. 취미의 사안에 있어 심판자의 역할을 하기 위해서는.....전적으로 무[관]심하지 않으면 안된다.(Kant, 2016b, pp. 193-194)

이러한 무관심성은 한편으로는 대상 그 자체 외에는 경제적, 사회적 이익이나 효용과 관련된 것에 관심을 두지 않고 대상 그 자체에만 오로지 관심을 둔다는 의미도 있지만 다른 한편으로는 유용성과 효용성으로부터 “자유로운 유희 그 자체”로서의 가치와 의미를 지닌다. 이러한 자유로운 유희는 곧 상상력과 지성의 자유로운 유희를 말하며 그것은 우리로 하여금 무관심적 쾌를 느끼게 한다(Kant, 2016b). 즉 상

상력이 그러한 유희를 할 때 인간은 심리적으로 자발적이고 자연스러운 긍정의 즐거움을 느낄 수 있다는 것이다. 따라서 무관심성은 관심이 없다는 뜻이 아니라 대상 그 자체 외에 유용성이나 도덕성과 같은 외적인 것에 관심을 가지지 않는다는 뜻이며 이때 우리는 상상력과 지성의 자유로운 유희를 통해 즐거움을 느낄 수 있다는 것이다. 그것이 바로 칸트가 무관심성에서 말하는 긍정적이고 자유로운 즐거움이다.

이러한 미적 쾌감은 목적 없는 합목적성을 지닌다. 목적 없는 합목적성은 다음과 같이 설명할 수 있다.

한 대상을 아름다운 대상이라고 규정함에서 쾌의 감정과 결합하고.....표상에 수반하는 쾌적함은 대상의 완전성의 표상이나 선의 개념이 그러할 수 없듯이 규정근거를 함유할 수 없다. 그러므로 일체의(객관적인 또는 주관적인) 목적없이 대상을 표상함에 있어서 주관적인 합목적성만이, 따라서 그에 의해 우리에게 대상이 주어지는 표상에 있어 합목적성의 순전한 형식만이, 우리가 그것을 의식하는 한에서, 우리가 개념 없이 보편적으로 전달가능한 것이라 판정하는 흠족을 형성할 수 있으며, 그러니까 취미판단의 규정근거를 이룰 수 있다.(Kant, 2016b, p. 216)

무관심적 쾌를 유발할 수 있는 목적 없는 합목적성이 의미하는 바는 유용성이나 완전성과 같은 내용이 있는 목적이 없다는 것이며 그럼에도 불구하고 취미판단은 “어떤 특수한 목적, 이른바 무관심적 쾌의 감정을 촉발시키기에 적합하도록 구성되어 있는 것으로 표상된다는 것이다”(오병남, 1996, p. 82). 가령 아름다움을 느끼기 위하여 미리 어떤 계획이나 구상을 하여 미적 쾌감에 이르는 것이 아니라 그것을 목적으로 삼지 않았음에도 불구하고 결과적으로 미적 쾌감에 이르게 된다는 것이다. 이러한 목적 없는 합목적성은 인간에게 강제하지 않는 추동력을 선사한다. 즉 계속해서 예술적인 유희를 해 나갈 수 있는 원동력을 제공하게 된다. 미적 상상력이 제공하는 자유로운 유희는 강제하지 않는 즐거움과 자유를 느낄 수 있도록 해준다.

칸트의 취미판단을 포함한 취미론에서의 무관심성과 목적 없는 합목적성은 미적 태도에서 중심적인 역할을 하게 된다. 미적 태도는 18세기 샤프츠베리(Third Earl of Shaftesbury), 허치슨(Francis Hutcheson)과 같은 영국의 취미론자들로부터 칸트를 거쳐 20세기까지 이어져 벌로프(Edward Bullough), 스톨리츠(Jerome Stolnitz), 올드리치(Virgil Aldrich)로 계승된다(김진엽, 2001). 벌로프는 미적 대상과의 “심적 거리”⁴⁾를 주장했고 스톨리츠는 “미적 태도란 그것이 어떤 대상이든 간에 인지의 대상을 그

4) 벌로프의 심리적 거리는 가령 관찰자를 위협하는 바다의 안개와 같은 위험한 자연현상으로부터 안전을 보장해줄 거리가 취해진다면 그 대상은 미적일 수 있다는 것이다 (Dickie, 2005).

대상 자체를 위해서, 무관심적disinterested으로, 공감적sympathetic으로 주목하고 관조하는 것contemplation이다”(Stolnitz, 1999, p. 38)⁵⁾라고 정의하고 있으며 올드리치는 “~으로 봄”이라는 “미적 지각방식”⁶⁾을 상정하고 있다. 미적 태도론자들은 “미적 태도를 취하고 맞이하게 되는 바의 대상이면 그것이 인공적이든 자연적이든 어느 것이든 간에 곧 미적 대상이 될 수 있다고 주장하고 있다”(Dickie, 2005, p. 64). 이러한 미적 태도론자의 주장에 따르면 주관이 미적으로 지각하는 세상의 모든 사물은 어떤 대상이든 상관없이 미적 대상이 될 수 있고 미적 지각이라는 것은 주관에 달려 있어 세상의 모든 사물은 주관의 마음먹기에 따라 미적 대상이 될 수 있게 된다(오병남, 1996).⁷⁾ 미적 태도론에서는 미적 대상이 성립되기 위한 심리조건으로서 무관심성을 규정하고 있으며 결국 목적 없는 합목적성에 도달한다는 것이다. 즉 미적 태도론은 도덕적, 사회적, 경제적, 정치적 목적 등의 관심으로부터 떠나 대상을 대하는 무관심적 태도를 중심에 놓고 있다.

미술교육에서 칸트의 미적 상상력과 관련된 미적 태도의 제 문제

미술교육에서 “미적 태도”는 제7차 미술과 교육과정의 총괄목표에 명시되어 있는데 곧 “미술활동을 통하여 표현 및 감상능력을 기르고, 창의성을 계발하며, 심미적인 태도를 함양한다”(NCIC 국가 교육과정 정보센터, 1997)라는 것이다. 또한 “미적 태도”가 “무관심적 태도”와 연관해서는, 제 7차 미술과 교육과정에서 “미적 체험”의 영역을 정의하는 과정에서 다루어졌었다. 미적 태도는 한편으로는 예술의 자율성과 독자성을 보장하는 수단으로 중요한 역할을 하였지만 예술의 개념의 변화에 따라 비판받게 되었다(김진엽, 2001). 이에 따라 미술과 교육과정에서도 미적 태도에 대해서 비판적인 관점을 취하게 되었고 미적 체험과 관련된 미술과 교육과정의 개정이 이루어지면서 더 이상 다루어지지 않게 되었다.

5) 가령 기상학자가 독특한 구름의 배열 그 자체의 시각적 외양이 아니라 그것의 원인에 관심을 두고 있는 경우나 혹은 어떤 사람이 벽 위의 얼룩을 가리기 위해 그림을 구입하는 경우는 그림 그 자체의 색채와 형태의 즐거운 패턴을 보지 못하므로 미적 태도가 아니다(Stolnitz, 1999).

6) 올드리치는 때로는 우리의 머리로 때로는 토기의 머리로 보이는 “오리-토기”그림을 제시하고 지각 방식에 ‘감지’에 해당하는 미적 방식과 ‘관찰’에 해당하는 비미적 방식이 있다고 주장한다(Dickie, 2005).

7) 미적 태도론에는 약한 형태와 강한 형태가 있는데 지각 방식이 대상의 미적 성격을 결정한다는 것이 강한 형태의 미적 태도론자들의 입장이라면 주관의 어떤 지각방식이 아름다운 성질의 필요한 조건이라는 것은 약한 형태의 미적 태도론자의 입장이다. 쇼펜하우어는 강한 형태의 미적 태도론자라면 벨로프, 스톨리츠, 올드리치와 같은 경우는 모두 약한 형태의 미적 태도론자이다. (오병남, 1996).

먼저 미술과 교육과정에서 미적 체험을 정의하기 위해 사용된 미적 태도의 용례를 살펴보면 “미적”이라는 용어와 관련을 가진다. “미적 체험”에서 “미적”이라는 말은 영어의 “aesthetic”으로 그리스어 “aisthesis”에서 왔고 그리스어 aisthesis는 “감성적 지각(sensory perception)” 혹은 “감성적 인식(sensory cognition)”이라는 의미를 지닌다(김진엽, 2001, p. 3). 따라서 미적 체험은 오감을 통해서 얻게 되는 체험인데 “미적 체험이 되기 위해서는 일정한 미적 태도(aesthetic attitude)가 전제되어야 한다”(김진엽, 2001, p. 3)는 것이다. 곧 “오감을 통해서 얻게 된 체험 중에 미적 태도라는 여과장치를 거친 체험이 미적 체험이 될 수 있[다]”(김진엽, 2001, p. 3)라는 것이다. 여기서 미적 태도란 바로 앞에서 논의해왔던 무관심적 태도와 관련된 것으로, 미적 체험이란 “어떤 대상을 무관심적인 공감의 상태에서 섬세하게 바라볼 때 얻게 되는 체험”(김진엽, 2001, p. 4)이라는 것이다. 즉 예술작품을 볼 때 작품 자체를 바라보아야지 작품의 경제적 가치나 사회적 혹은 정치적 이해관계를 가지고 바라보는 것은 미적 체험이 아니라는 것이다. 이러한 미적 태도는 미술에서의 선, 양감, 질감, 색채 등의 형식을 강조하는 모더니즘의 형식주의와 관련되어져 미적 체험을 할 때 미술작품 그 자체의 형식에만 집중하는 경험을 강요한다는 점에서 미술교육에서 비판을 받았다. 미적 체험에서의 미적 태도를 무관심적 태도와 관련된 것으로 본다면 그러한 미적 체험은 불가능하다는 것이다. 즉 미술작품에 대해서 작품 외의 경제적, 사회적인 여타의 모든 이해관계를 떠나서 오로지 작품 그 자체의 형식에만 관심을 가지는 태도는 불가능하다는 것이다. 특히 그리스어 “aisthesis”에서 유래된 “미적”이라는 용어가 “sensory perception”으로 풀이 된다면, 미적이라는 말은 인간의 감각을 통하여 세계를 지각하는 통합적인 활동으로 해석될 수 있어, 미술작품의 형식에만 관여하여 체험한다는 데에는 의문이 제기될 수밖에 없다. 이러한 미적 태도는 미술 교육에서 비판받게 되었고 통합된 방식의 미적 경험을 추구하는 방향이 제시되었다. 나아가 이것은 듀이(John Dewey)와 디키(George Dickie)의 주장을 근거로 더욱 더 비판받게 되었다.

먼저 듀이에게 있어서 경험은 유기체와 환경의 끊임없는 상호작용으로 이루어지는 의미 있는 통합체이다(Dewey, 1934). 경험은 환경과의 계속적인 상호작용으로 이루어진 완결된 하나의 경험이다(Dewey, 1934). “하나의 경험”이란 그 경험의 각 부분들이 “자신의 고유성을 상실하지 않으면서 물 흐르듯 원만하게 전체를 형성”(김진엽, 2001, p. 4)하는 “통일성, 다양성, 응집성”(김진엽, 2001, p. 5)을 이루는 것이다. 하지만 무관심적 공감 상태의 미적 태도에서는 이러한 미적 체험은 불가능할 뿐만 아니라 감상자에 따라 미적 태도를 통해 체험하는 정도가 다를 수 있다는 것이다(김진엽, 2001). 따라서 듀이가 말하는 하나의 경험은 미적 태도론자들의 거리두기나 무관심적 태도로는 불가능하다.

한편 미적 태도론을 비판하는 대표적인 학자인 디키는 “예술 작품이나 미적 태

상은 결코 개인적인 힘(individual powers)에 의해서는 규정될 수가 없는 것임에도 그것을 언제나 그러한 힘에 의해 설명해 보려고 해왔던 철학적 전통”(오병남, 1996, p. 94)을 지적하면서 어떤 대상이라도 개인의 힘들에 의해서 미적 대상이 될 수 없으며 미적 대상은 그런 힘들에 의해 결정될 수 있는 성질의 대상이 아니라고 미적 태도를 비판한다(오병남, 1996).⁸⁾ 디키는 이에 대한 대안으로써 미적 대상의 자격을 부여하는 제도적인 사회적 구조로서의 예술계의 개념을 제시한다(Dickie, 2005). 하지만 디키는 예술계가 있음을 경험적으로 확신할 수 있지만 예술계 자체는 정의할 수 없다고 주장하면서 예술계의 힘이란 개인이 처한 구조 속에서 결과적으로 갖게 되는 힘이라고 한다(오병남, 1996).

예술의 개념의 변화에 따라 현대 미학에서 미적 태도는 비판을 받았고 미술과 교육과정에서는 형식주의 미학의 측면 등에서만 조건적으로 다루어지게 되었다. 가령 조형요소와 원리를 다루거나 미술작품을 감상할 때 여러 가지 관점 중 형식주의 관점에서 작품을 감상하는 정도로 다루어지게 되었다. 이에 따라 미적 태도와 관련된 칸트의 철학에서 미적 상상력이 지니는 특징들, 가령 무관심적 쾌, 목적 없는 합목적성과 같은 특징들도 자연스럽게 관심에서 멀어지게 되었다. 그 이유는 무관심적 쾌와 같은 칸트의 미적 상상력의 특징들이 미적 태도와 철학적, 미학적으로 교묘하게 결부되어 있어, 칸트의 “무관심성=미적 태도”라는 식의 공식이라도 성립하는 듯이 여겨졌기 때문이다. 하지만 칸트의 미적 상상력이 가지는 특징인 무관심적 쾌, 목적 없는 합목적성, 상상력의 자유로운 유희는 미술작품을 형식주의적 입장에서만 바라보는 것을 넘어서는 중요한 의미와 가치를 지닌다.

칸트의 미적 상상력의 특징들과 미술교육

앞의 논의들을 바탕으로 하여, 칸트의 미적 상상력의 특징들이 미술교육과 관련하여 가지는 의미와 가치를 짚어보면 다음과 같다. 첫째, 칸트의 미적 상상력에서의 무관심성은 형식주의의 관점에서만 해석되어질 수 있는 것이 아니다. 칸트의 무관심성은

8) 가령 디키는 벌로프의 심적 거리를 비판하면서 심적 거리는 처음에 위협적인 자연 현상의 다루고자 할 때는 그럴 듯하지만 예술작품과의 관계에서는 그렇지 않다고 주장한다. 가령, 수잔 랭거의 어린 시절 <피터팬>의 작품 가운데 피터 팬이 텅커벨을 구하기 위해 관객에게 박수를 청할 경우 어린이들은 즐겁게 호응하는데 이런 경우 작품과 관객과의 심적 거리는 성립되지 않는다는 것이다. 또한 스톨리츠의 무관심적 주목을 비판하면서 시험 준비를 위해 음악을 듣고 있는 A와 아무런 목적을 가지지 않고 음악을 듣는 B가 있다고 하더라도 그러한 사실 때문에 두 사람의 주목의 방식이 서로 다르다고 설명하기 어렵다는 것이다. 둘 다 음악에 심취할 수도 있고 지루하게 느낄 수도 있다는 것이다. 서로 다른 동기를 가지더라도 주목하는 행위 자체가 동일할 수 있기 때문이라는 것이다(Dickie, 2005).

무관심적 쾌와 관련하여 이해되어질 수 있는데, 대상 그 자체 외에 다른 것에 관심을 두지 않는다는 것은 유용성으로부터 떠나 자유로운 상상력의 유희가 유발하는 즐거움과 관련되어지는 것이지 그러한 즐거움의 유발을 처음부터 목적으로 하여 형식주의 방식을 취하라는 뜻이 아니다. 칸트가 말하는 무관심적 쾌라는 것은, 강제적이고 도식화되어진 것으로부터 벗어나, 미적 상상력의 자유로운 유희 속에서 결과적으로 즐거움을 느낄 수 있게 된다는 함목적적인 것이다. 따라서 기존의 형식주의라는 방식에 얽매어 칸트의 무관심성을 해석하는 것은 매우 좁은 해석이라고 할 수 있다. 형식주의적 틀로만 칸트의 무관심성을 본다면 그것은 오히려 미적 상상력을 방해하고 예술을 통해 누릴 수 있는 자유로운 유희와 그러한 유희 속에서 느낄 수 있는 즐거움을 저해하는 것이 될 수도 있다. 이러한 즐거움은 2015 개정 교육과정에서도 추구하는 바이다. 2015 개정 교육과정의 해설에서는 교육과정 개정의 비전을 명시하고 있는데 그것은 바로 “미래사회가 요구하는 창의융합형 인재 양성’과 ‘학습경험의 질 개선을 통한 행복한 학습의 구현”(NCIC 국가 교육과정 정보센터, 2016)이다. 즐거움과 관련된 것은 후자의 경우인데, 이는 “학생들이 학습에 몰입하고 학습의 즐거움을 경험할 수 있도록 해야 한다는 한국 교육의 지속적인 발전과제를 반영한 비전”(NCIC 국가 교육과정 정보센터, 2016)으로 명시되어 있으며 아울러 “‘많이 아는’ 교육에서 ‘배움을 즐기는 행복교육’으로 패러다임 전환의 추구”(NCIC 국가 교육과정 정보센터, 2016)라고 나타내고 있다. 미술교육에서 칸트의 미적 상상력의 무관심적 쾌는 바로 이러한 즐거움을 선사할 수 있는 통로가 될 수 있다.

둘째, 칸트의 미적 상상력은 목적 없는 함목적성을 통하여 창의성을 발휘할 수 있는 여지를 마련한다. 목적 없는 함목적성이란 목적 없이 출발하여 함목적적인 지점에 이르는 특징을 가진다. 이는 처음부터 어떤 목표를 설정하고 거기에 도달하고자 미리 수립한 계획 속에서 정해진 대로 나아가는 것이 아니라 그러한 목표를 수립하지 않았음에도 불구하고 결과적으로 그 목표에 도달하게 되는 것을 말한다. 미적 상상력에 의해서 유발되는 즐거움이란 의도나 계획에 의해서 강제된 것이 아니라 결과적으로 얻게 되는 즐거움이다. 창의성과 결부하여 볼 때 문제해결이라는 목적을 위한 창의성은 그러한 목적에 도달하기 위해 요청되는 것이지만 미적 상상력의 결과로서 유발되는 즐거움은 창의성의 원동력이 된다. 자본주의 사회에서 요구되는 창의성은 경제적이고 정치적인 많은 목적에 결부되어 요청되고 있으며 그러한 목적을 달성하기 위한 중요한 요소로 간주된다. 하지만 사회의 이익이나 국가의 이익, 경제 발전과 같은 목적과 결부되어진 창의성은 과학기술의 빠른 성장을 이루도록 했다는 측면에서는 긍정적일 수 있다하더라도 인간의 삶을 더욱 많은 경쟁으로 몰아가게 한 측면에서는 전적으로 긍정적이라고만 할 수는 없다.⁹⁾ 이렇게 목적에만 경도되어진

9) 구드(Olivia Gude)와 야고진스키(jan jagodzinski)는 자본주의 사회에서 자본주의 경제의 목적에만 경도되어 있는 창의성에 대해 비판한다(Gude, 2012; jagodzinski, 2012).

창의성은 계속된 경쟁과 강제어진 결과주의 속에서 유발되는 스트레스와 끊임없는 긴장 또한 수반한다. 하지만 미적 상상력이 가진 목적 없는 합목적성이라는 특징은 창의성의 즐거움을 더해주고 긍정의 쾌를 유발함으로써 자발적인 창의성의 원동력이 된다. 이는 앞서 살펴보았던 2015 개정 교육과정에서 추구하는 인간상과 학교 급별 목적에도 잘 부합된다. 2015 개정 교육과정에서는 추구하는 인간상을 “자주적인 사람”, “창의적인 사람”, “교양 있는 사람”, “더불어 사는 사람”으로 명시하고 이를 반영하여 학교 급별 목표를 설정하고 있는데, 이를 상상력과 관련하여 초등학교의 경우를 살펴보면, “창의적인 사람”에 해당되는 목표는 “학습과 생활에서 문제를 발견하고 해결하는 기초 능력을 기르고, 이를 새롭게 경험할 수 있는 상상력을 키운다”(NCIC 국가 교육과정 정보센터, 2016)이며 “교양 있는 사람”에 해당되는 목표는 “다양한 문화 활동을 즐기고 자연과 생활 속에서 아름다움과 행복을 느낄 수 있는 심성을 기른다”(NCIC 국가 교육과정 정보센터, 2016)이다. 전자가 상상력과 관련하여 문제해결능력에 중심을 둔 창의성이라면 후자는 몰입과 즐거움의 경험에 중점을 둔 것이라고 볼 수 있다. 칸트의 미적 상상력은 미술교육에서 목적 없는 합목적성을 통하여 자본주의의 경제적 목적에 경도된 창의성과는 구별된 창의성 그 자체의 즐거움을 선사한다.

셋째, 미적 상상력은 보편에 특수를 종속시키는 규정적 판단력이 아니라 특수를 보편에 관련시키는 반성적 판단력이라는 점에서 “개개인의 존중”이라는 의미를 함축한다. 반성적 판단력으로서 미적 상상력은 어떤 원칙이나 개념에 입각한 기계적인 도식에 따라 개개인의 느낌과 감정을 무시하거나 일반화시키지 않는 대신 개개인에게서 일어나는 구체적인 경험을 통하여 보편을 도출해 냄으로써 미적 쾌감의 보편 전달 가능성을 가진다. 이는 한 사람, 한 사람이 가진 주관적인 미를 존중하는 것이며 나아가 그러한 주관적인 미는 한 개인에게만 머무르지 않고 전달가능한 보편성을 상징하는 것으로 미술교육에서 예술을 통한 배려와 존중을 길러나갈 수 있는 인성 교육과 맞닿을 수 있는 단초를 제공한다.

넷째, 미적 상상력은 인간의 감성을 순화시키고 고양시키는 데 기여할 수 있다. 미적 상상력과 관련되어 유발되는 즐거움은 도덕적 순화를 통해 자신을 돌아보고 선한 심성에 도달할 수 있는 기회를 제공한다.

결론

이상으로 칸트의 미적 상상력에 나타난 의미와 가치를 미술교육과 관련하여 살펴보았다. 칸트 미학에서의 미적 상상력의 제 특징들은 미적 태도에 대한 비판과 더불어 미술교육에서 크게 주목받지 못하였다. 미적 태도는 미술과 교육과정에서 미적 체험

의 정의와 관련되어 듀이와 디키의 이론을 근거로 비판받았으며 모더니즘의 형식주의 미학이라는 측면에서도 비판의 대상이 되었다. 그 결과 미술교육에서 미적 태도와 결부되어진 미적 체험 영역이 수정되었고 칸트 미학의 미적 상상력이 가지는 특징에 대한 연구도 다소 관심에서 멀어지게 되었다.

본고에서 칸트 미학에서의 미적 상상력의 가치와 의미를 재고찰해 보았을 때 칸트 미학에서의 미적 상상력의 제 특징들이 미적 태도와 결부되어 간과되었던 점을 찾을 수 있었다. 칸트의 미적 상상력은 반성적 판단력에 속하며 이는 무관심적 쾌, 목적없는 합목적성, 상상력의 자유로운 유희, 보편전달 가능한 미적 쾌감이라는 특징을 지닌다. 형식주의적 관점과 관련되어 비판받았던 무관심성은 상상력의 자유로운 유희 속에서 즐거움을 통해 자발적이고 긍정적인 힘을 더해주는 것으로, 목적없는 합목적성은 자본주의 사회 속에서 경쟁의 고조와 인간성 상실에 대응할 수 있는 창의성으로, 보편전달 가능한 미적 쾌감은 개개인을 존중하는 가운데 보편으로 향할 수 있는 가능성을 제시한다. 나아가 이것은 도덕적 반성으로 이어져 선한 영혼을 울리고 인간의 정신을 고양시키고 순화시키는 데 다다를 수 있게 한다. 이러한 성격은 예술과 더불어 미술교육에서 추구할 수 있는 가치라고 할 수 있다.

예술은, 수학과 달리, 정답이 없고 “칸트가 말하는 예술 그 자체”는 유용성 너머에 있다. 칸트 미학에서 예술은 본성적으로 도구적인 목적보다는 합목적적인 성격을 띤다. 개념미술, 설치미술 등 현대미술작품들이 도구적인 목적에서 자유로울 수는 없을 정도로 사회적 이슈, 정의의 문제, 가치의 문제와 관련해서 등장하고 많은 예술작품들이 자본주의 사회에서 상품화되고 목적을 지향하게 되었지만 우리는 예술작품 그 자체가 가졌던 합목적적인 성격에도 여전히 주목할 필요가 있다. 어쩌면 우리는 사회적 정의와 이슈에 참여하는 많은 미술활동에 압도되어 예술 활동이 창출해내는 진정한 즐거움과 자유를 잃어버렸을지도 모른다. 그리고 그 즐거움과 자유가 생산하는 긍정적인 힘을 어느새 잊어버렸을 수도 있다.

칸트는 미적 상상력과 관련해서 수반되는 반성적 쾌감을 보편전달 가능한 것으로 상정하고 있다. 이것은 그저 순간적이거나 자신의 즐거움으로만 끝나는 주관적인 쾌감에 머무는 것이 아니라 인류 공동의 선으로 향할 수 있다는 가능성의 단초를 제공한다. 그것은 결코 강제되어진 것도, 경쟁에 의한 것도 아니지만 미적 상상력의 자유로운 유희 속에서 인간의 정서를 순화시키고 인류전체의 이념에 닿아 있는 도덕적 선으로 향하게 하는 힘을 가진다고 할 수 있다.

참고문헌

- 김광명 (1992). *칸트 판단력비판 연구*. 서울: 이론과 실천.
- 김상현 (2006). 칸트 미학에 있어서 감정과 상상력의 관계. *칸트연구*, 17, 1-26.
- 김상환 (2015a). 창의적 사고의 논리. 김상환, 박영선, 장태순(편). *상상력과 지식의 도약*(pp. 23-39). 서울: 이학사.
- 김상환 (2015b). 칸트에 있어서 상상력의 두 측면. 김상환, 박영선, 장태순(편). *상상력과 지식의 도약*(pp. 40-61). 서울: 이학사.
- 김용정 (1996). *칸트철학: 자연과 자유의 통일*. 서울: 서광사.
- 김정주 (2001). *칸트의 인식론*. 서울: 철학과 현실사.
- 김진엽 (2001). 미적 체험에 대한 미학적 이해. *미술교육연구*, 11, 1-12.
- 오병남 (1996). *미학강의: 문제와 방법을 중심으로*. 서울: 서울대학교 미학과.
- Dewey, J. (1934). *Art as expression*. New York: Perigee.
- Dickie, G. (2005). *미학입문*. (오병남, 황유경 역). 서울: 서광사. (원저출판, 1971)
- Gude, O. (2012). Creativity for whom? *미술과 교육 Journal of Research in Art Education*, 13(2), 21-41.
- jagodzinski, j. (2012). Aesthetic wars: Between the creative industries and nomadology. *미술과 교육 Journal of Research in Art Education*, 13(1), 59-71.
- Kant, I. (2016a). *순수이성비판1*. (백종현 역). 경기도 파주: 아카넷. (원저출판, 1781/1787)
- Kant, I. (2016b). *판단력비판*. (백종현 역). 경기도 파주: 아카넷. (원저출판, 1793)
- Stolnitz, J. (1999). *미학과 비평철학*. (오병남 역). 서울: 이론과 실천. (원저출판, 1960)
- 국립국어원 표준국어대사전. (n.d.). *상상력*.
http://stdweb2.korean.go.kr/search/List_dic.jsp에서 2018. 6. 26에 인출.
- 다음백과 (n.d.). *상상력*. <http://100.daum.net/encyclopedia/view/b11s2345b>에서 2018. 06. 26에 인출.
- NCIC 국가 교육과정 정보센터 (1997). *교육부 고시 제 1997-15호 초등학교 교육과정*. <http://ncic.re.kr/>에서 2018. 07. 09에 인출.
- NCIC 국가 교육과정 정보센터 (2015a). *2015 개정 교육과정*. <http://ncic.re.kr/>에서 2018. 07. 09에 인출.
- NCIC 국가 교육과정 정보센터 (2015b). *2015 개정 미술과 교육과정*. <http://ncic.re.kr/>에서 2018. 07. 09에 인출.
- NCIC 국가 교육과정 정보센터 (2016). *2015 개정 교육과정 해설(초등학교)*. <http://ncic.re.kr/>에서 2018. 07. 09에 인출.

Abstract

A Study on the Meanings and Values of Kantian Aesthetic Imagination in Art Education

Min-Jung Lee

Gongju National University of Education

This paper reconsiders Kantian aesthetic imagination in relation to aesthetic attitude in order to reveal important ideas that we have ignored so far. For this purpose, this paper investigates the meaning of aesthetic attitude with aesthetic imagination in *The Critique of Judgement*, which dealt with aesthetic attitude. In light of this discussion, Kantian aesthetic imagination offers the following important meanings and values: (1) Kantian aesthetic imagination is not a normative judgment, but a reflective one; it enables humans to feel free and positive pleasure through its free and fluid characteristics of aesthetic imagination. (2) Purposiveness without purpose—*zweckmäßigkeit ohne zweck*—is related to creativity, which enables us to cope with fierce competition and the loss of humanity in a capitalist society. (3) Universal communicability of aesthetic pleasure suggests the possibility of universality with respect to each person. (4) In this way, it leads to moral reflection and then touches the soul before finally reaching recovery and a purification of human nature. It can contribute to both individual and social growth while pursuing a common good.

논문접수 2018. 07. 19	심사수정 2018. 08. 06	게재확정 2018. 08. 06
-------------------	-------------------	-------------------

댄 그레이엄(Dan Graham)의 <파빌리온/조각> 시리즈의 반사와 비물질적 비움¹⁾

김현숙

Associate Professor, Department of Visual Arts, University Paris 8

요 약

갤러리스트로 시작하여, 실험 영화, 사진, 비디오, 에세이, 공연, 건축 등 여러 분야에서 활동했던 댄 그레이엄(Dan Graham, 1942-)은 반사 소재인 유리과 거울에 관심을 갖는다. 1978년에 <파빌리온/조각(Pavilion/Sculpture)> 시리즈를 설계하고 1978년에서 1981년까지 미국의 아르곤 국제 연구소(Laboratoire National, Argonne)에 <아르곤을 위한 파빌리온/조각(Pavilion/Sculpture for Argonne)> 작품을, 1984년 스톡홀름 현대 미술관(Moderna Museet)에 <파빌리온/조각II(Pavilion/Sculpture II)> 작품을, 그리고 2003년 네덜란드 바스나르(Wassenaar)에 <옴을 위한 파빌리온/조각(Pavilion/Sculpture for Joop)> 작품을 설치하였다. 단순한 구조를 가진 세계의 <파빌리온/조각(Pavilion/Sculpture)> 작품은 반사 소재들을 사용하여 우리에게 무형의 비움을 제시한다. 유리 벽의 투명성은 내, 외부 공간, 현실 공간과 비현실 공간, 보는 사람과 비춰지는 사람의 공간, 등, 다양한 공간을 제시한다. 유리 벽은 또한 처리 방법이나, 빛, 시야의 각도에 의해 외부 이미지를 거울처럼 반사한다. 반사 물체는 빈 공간이나 가득 찬 공간, 물질적 공간이나 비물질적 공간을 제시한다. <파빌리온/조각(Pavilion/Sculpture)>에서, 반사 소재인 유리과 거울은 어떤 역할을 하며, 열린 구조로 된 파빌리온의 빈 공간은 어떤 의미를 갖는가? 빈-열린 공간과, 유리과 거울 벽 “사이”에 비워진 공간은 동양의 비움과 어떤 관계성이 있을까? 열린 구조 사이와 시공간의 의미를 갖고 있는 한자 “사이 간(間)”과 일본 건축가 이소자키 아라타(Isozaki Arata)가 확립한 “마 (Ma, 間)”의 개념과의 연관성은 무엇인가? 거울 자체는 비어있지만, 거울은 반사로 가득해 보인다. <파빌리온/조각> 안에서 보이는 공간과 보이지 않는 공간, 실제 공간과 허구적(반사) 공간이 공존한다. 그 공간들은 동양의 여러 가지 비움의 의미들, 특히 노자(老子)의 무(無)와 불교의 공(空), 완공(完空)과 진공(眞空)과의 상관관계를 가진다.

주제어

댄 그레이엄(Dan Graham), 파빌리온/조각(Pavilion/Sculpture), 유리(glass), 거울(mirror), 반사(reflection), 빈 공간(empty space), 열린 공간(open space), 내부와 외

1) 이 논문은 제롬 뒤와(Jérôme DUWA) & 피에르 타미니오(Pierre TAMINIAUX) 주관으로, 스텝리 국제 문화센터 (International Cultural Center of Cerisy)에서 <문학과 비움의 예술(Littératures et arts du vide)> 이란 주제로 2017년 7월 13일-7월 20일, 7일간 개최되었던 국제 학술대회에서, 2017년 7월 19일에 발표된 내용을 바탕으로 쓰여짐.

부 공간(interior and exterior space), 비움(emptiness), 간(*Gan*, 間), 마 (*Ma*, 間), 진공(眞空)(Buddhist emptiness)

서론

현대 도시는 유리나 거울과 같은 반사 소재가 있는 건축물로 둘러싸여 있다. 유리의 처리 방법에 따라 건물의 유리 벽은 빛의 각도와 시야의 각도에 의해 외부 이미지를 거울처럼 반사한다. 유리 벽의 투명성은 내, 외부 공간, 현실 공간과 비현실 공간, 보는 이와 보여지는 이의 공간 등 다양한 공간을 제시한다. 또한 이러한 반사 소재를 통해, 우리는 우리 스스로의 이미지를 확인한다. 사색을 일으키는 거울은, 허무, 정체성, 혼란, 투시, 이원성, 실제 공간과 환상, 주체와 대상에 대해 의문을 갖게 해준다. 그런 거울은 영화, 문학, 회화, 사진, 현대 미술과 같은 여러 분야에서 창조의 원천이 되었다. 댄 그레이엄(Dan Graham, 1942 ~)은 건축에서 사용되는 유리와 거울에 관심이 있으며, 그 반사 소재를 사용하여, 1978년에 파빌리온 시리즈를 설계하고, “파빌리온/조각(*Pavilion/Sculpture*)”이라고 명명한다: 첫번째 시리즈인, <아르곤을 위한 파빌리온/조각(*Pavilion/Sculpture for Argonne*)>은 미국의 아르곤 국제 연구소(Laboratoire National, Argonne)에 1978년에서 1981년까지, 두번째 <파빌리온/조각 II (*Pavilion/Sculpture II*)>²⁾는 1984년 스톡홀름 현대 미술관(Moderna Museet)에, 그리고 세번째, <요프³⁾을 위한 파빌리온/조각(*Pavilion/Sculpture for Joop*)>은 네덜란드 바스나르(Wassenaar)에 2003년에 각각 설치되었다.

반사 물체인 투명한 유리와 불투명한 거울로 구성되어 있는 이 세 개의 <파빌리온/조각(*Pavilion/Sculpture*)> 설치 작품은 문도 없고 지붕도 없는 열려진 공간으로 되어 있고, 또한 투명한 유리가 열려진 공간으로 착각하게 한다. 빈-열린 공간을 통해 노자(老子)의 무(無)를 생각해본다. <파빌리온/조각> 시리즈는 단순한 구조를 가지고 있지만, 반사 물체인 투명한 유리와 불투명한 거울은 여러 공간을 보여준다. 반사 물체는 빈 공간과 가득찬 공간, 물질적 공간과 비물질적 공간을 제시한다. 반사 이미지들과 함께 파빌리온의 실제 공간과 허구적(반사) 공간을 동시에 드러내는 <파빌리온/조각>은 불교의 무형의 공(空), 완공과 진공의 의미와 상관관계를 보여준다. 열려진 구조 사이, 유리와 거울 벽 “사이”에 비워진 공간은 동양의 비움의 의미와 시공간 의미를 갖고 있는 한자 “사이 간(間)”과 일본 건축가 이소자키 아라타

2) 1942년 일리노이(Illinois)에서 태어난 댄 그레이엄(Dan Graham)은 1970년대 초반, 갤러리리스트로 시작하여, 실험 영화, 사진, 비디오, 에세이, 공연, 건축 등 여러 분야에서 활동했다. 현재 뉴욕에 거주하고 있다.

3) 요프 반 칼덴보흐(Joop Van Caldenborgh).

(Isozaki Arata)가 확립한 “마(*Ma*, 間)”의 개념과 관계가 있다. 그레이엄의 세 개의 <파빌리온/조각>은 그와 같이 우리를 사색의 공간으로 안내한다. <파빌리온/조각> 시리즈를 관찰하면서, 투명 유리와 불투명 거울의 반사, 열려진 구조 공간과 관련하여, 동양의 여러 가지 무형의 비율의 의미에 대해 고심해 본다.

<파빌리온/조각(*Pavilion/Sculpture*)> 구조의 단순함

그레이엄은 1978년, 1984년, 2003년, 3차례에 걸쳐 <파빌리온/조각(*Pavilion/Sculpture*)> 시리즈를 제작한다. 세 개의 파빌리온은 거의 같은 원리로 만들어졌다. 그것은 알루미늄이나 강철로 된 7 개의 기둥으로 구성되고 볼륨을 형성하는 단순한 구조로 만들어 졌으며, 정사각형의 나무나 석반으로 바닥을 설정한다. 어떤 면은 투명 유리로 되어 있고 또 다른 면은 거울로 되어있다. 그레이엄은 한쪽 면으로 된 거울을 주로 사용하지만, 이 세 개의 파빌리온에서는 양면 거울을 사용한다. 그는 자연 공간과 현대적 공간, 두 세계 사이의 상관관계를 찾기 위해 그의 설치 작품을 자연 풍경과 현대 건물 사이에 설치하고 외관을 비치게 한다. 파빌리온 앞에서, 현실 이미지와 반사(가상 이미지)를 통해, 두개의 다른 환경의 풍경이 동시에 보여진다. 관객의 이미지는 유리 벽에 반사되어, 마치 풍경의 일부인 것처럼, 현대적 환경이나 자연적 환경과 융화된다(Dan Graham, 1992, p. 146). 그레이엄은 자연적 환경에 대한 중요성을 자주 언급한다. 더욱이 그의 열린 파빌리온들은 자연적 환경에 영향을 당연히 받는다.

<아르곤을 위한 파빌리온/조각(*Pavilion/Sculpture for Argonne*)>은 말 그대로 환경을 반사한다. 거울과 유리 위와 프레임의 그림자에 대한 반사는 지나가는 태양과 구름에 따라 끊임없이 변화한다. 동시에, 형태는 내부와 외부 공간과 함께 건축적이며 개방적이다.⁴⁾(Alain Charre, Dan Graham, Marc Perelman, & Marie-Paule Macdonald, 1995; Graham, 1993, p. 230 재인용)

<그림 1>⁵⁾의 도면에 의하면, 파빌리온 중간에 큰 유리 벽이 두 개의 삼각 공간으로 정사각형 바닥을 대각선으로 나눈다. 왼쪽 삼각 공간에는 두 개의 직사각형

4) Pavilion/Sculpture for Argonne is literally reflective of its environment. Reflections on its mirror and glass and the shadows from the framework are subject to continual variation from overhead sun and passing clouds. At the same time, the form is also architectonic, with inside and outside space, and open to use.

5) 덴 그레이엄 (Dan Graham)의 설계를 바탕으로 그려진 저자의 멧상: Dan Graham, « Travaux sélectionnés », le plan de *Pavillon/Sculpture*, consulté le 3 juillet 2017: <http://www.renaissancesociety.org/exhibitions/314/dan-graham-selected-works/>.

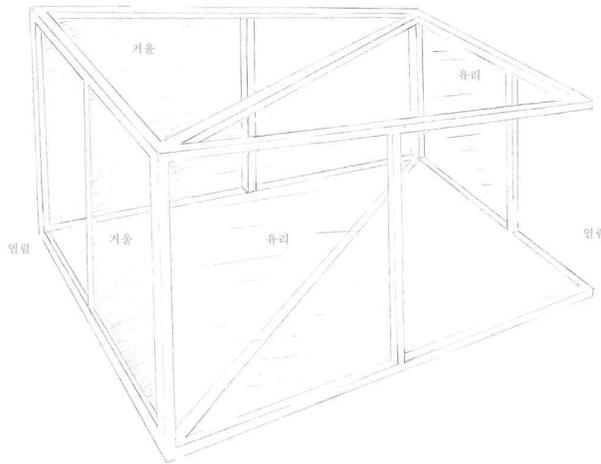
의 (양면)거울 벽이, 오른쪽 공간에는 두 개의 직사각형 유리 벽이 설치되어 있다. 그리고 각각의 삼각형 공간은 다르게 열려 있다. 열린 공간은 안과 밖의 공간을 경험하게 해준다. 자연과 열려진 파빌리온 구조와 통해 현대적 건물이 비치는 인간적 환경과 자연적 환경이 공존하고, 또한 유리와 거울을 통해 가상의 이미지와 현실의 풍경 이미지가 공존하게 한다. <파빌리온/조각(Pavilion/Sculpture)> 앞으로 관객들이 다가서고, 파빌리온의 열린 공간 안으로 지나간다.

[파빌리온들은] 관객에게 그 본체를 제시하고, 인식되는 피사체로 전시된다. 파빌리온들은 또한 그 자신의 이미지를 알아보고 또 다른 관객들을 볼 수 있게 한다. 파빌리온 재료의 광학 특성으로 인해 내부에서 외부로의 관계는 구름, 태양 및 환경적 맥락에 따라 끊임없이 변동한다. 이러한 변화는 관객의 인식, 그 자신들의 인식, 다른 관객, 풍경 및 파빌리온의 재료들/구조에 영향을 미친다.(Charre et al., 1995 ; Graham, 1992, p. 215 재인용)

파빌리온의 단순한 구조에, 관객은 그가 인지하는 것에 대해 확신한다. 그러나 곧이어 관객은 투명한 유리 벽이나 거울에 직면한다. “좀 더 관념적인 시점으로 지금 이동하면, 투명한 유리 건물은 확실히, 즉각적인 기능이 있다: 즉, 실제로 보는 것처럼 보이게 할 수 있다”(Charre et al., 1995, p. 84). 그레이엄은 유리의 투명성과 거울의 반사 및 기둥 사이의 빈 공간을 이용해, 이중 현실을 만든다. 그러나 바로 실제처럼 보이는 단순한 구조에 대한 선입관이 관객을 혼란스럽게 만든다. 또한 유리나 거울 벽의 존재와 부재의 배열들, 그리고 반사와 실제 공간은 착시 현상을 만들어 착각을 일으킨다. <파빌리온/조각(Pavilion/Sculpture)> 시리즈의 그러한 설치는 순간적으로, 관객에게 보는 것에 대해 확신을 잃게 하고, 그들의 지각을 혼돈다. 관객들은 벽들의 구조가 유리와 거울로 만들어져 있음에도 불구하고, 거울이나 유리에 비치는 관객 자신들의 반사를 보면서 파빌리온 앞에서 잠시 혼돈을 하게 된다. 우리가 <파빌리온/조각(Pavilion/Sculpture)> 설치 작품의 단순한 설계를 미리 알고 있다면 혼란은 적을 것이다. (그렇다 해도, 만약 반사에 계속 집착 한다면, 파빌리온은 언제나 혼란을 야기 할 수 있다.)

그 열린 파빌리온은 솔 르윗(Sol LeWitt, 1942~)의 <불완전하게 열린 큐브들 변형(122 Variations des cubes ouverts incomplets, 1974)>을 연상하게 한다. 오른쪽의 삼각형 공간은 절반만 채워진 유리 벽에 의해 한 모서리가 열려진 채로 경계가 정해지고, 왼쪽에 있는 다른 삼각 공간에는 거울로 절반만 채워진 벽이 있다. 그레이엄은 때때로 유리 벽과 거울의 위치를 바꾼다. 위치의 반전에 의해, 그는 우리의 고정관념이나 확신이 착시의 원인이 될 수 있음을 우리에게 알려준다. 관객의 움직임과 환경 조건의 변화에 따라, 때로는 잠재적 이미지로, 때로는 현실적 이미지로, 파

빌리온의 유리와 거울 표면 위에 일종의 자동-영상 또는 상호 작용의 이미지들이, 시간의 흐름 속에 잠시 동안 나타난다. 그레이엄은 “새로운 건축은 영화적인 인식을 목적으로 한 연출에서 탄생한다. 건축은 일종의 영화 그 자체가 되는 경향이 있다”(Charre et al., 1995; Graham, 1993, p. 230 재인용)⁶⁾라고 하며, “물체는 공간적으로는 인식되지 않지만, 말하자면, 시간적 연속성으로 인식된다”라고 건축이 가지는 시공간성을 말한다(Charre et al., 1995; Graham, 1993, p. 262 재인용).⁷⁾ <파빌리온/조각(Pavilion/Sculpture)>은 그와 같이 잠재적 이미지와 현실 이미지와 함께 시-공간 속에 있다.



<그림 1> 덴 그레이엄(Dan Graham), 《파빌리온/조각(Pavilion/Sculpture)》 설치를 위한 설계, 1979, Verre, miroir et aluminium, 245x366x366cm.

<파빌리온/조각(Pavilion/Sculpture)> 구조 안에서 빈 공간과 사이 간(間)

그레이엄의 열려있는 <파빌리온/조각>의 내부는 비어있고, 유리들 사이에 혹은 거울들 사이에 빈 공간들이 있다. 비어 있는 공간들은 우리가 일반적으로 주목하지 않는 공간들이다. 우리가 눈길을 주지 않는 그 빈 공간과 <파빌리온/조각>의 열린 구조는 노자(老子)가 도덕경(道德經)에서 언급하는 무(無)를 연상시킨다:

6) Dan Graham ne cesse de nous le dire: une nouvelle architecture naît de la mise en scène: destinée à la perception filmique. L'architecture tend à devenir elle-même une sorte de film.

7) L'objets n'est pas perçu spatialement, mais pour ainsi dire dans sa continuité temporelle.

30개의 바퀴 살이 바퀴통의 중심으로 모이고 결합하여 바퀴를 이룬다; 그러나 그 중심 안에 비움[빈 공간]이 바퀴로써의 역할을 하게 해준다. 화병은 진흙으로 만들어졌지만, 그 안에 비워져 있기에 화병으로 쓸 수 있다. 집은 창문과 문이 뚫려 있어, 안이 비어 있기에 그 곳에서 살 수 있다. 그와같이 [물체의] 존재는 유용함을 만든다; 그러나 바로 비-존재[비움]가 [물체의] 존재를 효과적으로 쓸모 있게 하는 것이다.⁸⁾(Lao Tseu, *Tao Te King*, 1991, p. 31)

우리가 빈 공간에서 살고 있다 해도, 일반적으로 우리 주변에 늘 존재하고 있는 공간이기에, 뇌는 습관적으로 그 빈 공간을 인식하지 않는다(김대식, 2016). 우리가 주의하지 않는 빈 공간, 즉 “보이지 않는” 그 공간은 또한 반사 벽들 “사이”에도 있다. “보이지 않는” 공간은 파빌리온 건물에 포함된다. 보이지 않는 빈 공간을 그레이엄은 “구멍”으로 표현한다:

모든 것은 360°(공간 포함)의 시각의 지형적 영역에서 발생한다. 시각의 영역은 고려된 대상의 형태에 대한 인식에 기반으로 쓰인다: 시각의 영역 안에서 그 물체를 통해 차지한 공간에 정확하게 일치하는 시각 대상의 시야에 비-시각의 “구멍(양 트루 un trou)”이 존재한다는 것을 우리는 인정한다.(Dan Graham, 1992, p. 72)

노자(老子)의 무(無), 비 존재(non-être)는 보이지 않는, 빈 공간으로 비유할 수 있으며, 그레이엄의 <파빌리온/조각>의 유리 벽과 거울 벽 “사이”의 빈 공간과도 상응한다. 벽 사이의 그 빈 공간은, 중국어로 지안(*jian*), 일본어로 칸(*kan*)과 마(*ma*), 한국에서는 간이나 칸으로 발음하는 한자 間(사이 간)⁹⁾와 비교해 볼 수 있다. 한자 間(간)은 열려진 두 창틀 문 사이로 달빛이나 태양 빛이 지나가는 모양을 표현한다. 간(間)은 전치사 “사이(between)” 또는 접두사 “상호(inter)”로 번역 될 수 있다. 간이라는 단어는 시-공간의 간격, 열린 공간, 자유로운 공간, 물체 사이의 공간, 우리를 둘러싼 공간, 등을 나타낸다. “간”은 두 가지 행동 사이의 일시 정지, 두 소리 사이의 묵음, 두 단어 사이의 침묵, 두 물체 사이의 빈 공간, 들숨과 날숨 사이, 등으로 사용된다. “간”이라는 단어는 <파빌리온/조각>에서 투명 유리의 특성에 비유할 수 있다.

8) Trente rayons convergents, réunis au moyeu, forment une roue ; mais c'est son vide central qui permet l'utilisation du char. Les vases sont faits d'argile, mais c'est grâce à leur vide que l'on peut s'en servir. Une maison est percée de portes et de fenêtres, et c'est leur vide qui la rend habitable. Ainsi, l'être produit l'utile ; mais c'est le non-être qui le rend efficace.

9) L'origine du mot est 間 : ce n'est pas le soleil (日), mais le clair de lune (月) qui est présent dans une porte 門 (*mun* 문), entre deux battants.

