

한만영 교수지도  
석사학위청구논문

개인적 기호의  
보편적 소통 가능성에 대하여  
본인의 작품을 중심으로

2011

성신여자대학교대학원  
서양화과  
조은

임의적 기호의  
보편적 소통 가능성에 대하여  
본인의 작품을 중심으로

한만영 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2010년 5월

성신여자대학교 대학원  
서양화과  
조은

# 인증서

조은의 석사학위 논문으로 인증함

심사위원          김용식 인

심사위원          이춘옥 인

심사위원          조병왕 인

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

이 논문은 2011년 3월 30일부터 4월 5일까지 열린 본인의 개인전 ‘일방소통 (One-sided Communication)’을 바탕으로 쓰였다. 전시 제목에서 알 수 있듯이 큰 주제는 소통에 관한 것으로, 지극히 주관적으로 한 개인을 보여주는 것으로는 제대로 된 양방향의 소통을 할 수 없을 것이라는 다소 비관적인 관점에서 나온 제목이다.

이러한 관점은 니체의 미학과도 상통하는 부분이 있다. 니체는 신경자극이 언어화되어 나오기 전까지 세 번의 은유를 거치게 된다고 설명하며 그 과정들을 통하여 누락되는 부분들을 전하고자 하는 욕구가 예술을 존재하게 한다고 하였다. 작품들의 출발점 또한 이와 같이 언어로 풀어 설명할 수 없는 것들을 불특정한 누군가에게 말하고 털어놓고 싶은 욕구였고, 현재도 그 부분은 크게 달라지지 않았기 때문이다.

본인의 작품들에서는 픽토그램(Pictogram)을 연상시키는 단순화된 형태들이 주로 나타남에도 그것들은 기호처럼 분명한 인상을 주기보다는 모호하다. 중의적인 표현과 불분명한 상황표현, 지나친 단순화와 생략 때문이라고도 할 수 있겠지만 그것 또한 소통이나 전달의 불명확성에서 찾을 수 있다고 생각한다. 언어로 표현될 수 없는 애매함을 표현했지만 그 또한 신경자극 그 자체가 아니므로 결코 애초의 의도 그대로 전해질 수 없는 것이기 때문이다.

말하고자 하는 내용은 바로 본인의 일상에 관한 것들이다. 보통 일상이라 함은 특별할 것 없는 매일의 삶을 의미하지만 본인에게 있어 일상이란 삶 자체이다. 삶 안에서 일어나는 사소한 것들, 매일 반복적으로 일어나는 일들을 포함하여 그 밖에 가끔 일어나는 거대한 사건들이나 특별한 일들 또한 당연한 일상들과 맞물려 돌아갈 수밖에 없는 것이라고 보기 때문이다. 따라서 거대한 사건들, 그와 상반되는 사소한 상념들과 농담들, 또는 우연히 발견된 이미지들 등 본인

이 경험하는 모든 것들이 작품의 소재가 될 수 있으며 본인은 이를 통틀어 ‘일상’이라고 정의한다.

‘일방소통’에서 전시되었던 작품들은 모두 15cm라는 작은 크기의 정방형 캔버스에 그려진 것들이다. 이 크기는 누군가가 얘기를 들어주길 바랐던 본래의 목적과도 잘 맞는다. 큰 그림을 관람하는 관객은 대부분 가까이 들여다보고 디테일을 관찰하기 보다는 멀찍이 떨어져서 그림을 한눈에 담아 감상하려고 한다. 하지만 본인은 이와 정반대로 오히려 궁금증을 유발하고 작은 부분까지 들여다보게 하기 위해 이런 작은 크기의 작품들을 띄엄띄엄 걸어놓았다. 조금이라도 관심이 있는 관람자라면 그림에 눈높이를 맞추고 그것을 들여다보게 됨으로써 본인이 의도한 대로 작가의 말에 귀를 기울이고 그 의미를 자기 나름대로 해석할 수 있게 되는 것이다.

본인에게 소통이란 환상에 가까운 것이므로 무엇인가를 표현하고 전달한다 해서 그것이 소통으로 발전될 것이라 여기진 않는다. 소통을 원하지만 그것은 늘 일방적일 수밖에 없기 때문에 ‘일방소통’이라는 제목이 붙은 이 전시를 통해 말하고 싶었던 것은 배설의 수준으로 보일 수 있는 본인의 말들 자체에 의미가 있다는 것이 아니라 털어놓고 표출하는 행위 자체에서 오는 치유와 혹시 모를 소통의 가능성에 대한 기대와 희망에 관한 것이었다.

# 목 차

논문개요

작품 목차

참고 도판 목차

I. 서론 ..... 1

II. 본론

1. 일상적 이미지의 기호화

1) 일상의 이미지 ..... 2

① 일상의 범주 ..... 2

② 일상 속에서 채집되는 이미지들 ..... 6

2) 표현 도구로서의 기호 ..... 10

① 언어의 불완전성 ..... 11

② 임의적 기호의 제시를 통한 ‘일방소통’ ..... 13

3) 기호화 된 형상들과 그 의미 ..... 16

2. 이미지의 조형적 표현

1) 기법과 색채 ..... 18

2) 작품 크기와 그에 따른 설치 방법 ..... 20

3. 개별 작품 분석 ..... 22

작품사진

III. 결론 ..... 38

참고도판

참고문헌

Abstract

## 작품 목차

[작품1] 천안함 .....	27
[작품2] Rice Noodle .....	28
[작품3] A Crowd of Parachute Men .....	29
[작품4] Heads up 1, Heads up 2, Heads up 3 .....	30
[작품5] 이경환 (좌), 이경환 (우) .....	31
[작품6] 누구나 그 안에 누군가가 있다 .....	32
[작품7] Pyramid 1, Pyramid 2 .....	33
[작품8] Skydive 1, Skydive 2 .....	34
[작품9] Burning Men .....	35
[작품10] Waving Men .....	36
[작품11] ‘일방소통’전 설치 장면 .....	37

## 참고 도판 목차

[도판1] 임자혁, 구름 속의 뼈 .....	40
[도판2] 임자혁, 우울한 귀 .....	41
[도판3] Jean-Michel-Basquiat, Untitled .....	42
[도판4] KeithHaring, Untitled .....	43

# I. 서론

‘일상’과 ‘소통’이라는 큰 두 가지 키워드는 동시대 한국의 젊은 미술가들이 가장 많이, 쉽게 내세우는 것이기도 하다. 후쿠즈미 렌은 ‘오리엔탈 메타포’ 심포지엄용 원고에 젊은 작가들에게 일상생활이라는 것이 어떠한 의미를 지니는 지에 대해 다음과 같이 언급한 바 있다.

오늘날 젊은 작가들에서 나타나는 허무감은 미래에 대한 그럴듯한 기대도 할 수 없으면서 일상생활을 어떻게 살아가는가하는 문제를 던지는 것이다. 슈퍼플랫 이후의 일본 예술을 거칠게 말한다면, 이 일상적인 공허함을 어떻게 마주할 것인가라는 주제를 어느 정도 공유하고 있기 때문에 이에 대해서 ‘사회’나 ‘세계’ 또는 ‘타자’라고 하는 위상에서가 아닌 ‘나’를 기준으로 생각하고 있다는 것이다.<sup>1)</sup>

이는 비단 일본 젊은이들만의 문제가 아님이 자명하다. 지나치게 가볍다는 비판을 받는 작품도 있겠지만 본인은 그것이 바로 이 시대와 장소 등의 환경을 반영하는 것이라고 생각한다.<sup>2)</sup> 청년세대들의 불안, 미래에 대한 허무감은 우리나라에서도 크게 다르지 않다. 친구사이에서도 우정보다는 경쟁이 우선시 되며, 성적이 떨어진 초등학생이 반성문에 “엄마 돈을 낭비하게 해드려서 죄송합니다.”라고 쓸 만큼 그 어느 때보다도 전 계층, 전 세대에 황금만능주의가 팽배해

---

1) 후쿠즈미 렌. (2006). **슈퍼 플랫의 오리엔탈리즘 비판 - 일본 현대미술계의 사례를 통해서**. p.3

2) 사르트르는 **변증법적 이성비판**에서 플로베르의 예를 들며 한 인간의 행동에는 그가 살던 시대의 모든 요소가 포함되어 있으며, 결국 한 인간에 대한 이해를 통하여 그의 개별적인 삶과, 그 삶이 영위되는 물질적, 역사적, 사회적 조건들 사이의 관계를 포착할 수 있으므로 한 개인을 보면 그 시대를 알 수 있다고 하였다. (사르트르, J. P. (2009). **변증법적 이성비판 1**. 박정자, 변광배, 윤정임, 장근상 (역). 서울: 나남. p.170)

있다. 매일의 일상이라는 것이 그들에게는 목적도 의미도 알 수 없는 허무한 일이 되는 것은 이러한 환경에서 당연하다. 그러므로 소통보다 경쟁을 먼저 배우는 사회에서, 특별할 것 없어 보이는 ‘일상’과 예술작품이라면 당연히 전제할 수밖에 없는 조건인 ‘소통’에 특별히 주목하는 예술가가 많다는 것은 자연스러운 결과일지도 모른다.

## II. 본론

### 1. 일상적 이미지의 기호화

#### 1) 일상의 이미지

본인 작품 각각의 소재들은 일상으로부터 찾아내고 있다. 모든 인간은 각자의 일상을 보내고 있으며 그것은 유사성을 지닐 수도 있겠지만 전부 제각각이다. 하지만 본인은 일상이라는 단어를 일반적으로 쓰이는 사전적 의미보다 좀더 확장시켜서 사용하고자 한다. 일상이라는 것을 단순히 누구나 누리는 것이 아니라 여기며 가치절하하기보다는 그 가치를 분명히 재정의해 볼 필요가 있다.

