creative commons
COMMONS DEED

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

dCollection

미술학석사학위논문

동화적 모티브를 차용한
불안 심리의 공감 표현 연구

— 본인의 작품을 중심으로 —

2017년 8월

서울대학교 대학원
미술학과 동양화전공
강 호 성

동화적 모티브를 차용한
불안 심리의 공감 표현 연구

— 본인의 작품을 중심으로 —

지도교수 김성희

이 논문을 미술학석사 학위논문으로 제출함

2017년 4월

서울대학교 대학원

동양화과 동양화전공

강호성

미술학석사 학위논문을 인준함

2017년 6월

위 원 장 정 형 민 **(인)**

부위원장 차 동 하 **(인)**

위 원 신 하 순 **(인)**

국문초록

본 논문은 2008년부터 2016년까지 동화적 모티브를 차용하여 제작된 본인의 작품을 대상으로, 창작동기와 제작과정에서의 사회적·이론적 배경을 밝히고 작품의 조형적 특징을 다각적으로 분석하고 정리한 글로써, 본인의 작업을 체계적으로 분석하기 위한 작품연구 논문이다.

본인의 작품은 동화적 모티브를 통해 오늘날 각자의 자리에서 살아가는 개인들이 가진 불안 심리를 인지하고 공감한다는 메시지를 표현한 것이다. 공감은 타인의 감정이나 기분을 자신의 경험처럼 느끼는 행위로, 타인을 이해하기 위한 기본 능력이다. 타인이 불안해하고 소외되어 있을 때, 두려움을 느끼고 혼란에 빠져 있을 때 공감으로 타인에게 접근하는 방식은 그들에게 희망과 치유를 제공한다. 본인은 공감 표현의 수단으로 동화적 모티브를 차용하였고, 동화적 특성은 상대와 교감하는 매우 유용한 통로가 되었다.

작품에서 차용된 동화적 특성이라 함은 환상성, 서사성, 상징과 은유를 통한 주제개념의 시각적 구현을 말한다. 이와 같은 특성은 본인의 작업 초창기부터 반복적이고 지속적으로 적용되었다. 이는 동화가 직관적인 대상에 반응하는 유년의 독자들을 이해시키는 것과 같이 그림을 보는 이들의 직관적인 반응을 이끌어 작품 속으로 편안히 접근할 수 있도록 하는 것이다. 본인은 좋은 동화가 그러하듯이 무한한 꿈의 실현과 상상력을 자유롭게 넓혀 현실에서 긍정적인 변화를 불러 오고, 신비롭고 경이로운 이야기를 통해 감동을 느끼고 삶의 활력을 불어 넣고자 하였다.

공감의 표현은 그 대상에게 있어서 치유의 가능성을 보여주는 것이며, 한 개인이 다른 개인에 대하여 공감을 느낀다는 것은 진심어린 관심이 선행된 것이다. 그러므로 본인은 우리 시대에 각 개인들이 느끼는 불안에 대하여 동시대의 구성원으로서, 젊은 예술가로서

함께 아파하며, 격려를 위해 고민하고 있다는 메시지를 전한다.

따라서 본 연구는 우리 시대를 살아가는 개인들을 관찰한 본인의 제작 의도를 고찰한다. 그리고 작품의 제작을 통한 공감 표현이 형식으로써 차용한 동화적 모티브들에 의해 어떻게 구현되었는지를 살피는 데 그 목적이 있다.

본 논문은 크게 'I장 머리말', 'II장 공감을 위한 동화적 모티브의 차용', 'III장 원인에 따른 불안 심리의 공감 표현', 'IV장 비단채색기법의 활용과 전시구성', 'V장 맺음말'의 다섯 장으로 구성되어 있다.

제 I장에서는 우리 시대의 복잡한 관계들과 치열한 경쟁 안에 만연해 있는 개인의 불안 심리에 대한 관심을 서술하였다. 그리고 불안 심리에 대한 공감의 표현으로 제작 된 본인의 작품 속에서 동화적 모티브 활용의 필요성을 언급하였다. 또한 이 논문이 작품 제작의 목적을 분명히 하고 기법적인 활용에 대한 연구임을 밝혔다.

제 II장에서는 본격적으로 공감 표현으로의 동화적 모티브들이 본인의 작품에서 어떻게 구현되었는지를 연구하였다. 이를 위해 우선 작품 제작에 차용된 동화적 모티브가 무엇인지를 정의하였다. 그와 함께 초창기 작업이었던 '음유동자', '우리 시대의 동화' 연작 등과 동화적 모티브 안에서 제작된 기존의 작품들을 비교·분석해 보았다.

제 III장에서는 2013년 이후의 작품들을 중심으로 오늘날 개인들의 불안 심리를 조명한 작업을 소개하였다. 그리고 개인의 불안, 두려움, 사회적 권위 등이 동화적 서술 기법인 상징과 은유를 통해 어떻게 표현되어 있는지를 살펴보았다. 본인은 개인들의 두려움과 불안이 각자에게 주어진 역할을 수행하고 사회적 요구에 순응하는 과정에서 비롯되는 것이라고 생각하였다. 세 절로 나뉜 이번 장에서는 1절에서 불안의 개념과 원인을 밝히고, 2절에서 외부의 자극으로 발생한 불안 심리와 그에 대한 공감으로써 본인의 작업을 서술한다. 마지막 3절에서는 내부에서 발생한 불안 심리와 함께 그에 대한 공감으로 제작된 본인의 작업과 관련하여 연구하였다.

제 IV장에서는 앞서 살펴본 작품들의 동화적인 환상성을 강화하

고 개념화된 대상을 효과적으로 드러내기 위해 사용된 표현기법과 전시 구성을 각 절로 나누어 서술한다. 특히 전통채색기법의 활용과 함께 불안 심리를 표현하기 위해 시도했던 기법적인 변화에 주목하였다.

제 V장에서는 본고에서 논의된 내용을 요약하고 연구의 결과들을 서술하였다. 또한 본 연구를 통해서 나타난 결과와 의미에 대하여 고찰하였고, 나아가 앞으로의 연구 진행 방향에 대하여 제시하였다.

이상의 작품 연구를 통하여 본인은 그동안 제작된 작품들에 대한 이론적 토대를 체계화하고 작업과정 전반을 정리함으로써, 본인의 작업역량을 발전시킬 수 있는 기반으로 삼고자 한다.

주요어 : 동화적 모티브, 환상성, 불안심리, 공감, 치유, 비단채색
학　번 : 2011-21330

목 차

국문초록 ····· i
목 차 ····· iv

I. 머리말 ····· **1**

II. 공감을 위한 동화적 모티브의 차용 ····· **4**

1. 동화적 모티브의 정의 ····· 4
2. 동화적 모티브의 차용 ····· 9

III. 원인에 따른 불안 심리의 공감 표현 ····· **18**

1. 불안의 개념과 원인 ····· 18
1) 불안의 개념 ····· 18
2) 불안의 원인 ····· 21
2. 외적 요인에 의한 불안 심리의 공감 표현 ····· 25
1) 외적 권위에 의한 불안 심리 ····· 25
2) 사회적 역할 속의 불안 심리 ····· 31
3. 내적 요인에 의한 불안 심리의 공감 표현 ····· 38
1) 욕구에 의한 불안 심리 ····· 38
2) 결핍에 의한 불안 심리 ····· 42

IV. 비단채색기법의 활용과 전시구성 ····· **48**

1. 비단채색기법의 활용 ····· 48
1) 색의 번짐 ····· 53
2) 배채 기법 ····· 57
2. 전시구성 ····· 61

V. 맺음말 ····· **67**

참고문헌 ····· 70
참고도판목록 ····· 74
연구작품목록 ····· 75
연구작품도판 ····· 77
ABSTRACT ····· 91

I. 머리말

우리 사회의 전면화 된 경쟁은 인간성의 몰락과 정신세계의 빈곤을 초래하고 있다. 경제적 몰락, 미래에 대한 불확실성, 극심한 취업난, 각종 혐오범죄에 대한 우려 등으로 불안은 우리 사회를 지배하였다. 그 과정에서 타인에 대한 배려와 존중, 사회적 규범과 규칙 준수와 같은 인성적·도덕적 내용들을 간과한 채 오로지 치열한 경쟁에서 승리하는 결과만이 강조되는 상황으로 이어지고 있다. 불안의 시대, 불안 증폭시대라는 말까지 나온 우리 사회의 만성화된 불안은 마음 수양과 같은 개인적 차원의 문제가 더 이상 아니게 되었다.

만성화된 개인의 불안 심리가 우리의 삶을 비인간적이고 이기적으로 변화시키는 오늘날, 연대와 소통의 중요성은 더욱 절실해졌다. 타인과의 소통은 개인이 가진 내면의 불안을 외부로 표출시킴으로써 갈등 해소의 실마리를 제공한다. 바로 이 지점에서 요구되는 것이 '공감(empathy)'이다. 공감은 타인의 감정이나 기분을 자신의 경험처럼 느끼는 행위로, 타인을 이해하기 위한 기본 능력이다. 타인이 불안하고 소외되어 있거나 두려움을 느끼고 혼란에 빠져 있을 때 공감으로 타인에게 접근하는 방식은 그들에게 희망과 치유를 제공한다.

본인의 작품은 동화적 모티브를 통해 오늘날 각자의 자리에서 살아가는 개인들이 가진 불안 심리를 인지하고 공감한다는 메시지를 담았다. 본인의 작품에서 나타나는 동화적 특성이라 함은 환상성, 서사성, 상징과 은유를 통한 주제개념의 시각적 구현을 말하며 본인의 작업 초창기부터 반복적이고 지속적으로 적용되었다. 이는 동화가 직관적인 대상에 반응하는 유년의 독자들을 이해시키는 것과 같은 이유로, 그림을 보는 이들의 직관적인 반응을 이끌고 편안히 접근할 수 있도록 하는 것이다. 이를 통해 좋은 동화가 어린이는 물론이고 어른들에게도 즐거움과 감동을 주듯이 현실생활에 긍정적인 변화를 가져다주는 환상적인 체험을 선사한다. 그리고 신비롭고 경

이로운 이야기를 통해서 감동을 느끼게 하고 삶의 활력을 불어 넣고자 하였다.

본인은 개인전을 기획할 때마다 전시의 목적을 중요하게 생각하였다. 그리고 특정한 주제를 표현하기 위해 차용한 각각의 동화적 모티브들을 자연스럽게 읽힐 수 있도록 하였다. 그러나 충분하다고 생각하였던 본인의 설정이 때로는 관객들에 의해 곡해를 받기도 하고, 때로는 본인 스스로 미흡하다고 느끼기도 하였다. 따라서 본인은 작품 제작에 있어서 동화적 모티브를 차용한 이유와 과정에 관하여 좀 더 체계적이고 분명하게 정립해 놓아야 할 필요성을 느꼈다. 이는 현재 제작하고 있는 작업들을 새롭게 분석해야 하는 일로, 작품의 구상과 전시에 이르기까지의 감성적이고 즉흥적인 선택들을 논리적, 철학적 추적과정을 통해서 정리해 보는 것이다. 그리하여 이 논문을 통해 동화적 모티브의 차용이라는 형식을 이론적으로 정립하고, 본인이 주목하고 있는 주제들에 관하여 제작의 동기를 해설하며, 특히 최근의 작업에 있어서 불안 심리의 내재적 형상표현에 활용된 표현기법의 변화를 분석하고 정리하고자 한다.

결국 이 논문은 우리 시대의 불안 심리에 대한 본인의 공감 표현을 동화적 모티브의 차용이라는 형식을 통한 본인 작품의 제작목적과 특징을 체계적으로 정립하기 위한 작품연구논문이다. 본 연구를 바탕으로 지금까지의 작업들을 정리함으로써 공감 표현에 대한 본인의 관념을 발전시키고 이를 새로운 창작의 기초로 삼을 것도 기대한다.

본 논문은 크게 다섯 장으로 구성되어 있다. 제 I 장에서는 우리 시대의 복잡한 관계들과 치열한 경쟁 안에 만연해 있는 개인의 불안 심리에 대한 관심을 서술하였다. 그리고 불안 심리에 대한 공감의 표현으로 제작 된 본인의 작품 제작 과정에서 동화적 모티브 활용의 필요성과, 본 연구의 목적을 밝히며 논문의 구성과 연구 방법에 관하여 서술한다.

제 II장에서는 본격적으로 공감 표현으로의 동화적 모티브들이 본

인의 작품에서 어떻게 구현되었는지를 조명한다. 이를 위해 우선 작품 제작에 차용된 동화적 모티브가 무엇인지를 정의하였다. 그와 함께 초창기 작업이었던 '음유동자'와 '우리 시대의 동화' 시리즈 등을 중심으로 동화적 모티브가 작품에 어떻게 차용되었는지 살펴보았다.

제 III장에서는 2013년 이후의 작품들을 중심으로 오늘날 개인들의 불안 심리를 조명한 작업을 소개 한다. 그리고 개인의 불안, 두려움, 사회적 권위 등이 동화적 서술 기법인 상징과 은유를 통해 어떻게 표현되어 있는지를 살펴보았다. 본인은 개인들의 두려움과 불안이 각자에게 주어진 역할을 수행하고 사회적 요구에 순응하는 과정에서 비롯되는 것이라고 생각하였다. 세 절로 나뉜 이번 장에서는 1절에서 불안의 개념과 원인을 밝히고, 2절과 3절에서는 외부의 자극으로 발생한 불안 심리, 내부에서 발생한 불안 심리에 대한 연구와 그에 대한 공감으로 제작된 본인의 작업과 비교하여 연구하였다.

제 IV장에서는 앞서 살펴본 작품들의 동화적인 환상성을 강화하고 개념화된 대상을 효과적으로 드러내기 위해 사용된 표현기법과 전시 구성을 각 절로 나누어 서술한다. 특히 전통채색기법의 활용과 함께 불안 심리를 표현하기 위해 시도했던 기법적인 변화에 주목하였다.

마지막으로 제 V장에서는 본문에서 서술된 내용을 요약하고 연구의 결과들을 서술하였다. 또한 본 연구를 통해서 나타난 결과와 의미에 대하여 고찰하였고, 나아가 앞으로의 연구 진행 방향에 대하여 제시하였다.

II. 동화적 모티브의 정의와 차용

동화적 모티브의 차용은 본인의 작업 초창기부터 최근에 이르기까지 반복적이고 지속적으로 적용되었다. 이는 동화가 직관적인 대상에 반응하는 유년의 독자들을 이해시키는 것과 같은 이유로, 그림을 보는 이들의 직관적인 반응을 이끌고 편안히 접근할 수 있도록 한다. 이 장에서는 본인의 작업에 차용된 동화적 모티브를 크게 세 가지로 나누어 정의한 후, 어떠한 부분에서 활용되었는지에 대하여 예를 들어 설명하고자 한다.

1. 동화적 모티브의 정의

동화는 동심童心을 기조로 해서 어린이들을 대상으로 하는 이야기 문학이다.[1] 동화의 정의는 광의냐 협의냐에 따라 그 범주와 의미가 달라지는데, 좁은 의미에서 동화는 아동문학 중 소설 영역의 한 갈래를 지칭한다.[2] 그러나 넓은 의미에서 동화란 신화·전설·우화 등의 폭넓은 영역을 포함하며 초자연적이거나 공상적인 소재를 산문적으로, 또는 상징적·환상적으로 처리한 글을 말한다.[3]

고대인들은 이성적으로 이해하기 힘든 자연현상과 인간의 생활 전반을 신과의 관계 속에서 이루어지는 것으로 믿었다. 따라서 그들은 신화를 통해 자연 질서의 근원, 계절의 주기를 이해하였다. 또한 인간의 지혜를 담아 운명과 미래를 예측하기도 하였다. 플라톤은 이와 같은 신화의 속성[4]에 대하여 오랜 시간에 걸쳐 구전된 이야기는

---

1) 동화의 국어국문학적 정의는 이재철, 『아동문학의 이론』(형설출판사, 1994), p.17와 조대현, 『아동문학창작론』(학연사, 1999), p.157.

2) 조대현은 아동문학의 장르를 성인 문학과 마찬가지로 시·소설·희곡으로 나누고 소설 영역은 동화와 소년소설로 나누었다. 다시 동화는 발달 과정에 따라 전래동화와 창작문학으로 분류된다. 조대현, 위의 책, pp.169-174.

3) 이동렬, 『동화 창작의 실제』(자료원, 2003), p.55.

일종의 공동체의 메시지라고 보았다. 이야기를 도구로 하여 역사와 기억들을 담아 다음 세대로 전달한다는 것이다. 이는 인류가 구전되어 내려오는 이야기를 통해 과거를 이해하였으며 당대의 시대를 인식하는 방법 역시 지난날의 경험에서 찾으려 했던 것을 말한다. 이와 같이 이야기에는 당대의 사회적 구성원들이 공유하는 지식이 담겨있다. 그리고 공유된 지식은 집단의 동일성 형성에 도움을 주며 사회적 통합의 기능도 같이 한다.

단순히 구전되는 이야기 뿐 아니라 이야기를 모티브로 삼아 시각화 시키는 것은 작품 제작의 의미와 목적을 전달하는 데 있어서 매우 효과적이었다. 예로부터 우리나라에서는 고사와 신선의 그림이 끊임없이 그려져 왔는데, 그 이유는 옛 이야기 속 인물의 행적을 통한 교화와 감계에 목적이 있었기 때문이다. 그리고 이상화된 고사로 작가 자신이 이야기하고자 하는 소망을 담기 위한 동기도 있었다. 또, 고사나 위인의 행적 안에 특수한 사건을 그림으로 제작해 다시 기록하는 것은 그 의미가 이 시대에도 통용되는 보편적 가치가 있다고 믿었기 때문이었다. 그 기저에는 문자로 전달하는 것보다 조형적 언어로 표현하는 것이 더 효과적이라는 인식도 있었을 것이다.

어려운 문자나 말로 의미를 전달하는 것보다 그림이라는 매체가 이해하기 쉽다는 것 이외에도 이미지화 되면서 갖게 되는 다양한 효과도 찾아볼 수 있다. 예를 들어 세조 5년(1459년) 제작된 석가의 일대기인 『월인석보月印釋譜』에 실린 서문序文을 보면 “세존이 도道를 이루신 모습을 그림으로 나타내고 또 정음正音으로 번역하여 새기니 사람마다 쉽게 알아서 삼보三寶에 나아가 귀의하기를 바란다.”는 내용이 있다.[5] 이는 부처의 형상을 이미지로 표현하여 보는

4) 플라톤은 신화란 검증 불가능한 담론이며, 종종 거짓 담론과 동일시되기도 한다고 주장한다. 논증적 담론의 내적 구조가 필연적인 성격을 제시하는 것과는 달리, 이야기의 요소들은 우연적인 방식으로 상호 연관되어있기 때문이다. 그는 자신의 작품에서 신화에 대한 수많은 암시들을 제공하는데 그 중 몇몇은 선택적으로 받아들이기도 하며 필요한 경우에는 새로운 신화를 창조하기도 한다. 뤽 브리송, 김유석 역,「플라톤에게서 신화의 역할과 고대에서 그 역할의 확장」,『인간 환경 미래』제5권(인제대학교 인간환경미래연구원, 2010), pp.161-162.

이로 하여금 부처를 생각하게 하고, 부처의 말씀과 사상을 되새기며 예배하게 만드는 역할을 하는 것이다. 또한 왕실이 주도한 민간 교화서인 『삼강행실도三綱行實圖』에는 윤리적 가치에 대하여 글과 그림이 함께 수록되어있다. 삼강행실도는 세종 10년(1428), 진주에서 일어난 부친 살해사건을 계기로 하여 효행풍속을 보급하기 위해 제작되었다.[6] 이 책은 그림을 먼저 수록하고 뒤에 행적을 붙여서 백성들로 하여금 그림을 통해 흥미를 가지게 배려하였다. 이처럼 이야기나 사건을 그림으로 전달하는 것은 많은 사람들이 쉽게 수용할 수 있게 하였고, 제작의 목적을 전달하는 데 보다 효과적인 수단이 되었다.

이와 같이 동화적 요소는 다양한 형식으로 활용되어 왔는데, 그 가운데 본인의 작품세계와 연관되는 동화적 모티브는 다음과 같다. 첫째, 풍부한 정서를 자극하는 환상성이 내재되어 있다는 것, 둘째, 개인의 감정이나 정경의 분위기보다는 산문적·서사적인 줄거리가 강조된다는 것, 셋째, 상징과 은유를 반복적으로 사용하여 개념적이라는 것이다.

먼저 동화는 환상(fantasy)이라는 기법을 통해 유아가 자연스럽게 인간의 동경, 꿈 등을 접할 수 있게 하고 환상 세계 속에 있는 기쁨, 희망, 용기, 두려움 등을 간접 체험하는 경험을 갖게 하는 문학이다.[7] 환상성이란 '눈에 보이도록 하는 것'이라는 의미의 그리스어 'phainein'에 어원을 두고 있다. 이는 '지각의 대상을 심적으로 이해하는 일' 또는 '상상력으로써 현실로 나타나지 않은 것을 모양으로 바꿔 놓는 활동이나 힘 또는 그 결과'를 말한다.[8] 아동문학의 한 갈

---

5) 『月印釋譜』 卷1, 序文. 박은경, 「조선 전기 불화의 서사적 표현, 佛敎說話圖」, 『美術史論壇』 제21호(한국미술연구소, 2005), p.161 재인용.

