

생각하는 손, 그리고 실기와 이론 사이의 반영적 과정으로서의 글쓰기

- 예술/디자인 실기 스튜디오 박사과정에서의 실기와 논문의 관계 고찰 -

이 현 진*

〈 요약 〉

본 연구는 국내외에서 예술/디자인 박사과정이 등장하고 그에 따른 여러 논의들이 확산되는 가운데, 예술/디자인에서의 실기작업을 통해 생산될 수 있는 경험이 내포하거나 생산할 수 있는 것이 지식이라고 부를 수 있는지 점검한다. 만약 실기경험이 지식으로서의 함의를 가질 때, 객관적인 언어의 형태로 전달되고 공유될 수 있으며, 전수될 필요가 있는지도 살펴본다. 이를 위해 사회학자 세넷의 '생각하는 손'이란 개념을 통해 장인의 손과 눈의 경험과 감각, 그리고 이를 통한 의식의 흐름과 깨달음의 가치에 대하여 접근하는 논의를 살펴본다. 또한 디드로를 통해 점검한 장인의 암묵적 지식을 기술화, 이론화할 수 있는 가능성도 점검한다. 그리고 이를 예술가의 실기작업을 기반으로 한 연구가 가지는 의미와 이에 대한 이론화 과정의 가치와 역할과 연결 지어 보고자 한다. 한편, '예술을 통해 사고하기'를 고민해 온 여러 선행연구들을 점검하며, 예술가들에게 실기 작업과 글쓰기가 병행되는 과정이 어떤 의미를 가질 수 있는지 접근한다. 특히 실기작업과 글쓰기의 관계를 철학적 관점에서 살펴보는 카조의 글을 통해, 글쓰기는 예술가의 작업을 때때로 방해하나, 이는 결코 훼방이 아니며, 실천적 행위에 대한 조망으로써, 행위에 대한 감각의 위상에 함께 놓이며 작업을 추동하고 반영할 수 있는 생산적인 과정이라는 점을 고찰한다. 본 연구는 이러한 예술가의 글쓰기에 대한 논의를 실기박사학위의 연구과정으로서 논문 글쓰기와 연결지으며, 예술실천가의 행위가 스스로에게도 생산적으로 기여하며 동시에 이론화되어 새로운 지식으로 역할 할 수 있는 가능성에 대하여 접근한다.

주제어: 예술학 박사 프로그램, 생각하는 손, 실기작업, 글쓰기

* 연세대학교 부교수, hyunjean@yonsei.ac.kr

I. 들어가며

최근 예술과 테크놀로지 분야를 이용하는 미디어 아트와 인터랙티브 디자인 분야에서 ‘실기를 기반으로 한 연구(practice-based research)’와 ‘연구를 기반으로 한 실기(research-based practice)’ 등 실기와 이론이 관계된 연구들이 심심치 않게 소개된다. 이러한 현상은 오늘날 간학제적이며 융합적 연구들 가운데 예술/디자인 영역이 포함된 연구들이 현저히 증가하고, 특히 유럽 및 북미권을 중심으로 이러한 예술/디자인 연구들과 관련 분야를 다루는 포럼과 컨퍼런스 학회들이 많이 열리고 있는 상황과 연결된다. 2015년 몬트리얼에서는 “Re-Create: Theories, Methods and Practices of Research-Creation in the Histories of Media Art, Science and Technology”이란 주제로 컨퍼런스가 열렸고, MIT press의 Leonardo에서는 2015년부터 “예술과 디자인에서의 Ph.D.”라는 주제로 3년간 기획된 심포지엄 등이 그러한 예이다. 한편 이 보다 더 근원적으로는 근 이삼십 년 동안 유럽과 미국을 중심으로 스튜디오 아트 등 예술 분야 박사학위 프로그램들(Ph.D. in Art, 즉, Doctor of Philosophy in Art, 혹은 D.F.A.-Doctor of Fine Art)이 종합대학을 중심으로 생겨나기 시작한 것과는 연결될 것이다. 이와 같이 예술 디자인 분야에서 실기와 연구의 관계 지어져 논의되는 상황들은 예술/디자인 작업들이 하나의 연구의 대상으로서 이론화되고 학문화되는 계기를 마련하고 있으며, 또한 학문적 연구 대상으로서 이들을 탐구하기 위한 구체적 방법론들에 대한 논의가 활발히 생산되도록 이끌고 있다.

그런데 흥미로운 지점은 전 세계적으로 예술/디자인 교육에서 박사학위 프로그램이 개설, 운영되기 시작한지는 이미 십년 혹은 이십여 년이라는 상당한 시간이 지났는데, 최근 들어 예술/디자인 영역에서의 실기와 연구의 관계가 새로이 쟁점화 되거나 혹은 이 영역에서의 박사학위가 필요한가, 즉 그 존재론적 정당성, 필요성에 대한 논의가 활발히 대두되고 있는 데 있다(Elkins, 2014; Macleod & Holdridge, 2009; Mason, 2008). 그리고 그 논의의 중심에는 예술/디자인 박사학위가 다른 분야의 박사학위 과정과 같이 새로운 지식 생산에 기여할 수 있는가 고찰되는 데 있다. *Rethinking the Contemporary Art School*(Buckley et al. 2009)에서 저자들은 예술, 디자인 전공의 PhD 프로그램을 운영하는 현대예술학교(contemporary art school)가 이 분야 영역에서 제공할 적합한 맥락(appropriate context)은 무엇인지 점검해야 한다고 말한다(p. 3). 이 책은 “The Artist, the PhD, and the Academy”라는 별도의 부제를 가지고 있는데, 각 저자들은 예술가와 예술 분야 박사

학위 및 박사 교육 프로그램에 관한 현대예술학교 교육의 상황을 논하고 있다. 이 외에도 *Artists with PhDs*(Elkins, ed., 2009)의 책에 수록된 티모시 존스(Timothy E. Jones)의 글, “예술과 디자인에서의 연구학위(Research Degrees in Art and Design)”에서도 현대예술대학에서의 예술학 박사학위에 대한 다양한 맥락들을 살필 수 있다. 이러한 논의들은 예술작가 혹은 예술행위의 실기자이자 실천가(practitioner)로서 실기(practice)를 기반으로 한 이론과 지식 생산이 ‘새로운 지식(new knowledge) 생산인가’에 대한 질문에서, ‘이 분야의 지식이 타 학문영역에도 기여하는 부분이 있는가’에 대한 논의로 이어진다. 또한 예술디자인에서의 새로운 학위 과정이 필요하다면 해당 과정과 프로그램의 커리큘럼은 어떠해야 하는가, 졸업을 위한 필요조건으로서 완성된 실기 작업의 결과물 제출 외에, 박사논문은 어떠한 형식을 갖춰야 하는가, 예술학 박사학위에서도 학위수여에 필요조건이 다른 기타 학위와 비슷한 수준으로 요청되어야 하는가 등 구체적인 프로그램 구성과 운영 방법에 대하여 자연스럽게 논의의 방향이 옮겨가고 있다(Buckley, 2009; Elkins, ed., 2014). 그러나 연구자는 이러한 논의들 가운데 가장 먼저 주목해야 할 지점은 예술/디자인 영역에서 새로운 지식 생산이 가능한가와 더불어 새로운 지식 생산이 가져오는 새로운 패러다임이 무엇일까 고민이 아닐까 생각한다. 이는 다음의 구체적인 논의를 해결하여 갈 수 있는 출발점이기 때문이다.

본 연구자는 국내에도 외국과 비슷한 논의들이 검토되고 있는지, 국내 상황도 외국 논의와 동일선상에서 논의되기 위하여 서로 비슷한 학위 프로그램의 운영방법을 취하고 있는지, 만약 서로 차이점과 공통점이 있는지 점검하는 것부터 필요할 것이라는 생각하였다. 먼저 국내외에 예술/디자인 교육 과정에 박사학위 프로그램이 도입된 역사를 문헌들을 통해 살펴보면, 순수예술 실기를 중심으로 한 박사학위 프로그램의 등장과 운영은 그리 오래되지 않았음을 알 수 있다. 에프랜드(Efland, 1996)는 세계 2차 대전 후 미국에서는 대부분의 예술학교에서의 석사 과정(MFA)이 최종 학위로 오랫동안 유지되어져 왔으며, 이를 수학한 대학원생들은 주로 미술 담당 장학사로 양성되었다고 밝힌다. 뉴욕대, 콜럼비아대의 사범 대학, 시카고대, 그리고 스탠퍼드 등 몇몇 대학교의 대학원에서 미술 관련 교육학 박사과 철학 박사(Ph.D.) 학위를 수여했으며 그 졸업생들은 주로 대학에서 자리를 얻었다는 것이다. 이처럼 초기 미술관련 박사학위는 미술교육 쪽 박사학위가 중심이 되었고, 예술대학, 미술대학 보다는 사범대학에서 더 많이 수여되었다(p. 313). 그 후 미술교육이 대학 수준에서 이루어지게 되며, 대학원 교육 그 자체는 점차 연구에 흥미를 가지게 되면서 원래 교육학 학위로서 간주

되었던 교육학 박사가 연구 중심의 철학 박사로 대체되기에 이르렀다고 말한다. 한편, 프린스턴, 예일, 하버드, 그리고 뉴욕대 등 소수의 미국 대학에서는 교육 영역과 별도로 미술사 박사 학위가 수여되기 시작하였고, 1970년대 초기에 이르러서 미술사 박사 학위를 수여하는 미국의 교육 기관은 대략 35개에 달하게 되었다고 한다(p. 312).