투명 유리가 내면과 외면 “사이/상호(between/inter)”에서 두 개의 공간을 나누며, 두 공간 사이에 놓여지듯, 내부와 외부 공간의 시각을 분리하는 동시에 그 두 공간을 연결한다. “매끄러운 유리는 내부와 외부를 분리하는 단열체인 동시에 밖으로 열린 공간이다”(Charre et al., 1995, p. 76).¹⁰⁾

세상의 현상은 본래 구별이 없지만, 우리가 그 현상을 음과 양으로 구분한다. 그것은 유리의 안과 밖이 없지만, 우리가 그것을 구분하는 것과 마찬가지로. “파빌리온에는 안쪽이나 바깥 쪽이 없지만, 우리는 내부와 외부를 경험할 수 있다”(Charre et al., 1995 ; Graham, 1992, p. 215 재인용).¹¹⁾ 두 요소 사이에 있는 단어 “간”은 질 들리즈와 끌레르 파르네(Gilles Deleuze & Claire Parnet, 1996)의 저서, 『대화(Dialogues)』에서 논했던 “그리고(에, Et),” 또는 프랑소와 줄리앵(François Jullien, 1993)의 『무미함에 대한 찬사(엘로즈 드 라 파되르, *Eloge de la fadeur*)』에서 논했던 “무미함(라 파되르, la fadeur)”처럼 그 둘을 이어준다. 그레이엄의 <파빌리온/조각> 시리즈에서, “간”(between/inter)은 그와같이 기둥들의 구조 사이, 피사체와 반사 물체 사이, 피사체와 물체의 표면(피사체가 대상이 되는 장소)의 반사 사이, 반사와 물체 그 자체 사이, 극 미세함(아주 얇은 두께)사이, 고정된 반사와 움직이는 반사 사이, 그리고 자연 경관과 현대 건축물 사이에 위치한다. 또한 <파빌리온/조각(Pavilion/Sculpture)>이라는 제목 안에도; 파빌리온과 조각 사이, 건축물과 예술작품 사이에도 “간”은 자리한다. “간”은 그와 같이 빈 공간 사이나 보이지 않는 사물 사이에도 있다. 일본에서는 間이 칸(*kan*)과 마(*ma*)로 발음되며, 건축가, 이소자키 아라타(Isozaki Arata, 1931~)가 파리에서 열린 전시로 일본의 “마”의 개념을 확립하며 다음과 같이 설명한다:

일본에서는 시간과 공간이라는 개념이 하나의 개념으로 통합되어 있는데, “마(間, *MA*)”라는 단어로 번역된다. 두 개 이상의 물체가 자연스럽게 존재하는 거리; 간격, 공간 또는 공허함, 두 요소 또는 연속적인 동작이 될 수 있다. [...] 개념 마(*MA*)는 공간적, 시간적 간격을 정의한다.¹²⁾(Arata Isozaki, Toru Takemitsu, 1978, p. 10)

“마(*ma*)”의 개념에서 공간과 시간, 그 둘은 분리 할 수는 없다(Berque & Sauzet, 2004). 불가분의 시간과 공간은 그레이엄의 <파빌리온/조각>의 유리와 거울

10) La façade libre en verre n'est en même temps qu'une isolation thermique, séparant l'intérieur de l'extérieur, une ouverture spatiale sur l'extérieur.

11) Les pavillons, n'ont ni envers ni endroit: on en fait l'expérience de l'intérieur et de l'extérieur.

12) 1978년 파리(Paris)에서 열린 <마, 일본의 시-공간(마, 에스파스-평 오 자뽕, *MA, Espace-Temps au Japon*)> 건축 전시 때, 마(間)는 미학적 개념으로 사용된다.

표면 위에서도 볼 수 있다. “마(*ma*)”의 개념은 생명체의 에너지가 순환 할 수 있는 물체와 물체 사이의 빈 공간에서 비움을 형성하는 것이다. “마(*ma*)”의 개념은 빈 공간의 예술이다. 다시 말해서 “마(*ma*)”의 개념은 공간의 개념이자 시-공간의 개념이며, 비물질적 의미를 지닌다. 오귀스탕 베르그(Augustin Berque)와 모리스 소제(Maurice Sauzet)는 다음과 같이 주장한다:

마(*ma*)의 본질적인 특성이 여기에 있는 것 같다. 그것은 비움(공백, 침묵, 정지, 쉼)과 격차의 조합에 의해 만들어 진다. 격차(비움이 아무 것도 강요하지 않기 때문에, 엄격한 규칙을 허용하는 내용뿐만 아니라, 무한한 가능성까지도 의미적으로 비움이 채워질 것이다.¹³⁾(Berque & Sauzet, 2004, p. 32)

거울의 본질과 비움, 공(空)

서양에서, 비움이 부재나 없음을 의미한다면, 그 비움은 물질적 의미의 비움이며 일반적으로 빈 공간으로 간주한다. 동양에서, 비움은 빈 공간과 부재와 관련이 있지만, 그 보다, 비움은 존재를 쓸모 있게 해주는 도(道)의 비움이나 불교의 비물질적 비움인 공(空)을 의미한다. 동양에서 비움의 의미로 사용하는 세가지 단어인, 허(虛), 무(無), 공(空)을 그레이엄의 <파빌리온/조각> 시리즈에서 찾을 수 있다. 이 세 단어는 노자의 무위(無爲)이나 불교의 무형의 공(空)과 같이 깊은 의미를 나타낼 때도 있지만, 일반적으로, 허(虛)는 알맹이나 물질이 없이 내부가 빈 공간을 의미하며, 허의 반대말인, 실(實)은 열매, 알맹이를 의미한다. 무(無)는 아무것도 없다는 부재의 의미이며, 무(無)의 반대말인, 유(有)는 있음을 의미한다. 공(空)은 구멍이나 공백을 나타낸다. 공(空)의 반대말인 존(存)은 존재를 나타낸다. 예를 들어 방에서 사람들의 존재 여부에 관해 말할 때는 있음을 나타내는 유(有)와 없음을 나타내는 무(無)라는 단어를 사용한다. 그 사람들이 무언가 부족하거나 그렇지 않음을 말할 때는 허(虛)와 실(實)을 사용한다. 사람들이 그 방에 가득 차여 있거나 비어 있음을 말할 때는 만(滿)과 공(空)으로 표현한다. 따라서, <파빌리온/조각> 시리즈에서, 그림자나 반사가 허(虛)를 나타낸다면, 거울이나 유리 벽이 없는 것은 무(無)로 볼 수 있다. 그리고 기둥 사이에 빈 공간이나 열려진 파빌리온은 공(空)으로 비유 할 수 있다.

13) Il semble que nous tenions là une caractéristique essentielle du *ma*. Celui-ci produit par la combinaison d'un vide (un blanc, un silence, un arrêt, une pause) et d'un décalage (lequel chargerait sémantiquement ce vide, non seulement du contenu qu'une stricte régularité laisserait y escompter, mais aussi d'une infinité de possible puisque le vide n'impose rien).

반사는 실제 풍경과 공존한다. 유리나 거울이 가지고 있는 표면에 실제 형태와 관련이 있는 형상이 반사되고 그 반사는 주변 풍경과 우리의 위치에 따라 계속 변경되지만 유리와 거울 표면의 본질은 바뀌지 않는다. 반사로 인해 유리 표면과 거울이 가득 찬 것처럼 보이지만, 그 매끄러운 표면은 사실 비어 있다. 다시 말해서, 그 매끄럽게 비어있는 표면에 나타나는 이미지들은 일시적인 현상에 대한 반사이고, 유리와 거울의 본질은 온전히 비어 있다. 또한 우리는 투명도는 비어있는 그러한 특성을 확인 시켜준다. <파빌리온/조각>을 둘러싼 풍경의 반사는 취여(1720-1789)의 선시, <샘물 속의 달>에서 비춰진 달처럼, 우리의 시각에 따른 잠정적인 모습들일 뿐이다.

산승은 물 속의 달을 좋아하여
달이 잠긴 찬 우물 병에 담았네
돌아와 병 속의 물 쏟아 부을제
아무리 흔들어 봐도 달은 간데 없네.¹⁴⁾(석지현, 2003, p. 108)

이 시에서 우리는, 두가지 사이를 의미를 나타내는 간(間)과 동양의 세 가지 비움을 찾아낼 수 있다. 예를 들어, 달의 반영(반사된 영상)이 허(虛)를 나타낸다면, 간(間)은 하늘과 달의 반영이 있는 물의 “사이”가 된다. 병 속에 달이 없음이 무(無)를 가리킨다면, 간(間)은 우물에서의 달의 반영과 병 속에 존재하지 않는 달의 “사이”가 된다. 어디에도 없는 달이 공(空)이라는 단어로 표시 된다면, 간(間)은 빈 병과 스님의 ‘사이’가 된다. 그 사이, 간(間)은 “모양도 없고 보이지도 않는” 바람과 닮았다. 부처님이 바람에 비유한 공(空)을 성철 스님이 다음과 같이 풀어 표현한다:

공(空)은 바람에 비유할 수 있다.
바람의 형태가 눈에 보이지 않고 잡히지도 않지만,
그렇다고 그것이 아무것도 없다는 것을 의미하지는 않는다.
마찬가지로, 공(空)의 형태를 볼 수는 없어도,
그것이 존재하지 않는다는 의미는 아니다.(성철 스님, 1987, p. 129)

그 간(間)은 또한 “이름 붙일 수 없다”는 도(道)를 상기시킨다. 노자(老子)는 도덕경(道德經) 25장에 다음과 같이 설명한다:

혼돈(混沌)에서 이루어진 것이 있어 천지보다 먼저 생겼다.
고요히¹⁵⁾ 소리도 없고 형체도 없다. 짝도 없이 홀로 있고, 언제나 변함이 없다.

14) 취여(1720-1789), 화월한천(달이 잠겨 있는 찬 우물)

15) 노자는 적요(寂寥)로 씀.

어디에나 가지 않는 곳이 없지만 위태로움이 없다.
 그것은 천하 만물의 어머니가 될 만하다. 나는 그것의 이름을 알지 못한다.
 그 자(字)를 도(道)라고 하고 역지로 이름하여 대(大)라고 한다.(노자, 1994, p. 91-92)

반사 소재의 특성과 완전한 공허(완공)와 진정한 비움(진공)

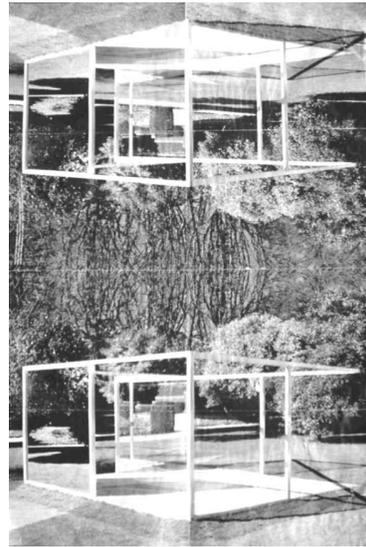
<파빌리온/조각> 시리즈는 반사 물체로 인한 가상 공간과 실제 존재 공간의 파빌리온으로 구성된다. 알랑 샤르(Alain Charre)는 공간을 그레이엄이 제시하는 두 가지 측면을 인용해 다음과 같이 구분한다: “건축물의 “기능 작품”과 예술가의 “가상 작품”(Charre et al., 1995 ; Graham, 1993, p. 230 재인용). 그레이엄의 “기능 작품”과 “가상 작품”의 상관관계는 파빌리온에서, 실제 건축물과 가상 이미지와 함께 이루어진다. 가상공간과 실제 존재 공간이 공존하는 파빌리온은, 나오시마 섬에 지어진 안도 타다오(Ando Tadao, 1941)의 물의 반사와 하늘이 마주하고 있는 <베네세 하우스(The Benesse House)> 미술관과, 또한 주세페 페노네(Giuseppe Penone, 1947~)의 외부 세상을 비추고 내면을 바라보게 하는 <자신의 눈을 돌려(로브샤레 이 프로프리 오키, *Rovesciare i propri occhi*)> 작품의 렌즈들과 비교할 수 있다.

또한 이러한 상관관계는 불교의 완전한 공허(완공, 完空)와 진정한 비움(진공, 眞空), 두 개의 비움을 상기시킨다. 물질적 분석에 의한 비움의 완성이 완전한 공허를 나타낸다면, 경험의 결과인 정신적, 비물질적 비움은 진정한 비움을 가르킨다. 완전한 공허가 가상 세계를 보여준다면, 진정한 비움은 있는 그대로의 현실 세계를 드러낸다. 완전한 공허와 진정한 비움은 <베네세 하우스(The Benesse House)>의 동그랗게 뚫려진 건축물 아래, 현실 공간인 하늘과 물 위에 비춰진 하늘의 반사처럼, 서로 마주한다.

주세페 페노네(Giuseppe Penone)의 거울로 된 렌즈는 외부 풍경을 반영하지만, 또한 숨겨진 내부 공간, 내재 공간을 암시한다. 그것은 자기 자신에게 돌아오는 것이다. 완전한 공허와 진정한 비움은 백남준의 <필름을 위한 선(禪), (젠 포 필름, *Zen for film*)>의 영상처럼, 때로는 그 구분이 분명하지 않을 때도 있다. <필름을 위한 선(禪)>은 아무것도 녹화되지 않은 오리지널 필름으로 물질적 의미의 빈-흰색 화면만을 보여준다. 그 흰 화면은 흰색 스크린의 바탕이기도 하지만, 그 근원은 빛이다. 그것은 필름의 본질이며, 비물질적 비움과 비교된다. <필름을 위한 선(禪)>은 얼핏 보면, 스기모토 히로시(Sugimoto Hiroshi)의 <극장(Theater)> 시리즈의 작품 사진이 떠오른다. <극장(Theater)> 시리즈는 영화의 시작이나 끝의 화면처럼 보이는 흰색 스크린만을 보여주며, 완전한 공허를 생각하게 한다. 그러나 그의 사진은 장기 노출 방식으로 영화가 지속되는 시간인, 한 시간 반이나 두 시간 동안 촬영 되었다. 영화

가 상영되는 동안, 언제나 존재하는 그 “빛”을 제시하는 스키모토 히로시(Sugimoto Hiroshi)의 빛과 함께 짝한 빈-흰 스크린은 언제나 내재하는 비움, 진정한 비움(진공)을 암시한다.

<파빌리온/조각> 시리즈의 실제 풍경과 투명 유리를 통한 풍경의 이미지는 동일하다. 실제 경관과 유리와 거울의 반사가 서로 닮은 것처럼, 마찬가지로, 완전한 공허와 진정한 비움은 닮아 보인다. 반사된 이미지를 보면서, 우리는 실재를 보고있다고 믿지만, 사실 그것은 스크린의 모의(simulacre) 세계를 보듯, 가상의 이미지일 뿐이다. 유리는 내부와 외부 공간을 나누고 그 두 공간을 보는 관객에게 착각을 일으키게 한다. 2001년 파리 시립 현대 미술관 (Musée d'Art moderne de la Ville de Paris)에서 그레이엄의 <파빌리온/조각>의 전시 포스터 <그림 2>는 <파빌리온/조각>의 실제 볼륨을 두개의 이미지로 만들면서 이러한 혼란을 가중시킨다. 볼륨의 실제의 모습이 아랫쪽 이미지인지 아니면 위쪽의 이미지인지 중요하지 않다. 어차피 그 둘의 이미지는 이미 실제 볼륨의 그림자나 반영(반사된 영상)인, 허상(虛像, 가상 이미지)을 나타내기 때문이다(Kim, 2014).



<그림 2> 댄 그레이엄(Dan Graham), 《파빌리온/조각》의 전시 포스터, 파리 시립 현대 미술관 (Musée d'Art moderne de la Ville de Paris), 2001. 김현숙 소장.

진정한 비움과 초연함

진정한 비움(진공)은 베다(Veda)의 에필로그(epilogue)인 우파니사드(Upanisad)의 “실재의 자신”에 비유 할 수 있다. “실재의 자신”은 바다의 보이지 않는 소금으로 은유적으로 표현하기도 한다. 우리는 물이 증발 한 후에나, 혹은 물의 맛을 보지 않는 한, 바닷물과 일반 물, 즉 해수와 담수의 차이를 알 수 없다. “보이지 않는 바다의 소금”은 노자의 14절에 “이희미(夷希微, 중국어로 *yí xī wēi*)”의 도(道)를 떠오르게 한다: 이(夷)는 보려고 하지만 보이지 않는 것, 희(希)는 들으려고 하지만 들리지 않는 것, 미(微)는 잡으려고 하지만 잡히지 않는 것이라고 한다(노자, 1994). 불교에서는 “오직 진정한 비움(진공)만이 보고, 듣고, 맛보고, 냄새를 맡고 감지 할 수 있다”고 한다. “진정한 비움이 존재하지만 형태는 없다”(석가모니 부처, 1991, pp. 63-65).¹⁶⁾

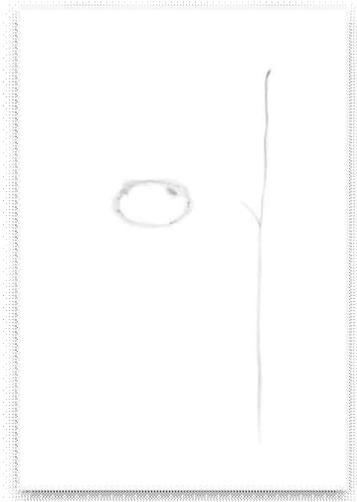
16) 색즉시공 공즉시색.

보이지 않는 바람과 같이 그것은 모양도 없다.

그렇다면 형태가 없는 진정한 비움의 수수께끼를 설명하는 방법은 무엇일까? 열매가 익으면 가지를 떠날 뿐 자연의 법칙에 따라 헛되이 떨어지지 않는다. 그것은 우리 몸이나 땅, 혹은 여러 다양한 곳에서 영향을 주고, 그 형태와 분해의 단계에 따라 그 가치를 지닌다. 저자의 그림 <그림 3: 열매(프뤼, *Fruit*)>에서 비어있는 것처럼 보이는 열매는 향기가 길게 이어지는 맑은 지혜를 표현한다. 열매의 가치는 단순히 감미로운 맛만을 의미하는 것이 아니라, 침묵 속(침묵으로 도달하는)의 생성처럼 생산의 근원의 가치를 의미한다 (Kim, 2014).

마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)의 제목에는 단어들의 유희가 있다. 쓰여진 문장을 볼 때와, 그 문장을 소리 내어 입을 때에 전혀 다른 의미를 전달 할 때가 있다. 예를 들어, <Rose Sélavy> 작품 제목은 “에로즈 세라비”라고 읽어서 “에로스는 삶이다”라는 의미를 전달 할 수도 있고, “로즈 셀라비”라고 읽어서 “장미~이는 삶이다”라는 뜻을 줄 수도 있다. 또한, <Tu m’> 작품 제목은 “뛰 르”라고 읽으면 “너는 나를”이 되고, “뛰 엠프 아포스트로프”로 읽을 수도 있는데, 그러면 “너는 썬표를 사랑해”라는 전혀 다른 뜻이 된다. 그와 같이 소리 내어 발음을 할 때, 생각치도 않았던 다른 의미들이 튀어 나오듯이, 세상의 수많은 현상들의 신비로움은 우리의 지식을 뛰어 넘어 나타난다. 마르셀 뒤샹의 작품에 대한 해답은 공기 중에 있다; 즉, 단어 “사이” 또는 줄 “사이,” 혹은 침묵과 저자의 목소리 “사이”에 있다. 빈 공간이나 비움의 효과처럼 그와 같이 그 “사이”에 위치한다.

부처님의 유명한 문구처럼, “색즉시공, 공즉시색”: “형태가 있는 그 곳에는 비움이 있고, 비움이 있는 그 곳에는 형태가 있다”(Sylvie Crossman & Jean-Pierre Barou, 1996, p. 13),¹⁷⁾ 그레이엄의 <파빌리온/조각> 시리즈 안: 거울이 있는 곳에 반영(반사된 영상)이 있고, 현실은 빈 공간에 있다. 또한 반영이 있는 곳에 허상이 있고, 빈 공간이 있는 곳에 실제의 형상이 있다. 그 <파빌리온/조각> 안에, 유리 벽과 거울 벽, 그리고 그들을 둘러싼 “빈” 공간을 통해; 현실과 반영 사이, 주체와 객체 사이, 눈에 보이는 것과 보이지 않는 것 사이, 비움과 채움 사이, 유형과 무형의 사이, 즉, 다양한 상반된 개념들이 공존하는 그 “사이”에 비움이 있다. 유리 벽과 거울 벽



<그림 3> Hyeon-Suk Kim,
《열매[Fruit]》, 2006, acrylique,
liquide bleue sur toile, 130x89cm.

17) Là où il y a la forme, il y a le vide, là où il y a le vide, il y a la forme.

은 바다의 소금을 맛보듯, “진정한 자아”를 인지하게 하는 주관적인 경험을 하게 해 준다. 바다의 보이지 않는 소금처럼 우리는 모든 것을 인식 할 수는 없다. 세상의 모든 현상들이 우리 눈에 모두 보이지는 않는다. 완전한 공허(완공)가 부재와 환영을 표현한다면, 진정한 비움(진공)은 실제 존재를 나타낸다. 달의 반사(허상, 虛像)가 하늘의 달을 찾게 해주는 표시라면, 완전한 공허(완공)는 진정한 비움(진공)을 찾기 위해 고심하게 해주는 화두(話頭)가 될 수 있다.

우리는 매일 아침, 우리를 보았다고 확신한다. 그러나 그것은 진정한 실체를 본 것이 아니며, 단지 현실과 상반대는 이미지인, 우리 외형의 반사일 뿐이다. 그것은 단지 이미지일 뿐이다. 더욱이, 르네 마그리트(René Magritte)의 1937년 작품인 <금지된 제작(La Reproduction interdite(에드워드 제임스의 초상, Portrait d'Edward James))>에서처럼, 우리는 사실상 우리 자신의 얼굴이나 등을 직접적으로 본 적이 한번도 없다. 데시마루 타이센(Deshimaru Taisen) 선사는 진정한 비움(진공, 일본어로 구)을 다음과 같이 설명한다:

우리 몸 깊은 곳을 통해, 진실로, 진정으로 이해함은 참된 이해다.
공[空, *ku*]을 이해하고, 모든 우주를 이해하는, 그 모든 것은 그 우주에 담겨있다.
이것이 위대한 현자의 정신이다.
석가모니[부처] 자체의 정신이 아니라,
우주 전체, 공(空)의 정신이다.¹⁸⁾(Taisen Deshimaru, 1981, p. 231)

지두 크리슈나무루티(Jiddu Krishnamurti)는 “환상이 사라지는, 바로 그 순간에, 각자 자기 자신을 이해할 수 있다”(Krishnamurti, 1992, p. 200)라고 한다. <파빌리온/조각>의 유리 벽과 거울 벽들의 반사와 그 빈 공간들 속에서 관객들은 착각을 일으키고 실체와 환상을 보게 된다. 댄 그레이엄(Dan Graham)은 그의 <파빌리온/조각>을 통해, 환상들 “사이,” 반사 재질들 “사이,” 여기와 지금 “사이”에 있는, 바다의 소금, “진정한 자아,” 진정한 비움(진공)을 찾기 위해, 자아와 분리된 외부에서의 시선, 초월된 시선을 제시한다.

18) Comprendre réellement, authentiquement, par le tréfonds de notre corps, est la véritable compréhension./ Comprendre *ku*, comprendre tout le cosmos et tout est inclus dans ce cosmos./ Ceci est l'esprit du grand sage./ Non pas l'esprit de *Çakyamuni* [Bouddha] lui-même, mais l'esprit de tout le cosmos, de *ku*(空).

참고문헌

- 김대식 (2016). *인간 VS 기계: 인공지능이란 무엇인가*. 서울: 동아시아.
- 성철 스님 (1987). *백일법문, 상(百日法門, 上)*. 합천: 해인사.
- 석지현 (2003). *선시*. 서울: 도서 민족사.
- 노자 (1994). *도덕경(道德經)*. (이민수 역). 서울: 해원.
- 석가모니 부처 (1991). *반야심경 주해(般若心經注解)*. (공연무득 역). 서울: 우리.
- Barou, J. P. & Crossman, S. (1996). *Tibet, les Formes du vide*. Pampelune: Indigène.
- Berque, A. & Sauzet, M. (2004). *Le Sens de l'espace au Japon. Vivre, penser, bâtir*, Paris: Arguments.
- Charre, A., Graham, D., Macdonald, M. P., & Perelman, M. (1995). *Dan Graham / Alain Charre, Marie-Paule Macdonald, Marc Perelman*. Paris: Dis Voir.
- Deleuze, G., & Parnet, C. (1996). *Dialogues*, Paris: Flammarion.
- Deshimaru, T. (1981). *La Pratique du zen*, Paris: Albin Michel.
- Jullien, F. (1993). *Eloge de la fadeur*. Paris: Librairie Générale Française.
- Graham, D. (1992). *Ma Position, Écrit sur mes œuvres*, traduit par Sylvie Talabardon, Villeurbanne: Presses du Réel.
- Graham, D. (1993). *Rock my religion*. Villeurbanne: Nouveau Musée/ Presses du Réel.
- Isozaki, A., & Takemitsu, T. (1978). *MA, Espace-Temps au Japon*, traduit japonais par Christian Polak, Paris: Musée des Arts Décoratifs Festival d'Automne.
- Kim, Hyeon-Suk. (2014). *L'Art et l'esthétique du vide*, Paris: L'Harmattan, coll. "L'univers esthétique."
- Krishnamurti, J. (1992) *Au Seuil du silence*, traduit par les soins du groupe français de la Fondation Krishnamurti, Lonrai: Le courrier du Livre.
- Lao Tseu [Laozi], & *Tao Te King [Dao De Jing]* (1991). *le livre de Tao et de sa vertu*, traduit par Daniel Nazir, Marc Haven, Paris: Dervy-Livres, coll. "Mystiques et Religion."
- Lao Tseu [Laozi], & *Tao Te King [Dao De Jing]* (2008). *Un voyage illustré*, traduit du chinois par Stephen Mitchell, traduit de l'anglais par Benoît Labayle, Paris: Synchronique.

Abstract

Reflection and Immaterial Emptiness in Dan Graham's *Pavilion / Sculpture* series

Hyeon-Suk Kim

Associate Professor, Department of Visual Arts, University Paris 8

Dan Graham (1942-), started as a gallerist and worked in a variety of fields such as experimental films, photography, video, essays, performances and architecture. He is interested in reflective object as glass and mirrors. He designed *Pavilion / Sculpture* series in 1978 and installed *Pavilion / Sculpture for Argonne* in the Laboratoire National, Argonne, USA from 1978 to 1981. *Pavilion / Sculpture II* in the Moderna Museet in 1984 and *Pavilion / Sculpture for Joop* in Wassenaar, The Netherlands, in 2003. Three similar *Pavilion / Sculpture* with a simple structure use reflective materials to present us with intangible emptiness. Transparency of the glass wall presents various spaces such as inner space, outer space, real space and unreal space, and space of viewer and visible space. According to the processing method, the glass reflects the external image like a mirror depending on the angle of light or on the angle of view.

Reflective objects present empty space or full space, material space or immaterial space. In *Pavilion / Sculpture*, which role does the reflecting material as glass and mirror? What does the empty space of the open pavilion mean? What is the meaning of the emptiness of the Far East, the empty space between the open space and the glass and the mirror wall? What is the relation between the empty - open space and the space emptied in between the glass and the mirror wall to the emptiness of the Orient? What is the connection between the open structure and the term Korean *gan* “간(間, inter-space)” with space-time semantics and the notion of “*Ma* (間)”, established by Japanese architect Isozaki Arata? The mirror itself is empty, but the mirror is full by reflections. In *Pavilion / Sculpture*, visible space and invisible space, real space and fictional (reflective) space coexist. I examine what is the correlation between these spaces and the meanings of various emptiness of the Far East, , in particular, *mu* 무(無, non-being)

of Laozi (老子) and the emptiness of Buddhism; the completion emptiness (*wangong* 완공, 完空) and the real emptiness (*jingong* 진공, 眞空).

논문접수 2018. 07. 19

심사수정 2018. 08. 06

게재 확정 2018. 08. 06

Paul Nougé: Surrealist Poetry as Art

Pierre Taminiaux

Georgetown University, Professor of French and Francophone literature of the 20th century

요 약

In this article, I study the work of surrealist poet Paul Nougé, a major figure of the movement in Belgium. I stress first the interdisciplinary nature of this work, by showing that it always entails a thorough reflection on the visual dimension of language. I compare then the spirit of Nougé's poetry with that of Duchamp's art. Both shared a passion for the game of chess, but beyond that, they also rejected the supremacy of labor and productivity in the creative process of the avant-garde. Moreover, they both emphasized the speculative identity of this creative process, which is defined by chance and the power of the idea. Finally, I analyze the original metaphors of reading in Nougé's work, which are represented in some of my own photographs.

Key Words

revolt, experiment, irony, idleness, reading

INTRODUCTION

Belgian surrealism remained one of the most active and creative branches of surrealism all along the 20th century. I will study here the role played by the poet and critic Paul Nougé in his development. It is clear that its most famous representative is Magritte, an artist who rapidly acquired a preeminent international status in the world of modern art. I would prefer thus to concentrate on a lesser-known figure, especially abroad, although Nougé is widely considered to be an historical personality of the movement in Belgium¹⁾.

1) Allia, a Parisian publishing house dedicated to avant-garde writings, published in 2017 the complete works of Paul Nougé. They constitute a volume of more than eight hundred pages.

First, one must notice that Belgian surrealism constituted almost from the start a predominantly interdisciplinary movement that brought together literature, the visual arts and music (let us think here of the major contribution provided by composer André Souris). In this perspective, when one talks about a Belgian surrealist poet, one inevitably refers also to the domain of art to which the poet was linked in a way or another. For Belgian surrealism, indeed, there was no such thing as a pure poet. But there was no such thing as a pure artist either. The poet was always somehow a man of images or objects and the artist a man of words. I will therefore use the word: poet as a matter of convenience. Belgian surrealism questioned the very notion of poetry and its intellectual significance for Western culture. Mallarmé had initiated this questioning in a rather radical fashion at the end of the 19th century with *a Roll of dices will never abolish chance*.

Mallarmé was Magritte's favorite poet, even before Edgar Allan Poe whom he also cherished. The painter introduced in particular the work of Mallarmé to Marcel Broodthaers, who became a key artistic figure in Belgium in the sixties and seventies and was also an heir of surrealism. *A roll of dices* inspired in this perspective his most original book-object. Broodthaers was in many aspects influenced by Marcel Duchamp, with whom he shared the passion of concepts and ideas on art. The poet of *A Roll of dices* insisted on the graphic and visual composition of words on the white page. In this sense, he expressed the impossibility of pure poetry, of a strictly verbal form that only had to be read.

Nougé explored the visual domain both inside and outside of poetry. For instance, he authored many visual poems but was simultaneously a photographer. His practice of poetry must therefore be seen in the context of a global artistic practice. In many aspects, he was as much a surrealist artist as a surrealist poet. According to his personal viewpoint, avant-garde art was neither simply poetry nor simply painting, but rather any undertaking that possessed a creative dimension and erased traditional distinctions between disciplines and forms.

THE DEFENSE OF SURREALISM AGAINST BRETON

Nougé, like most of his Belgian colleagues, opposed the theory of automatism that Breton constructed in his first *Manifesto* of 1924. He mistrusted the psychoanalytical

approach upon which it rested. In other words, he did not think that the unconscious constituted the primary source of the poetic imagination. But he believed nonetheless, like Breton, in the revolutionary nature of surrealism, as demonstrated by his signing of *the Manifesto of revolutionary Surrealism* in 1947. The essential issue of revolt occupied a significant place in the text of this Manifesto. According to its supporters, it was rooted in the foundation of the surrealist movement as a whole. But they still criticized Breton and his closest friends for having overlooked its historical dimension that precisely allowed for the transformation of revolt into a genuine revolutionary project.

Nougé condoned thus this renewed revolutionary spirit of surrealism, as it was expressed in clear terms in the Belgian Manifesto of 1947. At the time, Breton had already distanced himself from this mindset in order to embrace either the social utopia of Charles Fourier or various esoteric and magical practices of a pseudo-scientific nature. The emphasis on the historical character of the original revolt of surrealism definitely implied the unambiguous support of Marxism. Marxism, indeed, seemed to be for Nougé and his colleagues the only system of ideas that was capable of “changing life” while at the same time “transforming the world.” By contrast, Breton’s surrealism abandoned such synthetic project after World War II.

The very date of this document, that is 1947, can in many ways explain such radical stances. It corresponded to an era when the communist illusion still appealed to numerous artists and writers, and not just in Belgium. Nougé and the other supporters of this Manifesto stressed in this regard the collective identity of the surrealist movement, and therefore, by extension, of a revolt conceived both in its artistic and socio-political reality. They denounced in this perspective the philosophical contradictions and the esthetic abdications of post World War II surrealism. These major flaws stemmed from its growing commercialization and its integration into mainstream culture. Breton’s surrealism had thus compromised with its self-proclaimed enemies by deliberately stressing its esoteric or so-called mysterious sensitivity. Nougé also contributed to several surrealist journals, among them *Les Lèvres nues*, which was published in the nineteen fifties in Brussels and included regular contributions by his colleagues Marcel Mariën and Louis Scutenaire,²⁾ but also by the most important members of the Internationale

2) Among these contributions, one can find in particular a short story by Nougé entitled : ‘Homage à Seurat ou les rayons divergents’, *Les Lèvres nues*, 9, november, 1956,

Lettriste such as Guy Debord.

Among these publications, one also finds *La Carte d'après nature*, a quite peculiar journal since it appeared as a set of postcards mixing written texts and images (Taminiaux, 2003).³⁾ It contained in particular a special tribute to Poe by Magritte as well as an article by Nougé entitled: “Récapitulation,” which attempted to synthesize the esthetic and philosophical project of Belgian surrealism and to answer his detractors, who were still numerous in Belgium after World War II. In “Récapitulation,” Nougé underlined the fact that Belgian surrealism had tried to grant an equal value and a same dignity to all forms of artistic practices, from found objects to collages and photographs. The Belgian surrealist poet, in this sense, was also and almost inevitably a critic. Criticism constituted an important aspect of his work, since it enabled him to better formulate his personal ideas on art and literature. Journals, therefore, constituted the perfect mirror of the intellectual identity of Belgian surrealism. Magritte himself was in this regard the chief editor of several of these journals, among them *La Carte d'après nature*. Some of these publications were actually quite ephemeral. Moreover, they often reflected the implementation of a particular concept, beyond their sheer reality as material objects.

EXPERIMENT AS AN ARTISTIC PHILOSOPHY

To a large extent, Paul Nougé's poetry was of an experimental nature. But it also expressed a form of existential urgency: poetic experimentation demanded in this context the creation of a language rooted in the present. It was also a strong metaphor of the ongoing relationship between surrealist poetry and the physical world. The word: “expérience” appeared in Nougé's main book entitled *L'Expérience continue*, a collection of poems, short stories and aphorisms, which came out in 1966, one year only before his death (Nougé, 1981).⁴⁾ This work, which gathered texts written over several decades, reflected the desire to bring

pp. 26-33.

3) For an in-depth study of this journal, see the chapter “Récapitulation” of my book *Surmodernités: entre Rêve et Technique*, Paris: L'Harmattan, 2003.

4) PAUL NOUGÉ, *L'Expérience continue*, Brussels: Les Lèvres nues, 1966. We are using here for our quotations the second edition of the same work, Lausanne: L'Age d'Homme, Cistre, 1981.

closer poetry and the visual arts. But the word: “experience” also referred to Nougé’s scientific background and in particular to his professional activities as a chemical technician who worked in a lab for many years. Some of the poems included in this book were made of large letters that had to be read from top to bottom and not from left to right, in order to constitute true words or verses. The original layout of the pages in these poems definitely expressed the ongoing concern of Nougé for original forms of reading.



Fig. 1. Pierre Taminiaux, *Bord de rêve*, 2004.

It is interesting to notice in this regard that Francis Ponge, who, as a poet, dedicated his own work to the close observation and the precise description of nature and its forms, praised Nougé’s *magnus opus* (Ponge, 1942). This rather unexpected relationship allowed to stress the quest of a particular poetic reason in the work of Nougé, that is of poetry conceived as a mode of knowledge and not only as an experience of the senses.

On the back cover of the first edition of *L'Expérience continue*, Ponge described in this regard the striking physical features of the poet in order to reveal his artistic and intellectual personality. He defined him not only as the strongest mind of Belgian surrealism, alongside his friend Magritte, but also as one of the strongest minds of his time. For Ponge, Nougé was, according to his own words, “absolutely irreplaceable.”



Fig. 2. Pierre Taminiaux, *Quatrième de visage*, 2004.

Ponge and Nougé, beyond their obvious esthetic differences, shared the idea of a quasi-objective poetry, or at least detached from an overwhelming form of subjectivity. They both linked the issue of the poetry to that of art: *Le Parti pris des choses* can indeed be read as a set of still lives turned into poems. Finally, the scientific approach of poetry appealed to both of them: the gaze of the poet, for Ponge, can in this regard be compared to that of a botanist or of an entomologist who stares at nature in its slightest details. The very notion of an experiment negated by essence the idea of a masterpiece. Nougé's poetry paid mostly attention to the aesthetics of dissemination within the poetic language. Indeed, his poetry was made of bits and pieces, of mere fragments of speech. He regularly used the technique of collage in order to express this truth. Breton had already enlightened its meaning in his first Manifesto in order to stress the randomly aesthetics of surrealist poetry. Moreover, some of Nougé's poems only included a few words. They imitated therefore even unconsciously the concise and minimalist form of the haiku. This profound attraction for a spare poetic expression was not alien to surrealist poetry in general, though, if one considers for example some poems by Paul Eluard in *Capitale de la douleur* such as "Porte ouverte" or "La rivière."

One could talk in this perspective about poetic sketches or drafts, which both refer to the work of the artist, of the painter or of the drawer. They underline in this sense the constant pictorial analogies in the work of Nougé. The poetic form gives the impression to be incomplete, calling thus for the imagination of the reader.

In *L'Expérience continue*, Nougé used the term: "sketches" when commenting

on his “poetic equations and formulas” that play with various consonances and repetitions of certain syllables in order to establish closer links between words. In the same perspective, in a text written in 1932, he gathered a set of short poems on the human body under the title: “Ébauche du corps humain,” suggesting in this way a sort of poetic anatomy (Nougé, 1981). The scientific metaphors never abandoned the language of Nougé, as demonstrated by the following statement included in the same text: “NOTRE CORPS nous propose une algèbre qui ne comporte aucune solution” (Nougé, 1981, p. 326). (“Our body proposes us an algebra that does not entail any solution”). But science opens here to the eminently playful possibilities of language, more than to a strictly analytical discourse. The main point is to drift from the traditional meaning of words, to resist any predetermined form that would somehow freeze it. The poetic sketches constitute then a set of propositions and hypothesis without any definite conclusion or answer.



Fig. 3. Pierre Taminiaux, *L'écrit blanc*, 2004.

In addition, Nougé entitled some of his very short poems *Postcards*. In his own introduction to those included in *L'Expérience continue*, he writes in this regard that “these postcards constitute a collection without any malice. They work for everybody, for our friends as well as for our enemies” (Nougé, 1981, p. 17). The postcard refers obviously to an everyday object, simple, easy to handle and most importantly of small size. Poetry, therefore, must itself be located at man’s level by being concrete and yet imaginative. But the postcard also necessarily implies the encounter between words and images. It is in essence an illustration that is enriched by a short text. It can be read and looked at

simultaneously as both a visual and a verbal form. The theme of the postcard is quite relevant for the surrealist movement, especially if one thinks of Breton's habit of collecting them. Nougé, nevertheless, linked it specifically to the poetic work conceived in its spontaneous and instantaneous dimension. But he stressed in this way the fragile character of the poem and its quite ephemeral time. The postcard also raises the issue of reception (of the addressee). In this sense, it is never an anonymous object but rather concerns a particular subject to whom it is being addressed and sent. It defines therefore a kind of intimate language beyond an apparently anecdotal form of communication.

THE IRONY OF POETRY AND ART

One could talk here about the fundamental irony of Belgian surrealism, from the study of Paul Nougé's work. By irony, one must understand the profound mistrust towards any predetermined and invariable truth. But this mindset also implies the unequivocal rejection of theoretical systems such as the Freudian interpretation of dreams. By contrast, Breton enthusiastically embraced the Freudian intellectual legacy in order to express his own vision of both poetry and art through automatism in his *Manifesto* of 1924. This is the reason why the poetry of Nougé is never truly dream-like and even less hallucinatory, contrary to some paintings by his illustrious friend Magritte. It is dedicated above all to a purely speculative approach that neither imposes a set of images nor an inner world stemming from the imagination.

Such irony constitutes a striking feature of many of the texts written by Paul Nougé, in the domain of both poetry and short stories. It implied for him a form of detachment toward his own words, and beyond, towards the sacred figure of the writer. In fact, Nougé published very few literary works during his lifetime. His most important one, *L'Expérience continue*, only came out when he was already more than seventy years old. Nougé was obviously not interested in the kind of recognition and honors that most writers are searching for nowadays. He remained very well a maverick figure, a lone experimenter or witch doctor of avant-garde poetry, so to speak. In this sense, his work existed outside of the realm of literature, that is outside of a particular cultural order that constructed and still constructs today a contrived image of the writer in order to satisfy the

demands of both the general public and the literary establishment. “The experiment cannot go on, it will go on,” Nougé could have said in this regard. In order to be a true artist or poet, one must feel a form of doubt towards one’s own work. This is the important lesson that Paul Nougé taught us. One could identify this attitude with a kind of philosophical skepticism. The origin of such spirit can actually be found in the early twentieth-century avant-garde, particularly in the work of Marcel Duchamp.

Therefore, one could argue that Paul Nougé was at least as close to Duchamp as he was to Breton.⁵⁾ Duchamp demonstrated through the public presentation of a urinal that anything could be a work of art. But he also suggested by this gesture that he was not interested in being defined as a true artist, to the extent that he was a mere presenter of trivial everyday objects instead of being what any true artist should be: a creator of numerous artworks. In many ways, his iconoclastic gesture reflected his willingness to exist outside of the world of art, and by extension, to question the figure of the artist in mainstream Western culture.

NOUGÉ AND DUCHAMP: POETRY AND ART AGAINST WORK

For many, also, this reflected the end of the meaning of the artwork in modernity. This meaning had always been shaped by the actual work of the artist, which was a very concrete and manual one since ancient Greece. What could be thus the purpose and the worth of an object without any material trace or sign of the artist’s effort? The readymade did not only negate the sacred value of the artwork: it also and more profoundly negated the very notion of human labor in art. Duchamp’s original gesture took place within a world where the idea of an artwork without work could not be tolerated. There lied the real shock effect of the urinal, and not in the fact that it was a quite trivial object or that it did not follow the classical rules of esthetic beauty. This situation was even more obvious in the case of America, the country where the urinal was first presented. America was indeed the quintessential capitalist society: its economic, social and

5) In this regard, both Nougé and Duchamp shared a passion for the game of chess. Nougé wrote in particular a short essay on chess entitled *Notes sur les échecs*, which was published by Les Lèvres nues in Brussels in 1969.

cultural order was primarily defined by the work ethics of its citizens. In other words, the artist could not be an idle man, no more than any average person. Even avant-garde movements like Dada and surrealism could not really get rid of this supremacy of work in art. They only modified its embodiment in new artistic forms such as collage and photography.

In *Nadja*, Breton undertook an unequivocal critique of work in the modern world and talked about the need for a “désenchaînement,” a profound emancipation of man from the rigors and the demands of everyday work (Breton, 1990). It implied for him the cult of wandering and of aimless walks inside the urban space of Paris. Nevertheless, Breton’s statements were more poetic dreams and visions than physical reality. The surrealist artist was still above all a creator of objects, even though some of them evidently belonged to the most mundane domain of life. In this regard, the surrealist objects were different from Duchamp’s ready-mades to the extent that they still asked for the creation of forms by the artist: the best example of this being most likely Man Ray’s works such as his famous metronome: *Object to be destroyed*. One could also mention here Joseph Cornell’s boxes.

By contrast, the urinal no longer asked for this creative process, which definitely stressed the imaginative power of the artist and the identity of the object as the mirror of his dreams and fantasies. It only existed as an element of reality that was turned into an artwork by the mind of the artist. The urinal rested upon a positive assertion: “this is a work of art.” Therefore, Duchamp distanced himself from Dada’s original nihilism, which stated that only anti-art existed for the avant-garde. In other words, the urinal was not against art, as opposed to the Dada artist defined by Tzara in his *Dada Manifestoes*, but expressed on the contrary its ubiquity in the realm of everyday life. Art was now everywhere for everything could indeed be a work of art. The historical significance of such gesture came later: it was not part of Duchamp’s original intention. The idea behind the display of the urinal was more a “why not?” than anything else. Why not showing this object to the public and to my fellow artists? Why not giving it a name different from its real one? Just give it a try and then see what happens. Indeed, lots of things happened afterwards, including the rejection of the urinal from the show of the Independent Artists. But they were not originally planned, to say the least.

Duchamp imposed in this sense the figure of the artist as an idle man and

a sort of dandy who did not need to be constantly busy in order to be creative. The urinal symbolized the inaction in art, the non-doing that until then had never been explored (Breton, 1965).⁶⁾ The dandy, by definition, resists the power of labor. He lives according to his own will and his own desires, regardless of the negative gaze that society projects on him. In art, the notion of work is inevitably linked to that of production. Duchamp's urinal questioned the very notion of productivity: it constituted a found object that did not need any polishing or final touch before being exhibited. If one really wants to find Duchamp's heirs in contemporary art, one has to think primarily of Fluxus. The Fluxus artists also rejected the image of the artist as the maker of finite objects. They favored instead instant performances, better known as happenings in the counter-culture of the nineteen sixties.

In many ways, Duchamp's urinal constituted the first "happening" of twentieth-century art, half a century before its actual development in Western culture. It could not be foreseen by the artistic powers that be of his time: it existed first and foremost in the here and now and not in an historical time. In other words, it was not destined to last, as opposed to most traditional artworks. Moreover, it suggested the possibility of the void in art, a possibility that a composer like John Cage (who knew Duchamp quite well and played chess with him on several occasions) would investigate later in his own reflection on the role of silence in music (Cage, 2014).⁷⁾ Let's stop painting and let's stop drawing. It is precisely when we stop these activities that we can become true artists. This was Duchamp's implicit message with the urinal. Art all of a sudden appeared in a deliberate state of suspension: it was disconnected from both social time and the time of art. But the irony of such situation is that the artist was still doing something, in spite of his own claim. With Duchamp's urinal, art became essentially a gesture, more than a process. This gesture evidently implied a

6) André Breton, in his essay on Duchamp entitled "Phare de la mariée," in *Le Surréalisme et la peinture*, Paris: Gallimard, 1965, refers in this regard to Duchamp's works as "interventions dans le domaine plastique" (p. 118). This particular definition clearly emphasizes the marginal role of labor in the artist's original perspective. The word 'intervention' opposes here the word "oeuvre," which most often implies a long and arduous process of production.

7) For the personal and esthetic relationship between Cage and Duchamp, see *Rire et se taire*. Paris: Allia, 2014, which includes a long interview of the American composer conducted in California in 1971 by Moira and William Roth.

rather abrupt and outlandish statement: “This is a work of art.” This peculiar centennial corresponds thus to the identification of art with a sheer event, with what happens no matter what. This event does not necessitate an accomplished work of representation: it is only concerned with the presentation of an idea. The event of art is what suddenly arises in front of the viewer: It neither dwells on the past nor anticipates the future.

The presentation of the urinal was the result of the artist’s failure. His artwork did not appeal to the jury responsible for the selection of the Salon of 1917 in New York. In this sense, Duchamp taught us that in order to be a true artist, one has to experience first personal rejection. It is only through this somehow painful situation that the artist can understand the real meaning of art. The original display of the urinal contained therefore a profound paradox: that of failure turned first into an artistic event and then into history. In other words, the jury, by turning down Duchamp’s urinal, stated that this object could not be a work of art, to which the art world has now replied for a hundred years: “yes, indeed, this can and must be a work of art.”

This whole notion of idleness in art can also be found in Nougé’s poetic experiments. The poet did not try to produce a large set of works overtime: he was more interested in sporadic and ephemeral manifestations of his own inspiration. His own perspective emphasized therefore the essential role of playfulness for the avant-garde, as opposed to hard work and sheer discipline: to think about poetry, in this sense, meant above all to play with words and images. But Nougé’s personal itinerary also demonstrated that failure was often part of the avant-garde writer’s life, as it had been for an artist like Duchamp. (Let us think in this regard of the unfinished nature of *The Large Glass*). As stated before, the Belgian surrealist poet did not belong to any kind of literary guild that would have promoted his work and granted him with various honors or prizes. His marginal position was in many ways deliberate: Nougé did not want to be just one more official poet, the kind of figure that the academy of his native country would have easily welcome and celebrated.

Both Dada and surrealism originally stressed the fragmentation of representation stemming from a modern world that was suddenly plunged into chaos. Indeed, the conflict of World War I had put an end to the illusion of a philosophical unity that was largely the result of the intellectual sovereignty of rationalism in Western culture. Undoubtedly, Nougé’s work prolonged and even expanded in his

own way the spirit of dada and surrealism. One could in this regard define his poems as 'poetic notes', a term that reflects both the empirical and the abrupt nature of poetic discourse. This is not to say that Nougé's poetry was deprived of any kind of subjective expression or personal lyricism. But this expression had to be shaped first by concepts and ideas, and by the deep consciousness of the almighty power of chance in language, poetry and art.