6) 『삼강행실도』의 효자편은 중국의 효순사실과 고려의 효행록을 참고했으며, 충신편과 열녀편은 기존에 간행된 서적이 없어 정사나 여러 내외서에서 집록하고 시찬을 새로 지었다. 효자, 충신, 열녀가 모두 110인이다. 이필기, 「『삼강행실도』의 <열녀도> 판화」, 『조선왕실의 미술문화』(대원사, 2005), p.155.

7) 최상은, 「환상동화와 사실동화에 대한 남, 여 유아의 언어반응」(경희대학교 석사학위논문, 2007), p.8.

8) 김경미, 「카프카의 작품에 나타난 동화적 모티브」(동국대학교 석사학위논문,

[도판1] <우리 시대의 동화(신화 읽기)>(부분), 비단에 채색, 180X600cm, 2012

래인 동화의 가장 중요한 요소가 환상성이라고 할 만큼 환상성이야말로 아동문학, 특히 동화문학의 가장 중요한 요소이다.[9] 1920년대 아동소설이라는 장르가 생겨난 것도 동화로는 현실의 문제성을 있는 그대로 다룰 수 없었기 때문이다. 다시 말해 환상성이야말로 동화라는 장르명이 성립될 수 있는 조건이자 개념적 속성이라 할 수 있다.[10]

본인 작품 속의 환상성은 서사의 구성 요소 측면에서 즉, 화면 속 시공간을 설정하고 작중 인물을 형상화하는 과정에서 실현되었다. 본인은 초창기부터 시대와 지역을 초월하는 아름다움이 존재한다는 확신을 가지고 있었다. 그리고 그것을 구체화시킬 수 있는 방법을 모색하는 과정에서 특정 시대와 지역과 상관없이 많은 사람들이 아름다움을 느낄 수 있는 대상을 작품의 소재로 선택하게 되었다. 동화가 유년기의 아이들이 수용할 수 있는 이야기인 것과 같이 절대적이고 보편적인 아름다움이라는 것은 모두가 공유할 수 있는 것이라고 생각하였기 때문이다.

2004), p.7.

9) 김동윤은 환상성을 현실과 초현실의 절합(articulation)으로 설명하였다. 김동윤, 「판타스틱(환상성) 소고小考」, 『동화와 번역』 제3권 1호(건국대학교 동화와번역연구소, 2002), pp.75-95 참조.

10) 이봉일, 『문학과 정신분석』(국학자료원, 2009), p.312.

다음으로 아동 문학 중 소설의 한 장르인 동화는 시적·서정적이라기보다 산문적·서사적인 특성을 갖는다. 아무래도 동화는 예술성과 흥미성도 있어야겠지만 성인 문학과는 달리 아이들에게 참다운 인간의 모습과 인격을 가르치는 교육성도 내재되어 있어야 한다.[11] 이러한 동화의 사회적 역할로 인해 동화의 내용은 정경이나 순간의 감정 묘사보다는 줄거리와 이야기 전달이라는 목적이 중요하다. 줄거리 중심의 이야기는 유년 독자들을 주제에 집중할 수 있도록 하고 작가의 메시지를 명료하게 전달하는 데 효과적이다.

본인의 작품에서도 역시 스토리가 중요한 요소이다. 우선 본인의 작업에는 이야기에 기반을 둔 작품이 많다. <피노키오>, <피터 팬> 등과 같이 관객들에게 잘 알려진 이야기 속 인물이나 배경 등의 소재를 차용하기도 하였고, '우리 시대의 동화' 시리즈와 같이 본인이 직접 짧은 동화 한편을 미리 지어 놓고 동화 속 장면을 그림으로 연출하기도 하였다. '음유동자' 시리즈는 기승전결이 있는 기존의 이야기를 염두에 두고 제작한 것은 아니나 보는 이들이 쉽게 본인을 투영하여 본인들의 상상 속 이야기를 그려나갈 수 있도록 의도하였다는 점에서 여전히 스토리적인 요소가 중요한 작업이었다.

마지막으로 본인 작품의 주요 형식인 동화는 인간 보편적 가치와 진실을 담은 교육적인 메시지를 유년의 독자들이 이해할 수 있는 간결하고 단순한 스토리로 전달해야 한다. 그렇기 때문에 이야기의 주제를 구구절절 설명하기 보다는 상징과 은유를 통해 작가의 의도를 전달한다. 또 비현실의 환상성을 담는 동화라 할지라도 서사의 내적 구성 방식은 현실을 바탕으로 한다. 따라서 작가가 그리는 추상의 세계는 상징과 은유를 통해 구상의 세계로 바뀌게 되는 것이다.

본인의 작품 안에서도 동화 속에 나오는 인물 또는 그 밖의 구성 요소들은 대개 어떤 추상적 개념을 반영하고 있다. 프랑크 바움의

---

11) 동화의 사회적 가치에 관하여는 석용원,『아동문학원론』(학연사, 1994), pp.17-27 참고.

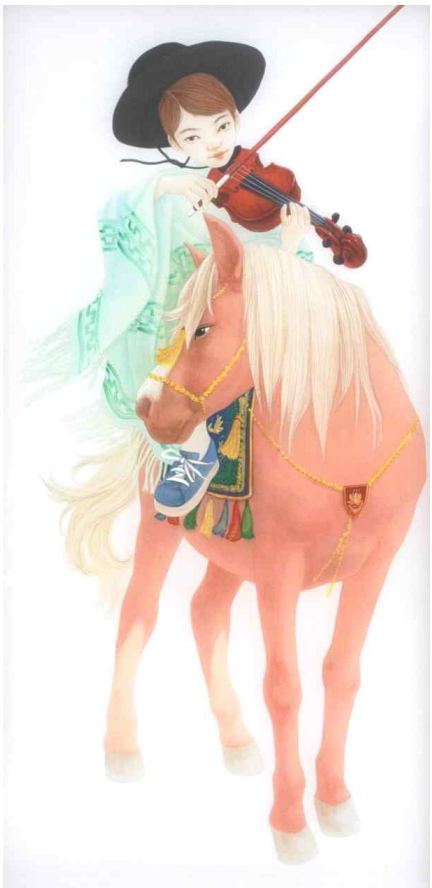
소설『오즈의 마법사(The Wonderful Wizard of Oz, 1900)』를 예로 들어보면, 이야기 속 허수아비는 지혜, 양철 나무꾼은 따뜻한 마음, 겁쟁이 사자는 용기의 표상이다. 그들이 역경을 이겨낼 때마다 독자들은 이들이 허수아비의 지혜, 나무꾼의 따뜻한 마음, 사자의 용기가 얼마나 중요한 덕목인지를 깨닫게 된다. 본인 또한 같은 제목의 작품에서 지혜, 마음, 용기라는 추상적 개념을 허수아비, 나무꾼, 사자로 형상화하여 메시지를 전달하였다.

앞서 살펴본 동화적 모티브인 환상성, 서사성, 개념화는 본인 작업의 초창기부터 지속적으로 구현되었다. 다음 절에서는 본인의 작품에서 동화적 모티브가 어떻게 차용되어 활용하였는지 살펴보았다.

2. 동화적 모티브의 차용

초창기의 작업인 '음유동자吟遊童子' 연작(2008-2009)은 아이와 동물, 악기들을 소재로 하여 환상적인 분위기를 연출하는 데 중점을 두었다. '음유동자' 연작에서는 관객들이 자신만의 이야기를 만들어 낼 수 있도록 관객들의 상상을 자극할 만한 음악, 동물, 복식 등의 다양한 모티브를 유기적으로 구성하는 데 중점을 두었다.

악기를 연주하는 어린아이는 실제 청각적인 효과를 주어 보는 이를 편안하게 만든다. 또 익살스런 표정을 짓는 동자들의 행동 역시도 낯설지 않다. 이와 같이 '음유동자'에서는 누구에게나 친숙함을 느낄만한 대상을 소재로 선택하였다. 본인은 초창기부터 시대와 지역을 초월하는 아름다움이 존재한다는 확신을 가지고 있었다. 그것을 구체화시킬 수 있는 방법을 모색하는 과정에서 특정 시대와 지역에 상관없이 많은 사람들이 아름다움을 느낄 수 있는 어린 아이, 동물, 악기(음악) 등을 작품의 소재로 선택하게 되었다. 그리고 이 소재들을 주로 시각적인 조화에 집중하여 배치하였다. 이는 동화가 유년기의 아이들이 부담 없이 수용할 수 있는 이야기인 것과 같은



【작품1】【작품2】<음유동자(유혹하는 현)>, 비단에 채색, 각 172X93cm, 2008.

이치로 절대적이고 보편적인 아름다움이라는 것은 모두가 공유할 수 있는 것이라고 생각하였기 때문이다.

‘음유동자’ 연작 가운데 <아, 오시기만을 기다렸어요!>【작품3】는 붉은 색이 가진 상징들의 조화로 화면을 구성한 것이다. ‘수줍음’이 꽃말인 앵두나무 아래의 인물이 ‘행복한 결혼’이라는 꽃말을 가진 목단 사이에서 악기를 연주하며 누군가를 기다리고 있는 내용을 가진 구성이다. 각 소재가 상징하고 있는 내용도 중요하지만 ‘음유동자’ 연작에서는 변함없이 시각적인 조화를 가장 우선에 두었다. 본인은 이러한 형식의 작품제작 과정에서 다양한 모티브를 유기적으

【작품3】<아, 오시기만을 기다렸어요!>,
비단에 채색, 140X100cm, 2010.

로 구성하는 훈련을 하였고, 이는 비현실적인 환상성이라는 요소가 어색하지 않게 전달되는 데 큰 도움이 되었다.

시각적인 화면 구성과 더불어 동화적 모티브 중 하나인 '이야기가 전달되는 것' 또한 중요한 형식이다. '음유동자' 시리즈는 기승전결이 있는 기존의 이야기를 염두에 두고 제작한 것은 아니나 보는 이들이 쉽게 본인을 투영하여 본인들의 상상 속 이야기를 그려나갈 수 있도록 의도하였다는 점에서 여전히 스토리적인 요소가 중요한 작업이다.

2010년에 본인은 전시구성을 위해 짧은 글 한편을 썼다. 각박한 생활 가운데 '꿈'을 매개로하여 동화 속의 마을을 여행하며 지난날의 동심을 찾게 된다는 내용이다. 그리고 이 스토리의 장면들을 서

"사내는 어리둥절한 상태로 터벅터벅 그 곳으로 가보니 조그마한 다리 위에서 어린 아이들 여러 명이 노래를 부르고 놀고 있다. 사내가 온 것을 알아차린 한 아이가 내 손을 잡고 끌더니 내 뒷주머니에서 공작 깃털을 꺼내며 반갑게 인사를 한다."

【작품4】<환영>,
비단에 채색, 130X140cm, 2010.

“호숫가 건너에 커다란 북이 있는 곳으로 가보니 한 아이가 조그만 피리를 불고 있었다. 아이는 사내를 보더니 눈으로 아는 척을 한다. 그 뒤에는 파란 빛의 공작새가 주인공과 아이를 번갈아 바라보고 있다.”

【작품5】<길채비>,
140X100cm, 비단에 채색, 2010.

“호수 한 가운데에는 흰 백합이 피어 있다. 수심이 낮은 건지 물 위를 걷는 건지 귀여운 사슴들이 여기저기서 뛰어 나닌다. 밤이 되자 흰 백합은 반짝반짝 빛이 나기 시작했고 사슴들이 어느 순간 어린아이로 변해 있었다.”

【작품6】 <백합 속의 환상>,
140X100cm, 비단에 채색, 2010.

사적 순서에 따라 그림으로 그렸다. 전시 타이틀은 <우리 시대의 동화>이며 전시의 구성은 관객들이 마치 동화책 한편을 읽듯이 서사의 순서대로 이미지를 배치하였다. 다음은 동화 속의 주요 장면들과 그 장면을 그림 작품이다.[12)]

이 전시는 어린아이들이 자고 있는 모습을 보며 이야기를 시작하였고, 다시 같은 모습으로 그려진 아이들을 보며 전시를 마무리하는 구성이었다. 이야기 속 여정의 수단인 수면은 그 자체로 휴식의 시간이며, 주인공은 잠을 통해 회복의 과정을 거친다. 동화는 거대한 모험도 없고 갈등도 없이 동자와 주인공의 문답이 서사의 주된 구조이다. 마을에서 만나는 동자들은 주인공의 지난날을 떠올리게 하는 촉매로써 정신없이 흘러가는 삶 가운데 가슴 속 추억 하나하나가 대화를 청하는 것으로 장치하였다.

전시장에 온 몇몇 관객들은 전시를 본 후 자신의 이야기를 들려주었다. 자신의 어린 시절 이야기도 있었고, 성인이 되어 출가한 자녀들을 키우면서 느꼈던 기쁨들에 대한 이야기도 있었다. 또 어떤 관객은 자녀의 태몽을 얘기하기고 했고 지난 시절에 읽었던 소설을 떠올려 주기도 하였다. 전시장에서 관객들과 교감을 주고받는 경험은 본인에게도 새로운 것이어서 본인의 이야기뿐만 아니라 다른 이의 사연들도 본인 작업에 포함시킬 수 있는 확장의 가능성을 느끼게 해주었다.

잘 알려진 인물화 가운데 많은 궁금증과 이야기를 함유하고 있는 대표적인 그림이 있는데, 능호관凌壺觀 이인상(李麟祥, 1710-1760)의 <검선도劍僊圖>[도판2]가 그것이다. <검선도>에는 소나무 두 그루를 뒤로하고 앉은 한 명의 신선이 있다. 그리고 그 신선 오른 편에는 칼이 한 자루 놓여 있다. 신선의 모습과 '칼' 이라는 소재를 통해 보검寶劍을 지물로 삼고 있는 당대唐代의 신선이었던 여동빈呂洞賓이 아닐까 추측한다.[13] 실제로 여동빈은 검선劍仙으로 불리기도 했으니 그 도상을 참고하였을 가능성이 크다.[14]

---

12) 강호성, <우리 시대의 동화>(모로 갤러리, 2010) 전시 자료 일부 참조.

13) 이러한 인식은 1980年代 유홍준에 의해 처음 제기되었다. 유홍준,「능호관 이인상의 생애와 예술」(홍익대학교 석사학위논문, 1983), p.36.

14) 여동빈의 칼은 天遁劍이라 하여 탐욕과 애욕, 번뇌를 끊게 해주는 상징이었다. 산림경제(山林經濟)에서도 이 같은 검의 내력에 대해 언급하며 "검을 머리맡에 걸어두면 防身辟邪할 뿐 아니라 그로 하여금 剛毅果決한 의지를 갖게 한다." 고 하였다. 즉 검을 숭상하여 문인들의 사랑방에 걸어놓는 장식으로 애용할 정도로

[도판2] 이인상, ＜검선도(劍仙圖)＞, 종이에 담채, 96.7X61.8㎝, 1654년 이후, 국립중앙박물관 소장.

그림의 대상이 누구이건 간에 이인상은 이 그림을 통해서 삶의 지향을 제시한 것이라는 연구가 있다. 박희병은 <검선도>의 인물을 보고 “은일자의 고고한 기상, 속기와 절연된 깨끗하고 담박한 무욕의 경지, 세상의 온갖 타락과 오염에 물들지 않으면서도 세상을 냉철히 바라보는 시선”[15]이라고 해석하였다. 한편 서얼출신이었던 이인상의 신분으로 추론하여 조선시대 신분제에 대한 불만과 서얼의식을 반영[16]한다고 보는 관점도 있다. 이러한 해석들은 이 작품을 사회사적 관점에서 파악한 것이다. 또 인물에 작가 자신을 대입시킨 것이라는 해석[17]과 여동빈이라는 기존의 잘 알려진 신선을 선택하여 작가의 메시지를 담은 것[18]이라는 해석도 가능하다.

이처럼 잘 알려진 이야기를 가진 인물을 소재로 삼아 그리게 되면 필연적으로 그 대상의 행적이 함께 전달된다. 전통적으로는 주로 신선이나 석가와 같은 종교적인 인물이거나, 유학의 성현처럼 높은 덕과 행실로 이상화 된 인물들이었다. 대상이 누구이던 이 인물들은 매우 높은 경지의 선함을 내포하고 있기는 하나 보편적 삶과 완전

‘칼을 찬 신선’의 여동빈의 도상은 즐겨 사용되었다. 신중용,「道釋人物畵에 관한 硏究-조선시대 후기를 중심으로」(홍익대학교 석사학위논문, 2006), p.14.

15) 박희병,「이인상 <검선도>의 재해석」,『국문학연구』제26호(국문학회, 2012), p.51.

16) 장진성,「이인상의 서얼의식-국립박물관소장 <검선도>를 중심으로」,『미술사와 시각문화』제1호(미술사와 시각문화학회, 2002), p.58.

17) 장진성, 위의 글 참조.

18) 유홍준, 앞의 글 참조.

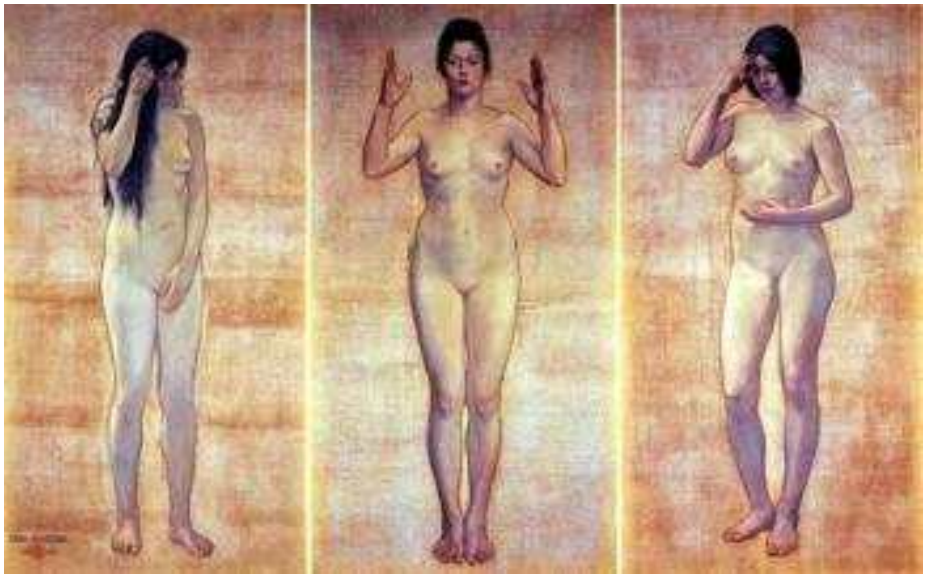
히 구별되지는 않는다. 여기에서 감계와 교화의 효과가 나타나게 되는 것이다.

동화적 모티브의 마지막 요소인 개념화는 최근 본인의 작업에서 가장 두드러진 특징이다. 그 가운데 '라만차의 신사들' 연작과 '오즈의 마법사' 연작에서는 각 인물이 하나의 개념을 상징하는 형태로 제작하였다. 이처럼 인물에 개념을 담거나 인물을 통해 이야기를 전하는 형식은 쉽게 찾아 볼 수 있는데, 구로다 세이키의 누드화 <지·감·정>[도판3]이 이를 대표할 수 있다. 구로다 세이키는 <지·감·정>에 대해 "이상, 인상, 사실와 관련하여 붓을 들었다"[19]는 인터뷰를 남겼다. 여기서 이상, 인상, 사실이란 19세기 프랑스 회화의 커다란 흐름인 상징주의(Idealism), 인상주의(Impressionism), 사실주의(Realism)에 해당된다. 이것을 바로 작품에 대입하면 이상을 지智, 인상을 감感, 사실을 정情으로 구분할 수 있다. 그리고 각기 다른 개념들을 여성의 누드를 통해 드러내고자 하였음을 알 수 있다.[20]

---

19) 파리만국박람회를 3년여 앞둔 1897년, <지·감·정>은 제2회 백마회전을 통해 소개가 된다. 이 작품은 세 명의 나체의 여인이 등신대의 비율로 등장하는데, 아쉽게도 <지·감·정>이라는 추상적인 제목과 세 명의 여인상을 결부시킨 이 작품의 제작의도에 대한 기록은 거의 남아있지 않다. 다만 당시 백마회전이 끝나고 구로다가 한 인터뷰 기사에서 당초 3개의 화파인 이상, 인상, 사실의 뜻을 표현하려 붓을 들었다고 볼 수밖에 없다는 말에서 작품의 제작 의도를 미루어 짐작해볼 뿐이다. 이에 관하여는 다카시나 에리카, 김정민 역, 「구로다 세이키의 오카쿠라 덴신상: <知, 感, 情>의 주제와 성립에 관하여」, 『미술사논단』 제20호(한국미술연구소, 2005), pp.225-230 참고.