#### ① 일상의 범주

일상의 사전적 의미는 ‘날마다 반복되는 생활’이며, 영어로는 Everyday life, 혹은 Daily life이다. 말 그대로 보통의 생활, 특별할 것 없이 매일 반복되는 생

활을 뜻하며 기념식이나 축제, 예외적이고 상징적인 이벤트가 벌어지는 시간과는 대조되는 단조로운 시간으로 여겨진다.<sup>3)</sup> 따라서 사람들은 때때로 진기하고 특별한 사건들 속으로 뛰어들고 싶어 하며, 그러한 일탈을 통하여 지루하다 여겨지는 일상을 벗어나려 하는 것이다. 하지만 실상 어떠한 사건들도 일상의 바탕 없이는 일어나지 않는다.

바로 여기에서 일상이라는 개념의 이중성이 드러난다. 사실 일상이라는 것은 모든 다른 사건의 바탕이 되는 것이며, 삶 자체이고, 인간의 '생존'을 위한 가장 기본적인 전제이다. 인간은 자연적 주기에 따라 신진대사를 통해 생존해야하며, 식사를 하고 잠을 자는 것과 같이 매일 반복되는 일상이라는 것은 그로부터 비롯된 메커니즘이라 할 수 있기 때문이다.<sup>4)</sup> 따라서 특별한 사건을 통한 일탈이라는 것은 일상이 존재하지 않는다면 있을 수 없다는 역설적인 명제가 성립된다.

결국 일상은 반복적이고 예견할 수 있으며 진부한 '상계의 영역'과 예견할 수 없고 특별히 주목할 만한 '사건의 영역'이 변증법적으로 경험되는 이중적인 성격을 지닌 장소<sup>5)</sup>이며, 사건과 상계가 함께 맞물리며 일상을 만드는 것이라고도 볼 수 있다. 특별한 사건이라는 것이 일상 밖에서 일어나는, 일상과 관련 없는 별개의 어떤 것이 아니라는 뜻이다.

또한 일상이란 사람과 상황, 시간에 따라 상대적인 개념이기도 하다. 에텐서는 인도의 낫선 시골마을에 6주간 체류하던 자신의 경험을 통해 이러한 상대성을 다음과 같이 이야기하고 있다.

---

3) 에텐서, T. (2008). **대중문화와 일상, 그리고 민족 정체성**. 박성일 (역). 서울: 도서출판 이후. p.56  
4) 마페졸리, M. 르페브르, H. 외. (1994). **일상생활의 사회학**. (박재환, 일상성·일상생활 연구회 엮음) 서울: 한울 아카데미. p.26  
5) Lalive D'Epinay, C. (1983). *La vie quotidienne, Essai de construction d'un concept sociologique et anthropologique*. (Vol.LXXIV). Paris: Cahiers Internationaux de sociologie. pp.13-36

모두 열거하면 끝도 없겠지만 이 모든 것들은 나의 생소함이 어느 정도였는지를 알려주며, 내 모든 일상적이고 무의식적인 행동과 추측, 습관, 지각이 타자들의 일상세계에서는 얼마나 부적절한 것이 되는지를 보여준다. ...나는 익숙한 환경에 근거한 광범위한 이해와 실제적 행동, 활동, 지각, 체화된 습관이 어떻게 길들여지는지를 이야기하고 싶은 것이다. ...그렇지만 지극히 낯설었던 마을에 대한 첫 느낌은 내 새로운 일상성에 통합되어 포획되어 버렸고, 그 결과 낯선 경험 때문에 생겨났던 의식은 바뀐 습관과 행동 절차에 따라 대체되고 흩어져 버렸다. ...일상생활은 로봇 같은 경직된 실천들로만 채워진 것이 아니라 다양한 여러 가능성을 담고 있다.<sup>6)</sup>

그의 개인사에 있어 하나의 사건임이 분명한 장소와 상황의 변화가 주었던 낯설음은 얼마 지나지 않아 새로운 그의 일상 자체가 되었다. 이 같은 현상은 여행이나 이사, 새로운 사람과의 만남 등 살면서 겪게 되는 크고 작은 환경의 변화가 있을 때마다 경험하게 되는 일이기도 하다. 새롭고 낯선 것은 금방 일상성에 포섭되어 원래의 일상 그 자체와 구별하기 힘들만큼 평범한 것이 되어 버린다.

이 내용을 현재 우리 사회에 적용하여 생각해 볼 수 있다. 극단적인 예로 2010년에 일어난 북한의 연평도 포격 사건이나 2011년 일본의 대지진과 후쿠시마 원전 폭발과 같은, 흔히들 ‘비일상적’인 ‘거대한 사건’이라 여기는 것들 또한 처음에는 낯선 사건일지 모르나 아주 빠르게 일상 속으로 들어와 더 이상 ‘비일상적’이라고 이야기하지 않게 된다. 우리에게 더 이상 연평도 포격 사건은 일상에서 벗어난 느낌을 줄 정도로 거대하고 충격적인 사건이 아닐 수 있다.<sup>7)</sup> ‘방사능 때문’이라는 말이 이미 더 이상 심각성을 띄지 않은 채 주고받을 수 있

---

6) 에텐서, T. (2008). **대중문화와 일상, 그리고 민족 정체성**. 박성일 (역). 서울: 도서출판 이후, pp.63-65

7) 물론 사람에 따라 그것은 다르게 받아들여질 수 있으며, 실제로 전쟁을 경험한 세대에게 그 사건은 그 자신의 트라우마를 자극시켜 엄청난 감정적 혼란을 일으키기도 했다.

는 농담거리가 되어있다는 것이 그 한 예가 될 수 있을 것이다.

일상은 개인 차원에서만 존재하는 것이 아니라 집단적 측면, 국가적 측면 등의 조금 더 큰 규모로도 존재하는데, 그것은 개인의 일상과 따로 떼어서 생각할 수 있는 것은 아니다. 집단이나 국가의 일상은 개인들의 일상이 모여 구성된 것이기도 하며, 반대로 개인들의 일상에 지대한 영향을 미치기도 하기 때문이다. 따라서 앞서 예를 든 큰 사건들도 처음에 충격을 일으켰다가 점점 국가의 일상 속으로 스며들었다. 물론 여기에서 그 사건 자체가 일상이 되는 것은 아니다. 앞의 에텐서의 예에서도 볼 수 있듯이 처음의 환경 변화 자체가 일상인 것은 아니기 때문이다. 무의식적 행동이나 습관 등이 변화되며 그것이 그의 새로운 일상을 만들어가게 되는 것이며, 국가 차원에서도 마찬가지이다. 후쿠시마의 대지진과 원전 폭발 등은 사건이며, 그 피해를 지속적으로 복구하고 재건하는 노력들이 곧 일상이 되는 것이라고도 말할 수 있겠다. 하지만 그 둘을 떼어서 생각할 수는 없는 일이다. 사건과 사건의 일상화는 단절된 것이 아니며 자연스럽게 이어지는 것이기 때문이다.

비일상은 순간이며 사건이 발생한 직후부터 그것은 일상과 함께 흘러갈 수밖에 없다. 에텐서가 이야기 한 다른 문화 속에서 느끼는 비일상과 위에서 든 예는 차원은 다르지만 어떠한 비일상적인 사건일지라도 그 결과들이 곧 일상성에 포획되어 결국 일상이 될 수밖에 없다는 점에서는 같다고 본다. 거대한 사건이나 순간순간 발견되는 사소한 이미지들은 굳이 반복되거나 지속되는 것이 아닐지라도 일상의 영역 안에 속할 수 있는 것이다.

따라서 본인에게 있어 일상이란 단순한 ‘매일의 생활’이라는 차원을 넘어선 ‘삶’이라는 개념과도 비슷하다. 하지만 삶이 아니라 ‘일상’이라는 용어를 고집하는 이유는 ‘삶’이라는 단어가 갖는 거대하고 포괄적인 느낌, 혹은 사전적 의미의 ‘살아있음’, ‘생명’과 같이 어떠한 상태 자체를 의미하는 것을 피하고자 했기 때문이며, 사건들뿐만 아니라 대단치 않은 것으로 여겨지는 우연히 발견된 이미지들, 실없는 농담들이나 쓸데없는 망상들 등과 같은 작은 것들에까지 ‘삶’이

라는 단어를 적용하는 것은 적절치 않다고 판단했기 때문이다.

본인은 이러한 거대한 사건들이나 사소한 것들을 같은 크기의 작은 캔버스에 동시에 담으며 동등한 가치를 부여한다. <천안함[작품1]>과 <Rice Noodle[작품2]>을 예로 들어보자. 본인에게는 천안함 사건이나 쌀국수를 먹는 것이나 일상 속의 생각과 느낌일 뿐이었으며 그 결과물은 ‘누군가와 수다를 떨 때 말하듯’하는 것과 같은 차원이다.

천안함 사건은 발생한 이후에 사건의 책임 소재 추궁과 사고의 원인 분석을 두고 많은 논란을 일으키며 국내에서 크게 화제가 되었다. 그러나 본인은 그런 사항들에 집중되어 정작 피해자들에 대한 관심이 점점 묻혀가는 것이 안타까웠다. 그들을 기리는 일조차 정치적 홍보수단으로 전락해버린 세대에 그들의 죽음이 헛된 것으로 느껴져 이 같은 소재로 그림을 그렸다.

반면 <Rice Noodle>은 대낮에 혼자 쌀국수를 먹다가 느낀 기쁨을 주체하지 못해 그렸던 드로잉에서 나온 작품이다. 특별한 의도나 의미 없이 단순히 본인의 감정을 표현하고 싶었던 것이었다.

