



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](#)

미술학 석사학위 논문

사적 치유로서의 미술과  
표현에 관한 연구

A Study on Art for Personal Recovery  
and its Expression

2018년 2월

서울대학교 대학원  
서양화과 서양화 전공  
박종호

# 사적 치유로서의 미술과 표현에 관한 연구

A Study on Art for Personal Recovery  
and its Expression

지도교수 윤 동 천

이 논문을 미술학 석사학위 논문으로 제출함

2017년 11월

서울대학교 대학원  
서양화과 서양화 전공  
박 종 호

박종호의 석사학위논문을 인준함

2017년 12월

위 원 장	_____	심철웅	(인)
부 위 원 장	_____	김형관	(인)
위 원	_____	오인환	(인)

## 국문 초록

본 논문은 본인의 회화를 트라우마에 대한 치유의 과정으로 이해하고, 정신분석학을 토대로 작가의 심리와 작업 사이에서 발생하는 변증법적 관계를 연구함으로써 이후의 작업을 모색하고자 하는데 의의가 있다.

나에게 예술이란 사회적 이념을 표현하는 것 이전에 개인의 자아를 표현하는 것이다. 이러한 관점은 26세의 건축학도 시절에 표현주의 작가인 몽크의 작품 슬라이드를 접함으로써 시작되었다. 그의 그림으로부터 느낀 것은 죽음의 위협으로부터 벗어나려는 몸부림과 체념 같은 상반된 심상의 혼돈이었다. 이 심상들과의 공명은 내면의 트라우마에 대한 인식과 치유로서의 미술에 대한 실마리를 제시하였다.

나의 트라우마는 유년기부터 수년간 가족사(家族史)에서 발생한 사건들로부터 기인한다. 그로부터 파생된 극도의 불안과 허무에 대응하려는 의지에서 작업이 시작된 것이다. 그러므로 미술을 통한 자기 치유는 작업의 동기이자 목적으로서 의의를 갖는다.

트라우마와 예술의 관계성에 관한 연구는 프로이트의 정신분석학에 근거하였으며, 치유의 방법론에 대해서는 주디스 허먼의 임상적 이론에 바탕을 두었다.

2005년에 시작한 돼지 연작은 노동집약적인 묘사와 점묘의 방식을 통해 완성된 작업으로서 트라우마로 인한 발작과 정신적 혼돈에 대응하기 위한 억제적 수단이 되었다. 이에 대해 '나의 돼지 되기'라는 회화의 주제와 점묘법의 형식을 무의식적 억압이 작용한 결과로서 설명하였다. 2012년 이후 시작한 기억 그리기는 치유의 방법론을 의식적으로 계획한 작업이었다. 이 시기의 현재와 과거기억의 중첩되는 심상 그리기는 이야기기하기와 외상기억의 전환이라는 정신분석학적 치유의 방법론을 대체하는 것이었다. 그리고 이러한 과정 속에서 피어나는 주관적인 감정과 심리상태를 드러낸 회화의 형식은 표현주의의 성격을 띠게 되었다.

현재와 과거의 중첩된 심상을 회화로 표현하고 분석함으로써 트라

우마로 인해 단절되었던 삶의 이야기를 통합시킬 수 있다. 이것은 과거의 사건과 자신 혹은 더 나아가 자아와 사회에 대한 인식의 확장과 결핍된 요인들의 복구를 의미한다.

치유의 과정으로서의 그림은 트라우마의 치유에 일조하였지만, 한편으로는 '나'에 관한 철학적 답변을 얻는 과정이기도 했다. 현재 나는 트라우마 치유 이전의 얼굴을 지워낸 후 재구축한 회화로서의 자아상에 대한 회의로 인해 다시금 그 해체를 원하고 있다. 이렇듯 자신의 사유와 회화에 있어서 해체와 구축의 사이를 오가는 외상의 변증법은 계속해서 재현되리라고 본다. 그리고 본 연구를 통해, 치유로서의 미술을 통한 철학적 사유는 비언어적인 심리들과 얽혀 본인의 회화적 표현의 확장에 크게 기여할 수 있다는 가능성을 볼 수 있었다. 이를 바탕으로 앞으로의 작업에 주게 될 새로운 변화를 기대한다.

주요어 : 트라우마, 치유로서의 미술, 억압, 외상기억의 전환, 외상의 변증법

학번 : 2003-21899

# 목 차

I. 서론 .....	1
II. 치유로서의 미술과 트라우마 이론 .....	5
1. 치유로서의 미술 .....	5
2. 무의식적 억압과 반복강박 : 프로이트 .....	7
3. 외상기억의 전환과 회복 : 주디스 허먼 .....	12
III. 트라우마 이론을 바탕으로 한 본인의 작업 분석 .....	16
1. 유년기 트라우마에 대한 짧은 독백 .....	16
2. 억압(Repression)의 시기(2005-2010) .....	17
1) 돼지와 캔의 이중적 의미 .....	17
ㄱ. 표방한 의미 : 대중 .....	17
ㄴ. 내적 의미 : 억압 .....	23
2) 반복강박에 의한 점묘 .....	29
3. 외상기억 전환의 시기(2012-2016) .....	32
1) 현재와 과거의 중첩 .....	32
2) 절망과 희망의 역설 .....	46
3) 감정 표출과 역제의 혼재(混在) : 표현주의 회화 .....	53
IV. 결론 - 외상의 변증법 .....	60
그림목록 .....	65
참고문헌 목록 .....	67
Abstract .....	69

# I. 서론

본 논문은 돼지와 외상 기억을 주요 소재로 한 본인의 회화를 트라우마<sup>1)</sup>에 대한 치유의 과정으로 이해하고, 정신분석학을 토대로 작가의 심리와 작업 사이에서 발생하는 변증법적 관계를 분석하는 연구이다.

나는 2005년부터 돼지와 캔을 소재로 한 회화와 사진 작업을 하였다. 이를 통해 ‘사회와 인간의 관계’에 대한 자신의 관점을 부여하였다. 2012년 이후부터 최근까지 가족과 주변 인물에 관한 작업을 하며 ‘기억이 복기되는 순간’이라고 설명해 왔다. 자신의 작업을 트라우마의 치유라는 무의식적 동기에서 비롯된 결과로 재해석하고, 그림을 통한 치유의 방법론을 도입한 것은 그리 오래된 일이 아니다. 그러나 2016년 어느 날 이제까지 해 오던 모든 작업이 현재의 실존과 멀어져 있다는 자각이 밀려들었다. 이 갑작스러운 자각으로 인해 나는 더 이상 관성적으로 그림을 그리는 행위를 할 수 없을 만큼 고민이 깊어갔다. 그 사이에 유년 시절의 어떤 기억들이 수면 위로 떠올랐다. 그것은 본인이 겪은 분명한 사건들이었으며, 몇 해 전까지만 해도 결코 이야기하지 못했고, 그림과 연관 지어 생각하지 못한 기억들이었다. 그 사건들이 내면에 깊은 상처를 야기했으며, 결국 내가 그림 그리기를 선택하도록 만든 것이다. 그리고 그 상처로 인한 심각한 결핍이 삶의 행보뿐만 아니라 과거의 어느 시점부터 회화의 소재와 화법의 변화를 이루는 과정과 긴밀히 연결되어 있음이 선명해 졌다. 과거와 현실사이의 수많은 고리들이 작업을 통해 연결 지어진 것이다. 이 연결의 인식을 통해 치유의 커다란 과정이 넘어가고 있음을 감지할 수 있었다.

---

1) 상처(A Wound)를 뜻하는 그리스어 τραῦμα에서 기원한 ‘트라우마(Trauma)’는 정신분석학에서 심리적 외상(psychic trauma)을 뜻하며, 외과적(外科的)인 외상 개념을 정신영역에 비유적으로 전용(轉用)한 개념이다. : 이수정, 「현대 미술과 트라우마 연구」, p.19에서 인용

나는 지금 잠재해 있던 트라우마가 일으키는 불안과 공포, 그리고 그에 저항하는 삶에의 의지와 희망의 진폭이 그림의 원동력이 되었던 시기가 지나고 있다는 것을 의식하고 있다. 나에게 예술이란 사회적 이념을 표현하는 것 이전에 자아를 표현하는 것이었다. 마음의 깊은 상처는 지금껏 헤어 나오지 못한 굴레이며 늪과 같은 것이었으며, 그래서 지금까지의 작업은 그 상처에 관한 것이어야 했다. 그러나 내면의 상처로 인한 소요와 걱정이 가라앉고 있는 지금, 무엇을 위해 그림을 그릴 것이며, 어떻게 그릴 것인가? 이 의문은 화가로서 어찌면 지금까지 봉착했던 어떤 문제보다 심각한 것으로 다가왔다. 이에 트라우마의 이론적 배경과 미술사에서 나타난 예시를 살펴보고, 나의 작품을 재해석하고 현재를 재인식하는 것으로부터 다시 시작하려 한다. 이 연구를 통해서 내가 봉착한 큰 물음에 대한 작은 실마리라도 얻기 위함이 본 논문의 목적이다.

현대의 정신분석학은 예술가의 창작 동인과 작품의 해석에 있어서 신뢰할만한 근거들을 제시하고 있다. 제 II 장에서는 먼저 몇몇 작가들을 통해 미술이 갖는 치유의 특성에 대한 사례를 살펴 본 후, 프로이트와 주디스 허먼의 정신분석학을 근거로 트라우마로 인한 반복강박과 치유과정에서 나타나는 심리적 현상에 관해 논의할 것이다.

프로이트에 있어서 트라우마 이론은 정신분석학의 가장 근본적인 사고유형을 보여준다. 나는 그의 이론을 통해서 자신의 작업을 재해석하는 계기를 마련하였다. 그에 의하면, 예술가의 무의식에 억압되어 있는 욕망의 실체는 작업을 통해 드러나 있으며, 이는 작가의 유년시절에 대한 기억들과 긴밀하게 연관 되어 있다. 유년시절의 경악스러운 사고를 통해 형성된 트라우마는 반복강박의 형태로 전환되어 지속한다는 그의 이론을 토대로 작업을 분석해 볼 것이다.