20) <지·감·정>을 일종의 불화라고 해석하면 그림을 이해하기가 훨씬 수월해진다. 불교 미술에서는 아미타 삼존, 약사 삼존, 석가 삼존 등 삼존불을 같이 표현하는 경우가 많다. <지·감·정>의 여성들도 삼존불에 대입해서 해석할 수 있다. 오카쿠라 덴신(미술교육가, 1862-1913)의 메모에는 문수, 석가, 보현에 해당하는 philosophy(철학), art(예술), ethics(윤리, 도덕)이란 단어가 쓰여 있다. 오카쿠라 덴신은 석가 삼존을 설명할 때 "중앙은 여래로 하고, 협시는 보살로 할 것이다. 이것을 예로 든다면 문수는 지혜가 있어 철학을 나타낸다. 보현은 자비가 있어 도덕을 나타내고 석가는 이 둘을 화합하여 인간의 구제에 직접 종사한다." 라고 했다. 덴신의 노트에서 <지·감·정>에 대응하는 문수, 석가, 보현은 여성의 상징적인 포즈 안에 들어나 있는 것이다. 덴신은 불교와 힌두교를 포함한 인도의 '종교'와 유교와 도교를 중심으로 한 중국의 '철학' 그리고 일본의 '미술'이 함께 있을 때야 비로소 동양의 이상이 구현된다고 믿었다. 보현을 인도(종교)로 대응시키고 문수를 중국(철학)으로, 가운데 석가는 일본(미술)이 되어 동양의 화합을 그려내고 있다. 다카시나 에리카, 위의 글, pp.245-246 참고.



[도판3] 구로다 세이키, <지·감·정>, 각 180.6X99.8cm, 캔버스에 유채, 1899년, 구로다기념관 소장.

등신대와 거의 흡사하게 그려진 이 인물들은 일본인의 얼굴을 하고 서양의 신체 비율로 그려져 있다. 구로다가 이상적인 인물상을 제시한 것일 수도 있고 프랑스 아카데미에서 학습하고 드로잉 했던 서양인 모델의 비율에 길들여져 있었는지도 모른다. 어떤 이유에서건 추상적인 개념을 담고 있는 이 작품이 구체적인 어떠한 대상을 그려야 할 필요는 없었다. 도리어 이상화 된 인물상으로 인해서 인체를 대상화 시키지 않게 되고 개념적으로 해석해 가는 길을 제시했다고 볼 수 있다.

본인의 작업 가운데 '라만차의 신사들' 연작의 개념화 과정이 이와 매우 유사하다. '라만차의 신사들' 연작은 사회적 지위 중 하나인 '신사'에 대한 본인이 내린 정의로, 신사의 여섯 가지 요건—지식(knowledge), 해학(humor), 예술성(artistry), 부(wealth), 도덕적 의무

오카쿠라 텐신은 일본 미술이 동양의 이상을 담고 있다고 주장했다. 이에 관하여는 김용철,「오카쿠라 텐신과 일본미술사의 성립」,『日本思想』제7권(한국일본사상사학회, 2004).

(moral obligation)와 자유(liberty)—를 그린 것이다. 이 연작은 총 6점으로 제작되었으며 작품 한 점당 신사의 요건 한 가지씩 주제로 삼아 각각의 상징을 효과적으로 표현할 수 있는 인물을 선정하였다.

'라만차의 신사들' 속 인물들은 각기 다른 배경 이야기를 갖고 있다. 그래서 본인은 인물상뿐만 아니라 배경 이야기마저 작품에 빌려 어떤 경우에는 동화의 주제가 작품의 개념이 되기도 하였다. 다만 아무리 유명한 이야기를 차용하였다 하더라도 모든 사람이 모든 내용을 다 알지는 못한다. 따라서 인물의 배경 이야기 가운데 주제개념을 떠올릴 수 있는 소품을 최대한 활용하여 즉각적으로 개념이 전달될 수 있도록 장치하였다.

동화란 현실 경계를 무시하는 환상의 순수한 놀이이자 상상력을 바탕으로 꾸며낸 즐겁고 경이로운 이야기이다. 따라서 동화적 모티브를 차용한 형식은 본인이 타인과의 장벽을 허물고 보다 쉽게 교감하게 하는 수단인 것이다. '음유동자'와 '우리 시대의 동화' 연작 등의 본인 작품들은 환상성을 바탕으로 보는 이들의 상상력을 확장시킨다. 그리고 확장된 상상력은 서로가 교감하는 장으로의 역할을 한다. 본인은 작품의 동화적 특성을 통해 이와 같은 교감의 과정을 목도하였고, 교감은 이후 공감의 영역으로 이동할 수 있다는 가능성을 보여주었다.

III. 원인에 따른 불안 심리의 공감 표현

우리 시대는 많은 사람들이 다양한 관계 안에서 살아간다. 이는 매우 자연스러운 일이나, 때로는 사회적 상황 속에서 불편을 느끼고 인간관계를 맺거나 업무 수행에 있어 어려움을 갖기도 한다. 그 가운데서도 과도한 불편과 어려움을 겪는 이들의 증상을 우리는 불안이라고 한다. 본인은 이와 같은 불안 심리에 대한 공감과 위로를 위해 작업을 진행하였다. 공감은 타인에 대한 관찰에서 시작된 것이며, 동화적 모티브의 차용이라는 형식을 통해 공감의 메시지를 전하였다.

1. 불안의 개념과 원인

본인은 개인들의 두려움과 불안이 각자에게 주어진 역할을 수행하고 사회적 요구에 순응하는 과정에서 비롯되는 것이라고 생각하였다. 이 절에서는 불안의 개념에 대한 연구를 선행하고 불안 심리의 원인을 외적 요인으로 인한 것과 내부의 작용으로 발생한 것으로 나누어 보았다. 그리고 발생한 불안 심리에 대한 반응으로써 제작된 본인의 작업이 어떤 방식으로 공감을 표현하고 있는지에 대한 연구도 함께 하였다.

1) 불안의 개념

우울과 불안, 특히 사회불안은 인간이 경험하는 불쾌한 심리상태 중 하나로 생활 속에서 가장 흔히 경험하는 심리현상이다.[21] 불안

21) 김정호, 조용래, 이민규,「사회불안과 우울의 자기개념에 대한 비교」,『한국심리

심리는 대부분의 사람들이 경험한 적이 있고, 지금 이 순간에도 크건 작건 우리는 불안 심리를 가지고 있다. 불안은 원인과 이유가 가지각색이고 불안 심리를 가진 사람들의 증상도 천차만별이다. 이는 심리 질환의 일종으로, 단순한 심리 현상으로의 불안은 일상생활에 큰 영향을 미치지는 않으나 강박증이나 광장공포증, 환각 등의 병리적인 증상은 일상생활을 영위할 수 없을 정도의 심각한 질병으로 봐야한다.

불안은 전형적으로 지각된 위협에 대한 반응으로 개념화될 수 있다.[22] 우리는 사회의 구성원으로써 특정한 역할을 하게 된다면 언제 어디에서든 상대해야 할 대상이 있게 마련이다. 그 대상은 자신에게 직간접적인 위협이 되며, 위협의 원인은 자신에 대한 부정적인 평가이다. 위협에 대한 불안은 상대가 개인이건 집단이건 상관없이 언제나 존재한다. 게다가 불안의 원인은 상대와의 직접적인 상호작용에서만 나타나는 것이 아니며, 간접 경험이나 근거 없는 상상을 통해서 더욱 심화되어 발생하기도 한다.

개념적으로 두려움과 불안은 차이점을 두고 개별적으로 사용되는 경우가 많다.[23] 두려움은 실재적 불안으로써 대상이 분명한 반면 불안은 일반적이고 모호하며 원인의 대상이 분명하지 않다. 따라서 불안이란 규정하기 힘든, 불특정하고 막연한 것에 대하여 가지는 마음 상태[24]라는 것이다. 이처럼 불안은 의식적이기 보다는 무의식적이며 감정적인 영역이기 때문에 이성적으로 설명하기란 쉽지 않다. 그럼에도 불구하고 누구나 불안 심리를 느꼈던 경험이 있다는 점에서는 인간의 보편적 경험이라고도 할 수 있다.

본래 불안은 우리 인간이 생명을 유지하는데 필요한 매우 중요한 반응 양식이다.[25] 이것은 어떠한 위험 요소의 등장을 예고하는 신호

학회지:임상』 제19권 1호(한국심리학회, 2000), p.1.

22) 김은정, 원호택, 「대인불안의 모델들: 개관」, 『심리과학』 제6권 2호(서울대학교 사회과학대학 심리과학연구소, 1997), p.111.

23) 최정화, 「현대인의 마음 문제로서 불안의 진단과 치유에 관한 소고」, 『원불교사상과 종교문화』 제64권(원광대학교 원불교사상연구원, 2015), p.39.

24) 최정화, 위의 글, p.40.

로써 이러한 상황을 효과적으로 회피하거나 방어할 수 있도록 한다. 따라서 불안 심리는 개인의 적응력을 발전시키고 자기보호반응에 있어서 가장 중심이 되는 임무를 맡고 있다. 우리는 불안이 감지되면 이내 매우 불쾌한 감정을 느낀다.[26] 그래서 우리는 불안을 느끼면 그 대상이나 상황을 회피하려 하거나 극복하려 노력하게 되는 것이다.

우리 시대는 여러 목적에 의해 관계가 형성되어 있다. 치열한 경쟁과 비교 속에서 스스로에 대한 만족감은 낮아져 있고, 상대에 대한 불신은 만연해 있다. 따라서 우리는 경쟁을 위해서가 아니라 서로의 이익을 위해 연관되어 있으며 함께 성장해 나가야 한다는 믿음을 가져야 한다. 그러므로 타인을 이해하려는 관심과 더불어 깊은 공감심리가 필요하며 이는 치유[27]의 시작이 될 수 있다. 여기에서 공감이란 마음을 제대로 이해하는데 그치는 것이 아니라 진심으로 수용해주는 것까지의 과정이다. 그러나 우리는 타인의 마음을 온전히 헤아릴 수 없다. 다만 어림짐작할 뿐인데, 타인과 공감하는 능력은 도덕적 상상력에서 가능하다고 한다.[28] 이는 혼자 생각하는 것으로도 타인과 함께 느끼고 타인의 기분을 살필 수 있다는 뜻이며 깊은 공감은 타인에 대한 적극적인 관심의 다른 표현이라고도 말할 수 있다.

---

25) 최응용, 「불안에 대한 불안-불안장애 진단에 있어서의 새로운 시각」, 『사회과학연구』 제9권 2호(대구대학교 사회과학연구소, 2001), p.379. 또 진화론에 기반한 뇌과학자들은 다가올 위험에 대한 인간의 본능적인 공포와 불안 때문에 인류가 지금까지 유지될 수 있었다고 본다. 최정화, 위의 글, p.41.

26) 지그문트 프로이트, 황보석 옮김, 『억압, 증후 그리고 불안』(열린책들, 1997), pp.271-272.

27) 본고에서 '치료(theraphy, treatment)'라는 개념 대신 '치유(healing)'라는 개념에 주목하는 이유는 치료가 의료적인 범주에서 사용되며 구체적인 처치의 수단이나 방법과 관련된 차원에서 주로 사용되는 반면, 치유는 감성적인 부분과 자기치유력의 의미를 더 많이 내포하기 때문이다. 박미리, 「연극치료의 이해 - 수용과 전망」(한국예술종합학교 한국예술연구소, 2012), p.10 참조.

28) 공감은 타인의 아픔을 똑같이 아파할 수 없다는 것을 전제로 하면서 타인이 어떤 상황에서 안고 있는 생각을 상징상의 입장교환을 통하여 뒤따른다는 것을 가리킨다. 김난예, 「공감과 공감 결핍 치유를 위한 기독교 교육」, 『기독교교육논총』 제33호(한국기독교교육학회, 2013), p.108.

2) 불안의 원인

불안 심리는 증상의 다양성만큼이나 다양한 원인을 유발한다. 여기에는 유전적인 원인, 성장 과정에서 경험에 의한 것, 공황적인 상황에 따른 긴장 반응 등이 포함되어 있다.[29] 본고에서는 유전적이고 생물학적인 불안의 요인은 연구 대상에서 제외 하였다. 이 절에서는 불안의 원인을 외부에서 발생한 요인과 내부에서 발생한 요인으로 구분하여 서술하였다.

(1) 외적 요인에 의한 불안 심리

외부의 자극으로 발생하는 불안은 일상생활에서 가장 빈번하게 느끼는 불안 심리이며 주로 대인관계나 사회적 상호작용과 관련되어 있다. 1994년에 발표한 정신질환 진단 및 통계 편람(dsm-iv, 1994)[30]에 따르면 이러한 불안은 낯선 사람들에게 노출되거나 다른 사람들이 지켜보는 하나 이상의 사회적, 수행적 상황에서 현저하고 지속적인 두려움을 갖게 하는 것이다. 그리고 불안 심리는 그런 상황에서 창피하고 당황스럽게 행동할까봐 두려워하는 것[31]이라고 한다.

이들은 다른 사람들이 본래 비판적이고 사람들을 부정적으로 평가하는 경향이 많다는 가정으로 상대를 대한다. 더 나아가 다른 사람들에 의해 긍정적으로 평가되는 것[32]을 매우 중요하게 생각한다.[33] 이는 누군가 자신을 관찰하고 평가할지 모르는 사회적 상황에

---

29) 김청자, 「불안의 심리학적 원인과 치료대책」, 『교육연구』 제14권(상명대학교 교육문제연구소, 1996), pp.76-81 참고.

30) DSM은 미국 정신의학 협회(American Psychiatric Association)가 출판하는 서적으로, 정신질환의 진단에 있어 가장 널리 사용되고 있다. 불안 심리는 4번째 개정판인 DSM-III에서 공식적인 진단 체계 속에 포함되기까지 거의 임상적 주목을 받지 못한 장애였다. 김은정, 원호택, 앞의 글, p.109.

31) 이는 대인불안에 대한 정의로 김은정, 원호택, 앞의 글, p.109.

32) 대인 불안은 실제적이거나 상상적인 사회적 상황에서 개인적 평가가 실재하거나 예상되는 결과로 나타나는 불안이다. Richard Winter, 김동규 역, 『지친 완벽주의자를 위하여』(한국기독학생회출판부, 2007), p.52.

서 당황이나 모욕을 느끼는 것에 대한 불안이다. 이러한 기저에는 자신보다 상대의 상태에 더 주목하는 경향이 있다. 상대를 의식하는 것은 그 즉시 상대에게 특정한 권력을 쥐어 주는 것이다. 그리고 자신은 그 권력에 평가를 받는 역할을 자청하여 자신의 행동을 스스로 감시하고 행동 결과에 집착하게 한다.

우리는 사회 안에서 쉴 틈 없이 해야 할 일을 부여받고, 자신의 역할을 수행해야만 한다. 여기서 역할이란 대게 스스로 선택한 것이지만, 때로는 본인의 의지와 상관없이 부여받기도 한다. 역할 선택의 주체가 누구이던 역할을 수행하는 데 따르는 심리적인 만족감과 실제적인 보상은 달라지게 마련이다. 그래서 보다 나은 역할 수행을 위해 노력한다.

역할을 수행한다는 것은 자신 뿐 아니라 다른 이의 인정을 받기 위한 노력이기도 하다. 그러나 타인에게 인정받는 것은 생각만큼 쉽지 않다. 왜냐하면 타인에 대한 평가는 우리 기대만큼 관대하지 않기 때문이다. 이 과정에서 상대의 욕망이 나의 욕망과 같지 않다는 것을 인지하게 되며, 이것이 불안 요소의 한 가지 원인으로 작용한다. 또 상대의 욕망을 내가 온전히 알고 있지 못한다는 것을 설명하는 것이기도 하다.[34] 아울러 역할 수행에 따르는 평가는 예측이 불

---

33) 이러한 외적 위협과 외양과 행동의 정신적 표상에 대한 주의를 할당하는 것뿐 아니라, 동시에 청중이 중진 상황에서 이용할 것이라고 기대되는 수행 기준에 대해 예측하게 된다. 청중이 그 사람을 어떻게 볼 것이라고 기대하는 지에 대한 표상과, 청중이 상황에 적용한다고 생각하는 기준은, 그 사람의 현재 수행에 대해 청중이 지각하고 있는 추정치를 제공한다. 즉, 그 사람이 주어진 상황에서 청중의 특정한 가정된 기준에 도달하는 방식으로 자신이 수행하고 있는지 아닌지에 대한 결정을 한다. 수행에 대한 청중의 평가에 대해 그 사람이 지각하는 것과, 자신의 외양과 행동을 평가하는 청중의 기준에 대해 그 사람이 지각하고 있는 것 간의 차이가 청중으로부터 부정적 평가가 얼마나 일어날 lw와 기대된 부정적 평가가 어떤 사회적 결과를 초래할 지를 결정한다. 예상된 부정적 평가는 생리적, 인지적, 행동적 요인을 가진 불안을 유발하는데, 이런 생리적, 인지적 행동적 요인들은 후에 청중에 의해 보이는 그 사람의 외양과 행동에 대한 정신적 표상에 영향을 주어서 악순환은 반복된다. 김은정, 원호택, 앞의 글, p.110.

34) 라캉의 견해에 따르면, 주체는 상징계로 접어들면서 타자를 인식하는 순간 자신이 인식한 것과는 다른 타자에 대해서 불안을 느끼는 것이다. 타자의 존재를 인정함으로써 주체는 존재하며 불안 또한 필연적으로 나타나게 되어있다. 타자

가능하다는 것에서도 불안의 요인을 찾을 수 있다.

(2) 내적 요인에 의한 불안 심리

외부의 자극으로 발생하는 불안과 함께 자기 내부에 원인을 두고 있는 불안도 심각하게 접근해야 할 필요가 있다. 심리 내부에서 시작되는 불안요인 또한 환경에 대한 반응이거나 축적된 경험 가운데에서 나타난다. 단, 본고에서는 외부의 자극에 대한 즉각적인 반응으로써의 불안을 제외하고, 어린 시절의 트라우마[35]나 개성이 형성된 이후에 나타나는 등의 불안 증상들을 내적 불안으로 칭한다.

역할 수행에 따르는 평가가 외부에서 시작되는 불안의 원인이라면 역할 수행 자체는 내적 원인을 유발한다. 지난날들에 비하여 비교할 수 없을 만큼 복잡하고 다양해진 삶의 방식에서 우리는 그에 걸맞은 다양한 역할을 해야만 한다. 또 자신의 능력이나 관심과 무관하게 당연히 해야만 한다는 것을 좇아야 할 경우도 있다. 이러한 사회적 의무는 예상 가능한 불안을 야기하며, 이를 회피하지 못하는 상황에서 우울감으로 발전하기도 한다.

역할 수행에서 본인이 주목한 두 가지의 중요한 심리적 현상은 완벽주의적 성향과 수치심이다. 완벽주의적 성향은 본인에게 맡겨진 역할을 보다 완벽하게 수행하고자 하는 의지적인 심리상태이고, 수치심은 역할 수행 이후에 겪게 되는 수동적인 심리상태이다. 완벽주의자들은 자신의 가치가 설정한 목표에 대한 성취에 달려 있는 것으로 느낀다. 그렇기 때문에 자신에 대하여 매우 비판적인 사고를 하며 불완전하고 결점투성이인 자신의 모습이 드러나게 될까봐 다

는 분명 주체를 존재하게 하지만, 그것이 나를 형성하는 부분은 사회성의 일부분이다. 나는 타자들의 시선에서 무엇을 원하는지 알지 못하며, 그것은 곧 본인의 소외로 이어지게 된다. 숀 호머, 김서영 옮김, 『라캉읽기』(은행나무, 2006), p. 139.

35) 일반적으로 성인들에 있어서 불안은 자신의 어린 시절과 깊은 연관성이 있다고 알려져 있다. 어린 시절이 보편적인 불안 내용은 의존성, 무력감, 초자아 불안, 지속적인 정신적 압박상황 등에서 연유된다. 이와 같이 보편적인 반응양식인 불안이 특정한 이유 없이 성인기에도 지속될 경우 우리는 이를 질병 혹은 불안장애라 부르게 된다. 최웅용, 앞의 글, pp.379-380.

른 사람들과의 깊은 관계를 회피하기도 한다.

완벽성이 높은 사람은 모든 것을 최상으로 잘해야 한다고 생각한다. 그래서 특정한 역할을 수행하기 전에도 불안과 혼란을 느낀다. 이들의 인지적 측면에서도 수행에서 불안을 경험하는 사람은 자신의 능력을 낮게 지각하고 자신이 처해 있는 상황에 대해 가장 좋지 않은 일이 일어날 것이라고 예측하는 비합리적인 신념을 보다 많이 사용한다고 한다.[36] 이와 같이 자신에 대한 부정적 인식은 자존감의 저하와 함께 자신이 갖지 못한 부분(능력이나 조건)을 더 크게 인식하게 만든다. 자신의 결핍된 것들은 콤플렉스나 증후군으로 발현되기도 한다.

