

목 차

ABSTRACT

I. 서 론 4

II. 구조적 관점의 차이 현실과 비현실 7

III. 회화요소로서의 상징체계 10

 1. 기억의 상징체계..... 10

 2. 회화요소로서의 메타포(Metaphor)..... 12

 3. 구조적 분석의 틀 13

 (1) 소리 + 개념 = 메시지..... 13

 (2) 이미지 + 언어..... 15

 (3) 구조적 분석의 층(層) 16

IV. 분석틀로서의 응시(the Gaze) 18

V. 작품분석: 현시(顯示)의 공간과 꿈의 영역 19

VI. 결 론 25

참고문헌

도판

색인

ABSTRACT

The Relation of the 'Self' and 'the Gaze'

Park Jung-Il

Advisor: Prof. Kim Ik-Mo

Department of Fine Art,

Graduate School of Chosun University

I rejected a notion of a one-to-one signifier and signified form of representation for, to me, such a convention reveals nothing and can often mislead. True revelation comes from the unexpected, the unknown. In fact, my goal can be even better understood when viewing my paintings through Magritte's surrealist elements. I try to have a pictorial access to dreaming.

I have brought Magritte's work to an effort to push the obviously absurd so far that it leads to fairly unified conclusions on the mind, an endeavor which Magritte would have appreciated in others and shared himself. However, I would have taken issue with the term "symbols" as he always rejected the notion that his paintings contained, symbols of anything.

Painting is a complicated symbolic system. It belongs to the group of abstract concepts and intangible entities that I treat in my thinking as objects with certain properties, subcategories, and relations to other concepts. In doing so, I am responsible for certain mental representations of painting rules and figurative elements to have a good grasp of the structures and mechanisms of my works.

The aim of this study is to make out the metaphorical concepts underlying grammatical terms, such as ‘construction of a work by representing how the corresponding mental models might have been involved in the collective memory of others. In order to have a grasp on such a process of cultural mediation. I will think of the metaphorical words as well as pictorial representations which have remained remarkable throughout the history of myself. If I postulate that expressions and visual images reflect the individual’s conception.

In the form of a depicted layers, I crafted with care my memory space represented a new area for long existing concepts. The visual images represented in my works are thus products of human activity, and that are symbols of which perception is mediated by my own mode of exposing a particular world of view.

The dreams within the realm of art works have been often overlooked. recent tendencies in my world has opened new windows to the way in which I understand and think about my experience and its meanings. Dreams as research continues to show are merely one of those physical processes of the mind. Dreams in fact are part of the some of the more important of processes in that the act of dreaming is directly related to the storage and adaptation of experience. Through a process of forging which involves the chaotic nature of the physical pictorial world, experience is reworked and made suitable to maintain the continuity and coherence of the self. With a truly physical understanding of the brain as a neural net and therefore as a physical process, dreaming can be used to expand upon themes in the knowledge and other realms within art.

As in the painting preceding, the pictorial dreams of our time that he has

not seen for quite a long time. For me this dream was a flame or promotion for the finished works. Being in a field such a painting I find this initial foundation, a dream, for a work that is concerned to be in a way conceivable. If in the case of a artist one admitted to finding an manifestation or motivation within a dream certain non-seriousness would be attributed to human being presenting such an idea. It is when we inspect dreams in a serious light or seek to understand them we find we come under the responsibility of history and of primordial practices concerning dreams and their significance. This onus is one of the metaphysical attributed to dreams by my works. a attribution that demonstrated by in-born culture in my condition, the physical and spiritual worlds all humans inhabit. The dream world then becomes a resource to confront individual and artistic matters.”

That this concept of dreaming is important to the world of my paintings I will attempt to make evident. The understanding my dreams would be seen to lie in the revealing of the substance of my own unconscious mind and how this process is so important to the automatic description of self-generation which belong to how I create fantastic views of the field of sense data and experience I find myself swimming in. dreaming is certainly not a stand alone or all-encompassing process, which I refer to as “life” and how I inhere in it. This process and resulting experience is indeed physical originally, located in my mind.

I. 서론

거의 작가의 의지에 반하거나 초월해서 진행되는 수학적인 엄밀함에 기초한 일대일 대응의 관념을 거부하고, 현실을 벗어나는 단순한 수단을 찾아서 모순을 그려내는 방식만을 주장하고 있지 않기 때문에, 자신의 실재를 드러낼 수 있는 작업들은 현실과 상징 그리고 상상력이 차별화되지 않은 가능성의 영역으로 이루어지게 된다.

처음에는 그리고 있다는 것을 의식하지 않고, 그림을 그리고 나서 나중에 그려진 것을 보면서 그것을 다시 그리려고 하는 초월적 모방의 세계가 있다. 무에서 유가 창조되듯이, 모방하고 있는 어떤 단계나 대상으로서의 작품들이 공유하고 있는 어떤 것을 알지 못하지만, 또 다른 작품을 통해서 드러날 수도 있다. 그림에도 불구하고 색다른 미지의 세계는 아마 일련의 비교 텍스트(작품)를 통해서 본래의 경향과 공통점이 전혀 없이 생산되는 어떤 결과라고 할 수 있다. 의도한 대로 두 가지 대립된 개념을 가정해서 두 가지의 대립 사이에 공유되고 있는 것은 현실 세계와 꿈의 세계(초현실적)의 다리역할로 본다면, 그것은 회화 그 자체의 문제가 아니라 두 가지 대립된 성질들을 결합, 즉 불투명한 것과 투명한 것, 현실과 비현실 등을 인정하면서 동시에 그것들을 배척한다. 이러한 과정은 초현실주의 화가인 르네

마그리뜨(Rene Magritte)가¹ 예술에 있어서의 통념을 깨고 회화를 인정하는 바로 그것을 보여주거나 재현하려고 한 것처럼, 확인할 수 없는 물감의 흔적을 찾아내서 그것을 드러내 시간의 단편에 기록하는 것과 같은 과정이다.(도 1) 형식이 없는 얼룩(stain)으로부터 시작되어 정의된(묘사된) 대상으로의 변형을 인정하여 얼룩의 가능성을 질료 자체로 이해하는 그림을 그리고 있었다는 가정은 사실, 이미 그러한 드로잉 속에 그 해답을 내포하고 있는 경향의 흔적을 이해하려는 시도이다.