REDEFINING READING/REPRESENTING READING

In other words, his main project was more about a potential redefinition of the process of reading than about the accomplishment of a specific body of works in a certain period of time. In a similar perspective, Duchamp attempted to redefine the role of the gaze in art and its reception by the general public ("Ce sont les regardeurs qui font les tableaux"). In order to follow through with his intentions, Nougé had to provide new forms of reading that were essential visual and pictorial, instead of being strictly literary and textual. Therefore, it is precisely through this focus on the process of reading that Nougé synthesized the world of poetry and that of art. In this regard, Nougé anticipated the theoretical reflections on reading that developed mainly in the nineteen sixties and seventies, in the context of post-structuralism in France. I am thinking here in particular of Roland Barthes's *The Pleasure of the Text*, which offered a new perspective on reading by insisting upon its necessary fragmentation (Barthes, 1972).

Indeed, for Nougé, poetry never constituted a whole. Barthes suggested in his book that this fragmentation of reading was instrumental in the liberation of the reader from the institutional power of the text. He enlightened in this sense the possibility of a creative reading: similarly, Duchamp had pointed at the creative viewing of the artwork. Nougé only believed himself in the discontinuity of the poetic discourse, to the extent that discontinuity allowed for a more personal relationship with words.

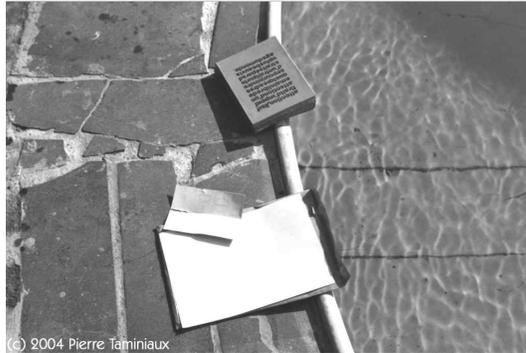


Fig. 4. Pierre Taminiaux, *Relecture*, 2004.

I have been inspired by Nougé's experiments in my own photographic work, in particular in a project entitled *Pictures from home*.⁸⁾ This project features a set of pictures in which a copy of *L'Expérience continue* appears repeatedly. The word: "home" refers here to the fact that many of these pictures were actually taken in my family estate in the Walloon province of Hainaut, near the French border. Therefore, my personal artistic relationship with the work of Paul Nougé stems largely from the quest for my own roots and origin. I found this original copy of *L'Expérience continue*, which is today hard to find even on Amazon or similar online commercial sites, on the shelves of my family estate's library. It had always intrigued me, because of the sheer formal originality of the book. In my pictures, this book remains most often open: I want to suggest here that reading, for the Belgian surrealist poet, is by essence an open process. It leads to multiple interpretations and stirs both the imagination and the intellect of the reader.

"To read or not to read, that is the question," Nougé could have said. But to read is first of all to be able to see, that is to look at words in their pictorial form. We read with our eyes, and therefore with the same organs that are needed for the reception of an artwork. It is precisely the eye of the reader that I stress in my pictures. I have picked several pages of Nougé's book that all include visual poems. The book is placed on the floor, which is made of stones and surrounds the space of a swimming pool. In the background, in fact, one can distinguish the water inside the pool. This water suggests the fluid nature of words themselves

8) This project was exhibited at the Alliance Française of Washington DC in the fall of 2004.

and the fragile identity of surrealist poetry as conceived by Nougé.

CONCLUSION

The issue of the book has become an essential element of contemporary art. One can quote in this regard the various book-objects that have been designed by conceptual artists such as Marcel Broodthaers in the nineteen sixties and seventies, but also and more recently the work of artists like Anselm Kiefer and Claudio Parmeggiani, who have been particularly interested in the erasure of the text inside the book and the expression of its ghostly nature. Strictly speaking, *L'Expérience continue* is not a book-object, though. But it nevertheless links the world of language and poetry with that of art and representation. For Nougé, indeed, the gaze enables us to turn language into a work of art. It exists in a particular space, that of the page, which is both real and imaginary. To put it differently, poetry is nothing else than the writing of the gaze. His famous friend Magritte painted in this regard a work called *The False mirror*,⁹⁾ whose subject matter is the eye itself. Inside this eye, the viewer can notice the sky and a few clouds. When one turns the pages of *L'Expérience continue*, one can in a similar way visualize an eye, even though it is not actually visible from a purely physical point of view.

The book is a mysterious object. Nougé's perspective stressed the permanent presence of the uncanny inside it. This object is integrated into the environment of our everyday life: this does not mean, though, that it is an obvious one. For Nougé, the book is above all the product of our randomly existence: It contains a sum of games and a strong sense of unpredictability. Nougé's own life shows us that for him, books were not familiar objects: indeed, he spent most of his time writing articles and short stories, or giving lectures, or even taking pictures, when he was not busy working in a lab. The very idea of a finished book often eluded him, as if it did not really matter for the construction of his own poetic world. In this sense, books constituted for him a remote reality. Surrealism could flourish and be alive without them, in paintings, talks and journals in particular. Nougé's work, therefore, reflects the very fragmentation of

9) This painting is part of the permanent collection of the Museum of Modern Art in New York.

the surrealist experience. As opposed to the disseminated nature of this experience, the book represented a concentrated object. Nougé attempted to transform this fundamental identity. He not only delayed the time of its production and completion: he also altered its basic structure and format in order to assert his own artistic dreams and desires.

Nougé's book, *L'Expérience continue*, is neither full nor empty. It does not contain the idea of nothingness, of a pure absence or void, nor does it imply the sense of a finite text. One could say that it is made of numerous margins, of outside forms that are not tied to a specific center of discourse. Words and images can be located anywhere, since the mind of the poet never ceases to wander. To read, therefore, is to see both language and art everywhere, even within spaces that do not usually entail them.

BIBLIOGRAPHY

- Barthes, R. (1972). *Le Plaisir du Texte*. Paris: Le Seuil.
- Breton, A. (2003). *Manifestes du Surréalisme*. Paris: Gallimard.
- Breton, A. (1990). *Nadja*. Paris: Gallimard.
- Breton, A. (1965). *Le Surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard.
- Cage, J. (2014). *Rire et se taire*. Paris: Allia.
- Eluard, P. (1966). *Capitale de la douleur*. Paris: Gallimard.
- Mallarmé, S. (2003). *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Paris: Gallimard.
- Nougé, P. (1981). *L'Expérience continue*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- Nougé, P. (2017). *Œuvres complètes*. Paris: Allia.
- Ponge, F. (1942). *Le Parti pris des choses*. Paris: Gallimard.
- Taminiaux, P. (2003). *Surmodernités: entre rêve et technique*. Paris: L'Harmattan.
- Taminiaux, P. (2013). *Littératures modernistes et arts d'avant-garde*. Paris: Honoré Champion.

폴 누제 Paul Nougé: 예술로서의 초현실주의 시

피에르 타미니오

조르주 타운 대학, 미국(Pierre Taminiaux/Georgetown University)

번역 백윤소

대전 봉산초등학교 교사

요 약

본 논문에서, 필자는 벨기에 운동의 주요 인물인 초현실주의 시인 폴 누제(Paul Nougé)의 작품에 대해 연구한다. 연구자는 우선 이 작품의 학제간적 성격을 강조하는데, 이 작품은 항상 언어의 시각적 차원에 대한 철저한 반영을 수반한다는 것을 보여 준다. 그 다음에 본 연구에서 누제의 시의 정신을 뒤상의 예술의 정신과 비교한다. 그 둘이 체스 게임에 대한 열정을 공유했으나, 그 이상으로 그들은 아방가르드의 창조적 과정에서 노동력과 생산성의 우위를 거부했다. 게다가, 그들은 우연과 아이디어의 힘으로 정의되는 이 창조적 과정의 추측에 근거한 정체성을 강조했다. 본 연구의 마지막으로 누제의 작품에서 읽기의 독창적인 은유를 분석하며, 그 은유는 연구자가 찍은 사진들 중 일부로 표현되었다.

주제어

반항, 실험, 풍자, 무위, 읽기

서론

벨기에 초현실주의는 20세기 내내 초현실주의의 가장 활동적이고 창조적인 분야 중 하나로 남아 있었다. 나는 여기서 폴 누제(Paul Nougé)의 발달에 있어서 시인이자 비평가로서의 역할에 대해 논할 것이다. 현대 미술계에서 뛰어난 국제적 지위를 빠르게 획득한 예술가인 마그리트가 가장 유명한 대표자임은 분명하다. 그래서 나는 벨기에 흐름의 역사적 특징으로 널리 알려져 있지만, 특히 해외에서 덜 알려진 인물인 누제에 집중하고 싶다¹⁾.

1) 아방가르드 문학을 전문으로 하는 파리의 출판사 알리아(Allia)는 2017년 폴 누제의 전집을 출판했다. 그것들은 800페이지가 넘는 책이다.

첫째, 벨기에의 초현실주의는 문학과 시각 예술 그리고 음악을 결합한 주로 학문 간 융합 운동으로 시작되었다는 것을 알아야 한다. 여기서 우리는 작곡가 앙드레 소리스(André Souris)가 제공한 주요 공헌을 생각해 보자. 이런 관점에서, 벨기에의 초현실주의 시인에 대해 이야기할 때, 사람들은 불가피하게 그 시인이 어떤 식으로든 연결되어 있는 예술의 영역을 언급한다. 벨기에의 초현실주의에서는 실제로 순수한 시인이란 존재하지 않았다. 하지만 순수 예술가 같은 것도 없었다. 시인은 항상 어떻게든 이미지 혹은 사물을 가진 사람이었고, 예술가는 말을 잘 하는 사람이었다. 그러므로 나는 편의상 시인이라는 단어를 사용할 것이다. 벨기에의 초현실주의는 시의 개념과 그것의 서양 문화에 대한 지적 의의(중요성)에 대해 의문을 제기했다. 말라르메(Stéphane Mallarmé)는 그의 시 *"a Roll of dices will never abolishce"*와 함께 19세기 말에 다소 급진적인 방식으로 이 질문을 시작하였다.

마그리트(Rene Magritte)가 소중히 여겼던 에드가 앨런 포(Edgar Allan Poe) 이전에도 말라르메는 마그리트가 가장 좋아하는 시인이었다. 이 화가는 특히 60년대와 70년대 벨기에에서 핵심적인 예술적 인물 뿐만 아니라 초현실주의의 계승자가 되었으며, 그는 마르셀 브로타에스(Marcel Broodthaers)에게 말라르메의 작품을 소개했다. 이러한 관점에서 말라르메의 책 *「A roll of dices」*는 그의 가장 독창적인 책 작품(book-object)에 영감을 주었다. 브로타에스는 많은 면에서 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)의 영향을 받았는데, 그는 그와 예술에 대한 개념과 아이디어에 대한 열정을 공유했다. *A Roll of dices*의 시인은 단어의 그래픽적이고 시각적인 구성을 흰색 페이지에 역설했다. 이런 의미에서, 그는 오직 읽기만 하면 되는 엄격한 언어적 형태의 순수한 시의 불가능성을 표현했다.

누제는 시의 안팎을 모두 시각 영역으로 탐험했다. 예를 들어, 그는 많은 시각적인 시를 썼지만 동시에 사진 작가였다. 따라서 그의 시에서 드러나는 시도는 세계적인 예술 행위의 맥락에서 보아야 한다. 많은 면에서 그는 초현실주의 시인만큼이나 초현실주의 화가였다. 그의 관점에 따르면, 아방가르드 미술은 단순한 시도 단순한 회화도 아니다. 오히려 그것은 창의적인 차원을 지니고 있고 전통적인 학문과 형식의 구분을 지워 버린 것이다.

BRETON에 반대하는 초현실주의 옹호자

누제는 그의 대부분의 벨기에 동료들과 마찬가지로 앙드레 브로통(André Breton)이 1924년의 그의 첫번째 선언문(Manifesto)을 통해 발표한 자동화 이론에 반대했다. 그는 심리 분석학적 접근법을 불신하였다. 즉, 그는 무의식이 시적 상상력의 주요 원천이 된다고 생각하지 않았다. 하지만 브로통과 다른 생각을 가졌더라고 그는 브

로통과 마찬가지로 초현실주의의 혁명적인 본성에 뜻을 같이 했고, 1947년에 *혁명적 초현실주의의 선언*에 그도 서명함으로써 그 믿음이 증명되었다. 반란의 근본적인 문제는 이 선언의 본문에서 중요한 위치를 차지했다. 지지자들에 따르면, 전체적으로 초현실주의 운동의 근간에 뿌리를 두었다고 한다. 그러나 그들은 여전히 브로통과 그의 가장 가까운 친구들이 반란을 진정한 혁명적인 프로젝트로 명확하게 바꿀 수 있는 역사적인 측면을 간과했다고 비난했다.

누제는 1947년 벨기에의 Manifesto에서 명확한 용어로 표현되었기 때문에 이러한 초현실주의의 새로워진 혁명적인 정신을 용인했다. 그 당시에 브로통은 이미 샤를 푸리에(Charles Fourier)의 사회적 유토피아나 사이비 과학의 다양한 현실적이고 마술적인 관습을 수용하기 위해 이 사고 방식에서 거리를 두었다. 최초의 초현실주의 반란의 역사적 특징에 대한 강조는 마르크시즘의 모호하지 않은 지원을 분명히 시사했다. 마르크시즘은 실제로 누제와 그의 동료들을 위한 것으로 보였고 동시에 “세상을 바꾸는” 동시에 “삶을 바꿀” 수 있는 유일한 사상 체계였다. 대조적으로, 브로통의 초현실주의는 2차 세계 대전 이후 다른 사상과 관습을 수용하려는 합성 계획을 포기했다.

1947년 이 문서의 바로 그 날짜는 이러한 급진적인 태도를 여러 가지로 설명할 수 있다. 그것은 공산주의 환상이 벨기에뿐만 아니라 수많은 예술가와 작가들에게 여전히 호소력이 있는 시대와 부합한다. 누제와 선언문을 지지하는 다른 이들은 이와 관련하여 초현실주의 운동의 집단적 정체성을 강조하였다. 따라서 더 나아가 예술적, 사회적, 정치적 현실 모두에서 반란이 일어났다. 이러한 관점에서 그들은 2차 세계 대전 이후 초현실주의의 철학적 모순과 미학적 구현을 비난했다. 이러한 주요 결함들은 그것의 증가하는 상업화와 주류 문화로의 통합에서 비롯되었다. 그래서 브로통의 초현실주의는 난해하거나 소위 신비스러운 감수성을 일부러 강조함으로써 적들이라 자칭하는 자들과 타협해 갔다. 누제는 또한 몇몇의 초현실주의 저널에도 기여했는데, 그 중에서도 1950년대 브뤼셀에서 출판된 *Les Lèvres nues*는 그의 동료 마르셀 마리엔(Marcel Mariën)과 루이 스키투네르(Louis Scutenaire)²⁾의 정기적인 기고를 포함했다. 그뿐만 아니라 기 드보르(Guy Debord)와 같이 국제 경기 연맹의 가장 중요한 멤버로 활동하였다.

이 중에서도 글과 그림이 혼합된 엽서 세트로 등장한 *La Carte d'après nature*를 발견할 수 있다³⁾. *La Carte d'après nature*에는 마그리트의 에드가 앨런 포에 대한 특별한 찬사와 누제가 쓴 논문 ‘Récapitulation’이 포함되어 있다. 누제가 쓴 글은

2) 이러한 공헌 중에서, 특히 누제가 ‘Hommage à Seurat ou les rayons divergents’라는 제목을 붙여준 짧은 글을 찾을 수 있다.(*Les Lèvres nues*, 9, november 1956, pp. 26-33)

3) 본 저널에 대한 심도 있는 연구는 나의 책 『Surmoderniëts: entre *Rêve et Technique*』 (Paris: L'Harmattan, 2003)의 ‘Récapitulation’ 장을 참조하십시오.

벨기에의 초현실주의의 미학적, 철학적 프로젝트 종합과 2차 세계 대전 이후 벨기에에서 여전히 그를 비난하는 자들에게 답하고자 시도하였다. 'Récapitulation'에서 누제는 벨기에 초현실주의가 발견된 물체에서부터 콜라주, 사진에 이르기까지 모든 형태의 예술적 행위에 동일한 가치와 위엄을 부여하려고 노력했다는 사실을 강조했다. 이런 의미에서, 벨기에의 초현실주의 시인은 시인이자 비평가였고, 시인은 거의 불가피하게 비평가가 된다. 비평은 그가 예술과 문학에 대한 그의 개인적인 이념을 더 잘 표현할 수 있게 해주었기 때문에 그의 작품에서 중요한 부분을 차지했다. 그러므로 저널은 벨기에 초현실주의의 지적 정체성을 완벽하게 반영했다. 마그리트 자신도 이런 면에서 이러한 저널들 중 몇몇의 편집장으로서 활동했으며, 그 중에서도 *La Carte d'après nature*가 있다. 이 출판물들 중 일부는 사실 꽤 일시적이었다. 더욱이, 그것들은 종종 물질적인 물체로서의 그 순수한 현실을 넘어서, 특정한 개념의 구현을 반영했다.

예술적 철학으로서의 실험

대부분 폴 누제의 시는 실험적인 본성을 가지고 있다. 그러나 그것은 또한 실존적 긴급성의 형태를 표현했다. 이 문맥에서 요구되는 시적 실험은 현재에 뿌리를 둔 언어의 창조이다. 그것은 초현실주의 시와 실제 세계 사이의 진행 중인 관계에 대한 강한 은유이기도 하다. "expérience경험"이라는 단어는 "*L'Expérience continue*"라는 제목의 누제의 주요 저서에 계속 나타난다. 그 책은 그가 죽기 1년 전인 1966년에 발간되었으며 짧은 시, 경구, 그리고 시들을 모은 것이다⁴⁾. 수 십 년간 쓰여진 원문을 모아 온 이 작품은 시와 시각 예술을 좀 더 가까이 하고 싶은 열망을 반영한다. 그러나 "expérience경험"이라는 단어는 누제의 과학적 배경, 특히 수년 간 연구실에서 일한 화학 기술자로서의 활동을 언급하기도 한다. 이 책에 포함된 시 중 일부는 진정한 말이나 연을 만들기 위해 왼쪽에서 오른쪽으로 읽지 않고 위에서 아래로 읽어야 하는 큰 글자로 만들어졌다. 이 시들에 있는 페이지들의 본래 레이아웃은 읽는 형태에 대한 누제의 계속되는 우려를 분명히 표현한다.

4) PAUL NOUGÉ, *L'Expérience continue*, Brussels: Les Lèvres nues, 1966. 같은 저작의 제2판의 인용문을 여기에 사용하고 있다. Lausanne: L'Age d'Homme, Cistre, 1981.



Fig. 1. Pierre Taminiaux, *Bord de rêve*, 2004.

그런 점에서 시인인 프랑시스 풍주(Francis Ponge)가 누제의 작품⁵⁾을 칭송하며 자신의 작품을 치밀한 관찰, 자연과 그 형태에 대한 정확한 묘사를 위해 바친 점이 흥미롭다. 이 다소 예상치 못한 관계는 누제의 작품에서 특정한 시적인 이유의 탐구를 강조하도록 했다. 그것은 단지 감각의 경험 뿐만 아니라 지식의 한 형태로 생각되는 시이다.

L'Expérience continue 초판의 뒷면에는 시인의 예술적, 지적 개성을 드러내기 위해 시인의 눈에 띄는 인상적인 신체적 특징을 풍주가 묘사한 글이 있다. 풍주는 그의 친구인 마그리트와 함께 벨기에 초현실주의의 가장 강한 정신을 가진 사람이라 표현한 것뿐만 아니라 그를 그의 시대의 가장 강한 정신을 가진 사람 중 한명으로 정의했다. 그의 말에 따르면, 풍주에게 누제는 “대체할 수 없는” 존재였다.

5) 나는 누제의 주요 시 작품: *Le Parti pris des choses*, Paris: Gallimard, 1942.을 언급하고 싶다.



Fig. 2. Pierre Taminiaux, *Quatrième de visage*, 2004.

풍주와 누제는 명백한 미학적 차이에서 벗어나, 준(準) 객관적인 시에 대한 아이디어를 공유했거나, 혹은 최소한 주체성의 압도적인 형태로부터 떨어져 있었다. 그 둘 모두 다 시의 문제를 예술의 문제와 연결시켰다. *Le Parti pris des choses*는 정말로 시로 변하는 일련의 삶으로 읽힐 수 있다. 마지막으로, 시의 과학적 접근은 그들 모두에게 매력적이었다. 풍주에게 있어 이 점에서 시인의 시선은 식물 학자나 자연의 세부사항까지 살펴보는 곤충 학자의 시선과 비교될 수 있다. 경험(실험)의 개념 자체가 결작의 개념에 본질적으로 부정되었다. 누제의 시는 주로 시적 언어 내의 보급의 미학에 관심을 두었다. 사실 그의 시는 이것저것 잡동사니처럼 단편적인 언어 조각으로 만들어졌다. 그는 이 진실을 표현하기 위해 자주 콜라주 기법을 사용했다. 브로통은 초현실주의 시의 무작위적 미학을 강조하기 위해 이미 그의 첫 번째 선언문에서 그 의미를 깨달았다. 게다가 누제의 시들 중 일부는 단지 몇 단어만으로 구성된다. 그래서 그들은 무의식적으로 간결하고 최소화된 형태의 띄는 일본의 전통 단시(短詩)인 하이쿠를 모방했다. 여분의 시적 표현에 대한 이 심오한 매력은 대체적으로 초현실주의 시에 낯선 것이 아니다. 이와 관련된 작품 예를 들자면, *Capitale de la douleur*에 실린 폴 엘뤼아르(Paul Eluard)의 작품 “Porte ouverte”나 “La rivière”가 있다.

이런 관점에서 예술가나 화가, 또는 드로잉하는 사람의 작품을 지칭하는 시적 스케치나 초안에 대해 이야기할 수 있다. 그들은 이런 점에서 누제의 작품에 대한 지속적인 그림 유사성을 강조한다. 시적 형식은 불완전한 느낌을 주고, 따라서 독자의 상상력을 불러 일으킨다.

*L'Expérience continue*에서 누제는 그의 《poetic equations and formulas 시적 등식과 공식》에 대한 각주를 달을 때에 “sketches스케치”라는 용어를 사용하였다. 그의 《poetic equations and formulas 시적 등식과 공식》은 단어들 사이의 더 긴밀한 연결을 확립하기 위해 특정 음절의 다양한 구문과 반복을 가지고 노는 것을 설명한

다. 같은 관점으로 1932년에 쓰여진 글에서 그는 인간의 몸에 대한 짧은 시 한 세트를 모았다. 그 제목은 “Ébauche du corps humain⁶⁾”이며, 이런 방식으로 일종의 시적 해부학을 제시하였다. 같은 텍스트에 포함된 다음의 진술에서 증명되듯이, 누제는 절대 과학적 은유법의 언어를 버리지 않는다: “NOTRE CORPS nous propose une algèbre qui ne comporte aucune solution⁷⁾” (《우리 몸은 어떠한 해결책도 수반하지 않는 대수학을 우리에게 제안한다.》) 하지만 과학은 언어의 대단히 재미있는 가능성에 대해 개방한다. 엄격히 분석적인 담론에 더 가깝다. 요점은 어떻게든 동결될 수 있는 그 어떤 미리 정해진 형식에 저항하면서, 단어의 전통적인 의미로부터 벗어나는 것이다. 시적 스케치는 명확한 결론이나 답 없이 일련의 명제와 가설을 구성한다.



Fig. 3. Pierre Taminiaux, *L'écrit blanc*, 2004.

게다가 누제는 그의 굉장히 짧은 시에 *Postcards*라는 제목을 붙였다. *L'Expérience continue*에 실려 있는 그의 소개문에서, 그는 다음과 같이 쓰고 있다. 《이 엽서들은 아무런 악의도 없는 수집품을 이루고 있다. 그것들은 우리의 적들뿐만 아니라 모두를 위해 작용한다⁸⁾.》 엽서는 일상적인 물건이며, 분명히 간단하고 다루기 쉽고 가장 작은 크기이다. 그러므로 시 그 자체는 구체적이면서도 상상력이 풍부한 것으로 인간의 수준에 있어야 한다. 그러나 그 엽서는 또한 필연적으로 단어와 이미지 사이의 만남을 암시한다. 그것은 본질적으로 짧은 글에 의해 풍부해진 삽화이다. 그것은 시각적이고 언어적 형식이기 때문에 읽을 수 있고 동시에 볼 수 있다. 엽서의 주제는 초현실주의 움직임과 꽤 관련이 있는데, 특히 브로통의 수집 습관을 생각하면 더욱 그렇다. 그럼에도 불구하고, 누제는 그것의 자발적이고 순간적인 차원에서 구상된 시적 작품과 구체적으로 연결시켰다. 그러나 그는 이런 식으로 시의

6) NOUGÉ, *Ibid*, p. 321-330.

7) *Ibid*, p. 326.

8) NOUGÉ, *Ibid*, p. 17. (Translated by the author).

연약한 성격과 꽤나 단편적인 시간을 강조했다. 엽서는 또한 수신(주소록)의 문제를 제기한다. 이런 점에서, 그것은 익명의 개체가 아니라 그것이 누구에게 발송되고 있는지에 대한 특정한 주제에 관한 것이다. 그러므로 그것은 명백히 입증되지 않은 의사소통의 형태를 넘어선 일종의 친밀한 언어를 정의한다.

시와 예술의 아이러니

벨기에 초현실주의의 근본적인 아이러니에 대해서는 폴 누제의 연구를 통해 알 수 있다. 역설적으로, 우리는 미리 결정된 불변의 진리에 대한 깊은 불신을 이해해야 한다. 그러나 이러한 사고 방식은 꿈에 대한 프로이드 해석과 같은 이론적 시스템의 명백한 거부를 암시한다. 이와는 대조적으로, 브로통은 1924년의 선언문에서 자동화를 통해 시와 예술에 대한 자신의 비전(시각)을 표현하기 위해 프로이드의 지적 유산을 열정적으로 받아들였다. 이것이 바로 누제의 유명한 친구인 마그리트가 그린 몇몇 그림들과 달리, 누제의 시가 진정으로 꿈 같고 앓고 심지어 덜 환각적이지 않은 이유이다. 무엇보다도 그것은 일련의 이미지를 부과하지도 않고 상상에서 기인한 내적 세계도 부과하지 않는 순전히 추측에 근거한 접근에 전념한다.

그러한 아이러니는 시와 단편 소설의 영역에서 폴 누제가 쓴 많은 작품들의 두드러진 특징이다. 그것은 그가 자신의 말과 그 너머로, 작가의 신성한 모습에 대한 분리의 형태를 암시한다. 사실 누제는 생전에 문학 작품을 거의 출판하지 않았다. 그의 가장 중요한 작품인 *“L'Expérience continue”*는 그가 이미 70세가 넘었을 때 나왔다. 누제는 분명히 요즘 대부분의 작가들이 추구하는 인식과 명예의 종류에는 관심이 없었다. 말하자면, 그는 혼자서 실험하는 사람이나 야방가르드 시(詩)의 마녀 의사로 매우 훌륭하게 남아 있었다. 이러한 의미에서 그의 작품의 문학의 영역 밖에 존재하며, 특정한 문화적 질서에서도 벗어난다. 문화적 특정한 질서는 작가의 인위적인 이미지를 만들어왔고, 오늘날에도 만들고 있다. 작가의 인위적인 이미지는 일반 대중과 문학계의 요구를 모두 충족하기 위해서 만들어 진다. “그 실험은 계속될 수 없다, 그것은 계속될 것이다.”라고 누제는 이 점에 대해 말할 수 있었다. 진정한 예술가나 시인이 되기 위해서는 자신의 작품에 대한 일종의 의심을 느껴야 한다. 이것은 폴 누제가 우리에게 가르쳐 준 중요한 교훈이다. 일종의 철학적 회의론으로 이런 태도를 확인할 수 있을 것이다. 그러한 정신의 기원은 사실 20세기 초 야방가르드에서, 특히 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)의 작품에서 찾을 수 있다.

그러므로, 누군가는 폴 누제가 적어도 브로통과 가까웠던 것처럼 뒤샹에 가까웠다고 주장할 수 있다⁹⁾. 뒤샹은 소변기의 대중적인 발표를 통해 어떤 것이라도 예

9) 이런 점에서, 누제와 뒤샹은 체스 게임에 대한 열정을 공유했다. 누제는 특히 1969년 브

술 작품이 될 수 있다는 것을 증명했다. 하지만 그는 이 제스처를 통해 진정한 예술가로 정의되는 것에 관심이 없다고 말했다. 더 나아가 그는 수많은 예술 작품을 창조하는 진정한 예술가가 되는 대신에 사소한 일상적인 물건들을 단지 발표하는 사람에 불과했다. 많은 면에서, 그의 이상 숭배적인 태도는 예술계 밖에서 존재하고, 더 나아가 주류 서구 문화에서 예술가의 모습에 의문을 제기하려는 그의 의지를 반영했다.

뤼셀의 *Les Lèvres nues*에 의해 출판된 “*Notes sur les échecs*”라는 제목의 체스에 관한 짧은 에세이를 썼다.

누제와 뒤상: 시와 예술에 반하는 작업

또한 많은 이들에게 이것은 현대 미술의 의미의 반영한다. 이 의미는 항상 고대 그리스 이후로 매우 구체적이고 매뉴얼적인 화가의 실제 작업에 의해 형성되었다. 이렇게 해서 예술가의 노력에 대한 물질적인 흔적이나 서명이 없다면 사물의 목적과 가치는 무엇이 될 수 있을까? 레디메이드(readymade)는 예술 작품의 신성한 가치를 무효화할 뿐만 아니라 그것은 또한 예술에서 인간의 노동력이라는 개념 자체를 더욱 심각하게 부정했다. 뒤상의 본래의 동작은 작품 없이 예술 작품의 아이디어가 용인될 수 없는 세계에서 일어났다. 소변기의 진정한 충격 효과는 계속되었다. 소변기가 매우 사소한 물체이거나 미학적 아름다움의 고전적인 법칙을 따르지 않았다는 사실은 사실은 아니었다. 이 상황은 비노기과가 처음으로 소개된 미국의 경우에 훨씬 더 분명했다. 미국은 진정으로 전형적인 자본주의 사회였다. 미국의 경제적, 사회적, 문화적 질서는 시민들의 직업 윤리에 의해 정의되었다. 다시 말하면, 예술가는 게으른 사람일 수 없으며 평범한 사람보다 더 이상 될 수 없다. 다다와 초현실주의와 같은 전위적인 운동조차도 예술 분야에서 이러한 작업의 우월성을 진정으로 제거할 수 없었다. 그들은 콜라주와 사진술 같은 새로운 예술 형태의 구현만을 수정했습니다.

*Nadja*에서 브로통은 현대 세계에서 작품에 대한 분명한 비평을 시작했고, “désenchaînement”, 즉 힘든 일과 일상적인 일에서 인간을 완전히 해방시키는 것에 대해 말했다¹⁰⁾. 그것은 그에게 파리의 도시 공간 안에서의 방랑과 목적 없는 산책의 숭배를 암시했다. 그럼에도 불구하고, 브레톤의 발언은 물리적인 현실이라기보다는 시적인 꿈과 비전이었다. 그 초현실주의 화가는 비록 그들 중 몇몇은 분명히 가장 평범한 삶의 영역에 속해 있었지만, 여전히 사물의 창조자였다. 이런 점에서 초현실주의 객체는 예술가에게 작품을 만들어 달라고 요청할 정도로 Duchamp의 레디메이드와 달랐다. 그런 작품들의 가장 좋은 예는 맨 레이(Man Ray)의 유명한 작품인 메트로놈(박질기): *Object to be destroyed 파괴될 물체*일 것이다. 또한 조셉 코넬(Joseph Cornell)의 박스들도 예가 될 것이다. 이와는 대조적으로, 소변기는 더 이상 이 창조적인 과정을 요구하지 않는다. 창조적인 과정은 확실히 예술가의 상상력과 그의 꿈과 환상의 거울로서의 물체의 정체성을 강조했다. 소변기는 현실의 요소로 존재하며, 현실의 요소는 예술가의 마음에 의해 예술 작품으로 변할 뿐이다. 그 소변기는 “이것은 예술 작품”이라는 긍정적인 주장에 의지했다. 이 때문에 뒤상은 아방가르드를 위해서만 존재한다는 다다의 독창적인 허무주의와 거리를 두었다. 다른 말로 하자면, 소변기는 예술에 반대하는 것이 아니라 다다 선언문 *Dada Manifestoes*에서 트리스탕 차라(Tristan Tzara)에 의해 증명된 다다 예술가들에게 반대하는 것이다. 그러나 뒤상의 작품은 소변기가 일상생활 어디에나 있음에 대한 반대를 표현하였다. 예술은

10) ANDRÉ BRETON, *Nadja*, Paris: Gallimard, 1990.

이제 모든 것이 실제로 예술 작품이 될 수 있기 때문에 도처에 존재한다. 그러한 제스처의 역사적 의의는 나중에 나타났다. 그것은 뒤상의 원래 의도의 일부가 아니었다. 소변기의 전시 뒤에 숨겨진 생각은 다른 어떤 것보다도 "why not 왜?"였다. 왜 이 물건을 대중과 동료 예술가들에게 보여 주지 않는가? 왜 그것에 진짜 이름과 다른 이름을 붙이지 않는가? 한번 시도해 보고 나서 어떻게 되는지 보라. 사실, 독립 예술가들의 전시회에서 소변을 거부하는 것을 포함하여 많은 일들이 그 후에 일어났다. 하지만 그것들은 최소한 원래 계획된 것은 아니었다.

뒤상은 이러한 의미에서 예술가가 게으른 사람이며 창의적이 되기 위해 끊임 없이 바쁠 필요가 없는 일종의 멧쟁이라는 인상을 주었다. 소변기는 그 때까지 한 번도 탐험되지 않았던 예술에서의 나태함을 상징했다¹¹). 댄디는 당연히 노동력에 저항한다. 그는 사회가 그에게 투영하는 부정적인 시선에도 불구하고 자신의 의지와 욕망에 따라 산다. 예술에서 일의 개념은 생산의 개념과 필연적으로 연결된다. 뒤상의 소변기는 생산성의 개념 자체에 의문을 제기했다. 그것은 전시되기 전에 광대기나 최종 손질이 필요하지 않은 발견된 물체로 구성했다. 진정한 뒤상의 계승자를 현대 예술에서 찾고자 한다면, 그들은 주로 플럭서스(Fluxus)에 대해 생각해야 할 것이다. 이 플럭서스 예술가들은 또한 이 예술가가 유한한 물건을 만드는 사람이라는 이미지를 거부했다. 그들은 그 대신에 즉각적인 공연을 선호했는데, 1960년대의 대항문화에서 해프닝(happenings)으로서 더 잘 알려져 있었다.

어떻게 보면, 뒤상의 소변기는 서양 문화에서의 실제 발전 50년 전인 20세기 예술의 첫 번째 "해프닝"이었다. 그것은 당대의 예술적 힘으로는 예견할 수 없었다. 그것은 유사 이래로 존재했던 것이 아니라, 무엇보다도 먼저 존재했고 지금 여기에도 존재한다. 다시 말해, 그것은 대부분의 전통 예술 작품과 대조적으로 지속될 운명이 아니었다. 게다가 뒤상의 소변기 작품은 예술에서의 공허함의 가능성을 제안했다. 공허함의 가능성을 나중에 존 케이지(John Cage)와 같은 작곡가가 자신의 작품에서 음악에서의 침묵의 역할의 반영을 조사하게 되었다. 존 케이지는 뒤상을 꽤 잘 알고 여러 번 그와 체스를 두었다¹²). 그림 그리는 것을 멈추고, 드로잉 하는 것을 멈추자. 우리가 이러한 활동들을 멈출 때 우리는 진정한 예술가가 될 수 있다. 이것은

11) 앙드레 브로통은 뒤상에 관한 그의 에세이 "Phare de la mariée"(그의 책 *Le Surréalisme et la peinture*, Paris: Gallimard, 1965 중 일부)에서 뒤상의 작업은 "interventions dans le domaine plastique" (p. 118)라고 언급했다. 이 특정한 정의는 예술가의 독특한 관점에서 노동자의 한계적 역할을 분명히 강조한다. "intervention중재"라는 단어는 여기서 "oeuvre예술"이라는 단어에 반대하는데, 이는 가장 길고 힘든 생산 과정을 의미한다.

12) 케이지와 뒤상의 사적인 관계와 미적인 관계를 파악하기 위해서 *Rire et se taire*. Paris: Allia, 2014에 실려 있는 모리아(Moira)와 윌리엄 로스(William Roth)가 1971년에 캘리포니아에서 진행한 the American composer의 긴 인터뷰를 살펴보면 알 수 있다.

뒤샹의 소변기와 관련한 암묵적인 메시지였다. 예술은 의도적으로 일시 정지된 상태에서 갑자기 나타났다. 그것은 사회적인 시간과 예술의 시간 모두와 단절되어 있었다. 하지만 예술가의 주장에도 불구하고 이런 상황의 아이러니는 그 예술가가 여전히 뭔가를 하고 있다는 것이다. 뒤샹의 소변기로 예술은 본질적으로 하나의 과정 이상의 제스처가 되었다. 이 제스처는 다소 갑작스럽고 기괴한 말인 "이것은 예술 작품이다."를 암시하는 것이 분명했다. 그러므로 이 특별한 100주년은 무슨 일이 있어도 일어나는 순수한 사건과 예술을 구별하는 것과 같다. 이 사건은 굳이 표현의 완성된 작업이 필요한 것은 아니다. 단지 생각을 표현하는 것과 관계가 있을 뿐이다. 이런 예술의 사건은 관람자들 앞에서 갑자기 일어나는 것이다. 그리고 그것은 과거에 머무르지도 않고 미래를 예측하지도 않는다.

소변기의 전시는 그 화가의 실패의 결과였다. 그의 작품은 1917년 뉴욕의 살롱 전시 작품을 선정하는 배심원단에게 어필하지 못 했다. 이런 점에서 뒤샹은 진정한 예술가가 되기 위해서는 먼저 개인적인 거절을 경험해야 한다는 가르침을 우리에게 주고 있다. 예술가는 어떻게든 고통스러운 상황을 통해서 예술의 진정한 의미를 이해할 수 있는 것이다. 소변기의 독특한 전시는 심오한 역설을 포함하고 있는데, 전시의 실패는 처음에는 예술적인 행사로 그 다음에는 역사로 바뀐다는 것이다. 환언하자면, 배심원들은 뒤샹의 소변을 거절하면서 이 물체는 예술 작품이 될 수 없다고 말했다. 이에 대해 100년 동안 예술계가 "네, 정말로 이것은 예술 작품일 수도 있고 반드시 되어야 한다."라고 반응해 왔던 것이다.

예술에 있어서의 이러한 나태함의 개념은 누제의 시적 실험에서도 찾아볼 수 있다. 누제는 시간을 많이 할애하여 많은 작품을 제작하려고 노력하지 않았다. 그는 자신의 영감의 산발적이고 일시적인 징후에 더 관심이 있었다. 따라서 그의 관점은 열심히 노력하는 것과 순수한 규율과는 반대로 아방가르드를 위한 놀이의 본질적인 역할을 강조했다. 이런 의미에서 시를 생각하는 것은 무엇보다도 단어와 이미지를 가지고 노는 것을 의미한다. 그러나 누제의 개인적인 여정 역시 실패는 종종 아방가르드 작가의 삶의 부분이 된다는 것을 설명한다. 이러한 실패는 뒤샹과 같은 예술가들에게 계속 되어 벌어지고 있었으며, 여기서 우리는 뒤샹의 작품 *The Large Glass*의 미완성의 본성을 생각해 볼 수 있다. 앞서 언급했듯이, 이 벨기에의 초현실주의 시인은 그의 작품을 홍보하고 다양한 훈장이나 상을 수여하는 어떤 문학 단체에도 속해 있지 않았다. 누제는 그의 중요하지 않은 위치에 대해 여러 가지 면에서 신중했다. 누제는 조국의 아카데미가 쉽게 환영하고 축하할만한 인물 즉, 공식적인 그저 한 명의 시인이 되고 싶지 않았다.

다다와 초현실주의 둘 다 갑자기 혼란에 빠진 현대 세계에서 비롯된 표현의 단편화를 강조했다. 사실, 제1차 세계 대전의 갈등은 서구 문화에서 합리주의에 대한 지적 주권의 결과였던 철학적 통합의 환상을 종식시켰다. 의심할 여지없이, 누제의

연구는 연장되었고, 심지어 그의 방식대로 다다의 정신과 초현실주의의 정신을 확장시켰다. 그런 점에서, 사람들은 그의 시를 ‘시적 메모’라고 정의할 수 있는데, 이 용어는 시적 담화의 감각스런 본성과 실증적(경험적)인 특성을 모두 반영하는 용어이다. 이것은 누제의 시가 그 어떠한 주관적인 표현이나 개인적인 서정성을 박탈되었다는 것을 의미하는 것은 아니다. 하지만 이 표현은 먼저 개념과 아이디어에 의해, 그리고 언어, 시, 예술에 있어서 우연의 무한한 힘에 대한 깊은 의식에 의해 형성되어야 한다.

읽기 재정의/읽기의 표현

다시 말해, 그의 주요 프로젝트는 특정 기간 동안 특정한 작품의 성취보다는 읽기 과정의 잠재적 재정의에 관한 것이다. 유사한 관점에서, 뒤상은 대중에 의한 예술의 수용과 예술에 있어 시선의 역할에 대한 재정의를 시도했다(“Ce sont les regardeurs qui font les tableaux” 그림을 만드는 것은 관람자들입니다). 그의 의도를 따르기 위해서, 누제는 엄격하게 문학과 글을 쓰는 대신 필수적으로 시각적이고 그림적인 새로운 읽기 형태를 제공해야 했다. 따라서 누제가 시와 예술의 세계를 조화시켰다는 것을 읽는 과정에 정확하게 초점을 맞추고 있다. 이런 점에서 누제는 프랑스의 후기 구조주의적 맥락에서 주로 1960년대와 70년대에 발달한 읽기에 대한 이론적 성찰을 예측했다. 연구자는 특히 롤랑 바르트(Roland Barthes)의 “*The Pleasure of the Text* 텍스트의 즐거움”에 대해 생각해 보고자 한다. 이 책은 필요한 단편화를 주장함으로써 읽기에 대한 새로운 관점을 제시했다¹³⁾.

사실 누제에게 시는 전체로서 구성된 것이 아니다. 바르트는 그의 책에서 이 단편적인 읽기가 독자들을 텍스트의 제도적인 힘(the institutional power)으로부터 해방시키는 데 중요하다고 제안했다. 그는 이런 의미에서 창조적인 읽기의 가능성을 깨달았다. 이와 유사하게, 뒤상은 예술 작품의 창조적인 조망(감상)을 지적했다. 누제는 시적 담론의 단절에서 오직 그 자신을 믿었을 뿐이며, 그것은 불연속성이 단어들과의 좀 더 개인적인 관계를 허용하는 정도였다.

13) ROLAND BARTHES, *Le Plaisir du Texte*, Paris: Le Seuil, 1972.

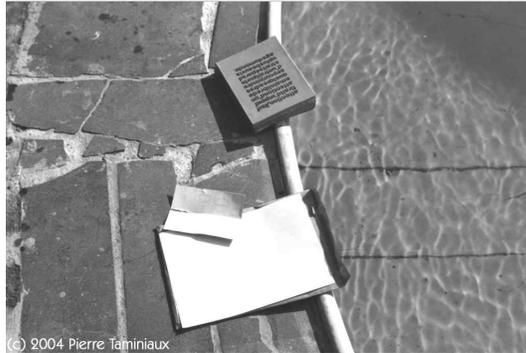


Fig. 4. Pierre Taminiaux, *Relecture*, 2004.

필자는 나의 사진 작업, 특히 *Pictures from home*¹⁴⁾이라는 프로젝트는 누제의 실험으로부터 영감을 받았다. 이 프로젝트의 특징은 *L'Expérience continue*의 사본이 계속 반복해서 나타나는 일련의 사진들이다. '집'이라는 단어는 이 사진들 중 많은 사진들이 프랑스 국경 근처 Hainaut의 Walloon 지방에 있는 나의 가족의 집에서 찍은 것이라는 사실을 의미한다. 따라서 폴 누제의 작품과 나의 개인적인 예술적 관계는 주로 나 자신의 뿌리와 기원을 찾는 것에서 기인한다. 필자는 현재 Amazon 아마존이나 이와 비슷한 온라인 상업 사이트에서도 찾기 힘든 이 *L'Expérience continue*의 원본을 우리 가족의 집에 있는 서재 책꽂이에서 찾았다. 그 책은 순전히 형식적인 독창성 때문에 항상 나를 흥미롭게 했다. 나의 사진에서 이 책은 가장 자주 펼쳐져 있다. 나는 여기서 벨기에의 초현실주의 시인에게 읽기는 본질적으로 개방적인 과정이라고 제안하고 싶다. 그것은 다양한 해석으로 이어지고 독자의 상상력과 지성을 자극한다.

《읽느냐 안 읽느냐, 그것이 문제이로소다. To read or not to read, that is the question》, 누제는 말할 수 있었다. 하지만 읽는 것은 무엇보다도 볼 수 있는 것인데, 그것은 단어들을 그림 형태로 보는 것이다. 우리는 우리의 눈으로 책을 읽는다. 따라서 우리는 예술 작품을 수용하는데 필요한 같은 신체 기관(눈)을 가지고 있다. 필자가 나의 사진에서 강조하는 것은 바로 독자의 눈이다. 나는 모두 시각(視覺) 시(詩)를 포함한 누제의 책 중 다수의 페이지를 골랐다. 책은 돌로 된 바닥에 놓여 있고 주변 공간은 수영장이다. 사실, 뒤에서, 사람들은 수영장 안의 물을 구별할 수 있다. 이 물은 단어 자체의 유동적인 성질과 누제가 생각하는 초현실주의 시의 취약하고 섬세한 정체성을 암시한다.

14) 이 프로젝트는 2004년 가을 워싱턴 DC의 the Alliance Française에서 전시하였다.

결론

그 책은 현대 미술의 필수적인 요소가 되었다. 그런 점에서 1960년대와 70년대에 마르셀 브로타에스와 같은 개념 예술가들에 의해 디자인된 다양한 책 객체(book-objects)를 인용할 수 있다. 과거 예술가들의 인용뿐만 아니라 최근에는 안젤름 키퍼(Anselm Kiefer)와 클라우디오 파르메기아니(Claudio Parmeggiani) 같은 예술가들의 작업에 더 많이 인용되고 있다. 최근의 그 예술가들은 책 속의 텍스트를 삭제하고 유명같은 본성의 표현에 특히 관심을 갖고 있다. 하지만 엄밀히 말하자면, *L'Expérience continue*는 책 객체(book-objects)가 아니다. 그러나 그것은 그럼에도 불구하고 예술과 표현의 세계와 함께 언어와 시의 세계를 연결시킨다. 누제에게 정말로 시선은 우리가 언어를 예술 작품으로 바꿀 수 있게 해 준다. 그것은 페이지의 특정 공간에 존재하며, 그 페이지의 공간은 실제 공간이기도 하고 가상 공간이기도 하다. 이것을 다르게 표현하자면, 시는 응시(시선)의 글쓰기에 지나지 않는다. 이런 점에서 그의 유명한 친구인 마그리트는 'The False mirror'¹⁵⁾라는 작품을 그렸는데, 그것의 주제는 눈 그 자체이다. 이 눈 안에서 관람자들은 하늘과 약간의 구름을 볼 수 있다. *L'Expérience continue*의 페이지를 계속해서 넘기다 보면, 순수한 물리적 관점에서 실제로 보이지는 않지만, 비슷한 방식으로 눈을 시각화할 수 있다.

그 책은 신비로운 물건(오브젝트)이다. 누제의 관점은 그 안에 있는 불가사의한 것의 영구적인 존재를 강조했다. 이 물체는 우리의 일상생활의 환경에 통합되어 있으나, 명백한 것을 의미하지는 않는다. 누제에게 있어 이 책은 우리의 모든 무작위적 존재의 산물보다 우선한다. 그것은 게임의 합과 예측 불가능한 강한 감각을 포함한다. 누제의 삶은 우리에게 그에게 있어 책은 친숙한 물건이 아니라는 것을 보여 준다. 사실, 그는 그의 연구실에서 일하느라 바쁘지 않을 때, 그는 논문, 단편 소설을 쓰거나 강의를 하거나 심지어 사진을 찍으며 대부분의 시간을 보냈다. 완성된 책에 대한 생각은 종종 그를 외면했다. 그것은 마치 그의 시적인 세계를 건설하는 것이 별로 중요하지 않다는 듯이 말이다. 이런 점에서, 책은 그에게 먼 현실을 만들어 주었다. 초현실주의는 그림, 이야기, 그리고 특히 저널에 그것이 없어도 번창하고 살아 있을 수 있다. 따라서 누제의 작업은 초현실주의 경험의 단편화를 반영한다. 이 경험의 보급된 본성과는 반대로, 그 책은 집중된 대상을 나타냈다. 따라서 누제의 작업은 이 기본적인 정체성을 변환하기 위해 시도된 초현실누제(the surrealNougé)의 조각을 반영한다. 그는 제작 완료 시기를 늦출 뿐만 아니라, 또한 자신만의 예술적 꿈과 욕망을 주장하기 위해 그것의 기본적인 구조와 형식을 바꾸었다.

누제의 책 *L'Expérience continue*은 가득 차 있지도 않고 비어 있지도 않다. 그것은 공허함 또는 순수한 부재의 개념, 무의 개념을 포함하지 않으며, 유한한 텍스트

15) 이 그림은 뉴욕 현대 미술관의 영구 소장품의 일부이다.

의 감각을 의미하지도 않는다. 그것은 수많은 여백, 특정한 담론의 중심과 연결되지 않은 외부 형태로 이루어져 있다고 말할 수 있다. 시인의 정신은 정처 없이 돌아다니기 때문에 단어와 이미지는 어디에나 위치할 수 있다. 따라서 읽는다는 것은 언어와 예술을 포함하지 않는 공간 내에서조차 언어와 예술을 어디서나 보는 것이다.

