

한 만 영 교수지도  
석사학위청구논문

Kiki Smith의 작품 연구  
- 페미니즘 작품을 중심으로 -

2007

성신여자대학교 대학원  
서양화과  
최 승 온

Kiki Smith의 작품 연구  
- 페미니즘 작품을 중심으로 -

한 만 영 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2006년 11월

성신여자대학교 대학원

서양화과

최 승 온

# 인 준 서

최승온의 석사학위 논문으로 인준함

심사위원 \_\_\_\_\_인

심사위원 \_\_\_\_\_인

심사위원 \_\_\_\_\_인

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

본 논문은 신체를 매개로 하여 페미니즘 작업을 펼치고 있는 조각가이자, 판화가인 키키 스미스(Kiki Smith)에 대한 작업을 연구함으로써 그녀가 표현하고자 한 여성성, 여성 신체가 갖는 정치적 문화적 사회적 의미를 짚어 보는 데 의미를 두고 있다.

키키 스미스는 신체에 관심을 가지며, 1980년대 이후 독자적인 작품으로 대표적인 신체미술가이자 포스트 모더니즘 사상에 바탕을 둔 페미니즘 미술가이다.

1954년생으로 미니멀리즘 조각가인 아버지 토니 스미스와 오페라 가수인 어머니사이에서 예술가적 환경에서 자라났으며, 초기에는 주위동료의 영향을 받기도 하였고, 아버지 토니 스미스의 죽음과 동생의 에이즈로 인한 죽음으로 인해 인간의 생과 사 그리고 그 경계선에 대한 관심을 갖게 되었다. 그의 가톨릭신자로서의 종교적 배경도 작업에 많은 영향을 끼치고 있으며, 응급실 요원 수련에서 갖게 된 지식이 그녀가 갖게 된 신체의 세부적인 표현에 작용되었다.

키키 스미스의 작품을 분석해보면, 표현 방법에 있어서 여성적 그로테스크함과 혐오스러움을 다룬 애브젝트 아트가 페미니즘적인 성격으로 강하게 자리잡고 있다. 재료와 장식성에서도 페미니즘적인 특성을 보여주며, 주제면에 있어서도 여성과 여성의 신체를 하찮게 보는 사회 문화적인 구조를 고발하고 있다.

스미스는 기존의 미술사에서 보여지는 나른하고 관능적인 비너스, 타락의 원죄를 지닌 이브의 여성상을 거부하고 종교적 주제에서의 구원의 이미지

로서의 여성의 이미지를 찾는다. 또한 페미니즘 시각에서 남성 중심의 사회에서 억압받고 차별받는 여성의 신체, 구체적으로는 여성의 생식기관, 여성의 본능, 심지어 모성을 주제로 삼고, 기존의 뇌, 심장 등의 상부구조에서 소화기, 생식기 등의 하부구조로의 계급구조를 전복시키며, 남성 중심의 사회, 언어, 문화의 억압으로부터 해방시키고자 하였다.

그는 포스트모더니즘 사상을 바탕으로 신체미술과 페미니즘의 영향을 적나라한 신체 묘사와 통제력을 잃은 본능에 따른 인간으로서 표현하며, 이들은 우리에게 혐오감을 유발하고, 그의 절단된 인체와 분비물과 체액 등은 신체의 하부구조의 관심을 일으키게 함으로써 인간 신체의 계급구조에 비판을 던진다. 신체와 신체의 각기 부분의 이미지들을 통해 사회구조를 해부하듯이 인간 신체를 해부한다.

남성의 성적 대상일 뿐만 아니라 남성의 사회적 우위성과 달리 여성 특히 여성신체에 대한 부정적이고 불결하다고 믿는 터부시되어오던 이미지들은 현대 미술 특히 신체 미술에서는 주요 주제로 쓰이고 있는 요소들이다.

대표적인 페미니스트 작가로서의 키키 스미스는 여성신체의 부정적이고 비천한 이미지를 주체로서의 여성으로 새롭게 주지시킨 미술가 중의 한사람이다.

그녀의 작업은 신체와 각각의 세부의 이미지들이 의학적으로 정확하지는 않지만, 사회적으로서 정치적인 문제를 노출시킬 수 있다고 믿고, 사회구조를 해부하고, 사회적 지위를 구분 짓듯이, 각 신체의 부분을 해부하고, 신체 내부에서의 상부, 하부구조라고 여겨졌던 기관의 계급을 전복시킨다.

본 논문은 차별되고 억압되고 왜곡되어온 여성의 신체에 대한 새로운 문제 의식과, 작가 특유의 생과 사를 넘나드는 질병과 삶의 경계선에서의 개인 스스로의 경험을 가지고 여성신체의 존재를 끊임없이 표현한 스미스의 작업을 연구할 것이다.

결론적으로 페미니스트 신체미술가인 키키 스미스는 남성에 의해 욕망의 대상이 되고, 이상화되었던 여성의 신체에서 이성이 아닌 본능과 직관에 따르는 여성의 의미를 새롭게 의미를 찾아냈다고 할 수 있겠다. 여성의 신체는 성적 대상으로서의 남성의 시각이 아니라 여성 자신이 치열하게 존재를 확인하고, 욕망을 표현할 수 있는 전쟁터의 장소로서 큰 의미를 지닌다.

동시대 작가로서 아직 키키 스미스의 작품에 대해 규정짓는 데는 약간의 무리가 있을 수는 있겠으나, 그녀의 작업이 이슈화될 만큼 강력하게 자신의 메시지를 표현해내고 있고, 신체이미지를 중심 삼아 변화되어 왔으며, 현대 페미니스트 작가들과 함께 여성의 새로운 정체성에 대해 연구한 업적에 대해 논문 주제로서의 의의를 둘 수 있겠다.

# 목 차

## 논문 개요

I. 서론 .....	1
II. 키키 스미스(Kiki Smith)의 시대적 배경 .....	5
1. 성장 배경 .....	5
2. 종교적 배경 .....	8
3. 시대적 배경 .....	9
1) 포스트모더니즘 .....	9
2) 페미니즘 .....	10
III. 키키 스미스(Kiki Smith) 작품의 조형적 특성 .....	17
1. 신체미술 .....	18
2. 그로테스크함 .....	27
3. 애브젝션 바디(Abjection body) .....	28
IV. 작품 분석 .....	33
1. 모성(母性)으로서의 신체 .....	35
2. 여성의 비천한(abject) 신체 .....	36
V. 결론 .....	40
참 고 도 판	
참 고 문 헌	
ABSTRACT	
연 보	

## I. 서론

인간의 ‘몸’은 서양미술사를 통틀어 원시시대 미술부터 지금에 이르기까지 최고의 관심사였다. ‘몸’은 사람의 지위나 신분을 일컫는데 사용되어 용어 자체가 추상적인 요소가 내포되어 있다. ‘육체’는 구체적인 물질로서의 사람의 몸을 지시하는 데 자주 사용된다. ‘신체’는 ‘몸’과 ‘육체’의 중간 개념 정도로서 지나치게 물질적인 개념이나 추상적인 개념으로도 편향되어 있지 않다. 인간의 ‘몸’은 역사적으로 언제나 인간의 정신과는 반대로 철저히 무시받고 열등한 존재로 취급 받아왔으나 현대미술에서 인간의 몸은 새로운 접근방식과 지금까지와는 다른 관심을 받게 된다. 미술사에서의 몸은 언제나 중요 주제가 되어 왔지만, 몸이 문화와 사회 속에서 몸에 대한 미술 이론에 또 다른 새로운 의미를 부여하였다.

20세기 특히, 1970년대부터 몸은 예술적인 도구이며, 더 이상 형이상학적인 목표가 되지 못한다. 몸은 이제 더는 완벽하고 상징적이고 목표가 되는 주제가 되지 못한다. 그와 관련하여 몸이 갖는 이미지는 과거와는 전혀 다르게 변한다.

예술의 주제로서 몸은 사라지고, 자체로서의 솔직한 표현양식의 ‘몸’으로서 이미지는 변화한다. 과거의 인간의 신체는 긍정적인 의미로서는 이상적인 완벽미 추구의 한 방법으로서, 부정적으로는 배타적이고 애써 무시해온 성(性)적인 측면에서 본래의 인간의 신체와는 다르게 왜곡되고 변형되어왔다.

하지만, 20세기의 포스트모더니즘과 페미니즘의 영향, 성의 무분별한 개방을 통한 에이즈, 동성애 등의 폐해 등으로 지금까지와는 다르게 신체에 대한 관점을 부각시키기 시작했다.

20세기에서 이런 인식의 변화는 타자를 인식하고 다원주의를 표방한 포스트모더니즘의 역할이 컸으며, 그동안 소외되었던 계급, 여성에 대한 새롭고 적극적인 관심, 페미니즘의 역할이 컸다.

이 시기에 키키 스미스(Kiki Smith)는 이러한 사상적 배경을 가지고 페미니즘적 요소인 애브젝션과 그로테스크한 방법을 가지고 작업을 한 작가이다. 그는 1980년대에 주로 신체의 내부 장기 혹은 기관을 분리시켜 작업을 하다가 1990년대엔 신체의 각 부분에서 외부로 그의 영역을 넓혀가기 시작한다. 외부의 몸, 즉 두상, 손과 발에서 비가시적인 부분까지 재현의 대상으로 삼으며, 침, 가래, 눈물, 생리혈, 소변, 대변, 정액 등의 분비물까지도 신체의 일부로 파악하며 형상화하여 전시하였다. 키키 스미스의 신체는 비천함을 기호로 하여 상처받기 쉬운 존재를 부각시킨다.

키키 스미스는 1980년대 중반 가족의 죽음과 질병으로 인하여 죽음에 대한 관심에서 비롯되었고, 파편화된 신체로서 상처받는 신체의 비천함을 가지고 구체적인 작업을 펼친 1990년대와 상처의 치유에 이르는 종교와 신화로 이어지는 과정을 현재 보여주고 있다.

## 연구 목적

본 논문은 키키 스미스(Kiki Smith) 작품의 신체 표현에 있어서 페미니즘과 포스트모더니즘적인 요소가 어떻게 작품 속에서 나타나는 지, 또한 작품에서의 중요한 요소인 애브젝션 요소와 그로테스크한 요소는 어떻게 페미니즘적 사상과 연결되는지, 특히 페미니즘 사상이 이런 표현 요소들(애브젝션, 그로테스크함) 통해 키키 스미스의 신체 표현과는 어떤 연관성을 갖는지에 관해서 알아 볼 것이며, 그의 많은 신체미술 작품 중에서도 페미니즘 사상에 입각한 작품들을 중심으로 살펴 볼 것이다.

## 연구 범위

본 논문의 연구는 키키 스미스(Kiki Smith)의 신체미술 작품을 중심으로 연구되어진다.

본문에서는 키키 스미스의 ‘신체’가 갖는 이미지에 대해 분석할 것이며, 특히 페미니즘에 입각하여 ‘모성(母性)으로서의 신체’ 또는 ‘여성의 비천한 (abject body) 신체’에 주목할 것이다. 여성의 신체가 갖는 비천함과 그것이 가지는 이미지가 갖는 표현방법에 있어 중심이 되는 신체미술, 애브젝션, 그로테스크와 키키 스미스의 작품이 탄생하게 되기까지의 성장배경과 사회적 배경으로서 놓칠 수 없는 포스트모더니즘과 페미니즘 사상에 대해 살펴보겠다. 그 중에서도 비천한 미술(Abject Art)과 그로테스크한 요소가 페미니즘 사상과 어떻게 연결되는지에 초점을 맞추어 키키 스미스의 작품을 살펴보겠다.

## 연구 방법

키키 스미스(Kiki Smith)의 작품 연구와 그의 기본 개념, 전반적인 이론

사상에 관해서는 미술 관련 서적과 인문, 사회과학 서적의 자료를 참고 하였다. 그의 작품의 주제라 할 수 있는 ‘신체’와 과거에서의 ‘신체’의 표현방식에 있어서의 변천과정과 인식의 변화를 함께 연구하였고, 이에 배경이 된 포스트모더니즘, 페미니즘, 신체미술에 대하여 조사하였다. 양식에 있어서는 페미니즘 미술을 중심으로 다룬 도서와 에브젝션, 그로테스크 관련 서적에서 참고 할 수 있었고, 그 밖에 논문과 인터넷, 정기간행물의 자료를 이용하였다.

## II. 키키 스미스(Kiki Smith)의 시대적 배경

### 1. 성장 배경

키키 스미스(Kiki Smith)는 60년대 미국의 유명한 미니멀 조각가인 토니 스미스(Tony Smith)와 오페라 가수이자 배우인 어머니(Jane Smith)의 딸로 1954년 독일 누렘부르크(Nuremberg)에서 태어났다. 아버지는 물론이고 여동생 세튼(Seton) 역시 사진 이미지 작가이고 그녀의 할아버지도 교회제단을 조각하는 사람이었다. 키키 스미스야말로 예술가 집안의 영향을 받은 사람이라고 볼 수 있다.

어린 시절부터 키키 스미스와 그녀의 쌍둥이 여동생 세튼과 베아트리스는 아버지의 사면체나 팔각형의 미니멀 종이 모형을 만드는 것을 도왔다.<sup>1)</sup>

동생 세튼은 13세부터 스스로 작가가 되고 싶다는 것을 알았지만 그녀는 24살이 될 때 까지도 그런 생각을 안 해봤다고 한다. 그녀의 어머니는 미술계 사람들이 아버지를 보러 오곤 했던 것이 그녀에게 많은 영향을 끼쳤던 것 같다고 했다.

키키 스미스는 예술가라는 직업에 대해 환상을 가지고 있지 않았으며, 그 당시는 미술계의 전반적인 상황이 경제적으로 풍요롭지도 않았고 환상적이지도 않았으며 주된 관심사가 미술의 아이디어에 관한 것이었다. 키키 스미스가 지켜봤던 아버지가 작업하던 당시는 모든 미술이 아이디어에 관한 것이었다. 작가들은 매일같이 밤을 새며 아이디어에 관해 논하던 시절이었다. 그래서 키키 스미스는 그런 환경을 주위동료들과 만들게 된 것 같다고 회상했다.<sup>2)</sup>

고교 졸업 후 키키 스미스는 일 년간 제빵일을 하였고 일 년 동안 샌프

---

1) Carl Haenlein, "Kiki Smith - All Creatures Great And Small", Kestner Gesellschaft, 1998

2) Michael Boodro "Blood ,Spit and Beauty" ArtNews, March 1994

란시스코의 락밴드 더 튜브(The Tube)와 살았고 1976년 뉴욕에서 작업을 시작하기 전까지는 코네티컷에서 웨이트리스로 일하였다. 그녀는 할포드(Hartford Art School) 미술대학을 다녔지만 도중에 그만 두었다. 그리고 그녀는 웨이트리스, 바텐더, 요리사, 배관공, 건설장에서의 노동자 및 전기 기술자 견습공, 염색 등의 하찮고 남성적인 직업의 생활을 하며 생활을 이어갔다.<sup>3)</sup> 이처럼 키키 스미스는 일반적으로 여성이 맡은 역할 외에도 다양한 경험을 쌓았고, 여성으로서의 영역이 아닌 경험은 남성의 시각으로 길들여진 여성의 기존 이미지를 넘어서는 데 작용했으리라고 짐작 할 수 있다.

그녀의 작가활동의 시작이라 할 수 있는 시기는 1970년대 말에 Colab(Collaborative Project)그룹전<sup>4)</sup>에서 활동을 시작했으며, 「타임 스퀘어 쇼」에 천으로 만든 수족으로 데뷔하여 주목을 끌었다. 콜랩의 작가들은 거칠고 즉흥적인 전시공간이나 길거리 등 기존의 이름 있는 화랑 시스템을 벗어나서 활동하며 미술계의 권위에 도전했고 자유분방한 미술잔치를 벌였다. 키키 스미스는 20여년이 지난 지금도 ‘그 그룹의 작업들이 여전히 나에게 활력을 주고 원천이 되고 있고 아직도 그들의 전시에 가면 그들의 작업에 혼란스러워지고 흥분된다. 여전히 동료작가인 로빈의 집에 가면 나는 완전히 썸이 나서 작업을 더 열심히 해야겠다고 생각하게 된다고 회상한다.’<sup>5)</sup>

1980년대 초반이 되어서야 그녀는 그녀의 주변에서 명성을 얻기 시작하였다. 뉴욕으로 거주지를 옮겨서 한동안 언더그라운드의 비주류 작가로 인식되면서 콜랩에서의 전시 이외에 비영리 전시 공간인 화이트 칼럼(White Columns), 아티스트 스페이스(Artist Space), PS1뿐만 아니라 뉴욕 시내의

---

3) Susan Tallman “Anatomy Lesson” Art in America , April , 1992

4) Collaborative Project : Jone Ahearn(존 아헤른), Jane Dickson(제인 딕슨), Babby G(바비 쥐), Jenny Holzer(제니 홀저), Rebcca Howland(레베카 하우전드), Alan Moore(알렌 무어), Tom Otternes(탐 오테네스), Cara Perlman(카라 펠만), Walter Robinson(왈터 로빈슨), Robin Winters(로빈 윈터스)의 작가모임

5) Michael Boodro 같은 글

몇몇 상업 화랑의 그룹전에서도 선을 보였다. 그 후에 1988년 포부쉬 갤러리(Fawbush Gallery) 에서 첫 개인전을 열었다. 이상하게도 작업에 관한 평론은 잠잠했고 오래도록 그녀의 작업에 관한 글이 없었다.