자신의 언어로 변화시켜서 표현하려는 것은 자기 자신을 초월해서 사라져버린 것을 발견하기 위함이다. 그것은 이전에는 결코 발견할 수 없는 것을 포함하고 있다. 비록 우리가 다시 포착하려고 한다고 해도 현실로 환기시키고 싶어 하는 어떤 기억이 전부는 아니다. 그러나 그러한 기억을 표현하는 경향을 인식할 때까지 우리가 기다려야만 한다면, 우리는 또한 우리가 이해하려고 하는 세계를 이러한 경향으로 파악할 때까지 그 기억이 무엇인지는 알 수 없다. 그래서 각각의 형상을 동일한 공간 속에 표현하려는 시도는 그러한 형상들을 관계시켜야만 하는, 대립하는 두 가지의 사물들, 즉 우리가 가지고 있는 지식과 세계에 대한 시각 사이에 있는 동일성이다. 그림을 그릴 때 그림에 대한 화가 자신의 경험과 그림이 그려진 다음에 되돌아보는 화가 자신이 타자가 되어 있다는 느낌 사이의 관계는 정신분석학자 자크 라캉(Jacques Lacan)이² 말하는 “응시(gaze)”라는 개념이라고 할 수 있다 (라캉의

¹ 르네 마그리뜨 (René Magritte 1898~1967): 벨기에에서 태어난 초현실주의를 대표하는 화가. 브뤼셀에서 미술학교를 다녔다. 대표 작품으로는 ‘거대한 식탁’, ‘이것은 파이프가 아니다’, ‘여름의 계단’ 등이 있습니다.

² 자크 라캉(Jacques Lacan, 1901~1981): 파리의 유복한 카톨릭 집안에서 태어나, 처음에는 의학을 전공하였으나, 차츰 철학, 문학, 초현실주의에 관심을 돌려 앙드레 브르통, 루이 아라공 등과 교류. 1936년 국제정신분석학회에서 “거울단계”를 발표, 1968년 학생혁명 이후 프랑스에서 정신분석학 붐을 일으켰다.

정신분석학과 초현실주의와의 결합). 더 나아가서 캔버스 위에 드러난 가능성의 세계를 언어로 표현하는 것도 “응시”이다. 결국 아무 것도 닮지 않은 단순한 안료 조각일 뿐, 대상으로서 혹은 대상의 이미지로서 인식할 수 있는 “응시”라고 할 수 있기 때문에 나의 일련의 작품들 속에서 재현하려고 한 것은 응시 그 자체라고 할 수 있다.

이번 작품들은 이미 타자(the other)에게 드러난 대로 대상을 재현하려고 하는 과정에 참여하는, 다시 말해서 타자의 응시를 재현하려는 시도이다. 그러나 이러한 응시를 포착하려는 바로 그 순간에 나 자신이 보는 그림과 타자에 의해서 보여지는 그림 사이에 동일한 가능성을 기대하는 것은 역설에 불과하다. 그것은 단지 기억의 대상으로서 그 자체를 드러내는 다른 어떤 것과는 관계가 없어 보인다. 마침내 드러난 이차원의 세계에는 어떤 비밀도 없다. 이차원적으로 경계 지워져 있는 세계 속에서 과거-현재-미래를 통해 그 자체를 이해할 수 없게 하는 비밀은 존재하지 않는다. 시간의 조각들 그 자체가 꿈을 이루는 요소이고, 현상계를 초월해서 직관적으로 이해하기를 바라는 세계이다. 즉, 이미지를 포함하고 있는 시간 단편들이 그림의 무의식의 기원이라면, 드러나는 것은 비록 잊혀진 기억의 공간에 정지되어 있다 해도 그것을 기억해내야 하는 원시적 '응시'이다. 실재하는 것이 아닌, 사물의 이미지만을 단순하고 투명하게 만드는 것은 우주에 유보되어 있는 대상과는 다른 어떤 응시의 세계이다. 실제로 생각할 수 없는, 그래서 자신의 도움 없이 바라볼 수 없기 때문에 설명할 수 없는, 우주에서 방황하고 있는 대상이 소멸되지 않도록 하는 것에 이끌리게 된다. 그러나 그 세계는 메타포이기 때문에 분류 가능체계가 다르다면, 우리가 실제로 관계하는 것을 경험하지 않을 수 없다. 나의 기억과 나로 인해서 불러내지는 대상이 공통으로 가지고 있는 것이 내게 무엇인가를 떠올리게 하면서 나의 기억이 그러한 대상들을 포착하는 이유로 작용한다. 나의 기억이

나 기억의 대상도 타자가 없이는 가능하지 않을 것이다. 따라서 본래부터 양쪽 모두가 공유하고 있는 것에 대한 기억을 끄집어 내야 한다. 작품 속에서 형성되는 세계는 기억의 요소들이기 때문에 그러한 세계를 직관의 세계로 환원하기 위해서 메타포의 역할에 주목하여 우주 공간에 존재하지 않는 깊이를 주면서 메타포와 비교를 통해서 또 다른 기억으로 재현된다.

초현실주의적 메타포에 의해서 드러난 것은 우리의 믿음을 유보시키는, 실재하는 것 그 이상이다. 그것은 단순히 허구적이라거나 현실적이라는 이유가 아니라, 현실을 초월해서 현실을 창조하고 현실을 비교할 수 있는 세계이다.

II. 구조적 관점의 창: 현실과 비현실

현대사회에서 인간의 표면구조와 심층구조의 변화는 전통사회의 사슬 구조 속에서 포괄적인 주체의 해방을 추구하게 되었다는 모더니즘 미술은 모더니티에 대한 인식과정 속에서 그 개념이 명확하게 표현되지 않은 의미는 보류해 두고 외형적으로 드러난 속성들에 대한 미적 체험의 표출이라고 일컬어지고 있다. 그러나 모더니즘은 현실로부터 미적 도피를 수반하기도 하였다. 모더니즘은 아방가르드로 향하는 길을 마련해주었고, 사회구조의 파편화과정에서 벗어나고자 하는 미적 실천은 그러한 파편화를 극복하려고 하는 것으로 인해서 자신의 본질적 모순의 해결과정