이처럼 미술 영역 쪽에서는 박사학위가 존재하였으나 미술 교육 혹은 미술사 중심으로 진행되었으며, 순수예술과 공예 등의 실기 영역에서의 박사학위는 뒤늦게 등장한다. 예술분야 Ph.D. 프로그램이 생겨 운영되기 시작된 것은 *Rethinking the Contemporary Art School*(2009)에서 논의되는 것처럼 지난 1980년대 중반 이래부터 2000년대 초반까지 영국, 호주, 뉴질랜드 등 유럽 여러 국가들에서부터였다. 존스(Jones, 2009)에 따르면, 영국의 경우 예술학교는 19세기 산업혁명 시기에 공예와 디자인, 드로잉 등을 교육시키기 위하여, 즉 새로운 산업의 요청에 의해 성장하기 시작하였다고 한다(p.37). 그리고 PhD 프로그램이 처음으로 생겨난 것은 1980년대 중반이다. 또한 로빈스(Robins, 2013, p. 157)에 따르면, 영국 실기중심의 박사(practice-based doctorates)가 과거 아트스쿨(art school)이나 컬리지(college)였던 예술 대학들(art universities)에 소개되기 시작한 것은 1990년대라고 소개한다. 미국은 유럽보다는 10여년 정도 뒤늦은 2010년 전후로 예술/디자인 박사 프로그램이 확산되기 시작하였다. 미국의 BFA 스튜디오 예술/디자인 프로그램은 1970년대부터 생겨나기 시작하였으며, 한 때 잠시 오하이오 대학과 뉴욕 대학에서 스튜디오 아트 박사과정(doctorates in studio art)이 생긴 바 있지만, 1977년 College Art Association of America(CAAA)에서 예술분야에서는 MFA가 다른 분야의 PhD와 견줄만한 최종 학위라고 결정하면서 미국에서는 예술분야 박사과정이 한동안 존재하지 않게 되었다는 것이다(Jones, 2009, pp.37-38). 존스는 이 때의 CAAA의 결정은 미국 내 미술디자인 학위 프로그램에 대한 논의가 이 분야의 연구와 개발 쪽에 방점을 두기보다는 예술학교 교사양성을 위한 자격증 및 학위 수여를 위한 목적에 좀 더 치중되어 있었기 때문이었다고 말하며, 이를 유럽과 미국에서의 학위 프로그램에 대한 관점 차이로서 분석하기도 한다. 우리나라의 경우 역시, 근대 예술/디자인 교육시스템이 도입된 이래 미국 교육시스템과 같이 오랫동안 석사(master) 학위가 이 분야의 최종 학위였다가, 각 학교에서 박사 프로그램이 개설되어 운영되기 시작한지 이십여 년 정도가 흐른 것으로 파악된다. 2000년에 홍익대에서 미술·디자인·공예계열로 박사과정이 신설된 것(2004년 영상학과 박사과정이 뒤이어 신설)으로 파악된다.

2001년 3월 이화여대 조형예술대학에서 조형예술학 전공 박사학위과정 신설되었고, 2004년 서울대 미대에서도 새로이 박사과정을 신설되어 15명의 학생에게 미술박사와 디자인학박사 학위를 수여하기 시작하였다. 연세대에서는 2004년 9월 영상대학원에서 영상예술학 박사과정이 신설되어 DFA의 학위를 수여하기 시작하였다고 파악된다.

국내와 외국의 경우 박사과정 프로그램의 신설과 운영은 위와 같이 전개되는데, 이들 사이에 차이가 존재할까. 우리나라에서는 예술디자인 영역에서의 실기 중심 박사 프로그램은 D.F.A. 학위를 수여하는 곳이 대다수를 차지하는 반면, 외국은 예술 디자인 중심의 실기박사보다는 예술실기를 포함하되 다른 학문 분야와 연계된 형태로 Ph.D. 학위를 수여하는 곳이 많다고 보여진다. 또한 예술대학 실기를 기반으로 한 학위 프로그램이라고 하여도 교육하고 연구하는 내용과 방법적 접근에서도 조금씩 차이를 가진다. *Interacting: Art, Research and the Creative Practitioner*(Candy & Edmonds, Eds., 2011)에 수록된 글들을 참고하여 보면, 외국의 경우, 예술디자인 분야 연구라고 하더라도, 다른 학문 분야와 연계된 연구, 예를 들면, HCI(human computer interaction) 등과 연결되는 미디어아트, 디자인 등의 융합 연구 등이 주로 연구와 연결되어 논의되고 있다. 이들은 사용자 연구, 상호작용자로서의 관람객 연구, 혹은 상호작용 인터페이스로서의 인터랙티브 작업 연구 등으로 진행되며, 이 연장선상에서 인터랙티브 디지털 아트 전시 큐레이팅 연구 등으로 확장되는 경우도 있다. 반면, 외국과 같은 활발할 융합적 프로그램의 운영이, 우리나라에서는 학과 간의 구조적 장벽의 문제로 아직 더디며, 위와 같은 융합적 성격의 예술 분야 연구 외에 기존 예술대학 혹은 미술대학 내에서 운영된 석사의 상위학위로서 순수예술(fine art)이나 공예(crafts) 스튜디오 안에서의 예술학위 프로그램이 예술학 박사학위 프로그램의 교육과 연구 영역 안에 중심이 되는 경우가 상대적으로 많다고 파악된다. 물론 이들 프로그램 내부에서도 타학문 분야와 연계된 연구들도 포함되어 다뤄지기도 하지만, 아직 국내의 D.F.A와 Ph.D. 학위는 서로 크게 구분되거나 또한 그 구분이 큰 의미를 가지고 있지 않은 형태로 운영되는 것이 현재의 현실로 보인다는 것이다. 이는 외국에서 순수 예술 실기분야에서 Ph.D. 학위가 수여되는 경우, 이를 'Studio Art Ph.D.'라고 명하며, 이를 간학제적이며 융합적 연구들 가운데 예술/디자인 영역이 포함된 연구들과 다소 구분하고 있기도 한 지점과 다소 비교되어 고찰되는 지점이다. 이에 본 연구는 국내의 D.F.A.의 과정을 미국 및 유럽에서 논하는 Studio-Art Ph.D.와 유사하게 간주할 수 있다고 보며, 먼저 순수예술과 공예 등 스튜디오 예술 작업이 강조된 스튜디오 중심의 실기 박사 프로그램을 본 연구의 대상으로 삼고, 연구 범위를

좁혀놓고 논의를 시작해보고자 한다.

한편, 이와 별도로 국내외 예술디자인 박사학위 프로그램 운영과 구조의 차이에도 불구하고, 공통적인 것은 순수예술이나 공예 등 실기 중심의 박사학위 프로그램에 대한 논의가 별로 활발하지 않다는 사실이다. 또한 그 때문인지 실기 중심의 박사학위 프로그램의 구체적인 운영 방법론에 대한 논의와 박사학위 조건 등에 대한 논의 역시 별로 시도되지 않고 있다. 이에 본 연구는 이러한 국내외에서의 예술/디자인 박사과정의 등장과 그에 따른 여러 논의들이 확산되는 상황에서, 실기-중심의 연구로서의 스튜디오 예술/디자인 박사학위의 의미와 가치는 무엇인지를 중점적으로 살펴보고, 만약 가치가 있다면 그 구체적 의미는 무엇인지 생각해 보는데 초점을 맞추고자 한다. 또한 순수예술 특히 스튜디오 아트 내에서의 박사연구가 위에서 소개되는 하나의 박사연구의 영역으로서 객관적으로 접근될 때 어떻게 구체화될 수 있을까 생각해보고자 한다. 그리고 위에서 말한 것처럼 이러한 논의는 학위 조건으로서의 학위 논문의 필요성과 의미, 길이와 형식 등에 대한 논의로도 연장되기 마련인데, 이와 관련하여 실기작업자가 행하는 스튜디오 실기작업과 학위논문 혹은 연구영역으로서의 글쓰기의 관계, 즉 실기와 이론 연구의 관계에 대하여 고찰해보고자 한다.

본 연구는 예술/디자인 영역에서의 실기(practice)란 무엇인가에 대하여 점검하고, 실기 작업을 통해 생산될 수 있는 경험이 내포하거나 생산할 수 있는 지식이 있는지 살펴보려한다. 또한 실기 작업과 경험이 만약 지식으로서의 함의를 가진다고 했을 때, 이러한 종류의 지식은 객관적인 언어의 형태로 전달되고 공유될 수 있으며, 전수될 필요가 있는지도 생각해보려 한다. 특히 이러한 부분은 리차드 세넷(Richard Sennett)의 '생각하는 손'이란 개념을 살펴볼 것이다. 이 글은 '장인(匠人)의 실기'를 통한 손과 눈의 경험과 감각에 대하여 접근하며 몸과 의식을 통한 실천적 경험의 중요성과 가치에 대해 접근하고 있어, 스튜디오에서의 예술가와 실기작업에서의 인식과 경험 과정, 그리고 그 안에서의 의미와 가치를 바라보는 유용한 관점을 제공하고 있다. 한편, 세넷이 장인의 경험을 하나의 지식으로 간주하며, 이러한 경험적 지식의 전수에 대하여 논하는 지점도 오늘날 예술가가 작업실에서 실기작업을 기반으로 한 연구와 이론화 과정, 특히 글쓰기의 관점과 연결해 접근해 볼 수 있는 지점이 된다.