그러나 첫 개인전 후에도 그녀는 다른 작가들 사이에서 명성이 있었고 미술관은 항상 그녀를 찾았다. 그녀의 경력의 전환점은 1990년 MOMA(The Museum of Modern Art)에서 있었던 프로젝트 전시였다. 이를 기점으로 키키 스미스는 불과 몇 년 사이에 세계적인 작가로 급성장하게 되었으며 오늘날 여성으로서 가장 주목받고 있는 작가 중에 한사람<sup>6)</sup> 이라고 할 수 있게 되었다.<sup>7)</sup>

키키 스미스의 작품을 통해서 표출되는 신체에 대한 작가의 해석은 매우 독특한 것인데 이는 상당부분 스미스 가족의 질병, 죽음과 얽혀 있다. 아버지 토니 스미스가 1982년에 사망한 직후, 그리고 1988년 에이즈로 사망한 여동생 세튼(Seton)의 사망을 목격한 이후 키키 스미스는 가장 암울하고 어두운 일련의 작업을 발표하였다.<sup>8)</sup>

그녀는 히피 운동에 많은 영향을 받았고 멕시코 혁명 미술가들을 존경한다고 고백한다.<sup>9)</sup> ‘세상을 더욱 직접적으로 변화시키기 위한 방법으로 히피 운동의 아이디어에 영향을 받았고, 인본주의적 태도와 사회 참여적 성향을 가지고 직관적인 순수함과 혁명에 대한 갈망으로 인생을 조율하기를 열망하였다. 따라서 그 시대의 주제의식을 반영하는 혁명적인 임무를 쫓는 동시에 자국의 민족적 예술을 하는 멕시코 미술가들은 그녀에게 영웅과도 같았다.

---

6) 노재령 “키키 스미스 : 신체에서 천체로의 전이(轉移)” - 국제 갤러리 2000

7) 2006년 타임지 ‘가장 영향력 있는 100인: 예술 공연분야’ 선정, 문화일보2006. 5.1일자

8) 노재령 같은 글

9) David Frankel “In Her Own Words” - Kiki Smith Interview, BULFINCH , 1998

## 2. 종교적 배경

가톨릭교를 배경으로 성장한 것이 키키 스미스의 작업에 영향을 주기도 하였다. 그녀의 작업에서 많이 표현되어지는 어머니, 성모 마리아의 작업등은 그의 종교적 영향을 무시할 수 없다.

그녀는 “가톨릭은 나에게 교훈이 되고 방향을 제시한다. 그렇다고 윤리적인 삶과 무슨 지대한 관련이 있는 것은 아니다. …… 나는 종교의 형식과 교회를 좋아하며, 교리는 좋아하지 않지만 정신수양과 내면세계를 나타내는 물리적이고 심리적인 공간을 좋아한다”고 말했다. 10)

가톨릭교에 대한 관심을 작가는 이렇게 언급하고 있다

“가톨릭교에 있어서 한 가지 중요한 것은 이것이 “영적인 것”을 물질로 구체화시키는 종교라는 것이다. 영적인 것과 정신에 대한 개념들을 물질적 형상으로 전환하고 있다. 가톨릭은 영적인 상황을 묘사하는데 신체를 모델로 하거나 이미지를 도입한다. 가톨릭 교리의 핵심적인 기적의 행적은, 예를 들면 성령의 잉태, 십자가 위에서의 죽음의 부활, 예수님의 승천과 성모승천 등 모든 육신을 통해서 설명되며, 신체가 곧 성령의 매개체라는 인식을 기초로 표현한다.” 11)

스미스의 창조 설화 속에서 인간성은 비참한 상태에서부터 시작된다. 현대적 아담과 이브는 신의 은총에서 타락한 상태이고 서로가 서로에게 상처를 입히는 상태에 있다. 낙원에서 추방당한 이들은 질병과 죽음, 상실을 목격한다. 스미스는 이를 피할 수 없는 신체적, 심리적 분열의 고립되고 파편화된 상처 입은 신체 혹은 신체의 부분으로 작품에 형상화 했으며 나아가 인간의 분열된 자아를 치유하는 것만이 자신의 사명이라고 생각하고 아기 예수, 동정녀 마리아, 막달라 마리아와 같은 기독교의 핵심 도상을 독특한 방식으로 묘사함으로써 그것을 통해 구원을 얻으려는 시도로 이어지게 되었

---

10) Michael Boodro 같은 글

11) David Frankel 같은 글

다. 12)

### 3. 시대 배경

#### 가. 포스트모더니즘 ( Post-Modernism)

포스트모더니즘(Post-Modernism)은 본래 미국에서 시작된 20세기 후반의 새로운 시대 사조였으나, 점차 국가 간의 경계선을 넘어 국제적 현상으로 대두 되었고, 단일한 운동이나 경향이라기 보다는 20세기에 나타나기 시작한 여러 현상들에 대한 포괄적인 명칭이며 분야에 따라 다양한 사회배경을 바탕으로 하여 여러 형태와 개념이 존재한다. 13)

포스트모더니즘(Post-Modernism)과 페미니즘(Feminism)은 영향을 미치는 관계의 사상이라고 할 수 있다. 기존의 권력 중심의 사상에서 타자를 인정하는 포스트모더니즘의 기본 생각에서 가부장제 사회의 체계를 불신한다는 의미로 페미니즘의 이해는 포스트모더니즘과 같이 할 수 있다. 이 두 개념은 내면적으로 얽혀 있는 까닭에 이 둘의 관계에 대한 논의는 함께 이루어 져야 한다. 1960년대에 일어난 포스트모더니즘과 페미니즘은 시기적으로도 연관을 맺으며 키키 스미스의 작품 시기를 고려할 때 포스트모더니즘과 페미니즘을 관련지어 살펴보겠다.

미술계에서 포스트모더니즘의 개념은 1960년대에 팝아트(Pop Art), 미니멀리즘(Minimalism), 개념미술(Conceptual Art), 행위예술 등의 유행과 함께 급부상했다. 미술가들은 모더니스트 미술가들이 혐오, 배격된 주제와 장르, 효과를 부활시켰다.

한편, 많은 이론가들은 포스트모더니즘이 모더니즘과 완전히 결별한 새로운 것이라고 주장해왔는데 이들은 주로 미국계 비평가로서 존 바드, 레슬리

---

12) Helaine Posner , “Kiki smith ”( Boston BULFINCH Press, 1998) p. 7-8 참조

13) 월간미술 - 세계미술용어사전, 1989

피들러, 어빙 하우와 같은 사람이다. 그러나 면밀히 관찰해보면 포스트모더니즘은 20세기 초엽에 대두된 다다이즘이나 초현실주의 또는 미래파를 포함한 아방가르드 예술운동을 포함하여 흔히 모더니즘으로 지칭되고 있는 문학과 예술의 특징을 대부분 그대로 수용하고 있다. 즉 모더니즘의 기본 입장을 거의 그대로 받아들여 극단적인 형태로 발전시키는 한편 다른 측면에서는 모더니즘과 상충되는 입장을 보이기도 한다.

포스트모더니즘과 모더니즘의 공통점은 전통과의 단절, 불확정성, 파편화, 반리얼리즘, 전위적 실험성, 비역사성, 비정치성 등을 들 수 있다. 한편 포스트모더니즘을 모더니즘과 구분시켜주는 특징으로서는 자아와 주관성에 대한 새로운 입장, 페러디와 패스티시, 행위와 참여, 임의성과 우연성, 주변적(周邊的)인 것의 부상, 탈장르화, 자기 반영성 등을 들 수 있다. 여기에서 볼 수 있듯이 포스트모더니즘은 모더니즘에 뿌리를 두고 발전한 문학조류임을 알 수 있다. 모더니즘에 대한 논리적 연속이면서 동시에 그에 대한 비판적 반작용이라고 할 수 있다.

포스트모더니즘은 사회적으로 다원주의를 택하였는데, 역사가 구축돼 온 방식에서 인종과 소수민족의 타자성의 근원을 찾는다. 계급성을 띠는 이 타자의 개념은 남성, 유럽계 백인을 우위에 두고, 변두리 개념으로 생각되어 지는 왜곡된 개념을 지적한다.

미술에서의 모더니즘은 역사적으로 필요한 발전의 여부로 미술작품의 질을 판단했고, 포스트모더니즘 예술가들은 '주류'에 대한 중심을 강력히 비난했고 관심 밖의 외부에 눈을 돌렸다. 모더니즘의 단일문화주의에 반대하는 것으로, 다원문화주의를 이상으로 삼았다. 14)

## 나. 페미니즘

---

14) 엘리트 하트너, 포스트 모더니즘, 열화당, 이태호 옮김, 2003

대중문화 안에서 벌어지고 있는 다양한 활동들과 페미니즘이 연결되는 것은 포스트모더니즘 정치학을 구성하고 결정짓는 예비 행위로 볼 수 있다.

페미니즘의 성별에 대한 회의는 후기 구조주의의 영향이며, 페미니스트들의 해체주의 즉 포스트모더니즘 이용의 결과의 산물이다. 해체주의는 체계주의적, 전체주의적 이성을 비판하며 우연성과 차별성을 지닌 개개의 감성을 중시한 것이다. 이것은 기존의 서구철학의 이성 및 합리성에 기초한 형이상학적 체계에 대한 반발과 동시에 형식성의 와해이다. 즉 비논리적 측면들을 들추어내는 데 주안점을 두는 것이다. 페미니즘 미술이 이런 해체주의와 포스트모더니즘과 궤를 같이한다고 볼 수 있는 것은 현실적인 문제, 특히 후기 현대사회의 다양한 문제들과 교응(交應) 하려는 의지와 사유의 시도가 미술에 있어 포스트모더니즘이 가지는 의미와 부응하기 때문이다. 또한 페미니즘의 남성중심의 논리체계를 부정하는 성격은 이성의 탈 권력화를 주장하는 포스트모더니즘의 다원주의적 세계관과 밀접한 관련이 있다. 다원주의는 단 하나의 양식이 구조를 이루지 않고 여러 양식이 다양하게 공존함을 의미하는 것이다. 페미니즘은 구체적인 개혁에 관하여 언어와 지시기초의 자유유희에 전념하는 포스트모더니즘과 공통점이 없으나, '주체'의 구성을 고려한다는 점에서 교차한다고 할 수 있다.

페미니즘과 포스트모더니즘의 연결은 차이를 인정하는 대원론의 대두가 요인이 된다. 그리고 진리와 표현의 위기라는 포스트 모던적 감각과 가부장적 체계모니에 대한 힘찬 도전으로서 페미니즘의 재등장 사이에는 많은 평행선과 교차점이 있다.

페미니즘이 모더니즘보다 포스트모더니즘에 의존하여 사상적 지평을 넓히고 있는 것은 이러한 관계 때문이며 포스트 모던 패러다임을 적극 수용한 미술 분야에서 볼 수 있는 이유이다.

키키 스미스의 신체미술에 있어서 애브젝션(비천함)과 그로테스크 요소는 페미니즘을 사상을 바탕으로 하기 때문에 페미니즘은 당시 시대적으로

나 키키 스미스 개인의 작품으로서나 중요한 문제이다.

과거 서양미술사에서 인체에 대한 관심은 이상적인 존재로서 표현되어 왔다.

페미니스트 작가들의 활동의 특징을 시기적으로 구분하자면, 페미니즘 1기는 1960년대 후반에서 1970년대 후반까지 말하며, 1세대 페미니스트들로 대변되는 낸시 스페로(Nancy Spero, 1926-) 【도판 1】, 미리엄 샤피로(Miriam Schapiro, 1923- ) 【도판 2】, 주디 시카고(Judy Chicago, 1939- ) 【도판 3】은 남성 중심 체도에 대한 분노의 표출, 여성에 대한 새로운 인식, 그리고 여성만의 독특한 감수성과 새로운 여성미술의 창안이라는 페미니즘 의식을 고양시키고자 하였다. 이들은 여성의 신체를 보다 은유적으로 탐구했고, 신체와 여성 자신에 대한 여성의 경험을 주로 다루었다. 1960년대 후반에서 1970년대 후반까지의 그들은 여성의 열등감을 암시하는 의미를 여성의 신체와 정신의 자존심을 암시하는 의미로 바꿔 성적 차이를 분명히 했다. 여성이 남성과 다르다는 점을 단언하려는 시도의 일부였다. 이들은 여성에게는 존재하지 않았던 성의 표현법을 찾기 위해 새로운 언어를 탐구하였고, 남성의 시선으로 본 대상으로서의 여성이 아니라 주체로서의 여성을 그리고자 하였다.

페미니스트들은 나약하고 수동적인 여성 대신 강하고 능동적인 여성상을 그렸으며, 전통적으로 터부시되어오던 월경, 임신, 분만 등 여성 생리를 노출시킴으로써 새로운 여성 에로티시즘을 대두시켰다. 여성미술의 에로티시즘은 여성 신체의 탈신비화를 통해 구현되었다. 그러나 그들이 제기한 이런 특성들은 여성성기의 이미지에서 출발했다는 점 외에 본질적인 여성성이라고 규정하기에는 무리가 있는 것이 사실이다. 어떤 면에서 그들은 여성 특유의 성적 정체성을 육체, 심할 경우에는 질(腔)로 영속화시키는 데 그칠 수 있다. 그러한 작업은 지금까지 숨겨지고 억압되었던 그들의 삶의 국면을 드러냄으로써 남성의 억압에 맞서는 방식임을 일깨워 주기 때문에, 여성이라면 누구나 그러한 작품들을 긍정적으로 느낄 것이다. 그러나 그 이미지들

은 육체, 성적 존재, 자연, 남성의 소유물로 나타난 여성의 의미화 함축을 근본적으로 철폐하지 못하기 때문에 쉽사리 남성 문화로 회수되어 버릴 수 있다는 문제를 안고 있다.

1980년대의 2세대 페미니스트들은 1세대보다 정치적이고 급진적인 성격을 띄며 남성사회의 구조적 모순성에 집중했다. 이들은 사회제도 속에서 그리고 문화구조 속에서 모순성들을 파헤치기 위해서 사회적 젠더(gender), 타자의 성(Sexuality), 권력의 정체성(Identity), 그리고 욕망이론과 같은 후기구조주의와 포스트모더니즘의 이론을 대거 받아들였다. 메리 캘리(Mary Jane Kelly, 1963-1988), 제니 홀저(Jenny Holzer, 1950- ), 로저 앤더슨(Laurie Anderson, 1947- ), 신디 셔먼(Cindy Sherman, 1954- ) 【도판 4】, 바바라 크루거(Barbara Kruger, 1945- ) 【도판 5】 등으로 대표되는 2세대 페미니스트들의 작업은 개념적, 분석적이며 언어를 주로 매체로 사용하는 경향을 보인다.

1990년대 페미니스트들은 신체에 대한 해석과 접근방식에서 다른 생각을 가지고 있었다. 과거의 신체미술가들이 신체를 총체적 개념으로 인식했던 반면, 1990년대 페미니스트 신체미술가들은 신체를 부분의 조합으로 인식하며, 해부학적으로 또는 임상적인 방법으로 인체에 접근한다. 그들에게 신체는 부분의 교환과 재조합으로 변형이 가능한 기계적인 시스템에 불과한 것이었다. 그들은 신체를 장기, 호흡기, 생식기, 호르몬, 분비물, 피부, 살, 뼈, 근육으로 이루어진 것으로 생각한다. 그런 까닭에 신체에 변형을 가하거나, 여성에서 남성으로, 남성에서 여성으로의 성별을 전환시키는 변장이나 성형수술 등이 표현 양식으로 등장하거나 온전한 신체가 아닌, 절단된 신체나 신체 대용의 마네킹 등을 이용하는 작업이 가능했던 것이다. 【도판 6】 <신디셔먼 -무제>, 【도판 7】 <올랑의 성형프로젝트>

1980년대 페미니즘을 주도했던 세력이 백인, 중산층, 뉴욕이나 캘리포니아에 거주했던 ‘로얄 페미니스트’였다면 1990년대 페미니스트들은 소수 민

족 작가들의 등장으로 인하여, 그들의 주장과 이슈는 자연스럽게 유색인종과 소수 민족의 문제점을 거론하고, 타고난 성적 차별이나 남성의 성(남근주의)에 대한 열등적 인식 대신, 여성 신체에 대한 철저한 인식과 주체적 자아실현을 탐색하였다. 이들은 성과 신체에 대한 탐험, 에이즈, 동성에 대한 사회적 편견과 그 원초적 욕구를 추적. 이들의 이슈는 인종, 성 계급 등의 전통적인 페미니즘 이슈뿐만 아니라, 상품광고, 탁아문제, 문화산업, 일상생활, 가족문제, 건강, 노동문제, 그리고 성 (섹슈얼리티) 여성이 사회에서 부딪히는 보편적인 문제까지 다루는 경향이 있다.

그러나 페미니스트들은 이런 문제점에도 불구하고 이제까지 논의되지 못했던 가부장제 사회의 문제점과 여성 신체의 적극적인 감각을 창출했으며, 남성 사회의 허구적인 위계질서 타파와 여성 예술가의 예술성을 통해 여성들의 미술사적 복권을 노렸다는 점에서 귀중한 가치로 평가받을 수 있을 것이다. 이들이 주장했던 여성 감수성에 대한 재조명 작업은 심리학에서 논의되는 남성 성기 숭배나 거세 콤플렉스 등의 남성에 대한 여성의 열등의식을 나타내는 것에 대한 도전의 일환으로 파악해야 한다.

여성적 감수성의 문제가 1세대 페미니스트들의 관심사였고 그들이 여성의 신체로 발언할 수 있는 토대를 만들었다면, 후기 구조주의에 입각한 2세대 페미니스트들에게는 재현과 성별의 차이가 중요한 이슈로 부각되었다. 이들은 부계적인 여성성을 해체하고, 남성적인 언어로 오염되지 않은 원초적인 여성성을 창출하려고 했다. 이러한 원초적 본질을 캐내는 작업이 반-페미니스트라 자칭하는 2세대 본질주의자, 즉 프랑스의 네오-페미니스트들에 의해 이루어진다. 이들은 남성이 규정한 여성성이 여성의 본질인 것처럼 찬양하는 1세대 본질주의를 거부한다. 다시 말해서 부계적인 힘을 오히려 강화시키는 기존 페미니즘에 대한 거부로서 반 페미니즘을 주장하는 것이다. 이들의 관심은 가부장적 질서로부터 해방된 여성적 본질과 그 잠재력의 탐구에 있다.