또 다른 심리현상인 수치심[37]은 자신의 본 모습을 감추고 도망치거나 숨고 싶은 욕구를 만든다고 한다. 그 결과 역할의 수행과정에서 우리들은 자신과 다른 인격의 가면에 의존하게 되었다. 그리고 변장된 모습으로 사회생활에 참여하고 있기도 하다. 이에 따라 새롭게 생겨난 불안 요인은 자신의 본 모습이 드러나지는 않을까 하는 심리현상이다.

물론 이와 같은 가면효과는 역설적으로 자존감을 높이고 사회적 관계 형성의 수단으로써 심리치료에 활용되는 긍정적인 면도 있다. 그러나 본고에서는 불안의 요인으로만 한정하여 다양한 요소들을 살펴보았다. 그리고 시각적인 예술 활동을 하는 본인의 방법으로 앞선 요인들에 접근하였다.

---

36) 이에 관하여는 권태희, 「사회불안에 영향을 미치는 완벽주의에 대한 고찰과 성경적 상담」(총신대학교 석사학위논문, 2012), pp.12-15.

37) 자신의 능력에 대한 평가, 내 힘으로는 안 된다는 독립-의존의 문제, 남에게 뒤쳐진다는 느낌, 무엇인가 부족하다는 자기지각, 신체적 매력, 성적 결함, 타인에게 노출되어 다 드러나기 전에 도망가려는 충동, 관계가 깊어질 때 자신의 사랑받을 자격이 없을 것 같이 느껴지며 혼자이고자 하는 느낌과 공포 등이 수치심의 내용이다. 이유미, 「특성불안과 내면화된 수치심의 관계에서 자기자비심의 조절효과: 외상경험의 유무에 따라서」(이화여자대학교 석사학위논문, 2013), p.7.

2. 외적 요인에 의한 불안 심리의 공감 표현

불안의 외적 요인은 사회적 상황이나 관계에서 불편함을 느끼는 것으로 다른 사람들의 부정적인 평가에 대해 두려움이라고 할 수 있다. 이 절에서는 종교나, 학벌, 정치권력 등의 외적 권위에 의한 유발 된 불안 심리와, 사회적인 역할에 대한 의무감에서 발생하는 불안 심리에 대하여 연구하였으며, 이에 대한 공감 표현으로써의 본인의 작업을 분석하였다.

1) 외적 권위에 의한 불안 심리

서낭당은 마을 어귀에서 외부의 위험으로부터 마을을 지켜주던 수호신이자 사람들이 마음 속 염원을 빌며 기도하던 신앙의 공간이다. 주로 마을 사람들의 염원을 담은 돌무더기와 함께 있는 커다란 나무에 여러 개의 오색천이 치렁치렁 매달려 있는 모습을 떠올리면 된다. 또는 당집 같은 사당이 설치된 곳도 있어 마을 공동체 신앙과도 밀접하게 연결되어 있다. 마을 사람들은 때가 되면 이곳에서 마을 굿을 하거나 마을에서 모시는 신의 위패를 가져다 놓기도 하였다. 옛 사람들은 서낭당이 마을을 보호해 준다고 믿었고, 자신들의 소원과 염려를 서낭당에서 풀어내었다. 이처럼 서낭당은 마을 사람들의 두려움과 불안을 해소하기 위한 수단이었으며 또한 외부의 위험과 악운으로부터 자신들을 지키기 위해 모셔야 하는 의지의 대상이었다.

마을을 수호하던 수호신 ‘서낭당’을 주제로 한 ‘서낭당’ 연작은 개인의 염원이 응축된 공간인 서낭당을 통해 우리 시대를 살아가는 사람들이 갖는 불안과 의존성을 표현한 작품이다. 총 3점으로 제작된 ‘서낭당’에는 모두 도깨비 가면 형상을 한 형상이 그려져 있다. 도깨비방망이나 도깨비감투에서와 같이 사람들의 소원이 담겨있는

【작품7】<서낭당 I>, 130X140cm, 비단에 채색, 2013.

도깨비 모습에는 서낭당에 초자연적인 힘을 기대하던 사람들의 마음을 반영되었다. 또 도깨비는 동화의 특징 가운데 환상성을 잘 나타내는 소재이다. 초자연적인 능력을 가진 도깨비는 이미 동화의 초현실성을 내포하고 있기도 하다.[38] 도깨비 가면을 둘러싼 오방색의 천들은 이 얼굴이 신앙의 대상임을 강조한다. 그리고 기도하는 여인의 뒷모습을 형상화 한 도깨비 가면의 코 부분은 쌓아 올린 돌무더기를 상징하고 있다.

<서낭당> 연작에서 도깨비 가면의 인물은 서로 다른 모자를 하나씩 쓰고 있다. 이것은 우리 시대의 대표적 권위—종교, 학력, 폭력—

38) 이런 도깨비의 특수성은 어린이의 상상력을 자극하여 동경의 대상이 되기도 한다. 장수민,「동화의 도깨비 인물 연구」(건국대학교 석사학위논문, 2011), p.3.

를 상징하는 장치이다. 교황의 모자인 교황관教皇冠은 종교를, 학사모는 학력을, 경찰모는 폭력을 의미한다. 서낭당에 종교, 학력, 폭력이라는 권위의 상징을 부여하여 표현한 것은 이 세 가지 권위가 오늘날 개인들이 의지하는 힘이면서 역설적이게도 두려움과 불안의 대상임을 동시에 나타내고자 하였던 것이었다. 마을 어귀에 치렁치렁 오색 천을 두른 서낭당 나무가 두려움을 자아내고 공포를 심어주지만, 그곳에서 소원을 빌고 자신과 마을의 안위를 맡기는 것과 같은 이치이다.

<서낭당 I>【작품7】에는 두 명의 어린 아이들이 등장한다. 어린 아이들은 서낭당의 표식인 오방색의 천 사이를 뚫고 나와 도깨비 가면의 인물을 무서워하지도 않고 도깨비의 눈썹과 콧수염을 가지고 놀고 있다. 서낭당이 누군가에게는 두려움과 불안의 결과물이자 숭배의 대상이겠지만 장난감인 냥 가지고 노는 아이들의 순수한 모습을 통해 결국 종교, 학력, 폭력과 같은 사회적 권위는 인위적으로 만들어 진 것이며, 이에 대한 불안은 후천적인 학습과 역할 수행 과정에서 파생된 것임을 보여주고자 하였다.

'서낭당' 연작이 우리 시대를 살아가는 사람들이 가진 두려움과 염원, 사회적 권위를 표현한 것이라면 <격고>【작품8】는 서낭당에 자신의 이야기를 고백하는 개인의 이야기이다. 본인의 자화상이라고도 할 수 있는 작품 <격고>는 서낭당을 연상시키는 오색 천 매듭이 그려진 북을 치고 있는 인물의 뒷모습을 그린 것이다. 북으로 표현된 서낭당을 두들기며 자신의 불안과 두려움을 이야기하는 화면 속 인물은 초현실적인 힘을 기대하며 쓰고 있던 가면을 머리 뒤로 넘겨 버리고 솔직한 자신의 이야기를 하고 있다.

<격고>는 가면을 쓰고 역할을 수행하는 인물(본인)의 불안함과 내면의 모습을 드러내기까지의 망설임을 담은 작품이다. 작품 속 인물은 가면을 벗은 채 뒤 돌아 있고 뒤로 벗어 놓은 가면 탓에 그를 바라보는 사람들과의 눈 맞춤은 가면이 대신하고 있다. 가면을 벗은 인물은 한 손으로는 채를 들고 북을 칠 준비를 하고 있지만 다른

【작품8】<격고擊鼓(북을 치다)>, 비단에 채색, 110X85cm, 2013.

한 손은 내려놓은 채 경직되어 있다. 이는 북을 치는 행위로 답답함을 해소하고 싶지만 감춰놓은 것을 온전히 풀어 놓기에는 여전히 부끄럽고 낯설어서 망설이고 있는 모습이다.

【작품9】<우리 시대의 동화(화양연화)>, 장지에 채색, 193X360cm, 2014.

본인은 상당 기간 고등학생들의 그림을 가르치는 일을 해왔다. 이 시기의 학생들은 성인과 외형은 비슷하지만 가끔씩 이해할 수 없는 말들과 미처 예상하지 못한 행동을 한다. 2014년 작품, <우리 시대의 동화—화양연화花樣年華>(이하 '화양연화')【작품22】'는 예민하고 복잡한 형태의 성향을 가진 청소년들에 대한 공감이다.

<화양연화>는 기성세대가 가진 권위와 편견에 대한 청소년들이 가지는 불안 심리에 대한 작품이다. 작품의 구성[39]은 여섯 명의 학생들이 사다리 위에 올라있는데, 이 아이들은 한 공간에 모여 있지만 각자의 관심사에 몰두하고 있다. 그리고 가운데에서 경직된 자세로 앉아있는 성인, 그가 조종하는 꼭두각시 인형, 그리고 인형과 겹쳐 있는 어린 소녀가 있다.

각 소재들은 상징과 은유로 개념화 한다. 먼저 개별행동을 하는 학생들은 저마다의 꿈과 목표를 은유하고 있다. 각자의 관심사에 따라 집중하는 모습은 그 시기에 현실에서 가질 수 있는 고민들과 관련한다. 이에 더하여 가운데 위치한 세 가지의 소재는 이러한 고민을 좀 더 구체적으로 설명하고 있다. 꼭두각시 술사로 표현된 남성은 학생들을 조종하는 기성세대의 권위를 나타내었다. 따라서 꼭두각시 인형은 이 학생들을 투영하고 있다. 꼭두각시 인형과 겹쳐있는 소녀는 순수의 상징이자, 학생들이 가진 소망이다. 소녀를 두르고 있는 붉은 연잎은 권위와 편견에 대립하여 자신의 꿈을 이루기가 얼마나 어려운 일인가를 나타낸다.

---

39) 하계훈(단국대 대중문화예술대학원 교수)은 "화면의 하반부를 넓게 차지하는 연꽃잎들의 짙은 녹색이 한국적 채색화의 면모를 담고 있다면, 화면 상단부의 인물들의 묘사와 상황 설정은 현대적인 표현으로 이제까지 작가가 천착해 온 목가적인 평화와 동화 속의 환상적인 아름다움 등이 작가 주변의 인물들과 함께 화면을 공유하는 흥미로운 혼성을 형성해내고 있다고 생각한다"며 작품의 조형적인 면에서 바라봤다. 하계훈, 『양주시립미술창작스튜디오 2014 입주작가 비평집』(양주시립장욱진미술관, 2014), p.19. 반면 선승혜(서울시립미술관 학예연구부장)는 이 그림에서 불안을 느끼며 "모습은 단정하지만, 표정은 웃지 않고 있다. 아이들은 불안한 사다리 위에 앉아 꼭두각시에 자신을 투영 한다"며 그림이 가진 내용에 집중하였다. 선승혜, 「예술, 아이들의 불안한 마음 보듬다」(『문화일보』 그림 에세이, 2015.08.25).

연꽃[40]은 많은 의미를 함유한다. 특히 종교적으로, 정신적으로 동양 문화에서는 매우 중요한 상징이었다. <화양연화>에서는 진흙 속에서 고고히 피어나는 연꽃과 같이 주변의 권위와 편견을 극복하고 오롯한 하나의 꽃으로써 피어나기를 응원하는 의미를 담았다. 아울러 연꽃 자체가 품어내는 신비로운 상징들과 색감으로 환상적인 공간을 연출한 목적도 가진다.

인간은 공동체의 권력 안에서 안락함을 느끼기도 하지만 그에 대한 순응만이 우리의 삶의 전부는 아니다. 도리어 적극적인 투쟁과 권리의 쟁취가 우리들을 가치 있게 변화시킨 중요한 순간이었다. 우리 시대는 이전 그 어떤 시대보다 인간 개인의 존엄과 가치가 존중받는 사회가 되었고 개인은 스스로의 역량에 따라 매우 다양한 사회활동을 한다. 다만 사회적 권위 앞에서 개인이 가진 무력함과 불안을 외면할 수는 없으나, 자신의 역할 수행에 따른 만족과 자존감의 성취는 우리 시대 개인의 삶을 구성하는 근간이 된다. 그리고 권위 안에 자신이 속하기를 바라고 그것에 소망을 기원하는 것도 부정할 수 없는 우리의 모습이다.

40) "연꽃은 인도의 고대신화에서부터 등장한다. 불교가 성립되기 이전 고대 인도 브라만교의 신비적 상징주의 가운데 혼돈의 물 밑에 잠자는 영원한 정령 나라야나(Nārāyana)의 배꼽에서 연꽃이 솟아났다는 내용의 신화가 있다. 이로부터 연꽃을 우주 창조와 생성의 의미를 지닌 꽃으로 믿는 세계연화사상(世界蓮華思想)이 나타났다."(네이버 지식백과, 「연꽃 - 청정한 불국세계의 꽃」, 『사찰 장식 그 빛나는 상징의 세계』(돌베개, 2000), 2017,05.17).

2) 사회적 역할 속의 불안 심리

앞서 '서낭당'이 오늘날을 살아가는 사람들의 두려움과 염원, 역할 수행에 따른 불안함을 표현한 것이라면 '라만차의 신사들' 연작은 사회적 지위 중 하나인 '신사'에 대한 본인이 내린 정의로, 신사의 6가지 요건—지식(knowledge), 해학(humor), 예술성(artistry), 부(wealth), 도덕적 의무(moral obligation)와 자유(liberty)—를 그린 것이다.

이 연작은 총 6점으로 제작되었으며 작품 한 점당 신사의 요건 한 가지씩 주제로 삼았다. 그리고 각각의 상징을 효과적으로 표현할 수 있는 인물을 선정하였다. 개별 작품을 보면 <지식>【작품9】에서는 돈키호테를 나타내는 갑옷 입은 꼭두각시 인형이 사다리 위에 걸터앉아 있고 그 뒤에는 책들이 나열되어 있다. 세르반테스의 소설『돈키호테』의 주인공 돈키호테는 세상의 경험을 책과 지도로 쌓은

【작품10】<라만차의 신사들(지식)>, 비단에 채색, 73X60cm, 2015.

후 여행을 떠나 우스꽝스러운 모험을 하게 되는 인물이다. 따라서 펼쳐진 책에 그려진 지도는 돈키호테의 모험을 보여준다. <해학>에는 색색의 풍선 배경에 찰리 채플린이 앉아있고, <예술성>에는 뮤지컬 「오페라의 유령」의 주인공 팬텀이, <부富>에는 괴도 루팡이 자신이 훔친 보석과 금괴들을 쌓아놓고 함께 앉아있다.

'자유'와 '도덕적 의무'는 서로 관계하는 조건으로 생각해서 이미지를 자연스럽게 연결시켜서 표현하였다. 작품 <자유>【작품11】와 <도덕적 의무>【작품10】에서는 각각 가위손과 프랑켄슈타인을 차용하였다. 이 두 인물은 괴물로 만들어진 공통점을 가지고 있으며 각기 비슷한 이유로 개발자에 의해 버려졌다. 그 가운데 가위손은 사회에 적응하기 위해 노력하고 사랑 받는 캐릭터가 되었고, 프랑켄슈타인은 복수의 화신으로 변하여 개발자를 살해하는 진짜 괴물이 되고 만다. 본인은 자신이 가진 능력(개발자의 지식)과 그에 대한 행동(괴물을 창조해 냄)에 따른 결과에 대한 책임(창조물에 대한 폐기)이 우리 시대 신사가 갖추어야 할 주요한 조건이라고 생각한다. 그리고 책임에 앞서 행동하는 선택이 바로 신사의 조건 중 하나인 '자유'라는 설정이다.

라만차는 세르반테스의 소설에서 괴짜기사 돈키호테가 활약하던 도시의 이름으로, 이 도시는 바로 우리를 위로하는 공상의 공간이자 이상적인 공간과 다름이 없다. 딱딱한 정장을 입고 사회에 순응하며 본성을 억누르고 살고 있지만 누구나 라만차에서의 돈키호테처럼 타인의 시선과 상관없이 꿈을 위한 질주를 바라고 있다. 이상과 현실, 가면의 겉과 본성 사이의 괴리감을 라만차라는 무대안의 신사들이 대변한다.

'라만차의 신사들' 연작에서의 불안은 사다리로 표현되어 있다. 사다리는 그 목적상 주체가 사다리를 타고 높이 올라야 한다. 높이 오를수록 자신의 목표와 더 가까워지게 되고, 하나의 사다리를 다 오르는 것은 그 목적에서의 성취와 성공을 나타낸다. 따라서 본인의 작품 속 사다리는 개별의 역할 수행을 위한 장치이다. 사다리의 구

조는 높이가 높아질수록 각 단이 좁아지게 마련이고 더 튼튼한 지지대가 필요하다. 따라서 사다리는 역할 수행의 성취와 마찬가지로 오르는 위치에 따라 새롭게 발생하는 불안의 요소를 표현하기에 적합하였다.

돈키호테, 루팡과 같은 각각의 캐릭터들은 인형술사가 입힌 옷차림을 하고 인형술사의 손동작에 따라 움직이는 꼭두각시 인형으로 표현하였다. 꼭두각시로 표현된 '라만차의 신사들'은 개인에게 요구되는 사회적 가치(지식, 해학, 예술성, 부, 자유, 도덕적 의무)를 보여준다. 인형술사가 선택한 옷을 입고 그의 손동작에 맞춰 움직이는 꼭두각시 인형처럼 개인의 의지보다는 사회적인 요구(인형술사가 쥐어준 역할)에 맞춰 살아가는 오늘날 개인의 모습이다.

'라만차의 신사들' 연작은 오늘날의 사람들에게 잘 알려진 캐릭터를 선정하여 지식, 예술성, 자유 등의 추상적 개념을 형상화 하였다. 각 인물들이 가진 배경 이야기로 인해 관객은 작품의 제목을 보고 보다 쉽게 주제를 이해한다. 이와 같은 작용은 동화적 모티브 차용으로 얻을 수 있는 가장 큰 효과이다.

2013년 작품 <피노키오(2013)>【작품14】와 <파리넬리(2013)>【작품13】는 사회적 가치가 부여한 역할에 대한 개인의 반응을 표현하였다. '라만차의 신사들'에서의 인물들은 꼭두각시 모습으로 순응하는 역할을 보여주었다면 피노키오와 파리넬리는 현실 가운데에서도 자신의 의지로의 선택을 취하는 인물을 상징한다.

유명한 이야기 속의 각 인물들을 주인공으로 한 두 이야기는 '타인에 의해 결정된 나의 역할'이라는 동일한 시점으로 바라볼 수 있다. 그리고 두 이야기는 자신의 처지를 극복해낸다는 영웅적 서사로 마무리 된다. 그러나 운명에 대항하는 과정에서의 반응은 같지 않았다.

피노키오는 제페토 할아버지의 손에 만들어진 꼭두각시 인형이다. 그에게 주어진 운명은 술사術師의 줄에 매달려 본인의 의지와 상관없는 역할을 연기해야 하는 것이다. 피노키오는 진짜 사람이 되겠다

【작품11】<라만챠의
신사들(도덕적의무)>,
비단에 채색, 73X60cm, 2015.

【작품12】<라만챠의 신사들(자유)>,
비단에 채색, 73X60cm, 2015.

【작품13】<파리넬리(Farinelli)>
비단에 채색, 70X53cm, 2013.

【작품14】<피노키오(Pinocchio)>,
비단에 채색, 75X50cm, 2013.

는 꿈으로 자신의 운명을 거스르려 모험을 한다. 이후 여러 우여곡절 끝에 결국 요정의 도움을 받아 진짜 사람이 되는 행복한 결말이다. 실존인물을 영화화해서 유명해진 파리넬리는 자신의 재능을 이용하려는 친형에 의해 거세를 당하고 거세가수去勢歌手(castrato)로서의 운명을 살게 된다. 천부적인 재능으로 세상의 명성을 얻지만 그는 결핍된 남성성과 인간성에 괴로워한다. 파리넬리 영화에서의 가장 유명한 곡인 '나를 울게 하소서'[41]는 운명에 묶인 자신을 위로하는 듯 가슴을 울린다. 자신을 운명으로 묶어놓은 족쇄는 당사자인 그의 형의 죽음으로 풀린다. 평생 자유를 갈망했지만 그것을 얻었을 때에도 파리넬리는 결국 '왕을 위해 노래하는 새'로 그의 일생을 마감한다.