주디스 허먼은 반복 강박이라는 트라우마의 속성과 카타르시스를 통한 치유라는 프로이트의 생각을 계승하되, 트라우마의 치유과정을 체계화한다. 심리적, 물리적 안전을 확보하고 과거의 체험에 대해 기억하고 애도하는 과정을 거쳐, 외상체험 이전의 과거 상태와 현재 간의 관계를 복구해낼 때 트라우마가 치유될 수 있다. 트라우마를 남긴

사건을 기억하고 드러내는 과정을 통해 주체는 심리적 외상을 치유하고 고통을 완화할 수 있다는 그의 이론과 언어화 혹은 시각화를 통해 트라우마를 극복할 수 있는 예술의 가능성을 살펴보고자 한다.

제 III 장에서는 상기의 이론을 바탕으로 본인의 작업을 크게 두 시기로 나누어 분석할 것이다. 이러한 시기적 구분은 트라우마에 대한 인식 전후의 작업자의 태도와 작업의 양상에 따른 것이다. 2005년부터 2010년까지를 프로이트의 무의식적 억압과 반복강박이 발현된 시기로 볼 수 있다. 그리고 트라우마에 대한 치유의 방법론을 작업과정에 도입하는 2012년부터 2016년까지를 외상기억 전환의 시기로 구분하여 작품을 분석하고자 한다. 나는 2005년에 시작된 ‘돼지연작’을 통해서 정치, 경제, 언론 등의 사회적 시스템에 의해 수동적으로 길들여져 가는 대중을 돼지로 은유한다고 표방한바 있다. 이 논의를 당시의 작가노트를 통해서 진행하고 난 후, 정신분석학을 바탕으로 이 시기의 작업을 재해석해 보려한다. 트라우마에 대한 자기 방어 체계의 일환으로 억압은 외상기억을 일상의 의식 밖으로 밀어내고, 강박적 반복의 형태로 외부에 모습을 드러낸다. 이러한 정신분석학을 토대로 ‘억압’과 ‘반복강박’이라는 개념을 살펴보고, 트라우마가 무의식적 발현에 의해 어떠한 형태의 작업으로 전환 되었는가를 분석해 볼 것이다.

다음으로 외상기억전환의 시기에 대하여 살펴보고자 한다. 이 시기에 나는 트라우마와 밀접한 관련을 지닌 과거의 사건들과 정서들을 그림이라는 언어로 환원하려 했다. 그 첫 번째 시도가 과거의 사진 속에서 비롯된 기억 그리기였으며, 두 번째 시도가 과거와 오버랩하는 현실 그리기였다. 이러한 작업과정을 통해 ‘과거와 현실의 연결과 복구’라는 치유의 단계를 설명하고, 치유와 미술의 연관성을 작품해석에 적용해 보려고 한다. 이 시기에 감정의 독백 같은 그림으로 선회하여, 주관적인 입장이 강렬해짐으로써 자연스럽게 표현주의 작가의 입장을 취하게 된 것 같다. E.H. 고프리치는 표현주의자들이 솔직한 감정만 중요시 할뿐 타인이 어떻게 보는가를 문제시 삼지 않았다는

의견을 제기한 바가 있다.<sup>2)</sup> 이처럼 이성적 의도로 인해서 표현주의적인 그림을 선택한 것이 아니라, 당시의 그림에 나타난 형식적 특질은 감정에 대한 직관적 태도로 인해 나타난 현상이라고 볼 수 있을 것이다. 이러한 입장에 대해서도 서술할 것이다.

이러한 일련의 고찰은 트라우마의 속성이 예술가의 창조과정에 끼친 영향에 관한 실마리를 제공할 것이다. 그러므로 본 연구는 트라우마에 관한 정신분석학적 이론을 토대로 작업에 드러난 소재와 주제의 반복 현상의 원인을 규명하고 형식이 갖는 의미를 분석함으로써, 작업을 통한 치유의 과정이 작품의 내용적 형식적 변화의 국면에 어떻게 작용하고 있는지에 관한 해석의 단서를 제공하는데 그 의의가 있다.

서론의 마지막으로 이 논문이 고백의 성격을 지닐 수밖에 없겠지만, 여기에 소개되는 자신의 작품들은 독백임을 말하고 싶다. 결국 작품을 전시했다 할지라도 그것은 나의 독백 속에서 이루어진 결과물일 뿐이다. 어떤 말에도 의도와 상관없이 거짓은 섞여들기 마련이지만, 그 거짓을 줄일 수 있다면 바로 이 같은 독백을 통해서 가능하다고 믿는다. “그 독백이 아무것도 버리지 않았는데, 갑자기 너무 가벼워지는 미학적 효과를 산출한다.”<sup>3)</sup> 이 가벼워짐을 통해서 트라우마의 치유가 가능하리라는 희망과 이 작업들이 예술로서 기능하리라는 신념이 오랜 기간 작업을 진행할 수 있는 힘이 되어주었기 때문이다.

---

2) E.H. 고프리치, 『서양 미술사』, 최민 역, 열화당, 1991, pp.573~574 참조

3) 신형철, 『몰락의 에티카』, 문학동네, 2013, p.217

## II. 치유로서의 미술과 트라우마 이론

### 1. 치유로서의 미술

26세가 되던 해에 뭉크의 그림을 본 후, 감동으로 인해 가슴이 요동치던 때를 돌이켜 본다. 건축과 시절 슬라이드를 통해 ‘마돈나(1894-1895)’와 ‘절규(1893)’를 본 것이 삶의 가장 큰 전환점이 되었다. 주체가 대상과 하나가 될 때, 그것에서 자신이 떨어질 수 없을 만큼 일체감을 이루어 희열이 극대화 된다. 보통은 소설을 읽거나 영화를 감상할 때 일어나는 현상일 것이다. 그러나 나의 가장 격렬한 경험은 벽면의 슬라이드 이미지를 통해서였다. 그 어두운 그림들을 봄으로써 격발한 감정의 소요는 수 시간동안 멈추지 않았고, 그 때 자신의 내면에 무언가가 억압되어 있음을 인지하게 되었다. 그리고 미술을 통해 이십여 년 간 겪어 온 원인모를 심리적 불안정에서 벗어날 수 있을 것이라는 확신을 갖게 된다. 미술이 갖는 치유의 힘에 대한 첫 번째 자각이었다.

프로이트는 예술에 대해서 다음과 같이 언급한다. “예술은 예술적인 환상 덕분에 상징과 대체물이 실재의 감정을 불러일으킬 수 있는, 관습적으로 수용된 현실이다. 따라서 예술은 소망을 좌절시키는 현실과 충족시키는 상상의 세계 사이의 중간 지대를 이룬다.”<sup>4)</sup> 아마도 그의 말처럼 좌절된 어떤 심리가 뭉크가 그린 이미지를 통해서 충족되는 현상을 경험했는지도 모른다. 실제로 미술사를 살펴보면 작업을 통해 자기치유의 과정을 경험하는 경우를 흔히 않게 발견할 수 있다.

에드바르트 뭉크(Edvard Munch, 1863~1944)의 경우 어머니와 누이의 죽음으로 인한 불안 심리가 일생에 걸쳐 스스로 해결할 수 없는 일임을 자인한다. 뭉크가 5세가 되던 해에 어머니가 폐결핵으로 사망

4) Sigmund Freud, 『정신분석 운동』, 박성수 역, 열린책들, 1997, p.39

하며, 16세가 되던 해에 누이 소피도 같은 질병으로 사망한다. 어머니의 사망이후 그의 아버지의 심리적 붕괴로 인한 폭력적인 행동도 그에게는 견디기 힘든 일이었다. “인류 역사상 최악의 적인 폐결핵과 광기가 나에게 유전되었다. 질병. 광기, 죽음의 검은 천사가 나의 요람 곁을 맴돌았다. 일찍이 세상을 등진 어머니는 나에게 폐결핵 균을 물려주었고, 불안증에 시달리던 광신도인 아버지는 광기의 씨앗을 물려주었다.”<sup>5)</sup> 그에 의하면 이 사건들이 자신의 예술관에 결정적인 역할을 하고 있음을 유추할 수 있다. 그는 작업을 통해 불행했던 과거와 현재의 실존의 연결을 지속적으로 반복한다.

트라우마를 주제로 많은 작업을 해 온 루이스 부르주아(Louise Bourgeois, 1911~2010)는 “나의 작업은 카타르시스이며 내 정확하다. 나는 내가 경험한 상처, 증오, 고민을 표현하고자 한다.”라고 말한다. 그녀는 드로잉과 조형작업을 통해 과거의 트라우마를 드러내며, 과거의 기억을 재생하고 반복적으로 인식하는 과정을 거친다. “예술은 정신적 온전함을 보증하는 것이다. 예술은 트라우마의 경험이거나 또는 재경험이다.”<sup>6)</sup> 트라우마를 반복해서 인지하는 과정이 유쾌한 일이 아니었음에도 불구하고 지속했던 이유는 그것이 깊은 상처를 극복하고 정확히 이끄는 치유의 과정이었기 때문이다.

그리고 요셉 보이스(Joseph Beuys, 1921~1986)는 ‘모든 인간은 예술가이다.’라고 정의하면서 예술의 영역을 확장시킨다. 인간 내면의 예술적 잠재력을 강조하여, ‘예술은 바로 치료다.(Art ist ja Therapie)’라고 주장하였다.<sup>7)</sup> 그는 2차 세계대전 중 비행기 추락사고

---

5) 박제언, 「여성이미지를 통해 본 에드바르트 뭉크의 여성관」, 이화여자대학교 미술사학과 석사논문(2017)에서 재인용 : Birgette Sand, Dorothy Stabell trans. 『Edvard munch : Tegninger』, Skesserog Studio, Oslo Communes kunstmilner katalog, A-3(Oslo, 1973)를 Carol M. Ravenal, 『Three Faces of Mother : Madonna, Martyr, Medusa in Art of Edvard Munch』, Journal of Psy-chology 13, no. 4, 1986, p.380.