에 주의를 기울이지 않을 수 없었다. 다시 말해서 무질서, 대상의 파괴, 오브제의 도입, 창작의 우연성등 모더니즘 미술은 전토의 틀에 담겨있는 미학의 틀을 깨뜨려 버렸다. 낭만주의적 미의식에 대한 동경과는 달리, 전적으로 자신의 현존재성에 대한 진실표현의 가능성을 추구하면서 객관적 사실(현실의 폭로, 사물 대상의 있는 그대로의 묘사)을 나타내고자 했던 자연주의 미학을 의식적으로 배제하면서 선형적 구도를 지양(止揚)하고 대칭이나 몽타주를 이용해서 서로 다른 각도에서 나오는 이미지를 동시에 한 곳에 투영시켜, 유기적, 입체적 통일성을 추구함과 동시에 인간의 자의식 속에 담겨있는 과거와 현재 그리고 미래는 그 자체로서 시간의 단편이 아니라 과거에서 바라본 미래이든 과거의 현재와 같은 인식이 드러나면서 세상의 일반론과 모순, 불확실성, 모호성 등이 중요한 주제가 된 이래 지금까지 여전히 중요하게 다루어지고 있다. 그러나 모더니즘에서 동질성의 결여는 이질적인 분열의 성격을 띤 결과를 낳았다는 점에서 모더니즘의 성격 그 자체가 내 작품의 주제요소가 될 수 있었다. 그렇지만 그것은 모더니즘의 이념에 대한 공감에서 출발하게 된다. 다른 한편에서 모더니즘에 담론은 언제나 모더니즘의 이후(post)를 암시하고 있었다는 점에서 지극히 미래 지향(志向)적 현재이다. 모더니즘의 특성으로 대표되는 모순과 파편성은 인간 모델과 언어에 관계함으로써 구조주의적 이념을 토대로 하고 있으며 어떤 사고에 의미를 부여하는 원초적 속성에서 그 출발점을 두고 있다.

모더니즘(modernism) 속에 모더니티(modernity)가 내재되어 있듯이 모더니즘에 대한 비판도 모더니티에 대한 비판에서 시작될 수 있다. 내 작품에 대한 분석도 역시 모더니즘의 모더니티에 대한 비판에서부터 시작된다.

어느 시대 어느 가능세계에서 시대상황에 대한 인식을 기반으로 하여 이론화된 후에는 역으로, 그런 상황에서도 이데올로기적 언어를 파악할 수 있으며, 작품 주

체의 문제에 있어서도 동일한 논리가 적용되어 그 인과관계를 파악할 수 있다. 모더니티에 담겨있는 구조적 사유를 인식하는 과정이 내 작품제작의 동기가 된다.

본 논문에서 처음부터 모더니티에 관한 인식을 앞세우는 까닭은 작품제작의 방식과 밀접하게 관련되어 있는 미적 경험의 체계를 ‘꿈’의 여행으로 보고 있기 때문이다. 예측 불가능한 경험을 과거로부터 시작해서 현재를 거쳐 미래로 인도하는 관문은 현실과 비현실의 공간의 안과 밖에 있다는 점을 구조적으로 나타내기 위함이다. 이런 점에서 나의 작품 제작의도는 크게 보아 구조주의적 경향에서 바라본 해석의 과정에 있다. ‘구조’의 개념은 어떤 체계 내에서 ‘관계’의 개념과 아주 밀접하게 연결되어 있다. 그것은 본질적으로 하나의 활동, 즉 정신조작의 연속(정신적 사건들)이라고 말할 수 있다. 이것은 최초의 구조주의적 경험이 초현실주의에서 나타난다라는 말과 일치한다. 모든 구조주의 활동의 목적은 어떤 대상을 재구성하는 것이다. 따라서 구조란 사물의 모방이지만 모방을 통하여 만들어진 것은 자연의 배후에 숨겨져 있는 어떤 것을 드러내도록 하는 것이기 때문에 일정한 방향이 있는 목적을 갖는 모방으로 이해된다. 구조적 인간은 실재의 것을 통하여 그것을 다시 해체하고 재구성하는 과정을 자신의 세계관으로 이해한다. 여기에서 창조나 반성은 세계에 대한 독창적인 ‘인상’이 아니라, 세계와 비슷한 또 하나의 조작된 세계이다. 다시 말해서, 현실에 존재하는 세계를 복사하는 것이 아니라, 그 세계를 이해하도록 하는 것이다. 그러므로 구조주의란 본질적으로 모방활동이라고 할 수 있지만 단순히 실체의 모방이 아닌 기능의 차이에 대한 모방의 영역에 속한다. 이것은 모사된 사물의 성질이 예술을 규정하는 것이 아니라(리얼리즘의 편견) 그것을 재구성하면서 인간이 거기에 참여하는 과정이 예술을 규정하는 것이다. 이러한 관점에서 보면 의미의 형성이 의미 자체보다도 더 본질적이 되고, 구조주의는 스스로의 행위를 통해서 작품의 실천과 그 작품 자체를 동일시(identity)하는 것이다. 현재의 모습은

과거에 이루어진 행위의 결과로, 작가들은 의미의 길을 다시 더듬어서 최초의 출발점의 흔적을 찾게 되면, 그 이후로는 자연스럽게 생성과 변화의 과정에 대한 경험을 통해서 현실세계와 비현실세계를 넘나들 수 있는 추진력을 얻을 수 있다. 구조주의 세계에서는 역사에서 벗어나지 않는다. 구조주의는 역사에 내용과 형식, 물질적인 것과 이해 가능한 것들을 관계시키려고 한다. 역사적인 관점에서 이해 가능한 것에 관한 모든 사고는 바로 이해가 가능한 것에로의 참여이다.

Ⅲ. 회화요소로서의 상징체계

1. 기억의 상징체계

회화요소들은 복잡한 상징체계(symbolic system)이다. 그것은 어떤 속성들, 하위 범주들, 그리고 다른 개념과 관련되어 있는 대상으로 간주할 때, 우리가 다루는 여러 가지 추상개념들과 실체에 속한다. 그렇게 함으로써 우리는 회화요소들의 어떤 정신적 표상과 그것의 구조와 메커니즘을 파악하기 위한 조형언어에 의존한다. 이 연구의 목적은 관련되어 있는 정신 모델(mental models)이 작가의 집합적 기억에 인상 지워져 있을 지도 모르는 방법을 찾아냄으로써 회화적 조건들의 토대를

이루는 형이상학적 개념들을 이해하는데 있다.

만일 언어적 표현과 시각이미지들이 인간의 개념화를 반영한다라고 한다면 그것들은 서로에게 빛이 될 뿐만 아니라 보완관계에 있을 것이다. 우리가 메타포, 의인화, 알레고리들의 언어적, 사회적 표현수단 등을 드러낼 수 있다라고 생각하면, 그것은 언어적일 뿐만 아니라 시각적 증거를 탐구할 만한 가치가 있다라고 주장할 수 있다.

