

엘리자베스 머레이 작품에 나타난 '바이오 형상성'에 관한 문제

박 지 숙*

- I. 서 론
- II. '바이오 형상성'에 관한 예비적 검토
 - 1. '바이오 형상성'의 개념
 - 2. '바이오 형상성'의 제 경향
- III. 엘리자베스 머레이 작품의 형상성
 - 1. 생물형태의 미완결성
 - 2. 나선형의 이미지
 - 3. 유기체와 추상충동
- IV. 형상화 절차의 분석
 - 1. 항해하는 아기 (Sail Baby)
 - 2. 그녀의 이야기 (Her Story)
- V. 결 론

I. 서 론

20세기 후기 미술은 전기의 이성 중심주의, 합리주의가 초래한 사회, 문화 전반의 경직된 제 국면과 대결하면서 새로운 입지를 마련하려는 경향을 보여 주었다. 이러한 움직임은 특히 회화에서도 예외가 아니었다. 후기 시대의 많은 화가들이 이성 비판과 자연 친화를 작품에 담아내고자 한 것이 그 한 예라 할 수 있다. 그 중에서 가장 구체적이고 두드러진 움직임의 하나가 바로 '생명에 대한 추구'라 할 수 있다.

'생명'을 추구하는 작가들은, 한편으로는 물질문명과 과학기술이나 이성중심주의에 대해 노골적으로 비판하는 작품을 제작했으며, 다른 한편으로는 자연의 내적 구조를 탐구하거나, 인간 무의식과 상상의 세계를 탐색함으로써 작품에 있

* 서양화가, 미술학 박사, 홍익대학교 미술대학 회화과 겸임교수.

어서 유기적 생명을 복원하는데 지대한 관심을 기울였다. 이들은 공통적으로 생명이 지니는 변화와 역동성 그리고 비정형성과 같은 속성들에 주목했으며 이를 작품으로 형상화하는데 심혈을 기울인 바 있다.

예술에 있어서 생명이 있는 형식은 그 안에 유기적으로 구성된 요소들이 독립적인 부분들이 아니라 상호 관련적, 상호 의존적인 관계에 들어서게 된다. 곧, 예술작품은 살아있는 생물체처럼 변화와 발전, 성장 등 살아있는 형식과 인간 감정을 전하는 데에 이르기까지 유기적인 구조와 형식 즉, 유기적인 생명감을 갖게 되며, 이렇듯이 생명이라고 부르는 역동적 기능을 구성하는 총체적인 생명체의 모든 특성과 함께 인간이 만든 조형 이미지는 상호 유기적 질서를 가질 때 비로소 통일된 구조로 나타나게 되며, 이럴 때에 유기적인 생명감이 표현된다. 생명을 우주의 가장 강력한 창조의 힘이라 하여 세계의 전체적 비전(vision) 중 최고의 가치로 인정한 베르그송(Henri Bergson)은 만유의 궁극적인 존재 설명 근거를 생명의 약동에서 찾으면서 생명의 긍정을 하였다. 베르그송은 지속 혹은 변화라는 것을 끊임없는 정신적 창조라는 의미로 이해하며, 이는 생명적인 것, 우주적인 것에 관해서도 성립한다고 파악한다. 그러므로 우리들의 내적 삶은, 그리고 일반적으로 생명이란, 실재적 지속이며, 실재는 역동적으로 자신을 드러내 보이는 것이라고 할 수 있다.¹⁾

자연의 변화무쌍한 현상들을 볼 때 막연히 느끼는 아름다움은 바로 살아있음의 생동감에서 기인한 것이다. 고정되어 있다는 것은 정지되어 있음이요, 곧 죽은 상태를 보고 아름다움을 느낄 수는 없다. 생명체가 갖는 살아있음과 지속적인 변화의 속성이 '바이오 형상성'의 중요한 모티브이다.²⁾ 이렇듯 자연체로부터 조형적 채택을 하는 바이오 형상 아트(Biomorphic Art)는 생명체의 속성인 성장과 소멸의 과정을 표현한다. 이러한 성향은 유기적인 형태를 강조하고, 그 이미지 속에 개인적인 경험을 표현하는 엘리자베스 머레이(Elizabeth Murray)의 작품에서 찾아 볼 수 있다.

특히, 나선형의 변형 캔버스를 사용하는 엘리자베스 머레이는 자연형상, 예컨대 동물과 식물, 그리고 인간의 구체적인 형상을 다룸으로써 조형성을 추구하는 '바이오 형상성'을 모색한 대표적 작가로 평가되고 있다. 본 연구는 이러한 배경

1) F. Gregoire(1969), *Les grands problèmes métaphysiques*, 김형효 역(삼성 문화문고, 1974). p. 115.

2) Ibid., p. 63.

에서 활동한 엘리자베스 머레이가 구체적으로 어떠한 연원에서 바이오 형상의 이미지를 제기했고 어떠한 특화 된 동기를 만나 이것들을 작품으로 형상화하였는지를 다루고자 한다.

이를 위해 본고는 다음의 방법과 절차를 통해 '바이오 형상성'에 관한 문제를 논하고자 한다. 먼저 2장에서는 '바이오 형상성'에 관한 예비적 검토로 기본개념과 20세기 후기의 회화에 있어서 자율적인 이미지를 지닌 생물형태적 형상이 압축된 바이오 형상성을 지닌 작품들의 제 경향들을 살피고, 3장에서는 엘리자베스 머레이의 작품을 구체적으로 언급한다. 여기서는 작품에 나타난 이미지들을 생물형태의 미완결성, 나선형의 이미지, 유기체와 추상충동으로 분류하여 그 형상성들을 분석한다. 다음으로 4장에서는 '바이오 형상성'이 두드러지게 나타나는 두 작품, 항해하는 아기(Sail Baby)와 그녀의 이야기(Her Story)의 형상화 절차와 작품에 나타난 이미지들을 검증 할 것이다.

결론적으로 연구자는 일반적으로 이미지의 복원은 1970년대 미니멀리즘으로 대표되는 모더니즘 미술의 퇴조와 더불어 이루어지기 시작하였고 그 후 80년대 포스트모더니즘의 발흥과 때를 같이하여 후기 회화의 핵심적인 과제로 자리잡게 되었다. 여기에는 80년대를 전후하여 '바이오 형상성'을 다룬 작가들이 '이미지 복원' 내지는 '스튜디오 페인팅으로 복귀' 함으로써 일익을 담당했을 것이라는 추정이 가능하다. 이 가운데 특히 엘리자베스 머레이(Elizabeth Murray)의 역할이 크게 부각되었던 것으로 생각되는 바, 특히 이에 대한 연구는 20세기 후기 회화에 있어서 간과해서는 안될 중요한 영역이라는 것을 주장하고자 할 것이다.

II. '바이오 형상성'에 관한 예비적 검토

1. '바이오 형상성'의 개념

예술은 자연의 모방이 아니라 자연을 해석하고 자연이 갖는 미를 표현하는 조형적, 예술적 수단으로 개개의 자연에서 볼 수 있는 것보다 승화된 새로운 미에서 그 완성을 초래한다. 끊임없는 변화와 복잡하면서도 정돈된 질서가 내재된 자연섭리는 예술창조 활동에 무한한 소재를 제공하고 있으며 자연현상으로부터의 조형적 채택은 인간의 표현의지와 미의식에 따라 여러 가지 방법과 양식으로 표현되어져 왔다.

20세기 후기는 특히, 자연에 대한 새로운 탐구와 자연의 생명력에 대한 관심이 촉발되었고 이러한 성향은 유기적인 형태와 그 형태 속에 압축된 풍부한 감정의 개인적인 경험을 표현 양식으로 탐구하고자 하는 유기 이미지 회화가 생성되었다. 이러한 유기 이미지의 유형을 “바이오 형상성”이라 지칭한다.

‘바이오 형상성’이란 생물 형태의 애매모호한 미완결적 형상을 지칭하는 말이다. 따라서 그것은 등그스름한 윤곽선을 지니며, 비정형, 비대칭적인 타원형이나 곡선이 강조된 자유로운 형상이다. 이 용어를 미술에 처음 도입한 인물은 평론가 로렌스 알로웨이(Lawrence Alloway)다. 그는 자연의 생명감을 표현하려는 의도에서 자율적인 형태를 보여주는 작품들을 제작했던 작가들의 작품 경향을, 주로 작품 형식을 기하학적인 기반에서 찾으려고 했던 구성주의와 대비시켜 생물 형태적 예술(Biomorphic Art)이라고 지칭했다. 그에 따르면 바이오(Bio)는 생명, 생기있는 현상, 생물기관 등에 연관된 복합형을 의미하며, 형상성(morphism)은 한 기관 또는 부분의 형태 및 구조가 집합적으로 이루어진 복합적 형태이다.

실제로 미술사에는 이처럼 바이오 형상성을 지닌 작품들이 수 없이 많다. 이러한 바이오 형상성을 보여주는 작가로 안토니 가우디, 장 아르프, 파울 클레, 호안 미로, 앙드레 마송, 이철 고르키 등이 있다. 이들은 자연물이나 인체의 표면 또는 기타의 3차원적인 외형을 그대로 모방하는 것이 아니라 오히려 그 외형의 내부에 흐르고 있는 유기적인 조직의 원리와 힘을 추출하여 이를 형상화하고자 시도했고, 그 결과 바이오 형상성을 얻게 되었다. 이러한 이미지들을 유기체의 성장과 소멸의 과정에 내재하는 리듬을 지니면서도 항구적인 면을 보여주는 생명적 형식이다. 생성은 생명체의 가장 기본적인 속성이며 모든 생명체는 유기체적 과정을 갖는다. 동양적 자연관은 유기체의 탄생과 소멸을 스스로 발생하는 생명이 변화하는 과정 속에서 파악한다. 따라서 우주는 완결되고 정적인 구조가 아닌, 성장하고 변화하는 동적인 과정이며, 구성요소들이 내적으로 상호 연결되어 있는 하나의 연속체로 이해되는 것이다. 즉, 사물의 생성, 사멸의 원인을 자연 밖에서 찾지 않으며, 인간을 포함한 모든 만물의 존재 원리와 상호작용이 각기 스스로 존재하며 변화해 가는 과정 전체의 모습으로 자연을 인식한다는 뜻이다. 이것은 곧, 생명적 자연관이다. 존재의 본질을 하나의 동적인 총체로서 이해하며, 그리고 끊임없이 생성하고 변화하는 우주, 자연, 그리고 그 일부로써 자신을 이해해야 한다. “형태는 곧 하나의 생명체이다.”³⁾라는 말과 같이 형태는 그 자체가 생명이 있는 생명체라 할 수 있다. 그러나 모든 형태에 생명력이 있는 것은 아니며, 자율적인 이미지를 지닌 형태만이 유기적인 생명력을 갖는다.

이러한 유기적 상관성의 개념은 예술이라고 하는 것이 마치 우주광선 속에서 생성되는 에너지를 흡수하는 세포와도 같이 점진적으로 성장해 나가는 것으로서 인간이 속해 있는 이 우주와 인간 자신을 보다 더 속속들이 파악하고 이해하는 섬세한 기관의 역할을 하고 있다는 사실을 깨닫게 해준다. 이러한 깨달음을 조형화하는 과정에 있어서 필수적인 매카니즘으로 작용하는 것이라는 점을 알 수 있다. 또한 그것은 현미경으로 드러나는 생명의 기초형태들과 관련된다.