페미니즘 미술은 모더니즘 미술이 타자를 인정치 않고 철저히 남성 중심으로 전개되었던 반면, 다원주의에 입각한 포스트 모던 아트는 페미니즘에 기초한 여성미술을 하나의 새로운 표현으로 받아들이고 있는 것이다.

결론적으로 ‘성(sex)’은 여성의 신체적, 심리적 경험을 바탕으로 여성 에로티즘과 섹슈얼리티를 강조하는 본질론 적인 입장으로, 주체적 시각에서 재현하는 여성 누드나 자화상, 임신, 분만 등 신체적 특성을 주체화하는 여성 신체미술, 과장된 섹슈얼리티나 포르노적 노출의 여성적 에로티즘, 남성을 대상화하는 전복작업 등이 이러한 입장을 반영하는 것이다. 이에 반해 ‘젠더(Gender)’는 생물학적인 남성성이나 여성성과 유사한 성(Sex)과 동의어로 쓰지만 특히 사회적으로 부과된 남성적이고 여성적인 역할과 특징을 언급할 때 사용한다.

성(Sex)에 부과된 사회, 문화, 심리적 경험의 축적이 성을 규정한다는 유물론의 ‘젠더 이론(Gender Theory)은 여성을 고립시켜 생각하지 않고, 여성과 남성의 관계, 여성과 사회와의 필연적인 관계를 강조하는 것이다. 즉 성을 생리학적 성인 ‘성(Sex)’과 문화적 성인 ‘젠더(Gender)’로 구분하는 것으로, 성 개념의 섹스를 생리적인 것으로 젠더는 문화적인 것으로 정의했을 때, 페미니스트들은 ‘생물학적인’성을 비판하고 ‘사회적인’성을 옹호한다. 젠더는 한마디로 정의하거나 불변하는 요소가 아니고, 역사적으로 변화하는 사회적 관계속에서 모양을 갖추며, 젠더를 정의하는 것이 문화, 사회, 역사이지 결코 자연은 아니라는 것이 페미니스트 이론가들의 주장이다. 따라서 그들은 문화 사회적으로 구축된 성 차이를 검증하고, 그럼으로써 남성적 담론과 지배적 양식을 해체하고자 한다. 그들은 해체 전략은 모든 것을 의심하고 문제삼는 것으로부터 시작하는데, 담론, 재현, 이념, 그리고 무엇보다 그 모든 것의 시발점인 언어를 문제 삼는다.<sup>15)</sup>

이렇게 1970년대 초부터 본격적으로 확산되기 시작한 페미니즘 미술은

---

15) 김홍희 - 「현대미술 담론과 현장 - 여성과 미술」, 눈빛, 2003

미국 뿐 만 아니라 유럽, 아시아에까지 번져나갔으며, 특히 1972년 여성작가 대의회가 개최된 후로는 여러 그룹들이 결성되어, 개인전, 단체전이 잇따라 열렸다.

페미니즘 미술은 페미니즘 비평가와 페미니즘을 옹호하는 미술가들이 등장하면서 당시 화단의 지배적인 경향인 모더니즘 미술이 지닌 ‘천재나 위대한 미술가 중심으로 형성되어온 미술의 가치평가체제’, ‘화랑과 미술관에서 거의 모든 여성미술가들이 제외되는 불평등한 상황’에 도전하고자 했다.

지금까지 포스트모더니즘과 페미니즘의 연관성과 특히 역사적으로 페미니스트들의 작품 경향을 광범위하게 다루었다. 이것은 키키 스미스가 우리와 같은 포스트모더니즘 시대에 살고 있고, 그녀의 작품이 보여주는 페미니즘적 경향을 분석하기 위함이다.

### Ⅲ. 키키 스미스(Kiki Smith) 작품의 조형적 특성

대부분의 사람들은 예술이 아름답기를 기대한다. 미(美)와 추(醜)는 서양의 미적·도덕적 사고의 중심을 형성하는 변증법적 양극을 구성하고 있다. 변방의 범주인 추와 예술적 과정의 중대한 하나의 요소로서 기초한 미는 유일하다. 추는 많은 얼굴을 갖고 있다. 아도르노<sup>16)</sup>는 미를 통일성, 합리주의, 응집성과 같다고 생각했다. 후의 이와 같은 다양한 특징은 그 용어의 다의성에 반영 되어 ‘그로테스크한’, ‘무서운’, ‘비천한’, ‘익살스러운’, ‘희극적인’, ‘풍자적인’, ‘무정형의’ 등으로 모두 때때로 ‘추한’이라는 용어의 속성으로 혹은 동의어로 사용되었다.

빅토르 위고(Hugo, Victor)는 “미는 하나의 유형만을 지니고 있다. 그러나 추는 무수히 많은 유형을 지니고 있다” 라고 했다.<sup>17)</sup>

르네상스 이래로 추의 가장 일반적인 동족 어원이자 최종적으로 대체되는 개념은 ‘그로테스크함’이었다. 이탈리아어인 ‘grottesche’ 는 단어 자체는 ‘grotto’, 즉 동굴이라는 단어에서 유래되었다. 이는 ‘높음’, ‘낮음’의 부조리한 동시성을 나타낸다. 하프햄의(Harpham, Geoffery Galt)<sup>18)</sup>용어를 빌리자면, “표준적이고 충분히 형태로 잡힌 ‘높음’ 혹은 ‘관념’ 그리고 표준적이지 않은 기형의 퇴화된 ‘낮음’ 혹은 ‘물질’의 동시적인 현존성” 을 의미한다. 미와 추는 문화적이고 정치적인 의미를 명확하게 드러낸다. 미는 지배적인 ‘고급’문화와 패권적인 사회·도덕·인종적 그리고 미적 이념에 필적된다. 추는 악과 흡사하게 변방성과 정치·경제적으로 그리고 사회적으로 권리를 빼앗긴 인종적인 타자(흑인, 유대인)과 결부된다. 삶 속에서의 예술에

16) Adorno, Theodor W. 『Aesthetic Theory』, Minneapolis: University of Minnesota press, 1997

17) Hugo, Victor. 『Cromwell』, Paris : Garnier, 『1827』 1968

18) Harpham, Geoffery Galt. 『On the Grotesque : Strategies of Contradiction in Art and Literature』, Princeton : Princeton University Press, 1982

있어 아도르노(Adorno, Theodor)는 격하된 것에 대해 공감하고 사회적 불평 등을 전복시키는 도덕미와 인도주의적 임무를 추에 부여했다. 추는 모순의 전략으로 서서히 변화했다.

키키 스미스의 작품의 신체표현에서 그로테스크함과 애브젝트한 요소는 중요한 표현 방법이다. 추(醜)의 개념을 바탕으로 하는 그의 작업에서 현대의 신체를 통한 표현 방법이 어떻게 이 두가지 요소와 결합되는지 알아 보겠다.

## 1. 신체미술

서양 미술사에서 신체를 미적 기준으로 삼기 시작한 역사적 기록은 기원전 8세기 경 그리스 시대 아르카익(Archaic)시기부터 신체를 모든 비례의 이상형으로 삼았고 신체의 비례는 미의 척도가 되었다.<sup>19)</sup> 인체미의 가장 관심이 많았던 시대라 할 수 있는 르네상스 시대에는 화가가 이상적인 신체의 구현을 위해 당시 의사나 과학자 보다도 인체에 대한 해부학적 지식을 더 많이 가지고 있었으며 끊임없이 연구했다. 대표적인 예로 레오나르도 다 빈치(Leonardo da Vinci, 1452-1519)의 <비트루비우스의 신체비례(Vitruvian Man)> (1485-1490)가 있다. 원과 사각형의 과학적인 틀 안에서 인간의 신체는 비례의 완벽함이라는 서양미술이 인간의 신체를 보는 관점을 말해준다.

몸에 대한 예술적인 관심은 몸이 개인적 영역에서 사회적 영역으로 확장되면서 그 정체성을 찾기 위한 시도에서 비롯되고 있다.

현대 미술의 흐름에서 1940년대 이후 액션페인팅(action painting)에서부터 신체 행위의 중요성이 제기되고 1960년대 액셔니즘(Actionism)과 플럭서스(Fluxus)의 빈번한 퍼포먼스(Performance)에서 신체는 표현의 중요한

---

19) 수잔 우드 포드 김, 그리스 로마미술, 김창규 옮김, 예경, 1991

매체가 되었다. 이브 클랭(Yves Kline)의 신체와 그 흔적에 의한 개념적 작업에서 시작되어, 영적 체험의 일환으로 자신의 몸을 공중에 띄우려고 시도하거나 근동의 고대 여신상 같은 자세의 자기 모습을 흙으로 재현하는 등 신체적 행위를 통해 정신적 구도에 이르려는 작업들을 행하기도 한다. 신체미술의 선례로는 1919년 뒤샹(Marcel Duchamp)(1887~1968)이 별로 양으로 머리를 깎음으로써 보여준 다다적인 체스처나 1960년대의 만조니(Piero Manzoni)(1933~1963) 및 클랭(Yves Klein)(1928~1962)의 인체 작업들을 들 수 있다. 20)

신체미술은 1970년대 본격화된 바디아트(Body Art)에서 신체는 보다 확고한 예술의 매체로 부각된다. 이후 1980년대 만개한 페미니즘과 1990년대 과편화되고 해체된 신체미술의 경향들로 이어졌다. 이러한 흐름에서 볼 때 신체는 지시적 의미의 단계를 넘어서 개인의 정체성으로부터 세계상을 페미니즘으로 함축하여 드러낼 수 있는 단서로 간주된다. 특히 1980년대 이후 페미니즘 (Feminism)경향의 키키 스미스는 신체의 확장되는 의미를 제시해주는 대표적 작가이다.

전반적인 문화 현상중의 하나로서 ‘몸’에 대한 담론들이 넘쳐나고 있는 가운데 현대미술에서도 ‘몸’에 대한 새로운 접근은, 물론 신체에 대한 미술계의 관심은 과거 선사시대미술부터 그리스 로마시대미술, 르네상스 미술에 걸쳐 다루어졌었다. 1990년대 이후 현대미술에 있어서 신체가 갖는 의미는 과거 아름답게 재현되어야 할 대상이자 개념미술의 도구로서의 신체가 아닌 새로운 양상을 띄고 있다. 과거의 이상적인 인물상을 재현하기 위해서 행해졌던 단축법, 명암법 등의 개발은 신체의 정확한 해부학적인 묘사를 통한 자연 모방론의 결과였지만, 20세기에 들어오면서 미술이 자연의 모방을 벗어날 수 있다는 패러다임의 변화로 인체를 소재로 한 구상미술이 쇠퇴하면서 20세기 이후 시각적인 재현만을 중시하는 해부학적이고 이상적

---

20) 세계미술용어사전, 월간 미술 1989

인 신체표현은 주춤하기 시작했다. 위와 같이 1990년대 이후의 페미니즘 작가들과 포스트모더니즘에 입각한 젊은 작가들에 의해 표현된 변형되고 왜곡되고 잔혹한 표현들은 보는 이에게 충격을 준다.

1990년대 이후 현대미술에서 가장 두드러지는 현상중의 하나인 신체미술이 새로운 의미를 띄고 부각되고 있는 현 상황에서 과연 몸에 대한 관심을 떠나 신체미술이라는 새로운 패러다임의 변화는 역사속에서 어떻게 이루어졌는지 알아 보겠다.

키키 스미스의 작품활동시기인 1980년대 후반에서 1990년대까지의 신체미술은 1970년대 신체미술에 이은 신체미술의 제 2물결로 이해할 수 있겠으나 후기 신체미술이라고 말할 수 있는 오늘날의 신체미술을 1970년대 신체미술의 부활 또는 계승만으로 여길 수는 없다. 개념미술의 맥락에서 신체를 도구화하였던 1970년대의 신체미술과는 다르게, 1990년대 후기 신체미술가들은 성의 정치학과 몸의 정치학을 병치시키며 욕망과 젠더의 문제에 집중함으로써 새로운 국면의 신체미술을 전개시킨다.<sup>21)</sup>

당시 그녀의 신체미술의 배경은 1980년대 당시 미술계에서 신체미술이 두드러지는 담론으로 등장하였던 상황과도 맥을 같이 한다. 그리고 이는 에이즈에 대한 위기의식과 함께 신체와 성에 대한 경각심, 동성애 공포증과 낙태 찬반론 등 신체를 둘러싼 논쟁이 미술작업에서의 신체는 피폐하거나 병리학적인 대상으로서 재현되었다.

1980년대의 사회적 배경과 함께 1982년 아버지 토니 스미스의 사망으로 키키 스미스는 죽음과 삶의 경계에 대한 관심을 갖게 된다. 【도판 10】 <병속에 든 손>은 이러한 개인사적인 요인들이 초기 작업에 작용되었다. 이 작품은 신체를 절단하고 병적으로 해석한 그녀의 작품 세계에서의 출발점이 되고 있다. 또한, 애브젝트 바디의 출발점이라고도 할 수 있다. 1985년

---

21) 김홍희 - 「현대미술 담론과 현장 - 여성과 미술」, 눈빛, 2003 207p

에 여동생과 함께한 응급 소생 훈련은 그의 작업에 있어서 신체의 세부적인 관심으로 이른다. 키키 스미스의 신체 표현은 사실적인 의학적 표현과는 차이가 있으며, 신체는 사회적 존재에 대한 매개물로 존재한다. 그녀의 신체미술 작품은 그로테스크한 표현요소를 지닌 <병 속에 든 손>을 시작으로 다양하게 펼쳐진다. 【도판 11】 <흉곽>이 작업은 석고로 뜯은 흉곽의 모형을 실로 연결한 설치 작품이다. 벽에 걸려진 형태로 몸의 취약성에 대해 표현하고 있다. 【도판 12】 <소화기>1988는 철을 캐스팅한 조각으로 내장을 마치 라디에이터 난방기처럼 재현하여 벽걸이 조각으로 제작하였다. 【도판 13】 【도판 14】 <소화기>, 키키 스미스는 소화기에 대한 작업을 많이 보여주고 있는데, 재료에 있어서 금속, 갠피종이, 스크린 프린트에 이르기까지 여러 가지 표현 방법을 가지고 소화기관을 다루고 있다. 【도판 16】 <신경조직 거인(Nervous Giant)>은 1987~1989년에 걸쳐 제작된 것으로 해부학적 드로잉을 바탕으로 바느질로 이루어진 것이다. 【도판 17】 <유리위장>, 【도판 18】 <내가 여기 있는 걸 내가 어떻게 알까> 등의 작품은 구체적으로 신체 내장기관을 표현하고 있다.

【도판 19】 키키 스미스 - <무제(Untitled)> 1988-90 보여지는 12개의 유리병은 낮은 선반에 진열하는 설치 작업으로서 각 병에는 고딕 글씨체의 라벨이 붙여져 있으며 라벨들에는 각기 다른 신체 분비물을 지칭하는 단어가 쓰여 있다. 땀, 구토, 피, 정액, 고름, 설사, 기름, 눈물, 소변, 젖, 침, 점액 등 이다. 병 안에는 사실 아무것도 들어 있지 않은 빈 병이지만, 체액에 대한 우리의 인식에 대한 것으로서 생명을 유지하는 부분이기도 하지만, 또한 동시에 질병, 죽음과 연관되니 경계선으로서의 의미를 가지고 있다. 그것들 각각을 반응의 오브제로 간주하고, 한 체액을 한 해의 각각 12달로서 간주하며, 깨끗한 유리병 12개는 혐오감만을 의미하는 것은 아니다. 【도판 20】 <동맥과 정맥>(1993)유리구슬을 철사에 꿰어 만든 이 작품은 인체의 미세한 혈관까지 인체 기관의 상·하위 구조를 타파하고자 하는 심리를 드

러낸다. 【도판 21】 <생식기> 이 작품은 여성과 남성의 내, 외부의 생식기관을 브론즈로 제작한 작품이다.

특히 여성의 생식기관은 사회적으로 남성의 성기보다 열등하게 여겨졌던 과거의 관념에서 벗어나 신체의 이미지들이 사회적이고 정치적인 문제를 노출시키고 있다. 그의 신체의 주제는 성과 죽음, 모성, 질병과 제도화된 신체 이미지와 차별, 억압이라고 할 수 있으며, 신체의 본능적인 표현이 직접적으로 보여 지기도 하지만, 이것은 실존하는 주체로서의 여성을 보여주기도 한다.

응급실 요원수련을 통해 얻게 된 인체에 대한 지식으로 해부학을 통해서 그녀가 강조한 부분은 신체 외양이 아니고 인체 작용의 과정, 그 메커니즘에 있어서의 실패, 그리고 트라우마(극한 고통)에 관한 것이다. 그녀는 인체의 내부와 외부의 노출을 동시에 보는 것은 신체적으로 아름다운 것이라고 회고하고 있으며, 그리고 그녀는 대부분의 사람들이 자신의 내부기관들과 시각적인 관계를 갖지 않는 다고 지적하였는데, 그녀는 작업을 통해 이것을 일깨우려 하였다.

그는 체내기관을 오브제 조형물로서 재현하면서 선례가 없는 이미지를 창출했으며, 신체라는 틀을 떠나서 독립적인 조형물로 존재할 때 경이로운 형체들이었다.

