

# 1990년대 이후 미디어 설치예술에서 나타나는 스크린의 표면배치와 관객성의 관계:

더그 에이트킨<sup>Doug Aitken</sup>, 타시타 딘<sup>Tacita Dean</sup>을 중심으로

안구

진주교육대학교

- I. 서론
- II. 들뢰즈의 '형상(Figure)'과 스크린의 표면-배치
- III. 에이트킨과 딘: 운동과 시간, 형상과 사건의 표면-배치
- IV. 표면-배치와 관객성의 관계
- V. 결론

## I. 서론

이 논문은 1990년대 이후, 미디어 설치에서 싱글 스크린이 아닌 다중 스크린이 등장한 점에 주목하였다. 특히, 다중 스크린의 배치와 그것과 관람자 사이의 새로운 관계성이 형성되는 점을 분석하고자 하였다. 이를 위해 연구자는 최근 미디어 설치작가로 국제적으로 활동하는 더그 에이트킨(Doug Aitken)의 <전기지구(Electric Earth)>(1999), 타시타 딘(Tacita Dean)의 <필름(Film)>(2011)의 작동원리를 규명하고자 한다. 에이트킨은 항상 자신이 주변 환경과 하나가 되어 자신을 고양하고 싶다고 말한 바 있다. 또한 타시타 딘은 충만하고 특정한 관점을 통해서 '삶의 쉼터와 같은 것 곧 아날로그 세계의 여유, 느낌'을 제공하고자 했다. 이때, 두 작가는 들뢰즈(Gilles Deleuze)의 사유에서 나타나는 높낮이와 깊이가 아닌 표면(Surface)으로서 스크린을 배치하여 그들의 세계를 완성하고 있다.<sup>1</sup> 곧 표면-배치 특성에는 타자와 하나가 되는 것, 아날로그 세계가 포함

1. 들뢰즈에게 있어서 표면은 비재현적 영역으로서, 이것을 그는 철학적인 개념적 사유에서는 내재면(plan de immanence), 예술적인 감각으로 사유하는 것은 조성면(plan de composition)으로 표현한다. 이것은 잠재

되는 것이다.<sup>2</sup> 이를 위해, 에이트킨은 3-4개의 방으로 구성된 구조물에 하나의 내용을 8개 시퀀스의 채널로, 그리고 딘은 쇼트가 포함된 프레임에 의한 프레임으로 작동시킨다. 그러므로 에이트킨의 작품은 다중적 스크린의 배치로 나타나고 딘은 하나의 프레임 안에 또 프레임들이 들어가는 액자구조를 나타내고 있다. 이렇게 다중적 스크린으로 표면-배치하는 것은 1990년대 이후 투사된 이미지를 배치할 때 본격적으로 등장하는 전시장의 구성방식이며, 미디어 설치의 특징이기도 하다.

이 논문에서, 연구자는 에이트킨과 딘의 미디어 설치작품을 비재현적 영역을 나타내는 들뢰즈의 형상(Figure)을 중심으로 살펴볼 것이며, 들뢰즈의 이론을 바탕으로 영화이론을 구축한 D.N. 로도윅(David Norman Rodowick)의 선행 연구도 참고할 것이다. 특히, 두 작가가 천착하는 스크린의 표면-배치는 로잘린드 크라우스(Rosalind E. Krauss)의 후기매체(post-medium)적 조건과 진동하며<sup>3</sup> 1990년대 이후의 미디어 설치의 다중적 스크린 배치에서 나타나는 건축적 특징과 함께한다. 이는 니콜라 부리오(Nicolas Bourriaud)의 형식/형태(forme) 개념과 상동하는 하나의 기념비가 되며, 스크린의 표면-배치는 형식으로서의 기념비가 된다. 연구자는 들뢰즈의 논의를 바탕으로, 이러한 형식으로서의 기념비가 다시 형상으로 어떻게 도래하는지, 또한 관객이 어떤 작동을 통해, 형식으로서의 기념비인 형상과의 마주침(recontre, encounter)의 영역으로 들어가

---

적인 것과 현실적인 것을 포함한다. 줄리아나 브루노(Giuliana Bruno)는 표면을 특히 그녀의 저서 *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media* (Chicago: The University of Chicago Press, 2014)에서 사물적인 것의 촉지적 특징으로, 나아가서 공공적 친교의 개념으로 확장시키고 있다.

2. 연구자가 제시하는 '타자와 하나가 되는 것'은 항들 사이에서 함께 공명하여 융합되도록 근접하는 것이며, 힘과 흐름으로 가득 찬 공간에서 항들이 불룩을 이루어 같이 변신하는 것이다. 곧 타자와 하나가 되는 것은 마주침(recontre, encounter)의 상황으로 탈인간적 영역으로 들어가는 것이려면, 몰입(immersion)은 자아 곧 인격적 주체를 유지하면서 자아의 상실을 경험하는 것이다. 몰입은 재현적 주체를 유지하는 것이고 타자와 하나가 되는 것은 그 마주침으로 급격한 단절을 경험하고 재현적 주체를 탈주하며 우리로 하여금 사유하도록 강제한다. 한편, 타시타 딘은 철저하게 디지털 기법을 사용하지 않고 전통적 아날로그 필름 제작방식으로 <필름(Film)>(2011) 작업을 하였다.

3. 의미를 균열시켜고 또한 지속적으로 삭제시켜 망각하며, 기억 곧 과거일반, 순수과거를 간직하는 매체를 가리킨다. 이것은 바로 표면의 조건이다. 우리는 즉자적 자동성이자 고고학적 탐험에 의해 그곳으로 미끄러진다. 다음을 참조. Rosalind E. Krauss, *Under Blue Cup* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2011), pp. 20, 128. 특히 이러한 매체적 조건과 표면 그리고 설치미술의 상관성과 관련된 현대미술의 동시대적 특징에 대해서는 다음을 참조. 정연심, 「포스트-미디어와 포스트프로덕션: 포스트모더니즘 이후 현대미술의 '동시대성(contemporaneity)」, 『미술이론과 현장』, 2012, pp. 187-215.

는지를 분석할 것이다. 이 과정은 관객으로 하여금 가능성을 소진한 산책하는 인간 혹은 증인이 되게 하여 새로운 관객성(spectatorship)을 모색하게 한다. 그러므로 제II장에서는 들뢰즈의 형상개념과 스크린의 표면-배치를 살펴보고 III장에서는 구체적 작품분석을 통해 형식으로서의 기념비가 형상으로 작동되는 방식을 드러낸다. 나아가서 IV장에서는 형상이 어떻게 표면에서 관객과 융합하여 관객성이 탄생하는지를 그리고 그 관객성의 특징은 어떻게 구현되는지를 논할 것이다. 이 매혹적이고 치명적인 과정을 살펴보자.

## II. 들뢰즈의 ‘형상’과 스크린의 표면-배치

들뢰즈에 따르면, 높이는 매개적이고 위계적이며 동질적 세계로서 환영의 세계 곧 재현의 세계이며 깊이는 물질성의 세계로 혼합물질로 이루어진 잠재성의 세계이다. 이 잠재적인 것에서 현실화되는 것을 포함하는 것이 표면이다. 표면은 얼굴이다.<sup>4</sup> 곧 그(녀)의 얼굴이다. 그것은 무의미한 ‘징후적’ 기호를 풍긴다. 잠재되어 있다가 순간순간 나타나고 무(無)의 지대 곧 머리로 사라졌다가 다시 나타나는 그(녀)의 얼굴에서 나타나는 기호 — 비인간적 풍경 — 를 알아차리지 못하면 우리는 현실의 족쇄에서, 기표의 사슬에서 살아 있는 사랑을 다시 일으켜 세울 수가 없다. 그것은 특징들, 선들, 주름들로 이루어지며 비인간적인 것으로서 모든 것을 희생하여 실재적인 것에 관한 실험을 지향한다. 탈선형적이고 이질적 종합으로서 항상 변이하는 시·공간이다. 그러므로 표면은 시각적인 것을 계속 삭제시키고 ‘감응태(affect)’를 산출한다. 줄리아나 부르노(Giuliana Bruno)는 감응태를 축지적 성격인 접촉의 광범위한 형식, 곧 상이한 공간들을 소통하는 하나의 전염으로 제시한다.<sup>5</sup> 이 접촉의 지대는 모든 특징들이 사라지는 “불특정한 공간”으로서 강도 높은 공간이 되고 이때 표면은 “건축적으로 배열된다. 곧 공유될 수 있는 건축의 칸막이는 물질적 세계를 위한 거주지의 주요한 형식으로 탐구된다. 또한 표면은 주체와 객체 사이의 물질적 배

4. 질 들뢰즈, 김재인(역), 『천개의 고원』, (서울: 새물결, 2011), p. 325.

5. Giuliana Bruno, "Pleats of Matter, Folds of the Soul", *After Images of Gilles Deleuze's Film Philosophy*, ed., D.N. Rodowick (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010), p. 214.

