



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

김 용 식 교수지도  
석사학위 청구논문

현대 사회와 인간의 관계에 의한  
자아의 외상 연구  
-본인의 작품을 중심으로-

2012

성신여자대학교 대학원  
서양화과  
이연미

현대 사회와 인간의 관계에 의한  
자아의 외상 연구  
-본인의 작품을 중심으로-

김 용 식 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2011년 11월

성신여자대학교 대학원  
서양화과  
이연미

# 인 준 서

이연미의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 \_\_\_\_\_ 이 춘 욱 \_\_\_\_\_ (인)

심사위원 \_\_\_\_\_ 박 영 근 \_\_\_\_\_ (인)

심사위원 \_\_\_\_\_ 조 병 왕 \_\_\_\_\_ (인)

성신여자대학교 대학원

## 논 문 개 요

본 논문은 2008년부터 2011년까지 진행한 작업들 중 2011년 5월에 있었던 개인전 ‘Color me by your color’ 전에 전시된 작품을 중심으로 작품들의 이론과 형식적 배경을 기술한 것이다.

현대 사회의 모든 인간은 예외 없이 타자나 외부 세계와 긴밀한 영향을 주고 받으며 관계를 맺고 살아가고 있다. 현대인은 영향을 주는 동시에 영향을 받는 자로서 존재한다. 개별 존재의 자아는 결국 외부-타인과의 관계, 본인이 처한 환경, 살아가면서 받아들이는 수많은 정보와 교육-로부터 만들어지는 것이며 이러한 관계로부터 벗어나는 것은 불가능하다. 그리고 그러한 관계 속에서 인간은 자신의 자아를 외부 세계로부터 부여받는다. 모더니즘에서 인간이 태어나면서부터 절대적인 주체로 존재했었다면, 포스트 모더니즘에 이르러서는 개개인의 주체성은 물론 작가주체와 나아가 예술작품조차 작가의 손에서 벗어나 외부 세계에 존재하는 타인에 의해 그 의미가 좌우되는 것으로 변화되었다. 그러한 자아인식의 변화는 결국 현대인에게 지울 수 없는 외상(外傷)을 입히게 되었는데, 여기서 말하는 외상이란 정신분석학 용어으로써 개인이 어떤 충격적인 경험을 겪게 되었을 때에 갖는 심리적인 고통을 뜻한다. 외부에 존재하는 자신의 모습과 내부의 자아 간의 충돌이나 괴리를 느끼는 것은 이제 더 이상 낯선 일이 아니며, 그러한 현상에 의해 외상에 노출되는 현상도 흔히 일어난다. 지속적인 외상은 인간의 심리적인 변화는 물론 태도와 가치관의 변화로까지 이어지게 된다.

본인의 외상 또한 끊임없이 외부 세계에서 받는 영향으로 본인의 자아를 만들어온 것에 존재한다. 그리고 거울을 보듯 타인에게서 발견하는 본인의 모

습과 본인 스스로 가지고 있다고 생각하는 자아가 일치하지 않을 때 발견되는 괴리에 존재하기도 한다. 2008년 이후 본인은 외부에 영향 받아 이루어진 자아가 받은 외상을 염색 병아리 연작으로 나타내고 있다. 타인과 외부에 영향을 받는 현상을 '색에 물드는' 것으로 보며 상업적인 목적으로 염색되어 팔려나가는 연약한 병아리의 모습을 현대를 살아가는 인간과 본인 자신의 모습에 빗대어 은유적으로 표현하고자 한다. 때때로 우리는 특정 집단을 무리지어 일컫거나 어떤 이의 특성을 언급할 때-특히 정치적인 용어로서- '색에 물들었다'고 표현한다. 본인의 첫 개인전의 타이틀 'Color me by your color'은 외부 세계에 영향을 받은 변화를 '색에 물드는' 것으로 보는 본인의 시각을 나타내고 있다.

또한 본인의 작업에서 나타나는 병아리들은 대부분 구상적인 표현보다는 추상적인 패턴으로 나타난다. 현대 사회의 중요한 특징 중 하나인 집단성과 익명성을 나타내기 위한 이러한 장치는 관람자로 하여금 색 그 자체에 집중하게 함과 동시에 개별적 주체로 존재하지 못하고 집단의 일부로 존재하는 현대인의 모습을 암시하고 있다. 우리는 개별적인 존재로 존중받고 인식되길 원하나 사회라는 커다란 범주에서 우리는 '그들 중 하나'일 뿐이다. 이렇듯 외상은 외부에 영향을 받는 현상 그 자체만이 아니라 외부로부터 강요받은 익명화, 집단화에도 존재한다.

본인은 이러한 외부와 타의에 의한 익명성과 집단성을 본인 작업의 중요한 요소로 다루며 그것을 염색 병아리 연작으로 나타내고자 한다. 본 논문에서 외부 세계로 인해 만들어진 자아와 그로 인해 생겨난 현대인의 다양한 외상을 염색 병아리로 대표되는 본인의 작업을 통해 탐구하고자 한다.

## 목 차

논문개요  
작품목차  
참고 도판 목차

|   |    |
|---|----|
| I.서론.....                               | 1  |
| II.본론.....                              | 4  |
| 1.작품의 형성배경.....                         | 4  |
| 2.작품의 이론적 전개.....                       | 9  |
| 1)병아리의 일반적 의미.....                      | 10 |
| 2)라캉의 거울이론으로 본 자아형성.....                | 12 |
| i)포스트 모던에서의 자아이론.....                   | 12 |
| ii)염색 병아리로 나타나는 자아정체성.....              | 15 |
| 3)외상의 표현-또 다른 자아(alter ego)로서의 병아리..... | 17 |
| i)예술에 반영된 외상의 형태.....                   | 17 |
| ii)염색 병아리로 표현되는 현대인의 외상 .....           | 20 |
| 3.작품의 조형적 전개.....                       | 22 |
| 1)외압의 표현으로서의 색.....                     | 22 |
| 2)의명성 표현을 위한 공간 안의 반복적 패턴.....          | 26 |
| i)형태의 유기적인 패턴.....                      | 26 |
| ii)제한적 공간구성.....                        | 29 |

|                                  |    |
|----------------------------------|----|
| iii)추상안의 구상적 요소 .....            | 30 |
| 3)제 3의 감각 체험을 위한 화면의 질료적 표현..... | 32 |
| 4.개별 작품 설명.....                  | 33 |
| III.결론.....                      | 58 |

참고도판  
참고문헌  
Abstract

## 작 품 목 차

- [작품1] The kiss, 70x70cm, oil on canvas, 2006
- [작품2] 안녕(Say hello or Good bye), 70x70cm, oil on canvas, 2006
- [작품3] Only when I sleep, 70x70cm/each, oil on canvas, 2006
- [작품4] What a wonderful world, 130.3x162.2cm, oil on canvas, 2007
- [작품5] The tower of babel, 162x55cm/each, oil on canvas, 2007
- [작품6] 완벽한 하나, 112x55cm, oil on canvas, 2007
- [작품7] Dyed chicks series No.1, 145.5x112.2cm, oil in canvas, 2008
- [작품8] Dyed chicks series No.3, 72.7x60.6cm/each, oil in canvas, 2008
- [작품9] Dyed chicks series No.4, 116.8x91.0cm, oil in canvas, 2008
- [작품10] Dyed chicks series No.5, 116.8x72.7cm, oil on canvas, 2008
- [작품11] Dyed chicks series No.6, 45x45cm/each, oil on canvas, 2009
- [작품12] Dyed chicks series No.8, 162x72cm, oil on canvas, 2010
- [작품13] Dyed chicks series No.9, 176.6x176.6cm, oil on canvas, 2010
- [작품14] Dyed chicks series No.11, 193.3x160.0cm, oil on canvas, 2011
- [작품15] Dyed chicks series No.12, 65x65x5cm, oil on canvas, 2011
- [작품16] Dyed chicks series No.14, 165x72.7cm, oil on canvas, 2011

## 참 고 도 판 목 차

- [도판1] Self-Portrait, 116.7x91cm/each, oil on canvas, 2010
- [도판2] 영화 엘리펀트 스틸 컷
- [도판3] 영화 녹차의 맛 스틸 컷
- [도판4] 앤디 워홀, Green Burning car I, silkscreen ink and acrylic on linen, 228.6x203.2cm, 1963
- [도판5] 다이앤 아버스, Identical twins, Roselle, N.Y., 1967
- [도판6] 다이앤 아버스, A Jewish giant at home with his parents in the Bronx, N.Y, 1970
- [도판7] 윤정미, 핑크 프로젝트, 지원이와 지원이의 핑크색물건들, 라이트젯 프린트, 2008
- [도판8] 윤정미, 블루 프로젝트, 선재와 승재 그리고 그들의 파란색 물건들, 라이트젯 프린트, 2008
- [도판9] 로라 고드프리-아이작, Fleshy Face, 77x77cm, oil on canvas, 1990
- [도판10] 몬드리안, 붉은나무, 70×99cm, oil on canvas, 1908
- [도판11] 몬드리안, 꽃핀나무, 60x85cm, 1912
- [도판12] 몬드리안, 회색나무, 79.7x109.2cm oil on canvas, 1912
- [도판13] 다니엘 뷔렌, Acrylic on Striped Fabric, 45x45cm/each, 2009
- [도판14] 다니엘 뷔렌, Peinture. Sculpture, Guggenheim Museum, New York.. 1971
- [도판15] 프랭크 스텔라, Hallan II, 304.8x609.6cm, oil on canvas, 1967

## I. 서론

현대 사회의 인간은 예외 없이 타자나 외부 세계와 긴밀한 영향을 주고 받으며 서로 관계를 맺고 살아가고 있다. 각자의 자아는 결국 외부-타인과의 관계, 본인이 처한 환경, 살아가면서 받아들이는 수많은 정보와 교육-로부터 결정지어지는 것이며 이러한 관계의 영향으로부터 벗어나는 것은 불가능하다. 팝 아티스트 앤디 워홀(Andy Warhol, 1928-1987)은 ‘나의 삶이 나를 지배한다’고 말한 바가 있으며, 포스트 구조주의 정신분석학자 라캉(Jaques Lacan, 1901-1981)은 두세 살의 영아가 거울에 비친 자신의 모습, 즉 외부에 존재하는 자신의 상(想)을 인지하는 행위로 최초의 자아 인식이 이루어진다고 보았다. 이 두 가지 견해는 모두 본인 작품의 이론적 배경과 큰 연관성을 가지고 있다. 그리고 그러한 외압에 의한 영향을 색이라는 요소로써 본인 회화에 끌어오고 있다. 첫 개인전의 타이틀 ‘Color me by your color’은 외부 세계에 영향을 받은 변화를 색에 물드는 것으로 보는 본인의 시각을 나타내 주고 있다. 우리는 누구나 타인의 색으로 물들어 있는 존재인 것이다.

예술의 의미의 변화는 곧 그 시대의 사회상이 어떻게 예술에 반영되었는가를 보여주는 것과 같다. 과거 르네상스 시대 이전부터 미술은 도덕적, 종교적 교훈을 전달하는 수단으로 이용되었다. 모더니즘 미술이론가 그린버그(Clement Greenberg, 1909-1994)는 이러한 현상들로 인해 미술이 문학에 종속되어 미술 고유의 순수성이 훼손되었다고 보았다. 그는 일체의 서사적 재현을 배제함으로써 미술의 순수성을 지키고자 하였는데, 실상은 그가 가장 모더니즘적이라고 추켜세우며 신화적 존재로 만든 잭슨 폴록(Jackson Pollock, 1912-1956)의 작품조차 그 시대상황과 완전히 무관하다고는 할 수

없는 것이었다.(혹자는 거친 액션이 드러나는 그의 페인팅을 불안한 1950년대의 사회상과 연결지어 해석하기도 한다.) 이후 포스트 모더니즘의 팝아트에서는 대중에게 친숙한 이미지를 이용함으로써, 그리고 미니멀리즘에서는 다른 어떤 것으로도 환원될 수 없는 단순하면서도 절대적인 형태를 추구한 설치물을 관람자의 동선과 눈높이를 고려하여 전시함으로써 관람자와의 소통을 염두에 둔 작업을 하기 시작했다.

본인은 위에 기술한 바와 같은 포스트 모더니즘 이론과 그들 작가의 작업을 토대로 본인의 예술관과 회화가 이러한 포스트 모더니즘의 조류와 무관하지 않음을 설명하고자 한다. 미술이 사회에서 분리되어 독립적으로 존재할 수 있다는 모더니스트들과 달리 본인은 현실에서 유리된 예술은 존재하기 힘들다고 보고 있다. 예술은 현실을 살고 있는 인간을 반영하고 그들로 인해 발생하는 현상들을 조명하고 재발견하며, 그 일련의 행위들로 사회를 새로운 시각으로 바라보게 하는 것이다. 이 세 가지의 조건은 변증법처럼 서로 떨어지기 힘든 것이다. 이미 존재하고 있고, 그것에 의심을 품지 않는 상태가 정(正)이라고 한다면 예술은 그 시각에 도전함으로써 상태가 품고 있는 모순과 문제점을 밖으로 드러나게 하여 현상에 대한 재인식을 돕는다.(그리고 이 과정을 反이라고 한다.) 반이 받아들여지거나 또는 받아들여지지 못하거나, 절충되거나 결합되는 과정(合)을 통해 새로운 정(正)이 도출되는데, 인간사는 끊임없는 이 과정의 반복이며, 이 과정에 개입하는 것이 바로 예술의 역할이다. 비록 적극적으로 어떠한 현상을 바꾸어놓지는 못할지라도 예술은 끊임없이 이 역할을 자청하여 왔다. 이러한 본인의 시각은 러시아 추상표현주의자 칸딘스키의 글이나 다음과 같은 글과도 상통한다고 볼 수 있다.<sup>1)</sup>

(그의 작업은) 근본적으로 자신의 회화에 당대의 시대상을 담아내고자 하는

---

1) 예술가는 자신이 처한 시대적 상황에 대해 무엇인가 전달하지 않으면 안 되는 사명이 있다.  
-바실리 칸딘스키, 권영필역, '예술에서의 정신적인 것에 대하여' 파주: 열화당 2007

의도에서 시작된 것이다. 그렇기 때문에 그에게 있어 일상 삶과는 동떨어진 채, 세계와 거리를 두고 이를 관조하는 식의 모더니즘 추상은 적합하지 않았다. 블레이크너는 기본적으로 미술가란 그가 사는 사회에 대해 생각하고 이를 작품에 반영해야 한다고 여겼고 미술은 인간의 감정이나 사고를 통해 소통하는 것이며, 심지어는 이것을 변화시키는 것으로 간주하였다.<sup>2)</sup>

본인은 2008년부터 염색 병아리를 작업의 중점적인 소재로 다루며 본인에게 미치는 외적인 영향력을 ‘색’이라는 조형언어로 표현하는데 주력하였다. 본 논문에서는 부에 존재하는 스스로의 모습이 다시금 내부의 자신에게 영향을 미치고, 그 과정에서 생겨나는 외상을 염색 병아리 연작의 이론적, 조형적인 분석을 통해 고찰하고자 한다.