6) 정영인, 「페미니즘 작가의 바느질 작업에 내재된 자아 치유적 요소 연구: 루이스 부르주아 작품을 중심으로」, 한국디자인 포럼, 제20권, 2008, p. 268

로 생사를 넘나드는 고비를 경험한다. 당시 타타르족의 지방과 펠트 천을 이용한 민간요법이 그의 생명을 구한다. 이것은 보이스의 작업에 있어서 중요한 계기가 된다. 이후 지방과 펠트 천을 사용하는 작업을 반복하는데, 이는 치유로서의 예술을 은유한다고 볼 수 있다.

이렇듯 어떤 예술가들은 트라우마를 반복적으로 재인식하는 과정을 예술로 승화함으로써 자기치유를 경험한다. 예술 활동의 치유적 효과를 언급한 미술치료사, 크레이머는 “미술가란 현실과 환상 사이에서, 그리고 그의 본능과 초자아의 요구 사이에서 일어나는 갈등을 풀어내는 능력을 미술작업을 통해 발전시키는 사람이라고 할 수 있다. 문화적, 사회적으로 생산적인 형태의 승화된 미술작업을 통해서 미술가는 내면의 경험을 몇 가지의 다른 수준으로 경험한다.”<sup>8)</sup> 라고 이야기한다. 본능과 초자아 사이에서의 갈등은 트라우마를 경험한 경우에 더 심각한 수준으로 발화하여, 억압된 무의식이 창조욕구와 맞물려 작업 속에서 반복적으로 등장하게 된다. 나는 상기한 미술사의 예를 통해서 미술의 트라우마에 대한 치유의 가능성을 깨닫고 치유를 위한 작업을 진행해 나갈 수 있는 동력을 얻을 수 있었다.

## 2. 무의식적 억압과 반복강박 : 프로이트

정신분석학을 통해 오이디푸스 콤플렉스에 대한 이론이 정신이상자 혹은 일반적인 경우뿐만 아니라, 예술작품의 분석에도 수용되어 통용되어 왔다. 그 이후 예술에서 드러난 수많은 콤플렉스와 함께 트라우마에 대한 정신분석학의 접근법은 예술을 이해하기 위한 하나의 큰 틀을 이루었다 해도 과언이 아니다.<sup>9)</sup> 나는 그의 이론을 통해서 자신

---

7) 황정국, 「융의 분석심리학에 기반한 미술의 치유적 기능에 관한 연구: 빅토르 브라우너 작품을 중심으로」, 미술치료 연구, 제17권 제4호, 2010, p.1000

8) Edith Kramer, 『치료로서의 미술』, 김현희·이동영 역, 시그마프레스, 2007, p. 44

9) 예술가는 그의 가장 개인적인 소망의 환상이 충족된 것처럼 표현한다. 그러나 그

의 트라우마와 작업을 재해석하는 계기를 마련하였다. 특히 트라우마의 발현과 그로인한 억압 현상에 관한 그의 이론은 초기의 '돼지 연작'이 내포하고 있는 의미와 그림의 형식을 설명하는 실증적인 접근법을 제시하였다. 그러므로 이 장에서는 트라우마에 대한 전반적인 이해를 바탕으로 무의식적 억압과 반복강박을 설명할 것이며, 이러한 정신적 기제가 작품의 기폭제가 된 예로 쿠사마 야요이의 경우를 살펴보고자 한다.

심한 물리적 충격, 재난이나 전쟁과 같은 생명을 위협받는 사고를 겪은 후에 발생하는 상황은 오랜 기간의 심리학 연구를 통해 알려지고 연구되어 왔다. 그리고 그것에 외상성 신경증(die traumatische Neurose) 라는 이름이 붙여졌다. “보통의 외상성 신경증의 경우에 두 가지 특징이 두드러지게 나타나는데, 첫째는 놀람과 경악<sup>10)</sup>이 주된 원인인 듯 보인다는 점이고, 둘째는 그것과 동시에 가해진 상처나 손해가 일반적으로 신경증의 발생에 저항해서 작용한다는 점이다.”<sup>11)</sup> 그는 트라우마를 경험한 환자들로부터 자신이 목적을 인지하지 못한 채 의미를 알 수 없는 행위-강박 행위가 지속되는 것을 발견하였고 이에 대해 다음과 같이 언급한다.

---

환상은 자기 내부에 공격적인 것을 완화시키고, 미의 법칙에 복종함으로써 환상의 인격적인 원천을 은폐하며, 쾌락이라는 덤으로 다른 사람들을 매수하는 변형을 겪고 났을 때에야 비로소 예술 작품이 된다. 정신분석학은 예술적 향유의 명백한 부분과 나란히, 잠재적이지만 훨씬 더 영향력 있는, 본능의 해방이라는 숨겨진 원천으로부터 이끌어 내어진 또 다른 것을 지적하는 데 아무런 어려움이 없다. 예술가의 어린 시절 인상과 삶의 역사를 한편으로 하고, 그 인상들에 대한 반응으로서 그의 작품들을 다른 한편으로 하는 양자 사이의 연관은 분석적인 검토의 가장 매력적인 주제들 중의 하나이다.(Sigmund Freud, 『정신분석 운동』, 박성수 역, 열린 책들, 1997, pp. 38-39)

10) 프로이트는 경악(Schreck), 공포(Furcht), 불안(Angst)이 동의적으로 부적절하게 혼용되고 있음을 지적하고 이 용어들의 정의를 시도한다. 불안은 그것이 알려지지 않은 것이라 하더라도 어떤 위험을 예기하거나 준비하는 특수한 상황을 일컫는다. 공포는 두려워 할 지정된 대상을 필요로 한다. 그러나 경악은 어떤 사람이 준비태세가 되어 있지 않은 상태에서 위험 속으로 뛰어 들었을 때 얻게 되는 상태에 붙여진 이름이다.

11) 지그문트 프로이트, 『정신분석학의 근본개념』, 윤희기·반찬부 역, 열린책들 p.276

문제의 심적 과정이 의식에까지 나타나는 것을 막기 위해서, 어떤 심한 반항이 일어났음에 틀림없다. 그 결과, 이 심적 과정은 언제까지나 무의식에 머무른 것이다. 이 심적 과정은 증상을 무의식적인 것으로 만드는 힘을 갖고 있다. 이와 비슷한 반항이 분석요법 중에도 작용하며, 무의식을 의식으로 옮기려 하는 노력에 대해 다시 반항하는 것이다. 이를 우리는 저항으로 느끼는 것이다. 저항으로 제시되는 이 병인이 되는 고장을 우리는 억압(Verdrängung)이라 부르고 있다.<sup>12)</sup>

강박 행위로 현실화 되는 억압이 의식에 어떤 층위에서 발생하고 있는가를 살펴보면 대부분 무의식에 머물지만 드물게 의식의 영역으로 드러나 스스로 인식 가능해 지기도 한다. 우리가 억압되었다라고 부르는 심적인 움직임은 에너지를 가진 채로 무의식 속에만 머무는 것이 아니다. 이러한 심적인 움직임이 의식의 문지방 앞까지 와서 문지방에 의해 쫓겨 날 수 있다. 문지방의 이러한 행위가 무의식 속에 머물러 환자가 인식하지 못하기도 하지만, 우연히 의식의 눈에 띄었을 때는 의식적인 것이 된다.<sup>13)</sup>

프로이트에 의하면 강박 행위는 대개 일상생활에서 일어나는 별다른 해가 없는 반복적 행위이다. 억압의 경우 강박노이로제와 밀접한 관계가 있다고 할 수 있다. 강박노이로제는 어떤 에너지에 의해서 돌출된 행동으로 나타나지 않고 억압되며 증상을 심리적 영역으로 한정시킨다. 그럼으로써 그는 자기 자신의 충동을 억압을 통해 제한함으로써 자기 자신의 신체를 보호한다. 이때 자신의 충동적 에너지를 다른 에너지로 치환하는 것이다. 그러나 그의 강박 관념을 다른 형태로 바꿀 수는 있지만 결코 그것을 제거 할 수는 없다. 이렇듯 강박노이로제의 경우 자신에게 해를 끼칠 수 있는 증상의 발현을 원래의 형태와 다른 것으로 대처 할 수 있는 것이 이 증상의 중요한 성격이다. 자신이 조심해야 하는 행위나 금지해야 하는 행위를 다른 조심

---

12) 지그문트 프로이트, 『정신분석 입문』, 정성호 번역센터 역, 도서출판 오늘, 1997, p.294

13) 프로이트에 의하면 의식과 무의식 사이를 왔다 갔다 하는 그 사이에 문지방이 있는 방을 제 2의 방 즉 '전의식'이라고 부른다. (『정신분석 입문』, p.296 참조)

과 금지로 치환하거나 의식 속에 파고 들 수 있는 해가되는 관념을 무력하거나 연약한 관념으로 교환하는 것이다. 결론적으로 “정신생활을 일관하고 있는 여러 대립성이 이 상태에서 뚜렷이 나타난다. 즉 적극적 내용과 소극적 내용을 가진 강박 관념과 병행하여, 지적인 면에서 의혹을 일으켜 가장 확실하다고 여기는 생각까지도 좀먹어 들어간다. 그리하여 마침내는 모든 면에서 더욱 결단력이 없어지고 무기력해져서 자신이 스스로의 자유를 구속하게 된다.”<sup>14)</sup>

여기에서 더 나아가 프로이트는 좀 더 다른 행태의 반복강박의 개념을 실례를 들어 설명한다. 근친충동처럼 쾌락의 원칙에 의한 충동은 충동을 억제하지 못하고 행함으로서 다가올 불쾌한 상황의 항상성을 인지함으로써 억제된다. 이러한 일반적인 충동억제 과정과 달리 ‘쾌락으로 받아들여질 수 없는 쾌락’이라는 역설적 상황에 대한 사례를 들어 해석하려 한 것이 트라우마에 의한 죽음충동과 반복강박이다. 이에 대한 사례로 1차 세계대전에서 살아남은 군인들이 일상에 복귀한 이후 겪는 상황을 예로 들고 있다. 그들의 경우에서 일반적으로 받아들이는 쾌락에 거부감을 느끼고 지겨울 정도로 단조롭고 단순한 동작을 반복하는 경향이 발견되었다. 이는 종전 상황이라는 현실을 거부하고, 쾌락의 원칙에도 부합하지 않는 구체적인 실례였다.