## ② 일상 속에서 채집되는 이미지들

지금까지 본인에게 가장 중요한 것은 외부의 어떤 것이 아닌 자기 자신이었다. 이와 같은 생각은 다소 이기적으로 보일 수도 있겠으나, 메를로-퐁티가 인간을 ‘세계에로의 존재’로 보고 모든 경험과 판단은 그 자신의 신체, 즉 ‘몸’을 통해 하는 것으로 여겼듯이<sup>8)</sup> ‘나 자신’이 있지 않고서는 아무 것도 사유하거나 경험할 수 없기 때문이다. 따라서 지극히 개인적이고 주관적으로 보이는 ‘나 자신’과 그의 ‘일상’은 본인에게 있어 모든 사고와 인식의 출발점이 된다. 이는 앞서 말했던 생물체로서의 생명 유지를 위해 필수적인 메커니즘으로서의 ‘일상’이

8) 메를로-퐁티, M. (2002). **지각의 현상학**. 류의근 (역). 서울: 문학과 지성사.

라는 개념과 상통하는 부분이기도 하다.

그러나 여기서 말하는 ‘나 자신’이라는 것은 신체의 부분을 제외하고 나면 일종의 환상에 가까운 것이기도 하다. 당연한 사실이지만 모든 각각의 개개인은 평생에 걸쳐 주변 환경과 주변 사람들의 영향을 받으며 그의 성격, 취향 등이 형성되는 것이기 때문이다.

우리는 이제 텍스트가 하나의 유일한 ...의미를 드러내는 단어들의 행으로 이루어진 것이 아니라, 그 중 어느 것도 근원적이지 않은 여러 다양한 글쓰기들이 서로 결합하며 반박하는 다차원적인 공간이라는 것을 알게 되었다. 텍스트는 수많은 문화의 온상에서 온 인용들의 짜임이다. ...작가는 결코 근원적인 몸짓이 아닌 다만 이전의 몸짓을 모방할 뿐이다. 그의 유일한 권한은 글쓰기를 뒤섞거나 대립하게 하여, 그 중 어느 하나에도 의존하지 않게 하는 데에 있다. 그가 자신을 표현하고 싶다면, 적어도 그가 <번역하고자> 하는 내적인 <것>은 그 자체로서 이미 만들어진 사전일 뿐이라는 것을 알아야 한다. 사전 안에서 낱말은 다른 낱말을 통해서만 설명될 수 있으며, 또 그것은 무한하다는 것을.<sup>9)</sup>

텍스트는 직물을 뜻한다. 그런데 지금까지 사람들은 이 직물을 그 뒤에 다소간의 의미(진리)가 감추어져 있는 하나의 산물, 완결된 베일로 간주해 왔다. 이제 우리는 이 직물에서 지속적인 짜임을 통해 텍스트가 만들어지며 작업하는 생성적인 개념을 강조하고자 한다. 이 직물, 이 짜임새 안으로 사라진 주체는 마치 거미줄을 만드는 분비액을 토해 내며 약해지는 한 마리의 거미와도 같이 자신을 해체한다. 우리가 신어 사용을 좋아한다면, 우리는 텍스트론을 **거미학**(hyphologie. 그리스어 어원인 히포스[hyphos]는 직물·거미줄을 뜻한다)이라 정의할 수 있을 것이다.<sup>10)</sup>

---

9) 바르트, R. (1997). **텍스트의 즐거움**. 김희영 (역) 서울: 동문선. pp.32-33

10) 같은 책. p.111

인용된 바르트의 이 글들은 텍스트에만 적용 가능한 것이 아니라 다른 모든 예술작품에도, 심지어 인간 한 개인에게도 적용 가능하다. 앞서 말했듯이 사람은 그가 자라고 살아온 모든 환경적 영향으로 이루어져 있다. 다른 누구의 영향도 없는 온전한 개인이라는 것은 불가능한 것이다. 그리고 본인은 그러한 삶과 일상의 편린들을 캔버스에 옮기는 작업을 한다. 일상으로부터 이미지들이 채집된다는 것은 바로 그런 의미이다.

‘일방소통’에 전시된 작품들은 날개로 하나하나 완성된 것으로, 작가의 내부로부터 발생된 것이기보다는 앞서 말했던 일상 속에서 발견된 것으로서 작품 개별 간의 통일된 주제나 내용의 일관성은 찾아보기 힘들다. 일상이나 삶이 복잡적으로 여러 가지 상황과 경우들이 맥락 없이 혼재되어 있는 것과 마찬가지로 여러 다양한 글쓰기들이 서로 결합하며 반박하는 다차원적인 공간을 전시 공간 안에 구현해내고자 한 것으로 볼 수 있다. 사소한 일들과 거대한 사건들이 모여 삶을 만들듯이 작은 작품들이 한 공간 안에 모임으로써 하나의 전시를 만들어내는 것이다.

2007년 대구의 신라갤러리에서 열린 임자혁[도판1, 2]의 전시 서문에서는 일상 속의 이미지에 대한 본인의 생각과 유사한 개념을 찾아볼 수 있다.

임자혁은 종종 본인을 낚시꾼에 비유한다. 사냥이 특정한 주제를 염두에 두고 이를 좇는 행위라면, 낚시는 대개 낚시줄을 드리우고 알 수 없는 대상을 기다리는 일일 것이다. 물가에 앉아 있는 낚시꾼과 같이, 손에 드로잉 도구를 들고, 물 밑의 알 수 없는 이미지를 낚는 일에 즐거움을 느낀다. 도구를 선택함에 있어서도 일상에서 임의롭게 건져지는 재료들에 집중한다.

다시 말해 즉각적으로 건져 올려진 일상으로부터 그것의 일시적인 변화를 지속시키고자 한다. 대단하지 않은 작은 발명으로 재료들은 변형된다. 이러한 임의로운 창작행위로 작가는 작가 자신을 비합리적인 시스템 안에서 드러내는데, 이는 본인이 무언가를 기억하고 느끼며 생각하는 시스템과 유사하다. 한 순간의 정신적인 상태에 집중하면서, 비과학적인 형상화로 그 순간의 특정한 감정 및 잡념을 시각화한다. 결국 만드는 이미지들은 양감, 밀도, 무게, 그리고 긴장관계를 통해 본인에 관한 이야기를 한다.

임자력과 마찬가지로 본인도 특별한 주제를 찾는 것이 아니라 발견되고 떠오르는 이미지들을 발견하고 모으고 축적하여 기록하며 그것들을 이야기하는 형식으로 작업을 한다. 일상 속에서 발견된 이미지들이라 함은 실제 사물이나 사람, 사건, 상황일 수도 있으나 작가의 머릿속에 부유하는 모호한 어떤 것을 형상화시키는 것인 경우도 많다. 특정한 이미지를 정해놓은 상태에서 찾아다니는 것이 아니라, 삶을 살아가는 과정에서 저절로 발견되고 건져지는 이미지들을 단순히 수집하고, 이렇게 발견된 이미지들을 변형하고 걸러내 재구성하는 것이다.

한 뿔 보다도 작은 공간에 조은이 그리는 것은 일상의 다양한 이야기들이다. 그녀에게는 자신이 기르던 강아지에 대한 추억이나 남자 친구의 인상적인 머리 모양, 꿈에서 본 이미지 등이 모두 작품의 소재가 되는 것이다. 마치 하루 일과 중 기억나는 것을 그림으로 표현했던 일기가 완성되듯 조은만의 '그림일기'가 차곡차곡 쌓여 나간다.<sup>11)</sup>

---

11) '일방소통'전 서문, 이윤진, 2011

위의 글은 본고의 바탕이 된 본인의 전시 ‘일방소통’의 서문 중 일부분으로, 발견된 이미지에 대한 구체적인 예 몇 가지를 들고 있다. ‘그림일기’라는 표현에서 알 수 있듯이 이 작품들은 특별한 주제의식이나 주장이 있는 것이기 보다는 생각나고 떠오르는 것들을 기록하여 기억하고자 하는 측면이 강하다.

일기라는 것은 한 개인의 매일의 기록이며 그것이 반복적인 생활에 관한 것이든 특별한 어떤 사건에 관한 것이든 관계없다. 또한 매우 개인적인 것으로 비밀스러운 것까지 포함한다. 그럼에도 불구하고 본인의 경우, 의도한 바는 아니지만 결국 어떤 가상의 독자를 상정한 채로 글쓰기를 하게 된다. 따라서 일기조차도 완전히 솔직하게 쓰지 못하거나 애매모호한 표현들만 나열해놓을 때가 많아 시간이 지나면 자신도 무슨 내용인지 기억할 수 없게 되기도 한다.

본인의 일상이 기호화 되는 과정도 이와 유사하다. 때로는 직접적인 형태, 때로는 단순하고 축약된 기호와 같이 형상화 되지만 그것은 직접적인 사물이나 사건의 형태로 제시되지 않는 것이다.

일기에서 의도치 않게 상정된 가상의 독자는 작품에서 전달의 대상이 되는 미지의 관객을 상정하는 것과 같다. 남이 알아주길 바라는 것을 직접적으로 말하기 어려워하여 일부러 알아채기 쉽지 않은 모호한 표현을 의도하는 것이다.

## 2) 표현도구로서의 기호

본인은 학창시절에 학교에서 학우들로부터 따돌림을 당하여 혼자 그림을 그리며 놀기 시작했다. 이는 스스로를 위로하는 행위이기도 했지만 하고 싶은 말을 할 곳을 찾지 못해 어떤 방식으로든 이야기를 하려는 욕구의 발현이었다. 결코 어딘가에 가서 닿을 수 없는 표현인 것을 알고 있음에도 하지 않을 수 없었던 것이다. 이러한 출발점을 생각해보면 작품에서 나타나는 낙서에 가까운 단순한 형태와 때때로 삽입되는 의미 없는 형상 또한 자연스러운 것으로 볼 수

있다. 많은 낙서화가들이 그러했던 것과 마찬가지로이다[도판3].