본 논문의 본론은 크게 네 단락으로 나뉜다. 첫 번째 단락에서는 작품의 형성 배경을 설명할 것이다. 본인이 생각하는 미술이 무엇이며 그 사유가 어떤 형태로 본인의 작품에서 나타나는지를 알아본다. 두 번째 단락에서는 외상의 표현 방법으로써 염색 병아리라는 소재를 선택한 이유와 작품의 이론적 배경을 추적할 것이다. 세 번째 단락에서는 본인 작품의 중요한 요소인 색의 역할과 병아리라는 가 가지고 있는 추상성과 구상성을 캔버스 공간 안에 어떻게 담았는가를 다룰 것이다. 끝으로 마띠에르를 사용한 공간의 질료적인 표현까지 크게 세 가지 요소로 작품의 조형적 측면을 분석한다. 마지막 단락에서 2006년부터 현재까지 진행된 개별 작품의 형식과 내용을 논하는 것으로 본 논문을 마무리 짓고자 한다.

본 논문으로 현대사회의 관계구조로부터 비롯된 외상을 본인의 작업 전반을 통해 이론적으로 정리함으로써 앞으로의 작업에도 귀중한 토대가 되길 기대한다.

---

2) 추상미술 읽기, 윤난지역음, '로스 블레이크너의 포스트모던 추상회화', 김형미, 미진사, 2010, p.234

## II. 본 론

### 1. 작품의 형성 배경

모더니즘과 포스트 모더니즘을 거치면서 예술의 정의와 그 의미의 영역이 점차적으로 변화되고 확장되었다. 20세기 가장 독보적인 모더니즘 이론가인 클레멘트 그린버그는 사회와 정치, 다른 장르(특히 문학으로부터의)와의 연관성을 배제하여 미술의 자율성을 확보하여야 한다고 보았다. 그는 자본주의 시장 하에서 상품화 된 미술을 '키치'라는 이름으로 폄하하며 예술의 순수성을 지키기 위해 일체의 서사적 내용을 배제한 매체의 순수성을 강조<sup>3)</sup>하였는데, 그의 이론을 가장 명료하게 보여주는 작가가 바로 잭슨 폴록이었다. 물감을 캔버스 위에 흘리고 뿌리는 폴록의 회화에서는 묘사하고자 하는 대상이나 소재를 발견할 수 없었으며, 위 아래의 구분조차 없이 캔버스와 물감의 전면성만이 드러났다. 폴록의 작품이야말로 매체의 순수성을 무엇보다 강조하던 그린버그에게 있어서 가장 '모더니즘'적인 것이었으며 문학이나 음악과 같은 다른 예술에 편입되지 않는 가장 순수한 형태의 미술이었다.<sup>4)</sup>

그러나 포스트모던에 들어 그린버그의 이론은 많은 사상가들에 의해 계승되고 동시에 전복되고 해체되고 반박되었다. 롤랑 바르트(Roland Barthes, 1915-1980)와 미셸 푸코(Michel Foucault, 1926-1984)는 모더니즘 신화에서 만들어진 작가주체에 의심을 던졌는데, 그들은 작가주체가 모더니즘적인 신화에 의해 만들어진 것이라 하였다.<sup>5)</sup> 독자(관람자)의 영역을 수동적 객체로

3) Clement Greenberg, *아방가르드와 키치*, 1939

4) *현대미술과 모더니즘론*, 이영철 지음, 시각과 언어, 1995, p.119, Clement Greenberg, *더 새로운 라오쿤을 향하여*, 1940

5) Michel Foucault, "What is an author" 1969

본 모더니즘 이론가와는 달리 롤랑 바르트는 텍스트의 완성은 작가로 인한 것이 아니라 독자의 경험과 시각에 따라 그 해석이 달라지게 되므로 결국 텍스트의 완성은 독자의 영역에서 이루어진다고 보았다.<sup>6)</sup> 후기 구조주의 언어학자 데리다(Jacques Derrida, 1930-2004)는 소쉬르(Ferdinand de Saussure, 1857-1913)의 구조주의 언어학인 기표와 기의의 일대일 대등한 결합에 의문을 던지며 언어의 고정된 기의는 존재하지 않고 끊임없이 그 의미를 또 다른 기표로서 지연시킨다고 하였다. 그리하여 예술작품의 고정된 의미는 사라지고 그것은 독자와 시대, 문맥에 따라 달라진다.

본인은 본문에 앞서 예술은 현실과 유리되기 힘들며 어떤 형태로든 우리가 발 담고 있는 세계와 연관을 짓고 있다고 언급한 바가 있다. 그렇다면 이러한 포스트 모던에 영향받은 현대의 예술가들을 둘러싸고 있는 현실이란 어떤 것일까.

현대 사회는 모순과 복잡성이 지배하는 세상이라 해도 과언이 아니다. 개개인의 개성을 중시한다고는 하지만 매스미디어의 이미지를 유행이라는 이름으로 여과없이 따르는 것, 몸을 살찌우는 가공식품에 둘러싸여 있지만 날씬해지고자 시간과 비용을 투자하는 것과 같은 현상으로 알 수 있다. 그가 처해진 환경이 그를 만든다는 단순하고 원론적인 이야기는 과거에도 있어 왔으나, 현대에 우리를 둘러싸고 있는 무수한 매체와 이미지들은 더더욱 다원적이고 복잡한 모습으로 우리의 모습을 바꾸어가고 있다. 많은 사람들이 사회적으로 주어진 다양한 역할과 본연의 모습 간의 격차와 역할과 역할 간의 충돌을 겪으며 혼란스러워한다. 과거의 계급사회에서는 사회적 규범이나 종교적인 이유 등으로 태어나자마자 정해진 역할을 부여받았지만, 현대의 민주주의 사회는 그리 간단치가 않다. 여성/남성으로서의 역할, 민주주의 체제 하에

---

6) Roland Barthes, The Death of the Author, 1968

서의 역할, 자본주의 체제 하에서의 역할, 교육 받은/교육 받지 못한 자로서의 역할, 직업에 따른 역할 등을 한꺼번에 수행하고 있다. 바야흐로 부여받은 역할을 수행하는 행위 자체가 그가 누구인지 말해주는 시대라고 할 수 있는 것이다. 그리고 이러한 역할의 세분화는 자아정체성의 확립에도 큰 영향을 미친다.

1990년대까지 벨 훅스(bell hooks, 1952-)와 에드워드 사이드(Edward Said, 1935 -2003), 호미 바바(Homi K. Bhabha, 1949-), 가야트리 스피박(Gayatri Chakravorty Spivak, 1942-) 같은 사상가들은 이전보다 더욱 복잡한 언어로 정체성에 대해 논의했다. 그들은 정체성이 인종과 같은 하나의 핵심 변수에 의해 형성되거나 지배되는 것이 아니라는 이론을 세웠다. 그들에 따르면 정체성은 젠더나 섹슈얼리티, 민족, 계급, 종교, 공통체, 국가 같은 여러 변수의 복잡한 매트릭스 속에서 형성된다. 더욱이 집단 구성원들은 여러 면에서 똑 같지 않다. 공통점 안에서도 서로 다양성(diversity)을 지니고 있는 것이다. 다양성을 인지하는 것은 본질주의와는 완전히 대조되는 태도로, 동일성을 찾는 대신 다수의 개성을 찾는 것이다. 집단은 여전히 존재하지만 전에 비해 작은 규모고, 개인은 상황에 따라 서로 다른 집단과 동일시된다.<sup>7)</sup>

본인은 이 다양성이 지배하는 세계에서 살아가며 역할을 부여받고 수행하는 과정을 하나의 외압으로 간주하고 있으며, 그리고 그러한 압박에서 일어나는 외상에 주목한다. 또한 집단화와 익명화라는 현상 자체를 현대 사회 안의 자아에게 발생하는 외상의 또 다른 형태로 본다. 그리하여 본인은 익명화와 집단화, 이 두가지 현상을 작업의 중요한 요소로 끌어오고 있다. 가상의 공간에서 스스로를 익명으로 만드는 것을 포함하여, 사회적 차원에서 개개인에게 익명의 굴레를 덧씌우고 집단으로 그들을 인식하는 것은 이제 더 이상 새

---

7) 테마 현대미술노트, 진 로버트슨·크레이그 맥다니엘, 문혜진 역, 두성북스, 2011 Temas of Contemporary Art: Visual Art after 1980, Jean Robertson·Craig Mcdaniel, 2010 p.81

삼스러운 일이 아니다. 경제성장이 가속화되고 자본주의가 발달할수록 천편 일률적인 건물이 세상을 뒤덮고 모두 동일하다 할 수 있는 음식을 먹고 마시 며 아침부터 밤까지 같은 일정을 수행하다 하루를 마친다. 이러한 쳇바퀴 속에서 진정한 주체로서의 개개인은 존재하기 힘들다. 다만 ‘그들 중 하나’로 존재할 뿐이다. 본인은 이렇듯 스스로를 기꺼이 익명화 시키는 현상보다 사회적 요구에 의해 익명의 존재가 되는 현상에 더 관심을 가지고 있다.

집단화도 현대 사회의 빼놓을 수 없는 특징 중 하나이다. 집단을 만들고 살아가는 것이 인간의 본성이지만 본인은 그런 자발적으로 형성된 집단이 아닌 타의에 의해 형성되는 집단에 더 주목한다. 거대 기업의 부품과 같은 근로자, 성냥갑 같은 건물에서 아침부터 밤까지 일하는 회사원과 같이 현대사회에서 인간은 개개인으로 인정받기보다 집단의 일부로서 존재하게 된다. 복잡다단한 사회적 시스템은 개인을 어떤 집단에 속하지 않고는 살아갈 수 없게 만든다. 본인은 이러한 외부와 타의에 의한 익명성과 집단성을 본인 작업의 중요한 요소로 다루고 있다.

앞서 기술한 예술의 사회적 역할과 현대사회의 구조가 만들어내는 수많은 양상은 결국 인간의 정체성과 중요한 연관을 맺는다. 사회화, 익명화, 집단화와 같이 커다란 이야기는 작가 자신의 작고 사소한 개인적 경험으로부터 시작된다. 본인은 어렸을 적부터 자기주장이 강하지 않은 아이였으며 주위로부터의 영향을 매우 쉽게 받는 편이었다. 본인의 가족은 본인이 동년배의 친구나 순위 자매에 비해 자아가 조금 늦게 발달했다고 말했는데, 그래서였는지 싫은 것은 비교적 쉽게 결정할 수 있었으나 좋은 것은 도무지 왜 좋은지 알 수가 없어 좋은 것, 취향인 것을 따질 때에는 입을 다물어버리거나 주위의 여론에 따르곤 했다. 어떤 사안에 대해 의견을 말할 때에는, 생각의 결론을 급히 내고 말하기보다 결론을 내리기 전에 먼저 남의 의견을 들은 다음 가장 타당하다고 여겨지는 것에 내 생각을 첨가해서 개진하는 편을 더 선호하였

다.

그런 이유에서인지 본인은 주위를 이루고 있는 사람들, 또는 본인이 몸담고 있는 집단의 구성원에 따라 생각이나 행동, 말투가 쉽게 달라지곤 했다. 학교의 친구들과 어울릴 때의 자신과 가족을 만날 때의 자신, 10년지기 친구를 만날 때와 취미활동의 동호회 회원을 만날 때의 자신의 행동 또는 생각은 조금씩 달라졌고, 때에 따라서는 판이하게 달라지기도 했다. 그리고 그것은 그 집단에 몸담는 시간이 오래될수록 강화되었다. 근본적으로 그렇게 ‘보이도록’ 행동하는 것은 본인의 의지였으나 주위가 본인을 적극적인 사람, 유머러스한 사람, 상식적인 사람, 엉뚱한 성격의 사람, 예의바른 사람, 충동적인 사람, 쉽게 화내는 사람, 사교적인 사람, 소심하거나 또는 대범한 사람으로 여기는 것을 알거나 느끼고 나면 그러한 자신을 더더욱 연출하게 되는 것이었다. 그리고 본인은 이러한 과정이나 현상을 일찍이 매우 민감하게 받아들이며 고민하곤 했다.

이렇게 외부로부터 형성된 자아를 안고 살아가는 것은 모든 현대인의 공통적이며 보편적인 모습이다. 그러므로 본인 작업의 화두는 사적이면서도 동시에 공적이고 특별하면서도 동시에 보편적이며 이 사회의 모습 일부의 원본 없는 복제이기도 한 것이다.<sup>8)</sup>

지금까지 이 시대에 작업을 하는 모든 작가가 그러하듯 본인의 작업도 포스트 모더니즘의 조류와 무관하지 않음을 기술하였다. 그러나 본인의 개인적 경험과 더불어 사회적인 연관성을 가지고 작업을 한다고 하여 본인의 작업이 완전히 포스트 모던 적인 것이라고 할 수는 없다. 아직 본인의 작업은 모더니즘적인 추상 회화에 머물러 있으며, 예술작품이 주체의 자기표현이라 여기지 않는 포스트 모더니스트와는 달리 작업을 자기표현의 매개로 삼아 작가주체를 작품에 담고자 하는 노력을 여전히 하고 있기 때문이다. 설치미술가 박

---

8) 장 보드리야르, 시뮬라시옹, 하태환 역, 민음사, 2001

이소의 페인팅에 쓰여진 글처럼 ‘나는 사람들이 내 작업을 보면 좋아했으면 하고 생각한다. 동시에 요즘 같은 세상에 벽에 가만히 걸린 그림이 무엇을 할 수 있을지 생각하며 자꾸 한심해한다.’<sup>9)</sup>

## 2. 작품의 이론적 전개

본인은 2008년 이후부터 익명, 집단으로서의 인간, 외압으로 인해 변하는 본질에 관한 이야기를 페인팅으로 다루고 있다. 다만 본인은 그 전달에 있어 직접적 화법은 지양하고 있으며 파스텔 톤의 다양한 색과 추상화된 이미지의 은유적인 화법을 쓰고자 노력하고 있다. 본인은 2011년 첫 개인전 이후 설치를 비롯한 다양한 방법을 시도하고 있다. 페인팅에서부터 점차적으로 변화해갈 생각이며, 그 일환으로서 물감의 마띠에르를 이용하여 화면에 부조적 성격을 부여하고 동시에 화면에서 시각적인 이미지 뿐만이 아닌 촉각적인 이미지 또한 주고자 하고 있다

2005년에서 2007년에 걸친 시기에는 뚜렷한 주제나 소재 없이 작업하였다. 주로 본인의 관심사였던 영화나 만화의 스틸컷을 재구성하거나(도판1,2) 꿈에서 본 단편적 이미지로 작업하였다. 당시의 작업의 소재들은 무작위적이고 무의식적으로 선택되었으며, 소재 자체에 대한 의미보다는 소재가 가진 색을 본인만의 심상으로 표현하는 데에 중점을 두었다. 감정 표현으로 색이라는 언어에 대한 관심이 시작된 시기로, 표현에 소재와 주제를 직접적으로 제시하기보다 생략과 축약의 표현으로 의도를 감추고 단지 주제를 암시하는 화법을 이용하였다. 그리고 이것이 본인의 성향에 맞는 표현방법임을 확인하였다

---

9) 박이소, 개념의 여정 展, 2011:무제, 175x180cm, 캔버스에 아크릴 물감, 1986

는 점에서 의미있는 시기였다고 할 수 있다. 또한 현대 사회에 대한 메시지를 각각의 소재와 색채를 통해 이야기하는 행위에 흥미를 가지게 되었다.