이어서 본 연구는 '예술을 통해 사고하기(Thinking through Art)'를 고민해 온 여러 선행연구 논의를 통해서도 예술가들에게 작업과 글쓰기가 병행되는 과정이 가지는 의미와 가치를 점검하고자 한다. 실기 작업과 글쓰기, 즉 실천적 행위와 글쓰기의 관계를 살펴보는 다양한 글들도 살펴볼 예정이다. 특히 그 중에서도 철학적 관점에서 이

관계를 살펴보는 클리브 카조(Clive Cazeaux)의 글을 통해 실기박사학위 과정에서의 하나의 연구방법이자 논문쓰기의 과정으로서 예술가의 실기작업과 글쓰기가 가질 수 있는 의미와 접근 방향성에 대하여도 논의해보고자 한다. 이는 세넷의 논의에 이어 실기 작업이 하나의 연구과정으로서 예술실천가가 경험하고 생산하는 것이 지식과 연관되며, 이러한 지식이 기술되고 기록되는 과정으로서의 글쓰기가 가지는 의미 또한 다른 각도에서 접근해 보는 계기를 마련해 줄 수 있다.

II. 예술/디자인 창작 행위로서의 실기

1. 실기(practice)에 대하여

‘Practice-based research’에서 언급되는 ‘practice’는 우리말로 ‘실기’ 혹은 ‘실습’이라 번역된다. 예술/디자인 영역을 포함한 의학, 생물학, 화학, 심리학, 체육학, 교육학 등의 교육과정에서 불리는 실기수업, 실기과정이 그러한 예이다. 또한 ‘practice’의 파생어인 ‘practitioner’는 우리말로 ‘실천가’로도 번역되며, 이에 따라 ‘practice’는 종종 ‘실천’으로도 번역된다. 이 때 미디어 연구, 사회학, 정치학 등에서는 개념과 이론을 ‘실제’ 현장에 적용한다는 의미에서, ‘실제’의 의미와 실천의 의미가 함께 강조되기도 한다. 한편, 예술/디자인 분야 스튜디오 아트 박사과정(Studio-Art Ph.D.)의 경우는 작업을 생산하고 제작하는 과정과 실제적 수행 혹은 실천적 수행의 의미를 지닌다.

이처럼 practice는 우리말로 실기, 실습, 실천, 실제 등 쉽게 번역되지 않는다. 그런데 이는 영어나 독어 등 다른 언어에서도 마찬가지인 듯하다. 예술교육에서의 박사학위 혹은 예술작업이 연구로서 가치를 갖는 것인지를 문제를 비교적 오랜 기간 꾸준하고 심도 있게 연구하고 있는 시카고 미술대학의 제임스 엘킨스(James Elkins, 2014) 교수는, 실기(practice)란 매우 “교묘하고 혼란스런 용어(a tricky word)”이며, 그것은 수행적이고(performative), 창의적이고(creative), 물질 기반의 행위(material-based activity) 등 복잡한 의미들을 담고 있다고 말한다(p. 123). 그러나 티모시 존스(Timothy Jones, 2009)는 “순수예술 분야에서는 ‘실기’라는 개념의 의미가 혼란스러운 동시에, 관련 논의와 이슈를 풍부하게 만들기도 한다”(p. 35)고 말하며, 디자인/예술 영역에서도 이러한 실기의 개념과 의미가 앞으로 좀 더 연구되어야 할 영역이라 주장한다. 따라서 다소 거칠게 정리하면, 예술-실천가(artist-practitioner) 혹은 예술에서 실기를 기반으로 한 연구자라고 말할 때, ‘예술작업 생산 및 제작을 직접적으로 수행하는 실천가이자 연구자’의 의미를 담고 있다고 생각해 볼 수 있다.

한편, 제작을 위한 행위로서의 실기 혹은 실천이라는 개념은 그 용어적 모호성에도

불구하고, 공통적으로 이론(theory)과 대비되는 '실제'라는 의미를 가진다고 했다. 이로써 실기 혹은 실천은 몸의 감각들과 신체적 반응들(bodily sensations and somatic responses)을 포함하게 되는 것이다. 본 연구자는 실기의 이러한 지점들은 『The craftsman(장인: 현대문명이 잃어버린 생각하는 손)』(2009/2013)의 저자이자 사회학자인 리처드 세넷(Richard Sennett)이 르네상스 시대 장인들의 작업을 돌아보며 '생각하는 손'에 대해 접근한 부분과 유사한 지점을 공유한다고 보았다. 앞서도 말했지만, 세넷이 밝히는 장인의 '실기작업'에 대한 논의-세넷의 원저 *The craftsman*(2009)의 한글 번역본인 『장인: 현대문명이 잃어버린 생각하는 손』(2013)에서도 'practice'는 '실기'라 번역된다는 실기 박사학위 과정에서의 실기작업을 하는 '예술-실천가(artist-practitioner)' 혹은 '예술가-연구자(artist-researcher)'와 연결하여 생각해 볼 때 몇 가지 유효한 관점들을 제공하기 때문이다. 이들은 본 연구에서 논의하는 실기에 기반 한 작업의 성격과 과정, 특징을 그 어떠한 논의보다 객관적이면서도 충실하게 담아내고 있다. 또한 세넷의 접근은 그동안 예술을 통한 연구와 이론이라는 개념, 혹은 교육과정으로서의 예술 학위 연구 과정에 대하여 접근하고 기술한, 예술 혹은 교육과 관련한 어떤 논의보다도 말로 끄집어내고 정의하기 모호한 감각과 의식의 연계 관계와 연결 과정을 분석적으로 고찰하고 있다고 생각한다.

세넷의 글은 장인의 모습을 일하는 인간의 모습, 특히 손을 쓰며 작업하는 도공, 석공, 르네상스 예술가, 연주가나 지휘자, 음악가나 건축가, 프로그래머, 의사 등을 통해 접근하며, 이러한 이들이 일하는 세계의 영역들과 이러한 세계와 소통하는 이들의 특징들에 접근한다. 특히 연구자는 세넷이 접근하는 장인의 '물질의식(material consciousness)'에 대해 주목한다. 세넷(Sennett, 2009/2013)은 물질의식은 "장인 본연의 의식이 항상 맴도는 영역"이며, 그들이 "변화를 줄 수 있는 사물에 생각을 투자하고 집중"할 때 가지게 되는 의식이다. 그리고 이렇게 활성화된 의식은 작업자의 행위를 통해 물질에 변형-그들이 다루는 물질에 대하여 그들이 의식적으로 여러 조치들을 가하고 바꾸고 선택하는 과정-을 가하며 나타난다(pp. 196-197). 예를 들어 도공이 흙을 만지면 그 흙은 반죽에서 그릇으로 변하는 변형되는데, 이 때 그 변형 과정을 주목해보면 이는 가시적으로 흙의 변형이라는 결과로 드러나지만, 이 과정 내부에 도공의 의식과 생각이 흙을 계속 따라가는 과정이 포함된다는 것이다. 즉, 반죽 빚기와 성형 등의 작업 과정에서 도공은 그의 작업 기술이 어떻게 달라지며 그 결과로 작업물을 통해 어떻게 드러날지 몸으로 느끼고 머리로 알고 있는데 이것이 세넷이 주목하는 도공의 물질의식인 것이다. 그리고 이 의식은 도공이 다루는 재료로서의 물질

과의 관계에만 머무는 것이 아니라, 그가 작업 과정에서 ‘스스로 자신의 존재를 느끼는 의식’이기도 하다(p. 197). 본 연구자는 이러한 물질의식이 실기작업을 하는 예술가에게도 정확하게 적용되어 설명되고 접근될 수 있는, 중요하게 고찰하여야 할 부분이라고 생각한다.