본 논문에 제시된 시각 이미지들은 의도적인 인간활동의 산물들이다. 그것들은 특수한 인식 영역을 재현하고 있는 어떤 법칙체계(code)에 의해서 중재된 상징들의 시각작용이다.

기억장치의 도움으로 인위적 기억은 자연적 기억을 지탱하여, 이미지들이 인간의 정신에 인상 지워지도록 한다. 나아가서 인간은 말에 대한 기억과 사물에 대한 기억 사이에서 기억을 뽑아낸다. 막스 에른스트(Max Ernst)³가 지적하듯이 인위적 기억에 대한 두 가지 중요한 요소들은 기억장소와 기억이미지들이다. 인간은 말과 사물이미지들을 선택하여 그것들을 공간질서 체계의 특수한 장소에 부여한다(건축, 조각).

³ 막스 에른스트(Max Ernst, 독일의 화가·조각가, 1891~1976) : 1920년에 최초의 콜라주전을 열고 초현실주의에 적극 참여하였으며 프로이트적인 잠재의식을 화면에 정착시키는 오토매티즘을 원용, 프로타주(Frottage)를 고안하여 새로운 환상회화의 영역을 개척하였다. 주제는 주로 황폐한 도시 혹은 산호초 같은 이상한 풍경 등이고 내용과 표현력의 일치가 뛰어난 화가.

2. 회화요소로서의 메타포(Metaphor)⁴

조형적 표현을 통해서 우리는 더 구체적 경험과 대상에 관해서, 심지어 다른 추상개념을 통해서도 추상적 현상을 보고 이해할 수 있다. 라코프(Lakoff)⁵와 존슨(Johnson)은 우리가 의미를 추상개념에 부여하는 방식은 신체적 경험 뿐만 아니라 정신이미지에 기초하고 있다는 사실을 강조하고 있다. 또한 어떤 영역의 근원은 특히 추상개념에, 즉 “지각작용, 시간적·공간적 지향, 대상의 조작, 공간(을 통한) 이동 등과 같은 신체적 상호작용에 관련된 개념들에 적절하다고 생각된다. 이러한 점에서 의인화는 특별히 유용한 모델을 재현하고 있으며, 그것은 인간이 여러 가지 점에서 물리적·공간적으로 이미지의 도식(image-schemas)을 위한 근거로서 기능하는 것처럼 보이기 때문이다.

게다가 창조적 예술작품을 통해서 우리는 연상(association 聯想)작용 을 자아 내서 사물과 그 이전에는 형상화되어 있지 않은 사고 또는 가능한 사고(possible thought)들 사이의 관계를 설정할 수 있으며 따라서 미적 범들을 상상적으로 느낄 수 있게 한다. 예를 들어, 라코프와 존슨은 시적 메타포는 새로운 이해와 새로운 현실을 창조할 수 있다라고 주장하고 있다. 그렇게 함으로써 일상적·시적 언어 속에서 사용된 메타포들 사이에 밀접한 관계는 강조될 필요성이 요청된다. 왜냐하면, 창조적 메타포와 환유법(metonymies)은 더욱 기본적인 관계에 의존하기 때문이다. 이것은 상과 연상과정에 결정적이 되고, 또한 회화적 메타포의 계기가 된다.

⁴ 메타포(Metaphor) : (사건적) 은유 또는 비유, 우리가 알지 못하는 어떠한 대상이나 현상을 이해하는데 있어서, 우리가 이미 알고 있는 대상이나 현상에 대한 원리를 동일하게 적용하여 관찰하고 이해하려는 원리.

⁵ 라코프(George Lakoff), *The Contemporary Theory of Metaphor*, (구조주의 언어학자, 현재 버클리 캘리포니아 대학 언어학과 교수)

색채, 형태, 질감, 소리 등의 차원들이 세속경험뿐만 아니라 미적 경험을 구조화한다. 각 예술 매체는 경험의 어떤 차원을 선택한다. 작품들은 새로운 경험 형태(gestalts 형태심리학)을 제공하고 따라서 새로운 일관성을 제공한다.

화화요소들은 메타포 그 자체이다. 본 작품의 주제로 등장하는 ‘꿈’의 개념에 대응해서 부가 개념을 이루는 공간 구조를 제공하고 있다. 이러한 공간적, 통합적(syntagmatic) 차원이 주어지면 로만 야콥슨(Roman Jakobson, 1990)에 따라서, 우리는 환유적 과정(유사성과 선택의 기초)과 상호작용한다. 그 두 가지 과정은 모든 의미과정의 근원(根源)에 있다.

3. 구조적 분석의 틀:

(1) 소리+ 개념 = 메시지

무의식을 표현하기 위해 자크 라캉의 “무의식은 꿈과 실언에 존재한다.”⁶ 라는 말을 인용하면, 무의식의 언어는 일상적인 상식언어가 아니더라도 할 수 있다.

다다(Dada)⁷는 1916년 스위스에서 시작한 문학·예술운동으로 프랑스의 파리로 신속하게 이동하여 1920년대 초현실주의(Surrealism)를 탄생시키고 소멸했다.

⁶ Jaques Lacan, “The conscious is to be found in dreams and slips of tongue.”

⁷ 다다(Dada): 1915-1920년대 스위스, 독일, 프랑스 등 유럽과 미국에서 일어났던 반문명, 반합리적인 예술 운동. 제1차 세계대전을 초래한 전통적인 서구 문명을 거부하고 기성의 모든 사회적·도덕적 속박에서 정신을 해방하여 개인의 진정한 근원적 욕구에 충실하고자 했다.

부르주아 계급을 향한 다다의 비판적 태도는 다다 뿐만 아니라 모든 현대미술의 특징이지만, 다다는 중산층의 도덕률을 거부했다는 사실로 볼 때 가장 신랄한 모더니스트로 꼽힐만하다.(세계 미술용어사전, 월간미술, p. 78-79, 1999. 1.)

다다는 예술은 거짓을 말한다고 믿었고, 진리는 예술이 말하지 않는 것에 존재한다고 믿었다. 초현실주의에서 유일한 진리란 무의식적 정신에만 존재했기 때문이라고 믿기 때문에 진리란 오직 순수한 자발성으로만 발생할 것이라고 믿고 있었다. 따라서 자유로운 연상 같은 과정에 의해서만 진실은 발견될 수 있을지도 모른다.