### 1) 병아리의 일반적 의미

아직 다 자라지 않은 닭을 일컫는 단어인 병아리는 흔히 풋내기를 일컫거나 비교적 나이가 어린 이성을 속되게 이르는 단어로 쓰인다. 수많은 속담이나 관용구에서 양이 적거나, 힘이 약하거나 무엇을 할 때 서투른 솜씨를 비유적으로 이르기에도 한다. 병아리라는 소재는 대중가요나 소설에서도 흔히 다뤄지던 것이다. 다음은 한 대중가요의 가사 중 일부이다.

(육교 위의 네모난 상자 속에서 처음 나와 만난  
노란 병아리 알리는 다시 조그만 상자 속으로 들어가  
우리 집 앞뜰에 묻혔다  
나는, 어린 내 눈에 처음으로 죽음을 보았던  
1974년의 봄을 아직 기억한다)

내가 아주 작을 때 나보다 더 작던 내 친구  
내 두 손 위에서 노랗 부르며  
작은 방을 가득 채웠지  
품에 안으면 따뜻한 그 느낌  
작은 심장이 두근두근 느껴졌었어  
우리 함께 한 날은  
그리 길게 가진 못했지  
어느 밤 알리는 많이 아파  
힘없이 누워만 있었지  
슬픈 눈으로 날개짓 하더니  
새벽 무렵엔 차디차게 식어 있었네<sup>10)</sup>

본 노래의 가사처럼 많은 사람들에게 병아리는 지나버린 어린 시절의 잔재로서 존재한다. 그리고 대부분의 대중문화 속 병아리는 때 묻지 않은 순수성의 상징이며, 미숙한 어린 시절을 환기시키는 소재이다. 병아리는 또한 수많은 동화에 등장하기도 하는데 그 이유는 어리고 약하며 보호받아 마땅한 존재로서 어린이들에게 공감대를 불러일으키며 자신과 동일화하기 쉬운 소재이기 때문이다. 그리고 어른에게는 어린 시절을 떠올릴 수 있게 하는, 향수를 불러일으키는 도구로서 보여진다. 다음은 병아리를 소재로 한 김형기의 시다. 여기서 시인은 기형적 도시 문명 속에서 현대인들이 겪는 소외감을 아이러니 기법으로 담고 있다.

달같은 꿈은 병아리다.  
그러나 이 도시에서는  
병아리로 부화될 수 없는 달갈만이 달갈이다.  
몇 달 전에 망해버린 내 친구 양계업자  
빈털터리가 된 그는 이제  
외로운 밤시간을 갖게 되었지만  
양계장에는 밤이 없다.  
밤이면 낮보다 더 강렬한 빛이  
오직 생산!  
생산만을 다그친다.  
밤은 꿈꾸는 시간  
꿈꾸면서 사랑을 나눈다는 관념은  
그 양계장  
양계장 같은 도시의 번영을 위협하는  
불온사상이다.  
태어날 때부터

---

10) 날아라 병아리, Regame수록곡, NEXT, 2006

병아리로 부화될 꿈의 염색체가 제거된 달걀  
병아리는 이 도시 어디에서도 찾아볼 수 없다.<sup>11)</sup>

오늘날 양계장에는 달걀의 생산성을 높이기 위해 밤에 불을 밝혀 낮을 연장한다. 인간의 욕망은 자연의 순리를 거부하고 속도와 양의 경제 원칙 속에서 자연의 생명 질서를 왜곡시켰다. 여기서 그려지고 있는 병아리는 자본주의적 틀 속에서 소외된 인간을 비유한다.

이렇듯 다양한 문학과 음악 등 다양한 예술에서 소재로 사용되는 병아리는, 현대인이 잃어버린 순수성을 대변함과 동시에 지켜져야 하는 소중한 가치로 비추어진다. 본인의 작업에서도 병아리의 연약하고 부드러운 이미지는 중요한 요소로 드러난다. 또한 위에서 기술한 병아리의 일반적 이미지는 작가 본인을 포함한 현대인의 자아 정체성을 나타내는데도 중요한 요소로 자리 잡는다.

## 2) 라캉의 거울이론으로 본 자아형성

### i) 포스트 모던에서의 자아이론

‘주체’와 ‘자아’는 근대 철학에서 가장 중심적이며 근본적인 범주이다. 기독교 중심의 서양 문화에서 신으로부터 독립되어 스스로 존재하는 자아를 의식하는 것은 곧 중세에서 벗어남을 의미하는 것이기 때문이다. 근대 철학의 출발점을 제시한 데카르트(Rene Descartes, 1596-1650)는 ‘나는 생각한다, 고로 나는 존재한다’는 명제를 통해 ‘나’라는 자아가 자신의 능력으로서 확실한 것을 생각할 수 있음을 강조함으로써 자아를 신의 피조물로 본 중세적 관점의 철학과 결정적으로 갈라섰다. 내 안에 있는, 확실한 지식에 이르는 능력

11) 낙화-남연 김형기 교회 시선집, 고명수 엮음, 연기사, 2002, p.157

을 데카르트는 ‘타고난 관념’ 즉, ‘본유관념(innate idea)’라고 보았는데 데카르트는 이 본유관념으로 인해 인간의 이성은 태어나면서부터 내재되어 있다고 보았다. 즉 데카르트에게는 ‘나’라는 존재의 연원이 바로 내가 생각하는 사실임을 확인해주는 출발점이었던 것이다. 이렇듯 모더니즘 철학에서의 자아는 신으로부터 독립되어 스스로 사고할 수 있는 나, 즉 의심 없는 확실한 주체로서 존재한다. 신으로부터 독립하기 위해서는 독립적으로 사고할 수 있는 주체가 필요했던 것이고, 이 주체는 어떠한 이론적 명제도 이것에 근거해야만 가능하게 되는 출발점이며, 그러한 명제를 구성하게 되는 조직자가 된다.<sup>12)</sup>

그러나 절대적인 주체로서 존재하는 근대적 개념의 자아는 포스트 모더니즘에 들어서며 서서히 해체된다. 정신분석학자 프로이트(Sigmund Freud, 1856-1939)는 ‘무의식’이라는 개념으로 근대철학의 기초였던 ‘주체’와 ‘주체 철학’을 해체시키는데 결정적인 역할을 한다. 프로이트에 의하면 인간의 정신은 의식과 무의식으로 나뉘어져 있는데 이 때 의식은 무의식이 어떤 상태인지 모르게 된다. ‘나는 생각한다, 고로 나는 존재한다’는 명제에서 주체는 의식과 동일시되었고, 통일성을 갖고 있었으며, 따라서 투명하게 인식되는 것이었다. 데카르트에 의하면 주체는 모든 대상에 대해 판단하고, 의미를 부여하며 대상을 지배하는 중심이었다. 하지만 무의식이 개입하며 의식은 더 이상 투명하지도 않으며 명백하게 존재하는 것이 아니게 되었다. 여기에 ‘타자’라는 것이 개입하여 내 의사나 욕망과는 무관하게 어떤 것을 받아들이도록 나를 설득하거나 강제하는 초자아로 내 안에 남게 된다. 사회적 질서를 의미하는 이 ‘타자’가 오히려 내 안에 장착되어 나를 움직이는 중심의 자리를 차지하게 되는 것이다. 그러므로 자아는 통일적인 중심이 아니라 매우 이질적인 ‘복합체’이고, 자명한 출발점이 아니라 하나의 ‘결과물’이라는 결론에 이르게

---

12) 철학과 굴뚝청소부, 이진경, 그린비출판사, 2010, p41

된다.<sup>13)</sup>

라캉은 이러한 프로이트의 정신분석을 계승하여 주체와 욕망의 문제를 통해 포스트 모던에 대한 또 다른 접근 방식을 제시하려 하였다. 그의 정신분석학의 목표는 서양 사상의 중추가 된 주체 개념을 비판하고, 새로운 주체 개념을 구축하려 한다는 점에서 다른 포스트 모더니스트들과 크게 다르지 않다.

라캉이 1949년에 발표한 거울단계(mirror stage)이론은 주체 형성 과정에 대한 흥미있는 접근을 제공한다. 유아들은 어떻게 자신의 주체를 알게 될까? 라캉은 생후 6개월에서 18개월까지의 유아들이 거울에 비친 자신의 영상을 통해 최초로 자기 동일화의 경험을 겪는 과정을 설명한다.

이 시기의 유아는 거울을 봄으로써 이전에 자신을 형태 없는 모호한 덩어리로 느끼던 상태를 벗어나, 자신을 명확하고 통일된 개인으로 간주하게 된다. 여기서 유아는 마침내 스스로를 독립된 개체인 하나를 심리적 ‘형태(gestalt)’로 인식하게 되지만, 실제로 그것은 단지 거울 속 영상에 불과하고, 그것이 자기가 아닌 타인임을 깨달을 때, 이 체험 안에서 최초의 자기소외가 생겨난다. 거울은 좌우가 반전되어 보이고, 미묘하게 형태를 왜곡시켜 대상을 있는 그대로 보여주지 못한다. 거울단계에서 유아의 정체성은 이미 타인과의 관계 속에서 정립되는 동일화 과정을 운명적으로 예정하고 있다.<sup>14)</sup>

라캉의 이론에 빗대어 설명하자면, 본인 작업에 있어서 최초의 자기소외가 생겨나는 ‘거울 속에 비친 자아’는 본인(또는 우리 모두)을 둘러싸고 있는 거대한 사회이며, 익명성이나 집단화의 형태로 나타날 수 있는 사회적 징후와 그것들에 영향을 받은 채 본인의 주위를 둘러싸고 있는 타인과 환경을 모두 뜻한다. (그러므로 본인의 외상은 좀 더 구체적인 의미로 ‘사회화’라는 것에도

---

13) 철학과 굴뚝청소부, 이진경, 그린비출판사, 2010, p231

14) 현대미술의 전략, 최광진, 아트북스, 2004

존재한다고 할 수 있다.) 본인은 자신을 둘러싸고 있는 다양한 요소들-가족과 친구로 대변할 수 있는 사람들과 매스 미디어나 인터넷에서 접하는 각종 정보와 문화적 요소들에 영향을 받게 되고, 본인 또한 누군가에 영향을 주는 주체로서 존재한다. 우리는 우리 자신의 자아를 거울에 비친 ‘우리를 둘러싸고 있는 이 사회의 다양한 징후들’로 인식하게 되는데 그것들로 자아를 스스로 구성해나가며 그것이 원래의 자신의 모습이라고 상상함으로써 자아의 중심은 타자나 외부로 전환된다. 라캉에 의하면, ‘나’ 혹은 ‘자아’라는 주체는 어떤 중심성도 통일성도 갖지 않으며, 오히려 타자의 담론, 타자의 욕망으로써 형성된 결과물이라는 것이다. 프로이트가 주체의 통일성이나 중심성을 해체하였다면, 라캉은 프로이트의 이론을 한 단계 멀리까지 진행시킨 것이다.

이처럼 본인의 작업에서 드러나는 자아 또한 거울 밖, 즉 외부에 존재한다. 그리고 외부에 존재하는 자아에 의한 영향력은 눈으로 볼 수 있는 것이기도 하고 아닌 것이기도 하다. 그리고 그것은 필연적으로 외상을 수반한다. 외상은 외부에 존재하는 자아와 내부에 존재하는 자아가 같지 않을 때, 또는 같지 않기를 강요받을 때 일어난다.

## ii) 염색 병아리로 나타나는 자아정체성

2008년부터 현재까지, 본인은 염색병아리에서 소재를 얻어 염색 병아리 시리즈를 작업하고 있다. 본인의 작업 소재가 된 병아리들은, 상업적인 목적으로 붉은 색, 푸른 색 등으로 염색되어 팔리던 것으로, 기사에 의하면 2006년까지 한국에서 판매되었다.<sup>15)</sup>

누구나 어렸을 적 학교 앞에서 판매되는 병아리를 집으로 데려온 적이 있을 것이다. 본인 또한 살아 움직이는 것에 관심을 가지는 여느 어린이와 다름없

---

15) 한국일보: 화공약품으로 염색, ‘병아리가 장난감이냐’ 2005.6.10

이 종종 병아리를 집으로 데려와 키우곤 했다. 언젠가부터 학교 앞에서는 보통 병아리와 함께 알록달록하게 염색된 병아리가 판매되기 시작했는데, 그것을 신기하고 색다르다고 느끼면서도 동시에 병아리를 염색하는 행위가 포함되어 있는 생명경시에 깊은 충격을 받았다. 충격은 원래의 병아리보다 색을 입힌 병아리가 더 예쁜 것이 아니라는 사실에도 존재했다. 색을 입히는 행위를 통해 시각적 충격을 줄 수는 있으나 그것이 곧 미학적인 우월함을 동반하지는 않는다는 것을 어렴풋이 느꼈던 것 같다. 더불어 색을 입히는 것은 객체의 생명에 위협을 줄 수도 있을 만큼 치명적인 행위이며, 그것을 상업적인 이유로 행한다는 것이 매우 놀랍게 다가왔다.

본인의 작업은 그 사소한 기억이 살아가는 것 자체가 무언가에 맞추어지고 길들여져 가는 과정이라는 생각과 맞물리면서부터 시작되었다. 누구나 시간이 지남에 따라 내적으로 성숙해져 주체적으로 스스로를 변화시키는 것이 아니라 외부적 요인으로 인해, 또는 주어진 역할을 수행하기 위해 자신을 변화시킨다. 상업적인 목적으로 인해 본연의 색을 잃고 팔려나가는 병아리의 모습이 그러한 인간의 모습과 닮았다고 여겨졌고 또한 작가 본인의 모습으로 보이기도 했다.