한편, 물질의식의 연장선상에서 세넷은 장인들의 ‘손(hand)’에 주목한다. 장인들이 재료를 다루고 도구를 통해 재료에 변형을 꾀하는 과정이 손을 통해 접근되기 때문이다. 손은 장인의 의식이 기술과 감각, 신체적 행위를 통한 표현과 연결되는 통로이다. 세넷은 장인 손의 움직임에 어떻게 의식과 의지가 담기는지, 그리고 이들이 어떻게 장인의 사고와 연결되는지 탐구한다. 특히 행위자(장인)가 의식적 목표를 마음에 두고 손가락 끝을 가져가는 행위로서의 “능동적 촉감(active touch)”과 손가락을 더듬으며 뇌가 생각을 시작하도록 지극하게끔 이끄는 “국부적 촉감(localized touch)” 등 장인의 손에 따른 의식과의 연결을 보다 세밀히 탐구한다. 그리고 “눈과 뇌와 손으로 이어지는 신경망을 통해서 만지고, 잡고, 보는 일이 한꺼번에 진행”되는 과정도 함께 논한다(pp. 248-249). 한편 이와 연계하여 장인들이 감각 정보를 획득하기 전에 몸이 미리 준비하여 움직이는 동작을 ‘프리헨션(prehension)’이란 개념과 과정으로 설명하기도 하는데, 이는 물질에 연계된 어떤 동작과 몸의 반응에 대하여 미리 이해하고 파악하고 있는 정신적 상태이다(p. 250). 다시 말해 장인들은 손에 정보가 들어올 때까지 기다리지 않고 미리 생각하며, 손과 신체의 움직임이 어떠한 의미를 가질 지까지도 예상하고 행동한다. 예를 들어 오케스트라 지휘자는 단원들이 연주하는 음악의 흐름을 한 템포 더 빠르게 이해하고 파악하며, 잠시 뒤에 펼쳐질 내용을 미리 손동작을 통해 단원들에게 전달하는데 이러한 행위가 바로 프리헨션의 과정이라는 것이다. 이러한 예상과 예측을 위해 장인들은 작업 과정 내내 신경을 곤두세우고 몰입하며, 또한 자신의 몸과 손과 눈이 함께 따르게 되는 관계에 집중한다. 장인의 물질의식과 신체 감각은 실기를 통해 획득되며, 장인들은 이를 숙달키 위해 수없는 노력을 쏟아 붓는다. 장인들의 실기 능력은 누적된 시간들을 통해 성취되는 극도로 집중된 영역인 것이다. 따라서 이러한 장인, 마스터의 감각은 독창성을 가지며 이는 일반인들이 감히 흉내 내거나 쉽게 체득하기 어렵다. 세넷은 이러한 물질의식과 실기 경험은 예술가의 공방에도 존재하지만 과학 실험실에서도 똑같이 존재한다고 보고 있다(p. 127).

그밖에 세넷은 손동작을 통한 리듬, 그리고 손과 눈과 뇌의 관계(pp. 279-288), “사물과 한 몸이 된 상태”, 고수 혹은 장인이 “몸으로 느끼는 예상(corporeal anticipation)”(p. 282) 등에 대해 설명하는데 이 모두 실기실의 예술가들의 행위와 정신적 과정과 비교

하여 생각해볼 필요가 있다. 이처럼 세넷의 글에서 손과 눈, 머리의 전환관계에 대한 사고와 과정은 본 연구에서 생각하고자 하는 예술 실천가의 작업과 이 과정에서 진행되는 탐색과 연구, 선택과 결정의 문제와 밀접하게 연결시켜 생각해 볼 필요가 있다. 예술가의 실기 작업 과정 역시 장인의 실기 작업과 동일하게, 미묘하게 진행되는 의식의 흐름과 몸의 반응, 소위 말해 ‘물질의식’이 지속적으로 흐르는 과정이기 때문이다. 그런데 이 과정은 분명하게 설명하기(articulate) 힘든 여러 감정과 판단의 영역이 포함되기에 드러나 보여 지거나 다른 사람들에게 관찰되지 않는다. 더욱이 대부분 결과물로서만 보여 지는 미술 실기 작업에서는 언제나 이 과정이 개인의 수행과 고민의 영역 속에 묻혀 버리기 십상이다.

2. 암묵적 지식으로서의 실기와 지식 이전의 문제

실기를 통한 깨달음과 앎의 과정을 통해 체득된 물질의식과 독창성은 이렇듯 설명되기 어려운 특성으로 인해 세넷에게 ‘암묵적 지식(tacit knowledge)’이라고 일컬어진다. 그리고 이는 몸의 감각과 실천을 통해 숙련되어 온 지식이기 때문에 다른 이에게 말로나 글로서 옮겨져 전수되기 어렵다. 엘킨스(Elkins, 2014) 역시 자신의 동료인 화이트헤드(Frances Whitehead)의 말을 빌려, 예술가의 실기 지식이 분명히 말로 표현되지 않으며(unarticulated), 언어적인 것을 뛰어넘은(extra-linguistic), 비개념적(non-conceptual)이며 비언어적인(nonverbal), ‘암묵적 지식’이라고 말한다(p. 119). 일반적으로 암묵적 지식은 형식적이고 코드화 되거나 외재적인 지식과 반대되는 것으로서, 글로써 적혀지거나 말로써 옮겨져 다른 이에게 전달하기 힘든 지식을 일컫는다. 그 밖에도 예술가의 지식이 ‘암묵적 지식’이라고 하는 논의는 엘킨스 외에도 미디어 이론가인 파리카(Jussi Parikka) 등의 논의에서도 발견되기도 하지만, 사회학자로서 세넷(2013)은 이들보다 좀 더 진전된 논의를 이어간다. 그는 “지식 이전(knowledge transfer)”이 어려운 암묵적 지식의 특이점 때문에 장인의 지식은 “개인의 비밀”이 돼버리고 말아야 하는가 질문을 던지고 있기 때문이다(p. 127; p. 133). 이 대목에서 세넷은 과거 이탈리아의 유명한 바이올린 제작 공방인 스트라디바리(Stradivari)의 작업장에서 초대 장인의 기술(技術)과 솜씨가 후대 공방인에게 전수되기 어려운 점을 언급하며 “스트라디바리 증후군”이라는 용어를 소개한다. 악기 제작의 명인 안토니오 스트라디바리(Antonio Stradivari)나 가르니에리 델 제수(Guarneri del Gesu)와 같은 마스터의 기술이 비밀처럼 그들의 죽음과 함께 영원히

문혀버린 역사가 있기 때문이다(p. 128). 하지만 세넷은 여기에 머물기보다 스트라 디바리 증후군은 사회적 노력을 통해 극복되어야 하며, 또한 극복될 수 있음을 강조한다(pp. 127-137). 그리고 18세기 프랑스의 백과전서과를 대표하는 계몽주의 철학자이자 작가 디드로(Denis Didrot, 1713-1784)가 『백과전서: 예술 및 과학 일반사전(Cyclopedia, or An Universal Dictionary of Arts and Sciences)』를 만들며 이러한 암묵적 지식을 담아내기 위하여 노력한 사례를 들며 그 가능성에 대하여 논한다. 디드로와 그 일파들은 직접 장인의 실기작업실과 공방에 방문하여 장인들에게 질문하며, 그들의 생각을 정의내리거나 그들만의 특수 용어들을 밝혀내고자 노력하고, 또한 스스로 일부 작업들을 직접 수행해 가면서까지 장인들의 암묵적 지식을 기술(記述)하고자 했기 때문이다. 이러한 기술을 통해 세넷은 암묵적 지식이라든 하나의 '지식'의 영역으로서 사회화될 수 있고, 또한 특히 그럴만한 가치가 있다고 주장한다(pp. 153-176). 그리고 암묵적 지식이 제 삼자에게 전해지기 위하여 언어화가 될 가능성과 필요성에 대한 논의를 이끌어 내고 있다.

만약 장인의 실기와 경험, 이를 통한 암묵적 지식이 예술가의 실기 과정 내에서 경험되고 형성되는 지식과 유사하다면, 예술가의 암묵적 지식은 어떤 방식으로 객관화되어 타인 혹은 후대에게 전달될 수 있을까? 다시 말해, 예술가들의 암묵적 지식의 전수는 어떻게 가능할까? 장인의 지식이 언어화되고 기술되듯, 예술가의 지식 역시 글쓰기를 통해 기술되고 전수될 수 있을까? 그러한 글쓰기는 누가 수행할 수 있으며 수행하여야 하는가?

다시 오늘날의 예술작업자들, 혹은 스튜디오 예술실천가들의 논의로 돌아가 이 문제를 짚어보자. 그들은 스튜디오 실기 작업 과정에서 물질의식을 수행하는 행위를 지속하며 작업을 생산한다. 이 때, 물질이 예술가가 다루는 재료이건 표현을 위한 매개체로서의 도구가 되었든 간에, 이러한 작업 과정은 예술가의 감각과 판단적 사고가 물질을 통해 집중되는 과정이다. 그런데 디드로와 세넷의 실천과 논의에 따르면, 그러한 물질의 변형과 조작, 그 사이에 개입하는 예술가의 관점과 미세한 의식, 혹은 새롭게 나타나고 이동하는 호기심과 탐색의 영역은 사회적 의미와 교육적 차원에서라도 새롭게 발견, 탐색되고, 전수, 공유될 필요가 있다. 세넷은 이를 '전문능력의 사회성'이라 논한다. 작가의 인식과 의식, 작업의 과정 중에 개입하는 탐색 능력과 관점 등은 전문능력으로서 사회화될 필요가 있으며 그럴만한 가치가 있다는 것이다.

3. 예술 실기를 기반으로 한 연구: 실기와 이론 사이의 인식론적 관계

한편, 혹자는 여기서 본 연구자가 예술가의 지식과 경험의 사회화의 논의로서, 예술가의 작업 행위와 그 생산물을 지식의 카테고리 너무 쉽고 간단하게 정리해 버리는 것이 아닌가 질문할 수 있을 것 같다. 암묵적 지식이란 논의로서 장인과 예술가의 실기과정 안에서의 경험적이고 수행적 지식을 바로 '지식'이라고 정리하는데 불만을 가질 수 있기 때문이다. 또한 예술가들도 그들이 생산하는 결과물과 생산과정이 지식이라 불리기 불편하다고 느낄 수도 있으며, 오히려 일부의 예술가들이나 예술교육자들은 그들은 지식을 생산하는 것이 아니라는 점을 어느 정도 암묵적으로 지지하고 공유하고 있기도 하다. 이들은 그동안 예술작업을 통해 생산하는 것은 감정(emotion), 열정(passion), 미학적 쾌(aesthetic pleasure), 의미(meaning)들이라고 생각하여 왔다(Elkins, 2014, p. 116). 이처럼 예술실천가의 실기행위와 그 안에 흐르는 몸의 의식과 깨달음, 삶의 영역은 지식인가? 아니면 단지 이해이며 해석일 뿐 예술작업은 결코 지식이라 할 수 없는 것인가? 더 나아가 예술가의 작업 과정에서 등장하는 감성, 표현이라는 개념은 지식과 다르게 어떻게 인식되어 왔고 어떻게 구성되고 전파되었는가, 또한 어떻게 교육되었는가? 한편 이에 동반한 천재주의적이며 낭만주의적인 예술가의 개념은 이러한 인식과 어떻게 관계하는가?