【도판 46】 키키 스미스 - <무제 ( two brains)> 1994, 【도판 47】 키키 스미스 - <무제 ( cross - section of head)> 1995 등의 작업도 뇌라는 체내기관을 표현한 작품이다. 【도판 48】 키키 스미스 - <무제 (mouth)> 1993 브론즈 작업을 통해 인체의 한 부분 만을 독립적으로 보여주고 있다. 또한 키키 스미스가 관심을 갖았던 삶과 죽음의 경계 등의 이면과 이면이 맞닿는 부분에 대한 관심의 한 표현으로서 【도판 50】 키키 스미스 - <Tongue in ear> 1983-93(dated 1983) 이 있다.

그리고 애브젝트한 여성의 신체로서의 【도판 32】 키키 스미스 - <꼬리(Tail)>와는 다르게 신체의 꼬리뼈를 조형화한 【도판 51】 키키 스미스 - <꼬리(Tail)> 1997, 【도판 52】 키키 스미스 - <꼬리(Tailbone)> 1993 작품도 있다.

【도판 53】 <Puppet> 이 작품은 데이빗 보냐로비치가 찍은 사진을 리토 그라프화 한 작품이다.

과거 미술작품에서 신체 표현은 재현의 틀에 의해 은폐되어 왔으며, 보기 역겨운 것이나 병적인 것은 재현의 대상에서 제외되었다. 게다가 미술가들이 본능적으로 흉하고 끔찍한 것을 제외시키기도 했다. 결국 신체는 불결한 것과는 상관없는 우아하고 고상하게 표현되어졌다. 그러나 현대의 신체는 더 이상 우아하고 고상한 신체, 고전적인 아름다움을 표현하는 추상적인 의미의 신체가 아니다. 그것은 성별을 구분하고 인종이나 계층이라는 사회적 신분을 나타내는 의미를 지닌다.

신체미술의 의의는 첫째, 신체미술은 인식의 변화를 촉구하는 인식론적 미술이라는 점이다. 자기 치료 또는 자기 회복 과정이었던 요셉 보이스의 신체미술이 일반대중을 교화 계발시키는 ‘사회조각’으로 기능하였듯이, 신체미술은 미학적 활동이기 이전에 일종의 인간학이요 인식론으로 충격과 자극으로 기능한다. 신체미술을 통하여 우리의 몸을 둘러싼 언어 담론 이데올로기를 검증하고 새로운 주체성 또는 정체성의 정립가능성을 고찰하는 계기로 삼을 수 있다.

둘째, 신체미술은 여성을 주변에서 중심으로 이동시키는 페미니즘 전략에 유효하다. 몸과 성의 정치학으로서 신체미술은 기존 성개념과 젠더 구조에 도전, 이분법적 서열을 도치시킬 뿐 아니라 창조적, 비평적, 미술사적 실천을 통해 여성을 중심으로 부상시킨다. 신체미술은 미술사상 최초로 남녀가 함께 중심이 되는 비남성중심적이며 탈남성주의적인 ‘젠더 프리(gender-free)’한 미술사조라 해도 과언이 아니다. 22)

신체미술에서는 여성작가, 페미니스트 작가의 역할이 두드러지는 점이 특기할 만하다. 미술계의 중심을 차지할 수 없었던 1970년대의 페미니스트들과는 다르게 신디 셔먼, 키키 스미스, 제닌 안토니 등은 공인된 페미니스트이자 주도적 신체미술가이다. 타자를 인정치 않았던 모더니즘 미술과 다르게, 다원주의에 입각한 포스트모던 미술은 여성과 페미니즘을 내포하여 남성 중심적 국면을 벗어난다.

신체미술은 미술사적으로, 미학적으로 퍼포먼스 행위미술과 밀접한 관계를 맺는다. 1960년대의 해프닝은 소통의 미학 위에서 행위자체를 강조하였던 반면에 1970년대의 퍼포먼스는 행위보다는 행위하는 주체와 그의 신체에 초점을 맞추므로써 신체미술의 길을 터놓았다. 비토 아콘치(Vito Acconci), 브루스 나우만(Bruce Nauman), 데니스 오펜하임(Dennis Oppenheim), 크리스 버든(Chris Burden)과 같은 1970년대의 신체미술가들은 공포, 죽음과 같은 인간의 극한 상황을 표현주의적 자해를 통하여 표출함으로써 자기 정화를 추구하였다. 여기서는 소통보다는 자서전적 경험의 미학화가 우선이었다. 1990년대의 신체미술가들에게도 소통의 문제는 이차적이다. 그들은 예술가, 관객, 작품의 재래적 관계를 아예 포기하기도 한다.

1990년대 이후 현대미술에서 가장 두드러지는 현상의 하나 는 신체미술이 새로 의미를 띠고 부각된다는 점이라 할 것이다. 1970년대 신체미술에 이은 신체미술의 제 2물결로 이해할 수 있겠으나 후기 신체미술이라고 말할 수 있는 오늘날의 신체미술을 1970년대 신체미술의 부활 또는 계승만으로 여길 수는 없다. 개념미술의 맥락에서 신체를 도구화하였던 1970년대의 신체미술과는 다르게, 1990년대 후기 신체미술가들은 성의 정치학과 몸의 정치학을 병치시키며 욕망과 젠더의 문제에 집중함으로써 새로운 국면의 신체미술을 전개시킨다.

재현으로서의 신체가 금기를 깨고 ‘에브젝트’를 매개체로 등장시키면서

---

22) 김홍희 - 같은 글

과거 기존의 원칙이 깨어지게 된다. 오브젝트 미술의 기본은 원초적인 신체로서 배설하고, 교미하고, 먹고, 토하는 본능적인 기관이면서 기형화된 신체이다. 때문에 오브젝트 미술에서 신체는 사회적 규범을 바꾸려는 목적으로 표현된다.

이렇게 소통보다는 행위하는 주체의 개인적 경험과 행위의 상징성을 강조하는 면에서 1990년대의 신체미술은 1970년대의 신체미술의 직접적인 계승자라고 볼 수 있다. 그러나 전자와 후자는 신체에 대한 해석과 접근방식에서 구별된다. 이전의 신체미술가들은 신체를 총체적 개념으로 인식했던 반면에 후기 신체미술가들은 신체를 부분의 조합으로 인식하며 해부학적으로 또는 임상적인 방법으로 인체에 접근한다. 그들에게 신체는 부분의 교합과 재조합으로 변형이 가능한 기계적인 시스템에 불과하다. 인체는 장기, 호흡기, 생식기, 호르몬, 분비물, 피부, 살, 뼈, 근육 등으로 이루어진 소유주이다. 그뿐 아니라 인체는 정신과 육체, 의식과 무의식, 이고와 이드, 이성과 욕망이 끊임없이 투쟁하는 성 심리의 전쟁터로서, 인습과 문화의 때를 벗어 버린 원초적 인간은 욕망하는 기계에 다름 아니다. 그러한 까닭에 후기 신체미술가들은 신체에 변형을 가하는 미용술, 식이요법, 성형수술뿐 아니라 성별을 치환시키는 변장, 성전환수술을 창조 모티브로 등장시키거나, 절단된 신체나 해부학적 부위들을 고립시켜 재현하는 것이다.

단일한 성, 통합된 주제, 이성애적 욕망에 관계되는 고전 신체, 형이상학적인 신체, 모던 신체와 달리 비천하고 그로테스크한 신체는 복수의 성, 절단된 신체, 동성애적 욕망을 표상한다. 여성은 ‘하나가 아닌 성’이기 때문이며 그로테스크하며 그렇기 때문에 그로테스크는 여성적 그로테스크로 대변된다. 페미니스트 작가들은 오이디푸스 전 단계의 여성적, 모성적 공간을 그로테스크와 비천함의 원천으로 파악한 줄리아 크리스테바의 이론을 수용하고, 비천함을 페미니즘 위반과 저항의 전략으로 삼아 상징적 부계질서에 도전한다. 의학용 마네킹을 사용하여 출산과 노화의 공포를 표현하는 신디

서면의 1990년대 사진작업, 오물과 오욕 행위로 상상계의 환상과 상징계의 소외를 환기시키는 카렌 핀리(Karen Finley)의 페미니즘 퍼포먼스는 신체적 비천함과 여성적 비천함의 젠더적 은유관계를 노출시키는 대표적인 그로테스크한 작업이다. 정체성, 질서, 경계를 교란시킨다는 의미에서 가장 위반적이고 그로테스크한 것이 동성애 재현이다. 레즈비언 비디오의 주역 줄리 잔도(Julie Zando)는 모녀관계를 레즈비언의 심리로 재규정함으로써 비천하고, 공포스러운 그러나 ‘넥스트 젠더’를 갈망하는 레즈비언 정체성을 대두시킨다.

후기 신체미술가들은 과편적 신체, 비천한 신체의 재현을 통해 그로테스크 신체 담론을 표상화하고, 동성애, 양성성에 주목함으로써 제3의 성이라는 새로운 성적 정체성을 대두시킨다. 매튜 바니(Matthew Barney)는 양성의 판타지를 통해, 폴 맥카시(Paul McCarthy)는 과행적 음식행위를 통해 규범적 신체와 억압적 젠더 구조에 도전한다. 찰스 레이(Charles Ray)는 자신을 부계적 법 앞에서 아버지를 두려워하고 여성의 남성적 파워를 경탄하는 ‘맨 트러블(man-trouble)’의 주역으로 등장시킴으로써 남성적 젠더 트러블을 이슈화한다.

1970년대의 신체미술이 주로 퍼포먼스에 의존했던 반면에 1990년대의 신체미술은 퍼포먼스 이외에도 설치나 오브제 작업으로 수행되는데, 가짜 인체인 마네킹이나 인형을 인체 대신에 사용한다는 점도 두드러지는 특징 가운데 하나이다.

1970년대의 신체미술에 비해 매체, 양식, 주제에서 복합적인 양상을 띠는 것도 후기신체미술의 특징이다. 수 윌리엄즈(Sue Williams)는 페인팅과 같은 재래적 매체를 사용하고, 제닌 안토니(Janine Antoni)는 제식적인 행위를 통해 신체미술을 수행하며, 대부분의 신체미술가들이 직접 행위하거나 자신을 모델로 사용하는 경우와는 달리 키키 스미스는 거의 자신을 드러내지 않는 것을 전략으로 삼는다.

## 2. 그로테스크함(Grotesque)

키키 스미스(Kiki smih)의 작품에서 애브젝트는 그로테스크한 여성을 통해서 드러나며, 이는 기존의 여성상에 의문을 제기하는 과정과 연관된다.<sup>23)</sup> 그로테스크는 어원적으로도 여성의 신체적 특성과 관계가 깊다. ‘동굴’의 의미를 갖는 ‘그로테(grotte)’라는 이탈리아어로부터 그로테스크라는 말이 유래하였듯이, ‘동굴같이(grotto-esque)깊고 어두운 지형적 특성이 여성적 신체의 메타포로서 작용할 수 있다. 메리 루소가 피력하듯이, “낮고, 숨겨지고 땅에 관계되며 어둡고 물질적이고 내재적이며 내장과 같은” 동굴 이미지가 여성의 해부학 특성에 비견되고 지상적 물질적 고풍적인 그로테스크와 대지의 여신 메두사와 같은 고대 여성 이미지와 결부되면서 그로테스크와 새로운 여성의 신체 양식으로 여성적 그로테스크 보디로 등장하는 것이다.<sup>24)</sup>

여성적 그로테스크 담론이 현대 페미니스트들의 영감을 고취, 새로운 페미니즘 전략으로 활용되고 있는 까닭은 신체적 억압에 도전하는 그로테스크 보디가 성적 정체성을 전복하는 여성적 그로테스크 보디를 의미하기 때문이다. 바흐친의 카니발 그로테스크와 라캉의 주체성 이론을 종합하여 페미니즘 위반과 신체적 비천함의 관계를 논의한 크리스테바의 ‘비천함(abjection)’의 이론이 여성적 그로테스크를 논리화한다. 비천함은 여성적 그로테스크의 표상으로서 오이디푸스 전 단계의 여성적 공간을 은유한다. 크리스테바가 “모성적인 어떤 것이 비천함이라고 부를 수 있는 불확실한 무엇을 지닌다”고 언급하듯이, 출산은 비천함의 원천이자 표상이다.

그로테스크를 여성적 그로테스크라고 등식화하는 근거는 이중성, 변형 생성과 관계되는 그로테스크의 본성이 복합적이고 모호한 여성의 정체성을 유추시키기 때문이며, 결국 여성적 그로테스크는 부계적 개념의 단일한 여

23) 린다 노클린(Linda Nochlin) 정연심 옮김 「절단된 신체와 모더니티」, 조형교육, 2001

24) 필립톰슨 Philip Thomson, 「그로테스크」, 서울대학교 출판부, 1987

성성이 아니라 성별을 초월하는 복합적 성 양성성의 메타포로 설정된 범주로서 이 초성별이라는 발상자체가 부계질서에 대한 위반이다.

그로테스크 담론은 몸을 정체성의 메타포로 간주함으로써 성의 정치학을 몸의 정치학으로 전환시키며, 정체성의 문제를 성과 성욕의 문제로 확장시킨다. 몸과 성의 이러한 순환적 관계가 신체 담론과 페미니즘의 밀접한 관계를 설명한다. 성정체성을 신뢰하지 않는 페미니즘은 여성뿐 아니라 남성까지 문제의 대상으로 삼는다. 남녀 모두가 소외의 주체일 뿐 아니라, 성적 특성 역시 비고정적 범주라는 시각에서 보면 남성도 여성과 마찬가지로 부계질서의 희생물로서, 남녀 모두가 '젠더 트러블(Gender Trouble)'의 주체가 되고 있다.

### 3. 애브젝션(Abjection)

1993년 휘트니 미술관에서는 <애브젝트 미술: 미국 미술에서 나타난 혐오와 욕망(Abject Art : Repulsion and Desire in American Art)>이라는 전시에서 키키 스미스, 신디 셔먼(Cindy Sherman, 1954-), 낸시 스페로(Nancy Spero, 1926-)와 페미니스트의 대모인 루이즈 부르주아(Louise Bourgeois, 1911-) 와 같은 페미니스트들이 참여했다.

페미니스트 미술가들이 애브젝트를 주 소재로 사용하는 이유는 애브젝트 미술에서 신체가 성의 차별성이나 섹스에 대한 사회적 규범을 바꾸려는 형태로 나타나기 때문이다.

줄리아 크리스테바(Julia kristeva)의 「공포의 힘 : 애브젝트에 관한 논의 (Power of Horror : An Essay on Abjection)」저서에 의하면 “ 애브젝트를 불러일으키는 것은 청결하거나 건강하지 못한 것이 아니라 기존의 정체성과 체계, 질서를 혼란스럽게 하는 것”이라고 지적한다. 현대의 주요 미술현상으로 대두된 애브젝트 미술은 피, 정액, 오줌, 침, 여성의 유액, 대

변 등 지지분한 오브제를 이용하여 기존의 사회적 정체성에 도전을 가한다. 줄리아 크리스테바 공포의 힘에서 ‘에브젝트’란 간단하게 시체나 신체의 배설물 등에 의해 유발된 심리적 혐오감을 말한다. 에브젝트 미술은 자신과 타자와의 경계를 흐릿하게 하기 위해서, 또는 물질의 저급요소를 탐구하여 사회적으로는 금기시하는 규범에 도전하기 위한 목적을 지닌다고 할 수 있다. 에브젝트 미술에서는 진흙, 머리카락, 배설물, 죽은 동물, 월경후의 찌은 피, 찌은 음식, 신체 내부에서 분비된 불결한 것, 변형과 절단이 된 신체 부분 등, 신체의 안정성을 거부하고 혐오감을 주는 요소들을 주로 다룬다. 이는 결론적으로 말하자면 문화적 전통주의나 문화의 중앙집권적 모순을 타파하기 위하여 저급물질을 사용하는 것이며, 사회적, 인습적 금기의 벽을 넘어 혼돈되고 혼성된 상태의 문화개념을 발생시키기 위함이라고 할 수 있다. 크리스테바는 여성에 관해 어떠한 정의 내리기도 단호히 거부한다. 그에게 있어 모든 정의적 차원은 위치의 수준으로 재규정되는 반면, 여성이란 모든 ‘교란적 성격’을 뭉뚱그려 놓은 존재이다. 안도 바깥도 아니며, 이미 알려진 존재도 아니고 미지의 존재도 아니다. 여성성은 결핍과 부정, 의미의 부재, 비이성, 혼란, 어둠 등으로 비유되는 간단히 말하자면 ‘비존재’인 것이다. 그녀는 자신의 저서 ‘중국 여성에 관하여’의 도입부분에 “*여성 그 자체란 존재하지 않는 것이다*”라고 명확하게 밝히고 있다. 그에게 여성은 “*재현될 수 없는 존재, 말해지지 않는 존재, 이름 짓기와 이데올로기의 바깥에 남아있는 존재*”인 것이다. 성적 정체감에 대한 크리스테바적 해체의 입장, 즉 정의로부터 위치로의 고정으로부터 탈고정화(unfixing)로의 진행을 현대 미술의 많은 작품에서 중요한 문법으로 등장하고 있다. 남성이 여성으로 변장하고 (만 레이) 여성은 남성으로 변장한다(신디 셔먼) 남성의 가슴에 여성의 유방이 부착되기도 하고 (로버트 고버) 여성의 셔츠 위에서 남성의 털이 자라거나, 유리로 된 페니스에 여성의 긴 모발이 걸려 있기도 하다(자나 스테박)<sup>25)</sup>

페미니스트 영화비평가인 로라 멀비(Mulvey, Laura)는 비천함은 또한 “*불과 공포 그리고 혐오감의 내러티브*”를 점차적으로 강화하는 것의 절정이라고 말한다. 로라 멀비는 이와 같은 생각을 1980년대 후반의 셔먼의 연출된 사진 자화상, 즉 쇠퇴하고 있는 여성 신체의 불쾌한 이미지에 대한 자신의 연구에 적용했다. 화려한 1950년대의 여성에 관한 셔먼의 초기 사진과 비교하여 멀비는 그 대조가 여성에 대한 남성적 신화체계를 혐오스럽고 쇠퇴해가는 내부를 감추고 매혹적이고 구축된 외부로서 은유적으로 극화했다고 결론지었다. 줄리아 크리스테바의 공식에 있어서, 비천함의 혼성성, 즉 “*어중간함, 모호함, 혼성*”으로서의 성질, 다시 말해 “*경계, 위치, 규칙을 고려하지 않는*” 그와 같은 것은 “*동일성, 체계, 제도*”를 사회에서처럼 개개인에게서도 교란시키려는 것이다. 26)

키키 스미스의 설명에 따르면,

‘인류는 비참한 상태에서 시작되었다고 보고 있다. 아담과 이브가 그들의 영광을 뒤로 한 채 낙원으로부터 추방되어 졌을 때, 그들의 질병과 죽음, 그리고 상실을 목격한다. 뒤따라오는 피할 수 없는 육체적, 정신적인 분리는 키키 스미스가 표현하는 파편과 해체, 손상되어진 육체와 몸의 일부에 의해 명백해진다.’27)라고 말한다.