본인은 2010년에 제작한 자화상에서 그러한 메시지를 드러내었는데, 그것은 두 개의 패널에 한쪽은 안경을 쓴 얼굴을, 다른 한 쪽에는 안경을 쓰지 않은 얼굴을 클로즈업해 표현한 것이었다. 양쪽의 얼굴은 모두 동일한 배경에 동일한 표현방식으로 그려졌다. 이것은 두 가지의 얼굴을 받아들이는 타인의 반응을 연구하고자 한 것으로, 본인 스스로가 외부의 반응에 따라 행동양식을 변화시켜왔던 경험에서 비롯되었다. 본인은 어렸을 적부터 시력이 좋지 않아 얼굴을 크게 왜곡시키는 안경을 사용할 수밖에 없었는데, 양자의 얼굴이 타인에게 다르게 보여진다는 것을 인식한 것은 렌즈를 사용하고 부터이다. 안경을 쓰지 않은 얼굴이 일반적인 미적 기준으로 더 보기 좋은 것으로

여겨졌고 그런 반응과 말을 지속 반복적으로 듣게 되자, 안경을 사용했을 때와 사용하지 않았을 때의 본인의 태도나 행동은 점차적으로 변화되었다. 가령 안경을 사용하지 않았을 때-타인에게 스테레오 타입의 미적 기준에 부합하는 여성으로 보인다고 생각될 때-의 본인은 자신감이 넘치는 과시적인 성격의 여성이 되었고, 그렇지 않을 때는 스스로 소극적이고 자신감 없는 모습으로 자신을 연출하게 되었다. [도판1]

이렇듯 본질적으로는 변하는 것이 없음에도 외부의 반응으로부터 스스로의 사고방식과 행동을 변화시키는 일이 비단 본인만의 문제는 아닐 것이다. 현대인들은 마치 굴뚝청소부의 일화에서처럼 모두 외부의 존재나 반응으로 스스로를 변화시키는 일을 일상적으로 겪고 있다. 그러므로 현대인의 자아정체성은 외부에 의해 본래의 색이 아닌 다른 색으로 입혀진 염색병아리와 같다고 할 수 있는 것이다.<sup>16)</sup>

## 2) 외상의 표현-또 다른 자아alter ego로서의 병아리

### i) 예술에 반영된 외상의 형태

현대화 이후, 인간은 수많은 영향력 아래에 존재한다. 개개인을 만들고 구성하는 다양한 영향력들은 다분히 복잡하면서도 주도면밀하여 ‘자아’라는 것을 인식한 이후부터 우리는 줄곧 그 구조 안에서 살아갈 수 밖에 없다. 외부세계와 관계를 맺고 살아가는 자체가, 어떠한 규범 속에 우리 자신을 끊임없이 예속시키는 것이다. 규범화와 사회화, 나아가 영향을 받는 존재가 됨과 동시에 영향을 주는 존재가 되는 현상은 사회적 존재로서 필연적으로 겪을 수밖에

---

16) 탈무드의 굴뚝 청소부 일화. 두 명의 청소부가 굴뚝청소를 마치고 내려왔다. 한 명은 얼굴이 깨끗하고 한 명은 더러웠는데, 누가 세수를 하게 될까? 답은 얼굴이 깨끗한 쪽. 상대방의 얼굴을 보고서 자신의 얼굴도 더러우리라고 생각할 것이기 때문이다.

에 없는 일이나, 그 안에 다양한 부작용 또한 존재하게 되고, 본인은 그 안에 존재하는 부작용과 역기능에 주목한다.

그 부작용을 본인은 외상의 발생으로 꼽는다. 복잡한 외부 세계와 그로 인해 끊임없이 변화하는 자아의 충돌은 우리에게 적지 않은 충격을 가져다주고 우리는 이것을 외상이라고 부른다.

여기서 말하는 ‘외상(Trauma)’이란 내부 또는 외부에서 오는 너무 강력한 자극으로 인해 정신 기구가 갑자기 붕괴되거나 고장을 일으키는 현상을 가리킨다.<sup>17)</sup>

‘외상’은 미국의 미술평론가이자 미술사가인 할 포스터(Hal Foster)의 저서 ‘실재의 귀환’에서 앤디 워홀(Andy worhol)의 작품을 설명하며 사용된 것이다. 그는 ‘나는 기계이기를 원한다’는 앤디 워홀의 유명한 좌우명에서 나타나는 팝 아트의 특징을 ‘외상적 리얼리즘’의 견지에서 읽고 있다.<sup>18)</sup> 그는 워홀이 자신에게 충격을 준 주체를 모방함으로써(즉, 자신의 작품에 기계적 반복, 수열적 생산과 소비를 자신의 작품의 영역에 끌어옴으로써) 그에게 충격을 준 것의 본성을 취한다고 설명한다. 워홀은 삶이 그를 지배하며 그 같은 삶의 강요를 깨부술 수 없다면 오히려 적극적으로 가담하여 그것의 본성을 드러냄으로서 외상을 줄일 수 있다고 하였다. 할 포스터는 이러한 지점에서 워홀의 작품이 지시적이면서도 또한 시물라크라 한 것으로, 연관된 것이면서도 또한 분리된 것으로, 감동적이면서도 또한 무감동한 것으로, 비판적이면서도 또한 무심한 것으로 해석할 수 있게 된다고 설명한다.<sup>19)</sup>

워홀에게 있어 그를 지배하는 삶, 20년 동안 매일 똑같은 캠벨 수프 점심을 먹는 것과 같이 반복되는 일상은 그에게 자폐적인 외상을 입혔고, 그러한 외

---

17) 정신분석 용어사전, 미국 정신분석 학회, 이재훈 역, 한국심리치료연구소, 2002.

18) 앤디 워홀은 ‘나는 기계이기를 원한다’는 말은 기계복제 시대의 텅 빈(blankness), 그리고 충격을 받은 주체를 가리킨다. 수열적인 생산과 소비의 사회에 의해 작동하는 반복에의 강요를 자신의 작품에 적극적으로 수용함으로써 그 영향에 대한 방어를 하고 있다.

19) Hal Foster, The Return of the Real, 최연희 옮김, 경성대학교출판부, p.200

상을 반복(repetition)이라는 언어로 표현함으로써 그 외상을 가리거나, 재생산하거나, 새로이 다른 외상을 만들어내는 데에 성공했다. 그는 1963년 작(作) ‘불타는 초록색 차 I’에서 끔찍한 교통사고 현장을 무감동한 시선으로 반복하여 찍어내어 현대 사회가 주체에게 주는 외상을 가리기도 하고 최소화하기도 하면서<sup>20)</sup> 그 자체로 또다른 외상을 만들어내기도 한다.[도판4]

다른 의미에서 외상을 다루고 있는 또 다른 작가는 미국의 사진작가 다이엔 아버스(Daien Arbus, 1923-1971)다. 1960년대에 난쟁이, 성전환자, 사회에서 추방된 사람의 사진을 주로 찍은 아버스는 ‘기형의 인간’을 멸시의 시선으로 바라보기보다 이미 가지고 태어난 외상을 있는 그대로 드러내고 있는 존재로 나타낸다. 아버스의 사진에서 피사체와 작가는 냉정하고 건조하면서도 정중한 태도로 일관하고 있는데, 그것은 피사체를 몰래 찍기보다 설명하고 이해를 구하여 사진을 찍은 아버스의 작업 과정에서 비롯된 것이다. 아버스는 ‘거리에서 사람을 볼 때 제일 먼저 눈에 들어오는 것은 그 사람의 약점이다’라고 이야기한 바가 있는데, 그 말은 곧 어떤 피사체를 만나도 자신의 시선과 자의식이 투영될 수밖에 없음을 시사하고 있다. 관람자를 무표정하게 바라보고 있는 피사체들의 외상과 약점은 카메라로 무장한 다이엔 아버스의 감수성과 만나 관람객과 향하게 된다. 그러나 곧게 카메라를 향하고 있는 그들의 시선에서 불편함을 느끼는 것은 오히려 관람자 쪽이다. 기괴하게 표현된 피사체들은 스스로 자신이 그런 모습임을 전혀 개의치 않는 것으로 보인다. 공격적이기보다 사적인, 공공연하기보다 은밀한 외상을 보여주는 피사체의 순수하고 정중한 태도는 직설적이면서도 관조적인 아버스의 시선과 만나 관람객으로 하여금 ‘보지 못했던 것’을 보게 한다.

아버스에게 있어 카메라는 알려지지 않은 것을 찍는 도구이다. 그런데 누구에게 알려지지 않았다는 것일까? 그것은 바로 도덕적으로 분별 있게 행동하

---

20) 위홀에 의하면 ‘당신이 으스스한 그림을 몇 번이고 반복해서 보면, 그 그림은 실제로 아무런 효과도 미치지 않게 된다’-Gene Swanson, What is pop?, p60

라고 교육받고 보호받은 사람들을 뜻한다.<sup>21)</sup> 아버스의 시선은 항상 외부에 머무르며 ‘보통의 사람들’에게 그들의 모습을 전하였는데, 그럼으로써 그들의 존재를 모르거나 신경 쓰지 않았던 관람자들에게 새로운 외상을 입히게 되었다.[도판5,6]

아버스의 작품은 대체로 위홀의 미학에 자리 잡고 있지만, 위홀이 대중적이고 관습적인 이미지를 사용하였다면 아버스는 은밀하고 감춰져 있으며 추하고 위험한 것에서 매혹을 발견해냈다. 아버스의 이미지들은 외상을 가진 존재가 스스로는 그 외상을 전혀 인지하지 못하는 듯한 태도로 찍혀있어 보는 이로 하여금 그들의 외상에 연민을 가지는 것이 부적절한 듯한 인상을 준다. 사진을 매개로 아버스는 피사체의 외상, 작가의 외상과 관람자의 외상을 담아내는 데에 성공한다.

## ii) 염색 병아리로 표현되는 현대인의 외상

한편 본인의 외상은 무엇 하나 타고난 것 없이, 또는 자신에 대한 완벽한 확신 없이 타인이 규정짓고 정의하는 것에 의존해 주체를 빚어왔다는 것에 존재한다. 이러한 생각은 2010년에 쓴 본인의 작가노트에서 알 수 있다.

나를 둘러싸고 있는 모든 것이 나를 만든다. 누가 시켜서 하는 것이 아님에도, 나는 타인의 생각이나 말, 행동에 따라 나를 변화시킨다. 그리고 빈번히 그들의 생각이 마치 내 생각인 것처럼 말하거나, 그들의 생각과 내 생각이 같다고 착각하곤 한다. 막상 그 상황이 처하면 내가 생각한 것이 착각이라거나 타인의 생각이 나를 지배하여 나로 하여금 그리 생각하도록 만든다고는 전혀 느끼지 못한다. 진심으로 나는 ‘그의 생각이 나의 생각이라고’ 생각한다. 때로 나는 나 자신이 죽대가 없는 인간이라 자책하지만, 이제 는 온전한 나만의 사유가 가능한 것인지에 대한 의심을 갖게 되었다.<sup>22)</sup>

---

21) 수잔 손택, 사진에 관하여, 이재원 옮김, 도서출판 이후, 2002, p60~83

그리고 트위터(twitter)에 대한 글에서도 알 수 있다. 트위터는 개인의 생각이나 의견을 공유하고 소통하는 SNS(social network servies)중 하나로서 140자 이내 단문으로 언제 어디서나 수많은 정보를 실시간으로 교류하는 신속한 소통이 특징인 인터넷 서비스다. 개인은 자신의 아이디로 만든 타임 라인(time line)에 글을 올리거나 남의 글을 리트윗(retwitte)함으로서 타인과 공유할 수 있다.

나는 종종 스스로 글을 올리기보다 리트윗으로 내 타임라인을 꽉 채우곤 하는데, 그러한 행위는 간혹 나로 하여금 타인의 생각으로 내 시간을 채우고 있다는 생각이 들게 한다. 이렇게 글로써 내 생각을 피력하는 것이 무슨 의미가 있나 싶은 것인데, 남의 의견이나 생각을 재전달하는 것만으로도 내가 하고자 하는 말을 할 수 있다면 나의 사유는 대체 어디에 존재한다고 할 수 있을까.<sup>23)</sup>

이처럼 당장 내뱉는 말조차 본인의 생각으로 이루어진 것임을 확신할 수 없다는 것이 본인의 외상 그 자체이다. 외상은 긴 시간 동안 수많은 다른 자아들에 의해 ‘나’라고 부를 수 있는 인간이 형성되어 온 것을 뜻함과 동시에, 그럼에도 불구하고 이 사회에 완벽히 적합한 인간이 되지 못했다는 것에도 존재한다. 끊임없이 요구받는 역할과 본인이 수행할 수 있는 역할, 본인이 수행하고 싶은 역할 사이의 갈등에서 생겨난 외상이 나의 작업의 근간이자 시작점이 되었으며, 그러므로 본인이 선택한 병아리라는 소재는 작가 본인의 ‘또 다른 자아(alter ego)’의 모습이라고 할 수 있는 것이다.

본인의 작업에서 다루어지는 병아리는 단순히 있는 그대로 나타지 않고 염색된 형태로서 나타나는데, 이렇듯 인공적인 염료에 의해 본래 타고난 색이

---

22) 작가노트, 2010.5

23) 작가노트, 2011.11

아닌 다른 모습을 띠게 된 병아리들은 원래 있던 맥락과는 전혀 다른 곳에 존재하게 된다. 미관상 어떤 이를 더 돋보이게 하거나 개개인의 개성을 표현하기 위한 도구로써 사용되는 염색이 병아리에게 사용되었을 때에는 오히려 개체의 특성을 박탈하고 생명의 위협까지 줄 수 있는 행위가 되는 것이다. 색색으로 염색된 병아리는 원래의 모습보다 시각적으로 더 돋보이게 하려는 의도에서 미끄러져 보는 이로 하여금 불안과 연민을 느끼게 한다. 색을 입히는 행위가 단순히 심미적인 것이 아님을 시사하는 것이다.

단순하게 표현된 색색의 병아리들은 예술가의 자화상으로서의 병아리이자, 화가의 다른 자아로서의 소재이다. 나의 작업에서 표현되는 병아리는 먼저 상업적으로 이용되는 약하고 가련한 생명체의 모습임과 동시에 그 모습에 작가가 자신과 동일시함으로써 작가본인의 자의식을 표현하는 일종의 초상과 같은 역할을 한다.<sup>24)</sup>

### 3. 작품의 조형적 전개

#### 1) 외상의 표현으로써의 색

‘색’이라는 요소와 ‘색에 물든다’는 표현은 본인 작업의 가장 중요한 언어이다. 본인은 정치에 관한 견해를 다룬 문제를 이야기할 때 흔히 사용하는 ‘정치색’ 또는 ‘빨갱이’라는 단어로 그러한 표현을 의식하였는데, 본인은 자아의 (라캉 식으로 표현하자면) 외부 세계에 존재하는 거울에 영향을 받는 현상 자체를 ‘색’에 물드는 것으로 보았고, 어떤 ‘색’을 가지느냐에 따라 그들을 집단화하여 일컫거나 그들 특성을 뭉뚱그려 정의하기도 한다는 점에 주목하였다. 외부로부터 부여받은 자아가 또다시 외부로 인해 포괄적으로 특징지어지

---

24) 진중권의 현대미학 강의, 진중권, 아트북스, 2003, p132

는 것이다.