프로이트는 이들의 사례에서 나타난 반복강박을 통해 그 원인이 되는 트라우마를 분석한다. 그는 트라우마를 단순히 현실생활에 있어서 대상에게 가해지는 정신적 위협 상황이라고 본 것이 아니라, 현실을 살아갈 희망 자체를 잃어버리고 죽음충동에 이르게 하는 사건으로 보고 있다. 반복강박은 죽음충동을 억제하는 수단으로서 작용하는 것이기도 하지만 그것의 약화된 다른 모습이기도 한 것이다. 여기에서 주목해야 할 점은 억압 혹은 억제에 의한 반복강박은 죽음 충동을 억제하는데 반드시 효과적이지만은 않으며, 일시적이고 결국은 충동을 강화하는 결과를 초래할 수도 있다는 점이다. 이러한 억압에 의한 반복강박의 딜레마는 ‘돼지연작’ 후기의 점묘방식에 의한 작업이 왜 실패

---

14) 위의 책, p.260

로 끝나게 되는 지에 대한 이유를 설명해 준다.

반복강박이 잘 드러난 예로 쿠사마 야요이(Kusama Yayoi, 1929~)의 경우를 들 수 있다. 지나치게 강압적이었던 쿠사마의 어머니는 그림을 그리려는 그의 의지를 꺾기위해 어린 시절 창고에 가두는 등의 학대를 한 것으로 알려져 있다. 그녀의 초기 드로잉 작품에서 반복적으로 등장하는 물방울 모양과 무한망의 요소는 중요한 기표로서 작동함을 알 수 있다. 그녀는 10살 무렵부터 반복해서 본 환영의 심상을 그림과 조형으로 옮기기를 수없이 반복한다.[참고그림 1]



[참고그림 1(左)] Kusama Yayoi, <Untitled>, 1939

[참고그림 2(右)] Kusama Yayoi, <Love Forever, Kusama's Peep Show>, 1966

내가 그림을 그리는 것은 예술가가 되고자 한 것이 아니었고, 곤혹스런 병, 불안신경증, 강박신경증과 편집증이 원인이었다. 똑같은 영상이 밀려오는 공포, 초등학교 건물 북쪽 응달의 콘크리트 어둠 속에 언제나 동어반복적(tautologial)으로 하면서, 하나의 벽면을 타고 뺨으며 증식하는 하얀 좁쌀 같은 것이 보이면, 나의 뺨이 똥똥 내 몸에서 빠져나간다. 그것을 스케치북에 늘 그렸다. 그려놓고 정신 차려 보지 않으면 나는 실신하고 만다. 늘 똑같이 반복하는 평면은 모르는 사이에 나의 뺨을 몽땅 칠해버리므로, 하나하

나 벽에서 끄집어내어 내 스케치북에 옮겨 확인하고 싶다. 그리고 이번에는 내 몸 위에 그것을 붙여 보았다. 귀신에게 빼앗길 것 같은 낮은 소아천식의 반주에 맞추어, 불안신경증의 반주에 맞추어, 스케치북 위에 조금씩 가라앉 으면서 잠깐 잠을 잔다. 아! 오늘까지 나는 이런 식으로 살 수 있었다.<sup>15)</sup>

쿠사마의 이 같은 언급에서도 알 수 있듯이 반복적 행위의 목적이 그의 불안을 해소하기 위함이었다는 것에서 본인의 양상과 동질적 성격을 지니고 있으나, 그것이 상당히 효과를 거두었다는 점에서 차이가 있다. 그녀의 경우 강박적 반복은 결과적으로 카타르시스를 선사하고 그녀를 치유에 길로 인도한 것으로 보인다.[참고그림 2]

### 3. 외상 기억의 전환과 회복 : 주디스 허먼

주디스 허먼은 프로이트이후 트라우마에 있어서 임상 심리학적인 관점의 연구를 더 세분화하고 구체적으로 연구하고 있는 중요한 학자이자 연구가이다. 허먼의 트라우마의 치유과정에 대한 이론에서 나의 작업을 통한 치유과정과 유사한 점을 발견할 수 있었다. 더불어 외상 기억의 복구와 회복에 대한 그녀의 이론은 2012년 이후의 내 작업과 관련이 깊다고 할 수 있다. 치유의 방법론을 그림 그리기에 도입한 2012년부터 작업의 내용이 ‘기억의 복구’였기 때문이다. 그리고 이 장에서 다루어질 내용들은 ‘돼지연작’으로부터의 주제와 형식의 급격한 변화를 설명할 수 있는 단서도 함께 제공한다.

주디스 허먼에 의하면 많은 외상 생존자들은 만성적인 수면 장애, 섭식 장애, 위장 장애를 비롯하여 수많은 고통스러운 신체적 증상을 겪는다. 외상 사건은 전형적인 불운이 아니다. 공포심에 휩싸이고 통

---

15) Kusama as quoted in Tanikawa Atsushi, p. 69, 김애림, 「야요이 쿠사마에 있어 자기소멸 이미지의 해석」, 홍익대 석사논문, 2007, p. 14에서 재인용

제력을 잃는 현상은 그들이 타인들보다 약한 인간이라서 겪는 일도 아니다. 외상 사건은 일상적인 삶의 적응력을 압도한다는 점에서 매우 특수하다. 이를 극복하지 못한다면 고통은 반복되며, 주변을 포함한 결과가 좋지 못하다. 트라우마의 압도적인 힘으로부터 건강을 회복하고, 일상으로 돌아가기 위해서는 외상 사건에 관한 기억에 부딪힐 수밖에 없다. 기억을 돌이키고 마주할 수 있게 됨으로써 외상 생존자는 자신의 현재를 수복할 수 있다. 허먼은 회복이 안전 확립, 기억과 애도<sup>16)</sup>, 일상과의 연결과 복구라는 세 단계를 거쳐서 완성된다고 밝힌다. 이 논문에서는 세 단계 중 두 번째 기억과 애도에 관해서 논의하기로 한다. 이는 2011년 이후의 심리적 변화와 작업 과정이 기억과 애도의 과정과 흡사한 양상을 보이기 때문이다.

두 번째 회복 단계에 다다른 생존자는 깊이 있고 완전하게, 구체적인 외상 이야기를 전한다. 이러한 재구성 작업은 외상 기억을 전환시켜 이를 삶의 이야기에 통합시킨다.... 그러나 외상기억은 언어화되어 있지 않으며 靜的이다. 생존자가 처음 전하는 외상 이야기는 지루하고 전형적이며, 감정이 묻어나지 않는다. 어떤 연구자는 전환되지 않는 외상이야기가 전이야기적(prenarrative)인 상태에 있다고 말했다. 이야기는 시간에 따라 진전하지 않고, 말하는 사람이 가지고 있는 감정이나 해석을 드러내지 않기도 한다.<sup>17)</sup>

이러한 전이야기적인 상태 또한 적지 않은 정보를 담고 있다. 과거의 사건을 오롯이 기억해 내고 언어로 담담하게 말하는 것이 불가능한 시기가 있기 때문에 당시의 다른 기억들을 떠올리며 이야기하거나 그림으로 표현하기를 시도한다. 그것은 현실의 특정한 사건이나 장면과 맞물려 무의식적으로 떠올려 지기도 하며, 과거의 장면이 현실의 것과 오버랩하며 특정한 심상을 만들어 내기도 한다. 그러나 외상사

---

16) 허먼은 외상기억의 재구성 이후 회복과정에서 애도의 효과를 이야기 한다. 내 경우는 스스로가 환자이기도 했지만, 치료자의 역할을 시도하고 있었는데 이는 타인의 애도하는 태도에 대해서 불쾌함을 느꼈기 때문이다. 허먼도 애도가 경우에 따라 좋지 않은 결과를 초래할 수 있다고 하였다. 그러므로 효과적인 애도의 태도는 매우 미묘한 것 까지 신경 써야 하는 치료과정이다.

17) 위의 책, p.292

건에 기억이 접근하고 그 당시의 느낌이 미약하나마 환원될 때마다 엄청난 두려움에 사로잡히기도 한다. 그래서 이 때 떠오른 기억을 부정하고 잊어버리는 부분적인 해리 현상이 일어나는 것이다. 그럼에도 불구하고 어떤 명확한 가치와 신념을 가지고 현재를 살아가고 싶은 의지를 가지고 있다면 그는 다시 시도할 수밖에 없다. 그 과정에서 현재의 자신과 밀접한 과거의 사건들이 수면 위로 떠오르고 이유를 자문하는 경험을 갖는다.