운명에 대한 피노키오의 대응은 모험이었고, 파리넬리의 그것은 순응이었다. 어떤 방식이든 자신의 운명을 대하는 두 인물의 태도가 우리 시대의 삶과 매우 닮아있다. 우리도 이들과 마찬가지로 복수複數의 역할을 수행하고 있으며, 그 역할 모두에 만족하지는 않는다. 다만 동화적 특징과는 달리 우리의 삶은 입체적인 설정으로 인해 예측하기 힘든 결과와도 싸워야 한다. 그리고 이것이 우리 삶의 불안요소가 되었다. 어찌되었든 <피노키오>와 <파리넬리>라는 너무도 잘 알려진 이들의 서사는 본인의 작품에 차용되어서 우리 시대의 모습들을 반영한다.

사회적 기대가 반영된 작품 가운데 '이상감각異常感覺' 연작은 자신의 역할을 선택해야 하는 시기에 놓인 고등학생들의 불안한 심리상태를 그린 것이다. 시기적으로 유아와 성년 사이에 속한 청소년기의 학생들은 보편적인 언어와 논리로는 설명하기 힘든 매우 예민한 감각을 가지고 있다. 아이들과 대화를 하다보면 이따금씩 이해할 수 없는 주제와 예상치 못한 대답에 말문이 막힌다. 작은 감정 변화에

41) "나를 가혹한 운명 속에 그냥 울게 내버려 두오. 그리고 자유를 갈망하며 탄식하게 해주오. 숙명은 나의 영혼을 영원한 고통 속에 울게 하지만 사랑하는 이여 나를 내버려 두오. 이 고통으로 내 형벌의 사슬을 끊게 하고 오직 자비로서 번뇌와 슬픔이 사라지게 해주오."

[도판4] '이상감각異常感覺' 연작, 전시전경(노암갤러리, 2014)

도 크게 반응하며 사소하고 단순한 문제를 복잡하게, 또는 그 반대로 해석해 버리기도 한다. 변화와 새로움에 대해 어느 정도의 내성이 생겨버린 기성세대와 비교하면 그들의 감각과 행동은 이상하기 그지없다.

'이상감각'은 이와 같은 아이들의 예측 불가능한 행동에 대한 기록이라고 할 수 있다. 그림 안의 아이들은 시각·청각·후각·미각·촉각으로 대표되는 감각에 각기 집중하고 있다. 이는 순간적인 자극을

[도판5] <이상감각異常感覺>(부분)

[도판6] <이상감각異常感覺>(부분)

받아 스스로가 이상적이라고 판단한 감각에 집중하고 있는 상태를 포착한 것이다. 이러한 모습들이 기성세대의 눈에는 별것 아닌 것에 몰입한 이상한 행동이라고 생각할 수 있으나 아이들에게는 특별하고 소중한 경험이 되기도 한다. 뒷면에 배채법을 이용하여 칠한 배경[도판4][도판5]은 기성세대가 이해하기 힘든, 청소년기의 학생들의 다듬어지지 않은 불안의 감정을 나타낸다. 아울러 원색의 선명한 색상과 거친 붓질도 어디로 튈지 모르는 학생들의 순수하고 원초적인 감정 상태를 표현한 것이다.

3. 내적 요인에 의한 불안 심리의 공감 표현

원인이 무엇이던 불안 자체는 인간의 심리와 관련이 있다. 우리는 급변하는 사회 안에서 한치 앞도 예측하기 힘든 앞날에 대한 불확실성으로 인해 기대감과 두려움을 동시에 가진다. 불확실성은 불안을 발생하게 하고, 때로는 불안을 증폭시키기는 요인이 되기도 한다. 본인은 이와 같은 내적 불안에 대하여 역할 수행에 대한 욕구로 나타난 불안 심리와 결핍된 것을 소망하는 상태에서 발생하는 불안 심리를 다루었다.

1) 욕구에 의한 불안 심리

역할 수행에 따르는 불안은 다른 사람들 앞에서 무언가를 보여주어야 할 때 자신의 행동이나 과제가 부정확하게 보이는 것을 두려워하는 것이다. 자신의 역할을 평가 받는 상황이 오면 우리는 크건 작건 예외 없이 불안을 느낀다. 적당한 불안이야 성취를 위한 동기로써 필요한 부분이 있다. 문제가 되는 부분은 이와 같은 불안이 과하게 작용하는 것인데 강박장애, 외상 후 스트레스장애, 광장공포증 등으로 확장되어 일상생활을 어렵게 한다.

‘사다리 위에 신사’는 다양한 역할을 수행하며 살아가는 우리 사회의 개인을 부각시킨 작품이다. <사다리 위에 신사 I>【작품15】의 허수아비는 곰방대에 양복을 입고 있고 <사다리 위에 신사 II>【작품16】의 허수아비는 갓을 쓰고 도포를 한 차림이다. 그리고 허수아비로 표현된 인물들은 금색의 사다리 위에 올라서 있다. 눈에 띄게 어색하고 조악한 구성으로 구성된 이 작품은 자신이 기대하는 모습과 타인에게 보이는 외형 사이에 나타나는 괴리감을 표현하였다. 외형으로 보이는 모습과 자신이 기대하는 것의 불일치는 개인의 불안을 증폭시킨다. 그리고 사다리의 높고 좁은 단 위에 오른 것처럼 스

스로를 위태롭게 한다.

본인의 작업에서 '사다리'라는 도상은 다양한 욕구를 상징한다. 그림 속 인물이 사다리 위에 중심을 잡고 올라가 있는 모습은 특정한 욕망을 해결한 상태로 개인의 노력과 기대를 반영한 것이다. 심리상담가 박민근은 오늘날에는 누구에게나 사다리를 오를 수 있는 자유와 기회는 있지만 모두가 다 오를 수 없는 현실을 지적하였다. 그리고 현대인의 성공을 위한 갈망과 그에 따른 경쟁을 '사다리 위에 올라선 아찔함'으로 비유하여 욕구와 성취, 그리고 그것에 따르는 불안 심리를 설명하였다.[42)]

각 개인이 가지는 목표와 성취감은 모두 다르기 마련이다. 물론 남들보다 높이 오르려는 경쟁은 피할 수 없지만, 우리는 매번 능력 이상으로 올라가기를 바란다. 그러나 사다리는 오르는 높이에 비례하여 사다리의 단이 좁아지는 구조를 가지고 있다. 그렇기 때문에 높이 오를수록 불안은 심화되고, 사다리 위에 올라 있는 개인에게는

【작품15】<사다리 위에 신사 I>,
장지에 채색, 145X112cm, 2014.

【작품16】<사다리 위에 신사 II>,
장지에 채색, 145X112cm, 2014.

42) 박민근, 『나는 내 상처가 제일 아프다: 불안과 결핍을 안고 살아가는 영원한 어른아이들을 위한 위로 심리학』(레드박스, 2000), p.44.

고도의 균형 감각이 요구된다.

‘사다리 위에 신사’ 속 우스꽝스럽게 정장을 차려입은 두 허수아비는 우리 시대를 살아가는 개인의 모습이다. 곧잘 차려 입은 정장 차림은 허수아비의 형상을 한 인물이 자신의 역할을 나름 잘 수행하였으며 원하는 목적도 이루었음을 보여준다. 그러나 자신이 그동안 성취해 온 역할이라는 것이 순수하게 자신만의 것은 아니다. 동기 자체가 타의에 의한 것이었을 수도 있고, 역할 수행 과정에서 겪게 되는 충돌과 타협이 있었을 수도 있다. 따라서 ‘사다리 위에 신사’에 등장하는 허수아비는 전통의 것과 현대를 나타내는 서양의 것을 질서 없이 꺼내 입은 형태로 표현하였다.

과정이야 어쨌든 개인적 욕구에 대한 성취는 의미가 있다. 그러나 몇 가닥의 지푸라기로 만들어진 허수아비의 형상은 자신의 욕망을 위한 역할을 수행하는 과정에서 개인 내면의 연약함과 함께 역할 수행 이후에 따르는 불안과 공허함을 말해준다. 허수아비들이 서있는 사다리 역시 도색이 벗겨진 채 흐릿하게 표현하여 사다리 위의 허수아비들이 느끼는 불안감을 부각시켰다.

‘증후군’ 연작은 자신만의 이야기를 갖고 있는 각 인물들이 하나의 증상을 상징한다. 우리 시대에는 특정한 병명으로 정의내리기 힘든 많은 증상들이 존재한다. 이들 중에 대부분은 눈에 보이는 외상이 아닌 심리적인 문제이거나 정신적인 요인에 기인한다. 따라서 증상에 대한 진단이 명확하지 않으며 이에 대한 치료 역시 제대로 이루어지기 힘들다. 이러한 병적 징후들 가운데 성격이 비슷한 증상들을 구분하여 증후군이라고 한다.

증후군의 이름은 흔히 알려진 이야기 속의 인물들, 즉 동화나 신화 속에 나오는 인물들 또는 영화나 역사 속의 유명한 설화를 가진 인물의 이름을 따서 명명한다. 그러다 보니 대중들의 인식 속에 증후군은 동경하는 세계인 일종의 판타지를 갖게 한다. 그러나 증후군이라고 분류되는 일련의 병리적 증상들은 바깥으로 상처가 보이지 않기 때문에 많은 위험요소를 갖고 있다. 본인이 아니면 아무리 가

【작품17】 <가시와 상처>,
비단에 채색, 130X90cm, 2016.

까이에서 상대를 관찰한다고 할지라도 상태를 온전히 알기 힘들다. 그리고 이상증상에 대하여도 다른 질병에 비해 가벼이 여긴다. 심지어 질병을 앓고 있는 자신조차도 자신의 증상을 제대로 파악하고 있지 않는 경우가 많다.

<가시와 상처>【작품17】는 고슴도치 증후군을 그린 작품이다. 심리학적인 질병인 고슴도치 증후군은 다른 이와의 소통을 원하지만 관계 안에서 내가 상처를 입거나 상대가 상처를 입을까 두려운 나머지 자신을 타인과의 관계 속에 노출시키지 못하는 증상을 말한다. <가시와 상처>에서의 인물은 발가벗은 채 붉은 색 망토로 몸을 둘러 추위를 피하고 있다. 어쩌면 타인의 시선을 피하고 있는지도 모른다. 다만 구석에 웅크린 채 누군가가 먼저 다가와 주기를 기대하고 있다. 인물 뒤에는 기린 한 마리가 조용히 다가와 체온을 전한다. 가시 가득한 인물에게 사심 없이 다가가는 기린은 본인을 은유한다. <가시와 상처>에는 상처 입은 우리 시대를 공감하고 위로하고자 하는 본인의 바람을 담았다.

2) 결핍에 의한 불안 심리

결핍이란 주체의 욕구를 충족시키지 못한 상태에서의 자기 인식이다. 그리고 개인의 욕구를 만족시킬 만한 수단이 박탈되거나 제거된 상태[43]를 뜻한다. 심리적으로 만족을 기대했음에도 그것이 채워지지 않을 때, 또는 물질적 욕구에 비하여 그것을 충족시켜주는 물적 수단의 공급이 상대적으로 부족한 경우를 의미하기도 한다.[44] 결굴 결핍이란 인간의 욕구와 밀접하게 관련하고 있으며, 결핍된 자신을 인지하는 상태에서 불안 심리를 느끼게 된다.

2015년의 '오즈의 사다리' 연작은 영화와 뮤지컬, TV 만화 시리즈로도 제작되어 오늘날 많은 사람들에게 친숙한 프랭크 바움(L. Frank Baum, 1856-1919)의 아동 소설『오즈의 마법사(The Wizard of OZ)』를 원작으로 하고 있다.『오즈의 마법사』는 신비한 나라 오즈에 떨어져 버린 도로시가 집으로 돌아가기 위해 위대한 마법사를 찾으러 떠나는 여정을 그린 소설이다. 도로시는 마법사가 살고 있는 에메랄드 시티로 향하는 도중에 뇌가 없어 지혜를 얻기 원하는 허수아비를 만난다. 그리고 사랑하는 여인을 잊지 않기 위해서 따뜻한 심장을 원하는 깡통 나무꾼을 만나고, 용기를 얻기 원하는 겁이 많은 사자를 만나 함께 오즈를 찾아 가게 된다. 동화를 보고 우리는 각 등장인물들이 꿈을 이루기 위한 여행으로 받아들인다. 오즈의 마법사를 만나러 가는 도중에 겪게 되는 어려움들을 결국 극복해 내는 주인공들이 성장하는 동화로 배우기 때문이다.

소설에 등장하는 허수아비와 양철 나무꾼, 겁쟁이 사자와 도로시는 저마다 결핍요소를 안고 있다. 도로시는 고향을 잃었고 허수아비는 두뇌, 양철 나무꾼은 마음, 사자는 용기가 없다고 생각한다. 그러나 네 명의 주인공들은 오즈의 나라를 함께 여행하며 여러 시련을

43) 김혜숙 외,『인간관계론』(양서원, 2001), p.298.
44) 김경호,「결핍과 치유: 관계성에 대한 성찰」,『인문과학연구』제28권(강원대학교 인문과학연구소, 2011), p.341.

겪으면서, 그것을 통해 자신의 내면을 제대로 바라보게 된다. 아울러 자신이 결핍되었다고 생각하는 자아의 부정적인 면에 맞서 싸워 자아의 성숙을 이루고 그들은 결국 그토록 원하는 소망을 얻게 된다.

오즈의 마법사의 등장인물들처럼 우리 주변의 모든 사람들은 저마다의 결핍된 요소를 느끼며 살고 있다. 그것은 비단 정신적인 부분에만 해당하지는 않는다. 오늘날 우리나라는 세계10위권의 경제강국이며 삶의 질은 지난날과 견줄 수 없을 만큼 좋아졌다. 그러나 여전히 많은 사람들이 돌봄을 필요로 하고 사회적인 차별과 빈곤이라는 현실적인 아픔 가운데에서 허덕이고 있다. 우리는 이야기를 읽으며 현재 자신이 갖고 있는 결핍에의 불안을 극복할 수 있다는 희망을 주인공들 각자의 사례에서 찾는다. 본인은 이 작품을 통해 각종 원인으로 인한 불안 심리와 대면하고 있는 인물들에 공감을 드러내었고, 결국에는 치유될 수 있는 것임을 보여주고자 하였다.

결핍된 요소를 지닌 채 불안을 느끼고 있는 인물과 불안 해소 이후의 의연한 인물을 함께 표현하기 위해 '오즈의 사다리' 연작은 모두 두 세트로 제작되었다. 먼저 울고 있거나 고개 숙인 주인공들의 상반신을 그린 <오즈의 도로시>【작품21】, <오즈의 허수아비>, <오즈의 양철나무꾼>【작품22】, <오즈의 겁쟁이 사자>로 한 세트를 구성했고, 주인공들이 사다리 위에 올라 앉아 있는 모습을 그린 <향수>【작품23】, <무지>【작품24】, <무관심>【작품25】, <두려움>【작품26】이 다음 세트이다.

첫 세트인 <오즈의 도로시>, <오즈의 허수아비>, <오즈의 양철나무꾼>, <오즈의 겁쟁이 사자>에서는 주인공들이 주가 된 반신상에, 고개를 숙이거나 눈물을 흘리는 모습 등으로 표현하였다. 이는 소망의 간절함을 나타내기도 하며 자신이 결핍되었음을 느끼고 반복적으로 좌절하는 모습이기도 하다. 흘러내리는 화면은 감정 안에서 나타나는 눈물이며 깔끔하게 정돈되지 않은 이미지는 주체할 수 없는 감정을 드러낸다.

다음 구성 <향수>, <무지>, <무관심>, <두려움>은 각각 도로시, 허수아비, 깡통 나무꾼, 겁쟁이 사자의 모습을 사다리 위에 앉은 형태의 나무인형으로 그렸다. 이들은 소설 속에서 각자를 보여주는 여러 모티브들과 함께하고 있으며, 네 작품 속 주인공들 모두 안정적으로 사다리에 앉아 있는 모습에서 이들이 결국 원하는 바를 모두 얻게 되었다는 소설 속 결말을 보여준다.

오즈의 마법사 연작을 두 가지의 형식으로 제작하여 비교한 이유는 결핍에 따른 불안과 같은 병리적 현상들이 치유될 수 있는 것이라는 희망을 전하고 싶었기 때문이다. 그리고 결핍을 갖고 있는 상태와 결핍이 해소 된 상태의 어느 쪽의 삶의 형태도 부정할 수 없는 것임을 드러내고자 했다. 뿐만 아니라 사다리를 오르며 끊임없이 불안을 해소하기 위해 노력하는 이들이 버텨야 했던 그 과정이 고된 여정이었음을 함께 공감하고 위로하기 위함이었다.

<바로 지금>【작품18】은 성인이 되어서도 현실 도피를 위해 정신적인 성장을 멈춘 채 타인에게 의존하고 싶어 하는 심리 증상, '피터 팬 증후군'을 주제로 하였다. <바로 지금>에서의 인물은 피터 팬 복장을 한 10대 후반의 소년을 모델로 삼았다. 작품의 제목은 성인이 되기 바로 직전의 시간, 성인이 될 것인지 소년으로 남을 것인지를 선택해야 하는 순간을 의미한다.

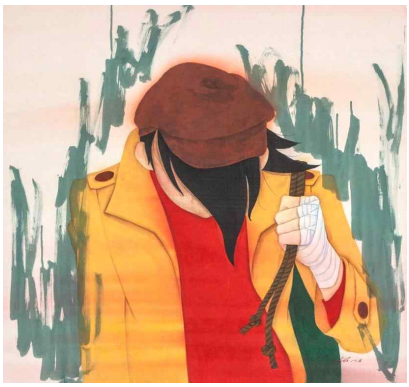
실제로 이 시기의 아이들은 자신들의 목표를 잘 알지 못하는 경우가 많다. 꿈이 분명하지 않기 때문에 지금 하고 있는 공부에 대한 당위성을 찾지도 못한다. 그러나 이 순간이 얼마나 중요한 때인지를 모르지 않고, 그렇기 때문에 무언가를 하고 있어야 한다고 여긴다. 이와 같은 고민에 대하여 본인은 <바로 지금>에 등장하는 인물처럼 잠시 앉아 쉬기를 권하고자 하는 의도를 담았다.

우리는 우리 시대에 나타난 정신적·심리적 이상증상에 대해 증후군이라는 이름으로 불러주었다. 이것은 유사한 이상증상이 여럿 있어왔음을 밝혀주는 것으로써 증상을 가진 이를 이해하기 위해, 또 궁극적인 치료를 위해 노력하고 있다는 것을 증명한다. 따라서 본인

은 증후군으로의 명명자체가 상대에 대한 관심이며 공감의 시작이라고 이해하였다. 아울러 유명한 동화(또는 신화)나 옛 이야기 가운데에서 비슷한 유형의 인물을 찾는 노력도 상대를 쉽게 정의내리지 않은 조심스러운 접근으로 보인다.

【작품18】 <바로지금>,
비단에 채색, 130X90cm, 2016.

최근에는 동화를 활용한 치료행위의 그 효과[45]가 점차 증명되고 있다. 동화 치료는 좁은 의미로 동화를 수단으로 한 심리치료의 한 방법이며 넓은 의미로는 동화를 수단으로 하여 삶을 윤택하게 하는 적극적 치유라고 할 수 있다. 동화를 활용한 치유는 거창하거나 어려운 것이 아니다. 동화를 읽는



【작품19】 <번 아웃 증후군>,
비단에 채색, 80X80cm, 2015.

【작품20】 <나의 파랑새>,
비단에 채색, 90X120cm, 2016.

45) 송영림, 「동화 치료의 효용성에 관한 연구」(건국대학교 석사학위논문, 2010), p.8 참고.

것 또는 이야기하는 것 자체만으로 심신의 안정과 정서적인 함양의 발달 등을 모두 말한다.

김경호는 불안치유의 방법으로 친밀성을 제안[46]하였다. 사회가 복잡해질수록 다양한 종류의 사람들과 접촉이 많아질 수밖에 없다. 이러한 관계 안에서 특히, 친밀한 유대관계야말로 타자와 공감하는 마음의 기본토대이며 이 공감능력은 감정적 치유를 가능하게 한다. 또 레비나스(Emmanuel Levinas, 1906-1995)는 "타자에 대해 내가 가지는 윤리적인 책임성이 나의 나됨과 나의 주체성을 구성하는 근본"[47]이라며 공감에 윤리적 책임까지 부여하였다.

본인은 동화적 모티브를 시각적 이미지로 활용하여 타인과의 소통을 시도해 왔다. 최근에는 '증후군' 연작을 통해 우리 시대의 개인들이 가진 상처에 대한 이해와 공감을 표현하여 대상에게 다가가려 하였다. 물론 그림으로 인해 질병이 치유되고 사회가 개선되지는 않을 것이다. 그러나 우리 시대를 살아가는 구성원으로서, 우리 시대의 예술가로서 시대의 아픔과 불편에 대해 이야기를 하는 것이 마땅하다고 생각하였다. 그리고 이것이 불안에 대한 치유의 가능성이 될 수 있음을 밝히는 과정이기도 하다.

---

46) 김경호, 앞의 글, p.352.

47) 몰린 데이비스, 김성호 역, 『엠마누엘 레비나스-타자를 향한 욕망』(다산글방, 2001), pp.107-108(김경호, 앞의 글, p.353 인용).