The Reflective Practitioner(1983)의 저자이자, 도시 계획과 교육 분야 교수이자 철학자인 도널드 슌(Donald Schon)은 “행위 속의 지식(knowledge-in-action)”이라는 개념을 통해 전문적 실천가의 지식을 좀 더 확장시켜 생각한다. 슌의 ‘반영적인 실천가’ 개념은 ‘반영을 통한 지식(knowledge on reflection)’과 ‘행위 속의 지식(knowledge in action)’을 구별한다. 엘킨스는 이에 반응하여 ‘반영을 통한 지식’은 그동안 예술/디자인 학부 과정의 커리큘럼에서 널리 인식된 방식이지만, ‘행위 속의 지식’은 ‘실기 행위(practical activity)’가 본질적으로 지적(intrinsically intelligent)이라고 보는 것을 의미한다고 해석한다. 또한 슌의 ‘행위 속의 지식’은 “예술을 통해 사고하기(thinking through art)”를 전제하며, 마치 예술가가 ‘예술/디자인 작업을 만들 때(when one “makes art or design”)’와 ‘자신이 만든 것에 대해 반영적으로 사고할 때(when one “reflects on what she have made”)’ 사이에서 서로 다른 뇌로 변환해야 한다는 기존의 생각들, 특히 많은 이들이 가진 “실기와 이론의 이분법의 어정쩡함(the absurdity of the theory/practice dichotomy)”에 반대하는 것이다(Jones, 2009, pp. 32-35). 또한 더 나아가 슌의 이러한 생각의 근저에는 대학이 일반적으로 기본적인 지식의 생산과 배포에만 기여하여 온 것이 아니며, ‘특별한 인식

론(particular epistemology)'을 생산, 배포하여 오는데 기여하였다는 주장이 포함된다(Schon, 1983, p. vii). 다시 말해, 손은 그동안 대학이 실기적 능숙함(practical competence)과 예술의 전문적 기술(professional artistry)에 대하여 '선택적으로 무관심(selective inattention)하도록 조장'했다고 본다. 즉 예술을 통한 깨달음과 앎은 지식이 아니라고 자연스럽게 생각하거나, 아니면 지식으로서의 예술, 지적 과정으로서의 예술을 거부하는 것 자체가 결국 그동안 사회적, 역사적 제도의 흐름 안에서 주입하여 온 인식이었지 않았나 반성하고자 한다. 따라서 손은 "사람들이 보통 '예술'이나 '직관'이라는 표현을 쓸 때 질문들에 열려있기(open up inquiry) 보다는 논의를 마무리 지으려는(terminate discussion) 의도를 가지고 있다"고도 비판한다. 따라서 그는 행위 속의 지식에서의 실기와 이론에 대한 어정쩡한 인식론과 이분법적 태도가 "자신의 실천적 수행 작업의 결과가 어떻게 이용될지 (혹은 실천적 수행 작업이 진행되는지), 혹은 연구-기반 지식(research-based knowledge)의 한계에 대하여도 좀 더 이해해보고자 희망하는 실천가들에게 그 어떤 것도 안내(가이드)해주지 못하며, 혹은 자신의 전문적 행위와 작업의 새로운 관점을 취하고자 희망하는 학자들에게도 전혀 도움이 되지 않는다"고 말한다. 그리고 이를 개선할 필요성에 대하여 언급하고 있다(Schon, 1983, pp. vii-viii).

손과 같은 이론가들이 제시한 실기 혹은 실천에 대한 인식론적 사유는, 실기에 동원되는 직관에 대한 이론화(theorizing intuition)와 창조적 행위(creative activity) 사이에 발생하는 복잡하고 형언하기 어려운 과정에 대하여 다시금 생각하게끔 유도한다. 실기작업자들이 "상황과 나누는 대화(the dialogue with the situation)", 그리고 예술가들의 "실기작업 과정 중 늘 겪게 되는 정신적 분주함(mental buzz)의 상태"(Jones, 2009, p. 33)에 대하여 좀 더 새로운 관점에서 인식하도록 하는 것이다. 이는 무엇이 예술가의 실기작업 과정을 창조적 실천으로 만드는 것인가, 그리고 무엇이 이러한 예술적 창조적 실천을 연구로 만드는 것인가에 대한 우리의 인식이 새롭게 변화할 필요가 있음을 말해준다. 또한 더 나아가 우리가 예술가의 실기작업과 실기과정을 통한 깨달음과 탐구과정을 새로이 인식되는 지식으로, 그리하여 하나의 지식의 생산 과정으로 인식한다면, 그러한 지식 생성은 과연 어떻게 이루어질 수 있을까 새로이 접근해 볼 수 있게 이끈다.

이처럼 예술에 대한 인식을 바탕으로 실기와 이론 사이의 인식론적 관계 그리고 새로운 지식 생성에 대한 과점이 좀 더 새롭게 정립될 수 있다면, 다음 장에서는 예술가들의 작업 과정 중 글쓰기가 개입되며 생기는 의미를 탐색해보려 한다. 특히 예술가

스스로 자신의 행위를 반영적으로 정리하는 과정을 철학적 개념을 통해 살펴보는 클리브 카조의 글을 포함한 실기와 이론 사이의 반영적 과정으로서의 글쓰기의 의미에 대하여 다가가 보고자 한다.

Ⅲ. 이론과 실기 사이의 반영적 과정으로서의 글쓰기

1. 예술가들을 방해하기

클리브 카조(Clive Cazeaux)의 글 “Interrupting the artist: theory, practice and topology in Sartre’s aesthetics(예술가들을 방해하기: 사르트르의 미학에서의 이론, 실습 및 토폴로지)”(2009)은 예술에 대하여 고찰하는 글들을 묶어놓은 앤솔로지 형식의 책인 *Thinking through Art: reflections on art as research*(2009)에 수록된 글이다. 카조는 이 글에서 예술가의 작업과 글쓰기의 관계, 특히 그 관계에서 글쓰기의 기능, 역할과 가치에 대하여 논한다. 특히 예술가가 자신의 작업 경험을 자신의 단어들로 기술하는 과정에서 예술 실기작업과 글쓰기의 상호관계가 중요하게 형성된다는 것이다. 그리고 ‘마른 잎 관점(a dry leaf perspective)’이라는 비유를 통해 실기와 이론 사이에 그 상호작용적 과정을 담아내고 있지 못한, 즉 단지 단어들이자 언어적 기술로 사후에 예술 작업의 경험을 이해하는 방식이 가지는 한계와 위험성에 대하여도 언급한다. ‘마른 잎 관점’이라는 비유는 이 글의 도입부분과 맺음부분, 두 차례에 걸쳐 등장하는데 이 관점은 이 논의가 위치하는 지점이 의미하는 것처럼 이 글을 전체적으로 프레이밍(framing)하는 중요한 역할을 하고 있다. 카조의 이러한 주장은 실제 세계의 경험 주체가 그 경험에 대해 스스로 말하는 과정이 바로 주체가 세계 내 존재로서 세계와 상호작용하는 상호적(mutual) 관계와 유사하다는 입장을 전제한다(p. 41; p. 49). 이는 사르트르(Sartre)의 ‘세계 내 존재’로서 주체가 느끼는 존재론적 미학(existentialist philosophy)에 기반 한 것이기도 하다. 주체가 세계와 충돌과 분열을 통해 성장하는 과정 자체가 주체의 존재를 형성시킨다고 보기 때문이다. 사르트르에게 주체는 세계 속의 존재로서, 세계와 섞이는 과정을 통해 형성되어 가는데, 이 때 세계와 마주하는 경험의 장 안에서의 파열과 돌출, 충돌과 분열은 “우리가 마주하게 되는 상황 안에서 새롭게 발생하는 모든 영향들을 우리가 어떻게 대면해 가는가를 부정적이고 적대적인 의미가 아니라, 우리를 반영하게 만드는 과정으로” 만드는 긍정적