인간은 색에 성격을 부여하고 그 색이 또다시 우리의 특징을 대변하기도 한다. 사진작가 윤정미의 ‘핑크&블루 프로젝트’는 그러한 색의 성격을 극명하게 보여주는 예이다. 윤정미는 어린이의 방을 방문해 그들이 소유한 특정 색상의 물건들을 과시적으로 배치하고 그 장관을 배경삼아 그 물건의 주인인 어린이들을 다소 냉정한 태도로 촬영하였다.<sup>25)</sup> 윤정미의 프로젝트는 딸의 분홍에 대한 과도한 고집에서 시작되었다고 하는데, 이러한 색상의 성별 분리주의는 어린아이들 스스로의 기호와 동시에 여아에게는 자연스럽게 분홍색을, 남아에게는 파란색을 권하는 풍토에서 기인한다. 우리는 암묵적으로 어린이의 성별에 따라 그에 맞는 색을 고른다. 색에 따른 성별 구분은 심지어 태어나기도 전의 신생아 용품을 사면서도 시작된다. 의도적으로 연출된 아이들의 표정이나 포즈, 소지품의 나열은 시각적인 흥미를 불러일으키고 동시에 사회적으로 관습화된 색깔 코드에 의문을 던지게 다. 분홍과 파랑의 이분법적 색 코드는 색에 대한 우리의 고정관념과 함께 사회적으로 강요되는 젠더의 역할을 극명하게 보여준다.[도판7, 8]

이렇듯 사람은 색에 성격을 부여하고 그 색은 다시금 누군가의 정체성을 대변한다. 때로 색은 계급과 문화를 나타내기도 한다. 과거 황금색과 붉은색의 조화(調和)는 왕족만이 사용할 수 있었다는 것이 대표적인 예이다. 우리의 눈을 메우고 있는 다양한 색들은 단순히 시각적인 즐거움만을 위해 존재하는 것이 아니라 그 안에 사회적인 인식과 의미와 이미지가 압축적으로 포함되어 있다.

위홀이 자신의 외상을 이미지의 수열적인 반복으로 표현하여 외상을 가리거나 재생산하여 외상이 주는 충격을 가감하였다면 본인은 외부 세계에 의한

---

21) 이것이 현대적 미술, 임근준 지음, 임프린트 갤러리, 2009, p.318

압박으로 받은 외상을 ‘색’이라는 조형언어로 표현하여 현대인과 작가 자신의 새로운 초상을 만들어내었다.

그리고 대부분 본인의 작업에서 사용되는 색은 흰색을 많이 사용한 파스텔 톤과 두 번 이상 섞인 인위적인 색채가 주를 이루고 있다. 무작위로 선택된 색들은 두 번, 세 번 이상 섞여 기존 물감에는 존재하지 않는 색으로 변한다. 본인은 같은 적색이나 황색이라도 물감 튜브에서 바로 짜 사용하는 경우가 거의 없는데, 그것은 작가의 의도로서 만들어진 색이 현실을 표현함에 있어 더 적합하다고 생각하기 때문이다. 튜브에서 바로 짠 색은 있는 그대로의 가장 순수한 색이다. 반면 두 번 이상의 조합을 거친 색은 작가의 주관적 의도가 들어간 인위적인 색이다. 튜브에서 갓 짜낸 날 것 그대로의 색은 현실의 ‘물감’ 색을 그대로 보여준다는 점에서 가장 현실적이라고 할 수 있지만 역설적으로 본인의 주관적인 의지에 따라 현실을 묘사하고 표현하기에는 부족하다. 빛에 반사되어 우리 눈에 비치는 실제 세계의 색은 물감의 안료보다 다양하며, 수많은 중간 톤을 보유하여 우리로 하여금 입체적으로 세계를 인지할 수 있게 한다.

가령 본인의 2007년 작업인 70x70cm 연작은 그 대부분이 꿈 속에서 얻은 이미지와 영화의 스틸 컷을 변하여 그린 것이었는데, 최대한 맑고 밝은, 그리고 선명한 튜브에서 갓 짠 색으로 화면을 채웠다. 이것은 ‘물감’이라는 형태로 현실에 존재하지만 오히려 실제 세계에는 존재하지 않을 법한 색을 사용함으로써 의식과 무의식, 현실과 초현실을 넘나드는 화면을 만들어내고자 한 것이다.[작품1-6]

반면 염색병아리 시리즈에서 본인은 현실의 ‘표현’으로서 색을 다루고 있다. 현실에 존재하는 색, 또는 현실에 존재할 법한 색을 만들어내어, 그렇게 만들어진 색으로 더 이상은 현실에 존재하지 않는 병아리를 칠함으로써 그들 자체는 현실에 존재하지 않지만 동시에 우리 자신의 모습으로 존재하기도 함을

시사하고자 하였다.

이러한 모호한 파스텔 톤은 관람객으로 하여금 시각적 즐거움을 주며 주제의 식을 미묘하게 가림과 동시에 현실의 반영에 대한 암시를 준다.

파스텔 톤의 사용은 미술의 장식적인 측면을 의식하는 데에도 도움을 준다. 포스트 모더니즘 이전 미술을 설명하는 데에 있어서 장식적(decorative)이라는 말은 모욕에 가까웠으나 포스트 모더니즘 이후, 특히 페미니즘 미술에서부터 장식적이라는 말이 서서히 사용되기 시작하였다.<sup>26)</sup> 그것이 기피된 데에는 긴 예술의 역사에서 남성에게 의한, 남성적 사고방식이 지배적이었기 때문이며 상대적으로 장식이라는 단어가 여성성을 내포하고 있으므로 진지하지 못한 것, 또는 고급 예술에 걸맞지 않는 요소라고 여겨졌기 때문이다. 페미니스트들은 후기 구조주의 이론을 바탕으로 이러한 시각에 정면으로 맞서며 ‘여성적’이라는 단어가 ‘남성적’이라는 단어와 위계질서를 이루며 보다 낮고 하찮은 것으로 취급되었고, 그러한 위계 자체가 남성적 시각으로 만들어진 것에 불과하다고 반박하였다. 본인은 이것을 장식적인 측면에서 뿐만이 아니라 색채의 사용에 있어서도 마찬가지로 보고 있는데, 보통 흰색이 다량 함유된 파스텔 톤은 강렬한 원색에 비해 여성적이며, 가볍고 유아기적인 것으로 인식된다. 나아가 진지한 예술의 표현방법중 하나라기보다 집 안의 벽 한 켠을 장식하기 위한 것이라 여겨지기도 한다. 로라 고드프리-아이작(Laura Godfrey-Isaacs)은 1992년부터 여성적인 몸과 유화 물감의 표면과 질감 간의 은유적이면서도 즉자적인 대응 관계에 대한 회화 연작을 선보이며 분홍색을 적극적으로 사용하였다.[도판9] 그녀의 분홍색은 여성성에 담긴 불순한 저의를 상기시키며 ‘설탕과 향신료, 그리고 모든 좋은 것들’<sup>27)</sup> 뒤에 도사리는 신체적인 포획에 대한 두려움을 나타내고 있다고 하였다. 고드프리-아이작과

26) “예술에는 위계가 존재하는데 밑바닥에 장식미술이, 그리고 정상에는 인간적 형상이 자리잡고 있다. 그것은 우리가 인간이기 때문이다. -Le corbusier and Amedee Ozenfant, 'on cubism', 1918

27) ‘페미니즘과 예술’, 윤난지, 눈빛출판사, 2009 ‘작품에 드러난 신체들’, 로즈마리 베타튼 Rosemary Betterton, "Bodies in the work: The Aesthetics and Politics of women". 1996 p.324

같이 본인은 캔버스 표면 위를 때로는 한 가지, 또는 두 가지 이상의 색채의 파스텔 톤으로 채워 부드러움, 유연성, 그리고 무질서한 신체의 기호를 만들어내고자 하고 있다. 앞서 밝혔듯, 본인의 회화에서 줄곧 등장하고 있는 염색된 병아리는 곧 ‘색에 물든’ 우리들의 신체와 다름 아니기 때문이다.

이처럼 따뜻한 파스텔 톤, 즉 한색(寒色)계열보다 난색(暖色)계열의 색이 더 즐겨 사용된다는 점은 본인의 작업의 중요한 특징이다. 살아 움직이는 병아리의 신체는 언제나 그 부드러운 촉감과 따뜻한 온도를 함께 연상시키는데 난색의 주된 사용은 그 촉감과 온도를 상기시키는데 도움을 준다.

또한 본인은 색을 사용함에 있어 각각의 색들이 연계되어 있을 때 나타나는 효과에 매우 주목한다. 각각의 병아리들 사이에 아주 미묘한 그라데이션을 만드는 것도 바로 그 이유에서다. 색은 홀로 존재하는 것이 아니라, 서로 충돌하고 흡수되고 영향을 주고 받으며 캔버스 화면을 본인이 전혀 예측하지 못했던 방향으로 바뀌어가기도 한다. 마치 색의 삼원색 도표와 같이 각각 색채의 조화에서 오는 변화가 가느다란 선의 그라데이션에서 나타나며, 그러한 효과가 병아리들이 좁은 공간에 밀집되어 있는 구도에 긴장감과 리듬을 더해준다. 이는 그림의 어떤 요소도 그 자체만으로는 존재할 수 없으며, 각각의 요소들이 서로 연관 짓고 영향을 미치고 있음을 알게 한다.

## 2) 익명성 표현을 위한 공간 안의 반복적 패턴

### i) 형태의 유기적인 패턴

본인 작업에 나타나는 병아리는 화사한 색채 속에 불안정하게 이지러진 형태로 군집을 이루고 있는데, 이것은 각각의 병아리가 ‘색에 물든’ 개별적 존

제이자 익명화된 집단으로서 동시에 인식되었으면 하는 의도에서 비롯된 것이다. 여기서 주체는 ‘그가 누군지 알려져야 할 필요가 없는’ 집단의 한 부분으로서 표현된다. 본인은 이러한 지점에서 현대 사회의 집단화와 익명화를 표현하고자 한다.

초반 작업에서 병아리는 실물에 가까운 구체적인 형태로 표현되었다. 당시에는 추상으로의 변화를 염두에 두지 않았기에 이전과 같이 사진을 보고 그 안에서 나타나는 형태나 구도를 생략하여 그리는 방식을 택한 것이다. 그러나 형태를 그대로 묘사하는 방식은 보는 이로 하여금 병아리라는 소재 자체에만 집중하게 하여 상대적으로 ‘색’이라는 요소가 두드러지지 않게 하였다. 직접적인 형태의 제시가 본인 작업의 주제를 나타내기에는 부적절하다는 것을 깨달았고 그로 인해 더 과감한 생략과 단순화가 이루어졌다. 결과적으로 눈사람을 연상시키는 모양과 그 안에 튀어나온 부리만이 병아리임을 알아볼 수 있는 요소가 되었고, 단순화된 형태로 인해 더 다양한 공간구성과 색의 사용이 가능해졌다. 이것은 신조형주의의 창시자 피에트 몬드리안(pieter Comelis Mondrian, 1872-1944)의 나무 연작의 진행 과정과 유사하다. 그는 1910년 경부터 소재의 단순화를 통하여 기하학적 추상을 발전시켰는데, 그가 극도의 평면화를 추구하여 더 이상 다른 형태로 환원될 수 없는 절대적인 화면의 구성을 추구하였다면 본인은 형태의 단순화를 통해 평면 안의 또 다른 구조와 공간을 만드는 데에 주력하였다. [도판10, 11, 12]

화면 안의 구조나 구도에 변화가 생기더라도 그 안에는 단순화된 병아리들이 동어반복적으로 화면을 채우고 있다는 공통점이 있다. 형태의 반복으로 만들어진 패턴화는 개체의 집단성과 익명성을 드러내는 도구로써 작용한다. 자아의 인식도, 인식으로 인한 외상도 결코 홀로 존재할 때엔 경험할 수 없는 것이기 때문이다.

화면 안의 반복되는 형태는 차갑고 기하학적인 모양 대신에 살아있는 생물

을 연상시키는 유기적인 모양을 취하며, 그 자체로 수축하거나 확장할 듯한 인상을 주기도 한다.

초반에는 병아리의 모습이 all-over의 형식으로 캔버스 화면 전체를 고루 덮고있는 모습으로 나타났다. 밝고 선명한 색으로 채워진 병아리의 단순화된 형태는 대중적이고 친근한 이미지를 이용하였던 팝아트와의 유사성을 추적할 수 있게 한다. 작업이 진행될수록 직접적인 병아리의 묘사보다 화면 안에서 특정한 형태를 이루거나(피라미드와 같은) 흰색 사각형 캔버스에 갇힌 모습의 단면을 잘라 보여주는 것 같은 모습으로 화면을 연출하였다. 작업 초기의 캔버스 화면을 빈틈없이 메운 색색의 병아리의 모습은 일견 알록달록하게 염색된 천(fabric)으로 보이기도 하는데 이는 화면의 평면성을 강조함과 동시에 보이지 않는 화면 바깥에도 끝없이 병아리가 모여 있는 것 같은 인상을 주기 위한 것이었다.

구체적이고 직접적인 묘사에서 단순하고 추상화된 덩어리로 형태의 표현이 옮겨가며 나타난 공간 구성의 대표적인 변화는 병아리들로 특정한 구조물을 만든 것이다. 공허한 흰색바탕에 피라미드 형태로 쌓여진 병아리의 모습을 캔버스에 담기 시작한 것은 구체적이고 직접적으로 병아리의 모습을 표현하지 않으면서도 all-over의 형식을 벗어나 좀 더 다양한 방식으로 본인의 작업의도를 표현할 수 있도록 한 시도였다. 그것은 자칫 본인의 의도가 너무나 쉽게 읽혀 보는 이로 하여금 흥미를 유발하지 못하게 되는 일을 지양할 수 있으리라는 점에서 새로운 돌과구처럼 느껴졌다. 조랭이 떡과 같은 모양으로 패턴화된 병아리들은 서로를 지지하고 있는 듯, 또는 서로를 밟고 있는 듯 수직적 구도의 삼각형을 이루고 있다 이런 형태는 계층 피라미드로 대표되는 현대 사회의 모습을 암시함과 동시에 화면에 정적인 안정감을 느끼게 한다.