2. '바이오 형상성'의 제 경향

20세기 후기 회화에 있어서도 많은 작가들이 바이오 형상성을 보여주는 작품을 제작했다. 자율적 이미지를 지닌 유기적인 형태와 그 속에 압축된 감정의 표현이 생물 형태의 미완결적 형상을 창출한다. 이러한 경향은 '미니멀리스트들'이나 '네오지오(Neo Geo)' 경향의 작가들이 다루는 기하학적, 즉 무기적인 이미지와 대조되는 경향이다. 그 대표적인 작가들로는 엘리자베스 머레이(Elizabeth Murry), 데이비드 워즈나로위츠(David Wojnarowicz), 프랭크 스텔라(Frank Stella), 루이스 부르주아(Luise Bourgeois), 에바 헤세(Eva Hesse) 등이 있다.

데이비드 워즈나로위츠(David Wojnarowicz)는 문화사적 병폐를 고발하고자 하는 사회성을 이입시키기 위한 수단으로서 하나의 화면에 여러 가지의 색션화된 장면을 연출시켜 놓는다. 작품 〈Water〉(그림 1)의 장면은 파편화되고 이질적이며 은유적이고 상징적인 현대인의 일면을 여과 없이 표현하고 있다. 그 장면



그림 1. 〈Water〉, 데이비드 워즈나로위츠, 1967.

중에는 성(性)의 정체성을 문제시한 동성애 장면이라든가 미시적인 생물학적 세계로서 개구리나 악어잡이, 정충의 나들이 등이 오버랩되거나 병치되어 유기적인 성향이 강하게 드러난다.⁴⁾

프랭크 스텔라(Frank Stella)는 1984년부터 1987년 동안 〈원추와 원기둥 시리즈〉에서 다양한 규격과 크기로서 원추와

3) 이일, 「조형형태론」, 『홍익논집』(홍익대학교 출판부, 1971), p. 38.

4) Jonathan Fineberg, *Art since 1940* (Laurence King, 2000), p. 406.

원기등을 사용하여 작품을 제작한다. 원추와 원기등은 직선으로 이루어진 그래픽 데이션을 사용하여 입체감을 표현하고 대단히 명료한 이미지를 갖고 있는 것이 특징이다. 이 당시에 그의 그림에 자주 등장하는 사물의 형태는 뱀, 하트 모양 등이다. <순환 시리즈, 1981>는 대단히 규모가 큰 작품으로서 자주 등장하는 이미지는 원반 형태, 곡선 그리드, 그물 모양, 빗물 홈통 모양, 파도 형태 등이 채택되어 사용된다.⁵⁾ 작품 <페르쿠사 (Pergusa)>의 <심장>형태와 같은 것은 바이오 형태의 한 예를 보여주는 것으로서 중앙부분의 자유곡선은 <뱀>이며 그 위에 있는 형태는 <새>이고, <고래>이고, <하트>모양이다. 이러한 이미지의 형태들은 기능적으로 감정을 환기시키는 역할을 하고 다층적인 채색 방식을 통해서 변화를 꾀하고 있다.



그림2. <이국적인 새> 프랭크스텔라
mixed media on magnesium & aluminium, 1989

1970년대 중반에 제작한 <이국적인 새 Exotic Bird> 연작은 이러한 움직임을 대표하는 작품이다. [그림 2]⁶⁾ 1958~60년에 검정과 알루미늄 줄무늬를 이용해 미니멀리즘의 출발을 알렸던 그는 70년대 초반 큐비즘적인 벽 부조화 형식으로 나아감으로써 미니멀리즘을 이탈했다. 이후 그는 비정형, 미 완결적인 회화를 선보이게 된다. 우리는 이를 <이국적인 새 Exotic Bird>가 보여주는 불규칙적인 곡선, 거친 붓 자국, 격렬한 색채, 그리고 '평면성'과는 동떨어진 입체적 형상에서 확인할 수 있다.⁷⁾ 여기서 보면 기하학적인 이미지는 완전히 해체되어 무질서, 우연적인 이미지로 변모했다.

루이즈 부르주아(Louise Bourgeois)의 작품 중 '바이오 형상성'이 무엇보다

5) Barry Schwabsky, "Frank Stella", *Art Magazine*, Vol.8 (Apr, 1991), p. 75.

6) C. Harrison & P. Wood, "The State of Painting", in *Modernism in Dispute: Art since the Forties*, (Yale University Press, 1993), p. 227.

7) Charles Harrison & Paul Wood, *Art since the Forties* (Yale University Press, 1993), p. 227.

도 가장 잘 나타나는 것은 남근 이미지이다. 대리석으로 제작된 <발아 發芽 Germinal>(1967)(그림 3)나 야누스 시리즈 중 <개화(開花)하는 야누스Janus Fleuri>(1968)(그림 4) 와 같은 작품에서 뾰족하고 강직한 형태는 성장의 개념과 아울러 남성적인 것의 생물학적 특성으로 여겨지는 공격성과 폭력성을 드러낸다. 특히 제목인 “야누스”에서 암시하는 바이오 형상성은 부르주아의 예술세계에서 발견되는 주요한 특성이다. 즉 남성과 여성, 인간과 동물, 폭력과 에로틱함, 그리고 내부와 외부라는 양면성이 자주 결합되어 유기이미지로 나타난다.⁸⁾

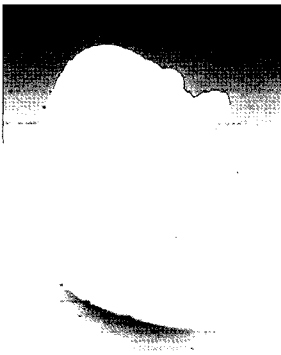


그림 3. <발아 發芽 Germinal>
루이즈 부르주아, 1967.

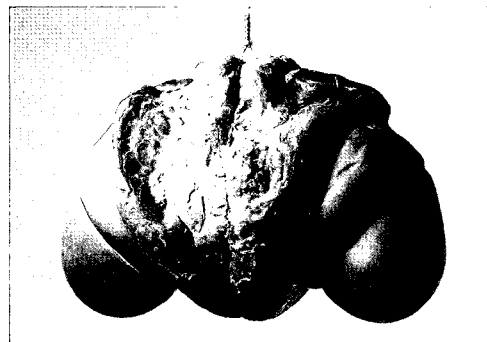


그림 4. <개화(開花)하는 야누스 Janus Fleuri>, 루이즈 부르주아, 1968.

루이즈 부르주아는 70년대 이전부터 이미 성적 관심이 분명히 드러나는 작업을 해 왔다. 그녀의 초기작품에서는 몸 - 가정 - 예술의 연결이 중심 주제였고, 이것은 80년대까지 계속된 <여성 - 집>이라는 연작을 통해 나타나는데, 이 작품을 통해 부르주아는 가정이란 여성미술가에게 있어서 갈등의 장소임을 강조했다. 그녀는 구근같이 생긴 추상적인 모양과 연필로 그린 듯한 형태를 석고부터 라텍스까지 여러 재료를 이용하여, 때로는 음경과 똥 모양이 뒤섞인, 유기적으로 분간할 수 없는 형태로 복제해냈다.

에바 헤세(Eva Hesse)의 작품인 <긴 인생(Long Life)>(그림 5)는 밧줄로 감긴 커다란 비치볼에서 나온



그림 5. <긴 인생 Long Life>,
에바 헤세, 1970.

8) Lucy Lippard, *Eva Hesse: The Circle*, Art in America, (1971. 5), p. 69.

밧줄로 감긴 긴 줄이 바닥을 거쳐 벽에까지 연결되어진 아주 간단한 구조의 작품인데, 속이 텅 비어 있다는 것과 함께 긴 밧줄로 이어지는 형태는 마치 밧줄로 이어지는 자궁을 암시하는 것처럼 보인다. 1960년대에 제작했던 '불규칙적인 사각형이나 포물선, 늘어지고 휘어진 형태나 원과 같은 형태들'⁹⁾로서 서로 대칭을 이루며 접해 있거나 블록 튀어 나와져 있거나 밑으로 축 늘어져 있다. 이러한 이미지들은 바이오 형태적이며 이러한 형태들은 가슴과 유두형태들, 자궁 같고 남근 같은 형태들 그리고 갈비뼈 같은 형태들로 생식기관을 암시하기도 한다.

테리 윈터스(Terry Winters)는 70년대 말 뉴욕에서 관심을 끌기 시작했던 이례적인 추상작가 그룹에서 두각을 나타내었으며 생물학적 추상성이 강한 유기

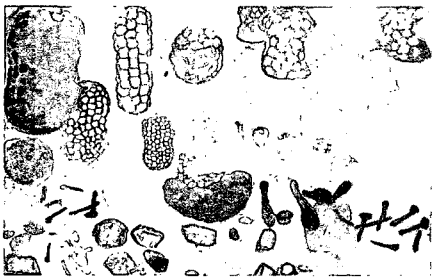


그림 6. 〈Good Government〉, 테리 윈터스, 1984.

이미지의 작품들을 제작하였다. 〈Good Government〉[그림 6]에서 그는 전통 회화 수법에서 쓰이는 콤포지션을 맞추지 않고 그보다는 지속적인 배치를 통해서 일관성을 부여했다. 그 형태는 유기체, 원시세포 등 자연으로부터 추출한 것이다. 그러나 무엇보다도 그는 자연체에 서 조형 요소를 찾으려 했다. 〈Fourteen Etching〉에서 그는 예기치 못한 것들을 병치시켜서 부분들을 미적인 집합체로 만들었다. 같은 방법으로 〈Good Government〉에서는 기이한 구조와 유기 이미지의 형태와 색채, 표면을 나타내고 있다. 리사 필립스(Lisa Phillip)는 그의 페인팅에 대하여 다음과 같이 묘사하고 있다. “매력적이지 못하고 비이성적이다. 그렇지만 그것들은 촉각적이고 감각적이다. 그림 자체가 심리적, 성적으로 자극적인 물질이다.” 이와 같은 형태의 비정형성과 감각적인 관능성은 70년대말 Britain에 모습을 드러낸 추상조각작가들에게서 명백히 찾아볼 수 있다. 그들

중에는 Tony Cragg, Richard Deacon, Bill Woodrow, Anish Kapoor 가 있다.

토니 크래그 (Tony Cragg)가 흥미를 가지고 주조를 뜯 플라스틱 조각들은 다양한 내용을 동시에 담고 있다. 플라스틱 조각들을 모아서 바닥이나 벽에 뿌리는 면에서 볼 때 그는 Carl Andre 같이 어떤 의미로는 물질주의자인데, 이것을 통해 그는 실제 공간과 실제 시간을 강조하고 질서라는 유기적 시스템 안에 개인적

9) 국립현대미술관, 『루이스 부르주아』, 『기억의 조건』(삶과 꿈, 2000), p. 137.

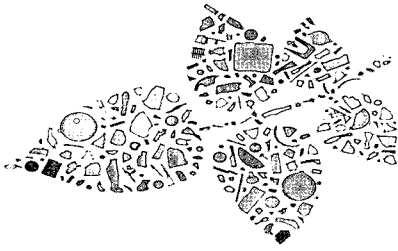


그림 7. 〈Green Leaf〉, 토니 크래그, 1983.