참고문헌

- Barthes, R. (1972). *Le Plaisir du Texte*. Paris: Le Seuil.
- Breton, A. (2003). *Manifestes du Surréalisme*. Paris: Gallimard.
- Breton, A. (1990). *Nadja*. Paris: Gallimard.
- Breton, A. (1965). *Le Surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard.
- Cage, J. (2014). *Rire et se taire*. Paris: Allia.
- Eluard, P. (1966). *Capitale de la douleur*. Paris: Gallimard.
- Mallarmé, S. (2003). *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Paris: Gallimard.
- Nougé, P. (1981). *L'Expérience continue*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- Nougé, P. (2017). *Œuvres complètes*. Paris: Allia.
- Ponge, F. (1942). *Le Parti pris des choses*. Paris: Gallimard.
- Taminiaux, P. (2003). *Surmodernités: entre rêve et technique*. Paris: L'Harmattan.
- Taminiaux, P. (2013). *Littératures modernistes et arts d'avant-garde*. Paris: Honoré Champion.

미술교사 교육에서 초상화기법을 활용한 질적 연구의 필요성과 의의¹⁾

이재영

한국교원대학교

요 약

질적연구방법 중 초상화기법을 활용하여 미술교육 현장에서 연구를 수행하면서 대학원에 재학 중인 석사와 박사 학생들의 논문을 지도했던 지난 몇 년간의 연구와 교육 분야 경험을 돌아볼 때, 초상화기법이라는 질적연구 방법이 미술교육에서 차지할 수 있는 교육적 의의를 좀 더 학문적으로 안내하고 논의해 볼 필요성을 인식하게 되었다. 특히 최근 미술교육 분야에서도 질적연구의 활성화에 맞추어 다양한 질적 탐구가 이루어지고 있다. 이런 점을 고려할 때, 미술교육 분야 연구에서 활용 가능한 연구 방법에 대한 논의의 중요한 과제임에 틀림없다고 생각한다. 이에 본 논문은 초상화기법에 대해 소개를 하려고 한다. 이를 바탕으로 이 질적연구 방법이 미술교육 연구에서 차지할 수 있는 중요한 의의들을 다루려고 한다. 초상화 기법에 대한 소개는 초상화기법의 주요 특성을 반영하는 본질, 자의식, 큰그림, 만연한 느낌, 총체적 이해, 일깨움, 총체적 인상, 이성적 민감성과 감성적 민감성의 교차, 거리두기와 통일 등과 같은 개념을 중심으로 본 연구 방법론에 대한 이해를 시도한다. 그리고 이를 바탕으로 본 연구 방법을 미술교육 분야 중 특히 미술교사 교육에 활용하는 의의와 필요성을 살펴보려고 한다.

주제어

질적연구(qualitative research), 미술교육(art education), 본질주의적 초상화법(essentialist portraiture)

I. 서론

본 연구자는 미술교육을 담당하며 회화의 한 장르로서 초상화를 나름대로 이해하는 독자적인 방법이 있다. 하지만 질적연구법의 일환으로 초상화법(essentialist portraiture)을 처음 접하던 시절 초상화법에 대한 이해는 쉽지 않았다. 위츠(Klaus Wiz) 교수

1) 본 논문은 2015년 제40차 한국미술교육학회 학술대회 발표 원고와 2015년 한국질적탐구학회 춘계 학술대회 발표 원고를 보완하여 작성한 것입니다.

의 연구실에서 힘들게 이 연구 방법을 학습하던 시절은 연구 방법에 대한 인식의 부족으로 이 연구 방법에 대한 이해는 난관 그 자체였다. 물론 당시 이 연구 방법이 미술교육 분야에서 얼마나 유용하게 활용될 수 있을지를 예측하기도 쉽지 않았었다. 하지만 본 연구자가 수행한 초상화법 연구나 본 연구자가 지도한 대학원생들의 초상화법 연구 결과를 볼 때, 미술교사 교육 분야에 있어 이 연구 방법의 활용은 매우 유익한 점이 있다고 생각된다. 이에 미술교사 교육 분야에서 초상화법을 활용한 질적 연구의 필요성과 의의를 논하고자 한다. 이런 논의 과정은 비록 미술교사 교육 분야 전공자가 아니더라도 질적 연구로서 초상화기법을 이해하고자 하는 연구자에게 도움을 줄 것이라 생각한다. 논의를 위해 먼저 초상화에 대한 이해를 바탕으로 초상화기법을 살펴보고자 한다. 이 후 이 연구 방법이 미술교육 중 미술교사 교육 분야에서 가지는 필요성과 의의를 논의할 것이다.

II. 초상화와 초상화기법

Lawrence-Lifefoot와 Davis(1997)의 저서 표지에는 피카소(Pablo Picasso)의 연인이었던 마리 테레즈를 모델로 그린 <Girl Before A Mirror(1932)>이라는 초상화가 수록되어 있다. Lawrence-Lifefoot와 Davis는 “인간의 경험과 사회적 활동의 복잡성, 역동성, 섬세함 등을 담기 위한 미학과 경험론(empiricism)의 경계에 놓인 질적 연구의 한 방법”으로 초상화법을 정의하고 있다(p. XV). 이들의 초기 연구에 이어 위츠를 비롯한 연구자들은(Witz, 2006; Witz, 2007a; Witz, 2007b; Witz & Bae, 2011; Witz, Lee, & Huang, 2010; Witz, Goodwin, Hart, & Thomas, 2001) “인간 내면의 주관적 요소에 대한 탐색과 통찰을 강조하는 본질주의적 초상화법(essentialist portraiture)을 제안한다”(전영국, 배성아, 이현주, 2013, p. 2). 질적 연구의 한 접근법으로 정립된 본질주의적 초상화법에 대한 이해는 초상화에 대한 이해와 무관하지 않다. 시각 언어라고 불리는 미술의 조형 형식으로 표현된 초상화를 이해하는 것은 질적 연구의 일환인 초상화법을 이해하는 데 도움이 될 것이라 생각한다. 초상화에서 인물을 그려내는 방식을 이해하는 것은 초상화법에서 사례를 보여주는 방식과 깊이 에 대한 이해를 도와준다.

초상화

초상화는 자의식을 그린다는 의미를 내포한다. 끄집어내다 또는 밝히다는 뜻으로 이해되기도 한다. 초상화는 외형적 특징에 대한 사실적 시각 재현만을 뜻하는 것이 아니라 점을 보여준다. 인물의 내면적인 모습이나 궁극적 삶의 가치를 탐구하고 성찰하는 과정과 다르지 않다. 이런 인물의 내면적 모습은 미술가들이 이해하는 인생

의 다양한 경험 속에서 이루어진 수많은 성찰적 실천에 대한 이해의 결과로 인한 자의식과 인식의 종합적 양상에 대한 것이다. 물론 초상화를 이해하는 다양한 관점과 방식이 있으며, 초상화의 종류도 다양하다. 그래서 기술하고 있는 내용이 단편적이고 편협할지도 모른다. 하지만 적어도 본 논문에서 다루고자하는 초상화법에 대한 이해를 돕기 위해서는 이와 같은 방식으로 초상화를 이해해 볼 필요가 있다는 관점에서 논의를 따라와 주었으면 한다.

전통 회화에서 인물의 표현은 이런 정신세계의 표현으로 유명하다. 일례로 윤두서는 그림을 그리기 전에 대상을 매우 긴 시간 들여다보고 익힌 뒤에 그림을 그림으로서 매우 사실적 표현 속에 대상이 지닌 내면적 정신세계를 담으려고 했다고 한다. 이런 근거를 볼 때, 우리는 초상화를 통해 인물의 내적 심리 상태뿐만 아니라 자의식과 인식을 구성하는 근원을 찾아볼 수 있다고 이야기하곤 한다. 초상화를 통해 우리는 다양한 개인적 삶의 방식 또는 사회적인 시대정신이나 가치 등과 같은 것을 “종합적”으로 살펴볼 수 있다. 인물과 관련된 사소한 것을 나열하는 방식이 아니라 미술가들은 자신이 그리고자 하는 대상의 내면적 특성을 종합적으로 작품에 담아내려고 한다.

초상화와 본질

조선시대 인물화나 초상화에 대한 논의는 분명 인물의 내면을 파악할 수 있는 전신 사상과 밀접하게 관계되어 있다. 전신은 전신사조(傳神寫照)의 줄임말로 가시적인 형상을 빌어 내면적 정신이나 본질²⁾에 대한 표현의 중요성을 함축하고 있다. 고개지(顧愷之)의 전신론을 살펴보면 인물을 그리는 것이 사실적 외형 묘사나 형상을 넘어 인물 내면의 본질적인 정신과 사상을 파악하고 표현하는 전신을 나타내는 것임을 알 수 있다. 이런 이유로 조선시대 인물화를 보고 그 인물이 지닌 철학적 사상과 그 깊이를 언급하는 것은 그리 어색한 것이 아니다. 선, 형, 색, 구도 등은 정돈된 엄격함과 절제를 보여주는 시각 언어인 것이다. 흥미로운 점은 이런 본질에 대한 표현과 이해가 가시적인 형상을 통해 나타날 수 있다는 점이다. 결국 초상화는 인물의 내면에 있는 본질을 이해하고 그것이 드러날 수 있도록 형식을 빌려 표현하는 시각 조형 언

2) 포스트모던 시대에 본질적인 것에 대한 논의가 여러 관점에서 반문의 여지를 남기는 것은 당연하다. 학술대회에서 발표 당시 이와 같은 질문이 있었으며 그 때도 설명했었지만 지금 본 연구자가 언급하고 있는 본질은 절대적인 지식과 같은 것을 지칭하는 것이 아니다. 오히려 이는 인간, 현상, 경험 내면에 존재하는 강렬한 의지, 선함, 지속성, 가치 등을 뜻한다. 예를 들어 자신이 누군가를 사랑한다고 할 때, 그 사랑은 본질적이라고 표현한다면 이때 본질은 절대적이라는 것보다는 오히려 가치와 중요성을 나타내기 위해 사용되고 있다고 볼 수 있을 것이다. 마찬가지로 초상화나 초상화법에서 본질에 대한 언급은 인간 내면이나 탐구 대상 내면에서 현상과 경험을 일관되고 이끌어 내는 주요하고 지속적인 가치와 태도 등에 대한 것이라고 바라보면 이해가 쉬우리라 생각한다.

어이다.

예를 들어보자. 윤두서의 자화상에서 우리는 정면을 응시하는 강한 눈빛과 치켜 올려 뜬 눈썹, 무겁게 다문 입, 한 가닥 정성껏 섬세하게 묘사한 수염은 마치 용맹한 장수의 형상과 당당한 의지를 느끼게 한다. 시각적 형식을 빌려 표현된 정신 사상의 깊이와 기개가 짐작이 된다. 내면의 굳은 의지를 담고 있는 한 폭의 자화상을 통해 우리는 윤두서 자신의 내면에 대한 자기이해를 엿보게 된다. 탕건과 얼굴 아래 부분의 과감한 생략을 통해 더더욱 강조되는 얼굴 인상은 강직한 그의 정신세계를 더욱 시각적으로 나타낸다.

전신사상을 강조한 동양의 회화뿐만 아니라 서양 회화에서도 유사한 사례를 어렵지 않게 찾아볼 수 있다. 위즈가 초상화법을 설명할 때 자주 언급한 렘브란트(Rembrandt Harmenszoon van Rijn)의 자화상이 그 좋은 예이다. 위즈는 특히 노년의 자화상에 그려진 렘브란트의 모습을 이야기하며 이젤에 그려진 그의 늙은 모습 그 이면에서 찾아볼 수 있는 렘브란트의 내면에 대한 언급을 했었다. 빛을 교묘하게 사용하며 내면 심리 세계를 그려내는 그의 기술을 넘어 위즈는 렘브란트의 노년기 자화상을 설명하며 렘브란트 자신이 표현하려고 한 자기 이해가 가져다주는 아름다움과 숭고함 더 나아가 내면적 사유의 깊이를 설명했다. 렘브란트의 노년기 자화상은 자신에 대한 본질적인 이해를 탐색하는 작업이다. 인생 말년에 삶을 돌아보며 성찰하는 내면적 사유의 깊이가 지니는 강렬한 힘을 담아낸 작품이라고 위즈는 설명했다. 중년 이후 힘든 삶의 여정을 살아온 렘브란트의 자기 이해는 고뇌와 우수에 찬 듯한 표정과 원숙함으로 애절하게 나타나는 것처럼 보인다. 이런 표현에 묻어나는 사유의 깊이는 인간의 자기 이해에 대한 강렬한 자의식과 다르지 않다고 본다. 이처럼 초상화는 형상을 빌어 인간 내면의 정신세계와 본질을 총체적으로 그려내는 시각 조형 언어의 일레이다.

초상화와 자의식

초상화에 그려진 소재 즉 묘사된 인물은 시각적 재현이라는 형식의 문제에 국한되지 않는다. 오히려 그 인물에 대한 미술가의 내면적인 탐구와 성찰을 추구하는 총체적 이해의 시각적 묘사이며 질적인 이해의 표현이다. 즉 물론 이런 자의식에 대한 종합적 이해는 다양한 시각적 형식으로 나타나며 때로는 사실적으로 때로는 추상적으로 이루어지기도 한다. 그리고 때로는 사소한 소재들을 나열하는 방식으로 또는 아주 간결하지만 상징적이고 은유적인 방식으로 나타나기도 한다. 다만 이런 방식적 선택의 문제는 화가들이 보여주고자 하는 내면적 성찰의 결과를 가장 효과적이고 창의적으로 보여줄 수 있을 것이라 판단되는 실험의 문제로 다양화된다.

윤두서의 자화상에서 내면적 이해와 성찰의 깊이를 느낄 수 있다는 것은 초상화법을 통해 무엇을 보여줄 수 있는가를 간접적으로 시사한다. 초상화기법을 설명할

때, 환기하다 또는 불러낸다는 의미를 가진 evoke 또는 각성이나 일깨움을 뜻하는 awakening 과 같은 영어 표현이 자주 등장하는 것도 이와 무관하지 않다고 보인다. 주름진 늙은 한 노년기 인간의 얼굴 앞에서 분명 아름다움을 찾고자 한다면 그것은 시각적 형식을 차용한 사실적 재현에 국한되어서는 불가능하다. 자신의 가장 아름다움을 외형적으로 표현하고자 한다면 우리는 멋있는 화장과 분장을 하고 소위 얼짱 각도에서 젊은 자신의 모습을 담아내려 할 것이다. 그리고 그래픽 작업을 거쳐 원하는 부분을 수정하려할 것이다. 하지만 이런 외형적 아름다움과 기술적인 그래픽 수정 작업이 자신의 본질적인 아름다움이 아님을 잘 알고 있다. 이에 반해 위츠는 평생 을 돌아보며 자신에 대한 성찰과 고뇌의 흔적과 결과를 한 장의 자화상에 담아내려 한 렘브란트의 자의식과 이에 대한 이해의 깊이 그리고 내면의 본질적 아름다움이 그의 자화상에 나타난다고 설명했다. 렘브란트의 자화상에서 이런 이해의 심오함과 깊이가 지니는 가치와 아름다움을 맛보는 것이야말로 렘브란트 자화상을 사랑할 수밖에 없는 이유라고 위츠는 대학원 수업 시간과 본 연구자의 논문 지도 과정에 자주 설명했다. 자신의 자화상에서 빛, 명암, 질감, 대조 등을 교묘하고 창의적으로 다루는 렘브란트의 기술적 능숙함은 오히려 이런 내면적 아름다움을 담아내려는 그의 자의식에 대한 이해와 수반될 때 더 정확히 이해될 수 있다. 렘브란트 자화상은 미술사적 또는 미학적 논의와 함께 자신의 자의식에 대한 이해의 차원을 보여주는 깊이와 총체성 그리고 인간 내면에 존재하는 본질과 아름다움에 대한 이해와 표현의 가치를 은유적으로 보여준 것이다.

다만 화가가 보여주하고자 한 것과 감상자들이 이해할 수 있는 차원이 서로 소통될 수 있는 정도의 문제에는 차이가 존재할 수 있다. 하지만 이런 자의식이나 본질적 차원의 가치가 초상화와 결부되어 있음을 부정하기는 쉽지 않다. 자화상은 대상에 대한 종합적 이미지를 총체적으로 묘사하려고 한다. 마찬가지로 초상화법도 연구 대상에 대한 종합적 이미지를 마치 초상화처럼 묘사하려고 한다. 그리고 그런 표현을 통해 미술가들은 자신의 존재 의미와 또 다른 생성의 가치를 발견한다. 물론 초상화법을 사용하는 질적 연구자는 자의식에 대한 발현과 연구 사례로부터 얻게 되는 환기나 일깨움을 경험하게 된다. 초상화법을 사용한 바람직한 연구의 경우 연구에 참여하는 연구 대상자들도 자신에 대한 이런 총체적 이해의 국면을 맞이하게 된다.

같은 맥락에서 우리는 초상화법 또한 초상화가 마찬가지로 연구 대상인 인물의 내면에 있는 본질이나 아름다움에 대한 자의식을 종합적으로 그려낼 수 있는 언어적 묘사임을 이해할 수 있어야 한다. 다만 초상화가 사용하는 시각적 형식은 아니지만 질적 데이터에서 만연하게 나타나는 미묘한 인상을 언어적 기술 형식으로 제시한다는 차이점이 있을 뿐이다. 물론 이런 제시 방식의 차이가 경험적 현상을 설명하거나 이해하는 데 있어 차이를 가져올 수도 있다. 하지만 이런 제시 방식의 문제를 넘어 언어적으로 기술된 데이터가 얼마나 총체적인 내면적 본질과 성찰을 깊이 있고

그리고 타당성 있게 다루는 정도의 문제가 경험적 현상에 대한 본질적 이해의 차원과 직결된다고 보아야 할 것이다.



<그림 1> Rembrandt의 자화상 <그림 2> 윤두서의 자화상

초상화와 만연한 느낌(pervasive feeling)

설명한 것과 같이 렘브란트와 윤두서의 자화상은 인물에 대한 총체성과 본질에 대한 표현이다. 시각적 형식의 문제(초상화법에서는 언어적 기술의 문제)는 이런 총체성과 본질에 대한 화가의 자기 이해가 표현되는 형식적이고 방법적 측면의 효율성과 독창성의 문제이다. 중요한 점은 총체적이고 본질적인 자의식을 효과적으로 나타내기 위해 다양한 시각적 형식은 인물에 대한 만연한 느낌을 계획성 있게 보여주려 한다는 것이다.

선, 형, 색, 구도 등은 정돈된 엄격함과 절제를 보여주는 시각 언어다. 여러 가지 시각 조형 요소와 원리들은 이런 본질적 측면을 가장 효과적으로 보여줄 수 있는 다양한 실험적 탐구의 소산이다. 결국 다양한 시각적 특성에 따라 우리들은 초상화에 그려진 인물에 대한 “만연한 느낌”(pervasive feeling)을 받게 된다. 그리고 인물에 대한 전체적인 느낌을 가능하게 하는 그런 만연하고 풍부한 시각적 단서에 의해 우리는 전신사상이 강조하고 있는 내면적 정신이나 본질에 대한 감상을 할 수 있게 되는 것이다. 인물 내면의 본질을 구성하는 자의식은 분명 여러 가지 정황에 의해 나타난다. 얼굴의 표정, 어투의 완급과 강약, 악센트, 강조, 호흡, 규칙성, 목소리의 강약 등은 모두 이런 자의식에 대한 느낌을 파악하는 단서들이다. 마찬가지로 자화상은 여러 가지 시각적 요소와 형식을 이용하여 이런 만연한 느낌들을 담아내고 표현하려고 한다. 시각적 형식에 대한 감수성과 감식안을 지닌 감상자라면 분명 초상화 안에

서 발견할 수 있는 다양한 시각적 형식을 통해 그려진 인물에 대한 만연한 느낌을 음미할 수 있게 되는 것이다.

이와 마찬가지로 초상화법은 연구 사례의 내면에 있는 본질에 대한 이해를 추구하는 질적 연구 방법이다. 다양한 하드 데이터(인터뷰, 관찰, 녹음, 노트 등)에 근거해 초상화법은 연구 사례에 대한 본질을 연상시키는 미묘하고 다양한 뉘앙스를 다루며 결과적으로 사례의 본질을 그려낸다. 특히 이런 다양한 하드 데이터에서 느껴지는 만연한 느낌을 설득력 있고 타당성 있게 제시하며 경험적 사례의 본질적 아름다움을 언어적으로 구체화한다. 그리고 독자들은 이런 근거를 바탕으로 초상화법을 활용해 기술된 사례가 일정 수준의 잠정적이고 객관적인 공감을 느낄 수 있게 한다고 한다. 즉, 독자들은 연구자가 경험한 대상의 만연한 느낌을 제시된 하드 데이터에 대한 분석 결과에 근거하여 잠정적으로 수용하고 공감적인 이해에 도달하게 된다. 결국 독자들은 소개된 사례의 내면적 본질을 감지하고 제시된 사례에 대해 매우 실질적이고 충분히 조화된 총체적인 인상(holistic impression)을 얻을 수 있게 된다 (Witz, 2015).

이성과 감성의 넘나들

초상화에 그려진 모델에 대한 종합적인 이해는 모델에 대한 인지적 정보뿐만 아니라 모델을 대하는 화가 자신의 자의식을 형성하는 다양한 감성적인 조우와 갈등의 결과물이다. 대상에 대한 이해는 인지-분석적 사고의 문제일 뿐만 아니라 감정과 느낌을 결부시켜 이루어지는 인식, 감정, 그리고 공감의 문제이다. 인물에 대한 이해를 위해 우리는 그 인물을 이해할 수 있는 이성적 정보뿐만 아니라 다양한 감성적 조우를 종합적으로 시도한다. 특히 만연한 느낌들을 파악하게 되는 것은 분명 대상에 대한 이성적 판단과 감성적 공감 그리고 그런 판단력과 공감을 돌아볼 수 있는 자기 성찰적 자세의 끊임없는 연속에 의해 가능하다.

언어적 표현 이면의 의도가 전달되는 것은 이런 이성과 감성의 조화에서 오는 이해의 결과이다. 많은 사람들이 사랑을 고백한다. “나는 당신을 사랑합니다.” 분명 모든 사람들은 이 문장의 뜻을 이성적으로 이해할 수 있다. 하지만 실제 많은 사람들은 누군가로부터 이런 고백을 들을 때 진정성에 대해 조심스럽게 다가간다. 문장의 뜻에 대한 이해를 넘어 그 문장의 의미에 대한 진정성을 확신할 수 있는 여러 정황들을 종합적으로 고려해서 판단하려고 한다. 즉, 이 문장의 진정성을 이해하기 위해 사람들은 긴 시간에 걸쳐 일어난 다양한 경험들이 남겨 놓은 만연한 느낌에 대한 감성적 탐색도 동시에 실시한다. 뿐만 아니라 그런 고백을 하는 당시 목소리에서 느껴지는 어투, 속도, 떨림, 고저, 흥분뿐만 아니라 신체의 여러 부분에서 나타나는 다양한 양상들을 종합적으로 고려한다. 즉, 이런 종합적 고려는 이성적으로 제어되는 인간 행동의 양상뿐만 아니라 의식 이면에서 인간의 사고와 행위를 이끌어가고 있는

다양한 정황들과 그것들을 보여주는 여러 가지 감성적 차원에 대한 탐색을 필수적으로 동반한다는 것이다.

이해의 문제는 앞의 문제와 느낌의 문제를 아우른다. 초상화나 초상화기법이 묘사하고자 하는 모델, 대상, 인물, 사례는 탐구 대상이 자연스럽게 보여주는 다양한 정보에 대한 정교한 분석을 요한다. 그리고 이런 분석의 과정은 앞서 기술한 것과 같이 다양한 하드 데이터에 만연한 느낌(feeling)을 느끼는 과정이다. 이성적 판단과 함께 그런 느낌의 정황들에 직결된 감성적 분위기를 종합적으로 탐색하려고 노력한다.

초상화에서 사실적 재현 대상들은 이런 이성적인 사고의 근거들을 제공한다면 초상화에 사용된 다양한 시각적 형식과 원리들 예를 들면 색, 명암, 질감, 대조, 대비, 균형, 조화 등은 극적인 분위기를 연출하는 미술가의 해석된 감성적 이해의 흔적들이다. 물론 이런 형식과 원리를 선택하고 활용하는 것은 매우 이성적인 탐색의 일부인 것도 사실이다. 요점은 이런 형식과 원리를 단순히 이성적인 논리의 문제로 국한시킬 수 없다는 것이다. 초상화에서 찾아볼 수 있는 시각적 재현의 흔적들은 이처럼 이성적 사고의 근거와 감성적 이해의 정황들을 종합적으로 엮어놓은 만연한 분위기와 무관하지 않다는 것이다. 극단적인 명암 대비에서, 이례적인 표면의 질감에서, 겹겹이 발린 두꺼운 물감의 두께감에서, 붓이 지나간 속도감에서, 심지어는 극단적으로 단조로운 배경에서 우리는 사실적으로 재현된 인물에 대한 이성적 판단 정황뿐만 아니라 그 인물의 분위기를 더욱 통일성 있게 느끼게 된다. 예를 들면 표현주의 화가들이나 인상파 화가들이 그린 인물을 볼 때, 우리는 더욱 더 이런 감성적 정황들이 이끌어 내는 만연한 느낌을 만날 수 있게 된다. 그리고 이런 감성적 해석들이 더욱 묘사된 인물에 대한 풍부한 이해를 가져다줄을 발견하게 된다.

초상화법에 적용해서 해석해 본다면, 초상화법도 인물에 대한 본질을 총체적으로 조화롭게 제시하기 위해 다양한 하드 데이터에서 추출된 만연한 느낌을 효과적으로 다루어야 한다는 뜻이다. 즉, 단순히 수집된 데이터가 보여주는 문자적인 의미 해석 차원을 넘어 다양한 감정적인 정황을 담고 있는 데이터를 세밀하게 분석하고 이런 데이터를 다양한 인지적 분석 과정에 적절히 연계시켜야 한다는 것을 뜻한다. 이것이 가능할 때, 독자들은 기술된 사례가 주고자 하는 만연한 느낌을 풍부히 느낄 수 있게 된다. 그리고 결과적으로 사례에 대한 공감적 이해에 보다 수월하게 도달할 수 있게 된다. 이성적 판단에 근거한 인지적 분석과 다양한 감성적 정황에 대한 종합적 분석을 시도하며 초상화법은 인물에 대한 만연한 느낌을 독자들에게 전달하게 된다.

내면적 공감과 거리두기

모든 질적 연구가 그러하듯 초상화법 또한 연구 수행 중 수집된 데이터에 대한 분석이 동시에 진행된다. 데이터에 대한 분석이 심화될수록 연구자는 연구 대상자에 대한 공감적 이해의 차원이 넓어짐을 느끼게 된다. 특히 연구 대상자에 대한 이성적인

분석과 판단뿐만 아니라 감성적인 이해를 획득하기 위해 연구자들은 질적 데이터 분석 과정이 연구 대상자의 삶과 내면의 연장선 안에 발을 들여놓는 과정임을 느끼기도 한다. 그만큼 공감적인 이해가 없이는 연구 사례의 내면적 본질에 대한 총체적 이해가 어렵다는 것을 보여준다. 미술가들이 초상화를 그리며 모델에 대한 이런 공감적인 이해를 시도하지 않고 사실적인 외형의 재현 문제로만 접근하는 것은 분명 모델의 내면에 있는 본질적인 모습을 초상화에 담아내려는 노력과는 거리가 멀다. 즉, 초상화법에서 연구자는 데이터를 분석하고 연구 대상자를 알아가면서 연구 대상자에 대한 공감적 이해를 구체화하며 내면의 본질에 다가가도록 노력한다는 점과 동일한 의미를 뜻한다.

독자들은 초상화법으로 그려진 사례뿐만 아니라 사례를 묘사하고 있는 연구자 모두에 대한 객관성 있는 근거들을 확인하며 초상화법을 읽어간다. 초상화법을 사용하는 연구자는 연구 사례에 대한 공감적 이해를 위한 세밀한 노력과 함께 자신의 이해를 지속적으로 되돌아보는 성찰적인 자기 이해를 수행한다.

이런 공감적 이해의 과정에서 연구자는 적절한 거리두기를 유지할 수 있어야 한다. 지나친 감성적 몰입이나 주관적인 판단은 대상, 경험, 현상 자체에 대한 정확한 이해를 방해한다. 주관적 개입이 정당화되고 연구자의 생각을 독자들에게 강요하는 강제의 상황이 일어나게 된다. 물론 데이터를 수집하는 과정에서도 이런 강제의 상황이 발생하게 된다. 연구자는 연구 대상이나 경험하고 있는 현상에 대해 적절한 거리를 유지하고 있어야 연구 대상이나 탐구하고 있는 경험적 현상에 대한 객관적인 시선과 이해를 획득할 수 있게 된다. 공감적 이해를 목표로 질적 탐구를 수행하는 과정은 조급함이나 편협한 주관성의 위협을 감지하고 연구자 자신을 돌아보는 성찰과 거리두기가 필수적이다. 연구 대상과 현상에 대한 총체적이고 만연한 느낌을 잡아가는 과정은 적절한 거리두기를 위한 지속적인 자기 성찰과 수집한 연구 데이터에 대한 반복적이고 열린 분석과 이해의 노력이 수반되어야 함을 보여준다.

초상화에 그려진 인물의 내면적 특성이나 본질에 대한 종합적 이해 못지않게 중요한 것은 초상화를 그리는 화가 자신의 가치와 태도이다. 모델의 내적 본질을 그리는 초상화가의 작업 과정은 기계적인 것이 아니다. 오히려 화가는 모델의 내면적 특성을 파악하고 그 본질을 종합적으로 파악하기 위해 자신과의 적절한 거리감을 유지해야 한다. 단지 주관적이거나 감정적이어서는 안 된다. 그렇다고 지나치게 이성적이고 과학적이어서도 안 된다. 외부에 존재하는 모델의 내면을 타자의 입장에서 관찰하며 그 본질을 시각적으로 묘사하는 과정은 외형에 대한 탐색을 넘어 내면과 공감하는 조우와 깨달음의 과정을 통해 이루어진다. 이런 적절한 공명은 초상화를 그리는 화가 자신의 자기 이해와 무관하지 않다. 인물 내면의 본질을 이해하고 그려내는 과정은 인물을 대하는 화가의 자기이해와 밀접한 고민과 깊은 성찰의 과정이다. 즉 우리는 초상화를 통해 화가와 모델 간에 작용하는 내면적, 성찰적, 반성적으

로 오고가는 총체적(holistic) 상호작용을 고려할 때, 초상화의 깊이를 충분히 감상할 수 있게 된다. 같은 맥락에서 초상화법으로 질적 연구를 수행하는 연구자들은 연구 대상의 내면적 본질을 총체적으로 이해하고 연구 결과물에 담아내기 위해 이런 공명과 거리두기를 적절히 수행하기 위해 자신의 가치와 태도를 항상 확인하는 노력을 기울여야만 한다. 어쩌면 우리는 초상화를 감상하며 그려진 인물뿐만 아니라 그 초상화를 그린 화가를 동시에 만날 수도 있다. 마찬가지로 질적 연구에서 우리는 연구 대상뿐만 아니라 연구 대상을 특정한 방식으로 묘사하고 있는 연구자를 느끼게 될 수도 있다.

big picture와 unity

초상화는 수많은 은유와 상징적 의미를 내포한다. 미술가는 이런 은유와 상징적 기호를 이용하여 묘사하고자 하는 인물의 본질을 보여줄 전체적 느낌을 그려낸다. 즉 인물에 대한 큰 그림(big picture)을 제작하는 과정이다. 이런 초상화를 제작하기 위해 화가는 인물에 대한 다양한 특성들을 나열하는 것만은 아니다. 오히려 다양한 특성을 보여주는 시각적 기호들이 종합적으로 일구어내는 조화와 전체성을 고민하며 초상화를 제작한다.

초상화에서 우리들은 다양한 소재들을 찾아볼 수 있다. 이들 소재들은 모두 상징적 또는 은유적 기호이다. 인물에 대한 다양한 이야기를 들려주는 상징적 의미들이 이런 소재에 의해 묘사된다. 하지만 초상화를 감상하기 위해 각각의 소재들이 던져주는 상징적 메시지를 파악하는 것은 기초적으로 필요한 요건이다. 중요한 것은 초상화에서 묘사하고 있는 인물에 대한 만연한 느낌이 이런 지엽적인 상징적 의미의 양적인 나열과 합산을 넘어설 수도 있다는 점이다. 미술가들은 초상화에 묘사된 다양한 소재의 상징적 의미가 감상자에게 어떻게 전달될지를 생각하며 전체적인 조화와 구성을 고민한다. 단순한 정보의 격자 맞추기식 나열이 아니라 그려진 인물에 대한 만연한 느낌과 본질적 아름다움을 나타내기 위해 소재에 함축된 상징적 의미들을 종합적으로 인식하려 한다. 이런 과정을 통해 감상자들은 자화상을 통해 미술가가 묘사하고자 하는 모델에 대한 큰 그림을 감상할 수 있게 된다. 즉 부분의 합을 전체와 동일하다고 전제하는 환원주의적인 방식을 취하지는 않는다. 오히려 인물에 대한 만연한 느낌을 통해 도달할 수 있는 big picture를 선별적인 소재와 상징적 의미를 활용해 초상화는 기술적으로 제작된다. 따라서 감상자들은 초상화에서 발견하는 단편적인 정보를 확인하는 단계를 거쳐 이들이 총체적으로 함축하고 있는 큰 그림을 발견하는 과정으로 나아간다. 미술가들은 이런 소재들의 상징적인 의미들이 구성된 조화로움과 그들을 통해 보여줄 수 있는 인물에 대한 big picture를 종합적으로 고려하고 초상화를 제작한다.

초상화법에서 볼 때, 기술된 사례에는 인물에 대한 만연한 느낌과 총체적 이해

를 가능하게 하는 다양한 발췌문(excerpt)과 질적 데이터들이 제시된다. 이런 데이터들은 독자들에게 의미를 전달하며 사례에 대한 이해의 근거를 제공한다. 결과적으로 초상화법을 활용한 사례 연구에 제시된 다양한 질적 데이터는 기술된 인물에 대한 big picture를 가장 조화롭고 총체적인 방식으로 보여주기 위해 언어 기술에 있어 미학적 아름다움과 통찰을 요한다. 초상화법에서는 이런 종합적인 “조화”(unity)를 성취하기 위해 종종 시간흐름표(timeline)를 활용하며 내적 본질이 형성되는 정황들을 총체적으로 분석해 들어간다. “연구 참여자 인생에서의 중요한 사건을 중심으로 그 시기에 있었던 일련의 경험과 느낌, 내면의 변화 등을 담고 있는” 시간흐름표는 “연구 참여자에게서 만연히 드러나는 주요 흐름을 찾아내기 위해 사용”된다. 이런 시간흐름표를 작성하며 연구자는 “참여자 내면의 흐름이 시간 축 위에서 자연스럽게 드러나게 되는 통찰을 경험하게 된다.”(전영국, 배성아, 이현주, 2013, p. 8). 결국 질적 데이터에 대한 분석은 주요 흐름(strand)을 효과적이고 조화롭게 보여주며 더 나아가 이런 주요 흐름에 의해 형성된 인물 내면의 본질에 대한 big picture를 신중하게 그려낸다. 이는 마치 초상화에 사용된 다양한 미적 형식들을 일관성 있게 이끄는 조화의 원리와 총체성 그리고 일관된 지속성을 종합적으로 고려하며 감상자가 작품의 본질적 가치에 대해 풍부하게 이해하는 것과 일맥상통한다.

시각 언어(초상화)와 질적 연구

이상 설명한 초상화와 초상화법의 관계를 중심으로 질적 연구 방법인 초상화법을 좀 더 정리해 보자. 인간의 본질을 탐구하고 그려내는 과정으로 초상화를 이해할 때, 우리는 초상화라는 시각 언어로부터 초상화법이라는 질적 연구에 대한 이해를 시도할 수 있다. 초상화법은 우리가 그려내는 사례가 지닌 내면의 본질을 찾고 그것을 총체적으로 그려낼 수 있는 엄선되고 절제된 언어적 표현이다. 시각 언어를 이용해 인물의 내면과 정신세계를 회화적으로 표현할 수 있는 것과 마찬가지로 대상을 자세히 들여다보고, 공감하고, 총체적이고 반성적(reflective)으로 사유 할 수 있다면 머릿속에 그려진 심상(imagery)을 우리는 언어적으로 묘사할 수도 있어야 한다. 초상화가 인물의 내면과 그 본질에 대한 이해를 표현하는 것과 같이 초상화법을 통해 우리는 탐구하고자 하는 사례의 본질을 그려낼 수 있다. 대상의 본질에 대한 우리들의 총체적 이해는 시각적이거나 문자적이거나 모두 우리들의 심상에서 만들어진 대상의 본질에 대한 총체적 이미지(big picture)이며 이에 대한 우리들의 깊은 인식과 성찰을 전제로 가능한 것이다. in-depth interview를 실시하고 녹음파일을 수없이 되돌려 들으며 인터뷰 전반에 일관성 있게 흐르고 있는 감정(feeling)이나 내면의 의식 흐름을 찾으려고 우리들은 노력해야만 한다. 마치 한 폭의 초상화를 그리기 위해 인물을 장시간 관찰하고 함께 지내며 인물의 내면을 들여다보려는 화가의 노력과 다르지 않다. 연구 참여자의 어조, 뉘앙스, 미묘한 목소리의 떨림, 템포의 변화 등은 모두 인물

의 감정을 느끼고 마음의 상태에 공감할 수 있는 정황들이다. 이런 데이터에 대한 종합적인 인식을 통해 우리는 한 인물의 내면에 존재하는 본질을 찾아낸다. 그리고 그 결과를 시각적이든 언어적이든 타인에게 전달할 수 있는 방식으로 나타내게 된다.

시각 언어는 이런 내면적 깊이와 본질을 표현하기 위해 조형 요소와 원리를 매우 엄격하고 분석적으로 활용한다. 때로는 매우 주관적이거나 감성적인 것 같지만 한편으로는 매우 이성적이고 과학적인 방식을 활용한다. 즉, 감성과 이성의 경계를 오가며 탐색한 인물의 내면에 존재하는 본질을 미학적으로 그리고 과학적으로 그려내기 위해 노력한다. 그것이 시각적이냐 아니면 언어적이냐는 형식의 문제이지 근본적인 차이는 아니다. 초상화법의 예술과 과학을 언급한 Lawrence-Lifefoot와 Davis(1997)의 저서는 어쩌면 초상화가 지닌 이런 복잡성과 깊이를 탐색하고 표현하는 방식을 정확히 은유적으로 풀어낸 것일 수도 있다.

시각 언어와 질적 글쓰기 형식

초상화뿐만 아니라 모든 회화적 표현은 그것의 사실성이나 추상성과는 별도로 시각 표현의 형식과 내용으로 구성된다고 할 수 있다. 특히 이런 시각 형식은 조형의 기본이 되는 다양한 조형 요소와 조형 원리라는 시각 언어(또는 시각 기호)의 사용법을 뜻한다. 초상화를 이해하기 위해서는 물론 시각 표현의 형식과 내용을 모두 이해해야만 한다. 일반적으로 초상화를 사실적 인물의 재현이라고 받아들이는 단편적 이해는 분명 이런 형식성의 문제뿐만 아니라 내용성의 문제까지도 매우 제한적으로 바라보게 하는 한계점을 낳게 된다. 카메라가 발달되기 이전 인물의 외모를 사실적으로 담아낼 수 있는 방법은 물론 회화라는 제한된 방식에 의존할 수밖에 없었다. 하지만 심지어 사진에 담긴 인물에 대한 이해를 단지 사진에 있는 인물의 사실적 외형만이라고 바라보지 않는 우리들의 일상적 태도는 분명 초상화를 이런 형식적 사실성의 재현이라는 이해 방식이 지니는 문제점을 반영한다. 카메라 줌, 앵글, 노출 정도 등을 조절하는 촬영 기술적인 시도들은 분명 외부에 존재하는 어떤 대상 그 자체를 한 장의 사진에 담으려는 것과는 차이가 있다.

미국의 풍경 사진작가인 아담스(Angel Adams)의 사진은 이런 점을 잘 보여준다. 요세미티 국립공원에서 인간과 문명과 접하지 않은 공기와 공간의 기운을 가장 적절하게 보여줄 수 있는 장소와 시간을 기다리는 그의 모습에서 우리들은 그의 미적 감수성과 숭고한 예술미를 그가 찍은 한 장의 사진에서 발견하게 된다. 외부에 존재하는 대상 또는 우리들이 연구하고자 하는 사례들은 모두 카메라에 잡히는 외적 대상임에는 틀림없다. 하지만 우리들이 사례를 분석하고 이해하는 과정은 단순히 그 대상의 외적 또는 사실적 특성을 사진에 담아내려고 셔터를 누르는 촬영하기와는 다른 것이다. 또는 인물의 외모를 정확하게 그려내기 위해 선, 색, 명암을 세밀하고 과학적으로 분석하는 사실적(심지어는 마치 사진 또는 그보다 더 사실적으로 대상을

묘사하는 극사실적)인 인물 그리기와도 다른 것이다. 초상화법에서 질적 글쓰기 형식은 그 대상이 지닌 본질이 우리들의 감수성과 깊은 이해의 근원과 만나는 시각적, 회화적, 형식적 공감과 구성의 결과물이다.

Ⅲ. 미술교육과 초상화법

논의하고 있는 바와 같이 인물의 내면이나 의식에 흐르는 본질을 파악하려는 초상화나 초상화법의 공통점을 고려할 때, 미술교육에 있어 초상화법을 활용한 연구의 필요성과 의의는 논의될 필요가 있다. 특히 미술교사 교육에서 있어서 본 연구 방법의 가치를 논의하고자 한다. 본질을 파악하려는 총체적인 노력은 질적 연구자가 연구대상을 이해하기 위해 수행하는 연구 방법론적인 것만은 아니다. 대부분 질적 연구 방법을 학습하는 연구자들의 경우 자신의 연구 수행을 위한 수단으로서 연구 방법을 대하곤 한다. 이런 연구의 과정이나 질적 연구 방법을 대하는 태도가 교육을 수행하는 자신에게 어떤 중요한 의미로 다가오고 있는가를 놓쳐 버리곤 한다. 적어도 초상화법이라는 질적 연구 방법을 학습하고 활용하는 연구자는 특히 미술교사는 인간 교육을 담당하는 자신이 교육을 대하는 태도를 돌아보는 중요한 계기가 된다는 점을 돌아보아야 한다. 이런 관점에서 미술교육 특히 미술 교사 교육에서 초상화법의 활용은 의미 있다고 생각된다.

미술교사의 자질을 갖추기 위한 교육의 과정은 인간 내면의 본질과 미술의 관계뿐만 아니라 미술을 통해 학생과 공감하는 능력을 함양하는 질적인 사고와 탐구의 과정이어야 한다. 초상화(단지 초상화뿐만 아니라 모든 미술작품들도)가 인간의 내면에 대한 이해와 탐색의 일환이라는 점을 미술교사들은 배우고 있다. 이런 이해와 탐색의 과정은 단지 미학적이고 조형언어와 형식에 대한 기술적인 이해만을 뜻하지는 않는다. 오히려 이런 이해와 탐색을 효과적으로 수행하도록 미술교사를 교육하는 과정은 분명 인간의 내면에 흐르는 본질을 탐색하는 질적 연구의 과정과 다르지 않다. 그리고 이런 교육의 과정은 적절한 공감과 거리두기를 익히는 교육의 장이자 연구의 장이기도 하다. 물론 모든 교육적 행위에 모두 해당하는 상황이다. 하지만 특히 내면의 자아표현과 자기표현을 강조하는 미술의 특성을 고려할 때 더더욱 미술교사 교육은 보다 이런 논리에 적절하다고 생각된다.

미술교사들은 미술작품을 통해 학생들과 수많은 대화와 질적 연구의 과정을 실천한다. 미술교사들은 미술작품을 활용하여 학생의 성장을 이끌어내기 위해 학생들의 자기 이해가 가능한 탐색과 연구의 장을 제공한다. 미술교사는 작품에 그려진 형식을 근거로 형식 이면에서 느껴지는 다양한 정감들을 공감하고 유추하며 학생들의 내면에 접근을 시도한다. 미술교사들의 이런 노력이 학생들의 내면이나 자의식과

연결될 때, 미술교사들은 학생을 느끼고 그들의 작품이 지닌 에너지와 가치를 인정하게 된다. 학생들은 자신을 더욱 명확히 발견하고 표현하는 성장의 기회를 갖게 된다.

실제 초등학교 6학년 학생들을 대상으로 미술을 지도한 후 그들의 작품과 의식 분석을 통해 그들의 내면에 흐르는 본질을 파악한 질적 연구를 수행해 본 개인적 경험을 돌아보더라도 그러하다. 그 당시 저자는 작품을 통해 학생들의 내면을 들여다 보고 공감하며 그들의 삶과 동행하고 있는 교사로서 그리고 연구자로서 본인 자신의 모습을 느꼈었다. 미술을 통해 학생들로 하여금 자신이 추구하고자 하는 삶의 본질을 나타낼 수 있도록 학생들을 지도하기 위해 미술교사 교육은 학생들의 내면에 흐르는 본질을 공감할 수 있는 기회를 제공하고 구체적인 방법을 안내해 줄 수 있어야 한다. 진행 중인 연구와 논문을 위해서뿐만 아니라 교육을 대하는 자신의 교육관과 태도를 고려할 때 더욱 그러하다. 미술의 가치와 역할에 대한 이런 근원적인 이해뿐만 아니라 인간의 내면에 흐르는 본질에 대한 총체적인 인식을 이해하도록 미술교사 교육이 이루어져야 한다. 그리고 이런 과정을 통해 우리는 미술교사로 하여금 자신을 반성적으로 돌아보는 교육적 자질과 연구자적 자질을 모두 요청해야 한다. 미술 교육은 미술을 통해 표현하고자 하는 학생들의 내면의 본질을 이해하고 교육적 성장으로 인도하는 교육과 연구의 과정이어야 한다. 내성적 공감과 총체적 이해를 통해 미술교사들은 학생들이나 학생들의 미술작품과 밀접히 연결되고 있음을 느낄 수 있어야 한다. 그리고 이런 공감과 이해를 위해 초상화법에서 활용하는 데이터 수집 방법이나 분석 방법을 교육적 프레임 안에서 체계적으로 운영할 수 있는 방법들을 모색해 볼 필요가 있을 것이다. 본 논문에서 제시하는 수월한 한 가지 방법이 초상화법을 활용한 질적 연구 수행 경험을 갖게 하는 것이다.

논의를 맺으며 우리는 한 가지 의문점을 갖게 될 수도 있다. 미술교사 교육에 있어 초상화법이 지닌 질적 연구 특성을 “활용”한다는 표현이 적절한 것일까? 어쩌면 미술을 제작하고 미술을 이해하는 행위 그리고 이런 미술을 지도하는 교육적 행위는 모두 초상화법이 추구하고 있는 인간의 내면에 흐르는 본질을 탐색하는 질적 연구 과정 그 자체와 다르지 않은 것이 아닌가? 미술을 이해하고 미술작품을 제작하는 학생들을 이해하는 것은 미술교사에게 분명 필수적으로 요청되는 전문성이다. 하지만 미술작품과 인간의 이런 본질에 대한 이해는 분명 초상화법이 지향하고 있는 연구의 핵심과 다르지 않다. 초상화에 대한 이해를 바탕으로 초상화법의 특성을 파악하는 것도 유익하다. 하지만 이런 상관성을 중심으로 미술교사 교육에 있어 초상화법에 소개되고 있는 질적 연구 특성을 접목시켜 교육 연구를 수행하는 필요성과 의의를 인식하는 것 또한 미술교사 교육 관점에서 볼 때 매우 중요하다.

참고문헌

- 전영국, 배성아, 이현주 (2013). 초상화법에서 사용되는 심층면담에 관한 탐구: 동반자적 관계 형성과 주관적 요소 탐색을 중심으로. *교육인류학연구*, 16(3), 1-29.
- Lawrence-Lightfoot, S., & Davis, J. (1997). *The art and science of portraiture*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Witz, K. (2006). The participant as ally and essentialist portraiture. *Qualitative Inquiry*, 12(2), 246-268.
- Witz, K. G. (2007a). "Awakening to" an aspect in the other: On developing insights and concepts in qualitative research. *Qualitative Inquiry*, 13(2), 235-258.
- Witz, K. G. (2007b). *Spiritual aspirations connected with mathematics: The experience of American university students*. New York: The Edwin Mellen Press.
- Witz, K. G. (2015). Portraiture and essentialist portraiture. *Journal of Qualitative Inquiry*, 1(1), 67-84.
- Witz, K. G., & Bae, S. (2011). Understanding another person and Cooley's principle of sympathetic introspection: Consciousness in the study of human life and experience II. *Qualitative Inquiry*, 17(5), 433-445.
- Witz, K. G., Lee, H., & Huang, W. (2010). Consciousness in the study of human life and experience: "Higher aspects" and their nature. *Qualitative Inquiry*, 16(5), 397-409.
- Witz, K. G., Goodwin, D. R., Hart, R. S., & Thomas, H. S. (2001). An essentialist methodology in education-related research using in-depth interviews. *Journal of Curriculum Studies*, 33(2), 195-227.