치로서 파악되기 때문에 중재와 투사의 장소로서 간주된다.”<sup>6</sup> 이러한 건축의 성격을 발터 벤야민(Walter Benjamin)은 탁월하게 제시한다. 건축물의 수용은 시각적 관조보다는 습관을 통한 촉각적 수용의 주도하에 이루어진다는 것이다.<sup>7</sup> 눈으로 이해하는 것이 아니라 눈으로 만지는 것이다. 그러므로 표면-배치는 촉지적인 성격으로 건축적 특징을 나타내고 이것이 바로 90년대 이후의 미디어 설치의 스크린 배열에서 구조적 필름<sup>8</sup>의 무규정적 성격을 더욱 강화한 것이다. 환영주의의 서사성을 거부하면서 나타난 실험적 영화 작품들은 구조적 필름 이후 시각적이고 조각적인 성격과 나아가서 미니멀적이고 현상학적인 시각으로 관객과 마주했다면(구조적 필름은 복합적이다) 90년대 이후의 미디어 설치에서의 스크린의 배치는 접촉적이라는 것이다.<sup>9</sup>

그러므로 에이트킨과 딘이 이용하는 다중 스크린이나 다중 프레임에서 엿보이는 스크린의 표면-배치는 의미와 기표의 세계가 아니라 무의미, 탈기표의 영역으로서 그 주요한 성격은 운동/움직임과 시간(아이온)<sup>10</sup> 그리고 사건이 충만한 곳이며 항상 형상이 곳곳을 배회하며 다양한 사건과 시간의 변조를 창조한다. 그럼, 표면의 핵심요소인 운동과 시간, 그리고 사건과 형상은 어떻게 작동하는가?

들뢰즈에 의하면 운동은 물질-흐름이며 이것은 곧 이미지이다. 우리가 바로

6. Giuliana Bruno, *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media* (Chicago: The University of Chicago Press, 2014), p. 3.

7. 발터 벤야민, 최성만(역), 『기술복제 시대의 예술작품, 사진의 작은 역사 외』, (서울: 길, 2010), p.145.

8. 구조적 필름(Structural Film)은 반환영, 반서사, 비재현을 표방하면서 필름의 물질성을 탐구하고 드러낸 예술이다. 실험영화이든지 갤러리에서 투사된 아티스트 필름이든지 60년대 이후의 예술 필름은 모두 구조적 필름의 은혜를 입고 있다. 특히 구조적 필름과 미니멀리즘의 서로 상호 간의 침투 경향은 현대 필름 예술의 초상이라 할 것이다. 구조적 필름 작가 중 특히 마이클 스노우(Michael Snow) 등은 단순한 물질성을 넘어서 1990년대 이후의 표면의 시간을 탐색하는 작가들의 원형적 출발을 보여주고 있다. 구조적 필름의 이론가인 시트니(P. Adams Sitney)는 구조적 필름의 특징을 형태(shape), 플리커(flicker), 고정된 프레임 촬영, 루프 프린팅(loop printing), 스크린에서 다시 촬영하는 것 등으로 주장하였다. P. Adams Sitney, *Film Culture Reader* (New York: Praeger Publishers, 1970), pp. 326-349를 참조.

9. Tamara Trodd, *Screen/Space: The Projected Image in Contemporary Art* (Manchester: Manchester University Press, 2011), pp. 1-18을 참조.

10. 아이온(Aion)의 시간에는 현재만이 실존하며 과거와 미래는 시간 안에서 내속하거나 존속한다. 그러므로 아이온은 지금 이 순간을 삭제하면서 그리고 지금의 순간이 극단적으로 늘려져 있는 과거와 미래의 선을 따라 무한히 분기하는 생성이다. 다음을 참고하라. 질 들뢰즈, 이정우(역), 『의미의 논리』, (서울: 한길사, 1999), p. 51, p. 283.

지금 맞닥뜨린 것, 마주친 것이 이미지요 운동인 것이다. 또한 데이비드 노먼 로도윅은 그 움직임의 상관자인 시간을 “새로운 것의 창조를 위해서 언제나 다시 발생하는 가능성으로서 정의된 ‘사건’이라고 한다.”<sup>11</sup> 곧 시간은 질적 변화를 나타내는 물질적 효과로서의 ‘사건’이다.<sup>12</sup> 이 사건으로서의 시간이 우리를 창조의 세계, 새로운 사유로 인도한다. 그런데 이때 시간을 추동하는 것, 표면으로 올라오도록 하는 것이 형상이다. 형상은 다양한 변이로 제시된다.

형상은 본래 표면에서의 운동/움직임의 연결(connection)에서 생성하는 것으로 카오스의 극도로 불균등한 상황에서 우발적으로 블록을 이루어서 생성된다. 들뢰즈적인 의미에서의 형상은 존재론적 의미로서 기관 없는 신체의 영역으로 강도=0의 지대이다. 형상은 “흰 무(無), 다시 고요해진 표면이다. 여기서는 떨어져 나간 사지(四肢), 목 없는 머리, 어깨 없는 팔, 이마 없는 눈 등처럼 서로 연결되지 않은 규정들이 떠다니고 있는” 것이다.<sup>13</sup> 들뢰즈는 형상을 구상적인 것에서 상징화, 서술화, 환영적인 것을 제거한 것으로 정의한다. 이것은 리오타르의 형상적인 것(le figural, the figural)에서 들뢰즈가 대부분 받아들여면서도 차별화하는 것이다. 곧 리오타르가 형상적인 것을 힘들의 에너지 공간으로 나타내어 재현적 공간, 의미적 시공간을 말소하고자 하는 것을 적극적으로 흡수하면서도 형상적인 것에 결핍과 부재를 도입하고 거세의 법 아래 욕망을 간직하며 형상의 모태를 욕망 전체를 은폐하는 단순한 환상 속에서 발견하기 때문이다.<sup>14</sup> 곧 들뢰즈는 리오타르가 환상으로 설명한 것은 여전히 매개적인 재현적 주체의 영역이 남아 있다고 보고 거부한다. 리오타르는 형상적인 것을 통해 들뢰즈의 형상에서도 나타나는 기능적 측면을 중점적으로 드러낸다. 리오타르는 욕망이 바로 형상의 모태라고 언급한다. 그러므로 형상적인 것/형상

11. D.N. Rodowick, *After Images of Gilles Deleuze's Film Philosophy* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010), viii.

12. 사건은 일어나는 것 곧 사고가 아니다. 사건은 열외존재이다. 곧 표면-효과이다. 한 사례로, 사건은 형상과 의미의 마주침으로 중간에서 효과로서 생산되는 것이다. (순수)사건은 “영원히 지나간 것이고 지나가게 될 것이지, 결코 지나가는 것이 아니다.” 질 들뢰즈 (1999), p. 57.

13. 질 들뢰즈, 김상환(역), 『차이와 반복』, (서울: 민음사, 2004), p. 85.

14. Jean-François Lyotard, *Discourse, Figure*, trans. Antony Hudek and Mary Lydon (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011), pp. 327-330, p. 356. 질 들뢰즈·펠릭스 고티에리, 김재인(역), 『안티 오이디푸스: 자본주의와 분열증』, (서울: 민음사, 2014), pp. 413-414. 한편 로도윅은 리오타르의 재현적 시공간을 삭제하는 기능을 중시하여 ‘형상적인 것의 개념으로 그의 현대디지털 문화론을 전개시킨다.

은 의미작용을 위반하는 것이며, 추정된 전제를 전치시키고, 고정된 내용의 개념을 혼란시키며, 설립된 질서 그리고 의미의 형식과 수단들에 동화되는 것에 저항하는 것이다.<sup>15</sup> 형상은 의미 그리고 다른 형상을 만나면서 사건으로서의 시간을 탄생시킨다. 그러므로 형상은 들뢰즈가 언급하는 시간-이미지와 중층된다.<sup>16</sup>

형상은 무의미와 탈인간화된 영역을 공유한다.<sup>17</sup> 그러므로 형상은 그 요소로서 비기표적 징후들, 말하자면 힘, 숨결, 외침 등을 구성한다. 이러한 형상은 의미와 형상을 마주치면서 서로 결합되어 공명과 강제된 운동을 통해서 감각적 리듬을 발산한다. 이때 감각들은 서로 결합되어 진동하거나 껴안고 어우러지며 그리고 물러서며 분할되고 이완하는 움직임이 강제된다.<sup>18</sup>

### III. 에이트킨과 딘: 운동과 시간, 형상과 사건의 표면-배치

그럼, 에이트킨과 딘, 두 작가의 작품들 각각에서 이것들은 어떻게 작동되는가? 먼저 90년대 이후 미술관과 갤러리에서 전시되는 필름은 다중 스크린을 사용하게 되면서 관객과의 관계가 크게 변화한다. 1940년대 마야 드렌(Maya Deren)은 기존의 관습적인 영화의 수평적인 전개를 비판하면서 수직적 시간의 개념을 주장한다. 수직적 시간이란, 수평적 전개의 서술적이고 선적이며 연이은 것이 아닌 곧 연계, 비교, 동시적 관계를 좌절시키면서 인식의 어떤 순간성을 전면에 내세우고 연속이 아닌 반복, 불이행 등으로 제시되는 시간이다.<sup>19</sup> 이러한 드렌의 설명은, 다중 스크린에서 수평적 공간으로 확장된다. 다시 말하

15. Kiff Bamford, *Lytard and the figural in Performance, Art and Writing* (London: Bloomsbury, 2012), p. 21.

16. 여기서 표면의 작동요소를 정리하면 이렇게 된다. 1. 운동의 지속으로서 연결(connection) 2. 시간의 탄생 2-1. 형상의 탄생 2-2. 형상+의미=결합(conjunction) 2-3. 형상+형상=분리(disjunction) 2-4. 의미+의미=형상. 가장 깊은 강도 차이에서 극도의 불균등한 상황에서 발생하는 현상 2-5. 의미+의미→단순반복→감응-이미지의 "불특정한 공간"화로 인한 형상(잠재적 결합) 2-6. 이 전체가 형상인 경우. 여기에 들뢰즈의 운동-이미지와 시간-이미지의 분류체계가 보조적으로 적용된다. 이상이 형상의 작동방식이다.