키키 스미스는 애브젝트 미술의 대표적 작가로 꼽히는 통렬한 페미니스트 신체미술가로서 신체를 사회적 제약과 싸우는 정치적인 전쟁터로 파악한다. 그녀의 작업은 훼손된 인체조각들을 조각하고 인용하면서, 페미니즘 이론을 바탕으로 남성 중심 문화속에서 억압받는 여성의 문제를 예리하게 드러내고 있다. 키키 스미스가 주목받게 된 것은 대담하고 치열한 인체 탐

25) 줄리아 크리스테바 - 「공포의 권력 Power of Horror : An Essay an Abjection」 2001

26) Mulvey, Laura. “Aphantasmagoria of the Female Body : The Work of Cindy Sherman,” *New Left Review*, no.188, 1991

27) Helaine Psner and Kiki Smith 「 Kiki smith - telling tales 」 International center of photography , New York (2001) p.5~6

구와 거기에서 비롯된 참신하고 과격한 표현 때문이었다. 의료 수련과정의 영향으로 인체 각 부분들의 세부사항들을 복잡하고 세밀하게 표현하는 경향이 있지만, 그러한 작품이 의미하는 바는 의학적인 사실들과는 거의 관계가 없으며, 신체는 그녀 자신이나 우리가 어떻게 존재하며 살고 있는지를 구체적으로 작품에 표현하기 위한 매개물로 존재한다.

그녀는 우리 인체와 인체의 각 부분의 이미지들이 사회적이고 정치적인 문제들을 노출시킬 수 있다고 믿는다. 그녀가 자주 사용하는 인체의 주제는 대체로 에로스와 죽음, 모성, 질병, 제도화된 이미지와 차별 등으로 세분화되는데, 주제에 따라서는 생명현상이나 본능의 문제가 직설적으로 표현되기도 하지만 대체로 사회적이고 정치적인 의미를 강하게 함축하고 있다.

키키 스미스는 나와 신체의 관계를 컨트롤하는 것은 사회 문화적 외부요소이고, 기준가치가 신체의 형태마저 규정한다고 주장한다. 즉 그녀의 작업의 목적은 신체를 사회문화적인 외부요소 (종교, 의학, 예술, 언어)의 감옥으로부터 해방시키려는 것이다. 그녀는 신체 구조를 사회구조에 비유하여 파악하며, 사회구조를 분석하듯 신체의 각 부분을 해부한다.

머리나 심장보다는 소화기, 생식기 등 이차적인 기관이나 침, 가래, 콧물 같은 신체의 배설물에 관심을 갖고 그것을 재현함으로써 신체의 계급구조를 탈피하려 했다. 또한 과거의 신체미술과는 달리 신체를 부분의 조합으로 인식하고 해부학적, 임상적인 방법으로 인체에 접근하는 애브젝트 미술을 실천하고 있다.

키키 스미스는 의식이나 이성에 관계없이 본능과 직관을 통해 인간은 많은 것을 경험한다고 믿었다. 그래서 스미스는 여성의 가슴에서 젖이 흐르는 순간과 남성의 성기에서 정액이 뿜어져 나오는 순간을 표현하거나 【도판 41】 <무제>, 눈물이 고여 있는 눈이나 분비물이 고여 있는 여성의 질 등, 우리 모두가 경험하지만 일상적으로 억눌러 왔던 육체적 욕구와 본능을 있는 그대로 표출하는 방식을 사용한다.

이런 스미스의 입장은 1970년대 페미니즘 이론의 영향을 받은 것으로 페미니즘의 주된 슬로건인 “개인적인 문제가 곧 정치적인 문제이다”와 강간 등의 고질적인 사회문제를 퍼포먼스 등을 통해 폭로함으로써 피해자들의 상처를 치유하고자하는 ‘치료 효과’등의 페미니즘 이론과 직결된다. 그와 같은 견해에서 스미스는 자본주의 백인 남성 사회와 그 사회의 독자적인 가치관을 중심으로 형성된 획일화된 문화를 비판한다. 그녀는 이성에 기초한 획일적인 가치관을 강요하는 백인남성중심문화에 대항하며, 자신의 경험체계에 속한 여성문화에 독자적인 의미와 힘을 부여하고자 했다. 그녀의 주된 대상은 여성이지만, 여성뿐 아니라 유색인, 병자, 노동자 등 사회적 경제적으로 소외되어온 약자들을 옹호하였다.

대부분의 신체미술가들이 직접행위하거나 자신을 모델로 사용하는 경우와 달리 스미스는 거의 자신을 드러내지 않는 것을 전략으로 삼았고, 인체 조각 작품들은 껌피 종이라는 우리의 화선지와 비슷한 종이를 제작하였고, 종이를 사용함으로써 형식주의적인 작품의 틀에도 불구하고 인체의 피부와 질감을 연상시키는 데 성공하였다.

스미스가 작업을 통해서 우리에게 전달하고자 했던 것은 그녀가 의미하는 인체에 관한 메시지, 즉 연약한 주체 혹은 사회적인 관념과 억압을 희생물로서의 인체나, 무한한 창조성을 지닌 여성 인체의 이미지였다.

신체 기관 중 하부구조로 생각되던 이차적인 기관이나 침, 가래, 콧물 등 배설물에 관심을 갖고 그것을 재현하였고, 이들의 목적은 본능적이고 원초적인 신체의 반응에 주목하고 신체의 계급구조를 탈피하였다. 페미니스트들에게 파편화된 신체는 가장 중요한 조형적 표현 대상인 동시에 미적 개념의 중심에 있어 왔다.

## IV. 작품 분석

키키 스미스(Kiki Smith)는 신디 셔먼과 함께 애브젝트의 미술의 대표적 작가로 꼽히는 강렬한 페미니스트 신체미술가이다.

키키 스미스는 신체를 사회적 제약과 싸우는 전쟁터로서 파악하고, 사회문화적인 외부요소가 주체와 신체의 관계를 제어하며 기존가치가 신체의 형태마저 규정한다는 시각에서 그녀는 사회로부터 도난당한 신체를 도로 찾고자 한다. 키키 스미스는 신체구조를 사회구조의 메타포로 파악하여 사회구조를 분석하듯 신체의 각 부위를 해부하였으며, 머리카락이나 심장보다는 소화기, 생식기 등 이차적인 기관이나 침, 가래, 콧물 같은 분비물 또는 배설물에 관심을 가지고 그것을 재현함으로써 신체의 계급구조를 전복하려 하였다. 스미스의 해부학적 미술은 의학보다는 사회병리학에 가까운 것이라 할 수 있다.

그녀의 작품에서 보여 지는 여성은 성모 마리아, 이브 등의 종교적 아이콘을 이용하여 인류를 구원하는 이미지로 연결시키며, 영원한 구원의 이미지, 어머니로서 이미지, 어머니의 신체를 다루고, 또 한편으로는 비천한 여성의 신체- 완벽하고 아름다우며 풍만한 조화로운 신체가 아니라, 무엇인가를 흘리고, 더럽게 얼룩지고, 변을 보는 자기통제가 불가능한 신체이다. 외부의 자극으로부터 약하고 상처받기 쉬운 여성의 신체를 왁스나 우리의 한지와 같은 값싸 종이로 유약한 재료를 이용하여 상처받기 쉽고 유약한 이미지와 질감을 표현하고 있다. 사용하는 재료에 있어서 미니멀리즘의 단단한 표면과 기하학적인 반동의 작업으로 유명한 에바 헤세(Eva Hesse)의 재료적 측면의 영향을 받았다고 할 수 있는 데, 에바 헤세 또한 유리섬유와 라텍스, 고무 등을 통해 부드럽고 약한 소재를 사용함으로써 기존의 사회체계에 도전을 가하는 의미라 할 수 있다. 【도판 9】 Eva Hesse <무제>

그리고, 상징적이고 표현성이 강한 루이즈 부르주아(Louise Bourgeois)와 정치적이고 사회적인 고통을 노출시키기 위해 고대의 전설과 신화를 작업의 주제로 삼은 낸시 스페로(Nancy Spero)의 작업에서 영감을 받았다. 부르주아는 공포, 분노, 긴장, 고독, 두려움과 같은 고통스러운 심리 상태의 육체적 형상을 보여주기 위해 인간 신체의 긴장된 부분을 주로 표현하였다. 신체의 언어를 통하여 개인적인 고통의 경험을 표현으로 자서전식으로 나타내며, 키키 스미스의 신체의 표현은 루이즈 부르주아의 표현에 비하면 절제된 감정을 보여주고 있다.

웅크리거나 엎드린 키키 스미스의 신체미술에서 여성의 신체는 매우 중요하게 다루어지고 있으며, 특히 1980년대 후반에서 1990년대까지의 작품들은 페미니즘 미술가로서도 주목받고 있다.

여성의 신체를 다루는 데 있어서 키키 스미스는 관능적이지 않은 여성의 신체, 이성으로 통제할 수 없는 신체, 지금까지 불결하게 생각되어 왔던 터부시되어 왔던 요소(생리, 임신, 자궁, 여성의 생식기관)을 통해 애브젝트 아트를 선보인다.

스미스가 주로 사용하는 방식은 이성 대신 직관과 본능을 강조하는 방법으로 과거 본능과 직관을 여성적인 것, 열등한 것으로 여겼으나 의식이나 이성에 관계없이 본능과 직관을 통해 많은 것을 배울 수 있다고 믿었다. 그래서 스미스는 여성의 가슴에서 유즙이 흐르는 순간과 남성의 성기에서 정액이 뿜어져 나오는 순간을 표현하거나, 눈물에 젖은 눈, 분비물이 고인 여성의 질 등, 일상적으로 억눌려 왔던 육체적 욕구와 본능을 표출하는 방식을 사용한다.

키키 스미스는 자신의 예술관에 대해 이렇게 말하고 있다. *“육체란 우리 모두가 공통적으로 가지고 있는 요소이자 기쁨과 슬픔 등의 무대가 된다. 나는 우리가 누구인지, 어떻게 살고 죽는 지에 대해 표현하고 싶다”*

## 1. 모성(母性)으로서의 신체

키키 스미스는 임신부의 몸과 여성의 생식기관의 주제를 빈번히 다루었다. 여성의 생식기관은 어머니 즉, 자궁, 태아, 임신부의 배, 수유하는 여성의 이미지를 포함한다. 어머니의 몸은 지금까지의 관능적인 처녀의 몸이 아닌 신체 형태에서 벗어나 있어 경계의 모호함을 보여준다. 작품 <어머니> 【도판 22】 1992는 어머니에 대한 경배의 의미를 지닌다. 남성이 이상화되고, 신성시되는 사회적 구조와 삶에서의 모순을 드러내고 있다. 종이로 만들어진 머리카락과 젓이 함께 바닥까지 흘러내리고 있는 이 여성은 젓을 손으로 막고 있지만 그것은 상관없이 흘러내리고 있다. 이것은 여성의 관능미는 전혀 포함하지 않고 모체의 개인적이고 육체적인 이미지를 강조한다. 28) 수유(授乳)와 유액(乳液)을 통해 여성을 묘사하는 행위는 사회질서 체계에서 우선시되는 것을 무시하고 거부되는 요소를 겉으로 드러냄으로써 인간의 신체에 초점, 종이, 왁스를 쓰는 재료적 측면에서 에바 헤세의 영향을 받았다고 할 수 있다. 【도판 23】 <무제>1992, 이 작품은 가슴이 늘어져 있는 반신상으로, 여체의 사적인 경험에 대한 외부로부터의 가치부여와 통제에 반기를 드는 작품이라 할 수 있다. 【도판 24】 <무제 (pink Bosoms)> 1990-92 유액이 은하수처럼 나오는 모습을 보여주고 있다.

1993년 베니스 비엔날레 아페르토전 출품작인 <어머니 /자식 (Mother/Child)>1993 【도판 25】 남성과 여성이 돌아앉아 본능적으로 자신의 성기를 스스로 애무하고 있는 모습을 제시함으로써 그들의 관계를 점검하고, 소외되고 고독한 현대인들의 모습을 담아낸 작품이다. 키키 스미스가 주로 사용한 방식은 인간의 본능을 강조하는 것이다. 과거에는 본능과 직관을 여성적인 것, 열등한 것으로 여겼다. 스미스는 의식이나 이성과는 상관없이 본능과 직관을 통해 인간은 많은 것을 경험한다고 믿고, 우리 모두가 경험하지만 일상적으로 억눌려왔던 육체적 욕구와 본능을 여성의 몸

---

28) Susan I.stoops, Kiki smith: 'unfolding the body'

과 연관하여 있는 그대로 표출하는 방식을 사용하였다. 이것은 어머니로서의 신체에 대한 경건함과 그의 신체에 대한 비장미(悲壯美)에서 벗어나 추한 범주로 옮겨지는 장면이다.

<구유통 (Trough)> 【도판 26】 1990은 흰 석고형으로 뜯 여성의 몸에 구멍을 내고, 십자형으로 칼집을 낸 후 물웅덩이 모양으로 벽에 걸어 놓은 것으로, 하찮은 물건 혹은 그릇으로 여성의 신체를 보는 사고를 보여준다. 가부장적 사회에 만연한 여성의 기능이 생식적 기능에 달려 있다는 사고 방식은 낙태를 반대하는 사람이 왜 파시스트 신봉자와 같은가를 설명하고 있다. 모성적 역할로 여성을 제한, 규정하려는 보수적 시도는 기능의 근본적인 문제를 부인한다.

<자궁(Womb)> 【도판 28】 1986 한쪽에 경첩이 달린 자궁은 그곳이 비어 있음을 보여주기 위해 열려 있다. 이 형상은 괴로워하는 신체의 부분을 치료하기 바라는 희망을 제안한다. 몸에서 떨어져 나온 자궁은 페미니즘 입장에서 주요하게 다루어지는 낙태권 투쟁을 계속하는 상징으로써의 역할을 한다. 정치적인 상징으로써 자궁의 재현은 출생과 양육뿐만 아니라 인간의 발생과 근원의 문제까지 침투한다.

## 2. 여성의 비천한(bject) 신체

키키 스미스의 작업을 조망하는 데 있어서 작가의 다양한 재료 선택 또한 중요한 요인이다. 키키 스미스는 재료 사용에 이어서도 다양한 종류와 과정을 보여주었다. 그녀는 일반적인 신체 형태를 제작하기 위해서 인체의 표면과 비슷한 효과를 내는 왁스와 깁피종이, 수제 네팔종이와 일본종이를 효과적으로 사용하였다. 키키 스미스의 작품이 실제 살아 있는 신체 모델에서 주물을 뜬다는 점에서 1980년대 조지 시걸(George Segal), 안토니 공리(Antony Gormley)등의 작품과 유사한데, 삶으로부터의 침묵의 양상을

이끌어 낸다는 것이 이들 작품의 특징이라 할 수 있겠다.

월경이미지로서 <열 (Train)> 【도판 29】은 누드의 여성상에서 생리혈을 연상시키는 빨간 구슬이 질에서 빠져 나와 바닥까지 길게 연결되고 있는 모습이다. 이것은 여성의 생식 행위인 월경과 생리혈의 직접적인 표현이다. 이 생리혈을 연상시키는 빨간 구슬은 제어할 수 없는 생리현상을 보여줌으로써 외부세계를 오염시키며, 사회 질서 체계에서 비난 받는 요소를 무시하고 도전하는 이러한 여성의 몸이 순종적으로 행동하기를 거부하는 모습을 보여주고 있다. 이 여성상은 약간 몸을 뒤틀어 약간 아래쪽을 향하고 있지만, 이미 생리혈에 대한 제어능력은 거의 없는 듯 보인다. 생리혈을 쏟아내는 이 여성은 더 이상 ‘응시’의 대상으로 보기 어렵다. 오히려 인물 자체를 주체 혹은 행위자로서 인식하게끔 한다. 여기서 생리혈은 여러 문명에서 강력하게 금기시했던 주제이거나 애브젝트한 대상으로 인식된다. 이러한 생리혈에 대한 혐오감은 어머니의 거부를 의미하기도 하지만, 여성 신체의 구멍과 새어나오는 그로테스크한 특징을 노골적으로 드러내고 있다.

<대야 (Basin) > 【도판 30】는 흰 석고형으로 뜯은 여성의 몸을 물 웅덩이 모양으로 여성 임신부를 그저 그릇 썸으로 보는 여성 경시풍조와 부계 중심의 사고를 드러내며 여성 주체성을 자각시킨다. 여성의 생식능력은 남성의 생식능력보다 부차적이고 열등하고 수동적으로 보는 기존의 개념을 작품을 통해서 비판하고 있다.