Abstract

Portraiture as a Qualitative Research in Art Education

Jae-Young Lee

Korea National University of Education

The flow of population seeking for qualitative research methods are growing, but possibility to reach an effective qualitative research method in the field of art education is not sufficient. Looking back my previous teaching experience at a graduate program, utilizing portraiture, a qualitative research, worked for the research my master and doctoral students performed. This research method, developed and vitalized by Lawrence-Lightfoot and Witz, is versatile. Various qualitative research in the field of social science and education (in particular, science, mathematics, language, career education, computer, and art) has utilized this method. Tracing this trend, I, in this article, want to introduce the research method, portraiture, by explaining similarity with portrait painting. The main contents of this article include several key characteristics of portraiture which mean essence, consciousness, big picture, pervasive feeling, getting across holistically, evoking, holistic impression, intersection of cognitive and affective sensitivity, maintaining distance, and unity. Then, the last part of this paper discusses the value and need of this research method in the field of research in art teacher education.

논문접수 2018. 07. 29	심사수정 2018. 08. 06	게재확정 2018. 08. 06
-------------------	-------------------	-------------------

펠드만 감상의 대안을 찾아서 - 바흐친의 대화주의 관점에서 바라본 미술 감상교육 실행연구 -

김사라
대전교촌초등학교

요 약

본 연구는 미술교과서의 감상교육이 오랫동안 정체되고 있는 시점에서, 그 중심에 있는 펠드만 감상의 대안을 마련하고자 하였다. 따라서 연구자는 펠드만 감상법을 이론적으로 비판한 연구들의 한계를 인식하고, 교육현장 개선에 적합한 실행연구 방법을 선택하게 되었다. 동시에, 바흐친의 대화주의가 미술 감상에 주는 시사점이 많음을 발견하면서, 대화주의를 통해 현행 미술 감상을 새롭게 분석하였다. 세 번의 실행과 개선을 통한 미술 감상수업 방안에 관한 결론, “대화중심 미술 감상”을 다음과 같이 제안한다. 첫째, 기존 미술 감상의 1단계+3단계를 활동1로, 기존 2단계를 활동2로, 기존 4단계를 활동3으로 수정한다. 둘째, 도입에 작품과의 “큰 대화”를 위한 침묵의 시간을, 작품에 대해 떠올려보는 “내적 대화”를 위한 과제를 제공한다. 셋째, 정리에서 “작품과 작가에 관한 이야기”를 도입하되, 일방적인 교사 설명이 아니라 질문으로부터 파생된 대화로서 감상할 수 있도록 한다. 넷째, 연구자는 체계적인 수업과 같이 미술 감상을 계획하되, 학생들이 느끼기에 실제 감상수업은 “재미있는 수다”처럼 진행되어야 한다.

주제어

미술 감상(art appreciation), 대화주의(dialogism), 실행연구(action research)

I. 서론

일면식도 없는 사람, 심지어 인간이 아닌 것과 대화가 가능할까? 미술작품 앞에서 오랫동안 멈춰있던 경험을 한 사람은 그 말의 의미를 이해할 지도 모른다. “역 사물화”¹⁾라고 불러도 될지, 실제로론 죽은 것이 살아 있는 생명체처럼 느껴지는 경험을 말이다. 대다수의 사람들은 “작품과의 대화, 작품 너머 작가와의 교감”, 이 뜬구름 잡는

1) 비평가론가 아도르노(Adorno, 1903~1969)는 계몽주의를 비판하며 “살아있는 것을 죽은 사물처럼 취급하는 현상”을 “사물화”로 명명하였다. 그는 사물화가 만들어 낸 동일성으로부터 벗어날 수 있는 가능성을 예술로부터 찾고자 하였다(박영욱, 2015).

이야기에 동의하지 못한다. 그럼에도 여전히 미술 감상교육이 지향하고 있는, 스스로 미술문화를 향유하는 인간상은 그러한 체험 없이는 배출되기 어려울 것이다. 그렇다면 우리의 미술 감상교육이 그 특별한 경험을 제공하고 있는지, 그렇지 않다면 미술 감상교육 교수법은 어떻게 변화해야 할까?

많은 미술 교육자들로 하여금, 미술에서 표현뿐만 아니라 “감상 또한 중요”하다는 인식을 자리 잡게 한 것은 그 동안 교원양성대학 및 재교육기관에서 행한 감상교육의 결실일 것이다. 어떤 이론을 근거했던 간에 교수법은 연구자들로 하여금 한계가 발견되고, 그 단점을 극복하기 위해 또 다른 방법이 고안되고 차용되거나 변증법적으로 발전을 거듭하는데, 감상법도 예외가 아닐 것이다. 그러나 “작품의 형식을 관찰하고, 작가의 작품 제작 의도를 알아보며, 작품에 대한 느낌이나 생각을 말해보는” 방식의 펠드만(Feldman)의 감상교수법은 그렇지 않은 듯하다. 펠드만은 2009 개정, 2012 개정은 물론이고, 현재 2015 개정 교육과정에 이르기까지 미술교과서 감상영역의 터줏대감이 되었다.

연구자는 러시아 인문학자 바흐친(Bakhtin)의 대화주의로 펠드만 감상법을 기본으로 한 교과서 속 미술 감상을 다시 바라보려 한다. -프랑스 철학자들이 탄탄한 조국의 철학을 딛고 이름을 떨치고 있는 반면-러시아인 바흐친은 생존 당시 조국의 방해에도 불구하고 문학, 예술, 철학에 있어 독자적으로 자신을 이론을 창시하며 혜성처럼 등장한 인물이다. 연구자는 그의 “대화론”과 미술 감상이 지향하고 있는 방향이 다르지 않음을 발견하고, 현 교과서의 미술 감상이 놓치고 있는 것을 찾을 수 있으리란 기대감이 들었다.

본 연구에서는 많은 여타 연구들처럼 이론을 가져와 미술 감상에 대입하고 그 효과를 입증하는 현장연구가 아니라, 기존 미술 감상수업을 바흐친의 대화주의 관점에서 분석하고, 대화가 활성화될 수 있는 방향으로 수업을 계속 개선하면서 이론을 생성하고자 한다. 그러기 위해 수업마다 미술 작품 및 자료의 투입, 수업자의 발문, 수업의 순서 등 교수법이 변화되어 가는 미술 감상수업 과정을 보여줄 것이다. 그렇기에 연구자는 “특수하고 구체적인 상황을 전체적으로 파악하는 갈릴레오²⁾ 방식의 실험연구(Marrow, 1977³⁾)”를 방법론으로 채택하는 것이 옳다고 보았다.

2) 레빈(Lewin)은 아리스토텔레스와 갈릴레오를 비교하면서 갈릴레오의 사고방식을 통해 실험연구의 유용성을 설명한다. 아리스토텔레스의 과학적 법칙은 동일한 현상 하에 예측 가능하고 질서정연한 반복인데 반해, 갈릴레오 방식은 특수하고 구체적인 상황을 전체적으로 파악하는 방식이다(Marrow, 1977).

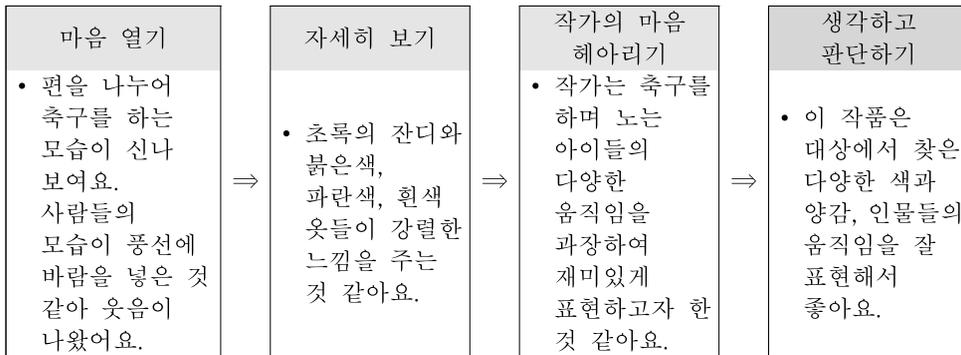
3) 『실용적 이론가: 켈트 레빈의 삶과 업적(1977)』이라는 제목의 전기문은 메로우(Marrow)에 의해 쓰여 졌고, 1969년 Basic Books에서 초판 인쇄되었다. 전문 작가인 메로우는 1934년부터 레빈과의 긴밀한 관계를 유지하였고 그의 동료들과도 만나면서 전기문을 완성했다. 그러므로 본 논문에서 “Marrow, 1977”로 인용 표시되는 것은 레빈의 의견으로 보면 될 것이다.

연구자는 교과서에 제시된 일련도의 “4단계 감상방법에 따른 미술 감상”에서 대화주의를 발견할 수 있는지 탐구하려 한다. 수업 분석을 통해, 대화주의가 생성되는 미술 감상법으로 개선하기 위해 기존 수업 반성과 재실행을 반복하는 실행연구로 진행되었다. 본 연구의 목적은 실행연구를 이용하여 “대화주의가 극대화될 수 있는 미술 감상수업 방안을 개발”하는 것이다.

II. 이론적 배경

대화주의로 바라본 미술 감상

현행 미술교과서의 미술 감상. 현행 교과서인, 2015 개정 교육과정에 따른 3, 4학년(분권) 미술 교과서와 2012 개정 교육과정의 5, 6학년(통합본) 미술교과서에는 대부분 “4단계에 따라 감상하기”가 포함되어 있다. 초등 4학년 검정 A 미술교과서⁴⁾의 감상단원에는 4단계의 감상단계와 함께 각 단계의 질문에 대응하는 대답이 다음과 같이 제시되어 있다.



<그림 1> 2015 개정 교육과정에 따른 4학년 A 미술 교과서의 감상과정

4) 연구대상자들이 소속된 학교에서 선택된 2015 개정 교육과정의 4학년 미술 검정교과서를 예시로 들었다. 2012 개정 교육과정에 따른 현행 5, 6학년 교과서에서도 펠드만 감상을 그대로 쓰고 있거나, 앤더슨(Anderson) 또는 아레나스(Arenas)의 감상법에서 사용하는 질문을 혼용하기도 한다. 앤더슨의 교육비평모델(Anderson, 1988)은 작품 감상에서 “처음 작품을 본 후의 느낌” 등의 첫 반응을 초반에 활용한다. 아레나스의 대화중심 감상법(박휘락, 2003)에서는 관찰을 통한 언어 표현을 자극하기 위해 “작품에서 무슨 일이 일어나는가?, 왜 그렇게 생각했는가?, 그 외에도 무엇이 보이는가?” 등의 교사 질문이 활용된다. 재미있는 점은 기존 미술 감상수업에 대한 매너리즘인지 문제점 인식 때문인지는 분명치는 않지만, 2015 개정 교육과정의 현행 초등 3, 4학년 몇 교과서에서는 감상 단계를 삭제한 감상 단원을 선보이고 있다는 것이다.

위의 <그림1>을 보면 알 수 있듯이, 보통 감상 1단계에서 작품을 처음 본 느낌을 표출하거나, 작품에서 보이는 내용을 있는 그대로 서술(묘사)하며, 2단계에서 조형 요소와 원리, 표현 재료와 방법 등의 작품의 구조를 분석하게 된다. 3단계에서는 감상자의 생각이 작용하는 단계로, 작가의 표현 의도, 작품의 의미, 시대적 배경에 관한 해석을 하며, 마지막 4단계에서 작품에 관한 가치를 종합적으로 평가하고 감상자의 견해를 정리하게 된다.

국내에서 2000년대 중반까지만 해도 펠드만 감상을 적용한 미술 교수·학습방안에 관한 학위논문이 쏟아져 나왔으나, 현재는 그 열기가 식은 지 오래다. 펠드만 감상법에 대한 무관심, 지루함 또는 비판적 입장인 학계(안금희, 라현숙, 2006; 박정애, 2015)와는 달리, -앞의 장에서 밝혔듯-교과서에서 펠드만의 기세는 쉽게 수그러들지 않고 있다. 물론 그것은 펠드만 감상이 지닌 장점 때문일 것이다. 최근은 아니지만, 앤더슨은 펠드만 비평이 비난을 받아 온 “형식의 강조”가 오히려 문화 맥락적·심미적 측면에서 “형태를 더 잘 이해”하게 하므로, 사회에 관심을 가지고 있는 교육자들에게 매우 적합한 도구라고 평가하기도 했다(Anderson, 1986). 또, 우리나라에서 펠드만의 4단계 감상은 “미술은 곧, 표현”이라는 인식에서 교사들을 탈출시키는 데 일조했고, “단계와 교수법이 비교적 명확”하기에 교사들이 쉽게 감상교육을 실천할 수 있다는 점에서 박수 받을 만하다.

그러나 펠드만 비평은 감상자가 예술의 의미와 가치, 중요성에 관한 이해를 돕는다는 장점에도 불구하고, 개인적 반응이 억제되면서 단계별 진행이 어색하고 딱딱하게 전개된다는 단점이 있다(안금희, 라현숙, 2006). 또, 펠드만 감상을 통해서 작품의 형식과 표현 특징 및 방법을 관찰해 내는 것은 비교적 쉬우나, -펠드만이 의도하지 않았더라도-각 단계들이 “작가의 의도를 알아맞히기 위해” 존재하는 것처럼 보이기 쉽다. 그렇게 되면 예술가는 인간세계를 초월한 비범한 인간으로서 존재하는 반면, 감상자는 예술가의 영역을 감히 침범할 수 없는 수동적인 존재로 역할이 축소된다. 어느 한 순간 작가가 자신의 창작물에 담긴 의미를 모든 감상자에게 관철시키는 것도 어려운데, 어떻게 시간의 흐름에 따라 바뀌는 작품에 관한 평가를 일정하게 지속시킬 수 있을까? 그건 거의 불가능에 가깝다. 하르트만(Hartmann)은 『Ästhetik(1953)』에서 “작품은 한 편으로 작가를 웅변으로 말해주는 반면에, 다른 한편으로는 작가에 대해서 전적으로 침묵을 지킨다(김주완, 2005, p.208).”고 하였다. 예술가는 작품 속에 자신을 표현하지만, 예술가의 손을 떠나면 작품은 더 이상 그를 시시콜콜 대변할 수 없다는 것이다.

2015 개정 교육과정에서 “학생의 삶이나 생활에서의 배움을 강조⁵⁾”하는 교육

5) 2015 개정 교육과정에서 미술과의 목표는 “다양한 미술 활동을 통하여 (중략) 삶 속에서 미술 문화를 향유할 수 있는 능력을 기른다.”, 초등학교의 세부 목표 4개 중 하나는 “(중략) 미술을 생활과 관련지을 수 있는 능력을 기른다.”로 명시되어 있다(교육부, 2015, p.5).

의 흐름을 볼 때에도, 개별 감상자보다 창작자에게 무게를 둔 기존 감상법에 변화가 필요하다는 것은 충분히 설득력 있어 보인다. 포스트모더니즘적 사고를 제한한다는 이유로 미국에서 폐기처분된 감상법을 한국에서는 여태껏 애지중지 한다는 자조(박정애, 2015), 예술의 범주가 넓어지다 못해 흐릿해지는 상황에서 “다양한 비평의 공존이 필요(이은적, 류재만, 전성수, 김홍숙, 2013)”하다는 지적 또한 새로운 미술 감상법 개발 당위성에 힘을 보태고 있다.

대화주의, 그리고 미술 감상에서 대화의 가능성. 바흐친(Bakhtin)⁶⁾의 대화주의(또는 대화론, Dialogism)에 관한 국내 연구는 인문 및 문학 분야에서 여전히 건재하고 많은 학자들에 의해 활발히 연구되고 있다. 바흐친이 규정하는 대화(dialogue)는 우리가 보통 “대화를 하다”라는 의미로 말하는 언어적이며 면대면의 대화로 완벽히 이해될 수 없다. 한 사람 안에서 시간의 흐름에 따라 일어나는 “내적 대화”, 시공간을 초월한 “큰 대화”도 대화의 범주 안에 있다(김옥동, 1992). 또, 일방이건 양방이건 간에 “마음에 의미가 형성”된다면 그것 또한 대화라고 간주할 수 있다(이강은, 2011).

강영돈(2016)은 소설 『모비딕(Moby Dick)』⁷⁾에 등장하는 인물들을 분석하며 바흐친의 대화주의를 이해하기 쉽게 설명한다. 그는-온 몸에 문신을 새긴 야만인과는 친구가 될 수 없을 거라 생각했던-기독교인 이스마엘(Ishmael)이 남태평양 원주민 퀴퀘그(Queequeg)를 향한 우정을 쌓는 과정에 “대화”가 있었음을 간파한다. 항구 주변 여인숙에서 퀴퀘그와 하룻밤을 묵게 된 이스마엘은 그의 배려로 인해 단잠을 자고, 그에게 마음을 열면서 우정을 느끼게 된다. 여기서 주목할 점은 퀴퀘그의 그러한 노력 이전에, 선입견을 타파하기 위해 스스로 마음을 다잡는 이스마엘의 노력이 선행되었다는 점이다. 경험으로 익히 알고 있듯이, 우리는 “언어”라는 매개체 없이 상대방이 하고자 하는 이야기나 의도를 간파하기도 한다. 이스마엘과 퀴퀘그 사이에는 서로에게 마음의 문을 열게 한 “내적 형태”의 대화가 있었던 것이다.

국순옥(2001)은 “콘라드(Conrad)”⁸⁾의 작품 분석을 통해 세계가 커다란 한 힘에

6) 바흐친(Bakhtin/1895~1975)이 살았던 러시아의 빌니우스와 오데사는 여러 소수민족이 살아 다양한 언어와 문화가 공존하는 곳이었는데, 그것이 그의 세계관과 대화론 형성에 영향을 주었다고 알려진다.

7) 1851년 출간된 『모비딕』은 소설가 멜빌(Melville/1819~1891)이 직접 들은 비극적 실화를 바탕으로 쓴 미국 장편소설로, 고래잡이배라는 폐쇄적 공간에서의 독단적인 성격의 선장과 여러 선원들의 심리, 고래와 싸우는 웅장한 장면을 잘 묘사했다고 평가받는다. 거대한 고래 모비딕을 향한 복수심에 사로잡힌 선장 에이해브(Ahab)의 독선으로 인해 결국 배가 침몰하고 이스마엘을 제외한 모든 선원들이 몰살당하는 것으로 소설은 끝난다.

8) 폴란드 출신 콘라드(Conrad/1857~1924)가 영국에 정착해 글을 썼던 19세기 말~20세기 초는 종교의 위기가 닥치고 기존 도덕이 파괴되면서 다양한 가치의 등장이 가능하던 시

의해 움직이는 것처럼 보일지라도, 서로 다른 “다양한 목소리와 가치가 공존”하고 있다는 바흐친의 인식에 주목했다. 그는 콘래드의 작품에서 다양한 목소리들의 대화가 점차 증가하다가, 『노스트로모(Nostromo)』에서는 상대적 가치가 절대적 가치를 압도하는 세계가 출현한다고 평가한다(국순옥, 2001). 또, 원미은, 임부연(2015)은 교사와 아동들 간의 대화 분석을 통해 다양한 목소리에 의해 의미가 새롭게 생성되는 대화주의의 “역동성”을 발견했다. 소수의 이견이 무시당하는 세계는 건강하지 않으며, 바흐친의 대화주의는 절대적 의미의 해체를 환영하는 입장에서 서 있다.

현대의 연구자나 예술가들이 바흐친의 대화주의에 관심을 가지게 되는 이유는 무엇일까? 그것은 “본질주의로부터의 해방”이다. 바흐친의 대화론적 접근은 일상생활과 예술작품 모두에 담긴 보편적이며 인식론적인 문화의 본질주의 이론에 대한 급진적 비판⁹⁾을 의미한다(Bostad, Brandist, Evensen, & Faber, 2004). 바흐친의 대화주의는 사망 후인 1980년대 이후에 선풍을 몰고 와, 인문 및 사회과학, 언어 및 문화 이론, 포스트모던 사조 등 다양한 분야에 영향을 미쳤다. 그것도 그럴 것이 대화주의의 “다성성, 의미의 역동성”은 절대성을 부정하고 상대성을 강조하는 포스트모더니즘에서부터 하나의 “~ism”으로 정의할 수 없는 모든 것을 포용하기 때문이다. 바흐친은 그의 저서에서 “의미의 불안정성”을 다음과 같이 서술하고 있다.

대화의 맥락에는 어떠한 제한도 없다(대화는 무한한 과거와 무한한 미래로 확장된다). 과거의 의미, 즉, 지난 수 세기 속에서 탄생한 의미조차도 결코 안정적이지 않다(의미는 마무리되고, 거기서 모두 끝이 났다.). 의미는 항상 대화의 후속 발전과정에서 바뀐다(다시 새로워진다).(Bakhtin, 1986, p.170)

바흐친을 포함한 문화 비판이론의 관점에서 보면, 미술 감상이 마치 작품의 의미가 정해져 있다는 가정 하에 단순히 자신의 감정을 이야기하고 작가의 의도를 맞히는 식으로만 흘러가는 것은 비판받아야만 한다. 포스트모더니즘의 영향 아래, 낭송주의나 작품의 느낌을 표현하는 데에 머물렀던 감상이 적극적으로 감상자 자신을 드러내는 방향으로 패러다임의 변화를 맞이했다. 현대의 미술 감상은 “작품에는 불

기였다. 『노스트로모』는 군사독재시절에서 민주주의와 자본주의로 넘어가는 남아메리카의 솔라코(가상의 국가이지만, 미국 경제의 영향을 받은 남미 국가들을 대변)에서 주인공 노스트로모와 주변 인물의 경험담을 생생한 사실주의로 묘사한 작품으로 평가받는다.

- 9) 바흐친은 중세 카니발 문학 등 저속한 것으로 여겨졌던 민속적 관행의 깊은 인식론적 중요성을 입증하는 데에 박사학위 논문을 걸었다(Bostad, Brandist, Evensen, & Faber, 2004). 그의 박사논문인 “라블레와 그의 세상”이 조국인 러시아에서 오랫동안 통과되지 못한 상태에서, 국외에서 번역 후 유명세를 타고 나서야 러시아에서 관심을 갖게 됐다는 일화를 통해 우리는 그의 이론이 당시에 얼마나 급진적이었는지 알 수 있다.

변하는 의미와 본질이 없으며, 감상자 안에서 의미가 풍성해 진다.”는 입장을 표방한다. 또, “인간은 끊임없이 상호작용하며 스스로 변화하는 존재(이재영, 2008)”라는 점이 미술교육에서 꾸준히 강조되고 있음을 볼 때에도, “감상 주체의 무게”가 작품 및 작가로부터 “감상자로” 기울고 있다 해도 무방할 것이다. 박휘락(2003)은 예술가와 감상자가 어떻게 대화하는지를 연구한 하르트만(Hartmann)의 미술 감상과정을 다음과 같이 설명하고 있다. “감상이 단지 예술작품의 감각적인 쾌감을 맛보고, 의미를 이해하고 그 가치를 논하는 데만 주안이 놓여 진다면 무슨 의의를 찾을 수 있겠는가, 감상교육은 새로운 인간으로 형성시키는 그 자체라야 한다(박휘락, 2003, p. 39).”

정리하면, 대화주의의 특징인 “큰 대화, 내적 대화, 다성성, 의미 역동성”이 현대의 미술 감상이 지향하고 있는 방향과 다르지 않다는 것이다. 다양한 목소리의 강조인 “다성성”, 개인 또는 집단 내에서 어떤 의미가 변화하는 것인 “내적 대화”와 “의미 역동성”, 공간만 너머 다른 이와 교감하는 “큰 대화”가 일어난다는 점에서 미술 감상과 대화주의는 같은 방향을 본다. 특히, 대화주의의 내적 대화와 큰 대화는 감상자와 미술작품 사이의 소통을 잘 설명해 준다(원미은, 임부연, 2015). 그런 연유로 어쩌면 대화주의는 미술 감상이 가야할 방향을 제시하는 데에 큰 역할을 담당할 수 있을 것이다.

실행연구와 미술 감상교육

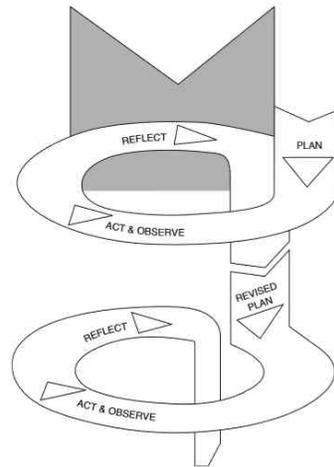
실행연구란 무엇인가? 실행연구는 실행(action)과 연구(research)라는 두 가지 활동 방식의 결합과 상호 작용이며, “실행”은 특정 사회 내에서 “변화를 가져오기 위한 어떤 개입”을 의미한다(Burns, 2012). 그런데 그 동안 우리나라에서의 실행연구는 “action research”가 아닌 경우가 허다하였다. 그 이유는 첫째, action research가 한국에서 “실행연구로 해석”되었음에도 연구방법론으로서 잘 알려지지 않은 상황이었고, 둘째, 그러한 상황에서 많은 연구자들이 기존의 “이론이나 교수법을 현장에 적용하고 실천하는 연구”인 “practice study”를 실행연구로 동일하게 명명하며 사용해 왔기 때문이다. 이러한 혼용에 관해 조용환(2015)은 실행연구는 “질적 실행연구”를 의미하는 용어로만 사용되어야 하며, 실행연구라는 연구방법의 경계를 모호하게 치부하는 연구들을 비판한다.

그렇다면 질적 실행연구가 될 수 있는 조건 및 특징은 무엇일까? 첫째, 실행연구는 실천과정에서 생겨나는 문제에 대한 해결과 개선을 통한 “실천적 이론을 형성(조용환, 2015)”한다. 우리는 “이론이 전개되면서 종종 진화하고 세련되게 바뀐(Marrow, 1977)”을 경험으로 익히 알고 있지 않은가? “실행연구”라는 용어는 1944년 경 사회심리학자 레빈(Lewin)에 의해 처음¹⁰⁾ 정의되었는데, 그는 실행연구를 통

10) 처음 실행연구를 정의내린 사람은 레빈(Lewin)으로 알려져 있으나, 코리(Corey) 등의 몇몇 연구자들은 1933~1945년, 미국의 ‘인디언 업무’ 담당위원이었던 콜리어(Collier)에 의

해 사회적 변화와 관련 이론의 발전이 동시에 달성될 수 있다고 주장했다(Marrow, 1977). 레빈은 실천적 지식이 사회적 맥락, 즉, 현장에서 실행의 효과를 관찰함으로써 발전된다고 본 것이다. 그러므로 실행연구는 현장연구(field research)¹¹⁾이다. 그러나 실행연구는 이론을 현장에 적용한 top-down 방식의 현장연구가 아니라, "현장의 문제해결 의지와 그 실행으로부터 새로운 이론을 형성하는 bottom-up 방식의 현장연구"라고 보면 된다. 실행연구라는 타이틀을 달고 있으면서도, 실제적 이론이나 지식을 생성하지 못하며 기존에 있는 이론을 현장에 적용하고 그 효과를 검증하는 데에서 그친 현장연구들은 실행연구라고 하기 어렵다.

둘째, 실행연구는 타 연구에서 많이 관찰되는 "선-이론 및 계획, 후-적용 및 실천"의 형태가 아니라, "계획-실행 및 관찰-반성-재계획..."이라는 나선형 순환구조¹²⁾의 틀을 보이는데, 이는 <그림2>¹³⁾와 같다. "실행연구에서 실행이란 현장에서의 실행, 항상 자기 비평적이며 객관적인 관찰과 결과 평가가 뒤따르는 실행을 말한다(Marrow, 1977, p. 193)." 실행연구에서 연구자는 현 상황 개선을 위해 현장을 관찰하고 문서화한 후 추후 조치를 하게 되는데, 그 과정에서 "변화의 결과는 예측하기 힘들다.(Burns, 2012)" 그러므로 실행연구



<그림 2> 실행연구 나선 모형
(Kemmis, & McTaggart, 2008, p. 278)

해 실행연구가 아이디어로서 처음 공식화 되었다고 주장한다(Corey, 1952, Kemmis, 1980 재인용). 콜리어의 논문에서 "research and then more research(Collier, 1945, p. 275)"라는 표현을 통해 "개선을 거듭하는 실행연구의 아이디어"를 발견할 수 있다. 콜리어와 마찬가지로 레빈 또한 그의 논문 "Action research and minority problems(1946)" 등에서 실행연구의 소수집단 문제 해결 가능성에 관심을 두었다. 레빈을 포함하여 세계대전을 겪은 미국 사회심리학자들은 미국 내의 편견 문제에 관심을 돌리면서 지배적 인식론을 경계하였고, 실행연구는 사회적 연구로서 본질적으로 민주적인 정신을 포함하게 되었다. 실행연구 창안자들의 관심사는 "사회 내에 만연한 편견과 태도 변화"에 관한 문제였던 것이다.

- 11) 실행연구는 현장연구이지만, 그 역은 틀리다. 대부분의 현장연구는 실행연구의 형식을 띄고 있지 않다.
- 12) 실행연구에서 현재 가장 넓게 영향을 끼치고 있는 케미스와 맥타가트는 레빈의 이론을 바탕으로 한 실행연구 과정을 다음과 같이 제시한다(Kemmis, & McTaggart, 1988). : 어떤 현상을 개선하기 위한 비판적 태도로 "계획" 수립하기 → 계획한 것을 "실행"에 옮기기 → 비판적으로 상황을 견지하면서, "실행의 효과를 관찰"하기 → 관찰의 결과를 향후 계획이나 조치 등 "다음 단계에 반영"하기
- 13) <그림2>의 실행연구 모형은 케미스와 맥타가트의 1988년 논문 속 그림 상태가 선명하지 않기에, 2008년도 논문에서 가지고 왔음을 밝힌다.

는 연구과정에서 고스란히 드러나는 “시행착오가 연구의 일부”가 되는 독특한 특징이 있다. 이러한 실험연구의 접근방식이 미흡해 보일 수도 있겠지만, 실험연구의 관심은 중요한 사회의 “문제 개선”에 있지, 덜 중요하면서 깔끔하고 명확한 방식에 있지 않다(Marrow, 1977).

실험연구에 관심을 가지는 연구자들은 “시간만 낭비하고 아무 것도 발견 못 했다는 것을 고백할 용기가 있는지”를 스스로에게 물어야 할 것이다. 실험연구는 굉장히 “시간 소모적”일 수 있고, 말 그대로 실행이 “그냥 실행”으로 그치고 말 수 있기 때문이다(Hodgkinson, 1957). 그러나 실험연구는 교사, 그리고 학생들의 의견제시를 통하여 그들이 속한 교육현장 개선이라는 측면에서, 그 어떤 연구보다 교육현장에서 “실효성” 있으며 교사와 학생이 단순 교육 수요자에서 “연구자이자 문제해결자로 지위가 격상”된다는 장점이 있다.

국내의 실험연구, 그리고 미술 감상교육에서의 실험연구 가능성. 미국과 호주를 중심으로 한 국외의 실험연구는 1940년대 중반부터 현재에 이르기까지 긴 역사를 가지고 있고, 70여년이 넘는 시간 동안 많은 옹호와 비판을 겪으며 양적으로나 질적으로 많은 변화를 겪어 왔다. 초반 사회심리 분야에서 시작했던 실험연구는 다양한 학계의 적용으로 횡적으로 범위가 넓어졌을 뿐만 아니라, 초반 모델에서부터 최근의 비평 참여적 모델에 이르기까지 종적으로도 발전을 거듭하고 있다. 그에 반해 국내 연구의 발전 수준은 앞서 “실험연구에 관한 물이해 비판(조용환, 2015)”을 통해 대략 짐작할 수 있을 것이다.

그러나 2010년 이후 방법론에 대한 이해를 바탕으로 한 국내 실험연구들이 폭발적으로 늘어나고 있는 추세다. 연극을 활용한 다문화 학교의 한국어 교육(김창아, 김영순, 2013), 협동적 게임을 적용한 체육수업(박대권, 2013), 고3 학생들의 진로저널 프로그램(이명희, 이제경, 2014), 수업집중력 향상을 위한 뇌교육(유지영, 권효숙, 2015), 유아교사의 논픽션도서 활용(김영희, 권민균, 2015), 성찰협력형 수업연구(정민수, 2015), 중도입국청소년의 직업훈련(김진원, 송민경, 이슬아, 유명, 2017), 자기조절력 향상을 위한 긍정적 타임아웃(기윤옥, 오익수, 2017) 등 특히 “교육 분야”에 실험연구가 방법론으로서 적극 활용되고 있다.

미술교육에서는 실험연구 결과물을 거의 찾아보기 힘들고, 몇 연구들도 최근 것이 아니어서 미술에서 실험연구에 관한 관심이 시작단계에 있다고 말하기도 어려움이 있다. 안금희, 라현숙(2006)의 연구는 학생들의 감상수업에 임하는 태도나 대화내용을 바탕으로 기존 감상수업에서의 문제점을 극복할 수 있는 방향으로 수업이 계획 및 실행되었다. 이 연구의 이론적 배경에서는 질적 실험연구에 대한 이해를 기본으로 하고 있지만, 연구자의 수업에 대한 반성이 다음 수업의 계획에 영향을 끼친 여러 번의 순환형태가 잘 드러나지 않아 아쉽다. 그 이후, 미술교육에서 실험연구의 방

향과 방법론에 대한 연구(손지현, 2015)로 그 가능성을 이어갔으나 실제 교육현장에서
서의 실행연구로 이어지지 않았다. 그러나 실행연구에 대한 국내 추세를 볼 때 이
흐름을 타고 미술교육에서도 많은 연구가 쏟아져 나올 것으로 기대한다.

앞서 밝혔듯, 기존 교수법에 대한 반성이나 개선 없이 미술 감상교육의 정체가
오랫동안 지속되고 있는 시점에서는 학교 현장의 목소리를 통한 교수법 평가 및 대
안 제시가 필요하다. 실행연구의 목적이 어떤 상황에서 “이상(가장 효과적인 것)과
실제 간 간격을 줄이는 것”이기에(Burns, 2012), 그런 점에서 실행연구는 실제 수업
실행의 관찰과 분석을 통해 더 나은 미술 감상교수법으로 나아갈 수 있는 아주 적절
한 연구방법이다.

Ⅲ. 연구 대상 및 연구 방법

연구 대상자들이 소속된 대전의 OO초등학교는 대전 외곽에 위치한, 중산층이 많이
거주할 것으로 추정되는 아파트 단지로 둘러싸여 있는 평범한 학교이다. 초등학교
바로 옆에 장애인 학생들이 다니는 학교가 있어, 타 학교 학생들에 비해 사람과 삶의
다양성에 대해 직접 경험했거나 주변인과 이야기를 나눌 기회를 제공받았을지도 모
른다고 조심스럽게 추정할 뿐이다. 방문했을 당시, OO초등학교와 장애인학교 사이
에 벽 대신 있는 낮은 화단이 있고, 두 학교 사이에 있는 저렴한-학부모회에서 운영
하는 듯 보이는-커피가게에서는 두 학교의 학부모들이 삼삼오오 모여 즐겁게 수다
를 떨고 있었다. 하지만 학교 옆에 장애인 학교가 있다는 점이 학교 선택 시 고려 사
항은 아니었으며, 연구 결과에 영향을 끼치는지도 알 수 없다.

연구대상자들이 속한 학급 담임교사는 교육경력 13년차로, 연구자와 학부 동기
이자 막역한 친구사이인데, 학급 아이들, 학부모들과 무척 사이가 좋고 수업 준비를
철저히 하는 성실한 사람이다. 그는 초등미술교육으로 학부를 졸업하였고, “평소 미
술 시간에 교과서를 사용하지 않고, 개인적으로 수업 자료를 만들거나 인디스쿨¹⁴⁾
자료를 참고하며” 미술 수업을 하고 있다. 그러나 담임교사가 그 동안 주당 2차시인
미술수업 중 일부를 다른 바쁜 일들(?)에 사용해왔기에, 학생들의 미술 경험은 부족
한 편일 것이라고 스스로 평가했다.

연구대상자는 4학년 한 학급에서 방과 후 개인 시간을 쓸 수 있고 미술 감상수
업을 희망하는 남녀학생 4명(남1, 여3)으로, 평범한 학생들에게 적용이 용이하도록
학생을 지목 선정하지 않았다. 반 학생들이 전체적으로 “미술을 좋아하고 열심히 하
지만 미술(실기)능력이 뛰어난 아이는 없고, 착하다(친구들끼리 사이가 좋고, 어른의
말을 잘 따른다).”는 담임교사의 평이 있었다. 4명의 아이들은 “3학년 때부터 4학년

14) 전국 초등학교 교사들의 대표적 자료 공유 커뮤니티

중반인 현재까지 단 한 번도 미술 감상수업을 해 본 적이 없다.”고 대답하였는데, 그것이 연구자를 조금 슬프게 하였다. 연구대상자인 미호, 찬혁, 예슬, 향미(모두 가명)는 미술에 관하여 사전 지식이 뛰어나다거나 미술관을 자주 방문한다거나 평소 미술에 관해 주변 사람과 대화를 하는 등의 경험은 거의 없다. TV나 책 등을 통해 고희, 피카소 등 대표적 서양 근·현대 작가 몇 명을 알고 있을 뿐이다.

본 연구는 바흐친의 “대화주의” 관점에서 기존 미술 감상수업을 다시 바라보고, 수업 반성 후 다시 계획하고, 그에 따라 재실행한 수업을 다시 반성하는 순환구조의 실행연구이다. 따라서 수업은 연속된 5차시(각 한 주당 1차시에 40분) 이상으로 계획하였지만, 학생들의 여름 방학과 담임교사의 공개 수업 등의 일정으로 인해 4차시에서 잠정 중단되었다. 그리고 연구자는 지면 상 한계에 따라 첫 3주 동안의 3차시 수업만을 분석 후 발표하게 되었다. 3차시라는 실행이 시간상으로도 부족할 뿐만 아니라, 대화주의와 실행연구가 지향하는 방향이 “정착”과는 거리가 멀기에, 본 논문의 결론이 마무리된 연구 결과라기보다는 진행 중인 연구 과정의 중간 결과라는 한계가 있을 것으로 본다.

연구의 신뢰도를 위해 수업 동영상 촬영 및 대화 녹음, 수업 전후 학생 인터뷰, 담임교사 면담 등의 결과물을 수업 분석 자료로 활용, 그 결과를 수업 반성 및 계획, 실행에 다시 적용하였다. 또, 연구 결과물에 대한 연구자의 실행 과정에 초등미술교육 박사를 수료한 연구자 1인이 동참하여, 결과 분석의 객관성 확보에 도움을 주었다.

IV. 결과 및 논의

실행연구에서 사전 조사 및 초기 실험은 현장의 문제를 명확하게 파악하기 위한 매우 중요한 첫 걸음이며, 연구자의 개입이 배제되므로 결과에는 포함하지 않는 경우가 대부분이다. 그러나 본 연구는 의도치 않게 첫 수업에 연구자가 개입하게 되었고, 또 수업의 변화를 가시적으로 확인하기 쉽도록 결과에 첫 수업을 포함시켰다.

첫 수업 : 감상 순서가 뒤죽박죽되다.

수업 계획 및 실행. 첫 수업은 실행연구에서 사전조사와 동일하다는 인식 하에, 교과서에 제시된 예시를 충실히 계획하려 노력했다. 기존 미술교과의 4단계 감상법을 그대로 적용하고 교과서의 감상 부분에 자주 등장하는 작품인, 피카소의 《게르니카》¹⁵⁾를 감상하는 것으로 구성하였다. 현 미술교과서의 감상법은 교사의 질문-학생의 대답으로 이루어져 있기에, 수업 계획에서 교사의 질문 구성이 가장 중요한

15) 피카소(Picasso, Pablo Ruiz/스페인/1881~1973) 《게르니카》(캔버스에 유채 /349.3×776.6cm/ 1937년 작)

위치를 차지하고 있다.

<표 1> 교수·학습 과정안 1

학습순서	활동 내용	시간 (분)	<input type="checkbox"/> 자료 ※ 유의점
도입 및 공부할 작품 확인	◎ 분위기 환기하기 - 미술작품을 감상한 경험 이야기하기	5'	
활동1	◎ 마음 열기 - 작품의 첫 인상은 어떠한가요? - 무엇이 보이나요? - 무엇을 표현한 것일까요?	5'	<input type="checkbox"/> 《게르니카》 작품 사진
활동2	◎ 자세히 보기 - 그림에서 점, 선, 면의 모양은 어떠한가요? - 이 그림에서 통일감이 느껴지나요? 그렇다면 그 이유는 무엇인가요? - 어떤 색이 주로 사용되었나요? - 그림 속의 사람과 동물의 표정이 어떠한가요? - 이 그림의 색이 알록달록한 색이었다면 그림이 어떻게 되었을까요?	10'	
활동3	◎ 작가 의도 알아보기 - 작가는 왜 이런 모습들을 그렸을까요? - 왜 사람들은 울고 있을까요? - 그림에서 어떤 분위기를 느낄 수 있나요? - 그림을 보았을 때의 감정을, 왜 그렇게 느꼈는지 말해 보세요. - 작가는 우리에게 무슨 말을 하고 싶을까요? - 작가에게 가장 중요한 것은 무엇일까요? - 다른 생각을 가진 학생이 있나요? 그 이유는 무엇인가요?	10'	
활동4	◎ 평가하기 - 이 작품을 좋아하나요? 그 이유는 무엇인가요? - 이 작품은 왜 중요할까요?	5'	
정리	◎ 정리하기 - 피카소나 《게르니카》에 관해 이야기 나누기	5'	<input type="checkbox"/> 피카소와 《게르니카》 에 관련된 사진

분석 관점 설정 및 수업 분석. 대화주의는 개방성 그리고 "끝없는 이야기"를 전제로 하기에, 대화가 어느 방향으로 나아가는지 결코 알 수 없다(Bostad, et al., 2004, p. 2). 연구자는 기존 감상수업의 질문 및 순서를 잘 지키면서 수업을 진행하는 것으로 계획하였으나, 수업 중 자연스럽게 계획과 달라지는 대화의 흐름을 발견하며 당황스러움을 느꼈다. 기존 감상 수업의 네 단계를 철저히 따르겠다는 계획의 목표

는 이루지 못한 것이다.

본 수업이 실험연구의 초기실험이자 첫 실행이므로, 연구자는 수업 전에 수업 분석 관점을 정하지 않았다. 다만, 첫 수업을 하기 전 연구자가 주요 수업 분석 관점으로 예상한 것은 대화주의의 주요 특징인 “다성성, 의미 역동성, 내적 대화, 큰 대화”와 관련 있다. 그리고 이 분석 관점을 통해 첫 수업을 분석한 결과, 이러한 대화주의를 극대화하는 방향으로 감상수업을 진행하기 위해서는 기존 감상단계의 수정이 불가피했기에, 다음과 같이 세 가지의 분석 관점으로 결론짓게 되었다. 이 분석 관점은 다음에 이어지는 수업들에도 적용되었다. 다만, “이전 수업에서 분석한 내용이 다음 수업에서 동일하거나 수정할 점이 발견되지 않으면, 후자의 수업에서는 그 분석 내용을 생략”하기로 한다.

- 기존 4단계 감상의 방법 및 순서는 대화의 흐름에 따라 어떻게 수정해야 할까?
- 감상 수업 중 대화의 “다성성”, “의미 역동성”은 어떻게 활성화될 수 있을까?
- 수업 중 “내적 대화”와 “큰 대화”를 자극하기 위해 어떤 노력을 할 수 있을까?

위의 관점에 따라 연구자가 첫 수업을 분석한 내용은 다음과 같다.

자연스럽게 조정된 감상 순서. 첫째, 기존 감상 1단계 질문은 감상수업의 첫 포문을 여는 데에 적절하다. 교사질문 ①-1은 사전 계획된 게 아니라, 학생들에게 나누어준 작품 사진을 보내면서 자연스럽게 나온 질문이다. 그런데 이 질문은 감상 1단계 “무엇이 보이나요?”와 같은데도 수업 당시 연구자는 1단계 질문인지 인식하지 못하고 있다. 이 질문에 학생들은 대답하고, 다른 학생의 답에 또 답을 하며 추가 질문 없이도 꽤 길게 대화를 이어갈 수 있었다.

그런데 교사질문 ①-2를 보면, 연구자는 학생의 말에서부터 다음 질문을 끌어내는 것이 아니라, 준비된 1단계의 질문을 던지고 있다. 이 실수의 이유에는 두 가지가 있는데, 첫째로 앞선 질문 ①-1이 1단계 질문인지 인식하지 못할 만큼 자연스럽게 나와서 수업 전개 부분에 진입한 줄 몰랐고, 둘째, 이제 준비된 1단계 질문을 던짐으로써 수업을 진행해 나가야겠다는 목표의식 때문이었다.

연구자: 먼저 이 그림 곳곳을 살펴볼래? ①-1

찬혁: 사람 죽이는 것 같아.

연구자: 그래?

찬혁: 여기 목이 꺾여있고…….

예슬: 여기 등 같은 것도 있어요!

미호: 여기 눈인가? 아닌가?

연구자: 처음 딱 봤을 때, 첫 인상이 어때? ①-2

아이들: (다 함께 웅성웅성하며) 무서워요. 무서워요.

미호: 못 생겼어.

연구자: (웃으며) 못 생겼어? 뭔가 아름답지 않다는 느낌이지? 못 생겼다는 게?

아이들: 네. 네.

연구자: 무섭고, 아름답지 않아?

예술: 징그러워요.

연구자: 음. 징그럽고?

미호: 왜 몸이 다 합쳐져 있어요? ①

연구자: 응. 몸이 다 합쳐져 있고? 근데 왜 무섭고 못 생기고 징그러운 것 같아? ①-3

둘째, 수업의 대화 중 감상 1단계와 3단계는 자연스럽게 연결된다. 감상 1단계에서 “작가가 표현한 것들을 찾는 것”에서 3단계에서 “작가가 어떤 의도로 이렇게 표현했는지”로 대화가 흐르는 것은 당연한 것이다. 연구자가 준비된 질문 ①-2를 던지면서 1단계에 해당하는 활동 중임을 연구자가 인식한 상황에서, 갑자기 들어온 학생 질문 ①은 연구자를 당황하게 만든다. 작품의 첫 인상을 얘기하는 와중에 미호의 질문 ①이 대화의 흐름을 끊는 것으로 그 당시의 연구자에게 인식되었다. 미호는 첫 인상에서 “사람이나 동물 등의 물체가 겹쳐져 있는 모습”을 발견했고, 궁금함을 참지 못해 질문한 것이다. 또, 이 질문은 “작가는 왜 이런 모습을 그렸을까?”라는 3단계에 해당하는 것이고, 연구자는 단계에 맞춰 수업을 해야 했기에 학생의 질문을 다시 언급하기만 하고 교사질문 ①-3으로 황급히 넘어가고 있다. 현재 감상 계획처럼 1단계와 3단계가 각각 떨어지게 된다면, 자연스럽게 이어지는 대화의 과정 중 위와 같이 3단계 질문을 의도적으로 제거하고 2단계의 뒤로 미뤄야 할 것이다.

셋째, 감상 2단계와 4단계는 학생들의 대화에서 자연스럽게 전개되지 않으므로, 교사가 미리 질문을 준비하는 것이 감상에 도움이 된다. 다음 대화를 살펴보자.

연구자: 아, 그러면……. 어떤 색이 주로 사용되었어? ②-1

아이들: 검정색. 하얀색. 회색.

찬혁: 컬러가 있는 게 아니라. 진짜로 이 색이에요?

연구자: 어. 흑백톤이지? 이따가 실제 사진을 (컴퓨터로) 보여줄게.

예술: 야호!

(대화가 더 이상 이어지지 않고 침묵이 흐른다.)

연구자: 너희가 통일감이라는 말을 알아?

미호: 똑같은.

향미: 하나가 된 것.

연구자: 아, 하나가 된 것 같은?

예술: 아!

연구자: 이 화폭에서 통일감이 느껴져? ②-2

아이들: 네! 네.

연구자: 근데 왜 그럴까?

향미: 그림이 합쳐져 있는 것 같아가지고……. ②-1

연구자: 아, 그림이 서로 합쳐져 있는 느낌인 것 같아?

향미: 유리잔이 깨지면 서로……. ②-2

미호: 손 모양도 비슷해.

연구자: 아, 손 모양도 비슷하고. 쟁그랑, 유리잔이 깨졌는데 다시 합쳐진 그런 느낌이라는 거지? ②-3

향미: (고개를 끄덕인다.)

연구자: 그리고 또? 뭐 때문에 한 사람이 그린 것처럼 느껴질까?

찬혁: 사람이 죽은 걸 보니까 현충일이 생각 나. ②-2

연구자: 아, 현충일이 생각 나?

예술: 아, 맞아요.

감상 1단계와 3단계의 대화와는 달리, 조형 요소나 원리에 관한 질문을 포함하는 2단계는 교사의 질문 없이는 학생들의 대화 속에서 대부분 자연스럽게 나오지 않는다. 교사질문 ②-1, ②-2는 연구자가 준비한 2단계질문으로, 연구자가 준비한 질문에 대한 자연스러운 대화가 끊길 때 사용했다. 대화를 살펴보면 알 수 있는데, 교사질문 ②-1, ②-2는 문맥의 흐름 속에서 부자연스러워 보이기까지 한다.

그러나 교사가 감상수업 사전에 작품에서 자세히 살펴봐야 할 조형 요소와 원리를 파악하고, 질문을 구성하여 수업에 투입하는 것은 매우 중요한 일이다. 통일감에 대해 교사가 질문을 던지자, 향미는 ②-1, ②-2와 같이 이야기하고, 연구자가 ②-3과 같이 정리하는데, 이는 피카소 작품에서 흔히 발견할 수 있는 해체-조립 특성이다. 이 외에도 대화 중 아이들은 “합쳐져 있다.(①)”, “조각조각 나 있다.”, “나뉘어져 있고 다 함께 섞여 있다.”, “합성”, “피즐 같다.” 등 큐비즘의 특징을 여러 번 찾아내었는데, 그것이 연구자를 놀라게 하였다.