주디스 허먼은 트라우마를 겪고 있는 사람은 이야기를 재구성하는 과정 속에서 평범한 사람에서 철학자가 된다고 말한다. “모든 세대와 모든 문화의 잔학 행위에서 살아남은 사람들은 증언이 오로지 하나의 물음으로만 수렴되는 지점에 이른다. 격분이 아니라 좌절감이다. ‘왜?’ 정답은 인간 너머에 있다. 그리고 깊이를 헤아릴 수 없는 물음 너머로, 생존자는 도무지 이해할 수 없는 또 다른 물음에 대면한다. 왜 나인가?”<sup>18)</sup>

외상 환자는 이 거대한 철학적 질문에 답하려고 고군분투 하며, 치료자가 함께 이 투쟁에 참여해주기를 원한다. 치료자는 환자와 함께 도덕적으로 연대하여 그를 지지하는 역할을 해야 한다고 허먼은 말하고 있지만 내 경우는 이미 의사와 약물치료에 대한 거부감으로 치료자를 두는 것을 허락하지 않은 케이스로 스스로 두 가지 역할을 해야 했다. 여기에서 중요한 점은 나는 그림을 통해 전이야기적인 성격의 심상을 표현하고 있었으며, 치료자를 두지 않고 있었기 때문에 고백의 성격을 띠고 있지 않았다는 점이다. 한동안 전이야기적 상태에 머무르며 그림을 진행하였는데, 외상에 대한 고백은 개인적 차원의 과정으로 구체적으로 그림에서는 다루지 않으려 했다. 이는 치유를 목적으로 삼는 한 외상기억으로의 전환 과정에서 전이야기적인 사건을 그림으로 표현하는 것이 감정을 다시 체험하는 중에 자신이 안전하다는 느낌을 가질 수 있었기 때문인 것 같다.<sup>19)</sup>

---

18) 위의 책, pp.296-297

19) 작업을 통해 의도하지 않았음에도 불구하고 트라우마를 야기한 사건에 관한 실마리가 드러나기도 한다. 나는 때때로 이러한 일들 때문에 견디기 힘든 우울증을 다 시금 겪었다.

외상을 겪은 사람은 외상과 가장 밀접한 순간에 다다를수록 이야기를 구체적으로 말하는 것을 힘들어 한다. 그래서 그는 그림그리기 같은 비언어적인 방식을 통하여 소통하려고 하거나 해소하려고 시도하기도 한다. “외상 기억에 도상적이고 시각적인 속성이 있다는 것을 고려할 때, 그림으로 표현하게 되면 지워지지 않는 심상에 매우 효과적으로 접근 할 수 있다.”<sup>20)</sup>

이야기가 완전하게 재구성되는 것은 불가능하지만 어느 정도 재구성 할 수 있는 시점에 다다를 때까지 오랜 기간 동안 이야기는 파편적이고 모호할 수밖에 없다. 회복에 다다르기 위해서는 이 모호함에 대해 인내를 가져야 한다. 나의 경우 작업이 과거의 사건과 현실의 연결고리를 이루는 역할을 하는데, 작업을 통해서 억압된 기억과 감정들을 온전하게 드러내기란 지극히 어려운 일이었다. ‘돼지연작’ 시기에는 불안에 잠식당하는 것을 두려워했기 때문에 감정표현을 극도로 자제했다. 이후 ‘기억그리기’의 경우 감정을 표현하려는 의도에도 불구하고 불안과 두려움 같은 감정의 표현에만 국한되는데, 이는 의도와는 전혀 다른 결과였다. 어떤 해방감을 표현하려는 욕구와 반대로 긴 시간동안 나는 감추고 지우는 일을 반복하게 된다. 트라우마로 인한 결과라고 말할 수 있겠지만 이러한 현상의 원인을 자신도 알 수 없었다.

허면이 언급하는 이야기의 재구성이란 원인과 결과에 대한 논리적인 설명과도 같은 것이다. 스스로 이성적 논리에 접근해 갈수록 자신에 대한 이해와 제어가 가능한 상태로 나아가게 된다. 과거와 현재의 논리적 연결을 위한 오랜 과정 속에서 외상 환자는 과거를 복구함으로써 외상기억 이전의 삶의 흐름을 되찾고 과거와 연결되는 느낌을 회복할 수 있다. 이로 말미암아 외상이 다시금 깨어날 때 이전과 달리 새로운 측면의 깨달음에 도달하고 자신의 역사를 재구축할 수 있게 된다. 서론에서 언급한 작가로서 ‘무엇을 어떻게 그릴 것인가?’라는 물음은 이 시점부터 다시 시작되었다. 나에게 있어서 치유의 진행으로 인한 삶의 질적 변화는 작가로서의 정체성의 변화이기 때문에 다시금 작업의 방향을 모색하게 되는 이유가 되는 것이다.

---

20) 위의 책, p.295

### III. 트라우마 이론을 바탕으로 한 본인의 작업 분석

#### 1. 유년기 트라우마에 대한 짧은 독백

‘예닐곱 살 쯤 되었을 때의 일이다. 어느 날 밤 부모들이 크게 싸우기 시작했다. 그 원인이 무엇인지 커서 알게 되지만 당시의 나는 그것을 파악할 수 없었고 단지 두려운 그 몸짓들과 말들로 인해 공포에 휩싸여 있었다. 시간이 흐른 후 폐허가 되어 버린 집안의 어느 구석에서 잠이 들어 버린 내게 어머니가 다가왔다. 그리고 같이 죽어 주기를 원한다고 간절하게 이야기 했다. 나는 그렇게 하리라고 다짐했고, 나의 어머니는 동반의 죽음을 곧 실행하리라고 말하고는 사라졌다. 기다림의 공포 속에서 아침이 오기까지 그 새벽의 시간이 어떻게 흘러갔는지 기억할 수 없게 되었다. 이제 어머니의 곁이 가장 두려운 장소가 된 것이다. 그녀의 행위가 수없이 반복되기 시작하면서, 평범한 욕망을 가지는 것도 사는 것도 무의미해 졌다. 그리고 조금 더 자라고 나서부터는 살아가기 위해서 심부에 고착된 그 이유를 알 수 없게 된 무의미함과 싸우는 것에 모든 힘을 쏟아야 했다. 이미 죽음의 선고를 받고 기약 없는 집행을 기다리는 자가 된 것이다. 분노와 체념의 과격이 된 나는 폭력과 폭언의 아비규환 속에서 잃어서는 안 될 그것을 지키기 위해 모든 감정을 가라앉히려 노력했다. 그것을 무엇이라 표현해야 될지 모르겠다. 정신 줄이라고 속된 표현이 가장 적당할 것이다. 생을 유지하기 위해서 내면을 뒤흔드는 극도의 혼돈으로부터 자신을 지켜내야 했기 때문이다.’

## 2. 억압(Repression)의 시기(2005-2010)

### 1) 돼지와 깡통의 이중적 의미

#### ㄱ. 표방한 의미 : 대중

이 작업들을 전시하고 작가론을 발표하면서 대외적으로 어떤 말을 언급했는지 먼저 살펴보아야겠다. 논문의 방향이 트라우마에 초점을 두고 향해가고 있지만, 이 작업들에 대해 표방한 의미가 진실이 아니며, 트라우마와 관련된 해석만이 진실이라고 주장하는 것은 아님을 미리 밝히고 시작하고자 한다. 여기에 소개되는 작가노트와 더불어 초기작들은 의식적으로 사회와 대중, 혹은 거대 체제속의 개인이라는 은유를 담고자 제작된 작업들이며, 그와 함께 트라우마와 관련된 프로이트의 무의식적 활동의 개념을 근거로 재해석할 가능성도 내포하고 있다고 본다.

“첫 아이가 태어난 후 생계를 위해 작업을 놓고 직장을 갖게 되었다. 그토록 불편해 했던 관리자들의 체제에 종속되면서 상당한 보상을 얻을 수 있었지만, 끊임없이 소모되고 반복되는 살아갈 수밖에 없는 일상으로 인해 나는 자신이 인간으로서 존엄하다는 생각을 잃어갔다. 아니 버리고 있었다고 해야 할 것이다. 무엇이 득인지 실인지 판단하기 위해 삶의 가치를 판가름하던 기준들을 하나 둘씩 묻어 두어야만 했다. 사회의 말단인 내게 문제가 생겼지만 견고해진 상부 구조들로 인해 원인을 찾을 생각조차 할 수 없었다. 할 수 있는 일이란 힘겨워하는 자신을 문제 삼는 것 밖에 없었고 그러다 보니 스스로를 사랑하려면 지독한 노력이 필요하게 되었다. 일을 그만두고 평택의 한 돼지 농장을 물어물어 찾아 갔다. 그리고 그저 수동적인 그것들 속에서 현실의 나를 보았다. 나는 추구해온 인간을 버리고 생존경쟁의 논리에 수동적으로 길들여져야만 했던 것이다. 친구들에게 이야기

하니 사람인생 다 똑같지 않나 한다. 어떻게 살아가야 하는가는 더 이상 중요한 문제가 아니었고, 나는 되고자 했던 인간의 이야기를 그들에게 할 수 없게 되었다.

근대이후 계몽은 인류를 길들이는 것에 대한 정당성을 동류의 인간에게 부여하였다. 그것에 있어서 가장 우선시 된 것은 진리를 추구함으로써 얻는 만족감이 아니라 이윤을 위한 조작, 즉 효율적인 처리방식이었다. 대중은 이러한 기준아래 최대한의 다수가 견딜만한 정도로 구속되고 통제된다. 또한 욕망이 서로 부딪히는 과정에서 조직과 그안의 개인들이 만드는 체제는 더욱 복잡한 양상을 띠게 되었다. 자신의 욕망을 충족시키고 자유의 영역을 보다 넓히기 위해 상대적으로 타자의 영역을 제한할 것을 열렬히 원하므로 서로를 구속하는 얽혀진 그물 속에서 대중은 더 이상 자유로울 수 없게 된 것이다. 이 교묘한 그물망 속에서 착각과 환영이 진정한 자유와 철학, 이상향을 대체해왔고, 경계의 대상이었던 자본 숭배와 물신주의는 결국 극단에 도달하고 말았다. 우리가 만들어 가는 세상이 우리 스스로가 원하던 세상일까. 내가 생각하는 이 시대의 현실은 부정적인 것(긍정하기 싫음)과 가까우며, 절대적인 것(거부할 수 없음)과도 가까운 것이다.