<피 웅덩이(blood pool)> 【도판 31】는 배설행위는 하지 않고 있지만, 비정상적으로 뽀족하게 돌아난 척추가 밖으로 나온 형상이나 배설물같이 피가 흘러나오는 듯 한 기괴함이 혐오감을 일으킨다.

<꼬리(Tale)> 【도판 32】는 키키 스미스의 작품 중 애브젝트가 가장 강한 작품으로 꼽히고 있다. 여성의 신체를 애브젝트 신체로서 치욕스런 상황을 재현하고 있다. 남성의 관점에서 보는 여성의 육체의 관능적인 모습이 아닌 사회적으로 터부시되던 요소를 끄집어 내어 특히 배설이라는 충격적

인 요소를 가지고 ‘배설하는 여성’을 보여준다. 무릎을 꿇고 두 팔로 바닥을 짚어 굴욕적이기 까지 한 이 여성상은 포르노상에서 볼 수 있는 여성의 엷드린 신체와는 다르다. ‘꼬리’라는 대변을 길게 늘이고 있어 애브젝트(비천함)의 주제를 가장 강력하게 표현하고 있다. 또한, 이 인물은 여기저기 멍들고 피부가 상한 채, 사지로 기어가면서 엄청나게 긴 대변을 배설하고 있는 중이다.

치욕적이고, 불결하고, 짐승과도 같은 이 여성은 신체에 대한 통제가 제대로 이루어지지 않아 치욕스러운 상황을 제시하고 있다. 이 여인에게는 더 이상 내부에 수용되었던 것을 외부에 드러내지 않으려는 방어 능력이 없다. 작가에게 있어서 이러한 사실적인 생생한 표현은 쓸모없으나 우리 모두가 항상 지니고 다니고 떨쳐 버릴 수 없는 대변, 즉 심리상 성가신 것을 구체적으로 표출하고 있는 것이다. 29)

【도판 33】 <무제> 뒷모습을 보인 이 여성은 등이 심하게 활켜어져 회복 불가능한 상처를 무능력하게 보여주고 있다.

<소변보는 몸(pee body)> 【도판 34】 은 왁스로 만들어졌으며 불투명한 구조로 되어 있다. 이 인물은 여성의 소변보는 포즈를 취하고 있다. 자세는 웅크리고 앉아 바닥을 내려다 보고 있는 듯 하다. 노란 유리 구슬들은 소변을 표현해 마루 바닥에 길게 늘어져 있다. 이것은 신체적, 심리적 안정성의 결핍을 표명하고 있는 전형적인 여성의 애브젝트한 몸이라고 할 수 있다.

또 다른 같은 제목의 작품으로서, 1990년 제네바 현대미술센터에서 전시된 <무제> 【도판 35】 은 천정에 매단 작품으로 동이 신체와 신체의 연결된 탯줄의 형태로 보여준다. 매달린 종이끈으로 여성의 하체와 연결된 어린 아기가 있다.

---

29) Posner.. “approaching grace” in Kiki smith p21

키키 스미스의 표현을 빌자면,

“경계가 없는 신체, 즉 투과할 수 있는, 그래서 유출되고 녹아내리는 신체입니다. 어떤 형상이 있는데, 난 여기서 아기를 어떤 분비물이라고 생각했어요. 이것은 당신의 구멍들에서 나오는 겁니다. ‘소변보는 몸’에서 오줌은 고체의 형태로 나옵니다. 이 작업은 경계들에 관한 것이었어요. - 당신이 당신 자신을 위치를 정하는 그런 경계요, 당신이 당신이길 멈추는 그런 경계요. 오줌은 마치 얇은 나무 조각처럼, 마치 마녀의 모자처럼, 흘러내리죠. 그리곤 눈송이처럼 땅에 내려앉습니다. 여기엔 다른 의미들이 있지만, 항상 받은 나오고 받은 아직한 사물들에 대한 감정이 있습니다. 이 상태는 위협스럽고 또 상처받을 수 있는 위치인거죠. - 이것은 마치 세계 내에 있는 존재가 불확실하고 불안정하게 있는 것과 같은 겁니다.”

【도판 39】 <무제>, 1991, 이 여성의 두상은 머리피부는 모호한 경계선으로 여성의 정체성의 임시성을 보여주고 있다.

【도판 40】 <무제>, 1990, 나체의 사춘기 소녀의 사진을 시작으로 성장 과정을 보여주는 5개의 여체는 여성의 빠른 신체 성장의 경험을 담담하게 표현하고 있다. 이것은 여성의 존재의 확신을 구체화하고, 또한 재료적 측면에서 종이와 나무의 그 재료적 특성을 살려 유약하면서도 거친 키키 스미스의 독특한 질감 효과를 주고 있다.

키키 스미스는 신체를 구체적인 형태로 보여지는 작업을 하였고, 그 중에서도 여성의 몸을 이용한 표현을 많이 하였다. 그녀의 실제 사이즈와 같은 구조와 형태는 여성의 몸을 실제로 주물로 떠 작업을 한 결과이기 때문이다. 키키 스미스는 실제 자신을 모델로 하지는 않지만, 여성을 주제로 한 비천하고 대담하게 솔직한 그녀의 작품들은 우리로 하여금 여성의 신체가 주체적인 존재임을 확인시켜 준다.

## V. 결론

본 논문은 페미니즘 예술가로 분류되는 키키 스미스(Kiki Smith)의 페미니즘 중심의 작품을 가지고 스미스의 작품성향과 그녀의 작품이 나오기까지의 시대적, 개인적 배경에 대해 알아보았다. 키키 스미스(Kiki Smith)는 1980년대부터 collab에서 본격적인 작품 활동을 해왔으며, 그의 신체 표현은 신체의 내부(늑골, 자궁, 소화기 등의 내장기관)으로부터 신체 외부로 진행되었다. 그의 신체 표현은 극단적인 상황에 설정되어 있는데, 그는 1980년대에 주로 인체의 내부 장기에 관심을 가지고, 기존의 뇌, 심장과는 다른 신체내부의 하부기관으로 여겨졌던, 소화기, 생식기 기관을 가지고 작업하였다. 이것은 기존에 신체의 상부, 하부 구조의 계급구조를 깨고자 하는 그녀의 주요 주제였으며, 애브젝트한 소재인 인체 분비물에 관한 작품들로 메스꺼움과 거부감, 급기야는 두려움까지 느끼게 한다. 타액 등의 분비물은 인체에서 없어서는 안되는 중요한 부분이지만, 이것이 또한 질병의 매개가 되어 죽음을 유발할 수도 있다. 분비물에 관한 작품은 가족 병력과 이슈화되던 에이즈에 대한 두려움 등이 영향을 미쳤으리라고 본다.

그는 애브젝트 바디 (Abject body)가 중심이다. 신체의 분비물을 흘리고 오물을 흘리는 여성의 인체는 남성 중심의 성적 대상이 아닌 여성 그 자체이며, 지금까지와는 다른 실재하는 여성이다. 터부시되던 주제인 월경혈과 여성의 생식기관 등은 관능적인 기관이 아닌 실재하는 기관이다.

임신한 여성의 배, 출산과 관련된 여성의 신체는 모성을 강조하는 대표적인 기관이자 이미지이지만, 애브젝트한 요소를 가지고, 그로테스크하게 표현되었다.

키키 스미스는 인체를 사회적 제약과 싸우는 전쟁터로 표현하며, 인체를 파편화시키고 해부하면서 사회 문화적 제약과 맞서는 작가 키키 스미스는

현 페미니즘 미술가로서 주목받은 작가 중 한명이다. 그의 작업은 포스트 모더니즘 시대에 ‘여성의 신체’라는 주제를 가지고 여지껏 서양미술사에서 회피해왔던 무시되어 왔던 신체의 적나라하고 터부시되어 오던 모습에 주목하였다.

독특하게 해석하고 있는 신체 이미지를 통해 표현을 하는 여류 조각가이자 판화가로서 그의 작품은 상당부분은 그녀 가족의 질병과 죽음에 연관이 있다고 추측되고 있다. 미니멀리즘 조각가였던 아버지 토니 스미스가 1982년 사망한 후 1988년 에이즈로 사망한 언니의 죽음은 키키 스미스의 작업과 맥을 같이 한다. 그는 신체를 심미적 관점이 아닌 생태학적 관점에서 배설, 생식, 정액 등 인간의 신체기관을 적나라하고 그로테스크하게 묘사해왔다. 또한 그의 작업은 가톨릭적 교리와의 연관성을 가지고 있다.

또한 키키 스미스는 여성상의 표현에 있어서도 종교적 또는 신화적 유래에서 출발하고 있다. 그러나 최근에는 자연환경, 인간성 회복과 인간과 자연의 관계 등 전통적인 소재로 전환하려는 노력을 기울이고 있다.

신체를 재현하는 데 있어, 특히 페미니즘 시각에서의 여성의 신체를 표현하는 데 있어 키키 스미스는 신체미술을 하는 많은 여성 작가들과 달리 자신을 주 모델로 하지 않는다.

스미스는 예술가 집안의 환경에서 자라나 개념미술에 입각하여 조각을 하는 아버지 토니 스미스의 영향과 집안의 종교적인 성향 (가톨릭)에서의 여성상, 성모 마리아상의 주제를 다루었으며, 여동생의 에이즈로 인한 죽음과 같은 여러가지 개인적인 배경이 작품에 많은 영향을 받으면서, 성모 마리아 상은 주목받지 못했던 여성- 임신 한 여성의 신체에 관심을 가지게 하였고, 히피 문화의 성 개방문화와 페미니즘에 입각하여 여성의 신체, 생식기관, 생리혈, 자궁 등의 내부 요소를 가지고 작업을 하였다. 키키 스미스는 이러한 신체의 내부적 요소들을 가지고 충격적이고 적나라한 모습을 보여주며 신체가 갖는 사회적 문화적 패러다임의 변화를 여실히 보여주는 작가이다.

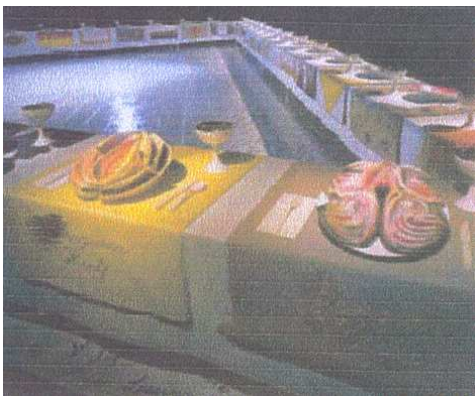
## 참고 도판



【도판 1】 낸시 스페로  
〈Female Bomb〉



【도판 2】 미리엄 샤피로 <나는 한  
껏 빨리 춤추고 있어요>



【도판 3】 Judy 시카고 - <디너  
파티>



【도판 4】 신디 셔먼 <무제>



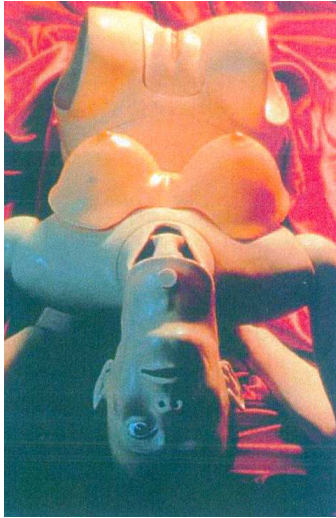
【도판 5】 신디 셔먼 무제-153>



【도판 6】 바버라 크루거 <무제>



【도판 7】 올랑- <성형수술 프로젝트>



【도판 8】 신디 셔먼  
〈무제〉



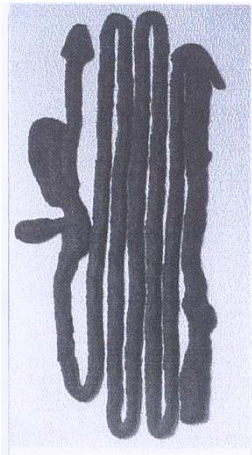
【도판 9】 에바 헤세 - 〈무제〉  
1966 33 1/2 x 26 x 2 1/2" (85 x 65.9 x 6.4 cm)



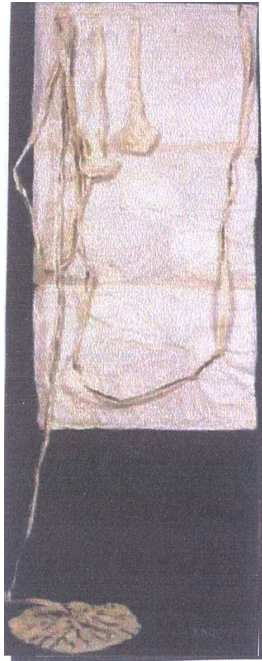
【도판 10】 키키 스미스  
- 〈병 속의 손(Hand in jar)〉, glass, aglae, latex and water, 12x6", 1983



【도판 11】 키키 스미스 -〈흉곽(Rib bone)〉 1987, terra-cotta, ink, yard, ink, 20x17x10" 구겐하임 미술관, 뉴욕



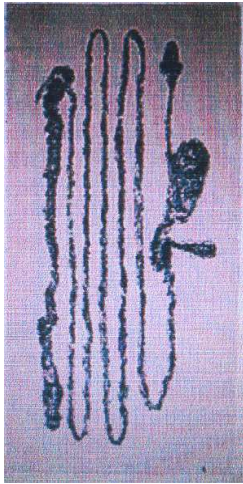
【도판 12】 키키 스미스 - <소화기 (Digestive System)>, ductile iron, 62x26x5", 1988



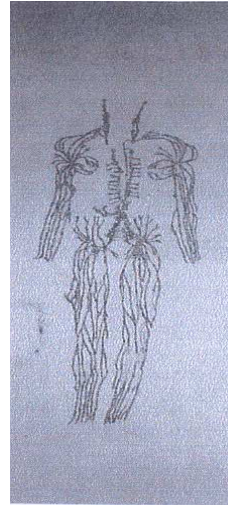
【도판 13】 키키 스미스 - <소화기> 1991, 87x30x24" Indigo dyed and natural Gampi paper and papier-mache



【도판 14】 키키 스미스 - <무제> 1993, etching on Japanese paper 6' 17/16" x 36 5/8" (186.5 x 93 cm)



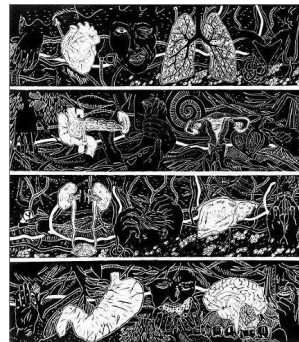
【도판 15】 키키 스미스 - <무제> 1986 , screen prints



【도판 16】 키키 스미스 - <신경조직 거인>, 1987, moslin, yard 48x12" 작가 소장, 페이스윌텐슈타인 갤러리



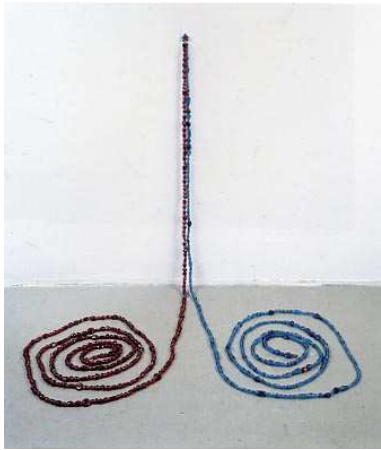
【도판 17】 키키 스미스-<유리위장(Glass stomach)> ,1988,glass, 41.5x11.25x8" 작가 소장, 페이스윌텐슈타인 갤러리, 뉴욕



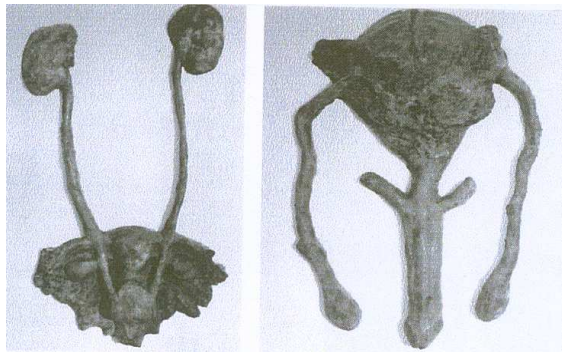
도판 18】 키키 스미스 - <내가 여기 있는 걸 내가 어떻게 알까 (how I know I'm here)> 1985-2000



【도판 19】 키키 스미스 - <무제(Untitled)> 1988-90, glass,

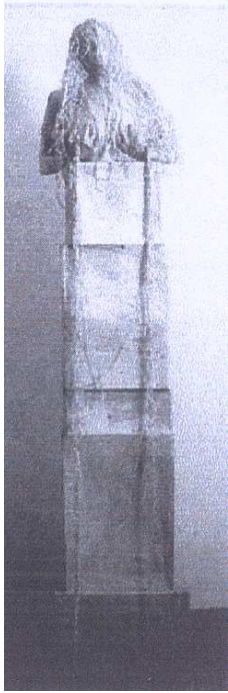


【도판 20】 키키 스미스 - <동맥과 정맥(Veins and Arteries)>,beeds,wire1993



【도판 21】 (왼쪽) 키키 스미스 - <Uro-genetal system(Female)>,bronze, 20x11" , 1986

(오른쪽) 키키 스미스 - <Uro-genetal system(Male), bronze>, 20x16", 1986



【도판 22】 키키 스미스 - <어머니>, 1992, gampi paper, papier-mâché 104x16x20" 제이 앤 도나텔라 치아트 컬렉션