17. 형상은 롤랑 바르트(Roland Barthes)의 무딘 의미, 발터 벤야민(Walter Benjamin)의 알레고리와 대등한 것의 영역이다.

18. 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리, 이정임·윤정임(역), 『철학이란 무엇인가?』, (서울: 현대미술사, 1999), p. 241.

19. Catherine Fowler, "Room for Experiment: Gallery Films and Vertical Time from Maya Deren to Eija Liisa Ahtila", *Screen*, Vol. 45, No. 4 (Winter 2004), pp. 324-343.

면, “갤러리 필름의 다중적 스크린은 ‘다음’이 아닌 ‘옆’에 이미지가 나타나게 되고 그것은 이미지 사이의 대화로 작동하게 되었다. 그러므로 관객은 전시장을 돌아다니면서 자연스럽게 이미지의 조합을 창조하게 되고 애매성, 상호텍스트성, 시간의 파편화 등을 경험한다.”<sup>20</sup> 이렇게 관객이 마주치는 이미지는 표면-배치에서 사유를 촉발하는 것 곧 시간-이미지의 ‘비관계의 관계’로 시작한다. 이러한 것은 이자성의 관계에서 출발한다. 곧 비관계의 관계는 상사(相似, semblance)에 기초한 관계로, 비감각적 유사성이다. 상사는 차이에 있어서 감각적인 경험과 비감각적인 실재사이에서 지각적으로 느끼는 근본적인 불균형을 표현한다.<sup>21</sup> 그것은 강도 높은 것 곧 기관 없는 신체(형상)와 의미와의 관계에서 시작한다. 여기에서 시간과 사건이 발생한다. 이것은 사건과 시간의 직접적인 지각으로, 사건의 추상적 선을 보는 느낌은 바로 시각-효과이다. 에이트킨과 던의 두 작품은 표면-배치의 탁월함과 건축적 배열(형상으로서의 기념비)을 명확히 나타내고 있기 때문에 그 공통점과 차이점을 살펴보고자 한다.

1) 에이트킨의 <전기지구>를 분석해보자. 작품은 8개의 짧은 루프들로 구성된다. 이것이 동등한 수의 마주보는 스크린 위에 투사되고 3-4개의 결합된 방들을 가로질러 나온다. 중앙의 방은 두 갈래로 나누어진다. 작품의 내용은, 한 젊은 흑인 남성이 모텔 객실에서 나와 해가 뜬 무렵 공항을 지나가고, 또한 갑자기 밤이 도래하면서 불안하게 버려진 로스 엔젤리스 풍경을 이동하며 겪는 우발적인 상황들이 제시되고 있다. 이 하나의 내용이 방들을 통과하면서 각 루프를 통해 시간적으로 차이지고 연기되면서 투사되고 있다. 주인공은 중얼거린다. “나를 둘러싸고 있는 것과 같은 것이 되기 위하여 나는 많은 시간 빠르게 춤을 춘다. 나는 에너지와 정보를 흡수 하는 것을 좋아한다. 나는 그것을 먹는다. 그것은 내가 가진 유일한 것이다.”<sup>22</sup> 그의 걸음은 점점 기계적이고 정련하는 듯하며 기이한 춤으로 변진다. 그의 춤은 갑자기 마주친 사물과 하나가 된 듯 발작적이고, 주변의 사물들 또한 에너지로 가득하여 기계적인 작동을 시

20. 앞 글, p. 339.

21. Brian Massumi, *Semblance and Event* (Cambridge: the MIT Press, 2011), pp. 17, 24, 73 참조.

22. Daniel Birnbaum, Amanda Sharp, Jörg Heiser, *Doug Aitken* (Contemporary Artists Series) (New York: Phaidon Press, 2001), p. 61.

작한다. 전자음악과 산업소음이 그의 경련하는 춤과 공명한다. 이 상황은 주인공의 중얼거림처럼 타자와 하나가 되면서 주변의 에너지, 정보를 흡수하고자 하는 그의 여정이다. 경련하는 주인공의 행위는 갑자기 움직이고 더듬거리며 말해지는 순환 속에서 분기하는 시간과 장소를 함께 결합한다.<sup>23</sup> 끝없는 선적인 시간을 파괴하면서도 모든 것을 통합하고자 한다. 주인공의 도보여행은 마지막 방에서 터널 속으로 사라질 때까지 지속적인 종합의 과정이다. 그는 지구의 마지막 인물로 그려지고 있다. 그러면, 우리는 이러한 상황을 미래의 우울한 비전으로 보아야 하는가? 작품의 의미의 층에서 드러나는 구조들은 이렇게 우리에게 이해를 구하고 있다.

그런데 에이트킨은 “우리는 작품의 주인공처럼 정보의 바다에서 행방불명되어 사라지지 말아야 한다”고 언급한다. 그것을 위해 작품에는 어떤 ‘인격적인 지각’을 새기고자 노력했다고 한다.<sup>24</sup> 이것은 작품에서 어떻게 구현되는가? 에이트킨은 이렇게 명시한다. “오히려 내가 시도하는 것은 어떤 시스템을 설립하는 것이다. 관객이 일련의 질문을 할 수밖에 없는 시스템.”<sup>25</sup> 에이트킨의 설명을 염두에 두면, 질문은 의미를 연결시키는 모든 결박을 풀어헤친다. 자기 틀에서 벗어나게 하는 하나의 의식이다. 사유=인격적인 지각을 위한 만능열쇠와 같은 것이다. 질문은 불완전한 환경에 거주한다. 그 불완전한 환경에서 우리의 신체는 작동한다. 질문은 신체를 통하여 우리를 집단적 기억으로 안내한다. 그 기억은 표면의 향유이다. 그러므로 질문은 표면의 출입문이다. 에이트킨은 표면을 작동시킨다.

〈전기지구〉에서 표면의 요소는 어디에 어떻게 있는가? 먼저 그것은 주인공의 신체적 곤궁과 흐름의 상태에 있다. 주인공은 매우 징후적이고 물신적, 곧 사물과 환경에 끌리게 된다. 이것은 운동-이미지로서 충동-이미지이다. 충동은 환경을 바꾸려는 욕망이며 새로운 환경을 찾아 탐색하고 망가뜨리고 그 환경이 얼마나 천박하고 더럽고 혐오스럽건 간에 그럴수록 그것에 만족하려는

23. Kate Mondloch, *Screens: Viewing Media Installation Art* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010), p. 48.

24. “A Thousand Words: Doug Aitken Talks about electric earth”, *Art Forum* 38, No. 9 (2000), p. 161.

25. Daniel Birnbaum, Amanda Sharp, Jörg Heiser, “Amanda Sharp in conversation with Doug Aitken”, *Doug Aitken* (Contemporary Artists Series) (New York: Phaidon Press, 2001), p. 16.

욕망이다.<sup>26</sup> 이것이 표면에서의 운동/움직임의 요소라면 이제 주인공은 사물-기계와의 마주치는 재난으로 들어간다.

주인공은 이 순간 사물-되기가 시작되는 것이다. 그러므로 주인공의 유기적 신체와 사물-기계는 분간불가능하게 된다. 곧, 실제적인 것과 상상적인 것이 분간불가능하게 되어 시간이미지의 결정체-이미지가 된다.<sup>27</sup> 이 때 마주치는 사물-기계는 다양하게 변이된다. 99센트 가게, 황량한 주차장, 쇼핑 카트, 자동판매기, 반지 같은 고리, 병, 세차장의 여러 기계들, 위성방송 수신안테나, 공중에서 회전하는 쓰레기봉투, 깜빡거리는 가로등, 자동차 창문, 감시카메라 등등. 곧 스크린과 스크린의 배치에서 유기적 신체와 사물-기계의 마주침에서, 매우 큰 '불균등'(절대적 차이와 무한한 공명)이 작용하고 강도를 공유하여 결정체-이미지가 탄생하는 것이다. 곧 형상이 표면으로 올라오는 것이다. 이것이 바로 에이트킨이 보여주고자 하는 비연대기적 시간의 지대, 곧 마야 드렌의 수직적 시간지대이다. 여기서, 아이온(Aion)의 시간이 탄생한 것이다. 이때 두 스크린은 서로를 마치 거울처럼 반영하면서 작동하고 있다. 유기적 신체와 사물-기계와의 마주침이 곧 두 개의 쌍이 형상을 이루는 것이다. 에이트킨은 이러한 배치를 선형적 시간을 삭제하기 위한 것이라고 해서 이렇게 표현한다. “나는 <전기지구>를 공간들의 시퀀스로 분산시켰다, 왜냐하면 나는 선적인 것을 구성하는 데에는 관심이 없기 때문이다.”<sup>28</sup> 이러한 배치의 지대를 에이트킨은 '회색지대' '사이장소' '중성장소'라고 언급한다. 그러므로 여기에는 시간과 공간이 서로 공속하고 있다. 이 사태를 D.N. 로도윅은 “공간이 시간으로 투입되어 공간과 시간이 재배열되는 곳이며, 이때 공간은 시간의 힘에 의해 생성과 잠재성으로 정의된 사건이 된다. 공간은 더 이상 하나의 시간을 더 이상 점유하지 않고 대신에 하강의 다양한 선들(곧 분리)에 의해 가로지르게 된다.”<sup>29</sup> 이러한 이유로 에이트킨의 작품에는 '애매성'이 매우 풍부하다. 이것이 첫 번째

26. 질 들뢰즈, 유진성(역), 『시네마 1: 운동-이미지』, (서울: 시각과 언어, 2002), p. 242.