당시에는 예술작품을 만들려 했던 것이 아니라 단지 언어 외의 다른 형태로 무엇인가를 표출하려 한 것일 뿐이었다. 보통 언어의 사용이라는 것은 그것을 들어주거나 읽어줄 누군가가 존재할 때에 의미가 있다고 생각했으나 그런 존재가 존재하지 않았기 때문이며, 다른 한 편으로는 단순히 다른 누군가에게 들키고 싶지 않은 혼자만의 것을 표현하고 싶었던 것이기도 했다. 이 이중적인 욕구를 해소하는 데에는 언어로 정의 내려지지 않은 상태의 다른 표현 도구, 본인에게는 낙서와 그림이 가장 적절했다.

### ① 언어의 불완전성

일찍이 소쉬르는 언어는 각 개인의 두뇌 속에 저장된 언어인상들의 총체라는 형태로 사회집단 내에 존재<sup>12)</sup>한다고 말한 바 있다. 언어는 기본적으로 의사를 전달하고 소통하기 위한 도구이며, 그러기 위해서 한 언어 공동체 안에서 어느 정도 강제되고 비슷하게 통일되어있기 때문이다. 그러나 본인은 앞서 말한 바와 같이 확실한 개념이 정해지지 않은, 소쉬르 식으로 말하면 모두에게 같은 청각영상-기의로 인식되지 못할 다른 방식의 기호를 필요로 했다. 그는 기호를 기표와 기의로 나누어 둘 사이의 떼어 수 없는 긴밀한 관계를 이야기 했지만 사실 그것들의 결합이 필연적이지 않으며, 기호 자체도 많은 것들의 차이를 배제한 채 편의상 사용되고 있다는 점을 들어보면 실제적인 것과 그것에 대한 개념, 또 그것에 대한 기호 사이에 얼마나 많은 것들이 누락되어있는 것인지 짐작해볼 수 있다.

이와 관련하여 니체의 **유고**에 수록된 ‘비도덕적 의미에서의 진리와 거짓에

---

12) 소쉬르, F. D. (2008). **일반언어학 강의**. 김현권 (역). 서울: 지만지 p.63

관하여'13)를 살펴보겠다. 이 글에서 니체는 대표적인 소통의 도구인 인간의 언어에 대하여, 최초의 감각이 어떻게 언어화 되고 개념화 되는지에 대해 말한다.

신경자극을 우선 하나의 영상으로 옮기는 것! 첫 번째 비유. 영상을 다시 하나의 음성으로 만드는 것! 두 번째 비유. 그리고 그때그때마다 영역을 완전히 건너뛰어, 전혀 다른 새로운 영역으로 들어간다. ...특히 개념들이 형성되는 것을 생각해보자. ...어느 정도 유사하기는 하지만 엄밀히 말해서 결코 동일하지 않은, ...것들을 동일하게 만듦으로써 생성된다. ...개념은 이와 같은 개별적 차이들을 임의로 단념함으로써, 즉 구별 짓는 차이들을 망각함으로써 형성되는 것이 확실하다.

...사실 산출된 영상에 대한 신경자극의 관계조차도 그 자체로 필연적인 것이 아니다. 그렇지만 만약 그 영상이 수백만번이나 산출되고 몇 세대에 걸쳐 많은 인류에게 유전되어서 마침내 전인류에게 그때마다 동일한 자극의 결과로 나타난다면, 이 영상은 결국 인간에게 마치 유일하게 필연적인 영상인 것처럼 그리고 산출된 영상에 대한 원천적 신경자극의 저 관계가 엄밀한 인과관계인 것과 같은 그런 의미를 지니게 된다. ...그렇지만 어떤 비유가 굳어지고 경직된다고 해서, 그것이 이 비유의 필연성과 배타적 타당성을 보장해주지는 않는다.14)

그는 자연적 신체에 따른 작용인 '신경자극'을 어떠한 절대적이고 초월적인 근거도 없는 감각이라고 보았다. 이는 디오니소스적인 음악적 기표의 단계로, 신경자극 자체는 그것을 감각한 당사자 외에는 그 누구도 똑같이 느낄 수 없다. 하지만 동일하거나 비슷한 자극들이 축적되고 전달되어 마치 그것이 절대적인 것처럼 생각하게 되는 것일 뿐이다.

---

13) 니체, F. (2001). **니체전집3: 유교(1870~1873년)**. 이진우 (역). (전 3권). 서울: 책세상. pp. 442-461

14) 같은 책. pp.448-454

여기서 말하는 ‘산출된 영상’은 소쉬르가 말하는 ‘청각영상’ 즉 ‘기의’와 비슷한 개념인데, ‘신경자극’이 한 번의 은유를 거쳐 회화적, 조형적인 기표로 변화된 상태이다. 이 이미지가 두 번째 은유를 거치며 감탄사와 같은 음성이 발생하고, 마지막 은유를 거쳐 마침내 비로소 개념을 가진 언어의 형태를 갖추게 된다. 문제가 되는 것은 바로 이 ‘은유·비유(Metapher)’의 과정이 불완전하고 불충분하다는 것으로, 이 때문에 처음의 신경자극과 마지막의 언어·개념 사이에는 필연적으로 간극이 생길 수밖에 없다.

결국 언어는 완전히 모든 것을 담지 못하고 있는 불완전한 상태이다. 니체는 손을 쓸 수 없는 화가가 자신의 영상을 노래로 표현하는 경우를 가정하며 이와 같은 행위가 은유의 과정들에 있는 영역들을 뒤바꿔놓음으로써 경험세계가 사물들의 본질에 관해 말해주는 것보다 훨씬 많은 것을 보여줄 수 있을 것이라고 했다. 즉, 예술은 불완전한 언어 외의 다른 것에, 신경자극에 호소하기 위한 것이고 그를 통하여 그 둘 사이의 간극을 폭로하는 행위인 것이다.

## ② 임의적 기호의 제시를 통한 ‘일방소통’

이와 같이 언어는 전달의 편의를 위하여 실제 우리의 감각과 경험의 많은 부분을 배제한 상태로 남아있다. 처음부터 ‘말하기’와 같은 방식으로 그리기를 시작했던 본인은 언어로 의사소통을 하는 과정에서 상당한 결핍을 느꼈으며 그 부족한 부분을 그리는 행위로 메우고자 하였다. 따라서 여기에서는 말을 들어주는 ‘청자’, 작품을 감상하는 ‘관람자’의 역할이 상당히 중요하다. 개인적 욕망에서 시작된 발화도 청자를 상정하지 않을 수 없다. 아무도 들어주고 봐주지 않는다 할지라도 작가 자신이 결국 자기 작품의 첫 번째 관람자이며, 발화자는 자기 말의 첫 번째 청자이기도 하기 때문이다.

다시 바르트로 돌아가 보자. 바르트는 **저자의 죽음**<sup>15)</sup>에서 독자와 청자가 바로 작품이 통일되는 장소라고 하였다.

최근의 한 연구<sup>16)</sup>는 그리스 비극의 구성상의 모호성을 밝혀주었는데, 그 텍스트는 이중적인 의미의 단어들로 짜여져 있어 각각의 인물들은 그 말들을 일방적으로 이해한다는 것이다(이 지속적인 오해가 바로 <비극적>인 것이다). 그렇지만 거기에는 각각의 말들을 그 이중성 속에서 이해하는 누군가가 있는데, 다시 말해 자기 앞에서 말하는 인물들의 귀먹음까지 이해하는 누군가가 있는데, 이것이 바로 독자라는 것이다(혹은 이 경우에는 청자). 이렇게 해서 글쓰기의 총체적 존재가 드러난다. 텍스트는 수많은 문화에서 온 복합적인 글쓰기들로 이루어져 서로 대화하고 풍자하고 반박한다. 그러나 [원문대로] 기에는 이런 다양성이 집결되는 한 장소가 있는데, 그 장소는 지금까지 말해 온 것처럼 저자가 아닌, 바로 독자이다. 독자는 글쓰기를 이루는 모든 인용들이 하나도 상실됨 없이 기재되는 공간이다. 텍스트의 통일성은 그 기원이 아닌 목적지에 있다.<sup>17)</sup>

단순히 본인의 의도가 얼마나 전달되었느냐에 중점을 두는 것이 아니라, 중의적이며 모호한 작품들도 결국 관람자 각자가 어떻게 받아들이느냐에 따라 다른 결과물로 정의될 수 있으며 들여다보는 사람이 많아질수록 더 많은 의미를 지닌 기호가 될 수 있도록 열려있는 상태로 둔다는 것이 중요하다.<sup>18)</sup> 모든 차이를 배제한 채 성립되어 있는 언어로써 개념을 말하는 것이 아니라 그 이전의

---

15) 바르트, R. (1997). **텍스트의 즐거움**. 김희영 (역) 서울: 동문선. pp.27-35

16) Jean - Pierre Vernant et Pierre Vidal - Naquet, 《고대 그리스의 신화와 비극 Mythe et tragédie en Grèce ancienne.》, Paris, 1972를 말한다. (역자 주)

17) 바르트, R. (1997). **텍스트의 즐거움**. 김희영 (역) 서울: 동문선. p.34

18) 그림에도 불구하고 관객이 전시된 모든 그림에 관심을 가지는 것은 아니며 특별히 인상적인 몇몇 작품들만 감상할 수도 있다. 이 점에 대해서도 바르트의 다음과 같은 말을 대입해볼 수 있겠다. "누가 프루스트를, 말자크를, 《전쟁과 평화》를 한 자 한 자 다 읽었던 말인가(프루스트의 행복—이 독서에서 저 독서로 우리는 결코 똑같은 구절을 건너뛰지는 않는다)?" (같은 책. p.59)

감각의 차원에서 이야기하는 것이기 때문에 애초에 단정 지을 수가 없는 것이기 때문이다. 말로 할 수 없는 좀 더 다양한 느낌들을 주고받으며 그로 인해 여러 다른 의미들이 생성되는 장 안에서 보다 더 직감적으로 전달하고자 하는 것이다.