【도판 23】 키키 스미스 - <무제>, 1992, paper, wood, 20x20x11.5" 파인 아트 뮤지엄, 보스톤

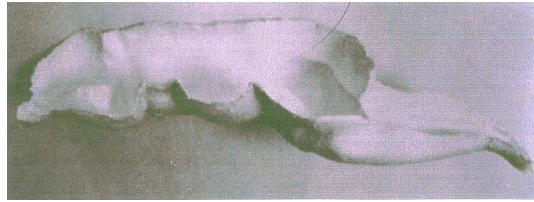


【도판 24】 키키 스미스 - <무제 (Pink Bosoms)> 1990-924 screenprints with gouache additions on handmade colored Nepalese paper each 20 11/16 x 32 11/16" ( 52.5 x 83 cm)

작가소장



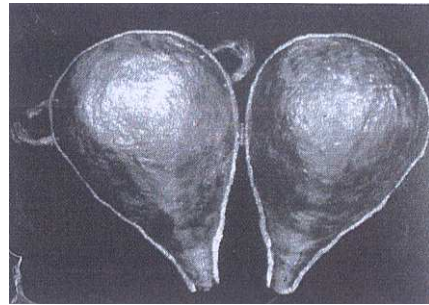
【도판 25】 키키 스미스 - <어머니/자식(Mother/child)>, wax, Life-size, 1993



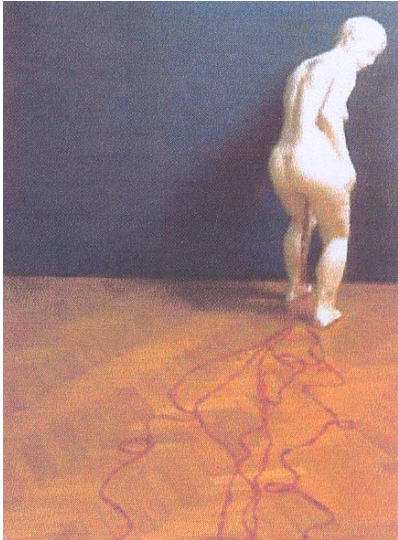
【도판 26】 키키 스미스 - <구유(Trough)>, 1990, gypsum, 24x60x24"



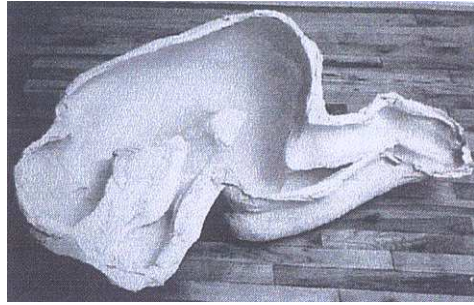
【도판 27】 키키 스미스 - <자궁(Womb)> 1996/2000 multiple of cast glass 3 1/2x6x4 1/2" (8.9x15.2x11.4cm) 린다 로스 linda ross, 보스톤



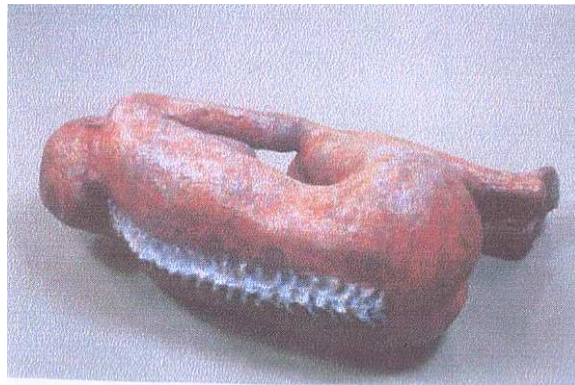
【도판 28】 키키 스미스 - <자궁(Womb)>, 1986, bronze, 18x12x8" (달았을 경우), 개인 소장



【도판 29】 키키 스미스 - <열(Train)>, Wax and glass beads, 4'5"x14x4'7" , 1993



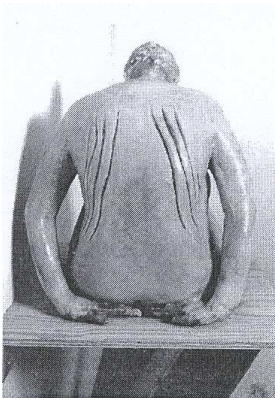
【도판 30】 키키 스미스 - <대야(Basin)>, 1990, gypsum, 13x20.5x42" 사치 갤러리, 런던



【도판 31】 키키 스미스 - <피 웅덩이(Blood pool)>, 1992, wax, pigment 16x24x42" 시카고미술협회



【도판 32】 키키 스미스 - <꼬리(Tail)>, Wax, pigment, and papier-mache, 160x23x23", 1992



【도판 33】 키키 스미스 - <무제>, 1992, moslin, wood, pigment, 28x36x24" 개인소장, 뉴욕



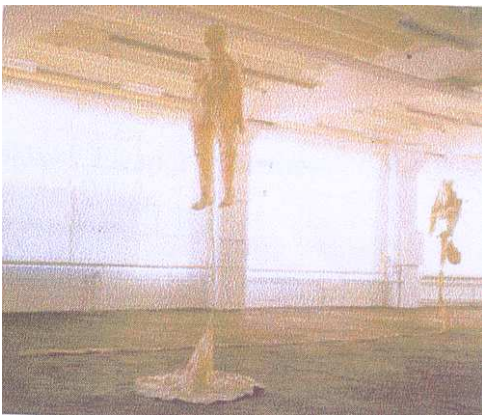
【도판 34】 키키 스미스 - <소변보는 몸 (Pee Body)>, Wax and glass beads, 27x28x28" , 1992



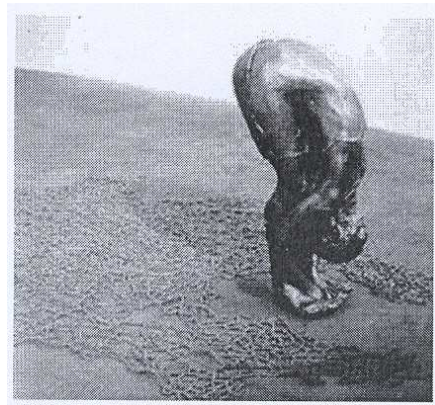
【도판 34-1】 키키 스미스 - <소변보는 몸 (Pee Body)> back



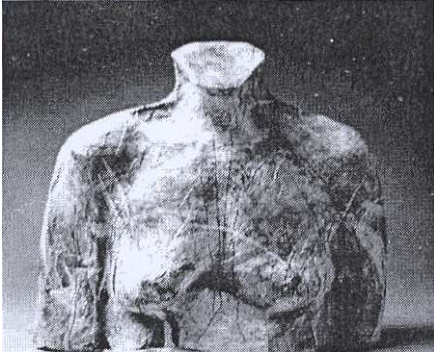
【도판 35】 키키 스미스 - <무제>, 1989, paper, 44x6x9x" 개인 소장



【도판 36】 키키 스미스 - <소변 보는 몸 (pee body)>, gampi paper, 1990



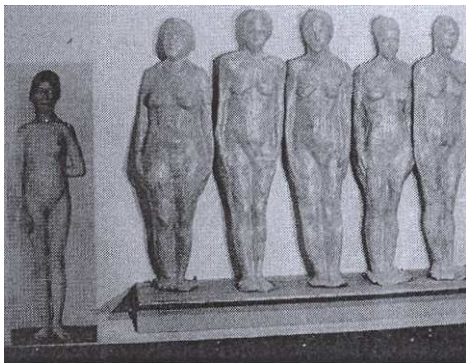
【도판 37】 키키 스미스 - <무제 III>, wax, beads, 1993



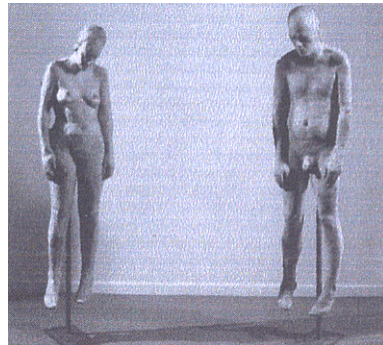
【도판 38】 키키 스미스 - <무제>, nepalese paper, moslin, wood, ink, papier- macher, 14 $\frac{3}{4}$  x16 $\frac{1}{2}$ x6 $\frac{1}{4}$ " , 개인소장, 1991



【도판 39】 키키 스미스 - <무제>, nepalese paper, moslin, wood, ink, 18x18x11 $\frac{1}{2}$ " , 개인소장, 1991



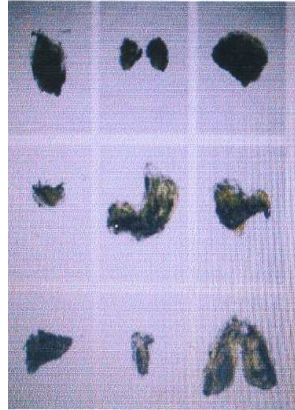
【도판 40】 키키 스미스 - <무제>, paper, wood, film, 6ft. 2x8ft, 10x20", 개인소장 , 1990



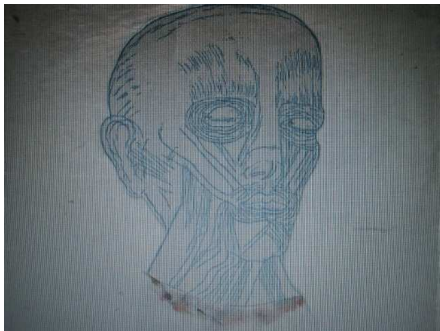
【도판 41】 키키 스미스 - <무제>, 1991, life-size, 휘트니 미술관



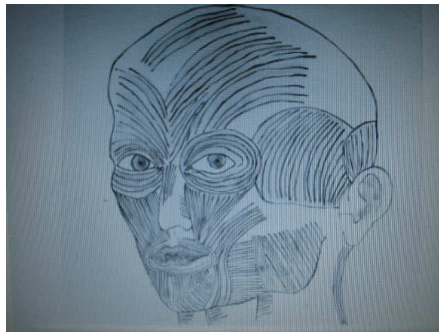
【도판 41-1】 키키 스미스 - <무제>, Woman detail



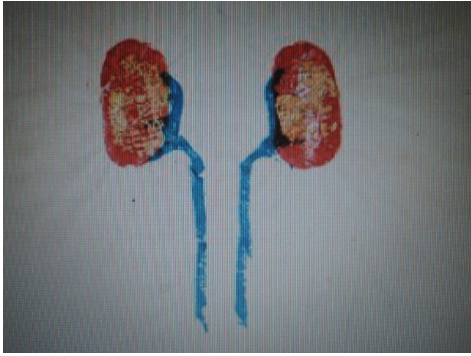
【도판 42】 키키 스미스 - <possession is nine - tenths of the law> 1985 screenprint and monotypes with ink additions 55.7 x 43 cm 포부쉬 갤러리 소장, 뉴욕



【도판 43】 키키 스미스 - <무제> 1995 collaged woodcut inserted into slit sheet with printing-ink additions, both on nepalese paper 15 1/16 x 20 1/8" (79.4x 52.4cm)



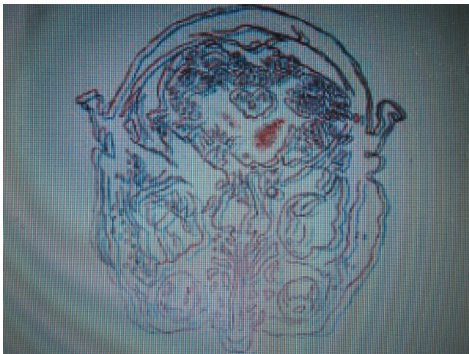
【도판 44】 키키 스미스 - <무제> 1991 multiple of high-fired enamel on glass, with wood shelf glass:18x18"(45.7x45.7cm) ; shelf: 31/2 x 20 13/16 x 5" (11.5 x 52.9 x 12.7 cm), 작가소장



【도판 45】 키키 스미스- <무제  
Untitled (Kidneys)>1995 potato  
print with silver-leaf additi  
ons on handmade nepalese pa  
per 10 3/4 x 8 3/4" (27.3 x  
22.2 cm) 작가소장



【도판 46】 키키 스미스 - <무제  
(two brains)> 1994 lithograp  
h with collaged lithograph an  
d twisted-paper additions on  
two attached sheets of hand  
made japanese paper 29 1/2  
x 39"( 75 x 99 cm)



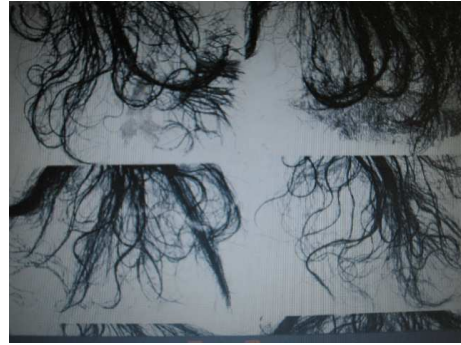
【도판 47】 키키 스미스 - <무제  
( cross - section of head)> 19  
95 Rubber stamp on handmade  
japanese paper 9 5/8 x 9 1/16  
" (24.5 x 23 cm) Benefit for S  
ite Santa Fe , New Mexico



【도판 48】 키키 스미스 - <무  
제 (mouth)> 1993 multiple of  
cast patinated bronze 4 1/2  
x 4 3/4 x 6 1/4" (11.4 x 1  
2.1 x 15.9 cm) art foundry  
editions, santafe, new mexico



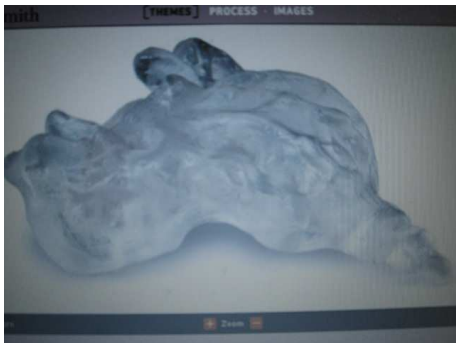
【도판 49】 키키 스미스 - <Bluebeard> 1990 photocopy and photocopy transfer on twenty-two attached sheets of machine-made paper 7' 6" x 27 1/2" ( 28.6 x 69.9 cm) 작가소장



【도판 49-1】 키키 스미스 - <Bluebeard> detail



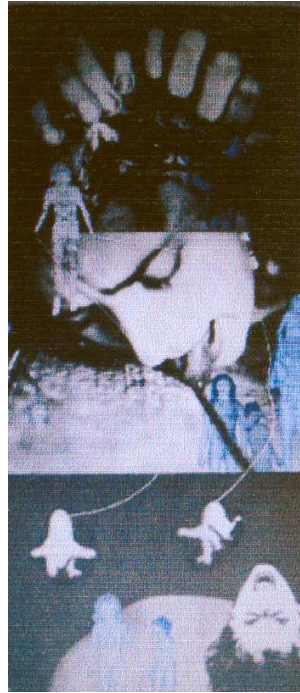
【도판 50】 키키 스미스 - <Tongue in ear> 1983-93(dated 1983) Multiple of cast plaster with oil-paint additions 5 3/4 x 6 1/2 x 3 1/2" (14.6 x 16.5 8.9cm) 개인소장



【도판 51】 키키 스미스 <Tail> 1997 Multiple of cast glass 15/8 x 4 1/2 x 4 13/16" (4.1x 11.4 12.2cm)



【도판 52】 키키 스미스 - <Tailbone>  
1993 Multi of cast patinated bronze 15/8 x 4 1/2 x 4 13/16" (4.1 x 11.4 x 12.2 cm)



【도판 53】 키키 스미스 - <Puppet> 1993-94 photogravure with collaged etching and aquatints and string additions, all on handmade japanese paper 5 5 1/2 x 26 3/16" (140.9 x 66.5cm)



【도판 53-1】 Puppet detail

## 참 고 도 판

- 【도판 1】 낸시 스페로(Nancy Spero) - <Female Bomb>
- 【도판 2】 미리엄 샤피로(Miriam Schapiro) - <나는 한껏 빨리 춤추고 있어요>
- 【도판 3】 주디 시카고(Judy Chicago) - <디너 파티>
- 【도판 4】 신디 셔먼(Cindy Sherman) - <무제>
- 【도판 5】 바바라 크루거(Barbara Kruger) - <무제>
- 【도판 6】 신디 셔먼(Cindy Sherman) - <무제-153>
- 【도판 7】 올랑(Orlan) - <성형수술 프로젝트>
- 【도판 8】 신디 셔먼(Cindy Sherman) - <무제>
- 【도판 9】 에바 헤세(Eva Hesse) - <무제>, 1966, 331/2 x 26 x 2 1/2" (85 x 65.9 x 6.4 cm)
- 【도판 10】 키키 스미스 - <병 속의 손(Hand in jar)>, glass, aglae, latex and water, 12x6", 1983
- 【도판 11】 키키 스미스 - <흉곽(Rib bone)>, terra-cotta, yard, 20x17x10 " 구겐하임 미술관 , 뉴욕, 1987
- 【도판 12】 키키 스미스 - <소화기 (Digestive System)>, ductile iron, 62x26x5", 1988
- 【도판 13】 키키 스미스 - <소화기> ,87x30x24" Indigo dyed and natural Gampi paper and papier-mache. 1991
- 【도판 14】 키키 스미스 - <무제(소화기)>, 1993, etching , hand made japan paper 6' 17/16" x 36 5/8( 186.5 x 93 cm)