인 과정으로 해석된다(p. 43). 우리의 행위(action)를 하나의 사건(an event), 순간(a moment), 분열(a rupture), 그리고 “과거에 전혀 차이가 없었던 어떤 곳에서 차이를 만들게 되는 어떤 것(something which makes a difference where there was previously no difference at all, and which thereby allows the subject to orient itself in terms of the objects it encounters)”으로 이론화하고 있기 때문이다. 그런데 카조는 사르트르가 해석한 주체와 세계와의 충돌과 분열의 성장 과정을 예술가의 창작과정에 동일하게 적용시킨다. 예술작업 과정에서도 예술가는 ‘일련의 분열 혹은 돌출됨(a series of ruptures or saliences)’의 방식을 끊임없이 직면하고 있다고 보는 것이다. 카조가 든 예와 같이, 캔버스 위의 붓 자국 효과, 뷰파인더 속 특정 대상이 중요하게 인식되는 순간, 도자기 표면의 어떤 특성이 강조되는 순간, 장소특정적 작업에 개입하면서 그 장소에서 어떤 요소들을 막고 가리며 강조되도록 결정할 것인가에 대한 판단 등은 예술 작업 과정 내에 돌출되어 드러난다. 사실 이러한 각각의 순간들이 그 자체로 모두 새로운 발견이라 말할 수는 없을 것이다. 하지만, 예술가의 작업 과정에서 이처럼 하나의 특정 대상을 인식하여 수면 위로 끌어올려놓거나, 하나의 집중된 영역이 강조되어 인식되는 행위로서 새로이 조망할 수 있는 것은 본 논의에서 무엇보다 중요하게 접근하고자 하는 대목이다. 특히 섬세하고 고도로 집중되는 예술 작업의 수행 과정에서 예술가들에게 순간마다 집중되는 영역(a location of focus)이 무엇이며, 이러한 돌출된 순간에서 예술가들은 어떤 목적과 의도에 의해 어떤 판단을 하고 어떤 과정을 이어가는가, 몸과 손과 머리에 관계하고 흐르는 예술적 행위는 무엇인가 하는 질문은 예술 연구의 주제로서 중요하면서도 독특한 분야가 될 수 있다. 그리고 이 과정에 주목하는 것 그 자체가 예술실천가들에게 무엇이 자신의 행위에 대한 판단을 감각적이고 직관적이며, 선택적으로 이끌었는지 스스로 잘 파악할 수 있게 만들어 주는 과정이 될 것이다. 이 과정이 예술가에게 하나의 인식과 판단의 돌출 과정을 인식하게 만드는 과정이며, 이 과정 자체가 그들이 작업 행위를 이어가는데 방해되는 과정이 아니며, 그 행위 안에 스스로의 정체성을 부여하는 존재적 과정이 될 수 있다면 말이다.

2. 예술 작업과 반영적 과정으로서의 글쓰기

한편, 카조는 한 걸음 더 나아가 예술 이론과 실기가 서로 상호작용하며 상보적으로 관계하게 되는 상황에 대하여 논한다. 그리고 이를 경험의 ‘특이성’과 이론의 ‘일반성’

라는 개념을 통해 되짚으며, 예술 실기와 그에 대한 글쓰기의 과정, 즉 실기에 대한 이론화 과정이 어떻게 관계할지 소개한다. 사실 예술 실기와 이론 모두에서 시시각각 등장하는 어떤 차이와 다름은 때때로 수면 위로 떠오르기도 하고 수면 아래로 가라앉히기도 하며, 주체의 경험을 차별화시키는 선택적 제스처의 결과물이다. 그렇기 때문에 카조는 그러한 예술 실기와 이론화의 관계를 실천자 한 명의 내부에서 스스로 행해질 때를 중심으로 좀 더 들어가 고찰한다. 그리고 이 과정에서 경험의 흐름과 그에 대한 재현으로서의 글쓰기를 바라보고자 한다. 그에게 경험과 글쓰기의 관계는 이렇듯 일반성과 특이성에 대한 구별로 인해 서로 다시 관계를 맺는다. 그리고 이를 위해 카조는 다시 사르트르에게로 돌아간다. 사르트르는 일반성과 특이성의 구별이야말로 “경험과 의식 사이의 갭(a gap between consciousness and experience)을 소개”한다고 했기 때문이다. 그런데 바로 이러한 갭으로 인해 역설적이게도 글쓰기는 항상 경험을 재현하는 것이 무모하고 헛됨을 인식시킨다. “글쓰는 작업은 주체를 현재와 동일시하게 인식하도록 허락하지 않을 것”이며, 이를 통해 “주체를 경험으로부터 거리 지워 놓을 것”이기 때문이다(Cazeaux, 2009, p. 44). 이러한 실기 작업에서의 글쓰기의 과정, 혹은 실기에 대한 재현작업으로서의 글쓰기 과정은 본 연구자에게 마치 데리다가 말한, 거리와 공간을 지속적으로 벌려놓는 ‘차연(différance)’의 개념을 떠올리게 만든다. 만약 경험이 무엇인가 나타나고 사라지는 과정의 연속이라고 한다면, 그 안에서 주체의 경험에 대한 인상 혹은 의식 역시 계속 미끄러지며 이동하기 마련이다. 그런데 카조에게 글쓰기, 즉 기술(description)은 이러한 연속된 경험의 상황(situation)을 잠시 멈추어 놓고 생각하고 반추하게 만드는 변화를 가져 올 수 있다. 그리하여 실기 작업 가운데 이에 대하여 글을 쓰는 과정은 실기 작업의 상황과 전개를 변화시킬 수도 있게 한다.

카조는 사르트르의 이러한 상황과 기술의 관계와 개념, 그리고 주체와 대상과의 관계에 대한 개념이 하이데거의 개념 위에서 형성되었다고 말한다. 하이데거는 그의 저서 『존재와 시간(Being and Time)』(1927)에서 “readiness - to - hand”와 “presence - at - hand”의 관계 전환과 이 전환 사이에 발생하는 주체의 인식적 과정을 개념화한 바 있다(Cazeaux, 2009, p. 45에서 재인용). ‘Readiness - to - hand’ 개념은 일상에서 인간이 수행하는 직업적 업무에 몰두한 바쁜 상태에서, 사물 대상이 그저 세계와 상호작용하는 영역(interaction zone)에 존재할 뿐, 우리가 일상 속에서 반복하는 행위와 그 행위에 대한 의도의 뒤편에 녹아내려 흡수되고 가려진 상태를 말한다. 반면에 ‘presence - at - hand’는 어떤 이유이던 간에 우리가 수행하는 업무

(우리가 몰두하여 반복적으로 수행하는 일)를 일시적으로 멈추게 되는 순간을 말하는 데, 이 순간 우리의 의식 속에서는 과거에 '단순하게 설비되어 있던 용구(mere furniture of existence)'가 어떤 특별한 대상으로서 부각되는 것을 경험한다는 것이다. 대상이 갑자기 인지적인 관심 대상으로서 본래 위치하여 있던 뒤편으로부터 벗어나, 분리되어 돌출되고 떠오르는 순간 말이다. 하이데거의 이러한 현상학적 개념은 카조의 논의에서 하이데거의 논의를 일반성과 특이성의 개념으로 연결 지어 글쓰기 과정에 대한 해석으로 연결하는데 사용된다. 카조는 사르트르가 어떠한 사건의 특별성을 온전히 캡처하거나 결정하기 위하여 개념적인 것을 기대할 수 없음을 주장했다는 것을 강조한다. 경험의 구조라는 것은 항상 과거(past)와 현재(present), 개념(concept)과 액션(action), 그리고 기술(description)과 경험(experience) 사이에 어떤 것도 없음을 넘지시 암시하지만, 지속적으로 둘 사이를 떼어놓으며 관계하기 때문이다. 그리고 이러한 구조는, "특별히 글(writing)에서 분명하게 드러난다고 말한다: 설명적인 문장은 경험과 결코 동일해질 수 없는 구체성(a specificity)을 만들기" 때문이다(p. 49).

카조의 이러한 예술가의 실기 작업 경험과 글쓰기의 관계에 대한 논의는 본 연구에서 다루고자 하는 이론과 실기를 위한 논의에 중요한 참조가 된다. 이는 우리가 스튜디오 아트의 실기와 예술 이론을 평행한 관계이면서 또한 서로 상호적 영향 관계에 놓이는 '행위의 종류들(as kinds of activity)'로서 생각하도록 변화시키기 때문이다(p. 49). 전통적으로 '메이킹(making)'과 '메이킹에 대하여 이야기하기(talking about making)'는 서로 완전히 별개의 구분된 활동으로 간주되는 반면, 앞서 '예술/디자인 작업을 만들 때(when she makes art or design)'와 '자신이 만든 것에 대해 반영적으로 사고할 때(when she reflect on what she have made)'의 차이를 손(Schon)의 논의를 통해 언급한 바 있듯이, 카조 역시 사르트르의 존재론적 인식을 통해 이론과 실기 모두에서 혹은 그 전환 과정에서 일종의 껍들, 즉 돌출되는 지점들이 서로 긴밀하게 연결되며 예술에서의 반영적 사고를 만들어내는 데 기여한다고 보는 것이다.