리얼리즘은 예술에서 거짓이다. 리얼리즘은 무엇이 존재하는 가를 보여주지 못한다. 리얼리즘은 환영이다.

내가 현실세계에서 비현실세계로 ‘여행’한다고 하면, 즉각적으로 타인에게 어떤 개념을 떠오르게 한다. 내가 하는 것은 메시지라는 기호를 만드는 것이다. 그것이 ‘여행’이라는 단어이다. 그러나 타인의 마음과 나의 마음에 소리와 개념 사이에 직접적, 일시적, 본능적인 관계가 존재한다. 우리는 그것들을 동하게 경험한다. 소리와 개념의 결합은 기호이다. 기호는 개념을 환기시키는 언어적 소리이다. ‘여행’이라는 메시지는 ‘소리+개념’이다.(도 6)

‘소리+개념’의 메시지를 해체시킴으로써 전혀 고정되어있지 않은 차이(differentia)의 체계를 이해할 수 있다. 다시 말해서 소리와 개념을 분리시킬 수 있게 된다. (도 4)

그러나 우리는 언어를 통해서 세계를 본다. 메시지가 소리가 개념으로 분리될 때, 우리는 낮은 세계로 들어서게 된다. 좀 더 정확하게 말하면, 우리는 정확하게 동일한 세계에 머물러 있게 되어 동일한 실재에 존재한다. 그러나 그것은 낮설고 분명하지 않은 이동이다. 그것을 이해하기 위해서, 실재로 그것을 보기 위해서 우리는 여행을 해야만 하기 때문에 우리는 현실세계로 되돌아와서 거기에 존재하듯이 우리가 사는 곳을 볼 수 있게 된다.

(2) 이미지+언어

우리는 세계를 직접 경험할 수 없다. 경험할 수 있는 것은 정신적 사건(mental events)이다. 나는 꽃을 만지고, 사람을 볼 수 있다. 따라서 나는 어떤 현상을 보고 느끼면서 그것들을 해석하게 된다. 그리고 내가 경험한 것은 그 해석이다. 꽃과 같은 사물들이 내가 세계를 알 수 있는 유일한 방법들이다. 나는 해석의 배후에서 세계가 직접적이고 미성숙적이며, 조화롭게 이해할 수 없다. 해석은 세계를 알 수 있는 모든 것으로 두 가지의 사물들, 즉 이전에 경험했던 언어와 이미지들인 과거의 해석들이다. 그것들은 실재하지 않는 정신적 사건들이다.

지금 나는 작업실에 있다. 그래서 나는 작업실을 지각하고 있다. 그러나 그것이 해석은 아니다. 나는 작업실을 인식하고 그것을 나의 기억 속에 있는 이미지들과 비교해서 인식하고 있기 때문에 그것이 작업실이라는 것을 안다. 두 번째 단계는 그것을 나의 기억 속에서 정의하는 것이다. 이러한 기억의 집합을 언어라고 부른다. 이미지와 언어 이 두 가지가 나의 모든 일상적 경험을 구성하고 있다. 경험은 ‘이미지+언어’이다.(도 5)

나는 언어를 좀 더 통제되고 엄밀하게 경험하고 이미지들은 꿈으로, 정의되어 있지 않은 것으로 경험한다. 라캉이 말하듯이 언어와 이미지는 모두 거짓이다. 내가 지각하는 모든 이러한 정신적 사건들은 비슷하고 일시적이다. 부적절한 언어가 세계를 어떻게 기술할 수 있는가? 만일 우리가 ‘작업실’이라는 단어를 계속 거기에서 존재한다고 생각하는 것과 비교한다면 그 차이는 감상적이다. 그래서 내가 이

미지-경험을 다른 대상들과 비교하는 나의 기억 속에 있는 이미지 자료들은 매우 희미하고 변화하기 쉽다. 언어와 이미지 모두 실재하지 않는다.(도 13)

(3) 구조적 분석의 층(層)

우리는 경험하지 않은 실체를 지각할 수 없다. 미경험적 실체가 무엇이든, 그것은 아마 어떤 것과 비슷할 것이라고 상상한다. 이러한 미경험적 실체를 실체라고 부른다.

라캉의 관점에서 보면, 욕망은 우리가 지각한 것(언어와 이미지)과 실체로 존재하는 것 사이의 불균형으로부터 나온다. 이러한 엄청난 모순은 항구적 불균형이나 정신적 혼돈처럼 우리의 정신생활인 제1의 사실이 된다. 이것은 에로스(eros)와는 달리 모든 것에 동기를 부여할 수 있는 중요한 사물로 받아들여질 수 있다.

그 욕망을 만족시키는 것은 불가능하다. 왜냐하면 우리는 우리가 원하는 것을 완전히 알 수 없기 때문이다. 모든 정신적 사건이 우리의 거짓된 세계관을 이루고 있다. 근본적으로 우리는 혼돈의 세계에 존재한다.

이러한 욕망은 엇갈려 있기 때문에, 대신에 우리는 어떤 다른 것을 찾게 된다. 즉 성(性), 음식, 다른 소비재들을 통해서 공허함을 채우려고 한다. 그러나 우리는 이러한 것들로부터 만족할 수 없다. 그 이유는 욕망은 채워지자마자 사라지고 불만족스럽게 되기 때문이다. 그것은 내가 원하는 것이 아니다. 곧 또 다른 욕망의 감정이 일어나게 되고 영원히 만족할 때까지 반복되게 된다.

구조주의 정신분석학에서 말하는 거울단계(the mirror phase)란 어린이는 거울

속에서 자신을 본다. 그것은 ‘나’이다. 거울에 반영된 나를 보는 것처럼 나는 거기에서 보여지게 되고 따라서 객관화된다. 안과 밖이 존재한다는 것을 인식함으로써 ‘나’는 타자에게 객관적으로 존재한다. 지금 ‘나’는 단지 또 하나의 존재일 뿐이다.

또 하나의 현실이 나타나자마자 나는 내 자신을 상상하는 방법인 나의 이미지를 이해하게 된다. 이것이 최초의 이미지이고, 그에 반하여, 내가 보는 모든 다른 이미지들을 비교할 수 있다. 나는 이미지의 세계인 상상의 세계로 들어가게 된다. 가장 중요한 이미지들은 자기 자신의 이미지를 구성하기 위해 사용되는 이미지들이다. 이러한 자아-이미지는 참(truth)이 아니다. 그것은 내가 아닌 사물들(실체가 아닌 이미지)을 이룬다. 자아-이미지는 어린이의 정신 속에서 구축되어 어린이가 더 많은 이미지들을 보는 것처럼 점점 더 실제로 생각하게 한다. 그것은 다른 어린이들, 그림, 아련한 내 자신의 신체 부분들(이제 나의 부분으로 동일화되어 있는)을 보기 때문에 그러한 부서진 파편들로부터 자아-이미지를 구성하게 된다. 이것들이 본질(실체)을 소원(疎遠)하게 한다.