2단계 대화가 오가는 감상의 흐름에서 뜬금없어 보이는 ②-2와 같은 학생 반응도 있지만, 감상 3단계 작가의 의도인 “전쟁 비판, 희생자 애도”와 관련 있는 언급임을 알 수 있다. 이와 같이 2단계 질문을 교사가 준비하면 학생들은 생각보다 많은 것을 발견해 내고, 또 다른 주제로 대화가 넘어가고 하는 감상의 과정 중에서 순서가 뒤죽박죽되는 것은 당연하다. 교사의 역할은 작품 감상 시 반드시 필요하다고 생각

되는 질문을 준비할 뿐, 학생들에게 감상 단계는 그리 중요한 문제가 아니다.

“다성성 및 의미역동성”은 미술 감상 그 자체. 연구자가 수업의 대화 속에서 작품 해석에 관한 “다양한 목소리의 존중”, 다른 사람과의 대화 후 “학생의 생각 변화”를 확인하는 것은 그리 어려운 일이 아니었다. 수업에서 연구자가 일방적인 “가르치기”를 유보하고 한 일의 대부분은 맞장구치기(“아! 그렇구나!” 등), 질문 던지기(③-1), 말할 기회를 기다리는 학생 지목하기(③-2). 학생이 조리 있게 표현하지 못하는 것(㉓)을 다른 학생들이 이해할 수 있도록 정리하기(②-3, ③-3), 학생이 자신 없어 작게 얘기한 것을 한 번 더 말해주기 등이었다. 어찌다보니 연구자는 질문을 던진 후, 한 발자국 빠져 학생들이 얘기하는 것을 듣거나 이야기를 정리하는 “사회자” 같은 역할을 담당하게 되었다.

연구자: (중략) 그러면 작가가 중요하게 생각하고 있는 건 뭘까? ③-1

향미: 전쟁을 하지 말라는 경고 같아요.

미호: 동물을 합성하지 말라고.

연구자: 아, 동물을 가지고 실험하지 말라는 뜻이야?

찬혁: 말 안에 뽀족한 게 있는데? 고슴도치 아니에요, 고슴도치? 아, 이게 뭘지 알 것 같아요! 이거 말이랑 벌이랑 합성해서, 벌침 독인 거야.

연구자: 그래서 괴로운 거야?

예슬: 그래서 애(칼 들고 있는 사람)는 정의의 사도인 거지.

연구자: 음, 그럼 친구(향미)는 뭐라고 생각해? ③-2 작가가 우리에게 하고 싶은 말이 뭐라고 생각해?

향미: 이런 일이 없도록, 발생하지 말라? ㉓

연구자: 아, 무엇인지는 모르지만 뭔가 잔인한 일이 벌어지고 있는데, (이런 일을) 다시는 하지 말자는 뜻인 것 같아? ③-3

향미: 네.

미호: 저도요.

연구자: 아, 그래? 음……. 뭔가 우리들에게 경고를 날리는 그림이다?

다만, 감상수업 중 “대화의 다성성 및 의미역동성”의 발견이 교사의 신념 및 태도 때문 만이라고 단정 짓는 것은 좀 더 깊이 생각해봐야 할 문제이다. 미술 감상이 아니어도 억압적이지 않은 분위기의 모든 대화는 다의적이고 유동적일 수밖에 없기 때문에 “교사로 인해 미술 감상에서 대화가 살아났다”는 것은 과대 해석일 수 있다. 타인과 대화를 한다하더라도 미술 감상은 결국 감상자 마음속에서 이루어져야 하므로, 그 목적으로 가는 과정에서 교사는 학생 개개인이 생각을 말하고 다양한 사람들

의 목소리를 듣는 기회를 제공하는 소극적 역할을 담당할 뿐이다. 다시 말해, 연구자가 발견한 핵심은 미술 감상에서 교사의 역할이 중요하다는 것보다는, -교사가 방해하지만 않는다면(?)-"미술 감상의 성격이 본래 바흐친의 대화와 별반 다르지 않다"는 것이다.

“작품 설명”이 “대화의 다성성, 대화의 의미역동성”에 미치는 영향에 관한 우려. “정리하기”는 4단계 감상법에 포함된 게 아니라, 모든 과정이 끝난 후 수업을 정리하기 위해 연구자가 그냥 “습관적이고 피상적으로 만든” 수업의 한 단계였다. 일선 교사들은 잘 알고 있겠지만, 수업에서 도입과 정리를 제외한다는 것은 상상할 수 없는 일이기 때문이다. 그런데 “그냥 간단히 하고 넘어가려던” 이 정리하기는 학생들의 성원으로 인해 이어지는 다른 수업에서도 계속되게 된다.

일단 아래 대화를 살펴보면, 본 차시의 정리에서 교사가 피카소나 게르니카에 관한 이야기를 들려주는 과정이 학생들에게 “일방적인 가르치기”가 아니었는지 염려 되었다.

연구자: (찬혁이가 적는 걸 보면서) 게르니카. 게리니카 말고 게르니카. 근데 이 사람이 스페인에서 살진 않고 파리에서 활동했었거든. 그런데 어느 날 뉴스를 통해서 게르니카에 폭격이 쏟아졌다는 뉴스(소식)를 듣게 된 거야. 물론 전쟁 중이어서 군인들도 많았지만, 우리처럼 전쟁과 관련 없는 민간인들이 많이 살고 있었거든. 너희처럼? 아이와 어른 할 것 없이…… 여기 OO동 가운데 폭탄이 터져서 모두가 죽게 된 거지.

예슬: 아, 안 돼! 싫어.

연구자: 한 번에 1500명에서 2000명 정도의 사람이 죽어, (중략) 그런데 이걸 누가 봐도…….

향미: 무섭고.

위를 보면, 이전의 대화들과는 달리 교사의 설명이 대부분을 차지하고, 아이들은 교사의 설명을 열심히 듣고 자신의 감정을 단순히 표출한다. 연구자가 “장황하게 설명하기”를 멈출 수 없었던 이유는 “이 시간만을 기다렸다는 듯” 학생들의 눈이 너무나 반짝이고 있었기 때문이다! 이럴 때 교사들은 “아이들이 원하는 것”과 “아이들에게 이로운 것”이 같은 것인지를 고민하게 된다. 일방적 작품 설명 때문에 학생들과 지금까지 작품에 대해 나눈 다양한 의미와 방향의 대화가 딱 한 가지의 의미로 귀결되면 어떡하나?

그러나 수업 중 정리단계 일부분에서만 이러한 가르치기가 이루어졌고, 아이들은 작품에 대해 설명해줄기를 적극적으로 원했다. 따라서 작품 설명 과정을 삭제하

기보다는 다음 수업에는 “적절한 질문을 통한 대화 형태”로 정리하기를 이끄는 것이 좋겠다고 일단 결론짓게 되었다.

기존 감상수업에서 찾기 어려운 “내적 대화”와 “큰 대화” 수업 분석을 통해 연구자가 발견한 한 가지는 기존 감상법에서는 내적 대화와 큰 대화 자극을 위한 질문 자체가 없다는 점, 또 한 가지는 내적 대화와 큰 대화는 감상자 마음속에서 일어나고 긴 시간을 필요로 할 수 있기에 수업시간 내에 발견되지 않을 수 있다는 점이다. 그러나 연구자가 할 수 있는 일은 끝까지 그 실체를 확인할 수 없다하더라도, 포기하지 않고 “감상자 안에서 일어나는 내적 대화”와 “감상자와 작품 사이의 큰 대화”가 일어나도록 장을 계속 마련하는 것이다.

25분 안에 수업이 끝난 이유. 연구자가 예상한 원인은? 첫째, 연구자와의 처음의 만남이자 첫 수업이었기에, 학생들이 어색함 때문에 하고 싶은 말을 다 풀어내지 않았을 것이다. 둘째, 작품 선정이 4학년 학생 수준에 어려웠거나 학생들의 흥미를 끌지 못해서 이야기거리가 적었을 것이다. 수업을 거듭할수록 연구자와의 어색함은 점점 좋아지겠지만, 그냥 교과서에 많이 나왔던 작품, 유명한 작품보다는 “학생들이 이야기하고 싶어 하는, 흥미를 느낄만한 작품”으로 선정하는 것이 좋겠다.

두 번째 수업 : 대화가 산으로 가는가, 넓은 바다에 이르는가?

수업 계획 및 실행.

- 1) 자연스러운 대화의 흐름에 수업을 맡기는 것을 원칙으로 하되, 기존 감상의 1단계, 3단계를 합쳐서 활동 1의 교사질문을 구성하였다. 활동 2는 기존 감상법 2단계, 활동 3은 기존 감상의 4단계의 질문 구성으로 수정하였다.
- 2) 수업 중 대화의 “다성성”, “의미역동성”이 극대화될 수 있도록 “무슨 내용인지 정확하게 알 수 없고, 흥미를 느끼면서도 이야기거리가 많을 것으로 기대되는 작품”을 기준으로 하여 훈데르트바서의 《30일 간의 팩스 그림》¹⁶⁾으로 감상 작품을 선정하였다.
- 3) 학생들의 의견을 반영하여 정리하기의 작품 설명은 그대로 진행하되, 학생들의 반응에 민감하게 대응하면서 “일방적 가르치기를 최소화”할 수 있도록 한다.
- 4) 작품과의 대화인 “큰 대화”를 자극하기 위해 수업 초반에 침묵의 시간을, 개인 안에서 일어나는 변화인 “내적 대화”를 자극하기 위해 수업 후 과제를 내주기로 한다.

16) 훈데르트바서(Hundertwasser, Friedensreich/오스트리아/1928~2000) 《30일 간의 팩스 그림》(혼합매체/98.9×84.7cm/1994년 작)

<표 2> 교수·학습 과정안 2

학습순서	활동 내용	시간 (분)	<input type="checkbox"/> 자료 ※ 유의점
도입 및 공부할 작품 확인	◎ 마음 열기 - 첫! 1분 간 조용히 《30일 간의 팩스 그림》 > 보기 - 1분 동안 무슨 생각을 했는지 이야기 나누기	5'	<input type="checkbox"/> 《30일 간의 팩스 그림》 작품 사진 ※ 감상 과정 중 자연스럽게 나온 질문을 수용하며 대화를 이어간다.
활동1	◎ 작품 관찰 및 작가의 의도 알아보기 - 작품의 첫 인상은 어떠한가요? - 무엇이 보이나요? 눈에 보이는 것을 최대한 많이 말해 보세요. - 무엇을 표현한 것일까요? - 작가는 왜 이런 모습들을 그렸을까요? - 그림 속 사람들의 기분은 어떠한가요? - 그림을 보았을 때의 감정을, 왜 그렇게 느꼈는지 말해 보세요. - 작가는 친구에게 무슨 말을 하고 싶었던 걸까요? - 작가에게 가장 중요한 것은 무엇일까요?	15'	
활동2	◎ 더 자세히 살펴보기 - 그림에서 점, 선, 면의 모양은 어떠한가요? - 이 그림에서 통일감이 느껴지나요? 그렇다면 그 이유는 무엇인가요? - 작품 속 색은 어떠한가요? 어떠한 느낌이 드나요? - 그림 속 찾은 재미있는 사람이나 모양, 사물들을 말해 보세요. 왜 재미있나요?	10'	
활동3	◎ 평가하기 - 이 작품에 몇 점을 주고 싶나요? 그 이유는 무엇인가요? - 이 작품의 제목을 무엇으로 지어줄까요? - 처음 작품을 봤을 때와 지금을 비교하여 달라진 점이 있다면 말 해 보세요.	5'	
정리 및 과제	◎ 정리하기 - 훈데르트와 그의 작품 세계에 관해 이야기 나누기 ◎ 과제 안내하기 - 《게르니카》와 《30일 간의 팩스그림》을 보며, 생각이 바뀌어 나 새롭게 떠오르는 게 있다면 다음 시간 발표하기	5'	

수업 분석.

수업 순서와 관련하여 첫 수업에서 발견된 것 외에 특별한 것을 찾지 못했기에 첫 감상관점에 관한 분석결과는 생략하기로 한다.

수다 속에 핵심 심기. 두 번째 수업을 하면서 가장 고민되었던 점은 “대화의 흐름을 깨는 학생의 반응에 교사는 어떻게 반응해야 할까?”라는 문제였다. 아래 대화를 살펴보면, “도입”에서 연구자가 “큰 대화”와 관련된 질문 ④-1을 던진 이후, ④

-1부터 ④-3사이에는 교사의 질문과 관계없는 “활동1”의 “무엇이 보이나요?”, “무엇을 표현한 것일까요?”와 관련된 학생 반응이 산발적으로 일어난다. 본 수업에서는 이런 식으로 대화가 계속되다가, 교사나 향미(④-2)가 “어? 우리가 무슨 얘기하고 있었더라?”고 알아채면 다시 돌아가 그 얘기를 이어가기 일쑤였다. 예를 들어, 러시아의 궁전과 그림 속 무엇이 닮았다는 이야기에서 러시아가 얼마나 추운지로, 또, 러시아처럼 추운 나라가 어떻게 강대국이 될 수 있었는지 등으로 이야기가 흘러가는 것이었다. 이런 이유로 40분으로 계획한 본 수업은 약 50분이 소요되었다. 연구자가 시계를 보지 않았다면 아마 100분도 모자랐을 것이다. 끝도 없는 이야기가 이어지고 또 이어졌다.

연구자: (중략) 이 그림이 생명체라면 나에게 무슨 말을 할 것 같아? 아니면, 내가 이 그림한테 얘기를 한다면 뭐라고 얘기할 거야? ④-1

예술: 너 이상하다고……. ④-1

연구자: (웃으며) 너 이상하고 얘기할 거야? ‘너 이상한 것 같아.’ 이렇게?

예술: 네.

찬혁: 빨개요.

연구자: 얼굴이 빨개?

예술: 안 빨간데?

미호: (작품의 한 부분을 가리키며) 공기방울 같아.

연구자: 공기방울 같아?

향미: “(작품과) 얘기를 한다면” 이잖아. 선생님이 그렇게 물어봤잖아. ④-2

연구자: (웃는다.)

예술: (향미의 말을 무시하며) 이진 풍덩! 하는 사람 같은데?

찬혁: 그거 사람이야.

미호: 이거 사람이고, 이거 손이고, 얼굴.

찬혁: 와, 완전…….

예술: 여기는 2층에서 식사를 하고 있어.

연구자: 음…….

향미: 여기서는 매연이 뿜어져 나와요.

찬혁: 여기 손이 있어요!

향미: “너는 왜 이런 세상에 살고 있니?” 라고 말할 거예요. ④-3

찬혁: 여기 어디야? ④-4

연구자: “너는 왜 이런 세상에 살고 있니?” 라고 얘기할 거야? 그리고 찬혁이는 “여기 어디야?” 라고 물어볼 것 같아? 제일 궁금하지?

미호: 이거 뭐야? ④-5

연구자: 이거 뭐야?

향미: 나 여기 좀 초대해줘. ④-6

연구자: 나 여기 좀 초대해줘. 여기 들어가면 재미있을 것 같아, 애들아?

많은 교사들이 위의 대화를 살펴본다면, 불쑥불쑥 탄 소리를 하는 아이들과 그걸 차단하지 않는 연구자를 부정적으로 평가할 것이다. ④-2, ④-3을 보면 알 수 있지만, 향미는 대화의 흐름을 잘 인식하고 있으면서 교사질문의 의도를 빠르게 파악하여 반응하는 “의사소통능력”이 뛰어난 아이다. 반에 향미 같은 아이만 있다면 교사들이 하는 고민의 50%는 사라지겠지만, 학급에는 다양한 아이들이 있다. 평범한 아이들은 생각나는 대로 자기가 하고 싶은 이야기를 하고 대부분 무시당하기 일쑤다. 연구자의 수업을 처음부터 끝까지 관찰자로 참여한 담임교사는 “아이들이 하고 싶은 이야기를 다 할 수 있어서 신이 난 것 같다.”고 말했다. 아이들은 생각한 걸 말하고 싶어 했고, 함께 공유하고 싶어 했고, 작품에 대해 알고 싶어 했다.

그렇다면 미술 감상에 관한 경험이 전무 했던 아이들이었기에, 목표의 반, 아니 그 이상을 이미 달성한 게 아닌가? 우리가 수다를 떨다보면 대화를 타고 처음 말하던 주제와는 아주 동떨어진 괴상한 얘기를 할 때가 있지 않나? 그러면서 멋진 이야기가 만들어지기도 하는데, 그런 대화가 모두 무익하다고 할 수 있을까? 그런데 정해진 시간 안에 교사의 의도대로 수업 목표를 이끌어야 하는 경우에 이런 식의 대화는 매우 곤란한 게 아닌가? 연구자의 걱정거리는 미술 감상이 “무계획적인 수다”처럼 되어야 하는 건지, 아니면 “체계적인 수업”이 돼야 하는 것인지의 갈등에서 비롯되었다. 연구자는 미술 감상이 전자처럼 되어야 한다고 생각하지만, 학생들이 작품의 감상을 통해 꼭 이야기를 나누었으면 하는 것에는 집중하여 대화를 풀어나갈 수 있도록 학생들에게 양해를 구하는 것이 좋겠다고 현실과 타협했다.

큰 대화를 위한 시도와 절망. 작품과의 대화, 즉 “큰 대화”를 자극하기 위해 만든 교사질문 ④-1에 학생들은 ④-1, ④-3, ④-4, ④-5, ④-6으로 대답한다. “작품과 서로 이야기를 한다면?”이라는 아주 창의적인(?)질문, 학생들이 평생 들어보지 못한 질문이기에 아이들의 재미있는 반응, 거기서 계속 뻗어나가는 이야기를 기대했었는데……. 아이들에게서 아주 개인적이면서도 단순한 대답들이 나왔고, 거기에서 또 다른 대화로 이어지지 않았다. 아이들에게 질문이 이상하고 어려웠을까? 아니면 아이들의 표현력이 부족해서 그런 걸까? 아니면 “큰 대화”는 쉽게 일어나지 않는 건지도 모르겠다. 어느 날 운명처럼 만난, 짜릿한 전기가 오는 감동이 있는 그런 작품을 만나고 나서야 그런 경험을 하게 되는지도 모른다. 학생에게서 큰 대화가 일어날 수 있도록 교사가 할 수 있는 일은 그냥 질문을 던지고 생각할 기회를 제공하고 구경이나 하면 되는 것인지, 정말 교사가 더 도와줄 수 있는 부분은 없는지……. 다른 대안

이 떠오르지 않는다면, 다시 시도하는 수밖에는 없다.

작품이나 작가 이야기 속에서도 발현되는 대화의 “다성성”, “의미역동성”
 두 번째 수업의 가장 큰 성과는 첫 수업에서의 가장 큰 고민과 연결되어 있다. 지난 첫 수업은 연구자가 작품이나 작가에 관한 정보전달에 급급한 나머지 학생들을 대화의 관객으로 만들었다. 이번 수업에서는 의도적으로 “교사의 설명은 최대한 짧게” 끊어 하고, 거기에 아이들이 반응하면서, 대화의 변두리에서 중심부로 학생들을 이끌 수 있었다. 교사의 세세한 설명 없이도 학생들은 작품의 내용을 발견하기도 하고 (㉕-1), 비슷해 보이는 다른 건축가를 언급하기도 하고 (㉕-2), 훈데르트바서 작품의 주요 특징 (㉕-3)을 찾아내기도 한다. 또, 학생들은 대화 속에서 생겨난 궁금증을 질문 (㉕-4, ㉕-5)하면서 그 이후의 대화의 내용을 점점 풍성하게 만든다.

연구자: (훈데르트바서의 건축물을 보며) 호텔을 디자인한 거래, 이 사람이. ㉕-1

향미: 이 사람이 여행하면서 본 건물을 그림(‘30일간의 팩스그림’)에 나타낸 것 같아요. ㉕-1

연구자: 음. 건물을 여기(<30일간의 팩스그림>)에 표현한 것 같아? 아…….

향미: 이거 가우디 같아. ㉕-2

예술: 맞아, 맞아.

연구자: 그 사람보다는 이 사람이 좀 컬러풀하네?

미호: (건축물 사진에서 부분을 가리키며) 이거 동글동글해요.

예술: 달팽이 같아요. ㉕-3

연구자: 이 사람이 나선형을 좋아했어. ㉕-2

예술: 아이스크림 좋아했겠네요? ㉕-4

향미: 근데 직선을 왜 싫어했어요? ㉕-5

(중략)

연구자: 그렇지. 해를 봐도, 나무를 봐도, 개미를 봐도 직선을 찾아보기가 힘들잖아.

찬혁: (팔을 보며) 직선!

연구자: (웃으며) 우리 팔을 봐도 미세하게 다 곡선이야. 직선처럼 보여도.

미호: (책상을 가리키며) 직선. 직선.

예술: 향미 안경도 직선이에요.

향미: 이건 인간이 만든 거잖아.

예술: 이것도 인간이 만든 거라서, 명찰도 네모야.

이번 수업에서는 대화가 기존에 말하던 흐름에서 벗어나 산으로 가기도 하고,

작가 및 작품과 관련된 이야기 속에서 대화가 바다로 가듯이 그 범위가 넓어지기도 하였다. 대화중의 탄 소리처럼 보이는 것도 대화의 범위를 넓혀나가는 역할을 할 때가 있다. 연구자가 수업을 하는 중에는 학생들의 탄 소리가 염려되었지만, 수업을 분석한 후에는 교사의 질문에 학생들이 돌아가며 대답을 한 마디씩 한 후 대화가 칼로 무 자르듯 끝나는 상황이 더 문제였다는 것을 인식하게 되었다.

세 번째 수업 : 내적 대화와 큰 대화를 위한 불씨

수업 계획 및 실행.

- 1) 감상 순서와 질문하는 방법은 두 번째 수업과 동일하게 하되, 지난 수업을 참고하여 활동 별 시간을 예상하고 조금 조정하였다. 수업 순서 및 방법에는 변화가 없는데, 수업 중 그 단점을 더 발견하지 못했기 때문이다.
- 2) 수업 전, 학생들에게 대화의 주제에 더 집중할 수 있도록 주문하고, 대화 흐름과 관계없는 학생의 반응은 교사가 메모하여 관련 내용이 나오면 다시 언급하기로 계획하였다.
- 3) 연구대상자인 학생들이 감상수업 및 미술관 경험도 매우 부족하므로, 동시대 현대미술을 소개하며 이야기를 나누고 싶었다. 감상 작품은 최정화의 《청소하는 꽃》¹⁷⁾으로 선정하였다. 동시대 우리나라 미술작품이면서도, 평범하면서도 신기한 재료를 사용한 입체작품으로, 학생들에게서 재미있고 다양한 반응을 이끌 수 있으리라 생각했다.

17) 최정화(한국/1961~) 《청소하는 꽃》(혼합재료/가변설치/2013년 작)

<표3> 교수·학습 과정안 3

학습순서	활동 내용	시간 (분)	<input type="checkbox"/> 자료 ※ 유의점
도입 및 공부할 작품 확인	◎ 지난 수업의 작품 돌아보기 - 《게르니카》와 《30일 간의 팩스그림》에 관한 생각 나누기 ◎ 마음 열기 - 셋! 1분 간 조용히 《청소하는 꽃》을 보기 - 1분 동안 무슨 생각을 했는지 이야기 나누기	10'	<input type="checkbox"/> 자료 《청소하는 꽃》 작품 사진 ※ 감상 과정 중 자연스럽게 나온 질문을 수용하며 대화를 이어간다.
활동1	◎ 작품 관찰 및 작가의 의도 알아보기 - 작품의 첫 인상은 어떠한가요? - 무엇이 보이나요? 눈에 보이는 것을 최대한 많이 말해 보세요. - 작품의 재료는 무엇인가요? 나라면 어떤 재료로 표현할까요? - 무엇을 표현한 것일까요? - 작가는 왜 이런 모습들을 그렸을까요? - 작품을 보았을 때의 감정을, 왜 그렇게 느꼈는지 말해 보세요. - 작가는 우리에게 무슨 말을 하고 싶었던 걸까요? - 작가가 작품을 만들 때 가장 중요하게 생각한 것은 무엇일까요?	10'	
활동2	◎ 더 자세히 살펴보기 - 그림에서 점, 선, 면의 모양은 어떠한가요? - 이 그림에서 조화로움, 통일감이 느껴지나요? 그렇다면 그 이유는 무엇인가요? - 작품 속 색은 어떠한가요? 어떠한 느낌이 드나요? - 작품의 재미있는 점을 말해 보세요. 무엇이 재미있나요?	7'	
활동3	◎ 평가하기 - 이 작품에 몇 점을 주고 싶나요? 그 이유는 무엇인가요? - 이 작품의 제목을 무엇으로 지어줄까요? - 처음 작품을 봤을 때와 지금을 비교하여 달라진 점이 있다면 말해 보세요.	5'	
정리	◎ 정리하기 - 최정화와 그의 작품, 독특한 재료를 사용하는 현대 미술에 관해 이야기 나누기	8'	

수업 분석.

감상순서 및 방법, 대화의 다성성 및 의미역동성과 관련한 감상 관점에 있어서 이전 수업과 달리 특별한 점을 발견하지 못했기에 지면에 따로 신지 않기로 하였다.

“내적 대화”에 대한 희망과 교사의 한계. 연구자는 지난 시간 감상한 두 작품에 대한 학생들의 생각 변화를 알아보기 위해 두 번째 수업의 과제이자, 이번 세 번째 수업의 “도입”에서 “지난 수업의 작품 돌아보기” 활동을 마련했다. 이번 수업은 예술이가 결석하여 나머지 세 명과 함께 했는데, 세 명 모두 지난 수업 후 감상한 작품이 떠오르는 경험을 했다고 밝혔다. 내적 대화의 질은 또 다른 문제겠지만, “이번 시간 감상한 작품에 대해 생각해 보고, 다음 시간에 말하기”라는 단순한 과제는 더 나은 방법을 아직 발견하지 못했기에, 아무 조치도 취하지 않는 것보다는-“내적 대화를 자극”하는 데에 도움을 주는 것 같다.

연구자: 지난 시간 게르니카랑 30일 간의 팩스그림을 보고서……

아이들: 네.

연구자: 자기 생각이 바뀐 경험이 있다거나, 아니면 지나가다가 갑자기 그 그림이 떠오르는 상황이 생겼다가 그런 경험들을 혹시 한 적 있는지 궁금하거든? ⑥ 생각이 바뀌었거나……. 없으면 없다고 해도 돼.

찬혁, 향미: 저요, 저요.

향미: 제가 저번 주 일요일 날 그걸 배우고 나서 놀러갔는데, 거기에 굉장히 사람이 많아가지고…… 차는 별로 없는데 사람은 엄청 많아 가지고 아빠가 막 신기하다고 그러고…… 아파트 옥상이…… 아파트 옥상에 평평한 데가 있는데, 거기 사람들이 고기를 구워 밤에, 고기 구워 먹고 그러고 있으니까…… 그게 생각이 났어요. ⑥-1

연구자: 아, 그걸 보니까 훈데르트바서의 팩스그림이 생각이 났어? 사람이 바글바글 하고, 지붕 위에서 식사하는 그림도 있었고? 아, 그것 때문에 그림이 생각이 났구나?

향미: (고개를 끄덕인다.)

(중략)

연구자: 미호는 상상해 봤다며.

미호: 상상해 봤는데, 약간…… 좀 더 나은 느낌이에요. ⑥-2

교사질문 ⑥에 향미는 훈데르트바서 작품의 한 부분과 현실 생활에서 발견한 한 장면의 공통점(⑥-1)을, 미호는 작품이 더 좋아졌다는 자신의 감정(⑥-2)을 이야기한다. 향미가 더 자세하고 분명하게 작품과 관련한 자신의 경험담을 이야기하고 있긴 하지만, 오히려 연구자는 표현 능력이 부족하기는 해도 미호(⑥-2)에게서 “내적 대화”와 더 가까운 것이 일어난 것으로 보았다. 내적 대화가 “시간의 흐름에 따라 변하는 마음이나 생각”이라면, 향미는 삶 속에서 작품을 떠올린 경험을 이야기한 것이지만, 미호는 작품에 대해 떠올릴 때의 느낌이 점점 호감으로 변하는 것을 인식했

기 때문이다.

다만, 향미가 자신의 삶 속에서 미술 작품을 떠올린 이 경험이 내적 대화에 실패했다고 결론짓기에는 이른 감이 있다. 내적 대화가 본인 안에서 일어났음에도 알아채지 못했을 수 있으며, 몇 분 후에, 아니 몇 년이 지난 후에도 갑자기 일어날 수 있기 때문이다. 연구자는 단지 “질문을 던진 바로 이 순간”의 “내적 대화”를 학생의 “한정된 표현”을 통해 알 수 있을 뿐이다.

“큰 대화”를 자극하기 위한 질문. “큰 대화”와 관련한 지난 수업의 고민은 “학생이 연구자가 던진 질문에 대답을 하기는 했지만, 그것이 진짜 큰 대화가 일어났다고 할 수 있을까?”하는 문제였다. 그렇게 확신할 수 있다면 더할 나위 없이 좋겠다. 지난 수업에서는 “작품과 대화를 한다면?”이라는 질문이 너무 학생들에게 너무 인위적으로 느껴져서 대화가 풍성해지지 않는지 고민했다면, 세 번째 이번 수업에서는 그것이 “아이들에게는 전혀 어렵지 않은 질문”이라는 확신을 하게 되었다. 아래 학생의 반응을 살펴보면, 새롭게 만든 교사질문 ⑦-1보다는 기존 수업과 동일한 질문인 ⑦-2가 “큰 대화”를 위해 더 적절해 보인다.

연구자: 이제 1분이 지났어. 이 작품을 조용히 봤는데, 무슨 생각 했는지 아무 얘기나 해 줄래? ⑦-1

미호: 우리 전통…… 뭐지? 투…… ⑦-1

찬혁: 투호, 투호!

(중략)

연구자: 아, 어디서 봤어?

찬혁: 저희 친할머니 집에 농사기구요. 팽이랑 삼이랑 이런 거 모아놓는 데……. ⑦-2

연구자: 아……. (웃으며) 이렇게 꽂아두시니까?

찬혁: 네.

연구자: 아…….

향미: 이건 청소하는 청소도구들 같아요. ⑦-3

연구자: 그렇지.

미호: 이건 가발 같아요. ⑦-4

(중략)

연구자: 그럼 애가 미술작품이 아니고, 나랑 마음을 주고받을 수 있는, 마음을 주고받을 수 있는 생명체라면…… 애는 나한테 뭐라고 얘기할 것 같아? 아니면 나는 애한테 뭐라고 얘기하고 싶어? ⑦-2

미호: 너는 왜 이렇게 살고 있니? ⑦-5

연구자: 너는 왜 이렇게 살고 있지?

찬혁: 너는 대가족……. 대가족이다. ㉞-6

연구자: 너희는 참 대가족이다. 아…….

미호: 몇 명이야?

향미: 애네들이 나보고 청소를 해 달라고. ㉞-7

미호: 10명도 넘겠다.

연구자: 아……. “나를 가지고 청소를 좀 해줘.” 이럴 것 같아?

향미: (고개를 끄덕인다.)

연구자: 정말 대가족인데? 몇십명 되겠는데? 몇 평안에 웅기종이 모여 사는 가족 같다는 거지?

미호: (고개를 끄덕인다.)

찬혁: 근데 막…… 가족이 밖으로 나와 있는데요?

연구자: (웃으며) 너무 키가 커서 밖으로 막 나와 있네?

1분간의 침묵 시간 동안 떠올린 생각을 묻는 교사질문 ㉞-1은 너무나 열려있기 때문에, 학생들은 자신의 사전 지식(㉞-1)이나 경험과 관련짓기(㉞-2), 작품 속에서 보이는 것을 그대로 말하기(㉞-3), 작품에서 보이는 것이 우리 주변의 어떤 물건과 닮아 있는지 말하기(㉞-4) 등 하고 싶은 말을 쏟아낸다. 이 대화 자체에 문제가 있는 건 아니지만, 이 질문에 관한 반응은 “활동1”에서의 대화 내용과 매우 유사해지고, 또, “작품과의 대화”와 관련한 대화로 전혀 이어지지 않는다.

반면, 교사질문 ㉞-2 “작품이 생명체라면 어떤 대화를 나눌까?” 하는 질문에 학생들은 ㉞-5, ㉞-6, ㉞-7과 같은 재미있는 반응을 보인다. 아마 교사가 이런 어이 없는(?) 질문을 던지지 않았다면 위와 같은 내용의 대화는 절대 존재할 수 없을 것이다. “작품과 대화를 나눈다면?”이라는 가정은 상상력을 잃어버린 성인의 기준에서는 어색하기만 하지만, 아이들에게는 전혀 거리낌 없이 대답할 수 있고 즐거운 대화를 만들어 가는 기폭제가 되는 것 같다.

V. 결론

감상교육 자체가 잘 이루어지지 않는 현실을 알고 있기에, 연구자는 “교과서에 제시된 대로” 감상수업을 하는 일선 교사들을 존경한다. 교사들의 미술 감상교육에 있어서 교과서 의존도를 이해한다면, 더욱 교육과정 및 교과서를 구성하는 연구자들은 기존 미술교과서 감상 부분을 자주 들여다보고 개선해 나갈 필요가 있다고 생각한다. 본 연구는 교과서의 감상교육이 오랫동안 정체되고 있는 시점에서, 교과서의 4단

게 감상법을 이론적으로 비판한 연구들의 한계를 인식하였다. 따라서 연구자는 현장 개선에 매우 적합한 연구방법인 실행연구를 이용하여, 대화주의의 입장에서 기존 미술 감상의 대안을 마련하고자 하였다. 세 번의 수업 실행과 개선을 통한 미술 감상수업 방안에 관한 결론은 다음과 같다.

첫째, 기존 미술 감상의 1단계+3단계를 활동1로, 기존 2단계를 활동2로, 기존 4단계를 활동3으로 수정할 것을 제안한다. 연구자는 첫 실행에서 기존 감상법 1단계의 질문으로부터 시작된 대화가 자연스럽게 3단계로 연결됨을 발견하였다. 기존 감상단계를 고수하기 위해서는 1단계의 교사질문-학생의 대답이 핑퐁식으로 되면서, 대화의 흐름으로부터 뺏어 나온 학생의 질문이나 반응을 애써 모른 척 해야 하는 것이다. 2단계가 1단계와 3단계를 억지로 막고 있는 형상인 현재 교과서의 단계별 감상에서는 자유롭고 풍성해지는 대화는 이루어질 수 없다. 또, 기존 감상 1단계는 편안하게 감상 수업을 시작할 때 적절한 질문으로 구성되어 있고, 기존 2단계는 조형요소와 원리 등 감상 시 반드시 필요하다고 생각되는 감상 관점을 제공하며, 4단계는 아이들이 작품에 대한 자신의 생각을 정리하는 데에 도움이 된다는 장점도 발견하였다.

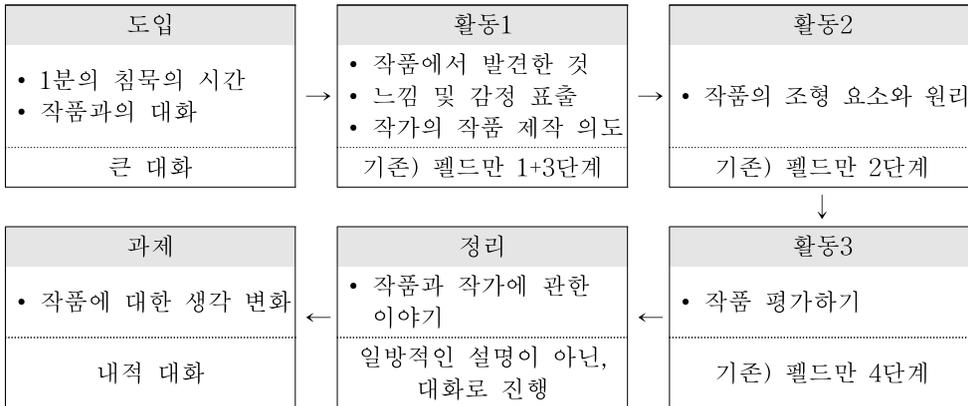
둘째, 도입에 작품과의 “큰 대화”를 위한 침묵의 시간을, 과제로 작품에 대해 떠올려보는 “내적 대화”를 위한 시간을 제공한다. 기존 미술 감상은 스스로 마음의 소리에 집중하는 기회, 나와 내 주변을 새롭게 인식하는 데에 도움을 주기 어렵다. 불행하게도 다수의 성인이 그러할 것이라고 예상하지만, 연구대상자 모두 “삶에서 미술작품을 떠올리는, 자신이나 주변의 무언가와 미술작품을 연결지어보는 경험”이 그 전엔 전무했다. 완벽하지는 않지만, 작품과의 대화인 “큰 대화”를 위한 시간 및 발문과 “내적 대화”를 자극하기 위한 과제 및 발문은 학생들로 하여금 작품과 자기 자신, 주변에 대한 새로운 발견을 이끌 수 있다.

셋째, 정리에서 “작품과 작가에 관한 이야기”를 도입하되, 일방적인 교사 설명이 아니라, “질문’으로부터 파생된 대화”로서 감상할 수 있도록 한다. 학생들이 가장 기다렸던 시간은 “도대체 작가는 어떤 사람이고, 왜 이런 작품을 만들게 되었는지, 작가의 다른 작품들은 어떤지” 알게 되는 정리 부분이었다. 첫 수업 후 연구자는 작품과 작가에 관한 이야기를 학생들이 일방적으로 듣게 되는 이 부분을 삭제하려고 하였으나, 학생들의 강력한 요청으로 실행에 옮기지 못하였다. 두 번째 수업부터는 작품이나 작가에 관한 설명을 짧게 끊어가며 학생들의 대화를 이끌면서, 작품이나 작가에 관한 내용이 오히려 풍성해지게 되었다.

넷째, 연구자는 체계적인 수업과 같이 미술 감상을 계획하되, 학생들에게 실제 감상수업은 “재미있는 수다”처럼 느껴지도록 진행되어야 한다. 교사는 감상 활동별 사전 질문을 준비하되, 실제 수업에서 감상 단계가 뒤섞이거나 학생들이 딴 소리 하는 것을 두려워하지 않을 필요가 있다. 다만, 수업 중 교사는 학생들이 대화의 흐름

에서 얼마나 벗어났고 얼마나 가까워지고 있는지를 인식하고 있어야 할 것이다. 학생들의 대화가 좀처럼 돌아오지 않을 때, 교사는 학생들이 그것을 알게 할 필요는 있다고 생각한다.

위와 같이 수업할 수 있다면 미술 감상은 대화주의의 주요 특징인 “다성성”, “의미역동성”은 자연스럽게 발현될 수밖에 없다. 다음 <그림 3>은 연구에서 얻은 결론을 바탕으로 한 “대화중심 미술 감상”의 절차 및 내용이다.



<그림 3> 대화중심 미술 감상

세 번의 수업을 하면서 연구자는 “넓은 들판에서 양이 풀을 뜯고 나면, 목동이 양을 데리고 다음 목초지로 이동하는 장면”을 떠올렸다. 아래의 장면이 대화이며, 연구 과정, 미술 감상 그 자체다.

양들은 자유롭게 개별로 또는 함께 행동하기도 한다. 어떤 양은 목동 가까이에 서 풀을 뜯고, 어떤 양은 조금 더 멀리 나가서 놀곤 하는데, 목동은 양이 지평선 너머 사라지지 않는 한 초조해하지 않는다. 이 지역에 서식하는 풀 맛을 보고나면 목동이 휘슬을 불어 양을 모이게 하고 다른 지역으로 이동하는 식이다. 어떤 양은 금방 모이고 어떤 양은 풀을 뜯거나 놀다가 천천히 합류하기도 하지만 시간이 좀 걸리더라도 함께 자리를 옮긴다. 목동은 다음에는 어디로 이동해야 할지 계획할 때 물가에 들렀다 가는 것을 꼭 염두에 둔다.

참고문헌

- 강영돈 (2016). 바흐친의 대화주의 관점으로 멜빌의 「모비딕」 다시읽기. *인문사회* 21, 74), 797-812.
- 교육부 (2015). *미술과 교육과정*. 교육부 고시 제2015-74호 [별책 13], 5.
- 국순옥 (2001). *콘래드의 주요 작품에 나타난 바흐친의 대화주의*. 박사학위논문. 성균관대학교.
- 기윤옥 · 오익수 (2017). 초등학생의 자기조절력 향상을 위한 긍정적 타임아웃 실행 연구. *초등상담연구*, 16(4), 437-456.
- 김영희 · 권민균 (2015). 유아교사의 논픽션도서 활용능력 향상을 위한 실행연구. *어린이문학교육연구*, 16(1), 87-113.
- 김옥동(편)(1992). *포스트모더니즘과 포스트구조주의*. 서울: 학지사.
- 김주완 (2005). 예술창작의 존재론적 본질. *철학연구*, 11, 193-213.
- 김진원, 송민경, 이슬아, 유명 (2017). 중도입국청소년의 직업훈련에 관한 참여 실행 연구: 조선족 청소년을 중심으로. *한국청소년연구*, 28(2), 63-99.
- 김창아 · 김영순 (2013). 교육연극을 활용한 다문화 대안학교의 한국어교육 프로그램 실행연구. *교육과학연구*, 44(3), 241-269.
- 김현령 · 임부연 (2016). 협력적 실행연구를 경험한 교사의 내러티브 탐구. *학습자중심교과교육연구*, 16(6), 899-920.
- 박대권 (2013). 협동적 게임을 적용한 체육수업 실행연구. *학습자중심교과교육연구*, 13(5), 383-411.
- 박영옥 (2015). *보고 듣고 만지는 현대사상: 예술이 현상해낸 사상의 모습들*. 서울: 바다출판사
- 박정애 (2015). 펠드만 법칙 미술감상의 문제점과 그 대안. *미술과 교육Journal of Research in Art Education*, 16(3), 19-38.
- 박휘락 (2003). *미술감상과 미술비평 교육*. 서울: 시공사.
- 손지현 (2015). 미술교육에서 실행연구의 방향과 방법론에 관한 고찰. *미술교육연구* 논총, 40, 51-72.
- 안금희 · 라현숙 (2006). 미술관 체험 활동을 통한 미술 감상 프로그램의 실행 연구. *미술교육논총*, 20(2), 251-284.
- 원미은 · 임부연 (2015). 초등학교 미술 감상수업에서 대화주의 탐색. *미술교육논총*, 29(2), 91-118.
- 유지영 · 권효숙 (2015). 초등학교 고학년 학생의 수업집중력 향상을 위한 뇌교육 실행연구. *뇌교육연구*, 9(16), 93-128.
- 이강은 (2011). *미하일 바흐친과 폴리포니아*. 서울: 역락.

- 이명희 · 이제경 (2014). 실행연구를 통한 진로저널 프로그램의 효과: 수능 직전 고3 학생을 중심으로. *열린교육연구*, 22(4), 249-278.
- 이은적, 류재만, 전성수, 김홍숙 (2013). *재미있는 미술감상 수업: 통합적인 미술 감상과 비평의 이론과 실제*. 서울: 예경.
- 이재영 (2008). 구성주의와 지식의 본질: 미술교육에서의 사회비평 이론과 비평적 탐구의 필요성. *미술과 교육 Journal of Research in Art Education*, 9(1), 1-21.
- 정민수(2015). 성찰협력형 수업연구에 대한 실행연구. *열린교육연구*, 23(1), 75-104.
- 조용환 (2015). 현장연구와 실행연구. *교육인류학연구*, 18(4), 1-49.
- Anderson, T. (1986). The Feldman method of art criticism: Is it adequate for the socially concerned art educator? *Journal of Social Theory in Art Education*, 6, 59-70.
- Anderson, T. (1988). A structure for pedagogical art criticism. *Studies in Art Education*. 30(1), 28-38.
- Bakhtin, M. M. (1986). *Speech genres and other late essays*. TX: University of Texas Press.
- Bostad, F., Brandist, C., Evensen, L. S., & Faber, H. C. (2004). *Bakhtinian perspectives on language and culture: meaning in language, art and new media*. NY: Palgrave macmillan.
- Burns, A. (2012). *The Cambridge guide to pedagogy and practice in second language teaching*. NY: Cambridge university press. 289-297.
- Collier, J. (1945). United States Indian administration as a laboratory of ethnic relations. *Social Research*, 12(3), 265-303.
- Hodgkinson, H. L. (1957). Action research--A critique. *Journal of Educational Sociology*, 31(4), 137-153.
- Kemmis, S. (1980). Action research in retrospect and prospect. *ATInual Meeting of the Australian Association for Research in Education*, 1-22. (ERIC. ED 200560.)
- Kemmis, S., & McTaggart, R. (1998). *The action research planner*(3rd ed.). Geelong, Victoria: Deakin university press.
- Kemmis, S., & McTaggart, R. (2008). *Strategies of qualitative inquiry*(3rd ed.). LA: SAGE publications. 271-330.
- Lewin, K. (1946). Action research and minority problems. *Journal of Social Issues*, 2, 34-46.
- Marrow, A. J. (1977). *The practical theorist: The life and works of Kurt Lewin*. NY: Teachers college press.

Abstract

Finding the Alternatives to Feldman's Art Appreciation - Action Research of Art Appreciation Education Looked at from Review Bakhtin's Dialogism Perspective -

Sa-Ra Kim

Daejeon Kyochon Elementary School

This study was aimed at arranging an alternative to Feldman's appreciation at the point in time that appreciation education of art textbook was being stagnant for a long time. The researcher recognized the limit of researchers who theoretically criticized the Feldman's appreciation method and tried to find the alternative to the existing art appreciation by means of the action research proper for the improvement of educational field. At the same time, the current art appreciation was analyzed newly through the dialogism as finding out there were many implications given to the art appreciation by Bakhtin's dialogism.

"Dialogue-oriented art appreciation", a conclusion on the art appreciation class plan through three-time action and improvement, is suggested as follows. First, the existing stage 1 + stage 3 of art appreciation are modified into the activity 1, existing stage 2 into activity 2, and existing stage 4 into activity 3. Second, the time of silence for the "big dialogue" with the work and the assignment for "Internal dialogue" recollecting the work is provided for the introduction. Third, students are instructed to appreciate as the dialogue deriving from the question rather than the unilateral teacher's account, while introducing "Story about an artwork and artist". Fourth, the researcher should plan the art appreciation as the systematic class while letting students feel as if the real appreciation class is an "interesting chatter".

논문접수 2018. 07. 19	심사수정 2018. 08. 03	게재확정 2018. 08. 06
-------------------	-------------------	-------------------

나를 만나는 시간: 노령화시대의 미술관교육 프로그램 MeetMe¹⁾

정혜연

홍익대학교 조교수

요 약

급속한 노령화는 우리 사회에 치매 노인층의 증가로 이어지고 있다. 본 연구는 노령인구의 문화예술향유 기회가 주는 교육적 의미를 이해하기 위해 치매나 알츠하이머를 앓고 있는 노인 대상의 미술관에서의 교육 프로그램의 구조와 특징을 알아보고, 그 프로그램의 참여자의 경험을 이해하려 하였다. 본 연구의 사례는 뉴욕현대미술관(MoMA)의 MeetMe로 MetLife Foundation의 지원을 받아 2007년부터 2014년까지 운영되었다.

MeetMe는 치매 환자와 간병 가족이 짝을 이루어야만 참여가 가능하며, 참여자는 인간의 감정에 관한 주제를 선택하고 프로그램에 참여하게 된다. MeetMe는 참여자들에게 관찰, 묘사, 해석, 삶으로의 연결, 참여자의 대화 연결 짓기 과정을 통해 치매 환자 참여자들이 미술작품과 관계를 맺어나가도록 구조화되어 있었다. MeetMe 참여자들은 MeetMe의 경험이 개인 스스로에게 지적 자극(Intellectual Stimulation)이 되었다고 하면서 배움에 대한 기회가 자신들의 일상생활과 자신에 대한 의미를 변화시켰고, 자신과 가족의 공유된 경험(Shared Experiences)이 자신들의 정체성을 확인하도록 하였다. 또한 치매 질병으로 인한 사회관계의 위축에서 벗어나 사회적 상호작용(Social Interaction)의 변화를 가져왔음을 확인했다.

주제어

미술관 교육(art museum education), 노령화 시대(aging society), 관련성(relevance), 치매 환자(people with dementia), 문화적 접근성(cultural access), 관계 미학(relational aesthetics)

서언

우리사회는 급격한 노령화를 겪고 있다. 한국사회에 속한 사람이라면 누구나 한국사회의 노령화가 세계 어느 나라보다 빨라 초고령화 사회로 진입할 것을 알고 있을 것

1) 본 연구는 홍익대학교 연구비를 지원받아 수행된 연구임.

이다. 오늘날 우리는 ‘고령화 사회’, ‘100세 시대’ ‘노인문제’ 등의 단어들을 주변에서 쉽게 접하고 있다. 이는 이미 우리나라에서 인구의 사회적 구조의 변화를 설명한다. 통계청(2017)에 따르면, 한국인의 평균수명은 2017년 남자 76.15세, 여자 82.88세로, 2020년에는 남자 78.04, 여자 84.6으로 평균수명이 계속적으로 증가하고 있다. 연령이 증가하면서 노인성 질환인 치매의 유병률은 급속히 늘어나게 되며, 65세가 지나면 그 수는 5년마다 두 배씩 증가한다. 2005년 발표된 세계 치매 유병률(통계청, 2017)에 대한 Delphi Consensus Study의 하면, 매 해 세계적으로 460만 명의 새로운 치매 환자가 발생하여 2008년 지구상에는 약 3810만의 치매 환자가 있을 것으로 추정되었다. 우리나라에서도 이미 고령화 사회에 따른 치매 환자의 증가를 보이고 있으며, 2030년에는 백만 명, 2050년에는 2백만 명에 이를 것으로 예측되어, 이에 따른 사회, 경제적 부담 또한 크게 증가할 전망이다.