【작품21】<오즈의 도로시>,
비단에 채색, 90X72cm, 2015.

【작품22】<오즈의 양철나무꾼>,
비단에 채색, 90X72cm, 2015.

【작품23-26】<오즈의 사다리(향수, 무지, 무관심, 두려움)>,
비단에 채색, 각 90X72cm, 2015.

IV. 비단채색기법의 활용과 전시구성

본인의 작업을 재료기법으로 나누면 채색화로, 소재로써 분류하면 인물화 범주에 들어간다. 따라서 채색인물화는 본인의 작업 전반을 아우르는 형식이라 말할 수 있다. 동화적 모티브가 차용된 인물은 본인의 제작 의도를 전달하기에 매우 용이하였다. 아울러 채색기법의 활용 또한 많은 부분에서 동화적 모티브 차용에 근거한다. 그것은 친숙하게 드러나는 시각적 이미지에서의 맑은 색채, 칠의 방식으로 드러나는 감정 표현 등의 표현 기법에서 찾을 수 있다.

1. 비단채색기법의 활용

우리 시대는 무수히 많은 색상이 넘쳐흘러, 색채의 범람이라 부를 만하다. 색이 넘치는 시대의 이야기를 그리기 위해서는 무엇보다 색을 잘 사용하는 게 중요하였다. 따라서 본인에게는 수묵화와 같이 흑백의 단계만으로 표현하는 것보다 다양한 채색 안료를 통하여 재현하는 것이 더 바람직하였다. 대상을 색으로 재현하는 데 있어서 전통재료보다 간편한 것들은 많이 있다. 그러나 학부과정에서 학습하였던 전통 채색화 기법에서 발현되는 화려한 색감[48]은 우리 시대의 이미지를 나타내는 데에도 부족하지 않았다.

본인은 본격적인 작업을 시작한 이래, 채색을 적극적으로 사용하기 위해서 종이와 비단의 구분 없이 적합한 표현을 위한 재료 연구에 매진하였다. 종이와 비단은 같은 안료를 사용하고 동일한 방식으

48) 과거에는 색의 원료를 자연에 의존할 수밖에 없었기 때문에 지역과 시대에 따라 사용한 고유의 색채가 있었다. 자연에서 구하는 색채는 그 양이 한정되어 있었고 제작이 쉽지 않아서 색채의 사용은 늘 귀하게 다루어졌다. 오늘날에는 색채과학의 발전과 세계적인 교류로 인해 원하는 색을 쉽게 구할 수 있게 되었다.

로 칠을 하더라도 결과가 상이하며, 표현에 적합한 소재도 다르다. 본인은 두 종류의 매체 가운데 비단에 더 흥미를 느꼈다. 비단은 본인의 붓질을 받아들이는데 있어서 매우 섬세하게 반응하였고, 완성된 작품의 결과 또한 제작 의도와 크게 어긋나지 않았다. 더구나 비단의 견고한 특성은 다양한 기법연구와 실험적인 시도를 가능하게 하였다.

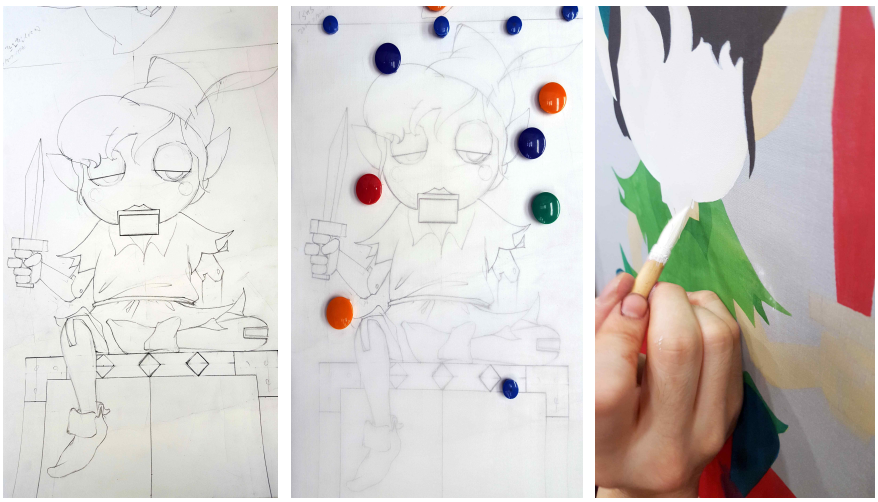
비단은 근대에 들어와 가격이 저렴하고 작품제작에 용이한 종이에 밀려서 사용빈도가 높지는 않다. 그러나 다양한 입자의 안료를 견딜 수 있는 견고함으로 인해 선명한 발색효과를 얻을 수 있고, 반투명한 성질 덕분에 뒷면에 색을 칠하는 배채효과를 얻을 수 있는 장점이 있다. 그렇기 때문에 여러 가지의 불편함[49]에도 불구하고 끊임없이 명맥이 유지되고 있는 것이다.

본인의 작업도 대부분 비단에 바탕을 두고 있다. 비단 폭의 넓이가 제한되거나 소재나 기법에 따른 선택으로 인해 필요에 따라 종이를 사용하긴 하지만 본인의 이미지를 제대로 구현하는 매체로는 비단이 적절하다. 가장 큰 이유는 발색인데, 비단에 중첩된 채색은 겹을 많이 쌓아도 투명도를 갖는다. 맑은 채색으로 동화적 이미지를 구현하는 것에 채색의 목적이 있었기 때문에 색채가 탁해지거나 무거워지지 않도록 유지하는 것은 본인에게 매우 중요하였다.

채색 방법은 주로 수비법水飛法[50]을 사용하여 기본 바탕칠을 하고, 이후 마무리 과정에서 석채 안료로 가볍게 덧입힌다. 수비水飛란, 색상의 원료를 물에 넣어 휘저으면 무거운 것은 밑에 가라앉고 가벼운 것은 늦게 침전되는데 이를 비중에 따라 색을 분리하는 것을 뜻한다. 본인은 가공된 안료(분채)를 구매하여 수비의 과정을 거

49) 비단은 평직으로 짜여있기 때문에 반드시 나무틀에 고정시켜 울지 않도록 해야 한다. 그리고 섬유 사이로 채색이 빠져나가는 것을 막고 견고하게 안료를 지탱하기 위해 아교포수가 필수적이다.

50) 수비법은 수간안료水刊顔料를 물에 용해시켜 층을 만들어 쓰는 방법이다. 안료액 아래에는 굵은 가루가 침전되고 액의 위쪽에는 비교적 맑은 색이 층을 이룬다. 분채를 보통 수간안료라 부르는데, 비교적 색을 쉽게 얻을 수 있고 1백여 종이 있다고 한다. 조용진, 『채색화 기법』(미진사, 1992), pp.53-58.



[도판7] ‘증후군’ 제작 과정. 하도, 전사, 배채

친 후에 그릇 위에 떠오른 맑은 부분을 여러 번 칠을 해 원하는 색을 얻는다.

채색화는 물감안료의 입자들을 서로 결합시키고 화면에 고착시키기 위한 접착제가 필요하다. 동양화에서는 예로부터 가장 광범위하게 쓰이고 있는 것이 아교[51]이다. 스스로 접착하지 못하는 안료는 반드시 적합한 아교물과 잘 섞어서 채색해야만 한다. 본인은 맑게 스며드는 투명한 분위기를 살리기 위해 비교적 교수의 농도를 묽게 사용하는 편이다.

바탕이 되는 종이나 비단 등에 아교를 바르는 아교포수[52] 역시도

51) 아교는 소나 짐승의 가죽과 뼈로 석회수 용액에 담가 뜨거운 물에서 추출한 것을 냉각하여 응고시킨 것이다. 시판되고 있는 아교는 이 응고된 황갈색 고체상태의 것으로 대개 막대기 상태로 되어 있으며 그림에 사용할 때는 이것을 뜨거운 물에 넣고 녹여서 액체 상태로 만들어 쓴다.

52) 비단에 아교포수를 할 경우에는 우선 비단 틀에 비단을 붙인 뒤에 해야 한다. 아교포수는 비단 사이의 구멍을 막고 비단 표면에 아교도막을 형성시키기 위한 것으로, 1-2%의 아교물을 만들어 넓은 평필로 전면과 후면 양면에 2회에서 3회 정도 고르게 칠한다. 이 때 아교가 급속히 식거나 아교물의 농도가 진하면 흐르거나 고인 자국이 생기게 된다. 작품을 시작하기에 앞서 불편한 과정이 있지만 아교포수로 인하여 수분이 빨려 들어가는 것을 완전히 차단하기 때문에 선명한 발색효과를 얻을 수 있다.

매우 중요하고 섬세해야만 하는 과정이다. 안료를 아교와 섞는 것과 별개로 바탕에 교수[53]처리하는 이유는 접착력을 높이기 위해서이다. 흡수력이 높은 종이나 비단, 회벽 등 아교포수가 되어 있지 않은 바탕에 안료를 올리게 되면, 안료 자체에 포함된 아교가 수분과 함께 빨려 들어가게 된다. 반면 안료의 입자는 상대적으로 굵기 때문에 접착제와 함께 흡수되지 못한 채, 다 마르고 난 후에는 색이 묻어나거나 떨어져 버리게 된다. 또 종이와 비단 등의 바탕에 아교가 잘 중첩되어 있지 못하면 안료를 접착하기 위해 섞은 아교의 무게로 인해 발생하는 박리현상도 걱정해야 한다. 즉 아교반수의 역할은 접착제인 아교가 바탕의 기저물에 흡수되어 버리게 되어 안료는 표면에 남아 박락하게 되는 현상을 막기 위한 것이다.[54]

본인은 계량과 용해에 편리한 가루아교[55]를 주로 사용하고 비단과 종이에 따라 농도를 다르게 한다. 교반수는 아교 1%에 명반 0.1%를 기준으로 삼는다.[56] 그러나 매번 이 비율을 따르지는 않는다. 최근에는 기법이나 효과에 따라 농도나 칠의 횟수를 의도에 맞게 달리한다. 본인은 반복실험을 통해 본인만의 비율을 정착시켰는

용도		고체아교	명반
교반수용	종이 바탕	물 100cc당 1g	아교의 1/10
	비단 바탕	물 100cc당 2g	
안료용	종이 바탕	물 100cc당 5g	없음
	비단 바탕		
석채용	종이 바탕	물 100cc당 10g	없음
	비단 바탕	물 100cc당 7g-8g	

[도판8] 아교의 농도(표)

53) 교반수라는 것은 아교와 명반을 섞은 혼합용액이다. 비단과 종이의 발수성을 억제하고 조절하는 소지처리재이지만 수묵화와 담채화에서는 먹과 채색의 발색 효과에도 영향을 준다. 서영란,「채색화 반수처리기법 연구」(고려대학교 석사학위논문, 2006), p.51.

54) 서영란, 위의 글, p.52.

데 이는 표[도판8][57]에서와 같다. 아교의 농도가 짙으면 비단 층에 쌓을 때 고르게 펴지지 않게 되고, 반대로 농도가 너무 옅으면 막 형성에 문제가 생긴다. 아교물의 온도도 너무 뜨거우면 접착력이 떨어지거나 아래층의 아교막을 녹이게 되고 온도가 너무 차가워지면 젤 상태로 고체화 되어 반수에 용이하지 않게 된다. 이처럼 채색화에서 아교에 대한 이해와 활용법에 대한 습득은 무엇보다 선행하여 학습하여야 한다. 본인은 이와 같은 시행착오를 겪으면서 재료를 이해하게 되었고, 표에서와 같은 기준을 정해 본인의 채색기법을 활용하는 데 가장 적합한 상태를 언제나 유지하고 있다.

비단을 주요 매체로 사용해서 얻게 되는 가장 큰 효과는 투명도인데, 비단 자체가 갖고 있는 반투명한 물질성은 본인 그림의 맑음을 잃지 않도록 해준다. 채색법은 수비법을 이용하여 가루 안료를 아주 맑게 희석시켜 칠한다. 그리고 석채와 같은 두꺼운 안료를 화면에 덧입힐 때에도 그 두께를 최소화 시켜 먼저 쌓아 놓은 색들이 끝까지 드러날 수 있도록 처리하였다. 아울러 배채법의 활용도 맑은 채색을 위해 매우 유용하게 사용하였다. 아무리 맑게 만든 색채라도 전면에만 색을 올리다 보면 가루들이 결국에는 쌓이고 뭉쳐서 색을 탁하게 한다. 반면 배채를 이용해 어느 단계까지의 색을 만들어 놓

---

55) 막대교보다 순도나 투명도가 높고 접착력은 비교적 강하나 방부제가 많이 들어 있다. 정종미, 『우리 그림의 색과 칠: 한국화의 재료와 기법』(학고재, 2001), p.174.

56) 계자원 화보에서는 여름에는 아교 일곱 돈마다 명반 서 돈을 쓰고 겨울에는 아교 한 돈마다 명반 서 돈을 쓴다고 기록되어 있다. 서영란, 앞의 글, p.56.

57) 표에 나타난 비율은 본인의 경험을 토대로 정리한 것이다. 다른 연구자들과 비교하면 정종미는 교반수에서 아교의 농도는 2~3%, 백반은 아교량의 1/5을 사용한다며 기준을 세웠다. 비단에 포수할 때는 종이보다 더 묽게 사용하는데 약 1~2%의 아교액을 만들어 쓴다. 비단 작업에서의 교반수 농도는 본인과 일치하는데, 종이 작업에서는 차이가 있다. 본인의 종이작업에서는 교반수 농도를 옅게 만들어 놓고 횟수를 늘려 칠한다. 이는 종이에 채색이 약간 스며들게 하여 효과를 주기 위한 것이다. 또 박완용은 물 1리터에 아교와 백반을 5그램 정도를 넣어 교반수 용액을 만든다고 하였다. 이처럼 연구자나 작가에 따라 아교의 농도가 다르게 마련인데 이는 작품을 제작하는 목적이 모두 다르기 때문이다. 그렇기 때문에 실제 작품을 제작하는 작가들은 많은 경험을 통해서 자신에게 맞는 비율을 찾아야 할 것이다. 정종미, 앞의 책, pp.208-213 참조. 박완용, 『한국채색화 기법』(재원, 2002), pp.76-77.

으면 전면에 채색하는 횟수를 획기적으로 줄일 수 있기 때문에 눈에 들어오는 색채는 맑게 유지된다.

맑은 채색은 내용 전달에 있어서도 도움을 주었다. 앞서 서술한 동화적 모티브는 내용적인 면에서는 물론이거니와 형식적인 부분에서도 차용되었다. 미술 평론가 하계훈은 본인의 작품을 비평하면서 "전체적으로 한국화적 설화의 삽화 혹은 깔끔하게 표현된 광고 미디어의 일러스트레이션을 연상하게 해주기도 하고 일본 현대미술에서 유사한 작품들을 떠올리게 해주기도 한다."[58]며 시각적으로 드러나는 효과를 얘기하였다. 본인 역시도 맑게 시각화 된 색채를 이용하여 동화적인 이미지에 적합한 채색 효과를 의도한 것이었다.

본인은 비단을 매체로 사용하면서 많은 시행착오를 겪었다. 반수처리를 할 때마다 일정하지 않은 비단 상태에 좌절하였고 매번 달라지는 색채에 곤란을 겪기도 하였다. 더구나 비단 틀 하나를 만드는 데 소요되는 다양한 비용들을 감당하는 것도 쉽지 않았다. 그러나 작업양이 쌓이고, 칠 기술이 늘어나면서 재료에 대한 이해도 자연스럽게 높아졌다. 아울러 비단만이 가진 고유의 특징을 나름대로 확신하게 되면서 변화의 가능성과 필요성을 느끼게 되었다. 그리고 그 즉시 경험을 바탕으로 한 기법적인 변화를 모색하였다.

1) 색의 번짐

개인의 심리는 환경의 변화에 따라 쉽게 반응하는 유동적인 특성을 가진다. 고정되어있지 않은 심리상태를 표현하기 위해서 채색화의 섬세하고 정갈한 표현기법은 아쉬움이 있었다. 더구나 불안 심리가 주된 표현이 된 현재의 작업을 위해서는 새로운 기법 개발이 반드시 필요하였다. 본인은 비단이 가진 장점-작가의 의도에 섬세하게 반응하는-은 그대로 갖은 채, 매체 고유의 특성을 적극적으로 활용

58) 하계훈, 앞의 책, p.15 인용.

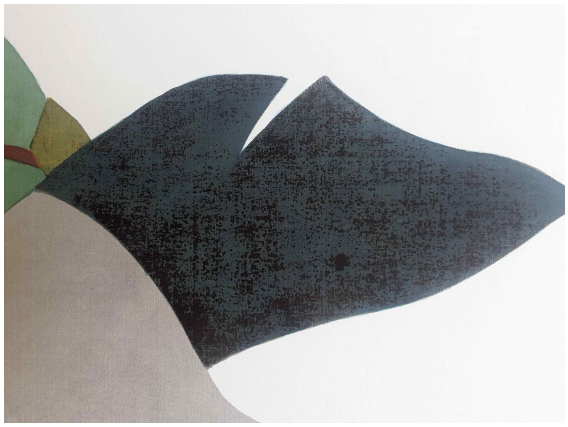
하는 시도를 하였다. 여러 방식의 시도들이 가능했던 이유는 오랜 기간 비단을 연구하면서 실패하였던 경험들이 자산이 되었다. 수많은 실수 안에서 비단, 아교, 안료 등의 특성을 이해할 수 있었고 이러한 경험을 바탕으로 새로운 접근이 가능하였다. 예를 들어 비단 위에 안료를 아교물과 함께 떠다니다 안착하게 하거나, 물감을 흘리고, 뒷면에 시도한 다양한 붓질을 비치게 하는 등의 시도를 하였다.

채색이 외각선을 벗어나 안료를 번지게 만드는 것을 비롯해 붓의 거친 결을 그대로 보이게 만드는 시도는 기존의 방식과 비교해 가장 큰 변화였다. 이러한 시도는 본인 작품 속의 인물이 환경에 의해 반응하는 심리를 표현하고 있기 때문이다. 그래서 본인은 물리적인 번짐으로 내면과 외부의 연관성을 표현 하였다. 이것은 그동안 전통 채색화에서 중요시해왔던 섬세함이나 정갈함과는 거리가 있는 표현법이었으나 보다 효과적으로 제작의도를 전달하기 위해서는 불가피한 시도이기도 하였다.

번짐 기법의 방법은 먼저 윤곽선에 먹 선이 아닌 담한 주朱선[59]을 이용해서 연하게 구분지어 놓고 기본 색으로 각 부분을 채운다. 그리고 수비법에 의해 나누어진 색으로 원하는 발색이 나타날 때까지 3-5번 쌓아 올린다. 이 과정에서 번짐 효과를 주고 싶은 색에 한하여 아교의 농도[60]를 낮춰 접착성을 떨어뜨려 놓는다. 이후, 전체가 다 마르고 나면 비단에 물을 뿌려 흥건히 적신다. 그리고 적셔진 물을 닦아 내듯이 평필을 사용해서 접착력이 떨어진 안료를 윤

59) 주색朱色은 전통적으로 매우 귀한 색으로서 주로 불화의 외곽선으로 쓰인다. 또한 불화에서는 경계선이 자연스럽게 채색과 관계하게 하거나 대상의 무게감을 위해 선을 여러 번 중첩해 그리는 방법이 있는데 본인의 인물화에서도 이러한 이유로 주선을 사용한다. 더하여 먹 선으로만 외곽선을 표현할 때 나타나게 되는 평면성을 벗어나기 위한 시도이기도 하다.

60) 교반수를 담하게 여러 번 칠하는 방법은 전통적인 방법이다. 이는 위의 색이 자연스레 화지에 스며들게 하여 시각적으로 보다 맑게 보이게 한다. 따라서 작품의 채색도 수차례 칠을 올리는 방법을 선호했다. 반면 일본화의 경우는 교반수의 농도를 짙게 하여 채색을 두껍게 올리는 특징이 있다. 채색을 올릴 때 색들이 서로 묻어나지 않게 하려면 층을 올릴 때마다 명반을 희석한 물인 반수로 층을 덮어주면 효과가 있다. 정종미, 앞의 책, pp.211-213.



[도판9] 【작품20】 <나의 파랑새>(부분)

곽선 밖으로 번지게 한다.

이와 같은 방법이 채색화 기법에서 가능했던 이유는 교반수 과정을 거치면서 비단에 단단한 막이 생겼기 때문이다. 그리고 색이 비단에 스며들게 하는 것이 아니라 안료를 겹겹이 쌓아 올리는 비단이라는 매체이기에 가능한 효과이다. [도판10], [도판11]에서처럼 인물에서 시작된 색이 바깥으로 은은하게 번진다. 이는 인물의 감정을 외부로 옮기는 내용적 효과와 함께, 전체적으로 높은 채도로 인해 단일 색상이 너무 눈에 들어오는 것을 방지한다.