그것이 내가 아닌 것으로부터 종(species 種)으로서의 ‘나’를 만든다. 엄밀하게 말해서 대립적인 것으로부터 창조된 나는 부서진 알(eggs)에서 태어난 ‘자아’이다.

존재하는 세계를 명명하는 것은 언어이다. 세계를 조작할 수 있는 덩어리들로 분리할 수 있는 모든 범주들(인간, 꿈, 이미지)을 창조한다. 우리가 이러한 세계로 들어갈 때 꿈의 세계인 상상의 세계는 억압되어 있다는 것을 느끼게 된다. 그래서 세 가지의 층(layers 層)이 있다고 할 수 있다.

1 맨 아래 층에 말로 표현할 수 없는 심연의 세계인 욕망 그 자체(현실에 대한 욕망)

1 그 위에 상상의 세계가 있으며

1 맨 위층에 그 상상의 세계를 억압하고 있는 언어(권위의 목소리)인 상징

세계가 존재한다.

상상의 세계에서 꿈과 픽션(fiction)이 표면으로 떠오르게 되지만, 욕망 그 자체는(현실에 대한 욕망) 점점 더 깊은 심연으로 가라앉게 된다.(도 2, 3)

4. 분석틀로서의 응시(the Gaze)

분석을 위해 응시는 작품주제의 진행과정을 이해하는 개념틀로서 이용된다. 정신분석학자인 자크 라캉(Jacques Lacan)의 용어로 주제와 그 주체가 바라보는 객체 사이에 전혀 매개되어 있지 않은, 순수한 관계가 존재하는 곳에서 응시는 문화적으로 구성된, 시각적 담론에 비자발적으로 참여하는 행위이다. 모든 시각적 교환은 환경적·문화적·물리적 조건들의 중요성을 나타낸다. “응시는 망막경험을 사회적으로 동의가 이루어진 지적 세계의 기술에 따르도록 요구한다” 시각 세계는 모든 사회적 존재들이 참여하는 문화구조를 전제로 한다. 주체-객체의 관계는 언제나 스크린(screen), 즉 그 객체를 재현하는 사회의 관습에 의해서 주어진 의미들이 모여서 조정된다. 스크린은 단순한 객체 이미지일 뿐 객체 그 자신이 아니기 때문에 응시의 대상은 결코 직접 읽혀질 수 없다. 심리학용어로 욕망의 대상은 언제나 관찰자가 이해할 수 있는 범위를 벗어나기 때문에 언제나 스크린이 중간에 매개되어 있다. 주체는 욕망의 대상을 추구할 수 있어도 결코 만족할 수 없기 때문에 욕망의 대상을 향해서 영원히 내몰려 있다.

스크린의 두 번째 의도는 욕망에 관련되어 있다. 추상적인 용어로, 도달할 수 없는 대상에 연결된 욕망이 심미적 지적 추구를 유발시킨다.

IV. 작품분석: 현시(顯示)의 공간과 꿈의 영역

캔버스의 역할은 작품들의 의미를 해석하는 공간으로 전환하고 있다. 작품주제의 변화는 축소된 부유하는 꿈의 ‘장(場)’이라는 의식으로부터 다양한 소리와 시각을 담아내는 적절한 조건이나 환경, 혹은 상황에 맞추어져 있는 ‘메타포의 장’으로 비유적 전환을 꾀하고 있다.

‘해석하는’ 의식공간의 도식에서 첫 번째 패널은 주체-객체 관계가 영향을 받지 않는 상태로 남아있는 이상적 위치를 나타내지만, 그 해석은 중간에 있다.(도 10) 이 경우에 대상의 개념은 해석자에 의해서 강화될 수 있다. 따라서 실제로 해석공간에서 일어나는 것은 두 번째와 세 번째의 패널에 기술되어 있는데, 그곳에서 주체는 해석자와 그 객체 사이에서 그의 의도나 견해를 분열시킨다. 이것은 사실 객체와 관찰자 사이에서 ‘스크린’의 의미의 기술을 확대시키는 비의도적 결과를 낳게 된다. 분열의 결과는 세 번째 패널에 기술되는데, 그곳에서 주체는 관찰자(해석자)에게 특권을 준다. 그리고 주체와 객체 사이의 직접적 관계는 희박해진다.

정당성 부여의 역할에서 해석하는 기능으로의 전환은 꿈의 묘사에 이용된 기술들이 어떤 정신 환경에서 대상들을 변화시키고 있다. 표현 대상들은 문화적 맥락으로부터 제거된다. 오직 무의식의 보존을 통해서만 대상들은 안정감과 자유로움을 느낄 수 있게 되고 그 의미를 꿈의 환경에 부합시킬 수 있게 된다.

표현 대상의로서 꿈의 묘사에 영향을 미치는 사회적, 지적 요소들이 문화적 의

미를 구성하는 장소로서 현실의 창을 넘어서 무의식의 공간에서 구조화될 수 있는 가능성의 목표에 집착하게 되면 철학의 영역에 있는 꿈은 가끔 못보고 지나치게 된다. 꿈꾸는 행위는 직접 경험의 저장공간과 적응에 관련되어 있기 때문에 꿈이란 사실 더욱 중요한 어떤 과정의 부분들이다. 물리적 신경망(neural network)의 무질서한 본질에 관계하는 단련의 과정을 통해서 경험은 재 가공되어 자아의 지속성과 일관성을 유지하는데 적절하다. (도 2)