언어에 대한 데리다의 관점에서 기표는 기의와 직접적인 관계가 없다. ...기표와 기의가 종이 한 장의 양면처럼 연관되어 있다는 소쉬르의 기호모델은 적절하지 못하다는 것이 드러난다. 기표와 기의 사이에는 어떤 고정된 구분이란 있을 수 없다. ...다시 말해 데리다는 우리가 기호를 읽을 때 의미가 즉시 명확하게 드러나지 않는다고 주장한다.

...테리 이글턴(Terry Eagleton)은 다음과 같이 설명한다. “기호에는 아무 것도 충분히 드러나지 않는다. 내가 말하거나 쓰는 것에 내가 늘 충분히 드러날 수 있다고 믿는 것은 환상이다. 왜냐하면 기호의 사용에는, 언제나 분산되고 분리되며 결코 그것 자체와 일치하지 않는 나의 의미가 수반되기 때문이다. 나의 의미뿐만 아니라 나 자신 또한 마찬가지로이다...”

...기표로부터 독립된 기의는 존재하지 않는다. 어떠한 의미의 영역도 그것을 가리키기 위해 사용된 표시로부터 유리될 수 없다. ...어떤 특정 기호도 어떤 특정 기의를 일컫는다고 간주할 수 없고, ...우리는 기표들의 체계를 탈출할 수 없다.<sup>19)</sup>

여기서 중요한 것은 우리가 기호를 읽을 때 의미가 즉시 명확하게 드러나지 않는다는 점과 기호의 사용에는 결코 그것 자체와 일치하지 않는 나의 의미가 수반된다는 점이다. 같은 기호에 대해서도 사람들이 각자 가지고 있는 이미지는 조금씩 다를 수밖에 없다. 기표가 절대적인 것이 아니라 자의적이듯이 기의

---

19) 사립, M. (2005). **후기구조주의와 포스트모더니즘**. 전영백 (역). 서울: 조형교육. pp.61-65

또한 어느 정도는 개인적인 것으로, 간단한 예로 ‘나무’라는 단어를 보고 떠올리는 나무의 모습은 각자 다 다르다는 것을 들 수 있겠다. 심지어 같은 사람이라 할지라도 상황과 때에 따라 매번 각각 다른 나무의 형상을 떠올리게 된다. 결국 간단히 말해서 본인의 작품은 언어나 상징처럼 사회적으로 약속된 의미가 있는 것이 아니라 일상 속에서 발견된 이미지를, 그 누구와도 약속한 바 없는 개인적인 기호로 제시한다.

아무리 멀리 떨어진 상태라도 실시간으로 얼굴을 보며 대화가 가능한 때에, 시대착오적으로 여겨질지라도 장소의 제약까지 있으며 비실시간으로 이루어지는 이러한 방식이야말로 본인이 의도했던 방식의 소통이다. 엄밀히 말하면 소통이 아니라 일방적인 전달에 가깝다. 위에서 말한 것과 같이 언어나 개념, 심지어 공동체 안에서 통일된 것으로 여겨지는 기호들마저 사람에 따라 그 의미가 완벽히 같지 않아 완벽한 소통이라는 것이 불가능할진대, 지극히 개인적인 소재와 주관적인 기호의 나열로 소통을 할 수 있을 것이라는 생각 자체가 환상이라고 생각하기 때문이다. 전시 제목인 ‘일방소통’은 바로 이러한 의미로서 지극히 개인적인 주제와 기호들을 그저 누군가에게 전하고 싶을 뿐이었다. 가볍게 스쳐지나가며 누구나 들을 수 있는 이야기는 비록 많은 사람들에게 전달될지 모르나 그 수준에서 끝나버리는 경우가 많을 것이다. 하지만 특정한 장소까지 찾아와 작은 그림을 들여다볼 정도의 사람이라면 조금 더 작가의 말에 귀 기울일 준비가 되어있기를 기대하고, 위에서 테리 이글턴이 말한 ‘나의 의미<sup>20)</sup>’가 존재하지 않는 새로운 기호들을 통하여 불가능하다 여겨지는 진정한 의미의 소통이 가능하기를 바라는 것이다.

### 3) 기호화된 형상들과 그 의미

---

20) 여기서는 관람자가 가지고 있는 그들의 의미를 말한다.

본인 작품들에는 픽토그램<sup>21)</sup>과 같은 단순하고 간략화 된 형상들이 많이 등장한다. 특히 사람의 모양으로 간결해진 경우 그것은 더욱 더 그것을 연상시킨다. 픽토그램은 그 형태적 특성뿐만 아니라 문자보다 조금 더 직관적으로 빠르게 의미 전달이 가능하고, 문자 체계 이후에 형성된 기호들임에도 언어 이전의 단계인 영상에 가깝다는 점에서도 본인의 작품들과 유사하다.

이것들은 일종의 기호로써, 일상 속에서 우연히 발견된 형상들, 발생한 사건에 대한 생각이나 순간의 인상 등이 기호화 된 것이다. 사람들은 구름이나 고인 물, 다 마신 커피 잔 바닥 등과 같은 우연적 형태들에서 익숙한 형상을 발견하거나, 벽지무늬와 같은 규칙적인 패턴에서 다른 이미지를 연상하기도 한다. 이와 마찬가지로 본인은 평소에 습관적으로 하던 낙서들 중 종종 의도치 않게 그려진 형상을 다시 새롭게 발견하고 나름의 의미를 부여한다. 반대로 지극히 개인적인 기호라는 그 모호함 때문에 이미 기호화되어 나온 것들은 관객에게 제시되면서 이미 작가가 담은 의미를 상실하기 시작하며, 관객은 작품에서 또 다른 것을 연상하고 발견할 수 있게 되고 작품은 결국 관객 안에서 새로 정의된다.

본인은 키스 헤링[도판4]의 작품들에서 볼 수 있는 단순화된 인간 형상들로 이루어진 낙서를 자주 해왔다. 이 형태는 어린 아이들의 낙서에서와 같이 사람임을 인지할 수 있는 가장 쉬운 형태이며, 별 다른 특징이 없어 특정한 누군가를 나타내는 것이 아니기 때문에 불특정한 익명의 인간을 표현하기 위한 가장 적절한 형태라고 보았기 때문이다. 이 형태들은 유기적으로 결합하거나 분해되기 쉽고, 다양한 상황 속에 놓아 응용하기에도 적절하다. 또한 동작에 따라서 인간이 아닌 다른 무언가를 연상시키게 되는 경우도 많은데 ‘낙하산 사람’[작품 3]의 형태처럼 작가의 의도로 상징화 된 경우도 있지만 <Heads up!>[작품4]과 같은 작품에서는 처음의 의도와 상관없이 전구 등의 다른 물체를 연상하게 되

---

21) 픽토(picto)와 텔레그램(telegram)의 합성어이다. 장소나 행위 등을 상징적으로 간략하게 형상화시켜 별도의 문자 없이도 그 의미를 쉽고 빠르게 인식할 수 있도록 만든 기호로써 그림문자라고 할 수도 있다. 문자 이전의 상형문자와 가깝게 여길 수도 있겠지만 픽토그램은 오히려 문자와 문명이 고도로 발달된 상태에서 발생한 또 다른 차원의 문자라고 봐야 할 것이다.

기도 한다.

인간의 형상이 나타나지 않는 작품들은 그 내용이 덜 은유적이며 실제의 모델이 있는 경우가 많다. 다만 생략, 색상의 변형, 단순화 등으로 <이경환>[작품5]과 같은 작품의 경우와 같이 추상적으로 보이기 쉽다. 생뎡쥐페리의 소설 <어린왕자>에 나오는 ‘코끼리를 삼킨 보아뱀’을 어른들이 보고 모자라고 했던 것과 비슷한데, 누군가의 머리모양으로 완성된 초상인 이 작품을 많은 사람들이 ‘하마’나 ‘돌고래’ 등의 동물 모양으로 읽어냈다.

은유적이고 추상적인 내용은 오히려 인지하기 쉬운 직접적인 형상으로 표현되고, 반대로 직접적이고 실재에서 발견된 것들은 오히려 더 추상적인 형상으로 나타나게 되는 것이다.

이 두 경우의 공통점은 작가의 의도와 상관없이 관객이 그것을 자유롭게 연상해낸다는 점과 작가의 의도에 대한 직접적인 힌트가 작품 제목에 들어있다는 점이다. 관객은 이미지의 의미를 나름대로 정의한 후 제목을 통해 작가의 의도 또한 짐작할 수 있게 된다.

## 2. 이미지의 조형적 표현

### 1) 기법과 색채

앞서 예를 들었던 키스 헤링 등의 작품에서 볼 수 있는 굵고 단단하고 각진 선들과 상반되게 본인의 작품들에는 곡선적이고 유연한 유기적인 형태의 선들이 주로 사용된다. 또한 낙서와 비슷한 형상이라고 해서 재료들이 흐르고 튀는 대로 자연스럽게 자유롭게 두는 것이 아니라 여러 번 겹쳐 덧칠하며 채색하는데, 이 과정에서도 테이핑이나 마스킹은 전혀 하지 않음으로써 자세히 들여다

볼 경우 단순한 형태에서 느껴지는 가벼움과 노동과 시간이 집약된 붓질의 무거움이 동시에 존재하게 된다. 또한 반복된 붓질로 쌓인 물감은 캔버스 평면 위에 두께를 만들어 평면적인 형태에 환영이 아닌, 알지만 실질적인 입체감을 부여하는데 이러한 상반되는 표현들이 동시에 나타나는 점은 작품 내용들의 이중성, 중의성과도 잘 맞는다.