한편, 카조는 이러한 실기와 이론화의 반복과정은 예술 작업이 항상 해석(interpretation) 아래 놓여있는 작업이기 때문에 특히 중요하다고 부연한다. 사르트르는 글쓰기 과정에서 우리가 하나의 문장을 형성하기 위하여 만드는 선택 하나하나가 실제로 작업에서 어떤 양상이 돌출되거나(stand out) 혹은 아래로 생략되어 가라앉도록(sink below) 결정짓게 만드는가를 보여주는 기술적 이론을 제공한다고 한

다. “상황을 단어들 안에 놓는(putting a situation into words)” 과정은 사르트르에게 무엇인가를 담아내는 환원주의적 제스처어(reductive gesture of containment)이기보다는, 실제적인 사실이 상황을 변화시키는 것에 가깝다. 그것은 원래의 순간에는 제시되지 않는 특이성(specificity)을 수여(confer)하며, 그럼으로써 새롭게 떠오르게 하거나(stand up) 혹은 그다지 특이하지 않으며 주목되기 힘든 일반적인 것들을 버려지게(drop away) 하는 과정을 반복하여 주체와 객체 사이의 인지적 관계 속에서 어떤 특별한 것(something)을 야기 시키도록 만든다. 이러한 설명에서 기술(記述, description)은 각 문장 속에서 거의 조각과 같이 되며, 각 상징과 각 문장의 변화는 작업에서 생성되는 우리의 인식을 다듬어 나간다. 예술가의 선택은 이론적인 질문(inquiry)을 위하여 가장 눈에 띄는(prominent) 작업의 측면, 양상, 즉 결과 작업의 정체성이 결정되는 것으로, 이는 작업 자체의 과정으로서 동일하게 건설적이며(constructive), 돌출과 부각된 지점들을 만드는(salience-creating) 결정들을 포함한다(p. 49).

이러한 면에서 예술 작업에서의 글쓰기(writing)는 경험 가운데 놓이는 우리의 인식(perception)과 관계한다. 예술연구자들은 자신들의 작업이 현상학적 경험으로 펼쳐지는 가운데 어떻게 접근되었는지, 즉 무엇을 중시하고 어떤 판단과 결정을 내려, 소정의 결과를 이끌어 왔는지 글쓰기를 통해 구체화할 수 있게 된다. 그들은 글쓰기를 통해 자신의 작업의 특별한 지점, 중요한 지점을 다시금 인식하거나, 이들이 그들 작업에 가져오고 적용시킨 관계들을 보다 구체적으로 접근해 볼 수 있다. 작업의 경험의 전체가 일련의 일반적 경험의 연속이라고 하면 글쓰기를 통해 그 경험의 가운데 순간 순간 돌출되고 수면 위로 떠오르는 과정을 특별화 시킬 수 있다. 실기자(예술작업자)는 과연 자신의 남기고 행하는 하나하나의 붓터치의 연속된 과정 가운데 무엇을 선택하고 무엇을 지워가는가 (혹은 덮어 가는가), 혹은 어떤 재료를 어떠한 이유에 의해, 어떻게 선택하는가 등을 보다 구체화시켜 기술해볼 수 있겠다. 이러한 글쓰기 과정은 작가가 스스로 반영적으로 자신의 작업을 돌아보게 하며, 따라서 궁극적으로 작업을 발전시켜가는 과정이 될 수 있다. 또한 이는 글쓰기(기술화됨)를 통해 작업의 과정을 타인에게 전달해 줄 수 있다. 앞서 2장에서 말한 물질의식 등에 근거한 실기 행위는 암묵적 지식에 묻혀있는 상태가 아닌, 남들에게 소통가능한 지식의 형태로 전이되어서 전달될 수 있는 것이다. 더욱이 사회적으로 유용한 가치를 전달할 뿐만 아니라, 그 작업 자체를 진행하는 작가에게도 자신의 작업을 반영적 태도로 바라보게 하여 작업 자체에 도움이 될 수 있다면 이는 더할 나위 없이 좋을 것이다.

카조는 그의 글에서 이론과 실기는 서로 구별되는 작동 과정이라는 것을 기억하는 것은 중요하지만, 결코 이러한 구분이 필수적으로 반대적(oppositional)이거나 혹은 상반된(antithetical) 관계가 아니라는 점을 강조한다(p. 49). 오히려 그에게 이론은 예술실기와 관계 속에서 개념적인 관점으로 기능하며, 서로의 상보적 관계 속에 이러한 개념적 관점들에 의해 중착된 여러 결정들을 통합하며, 작업의 형식과 정체성에 보다 생생하고 손에 잡힐 듯한(tangible) 영향을 끼치는 관계들을 만들어 내는 과정이 될 수 있다고 설명한다(p. 49). 따라서 글쓰기는 예술가의 실천적 흐름 속에서, 예술가의 작업 행위를 때때로 방해(interruption)하는 작용이지만, 이는 결코 훼방을 위한 방해가 아니며, 실천적 행위에 대한 조망(the view of action)으로써, 행위에 대한 감각의 위상에 함께 놓인다(p. 42).

오늘날 예술작가에게 글쓰기가 가지는 의미는 이처럼 새롭게 강조되고 있다. 김주현(2015)은 오늘날 미술작가들에게 작가 서문이나 자기홍보, 관객과의 소통 등부터 시작하여 예술작품 자체가 상호텍스트와 상호 담론 네트워크로서 인식되는 가운데 글쓰기 자체가 작품의 과정 일부로 인식하는 추세를 설명하며, 예술 계열 글쓰기가 전공 교과 글쓰기의 일환으로 좀 더 강조되어야 한다고 주장한다. 또한 예술계열 글쓰기가 하나의 작품에 대한 “해석적 과정으로서 작품을 비판하고 동시에 구성”하는 예술 전공생들에게 작업의 필수 요소라고 말하며 정교한 글쓰기 훈련의 중요성을 주장한다. 이 글은 전반적 글쓰기에 해당되지만 본 연구에서 논의하고자 하는 스튜디오 예술작업과 연계한 글쓰기, 즉 스튜디오 박사학위의 논문적 글쓰기 작업과도 연계되어 논의될 수 있다. 또한 이원숙(2013) 역시 인식의 확장으로서의 미적 경험에 대하여 논하며 글쓰기가 예술 영역에서도 강조되어야 함을 주장하는데, 그 이유로 “창작에 대한 고민과 인문학적 토대 없이는 예술이 성립될 수 없다”고 말하여 “순간의 찰나적 영감이나 직관만으로 제작된 작품은 예술성을 담보하기 어렵”고, 창작과 감상, 그리고 글쓰기가 연계될 때 그 의의가 심화될 수 있다고 말한다(p. 186). 또한 창작(실기작업)과 비평하기(창작품에 대하여 글쓰기)는 서로 구분되는 영역이지만, 창의성 함양이라는 점에서 공통된다고도 한다. 이처럼 예술 영역에서 실기작업과 글쓰기의 관계는 오늘날 박사학위 논문의 글쓰기와 연결되던 연결되지 않던 간에 창작과 연계되어 심화, 확장될 수 있는 관계가 될 수 있겠다.

IV. 나가며

본 논문은 예술/디자인 박사과정 혹은 박사학위(Artists with Ph.D.)가 우리 교육과정에서 필히 도입되도록 요청되는 과정이라거나, 이 과정이 모든 예술가들에게 반드시 필요하며 소중할 것이라 주장하려는 것이 아니다. 다만 예술가들에게도 실기와 글쓰기 과정(이를 카조는 '이론'이라고 정리하고 있지만)이 충분히 서로 함께 병행될 수 있으며, 그러한 병행적 과정이 가져올 수 있는 장점과 가치가 분명히 있음을 말하고자 한다. 한편, 예술가의 실기, 실천을 통한 경험과 이를 통해 형성되어, 객관화되고 사회화되어 소통될 수 있는 지식이 있다면 그러한 지식은 과연 어떠한 지식이며, 이들이 이론화되고 공유될 때 사회적 이로움과 예술가 개인으로서 수확할 수 있는 이로움과 가치에 대하여도 생각해보고자 하였다. 특히 '생각하는 손'이라는 개념을 통해 바라본, 뇌(인지기관)와 눈 혹은 귀(시각 혹은 청각 등의 감각기관), 그리고 손(표현을 위한 매개체로서의 도구적 손 등 표현기관)의 긴밀한 연결을 통한 창작과정과 이 과정 안에서의 순간순간 참여화되고 집중되며 또한 반복되는 단련과 차이를 통해 선택, 반영되고, 판단, 평가되는 과정과 그 의미에 대하여 연구하는 과정은 어떤 의미를 가지는 것인가 살펴보고자 하였다. 이러한 창작 작업 안에서의, 특히 실기에 기반한 창작에서의 몸과 정신의 문제에서 의식과 판단의 영역들이 장인들이나 실기자(예술작업자)들을 통해 보다 정교하고 새로이 접근되고 분석될 수 있는 영역이라면, 이 과정에 대한 보다 치밀하고 밀도 있는 분석을 시도하는 것은 의미 있는 일이 될 것이다.