- 【도판 15】 키키 스미스 - <무제> 1986 , screen print
- 【도판 16】 키키 스미스 - <신경조직 거인>, moslin, yard, 8x12" 작가 소장, 페이스윌텐슈타인 갤러리, 1987
- 【도판 17】 키키 스미스 - <유리위장(Glass stomach)>, glass, 41.5x11.25x8" 작가 소장, 페이스 윌텐슈타인 갤러리, 뉴욕
- 【도판 18】 키키 스미스 - <내가 여기 있는 걸 어떻게 아는가 (how I know I'm here)> 1985-2000
- 【도판 19】 키키 스미스 - <무제(Untitled)> 1988-90 , glass
- 【도판 20】 키키 스미스 - <동맥과 정맥 (Veins and Arteries)>, 1993, beads, wire
- 【도판 21】 (왼쪽) 키키 스미스 - <Uro-genetal system(Female)>,bronze, 20x11" , 1986  
(오른쪽)키키 스미스 - <Uro-genetal system(Male)>, bronze, 20x16", 1986
- 【도판 22】 키키 스미스 - <어머니>, gampi paper, paper- mache, 104x16x20" 제이 앤 도나텔라 치아트 컬렉션
- 【도판 23】 키키 스미스 - <무제>, paper, wood, 20x20x11½", 파인 아트 뮤지엄, 보스톤, 1992
- 【도판 24】 키키 스미스 - <무제 ( pink Bosoms)> 1990-92 4 screenprints with gouache additions on handmade colored Nepalese paper each 20 11/16 x 32 11/16" ( 52.5 x 83 cm) 작가소장
- 【도판 25】 키키 스미스 - <어머니/자식(Mother/child)>, wax, Life-size,1993

- 【도판 26】 키키 스미스 - <구유(Trough)>,1990, gypsum, 24x60x24"
- 【도판 27】 키키 스미스 - <자궁(Womb)> 1996/2000 multiple of cast glass 3 1/2x6x41/2" (8.9x15.2x11.4cm), 린다 로스 linda ross, 보스톤
- 【도판 28】 키키 스미스 - <자궁(Womb)>, 1986, bronze, 18x12x8"(달았을 경우), 개인소장
- 【도판 29】 키키 스미스 - <열(Train)>, Wax and glass beads, 4'5"x14x4'7" , 1993
- 【도판 30】 키키 스미스 - <대야(Basin)>, 1990, gypsum, 13x20.5x42" 사치 갤러리, 런던
- 【도판 31】 키키 스미스 - <피 웅덩이(Blood pool)>, 1992, wax, pigment, 16x24x42" 시카고미술협회
- 【도판 32】 키키 스미스 - <꼬리(Tail)>, Wax, pigment, and papier-mache, 160x23x23", 1992
- 【도판 33】 키키 스미스 - <무제>, moslin, wood, pigment, 28x36x24" 개인소장, 뉴욕
- 【도판 34】 키키 스미스 - <소변보는 몸 (Pee Body)>,Wax and glass beads, 27x28x28" , 1992
- 【도판 35】 키키 스미스 - <무제>, 1989, paper, 44x6x9x" 개인 소장
- 【도판 36】 키키 스미스 <소변보는 몸 (Pee Body)> gampi paper, 1990
- 【도판 37】 키키 스미스 - <무제 III>, 1993, wax, beads
- 【도판 38】 키키 스미스 - <무제>, paper- mache, nepalese paper, moslin, ink, 14 $\frac{3}{4}$ x16 $\frac{1}{2}$ x6 $\frac{1}{4}$ " , 개인소장, 1991

- 【도판 39】 키키 스미스 - <무제>, paper- mache, wood, moslin, ink, 18x18x11½" , 개인소장, 1991
- 【도판 40】 키키 스미스 - <무제>, paper, wood, film ,6ft. 2x8ft, 10x20", 개인소장 , 1990
- 【도판 41】 키키 스미스 - <무제>,wax, pigment, 1991, 휘트니 미술관
- 【도판 41-1】 키키 스미스 - <무제> female-detail
- 【도판 42】 키키 스미스 - <possession is nine - tenths of the law> 1985 screenprint and monotypes with ink additions 55.7 x 43 cm 포부쉬 갤러리 소장, 뉴욕
- 【도판 43】 키키 스미스 - <무제> 1995 collaged woodcut inserted into slit sng-ink additions, both on hand-made nepalese paper 15 1/16 x 20 1/8" (79.4x 52.4cm)
- 【도판 44】 키키 스미스 - <무제> 1991 multiple of high-fired namel on glass, with wood shelf glass:18x18"(45.7x45.7cm) ; shelf: 31/2 x 20 13/16 x 5" (11.5 x 52.9x 12.7 cm), 작가소장
- 【도판 45】 키키 스미스- <무제 Untitled (Kidneys)> 1995 potato print with silver-leaf additions on handmade nepalese paper 10 3/4 x 8 3/4" (27.3 x 22.2 cm) 작가소장
- 【도판 46】 키키 스미스 - <무제 ( two brains)> 1994 lithograph with collaged lithograph and twisted-paper additions on two attached sheets of handmade japanese paper 29 1/2 x 39"( 75 x 99 cm)
- 【도판 47】 키키 스미스 - <무제 ( cross - section of head)> 1995 Rubber stamp on handmade japanese paper 9 5/8 x 9 1/16 " (24.5 x 23 cm) Benefit for Site Santa Fe , New Mexico

- 【도판 48】 키키 스미스 - <무제 (mouth)> 1993 multiple of cast patinated bronze 4 1/2 x 4 3/4 x 6 1/4" (11.4 x 12.1 x 15.9 cm) art foundry editions, santafe, new mexico
- 【도판 49】 키키 스미스 - <Bluebeard> 1990 photocopy and photocopy transfer on twenty-two attached sheets of machine - made paper 7' 6" x 27 1/2 " ( 228.6 x 69.9 cm) 작가소장
- 【도판 49-1】 키키 스미스 - <Bluebeard >-detail
- 【도판 50】 키키 스미스 - <Tongue in ear> 1983-93(dated 1983) Multiple of cast plaster with oil-paint additions 5 3/4 x 6 1/2 x 3 1/2" (14.6 x 16.5 8.9cm) 작가소장
- 【도판 51】 키키 스미스 - <꼬리(Tail)> 1997 Multiple of cast glass 15/8 x 4 1/2 x 4 13/16" (4.1x 11.4 12.2cm)
- 【도판 52】 키키 스미스 - <꼬리(Tailbone)> 1993 Multi of cast patinated bronze, 15/8 x 4 1/2 x 4 13/16" (4.1 x 11.4 x 12.2 cm)
- 【도판 53】 키키 스미스 - <Puppet> 1993-94 photogravure with collaged etching and aquatints and string additions, all on handmade japanese paper 55 1/2 x 26 3/16" (140.9 x 66.5cm)
- 【도판 53-1】 키키 스미스 - <Puppet> - detail

## 참 고 문 헌

- 엘리너 하트니 Eleanor Heartney, 「포스트모더니즘 Postmodernism」, 이태호 옮김, 열화당, 2003
- 로버트 앳킨스 Robert Atkins, 「Art speak - 알기 쉬운 현대미술의 개념풀이」, 박진선 옮김, 시공사, 1994
- 브랜든 테일러 Brandon Taylor, 「오늘의 미술」, 송기매옮김, 예경, 2002
- 필리프 코마르 Philippe Comar 「인체 에로티시즘과 해부학」, 안정미 옮김, 시공사, 2001
- 폴 발레리, 「신체의 미학」, 심우성 역, 현대미학사, 1997
- 린다 노클린 Linda Nochlin, 「절단된 신체와 모더니티」, 정연심 옮김, 조형교육, 2001
- 톰 플린 Tom Flynn, 「조각에 나타난 몸」, 김애현 옮김, 예경, 2000
- 서성록 「현대미술의 쟁점」, 도서출판 재원, 1995
- 김원방 「잔혹극 속의 현대미술 -몸과 권력 사이에서」, 예경, 1998
- 김홍희, 「현대미술 담론과 현장 - 여성과 미술」, 눈빛, 2003
- 김홍희, 「페미니즘, 비디오, 미술」, 재원, 1998
- 이브 미쇼 외 「미술, 여성 그리고 페미니즘」, 정재곤 역, 궁리, 2001
- 이브 미쇼 하태환 외 역, 「몸의 이미지 - 오늘날의 영혼에 대한 질문」 이화여자대학교 출판부 1999
- जू디 시카고 외 「여성과 미술」 박상미 역, 아트북스 2003
- 케티 콘보이 외, 「여성의 몸, 어떻게 읽을 것인가?」 조애리 외 역, 한울, 2001

크리스 설링, 「 몸의 사회학 」 임인숙 역, 나남출판사, 1999

한림미술관, 이대기호학 연구소, 「몸과 미술 -새로운 미술사의 시작」, 이화여대출판부, 1999

월간미술, 「세계미술용어사전」, 월간미술, 1998

필립톰슨 Philip Thomson, 「그로테스크」, 서울대학교 출판부, 1987

T. 구마 피터슨, P 매튜스, 이수경 역, 「페미니즘 미술의 이해」, 시각과 언어, 1994

김경매, 「젠더를 말한다 :서구 페미니즘의 조감 - 어제와오늘」 도서출판 박이정, 2003

폴 발레리, 「신체의 미학」, 심우섭 옮김, 현대미학사 1997

주디스 버틀러 「의미를 체현하는 육체」 김윤상 옮김, 인간사랑, 20003

존 폴츠 「사진에 나타난 몸」 박주석 옮김, 예경 2000

한국기호학회 「몸의 기호학 - 기호학 연구」 문학과지성사 2002

줄리아 크리스테바 - 「공포의 권력 Power of Horror : An Essay an Abjection」 서민원 역, 동문선, 2001

레오나르드 아담 - 「원시미술」 김인환 옮김. 동문선 2001

수잔 우드 포드 김, 「그리스 로마미술」, 김창규 옮김, 예경, 1991

노재령 「키키 스미스 : 신체에서 천체로의 전이(轉移)」 국제 갤러리 2000

전영백 「균형없는 여체의 파소스 - 흥측한 그래서 더욱 슬픈 여성의 몸」 미술세계 2000. 12월호

Helaine Posner 「Kiki smith」, BULFINCH, 1988

Helaine Posner 「approaching grace」 in Kiki smith

Helaine Posner and Kiki Smith 「 Kiki smith - telling tales」 International center of photography, New York (2001)

David Frankel "In Her Own Words" – Kiki Smith Interview, BULFINCH , 1998

Michael Boodro "Blood ,Spit and Beauty" ArtNews, March , 1994

Susan Tallman "Anatomy Lesson Art" in America , April , 1992

Carl Haenlein, "Kiki Smith – All Creatures Great And Small", Kestner Gesellschaft, 1998

Adorno, Theodor W. 「*Aesthetic Theory*」, Minneapolis: University of Minnesota press, 1997

Harpham, Geoffery Galt. 「*On the Grotesque : Strategies of Contradiction in Art and Literature*」, Princeton : Princeton University Press, 1982

Hugo, Victor. 「*Cromwell*」, Paris : Garnier, 「1827」 1968

Mulvey, Laura. "Aphantasmagoria of the Female Body : The Work of Cindy Sherman," *New Left Review*, no.188, 1991

# A Study on the Work of Kiki Smith

- Centering around Feminism Work -

Choi, Seung-on  
Dept. of Western Painting  
The Graduate School of  
Sung Shin Women's University

This thesis is laying meaning in touching the femininity that Kiki Smith tried to express and political, cultural and social meaning by studying the work for Kiki Smith who is a sculptor and wood-cutter who did feminism work by making body as medium.

Kiki Smith is representative body artist who had interest for body which can be regarded the topic of the 20th century and who had independent work after 1980s, and she is a feminism artist to be based on post-modernism thought.

She was born in 1954 and grew up in artistic environment between father, Tony Smith who is minimalism sculptor and mother, opera singer, and she was influenced by surrounding colleagues in early days, and she came to have interest about life and death of human beings and the boundary by the death of father, Smith and by the death of younger sister due to AIDS. Her Catholic religious

background has much influence on work, and knowledge that she came to have in the training for the personnel at emergency room acted on the detailed expression of body that she came to have.

To analyze the work of Kiki Smith, in expression method, feminine grotesque and abject art are settling as feminine character strongly.

Material and decoration nature show feminine feature, and subject side is accusing of socio-cultural structure which regard female and female body trifling.

Smith refuses weary and sensuous Venus to be seen in existing fine art history and the female image of Eve to have the original sin of corruption but finds the image of female as the image of Goddess in mythology or image of salvation in religious subject. In addition, she made the body of female to be oppressed and distinguished in the society centering around male-genital organ of female, instinct of female, maternity as subject from feminism viewpoint, and overturns class structure in the inside organs of body, criticizes the existing upper and lower class structure of body, and tried to release from the society centering around male and the oppression of language and culture.

She expresses bodily fine art and feminism influence which are the feature of the 20th century with naked body description and human being to follow instinct to lose control power on the basis of post-modernism thought, and these induce hatred to us, and her cut human body, secretion, and body fluids etc. criticize the class structure of human body by arousing the interest of lower structure

of body. She dissects human body, as she dissects society structure through body and images of each part of body.

Unlike the social superiority of male as well as the sexual subject of male, female, especially, images which have been taboo which are believed negative and impure for female body are elements which are being used as main subject in modern fine art or bodily fine art.

Kiki Smith as a representative feminist artist is one of the artists who made the negative and humble image of female body known as female as subject newly.

Her work is to dissect society structure by believing that body and images of each detailed part of body may expose political problem socially, though it is not exact medically. And, she dissects the part of each body, as she distinguishes between social position and overturns the class of organs which were regarded as upper structure and lower structure in body.

This thesis will be the thesis of study on the work of Smith who expressed the existence of female body endlessly with new critical mind for the body of female which has been distinguished, oppressed and distorted and with artist's characteristic individual experience at the boundary of disease to frequent life and death and life.

In conclusion, it can be said that Kiki Smith, feminist body artist found female as subject from idealized female body and found female to follow instinct and intuition which are not reason as subject. Body of female has great meaning as the place of battlefield that female, herself may confirm existence intensely and

express desire which is not from the viewpoint of male as sexual subject.

There may be a little unreasonableness in regulating the work of Kiki Smith as an artist to exist now and to do active work activity. But, about the achievement that her work expressed her own message powerfully to the extent that it was made into issue and it has changed centering around body image, and the study on the new original form of female was made with modern feminist artists, meaning may be laid as thesis subject.

## 키키 스미스(Kiki Smith) 연 보

1954 독일 누렘부르크 출생

1982 토니 스미스 사망

### \*개 인 전

1984 "Kiki Smith : Drawings", 피에조 화랑, 뉴욕

1988 파부쉬 화랑 , 뉴욕

1991 "Projects : Kiki Smith", MOMA, 뉴욕 근대미술관, 암스테르담

1992 근대미술 박물관, 스톡홀름

1993 웨스터 미술센터, 오하이오 주립대학, 오하이오 앤토니 도페이 화랑, 런던

1994 루이지아나 근대미술박물관, 덴마크 이스라엘 박물관, 예루살렘

"Kiki Smith: Drawings", 페이스 윌덴스타인, 뉴욕

1995 The Power Plant", 토론토 "Kiki Smith: Prints and MultiPles", 바  
바라 크라코우 화랑, 보스턴 화이트 차펠 아트 화랑 , 런던 "Kiki  
Smith: New Sculpture", 페이스 윌덴스타인, 뉴욕

1997 몬트리올 미술박물관, 몬트리올 "Kiki Smith: Once I saw a bird",

앤토니 도페이 화랑, 런던 1998 "Kiki Smith: Convergence", 아일랜드 근대미술관, 더블린

"Directions-Kiki Smith : Night", 허쉬혼 박물관과 조각정원, 스미 소니안,  
워싱턴 D.C. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,

Smithsonian Institution, Washington D.C. "Kiki Smith", 매트리스 팩토리, 피츠버그

- 1999 "Kiki Smith", 인디애나폴리스 미술박물관, 인디애나주  
"Kiki Smith: You are the Sunshine of My Life", 프루트마켓 화랑,  
스코틀랜드
- 2000 "My Nature: Works with Paper by Kiki Smith", 세인트 루이스 미  
술 박물관, 세인트 루이스

### \*주요 단체전

- 1986 "Possession is 9/10 of the Law ", 파부쉬 화랑, 뉴욕 "Momento  
Mori", 문화미술센터, 폴란드, 멕시코
- 1988 "신소장품전: 1986-88", MOMA, 뉴욕
- 1989 "Projects and Portfolios", 브록클린 박물관, 뉴욕
- 1990 "신소장품전", 콜코란 화랑, 워싱턴 D.C. "Figuring the Body", 미술박  
물관, 보스턴
- 1991 "휘트니 비엔날레" 휘트니 박물관, 뉴욕 "Drawing Conclusions",  
귀드 아트 화랑, 뉴욕 "The Interrupted Life", 근대미술관, 뉴욕
- 1992 "1990년대 소장품전", 휘트니 박물관, 뉴욕
- 1993 휘트니 비엔날레, 휘트니 박물관, 뉴욕
- 1995 "Division of Labour: Women's Work in Contemporary Art",  
브롱스 미술 박물관 Bronx Museum of the Arts, 브롱스, 뉴욕
- 1996 "Feminin-masculin: le sex de l'art", 국립근대미술박물관, 풍피두  
"Exit Art/The First World ", 548.브로드웨이, 뉴욕 "The Material  
Imagination", 소호 구겐하임 박물관, 뉴욕 "Time Machine", 에기지

오 박물관, 튜링

- 1997** "Everything That's Interesting is New:The Dakis Joannou Collection",DESTE재단,아테네 "Mirror Enough:Self Portrait" 놀란엑크만 화랑,뉴욕
- 1998** "Proof Positive:Forty Years of Contemporary American Printmaking at ULAE,1957-1997",콜코란 화랑,워싱턴 D.C. "Objects of Desire:The Modern Still Life",MOMA,뉴욕 "Four Artists the Body/Figure:Eric Fischl,Susan Rothenberg, Joel Shapiro,Kiki Smith",하바드 대학,카펜터 센터, 캠브리지 Then and Now:Art Since 1945 at Yale",예일 대학 아트 화랑,뉴헤븐
- 1999** Mirror Image:Women,Surrealism and Self-RePresentation",MIT, 리스트 시각미술센터,캠브리지
- 2000** "The American Century: Art & Culture 1950-2000",휘트니 미술관, 뉴욕