작은 작품 크기 탓에 지나치게 많은 색을 한 작품 안에 구성하는 일은 드물며, 한 화면에 유사한 계열의 색상을 배치하여 미묘한 차이들을 보여주는 경우가 많다[작품4, 6, 7, 8]. 한 화면 안에 다양한 많은 색상들이 사용되는 경우에도 각 색상이 매우 적은 면적을 차지하는 것이 대부분이다.

<누구나 그 안에 누군가가 있다[작품6]>에서 사용된 색채는 작가가 만든 것이 아니라 레디-메이드로 이미 존재하고 있는 물감들 중 분홍색 계열들만 골라 사용한 것이다. 날개로 있을 때는 전부 비슷한 분홍색으로 보이지만, 바탕색과 근접색에 따라 주황색으로, 보라색으로, 밝은 색으로, 칙칙한 색으로 보이기도 한다. 이 작품은 색상환과 같이 유사계열들로만 이루어져 있으며 원형으로 된 전체 구성 또한 색상환을 연상시키기도 하는데 이 같은 경우는 그림의 전체적인 통일성을 유지하기 쉽다. 동일 계열 색채의 사용은 비슷한 듯 다른 그림 속의 인간 형상들이 표현하고자 하는 내용과도 적절히 어울린다고 판단하여 이러한 색상을 선택하였다.

그러나 대부분의 경우에는 이와 같이 의도한 것 보다는 직관적으로 선택되는 색상을 사용한다. 의미를 부여하고 계산하며 선택하는 것이 아니라 순간순간의 기분이나 상태에 따라 색을 선택하는 일이 대부분이다. 색채심리학이라는 분야가 있을 만큼 색에 따른 감정과 신체의 반응은 사람의 심리, 정서와 밀접한 관련이 있으며 이 같은 과정에 본인만의 특별한 무언가가 있는 것이 아니라 일반적이고 평범한 것이다.

…흰색을 포함하는 무채색이 유채색에는 분명히 다른 의미가 나타났기 때문이다.

한마디로 말하면 빨강이나 파랑 등 유채색을 고를 때에는 회로애락 등 일상적인 감정이 반영된 것이 많다. 그런데 흰색이나 검은색 등 무채색의 경우에는 자신의 감정을 억제하거나 또는 방기(放棄)하는 상황이 많다. …물론 이것은 좋다 나쁘다를 말하는 것은 아니다.<sup>22)</sup>

인용구에 대한 단적인 예로 심리적으로 매우 불안했던 초창기에는 원색들을 마구잡이로 한 화면 안에 사용해 오다가 모든 것에 지쳐버렸던 어느 순간부터는 거의 모든 색에 회색을 섞어서 톤을 다운시켜 사용했으며 최근에는 한 화면 안에서 사용되는 색의 숫자들을 제한하거나 비슷한 계열 색상들 위주로 구성하여 전보다는 조금 더 계산된 색채를 사용하여 더욱 더 단순화시켜가고 있다는 것을 들 수 있다.

매 순간 끌리는 색상들을 분석해내기 보다는 자연스럽게 끌리는 색을 선택하는 방법은 일상에서 와 닿는 이미지와 내용을 선택하여 작품에 옮기는 방식과도 유사하다.

## 2) 작품 크기와 그에 따른 설치 방법

본인 작품에서 가장 특징적인 부분은 앞서 언급한 기법이나 색상 등 보다는 15cm의 정사각형이라는 작품의 크기와 형태이다. 보통 작은 그림들이 동일한 크기로 다수 제작된 경우 날개의 개체들이 다수 모여서 큰 작품을 이루는 경우가 많다. 크기가 작은 그림은 큰 그림들에 비해 낮은 평가를 받기도 하며, 작은 작품 하나로는 주목을 끌만한 힘이 부족하다고 여기기 때문에 여러 개를 묶어

---

22) 스에나가 타미오 (2001). **마음을 치유하는 컬러 테라피 색채심리**. 박필임 (역). 서울 : 예경

서 커다란 하나의 작품으로 만드는 것이다. 하지만 본인은 작은 그림일지라도 큰 그림과 동일한 가치를 지니고 있으며 날개 하나하나가 의미 있는 것이라고 생각하여 작품을 설치할 때도 작은 크기에 맞춰 특별히 균집을 만들지 않았다. 오히려 반대로 작품들 사이의 간격을 더 넓히고 여백을 많이 두어 그림의 작은 크기를 강조하는 디스플레이를 시도하였으며, 이는 그림 날개에 대한 관심을 높여 관람자가 개개의 작품들을 하나하나에 집중하게 하는 효과를 의도한 것이다.

그러나 캔버스 몇 개를 조합하여 작품 자체를 확장하는 경우가 없는 것은 아니다. 날개의 작품들 하나하나가 중요하기 때문에 그들을 개별적으로 설치한다는 것에 반하는 개념으로 볼 수도 있을 것이다. 그러나 그 내용과 형식상 그림 자체가 서로 이어지거나 같이 놓여야만 하는 경우에 2, 3점의 캔버스를 하나의 시리즈로 구성하기도 한다. 가로로 길게 줄지어 늘어서있는 형상을 그린 <Heads Up![작품4]>과 같은 작품이 바로 그 예가 될 수 있다.

정사각형이라는 것이 이와 같은 조합에 유리하게 작용한다. 일반적으로 이상적인 비율을 이야기할 때 그리스시대의 황금비율 등을 예로 들곤 하며, 실제로 작업을 하는 과정에서 주변에 설문을 구했을 때에도 직사각형의 캔버스를 더 편안하게 느끼는 사람이 많았다. 또한 기본적으로 정해져있는 캔버스 사이즈들 또한 비율이 조금씩 다를 뿐 모두 직사각형이다. 하지만 본인은 어느 면이라도 같은 길이인 것을 훨씬 안정적으로 느끼며 멀리서 보았을 때 점 하나 찍힌 것처럼 보이는 구성을 하거나 다른 그림들과 연결하는 작업을 할 경우에도 정사각형인 편이 더 유리하다고 본다.

15cm라는 길이 자체가 중요한 것은 아니나, 이 사이즈는 본인의 손 한 뼘보다 작아 한 손에 들어옴과 동시에 5단위로 떨어지는 숫자라는 점이 좋아 선택했다. 이 크기를 발견할 수 있는 또 다른 곳은 바로 '일방소통'전 도록이다. 일반적으로 대부분의 사람들은 당연히 도록에 실린 그림보다 실물이 훨씬 클 것이라고 기대한다. 이 크기가 전시장 벽에 걸려있을 때는 작아 보이지만 도록에

실렸을 경우에는 전혀 그렇지 않다는 점도 이 같은 판단에 더 확신을 주게 할 것이다. 하지만 이번 전시의 경우 실제 작품의 크기와 도록에 실린 작품 사진의 크기가 동일했다. 도록 제작 과정에서도 크기가 변형되지 않고 그대로 유지된다는 것은 이 크기를 다시 한 번 강조하는 것임과 동시에 관람자와의 소통 가능성을 다시 한 번 기대하는 것이기도 하다.

이 작은 크기의 정방형 캔버스들로만 구성되었던 ‘일방소통’전은 멀리서 전체적으로 보면 벽면에 작은 점들이 찍혀있는 것 같은 형상이며 이는 하나의 화소처럼 보이기도 한다. 같은 크기의 작품들이 같은 높이로 전시장 벽면 전체를 두르고 있는 형상은 미니멀리즘 조각과도 유사한 점이 있다. 자세히 들여다보며 내용을 파악하려하지 않는다면 이것은 단순히 같은 크기의 입체들이<sup>23)</sup> 간격만 달리 하여 나열된 것으로 볼 수 있기 때문이다. 작품에서 하나의 단위적인 형태가 반복적으로 나타남으로써 무한대를 표현할 수 있다는 점에서 캔버스 하나하나를 미니멀리즘적인 유닛으로 여길 수도 것이다.

이는 작품 하나하나의 개성과 독창성을 주목하게 만들고자 하는 시도로서의 디스플레이와, 같은 크기를 같은 높이로 나열함으로써 오는 동일요소의 반복이라는 미니멀리즘적인 특징, 이 두 가지 상반된 개념을 한 전시 안에서 동시에 보여주고자 하는 것이었다. 이러한 형식적 통일은 내용적 측면에서 큰 주제의 틀 없이 선택되는 각각의 소재들을 하나로 묶어주며 동일한 방식으로 다양한 내용을 무한대로 확장하여 표현해낼 수 있게 한다.

#### 4. 개별 작품 분석

---

23) 캔버스의 틀 자체가 높이를 지니고 있다는 점, 그 높이를 포함하여 캔버스 전면만이 아니라 뒷면을 제외한 모든 면을 작품에 이용하였다는 점을 생각해보면 이를 단순히 벽에 걸린 평면일 뿐만이 아니며, 벽에서부터 3차원으로 전진해 나온 입체라고 볼 수 있다.

1) 천안함, 15x15cm, 캔버스에 아크릴릭 채색, 2010 [작품1]

앞서<sup>24)</sup> 언급한 바와 같이 이 작품은 일반적인 개념에서는 일상이라고 정의하기 어려울만한 큰 사건을 바탕으로 제작되었다. 이는 2010년 서해안에서 어떠한 이유로 군함이 반으로 쪼개져 침몰한 사건으로 구조작업과 사후처리 등의 과정에서 많은 논란을 낳았다. 본인은 이 과정에서 정치권의 누구도 진정으로 그 젊은 목숨들을 생각하지 않고 있으며 그들의 죽음이 무의미하고 불필요한 것이었다고 생각하여 이러한 그림을 그렸다. 생명이 정치적으로 이용되는 것에 반대하는 의미로서의 정치성을 띄고 있는 작품으로 볼 수 있다.