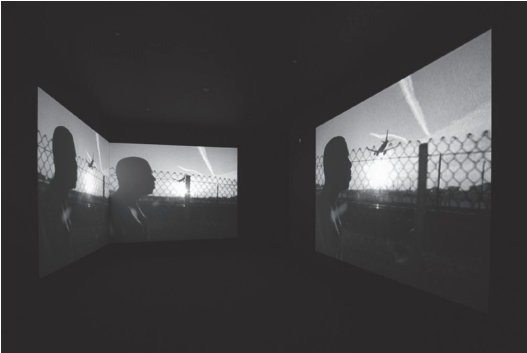
27. 결정체 이미지의 특징에 대해서는 다음을 참고, D.N. Rodowick, *Reading The figural, or, Philosophy After The New Media* (London: Duke University Press, 2001), p. 172; 질 들뢰즈, 이정하(역), 『시네마 2: 시간-이미지』, (서울: 시각과 언어, 2002), pp. 143-191.

28. “A Thousand Words: Doug Aitken Talks about electric earth”, *Artforum* 38, No. 9, May (2000), p. 161.

29. D.N. Rodowick, *Reading The figural, or, Philosophy After The New Media* (London: Duke University Press, 2001), p. 171.



도판 1. 더그 에이트킨(Doug Aitken), 〈전기지구(Electric Earth)〉, 1999, 8채널 레이저 디스크 설치로 전환된 칼라필름, color, sound, 9분 50초, cycle collection, 전시장면, 휘트니 미술관, 뉴욕.



도판 2. 더그 에이트킨, 〈전기지구〉, 1999, 8채널 레이저 디스크 설치로 전환된 칼라필름, color, sound, 9분 50초, cycle collection, 전시장면, 휘트니 미술관, 뉴욕.

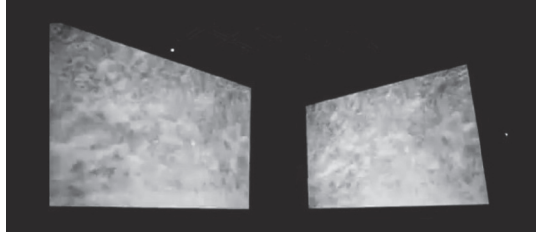
로 거론될 수 있는 형상이미지이다(도판 1).

또한 같은 이미지가 스크린과 스크린의 조합에서 중복될 때는 감응-이미지(affectation-image)로서 ‘불특정한 공간’이 탄생한다. 불특정한 공간은 “내부에서 일어나고 움직이는 것을 제거해 버린 비정형적 집합이고 단절기호와 공허의 특질기호가 있으며 좌표가 없고 순수한 잠재성뿐이며” “물적 상태 또는 그것을 현실화하는 영역들과 무관한 순수한 힘과 특질을 드러낼 뿐이다.”<sup>30</sup> 반복을 통해 달성된 불특정한 공간의 지대는 인물과 인물일 때는 주인공의 내적 특질이 모두 사라지고, 사물과 사물의 배치에서는 사물의 유용성과 사물이 간직한 서사를 사라지게 만들기 때문이다. 이것이 두 번째의 형상이다(도판 2). 이것들은 잠재적 결합(conjunction)을 나타낸다.<sup>31</sup> 이 두 가지 형상은 의미와 의미가 함께하여 짝으로서 탄생한 형상의 종류이다. 또한 이제 세 번째로는 간혹 등장하는 사물도 기계도 아닌 무형식적인 이미지가 순간적으로 출현하여 형상작용

30. 질 들뢰즈 (2002), p. 242.

31. Gilles Deleuze, *Cinema 1: the movement-image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), pp. 109, 117.

도판 3. 더그 에이트킨, <전기지구>, 1999, 8채널 레이저 디스크 설치로 전환된 칼라필름, color, sound, 9분 50초, cycle collection, 전시장면, 휘트니 미술관, 뉴욕.



을 한다(도판 3). 이것은 무의미한 것으로 순수한 시지각적 상황이다. 모든 것에서 탈주한 비워진 공간, 순수한 관조의 상태, 이러한 텅 빈의 순수 관조의 상태에서 무엇인가가 생성되고 변이한다. 변화로 충만한 변화하지 않은 형태의 무의미한 것은 형상의 전형이다. 이 무형식적인 이미지가 의미의 이미지와 결합하기도 하고 혹은 같은 이미지를 반복하여 형상과 형상이 분리(disjunction) 되기도 한다. 나아가서 의미와 의미가 연결하여 이루어진 형상도 다시 반복하여 분리를 나타낸다. 이와 같이 에이트킨은 스크린과 스크린의 조합을 통해 운동으로서의 연결(connection) 그리고 시간으로서 형상을 창출하여 결합과 분리 곧 수축과 팽창을 표현한다. 곧 중량감이 있는 것과 중량감이 없는 것, 긴장과 해방감 모두를 작품의 측면이 되게 한다.<sup>32</sup>

에이트킨은 이러한 수축과 팽창을 건축적 구조를 통해서도 드러나게 한다. 필름이 설치될 때부터 상이한 스크린들, 반투명한 것들, 물질들을 고려하는 건축적 미학을 실험하는 것이다.<sup>33</sup> 그리하여 다양한 프로젝션 표면들이 전시공간의 건축과 융합하여 방들을 에워싼다.<sup>34</sup> 이러한 것이 스크린의 형상과 결속하여 수축과 팽창하는 것이다. 그러므로 스크린의 윤곽들은 프레임이 아니라 하나의 세포막으로서 분리와 연결을 동시에 진행한다. 특히 중앙방의 분리는 파티션의 불완전한 투명성과 더불어 공간을 확장시켜서, 건축의 서사를 통합하는 서사의 공간화 기능을 한다.<sup>35</sup> 이와 같이 분리와 통합의 동시적 진행이 전시장 전체로 확장된다.

32. Daniel Birnbaum, Amanda Sharp, Jörg Heiser (2001), p. 16.

33. 앞 책, p. 34.

34. Kate Mondloch (2010), p. 48.

35. Dominique Paini, "Le Retour du Flâneur", *Art Press*, No. 255 (2000), pp. 38-39.

이 모든 표면-배치는 작가가 언급하는 것과 같이 주변 환경과 하나가 되는 상황을 표현하고 있다. 주변상황과 곧 타자와 일체가 되었을 때 드러나는 세상의 작동방식. 그것은 표면의 유희에 참여하는 것이다. 이 유희는 통합과 분리의 이중적 운동 속에서 진행된다. 각각의 방이 시간과 공간으로 확장되는 서사의 순간들과 건축적 구조가 서사를 유기적으로 통합, 수축된다면 각 방의 이미지들의 조합은 움직임과 리듬의 시공간적인 탈유기적 팽창을 드러낸다. 그러므로 스크린과 스크린의 배치에서의 형상을 통하여 그리고 나아가서 건축적 구조에서 제시되는 분리와 결합의 리듬이 진행된다. 이 리듬은 <전기지구>를 분간불가능성으로 파악되게 하며, 여기서 실재적인 것과 상상적인 것은 서로 반영되어 애매성이 극도로 고양된다. 다시 말해서 <전기지구>에서는 분리와 결합, 수축과 팽창, 축소와 확장, 산종과 구성이 함께 진행되어 다시금 결정체-이미지로 제시되고 있다. 결국 관객에게 최종적으로 다가서는 것은 단일한 형상이다. 이 형상은 몰입을 넘어선 것이다. 몰입은 재현적 층위에서 서성이기 때문에 관객의 신체를 작동시키지 못한다. 신체를 통한 사유의 유발 곧 마주침의 상황은 형상의 고유한 본성이다.

2) 타시타 딘의 <필름>(2011)은 프레임과 프레임의 작동방식으로 아날로그 세계가 품은 삶의 지혜를 나타내고자 한다. 작품은 11분 길이의 35mm 필름이 런던 테이트 모던의 터바인 홀(Turbine Hall)에서 13m의 거대한 흰색 돌기둥 위에서 투사되고 있다. 이 작품의 화면에서는 “전체가 순간적으로 깜빡거리면서 다른 이미지로 넘어가고” 다양한 “색채들과 빛의 향연은 카메라가 셀룰로이드에 기입한 흔적들, 카메라 필터의 임의적인 활용에 의한 플래시, 필름 프레임들을 조작하는 가운데 발생하는 플리커(flicker) 효과들, 그리고 셀룰로이드 표면에 수작업과 화학적 공정을 가하여 발생시킨 틴트(tint) 효과들로 나타난다.” 또한 “셀룰로이드 자체를, 그리고 셀룰로이드를 다루는 자신의 기법들을 처음 직접적으로 전시하고” “그 기법들은 편집 작업과 색채 보정작업과 같은 기존의 기법들은 물론 마스킹(masking)과 유리 매트 페인팅(glass mattepainting)”의 기법들이 드러난다.<sup>36</sup> 여기에 필름 자체의 내부와 외부 사이의 긴장 그리고

36. 김지훈, 「쇠퇴하는 것들을 구원하기: 태시타 딘(Tacita Dean)의 '전시의 영화'에서의 유품론과 존재론」, 현대미술사학회, 『현대미술사연구』, 제34집 (2013), pp. 9, 33.