인 요소들을 첨부시키는 것이다. 그러나 Carl Andre 와는 달리 작품 〈Green Leaf〉(그림 7)에서 보면 Tony Cragg는 플라스틱 조각들을 매개물로 사용했고, 그는 자신의 모형도를 색채에 따라서 나열하고, 그 모형도 안에 인식과 해석에 있어서의 또 다른 면을 제시하는 구상적

이고 유기적 형태의 실루엣을 만들었다.

미국의 아티스트인 마틴 푸르이에(Martin Puryear)의 조각은 기이한 것들을 개별적으로 열거시킨다는 면에서 볼 때 영국의 추상화가들, 그 중 Winters와 비슷하다. 그러나 Tony Cragg가 플라스틱을 축적시켜 놓은 것과는 전혀 다르다. 그는 무엇보다도 각각의 오브제의 표면을 다듬고 그 표면의 표현적인 완결성을 유지하고자 하였는데, 그 표면은 자유로우며 유기체적인 형태와는 구별된다. 그는 작가의 자아를 주장하기보다는 즉흥적 유기 이미지의 형태를 만드는 것 자체에 관심을 기울였다. 그 오브제의 물체성은 신체적 경험으로의 회귀를 의미하는 것이었다. 자연과 연관된 신체 내지는 유기적 형태의 물체 표현은 Peryear의 조각에서 중요한 자리를 차지하고 90년대 미술에서도 이러한 관심이 활발할 것으로 예상된다.[그림 8, 9]



그림 8. 〈To Transcend〉, 마틴 푸르이에, 1987.

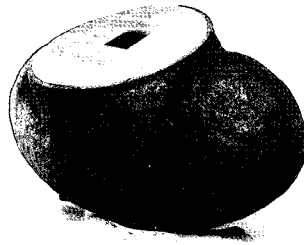


그림 9. 〈Maroon〉, 마틴 푸르이에, 1987.

본 연구자는 이들 가운데 특히 엘리자베스 머레이가 '바이오 형상성'을 가장 극명하게 보여주는 작가라고 생각한다. 따라서 다음 장에서는 머레이 작품의 경향과 성격을 보다 집중적으로 고찰해보려 한다.

III. 엘리자베스 머레이 작품의 형상성

1. 생물형태의 미완결성

엘리자베스 머레이의 예술은 항상 움직임에 관해 묘사하고 있다. 이것은 그녀의 작품의 중심에 있는 신념, 즉 “회화는 본질적으로 하나의 사건이다. 그리고 그것은 관람자의 사고와 느낌을 움직임 속에 위치시키는 형태의 애니메이션이다.”라는 신념과 상통한다. 처음에는 우리가 머레이의 그림 속에서 무엇이 일어나고 있는지를 정확히 알지 못할지 모르나 무엇이 일어나고 있다는 느낌은 부인할 수 없다. 우리는 움직이고 있는 물체와 공간의 감각, 즉 여러 가지 내부적, 외부적 압력을 받고 있는 색깔과 그려진 문자적 형태의 감각에 사로잡힌다. 모든 것은 유동 속에 있으며 보기에 이상하고 추상적이지만 심리적으로 진실한 변화와 변형의 과정을 밟고 있으며, 우리도 그 과정 속에 말려 들어간다.¹⁰⁾

머레이의 그림은 보통 강한 색상과 독창적인 형체에 의하여 지배당한 유혹적인 표면 즉 불규칙한 모양을 띄며 무의식적으로 만들어진 다양한 형태의 캔버스들에 적용된 표면을 제시해준다. 이제 수 년 동안 머레이의 그림들은 괴상하게 비뚤어지고, 또 때로는 서로 겹치거나 췌기를 박아 넣은 듯하거나 공격적으로 앞으로 툭 튀어나온 추가적 형태의 캔버스를 덧붙인 미니 캔버스들 속에 쪼개져 있다. 머레이의 이미지를 문자 그대로 본다는 것은 이러한 삼차원 정보의 포화와 싸우는 것을 의미한다. 공간 속에 그리고 감상자의 머리 속에 들어 있는 지점, 즉 물리적인 것과 시각적인 것이 서로 조화를 이루고 있는 듯한 지점을 찾아내면 곧 그림의 가능한 의미들이 감상자 앞에도 전개되고 감상자로 하여금 물리적이고 시각적인 형체와 그것들이 전하는 이야기가 조화를 이루게 만든다. 머레이의 작품은 절충적이며, 20세기의 주요한 추상적 노력과 관계를 맺고 다른 무엇보다도 철저하게 미국적인 풍자만화의 사랑으로 새로우며 활기차게 태어나 이것들을 아주 이음새가 없는 스타일 속으로 융화시킨다.

머레이는 후양 그리(Juan Gris)의 형(形)을 여러 층(層)으로 쪼개는 수법과 초현실주의자의 깊은 공간 속에 있는 아르프(Jean Arp)의 생물 형태를 결합시킨다. 그리고 전체를 디즈니(W. Disney)의 수법 이상의 것으로써 대담하게 추

10) Roberta Smith, "Mortion Pictures", *Elizabeth Murray : Painting and Drawing* (Abrams, 1987), pp. 8-9.

상표현주의자의 스케일로 다룬다. 이와 같이 스타일을 정교하게 다루는 것과는 대조적으로 자주 등장하는 경향은 놀랍게도 평범하고 가정사적이고 때로는 지나치게 감상적이기도 하다.¹¹⁾ 이러한 사건들은 즉시 나타나는 것이 아니다.

이것들은 거의 언제나 머레이의 신비스러운 제목들, 〈More than you know〉, 〈Can you hear me〉, 〈Her story〉, 〈Yikes〉, 〈Just in time〉, 〈Not Goodbye〉에 의해서 도움을 받는다. 그러나 점차 그녀의 자신에 찬 추상은 일상생활에 윤향유 역할을 하는 사소한 사건들과 사사로운 관계들을 큼직하게 시각적으로 확대해 나타난다. 머레이의 그림 속에 있는 형체들은 뒤죽박죽인 커피 컵과 접시들이거나 내용물을 흘리고 있는 술잔이거나 커다랗게 팽창시킨 화필(畫筆 또는 陰莖)을 잡고 있는 커다란 은유적 형상의 손들이다.

머레이의 작품들은 하나의 나선모양의 의자나 비사실적인 손으로도 만질 수 있는 광선이 주역일 수도 있다. 또는 하나의 막연한 형상의 구름이나 흘쭉한 인체의 흔적이 때로는 한 개의 가구 속 공간을 움직이고 있는 것처럼 보여진다. 작품 속에는 함축된 감정적인 피로움들, 즉 아이들의 불평, 애인들의 말대꾸, 예기치 않은 고백, 이러한 것들이 부지불식간에 튀어나오는 다정한 사람들간의 일상적 감정처럼 많이 나타난다. 그리고 어김없이 단지 가정사적이고 극히 개인적이고 완전히 잠재의식적인 하나의 사건이 우리 눈앞에 격동적으로 나타난다. 머레이가 그리는 그림은 시각적이고 정신적인 것이며 재미있으나 자극적이고, 공격적이나 다층 구조적이고 이해하기 어려운 것이다. 머레이의 업적을 전체적으로 보면 축약하기가 쉽지 않다. 그녀는 많은 부분과 발전적 양상의 감수성을 가지고 있으며 그 감수성은 현대 예술의 풍경 속의 여러 장소에 걸맞지만 어느 곳에도 완전히 안주하지는 않는다.¹²⁾

머레이는 철저한 이야기 작가이며, 적당한 형태를 통해 자신의 주제를 전달하는 것이 전부인 철저한 이야기꾼이다. “잠재의식적인(Subconscious) 것이 당신들이 그리는 것이다.”라고 그녀는 말한다. 많은 훌륭한 신표현주의자들의 예술처럼 머레이의 예술은 최초의 감정들에 관한 예술이며, 때로는 그녀가 묘사하는 형식주의적, 심리적 순간들은 에릭 피슬(Eric Fischl) 또는 프란체스코 클레멘테(Francesco Clemente)의 그림에 담긴 그것들처럼 저돌적이고 특정적이다. 많은 신표현주의자들처럼 그녀도 과거의 예술을 광범위하게 차용해 왔으며, 특

11) Jonathan Fineberg, Ibid., p. 420.

12) 에드워드 루시-스미스, 앞의 책, pp. 314-315.

히 줄리안 슈나벨(Julian Schnabel)처럼 1980년대에 많이 유행한 서로 다른 부분을 조각처럼 붙여서 종합하는 자기 방식을 발전시킨 충실한 형식주의자이며, 서구적인 특성을 가진 미국예술가이다.¹³⁾ 머레이의 작품 속에 있는 인물들은 비남성적 인간의 모습을 띤다. 이들의 유선형태들은 20세기 예술과 미국의 대중 문화 역사의 일부이며 그것들은 다같이 현대적이고 다의적인 것이다. 가장 최근의 훌륭한 작품들에서 머레이는 전통적으로 '여성적인' 것으로 생각되어온 일종의 광기(狂氣)를 다루고 있다. 그녀는 광기가 사회의 성적 분별의 과정이 시작하기 전인 인생의 최초의 2, 3년에 시작된다고 주장한다.

유머와 순수한 감정이입을 낯설게 결합시킴으로서 머레이는 이러한 감정들의 격동을 의도적으로 육체에서 분리시키고 탈젠더화하고 이를 명백히 공간적이고 추상적인 방식으로 처리한다. 본질적으로 머레이는 감정적인 압박을 형식주의적 압박으로 바꾸어서 그것들의 긴박성이 처음에는 형체를, 다음에는 공간을, 그리고 마지막으로 그녀가 작업하는 표면 자체를 비뚤어지게 만드는 불가사의한 능력을 길러왔다. 또한 머레이는 표면을 형성하고 표시하는 기본적인 절차가 수행되는 '기본으로 돌아가는' 작업에서 시작해서, 다음에는 좀 더 자신감을 갖고 풍부한 상징적 내용을 창조해서 이를 융합시킨 것으로 보인다. 특히 자신의 80년대 작업에서 머레이는 공공연히 물질성과 결합된 도상적 환원주의라는 개념, 그리고 암시적인 심리적, 공간적, 가정적 내러티브와 결합된 추상이라는 개념으로 복귀했다.

2. 나선형의 이미지

머레이의 "나선형의 이미지"는 그녀의 업적을 평하는 분명한 시발점이다. 이 나선형의 이미지는 그녀의 작품 도처에 동시에 나타나는데, 우리는 점점 더 굽어진 경로를 따라 그려진 곡선 속에서 그리고 깊은 공간으로부터 소용돌이 쳐 올라 우리들 앞에서 움직이는 구근(球根)같으며 영혼 같은 구름 속에서, 그리고 공간 자체의 과장된 소실점(vanishing points)이 배치되어 있는 것에서, 그리고 무엇보다도 그녀가 서서히 자기 작품 속에 집어넣은 감정적 회전 속에서 그것을 보게 된다. '나선적인' 것은 그녀의 발전적 형체와 그리고 그녀가 항상 새로운 것을 시

13) Elizabeth Murry, in Deborah Solomon, "Celebrating Paint", *The New York Times Magazine*, (March 31, 1994), p. 40.