자기 자신의 생소한 꿈에 대한 인식을 발견하는 것은 이례적인 사건이 아니다. 시인은 그가 아주 오래 동안 볼 수 없었던 영웅의 꿈을 꾀다. 만일 내가 어떤 (영웅의) 현시(epiphany 顯示)나 동기(動機)를 꿈 속에서 찾아내려고 한다면 비진실성은 그러한 관념을 제시하는 사람에게 속하는 것으로 생각될 것이다. 그것은 엄숙한 빛으로 꿈을 바라볼 때나 우리가 찾는 꿈을 이해하려고 노력할 때, 꿈과 꿈의 의미에 관해서 역사와 고대의 실천에 대한 부담을 지게 된다. 이러한 짐은 신비주의적이고 원시적인 짐이다. 그 결과는 나에게 서정적 추상주의에 호소하게 하였고, 따라서 꿈의 ‘기호’는 의미보다 앞선다라는 점을 환기시키고 있다. 나는 전체적으로 다른 전제로부터 시작하지 않을 수 없다. 공허하면서도 충만한, 성김이 있지만 빈틈이 없는, 가볍고 촘촘한 것과 같은 근사치 개념들이 존재하는 것과 마찬가지로 두 가지의 가능하지만 오히려 결정적인 경험수단의 측면은 시적(詩的)이고 서사적(敘事的)이다.(도 6, 7, 8, 9)

형태를 엄밀하게 존중해야 한다는 부담에서 해방되어 논리적 사고의 제한으로부터 벗어나 색채의 깊이에 관심을 기울임으로써 시(꿈)의 영역으로 이동해서 영혼의 깊은 곳에 뿌리를 내릴 수 있는 근거가 마련되었다. 그것은 사고가 아닌 자아-이미지의 경험을 반영하게 되었다. 그러나 형태와 색채는 단지 이미지를 창조하기 위해서 결합된다. 그러나 경험의 반영으로서의 이미지가 아닌, 다소 자아-이미지

자체가 지닌 자발적이고 자연발생적인 본성에 따라 얼마간 허공에서 떠다니고 있다. 그곳에서는 종(種)의 차별이 없는, 심지어 이율배반의 말(낙원이라는 말을 사용할 때 이미 그 대립이 되는 개념을 전제로 말해야 하는)들이 존재하지도 않는 원시적 상태가 지속되어 있다.(도 7과 도2의 대립)

작품 이해의 목적을 위해서 아카데미한 기술방법대신 관찰자의 응시(the gaze)를 인도하는 방법은 개체의 과거를 드러내는 기억의 확신에 대한 관심의 상승으로 현실과 비현실의 복합체를 형성하고 있다. 나는 어느 곳에서나 과거의 기억에 대한 관심이 확산되면서 과거에 대한 관심과(실재하는가 아니면 상상적으로 존재하는가) 소속감(a sense of belonging), 공유의식, 개별적 자아 인식, 기억과 동일성 사이에 밀접한 관련성을 확인하려고 한다. 역사에 대한 축진은 현재적 영원함의 결핍, 미래를 위한 계획의 부족을 초래한다. 미래는 불확실하지만 기억하기 위한 도구들은 한정적이다. 따라서 사회는 불확실하지만 어쩔 수 없이 기억을 재현하기 위한 의무감을 갖지 않을 수 없게 되었다. 현대사회는 미래에 필요한 것에 회의적이기 때문에 과거의 기억들에 의존하지 않을 수 없다. 묘사의 편의성을 위해서 어떤 매체를 사용하든 그것은 중요하지 않다.(도 6)

회화요소로서의 상징체계와는 달리 작품제작에 필요한 요소는 문화적 소재들의 수집에 대한 열정임과 동시에 개체의 역사가 재현된 방식에 따라서 변화할 수 밖에 없다는 것을 의미한다. 사람들은 먼 역사적 과거로부터 위대한 예술작품들을 보는 것에 대한 관심은 이미 희박해지고 있다. 사람들은 점진적으로 일상의 재현으로 관심의 방향을 바꾸고 있다.

이러한 현상은 주체-객체 사이의 유연한 관계가 완전히 용해되는 경우에만 현상적으로 설명될 수 있다. 해석자(관찰자 또는 자신)와 객체는 하나의 실체라는 것

을 의식하게 되고, 그 객체는 해석에 종속하게 된다.

나의 대상 표현방식들은 응시에 초점을 맞추면서, 작품에 대한 특별한 견해와 관련된 이해를 수반하도록 요청하고 있다.

분석틀로서의 응시의 개념이 예술작품의 내용을 설명하기 위해서 도입된 반면에, 해석자의 역할은 그 내용의 중심에 있기 때문에 해석되는 대상은 관찰자의 개인적 경향에 따라서 자신의 역사의 재현이 자신의 경험에 기초하고 있는 것으로 전환하게 된다.

과거의 구조적 중요성은 인위적 기억의 체계를 만들기 위한 이미지와 장소에 대한 지식의 함수관계의 실천에 있다. 개체의 진실성은 그의 역사와 기억을 머무르게 하는 공간에 있다. 불명확하게 배치되어 있는 의식의 파편들은 물질적 증거의 특별한 형식으로 재현되어 그 증거에 대한 불신으로부터의 자유를 느낄 수 있다.

따라서 현실과는 멀리 떨어져 있다고 생각되는 표현의 이해 불가능성이 침묵을 강요하지는 않지만, 그 재현적 구성의 통합을 내포하면서 특수하게 공유된 문화적 단서를 이용해서 나오는 결과의 패턴에 따르도록 하고 있다.

현재의 불확실성 시대에 과거의 개념은 각색되어 있지만, 문화적 조화를 보여줄 수 있어야 한다는 것은 부인할 수 없다. 과거의 각색은 문화 수준에서 현실의 안정적인 만족감을 유지하기 위해 앞으로도 계속된다. 일정한 패턴을 논리적으로 유지하기 위해서 문화의 역사에 대한 공유의식에 관심을 갖지 않을 수 없지만, 과거의 특수한 해석을 유지하는데 이 공유적 관심의 강화는 개인의 시간파편들을 해석자의 시간의식과 일치시킬 수는 없다. 앞에서도 언급한 것처럼, 의식은 무의식만큼이나 이해하기 어려운 세계를 동경하는 경향이 있다. 그러나 과거의 특수한 해석을 구체적으로 나타내기 위해서 자아와 타자의 역사적 재창조를 탐구하는 것만을 강

조할 수 없기 때문에 전통적인 대상의 중심으로부터 의도적 이탈을 시도한다.(도 10)

역사는 언제나 무거운 여러 가지 의제를 전달하는데 반하여 작업실에서의 과거의 연출은 경험적 지식으로부터의 출발점과 소유의식을 촉발시키는 서사적 이야기의 반전(反轉)을 향한 운동이 진행되고 있다. 급속하게 발전하고 있는 첨단기술의 시대에 과거는 열광하는 현재로부터 안전한 안식처로 유예되어 있다.