노령화 시대에서 우리 사회의 또 다른 문제는 노인층의 빈곤이다. 2015년 한국의 노인빈곤율은 49.6%로 OECD 국가 중 1위였다. 노인 파산도 급속도로 늘어나고 있는데 서울중앙지법 파산부에서 2016년 1, 2월 두 달간의 파산선고를 받은 사람 중 60대 이상의 노인 파산자가 24.8%에 달하는 것(통계청, 2017)으로 집계됐다. 노인 파산의 이유는 생활비와 병원비 때문이라고 한다. 이러한 현실 속에서 현재의 노령화에 대한 우리 사회의 대책은 주로 경제적 복지에 관한 것이다. 은퇴 후 생활 자급에 대한 복지, 그리고 질병에 대한 의료 혜택에 초점이 맞추어져 있다. 특히 치매 환자의 경우, 그 의료비와 돌봄에 대한 비용에만 그 대책이 쏠려 있다. 즉, 고령화정책이 노인복지 서비스에만 치중함으로써 고령자 자신의 능력개발이나 자아실현 등 질적인 영역에 대한 중요성은 간과되어 왔다.

인간의 삶의 질은 결코 경제적 재화의 풍요로 이루어지는 것은 아니다. 우리의 정부는 우리 사회의 풍요와 삶의 질 향상을 위해 문화 복지에 많은 투자와 지원이 이루어지고 있다. 그러나 문화 복지 혹은 문화 예술에 대한 향유 문제는 젊은 성인이나 아동에 초점이 맞추어져 있으며, 노인층에 대해서는 문화 복지보다는 의료나 경제 복지에만 초점을 맞추고 있다. 특히 치매를 앓는 노인들은 그 의료와 돌봄의 직접적 지원만을 고려하며, 문화적 혜택은 소외되고 있다. 문화예술기관에서 노인을 위한 프로그램을 운영하는 경우는 큰 증가를 보이고 있으나, 치매환자는 대상이 되지 않는 경우가 대부분이다.

최근 미국의 미술관들의 가장 큰 교육프로그램의 증가는 이러한 알츠하이머나 치매를 앓고 있는 노인과 그 돌보는 가족을 위한 프로그램이다. 이러한 프로그램을 통해 알츠하이머 노인에게 미술작품을 감상하고 그 느낌을 나누는 것의 효과에 대해 연일 보도되고 있다. 그에 비해 우리나라의 경우 대부분의 미술관에서는 노인을 위한 교육 프로그램을 제공하고 있으나, 대부분 감상 투어정도이다. 치매노인을 위한 프로그램으로는 환기미술관에서 제공했었으나 지금은 운영되지 않고 있고 최근 국

립현대미술관에서 신설되긴 했으나 아직 초기 운영단계에 있다(국립현대미술관, 2017). 본 연구는 노령인구의 문화예술향유 기회가 주는 교육의 의미를 이해하기 위해 치매나 알츠하이머를 앓고 있는 노인 대상의 미술관에서의 교육 프로그램의 구조와 특징을 파악하고, 그 프로그램의 참여자의 경험을 이해하는 것을 목적으로 한다. 본 연구의 사례는 뉴욕현대미술관(MoMA)의 MeetMe이다. MoMA 알츠하이머 프로젝트는 MoMA 교육부서의 특별 기획 사업으로 개인 후원에 의해 시작되어 보험회사인 MetLife Foundation의 지원을 받아 2007년부터 2014년까지 운영되었다. MeetMe는 치매 환자와 가족의 관계를 확인하는 것과 전체 참여자 그룹이 함께 나누는 공동체를 강조한다. 또한 모든 치매 참여자가 자신의 존재감을 느끼고 협력하고 지지를 받는 분위기에서 진행하는 것을 목표로 한다. 현재 프로그램이 진행을 되고 있으나 2014년 이후 프로그램은 숫자적으로 줄어든 상태이다. 본 연구는 치매 노인의 미술관에서 작품 감상의 경험을 이해함을 통해 노령화시대에 노인 인구의 문화예술향유 능력의 중요성을 일깨우고 사회문화교육기관으로서 미술관의 교육적 역할에 대해 재조명하려 한다.

본 연구는 하나의 교육프로그램의 특징만을 연구하는 사례 연구이다. 사례의 특성은 문헌 연구와 교육 담당자와의 전자메일 교환을 통해서만 자료가 수집되었다. 자료의 수집에 한계에도 불구하고 연구 프로그램의 특성상 다른 경로의 자료 과정의 접근이 어렵다. 이 연구의 문헌은 MoMA가 인정한 자료로만 한정하여 그 특성을 왜곡시키지 않으려 하였다. 또한 사진 자료와 같은 개인의 신상에 관한 정보는 연구 자료에서 배제하였다.

노인 예술교육의 필요성

일반적으로 고령화란 과학, 기술의 발달로 평균수명이 연장되면서 65세 이상 노인인구의 비율 증가와 저출산으로 인한 사회 전반적인 연령대가 높아지면서 나타나는 사회적 변화를 지칭한다(장창수, 2011). 전체인구에 대한 노인인구의 비율이 높아짐에 따라 사회복지의 부담이 증가하게 되는 동시에 생산가능 인구비율의 감소, 노동력의 고령화, 세대 간의 갈등 등 다양한 사회적 문제를 일으키게 된다.

고령화는 노인층의 양적 증가와 더불어 점차 사회전반의 생활과 교육수준이 높아지면서 노년층의 사회적 지위와 수준도 향상시키게 된다. 고령화가 진전될수록 노년층의 정보 습득 및 활용능력, 여가에 대한 욕구, 문화 활동 수준 등이 높아질 것이고, 수명이 길어지고 개인의 삶에서 노년기가 길어짐으로서 일생에서 노년기가 차지하는 의미와 그 중요성도 증가하게 된다. 이에 따라 노년기를 의미 있게 보낼 수 있도록 사회에서는 노인 일자리 창출, 다양한 자원봉사 활동, 사회참여, 문화 학습

활동에 대한 보장이 중요하게 된다. 노인들을 자립시키고, 능동적인 주체가 될 수 있도록 돕는 방법으로 노인교육의 중요도는 커지고 있다 (한정란, 박성희, 원영희, 최일선, 2008). 장창수(2011)는 현대사회에서 노인교육에 주목해야하는 이유가 사회적 환경변화로 평생학습사회의 출현과 급속한 사회변화 속 세대 간 갈등, 노인에 대한 시각의 변화, 노인교육에 대한 노인들의 욕구변화, 평생교육에 대한 욕구증대 등에 있다고 한다. 특히 노인을 사회적, 신체적 약자로 보기 보다는 사회를 위해 공헌하고 봉사할 수 있는 잠재력을 지닌 자원으로 보아야 한다는 시각이 대두되면서 노인이 지닌 능력을 계발해야할 교육에 초점을 맞출 수 있는 노인교육의 필요성을 강조하고 있다. 현대 사회의 노인은 과거에 비해 건강수준, 경제력, 학력 등이 향상됨에 따라 자아실현과 더불어 사회에서 스스로의 영향력을 증대하고 싶어 하며 노인에 대한 새로운 정체성을 창출한다고 주장한다.

고영직과 안태호(2017)는 우리 사회가 노년층에 대해 ‘문제’의 대상이 될 때만 정책적 관심의 대상이 되었으며, 문화예술교육 프로그램의 경우 ‘공급자’의 관점에서 각종 문화 예술교육 프로그램을 제공하는 형태를 관행처럼 답습했기 때문에 노인의 각각의 개인적 삶을 존중하지 못한 채 기능주의 교육으로만 흐르고 있다고 지적하고 있다. 기능주의를 넘어선 노인 교육 수업이 되기 위해서는 가르침이 아니라 배움이라는 관점에서 새로 짜야 한다. 고영직과 안태호(2017)의 연구에 의하면 가르침의 관점이 아닌 배움의 관점에서 디자인한 예술 수업에 참여한 노인들이 연령의 한계를 넘어 새로운 이야기를 만들어내고 해석하는 주체로 변화되어 새로운 자아상을 연출할 수 있다고 한다.

기영화, 김남숙, 김선주, 성정은(2015)의 연구보고서 ‘문화예술교육 모델 발굴 연구’는 “노인은 경제활동뿐만 아니라, 적극적으로 지속적으로 다양한 문화적 사회 활동에 참가함으로써 전 생애에 걸쳐 문화적 권리를 향유할 수 있어야 한다.”(p. 15)고 강조하고 있다. 이와 동시에 이 보고서는 문화적 향유자로서 노인들의 삶을 보장하기 위해서는 세대 간의 가치문제, 노인들의 부족한 여가문화 문제 그리고 문화예술에 관한 관심의 증대라는 측면에서 노인의 문화예술교육 문제를 다루어야 한다고 주장한다. 한정란, 박성희, 원영희, 최일선(2008)의 ‘문화예술교육 효과분석 연구’는 65세 이상 저소득 노인 129명을 대상으로 구조방정식을 사용하여 분석한 결과, 노인들이 문화예술교육을 통해 ‘몸과 마음이 치유’되고, ‘생활의 활력과 새로운 의욕’이 생기고, ‘잃었던 꿈과 자신의 인생을 찾았다’고 한다. 또한 ‘자기변화와 자아실현’ 및 ‘자신감’을 갖게 되고, ‘가족과의 관계가 재형성’되며 ‘동년배들과 어울리는 시간’이 되고 ‘인생의 보람’을 느끼며 ‘예술 자체를 즐기는 것’으로 나타났다는 것이다. 즉, 참여자들은 문화예술교육이 새로운 경험인 동시에 자신을 치유하는 과정이었으며, 자신과는 전혀 상관없을 것 같았던 문화 예술적 경험이 생활의 활력, 그리고 무엇인가를 하고 싶다는 새로운 욕구를 갖게 되는 동기가 되었다고 한다. 노년기 예술을 배우

는 과정은 노인참여자들에게 잃었던 꿈을 다시 찾는 과정이었다는 것이다. 문화소의 노인계층에 대하여서는 저소득 노인 집단을 대상으로 문화접근성 정도가 우울감에 미치는 영향과, 문화접근성과 우울감 간의 관계에서 삶에 대한 만족도의 매개 효과를 검토하였다. 그러나 이러한 연구들은 인지장애를 겪는 치매 노인은 예술적 경험보다는 예술의 치유효과에만 초점이 맞춰져 예술작품을 감상하고 관계력을 생성해 나가는 것이 인지도와 삶의 가치에 어떤 영향을 미치고 있는지에 대한 연구는 많지 않다.

예술작품과의 관계력, 그리고 사고력

그린(Greene, 1988)은 미적 경험이라는 것은 인지적으로 어떤 작품을 이해하는 것과는 다르다고 한다. 어떤 작품을 인지적으로 배워서 그 작품에 관해 더 많이 아는 것과는 달리, 한 사람의 개인이 예술 작품을 감정적으로 느끼고 의식적으로 만나며, 작품의 여러 겹과 깊이가 마음에 들어오는 순간을 경험하게 되는 순간에 일어나는 경험을 의미한다. 이러한 경험은 작품 앞에 서 있다고 해서도, 혹은 작가의 의도나 정보 등을 알게 되었다고 해서 오는 것이 아니라, 작품을 바라보는 사람이 의식적으로 작품과의 관계를 맺으려는 의도를 가지고 작품을 바라보는 어느 순간, 그 작품이 내 앞에 현존하게 되고, 자신과의 관계를 찾게 되며, 새로운 가능성을 모색하게 되어서, 작품의 의미가 무엇인지 찾고 싶은 순간을 맞이하게 되는 경험이라는 것이다. 이러한 경험은 우리의 의식에 변화를 가지고와서 우리가 접하는 세상을 다르게 바라볼 수 있게 하는 힘이 있다고 한다. 그런데 이러한 작품과의 개별적인 교류는 언제 어떻게 일어날지 알 수 없으며, 작품에 관한 정보, 즉 작품이 생겨난 배경이나 작가의 의도나 미술 사조 등을 많이 습득하고 있다고 해서 개인적 친밀함이 늘어나는 것도 아니나, 한 사람을 변화시킬 큰 힘을 가진다고 주장한다.

예술 작품에 대한 이해는 예술 작품 그 자체에서만 나오는 것이 아니다. 동시대 미학자인 부리오(부리오, 2011; 박정애, 2011 재인용)는 미술 작품은 감상자와 만날 때 비로소 의미를 가진다고 한다. 즉, 예술 작품을 이해하는 것은 작가가 예술 작품을 완성할 때 내재되어 있는 것이 아니라 감상자와 예술 작품이 만날 때 생겨나게 되므로, 예술 작품의 완성은 예술 작품이 감상자에 의해 감상되는 관계까지를 포함하고 있다. 이러한 관계가 형성되어 만들어질 때 감상자는 자신의 외부적 세계와 관련된 자신만의 의미를 찾게 되므로, 자신만의 독특한 이해를 만들어내고 이 과정이 미적 경험을 만들어 내게 된다. 그러므로 미적 경험은 지각적이며 인지적인 깨달음을 포함할 수밖에 없지만, 인지적인 배움이 이러한 미적 경험의 조건은 아니라는 것이다. 다시 말해, 미술작품을 창작하고 감상하는 행위는 미술작품과의 관계력이

그 핵심이며, 이 관계력은 바라보는 사람 자신이 누구인지를 알게 하며, 자신이 아닌 타인을 이해하고 공감하도록 하여준다.

미술 작품과의 ‘관계력’은 또한, 창조성을 정의할 때 사용되는 사회 문화적 맥락과 상통한다. 칙첸트미하이(Csikszentmihalyi, 1996)는 창의성은 개인적 사고와 사회문화적 맥락사이의 상호작용임을 주장한다. 만약 창의성을 보고, 이해하고, 무언가를 하는데 있어 새롭고 독특한 방식이라고 정의한다면, 무엇이 새롭고 독특한 것인지에 대한 질문을 가질 수밖에 없고, 그 질문의 바탕은 기존의 사회적 구조를 가지고 새로운 재해석의 관점으로 대두되기 때문이다. 즉, 창의성은 현존하는 시대적 문화적 상징과 규칙, 절차 등에 의해 어떤 생각이 독특하고 참신한 창의성을 갖는지 그렇지 않은지를 결정되기 때문이다. 따라서 창의성은 현존하는 사회문화적 맥락 안에서 무언가 문제를 발견하고 새로운 눈으로 바라보는 과정에서 생겨나는, 사회구조와의 관계적 맥락을 전제로 할 수밖에 없다. 창의성에 대한 각기 다른 정의와 논의가 있으나 창의성 함양이 미술관 교육의 하나의 궁극적 목표라면 이러한 관계력에 더욱 주목할 수밖에 없다.

이와 비슷한 맥락으로 포크와 디어킹(Falk & Dierking, 2000)은 관람객의 사전 지식과 전시물 사이의 간극에 대해 설명한 바 있다. 박물관/미술관에서의 경험은 개 개인의 과거의 경험으로 이루어진 사전 지식이 박물관/미술관에서 만난 어떠한 정보와 만나 새로운 지식을 구성하는 과정이라는 것이다. 이것이 관람객의 관람 경험을 구성하게 되는데 만일 박물관/미술관에서 접하게 되는 정보들이 과거의 경험과 지식으로 이해가 가지 않으면 학습의 경험이 이루어지기 힘들어 관람객이 좌절하게 될 수도 있다고 주장한다. 다른 저서에서 포크(Falk & Dierking, 2008)는 관람경험을 이해하는데 가장 중요한 요소는 관람객의 ‘정체성 구성(construct of identity)’이라고 말한다. 포크는 관람객의 정체성에 근거한 욕구, 또는 박물관에 대한 시각, 관람에 거는 기대는 관람객이 이전에 겪은 관람경험들이 모여 형성된다고 하면서 특히 함께 하는 관람 집단이 형성하는 집단 경험의 중요성을 역설하였다. 다시 말해, 관람객은 어떤 집단의 일원으로 박물관/미술관을 방문하며, 함께 방문한 집단과 박물관/미술관에서 얻게 되는 정보와 그 정보에 대한 해석을 공유하고, 이러한 활동은 집단안의 신뢰를 강화하고 집단의 해석적 의미를 만들어 낸다.

탈론(Tallon, 2008)은 오늘날의 박물관/미술관의 방문객은 관람객이라기보다는 작가라고 하면서 방문객들은 적극적으로 의미를 만들어내고 내용을 창작한다고 한다. 작품과 전시에 스스로 동기를 가지고 관계를 맺는 것은 방문객 개인의 기억과 문화적 배경을 가지고 작품의 해석을 개인화 한다는 것이다. 이러한 주장은 후퍼그린힐(Hooper-Greenhill, 2000)이 1990년대부터 박물관/미술관의 교육적 역할이 관람객에게 정보에 대한 인지적 습득에서 개인적 관련성²⁾(relevance)을 구성해나가는 것으

2) 관련성은 영문의 relevance를 본 연구자가 번역한 용어로, ‘관련을 맺어나가는,’ ‘관계를

로 전환되고 있다고 주장했다. 이 관련성의 개념은 사이먼(Simon, 2016)에 의해 구체화되었다. 사이먼은 관련성에 대하여 박물관/미술관 관람객이 박물관에서의 모든 활동에 주의력을 가져온다고 하면서, 관련성 형성은 박물관/미술관이 관람객의 문을 열고 들어가 그들로 하여금 마음을 열수 있는 가능성을 만들어 내는 것이 핵심이다. 이러한 문을 열도록 하는 것이 쉽게 일어나지는 않으나 만일 관람객이 박물관/미술관과의 관련성을 만들어내기 시작하면 박물관 관람자 개인은 박물관/미술관의 외부자로 그 기관을 소비하는 것을 넘어 박물관/미술관의 내부자와 같은 소유권을 획득하도록 한다고 주장한다.

나를 만나는 시간: 치매환자를 위한 미술관 프로그램의 실제

MeetMe 프로그램의 목표는 참여 노인들이 미술 작품과의 관계맺음을 통해 자기 자신에 대해 다가가는 시간을 만드는 것에 있다. 이러한 목표를 위한 프로그램의 구조와 특징은 다음과 같다.

MeetMe의 구조

MeetMe 프로그램의 구조에는 몇 가지 중요한 특징이 있다. 프로그램의 참여자는 반드시 치매환자와 환자를 돌보는 보호자 2인으로 구성되어야만 하며, 참여자는 작품을 감상하기 위한 주제를 주어진 것 가운데 선택할 수 있다. MeetMe의 참여자는 치매 노인과 간병 파트너로 치매 노인과 함께 오는 간병 파트너의 관계를 중요시 여긴다. 간병 파트너는 배우자인 경우가 대부분이며 자녀인 경우도 빈번하다. 간병 가족이 전화나 인터넷으로 사진 신청하여 프로그램에 참여할 수 있다. 참가비는 무료이며 대부분의 프로그램은 MoMA의 휴관일에 진행된다. 그러므로 다른 관람자들은 거의 없는 MeetMe의 참여자들만이 갤러리에 있는 상태에서 진행되었으며, 프로그램 진행시 간의 의자를 제공하여 참여자의 편의를 배려한다.

MoMA의 교육사들은 미술 및 건강 전문가가 치매를 가진 사람들이 예술에 접근 할 수 있게 만드는 방법에 관한 교육 자료를 함께 개발하였다. MoMA의 교수방법으로 예술 작품과의 관계를 만들어내는 것(Engagement with art)이라고 한다. MoMA관계자들은 이러한 관계 맺기가 치매환자와 간병인에게 자신을 의미 있게 표현할 수 있는 기회를 제공하기 때문에 그 중요도가 지대하다고 한다. 작품의 세심한 관찰과 토론을 통해 예술 작품과 관계를 맺는 것은 치매환자와 간병보호자에게 다음

형성해 나아가는, '상관이 있는' 등으로 이해될 수 있다. 본 연구에 중요한 개념으로 박물관/미술관과 개인의 연결고리를 형성하고 유대를 만들어내어 관람자가 외부의 소비자 아니라 박물관/미술관과 자신이 친구 같은 관계를 맺어나감을 의미한다.

과 같은 기회를 제공하려 노력한다.

- 예술작품과 작가에 대해 탐구하고 아이디어 공유하기
- 지적인 자극(intellectual stimulation)을 경험하기
- 개인적인 이야기와 우리가 사는 세상 사이의 연결을 만들기
- 개인의 경험과 장기 기억에 다가가기
- 개인의 성장을 증진시키는 의미 있는 활동에 참여하기

MeetMe 교육사들은 MeetMe를 다음과 같은 초대로 시작한다. 프로그램의 시작에서부터 감상 내내 ‘우리’라는 배움의 공동체를 강조한다.

오늘 ‘우리’는 일반적인 박물관/미술관의 투어와는 다르게 4-5개의 작품만을 깊게 감상하고 이 작품들에 대해 이야기를 나누려 합니다. 이 모든 것이 ‘우리’가 함께 만들어가는 대화라는 것을 강조하고 싶습니다. 저는 ‘우리’ 모두가 이러한 대화에 참여하였으면 합니다. 오늘 ‘우리’의 주제는 발렌타인 데이이지요, 그러니까 사랑에 관한 것입니다.

이와 같은 방식으로 시작한 프로그램은 정해진 주제를 MoMA의 소장품 4-5개를 다음과 같은 순서로 함께 감상한다.

1) 관찰

참여자들은 작품을 충분한 시간에 관찰하도록 유도된다. 작품에 관해서 말로 설명하기 이전에 작품과의 충분한 시간을 갖도록 한다.

2) 묘사

작품에 관해 본 것을 말로 표현하도록 한다. 교육사는 “이 작품에서 무엇이 보이나요? 작품에 등장하는 사람이나 장소를 몇 단어로 설명해 보세요.”와 같은 말로 표현을 유도한다. 이 후 좀 더 구체적인 묘사 혹은 작품의 시각적 이미지를 요약하고 설명하도록 유도된다.

3) 해석

구체적 묘사이후에는 작품의 주제, 등장인물이나 사물, 구도, 표현 기법, 역사적 사회적 맥락 등에 대해 자신의 해석을 이야기한다. 가능한 다양한 자신의 의견을 공유한다.

4) 삶으로의 연결

지금까지 묘사와 해석을 통해 얻은 아이디어를 자신의 삶으로 연결하기. 이 과정은 새로운 통찰력과 상호작용을 이끌어 내려 노력하는 부분이다. 참여자 서로가 편하게 의견을 공유하며, 특히 치매 환자와 보호자 사이의 즐거운 대화를 이어나가도록 한다.

5) 마무리

모든 프로그램의 진행 상황에 나온 이야기의 실타래들을 모두 꺼내어 와서 여러 다른 아이디어를 이야기로 엮어 나간다. 이 과정에서 그 날의 모든 경험이 자신에게 어떤 의미이며, 가치를 가져오는지 공유한다.

참여자들의 경험

MeetMe의 참여자들은 프로그램 참여 경험에 대해 다양하게 진술하고 있다. 많은 참여자는 MeetMe를 “큰 축복,” “선물”이라고 묘사하며, 자신들의 삶이 어떻게 변화하였는지를 진술했다. 첫째 참여자들은 MeetMe의 경험이 개인 스스로에게 지적인 자극(Intellectual Stimulation)이 되었다고 하면서 배움에 대한 기회를 갖게 되며, 지적인 자극을 받았다고 한다. 이러한 미술작품과의 경험은 마치 “축복(blessing)”을 받은 것 같았다고 진술했다.

둘째 참여자들은 또한 다른 사람과의 관계 변화를 이야기한다. 참여자들은 자신과 가족의 공유된 경험(Shared Experiences)의 중요성을 언급했다. 치매 환자의 가족들 또한 치매환자와 자신들과의 공유된 경험의 중요성을 언급했다. 특히 부부 참여자가 이러한 진술을 많이 했다. 대부분의 치매 환자의 가족은 가족으로서의 정체성과 관계를 잊고 환자와 돌보는 간병인이 되어 가는 경우가 많다. MeetMe에서의 경험은 부부라는 자신들의 정체성을 확인하도록 하여 준다고 말했다. 동반인이 자녀인 경우에도 환자를 돌보며 잃어가는 가족으로서의 관계를 회복하고 편안함과 안락함 그리고 부모님과 친밀해진 경험을 말했다.

셋째 타인과의 관계변화에 대해 언급했는데 치매환자들이 사회적 상호작용(Social Interaction)의 변화를 진술했다. 많은 치매환자 부부는 과거의 타인과 맺어왔던 “보통의” 사회관계들을 수치심과 위축감으로 인해 잃어간다. MeetMe 참여자들은 이 프로그램을 통해 자신감을 회복하여 사회관계를 다시금 만들어가는 계기가 되었다고 말한다. 또한 동시에, 갤러리 안에서 벌어지는 다른 참여자와 맺어진 관계가 프로그램 이후에도 확장되어 고립에서 벗어날 수 있었다고 말한다.

넷째 MeetMe 참여자들은 이와 같은 경험이 가능하게 한 근본적이지가 가장 중요한 특징으로 환영받는 분위기(Accepting Environment)를 언급했다. 참여자들은 MoMA의 교육사들은 다른 MoMA의 직원들과 함께 프로그램 참여자에게 안전하고 편안하게 느끼는 분위기를 창출했기 때문에, 치매 질환에 대한 수치로부터 잠시라도 벗어나 MoMA의 작품과 MoMA 자체를 즐길 수 있었다고 말한다.

나를 만나는 시간: 치매환자를 위한 미술관 프로그램의 의미

작품과 만나기 위한 완전한 접근성

MeetMe에서 감상 작품은 MoMA의 대표작들인 반 고흐의 ‘별이 빛나는 밤,’ 피카소의 ‘아비뇽의 처녀들,’ 모네의 ‘수련’ 등과 같은 대표 작품들을 포함한다. 이러한 작품들은 MoMA 오픈 시간 내내 많은 관람객들이 감상하고 싶어 하기 때문에, 관람객이 이 작품 앞에서 온전한 시간을 가지고 감상하기에는 다른 관람객과 공간을 공유해야만 하며, 시간적으로 다른 관람객에 양보를 해야 하는 경우가 빈번하다. MeetMe가 이루어지는 시간은 MoMA가 다른 일반관람이 이루어지지 않는 시간에 행하여지기 다른 관람객이 없이 조용한 분위기에서 치매환자와 가족들이 다른 사람들의 시선에서 벗어나 혼돈이 없는 안전함을 느끼도록 배려되어 있다. 한 갤러리 안에서 하나의 작품에 MeetMe 참여자와 교육사, 안전요원만이 있는 상태에서 간의 의자에 앉아 편안한 분위기에서 이루어지는 수업은 프로그램 참여자의 모든 관심이 집중될 수 있는 분위기를 만들어 낸다. 이러한 물리적, 시간적 환경은 개인이 예술 작품을 감정적으로 느끼고 의식적으로 만날 수 있는, 그리하여 작품의 여러 겹과 깊이가 마음에 들어오는 순간을 경험하도록(Greene, 1988) 완전한 접근성을 허용한다.

MeetMe는 교육사와 참여자가 말로 자신의 느낌을 표현하기 전에 작품을 충분한 시간에 관찰하도록 유도된다. 이후 자신이 본 것을 발견한 것을 말로 표현하고 본 것들, 즉 시각적 표현들을 작품의 주제, 등장인물이나 사물, 구도, 표현 기법, 역사적 사회적 맥락 등에 대해 자신의 해석을 이야기하고 이를 공유하도록 의도된다. 그 이후 묘사와 해석을 통해 얻은 아이디어를 자신의 삶으로 연결하도록 유도된다. 참여자 자신의 통찰력으로 발견한 것을 서로가 편하게 의견을 공유하며, 특히 치매 환자와 보호자 사이의 즐거운 대화를 이어나가도록 한다. 이러한 과정은 참여자가 자신의 외부적 세계와 관련되는 자신만의 의미를 찾게 되므로, 자신만의 독특한 이해를 만들어내고 이 과정이 미적 경험을 만들어 내게 된다(박정애, 2011). 다시 말해 MeetMe의 참여자는 치매 환자가 아니라 한 사람의 개인으로서 작품과 전시에 스스로 동기를 가지고 관계를 맺어 해석을 개인화 하도록 돕는다.

협력과 지지

프로그램 진행 내내 교육사는 이 대화가 ‘우리’가 함께 만들어 감을 강조한다. 교육사는 프로그램의 주제, 예를 들어 ‘사랑’에 대해 작품의 요소를 통해 참여자들이 자신들의 감정을 말하도록 유도한다. 교육사는 참여자들의 이야기를 함께 들어주는 역할을 하며 다른 참여자들이 모든 대화에 참여하도록 돕지만, 프로그램을 이끌어 나가는 교사가 아니라 대화를 함께 만들어가는 조력자의 역할을 하여 프로그램 전체의 대화가 함께 만들어가는 작품과의 경험이 되도록 유도한다. 교육사는 작품의 의미에

대해 전달하는 사람이 아니라 교육사가 참여자의 관점과 아이디어를 이해하고 배움이 되는 경험을 제공한다(고영직, 안태호, 2017).

치매 환자들의 작품에 관한 의견은 때로 작품의 상황을 잘 못 이해하거나 작품의 문맥적 의미를 파악하지 못하는 경우도 자주 발생한다. 또한 프로그램 참여자들이 인지력과 자기 통제력을 잃고, 갑자기 뛰어간다든지 전혀 상관이 없는 말이나 소리를 내는 돌발 상황이 벌어지기도 한다.³⁾ 이때 교육사들은 다가가서 안아준다거나 입맞춤을 해주기도 한다. 이러한 행동은 교육사가 자신들을 완벽히 이해가고 다가가는 사람으로 인지하게 된다. 이러한 협력과 지지의 과정은 참여자가 자신을 온전한 인격체이자 프로그램의 주체가 되도록 하여 자신이 인정되는 경험을 가져오게 된다. 작품의 간단한 개인적인 인증의 과정을 느끼도록 유도한다.

가족으로서의 정체성

MeetMe프로그램에서 참여자들이 공동적으로 언급한 가장 큰 변화는 치매노인과 참여 가족의 관계 변화이다. 오래된 질환으로 대부분의 치매환자와 가족 특히 부부의 경우 부부라는 가족 관계를 잃고 환자와 돌보는 사람이 되어 있는 경우가 대부분이다. 일상에 대화도 병과 일상생활에 국한되기 일쑤다. 치매 환자의 가족들은 치매환자와 자신들과의 공유된 경험(Shared Experiences)이 일상으로 확대되고 참여 후 감상했던 작품을 사진으로 보면서 그에 대한 대화를 나누게 되었다고 한다. 이러한 경험은 가족이라는 정체성을 회복시켰다는 것이다(Falk, 2008). 참여자들의 이러한 정체성 변화는 타인들과의 관계도 회복시켰다. 많은 치매환자 부부는 보통의 사회관계들이 수치심과 위축감으로 인해 잃었었으나, MeetMe 프로그램이 사회관계를 만들어가는 자신감을 회복시켰다는 것이다. 또한 참여자 그룹은, 갤러리 안에서 벌어지는 사회관계가 프로그램 이후에도 확장되어 자신의 사회적 상호 관계가 넓어지는 경험이 지속된다고 말한다.

결론 및 제언

본 연구는 급속히 노령화가 이루어지는 우리 사회에서 노인들의 문제가 경제적 의료적 복지에만 국한된 현실 속에서 노인을 위한 특히 치매 노인을 위한 예술교육의 중요성을 알아보고자 시작되었다. 치매 노인이 미술 작품을 감상하면서 자신과 가족 간의 대화를 나누는 프로그램의 시초가 된 MoMA의 MeetMe를 사례를 통해 치매

3) MeetMe의 참여는 치매의 경중에 의해 제한되지는 않고 참여자와 보호자의 신청에 전적으로 의지한다. 많은 경우 경중의 치매 환자들이 많으나 돌발 상황이 벌어질 가능성에 교육사들은 늘 대비하고 있다.

대상 노인 미술관 교육 프로그램의 구조와 특징은 어떠하며, 그 프로그램의 참여자의 경험을 이해하려 하였다.

MeetMe의 구조는 참여자가 작품을 깊게 관찰하고 자신의 생각을 말로 표현하고 그 본 것들을 해석하는 과정을 통해 자신과의 삶의 연관을 찾아가도록 구조화 되어 있었다. 이 과정에서 참여자는 작품과의 시간적 공간적 완전한 접근이 가능한 환경에서 자신을 지지하고 환대하는 분위기 속에서 자신의 모든 생각을 공유하는 공동체 학습을 하게 되었다. 이러한 학습은 참여자가 대화 공동체, 상호작용의 관계를 형성하고 있었다. 최성희(2008)는 관람자가 작품에 대한 내러티브를 만들어 내는 것이 자신이 누구인지를 알아가는 정체성의 구축과정이라고 하였다. MeetMe는 이러한 내러티브를 만들어 내는 과정 속에서 자신의 기억을 잃어가는 치매 환자들에게 자신의 가족과 가족으로서의 관계를 회복시키고 자신을 새롭게 만나 자신이 누구인지를 새롭게 만들어 가는 과정을 거쳤다.

MeetMe의 참여자는 이 프로그램의 참여가 자신의 삶에 축복으로 다가와 MoMA가 마치 친구가 되는 듯한 느낌을 받았다고 하였다. 다시 말해 박물관의 외부인으로 박물관/미술관을 소비하는 관람자가 아니라 미술관에서의 주체적 활동을 하여 내부자적 입장을 취득할 수 있었다는 것이다. 이러한 관련성 형성은 MoMA기관에도 중요한 시사점을 제시하였는데, MeetMe가 처음 시작된 이후 치매 노인 대상 프로그램이 다른 박물관/미술관이 같은 프로그램을 기획하는데 자문 역할을 함을 통해 치매 대상 노인 프로그램이 추구해야 하는 목표를 새롭게 설정하도록 하였다. 즉, 박물관/미술관으로 치매환자와 가족을 초대하여 위대한 명작을 보여주는 것이 아니라 치매 환자가 자신을 만나고 가족과 함께 작품에 대한 대화를 만들어 작품과의 관계가 가족과의 관계, 자신과의 관계를 회복하고 박물관/미술관과의 관련성을 만들어 가는 것(Simon, 2016)의 중요성이다.

본 연구를 통하여, 급속한 노령화 시대에 대부분의 노인예술교육이 기능주의 교육이 되고 있는 상황에서, 배움의 관점과 관계 맺기의 중요성을 인식하는 치매노인교육 프로그램의 가능성을 진단하였다. 본 사례가 박물관/미술관 노인 교육을 담당하는 실무자들과 연구자들에게 프로그램 기획의 중요한 틀을 제공할 수 있기를 기대해 본다.

참고문헌

- 고영직, 안태호 (2017). *노년 예술 수업*. 파주: 서해문집.
 기영화, 김남숙, 김선주, 성정은 (2010). *노인 문화예술교육 모델 발굴 연구*. 서울: 한국 문화예술교육진흥원

- 박정애 (2011). 재창조를 위한 예술교육: 의미 만들기를 위한 차용과 해석. *미술과 교육* *Journal of Research in Art Education*, 10(1), 149-164.
- 백령 (2007). *멀티미디어시대의 박물관교육*. 서울: 시공사.
- 장창수 (2011). *노인교육 프로그램 선호도에 대한 연구*. 대전: 대전발전연구원 정책연구보고서.
- 최성희 (2008). 미술 박물관 경험을 통한 “관계형성”의 가능성: 관람자의 내러티브 아이덴티티. *미술과 교육* *Journal of Research in Art Education*, 9(1), 135-149.
- 최성희 (2015). 미술관 전시 공간 내 체험적 요소를 구조화하기: 관계미학의 교육적 의미. *미술과 교육* *Journal of Research in Art Education*, 16(2), 51-74.
- 통계청 자료 (2017). *장래인구특별추계*. 대전
- 한정란 · 박성희 · 원영희 · 최일선 (2008). *노인교육의 체계화 및 활성화 방안 연구*. 서울: 보건복지가족부.
- Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity*. New York: HarperCollins.
- Falk, J. H. & Dierking, L. D. (2000). *Learning from museums*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.
- Falk, J. H. & Dierking, L. D. (2008). *The Museum Experience*. (이보아 역). *관람객과 박물관*. 서울: 북코리아. (원저출판, 2007)
- Hein, E. G. (2015). *Learning in the museum*. (안금희, 김해경, 김선아, 정혜연 역). *박물관 교육론*. 서울: 학지사. (원저출판, 1998)
- Greene, M. (1988). What happened to imagination? In K. Eagan & D. Nadaner (Eds.), *Imagination and education* (pp. 45-56). New York: Teachers College Press.
- Hooper-Greenhill, E. (2000). Learning in art museums: Strategies of interpretation, in N. Horlock (Ed.), *Testing the water: Young People and galleries* (pp. 136-145). Liverpool, England: Liverpool University Press.
- Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and interpretation of visual culture*. London, England: Routledge.
- Simon, N. (2010). *The participatory museum*. Santa Cruz, CA: Museum 2.0.
- Simon, N. (2016). *The art of relevance*. Santa Cruz, CA: Museum 2.0.
- Tallon, L. (2008). Introduction: Mobile, digital, and personal. In L. Tallon & K. Walker(Eds), *Digital technologies and the museum experience: Handled guide and other media*. New York: Plymouth.
- 국립현대미술관 (2017). <http://www.mmca.go.kr/> accessed dt. Dec. 24, 2017

Abstract

Moment of MeetMe: Art Museum Education in the Aging Society

Hye-Youn Chung

Hongik Univ.

The Korean society is experiencing rapid increase of elderly people, and accordingly those who are suffered from Dementia are increasing. This paper focuses on examining the importance of art museum education programs for people with Dementia. This study adopts a case study and the case of Meet Me at the Museum of Modern Art in New York.

Participants in MeetMe are required to be people with Alzheimer's disease and their caregivers. The program happened when the Museum is closed to other visitors. A trained educator leads each group through a tour of four or five artworks related to a theme and presented in a predetermined sequence.

The participants articulated that their experiences of MeetMe made them self-awareness, expression, and empowerment through the arts. The main characteristics of MeetMe are as following.

Intellectual Stimulation: Having the opportunity to learn, to be intellectually stimulated, to experience great art together was felt to be a "blessing."

Shared Experiences: The family members expressed profound gratitude that the person. They care about could have such an experience and, just as important, that they could share it together. For married couples, the opportunity to participate in an activity that is of interest to both partners validated their identity as a couple. Sons and daughters also expressed their pleasure in taking part in an activity with their parents in which both could be relaxed and engaged.

Social Interaction: For so many couples in which one has dementia, what were once 'normal' social interactions become events fraught with strain and shame. While they did remark that the program was inherently a socializing activity, many participants expressed the wish that the program could be extended to include more social interaction after the gallery tour.

Accepting Environment: The educators, together with the entire MoMA sta

ff, create a sense of safety and convey feelings of regard for the participants. The value placed on the person with dementia at least temporarily removes the stigma of Alzheimer's disease so that participants can enjoy the MoMA experience. It is possible that the extraordinary.

논문접수 2018. 07. 19

심사수정 2018. 07. 31

게재 확정 2018. 08. 06

작품 앞에 멈추어 선 사람들의 이야기 - 미술관 관람자의 체험을 중심으로 -

안지연

한국교육과정평가원

요 약

본 연구는 미술 작품 앞에 멈추어 선 사람들의 행동을 관찰하고 면담하여 작품 앞에 멈추어 서는 행동이 가지는 의미를 밝히고자 한 현상학적 연구이다. 연구의 목적을 위하여 연구자는 현대 미술을 전시하고 있는 미술관에서 관람자를 관찰하고 한 작품 앞에 정면으로 멈추어 서서 일정 시간 이상 머무르는 관람자를 대상으로 면담조사를 실시하였다. 총 270여 명의 면담을 분석한 결과 작품 앞에 멈추어 선 관람자의 행동이 가지는 현상학적 의미는 의미, 상상, 기억, 초대, 압도, 학습, 휴식, 교훈, 희망, 괴리 등으로 나누어 살펴볼 수 있었으며 달리 분류되지 않는 반응들도 다수 발견할 수 있었다. 면담자 중 작품 앞에 머무르는 시간이 길거나 면담 도중 해당 경험을 보고하는 관람자 4명을 심층 면담한 결과, 이들은 앞서 분류된 체험들을 더 깊고 다양하게 경험하는 동시에 재방문, 탐구, 소유, 기여 등의 행동적 반응을 추가적으로 관찰할 수 있었다.

주제어

관람자 행동(visitor behavior), 멈춤(stop), 현상학적 연구(phenomenological study)

연구의 필요성 및 목적

일곱째, 진정으로 보고 있는 사람들을 찾아보라. 미술관을 찾는 거의 모든 사람들은 ‘공식적인 미술관 걸음걸이’로 움직인다. 느릿느릿 산책하듯 걸으며 사이 사이 잠시 멈춰서 설명을 읽기 위해 약간 몸을 앞으로 기울이는 식이다. 언제 어디서든 얼마 안 되지만 ‘공식적인 미술관 걸음걸이’로 걷지 않는 사람들이 있다. 그런 사람을 찾을 수 있다면 잠시 그들을 지켜보라. 그들이 얼마나 끈기 있게 보는지 보고, 그림에 쏟는 집중력을 살펴보라, 그들이 휴식을 취할 때 다가 가서 말을 걸어보라. 내 경험상 그런 사람들 중에는 그림에 대한 흥미로운 이야기거리를 갖고 있는 사람이 많다. 내게 편지를 보낸 사람들 거의 모두가 그

들을 올게 만든 그림들과 그런 식의 관계를 맺고 있었다.(Elkins, 2007, pp. 357-358)

본 연구는 미술 작품 앞에 멈추어 서는 행동이 미술 감상에 관한 중요한 정보를 준다고 보고 작품의 어떠한 요소가 그러한 행동을 일으키며 관람자들은 멈추어 서서 무엇을 하는지, 또 그러한 행동의 의미는 무엇인지 이해하기 위하여 수행되었다. 많은 미술관 관람자는 위에서 Elkins(2007)가 언급한 바와 같이 ‘공식적인 미술관 걸음걸이’로 미술관에서 제시한 동선에 따라 이동하며, 그림 앞에 멈추어 오랜 시간 동안 그림 읽기를 시도하기는커녕 그림과 정면으로 마주하지 않고 몸은 이동 방향을 유지한 채 고개만 돌려 작품을 본다. 작품 앞에 멈추어 선다고 해도 작품의 명제표나 설명을 읽는 시간, 리플렛을 바라보는 시간을 제외하면 온전히 그림에 집중하는 시간은 얼마 되지 않는다.

작품에 온전히 집중하여 감상한다는 것은 무엇을 의미할까? 미술관 담당자는 관람자들의 가치 있는 경험을 촉진하기 위하여 관람자 연구(visitor studies)를 실시하고 있으며 이를 기반으로 전시 방식을 정비하고 관람 동선을 효율화하며 안내판을 만들고 리플렛을 제공하는 등의 노력을 기울이고 있다. 양지연(2003)은 “미술관 전시가 작품과 전시 자체의 내재적인 가치만으로 완성된다고 할 수 없으며, 이에 대한 관객의 체험과 반응을 통해 그 의미와 가치가 진정으로 평가될 수 있다.”(양지연, 2003, p. 68)고 말하며 관람자 연구를 강조하였다. 이러한 관람자 연구는 1900년대 초반부터 미국을 중심으로 이루어졌으며 1960년대 이후부터 본격으로 진행되었다(유채린, 2006). 이러한 박물관 관람자에 대한 관심은 관람자 개인의 의미 형성에 점차 초점을 맞추는 것으로 보인다. Falk & Dierking(2000)은 개인적, 사회문화적, 물리적 맥락으로 이루어진 박물관 맥락적 학습모형 중 개인적 맥락에서 박물관 운영자들이 관람자들이 왜 박물관을 방문하며 어떤 경험을 얻고자 하는지, 관람자들의 기대 수준과 지적 수준은 어떠한지에 대한 관심을 가질 것을 요구하고 있으며 Roberts(1997) 또한 관람자가 자기의 삶과의 연관 속에서 이야기를 만들어내는 것으로 보는(최성희, 2015, pp. 56-57 재인용) 등 개인의 이야기에 바탕을 둔 박물관 경험, 관람자 연구가 더욱 주목받고 있다.

이러한 관람자 연구는 다양한 목적을 성취하기 위해 이루어진다. Munley(1986, 유채린, 2006, p. 48 재인용)에 따르면 정의(justification), 정보 수집(information gathering), 체계화(formulation), 평가(assessment), 이론 설계(construction of theories) 등을 위해 연구가 이루어지며 각각의 목적에 따라 여러 연구 방법이 활용된다. 뿐만 아니라 연구 대상, 접근 방법, 연구 시점에 따라서도 다른 연구 방법이 활용되는데 크게는 양적인 방법과 질적인 방법으로 나누어 볼 수 있다.

먼저 양적인 방법으로 실험과 설문을 들 수 있다. 실험을 예로 들자면 박물관

연구의 고전으로 볼 수 있는 Melton의 실험 및 관찰연구로서 관람자가 각 전시물 앞에서 보낸 시간과 멈추어 선 횟수, 관람 동선 등을 측정하여 관람자의 행동과 관심이 달라지는 요인과 이에 따른 동선과 전시물의 위치에 대해 제안한 시간과 추적(time and tracking) 연구를 들 수 있다(Melton, 1935, 양지연, 2003, p. 73 재인용). 시간과 추적 연구를 통해 관람자의 행동을 이해하고자 한 노력은 Serrell(1998)의 110개의 전시를 망라하여 이루어진 방대한 연구의 결과물인 『Paying attention』에서 정교화되고 표준화되었으며 테크놀로지의 발전과 함께 나날이 체계화되었다. 개인적이고 계량화가 불가능한 것으로 여겨지던 미술 감상은 체계적인 실험을 통해 경험적인 데이터를 측정하고 있으며 최근 실험미학의 발달과 함께 더욱 활발히 이루어지고 있다. 예를 들어 미술관과 실험실이라는 다른 맥락에서 작품에 대한 선호, 흥미, 이해 등 관람자의 반응을 측정하기도 하고(Brieber, Nadal, Leder, & Rosenberg, 2014) 미술관에서의 연구는 아니지만 작품의 제목이나 작품에 대한 정보를 달리하여 미술 감상에 영향을 미치는 정보가 무엇이며 어떤 영향을 미치는지에 대해 면밀하게 조사하는 연구들이 그것이다(Leder, Carbon, & Ripsas, 2006; Millis, 2001; Russell & Milne, 1997)

또한 설문은 가장 빈번하고 손쉽게 사용되는 연구 방법으로 이 자체를 연구 목적으로 하는 경우도 있지만 다른 연구를 보조하는데 활용되기도 한다. 설문은 목적에 따라 질문 내용을 구성하며 관람자의 인구통계학적 특성을 조사하거나 이를 바탕으로 미술관 관람자의 특성을 도출하기도 하고 전시에 대한 만족도를 평가하기도 한다(양지연, 2001). 또한 이러한 조사에서 나아가 성격, 동기, 태도 등 관람자의 특성과의 관계를 분석한 연구(양지연 2003; Mastandrea, Bartoli, & Bove, 2009)도 발견할 수 있는 등 미술관 관람자의 교육 수준, 소득 수준 등 관람자에 대한 이해를 높이고 전시 기획을 위한 폭넓은 기초 자료로 활용된다.

다음 관람자 연구의 질적인 방법은 관찰과 면담을 중심으로 한 다양한 질적 자료의 수집을 바탕으로 한다. 여기서 관찰은 위에서 관람자가 멈춘 횟수와 시간을 측정한 연구(tracking study)와 같이 관찰을 통해 양적인 데이터를 얻는 것과는 다른 의미의 관찰로서 미리 특정 행동을 규정하고 횟수를 측정하는 것이 아닌 연구하고자 하는 주제와 대상에 관한 열린 상태의 관찰을 의미한다. 이러한 질적 관찰을 통해 관람자들이 하는 행동의 의미를 탐구하며 관찰과 면담이 분명히 구분되어 별도로 혹은 종합적인 수집 및 분석을 위해 동시에 이루어진다. 이러한 관찰 및 면담 연구는 어렵지 않게 찾아볼 수 있는데 예를 들어 Roald(2008)는 덴마크의 한 미술관에서 10명의 관람자를 대상으로 20분-1시간 반 동안 반 구조화된 면담을 진행하여 미술 감상은 아름다움으로 가득 찬 경험, 지적인 이해에 도전하는 경험, 정서의 신체적 경험으로 정리하였으며 안금희, 변순영(2002) 또한 관람자 면담을 통하여 미술관에서의 상호작용을 개인적 맥락, 사회적 맥락, 물리적 맥락에서 분석하였다.

관람자의 경험에 다가가기 위하여 자료의 수집과 분석은 보다 폭넓은 시각에서 이루어질 필요가 있다. Creswell(2015)은 질적 자료수집을 생각할 때 자료의 유형과 자료를 수집하는 절차에 초점을 맞추고 있지만 자료 수집은 훨씬 많은 것들을 포함하며 앞으로 더욱 새롭고 혁신적인 방법을 사용할 것을 권장하고 있다. Glesne(2008) 또한 연구의 타당성과 신뢰도를 높이기 위하여 다중적이고 창의적인 자료 수집을 언급하였다. 즉, 자료의 범위는 한정이 없으며 현상의 본질을 드러내기 위해 다양한 자료가 두루 활용될 수 있다. 예를 들어 Sova(2015)는 예술작품에 대해 보고, 생각하고, 느끼는 것들을 소리 내어 말하는 것을 의미하는 “think out loud” 기법으로 전문가와 비전문가 집단의 차이를 탐색했으며 권남희(2018)는 관람자의 회상 분석을 통해 과거의 박물관경험이 현재 생활에 미치는 영향을 살펴보았다.