도하려고 하는 고차원적이고 보다 야심적인 입장에서 재검토되며 자기의 목표를 추구하는 방법에서 기본적인 구조이다.

〈Not Goodbye〉(그림 10)에서는 테이블 속에 녹아 들어가는 한 여인이 거의 다이아몬드형의 캔버스의 윗 구석에 있는 노란 출입구를 통해서 빨려 들어가고 있다. 이보다 앞선 작품 속에서는 노란 문의 한 쪽에 있는 캔버스 언저리 밑에 두 다리를 쭉 뻗고 있는 한 남자가 있고 다른 한편에는 마음을 턱 놓고 있는 경찰관의



그림 10. 〈Not Goodbye〉, 엘리자베스 머레이, 1985.

의 머리와 어깨가 있는데, 그는 문에 있는 늑대의 배역을 맡고 있다. 풍자만화에 나오는 인물같이, 경찰관은 문을 똑똑 두드리고 방안 사람은 그림을 가로지르면서 초조하게 떠도는 풍자만화 같은 대비와 회색 연기(인디안의 연기신호 같은)의 선에 의해서 그의 노크 소리를 듣는 듯 하다.

〈Not Goodbye〉에 있는 여자의 머리다발이 풍기는 작은 물결의 선들을 포함한 그녀의 최근 작품 속에 있는 여러가지 구름들과 연기의 꼬리들과 다른 행동 표시들의 조짐이 보인다. 이 표시들의 선은 움직이는 유기적 이미지의 일부분이다. 〈Not Goodbye〉 속에 있는 모든 것은 움직이고 있는데 '여성 - 테이블'의 여섯 개 다리 중의 세 개는 우리 앞에서 웅웅 소리를 내며 보조캔버스에 의해 진짜 공간 속으로 퍼져나가며, 다른 세 다리는 - 여인의 아주 작은 머리처럼 - 작고 시들 어지며, 이는 마치 모든 것이 현기증 나는 노란 구멍의 소멸점 쪽으로 끌려 들어가는 것 같다. 이때 사물을 제자리에 가만히 있도록 호소하는 표제의 도움으로 우리는 그것의 심오한 초조감이 자아내는 의미, 즉 잃는 것, 헤어지는 것과 아마도 죽음에 관한 공간 속의 형상의 어지러움을 해독하기 시작한다.

1971년부터 1976년까지 그녀는 점진적으로 그림에 물리적 사실들을 표현하였다. 첫째 그녀는 아트 인스티튜트 이래 자기에겐 허용하지 않았던 솔직성을 가지고 그리고 평면회화로 되돌아와서 선과 표시, 표면과 색조를 조사하였다. 그리고 그녀의 회화사에 대한 의식이 처음으로 작품에 나타나기 시작하여 그녀의 사랑과 풍자만화 사이에 평형을 이루게 되었다. 또한 여기서 그녀의 페미니스트적 양상이 다른 예술로부터 나온 이미지들을 다시 사용하기도 한 일련의 작품들 속에 나타나기 시작한다.

근대화회에서 대가들의 “페미니스트적”인 묘사들을 보이기 시작한 것이다.¹⁴⁾ 전환 시기에는 머레이의 다음 세 작품이 두드러진다. 유일하게 남아있는 1971년의 〈맥주잔(Beer Glass)〉 그림은 후양 그리의 복제인데 이것은 조그만 수정들과 표현할 수 없는 돌출들과 구멍들의 아주 재미있는 표면 위에 그려진 멋진 술잔이며 앞으로 수년간은 남이 흉내낼 수 없는 인위적이지 않고 자연적인 솜씨로 표현되어 있다.

머레이는 보다 더 추상적으로 만들고 보다 더 남이 느끼게 하고 보다 더 독창적으로 만드는 방법으로서 감정적으로 그리고 물리적으로 자기 작품 속에 내면화시키고 가라앉히는 과정에 몰두했다. 그녀의 바느질한 그림들과 받침을 한 석고의 장식액자들에 나타나는 분명한 페미니즘은 ‘Giant Maiden’이라는 표면에 왜곡된(off-kilter) 삼각을 굵은 일련의 거친 소품 속에 보다 더 유기적으로 그리고 반어적으로 나타난다. 그녀의 일반적인 애니메이션은 고요한 진동으로 환원된다. 이는 특히 ‘박동(Pulse)’, 혹은 ‘심장의 맥박(Heart beat)’으로 명명된 부채꼴 이미지로 도식화된 그림들에서 잘 드러난다. 그 속에서는 그림의 표면을 가로질러 움직이며 반복되는 선들이 인체의 진짜 생명을 측정하려 한다.

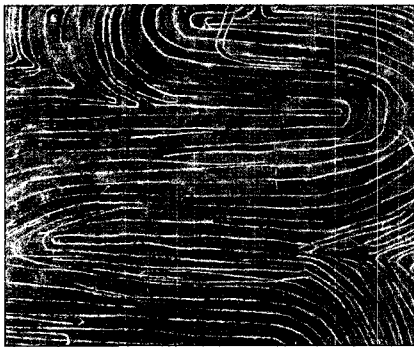


그림 11. Wave Painting), 엘리자베스머레이, 1973.

선(Line) 작업은 선들이 자유분방하게 갈라지고 늘어나고 온통 빛나간 1973년의 푸른 녹색의 〈wave painting〉[그림 11]에서 절정에 이른다. 이 작품에서 머레이는 전체 표면이 그녀의 기발한 알파벳 낙서중의 하나, 즉 윗부분의 왼쪽 구석에 있는 ‘H’나 ‘J’와 유사한 것으로 이루어진 것으로 보이게 하는데 결과적으로는 오히려 스텔라의 〈블랙 페인팅 (BlackPainting)〉이나 ‘아그네스 마틴 (Agnes Martin)’ 격자와 흡사해 보인다.

그것은 전체적으로 정교하다고는 말할 수 없을지 몰라도 움직이고 있으며 그 중앙부분은 후기 그림들의 변화 무쌍한 영혼의 형태(phantas magoric)와 같은 모습을 띄고 있다. 이것이 그녀의 초기의 위대한 그림 중 하나이다.

3. 유기체와 추상충동

14) Robert Storr, *Shape Shifter*, Art in America, (April 1989), p. 214.

1970년대의 후반기의 작품으로 거슬러 올라가면 그녀의 독특한 내면화와 반복의 과정, 그리고 그녀의 이미지가 좀 더 확실히 나타난다. 이 시기에는 많은 어색한 노력과 활기찬 형식적 드라마가 펼쳐지나 무엇보다 중요한 것은 형식적 변화가 그녀로 하여금 새롭고 보다 더 깊은 의미들을 탐구하게 하고 그녀에게 1960년대에 그녀를 그토록 사로잡았던 것들을 알리는 새로운 길을 열어준 유기적인(organic) 방법을 발견하게 한다.¹⁵⁾ 그녀는 주로 소중한 달걀을 가진 너구리처럼 형체와 그 역사를 검토하였다. 그녀는 그것이 깨져서 내용물이 흘러나올 때까지 그것을 모든 각도에서 이리 뒤집고 저리 뒤집고 또 그것을 사물에다 부딪치면서 검토하였다. 필연적으로 감정(feeling)과 형태(form)는 함께 진행되었다.

1976년에 그녀는 고도의 신구성주의자적(Neo - Constructivist) 처리를 한 일련의 불규칙한 다각형 캔버스에서 형체로부터 사물들을 만들어 내기 시작하였는데, 그녀는 이것이 너무나도 순수하게 형식적이라는 것을 발견한다. 1976년의 캔버스 중에 그보다 훨씬 더 중요한 것은 <초심자(Beginner)>인데 여기서 그녀는 본질적인 것에서부터 다시 시작을 하고 있다. 그녀는 아르프와 미로의 생물 형태를 고려하며 풍자만화 같은 이미지에 대한 자기의 과거의 음미를 조금씩 자기예술 속에 주입한다. 그 때에 그녀가 그린 가장 큰그림인 <초심자(Beginner)>는 한 쪽은 조여놓고 다른 쪽은 예리한 부리(조류의 주둥이)같은 것이 되게 한 커다란 떠도는 거품으로 지배되어 있다.

그녀는 이 형체를 “커다란 지저귀는 새의 형태”라고 말한다. 그것은 “내면(inside)”을 가진 그녀의 최초의 추상형체이다. 그것을 중심으로 살펴볼 때 그녀의 60년대 작품 속에 그토록 만연했던 개성이 그제서야 강하게 추상적이고 무엇인가를 불러일으킬 수 있는 것으로 보인다. <초심자(Beginner)>는 그녀의 작품에다 정체현상(stasis)과 감정적인 심연(emotional deepening)과 더 많은 신비성을 가져다준다. 그녀는 뉴욕과 회화의 스케일과 포괄적인 힘이 단호히 자기 마음 속에 것이며 또한 거의 언제나 작은 것을 크게 만들거나 근접 촬영한 그 무엇을 시사해주는 식으로 그리겠다는 의도를 발표한다. 꼬인 탱줄을 가진 커다란 형체는 물론 커다란 무게 없는 태아와 비슷하다. <초심자(Beginner)>에는 후안 미로의 70년대 후반의 그림에 있어서는 단순형체에서 벗어난 <작가(Writer)>, <봄의 순간(Spring Point)>, <뉴욕의 여명(New York Dawn)>에서처럼 다소간

15) Frank Peter, “Elizabeth Murray”, *Art News*, Vol.78, No.1 (January 1979), pp. 146-148.

의 개성이 약동하고 있다.

유사분열의 암시는 〈분할과 결합(Parting and Together)〉의 장식적(Deco) 이중장치(double-register)에서 볼 수 있다. 분열은 〈접합(Join)〉에서 분명해지고 〈해체(Breaking)〉에서는 회복의 가망이 없어지는데 여기서는 얼룩무늬 술잔의 숨겨진 이미지가 〈밤의 제국(Night Empiror)〉이후 부스러진다.

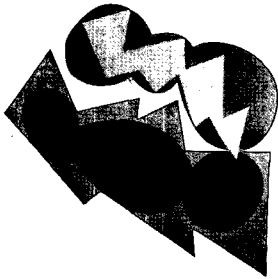


그림 12. 〈Heart and Mind〉,
엘리자베스 머레이, 1981.

유사분열(mitosis)은 〈마음과 정신(Heart and Mind)〉(그림 12)에서 완전해지는데 여기서는 기하학적(geometric)인 것과 유기적(organic)인 것이 각기 다른 캔버스로부터 몰래 서로 접하게 된다. 그리고 각기 다른 영혼 형태들이 〈붓의 그림자(Brush's Shadow)〉에서 반쯤 알아볼 수 있는 주역들로 구분되어 번갈아가며 붓을 잡으려는 손이 되기도 하고 녹색 로

켓트선을 기어올라가는 초록색 형체가 되기도 한다. 〈화가의 진보(Painter's Progress)〉에서는 형체들이 예술가의 파레트와 화필로 변하며 캔버스 자체는 19개의 들쭉날쭉한 퍼즐같은 조각으로 산산조각이 난다.