배라고 생각되지 않을 만큼 단순화된 형태가 반으로 쪼개지며 유령과 같은 형상들이 빠져 나오는 이미지를 담고 있다. 전체적으로 심해를 연상시키는 푸른 색상들을 사용하였으며 유령 형상들은 이에 대비되는 붉은색 선으로 그려 그들을 강조하였다.

2) Rice Noodle, 15x15cm, 캔버스에 아크릴릭 채색, 2009 [작품2]

이 작품은 기록의 역할을 하는 단순한 그림일기 성격이 강한 그림으로, 어느 날 길을 걷다가 쌀국수가 먹고 싶어져 혼자 식당에 들어가 국수를 기다리는 동안에 드로잉 하였던 것이다. 먹고 싶던 음식을 기다리는 동안의 기쁨과 설렘이 국수에 들어가는 재료들인 숙주, 고추 등을 하나하나 떠올리고 나열하는 방식으로 그려졌다.

3) Parachute Men, 15cmX15cm, 캔버스에 아크릴릭 채색, 2010 [작품3]

이 그림은 발견된 형상에서 출발한 작품이지만 그것이 발견된 장소가 실제

---

24) 본고 p.6

장소나 공간이 아니라 본인의 드로잉이다. 인간 형태를 낙서하다가 우연히 나온 이 형태가 마치 낙하산처럼 보여 이 같은 제목을 붙였다.

이 익명의 인간 군상은 무개성과 익명성 속에 살고 있는 오늘날의 사람들을 대변하는 것으로 볼 수 있다. 날아가는 것처럼 보이나 사실 한정된 자리에 떠 있을 뿐인 것이다. 이 형태를 첫 번째로 캔버스에 옮겼을 때는 좀 더 직접적으로 낙하산이라는 것을 알아볼 수 있도록 손과 발 부분에 끈을 그려 넣었고, 그 끈이 끊어져 나폴대는 낙하산도 있었다. 이는 그 틀에서 벗어나려는 노력, 약간의 자유가 부여된 것으로도 볼 수 있지만 만약 그 끈이 모두 끊어진다면 알 수 없는 곳으로 날아가 버리거나 땅으로 떨어져버리게 되어 더 이상 제대로 된 경로에 있을 수 없게 되어버리는 것을 의미할 수도 있다. 오히려 낙하산으로서의 자유롭기보다는 두렵고 위험한 것일 수도 있는 것이다. 이러한 이중적 형태(사람/낙하산)와 이중적 내용(자유/위험)을 한 가지 형태 안에 중의적으로 담고자 하였다.

#### 4) Heads up!, 각 15cmX15cm, 캔버스에 아크릴릭 채색, 2010 [작품4]

앞서 여러 번 언급된 이 작품은 본인 작품의 특징들인 인간형상과 우연히 발견된 이미지, 유사계열 색상, 여러 점이 합해진 시리즈라는 것을 모두 갖춘 작품이다. 이는 머리 위로 둥글게 팔을 올린 인간 형상을 만들어본 것이었으며 사람들은 전구, 방울 등 다른 형상들을 상상해냈다. 본인이 처음 생각한 것은 줄지어 발레를 하는 사람들의 형상이었고, 따라서 가로로 길게 늘어 선 프레임 을 필요로 하였기 때문에 기존의 캔버스 세 개를 연결하여 구성하였다.

#### 5) 이경환, 각 15cmX15cm, 캔버스에 아크릴릭 채색, 2010 [작품5]

발견된 이미지를 그대로 표현한 대표적인 작품인 <이경환>은 본인의 남자친

구의 머리모양이었다. 양쪽이 대칭적으로 보임에도 왼쪽에서 볼 때와 오른쪽에서 볼 때의 모양이 약간 다른 점이 흥미로워 선택하게 된 소재이다.

연노랑과 연보라라는 보색에 가까운 색상을 선택하여 마주보는 두 쌍의 그림이 서로 반전된 것처럼 보이도록 표현하였으며 바탕이 되는 부분은 평평하게, 중앙에 삽입된 이미지는 가까이서 들여다보았을 때 인식할 수 있을 만큼의 마띠에르를 주어 표현하여 다른 색깔임에도 질감은 같아 보일 수 있도록 표현하였다. 이는 대칭처럼 보이지만 대칭이 아닌 소재의 특성을 살리기 위한 선택이었다.

그 사람 전체를 그린 것은 아니지만 모델에게서 가장 특징적인 부분을 잡아낸 일종의 초상화로 여겼기 때문에 제목은 그의 이름 그대로를 가져와 붙였다.

6) 누구나 그 안에 누군가가 있다, 15x15cm, 캔버스에 아크릴릭 채색, 2010  
[작품6]

이 작품은 어떤 사람이나 그 안에 누군가가 있다는 다소 추상적이고 여러 가지로 해석할 수 있는 애매한 내용인데, 어떤 이는 인간 형태 안에, 어떤 이는 밖에 누군가를 가지고 있다. 또 그저 온전히 스스로만 존재하는 형태도 있는데, 본인의 많은 그림들 안에서 이렇게 주변의 것들과는 혼자만 약간 다른 캐릭터를 많이 찾아볼 수 있다. 이런 형상들을 항상 의도하고 있는 것은 결코 아닌데, 청소년기의 트라우마로 인해 무리와 함께 있더라도 결국 본인은 제대로 섞이거나 그들과 같아질 수 없음을 자주 실감하는 작가 본인 스스로의 무의식을 반영하고 있는 것이라고 생각한다.

본고 19쪽에서 간단하게 언급했듯이 색상환을 연상시키는 원형구도가 유사 계열의 색상들로만 구성하기에 적절하다고 판단하여 분홍색 계열의 색들로만 구성하였다.

7) Pyramid, 15x15cm, 캔버스에 아크릴릭 채색, 2010 [작품7]

Skydive, 15x15cm, 캔버스에 아크릴릭 채색, 2010 [작품8]

사람 형상들을 가지고 여러 가지 자세를 시도해보던 중에 나온 작품들이다. <Pyramid>는 양쪽 다리를 머리 위로 올린 자세와 그것을 목 뒤에 걸친 두 가지의 자세를 한 사람들이 피라미드를 쌓고 있는 모습을 형상화 시킨 것이었다. 이와 같은 자세는 일반적으로 만화나 영화 등에서 요가 자세를 우스꽝스럽게 표현할 때 자주 나오는데, 그런 과장된 포즈와 서커스에서나 볼 수 있을 인간 피라미드를 결합시켰다. 기괴할 수 있는 내용을 극도로 단순화시켜 전혀 다른 느낌을 주는 이미지로 바꾼 것이다.

<Skydive>의 경우는 단순히 사람들끼리 손을 잡고 누워있는 모습을 드로잉하다가 한 가지 색으로 채도만 달리 채색하여 마치 공기원근법과 같은 느낌을 줄 수 있도록 하였다.

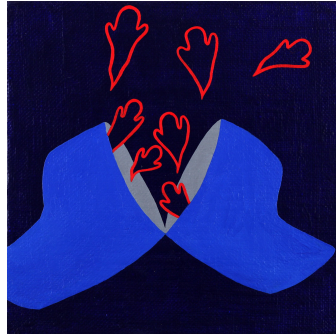
8) Burning Men, 15cmX15cm, 캔버스에 아크릴릭 채색, 2009 [작품9]

Waving Men, 15cmX15cm, 캔버스에 아크릴릭 채색, 2010 [작품10]

<Burning Men>은 월드컵 등과 같은 행사에 수많은 사람들이 모여 만세를 하는 광경을 보고 마치 사람들이 불타오르는 것 같은 느낌을 받아 인간 형태들을 모아 불이 타는 듯한 모양을 그려본 것이었다. 한 가지 형태에 두 가지 이상의 의미를 집어넣거나 발견하게 하는 데 흥미를 가지고 있는 본인의 작업에 있어 중요한 계기가 되었던 작품이다.

<Waving Men>은 <Burning Men>과 반대되는 물의 이미지로 과도치는 인간 형태들을 나타내 보았다. 스포츠 경기에서 과도타기 응원을 하는 것을 연상시키기도 한다. 불과 물이라는 흔히 반대로 비유되는 이미지들을 같은 상황에 대입하여 선과 면이라는 다른 방식으로 표현한 작품들이다.

## 작품 사진



[작품1] 천안함, 15x15cm, 캔버스에 아크릴릭 채색, 2010



[작품2] Rice Noodle, 15x15cm, 캔버스에 아크릴릭 채색, 2009



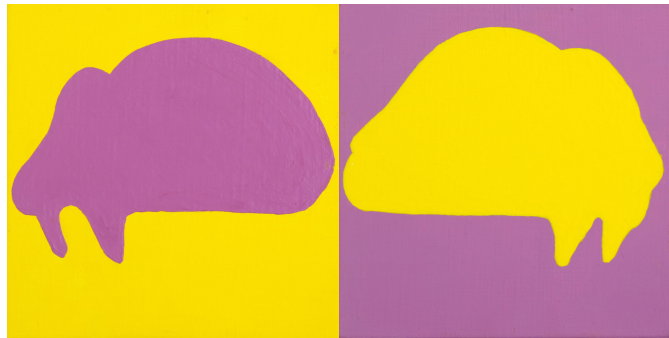
[작품3] A Crowd of Parachute Men, 15x15cm, 캔버스에 아크릴릭 채색,  
2010