화면을 채우고 있는 병아리의 무리는 단순한 패턴화를 넘어 형태의 추상성

과 구상성을 모두 드러내도록 고안되었다. 가령 쌓여진 병아리의 가장 위쪽에 위치하고 있는 병아리는 비교적 온전하게 그 형태를 유지하고 있지만 아래쪽으로 갈수록 짓눌리고 억압되어 본래의 모습을 유추하기 어려운 모습으로 변형된다. 이 유연하고 부드러운 곡선으로 이루어진 형태들은 캔버스 모양(shape)에 따른 유기적인 변형을 가능케 한다. 그리하여 병아리 바깥의 공간을 자세히 묘사하지 않아도 위와 아래, 화면 가운데와 가장자리에 각기 다르게 표현된 병아리의 형태로 그들이 특정한 공간에 갇혀있음을 암시하며 보이지 않는 경직된 틀을 의식하게 된다.

이러한 형태의 패턴화는 병아리는 개개의 특징을 강조하기보다 모두 같은 모습으로 일반화된 모습으로 나타나게 된다. 이것은 그 대부분이 수컷만이 선별되어 판매되는 도시 병아리의 특징을 암시한다. 양계장에서 감별사의 손에 의해 분류된 수평아리들은 바로 처분하는 것이 사육하여 성계로 만들어 파는 것보다 경제적 손실이 더 적기 때문에 대부분의 수평아리는 태어나자마자 바로 처분된다고 한다. 개중에 운이 좋은 수평아리들만이 바로 죽임당하지 않고 학교 앞에서 판매된다. 이는 병아리들이 우리의 손에 들어오기 전에 이미 어떤 기준에서 부합하지 않아 탈락된 것들임을 의미한다. 선별에 의한 차별은 현대 사회를 사는 인간이라면 누구나 겪는 것이고, 본인은 그러한 현대인의 모습을 추상화되고 무개성한 병아리의 모습으로 담아내고자 하였다. 천의 무늬처럼 패턴화된 병아리는 그 개별적인 특성보다 전체를 구성하는 하나의 요소로써 기능하며 어떠한 기준을 통화하지 못한 무가치한 존재로 묘사된다. 여기서 병아리는 어린아이들의 눈을 현혹하여 당장의, 그리고 약간의 경제적 이익을 노리는 사람에게 이용되는 존재에 불과하다.

## ii) 제한적 공간구성

본인은 또한 화면을 다루면서 닫히고 갇힌 공간을 선호하는데, 이것은 도시

에 살던 본인이 본 병아리의 모습은 대부분이 상자에 담겨 팔려나가길 기다리는 모습이었기 때문이다. 넓은 들판에서 뛰어노는 자유로운 모습이 아닌 갇힌 상태의 병아리는 보이지 않는 상자에 담겨 있는 우리 모두의 모습을 연상케 한다. 팔려나가는 병아리들은 일반적인 애완(愛玩)동물로서도 인식되지 못한다. 기르는 도중 죽어도 크게 개의치 않으며 한편으로는 오래 살지 못할 것을 염두에 두고 데려오기도 한다. 운 좋게 닭이 되어도 인간과 삶을 함께 하는 반려동물로서의 의미는 갖지 못하고 팔려나가거나 처분되는 것이 대부분이다. 이렇듯 마치 소모품과 같은 것으로 취급되는 것이 일반적인 도시 병아리의 모습이다. 본인은 이렇듯 서로 밀집되고 중첩되어 제한된 공간 안을 채우고 있는 형태로써 거대한 사회의 소모품과 같은 모습으로 전략한 현대인의 양상을 비유하고자 하였다.

마치 조랭이 떡과 같은 모습으로 단순화된 병아리는 처음에는 서로 뭉치거나 중첩되어 피라미드 형태와 같은 구조물을 만들고 있는 모습으로 그려지나 후반으로 갈수록 캔버스 화면을 커다란 상자나 틀로 상징하고 그 안에 쌓여 있거나 갇혀있는 구도를 취하는 것으로 변한다. 이것은 팔려나가는 병아리들이 갇혀 있는 사각형의 작은 상자를 염두에 둔 구도이다. 본인은 상자를 구체적으로 그리기보다 백색의 무한히 뻗어있는 공허한 공간에 병아리-우리 자신-이 쌓이듯 담겨있어, 마치 그림 바깥의 공간에도 끝없이 존재하는 인상을 주고자 하였다. 관람자는 그림이 포괄하는 공간 밖까지 군집되고 밀집되어있는 병아리의 모습을 상상하게 된다. 비어있는 하얀 공간은 미시적인 의미로는 어렸을 적 보았던 상자 안이고, 거시적으로는 미술관의 화이트 큐브이자 우리를 담고 있는 거대한 사회이기도 하다.

### iii) 추상안의 구상적 요소

본인은 또한 각각의 병아리를 최대한 실물 크기에 닮게 그리고 있다. 이것은 구상 회화에서 시작한 추상 회화로써의 마지노선 같은 것인데, 너무나 추상화되어 관람객이 작품의 의미를 유추하는 데에 있어서 어떤 실마리도 찾지 못하게 되는 것을 지양하기 위해서이다.

그리하여 본인의 작업들은 작은 화면에서든 큰 화면에서든 항상 거의 동일한 실물 크기의 병아리 형태로 화면을 채우고 있는데 이것은 한상 같은 간격의 줄무늬로 화면을 채우거나 설치물을 제작하는 다니엘 뷔렌(Daniel Buren, 1938-)과 유사한 방식이다. 다니엘 뷔렌은 8.7cm의 수직적 띠를 반복적으로 사용하였는데 그 띠들은 어느 작품에서건 한결같이 수직으로 서있고 흰색과 오렌지, 흰색과 검은색, 흰색과 초록색 등의 색 배합을 반복해왔다. 그는 벽, 문, 도로 표지판, 요트를 뒤덮은 단순한 벽지나 천, 깃발과 같이 어떤 곳에서든 동일한 간격을 유지하고 있다. 후기에는 보다 입체적이고 실험적인 공간 작업으로 발전하지만 그의 트레이드 마크와 같은 스트라이프 문양은 어떤 캔버스에서든 동일하게 나타난다. 다니엘 뷔렌이 같이 정확하게 수치화한 형태를 반복적으로 나타내어 미니멀리즘적인 패턴으로 익숙한 공간이나 사물을 덮어 새로운 시각으로 그것을 바라보도록 한다면, 본인은 어떤 캔버스에서든 실물 크기에서 크게 벗어나지 않도록 병아리의 형태를 패턴화하여 나타낸다는 점은 유사하지만 완전한 추상과 미니멀리즘적인 패턴을 지양하여 차갑고 기하학적인 화면이 아닌 따뜻하고 유기적인 화면을 만들고자 하는 점에서 뷔렌과의 차이점을 찾을 수 있다.[도판13, 14]

이것은 본인의 개인적 성향에서 비롯된 것이라고 할 수도 있는데, 본인은 그림을 시작할 무렵부터 '묘사해야만 하는' 대상이 있어야만 안심을 하는 편이었고 현재에도 그러한 경향을 완전히 버리지는 못하였다. 추상 미술로서 보여지고 있지만 구상 회화적인 요소 또한 아주 버리지는 못하고 있는 상태에서 양자간의 요소가 모두 담겨 있는 현재의 작업을 진행하고 있다.

### 3) 제 3의 감각 체험을 위한 화면의 질료적 표현

마띠에르(Matiere)란 질감(質感)을 뜻한다. 금속, 목재, 광물 따위의 물질이나 재료라는 뜻에서 물질이 지니고 있는 재질, 질감의 뜻으로 확대되었다. 마띠에르에 대한 관심은 근대에 와서 높아졌고, 특히 제2차 세계대전 후 앵포르멜 화가들이 안료를 화면에 두텁게 바르거나 모래 등 이물질을 섞어 두꺼운 벽면처럼 느끼게 해주는 효과를 사용하곤 했다.<sup>28)</sup>

본인은 2011년 이후 물감이 얇히는 두께에 차이를 둠으로서 2차원적 캔버스 안에서 3차원적인 환영(illusion)을 구현하고자 하였다. 소실점과 전통적 원근법의 방식과는 달리, 단순히 물감층을 다양하게 만들어주는 것으로도 멀고 가까움을 표현하려는 시도였다.

이것은 프랭크 스텔라(Frank Stella, 1936-)의 색면 회화에서 나타난 특징과 유사하다고 할 수 있다. 스텔라의 회화에서 색면들은 정교한 선으로 구별되나 실제로 그 선들은 칠하지 않은 캔버스 천 그대로이다. 프랭크 스텔라는 이렇듯 물감의 회화성과 물질의 현전성을 구가해 단순한 회화영역을 넘어 조각의 영역으로부터 많은 내용을 도입하였다.<sup>29)</sup> 이렇듯 초기의 스텔라는 ‘보여지는 것만이 있을 뿐이다’고 하며 가장 단순하고 차가운 기하학적 형상과 두터운 물감 층으로 풍부한 화면을 만들어낸 것이다. [도판15]

본인의 화면에도 캔버스에는 최소한의 밑작업 만이 들어갈 뿐, 병아리의 물감층과 두께의 차이를 둠으로서 바탕을 더 멀리 보내고, 무작위로 쌓여진 병아리는 바로 그 위에 얹혀 관람자의 시각과 더 가까운 것처럼 느끼게 하였다. 그리고 그 중에서도 몇몇의 병아리는 좀 더 두껍게 층을 만들어 마치 부

28) 미술대사전(용어편), 김인환, 아트파크, 2010

29) 현대미술이론3-모더니즘의 해체와 그 이후, 박기웅, 형실출판사, 2003, p.118

조처럼 화면 바깥으로 부각되어 쌓여진 무게를 견디지 못해 튀어나온 것처럼 보이도록 하였다. 이러한 작품의 릴리프적인 요소는 보는 이로 하여금 화면의 시간성을 인지하도록 한다. 바탕과 병아리 각각은 동일한 시간을 들여 묘사되는 것이 아니므로 관람객은 각각의 병아리에 가해진 붓 터치와 양적인 차이에서 화면의 레이어를 알 수 있음과 동시에 저(底)부조와 같은 효과를 이끌어내 평면적이면서도 조각과 같이 입체적인 인상을 받게 된다. 본인은 마띠에르의 사용으로 각각의 형태를 바탕에서부터 최소한의 높이로 도드라지게 해, 물감의 물성을 느낄 수 있는 입체적인 회화양식을 구축하고자 하였다.

한 화면에 각기 다르게 적용된 물감의 두께는 일견 숨을 넣어 만든 퀼트 이불을 연상시키기도 하는데 이것은 화사한 파스텔 톤의 색채와 어우러져 보드랍고 연약한 병아리의 이미지를 연상시키는 데에 일조한다. 본인은 관람자가 캔버스 화면 안에서 시각적인 것뿐만이 아닌 촉각적인 인상 또한 받길 원한다. 이 두꺼운 물감층은 마치 투명한 유리가 캔버스 앞을 가로막고 있어 병아리들이 그 유리에 눌러 쌓여진 듯한 인상을 줄 때도 있고, 실제 병아리의 촉감을 떠올리게도 하고 있다. 본인은 나아가 이러한 표현들이 관람객으로 하여금 각자가 가진 경험-가령 그 약하고 부드러운 생명체를 처음 만졌을 때와 같은-을 환기시키는 역할을 할 수 있기를 기대한다.

#### 4. 개별 작품 설명

##### [작품1]

미국의 고등학교에서 한 아이가 급우 12명과 선생 1명을 총으로 쏘고 자살했다. 구스 반 산트(Gus Van Sant, 1952-) 감독의 영화 ‘엘리펀트(Elephant)’는 이러한 끔찍한 실화를 바탕으로 한 영화다. 사건이 일어나기까지의 16분

간, 각각의 인물들의 시각으로 담담히 펼쳐지는 이야기의 진행과 결말은 당시 본인에게 매우 충격적인 것이었다. 보통의 영화가 가진 예상 가능한 플롯이나 클리셰(Cliché)를 전혀 찾아볼 수 없었던 것 때문이기도 했지만, 각각의 인물들이 저마다의 시각과 사정을 가지고 어떤 불길한 징후도 인지하지 못한 채 그 사건을 맞닥뜨리게 되는 과정을 무척이나 건조하게 그리는 감독의 시선에 비롯한 까닭이 더 컸다. 거대한 코끼리의 실체는 그 누구도 인지하지 못한 채 ‘방 안에 있는 코끼리’를<sup>30)</sup> ‘장님이 코끼리를 만지듯’ 각자의 조각난 시선에서 더듬어 올라가고, 거실에 존재하는 거대한 코끼리가 감지되었을 때는 이미 돌이킬 수 없는 상태가 되었음이 영화 말미에 이르러서야 드러나는 것이었다. 여기에 깊은 인상을 받아 이 영화의 스틸 컷을 정 사각형의 캔버스 속에 옮기는 작업을 하였는데, 그것을 본인만의 색감과 축약되고 생략된 공간구성으로 표현하였다.[도판2] 영화 속 인물들은 서로 안면이 있고 인사도 하지만, 학우가 총을 가지고 등교해도 아무도 알지 못하고 그 이유에 관심조차 가지지 않는다. 본인에게 이 장면이 인간과 인간 사이의 따뜻한 접촉을 느낄 수 있는 유일한 장면이었고, 그렇기에 장면을 그대로 자세히 묘사하기보다 접촉 그 자체를 느낄 수 있는 화면으로, 그리고 더 따뜻한 색감으로 구성하였다. 현재 작업과 큰 연관성이 있다고는 할 수 없지만 사진의 일부나 영화의 스틸 컷을 캔버스 화면에 적절히 구성하고 배치하는 일에 관심을 갖게 된 계기였다고 할 수 있다.

## [작품2]

작업의 소재는 이시이 카츠히토(Katsuhito Ishii, 1966-) 감독의 2004년 영화 녹차의 맛(The Taste Of Tea) 스틸 컷에서 따왔다.[도판3] 그림을 그렸던 당시에는 영화를 보지 못해 그림 자체는 영화의 스토리와 큰 연관이 없다. 소녀의 얼굴 반이 땅 속에서 마치 솟는 것처럼, 또는 땅 속으로 꺼지고 있는

30) ‘거실의 코끼리’는 내부에 도사리고 있는 문제를 빗댄 서양의 우화다.