머레이의 이 시기의 걸작은 〈아이들과의 만남(Children Meeting)〉인데 여기서는 하나의 작은 꿈틀거리는 형체가 표면주위에 되돌아오는 동안 그 속을 세 번 통과하는 핑크색 지그재그에 의해 날지 못하게 형체의 날개 끝이 잘린다. 그러나 그 녹색형체는 〈초심자(Beginner)〉에 있는 “지저귀는 새”와 유사한 커다랗고 조용한 자색 형태에 가까워지려고 애를 쓴다. 여기서는 그림의 서로 다른 부분들이 각기 다른 속도로 움직이며 몇몇은 전혀 움직이지 않는다. 각 요소는 각기 다른 개성이나 심리를 보여주며 각기 다른 느낌을 자극해 준다.

머레이는 첫째 〈Brush's Shadow〉(그림 13)와 〈Painters Progress〉와 〈예술의 일부(Art Part)〉에서 사물들이 교묘하게 자기 반성적인 방법으로 분명히 드러나게 만들며 예술가의 도구들과 손들을 그림 속에 들어가도록 허용한다. 그러자 〈언쟁(Yikes)〉과 〈머지 않아서(Just in Time)〉에서는 스튜디오의 다른 점유자인-어디서나 흔히 있는 커피 컵 - 이 다툼에 끼여 들어서 가정적인 정황의 정취를 가져다준다. 그녀가 자기의 형상을 스튜디오에서 끄집어내어서 - 1960년대에 그것이 자주 있던 곳인 -

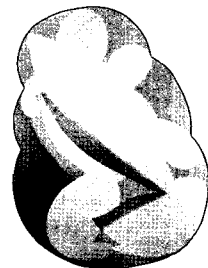


그림 13. 〈Brush's Shadow〉,
엘리자베스 머레이, 1981

부엌과 거실에 집어넣었을 때 - 그녀의 예술은 제대로 자리를 차지하게 된다.

그녀는 70년대 및 80년대의 동시대인들처럼, 큐비즘(Cubism)과 함께 시작하고 미니멀리즘(Minimalism)과 함께 끝난 형식적이며 문학적인 의식에 심취했으며 그것을 비교적 “문학적인(literary)” 주제로 이용했다. 이 때 그녀의 초현실주의는 주로 심리적 경향과 꿈같은 양상을 지니고 있다.

그녀의 최근의 정물화들은 서로 맞물린 형체와 질게 그늘진 색채와 반투명한 유약을 사용함에 있어서 특히 후양 그리(Juan Gris)의 영향을 받은 것 같다. 그러나 그녀의 그림이 대부분의 그리 작품에서 발견되는 직선적인 유색 도자기로 이루어진 것은 아니다. 머레이는 직선들이 곡선 또는 고리모양의 나선형 또는 꾸불꾸불하고 물결치는 유색리본으로 완화될 때, 즉 그녀의 입체파의 정물 형체가 피카소의 30년대 초현실주의 양상을 연상시켜주는 질(質)을 가질 때 그녀의 작품은 절정기에 달한다. 이것은 대단히 의미 있는 것인데 한 여자가 입체파의 정물화를 다시 활성화하기 위해서 젠더로부터 자유로운 방식으로 피카소의 30년대의 여성형태의 확장물을 사용하고 있기 때문이다.

그녀의 80년대 그림들은 예기치 않은 사건들과 질서를 파괴하는 혼란과 분출하는 감정과 변화하는 의미들의 부단한 위협을 나타내고 있다. 이것들은 진행하면서 변화하고 또 우리들을 변화시킨다. 그녀의 컵과 술잔들의 내용물은 우리에게 소용돌이 쳐 나온다. 이것들은 손이나 가공되지 않은 형상의 현전이거나 혹은 어둠 속을 질주하는 영혼들이다. 이들 변화하는 형체와 사건들은 눈으로 볼 수 있을 정도로 가시적으로 되고 형태의 사실이 아니라 생(生)자체의 사실을 보고 이해하는 과정을 반복하고 있다. 그리고 형태와 생(生)의 사실은 둘 다 부단히 시사적이고 해석 할 수 있는 것들이다. 처음에 놀라워 보이는 것은 덜 그렇게 되어지고, 또 온유하고 어리석어 보이는 것은 검토를 해보면 오히려 주축이 되는 무서운 경험을 알려줄 수도 있다. 그래서 <Not Goodbye>에 있는 테이블과 인물의 결합은 보는 사람에게 갑자기 죽음을 막으려는 기도로써 귀결된다.

머레이의 작품 속에 있는 형태와 의미들의 변화와 지속적인 흐름은 우리에게 최초의 의미와 감정의 층 배후에 부가적인 의미와 감정의 층위들을 기대할 수 있다는 것을 가르쳐준다. 이 속에서 그녀의 작품은 심리적 성장과정과 우리가 단순히 성숙이라고 부르는 소년기와 성년기간의 부단한 반복과 그리고 여러 면에서 심리분석자체의 절차를 반복하고 있다. 그리고 물론 이 유동성(fluidity), 많은 가능성들의 용인은 우선 형식적 수준에서 실행된다. 그녀는 작품을 정교하게 융합된 일련의 유기적 혹은 기하학적 결합에 의해 만들면서 어떠한 가능성도 배제

하기를 거부한다. 그녀는 기하학적 형태와 생물 형태를 결합시키고, 하드 에지(Hard Edge:기하학적 도형을 특징으로 하는 추상화)같은 몸짓 같은 필치(Brushwork)와 우연한 물방울을 황갈색과 결합시키고 비극을 희극과 결합시키고 초상화와 추상화를 결합시킨다. 튀어나온 문자적(文字的) 형태, 때로는 아주 특 튀어나온 이러한 형태들은 현기증 나는 공간적 환상과 공존하며 이것을 고양시킨다.¹⁶⁾

많은 형태의 캔버스를 가지고 작업을 하면서 그녀는 자기의 작품 속에 더 많은 "액션"을 집어넣기 위한 또 다른 장치들을 고안했다. <회전하는 테이블(Table Turning)>, <생쥐그림의 컵(Mouse Cup)>, <머지 않아서(Just in Time)>, 그리고 <언쟁(Yikes)>와 같은 곡선화된 형태의 캔버스에서는 그녀는 비교적 복잡하게 채색된 사건들을 단순한 윤곽, 즉 그녀의 초기의 선화(線畵)와 최근의 그림과 같은일종의 힘찬 낙서 속에 구성한다. <열쇠구멍(Keyhole)>, <빔(Beam)>, <당신이 알고 있는 것 이상으로(More Than You Know)> 그리고 <그녀의 이야기(Her Story)>와 같은 직선적 다각형 형태를 사용한 그림에 있어서는 둥글게 뭉쳐진 형태들이 재난과 불안에 대한 우리의 감각을 더 확대시키면서 그려진 형태들을 왜곡시킨다.

<빔(Beam)>에서는 겹쳐진 캔버스 틀이 벽을 직렬 접촉시키는 것 같이 보이는데 이 캔버스들은 사실 광선을 휘게 하여 떨어지는 술잔을 치게 했을지도 모른다.

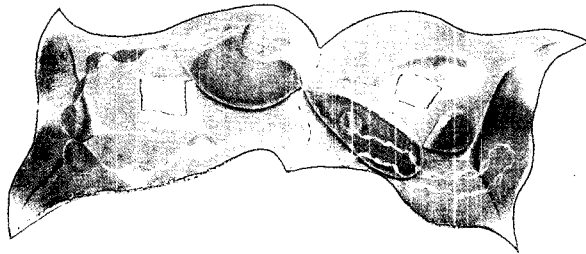


그림 14. <Open Book>, 엘리자베스 머레이, 1985.

그녀의 가장 최근의 캔버스 형태들은 (그녀의 저술을 하고 책을 편찬하던 시대로 되돌아가는) <펼쳐진 책들(Open Books)>[그림 14]는 한 구석을 비틀고 벽에 늘어뜨리는 얇은 종이나 손수건을 암시해준다. 때때로 이런 사건들에는 이미지가 개입하고 때로는 이미지의 이 표면에서 저 표면으로 통과한다. 여기서는 가장

16) Joan Simon, "Interview with Elizabeth Murray", *Elizabeth Murray*, (Pace Wildenstein, 1997), p. 5 참조.

자리들이 위 아래로 잔물결을 치고 두 개의 반대 구석이 접어지는데 이것이 마치 캔버스가 두꺼운데도 불구하고 무한히 다루기가 쉬운 것 같이 보이게 한다. 칙칙하게 울려 퍼지는 <일련의 무리(Chain Gang)>에서는 캔버스가 마치 말리기 위해 널어놓은 세탁물처럼 벽에 늘어 뜨려져 있다. 따라서 그것의 중심 이미지인 테이블은 축 늘어지고 바람에 약간 필러이는 것처럼 보인다.

머레이로 하여금 그토록 완전하게 자기의 예술을 변형시킬 수 있게 한 그녀의 야망과 인내와 집중력은 “문제는 어느 아이디어가 좋다 나쁘다가 아니라 얼마나 멀리 용의가 있느냐이다”라는 그녀의 신념을 충분히 증명해 준다. 한편으로는 인습적이며 또는 좋지 못한 아이디어들을 머레이처럼 그토록 좋게 만드는 것들을 보기란 드문 일이다. 강력한 석탄을 다이아몬드로 바꾸는 머레이의 증류과정은 또한 우리에게 여자들의 예술전반에 관해서 많은 것을 말해준다. 1970년 이후 예술의 많은 충동과 갈등이 머레이의 작품에서 연출된다.

특히 눈에 띄이는 것은 뉴욕의 주도권과 미국의 오지간의 갈등과 새로운 것을 추구하는 미국의 관심과 유럽의 예술발전의 본질적 일부로서의 전통의 수용 사이의 갈등과 대중 문화적이며 즉시 읽어 볼 수 있게 하는 것과 함축적으로 추상적이고 형식주의적이고 자기 지시적인(Self-Referential) 밀폐된 고도의 회화문화 사이의 갈등이다. 그녀의 업적은 이러한 충동에서 “그녀”측이 이겼다는 것이 아니라 충동이 있을 때마다 그녀는 어느 쪽인가에 가담하는 것을 포기하기를 거부하고 그것들이 조화를 이루도록 한 것이다.

IV. 형상화 절차의 분석

1. 항해하는 아기 <항해하는 아기 (Sail Baby)>

머레이의 그림은 보통 강한 색상과 독창적인 형체로써, 불규칙한 모양을 만들어 틀에 적용된 표면을 제시한다. 그녀는 그림을 통해 본질적으로 서로 상반되는 자아를 변형하려는 자신의 심리를 표현한다. 만화와 같은 검은 외곽 선과 밝고 깨끗함이 극도로 대비되는 색채영역은 형태의 단순성과 보편성, 흔적의 운곽적인 특징을 지니며 상징적인 조형물이 된다. 머레이는 ‘과정’과 ‘반응’으로 형태를 그리며, 그것을 그녀의 작업 과정에서 자주 변형하면서 유기적 형태를 만든다. 머레이의 작품 곳곳에는 반추상화(half-abstract)되고 탈성화(degendered)

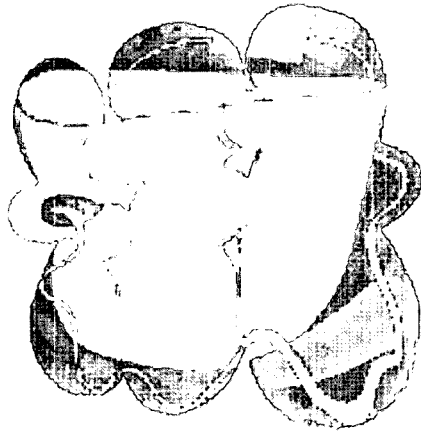
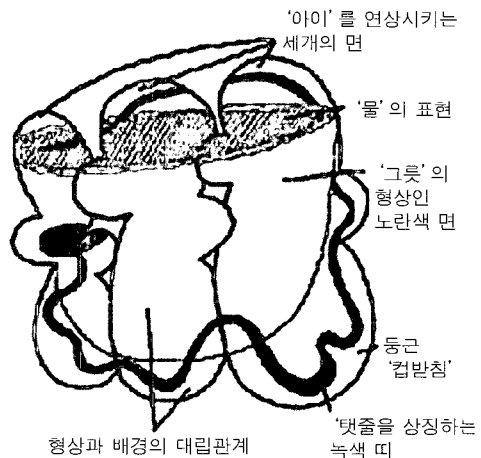


그림 15. 〈Sail Baby〉 oil on canvases, 126 × 135 inches, 1983. Collection Walker Art Center, Minneapolis: Walker Special Purchase Fund.