구조와 지지대 사이의 미러링(mirroring) 등이 물질의 움직임을 나타낸다. 작품 제목 그대로 필름 작업의 기법들이 순수하게 드러나는 필름을 위한 현사의 작품이다. 닐은 필름에서 나타나는 아날로그의 세계를 디지털이 아닌 모든 것이라고 한다.<sup>37</sup> 그것은 “인간의 조건과 영감의 모든 것으로서 뜻밖의 기쁨, 우연의 일치, 가능성, 망각, 외로움, 파분함과 같은 것이며 계산되지 않은 채 내버려 두어야 한다.”<sup>38</sup> 닐은 세상을 개선하는 것은 공백을 메우는 것이 아니며 우리가 잊지 않을 세계는 비망각 속으로 익사된 세계라고 한다. 곧 아날로그의 세계이다. 그것은 휴식 같은 영역이며 재창조가 발생하는 곳이라고 한다. 여기서 필름으로 아날로그의 세계를 나타내기 위해 닐이 발견한 것이 필름작업으로서의 콜라주이다.<sup>39</sup> 닐은 아날로그적 사태를 일상적 관찰로부터는 발견할 수 없는 것이라고 본다. 그곳은 빛이 굴절되고 공간이 만곡되기 때문에 특정한 순간에만 포착되는 것이라고 한다. 아날로그는 접히고 펼치는 주름의 끝없는 과정이며 전제 없이 스스로 변이된다. 아날로그는 결정불가능성의 지대로서 서사가 제거된 비재현적인 표면의 세계다.

마야 드렌은 수직적 영화로서 선적, 서사적인 수평적 영화를 극복하였다. 그렇지만 닐은 마야 드렌에게는 상징적 요소가 남아 있다고 보고 그것마저 제거하여 표면의 영역에 다가서고자 한다. 수직성을 완성하는 것이다. 그러므로 닐은 필름다운 필름 곧 재현적 요소를 삭제한 아날로그의 표면을 만들기로 하였다. 미술적인 실수를 그대로 받아들이며 후기-제작은 전부 삭제하고 필름의 자발성과 위험을 받아들이기로 하였다. 그래서 닐은 실험적인 35mm 필름을 만들고 콜라주로서 아날로그의 표면을 탐색한다. 닐의 표면 탐색은 2000년대에 들어와서 주도적으로 등장한다. 특히 〈부츠(Boots)〉(2003)에서 나타나는 건축 내부 공간의 탈중심적인 탐색 그리고 〈아마데우스(Amadeus)〉(2008)에서 나타나는 필름장치 공간의 카메라의 개방적 움직임에서 특히 드러난다.<sup>40</sup>

37. Nicolas Cullinan, *Film: Tacita Dean* (The Unilever series) (London: Tate Publishing & Enterprises, 2011), p. 27.

38. 앞 책, p. 24.

39. 앞 책, p. 28.

40. Tamara Trodd, *Screen/Space: The Projected Image in Contemporary Art* (Manchester: Manchester University Press, 2011), pp. 176–178 참조.



도판 4. 타시타 딘(Tacita Dean),  
〈필름(Film)〉, 2011, 35mm 필름 프  
러젝션, color, silent, 11분, 전시장  
면, 테이트 모던.

딘의 〈필름〉의 기본 구조는 터바인 홀의 동쪽 벽과 창문에 투사되었기 때문에, 배경은 길쭉한 창문의 금속벽판 재료 위에서 일어나는 벽의 복제이다(도판 4). 이것은 강력한 환영적 공간을 연출하고 있다.<sup>41</sup> 또한 콜라주와 더불어서 이 배경과 중심적 이미지와의 상관관계는 보는 사람에게 복잡하고 뒤섞인 미장아빔(mise en abyme)을 형성한다.<sup>42</sup> 곧 프레임과 프레임에 의한 피비우스 띠와 같은 효과를 유발하고 있다.<sup>43</sup> 이것은 표면이자 형상으로서 작동한다. 그러므로 마이클 스노우(Michael Snow) 등의 구조적 필름이 탈중심적인 물질성을 나타내는 것이라면 〈필름〉은 물질의 운동을 넘어서 형상의 출현 곧 시간-이미지의 관계를 제시하는 것이다. 이것을 딘은 아날로그 세계의 생기 충만함과 멈춤이라는 삶의 선물로 나타내고자 한다. 이것은 형상의 본래적인 속성으로서 향수가 아니라 삶의 부활이요 경탄이다. 생기 가득한 삶의 노래이다. 폐허와 재난에서 올라온 새싹과 같은 것이다. 우리는 이 표면의 작동과정을 주목한다.

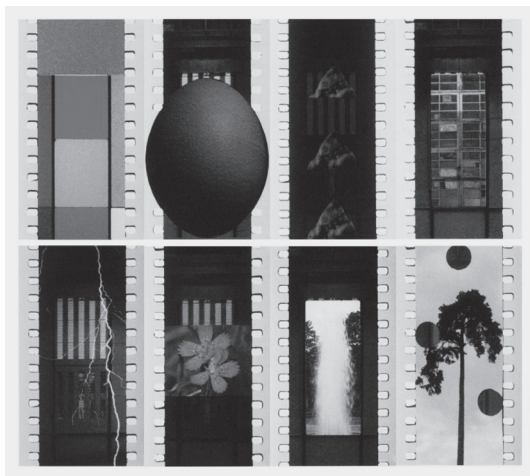
〈필름〉의 배경과 중심이미지의 이원적 구조는 중심이미지의 형상적 특징에서 생산된다. 이 배경 위의 중심적 이미지로 산, 바위, 안개와 구름, 눈과 타조알, 바다, 폭포, 바람에 흔들리는 나무, 에스컬레이터, 번쩍이는 번개, 샘물 그리고 밝은 모노크롬의 색의 패치, 회전하는 점들, 티들리윙크스(tiddly winks)와

41. Rosalind Krauss, "Frame by Frame: On Tacita Dean's Film", *Artforum International*, Vol. 51, No. 1 (September 2012), p. 417.

42. Nicholas Cullinan (2011), p. 10.

43. Rosalind Krauss (2012), p. 418.

같은 색의 디스크들, 몬드리안적인 색띠들, 파라마운트사 이미지, 마운트 아날로그 이미지, 버려진 빌딩의 창문, 고딕 스테인드 글라스, 철제탑, 등대 등등이 이용되고 있다. 이 중에서 파라마운트사 이미지, 마운트 아날로그 이미지는 본래적으로 의미의 영역(곧 이들은 내용을 함의하고 지시하고 있으며 중심적이고 동질적이다)이지만 콜라주적 배치로 의미층을 탈주하고 있다. 파라마운트사 이미지는 반복적으로 3개가 제시됨으로써 의미를 삭제하고 있으며 마운트 아날로그 이미지는 그 바로 옆에 구름을 배치함으로써 구름과의 이질적 결합으로 지시성을 상실하고 형상이 되어 바로 옆 배경과 비관계의 관계를 이룬다(도판 5). 또한 에스컬레이터는 근접 고정 쇼트로서 감응-이미지(affection-image)로의 '불특정한 공간'을 달성하여 형상으로 제시되고 있다. 그러므로 유일한 의미층은 배경의 환영적 공간이다. 또한 이것은 단일한 프레임으로 다음 프레임과의 구조로 나타나기도 한다. 나머지 중심적 이미지들은 순수한 지지각적 이미지의 형상이다. 이것은 무의미한 것으로서 모두의 것이면서 어느 누구의 것도 아닌 것의 속성을 지닌다. 해답을 구할 수도(필요도), 반응할 수도(필요도) 없는 것이다.<sup>44</sup> 또한 너무도 강렬한 어떤 것, 혹은 너무도 아름다운 어떤 것, 그래서 우리의 감각-운동적 능력을 넘어 버린 어떤 것이다.<sup>45</sup> 그러므로



도판 5. 타시타 딘, <필름>, 2011, 35mm 필름 프러젝션, color, silent, 11분, 필름 스틸, 테이트 모던.

44. 질 들뢰즈 (2002), p. 11.

45. 앞 책, p. 41.



도판 6. 타시타 단, 〈필름〉, 2011, 35mm 필름 프레임  
 찍션, color, silent, 11분, 전시장면, 테이트 모던.