것처럼 보이는 이미지 자체에 관심이 있었던 것으로, 이 장면은 본인으로 하여금 수많은 상상을 불러 일으켰고, 결국엔 원래의 영화 내용과는 전혀 다른 스토리를 상상하게 만들었다. (그래서 실제로 영화의 보았을 때는 다소 실망할 수 밖에 없었다.) 이미지가 주는 인상과 그에 따라 연상되는 서사가 일치하지 않음을, 그러므로 그 영화의 스틸 컷을 본 모든 개별적인 존재가 각자의 주관을 갖고 그것을 해석한다는 것을 깨닫게 한 작업이었다. 당시에 제작된 다른 작품과 마찬가지로 강조하는 바를 확실히 보여주기 위해 일부는 과장하고 일부는 생략하는 식의 화법을 사용했다. 가령 눈의 크기를 과장하여 강조함으로써 반밖에 남지 않은 얼굴의 눈이 마치 이쪽을 바라보는 듯한 인상을 받도록 하였으며, 소재 주위의 다른 요소는 철저히 배제하여 소재 자체에만 집중할 수 있도록 공간을 구성하였다. 또한 얇게 칠해진 밝은 노랑과 파랑의 조화는 일견 실크스크린처럼 보이게 해 페인팅과 판화 사이를 오가는 이미지로 느껴지게 된다.

### [작품3]

본인은 짧은 기간 동안 일상 속에서 채집되는 이미지나 잠에서 깨어난 순간 꿈 속에서 보았던 것들 중 가장 기억에 남는 장면, 또는 본인이 찍었던 사진들을 재구성하여 캔버스에 옮기는 작업들을 하였다. 이 작업도 그러한 시도의 일환이다. 의식적인 소재의 채집과 무의식에 떠오르는 것들을 붙잡으려는 시도가 동시에 이루어진 시기라고 할 수 있다. 예를 들어 꿈에서 세 개의 보름달을 본 날이면, 잠에서 깨자마자 그것의 스케치를 남겨 회화로 옮기는 식이었다.

본 작품은 꿈에서 본 것을 한 쪽에, 그리고 다른 한 쪽에는 깨어나자마자 눈에 들어온 광경을 그려 두 개의 패널이 하나의 작품이 되도록 고안하였는데 언뜻 보기에는 어떤 것이 현실인지 알 수 없게 그려져 있다. 마치 현실인 듯 생생한 꿈을 꾸고 나면 꿈에서 깨고 난 후에도 현실이 꿈의 연장선상에

있는 것처럼 느껴지는 기묘한 감각을 담아내려는 의도였다. 그 두 세계는 모두 현실일 수도 있고 현실이 아닐 수도 있다. 비록 꿈일지라도 그 순간에 느끼는 감정은 진실하며, 그 안에서의 경험은 실재로서 받아들여지기 때문이다. 잠에서 깬 직후 본 현실적인 장면을 꿈 속의 장면을 그럴 때와 동일한 색감과 형식으로 표현한 것도 이러한 생각을 나타내기 위함이다.

의식과 무의식의 경계를 고찰하는 시도들은 즐거운 것이었으나 빈번한 소재의 고갈으로 작업의 지속적인 심화와 확장이 어렵다는 것을 깨닫게 되었다. 본인만의 특정한 주제나 화두가 필요함을 서서히 알게 된 것이다.

#### [작품4]

수박의 조형적 측면을 의식해 제작한 그림이다. 반으로 자른 수박의 단면은 그 자체로 뛰어난 조형성-붉은 색의 커다란 면과 초록 색의 껍질의 조화, 그 사이를 가르는 정갈한 흰 색의 선과 점점이 박혀있는 검은색의 씨까지-을 가지고 있다는 생각이 들었고, 그러한 조화가 자연적으로 이루어졌다는 데에 새삼스러운 경외감이 들어 제작한 작품이다. 붉은 수박의 단면을 162x130cm의 큰 화면에 가득 채움으로서 애초에 의도했던 수박의 조형적인 아름다움을 보는 이가 느낄 수 있도록 표현하였다.

#### [작품5]

두 패널을 합한 길이가 324cm인 작품으로, 관람객이 커다란 아이스크림 콘의 존재를 마치 탑이 쌓여진 것처럼 보았으면 하는 생각으로 제작한 것이다. 그러나 기존의 견고하고 기념비적인 탑이 아닌 부드럽고 약하며 시간이 지남에 따라 녹아 없어지는 탑을 고안해냈는데, 그 발상이 마치 고대인이 만들어 낸 바벨탑과 같다는 생각이 들어 바벨탑이라는 제목을 붙였다. 현대의 대중은 국제적인 거대 기업이 만들어내는 것들-달콤한 아이스크림도 예외가 될 수 없다-을 일상적으로 소비하고 있으나, 그 소비의 주체가 개개인이 아닌

사회와 기업에 있고 대중은 그 구조에 좌우되고 있음을 언제 무너질지 모르는 아이스크림 탑으로 표현하고자 하였다.

### [작품6]

삼쌍둥이에 관한 다큐멘터리를 보고 제작한 것이다. '완벽한 하나'라는 제목은 말 그대로 신체 일부를 공유함으로써 완벽한 하나를 이루고 살고 있는 둘에 관한 이야기이다. 우리는 누구나 인생에 완벽한 관계를 갖길 원한다. 긴 인생의 고단한 여정이 그것을 찾기 위한 것일 수도 있다. 다큐멘터리는 삼쌍둥이들을 장애라는 시각으로 보기보다 태어나면서부터 완벽한 짝을 가지고 있는 사람들을 바라보는 시각으로 제작된 것이었다. 다큐멘터리를 보고 난 후, 나는 그들이 몹시 부러워졌고, 그런 다소 감상적인 시점에서 시작된 작품이다. 붙어있는 두 사람의 머리로 인해 그림은 데칼코마니와 같이 보이나 그들이 입고 있는 옷의 무늬로 단순한 좌우대칭이 아님을 알 수 있게 하였다. 커다란 그림의 일부를 잘라놓은 듯한 구도는 관람객으로 하여금 캔버스 밖의 나머지 부분에 대한 궁금증을 자아낸다.

### [작품7]

주제와 화두가 명확하지 않으면 작업을 지속하기가 쉽지 않다는 생각이 들 때 즈음 염색 병아리에 관한 보도를 보았고, 색을 위주로 작업하던 본인에게는 그것이 가장 적합한 소재라는 생각이 들어 작업에 차용하기 시작했다. 살아있는 것에 색을 입히는 행위는 보기에 아름답다워 보이나, 당사자에게는 죽음으로 연결되는 치명적인 행위다. 본 작품은 이전의 작업들과 마찬가지로 병아리를 찍은 사진을 보고 그것을 단순화하고 캐릭터화(化) 하여 마치 일러스트의 한 장면처럼 보이게 연출하였다. 그러나 전체적인 형태에 비해 병아리의 이목구비가 지나치게 묘사된 감이 있었으며, 어디까지 묘사하고 어디까지 생략할 것인지에 대한 고민을 하게 하였다. 병아리의 크기 또한 중

요한 관심사가 되었다. 이목구비를 묘사하기보다 크기와 색으로 주제를 드러내는 것이 더 효율적일지도 모른다는 고민을 던져준 작품이다.

### [작품8]

위의 작품과 비슷한 시기에 제작한 것으로, 소재의 구상적인 표현에 관심이 많았다. 각각의 병아리들은 노란색 하나를 제외하고 모두 분홍색과 파란색으로 그려져 있는데, 검게 칠한 배경과 밝은 조명을 받은 듯 빛나는 각각의 병아리들의 모습은 마치 바로크 시대의 회화를 연상케 한다. 여기서 사용된 분홍색과 파란색은 성별을 나타내는 대표적인 색이다. 규범적으로 사람들은 여아에게는 분홍색을, 남아에게는 파란색을 입히는데, 그런 색에 대한 선입견도 사회적으로 형성되어 아무런 의심 없이 통용되는 것이다. 본인은 본연의 색으로 표현된 개체와 사회적인 선입견을 가진 색을 가진 병아리 셋을 각각의 패널에 그려 나란히 전시함으로써 사람들이 부여한 색에 대한 이미지를 다시금 돌아보게 의도하였다. 그러나 너무나 구체적으로 표현된 소재는 관람객의 관심이 소재 자체에만 머무르고 색이나 주제에 관심을 갖게 하기에는 역부족이라는 것을 깨닫게 되어 이후 더더욱 은유적이고 추상적인 표현 방식에 관심을 갖게 되었다.

### [작품9]

소재의 추상적인 표현이 시작된 작품이다. 눈사람과 같은 형태로 단순화된 염색병아리는 피라미드 구도를 취하며 또 다른 커다란 형태를 이루고 있다. 본인은 이 작품을 진행하면서 본인의 화두를 나타내주는 소재를 직접적으로 표현하며 접근하기보다 시(詩)와 같은 간접적인 화법을 이용하며 접근해야겠다는 생각을 하게 되었다. 본 작품은 각각의 색이 만났을 때에 나타나는 조화를 중점적으로 다루며 색과 형태, 구도가 ‘따로 또 같이’ 한 캔버스 안에 담겨있는 모습을 나타내고자 노력했다.

### [작품10]

추상화된 병아리의 패턴을 all-over의 형식으로 나타낸 것이다. 각각의 색이 마치 계단처럼 층을 이루고 있어 멀리서 보았을 때는 마치 다섯 가지 색 띠의 집합으로 보이기도 한다. 본인은 특정 색 옆에 어떤 색이 배치되었는가에 따라, 즉 혼자 칠해져있기 보다 서로 연계되어 있을 때에 색이 가지는 느낌과 해석의 맥락이 달라질 수 있을 것이라 생각했다. 가령 황색은 홀로 존재할 때에는 부와 황금, 자신감과 낙천성의 상징이지만<sup>31)</sup> 흑색과 함께 배치되었을 때는 위험, 주의와 같은 전혀 다른 맥락을 지니게 된다. 이러한 색의 특징은 우리가 각자의 고유한 특성과는 상관없이 외부와의 관계나 접촉으로 인해 전혀 다른 모습이 되거나 또 다른 특성을 부여받을 수 있다는 본인의 작업 주제와도 맞아떨어진다. 본 작업에서는 각각의 색이 보색끼리 배치되어 있는데, 일반적으로 알려진 바대로 보색을 한 화면에 나열한다고 하여 그림의 명시성과 가독성이 자연스럽게 높아지는 것은 아니라는 것을 알 수 있다. 본 작업은 양자가 서로 돋보이는 색의 조화가 어떤 것인지 생각하게 하는 계기를 마련해 주었다.

### [작품11]

세 가지 색이 각각 캔버스에 따로 담겨있다. 오로지 물감의 흰색만으로 채도를 조절하여 미묘한 색의 변화를 이끌어냈다. 완전히 추상적으로 표현하기 보다, 곳곳에 자세하게 묘사된 병아리가 숨어 있어 보는 이로 하여금 작품의 주제를 추적할 수 있게 하는 단서를 제공하였다. 그 결과 관람객들은 쉽게 작품의 의도를 알아챌 수 있었고, 본 작품보다 더 추상적으로 표현된 다른 작품들과 나란히 전시되었을 때에 전체 전시의 소재나 주제를 파악하는 데에도 도움을 주었다.

---

31) 색채용어사전, 박연선, 도서출판 예림, 2007

### [작품12][작품13]

캔버스 틀을 병아리가 담겨 있는 하나의 공간으로 상정하게 된 작품이다. 알록달록하게 칠해진 병아리들이 기다란 틀에 담겨지고 있다. 몇몇의 병아리는 아직 그곳으로 떨어지는 중이며, 위에 있는 것들은 아직 온전한 형태를 유지하고 있으나, 아래에 깔린 병아리는 형태조차 알아볼 수 없게 심하게 일그러져있다. 형태와 색 뿐만이 아니라, 공간을 다루는 것도 매우 중요함을 깨닫게 된 작업이다.

같은 맥락에서, 9번째 시리즈는 마름모꼴의 틀 안에 갇힌 병아리를 표현한 것이다. 위의 작품과는 달리 바탕을 흰색으로 처리해 저 너머에 무한한 공간이 있음을, 동시에 미술관의 흰 벽의 연장선처럼 보이도록 암시하였다.

### [작품14]

본인은 학사단계 부터 줄곧 추상적이기 보다 구상적인 작업을 하였는데, 그래서인지 계속되는 추상 작업은 본인에게 다소 지겨운 것이었다. 그러던 중 한 몸에 여러 개의 색을 지닌 병아리를 그린 습작을 본 지인이 색이 입혀진 병아리의 모습이 마치 지도와 같다고 말해왔고, 그 말에서 단서를 얻어 본 작업을 진행하였다.

본 작업에서 구체적으로 표현된 병아리는 모두 추상적인 색의 무늬를 입고 있는데, 이 무늬는 멀리서 바라보면 세계지도인 것을 알 수 있다. 본인은 작업을 시작하기 전 수많은 종류의 지도를 찾아보았고 그중 등고선의 높낮이를 색으로 표현한 지도를 찾게 되어 본 작업에 적용시켰다. 그 결과 다양한 색의 표현이 가능해졌고 모자이크와 같이 가까이서 보면 색면에 불과하나 멀리서 보면 하나의 형태로 인식되는 효과를 거두었다.

타자와 외부 세계로 인해 자아가 구성되었음을 고민하는 것은 절대 본인만의 것이 아니며, 현대 사회를 살고 있는 모두가 가지고 있는 것임을 나타내었으며, 이러한 형식으로 한 화면에 추상적인 요소와 구상적인 요소 모두를 작업

에 담을 수 있음을 알게 되었다.

### [작품15][작품16]

물감의 층을 두텁게 하여 마치 엠보싱 처리된 종이나 솜을 넣은 퀼트 천과 같은 인상을 주고자 의도하였다. 이전에는 거의 사용하지 않았던 회색 톤의 병아리를 정방형의 캔버스의 가운데를 비우고 가장자리로 몰려 있는 듯 표현하였는데, 이는 정사각형 캔버스의 테두리를 강조하고자 하는 시도에서 비롯된 것이다. 본 작업으로 인해 색과 형태, 공간 뿐 아니라 촉각적인 심상을 이용한 원근의 표현에까지 생각이 미치게 되었다.

14번째 병아리 시리즈는 위의 작품과 동일한 맥락으로 제작된 것이다. 작은 병아리들이 모여 가운데가 움푹 꺼져 있는 커다란 형태를 이루고 있다. 이는 가로로 긴 캔버스의 형태를, 즉 서로 부딪히고 얹혀있는 소재가 담겨있는 공간을 의식하게 한다. 병아리 각각의 형태와 그것들이 모여 또다른 형태를 만들 수 있다는 점에서 좀 더 다양한 형식적 시도가 이루어 질 수 있을 것이라 생각된다.