된 인물들이 등장하고 있어 회화적인 환상주의에 신체와 생명에의 중시를 결합시켜 가정적이고 심리적인 이야기에 활력을 불어넣는다. 또한 인물과 인물을 둘러싸는 공간의 각 요소들은 모두 형태와 크기를 달리하며 움직이고 있다. 엘리자베스 머레이의 〈항해하는 아기(Sail baby)〉는 생명의 잉태와 탄생 이후에도 지속되는 관계를 형상화한 작품이다. 엘리자베스 머레이는 이러한 관계를 매우 강조하는 방식을 취하고 있다. 매우 간단하면서도 명확한 작품구성은 이를 효과적으로 드러낸다. 형태와 색채 모두가 이를 위해 잘 조직된 작품에서 우리는 대립의 구조가 반복되는 모습을 발견하게 된다.

작품은 세 부분으로 되어 있는데, 세 부분이 가로로 병렬되어 있는 구성에서 세 부분이 동등한 위치를 담당하게 된다는 점을 알 수 있다. 이 세 부분은 모두 단일한 형태인데 각각 그 자체로는 애매한 형태이다. 둥글둥글한 형태는 아직 생명이 완전한 모습을 갖추지 않고 있다. 그것은 다른 요소들에 의해 보다 분명한 의미를 갖게 된다.

아이들로 상징되는 세 개의 이미지들에서 나타나는 크기의 변화라든지 이미지들의 둥근 형태 자체는 그것이 유



기적으로 보이는데 충분한 효과를 주고 있다. 뱃줄을 암시하는 선 또한 굵기에 변화를 주며 꾸불꾸불하게 물결치고 있다. 여기에 잔의 받침 마저 곡선의 형태를 하고 있어 흔들거리듯이 보인다. 이 모두는 움직임의 나타내고 있는 것이다. 세 형태는 합쳐져 하나의 전체 형태를 구성한다. 비록 부분적으로 빈 공간이 남아 있기는 하지만 형태들을 가로지르는 선들은 전체의 모습을 형성하는 데에 전혀 방해가 되지 않는다. ① 우리는 형태들을 가로지르는 선들을 연결하여 각각 타원형을 완성하게 되는데, 이때 화면 위의 타원형은 위에서 비스듬히 바라본 그릇의 모습이 된다. 여기에 약간의 음영으로 인해 이는 더욱 강조된다. ② 왼쪽으로 둥글게 돌출된 작은 부분이 일종의 손잡이 역할을 할 수 있다는 점을 인식할 수 있다. ③ 화면 아래의 어두운 둥근 받침은 일종의 컵의 잔이 될 수 있다는 가정을 할 수 있다. ④ 이 화면 전체는 동시에 가느다란 줄로 연결되어 있다. 이 줄은 왼쪽의 형상에서 출발하여 다른 두 형상을 둘러싸고 다시 컵의 안으로 들어가게 된다. 순서를 바꾸면 컵 안에서 시작하여 형상으로 들어가는 것이 된다. 이것은 형상들의 모습이 태내의 미숙한 생명체와 같다는 점, 그리고 가느다란 선들이 생명을 연결하는 뱃줄이라고 가정할 때 컵의 잔은 태반의 역할을 하게 된다고 할 수 있다.¹⁷⁾

이 작품에서는 몇 가지의 대립적인 시각적 요소들이 발견된다. 먼저 형상들이 모여 이루어지는 컵과 이를 둘러싼 어두운 배경이다. 형상과 컵을 이루는 부분들은 명도가 높은 노란색이며 이를 둘러싼 배경은 이와 보색 관계에 있는 보라색으로 그 명도가 낮다. 또한 가느다란 선은 녹색인데 반해 뱃줄을 둘러싼 공간은 빨간색이다. 두 번째로 형상과 배경이 뚜렷이 구분된다. 이는 둘러싼 공간과 둘러싸인 공간의 대립이다. 세 번째는 곡선으로 이루어진 형상과 컵의 위에 있는 작은 사각형이다.

이 구조들은 전체적으로 다음과 같은 위상의 관계를 가진다.

‘둘러싸인 것’대.....’ 둘러싸는 것’
 노란 컵과 파란색의 물 위와 아래의 배경부분, 녹색 띠

이 가운데에서 중심이 되는 것은 첫 번째와 두 번째 대립이다. 이 두 대립은 하나로 통일되는 형태와 색채가 하나의 대상을 구성하고 있기 때문이다. 여기에서

17) <Sail Baby>의 계열체는 S, W, N 이고, 결합체는 0, 1, 3, 4 이다.

는 종합적으로 형상과 배경의 대립이라고 말할 수 있다. 형상들은 어머니의 태내에서 새롭게 성장하고 있는 별도의 대상이다. 우리가 이 형상들이 태내의 생명체들이고 이를 둘러싼 어두운 부분들이 태반과 태내라고 생각할 수 있는 것은 형상들이 유사한 형태의 반복으로 통일되고, 배경 역시 유사한 명도와 색상으로 통일되기 때문이다.¹⁸⁾ 여기에서 탯줄은 중요한 역할을 하게 된다. 어머니의 신체 일부인 탯줄은 태반과 유사한 색채이면서도 왼쪽의 가장 작은 형상에 연결됨으로써 이 두 별개의 대상들을 맺어주고 있다. 탯줄이 연결된 생명체는 작품을 제작하던 당시에 임신 중이던 아이이고 다른 두 형상은 이미 태어난 아이들이다. 그렇지만 자신의 자식들이 하나의 근원에서 탄생했다는 점을 태반 위에 올려놓으면서, 동시에 탯줄이 그들의 몸을 감싸게 함으로써 나타낸다.

어머니와 아이들의 관계 역시 유사성에 의해 묶여있다. 아이들의 형상은 그 일부가 어머니의 자궁내의 공간과 함께 함으로써 그 완벽한 유사성을 가지게 된다. 아이들의 형상만으로는 많은 차이점을 갖게 되지만 어머니와 함께 함으로써 그들의 몸은 완전히 동일한 형상에 이르게 된다.

작품 상단부의 파란색의 물과 녹색의 띠는 자궁 속의 '양수'를, 그 속의 녹색 띠는 '탯줄'을 암시한다. 이때 두 색채는 '생명의 근원'과 '영원성'을 상징하는 색채이다. 배경 부분의 주홍색과 둥근 원통형의 컵 받침은 신체 내부의 유동적이고, 꿈틀거리는 기관들의 움직임을 강조하여 준다. 이와 같은 유추는 작가의 언급을 통해서도 확인되는데 머레이는 자신의 작업노트를 통해 "Sail baby는 나의 가족인 아들과 딸, 그리고 아직 태어나지는 않았지만 내 몸 안에 있는 셋째에 관한 이야기다. 노란색은 어린 시절을 암시하는 것이다"¹⁹⁾라고 고백한 바 있다. 이 작품을 구성하는 면들과 이들의 조형적 자질들, 이들 사이의 관계들을 검토함으로써 둘러싸인 것과 둘러싸는 것의 범주와 밝음과 어두움, 신체 내부와 몸 전체라는 복합구조를 발견하게 된다.

머레이의 작품은 강렬한 색채와 유기적인 형태들로 이루어져 있어 화면이 유동적인 이미지들로 넘쳐나고 있다. 이 작품은 근본적으로 아직 완전히 독립된 생명체가 아닌 생성 중의 유기체를 모티브로 하고 있다. 이 작품의 가장 중요한 의미

18) 색채의 자극값에 있어서 형상들은 높게 나타나는 반면, 배경은 매우 낮게 나타난다. 여기에서 가장 넓은 영역을 차지하는 바탕의 명도가 8이며, 요소들의 명도 차가 7이므로 색채계획은 H^m (High Major Key)이다.

19) Roberta Smith, "Mortion Pictures", *Elizabeth Murray: Painting and Drawing* (Abrams, 1978), p. 64.

는 이들의 연대감과 어머니와의 연대감이다. 이들을 묶어주고 있는 공통의 기반은 어머니로 인해 생겨나게 된다. 다른 세 작가들과는 달리 엘리자베스 머레이는 자신이 하나의 개별적인 인간으로서의 존재보다는 어머니로서, 즉 아이들의 탄생의 역할을 담당하고 탄생 후에도 지속적인 관계를 유지하게 하는 존재로서의 의미에 더욱 강조점을 둔다고 할 수 있을 것이다.

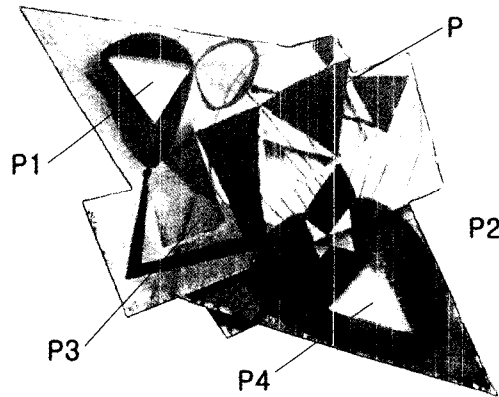
표현	밝음..... 대.....어두움
	대 조
내용	신체내부(자궁).....대.....세 부분의 몸체
	'컵'의 면 '둘러 싸고있는 배경'과 '텃줄'

80년대 초반 <Sail Baby>가 제작될 무렵에는 여러 개의 캔버스를 사용하기 시작한 머레이는 점차 조각과도 같은 입체적인 캔버스를 제작하여 3차원의 공간을 창조한다. 그러다가 이후 90년대 말의 작품에 이르러서는 전통적인 2차원의 평면 작업을 하기도 하는데 그러한 캔버스 위에 그려진 그림들은 여전히 밝고 만화적이며 추상에 가깝다. 형상들 또한 녹색의 서랍을 여는 아메바 모양의 손이거나 축수모양의 생명체들이다.²⁰⁾ 형태들은 그것이 고도의 정신성을 내포하고 초현실적으로 왜곡된 이미지의 형상들이다.