본 연구는 관람자가 미술 작품 앞에서 멈추는 행동이 의미가 있다는 점에는 적극 동의하나 멈춘 횟수와 시간을 기록한 시간과 추적 연구와는 연구방법을 달리할 필요가 있다고 보고 미술 작품 앞에 멈추었을 때 그러한 행동을 일으킨 이유는 무엇이며 관람자는 무엇을 하였는지에 대하여 면담을 수행함으로써 미술 작품이 관람자의 주목을 끌고 유지하는 요인에 대하여 살펴보고자한다. 면담은 크게 두 부분으로 나누어 서술하였다. 첫 번째는 그림에 정면으로 멈추어 선 관람자들에게 작품 앞에 멈추어 선 이유에 관하여 짧은 면담을 시행하고 이를 종합하여 서술하였다. 두 번째는 면담을 하면서 작품 앞에서 멈춘 경험이 잦고 멈춘 시간이 긴 관람자 중 비전문가 4명을 선별하여 1시간 이상 심층면담을 시행함으로써 미술 작품 앞에 오래, 자주 멈추어 서는 이들의 특징을 도출하였다. 이러한 연구를 통해 작품 앞에 멈추어 서는 행동에 담겨있는 의미를 알고 나아가 ‘공식적인 미술관 걸음걸이’로 걷는 관람자의 발길을 붙잡을 수 있는 실마리를 얻기를 기대한다.

연구방법

자료의 수집: 관찰과 면담

앞서 Elkins(2007)가 ‘공식적인 미술관 걸음걸이’라고 말하듯 미술관을 찾는 많은 사람들은 비슷한 행동 패턴을 보인다. 입구에서 출발하여 이동 방향으로 천천히 발걸음을 옮기며 고개를 작품 쪽으로 돌려 그림을 본다. 간간히 멈추어 서서 작품 설명을 읽거나 입구에서 받아들인 리플렛을 확인하기도 하지만 온전히 작품을 마주 보는 시간을 길지 않다. 본 연구는 미술 작품 앞에 완전히 멈추어 서서 정면으로 보고 있는 관람자가 작품의 어떤 측면에 이끌려 그러한 행동을 했으며 무엇을 하고 있는지 파악하기 위한 연구로서 일반화하려는 목적이 아닌 그림 앞에 멈추어 서는 행동에 대한 포괄적인 정보를 얻고자 수행되었다. 따라서 먼저 미술 작품 앞에 멈추어 선 다수의

관람자들에게 짧은 면담을 통하여 미술 작품 앞에 멈추어 선 이유를 질문하고 이후 소수의 관람자를 심층적으로 면담하여 다른 층위의 정보를 얻고자 하였다.

자료 수집 기간은 2011년부터 2014년까지이며 전체 면담 대상자는 총 270 여 명으로 모든 면담자의 내용이 활용되었다. 연구 참여자의 수는 자료를 수집하는 과정에서 이전에 제시된 내용이 반복되어 면담을 하면서 새로운 내용이 발견되지 않고 지루해지는 것을 느끼게 될 때, 충분한 연구참여자를 확보했다고 보는 ‘포화성’, ‘충분성’의 원리에 따랐다(Bertaux, 1981; Glaser & Strauss, 1967; Lincoln & Guba, 1985, 홍애령, 2013, p. 139 재인용).

해당 기간 동안 본 연구자는 업무 또는 관람을 위해 미술관에 방문할 때마다 관람자가 연구자가 관찰하고 있다는 것을 인지하지 못 하는 정도의 거리에서 관찰하여 한 미술 작품에 정면으로 멈추어 서서 작품을 바라보고 있는 관람자를 대상으로 인상착의나 관찰하는 행동을 녹음하였다. 이후 그 관람자가 다른 작품으로 이동할 때 다가가 연구의 목적과 자료가 어떻게 활용될지 설명한 후, 면담 및 녹음에 대한 양해를 구하고 녹음을 시작하였다. “이 작품을 오랫동안 보시던데 어떤 생각을 하셨나요? 작품의 어떤 요소가 당신의 발걸음을 멈추게 하였나요?”를 시작으로 이전 미술 감상 경험, 미술 감상 동기, 선호하는 미술 작품에 관한 반구조화된 면담을 실시하였다. 면담시간은 짧게는 3분에서 평균적으로 10분정도 이루어졌으며 면담에 앞선 관찰에서 작품 앞에 멈춘 시간이 다른 피면담자에 비해 월등하게 길거나 면담 도중 그러한 경험이 언급되면 별도의 약속을 정하고 이에 대하여 심층면담을 의뢰하였다. 심층면담 대상자는 4명이었으며 면담시간은 1시간-1시간 반까지 이루어졌고 면담 이후 작은 선물을 준비하였다.

자료의 분석: 현상학적 접근

본 연구에서 자료의 분석은 현상학적 접근을 바탕으로 하였다. Creswell(2015)은 현상학에 적합한 문제의 유형을 “한 가지 현상에 대한 여러 개인들의 공통된 또는 공유된 경험을 이해하는 것이 중요한 경우”로 설명한다(p. 107). 또한 “실천이나 정책을 개발하기 위하여, 또는 현상의 특성에 대해 더 깊이 이해하기 위해 이러한 공통된 경험들을 이해하는 것이 중요”할 때 현상학적 접근을 사용하는데 본 연구의 경우 미술 작품 앞에 멈추어선 다수의 관람자들의 공통된 경험을 이해하는 것을 목적으로 하기 때문에 이와 같은 접근이 적합한 것으로 판단하였다. 또한 본 연구가 행동 이해를 목표로 하는 기초연구라고 한다면 이러한 연구의 축적 및 활용을 통해 향후 미술 작품에 무감한 관람자들이 미술작품에 관심을 가지고, 미술에 관련한 실천을 이끌고, 나아가 관련한 정책 제안까지 발전될 수 있을 것으로 기대할 수 있을 것이다.

구체적인 방법은 Moustakas(1994)의 현상학적 자료 분석 기법을 활용하였다. Moustakas(1994)에 따르면 현상학적 자료 분석의 단계는 수평화(horizontalization),

의미군(cluster of meanings)으로의 변형, 조직적 기술(textual description)과 구조적 기술(structural description) 과정을 통해 경험의 의미와 본질을 파악한다. 본 연구에서는 관람자의 행동을 면발치에서 관찰하는 것을 시작으로 면담 질문에 대한 답변 내용으로부터 나온 자료들을 수평적으로 놓고 반복적으로 검토하였다. 관찰과 면담에 대한 녹음 파일은 연구 참여자가 말한 그대로 적고 Husserl의 “판단중지”(이남인, 2004)에 초점을 두고 가능한 한 연구자 본인의 경험을 가두고자 노력하였다. 의미군의 변형단계에서는 연구 참여자들의 작품 앞에서 멈춘 이유에 관하여 이해를 제공하는 “의미 있는 진술들”이나 문장, 인용문으로부터 나온 의미군들을 주제로 발전시켰다. 마지막으로 기술과정을 통하여 연구 참여자들의 고유의 경험과 경험에 영향을 미친 맥락이나 상황에 대해 서술하고자 하였다(Moustakas, 1994). 일련의 과정을 통해 사람들이 작품 앞에서 멈춘 경험의 의미를 이해하고자 시도하였다.

연구 결과

작품 앞에 멈추어 선 사람들의 이야기

미술관 관람자들의 방문시간이 생각보다 매우 짧으며 한 전시요소에 주목하는 시간 또한 매우 짧거나 아니면 매우 길다는 연구가 축적되어왔으며(양지연, 2003; Falk, 1982, Serrell, 2016) 본 연구자 또한 전시장에서 관람자의 행동을 관찰하면서 작품을 정면으로 보고 멈추어 서는 관람자가 극히 적다는 것을 실제로 확인하였다. 본 연구자는 각각의 관람자의 사례 하나하나를 고유성이 있다고 보고 되도록 가공하거나 변형하지 않고 자료가 말하는 대로 보고하고자하며 유사한 반응이라도 미묘한 차이가 있다고 판단될 때 별도의 의미군으로 분류하였다. 예를 들어 김종학의 《녹음방초》라는 작품 앞에서 “저 숲속으로 들어가 편안하게 쉬는 것 같은 느낌이에요.”라는 답변의 경우 “휴식”과 “초대” 두 가지로 분류하였다. 이 둘은 유사한 측면도 있지만 세부 내용을 살펴보면 휴식은 일상의 스트레스에서 분리되어 편안한 감정이 들고 정서적으로 안정되는 상태를 의미하였고 초대는 관람자의 본래 삶과는 다른 세계에 입장하여 새로운 경험을 하는 것을 의미하는 것으로 판단하고 다른 범주로 분리하였다. 그 결과 관람자가 작품 앞에 멈추어 서는 행동의 의미는 의미, 상상, 기억, 초대, 압도, 학습, 휴식, 교훈, 희망, 괴리 등으로 나누어 볼 수 있었고 달리 분류되지 않는 반응도 다수 있어 별도로 기술하였다. 전사 및 코딩의 예시는 아래 <표 1>과 같다. 가로축은 한 명의 참여자의 반응을 나타내는데 한 명의 관람자가 하나가 아닌 다양한 분류의 반응을 중복적으로 하였음을 보여준다. 세로축은 각 분류에 따른 반응을 코딩하였으며 분리와 통합을 반복하여 최종적으로 의미, 상상, 기억, 초대, 압도, 학습, 휴식, 교훈, 희망, 괴리 등으로 제시하였다. 답변에서 작품에 대한 정보가 필요한

경우는 제시하고 여러 작품에 걸쳐 공통적으로 나타난 반응의 경우는 별도로 작가와 작품을 제시하지 않았다.

<표 1> 면담 자료 코딩 예시 및 빈도

참여자 번호	기억	압도	학습	의미	상상	...	
∴	(이전 생략)						
111			이렇게 표현한 것이 인상 깊다.			이후 생략	
112							
113		충격적이다 신기하다					
∴	(중간 생략)						
185	옛날 어릴 적 생각도 나고			그림 속에 찾을 거리가 많아서, 어릴 적 좋아하던 것들이 담겨있어서 나와 연결시켜서 해석해보았다.			
186			대단하다. 신기하다. 얼마나 많은 시간을 투자해 만든 걸까, 역시 예술가는 다르구나. 등의 생각을 했다	나무 모양이 뚝단배 같기도 하고 합성한 것 같기도 하다.			
187		너무 크다			만약 만진다면 상처를 낼 것 같다		
188			누군가 시도하지 않는 것을 시도했다				
189	고등학교 때 돌아가신 할아버지 생각이 남. 슬프고 그롭다.						
∴	(이후 생략)						

의미 “작가와 대화를 나누는 기분” 작품 앞에 멈추어 선 관람자들은 작품에 담긴 정보들을 가지고 조합하여 본인만의 시각으로 작품을 해석하고 이야기를 만들

어 나가고 있었다. 이야기는 작품에서 전달하려는 메세지일 때도 있었지만 작품 속에서 구체적인 형상을 발견하고 그들이 작품 안에서 무엇을 하고 있는지 생각해 보는 것을 의미하기도 했다.

“계속 작품을 보고 있자니 다양한 그림이 보였어요. 악마도 보이고 요정도 보이고, 황소 군단이 저에게 달려오는 느낌도 받았어요. 판타지 소설의 한 장면 같고 흥미진진한 이야기의 한 장면 같아요. 그래서 한참을 쳐다봤어요.” 이브클렝 《대격전》 앞에 멈추어 선 관람자

“제 생각에는 이게 산이고, 처음에 봤을 때는 흑과 백이 공존하는 것처럼 보였는데, 이건 산이고, 이건 구덩이고, 이건 용암처럼 보여요. 산이라는 일반적인 공간에서 뭔가 더 검은 색이 무한함을 나타내는 듯한 그런 느낌이 들었어요.” 민경갑 《무위 05-6》 앞에 멈추어 선 관람자

또한 관람자들은 작품에 담긴 이야기가 궁금하고 작가가 왜 이런 작품을 만들었는지, 작품에 담긴 의미는 무엇인지 궁금해서 작품 앞에 오랫동안 서 있었다.

“작가가 무엇을 말하고 싶은 걸까, 이유를 생각해봤어요. 질문이 꼬리를 물고 제가 제 생각대로 대답하고”

“작가가 어떤 생각으로, 감정으로 이런 작품을 만들었는지 생각하고 있었어요.”

의미를 해석하는 동안 관람자들은 완전히 해소되지 않는 궁금증을 가지고 이를 해결하고자 계속해서 그림 안팎에서 정보를 찾았다. 그림 앞 뒤를 오가며 가까이에서, 또 멀리서 그림을 보고 몸을 기울여 그림의 세부를 관찰하기도 했다. 작품의 명제표를 확인하고 가지고 있던 리플렛을 보면서 단서를 찾고자했다.

“저 하트의 모습의 보면서 제목을 보았는데 전혀 매치가 되지 않아서요. 어떻게 저 모습이 자고 있는 하트일까? 저 안에 내가 모르는 어떤 의미가 담겨있는 것일까? 작가를 만나면 물어보고 싶어요.” 강영민 《sleeping heart》 앞에 멈추어 선 관람자

“언밸런스 하지만 뭔가 하모니가 느껴져서 잘 어울리는 것 같기도 하고..... 왜 이 그림을 그린 작가가 숲에 살찐 소파를 놓았는지 생각하는 재미가 있는 것 같기도 하고..... 그게 우리 욕심이 지나쳐 숲까지 이르고 있다는 우리의 배부

른 생각을 표현한 것 같기도 하구요. 우리의 보금자리를 숲까지 넘보고 있다는 그런 욕심? 역설적 생각 같아요. 그림을 보면서 해석이 어려웠어요. 그래서 해석하고 싶어서 좀 더 오래 보는 것 같아요. 답이 보이는 그림이 아니라 왜 이렇게 그렸을까하고 생각하게 되네요.” 이우림 《살찐 숲》 앞에 멈추어 선 관람자

관람자들은 이렇게 한 번에 파악되지 않는 작품을 나름대로 해석하며 즐거움을 느꼈다. 작품을 구석구석 살피며 자신만의 의미를 만들어 나갔다.

“이해가 잘 가지 않아서요, 독특하고, 이해가 잘 안 되는 그림에 끌려요.”

“고민하고 생각하게 만드는, 그게 좋았어요.”

상상 “이 문을 열고 나가면 다른 세계로 빠져들 것 같아요.” 서도호 《청사진》 앞에 멈추어 선 관람자. 관람자들은 작품 앞에서 작품 속에 표현된 소재들에 자신의 감정과 생각을 이입하여 상상하거나 작품 속 표현된 소재들을 바꾸어보는 등 다양한 상상을 하며 작품을 감상했다.

“작품 속 사람들은 어떤 이야기를 나누고 있는 것일까 생각했어요. 그들의 대화를 상상해봤어요.”

“그림 속 여인이 나를 쳐다보는 것 같아요. 나에게 말을 걸고 있는 것 같아요. 화려한 그림도 아닌데 그림 혼자 반짝여요.” 천경자 《나의 슬픈 전설의 22페이지》 앞에 멈추어 선 관람자

“어떤 이의 집을 훑쳐보고 있는 것 같은 기분이었어요. 너무나 정교하고 하나 하나 놓치고 싶지 않다는 생각을 했어요.” 서도호 《별똥별》 앞에 멈추어 선 관람자

“멀리서 봤을 때는 사슴을 닮은 숲의 요정 같았고, 가까이 가서 보았을 댐 젤리 같은 액체 안에 보호받고 있는 사슴 같은 느낌을 받았어요. 새로운 생명을 가지고 그 안에서 다시 태어날 것만 같았어요. 살아 있는 생명보다 더 생동감 있는 박제였어요.” 코헤이 나와 《pixel》 앞에 멈추어 선 관람자

“죽음을 상징하는 ‘양상한 뼈대’ 주제에 모방할 수조차 없이 팔팔한 에너지와

운동력이 그 안에 모두 응축되어 있어요. 정말 이상한 기분이었어요. 계속 쳐다보고 있으면 금방이라도 재생될 것만 같은 선명한 정지 상태가 눈앞에 있었어요.” 이형구 《아니마투스》 앞에 멈추어 선 관람자

또 작품이 만들어지는 과정을 상상하거나 작품을 만지거나 조작해보는 상상, 작품에 표현된 내용 이전에 어떤 일이 있어났으며 이후에 어떤 일이 일어날지 상상해 보면서 작품을 확장시켰다.

“책에서만 보던 동물을 유리 상자 안에 넣어서 전시한 것도 있었어요. 저는 개인적으로 의미가 있는 작품이라도 좀 징그럽다고 생각하는 작품은 별로 좋아하지 않아요. 왜냐면 만드는 과정이 일일이 머릿속에서 상상이 되는데 그 상상은 별로 유쾌하지 않으니까요.” 테미안 허스트 《피할 수 없는 진실》 앞에 멈추어 선 관람자

“내 앞에는 이미 죽고 없어야하는 바스키아가 신기하게도 젊고 건강한 모습으로 뚜렷하게 서 있는 것 같았어요. 그림을 그리고 있는 여러 명의 바스키아가 있는 것 같아요. 이상한 생동감이 드네요. 이상한 현장감. 다른 작품은 누구누구의 작품이라고 부르지만 이 작품은 그냥 바스키아라고 해야 할 것 같아요.” 장 미셸 바스키아 《무제》 앞에 멈추어 선 관람자

“너무나 완전한 그 작품을 만져보는 상상을 해보았어요. 고요한 공간 속에 공사장 소리가 들리고 자갈밭에 굴린 것 같은 상처를 만들어 낼 것만 같았어요.” 제프 쿤스 《리본을 묶은 달걀》 앞에 멈추어 선 관람자

“안개가 걷히면 어떤 느낌일까? 하고 내 마음대로 그려봤어요.” 민경갑 《진여》 앞에 멈추어 선 관람자

“작품 안의 사람의 한참 후를 마음대로 상상해봤어요.”

“이 작품의 다음 장면을 상상해봤어요.”

기억 “나도 내 동생을 저렇게 키웠어요.” 박수근 《아기 보는 소녀》 앞에 멈추어 선 관람자. 많은 관람자들은 작품을 보며 자신의 삶을 떠올렸다. 평소 미처 떠올리지 않았던 그 기억은 긍정적인 때도 있었지만 슬프거나 아플 때도 있었다. 그러나 그런 경험이 부정적 것만은 아니었으며 관람자 스스로도 나를 되돌아보게 되었다

고 말했다.

“잊고 있었던 세상이 거기 있었어요.”

“시골에 계신 어머니 아버지가 생각나고 추억이 새록새록 떠올라요.”

“작품에는 언덕 위에 앉아 있는 인물이라고 했는데 저 그림을 보고 엄마가 생각났어요. 마치 시골에서 농사짓던 엄마가 힘들어서 잠시 쉬는 듯한 모습이요.” 서진달 《인물》 앞에 멈추어 선 관람자

“전쟁이니까 옛날 생각이 나서..... 워낙 어렸지만 생생하게 다 기억이 나요.” 김인순 《눈물의 강》 앞에 멈추어 선 관람자

“고흐 자신의 혼란스러운 감정을 별과 칠혹 같은 밤으로 표현했구나, 본인의 감정이 이랬구나 생각하면서 저에게 너무 힘들었던 시기가 생각났어요. 그 때 경험이 막 지나가면서 눈물이 나왔어요. 막 그림 속으로 끌려들어갈 것 같은 느낌이 들면서 가슴이 정말 두근거렸어요. 내가 그 때의 그 기분이 생각나서 막 슬퍼져요. 그래도 그 때 의 기억은 칠혹처럼 어둡지만 그것도 별처럼 빛나던 나의 하나의 과거니까, 그 때를 돌아보면서 나를 다시 한 번 가다듬게 되고 내가 강해지는 느낌이에요.” 빈센트 반 고흐 《별이 빛나는 밤에》 앞에 멈추어 선 관람자

초대 “마치 내가 그 숲 속에 있는 것 같아요.” 김종학 《녹음방초》 앞에 멈추어 선 관람자. 관람자들은 작품 속 세계에 초대받았다고 생각하고 그 세계를 즐겼다. 작품은 현실과는 다른 세계로 안내하였고 관람자들은 새로운 경험을 할 수 있었다.

“저도 작가처럼 자전거 여행을 한 적이 있는데 그 때 생각도 하고, 똑같이 자전거 여행을 했지만 제가 느낀 것과 작가가 느낀 것이 다르다는 생각도 했어요. 작가와 함께 새로운 자전거 여행을 떠나는 느낌이에요” 김훈 《자전거 여행》 앞에 멈추어 선 관람자

“회색빛 도심과는 다른 푸르름이었어요. 상쾌했어요.” 김환기 《어디서 무엇이 되어 다시 만나랴》 앞에 멈추어 선 관람자

“이 그림은 그림 속으로 끌어들이는 힘이 있는 것 같아요. 서가 위로 걸어낸 커튼 덕분일까요? 그림 속 서가 앞에 있는 것 같은 느낌이 들어요. 책가도 만이 가진 이야기가 있어서 책가도를 좋아해요. 비오는 날 도서관에 있는 것 같은 느낌도 드네요. 저만의 비밀공간을 만들어낸 것 같은 그런 즐거움도 느껴요.” 장한중 《책가문방도》 앞에 멈추어 선 관람자

“그림이 경이로워보였어요. 천국에 와있는 것 같은 느낌, 천국이 있다면 이렇게 생겼을 것 같아요. 황홀하고 이유 없이 아름답고 좋아요.” 구스타프 클림트 《베토벤프리즈》 앞에 멈추어 선 관람자

압도 “전율이 느껴져요.” 관람자들은 미술 작품에서 전율과 흥분을 느끼며 언어의 부족을 언급했다. 말로 다 표현할 수 없는 상태, 다시 말해 정서적 압도되어 멈추어 설 수밖에 없었음을 보고하였다.

“말로 설명할 수는 없지만, 그냥 바라보고 있을 수밖에 없었어요.”

“완전히 매료되어 어느 한 곳도 놓칠 수 없었어요.”

“그림을 보는 순간 아! 내가 이 그림을 보려고 여기에 왔구나! 하고 생각했어요.”

“그림 자체에서 에너지가 뿜어져 나오는 것 같아요. 알 수 없는 기분이 드는데 그게 에너지인 것 같고 그 작가가 직접 그린 작품이라고 생각하면 몽클하기도 해요.”

“마치 홀린 것 같았어요. 서서히 올라오는 경외심과 숙연함으로 저절로 입이 다물어지고 움직일 수가 없었어요.”

“작품을 딱 보는 순간 붓질을 하는 화가의 마음이 되면서 마음이 막 슬퍼지는 거야. 그러면서 로스코 그림이 막 좋아지는 거야. 근데 우리나라에서 로스코 그림을 볼 수 있는 데가 리움이죠. 세 작품을 보고 있으면 너무 좋은 거야. 방에 멀리서 세 작품을 보고 있으면 따뜻한 느낌이 나요. 그리고 빨려드는 것 같아. 그리고 정말 코 앞에 다가가서 붓터치를 보고 있으면 슬퍼져. 한 시간 동안 뒤로 갔다가 앞으로 갔다가 계속. 설명은 못하겠어. 그냥 좋아.” 마크 로스코 《무제》 앞에 멈추어 선 관람자

“우리가 고흐 그림 얼마나 많이 봤어요. 그런데 전시회 딱 가서 보니까 이거 내가 그동안 봤던 건 고흐가 아니었어요. 그런데 정말 사람이 그렇게 많은데요. 그 앞에 서는 순간 모든 소리가 사라지고 와글와글 하는 소리가 사라졌어요. 공간에 나만 있는 것 같은 느낌. 정말 주변이 다 사라지는 느낌. 영화에서 보면 모든 것이 fade out 되어서 정말 작품하고 나만 있는 느낌. 그리고 내 발이 약간 떠 있는 느낌이라고 하나.....” 빈센트 반 고흐 《별이 빛나는 밤에》 앞에 멈추어 선 관람자

학습 “나도 이런 그림을 그리고 싶다.” 미술관을 찾는 많은 관람자들은 미술 관련 전공자 또는 관련 직종 종사자였다. 그들의 경우 작품의 재료나 기법, 표현 방법 등에 관심을 가지고 이를 학습하기 위해, 또 작업을 하는 데에 영감을 받기 위해 작품 앞에 오래 서 있었다.

“표현 방법이 굉장히 독특해서 계속 보고 있었어요. 여러 가지가 섞여 있는데 깔끔하다는 게 신기해요. 그거를 참고해서 나도 이런 식으로 그려봐야겠다, 하는 생각을 했어요. 이런 직접적인 거 말고도 작가의 느낌을 공유하면서 마음을 다잡게 되어요. ‘아, 나도 사람들에게 이런 감정을 전달해줘야지.’ 하게 되네요.”

“어떻게 저렇게 만들 수 있지 감탄하면서 보고 있었어요.”

“저는 평소에 작업을 할 때 캔버스 오일에 벌레들이 붙으면 짜증을 냈는데 데미안 허스트가 사는 곳은 환경이 좋은지 예쁜 나비가 붙어서 영감을 주었네요. 저도 캔버스에 붙은 벌레에 어떤 영감을 받을까 생각해보기도 했어요.” 데미안 허스트 《the agony and the ecstasy》 앞에 멈추어 선 관람자

“내가 갈망하던 표현법이라서요. 예를 들어 술병을 쓴 은박지의 표현과 유리의 느낌, 옷의 레이스를 그릴 때 검정 바탕에 레이스를 그려서 불투명하게 처리한 것 등 터치가 과감하고 신기해요” 에두아르 마네 《폴리 베르제르의 술집》 앞에 멈추어 선 관람자

휴식 “보고 있으니 마음이 편안해져요.” 로버트 어윈 《무제》 앞에 선 관람자. 관람자들은 작품 앞에서 마음이 편안해지고 위로를 받았다. 그들에게 미술 작품은 마치 심리상담소처럼 지치고 피곤한 일상에 위로가 되어주는 듯 했다.

“마치 이 속에 있는 존재가 나를 위로해주는 것처럼 느껴졌어요.” 강영민 《heart》

앞에 멈추어 선 관람자

“붓터치가 아주 자유로워보였고 그 자유 속에서 뭔가 마음이 편해졌어요.” 이 상범 《유경》 앞에 멈추어 선 관람자

“마음속에 무거운 것이 날아가고 해방감이 느껴졌어요.” 함연주 《공기화》 앞에 멈추어 선 관람자

“그림으로부터 기를 받는 느낌이었어요.”

교훈 “인생이 무엇인지에 대해 많은 생각을 하게 하네요.” 작품에 표현된 내용은 관람자들로 하여금 인생, 자연, 관계 등에 대해 생각하지 못하던 것들을 발견하게 생각해보는 계기를 마련해주었다.

“촛불이 열심히 빛을 내면서 타는 모습이 지금 살고 있는 내 모습이라고 생각을 했어요. 촛농이 쌓이는 모습, 그리고 불규칙적으로 모양 없이 다시 굳어지는 촛농이 내가 보낸 흘러간 시간이라고 생각합니다. 그렇게 인간은 은은하더라도 각자 뜨거움을 갖고 살아가는 과정을 거치고 있다고 생각을 했네요. 해골이 같이 등장하는 작품을 보면 무언가 열심히 살아도 결국은 죽음으로 연결되는 사람들의 삶을 생각하게 만들지만 나는 다시 생각해보니 내가 열심히 심지를 태우고 그 뜨거움으로 인해 내가 떨어뜨린 촛농 안에 많은 가치가 내재되어 있는 것 같아 내가 보낸 시간 속에서 내 여정이 담겨 있는 듯해서 파노라마처럼 그냥 있었던 일들을 주욱 생각해보고 있었네요. 아무리 열심히 살아봤자 죽는 인간이지만 후 하고 불면 꺼져버릴 것 같은 촛불이지만 나는 그 떨어져 내릴 촛농에 의미를 주고 싶다는 생각을 했어요. 또 걸이 뿌옇게 처리되어 있어 나한테 한 번 더 그림을 보게 되고 더 그림에 대해 생각하게 만들어주는 것 같은 느낌? 그래서 그림을 자꾸 보게 되네요. 게르하르트 리히터 《백조》 앞에 멈추어 선 관람자

“미화되지 않은, 혁명의 본질에 대해서 생각하고 있었어요.” 신학철 《한국 근현대사》 앞에 멈추어 선 관람자

“사람들은 크리스탈 안의 사슴의 형체는 까맣게 잊고 그 화려함에 뒤덮인 사슴을 보며 환호하는 구나. 나는 본질과 본질을 뒤덮는 화려함을 구분해야겠다. 박제에서 마저도 인간은 아름다움을 느끼려는 이기적인 동물인 것인가. 이런 생각들을 했어요.” 코헤이 나와 <《픽셀》> 앞에 멈추어 선 관람자

위와 같은 반응 외에도 자신의 현실과 너무 괴리되어 있어 슬픔을 느껴져 발걸음을 옮길 수 없었다는 반응, 반대로 자신의 삶과 달라서 희망이 느껴진다는 반응도 만날 수 있었다. 또 너무 친근하게 느껴져서 멈추어 서 있었다는 반응과 반대로 너무 낯설게 느껴져서 작품 앞에서 있었다는 반응 등 상반된 내용도 등장했다. 마지막으로 예측했던 바와 달라서, 색채 및 형태에서 느껴지는 쾌감 등을 이유로 사람들을 작품 앞에 멈추어 섰다.

“아무도 밟지 않은 것 같은 깨끗한 눈을 그린 그림을 보면서 나도 어릴 때가 생각났어요. 꿈을 향해 나아가지 못하는 나의 모습이 떠올라 슬퍼졌어요.” 강승희 《새벽》 앞에 멈추어 선 관람자

“멀리서 이상향만을 바라보는 느낌, 나만 홀로 멀리 떨어져있다는 느낌이 들어요.” 마르크 샤갈 《파란집》 앞에 멈추어 선 관람자

“미술관에 오면 내가 하고 싶었던 미래를 떠올려요. 단지 주부인 저로서는 예전부터 못했던 미술을 대신 상상할 수 있게 떠올려 주는 것 같아 너무 좋아요.” 백남준 《다다익선》 앞에 멈추어 선 관람자

“무언가 희망으로 찾아가는 불빛이 산 속에서 빛나는 것처럼 보여서 희망과 용기가 생기는 것 같아요.” 정판츠 《강산이 이렇게 아름다우니》 앞에 멈추어 선 관람자

“길거리에서 우연히 초등학교 짝꿍과 마주친 것처럼 너무 반가웠어요.”

“그냥 평범한 일상인데 너무 생생하게 느껴져서 굉장히 낯설어요.”

“색감이 너무 아름다워서요. 그림 속 풍경에 가서 그 색감을 직접 느끼고 싶어요.”

“제가 좋아하는 색감이에요.”

“2차원인데 3차원 같은 느낌이라 눈에 즐거움을 주네요.” 프랭크 스틸라 《imaginary places》 앞에 멈추어 선 관람자

“멀리서 봤을 때 작가가 작가만의 심오한 정신세계를 붓으로 물감을 퍼뜨려서 표현한 줄 알았는데 가까이서 보니 재미를 섬세하게 그린 거라서 깜짝 놀랐어

요.” 원석연 《개미》 앞에 멈추어 선 관람자

“모니터로 보았을 때는 전혀 이해가 되지 않던 작품들도 실제로 보니 판이한 인상을 주는 것이 굉장히 신선했어요. 작가의 작품을 실제로 보고난 뒤에 완전히 다른 의견과 완전히 다른 예기치 못한 표정으로 되돌아선다는 게 신기하고 즐거웠어요.”

종합해보면 관람자들은 위의 분류에서 하나 또는 그 이상을, 동시적 또는 순차적으로 경험하며 나름의 의미를 만들어나갔다. 또 작품을 지적으로 해석하는 가운데 정서가 유발되기도 하고 행복이나 슬픔 등의 정서를 경험한 이후 이를 해석하는 반응이 일어나기도 했다.

또한 관람자들의 보고는 크게 작품에 대한 이야기와 관람자 개인에 대한 이야기로 나누어볼 수 있었는데 정도의 차이는 있지만 의미, 상상, 초대, 압도, 학습, 색채 및 형태의 쾌감은 비교적 작품 고유의 가치와 해석에 관한 내용을 많이 담고 있었으며 기억, 휴식, 교훈, 괴리, 희망, 친근, 생소는 관람자 개인의 경험을 투사한 이야기를 많이 담고 있었다. 이를 이러한 관람자의 반응은 작품과 관람자 개인과의 거리로도 생각해볼 수 있다. 예를 들어 작품과 개인을 양 끝으로 놓고 본다면 의미, 학습, 색채 및 형태의 쾌감은 작품에 가까우며 기억, 희망, 교훈, 친근은 개인에 가깝다고 할 수 있다. 이를 그림으로 나타내보면 다음 <그림 1>과 같다.



<그림 1> 작품 앞에서의 반응 분류와 작품 또는 개인과의 거리

앞선 면담이 작품 앞에 정면으로 멈추어 선 관람자의 이야기라면 다음에서는 작품 앞에서 오래 머무른 관람자의 사례를 통해 그 행동의 의미를 살펴보고자 한다.

작품 앞에 오래 멈추어 선 사람들의 이야기

앞에서 면담한 연구 참여자 중 작품 앞에서 월등하게 긴 멈춤을 보이거나 면담 중

그러한 경험을 보고하는 연구 참여자에게 개별적으로 심층면담을 의뢰하였다. 이렇게 작품 앞에 오래 멈추어 선 경험을 공유한 관람자들 중 미술 전공자나 관련 업무 종사자가 많았는데 그 경우 전문적인 용어로 작품에 대한 해석을 하는 등 다소 한정적인 반응을 보였다. 보다 폭넓은 경험을 포착하기 위하여 비전공자가 연구의 목적에 적합한 것으로 판단하고 주부, 미술 외 교과 교사, 농부, 의사로 구성된 4명의 관람자를 선택하였다. 이들은 위에서 분류된 반응들 중 다수를 중복하여 보고함과 더불어 몇 가지 구별되는 행동적 반응을 보였는데 이를 재방문, 탐구, 소유, 기여로 나누어 볼 수 있었다.

재방문 “눈앞에 아른거려요.” 작품 앞에 오래 머문 관람자들은 작품이 자꾸 생각나고 보고 싶어서 여러 번 작품 앞으로 되돌아왔고 그 작품을 보기 위해 여러 차례 재방문하였다.

“다른 작품을 봐도 그 작품이 자꾸 생각나서 돌아오곤 했어요. 작품을 볼 때는 안내판을 보기 마련인데 안내판을 볼 생각을 못했어요. 처음의 강렬함을 계속 느끼지는 못하지만 작가의 마음을 꾸준히 알아가는 느낌이 있어요.”

“그림을 볼 때마다 심장이 뛰고 뱃속이 울렁거리는 그 느낌이 어색하고 불편했지만 보지 않으면 초조해서 견딜 수 없었어요.” 장 미셸 바스키아 《무제》 앞에 멈추어 선 관람자

“방학마다 아이 교육프로그램에 등록하고 지하철 타고 그 먼 길을 애 데리고 갔어요. 난 너무 즐거웠어요. 보호자는 무료로 전시를 볼 수 있거든요. 딸 덕분에 눈이 호사를 하는구나..... 했죠. 방학마다 5번을 했는데 다 너무 좋았어요. 거기서 이상범의 《유경》 그 작품하고 로스코 작품 3개 있잖아요. 로스코 작품 앞에서는 늘 30분 이상 서 있었어요. 1시간이상도 서 있고..... 《유경》 보면 방이 있잖아요. 이렇게 있어서 들어가면 입구에 서있으면 조명 때문에 불빛이 맺히는 거야. 그게 너무 싫어가지고 옆으로 비껴가지고 그게 하나도 안 보이는 자리가 있어요. 그걸 딱 찾아가지고.....” 마크 로스코 《무제》 앞에 멈추어 선 관람자

탐구 “더 알고 싶어요.” 작품을 오래, 자주 보는 관람자는 작품이 궁금하고 더 알고 싶어서 관련한 책을 보거나 자료를 찾는 등 자신이 본 작품에 대해 더 많이 알고 싶어 했다. 나아가 강좌를 등록하기도 하고 모임을 조직하는 등 관련 내용을 탐구하기 위해 시간과 노력을 들였다.

“다녀오면 계속 머릿속에 남아서 검색하게 돼요. 검색하고 스크랩하고.....”

“더 알고 싶다..... 하고 있는데 문화강좌 광고가 있는 거예요. 현대 미술사였던 것 같아요. 그래서 그걸 신청을 해서 정말 열심히 들었어요. 일주일에 한 번씩 주말마다 가서..... 미술에 대해 몰랐어요..... 공부해본 적이 없으니까. 그 때 공부를 하면서 안거지.”

“조금씩 조금씩 아, 이런 세상이 있구나 하면서 마음 맞는 친구들이랑 같이 여행도 다녀왔어요. 미술관 투어가 아니라 작가가 그린 그 장면을 실제로 보고 싶었어요. 그래서 이태리 여행을 가서 로마에서 유적지를 보면서 ‘아, 이거구나, 이 사람이 이걸 그리고 싶었구나.’ 하는 생각이 나를 탁 쳤어요.”

소유 “갖고 싶어요.” 관람자들은 자신의 마음에 든 그림은 보고 싶고, 알고 싶은 것을 넘어서 갖고 싶어 했고 실제로 구입하기도 했다.

“너무 마음에 드는 그림이 있는데, 정말 갖고 싶은데 제 능력 밖이에요. 그리고 그 건 두 개가 같이 있어야 하거든요. 그렇다고 그것보다 낮은 것을 사면 성에 안 차서... 에잇, 미술관에 가서 보자, 하고 있어요.”

“긴 그림인데 보니까 마음이 너무 따뜻해요. 두 작품이 너무 마음에 들어서 고민 고민하다가 그 중 하나를 사가지고 왔는데 다른 하나가 머릿속에서 안 떠나는 거야. 그래서 연락을 해봤더니 안 팔렸다는 거예요. 그래서 사왔는데..... 너무나 좋아가지고 그거를 놓고서 그거를 보고 가슴이 두근거리서 보고보고 또 보고 하는데 새벽 3시인 거예요.”

기여 “도움이 되고 싶다.” 작품 앞에 오래 머문 관람자들은 그것을 향유하는 데에서 나아가 관련 분야에 무엇인가 기여하고 싶어 했다. 관람자들은 본인이 기여할 수 있는 부분을 발견하고 기쁜 마음으로 헌신했다.

“미술관을 나오는데 나도 미술에 무언가를 하고 싶었어요. 그 때 마침 봉사자를 모집하고 있었고, 지원을 했고, 자료실에서 연락이 와서 정리하고 보존하고 그 일을 도왔어요. 그 귀중한 자료를 내가 다 정리했어요. 너무 좋았어요.”

(피면담자의 배우자) “이 사람은 참..... 이 사람이 좋아하는 화백이 있어요. 전시를 보러 갔다가 같이 차도 마시고 그랬나 봐요. 그 화백이 필요하다면 그렇

게 뛰어나가요. 한 번은 작업실에 다녀오더니 앵글이 필요한 것 같다며 며칠을 만들어서 가져가요. 농사도 제쳐두고.....난 이해가 안 되죠. 대리만족 같은 건 가 봐요.”

작품 앞에 오래 멈추어 선 사람들의 사례를 종합해보면 그들은 작품을 위해 기꺼이 자신의 시간과 돈, 노력을 투여하였으며 행동과 실천에 이르는 헌신의 의지를 지녔음을 관찰할 수 있었다.

결론

본 연구는 작품 앞에 멈추는 행동이 미술 감상에 유의미한 정보를 준다고 보고 작품 앞에 멈춘 사람들이 어떤 이유로 멈추었는지, 멈추어 서서 무엇을 하였는지 이해하기 위한 현상학적 연구이다. 연구 목적을 위하여 작품 앞에 멈추어 선 관람자를 관찰하고 면담하였으며 그 결과 관람자들은 작품 앞에서 의미, 상상, 기억, 초대, 압도, 학습, 휴식, 교훈, 희망, 괴리로 분류되는 반응을 하고 있었으며 작품 앞에 오래, 자주 멈추어 선 관람자의 경우 위의 반응과 더불어 재방문, 탐구, 소유, 기여로 나누는 행동적 반응을 보임을 발견하였다.

본 연구는 많은 한계를 지니고 있다. 먼저 언어에 의한 자기보고에 의존했기 때문에 그들이 보고한 경험은 실제와 다를 수 있다. 실제로 ‘압도’에 해당하는 반응을 한 많은 관람자는 자신의 경험을 말로 설명하는 것을 어려워했으며 어쩌면 이러한 경험은 말로 설명하기 불가능한 것일지 모른다. 두 번째는 작품이 통제되지 않았다는 점이다. 본 연구는 치밀하게 계획되지 않은 상황에서 연구자 본인의 호기심에서 시작되었기 때문에 연구자가 자주 방문하는 미술관, 유사한 주제의 전시에 한정되었다. 마크 로스코의 작품을 보는 관람자와 무라카미 다카시의 작품을 보는 관람자의 반응은 다를 수밖에 없다. 앞으로 보다 정교한 설계를 통해 이러한 점들을 보강할 필요가 있다.

그럼에도 불구하고 이 연구의 함의를 찾자면 일반적인 관람자들이 미술 작품 앞에서 무얼 하는지 정보를 준다는 점이다. 앞서 연구의 필요성에서 말했듯 이 연구는 일반화를 위한 것이 아니라 미술관 관람자들이 작품 앞에 멈추어 선 경험에 대해 이해하기 위한 것이다. 위에서 보듯 관람자들은 굉장히 상반된 반응을 보고하고 있다. 예를 들어 관람자들은 나와 너무 닮아서 또는 나와 너무 달라서, 기분이 좋아져서 또는 너무 슬퍼져서 작품 앞을 떠나지 못하고 작품 앞에 머물러 있었다. 이러한 관람자의 반응은 일반화, 표준화할 수 없다. 그렇지만 그림 앞에서 무얼 해야 하느냐고 묻는 관람자들에게 위와 같은 친근한 사례들이 도움이 될 수 있다. 사람들이 작품 앞에서 어

편 생각들을 하며 나름의 관계를 만들어 나가는지에 주목함으로써 보다 일반적인 미술 감상의 목표를 설정해볼 수 있다. 사례에서 보듯 대부분의 연구 참여자는 자신의 경험을 전문적인 용어로 설명하거나 특수한 경험에 대해 이야기하지 않았으며 일반적인 용어로 일상적인 경험을 이야기하였다. 그만큼 연구 참여자들의 이야기는 일반적인 사람들의 맥락에 가까웠고 누구나 경험해봄직한 자연스러운 반응들이었다.

관람자의 미술 감상을 돕기 위하여 많은 방법들이 제안되고 있다. 도슨트 제도를 도입하고 개선하거나 안내판, 명제표, PDA, 체험 등 다양한 요소를 전시에 첨가하여 관람자의 이해를 돕고 주체적인 감상을 할 수 있도록 한다는 취지이다. 그러나 이러한 방법들을 도입하기 이전에 이러한 방법들이 관람자들로 하여금 작품 자체에 몰입할 수 있는 기회를 앗아가는 것은 아닌지 생각해볼 필요가 있다. Elkins(2007)는 작품에 대한 설명을 읽고 나서 그 설명에서 자유로워지기 어렵다고 말한다. 일단 정보가 들어오면 그 이전으로 돌아가는 것이 불가능하다는 것이다. 관람자들을 돕기 위한 수많은 장치들이 어찌면 그들도 하여금 되돌아올 수 없는 강을 건너도록 하는 것은 아닌지 생각해볼 필요가 있다. 사람들이 작품 앞에서 어떤 경험을 하는지 알고 의미를 이해함으로써 그들에게 가능했던 소중한 경험들을 빼앗지 않고 필요한 역할을 할 수 있도록 관람자에 대한 이해를 바탕으로 한 접근이 요구된다.

참고문헌

- 권남희 (2018). *박물관 교육 참여자의 심미적 경험 연구*. 박사학위 논문. 한양대학교.
- 안금희, 변순영 (2002). 미술관 관람객의 교육적 경험에 대한 사례 연구. *미술교육연구논총*, 13(1), 183-222.
- 양지연(2001). 미술관 마케팅을 위한 관람객 연구. 덕수궁미술관 관람객 설문조사를 중심으로. *예술경영연구*, 1, 32-61.
- 양지연 (2003). 미술관 관람객 연구의 성과와 과제: 20세기 이후 미국의 연구를 중심으로. *예술경영연구*, 3, 68-97.
- 유채린 (2006). *관람객 연구를 통한 전시의 학습 효과 평가 사례 연구*. 석사학위논문. 서울대학교 대학원.
- 이남인 (2004). *현상학과 해석학*. 서울: 서울대학교출판문화원.
- 최성희 (2015). 미술관 전시 공간 내 체험적 요소를 구조화하기: 관계미학의 교육적 의미. *미술과 교육Journal of Research in Art Education*, 16(2), 51-74.
- 최윤정, 최경복, 고명선 (2007). 미술관 전시 관람 유형에 관한 연구 - 국립현대미술관 바젤리츠전 관찰조사 분석을 중심으로. *예술경영연구*, 12, 37-58.
- 홍애령 (2013). *뛰어난 발레 교육자는 어떻게 성장하는가?* 박사학위논문. 서울대학교

대학원.

- Bertaux, D. (Ed.) (1981). *Biography and society: The life history approach in the social sciences*. Beverly Hills, CA: Sage Publications.
- Brieber, D., Nadal, M., Leder, H., & Rosenberg, R. (2014). Art in Time and Space: Context Modulates the Relation between Art Experience and Viewing Time. *PLoS One*, 9(6), June 3.
- Creswell, J. W. (2015). *질적 연구방법론 - 다섯 가지 접근*. (조홍식 외 역). 서울: 학지사. (원저출판, 2013)
- Elkins, J. (2007). *그림과 눈물*. (정지인 역). 파주: 아트북스. (원저출판, 2001)
- Falk, J. H. (1982). The Use of Time as a Measure of Visitor Behavior and Exhibit Effectiveness. In S. Nichols(Ed.), *Museum education anthology: 1973-1983*, 183-194, WA: Museum Education Roundtable.
- Falk, J. H., & Dierking, L. D. (2000). *Learning from museums: Visitor experiences and the making of meaning*. Walnut Creek, CA: Alta Mira Press.
- Franklin, M. B. (1988). Museum of the mind: An inquiry into the titling of artworks. *Metaphor and Symbolic Activity*, 3, 157 - 174. doi: 10.1207/s15327868ms0303_4
- Glaser, B. G., & Strauss, A. L. (1967). *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. Chicago: Aldine Publishing Company.
- Glesne, C. (2008). *질적 연구자 되기*. (안혜준 역). 서울: 아카데미프레스. (원저출판, 1992)
- Leder, H., Carbon, C. C., & Ripsas, A.L. (2006). Entitling art: Influence of title information on understanding and appreciation of paintings. *Acta Psychologica*, 121, 176 - 198. doi:10.1016/j.actpsy.2005.08.005
- Lincoln, Y. S., & Guba, E. G. (1985). *Naturalistic inquiry*. Newbury Park, CA: Sage Publications.
- Mastandrea, S., Bartoli, G., Bove, G. (2009). Preferences for ancient and modern art museums: Visitor experiences and personality characteristics. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 3(3), 164-173.
- Millis, K. (2001). Making meaning brings pleasure: The influence of titles on aesthetic pleasure. *Emotion*, 1, 320 - 329. doi:10.1037/1528-3542.1.3.320
- Moustakas, C. (1994). *Phenomenological research methods*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Road, T. (2008). Toward a Phenomenological Psychology of Art Appreciation. *Journal of Phenomenological Psychology*, 39(2), 189-212.

- Roberts, L. C. (1997). *From Knowledge to narrative: Educators and the changing museum*. Washington, DC: Smithsonian Institute Press.
- Russell, P. A., & Milne, S. (1997). Meaningfulness and hedonic value of paintings: Effects of titles. *Empirical Studies of the Arts*, 15, 61 - 73. doi: 10.2190/EHT3-HWVM-52CB-8QHJ
- Serrell, B. (1998). *Paying attention: Visitors and museum exhibitions*. WA: American Association of Museums.
- Sova, R. B. (2015). Art Appreciation as a Learned Competence: A Museum-based Qualitative Study of Adult Art Specialist and Art Non-Specialist Visitors. *Center for Educational Policy Studies Journal*, 5(4).
- Serrell, B. (2016). Visitor Behavior in Museum Exhibitions and the Implications for Improving Exhibits. (https://www.diba.cat/documents/99058/103207322/2016-12-9_Visitor+Behavior+in+Museum+Exhibitions_Beverly+Serrell.docx/d476b3c7-26f3-4e9f-900c-e1acfa83052b 에서 6월 30일 추출)

Abstract

The Stories of People Stopping in Front of the Work of Art - Focused on the Experiences of Art Museum Visitors -

Ji-Youn Ahn

Korea Institute for Curriculum and Evaluation

This study is a phenomenological study to discover the meaning of experience by observing and interviewing people who stopped in front of an artwork in order to understand the meaning of the behaviors in front of the artwork. For the purpose of the study, the researcher observed the audiences at the modern art museums and held interviews with them who stayed for more than a certain period of time in front of one particular artwork. Analyzing the results of the interviews of about 270 people in total, it was found that the experiences of the audiences were classified into meaning, imagination, memory, invitation, overwhelming, learning, rest, lesson, hope, gap, and so on. As a result of in-depth interviews with four visitors who took more hours in front of the artwork, it is observed that they were able to have above classified experiences more deeply and diverse and had moreover behavioral characteristics such as revisit, inquiry, ownership, and contribution.

논문접수 2018. 07. 19	심사수정 2018. 07. 31	게재확정 2018. 08. 08
-------------------	-------------------	-------------------