사실 미술의 본질은 동적이고 유연하며, 결코 일정한 형식으로 화석화되어 있는 것은 아니다. 그것은 하나의 개념으로서 실제로 인간공동체의 본질적인 부분으로 오랫동안 존재할 수 있었던 이유로 남아 있다. 다시 말해서 비록 미술이 실제로 풍부한 주제들을 포함하고 있다고 해도 그것은 근본적으로 인간에 관한 것이고, 존재는 모든 공동체 속에서 다른 어떤 것을 의미하고 있다는 것을 이해하게 된다.⁸

우리는 시각 세계에 살고 있다. 우리는 그림과 이미지들로 에워 싸여 있다. 이 이미지들은 우리의 두 번째 의사 소통의 체계라고 한다. 시각 정보가 자연어처럼 표현적이지만 자연어로부터 분리되어 독립적으로 구조화되어 있다는 시각이 있고, 다른 시각에서 보면 시각적이고 축어적인 의미는 비슷하다는 것보다 더 다르다.⁹

마그리트의 “나는 개념을 그리지 않는다”라는 말과, “나는 내가 할 수 있는 한에서 그려진 이미지를 통해서 대상과의 화해를 묘사한다. 그러한 입장에서 우리의 개념들과 감정이 대상에 집착하지 않게 된다.” 그림과 같은 기표나 그림 속에 있는

⁸ 나간채·정근식·강창일의 공저, 『기억 투쟁과 문화운동의 전개』, 「5월의 기억과 미술」(이태호·김호중 공동연구), p. 414. 역사비평사, 2004. 5. 18.

⁹ 김호중, 『회화의 기호학과 르네 마르리트의 작품에 대한 기호학적 이해』, 조선대학교 조형미술 연구소 연구논문집. 2004.

도상은 보통 어떤 종류의 명명할 수 있는 사물이나 개념을 의미한다. 그러한 것은 마그리트의 그림에서는 존재하지 않는다. 그것은 그림이 무엇인가가 아니라, 무엇을 하는가 이다. 마그리트의 대상은 우리에게 우리자신이 이해한 리얼리티 속에서 존재하는 것은 바로 쉽게 다른 방식으로 이해될 수 있다는 것을 깨닫게 한다. 미지의 것이 필연적으로 환상적이거나 불가능한 것은 아니다. “그의 이미지들은 아직 태어나지 않은 리얼리티 외에는 달리 아무것도 표상하지 않는다.”

V. 결론

회화를 구조주의적 관점에서 자크 라캉을 대표하는 구조주의 정신분석학의 중요한 요소가 되는 응시이론과 거울이론, 욕망, 상상, 상징 이론들을 통해서 내 작품에 은밀하게 숨겨져 있는 역사를 해석하는 시도는 언제나 그 목표는 위에서 열거한 이론적 틀의 목표와는 동등하게 될 수 없다. 작품을 분석하여 작품의 제작 동기나, 예술적 세계관 등을 기술하는 것은, 역사적인 관점에서 이해 가능한 것에 관한 모든 사고는 바로 이해가 가능한 것에로의 참여이다라는 점을 확인하는 과정이었다.

응시에 관해서 욕망은 주체-객체 관계에서 늘 존재하는 동력이다. 욕망은 또한 현상적으로 드러나고 있는 복합사회구조에 밀접하게 관련되어 있다. 이것은 문화의 객관화와 물질화로서 작품제작동기의 상승이라는 결과로 이어질 수 있다. 그 결과로 대상상들과 전체적으로 문화이데올로기의 부분으로서 개인의 역사에 대한 향수를 재현하는 경험을 이해키려는 의도는 작품제작 의도만큼이나 가치 있는 사회적 근거를 획득하게 되고, 그것은 전형적인 보이지 않는 문화적 근거의 구성으로부터 개체를 자유로운 경험으로 이끌어 낼 수 있다.

모든 것은 의식이라는 목소리에 대립해서 읽혀지고 있으며, 그것은 의식하는 정신이 고통을 야기하는 진실을 감추고 있기 때문이다. 감추어져 있는 역사의 방법론을 통해서 그 역사의 배후에 있는 비밀과 무의식의 내용을 표현하기 위해 우리의 창조적 상상력으로 대상에 대한 이해(의식의 대상이든 무의식의 대상간에)를 완성

하고자 할 때 무한의 미적 감정이 표현된다. 보는 대상에 창조적 능력을 집중함으로써 그 작품들을 보는 관찰자의 창조적 행위 때문에 미완성의 의식이 일어나게 된다. 문화적 동일성을 창조하고 유지하는 것은 작가의 내면적 세계관의 투영이 세계의 안과 밖, 즉 현실과 비현실 세계의 경계에서 상호작용하면서 개인적인 동력을 발휘하도록 이끌어내는 데 있다.

참 고 문 헌

- 1 루돌프 아른하임 저, 김재은 옮김, 『예술심리학』, 이화여자대학교 출판부, 1995.
- 1 허버트 리드/박용숙 역, 『예술의 의미』, 문예출판사, 1992.
- 1 Albrecht Wellmer/이주동, 안성찬 역, 『모더니즘과 포스트 모더니즘의 변증법』, 녹진, 1993.

- 1 George Lakoff, *The Contemporary Theory of Metaphor*
- 1 Jaques Lacan, *Ecrits, Editions du Seuil, Paris*, 1996
- 1 Ruhrberg·Schneckenburger·Fricke·Honnef, *Art of the 20th Century*, Taschen, 2000.

도판목록



(도 1)르네 마그리뜨(Rene Magritte), *The Key to Dreams*, 1930.



(도 2) 메시지, 판넬위에 혼합재료, 100호, 2005.



(도 3) 메시지, 판넬위에 혼합재료, 100호, 2005.



(도 4) 메시지, 판넬위에 혼합재료, 100호, 2005.



(도 5) 메시지, 판넬위에 혼합재료, 100호, 2005.



(도 6) 꿈, 판넬위에 혼합재료, 100호, 2005.



(도 7) 꿈, 판넬위에 혼합재료, 10호, 2005.



(도 8) 꿈, 캔버스위에 혼합재료, 10호, 2005.



(도 9) 꿈, 판넬위에 혼합재료, 200호, 2005.



(도 10) 꿈, 판넬위에 혼합재료, 100호, 2005. (부분도)



(도 11) 꿈, 판넬위에 혼합재료, 100호, 2005.



(도 12) 꿈, 판넬위에 혼합재료, 100호, 2005.



(도 13) 메시지, 캔버스위에 혼합재료, 100호, 2005.