2. 그녀의 이야기 (Her story)

엘리자베스 머레이에 따르면 어떤 이는 예술을 길거리에서 찾고 또 어떤 이는 집에서, 바로 자신의 근처에서 찾는다고 한다. 그녀는 주변의 것들에 관하여 그림을 그린다. 그녀의 형상의 주제 문제와 서사, 부조로 표현된 형상의 추상적 구조, 표현적인 붓 작업 그리고 마지막으로 묘사된 추상적 형상의 상호작용 등 이런 모든 것들은 그들 자신의 고유함과 발전 그리고 결합들을 남겨놓는다. <그녀

20) Open Drawer, 1988. New York City의 Pace Wildenstein에서 열린 Elizabeth Murray의 전시 Review참조.(*Art in America*: Oct. 1999; Aruna D' Souza)



의 이야기(Her story)>>라는 작품의 주제는 부분적으로 1983년에 돌아가신 그녀의 어머니와 관계가 있다. 이 회화작품에서 머레이는 주제를 다루는데 있어서 거의 이야기를 하는 듯한 기법(Story-telling)을 채택하였다.

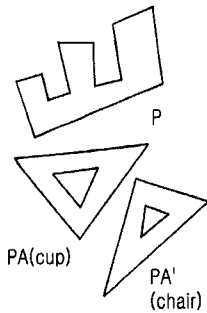
“책하면 어머니가 연상되었어요. ‘그녀의 이야기’는 실제로 손에 컵을 들고 의자에 앉아서 책을 보시던 어머니의 초상이에요.”라고 화가는 설명하였다. 동시에 이 작품은 세잔느(P. Cezanné)의 ‘노란 안락의자에 앉아 있는 세잔느 부인(Madame Ceznanne in a Yellow Armchair)’이란 초상화를 보는 듯한데, 이는 머레이가 시카고 미술대학 재학 시절에 면밀히 연구하였던 작품으로 의자에 앉아있는 여인을 그린 이 초상화에 의해 오래도록 영향력이 끼쳐진 듯 하다. <그녀의 이야기(Her story)>>란 회화에서 단순하게 각진 형태로 추상화된 파란색의 인물이 왼손에는 핑크색 책을, 오른손에는 커피잔을 들고 빨간 의자에 앉아있다. 책 아래로 낮은 테이블이 제멋대로 놓여 있으며, 인물의 뒤로 의자 등받이의 빗살 모양을 볼 수 있다. <그녀의 이야기(Her story)>>에서 볼 수 있듯이, 관람객 쪽으로 솟아오르게 토대를 쌓아 올렸고, 그러한 복잡하게 만들어진 토대쪽으로 관람객을 이끌었다.²¹⁾ 이러한 현황에서 가장 두드러진 화면을 중심점(Dominent)으로 두고 강조된 파란색의 인물을 지배점 P로 설정하고, 인물을 기준으로 하여 네 개의 부분(section)으로 나누어 어머니의 초상이 있는 공간인 <그녀의 이야기(Her story)>>를 분석해보고자 한다.

작품 가운데 복잡한 지지대를 끌어들이어 관람객을 향해 도출시킨 지점을 중심점(Dominent)으로 설정하고 양쪽면에 걸쳐있는 파란색 인물을 지배점 P로 하여

21) Roberta Smith, ‘Mortion Pictures’, *Elizabeth Murray: Painting & Drawing* (Abrams, 1987), pp.12-13.

위쪽 오른쪽에 쥐어든 커피잔을 P₁, 아래면 왼쪽 무릎의 책을 P₂로 한다. P₁과 P₂는 색채 면에서도 대립의 양상을 띄고 있다고 볼 수 있다. 책 아래 낮은 테이블이 놓여있는 것 중 빨간 의자를 P₃, 인물의 뒤로 보이는 의자등받이의 빗살모양을 P₄로 하여 화면 안의 조각적인 구조에서 독립된 주제와 병렬 배치를 화면 안에 응집력과 확장하는 표현을 중복하여 순간 무엇이 움직이듯이 표현해내고 있다. 머레이는 표면이 가진 조각적인 구조에서 독립한 주제와 병렬 배치로 풍성해진 원동력을 모두 명확하게 만들면서, 이들 형상을 쓸모없는 여백과 여러 층으로 양각화된 캔버스 전면에 적절히 그려냈다. 그녀가 만들어낸 추상적인 요소들 그대로 동일한 감정적인 관심을 갖고서 각각의 대상을 심혈을 기울여 묘사하였다.

머레이는 변형 캔버스를 또 다른 맥락의 문자로 된 체제로 변환시켰다. '그녀의 이야기(Her story)'는 작품의 중앙에서 글자의 하단부끼리 맞닿도록 한 2개의



의 'A'자와 그 부분 위에 올려놓은 뒤집힌 'E'자로 구성되어 있으며, 하나의 'A'는 똑바로 세워 글자의 윗부분이 윗쪽 왼편으로 치우치게 하였다. 이는 인지할 수 있는 실체로서 언어를 즐기는 효과가 있다. 위로 솟아 있는 E자 부분은 지배적 P로, 위쪽 A형태부분을 A로, 아래쪽 A형태부분을 A'로 하여, P를 중심으로 한 A와 A'와의 관계를 분석해 볼 수 있는 것이 이 작품의 또다른 해석을 유추해 낼 수 있는 점이다.

이 작품은 전체적으로 직선과 곡선이 중첩되면서, 또 아랫면과 윗면의 두꺼운 부조의 층을 이루면서 그 모티브들은 배경으로서의 ①공간(방), 형태로서의 ①해체된 인물 ②커피잔 ③책 ④의자 들의 구조로 이루어져 있다. 3개의 캔버스 중 화면의 중심이 되기도 하고, 감상자로부터 가장 돌출된 부분을 알파벳 E와의 윗쪽과 아래쪽 위 두 A를 분석해보면,

A와 A'는 색채 면에서도 대립양상이 나타나는데, ①조잡하게 만든 브라운과 그린, 모래를 발라 마무리가 덜 된 듯한 표현과 대조적으로, ②정제된 블루와 레드, 라벤더를 사용한 방법을 엿볼 수 있다. 사용된 색채의 범위와 처리기법은 같은 해인 1984년에 메리 분 갤러리(Mary Boone Gallery)에서 열렸고, 열띤 토론의 대상이 되었던 줄리안 슈나벨(Julian Schnabel)의 전시회와 관련된 또다른 내력을 갖고 있다. 슈나벨이 깨진 도자기 조각을 붙인 부분 위로 물감을 재빨리 움직여 칠한 기법은 머레이가 의도적으로 어색하게 물감을 바른 기법과 일치

하며, 심지어 머레이의 이러한 기법에 촉매 역할을 했는지도 모른다. 표면처리에서도 3차원 공간으로의 외형적인 발전이고, 아니면 주제와 표현기법에 관한 것이든지 간에 그녀의 작업활동은 흔히 대립으로 가득찬 싸움이다.

〈그녀의 이야기(Her story)〉는 상이한 방향으로, 그러면서도 응집력 있고, 평온하게 끌어당겨지는 여인의 초상화다. 이 회화작품은 단순하고 평범한 물건들 즉 의자, 책, 커피잔을 그리고 있다. 그러면서도, 구조와 암시에서는 복잡하게 여러 층으로 이루어져 있다. 그것은 문자적이면서도 상징적으로 그 모든 조각을 서로 맞추는 방법에 대해 이해하고, 기억해내며, 생각하며 보내는 묵상에 잠긴 순간인 것이다. 이 작품은 화가의 어머니의 초상화(지배점 P)이자 동시에 화가 자신의 초상화이기도 하다.

이러한 분석의 결과, 이 작품 속에는 기하학적 형태와 생물 형태적 형체를 결합시킨 A, A, E의 문자적 형상들의 구조를 파악할 수 있다. 이 불규칙한 형태들은 아르프와 미로의 작품에 나타난 생물 형태들을 수용하고, 풍자만화 같은 기법을 혼용하였다. 이 작품은 제작과정에서 해체되고, 다시 재결합하는 이야기하는 방식의 서술적인 작품으로 작가의 독특한 언어가 드러난다. 특히 작품에서 '움직임'과 '정지'의 대조를 보여주며 '직선'과 '곡선'의 반복적 사용으로 화면의 움직이는 듯한 '역동성'을 보여주는 '바이오 형상성'의 속성이 두드러지게 나타나는 작품이다.

V. 결 론

20세기 후기 회화에서 '바이오 형상성'이 특히 크게 부각된 것은 미니멀리즘으로 대표되는 모더니즘 미술이 점차 영향력을 상실하고 퇴조하면서 인간의 감각이나 환경을 새롭게 조명했던 1970년대 미술의 흐름이 크게 영향을 미쳤던 것으로 파악되었다. 미니멀리즘의 환원적인 방식으로부터 떠나 비정형·미완결·생물형태적 형상을 모색했던 70년대의 흐름은 신표현주의의 등장과 함께 고조되었고 '구상과 표현의 복귀'를 신표현주의가 유기 이미지로의 이행을 보여주는 여러 흐름들 — 대지미술, 페미니즘 미술 등 — 과 더불어 기계적, 기하학적 형상에 억눌려 왔던 인간의 경험과 감정을 복원시키는데 기여했음은 물론이다. 소위 포스트모던 경향으로 분류되는 이들의 경향은 모더니즘의 형식적, 환원적 양상에 반발하면서 개방적이며 불연속적인 이미지를 전면에 부각시킴으로써

이미지의 바이오 형상적인 경향이 전면에서 부상되었음을 확인하였다.

예술은 자연의 모방이 아니라 자연을 해석하고 자연이 갖는 미를 표현하는 조형적, 예술적 수단으로 개개의 자연에서 볼 수 있는 것보다 승화된 새로운 미에서 그 완성을 초래한다. 끊임없는 변화와 복잡하면서도 정돈된 질서가 내재된 자연섭리는 예술창조 활동에 무한한 소재를 제공하고 있으며 자연현상으로부터의 조형적 채택은 인간의 표현의지와 미의식에 따라 여러 가지 방법과 양식으로 표현되어져 왔다.

20세기 후기는 특히, 자연에 대한 새로운 탐구와 자연의 생명력에 대한 관심이 촉발되었고 이러한 성향은 유기적인 형태와 그 형태 속에 압축된 풍부한 감정의 개인적인 경험을 표현 양식으로 탐구하고자 하는 '바이오 형상성'이 강조된 회화가 생성되었다.

인간의 의지나 요구하는 바와 관계없이 자기 형성에 의해 성립되어 스스로 존재하며, 성장, 소멸, 순환의 과정을 거치며 끊임없이 변화하면서도 그 본성은 불변하고, 원초적 생명력을 간직한 생명 현상의 근원으로 존재하게 된다. 자연은 복잡하여 무형적이고 그 깊이와 근원을 알 수 없을 만큼 무한하며 신비롭다. 이러한 자연의 생명감을 표현하고 그 표현된 형태가 자율적인 이미지를 획득하게 하기 위해 바이오모픽 아트(Biomorphic Art)에서는 애매모호한 유기체적인 생물 형태의 미완결된 이미지를 사용한다.

그것은 또한 하나의 의미만으로 명료하게 정의할 수 없는 무한한 가능성을 내포하고 있다. 자연은 생명의 흐름을 그 자체로 드러내며, 만물을 그 내재적 가치로서 실현시키는 무한한 영역이 된다. 자연 안에서 생명체는 생성하고 변화하는 과정을 겪는다. 또한, 삶이란 한 시점과 또 다른 시점들이 계속 쌓이면서 이루어지는 변화의 과정이다. 인간 또한 그러한 과정 속에서 유기체로서 존재한다.