중심적 이미지의 형상이 인접한 의미의 재현층을 강제한다. 이 형상은 강도들을 지나가게 한다. 곧 강렬한 질료의 모태이다. 그러므로 색의 색조, 값, 포화도 등이 이제 무한계열로 들어가게 된다(도판 6). 그림에서처럼 중앙에 있는 과일의 강도(촉지적)가 배경처럼 기능하는 환영적 공간(시각적)을 강제하여 극한으로 수렴하게 한다. 곧 이 극한들 간의 관계비가 리듬을 산출하면서 결합(conjunction)을 구성한다.<sup>46</sup>

〈필름〉에는 두 가지 프레임과 대략적으로 두 가지 리듬이 있다. 프레임은 화면의 프레임으로 다음 프레임과

의 관계 그리고 콜라주 기법으로 탄생한 경계와 틀로서의 프레임이다. 그러므로 자연스럽게 리듬은 ‘프레임 옆 프레임’의 리듬과 ‘프레임 다음 프레임’의 리듬이 존재하는 것이다. ‘프레임 옆 프레임’은 형상과 의미, 형상과 형상의 비관계의 관계 구조를 보이고 있으며, ‘프레임 다음 프레임’은 프레임 전체가 단일한 시지각적 이미지로 인하여 단일한 형상으로 혹은 환영의 층으로 제시될 때이다. ‘형상 다음 형상’ ‘형상 다음 의미’ ‘의미 다음 형상’의 구조로 나타난다. 여기서 ‘형상과 형상’의 마주침은 증가하는 강도이고 ‘형상과 의미’는 감소하는 강도이다. 순간순간 증가하고 감소한다. 이러한 증가와 감소의 변이를 작용시키는 것은 ‘주름’이다. 곧 프레임에서의 다양하게 제시되는 경계 말하자면 채색면, 선, 구성 등등은 경계에서 주름으로 변주, 확장되는 것이다.<sup>47</sup> 이것이

46. 질 들뢰즈, 이찬웅(역), 『주름: 라이프니츠와 바로크』, (서울: 문학과지성사, 2012), p. 142.

47. 특히 몬드리안적 색면이 단일한 형상이 되는 것은 몬드리안 작품에 대한 이브-알랭 부아(Yve-Alain Bois)의 관점이다. 부아는 몬드리안의 임무는 예술의 개별성의 기반이 되는 것을 파괴하는 것이라고 한다. 선에 의한 채색면들에 파괴, 반복에 의한 선들의 파괴, 회화적 표면의 조각적 구성에 의한 광학적 깊이의 환영을 파괴한다고 한다.

바로 형상의 특징이요 표면의 속성이다. 이제 ‘형상과 의미’, ‘형상과 형상’의 관계, 이 전체가 형상이 되는 것이다. 그러므로 형상과 배경의 관계는 근접성의 관계로 변조되어 물결치는 건축적인 주름으로 변이 되었다. 주름의 확장성만이 남는 것이다. 이것은 바로 들뢰즈가 언급하는 바로크의 주름이다. “주름들은 각기 다른 운반자를 서로 연결하려 하고, 자신의 모양새 밖으로 벗어나려 하고, 물체적인 모순들을 넘어서고자 한다.”<sup>48</sup> 이 주름의 확장성이 <필름> 속에서 프레임을 파괴시키고 있다. 크라우스가 언급한 <필름>의 프레임이 연출하는 프레임에 의한 프레임의 무한 파괴는 빈 공간, 빈 풍경, 어떤 하나의 정물과도 같은 것이다. 다시금 <필름>은 순수한 시지각적 이미지가 되었다. 이것은 관객과의 마주침 속에서 관객을 미혹한다.

결국 이 두 작품은 건축적 표면-배치를 통하여 현실적인 것과 잠재적인 것의 분간불가능성으로 혹은 순수한 시각적 이미지로 이것들 전체가 형상이 되고 있다. 특이성의 흐름과 분배만이 있는 탈인간적인 풍경의 영역이다. 이 표면-배치의 형상을 들뢰즈는 탈기표적인 것 곧 지각(perception)에서 추출된 지각태(percept)와 감응(affection)에서 추출된 감응태(affect)로 구성된 기념비라고 한다. 이것은 과거를 기억하는 것이 아니라 “자신들의 보존을 오로지 스스로에게만 돌리며, 사건에 그 사건을 기념할 만한 구성물을 제공하는, 현재의 감각들로 이루어진 하나의 집적”인 것이다.<sup>49</sup> 곧 기념비는 사건 곧 시간을 생성시키는 것이다. 그러므로 기념비는 의미의 영역이 아니라 탈의미의 지대에서 비인간적인 풍경으로 작동하는 것이다. 곧 의미에서 탈주한 틈이다. 니콜라 부리오의 이 틈을 “일상생활을 지배하는 시간과는 상반되는 리듬의 자유로운 공간과 지속적 경험의 시간을 창조하고, 우리에게 주어진 ‘커뮤니케이션 영역’과는 다른 상호 인간적인 교류를 조장하는 것이라고 한다.”<sup>50</sup> 틈에서 거주하는 것이 예술의 형태/형식이다. 틈에서는 표면-배치의 요소가 작동하는 것이다. 의미의 요소, 언어적 요인이 아닌 운동, 시간, 형상, 사건들이 거주하는 것이다. 그래서 부리오의 형태/형식을 “그때까지 평행한 두 요소들 사이에서 일어나는

48. 질 들뢰즈 (2012), p. 220.

49. 질 들뢰즈와 펠릭스 가타리 (1999), p. 240.

50. 니콜라 부리오, 현지연(역), 『관계의 미학』, (서울: 미진사, 2011), p. 26.

‘이탈’과 우연적인 만남으로 태어난다”고 한다.<sup>51</sup> 이러한 형태/형식이 우리를 바라보고 대화하고자 한다. 그러므로 우리는 똑바로 형식/형태를 바라보기가 힘들다. 세르주 다네(Serge Dancy)의 멋진 표현, “모든 형태/형식은 나를 바라보는 얼굴이다.”<sup>52</sup> 그런데 얼굴은 징후적 기호로서의 표면이다. 또한 표면은 형상이 스스로 향유하는 곳이다. 그러므로 형태/형식은 형상이다. 형상은 관객을 불러들여 하나가 되고 싶어 한다. 관객과의 작동이 시작되는 것이다.

#### IV. 표면-배치와 관객성의 관계

제 III장에서, 연구자는 에이트킨과 딘의 작품이 재현적 층위 곧 환영과 서사적 연속체를 이탈하는 ‘탈접속’ 과정을 살펴보고, 이러한 행위에서 의지적 구조를 중단시키는 자발적인 강도<sup>53</sup>가 되는 지점, 곧 형상이 되는 과정을 분석하였다. 이렇게, 탈접속과 자발적인 강도는 <전기지구> <필름>에서 작동하여 형상으로서 관객을 압도한다. 이번 장에서는 이러한 표면-배치의 비재현적 층위에서 관객성은 형상과 어떤 관계를 지니는지 논하고자 한다.

에이트킨의 <전기지구>에서의 관객은 페니(Dominique Paini)가 지적한 것처럼 “스크린의 표면-배치 외에도 건축적 구조로서 더욱더 부담을 느낀다. 곧 자기의 능동적 의지보다 수동성에 의지하게 된다. 작가들은 영화적 요소보다도 관객이 미술관의 공간으로 들어와서 움직이게 한다. 이제 관객은 수동적이지만 스스로 허구를 창조한다.”<sup>54</sup> 말하자면 수동적이지만 결국은 산책 중의 수동성이기 때문에 관객은 ‘신체’ 위치에 따라서 이미지를 포착하여 결정한다. 또한 딘의 <필름>은 크라우스가 언급한 것처럼 프레임과 프레임으로 무한 확장을 하면서도 가장자리에 스포로킷 구멍을 설치하여 다시 우리가 보고 있는 필름을 틀에 넣는다. 곧 그 스포로킷 구멍 또한 틀이 아니라 주름으로 작용하여 이미지가 바깥 곧 전시장 공간으로 무한확장하게 한다. 틀이 경계가 아니라

51. 앞 책, p. 31.

52. 앞 책, p. 40.

53. 다음을 참조, Maria Walsh, “The entranced spectator”, *Screen/Space: The Projected Image in Contemporary Art* (Manchester: Manchester University Press, 2011), p. 114.

54. Dominique Paini (2000), pp. 38–39.

개방하고 물꼬를 트는 역할을 하고 있다. 그러므로 관객은 주름의 변이가 제시하는 형상과의 마주침으로 들어가서 그제 형상을 마주치게 된다. 관객은 관찰자로서가 아니라 의식 이전의 상태, 언어 이전의 상태로 돌아가는 전개체적인 상태로 돌아가는 의식의 멈춤을 경험한다. 곧 이 상태가 바로 우리가 형상을 통해 우리의 신체가 작동하게 되는 순간이다.<sup>55</sup> 그러므로 이제, 다시 형상과 관객과의 사이에 비관계의 관계가 작동된다. 곧 인간적인 감응의 상태에서 탈인간적인 감응태(affect)를 추출하는 것이다. 여기서 감응태는 감응의 한 상태에서 다른 감응 상태로의 신체의 이행이다. 그러므로 상이한 마주침들은 상이한 특징들을 지닐 것이며 그러한 순수한 마주침과 함께 다른 상황을 생성한다. 곧 우리의 전형적인 존재방식은 박탈당하고 우리의 지식체계는 붕괴된다. 우리는 사유하도록 강요된다. 그러므로 마주침은 우리의 재현적 주체성과는 단절하는 것으로 작용한다. 마주침은 틈과 금(crack)을 생산한다. 이러한 상태의 관객을 마리아 월시(Maria Walsh)는 “무의식적인 과정에 의해 규정된 위치성으로 규정한다. 여기서 관객은 일상적으로 의식적 반성에 접근할 수 없는 어떤 수준과 공명한다. 이 상태는 좁은 자아의 범위를 넘어서 주체성의 범위를 확장시킨다.”<sup>56</sup>

곧 관객은 사유하기 시작하는 것이다. 이것은 바로 스크린의 표면-배치가 관객과 마주칠 때 사건으로서의 시간이 탄생하는 순간이다. 시간과 사유의 발생 속에서 관객은 의미 곧 기표상실의 고통을 통과한다. 표면-배치의 형상이 의미 존재로서의 우리를 강제하기 때문이다. 사유한다는 것은 해석하거나 반성하는 것이 아니라 실험하고 창조하는 것이다. 이 스크린의 표면-배치에서 형상은 영원히 변화하면서 연속적인 방식으로 변조된다. 그러므로 형상이 근본적으로 변화한다면 주체/관람객 또한 마찬가지이다. 따라서 주체에 따른 진리의 변동이 아니라 변동의 진리가 주체에게 나타난다.<sup>57</sup> 이러한 마주침의 지

55. 이러한 상태를 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva)는 탁월하게 제시하였다. “설치(미술)에 참여하도록 요청되는 것은 감각과 시각 그리고 청각, 촉감, 때로는 후각을 통한 바로 그 온전한 그대로의 신체이다. 그러한 설치미술의 작가들은 마치 이미지들을 숙고하는 것이 아니라 존재물들과 소통하도록 우리에게 요청하는 것 같다. (...) 우리가 추상들, 형태들, 색깔들, 부피들, 감각들을 통해서 어떤 실재적 경험을 느끼도록 하는 것이다.” 다음을 참조, Simom O’Sullivan, *Art Encounters Deleuze and Guattari* (London: Palgrave Macmillan, 2006), p. 51. 재인용.