현실에서의 불행과 현실이 지닌 반항할 수 없는 절대성으로 인해 무기력한 존재로 전락해 가지만, 짐승도 아니고 자신이 알아왔던 존엄한 인간도 아닌 나는 자신이 속한 무리 안에서 고개를 들고-숙이기를 계속하며, 자신에 대한 경멸을 초라한 나르시시즘으로 대체하기를 반복할 수밖에 없다.”<sup>21)</sup>

이 작업들을 통해 ‘나’는 대중이라는 틀 속의 전형으로서 등장한다. ‘지친 하루-오늘도 하루 종일 꿀꿀거렸어(2007)’[그림 1]를 보면 그림의 제목이 그림이 은유하는 바를 직접적으로 설명하는 방식을 취했음을 알 수 있다. 그리고 대중을 언급하고 있지만 사실은 개체로서 스스로에 대한 경멸의 감정을 담아 ‘나의 돼지 되기’에 대해서 이야기 한다.

---

21) ‘Blind Narcissism’, 개인전 작가노트, 2008

“이 시대는 철학을 잃어버린 자들의 시대다. 내 그림에서 돼지는 자신의 상징체이자 콤플렉스의 총체이며, 자신도 모르게 울타리에 갇혀버린 대중을 상징한다. 본래 영리하고 깨끗한 종의 특성을 지닌 그것은 사회의 체제에 의해 사육의 대상으로 몰락해버린 생(生) 자체가 서글픈 존재이다. 무리 속에서 홀로 눈을 뜨고 있는 돼지는 자신이 살아가고 있는 외부의 본질을 자각하고 그것을 직시함으로써 개인의 무력감과 상실감, 더 나아가서는 자기 경멸과 내적 저항의식을 표출한다. 이것은 작가 자신의 자화상이며, 스스로에 대한 철저한 경멸임에도 불구하고 스스로를 지탱해주는 슬픈 나르시시즘에 대한 이야기이다.”<sup>22)</sup>



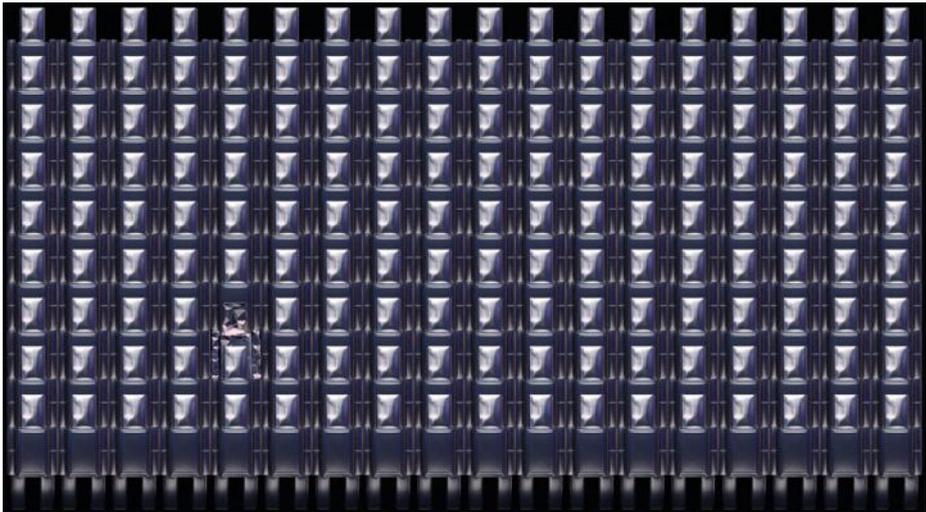
[그림 1] 지친 하루-나는 오늘도 하루종일 꿀꿀거렸어, 2007,  
Oil on canvas, 145x112

---

22) 위 전시, 작가노트 중



[그림 2] 아이는 자라서 나를 닮겠지, 2007, Oil on Canvas, 97x145



[그림 3] 사라진 사람들III, 2009, C-print, 110x180

[그림 2]에서 ‘돼지 되기’의 시도는 자신을 돼지와 동일시하는데 목적이 있는 것이 아니라 ‘무엇 되기’를 통해서 그것에서 벗어나는 길을 찾고 출구로 나가기 위한 시도였다. 들뢰즈는 사람의 동물 되기에 관해서 설명한다. “이는 모차르트의 새들과도 같습니다. 이 음악에는 ‘새-되기’가 있으나, 그것은 새의 ‘음악-되기’ 속에서 일어나며, 이 둘은 단 하나의 생성, 단 하나의 블록, 절대 교환되지 않는 비평행적인 진화를 형성합니다. 이 음악에는 모차르트 비평가가 지적하듯 ‘말할 대상도 없는 속내 이야기,’ 한마디로 말해 대담이 있는 것이죠.”<sup>23)</sup> 당시 나는 돼지연작이 ‘대중-돼지’라는 이항적이며, 선형적인 평론을 그런대로 받아들이고 있었다. 그것은 자신의 작가노트에서 밝힌바 이기도 했기 때문이다. 그러나 작가노트의 말미에도 ‘스스로에 대한 철저한 경멸이자 슬픈 나르시시즘에 대한 이야기’라고 밝히고 있듯이 나의 ‘돼지-되기’는 돼지의 ‘회화-되기’ 속에서 일어나며, 이러한 과정과 결과에 결국 ‘말할 대상도 없는 독백’이 감춰져 있는 것이다. 이러한 해석은 돼지연작을 그만둘 수밖에 없는 시점에서 오랜 시간이 지나서야 비로소 이루어 졌다. 캔 연작에서도 돼지 연작과 마찬가지로 주제를 평행적으로 가져가지만, 조금 다른 부분에 대해 언급할 수 있다.

“처음에 시작한 작업의 재료는 파인애플 캔이었다. 10개의 캔으로 만든 단위형은 현대 문명이 찍어내는 공산품으로서의 자화상이며, 외부의 타격에 의해 찌그러진 채 곳곳이 서 있는 단위 또한 저항하는 우리 개인의 모습이다. 또한 녹슨 상자는 사회의 체계를 상징하고, 우리를 병들게 하는 것이 무엇인가라는 질문을 사회심리학적인 관점에서 던지고 있다. 겹포장이 벗겨진 빈 깡통으로 이루어진 개체들의 비교에서 우리 사회의 현실과 물질적 조건만으로는 완성할 수 없는 존재에 대한 고민을 드러내려 한다.”<sup>24)</sup>

[그림 3]을 보면 이 시리즈에서 타격에 의해 찌그러진 하나의 캔을

23) 질 들뢰즈·클레르 파르네, 『디얼로그』, 허희정·전승화 역, 동문선, 2005, p.10

24) ‘사라진 사람들’, 2009, 개인전 작가노트 중

통해 상처를 입은 인간상을 은유했다. 당시 작가론 발표를 통해 표방한 의미는 사회시스템에 대한 저항감이었지만, '나의 찌그러진 캔-되기'에서 억압되어 있던 트라우마를 무의식적으로 드러내고 있는 것으로도 볼 수 있다.

반복강박의 심리적 발현으로 억압이 작업의 내적 동력으로 작동했음을 본격적으로 연구하기 이전에 이 작업들의 형식에 관한 객관적 시각에서의 분석이 필요할 것이다. 돼지 연작에 대한 평문이 수차례 있었지만, 심상용의 비평이 형식적 특성과 효과를 설명하고 있다.

박종호의 회화는 성실한 사실주의에 의해 견인되고 있다. 이 사실주의는 섬세한 여러 장치들에 의해 조율되고 조정된다. 상이한 두 질서의 대립은 화면에 지나치지 않은 긴장감을 조성한다. 초점(focusing)과 탈초점(out-focusing), 예컨대 'Blind Narcissism'[그림5(p.25)]에서 보듯, 무리 중 특별히 어느 한 마리의 눈 주변만을 사실적으로 묘사하고, 나머지는 윤곽과 개략적인 형태만 드러나도록 뿌옇게 그린다. 화면을 양분하는 빛과 어두움의 효과는 화면에 서사적 깊이를 제공한다. 'Last Scene-그래도 마지막엔 웃자', '지친 하루-나는 오늘도 하루종일 꿀꿀거렸다'[그림1(p19)]의 명암효과는 카라바치오나 렘브란트의 천정에서 떨어지는 빛의 극적 효과를 돼지우리에 적용한 것이다. 여기서 회화적 완성도는 묘사만큼이나 묘사의 부재에 의한다. 이 어두움은 존재와 사물의 생략이나 부재, 결핍의 동의어가 아니라, 오히려 그 연장이자 확장이며 신비로운 지속이다. 그것에 의해 비극성은 더욱 해석에 열린 것이 된다. 이러한 고전적 성격의 빛 외에 작가가 사용하는 또 다른 빛은 '우리가 병들지 않고 견딜 수 있을까'[그림9]-에서처럼, 다소 인위적인 푸른 기가 도는 밤의 빛이다. 이것은 명암을 분명하게 양분하는 주광과 달리 화면 전체를 부드럽게 쓰다듬는다.<sup>25)</sup>

나는 이러한 분석에 대체로 동의한다. 특히 렘브란트의 빛에 대한 해석만큼 빛을 섬세하게 다루지는 않았지만, 돼지 연작을 떠나 2012년 이후의 작업에서도 빛과 어둠의 대비를 통한 극적인 효과는 그림

---

25) 심상용, 「박종호가 읽는 종(種)의 기원과 상황」, 『2008 SeMA Young Artists』, 서울 시립미술관, 2009, p.130

의 중요한 요소로 자리 잡는다.