이와같이 후기 회화가 자연에로의 복귀 현상과 인간의 본질적 가치를 회복하려는 경향을 보이는 것도 이러한 맥락에서 이해되는 것이다. 자연의 변화무쌍한 현상들을 볼 때 막연히 느끼는 아름다움은 바로 살아있음의 생동감에서 기인한 것이다. 고정되어 있다는 것은 정지되어 있음이요, 곧 죽은 상태를 보고 아름다움을 느낄 수는 없다. 생명체가 갖는 살아있음과 지속적인 변화의 속성이 중요한 바이오 형상 아트의 주된 모티브이다. 미완결의 속성을 가진 생물형태적 이미지는 표현과 사고의 패턴이 미분화된 상태의 무의식에 근거를 둔 것이기 때문에 분명하고 구체적인 하나의 이미지를 나타내는 형태로는 드러나지 않는다. 그것은 어떤 형태가 하나의 거대한 우주 전체를 상징하는 형상일 수도 있고, 어떤 생물

체의 극미한 부분일 수도 있다.

특히 엘리자베스 머레이는 나선형의 이미지와 불규칙한 다각형의 변형 캔버스를 사용하여 '살아있는 움직임'을 일관되게 묘사하고 있으며 자연형상, 즉 동물과 식물, 그리고 인간의 구체적인 형상으로부터 작품의 모티브를 구하는 '바이오 형상성'을 잘 보여주고 있다.

그녀의 작품은 사물을 단순화하려는 경향을 지니고 있으면서도 동시에 형태의 왜곡, 중첩, 파행적인 선과 곡선 등 '운동감'을 야기하는 다양한 요소들을 지니고 있다. 또한 그녀가 다루고 있는 주제들은 일상적인 삶 속에서의 사건들의 기록이며 불규칙하고 유동적인 형태들로 조화를 이룬다. 머레이는 후앙 그리(Juan Gris)의 형(形)을 그늘진 층(層)으로 쪼개는 수법과 초현실주의자의 깊은 공간 속에 있는 아르프(Jean Arp)의 생물 형태를 결합시킨다. 그리고 전체를 디즈니(W. Disney)의 수법 이상의 것으로써 대담하게 추상표현주의자의 스케일로 다룬다. 이와 같이 머레이의 작품은 절충적이며, 20세기의 주요한 추상적 노력과 관계를 맺고 다른 무엇보다도 철저하게 미국적인 풍자만화의 사랑으로 새로우며 활기차게 태어나 이것들을 아주 이음새가 없는 스타일 속으로 융화시킨다.

그녀의 작품 <Sail Baby>는 '아이'를 연상시키는 크고 작은 세 개의 형태들로 이루어져 있다. 작품에서 이 형태들은 큰 형태에서 작은 형태로 소급해 들어가는 구조를 보인다. 작가는 이 형상들이 서로 별개의 것으로 고립되지 않도록, 이들을 단단히 묶어주는 연결 고리를 그려 넣었다. 또한 색채면에서 탯줄을 상기시키는 이 구불구불한 연결고리가 보여주는 녹색, 파란색, 노란색, 주홍색의 색채 대비는 자식들과 어머니와의 연대감을 시각적으로 형상화한 것이다. 한편 이 작품은 '노란색 컵'의 형상을 보여주기도 한다. 이 컵의 형상은 우리가 '아이'의 형상에 주목할 때는 보이지 않던 것이다. 이처럼 각 구별소들은 특히 그 구조에 있어 하나의 단일한 의미로 분석될 수 없는 애매성을 지니고 있다. 결국 이러한 특징들은 '미완결', '비정형'이라는 생명체의 속성을 잘 드러낸다.

작품 <Her Story>는 직선과 곡선의 중첩으로 이루어진 각 구별소들은 두 개나 세 개로 분리된 다양한 생물형태(Biomorphic shape)를 이루고 있다. 색채면에 있어서는 무채색을 주조로 한 부조적인 바이오 형태를 강조하였다. 이렇듯 그녀의 작품에 나타나는 '반복'와 '변화'라는 속성은 이 작품들이 '바이오 형상'의 구현물임을 함축하고 있다.

결론으로 연구자는 '형상의 복원'과 '포스트모더니즘의 대두'로 요약될 수 있

는 20세기 후기 미술계의 상황이, 이 시기 '바이오 형상성'이 부상하는데 결정적인 영향을 미쳤을 뿐만 아니라 그 역으로 또한 이 시기에 제작된 회화 역시 형상의 복원에 크게 기여하였고, 또한 '바이오 형상성'의 이미지는 자연계의 생명 현상이 보여주는 시공간의 끊임없는 변형과정을 모던시대의 정형을 탈피해서 비정형(nonformality)으로, 선형구조(Liner structure)를 비선형(nonlinearity)의 방식으로 해체해 냄으로써, 전반적으로 후기 현대미술이 보여주는 자연적 특성의 근원을 표출하는데 기여하였다는 점을 제기해 두고자 한다.

■ 참고문헌

- 강태희, 『현대미술의 문맥읽기』, 미진사, 1997.
- , 「미국의 페미니스트 미술과 이론」, 서양미술사 학회 논문집, 1990.
- 김복영, 『현대미술 연구』, 정음문화사, 1985.
- , 「분석예술학 기초」, (홍익대 대학원 예술학과 · 미술학과 편), 2002.
- 김육동, 『전환기의 비평논리』, 현암사, 1998.
- 루돌프 아르하임, 『미술과 시지각』, 김춘일 역, 미진사, 1996.
- 서성록, 『한국미술과 포스트 모더니즘』, 미진사, 1992.
- 수잔 K. 랭거, 『예술이란 무엇인가』, 박용숙 역, 문예출판사, 1984.
- 스기우라 고헤이, 『형태의 탄생』, 송태욱 역, 안그라픽스, 2001.
- , 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 눈빛, 1999.
- 이일, 「조형형태론」, 『홍익논집』, 홍익대학교 출판부, 1971.
- 이부영, 『분석 심리학-C.G Jung 인간심리성론』, 일조각, 1982.
- 이영철, 『현대미술과 모더니즘』, 시각과 언어, 1995.
- 임석재, 『장식과 구조미학: 불어권 아르누보건축』, 발언, 1997.
- 에드워드 루시-스미스, 『전후 현대 미술』, 임영방 · 김춘일 공역, 세운문화사, 1979.
- 에드워드 루시-스미드, 『현대미술』, 김윤정 외 역, 아트나우, 1997.
- 장 마리 플로슈, 『조형기호학』, 박인철 역, 한길사, 1994.
- 장 루이 페리에, 『20세기 미술의 모험』, 김정화 역, 에이피 인터내셔널, 1990.
- 크랙 오웬스, 「알레고리적 충동: 포스트모더니즘의 이론을 향하여」, 『모더니즘 이후 미술의 화두』, 조수진 역, 눈빛, 1999.

- 할 포스터, 『표현적 오류』, 포스트모던 미술과 비평, 도서출판 승례문, 1993.
- 허버트. 리드, 『예술이란 무엇인가』, 윤일주 역, 을유 문화사, 1969.
- K.헤리스, 『현대미술 그 철학적 의미』, 오병남, 최연희 공역, 서광사, 1988.
- Read, H., 『도상과 사상』, 김병익 역, 열화당, 1982.
- Deleuz, G., Francis Bacon: logique de la sensation, 하태완 역, 민음사, 1995.
- Duncan, 『아르누보』, 고영란 역, 시공사, 1998.
- Langer, Susan K., Problems of Art, 박용숙 역, 문예출판사, 1984.
- Lynton, N. 『20세기 미술의 시각』, 윤난지 역, 도서출판 예경, 1993.
- Mosynska, Anna., 『20세기 추상미술의 역사』, 전혜숙 역, 시공사, 1998.
- Worringer, Wilhelm. Abstraktion und Einf hlung, 권원순 역, 계명대학교 출판부, 1982.
- Alloway, Lawrence., Women's Art in the 70's, Art in America 64(May/June, 1976)
- Cohn Sherrye. Arthur Dove and the Organic Analogy: A Rapprochement between Art and Nature, Arts Magazine, Vol.60, Summer, 1985.
- Eldredge, Charles.C., Nature Symbolized: American Painting from Ryder to Hartley, Maurice Touchma,
- Feldman, E. D., Art as Image and Idea, Prentice-Hall, Inc., 1967.
- Fineberg, Jonathan. Art Since 1940, Laurence King, 2000.
- Foster, Hal. "Crux of Minimalism", in The Return Of The Real MIT Press, 1996.
- Fried, Michael. Art and Objecthood in Art and Objecthood-Essayand and reviews (The University of Chicago Press, 1998.
- Griffith, Susan. Women and Nature: The Roding Inside Her, New York, 1978.
- Graves, Maitland. The Art of Color and Design, (MaGraw-Hill Book Company, 1951.
- Kuspit, Donald. Bestraying the Feminist Intention: The Case Against Feminist Decorative Art, Arts Magazine, Nov. 1979.
- Murry, Elizabeth. in Deborah Solomon, Celebrating Pain, The New York Times Magazine, March31, 1994.

- Munsterberg.H., A History of Woman Artists, New York:Clarkson N.Potter(1975).
- Peter, Frank. Elizabeth Murray, Art News, Vol.78, No,1, January.1979.
- Simon, Joan. Interview with Elizabeth Murray, Pace Wildenstein, 1997.
- Smith, Roberta. Motion Pictures, Elizabeth Murray: Painting and Drawing, Abrams, 1987.
- Taylor,Brandon. Avant-Garde and After, Harry N. Abrahams, 1995.

■ Abstract

The Problem of 'Bio morphism' in the works of Elizabeth Murray

Park, Ji - Sook

'Bio morphism' are constituted in paintings where the artists try to embody the elementary properties of living creature as of growth and durability. They are the most appropriate concept of painting to harmonize human being with nature closely. The formative ways of them attach great importance to both unconsciousness and desire, as well as variations or dynamics, by noticing a flow of natural senses and feelings of human being. In other words, the formative ways are based on a recognition of nature as the intrinsic force of life, with the result that aesthetics of incompleteness is embodied in images. Therefore they are clearly distinguished from that of functional, geometric images.

A tendency of painting at that time, in a word, 'return to figure and expression', means a conversion into organic images like the incomplete, atypical, and biomorphic forms, while denying the mechanical or geometric.

Elizabeth Murray are analyzed, for these works are remarkable in the characteristics of 'Bio morphism'. Consequently the features of organic images, that is, 'the formative acceptance of natural figures, or an

informality' and 'the force of free will, or an incompleteness', could obviously be revealed. It is a type that obtains a motif out of natural figures like an animal, a plant, or the concrete figures of human being.

In conclusion, this thesis is focused on not only emphasizing that 'Bio morphism' were a major tendency among the various trends of postmodern painting in the 20th century, but also analysing both the painterly formation of organic images and the structure of them. In addition to these points, it is a central aim to evoke that Bio morphism should accurately be evaluated and positioned in postmodern painting. A new recognition of 'Bio morphism' is a peculiarity of the times that reflects a cultural aspect of the present, hence it should be recognized as another way to approach the postmodern painting.