56. Maria Walsh (2011), pp. 115–117.

57. 질 들뢰즈 (2012), p. 41.

각 원리를 도표로 나타내면 다음과 같다.

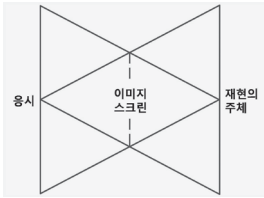


표 1

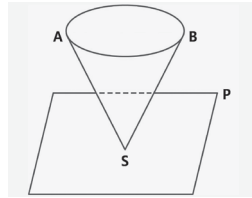


표 2

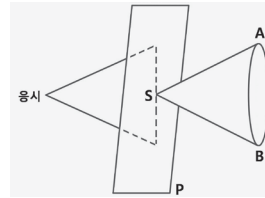


표 3

표 1처럼 형상이 우리와 마주친다는 것은 바로 라캉에서의 실재의 응시가 우리를 보는 것이다. 왜냐하면 형상은 무의미의 지대로서 바로 라캉의 실재계와 공명하는 것이기 때문이다. 그런데 표면의 마주침에서 우리는 재현적 주체가 아니라 비재현적 주체이기 때문에 표 2처럼 나의 신체가 작동할 때의 지각은 유명한 베르그송의 기억의 원뿔모형으로 표상, 다시 말해서 비재현적 지각을 하게 된다. 그러므로 “원뿔 SAB로 나의 기억 속에 축적된 기억들 전체를 나타낸다고 하면, 밑면 AB는 과거 속에 자리 잡아 부동적으로 머물러 있는 반면, 꼭짓점 S는 매 순간 나의 현재를 그리며, 끊임없이 앞으로 나아가서, 또한 끊임없이 우주에 대한 나의 현실적 표상의 움직이는 평면인 P에 접하고 있다. 신체의 이미지는 S에 집중된다. 그리고 이 이미지는 평면 P의 일부를 이루면서, 그 평면을 구성하는 모든 이미지들로부터 나오는 작용들을 받고 되돌려 보내는 데 머문다.”<sup>58</sup>

이러한 비재현적인 마주침의 순간적 지각에서 “물질세계는 탈중심적인 보편적 생성의 우주 전체로부터 순간화된 절단면으로써 얻어낸 움직이는 평면 바로 나의 신체를 꼭짓점으로 하여 둥글게 말리면서 원뿔의 부풀어 가는 내면을 형성한다. (...) (또한) 물질에 대한 무의식적인 지각들이란 바로 이런 잠재적 지각들인”<sup>59</sup> 것이다. 그러므로 이 둘을 다시 조합하면 표 3의 도표처럼 우리는 신체를 통하여 감응태와 기억을 동원하여 곧 잠재적인 무의식으로 형상을 지각하는 것이다. 그러므로 스크린과 관객의 마주침은 지평이나 제한이 아니

58. 앙리 베르그송, 박종원(역), 『물질과 기억』, (서울: 아카넷, 2006), p. 260.

59. 김재희, 『베르그송의 잠재적 무의식』, (서울: 그린비, 2010), pp. 82-83.

라 오히려 예기치 않은 사유의 굴절된 발생이다.<sup>60</sup> 이때 관객은 이미지의 에너지에 의해 전이된 것으로서 내적 힘을 표현한다.<sup>61</sup> 곧 내적 힘, 이것은 바로 욕망이다. 또한 이러한 욕망은 결핍으로서의 욕망이 아니라 생성의 힘으로서 강도를 생산한다. 욕망은 항상 그 이상의 연결들과 배치를 원하기 때문이다. “욕망은 자아의 타자 곧 바깥을 자아에게 부여하고, 자아에게 자아 바깥의 위협과 기회를 부여한다. 욕망은 자아 안으로 바깥을 접는다.”<sup>62</sup> 자아 안에서 무한한 바깥의 마주침을 포함하는 것은 자아의 희생이다. 곧 자아의 모든 가능성을 소진하는 것이다. 이러한 상태의 관객을 연구자는 ‘관객성(Spectatorship)’이라고 칭한다. 단순히 관찰하고 승고의 상태에 빠지거나 무아경의 상황 그리고 몰입에 머무는 것이 아니라, 이제 관객이 형상이 되어 그 표면으로 내려가는 관객성의 상태가 되는 것이다. 이러한 관객의 상태 곧 형상을 마주치면서 관객성이 될 때의 상황은 리오타르의 다음의 설명이 함께 진동하고 공명한다.

‘무엇이 일어나다’보다도 오히려 ‘우연히 일어나는 것’에 개방되는 것은 작은 차이들을 지각하는 데 있어서 적어도 고도의 세밀한 구별을 요구한다. (...) 이러한 태도를 견지하기 위해서 우리는 마음을 가난하게 하고 가능한 한 많이 우리의 마음을 깨끗하게 쓸어 내야 하며, 그렇게 함으로써 우리는 의미, 곧 ‘우연히 일어나는 것의’ ‘무엇’을 기대하지 않는다. 그러한 극기의 비밀은 ‘전(前) 텍스트’의 매개 없이, 가능한 한 ‘직접적으로’ 발생들을 이겨 낼 수 있는 역능에 있다. 이와 같이 사건을 마주친다는 것은 마치 무(無)에 인접하는 것과 같다.<sup>63</sup>

이와 같이 매개 없이 무의 지대인 형상으로서의 사건을 마주치는 것은 강도들의 차이를 이겨낼 수 있는 주체 곧 소유의 주체인 재현적 주체가 아닌 비재현적이고 비소유적인 애벌레 주체로서의 관객 다시 말해서 관객성을 생산한다. 여기서 관객성은 두 개의 양태로 존재한다. 결단하는 자로서 존재하거나 형상을 따라가거나, 곧 증인이나 산책자로 존재한다. 들뢰즈는 산책자를 독신

60. Patricia Maccormack, “Cinemasochism”, *After Images of Gilles Deleuze’s Film Philosophy*, ed., D.N. Rodowick (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010), p. 170.

61. 앞 책, p. 164.

62. 앞 책, p. 174.

63. Simom O’Sullivan, *Art Encounters Deleuze and Guattari* (London: Palgrave Macmillan, 2006), p. 49.

기계로 증인을 욕망하는 기계로 나타내고 있다.<sup>64</sup> 증인은 스스로 자신의 모든 것을 내려놓고, 무소유를 지향하면서 형상과 마주치는 수동적 종합의 존재로서 스스로 형상이 되는 것이다. 형상을 단순히 관찰하는 것이 아니라 형상의 증인이 되어 형상과 동일한 지대에서 발산하게 된다.<sup>65</sup> 그러므로 이제는 형상과 형상이 마주치는 것이다. 또한 역시 수동적 종합으로 형상을 맞이하는 산책자는 고독한 정신의 소유자인 관찰자로서 형상과 공명한다. 형상의 도움으로 의미에서 표면으로 내려가는 것이다.<sup>66</sup> 증인과 산책자는 새로운 주체성을 이렇게 생산한다. 표면에서의 관객성은 형상과 융합함과 동시에 부정이 아닌 긍정의 새로운 주체성을 생성한다. 곧 “의미 없는 언어가 단절하는 곳에서 그리고 부상당한 늑대처럼 울부짖는 곳에서 비밀스런 주름의 “새로운” 주름들을 긍정한다.”<sup>67</sup>

## V. 결론

이 논문은 더그 에이트킨과 타시타 딘의 작품을 중심으로, 다중 스크린과 프레임의 배치, 그리고 관객과의 관계를 들뢰즈의 논의를 바탕으로 살펴보았다. 이들의 작품은 미디어 설치예술에서 1990년대 이후 집중적으로 나타나는 투사된 이미지를 사용하는 다중적 스크린의 배치와 축지적인 건축적 상황을 보여준다. 특히 이 작품들은 지금까지 상술한 것처럼 표면과 형상을 적극적으로 나타냄으로써 1990년대 이후의 미디어 설치의 전형성을 보여주고 있다. 에이트킨과 딘은 그들이 언급하는 것처럼 ‘삶/생명을 노래’하고 있다. 우리가 모두 갈망하는 삶의 지혜를 탐하는 것이다. 더그 에이트킨이 주체에서 출발하여 사회적 영역으로 나아갔다면, 타시타 딘은 삶의 화려한 궁핍함에서 출발하여 안락한 개인의 행복을 꿈꾼다. 사실, 모두 시골 외할머니 같은 말씀이다. 높이의 사

64. 질 들뢰즈-펠릭스 과타리, 김재인(역), 『안티 오이디푸스: 자본주의와 분열증』, (서울: 민음사, 2014), pp. 23-94을 참조.