[작품4] Heds up1, 15x15cm, 캔버스에 아크릴릭 채색, 2010

Heds up2, 15x15cm, 캔버스에 아크릴릭 채색, 2010

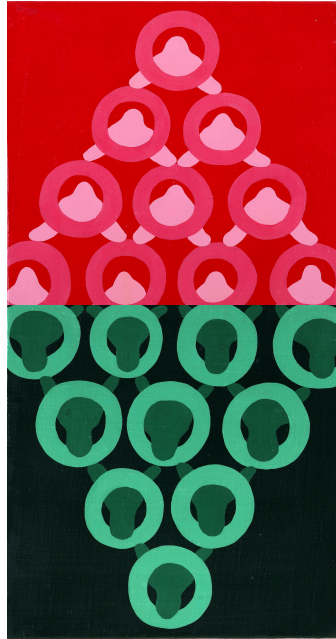
Heds up3, 15x15cm, 캔버스에 아크릴릭 채색, 2010



[작품5] 이경환(좌), 15x15cm, 캔버스에 아크릴릭 채색, 2010  
이경환(우), 15x15cm, 캔버스에 아크릴릭 채색, 2010



[작품6] 누구나 그 안에 누군가가 있다, 15x15cm, 캔버스에 아크릴릭 채색,  
2010



[작품7] Pyramid1, 15x15cm, 캔버스에 아크릴릭 채색, 2010  
Pyramid2, 15x15cm, 캔버스에 아크릴릭 채색, 2010



[작품8] Skydive1, 15x15cm, 캔버스에 아크릴릭 채색, 2010  
Skydive2, 15x15cm, 캔버스에 아크릴릭 채색, 2010



[작품9] Burning Men, 15x15cm, 캔버스에 아크릴릭 채색, 2009



[작품10] Waving Men, 15x15cm, 캔버스에 아크릴릭 채색, 2010



[작품11] '일방소통'전 설치 장면

### Ⅲ. 결론

본고는 석사학위 청구전 ‘일방소통’을 바탕으로 하여 본인의 작품세계를 설명하고 전달하고자 하는 데 그 목적이 있었으며, 전시된 작품들을 크게 형식적 측면과 내용적 측면으로 나누어 보는 방법으로 본인 작업의 큰 키워드인 일상과 기호가 그것들을 어떻게 아우르는지를 분석해 보았다.

먼저 우리가 흔히 평범하고 지루한 것으로 여기는 일상을 새로 정의했다. 우리가 흔히 일상에서 벗어났다고 여기는 사건들 또한 생물학적 신체를 유지하기 위한 필수적 활동인 일상을 바탕으로 하고 있으며, 사건이 일어남과 거의 동시에 그것들이 일상 안으로 유입되어 들어와 결국 일상 자체가 되므로 본인은 일상이라는 단어를 삶 그 자체와 같은 것으로 보고 사용하고 있다는 것이다. 그러므로 본인이 발견하고 수집하는 이미지들—그것이 실제로 존재하는 것이든, 머릿속에서 부유하는 모호한 형상이든, 자동기술적인 낙서와 같은 드로잉으로부터 나온 것이든—은 전부 ‘일상’으로부터 왔다고 할 수 있다.

다음으로는 니체의 미학을 통해 예술 창작 활동에 대한 본인의 내적 동기를 분석하였다. 본인 작품은 누군가에게 이야기하고 싶어 하고 누군가가 들어주었으면 하는 평범하고 소소한 바람으로부터 발현된 것으로 그 형식들은 말하고자 하는 내용보다는 전달 자체를 위한 형식을 취하게 되었다. 간단히 말하면 ‘일상’에 대하여 누군가에게 이야기하고 싶은 욕구가 발현된 것이다. 본인에게는 ‘관람자’의 존재가 기호 전달의 대상으로서 매우 중요하다. 작품을 해석하고 그로부터 이야기를 이끌어내는 것은 결국 관객이라는 점에서 바르트의 ‘저자론’과도 상통하는 부분이 있었다.

단순화된 형상, 작은 크기 등의 형상은 바로 이런 점과 밀접한 연관이 있다. 앞서 말했던 일상적 내용들이 작품 내에 나타날 때 그 단순화와 추상화로 관람자가 각자 판단하고 상상하는 장이 열리게 된다. 또한 작품의 크기를 작게 하

고 그림이 서로에게 방해가 되지 않도록 간격을 넓혀 관람자가 각 작품에 집중하여 작가에게 귀 기울일 수 있도록 하였다.

안과 밖, 사실과 거짓 등이 뒤바뀌거나 동시에 존재하는 등 중의적인 내용이 많은 내용적 특성과 비슷하게 형식적으로도 정 반대의 것들이 나타나는데, 같은 크기의 작품들이 동일한 높이로 나열되어 반복되는 것처럼 보이는 미니멀리즘 조각 같은 설치, 그림에도 불구하고 개개의 작품들 하나하나 모두 다른 내용을 담고 그 내용에 집중하기를 유도하는, 미니멀리즘에 상대되는 개념이 같은 형식 안에 담겨있다.

지금까지 본인의 작업은 다분히 개인적인 욕구에서 시작된 창작행위였다. 하지만 큰 주제로 커다란 담론을 담는 작업들 또한 한 사람의 다분히 개인적인 가치판단으로부터 출발할 수밖에 없기 때문에 결국 어떠한 경우라도 자기 자신의 삶과 일상을 벗어나서 생각할 수 없다. 일상이라는 넓은 범위의 주제는 인간사의 어떠한 분야도 포괄할 수 있기 때문에 본인이 앞으로 작업을 해나가면서 좀 더 특정한 부분에 관심을 가지고 작업을 하게 될지라도 얼마든지 적용이 가능한 개념이 될 수 있다는 것, 비록 이상적 의미에서의 완전한 소통은 불가능할지라도 끊임없이 무언가를 표현하고 전달하려는 행위 자체가 소통에 대한 갈망을 일정 부분 채워줄 수 있다는 것을 말하고자 하였다.

## 참고도판



[도판1] 임자혁, 구름 속의 뼈, 드로잉 및 페인팅 설치, 브레인팩토리  
설치장면, 2005



[도판2] 임자혁, 우울한 귀, 벽에 오린 드로잉·연필, 2006



[도판3] Jean-Michel-Basquiat, Untitled, Reproduction Oil Painting,  
88.9x111.7cm, 1981



[도판4] KeithHaring, Untitled, 80x60cm,  
Reproduction in Fine Art print on a heavyweight satin finished Art paper,  
1984

## 참고문헌

- 니체, F. (2001). **니체전집3: 유고(1870~1873년)**. 이진우 (역). (전 3권). 서울: 책세상.
- 마페줄리, M. 르페브르, H. 외. (1994). **일상생활의 사회학**. (박재환, 일상성·일상생활 연구회 엮음) 서울: 한울 아카데미.
- 메를로-퐁티, M. (2002). **지각의 현상학**. 류의근 (역). 서울: 문학과 지성사.
- 바르트, R. (1997). **텍스트의 즐거움**. 김희영 (역) 서울: 동문선.
- 사립, M. (2005). **후기구조주의와 포스트모더니즘**. 전영백 (역). 서울: 조형교육.
- 사르트르, J. P. (2009). **변증법적 이성비판 1**. 박정자, 변광배, 윤정임, 장근상 (역). 서울: 나남.
- 소쉬르, F. D. (2008). **일반언어학 강의**. 김현권 (역). 서울: 지만지
- 스에나가 타미오 (2001). **마음을 치유하는 컬러 테라피 색채심리**. 박필임 (역). 서울 : 예경
- 에텐서, T. (2008). **대중문화와 일상, 그리고 민족 정체성**. 박성일 (역). 서울: 도서출판 이후.
- 후쿠즈미 렌.(2006). **슈퍼 플랫의 오리엔탈리즘 비판 - 일본 현대미술계의 사례를 통해서**.
- Lalivie D'Epina, C. (1983). *La vie quotidienne, Essai de construction d'un concept sociologique et anthropologique*. (Vol.LXXIV). Paris: Cahiers Internationaux de sociologie.

# Abstract

About possibility of the common communication

by random symbols

CHO, Eun

(Supervisor Han, Man Young)

Dept. of Western Painting

Graduated School of

Sungshin Women's University

This paper is based on my solo-exhibition, "One-sided Communication" from March 30 to April 5, 2011. As shown in the title of the exhibition, the main subject is about communication, which derived from a negative perspective that showing an individual in a subjective manner, it would prevent an effective inter-communication. It is related to Nietzsche's aesthetics. According to his theory, innervations go through three metaphors before they come out as a language and the desire to bring what is left during this process ultimately makes art. The purpose of art making comes from the desire to speak

about something that cannot be described in any language, and it has not changed until now.

Although simple shapes that imply pictograms are seen in my work, they look unclear and do not represent certain meanings. Dual representation, ambiguous descriptions, exaggerated simplicity or omission might be the reason to show this ambiguity, and I believe this can be found in unclearness in communications as well. Even though the shapes show ambiguity that cannot be expressed by any language, they cannot bring pure original intention since the outcomes are not initial forms of as innervations.

My work talks about my daily life. Usually, daily lives can be interpreted as typical daily routines. But to me, daily life is the life. From insignificant and repetitive happenings to special incidents, they are all considered as part of everyday life. Therefore, all my experiences from huge events to small thoughts, jokes, or randomly founded images can be subjects of my work, and I define them as "daily life".

The exhibition, "One-sided Communication" includes several paintings on 15cm-square canvases. The dimension perfectly fits into my original intention of hoping that one would listen to my story closely. Usually, viewers who stand in front of a huge painting tend to have more space to see the whole picture rather than looking at each detail. On the contrary, I displayed small paintings with enough distance to bring more questions on

the work and to allow viewers to look at each painting up close. As a viewer with more interest in the work looks into the paintings with one's own eye level, she/he will focus on the artist's voice and will interpret it in her/his own way.

In my opinion, communication is not just about delivering certain messages, but it is more like a fantasy. The exhibition was titled "One-sided Communication" because communication can only be one-sided even though we always want an inter-communication. The point I tried to make through this exhibition was that my words could necessarily not mean anything, but rather they are a mere hope of a possibility of the communication that comes from the action of throwing out my words.