## ㄴ. 내적 의미 : 억압

2008년 7월 첫 번째 공황 발작으로 인해 상처를 입고 쓰러진 후 깨어나서 고개를 든 첫 번째 기억이 유년시절 어머니가 내게 행한 죽음의 선고였다. 그 다음 날 병원을 찾은 나는 의사에게 몇 가지 사건들에 관해 이야기 하였다. 그것이 최초의 과거에 대한 발설이었다. 그는 내게 트라우마로 인한 증상이며, 심각한 우울증 단계이므로 주변에 관한 정리와 즉각적인 입원을 조언했다. 그러나 생각해 보겠다고 대답한 후 병원을 나섰다. 이 후 그의 진단을 받아들이지 않고 이 증상을 단지 심리적 스트레스 따위로 치부하려 했다. 원인 모를 불안과 공황발작이 지속되면서 자신이 통제하지 못할 지경에 이르렀음을 자인할 수밖에 없게 된 후에야 트라우마에 대한 개념을 이해하게 된다. 그것은 한참 후의 일이다.

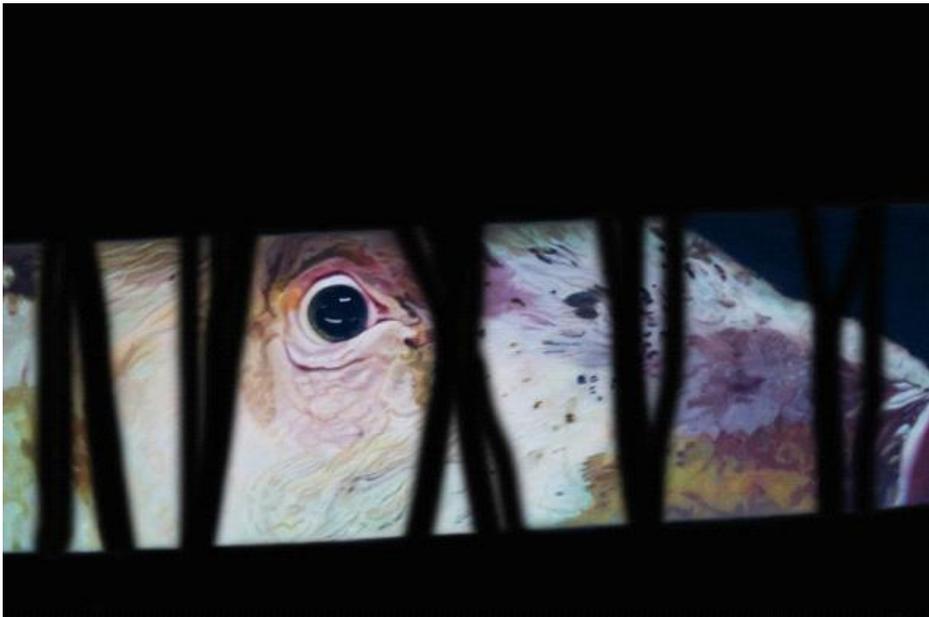
돼지 연작에 두었던 화두를 단순하게 말하자면 ‘현재의 무기력한 존재, 대중속의 나’다. 그러나 돌이켜 보면 이 시기의 그림들이 자신의 외상 사건들과 어떤 연관성을 지니고 있다고 생각한 적이 없었던 것은 아니다. 그와 유사한 생각이 들 때면 견딜 수 없는 불쾌감이 밀려와 떨쳐내곤 했다. 주디스 허먼이 언급하는 정신분석학자인 자네(Janet : 1859~1947)는 “고통스러운 기억을 일상적인 자각으로부터 단절시키는 의식영역의 억제 때문에 외상 후 기억 상실이 발생한다.”<sup>26)</sup>고 하였다. 나는 트라우마와 밀접한 사건에 대한 기억들과 죽음충동 혹은 생존에 대한 희박한 의지와 연결 짓는 것을 거부했다. 이 작업들을 할 당시에 이 관계성을 허용하지 않는 범위 안에 사고를 가두어 둔 것이다. 그리고 현실적으로는 막연하게나마 심리적 보상을 원

---

26) 주디스 허먼, 앞의 책, p.88

했으며, 작업 과정에 있어서는 명상적 방법론을 도입하려 했다. 트라우마에 대한 막연한 자각이 있는 이후에도 그것을 인정하지 않았고, 여전히 콤플렉스<sup>27)</sup>의 영역에서 자신의 심리를 다루고자 했던 것이다.

초기의 경우 돼지를 대중의 자화상으로 연결 짓고 작업을 구상했다. 그러나 몇몇 작품은 대중이 아닌 명백히 자화상으로서 그려진다. 2006년작 ‘자화상’[그림 4]의 경우 눈을 크게 뜬 존재를 볼 수 있는데, 이때의 시선은 우리(pigsty)의 어두운 내부로 향해 있다. 이는 주체가 내부의 어떤 장면을 바라보고 인식하는 과정에서 경악하게 되는 심리적 상태를 표현하는데, 외상 기억이 전의식으로 밀고 나오는 징후로 볼 수도 있을 것이다. 나는 당시의 여타 작업들과 마찬가지로 ‘자화상’을 대중 속 개인의 전형이라는 개념으로 전환하여 설명했다. 이러한 대외적인 행위도 무의식적 행위로서 억압이 작용한 것으로 해석할 수 있다.



[그림 4] 자화상(Self-portrait), 2006, Oil on linen, 97x145

27) 콤플렉스는 욕구적 보상이 이루어짐으로서 해소될 수 있다.

이후 자신을 심리적으로 억압된 자아로 어렴풋이 의식하게 된 시점에서 시작한 작업이 'Blind Narcissism(2008)[그림 5]'이다. 그려진 돼지의 멀어버린 눈을 통해 무언가에 관한 자신의 무지를 고백하고 있다. 그리고 몸에 대한 초점(focus)을 왜곡하고 부릅뜬 눈에만 초점을 맞추으로써 깨어 있으려는 의지에 주안점을 두고자 하였다. 이것은 결핍을 지닌 자신의 현실에 대한 구체적인 인식이자 그것에 대한 적극적인 대처에 관한 의지의 표명이기도 했다. 그러나 실제로는 심리적 외상(트라우마)과 단순한 마음의 상처 혹은 콤플렉스에 대한 분명한 구분을 할 수 없었던 시기였다. '배불뚝이(2008)'[그림 6]에서 돼지의 엉덩이와 꼬리를 불룩한 배와 쪼그라든 성기처럼 표현한 것을 보면 콤플렉스에 근거한 해석이 온당할 것이다. 나는 당시 이 모습을 중년이 되어 가는 자신의 자화상으로 생각하고 그렸다.



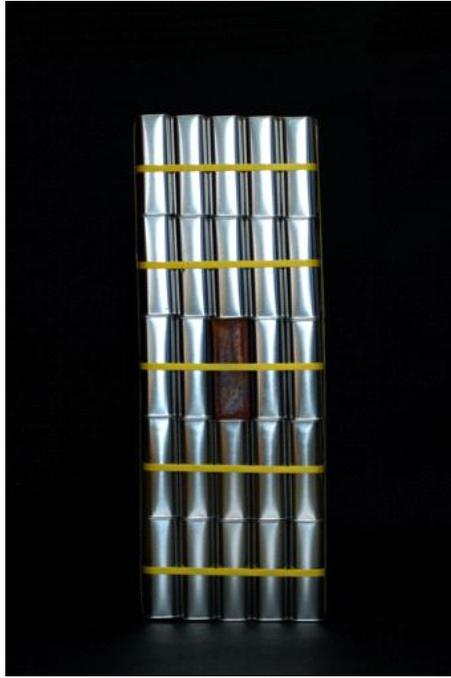
[그림 5] Blind Narcissism, 2008, Oil on linen, 130x162



[그림 6] 배불뚝이(potbellied), 2008, Oil on Canvas, 146X90

2009년 작 '멋진 신세계-영성한, 절대적인, 긍정하기 싫은'[그림 7]에서 단단히 묶인 빈 깡통 더미는 구속하는 어떤 시스템을 상징하며, 녹 쓴 하나의 개체는 금자탑처럼 쌓아 올린 시스템 안에 그것을 무너뜨릴 요인(녹)이 자리 잡고 있음을 은유한다. 그러나 여기에는 개인적인 설명이 필요하다. 깡통에 처음 주목한 이유는 그것의 비어 있음과 무표정한 표면이었다. 그러한 속성에 대한 막연하지만 강렬한 끌림은 자신과 닮았다는 생각에서 비롯된 것이다. 깡통의 찌그러짐이나 녹은 개인의 상처나 내재된 질병을 은유한다. '멋진 신세계(2009)'에서 비스듬히 기울어진 채 녹슨 심장을 품고 단단히 묶인 반짝이는 깡통탑은 자신에 대한 경멸적이며 염세적 시선을 독백하는 것이다. '아버지-서글픈 바램(2009)'[그림 8]의 경우는 자전적 요소를 더 많이 내포하고 있는 작업이다. 가난 때문에 배우지 못하고 홀어머니 밑에서 자란 상처 많은 나의 아버지는 다르지만 유사할지 모르는 상처를 아이에게 물려주었다. 인간 형상의 이 한 쌍의 조형사진은 어떤 상처의 대물림을 의미한다. 그러나 여기에서도 자신의 트라우마에 대한 인식이 의식화 되어있는 것은 아니다. 그럼에도 나는 은연중에 반복해서 상처의 상징을 드러낸다.

깡통 작업 중 일부는 반복된 이미지를 사용함으로써 반복강박을 드러냈다고 설명할 수 있을지 모르나 트라우마에 의한 반복 강박적 행위는 개념적 반복을 스스로 피하는 것과는 본질적으로 다른 의미를 갖는다. 그러므로 이후의 점묘 방식에 의한 작업을 좀 더 선명하게 트라우마와 관련된 억압에 의한 반복 강박이 작용한 것으로 설명할 수 있다.