65. 증인에 대한 논의는 다음을 참조. 질 들뢰즈, 하태환(역), 『감각의 논리』, (서울: 민음사, 1995), pp. 100-111.

66. 브루스 나우먼(Bruce Nauman)은 이러한 관람자의 수동적 태도를 강조한다. “A Thousand Words: Bruce Nauman Talks about mapping the studio”, *Artforum*, March (2002), p. 121을 참조.

67. Simom O'Sullivan (2006), p. 156.

유가 삶을 긴장하게 하는 것이라면 표면은 삶을 신장시킨다. 그렇지만 우리는 끊임없이 높이의 영토에서 살아갈 수밖에 없다. 그것은 인간의 조건이다. 예술은 인간의 조건을 때로는 파괴하고 때로는 숨기고 때로는 드러내는 것이 아닌가? 연구자는 이러한 삶의 이중성 곧 '상황'에 던져진 인간의 조건에 나타나는 궁핍성과 삶의 축복을 함께 드러내는 것이 무엇인가를 보고자 하였다. 에이트킨과 단은 그것을 삶의 장소 곧 표면이라고 한다. 그곳은 일상과 싹트는 생명이 결속되는 사랑의 장소이다.

그러므로 생명의 장소에는 전제된 진리가 없다. '거짓된 진리'가 끊임없이 펼쳐진다. 아니 펼쳐져야 한다. 그곳에는 해답과 해석이 있는 것이 아니라, 그들은 잘 살아가고 있니? 그곳은 잘되어 가? 라고 묻는 곳이다. 바로 작동이 잘 되고 있는가, 안 되고 있는가가 문제이다. 이 문제적 장의 작동원리를 연구자는 구체적 작품을 통해서 표면으로 떠올리게 하고 싶었다. 표면의 작동원리.

1990년대 이후 미디어 설치 연구에 대해 이론가들은 표면에서의 공간, 시간, 매체, 장소, 관객 등을 다양하게 조명하고 있으나, 이를 통합적으로 보지 않고 있다. 연구자는 이를 통합적으로 바라보고자 했으며, 싱글스크린에서는 볼 수 없었던 다중 스크린을 수직적 시간성 곧 아이온을 통해, 비관계의 관계로 작동하는 표면의 원리로 살펴보았다. 표면은 운동, 시간, 사건, 형상으로 작동되고 있으며, 표면의 확장성과 표면의 깊이가 항상 우리 걸을 배회하고 있다.

## ■ 주제어

미디어 아트(Media Art), 표면(Surface), 운동(Movement), 형상(Figure), 시간(Time), 사건(Événement, Event), 더그 에이트킨(Doug Aitken), 타시타 단(Tacita Dean).

투고일	2015년 4월 29일	심사일	2015년 5월 8일	게재확정일	2015년 5월 14일
-----	--------------	-----	-------------	-------	--------------

## 참고문헌

- 김재희, 『베르그손의 잠재적 무의식』, 서울: 그린비, 2010.
- 김지훈, 「쇠퇴하는 것들을 구원하기: 태시타 딘(Tacita Dean)의 '전시의 영화'에서의 유물론과 존재론」, 현대미술사학회, 『현대미술사연구』, 제34집, 2013, pp. 7-38.
- 정연심, 「포스트-미디어업과 포스트프로덕션: 포스트모더니즘 이후 현대미술의 '동시대성(contemporaneity)」, 『미술이론과 현장』, 2012, pp. 187-215.
- “A Thousand Words: Bruce Nauman Talks about mapping the studio”, *Artforum* (March 2002), p. 121.
- “A Thousand Words: Doug Aitken Talks about electric earth”, *Artforum* 38, No. 9, (May 2000), p. 161.
- Bamford, Kiff. *Lyotard and the figural in Performance, Art and Writing*, London: Bloomsbury, 2012.
- Bergson, Henri, *Matière et Mémoire*, PUF, 1896. ; 앙리 베르그손, 박종원(역), 『물질과 기억』, 서울: 아카넷, 2006.
- Birnbaum, Daniel et. al., *Doug Aitken* (Contemporary Artists Series), New York: Phaidon Press, 2001.
- Bourriaud, Nicolas, *Esthétique Relationnelle*, Dijon: Les Presses du réel, 1998 ; 니콜라 부리요, 현지연(역), 『관계의 미학』, 서울: 미진사, 2011.
- Bruno, Giuliana, *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, Chicago: The University of Chicago Press, 2014.
- Cullinan, Nicolas. *Film: Tacita Dean* (The Unilever series), London: Tate Publishing & Enterprises, 2011.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma I: L'Image-Movement*, Les Éditions de Minuit, 1983. ; 질 들뢰즈, 유진상(역), 『시네마 1: 운동-이미지』, 서울: 시각과 언어, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Cinema 1: the movement-image*, trans, Hugh Tomlinson and Barbara Haberjam, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006).
- \_\_\_\_\_. *Cinéma II: L'Image- Temps*, Les Éditions de Minuit, 1985 ; 질 들뢰즈, 이정하(역), 『시네마 II: 시간-이미지』, 서울: 시각과 언어, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Différance et Répétition*, Les Éditions de Minuit, 1968. ; 질 들뢰즈, 김상환(역), 『차이와 반복』, 서울: 민음사, 2004.

- \_\_\_\_\_. *Logique Du Sens*, Les Éditions de Minuit, 1969.; 질 들뢰즈, 이정우 (역), 『의미의 논리』, 서울: 한길사, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Le Plé. Leibniz et le Baroque*, Les Éditions de Minuit, 1988. / 질 들뢰즈, 이찬웅(역), 『주름: 라이프니츠와 바로크』, 서울: 문학과지성사, 2012.
- Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *L'ANTI-OEDIPE: Capitalisme et Schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, 1972. / 질 들뢰즈·펠릭스 과타리, 김재인(역), 『안티 오이디푸스: 자본주의와 분열증』, 서울: 민음사, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie 2*, Les Éditions de Minuit, 1980. / 질 들뢰즈·펠릭스 과타리, 김재인(역), 『천개의 고원』, 서울: 새물결, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Éditions de Minuit, 1991. / 질 들뢰즈·펠릭스 과타리, 이정임·윤정임(역), 『철학이란 무엇인가?』, 서울: 현대미학사, 1999.
- Fowler, Catherine, "Room for Experiment: Gallery Films and Vertical Time from Maya Deren to Eija Liisa Ahtila". *Screen*, Vol. 45, No. 4 (Winter 2004), pp. 324-343.
- Krauss, Rosalind. *Under Blue Cup*. Cambridge: The MIT Press, 2011.
- \_\_\_\_\_. "Frame by Frame: On Tacita Dean's Film", *Art forum International*, Vol. 51, No. 1 (September 2012), pp. 417.
- Liotard, Jean-François. Discourse, *Figure*, trans. Antony Hudek and Mary Lydon, Minneapolis: University of Minnesota Press: 2011.
- Massumi, Brian. *Semblance and Event*. Cambridge: the MIT Press, 2011.
- Mondloch, Kate. *Screens: Viewing Media Installation Art*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2010.
- O'Sullivan, Simom. *Art Encounters Deleuze and Guattari*. London: Palgrave Macmillan, 2006.
- Paini, Dominique. "Le Retour du Flâneur", *Art Press*, No. 255, 2000, pp. 38-39.
- Rodowick, D.N. ed., *After Images of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Rodowick, D.N. *Reading The figural, or, Philosophy After The New Media*. London: Duke University Press, 2010.
- Sitney, P. Adams. *FILM CULTURE READER*, New York: Praeger Publishers, 1970.
- Trodd, Tamara. *Screen/Space: The Projected Image in Contemporary Art*. Manchester: Manchester University Press, 2011.

## Abstract

# The Relation between Surface-Assemblage of Screen and Spectatorship: Doug Aitken and Tacita Dean

Gu An

This paper examines operation of work and relation with spectator which demonstrate in *Electric Earth* (1999) of Doug Aitken and *Film* (2011) of Tacita Dean. Doug Aitken seeks to develop the self as constituting a whole with the other. Besides, the artist is asking the question to the meaning. In other words, his work is coming down to a surface. It is the one that operates as a surface. Tacita Dean expresses the world of analog. She regards analog with the shelter of life. It is analog and the shelter of life that designate the sphere of surface. In my reading of the two works, I have attempted to explore the elements of surface as movement, time, “figure(in Gilles Deleuze’s theory)” and event. Figure is a fundamental factor which operates surface as generating time. Figure enters into relation of nonrelation as going around surface and encountering other figure and meaning. The relation of nonrelation unfolds connection, conjunction and disjunction. Also, Operation of connection, conjunction and disjunction are concluded in figure again. The works of Doug Aitken and Tacita Dean eventually are Figure. Each works as figure encounters spectator again. In the last chapter, my paper argues the way figure and spectator enter into relation of nonrelation. Figure attracts spectator. Spectator encounters figure. Spectator stops consciousness and operators its body. Spectator desires outside beyond the self. It is here that thought begins. The birth of spectatorship is appearance of thoughtful spectator.