색의 번짐 과정을 이용하면 앞서 설명한 직접적으로 드러나는 시각적 효과와 더불어 기법적인 효과를 얻을 수 있다. 위의 과정으로 색을 번지게 하는 행위는 색을 닦아내는 것과 같다. 따라서 번짐 이후에 남겨진 색은 그 이전의 색보다 흐릿해진다. 앞면의 색을 칠한 후에 닦아내면 [도판9]에서처럼 먹으로 배채가 된 부분이 전면에 비치게 되는데, 이런 기법적인 효과는 오래된 가죽이나 거친 목재, 금속 표현에 사용하였다. 물론 이를 위해 교반수 과정에서 아교의 농도를 조절하거나 해당 부분이 온전히 고착되기 전에 닦아내는 수고가 필요하다. 이것은 아교의 막을 의도적으로 파괴하는 행위로, 뒷면의 채색이 불규칙적으로 비치게 만들어 내는 효과를 준다. 그리고 이러한 효과를 이용하여 적합한 재질감 표현에 활용하였다.

[도판10] 【작품18】,【작품20】 번지기 과정

[도판11] 【작품19】,【작품27】 번지기 과정

2) 배채 기법

배채 기법은 비단과 같은 반투명한 바탕재 뒷면에 채색하는 것으로 비단을 바탕재로 사용할 때 얻을 수 있는 주요한 효과 가운데 하나이다. 이는 앞에서 그림을 볼 때 비단의 올 사이로 비치는 은은한 색상효과로, 부드러운 발색을 얻을 수 있다. 또한 표면에 안료가 그대로 드러나는 것이 아니기 때문에 안료의 박리현상이나 변색을 지연, 또는 예방할 수 있다.

본인은 이와 같이 화지의 뒷면에도 채색이 가능한 비단의 특성을 적극적으로 활용하였다. 배채기법은 겉으로 보이는 모습과 내면에 가려진 모습의 차이를 표현하기에 매우 적합하였다. <피노키오 증후군>【작품27】은 비단 틀을 뒤집고 뒷면에서 안료를 아교에 섞어 흘려 내렸다. 거꾸로 흐른 흔적은 피노키오 증후군[61]을 앓고 있는 인물의 감정 상태를 그린 것이다. 피노키오 증후군은 인간의 성장 과정에서 자신의 삶을 선택해야 하는 시점에 나타나는 심리적 징후이다. 어른으로 성장하는 과정에서 나타나는 증상인 피터 팬 증후군과 유사하나, 피노키오 증후군에서는 어떠한 어른이 되고자 하는지의 선택에 대한 고민이다.

작품에서는 주사위를 들고 자신의 미래를 고민하는 피노키오 뒤에 흐르는 물감으로 인물의 감정상태를 표현하였다. 방법은 분채 안료를 아교에 곱게 개운 뒤, 비단 틀을 거꾸로 돌려놓고 비단 뒷면으로 흘러 내려가게끔 하였다. 거꾸로 내려 흐르는 안료는 수분의 농도에 따라 불규칙한 지점에서 멈춘다. 그리고 멈춰진 곳에 안료와 아교가 덩어리지면서 굳는데, 이를 그대로 배접하여 전면에서 질감을 느낄 수 있도록 하였다. [도판12]

61) 피노키오 증후군은 아직 명확하게 정의되지 않은 증후군으로 본인이 명명한 증상이다. 이 증후군은 본인이 청소년기의 학생들을 관찰한 결과인데, 하고 싶은 일이 너무 많지만 구체화시키지 못하는 아이들의 일련의 현상을 나타낸다. 자신의 꿈이 무엇인지 모르는 데에는 이유가 많다. 대학 입시를 최우선으로 하는 우리 교육현실을 비롯하여 사회적으로 다양한 분야로의 접근과 시도를 권장하지 않는 사회적 인식도 바뀌어야 한다.

[도판12] 【작품27】배면 흘리기 과정

【작품27】 <피노키오 증후군>,
비단에 채색, 120X80cm, 2015.

흘러내린 안료가 다 마른 후 비단 앞면에는 다시 번지기 효과를 주었다. 빨강, 파랑, 노랑, 검정, 하양으로 이루어진 이 작품에서 본인은 파랑과 빨강을 번지게 하였다. 인물과 가장 가까이에 접한 흑색, 백색, 노란색과 달리 파란색과 빨간색은 외부의 시선에 대한 자신이라는 설정이었다. 붉은 깃털이나 푸른 리본과 같은 장식품은 그 자체로 남들에게 보이기 위한 것이다. 따라서 빨간색과 파란색이 번지는 설정은 타인의 시선과 밀접하게 관계하고 있다. 번지기 작업을 마친 후에는 흐릿해진 색상에 계획했던 색감이 나올 때까지 다시 채색을 올리며 마무리 한다.

<민모션 증후군>【작품28】은 울고 싶지만 소리 내어 울지 못하는 것으로 일반적으로는 입술을 깨물거나 손으로 입을 가리며 자신

【작품28-30】 <민모션 증후군>, <피터 팬 증후군>, <햄릿 증후군>,
비단에 채색, 각 90X50cm, 2015.

의 슬픔을 남에게 보이지 않으려하는 심리상태이다. 본인은 <민모션 증후군>의 이야기를 익히 잘 알려진 영화의 주인공인 '레옹'에서 차용하였다. 레옹은 킬러라는 직업적 특성으로 인해 타인의 눈에 띄지 않기 위해 노력하며 감정 역시 드러내지 않는다. 학습되어진 역할의 성향 탓인지 인물은 감정 표현에 서툴며 타인의 감정을 이해하는 데에도 어려움이 있다. 민모션 증후군도 이와 마찬가지이다. 상대를 의식하여 감정을 오롯이 드러내지 않으려는 노력을 해온 탓에 정작 필요할 때에도 자신의 감정을 겉으로 표현하지 못한다.

화면은 크게 사선으로 나뉘어져 있는데 하단에는 인물을 중심으로 붉은색이 눈에 띄게 보이며, 상단에는 배채로 칠해진 푸른색이 주를 이루고 있다. 인물의 심리상태로 표현한 청색은 차갑게 얼어있는 마음을 뜻한다. 그리고 빗물처럼 흘러내리는 무거운 질감은 가슴 속에 참고 참았던 오래된 눈물로 보이길 의도하였다.

<피터 팬 증후군>【작품29】에서의 인물은 잘 알려진 동화 <피터 팬>을 차용하였다. 피터 팬 증후군은 성인이 되어서도 스스로가 어른임을 인정하지 않은 채 타인에게 의존하고 싶어 하는 심리를 뜻

한다. 인물은 요정처럼 현실적이지 않게 하고 소년의 모습으로 설정하였다. <피터 팬 증후군>의 배경에서도 인물의 심리 상태는 드러난다. 피터 팬 증후군의 심리상태는 어른이 되는 과정에서의 현실도피를 뜻한다. 그래서 성장이라는 자연스러운 이치에 반하여 어린아이로 남으려 하는 인물의 심리를 표현하기 위해서 역으로 흐르는 감정을 설정하여 분홍색(순수를 상징)을 올려 칠하였다.

<햄릿 증후군>【작품30】의 인물은 세익스피어의 명작 '햄릿'에서의 주인공을 차용하였다. "죽느냐 사느냐 그것이 문제로다"라는 유명한 구절을 남긴 햄릿은 여러 선택의 갈림길에서 결정을 내리지 못하고 뒤로 미루거나 타인에게 결정을 맡겨버리는 선택장애 현상을 말한다. 작품에서의 인물은 왕자 햄릿을 상징하는 인물이며, 고개를 숙인 채 고민에 빠져있다. 뒷면에는 당면해 있는 선택지로 설정한 두 개의 색이 나뉘어 칠하여져 있다. 그리고 양 선택지 사이에서 고민하고 있는 상태를 나타내기 위해 흐르는 물감으로 경계를 모호하게 만들었다.

배채기법은 앞면에 그려진 인물과 뒷면에 그려진 배경의 형식 안에서 작업을 진행하였다. 그림을 감상할 때에는 선명하게 칠해진 인물에 우선적으로 시선을 유도한 후, 은은하지만 과감한 붓질로 칠한 뒷면의 심리상태에 시선이 가게 하였다. 이는 반투명한 성질의 비단이 가진 특수성에 의한 것이며 이를 적극적으로 활용하면 더욱 다양한 표현이 가능할 것이라 여겨진다. 또한 대상의 아웃라인을 넘겨 분염分染한 번지기 기법도 종이나 캔버스에서는 볼 수 없는 새로운 시각적 효과를 준다. 물론 이러한 다양한 시도 이전에 재료나 기법에 대한 충분한 이해가 있어야만 한다. 기법적인 효과만을 위한 시도는 우연에 많이 기대어 있기 때문에 결국에는 자기의 것이 되지 못한다. 따라서 작가 자신의 요구나 필요에 의해 적합하게 활용할 수 있도록 철저한 연구와 학습이 반드시 선행되어야만 할 것이다.

2. 전시구성

동화적 모티브를 차용한 가장 중요한 이유는, 작품을 보는 사람들에게 친숙함을 전하여 보다 쉽게 소통하기 위한 것이다. 그렇기 때문에 작품에 담긴 작가의 메시지가 보는 이에게 어떻게 받아들여지는가는 본인의 작품 제작에 있어서 매우 중요한 부분이다. 본인은 우리 시대에 가득한, 개인이 가진 아픔에 대한 이해와 공감을 전하고자 하였다. 그 방법으로 비단이라는 매체를 선택하였고 표현 기법과 작품의 전시에 이르기까지 작품의 구상 단계에서부터 고려해야만 하였다.

앞선 장의 연구에서와 같이 본인의 작품은 이야기적인 요소, 즉 서사성을 가지고 있다. 그렇기 때문에 작품 감상의 순서가 존재하고, 작품을 감상할 때에도 이야기를 읽듯 하여야 한다. 따라서 전시 구성은 전시의 성격, 작품의 특성들을 고려하여 선택하였다. 그 가운데에서도 본인의 전시 구성은 주로 개별 작품을 해석해 가면서 큰 주제를 이해하는 방식을 따른다. 다시 말해 각 작품들은 큰 주제 안에서 상호가 관련하고 있으며, 이는 작가의 제작의도를 함유한다.

여러 작품을 하나의 제목과 주제 아래에서 제작하였던 기록은 오랜 역사 안에서 어렵지 않게 찾을 수 있다. 우리나라에서도 교훈과 재미 따위의 제작 목적으로 다양하게 나타난다. 이는 주로 첩이나 병屛 형태로 제작·보관되어 왔으며, 제작의 목적과 의도에 따라 큰 주제 안에 여러 이야기가 포함된 방식이었다. 따라서 개별 작품들은 큰 주제 안에서 선별·제작된다. 첩이나 병의 제작은 지배층의 입장에서 교훈과 감계鑑戒의 이유로, 선비들이나 문인들은 정서를 함양하는 자기수양과 인격도야에 목적이 있었다. 따라서 같은 고사나 같은 인물을 그렸다고 하더라도 제작자의 의도[62]에 따라 기능을 달리

62) 작가에 의해 선택된 고사들은 병풍이나 첩의 형태로 많이 제작되었다. 유행하는 인물들에는 죽림칠현, 상산사호, 향산구로, 서원아집과 같이 등장인물이 정해진 경우가 있는 반면, 칠은도나 팔현도처럼 그림마다 구성원이 바뀌는 경우도 있다. 정선은 성현고사첩에 송대宋代 육현六賢을 담았다. 이 고사첩은 1714년 문

하였다.

‘라만차의 신사들’ 연작[도판13]에는 ‘우리 시대 신사의 조건’이라는 주제로 제작하였다. 이는 우리 시대에 신사라고 불리는 사람들이 갖춰야 할 조건, 즉 신사의 자격 또는 신사에 대한 요구사항을 여섯 개의 개념으로 정리해 본 것이다. 개별 작품들은 각각 도덕적 의무(obligation)와 자유(liberty), 지식(knowledge), 해학(humor), 예술성(artistry), 부(wealth)를 상징한다. 여섯 개의 조건은 각각 하나의 인물상으로 개념화 시켰다. 그리고 이 작품들은 나란히 전시되면서 신사의 조건이 무엇인지를 나타내었다. 그리고 마치 병풍을 펼쳐 놓은 듯, 한 벽면에 설치하여 한 눈에 전체 그림을 감상 할 수 있도록 하였다.

‘증후군’ 연작[도판14]은 증후군의 다양한 증상을 주제로 작품 하나당 개별 증후군을 나타내었다. 증후군이라 불리는 증상은 매우 다양하고 여전히 관련 학계에서 한창 논의 중인 징후도 적지 않다. 그 가운데 본인이 선택한 징후는 증상의 병명이 유명한 이야기 속의 주인공에게서 따왔거나, 유명한 인물로의 재현이 가능한 것들이다. 연작 속의 각 인물들은 개별 증후군을 개념화한다. 사다리 위에 올라앉은 꼭두각시 인형 형식의 ‘라만차의 신사들’과 ‘오즈의 사다리’[도판15]를 비롯한 다른 연작들과는 달리 ‘증후군’ 연작에서는 다양한 이야기에서 차용한 인물들이 통일성 없는 동작과 색상을 가진다.

묘배향과 관련하여 선택되었다. 문묘文廟는 학자들에게 핵심적 인물이었던 공자를 모시던 사당으로 문묘종사에는 도학의 실천과 발전에 큰 공을 세운 인물만이 가능했다. 그러므로 정선에 의해 선택된 육현은 당시 유학자들에게 본이 되었던 대표적인 인물들이라고 봐도 무방하다. 김창협(金昌協, 1651-1708)의 문하생이었던 어유봉의 <병화십잔>에서는 열 폭의 병풍으로 제작되었다. 열 폭에는 공자, 안연, 증점, 자사, 맹자, 주돈이, 소옹, 정이, 사마광, 주자의 고사가 각 폭에 담겨있다. 이는 주자의 신유학 성립에 근간이 된 성현들의 고사를 담은 것이다. 이처럼 조선시대의 문인들은 그들의 정신적인 지주였던 주자와 함께 그의 스승들(도통이라 부르는)을 시각화해서 존경을 담아 감상하는 것을 즐겼다. 이에 관하여는 송희경, 「北宋 六賢과 조선후기의 聖賢故事帖」, 『東洋古典硏究』 제 47호(東洋古典學會, 2012), pp.154-156. 조인수, 「정선의 <謙齋畵> 화첩 중 고사인물을 주제로 한 그림」, 『단호문화연구』 제13호(용인대학교 전통문화연구소, 2010), p.123 참고.

[도판13] '라만차의 신사들', 전시전경(갤러리 엘르, 2015)

[도판14] '증후군', 전시전경(갤러리 엘르, 2016)

이는 우리 시대의 다양한 성격을 가진 군상의 모습을 나타낸다. 그리고 치유를 위해서 상대에게 다가갈 때일 지라도 손쉽게 상대의 증상을 일반화하지 않아야 한다는 것을 의도 하였다.

앞서 서술한 연작들은 선택한 인물이 가진 배경 이야기를 차용한 것에 반해 '이상감각'[도판16] 연작은 실재 인물들을 모델로 삼았다. 다섯 조각으로 제작된 연작은 인간의 다섯 가지의 감각을 상징한다. 각 인물들은 행동을 통해 개별 감각을 표현하였다. 10대 후반의 청

[도판15] '오즈의 사다리',
전시전경(갤러리 777, 2016)

[도판16] '이상감각',
전시전경(노암 갤러리, 2014)

소년을 모델로 한 '이상감각'은 인생의 어느 시절보다 감각적으로 예민한 시기이기 때문에 '감각'을 표현하기에 적합하였다.

'이상감각' 역시 한 벽면에 다섯 조각의 작품이 나란히 전시되어야만 한다. 오감으로 표현된 '이상감각'은 사춘기 청소년들의 보편적이지 않은 행동과 생각들에 집중하는 모습 관찰한 결과물이다. 타인을 이해하기 위해서는 상대를 아는 것이 필요하다. 본인은 '이상감각'을 통해서 관찰은 공감을 위한 시작임을 이야기 하였다.

<화양연화>【작품9】는 120호 크기의 조각 세 개로 제작되었으며 가운데 조각을 중심으로 좌우 대칭을 이루고 있는 구성이다. 특이점은 조각을 배치하는 순서와 방식에 따라 다양한 주제로 해석할 수 있다는 것이다. <화양연화>

[도판17] <대화>,
전시전경(갤러리 777, 2016)

[도판18] <대화를 위한 자리>,
전시전경(서울예술치유허브, 2017)

【작품31】 <우리 시대의 동화_단절>, 장지에 채색, 194X260cm, 2014

에서처럼 인물과 연잎이 큰 원형 구조를 이루고 있는 것이 기본 배치방법이다. 전시 공간에 따라 양쪽 측면의 조각을 떼어내고 가운데 그림만 남겨놓더라도 주제의 의미는 달라지지 않는다.

가운데 작품을 떼어내고 좌측과 우측의 조각을 바로 붙이면 새로운 이미지가 만들어진다. 이렇게 배치된 작품의 제목은 <대화>[도판17]이다. <대화>를 좌·우 반대로 붙여 놓아도 이미지가 만들어 진다. 가운데 남학생과 여학생이 등을 진 채로 앉아 있는 모습의 이 작품은 제목이 <단절>【작품31】이다. 같은 사이즈의 화지에 이전과 같은 등장인물이 동일한 행동을 하고 있지만 배치를 달리 하는 것으로 본인은 전혀 반대되는 개념의 제목을 붙였다. 본인은 보는 이의 관점에 따라 상대를 인식하는 결과가 달라지는 것에 주목하였고, 작품의 전시 방식을 통해 문제를 지적하였다.

<대화>와 <단절>은 상반되는 주제를 나타내고 있다. 본인은 조각을 나눠 따로따로 전시하는 방식 외에 새로운 방법을 시도하였다.

렌티큘러 프린팅 기법[도판18]을 사용해 보았는데 관객이 보는 시각에 따라 변하는 이미지효과를 이용한 것이다. 각기 다른 주제를 가진 두 가지의 이미지가 타인의 시선에 따라 달라지는 현상은 작품의 주제를 전달하는 데 매우 적합하였다.

본인의 작업은 하나의 작품으로 개별 주제를 표현하는 것뿐만 아니라 큰 주제 안에서 작품들을 제작하기도 하였다. 이와 같은 연작 형식의 작품들은 한 장소에 전시가 되어야 본인의 제작 의도를 전할 수 있었다. 따라서 전시는 본인의 작품 제작 과정에서 매우 중요한 부분을 차지하며, 주제의 올바른 전달을 위해서 작품의 순서와 간격을 철저히 지켜왔다. 이는 작품 구상 단계에서부터 계획하는 것이며, 전시 공간과 전시의 목적 등을 항상 고려하여 구상하였다.

V. 맺음말

본 논문은 동화적 모티브를 바탕으로 공감의 메시지를 전한 본인의 작업을 고찰한 연구이다. 공감의 대상은 우리 시대에 만연한 불안 심리이며 이에 대한 관심과 관찰이 제작의 동기이다. 작품의 소재는 주로 동화적 모티브에서 차용하였는데, 본 논문에서는 풍부한 정서가 담긴 환상성, 스토리를 강조하는 산문적·서사적 표현, 상상력을 확장시키는 상징과 은유를 통한 주제개념의 시각적 구현으로 정의하였다. 따라서 본 논문은 동화적 모티브가 초창기의 '음유동자' 연작에서부터 최근 '증후군' 연작에 이르기까지 전반의 작업을 어떻게 관통하고 있는지를 구체적으로 살펴본 연구라고도 할 수 있다.

동화란 어린 아이들에게 자연스럽게 인간의 동경, 꿈 등을 접하게 하고 환상 세계 속에 있는 기쁨, 희망, 용기, 두려움 등을 간접적으로 경험하게 하는 문학이다. 좋은 동화가 어른—각자의 자리에서 성실히 역할을 수행하고 소외될까, 뒤처질까 불안해하며 살아가는 우리 시대의 개인들—에게도 즐거움과 경이로움, 감동을 주듯이 본인의 작품도 그들의 현실 생활에 긍정적인 변화를 가져다 줄 수 있는 환상적인 체험을 선사해주고자 하였다.

이미 만성화되어 개인의 삶과 사회에 만연해 있는 불안 심리는 공감을 통해 해소할 수 있다고 믿는다. 타인의 감정이나 기분을 자신의 경험처럼 느끼는 행위인 공감은 타인이 불안하고 소외되어 있을 때, 두려움을 느끼고 혼란에 빠져 있을 때 그들에게 희망과 갈등 해소의 실마리를 제공한다. 이미 살펴본바와 같이 오늘날 우리는 병리학적으로 설명이 불확실한 징후 및 증상에 대하여 증후군이라는 이름으로 불러주었다. 이것은 유사한 이상증상이 여럿 있어왔음을 밝혀주는 것으로써 증상을 가진 이를 이해하기 위해, 또 궁극적인 치료를 위해 노력하고 있다는 것을 보여준다. 본인은 증후군으로의 명명자체가 상대에 대한 관심이며 공감의 시작이라고 이해하였다.