작품도판



[작품1] The kiss, 70x70cm, oil on canvas, 2006



[작품2] 안,녕(Say hello or Good bye), 70x70cm, oil on canvas, 2006



[작품3] Only when I sleep, 70x70cm/each, oil on canvas, 2006



[작품4] What a wonderful world, 130.3x162.2cm, oil on canvas, 2007



[작품5] The tower of babel, 162x55cm/each, oil on canvas, 2007



[작품6] 완벽한 하나, 112x55cm, oil on canvas, 2007



[작품7] Dyed chicks series No.1, 145.5x112.2cm, oil in canvas, 2008



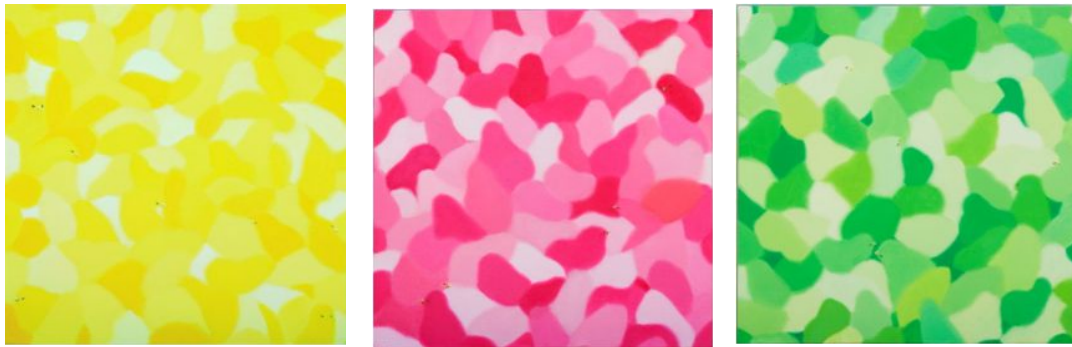
[작품8] Dyed chicks series No.3, 72.7x60.6cm/each, oil in canvas, 2008



[작품9] Dyed chicks series No.4, 116.8x91.0cm, oil in canvas, 2008



[작품10] Dyed chicks series No.5,116.8x72.7cm,oil on canvas,2008



[작품10] Dyed chicks series No.6, 45x45cm/each, oil on canvas, 2009



[작품11] Dyed chicks series No.8, 162x72cm, oil on canvas, 2010



[작품12] Dyed chicks series No.9, 176.6x176.6cm, oil on canvas, 2010



[작품13] Dyed chicks series No.11, 193.3x160.0cm, oil on canvas, 2011



[작품14] Dyed chicks series No.12, 65x65x5cm, oil on canvas, 2011



[작품15] Dyed chicks series No.14, 165x72.7cm, oil on canvas, 2011

### Ⅲ. 결 론

우리가 적응하고 구체화한 자아는 그 자체로 재현의 산물<sup>32)</sup>이다. 본인은 염색 병아리라는 소재를 이용해 본인의 외상과 본인을 구성하고 정의하는 것들에 대한 이야기를 회화로서 풀어놓고 있다. 그리고 이것은 과연 우리 자신의 본질이 무엇인가에 대한 이야기로 수렴한다.

그러나 현대 사회 인간의 본질이 무엇인가에 대한 답을 간단히 내리기는 불가능하다. 포스트 모더니스트와 포스트 구조주의자들에 따르면, 진리truth와 사실reality은 그렇게 진실하지도, 실재 같지도 않으며, 실상은 많은 진리와 많은 사실이 존재한다. 모든 진실과 사실은 상대적으로 불확실한 것으로, 문화에 의해 구성되고 맥락에 의해 좌우되며 절충과 변화에 종속적이다. 사물의 자연적 질서에 내재되어 있는 것은 아무것도 없다. 더욱이 현대는 모순이 더욱 뚜렷해지는 시대다. 우리의 문화적 풍경은 서로 상충하며 동시에 존재하고 상호 침투하는 세계관을 표출하는 텍스트로 가득 차 있다. 이는 수많은 원천으로부터 급속도로 유입되는 정보가 지속적으로 우리를 강타하는 현대사회의 조건에 기인한다. 텍스트는 영향을 주고받으며 서로 경쟁한다.(데리다와 롤랑 바르트는 이와 같은 상황을 상호텍스트성(intertextuality)이라고 부르길 선호한다)포스트 구조주의자들은 미디어가 포화된 사회에서의 정보의 맹습이 과거처럼 특정 세계관이 지배적으로 작용하는 환경을 불가능하게 만들었다고 믿는다. 모든 범주 간의 경계와 구분이 침식되고 있다.<sup>33)</sup>결국, 우리는 우리를 이루고 있는 것의 총체이며 수많은 정보와 사람과 세계가 지나간 자리로서 존재한다.

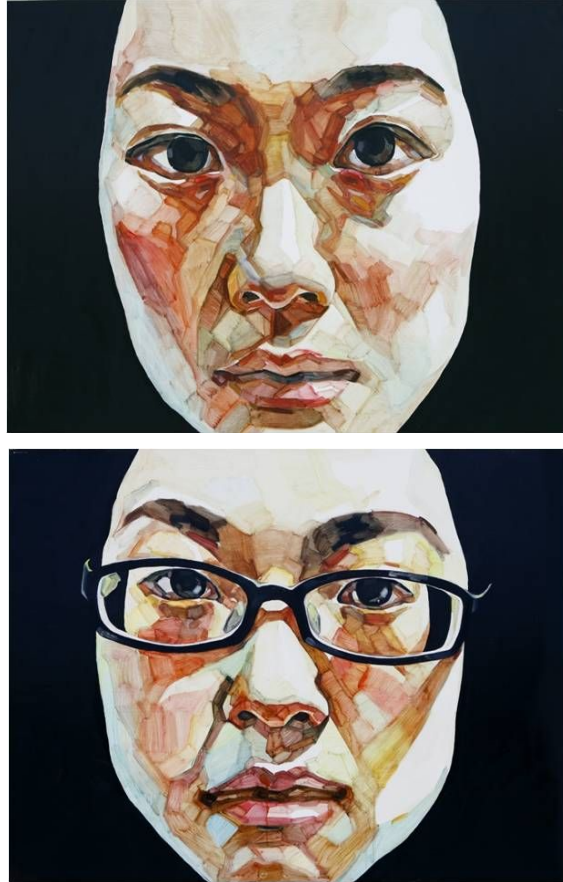
---

32) '페미니즘과 예술', 윤난지, 눈빛출판사, 2009 '작품에 드러난 신체들', 로즈마리 베타튼 Rosemary Betteron, "Bodies in the work: The Aesthetics and Politics of women". 1996 p.323

33) 테마 현대미술노트, 진 로버트슨·크레이그 맥다니엘, 문혜진 역, 두성북스, 2011 Temes of Contemporary Art:Visual Art after 1980, Jean Robertson·Craig Mcdaniel, 2010 p.57

본인은 이러한 다양성을 받아들이는 전장으로서의 자아에 주목하여 그 과정에서 일어나는 충돌과 충격을 외상으로 보며 그 외상을 색이라는 요소로, 그리고 상처받은 자아를 치명적인 색이 칠해진 병아리라는 소재로 표현하였다. 아울러 앞으로는 한 가지의 소재에 국한되지 않는 다양한 소재와 주제로 본인 작업의 화두를 드러낼 수 있기를 희망한다.

참고도판



[도판1] Self-Portrait, 116.7x91cm/each, oil on canvas, 2010



[도판2] 영화 엘리펀트 스틸 컷



[도판3] 영화 녹차의 맛 스틸 컷



[도판4] 앤디 워홀, Green Burning car I, silkscreen ink and acrylic on linen,  
228.6x203.2cm, 196



[도판5] 다이앤 아버스, Identical twins, Roselle, N.Y., 1967



[도판6] 다이앤 아버스, A Jewish giant at home with his parents in the Bronx, N.Y, 1970



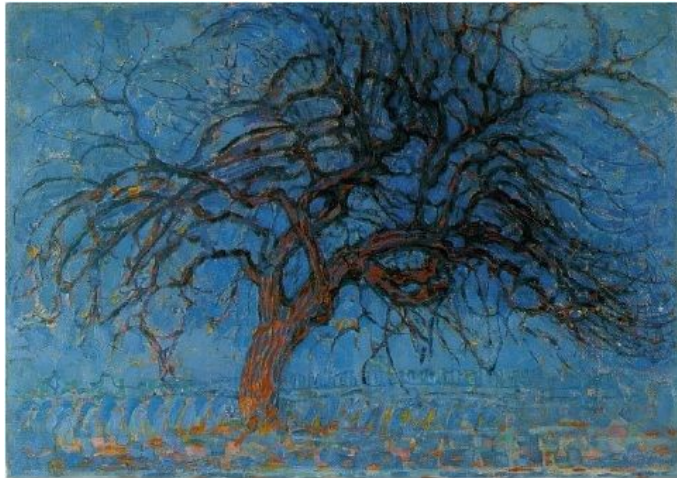
[도판7] 윤정미, 핑크 프로젝트, 지원이와 지원이의 핑크색 물건들,  
라이트젯 프린트, 2008



[도판8] 윤정미, 블루 프로젝트, 선재와 승재 그리고 그들의 파란색 물건들,  
라이트젯 프린트, 2008



[도판9] 로라 고드프리-아이작, Fleshy Face, 77x77cm, Oil on canvas, 1990

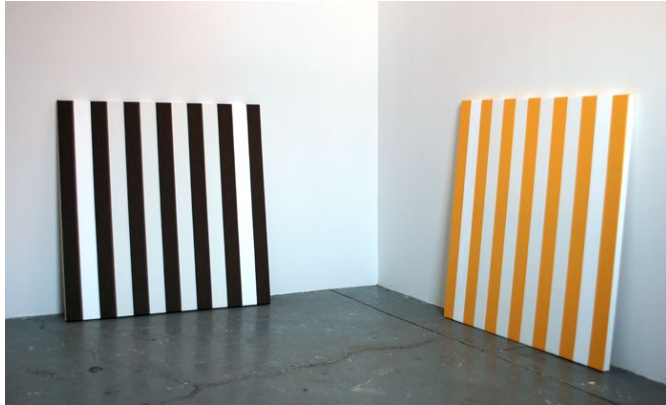


[도판10] 몬드리안, 붉은나무, 70×99cm, oil on canvas, 1908



[도판11] 몬드리안, 꽃핀나무, 60x85cm, 1912

[도판12] 몬드리안, 회색나무, 79.7x109.2cm oil on canvas, 1912



[도판13] 다니엘 뷰렌, Acrylic on Striped Fabric, 45x45cm/each, 2009



[도판14] 다니엘 뷰렌, Peinture. Sculpture, Guggenheim Museum, New York..

1971



[도판15] 프랭크 스틸라, Hallan II, 304.8x609.6cm, oil on canvas, 1967

## 참 고 문 헌

- 실재의 귀환, Hal Foster, 경성대학교 출판부, 2003
- 반미학: 포스트 모던 문화론, Hal Foster, 현대미학사, 1998
- 욕망이론, Jaques Lacan, 권택영 민승기 이미선 역, 문예출판사, 1994
- 사진에 관하여, Susan Sontag, 이재원 옮김, 도서출판 이후, 2002
- 현대미학강의, 진중권, 아트북스, 2003
- 테마 현대미술노트, Jean Robertson·Craig Mcdaniel, 문혜진 역, 두성북스, 2011
- 아방가르트와 키치, Clement Greenberg, 1939
- 더 새로운 라오쿤을 향하여, Clement Greenberg, 1940
- 시물라시옹, Jean Baudrillard, 하태환 역, 민음사, 2001,
- 일반언어학 강의, Ferdinand de Saussure, 김현권 역, 서울:지만지, 2008
- 저자의 죽음, Roland Barthes, 1968
- 저자란 무엇인가, Michel Foucault, 1969
- 현대미술의 전략, 최광진, 아트북스, 2004
- 모더니즘 이후 미술의 화두, 윤난지 엮음, 눈빛출판사, 1999
- 현대미술이론3-모더니즘의 해체와 그 이후, 박기웅, 형설출판사, 2003
- 미술관 옆 인문학, 박홍순, 서해문집, 2011
- ‘페미니즘과 예술’, 윤난지, 눈빛출판사, 2009
- 예술에서의 정신적인 것에 대하여, 바실리 칸딘스키, 권영필 역, 과주: 열화당, 2007
- 정신분석 용어사전, 미국 정신분석 학회, 이재훈 역, 한국심리치료연구소, 2002.
- 철학과 굴뚝청소부, 이진경, 그린비출판사, 2010

미술대사전(용어편), 김인환, 아트파크, 2010

색채용어사전, 박연선, 도서출판 예림, 2007

낙화-남연 김형기 교회 시선집, 고명수 엮음, 연기사, 2002

## Abstract

A study on trauma by relational structure  
between modern society and human

-Focusing on the Personal Artworks-

LEE, Yeon Mi  
(supervisor KIM, Youg Sik)  
Dept. of Western Painting  
Graduated School of  
Sungshin Women's University

This thesis describes the theoretical as well as the formal background of my works shown in my May 2011 solo exhibition, Color Me by Your Color, which consists of works made between 2008 and 2011.

In contemporary society individuals live in a tight relationship with Other and the external world. The external and others influence one's life, and at the same time one has an influence on them. The external such as relationships, personal surroundings, and education and information acquired throughout one's life play so decisive role in defining the self that

it is virtually impossible for the individual to get away from the external conditions. Modernism was predicated on a notion of subjectivity as every human's birthright. However, with the advent of postmodernism, the notion of subjectivity, in particular, that of artists has changed. According to the postmodernist tenet, meanings of artworks are not derived from artists but defined by the external and others. This postmodernist notion of the self has left a permanent trauma on us, and thus it is not unusual for us to be conditioned to sense the struggle between our external and internal selves.

My trauma is also derived from the fact that my self has been shaped by the external. The trauma caused by the wide disparity between my perception of being who I am and the self that has been formed from mirroring others' expectations. The series of dyed chicks since 2008 deals with my trauma. The expression, 'getting smeared with a color,' is a metaphor for the influence of others, while dyed chicks made for commercial goods are a metaphor for lives of contemporary men including myself. The phrase, which has a political connotation, is often used to refer to characteristics of a particular group or an individual. In the title of my first solo exhibition, Color Me by Your Color, 'getting smeared with a color' implies the change caused by the external influence.

Most of chicks in my work are represented in abstract forms. This formal scheme is to direct viewers' attention to color and to highlight the implication that we are not unique individuals but only anonymous parts of contemporary society. A trauma is caused not only by becoming a being formed by the external, but also by becoming a being forced to exist anonymously and only as a part of a collective group. We only hope that

we are treated as individuals with dignity, but as a matter of fact, we are mere social components.

Animosity and sociality are important aspects in the dyed chick series. And this thesis explores the trauma caused by the self fed by the external conditions by looking into my work of dyed chicks.