서론에서 연구자는 예술/디자인 실기연구가 박사학위 연구로서 가치를 지니며, 타 학문영역에도 이러한 지식생산을 통해 기여할 수 있는 부분이 있는가에 대하여 질문하였다. 예술과 디자인 실기영역의 연구, 즉 Art & Design Ph.D.가 기여할 수 있는 게 무엇일까? 이러한 예술 실기와 이론 사이의 관계 속에서 생성되는 새로운 지식과 이러한 지식이 제시하는 새로운 패러다임은 무엇인가? 본 연구자는 이러한 암묵적 지식이 하나의 연구 대상으로 건져 올리는 과정 자체가 창작자의 실기 연구가 독특하게 끄집어 낼 수 있는 영역이자 다른 영역에도 기여할 수 있는 부분이 아닐까 생각한다. 즉 이러한 예술가의 창의적인 행동과 선택을 연구하는 과정은 인간의 창조적이고 창의적인 활동은 어떻게 만들어 지는가 등의 인지과학 분야의 연구와도 연결될 수 있으며, 지금까지 잘 연구되지 않았던 창의적 프로세스와 관련된 행동과 선택이론 등의 연구에도 도움이 될 수 있겠다. 또한 예술가의 작업을 연구하는 예술사적이고 비평 이론적 분야에도 예술가 스스로가 언급하고 기술한 창작과정의 기술은 그의 작업을 더욱

체계적으로 바라볼 수 있는 중요한 연구 자료로서 역할 할 수 있을 것이다. 이는 예술학 박사 연구에 대한 논의가 새로운 지식과 관계할 수 있다는 주장, 혹은 새로운 지식으로서의 필요성에 대해 동의하는 입장에서 출발한다기보다, 실기 작업과 과정에서의 인식과 경험을 통한 깨달음과 앎도 하나의 '지식'으로 바라볼 수 있다는 인식에 동의하는 것이며, 그러한 인식에 대한 새로운 자각이 필요하다는 입장이다. 그리고 더 나아가 현재 미술 교육에서 새로운 학위 과정으로서 출현하고 있는 예술학 박사학위가 다른 분야의 박사 학위와 동등하게 자리하며 새로운 지식의 형성 가능성을 증명할 수 있는가의 논쟁에서 벗어나, 그 이상으로 발전하여 철학적이고 교육적이며 인식론적으로 접근할 수 있는 구체적인 방법론을 모색하는 출발점으로 역할하길 기대하는 입장이다.

마지막으로 그동안 예술 실기와 박사학위, 그리고 예술 실기와 글쓰기의 관계에 대하여 생각해 온 연구자의 현장에서의 경험들을 이 지면을 빌어 좀 더 기술하려 한다. 국내외 박사 학위 과정의 현장에서, 학위의 요건으로 실기 작업의 제출과 더불어 학위 논문이라는 요건과 절차는 때때로 가혹하다고 인식되는 경우가 있다. 학위 논문을 제출한 해당 연구자가 '예술실기작업'을 하는 사람이라는 인식 때문에 '실기하는 사람은 글을 잘 못쓰는 것이 당연하다'라던가, (문학 작가가 아닌 시각 분야와 같은 다른 영역) 예술가들이 그들의 표현과 생각을 "글과 말로 잘 표현할 수 없으니 이렇게 다른 소통 방식을 통해 표현하는 것 아닌가"라는 의견 등이 연구 논문을 평가 심사하면서 종종 대두되기도 한다. 이러한 견해들은 실기학습자 혹은 실기를 기반으로 한 연구자들에게 때때로 부여되는 면죄부와 같이 작동하는 듯하다. 하지만 이와 정반대로 역을 하게 일반화되어 적용되는 선입견일 수 있다고 생각한다. 사실 위와 같은 의견은 천재로서의 예술가라는 낭만주의적 개념, 혹은 "예술가는 말로가 아니라 작업으로 말을 해야 한다"는 논리 등으로 예술을 신비화시키는 논의로서 모종의 역할을 해 왔기 때문이다. 그러나 연구자는 이러한 시선과 관점이 결코 모든 예술가의 일반화된 실천적 태도와 자세로서 일반화되거나 그러한 입장을 자칫 정당화시키는 논의로서 간주되어서는 안 된다고 생각한다. 이러한 시선은 마른 잎의 관점에 머무는 이론가들이 실기하는 사람과 그들의 행위를 또다시 차별화하려는 또 다른 족쇄이자 한계 지움의 방식일 수 있기 때문이다.

지금까지 논문쓰기의 과정 역시 작업과 작업 사이의 자기 반영적 기회로서의 글쓰기의 과정이라고 생각한다면 이를 통해 접근할 수 있는 소정의 과정과 결과가 예술 실기자 개인에게도 충분히 가치 있을 수 있다는 논의를 전개하였다. 박사학위 과정의 교육 역시 피교육자가 교육 과정을 통해 습득한 경험과 지식을 가지고, 학위 취득 후에

도 스스로 온전한 연구자로서 자립할 수 있도록 도와야 한다. 그리고 이러한 교육을 통해 각 연구자들이 작업 활동과 함께 스스로를 반영적으로 바라보는 연구를 지속해 갈 수 있도록 예술실기 박사과정이 담당해야 할 역할이 있다. 이러한 과정이 다시 피교육자, 예술실기 연구자의 작업에 선순환 될 수 있다면 그 의미는 더욱 배가될 수 있을 것이다.

여전히 예술 박사과정의 글쓰기가 어떤 형식을 갖추어야 하는가, 얼마나 길어야 하는가, 그것이 스튜디오 작업의 과정을 기술해야 하는가, 혹은 과학적 글쓰기와 질문하기의 모델을 취하여야 하는가, 역사적 혹은 개념적 내용을 담아야 하는가 등의 구체적 질문들은 논의되지 못하였다. 이들은 추후 지속적으로 논의될 연구 문제들로 넘긴다. 다만, 본 논의가 예술 실기자의 글쓰기, 혹은 실기 작업을 기반으로 한 예술 실기 연구자의 글쓰기와 학위 논문의 글쓰기 사이의 갭을 줄여나가며 새로운 접점을 모색해 가는데 기여할 수 있다면, 추후의 논의들이 전보다 건설적이고 생산적인 방향에서 한 단계 진화하여 시작될 수 있지 않을까 기대한다.

【참고문헌】

- 김주현(2015). 미술대학 글쓰기 교육 체계: 교양 교과 예술 계열 글쓰기와 전공 교과 글쓰기 연계, **미술교육논총**, 29(4), 163-186.
- 이원숙(2013). 인식의 확장을 유도하는 예술계열 글쓰기. **대학작문**, 6, 185-211.
- Buckley, B.(2009). What is with the Ceiling! The Artist, Higher Degrees, and Research in the University Art School, In B. Buckley & J. Conomos(Eds.), *Rethinking the Contemporary Art School: The Artist, the PhD, and the Academy*(p. 76-100). Nova Scotia: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- Buckley, B. & Conomos, J. (Eds.).(2009). *Rethinking the Contemporary Art School: The Artist, the PhD, and the Academy*, Nova Scotia: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- Candy, L., & Edmonds, E. (Eds.).(2011). *Interacting: Art, Research and the Creative Practitioner*, London: Libri Publishing.
- Cazeaux, C. (2009). Interrupting the artist: theory, practice and topology in Sartre's aesthetics. In K. Macleod & L. Holdridge(Eds.), *Thinking through Art: Reflection on Art as Research*(p. 40-49). London: Routledge.
- Efland, A.(1996). *A History of Art Education*, **미술교육의 역사**. (박정애 역). 서울: 예경. (원저 1990 출판).
- Elkins, J. (2014). On Beyond Research and New Knowledge. In J. Elkins (Ed.), *Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art*(p. 111-133). Washington DC: New Academia Publishing.
- Jones, T. (2009). Research Degrees in Art and Design, In J. Elkins (Ed.), *Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art*(p. 31-47). Washington DC: New Academia Publishing.
- Macleod, K., & Holdridge, L. (Eds.).(2009). *Thinking through Art: Reflection on Art as Research*. London: Routledge.
- Mason, R.(2008). Problems of Interdisciplinarity: Evidence-based and/or

Artist-led Research?, *International Journal of Art and Design Education*, 27(3), 279-292.

Robins, C.(2013). Art, academe and the language of knowledge, In N. Addison & L. Burgess (Eds.). *Debates in Art and Design Education*(p. 157-172). Abingdon, Oxon: Routledge.

Schon, D.(1983). *The Reflective Practitioner: How Professionals Think In Action*. New York: Basic Books.

Sennett, R.(2013). *The Craftsman*. **장인: 현대문명이 잃어버린 생각하는 손.** (김홍식 역). 서울: 21세기북스. (원저 2009 출판).

[Abstract]

Thinking Hand, and Writing as Reflective Process between Practice and Theory: A Study on the Relationship between Practice and Written Thesis in the Studio Art Doctorate Program

Lee, Hyun Jean
(Yonsei University)

This study examines what is the practice in the field of art and design and whether it can be called knowledge in the context of the emergence of doctorate programs in art/design in the world. If practical experience in the art can be regarded as knowledge, this paper aims to think of whether this kind of knowledge would have meaning if it can be shared or transferred. For this end, Sennett's concept of "Thinking Hand" was examined, because he thinks of the craftsman's hands and his bodily action, such as eye and brain involvement with hand. He investigates how senses, experiences, and the values of consciousness are interconnected together. As a sociologist, Sennett also argues that the tacit knowledge has its own value to be transferred and delivered to others. Thus he goes over how the experiential knowledge has been theorized and translated by looking the effort of Diderot. I think this provides meaningful insights to think of the role and value of the practical work in the artist's studio and how their experience and consciousness can earn the meaning of research. Along with this line, by examining prior studies about 'thinking through art', the meaning of writing is examined. Especially, through Cazeaux, the relationship between practice and writing about it was examined from a philosophical point of view. In the artist's workflow, writing can sometimes interrupt the artist, but rather it productively functions to incorporate the particular phase of the sense of action and

therefore, reflect and inspire work from a general and objective stance. Thus, as a reflective process, if writing can benefit the art practitioner himself, a written dissertation in the studio art doctorate course can earn its own meaning and the artist's practice as theoretical research.

Key words: Studio art Ph.D. program, Thinking hand, Studio practice, Writing

논문접수 2017. 11. 25	심사수정 2017. 12. 15	게재확정 2017. 12. 22
-------------------	-------------------	-------------------