따라서 불안 심리에 대한 공감 표현으로써 작품을 제작하고 교감을 시도하는 것 역시 치유의 가능성을 내포한다고 할 수 있다. 깊은 공감이란 한 개인이 다른 개인에게 제공할 수 있는 가장 소중한 선물과도 같은 것이기 때문이다.

본인의 작업은 우리 시대를 사는 개인들(본인을 포함하여)에 대한 관심과 관찰에서 시작되었다. 그리고 공감의 표현을 위한 형식으로 동화적 모티브를 차용하였다. 그러므로 본인의 제작 의도는 작품의 해석이 원활해질 때 비로소 온전히 전하여지게 된다. 잘 알려진 동화의 스토리나 등장하는 인물들은 위와 같은 의도에 매우 잘 부합하였다.

때에 따라서는 동화적인 이미지로 작품을 제작해 시각적인 친숙함을 차용하였다. 이는 작품에 숨겨놓은 이야기를 해석하기 이전에 작품을 보는 이들로 하여금 접근을 용이하게 만드는 효과가 있다. 아울러 표현에서의 친숙함을 위해서도 맑고 선명한 색상으로 화면을 채우기 위해 노력하였다. 비단이라는 소재는 본인의 제작 목적의 수단으로서 적합하였다. 이에 본인은 비단에 채색이라는 기법을 주요 표현방식으로 삼았다.

본 논문에서의 주된 연구는 현재의 작업을 기준으로 하여, 이전의 작업을 거슬러 오르며 일맥상통하는 형식을 탐구하는 과정이었다. 이 과정에서 동화적 모티브의 활용이라는 형식을 구체화 하였고, 불안 심리에 대한 관심과 공감의 표현이라는 내용으로 정의되는 것을 알게 되었다. 뿐만 아니라 제작 과정에서 겪게 되는 시행착오에 대한 기록이 기법의 활용 및 변화에 영향을 주었고, 모호하였던 주제의식이 분명해지는 등의 소기의 성과도 얻을 수 있었다. 무엇보다 가장 큰 소득은 본고의 연구 과정에서 목도한 여러 가지의 한계점이다. 그 가운데서도 본인이 생각하기에 당연하다 여긴 상징과 의도가 왜곡되어 다르게 전달되는 것은 당면한 과제이다. 이 또한 상대를 이해하려는 노력과 이에 대한 공감으로부터 시작해야 할 것이다.

이상 본인은 본 논문을 통해 '동화적 모티브를 차용한 불안 심리

의 공감 표현'에 대해 논하였다. 그리고 같은 주제로 제작된 본인의 작업을 분석하고 정리하였다. 이와 같은 일련의 작업에 대한 총괄적인 연구는 본인의 작품세계를 더욱 확고히 하는 계기가 되었다. 또 공감 표현으로써 동화적 모티브의 차용으로 향후 작업에 있어서의 발전 가능성도 확인 할 수 있었다. 이에 본인은 본 논문을 바탕으로 앞으로 변화와 발전에 대하여 심도 있게 고찰해야 한다는 것을 잊지 말아야 할 것이다.

참 고 문 헌

1. 단행본

김혜숙 외,『인간관계론』, 양서원, 2001.

리처드 윈터, 김동규 역,『지친 완벽주의자를 위하여』, 한국기독학생회출판부, 2007.

박미리,『연극치료의 이해 - 수용과 전망』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 2012.

박민근,『나는 내 상처가 제일 아프다』, 레드박스, 2000.

박완용,『한국 채색화 기법』, 재원, 2002.

석용원,『아동문학원론』, 학연사, 1994.

숀 호머, 김서영 역,『라캉읽기』, 은행나무, 2006.

이동렬,『동화 창작의 실제』, 국학자료원, 2003.

이봉일,『문학과 정신분석』, 국학자료원, 2009.

이재철,『아동문학의 이론』, 형설출판사, 1994.

이필기,『조선왕실의 미술문화』, 대원사, 2005.

정종미,『우리 그림의 색과 칠: 한국화의 재료와 기법』, 학고재, 2001.

조대현,『아동문학창작론』, 학연사, 1999.

조용진,『채색화 기법』, 미진사, 1992.

지그문트 프로이트, 황보석 역,『억압, 증후 그리고 불안』, 열린책들, 1997.

하계훈,『양주시립미술창작스튜디오 2014 입주작가비평집』, 양주시립장욱진미술관, 2014.

2. 학술논문

김경호, 「결핍과 치유: 관계성에 대한 성찰」, 『인문과학연구』 제28권, 강원대학교 인문과학연구소, 2011, pp.337-359.

김난예, 「공감과 공감 결핍 치유를 위한 기독교 교육」, 『기독교교육논총』 제33호, 한국기독교교육학회, 2013, pp.91-119.

김동윤, 「판타스틱(환상성) 소고小考」, 『동화와 번역』 제3권 1호, 건국대학교 동화와번역연구소, 2002, pp.75-95.

김용철, 「오카쿠라 텐신과 일본미술사의 성립」, 『日本思想』 제7권, 한국일본사상사학회, 2004, pp.177-197.

김은정, 원호택, 「대인 불안의 모델들: 개관」, 『심리과학』 제6권 2호, 서울대학교 사회과학대학 심리과학연구소, 1997, pp.109-130.

김정호, 조용래, 이민규, 「사회불안과 우울의 자기개념에 대한 비교」, 『한국심리학회지: 임상』 제19권 1호, 한국심리학회, 2000, pp.1-15.

김청자, 「불안의 심리학적 원인과 치료대책」, 『교육연구』 제14권, 상명대학교 교육문제연구소, 1996, pp.67-95.

다카시나 에리카, 김정민 역, 「구로다 세이키의 오카쿠라 덴신상: <知, 感, 情>의 주제와 성립에 관하여」, 『미술사논단』 제20호, 한국미술연구소, 2005, pp.225-251.

뤽 브리송, 김유석 역, 「플라톤에게서 신화의 역할과 고대에서 그 역할의 확장」, 『인간 환경 미래』 제5권, 인제대학교 인간환경미래연구원, 2010, pp.159-194.

박은경, 「조선 전기 불화의 서사적 표현, 佛敎說話圖」, 『미술사논단』 제21호, 한국미술연구소, 2005, pp.137-170.

박희병, 「이인상 <검선도>의 재해석」, 『국문학연구』 제26호, 국문학회, 2012, pp.33-55.

송희경, 「北宋 六賢과 조선후기의 聖賢故事帖」, 『東洋古典硏究』 제47호, 東洋古典學會, 2012, pp.141-173.

장진성, 「이인상의 서얼의식-국립박물관소장 <검선도>를 중심으로」, 『미술사와 시각문화』 1호, 미술사와 시각문화학회, 2002, pp.40-69.
조인수, 「정선의 <謙齋畵> 화첩 중 고사인물을 주제로 한 그림」, 『단호문화연구』 제13호, 용인대학교 전통문화연구소, 2010, pp.108-131.
최웅용, 「불안에 대한 불안-불안장애 진단에 있어서의 새로운 시각」, 『사회과학연구』 제9권 2호, 대구대학교 사회과학연구소, 2001, pp.379-391.
최정화, 「현대인의 마음 문제로서 불안의 진단과 치유에 관한 소고」, 『원불교사상과 종교문화』 제64권, 원광대학교 원불교사상연구원, 2015, pp.35-66.

3. 학위논문

권태희, 「사회불안에 영향을 미치는 완벽주의에 대한 고찰과 성경적 상담」, 총신대학교 석사학위 논문, 2012.
김경미, 「카프카의 작품에 나타난 동화적 모티브」, 동국대학교 석사학위 논문, 2004.
서영란, 「채색화 반수처리기법 연구」, 고려대학교 석사학위 논문, 2006.
송영림, 「동화 치료의 효용성에 관한 연구」, 건국대학교 석사학위 논문, 2010.
신중용, 「道釋人物畵에 관한 硏究-조선시대 후기를 중심으로」, 홍익대학교 석사학위 논문, 2006.
유홍준, 「능호관 이인상의 생애와 예술」, 홍익대학교 석사학위 논문, 1983.
이유미, 「특성불안과 내면화된 수치심의 관계에서 자기자비심의 조

절효과: 외상경험의 유무에 따라서」, 이화여자대학교 석사학위 논문, 2013.
장수민, 「동화의 도깨비 인물 연구」, 건국대학교 석사학위 논문, 2011.
최상은, 「환상동화와 사실동화에 대한 남, 여 유아의 언어반응」, 경희대학교 석사학위 논문, 2007.

4. 간행물, 기타

선승혜, 「그림 에세이: 예술, 아이들의 불안한 마음 보듬다」, 『문화일보』(2015. 8. 2 기사).

참고도판목록

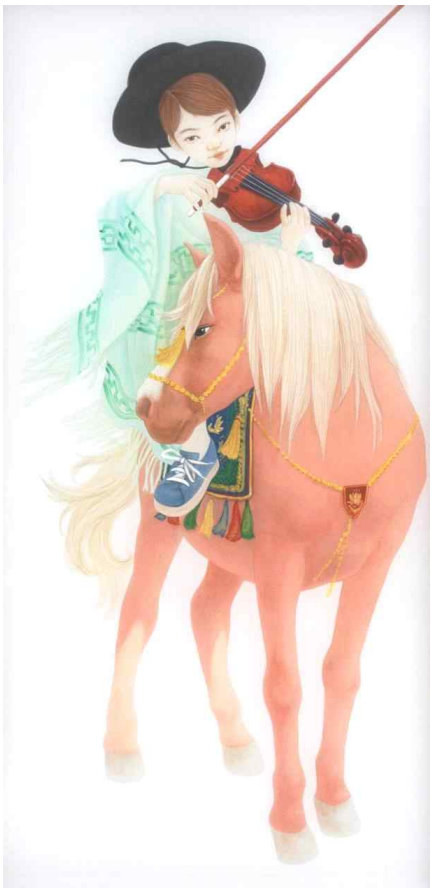
[도 판 1] <우리시대의 동화(신화읽기)>(부분).
[도 판 2] 이인상, ＜검선도(劍仙圖)＞, 종이에 담채, 96.7×61.8㎝, 1654년 이후, 국립중앙박물관 소장.
[도 판 3] 구로다 세이키, <지,감,정>, 캔버스에 유채, 1899년, 구로다 기념관 소장.
[도 판 4] <이상감각異常感覺>, 전시전경(노암 갤러리, 2014).
[도 판 5] <이상감각異常感覺>(부분).
[도 판 6] <이상감각異常感覺>(부분).
[도 판 7] '증후군' 제작 과정. 하도, 전사, 배채.
[도 판 8] 아교의 농도(표).
[도 판 9] 【작품20】 <나의 파랑새>(부분).
[도판10] 【작품18】,【작품20】 번지기 과정.
[도판11] 【작품19】,【작품27】 번지기 과정.
[도판12] 【작품27】 흘리기 과정.
[도판13] <라만차의 신사들>, 전시전경(갤러리 엘르, 2015).
[도판14] '증후군', 전시전경(갤러리 엘르, 2016).
[도판15] '오즈의 사다리', 전시전경(갤러리 777, 2016).
[도판16] '이상감각', 전시전경(노암 갤러리, 2014).
[도판17] <대화>, 전시전경(갤러리 777, 2016).
[도판18] <대화를 위한 자리>, 전시전경(서울예술치유허브, 2017).

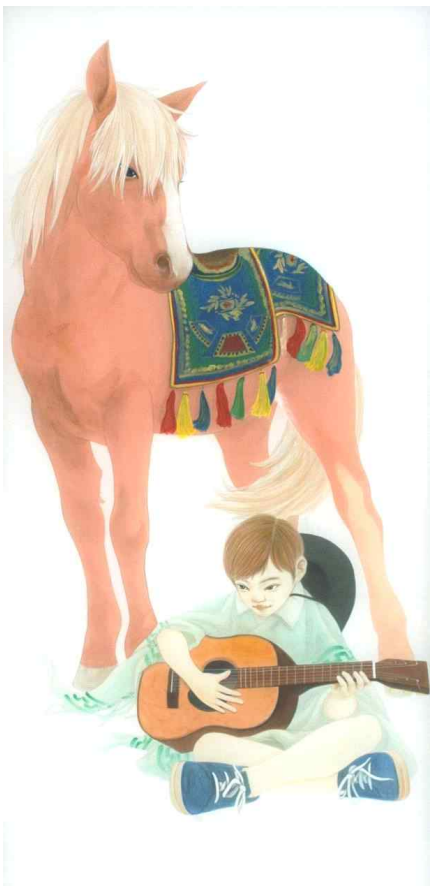
연구작품목록

【작품1】 <음유동자(유혹하는 현)>, 비단에 채색, 172×93cm, 2008.
【작품2】 <음유동자(유혹하는 현)>, 비단에 채색, 172×93cm, 2008.
【작품3】 <아, 오시기만을 기다렸어요!>, 비단에 채색, 140X100cm, 2010.
【작품4】 <환영>, 비단에 채색, 130X140cm, 2010.
【작품5】 <길채비>, 140X100, 비단에 채색, 2010.
【작품6】 <백합 속의 환상>, 140X100, 비단에 채색, 2010.
【작품7】 <서낭당 I>, 130x140cm, 비단에 채색, 2013.
【작품8】 <격고擊鼓(북을 치다)>, 비단에 채색, 110x85cm, 2013.
【작품9】 <우리 시대의 동화(화양연화)>, 장지에 채색, 193×360cm, 2014.
【작품10】 <라만차의 신사들(지식)>, 비단에 채색, 73×60cm, 2015.
【작품11】 <라만차의 신사들(도덕적 의무)>, 비단에 채색, 73×60cm, 2015.
【작품12】 <라만차의 신사들(자유)>, 비단에 채색, 73×60cm, 2015.
【작품13】 <파리넬리(Farinelli)> 비단에 채색, 70×53cm, 2013.
【작품14】 <피노키오(Pinocchio)>, 비단에 채색, 75×50cm, 2013.
【작품15】 <사다리 위에 신사 I>, 장지에 채색, 145x112cm, 2014.
【작품16】 <사다리 위에 신사 II>, 장지에 채색, 145x112cm, 2014.
【작품17】 <가시와 상처>, 비단에 채색, 130×90cm, 2016.
【작품18】 <바로 지금>, 비단에 채색, 130×90cm, 2016.
【작품19】 <번 아웃 증후군>, 비단에 채색, 80×80cm, 2015.
【작품20】 <나의 파랑새>, 비단에 채색, 90×120cm, 2016.
【작품21】 <오즈의 도로시>, 비단에 채색, 90×72cm, 2015.
【작품22】 <오즈의 양철나무꾼>, 비단에 채색, 90×72cm, 2015.
【작품23】 <오즈의 사다리(향수)>, 비단에 채색, 90×72cm, 2015.
【작품24】 <오즈의 사다리(무지)>, 비단에 채색, 90×72cm, 2015.
【작품25】 <오즈의 사다리(무관심)>, 비단에 채색, 90×72cm, 2015.
【작품26】 <오즈의 사다리(두려움)>, 비단에 채색, 90×72cm, 2015.

【작품27】 <피노키오 증후군>, 비단에 채색, 120×80cm, 2015.
【작품28】 <민모션 증후군>, 비단에 채색, 90×50cm, 2015.
【작품29】 <피터 팬 증후군>, 비단에 채색, 90×50cm, 2015.
【작품30】 <햄릿증후군>, 비단에 채색, 90×50cm, 2015.
【작품31】 <우리 시대의 동화_단절>, 장지에 채색, 194x260cm, 2014.

연구작품도판





【작품1】【작품2】<음유동자(유혹하는 현)>,
비단에 채색, 각 172X93cm, 2008.

【작품3】<아, 오시기만을 기다렸어요!>,
비단에 채색, 140X100cm, 2010.

【작품4】<환영>,
비단에 채색, 130X140cm, 2010.

【작품5】<길채비>,
140X100, 비단에 채색, 2010.

【작품6】 <백합 속의 환상>,
140X100, 비단에 채색, 2010.

【작품7】<서낭당 I>, 130x140cm, 비단에 채색, 2013.

【작품8】<격고擊鼓(북을 치다)>, 비단에 채색, 110x85cm, 2013.

【작품9】<우리 시대의 동화(화양연화)>, 장지에 채색, 193×360cm, 2014.

【작품10】<라만챠의 신사들(지식)>, 비단에 채색, 73×60cm, 2015.

【작품11】<라만차의 신사들(도덕적 의무)>, 비단에 채색, 73×60cm, 2015.

【작품12】<라만차의 신사들(자유)>, 비단에 채색, 73×60cm, 2015.

【작품13】<파리넬리(Farinelli)>, 비단에 채색, 70×53cm, 2013.

【작품14】<피노키오(Pinocchio)>, 비단에 채색, 75×50cm, 2013.

【작품15】<사다리 위에 신사 I>, 장지에 채색, 145x112cm, 2014.

【작품16】<사다리 위에 신사 II>, 장지에 채색, 145x112cm, 2014.

【작품17】 <가시와 상처>,
비단에 채색, 130×90cm, 2016.

【작품18】 <바로 지금>,
비단에 채색, 130×90cm, 2016.

【작품19】 <번 아웃 증후군>,
비단에 채색, 80×80cm, 2015.

【작품20】 <나의 파랑새>,
비단에 채색, 90×120cm, 2016.

【작품21】<오즈의 도로시>,
비단에 채색, 90×72cm, 2015.

【작품22】<오즈의 양철나무꾼>,
비단에 채색, 90×72cm, 2015.

【작품23-26】<오즈의 사다리(향수, 무지, 무관심, 두려움)>,
비단에 채색, 각 90×72cm, 2015.

【작품27】 <피노키오 증후군>,
비단에 채색, 120×80cm, 2015.

【작품28-30】 <민모션 증후군>, <피터 팬 증후군>, <햄릿증후군>, 비단에 채색, 각 90×50cm, 2015.

【작품31】 <우리 시대의 동화_단절>, 장지에 채색, 194x260cm, 2014.

ABSTRACT

This study clarifies the inspiration for my creations from 2008 through 2016 that borrowed the fairytale motifs and their social and theoretical backgrounds in the production process and analyzes their formative characteristics from various perspectives.

The fairytale characteristics of my work refer to the visualization of main concepts through fantasy, epic, symbols and metaphor which have been applied repetitively and constantly since the early years of my creations. As fairytales draw young readers' intuitive attention with stories and characters easy to grasp, artworks that conjure up images of the fairytale evoke intuitive responses of viewers. Also, as a good fairy tale does, my works is to expand the infinity of dreams and imagination to make positive changes in real life as well as to touch the hearts of many to bring energy to their lives with miraculous and wondrous stories.

Fairytale motifs in my works is to expression of understanding and empathy for individuals with depression and anxiety today. Understanding and empathy toward the others are the highest and most noble forms of respect that can comfort and heal others. In this context, my work can defined as the output of my attention on individuals with depression and anxiety today. The main point of this paper is to illustrate how the expression of empathy through artistic creations is realized by the fairy tale motifs applied.

This study consists of five chapters: 'Chapter I: Introduction,' 'Chapter II: Borrowing fairy tale motifs for empathy,' 'Chapter III:

Expression of empathy for anxiety with a cause,' 'Chapter IV: Use and exhibition of silk coloring method,' and 'Chapter V: Conclusion.'

In the introduction chapter, It is discussed that the complicated and fierce competition today brought anxiety in both public and private level. It also mentioned the need to use fairytale motifs in my work created to express empathy for anxiety. It also clarified the purpose of artistic production and mentioned that it was a study of methodological use. Chapter II studied how the fairy tale motifs were realized in my work as an expression of empathy. For this purpose, the fairy tale motifs borrowed for the artistic creations were defined. I also comparatively analyzed the earlier series of 'Concerto' and 'The Fairytale of Our Time' with the previous work created within the fairytale motif.

Chapter III introduced the creations that highlighted the individual anxiety today based on the work since 2013. It also examined how individual anxiety, fear, and social authority are expressed through the fairy tale methodology of symbolism and metaphors. I thought that individual fear and anxiety comes from the process of fulfilling one's role and keeping up with the social demands. This chapter is divided into three sections and Section 1 discusses the concept and cause of anxiety. Section 2 discusses my work in terms of anxiety evoked by external stimulation and empathy with it. Finally, Section 3 studied my personal work in regards to internal anxiety and empathy with it.

Chapter IV discusses for each section the expression methods and exhibitions used for the fairy tale fantasy of the artworks discussed above and effective expression of conceptualized objects. I particularly focused on the change of methods attempted to

express anxiety along with the traditional painting methods. Chapter V summarized the discussions and discussed the findings. It also discussed the results and implications and suggested a direction for future studies. I systemized the theoretical foundation of my work and organized the overall process of creation as a foundation to develop my artistic capacity.

Keywords: Fairytale motifs, Fantasy, Anxiety, Empathy, Remedy, Silk coloring
Student ID: 2011-21330