[그림 7] 멋진 신세계-영성한, 절대적인, 긍정하기 싫은, 2009, C-print, 150x110



[그림 8] 아버지-서글픈 바람, 2009, C-print, 120x150

## 2) 반복강박에 의한 점묘

2008년 7월 발작증상의 발현과 정신과 치료과정을 통해 트라우마에 대한 인식이 시작된 이후 작업과정에 변화를 주는데, 이 장에서 논할 점묘 방식의 도입이다. 정신 발작과 돼지 연작과정에서 ‘Blind Narcissism(2008)’이후 작업의 성향에 차이가 발생한다. 본론의 서두에서 밝힌 사건에 대한 기억과 수많은 다른 사건들에 대한 기억들이 퍼즐처럼 조각을 맞추어 의식으로 흘러나오면서 현실에서 구축하고 유지하고 있었던 정체성이 무너지기 시작했다. 현재까지 정체성이라고 믿어왔던 것이 파편화되고 그것들이 인위적으로 이미지를 구축하고 있다는 생각을 했다. 그리고 이 생각을 그대로 점묘를 통해 작업으로 옮기기 시작했다. [그림 9]를 보면 이 점묘 방식은 수없이 반복되는 동작으로 이루어지기 때문에 이를 통해 내부의 혼란을 잠재우고 이후 다시금 무언가를 구축할 수 있으리라고 기대했다. 그리고 심리적 안정감을 유지하기 위해 감정이 자극 받지 않는 색을 위주로 선택하려고 했다. 겨울에 촬영한 돼지우리는 온도 유지를 위해 발열등을 켜두기 때문에 붉은 색조를 그대로 묘사하는 경우가 많았으나, 붉은 색조를 오랜 시간 다루는 묘사적 작업방식이 억누르기 힘든 감정의 흥분상태를 가져와서 심리 안정에 좋지 않은 영향을 미침을 경험하게 된다. 이것이 당시 파란색을 주조 색으로 작업했던 이유이기도 하다.

프로이트는 ‘전쟁신경증’에서 쾌락의 원칙으로는 설명할 수 없는 반복강박에 대해서 설명한다. 1차 세계대전 이후 살아남은 이들 중 일부가 행복감을 유지하려는 경향보다 불쾌한 사건에 대한 기억을 반복하면서 자기 파괴적이거나 혹은 자기 처벌적 경향을 보인다는 점을 관찰하고 기존의 입장에 대해 재검토를 시도하였다. 그리고 유기체의 이러한 반복강박에 대해 설명하기 위해 쾌락의 원칙과 에로스의 정반대편에 있는 ‘죽음충동’이라는 개념을 도입하였다. 여기에서 죽음충동은 퇴행의 궁극적이자 개체 발생상의 가장 오래된 충동으로 어떤 명시적 의미를 갖기보다 삶충동에 앞선다는 의미에서 은유된 개념이다.



[그림 9] 우리가 병들지 않고 견딜 수 있을까, 2008, Oil on canvas, 112x145



[그림 10] Children, 2008, Oil on canvas, 162x130

“이와 같은 강박 노이로제 환자에게는 반복해서 하는 경향, 동작을 리드미컬하게 하는 경향, 같은 동작에서 고립시키는 경향 등이 있다.... 광장공포에 괴로워하는 환자는 지겨울 정도의 단조로움으로 같은 증상을 되풀이 하는 일이 많다.”<sup>28)</sup>

이러한 죽음충동에 의한 반복적 행위는 자기를 파괴할 때까지 혹은 심리적 육체적 고통조차 무더질 정도로 에너지를 소진시킨다. 오랜 시간 작지 않은 사이즈의 그림을 점으로 찍어 가며 완성해 나간다는 것은 쾌락과는 거리가 있는 행위라고 할 수 있다. 2008년 작 ‘Children’(그림 10)의 경우 이미 주제<sup>29)</sup>를 설정하고 시작한 작업이기 때문에 그것은 과정 중에 어떤 변화도 일어날 수 없다. 하루 일과가 시작되자마자 떠오르는 고통스러운 기억과 의문 - ‘왜 나에게 그런 일들이 있어 났는가?, 왜 존재해야 하는가?’에 대한 해답을 찾기 보다는 그 질문을 잊으려는 고투가 에너지를 다할 때까지 지속되었다. 에너지를 지속적으로 소진시키는 행위로서 반복적 점묘방식이 효과가 있을 것이라고 믿었으며, 실제로 그 상념들은 의식에서 무의식으로 회귀하는 듯 느껴지기도 했다.

나의 경우 돼지연작 후반기의 점묘 방식은 당시에 겪었던 원인 모를 정신적 붕괴와 발작을 거듭할 때 수행(修行)적 방법론으로 꺼내든 방식이었으나, 치유의지에 반하여 결국 정신적 육체적 통제를 상실함으로써 막을 내리게 된다. 억제하려 했던 과거의 공포가 소환되어 현재에 막대한 영향력을 행사하기 시작한 것이다.

---

28) 지그문트 프로이트, 『정신분석 입문』, 정성호 번역센터 역, 도서출판 오늘, 1997, p.271

29) 아이들은 아무것도 모른 채 달리고 경주한다. 달콤한 꿈을 꾸며 우리에게 갇힌 어린 존재들과 내 아이들은 닮아 있다. 과연 우리들은 아이들의 미래를 위해 무엇을 교육하고 있는 것일까. 기성의 세대가 만들어 놓은 지나친 경쟁의 시스템에 적응시키기 위해 약육강식의 생존전략만을 주입시키고 있는 것이 아닌가. 자신의 가능성을 깨닫기보다 살아 남겨야만 한다는 강박으로 아이들을 내모는 체제 속에서 아이들은 병들어 가고 있다. 이들은 한치 앞도 안 보이는 어두운 밤 속을 잠이 든 채 달려간다. 기성이 가두어 놓은 교묘한 감옥의 그림자가 파편처럼 부서지기 쉬운 아이들의 몸뚱이 위에 비쳐지고 있다. 이 순진한 존재들은 살아남기 위해서는 이 우리를 벗어나지 말아야 한다는 것을 강요당한다. - 2008, 작업노트 중에서

### 3. 외상 기억 전환의 시기(2012-2016)

#### 1) 현재와 과거의 중첩

2008년부터 우울증의 악화로 인해 힘든 시기가 찾아왔다. 잦은 전 시와 경제적으로도 좋은 시기였음에도 불구하고 상태는 더 악화되었다. 더불어 공황장애 증상이 심각했다. 이성적으로 제어가 가능하리라고 믿었는데, 오산이었다. 내 경우는 긴장감이 극도에 달했을 때, 갑자기 시력을 잃는 증상이어서 매우 위험했고 그로 인해 큰 상처를 입기도 했다. 공교롭게도 그 이전과 이후로 눈 먼 자화상을 많이 그린 것 같다. 이것이 어떤 관계성이 있는 것 같기도 하나, 의도한 바는 아니었다. 2011년에는 작업을 거의 하지 못했다. 집 밖으로 나가기도 힘들었고, 무엇을 그려야 할지도 몰라서였다. 그러나 그림을 그리면서 이 증상으로부터 벗어나고자 하였다. 의사는 그림을 그리는 것이 더 위험하다고 하였으나 내 의견은 그와 달랐다. 나는 자신의 과거에 더 밀접하게 다가감으로써 어떤 길이 열릴 것이라고 생각했다. 트라우마를 드러내기 위해서 그림을 그린 것이 아니라 그것으로부터 벗어나기 위해 그림을 그려 나가기 시작했다. 이런 아집이 내게 생기를 불어 넣었다.

나는 2012년부터 현실에서 우연히 발생하는 상황과 동시에 떠오르는 과거의 이미지를 중첩을 통해 재구성하기 시작했다. 외상 기억을 현실로 전환함으로써 시작되는 치유의 과정이자 나름의 방법론이었다. 그것은 결과적으로 치유사와의 대화를 통해 이루어지는 정신분석학적인 치유의 과정을 대체한 것으로 볼 수 있다. 그와 함께 작업에 집중할 수 있는 독자적인 환경을 마련하였다. 그곳은 전형적 시각에서 보면 놀라울 만큼 안 좋은 환경이었지만, 홀로 지낼 수 있다는 점과 상반신조차 내밀기 어려운 작은 창문이 오히려 내게 커다란 안정감을 주었다. 주디스 허먼에 의하면 이러한 안정감은 두려운 기억을

재구성해야하는 외상 기억전환기에 있어서 매우 중요한 조건이 된다. 우울증과 공황장애가 심각한 시기여서 전시와 같은 외부와의 접촉을 극도로 줄여야만 했고, 이 장소에서 익명의 개인처럼 독백을 쏟아낸다. 당시의 나는 트라우마로부터 벗어나 자신의 신체와 정신을 통제할 수 있으리라는 평범한 희망을 안고, 자신이 상식적으로 알고 있는 한 가지 방법인 과거와 대면하기라는 작업의 방향을 택했다. 당시 자신이 좋은 작업을 한다면 이 시기가 지난 후가 아닐까라는 생각을 하고 있었다. 그만큼 모든 행위가 부자연스럽고 힘든 시기였다. 당시에 나는 가족과의 일상에서 문득 오버랩 되는 과거의 가족사와 마주치곤 했는데 그럴 때면 그 심상이 오래도록 기억에 남아 내 곁을 맴돌았다. 나는 ‘심상이 곁을 맴돈다.’는 표현을 쓴 것이 옳다고 생각하는데, 그것이 내면에서 오는 것 같이 느껴지지 않고 자신이 현재 마주하는 실재 그 자체처럼 느껴졌기 때문이다. 그렇게 마주치는 장면은 어떤 사건이나 떠들썩한 장면이 아니라 지극히 소소하고 일상적인 순간이었다. 그 순간 나는 걱정과 혼란에 압도되었다가 서서히 가라앉듯 감정과 생기를 잃어갔다. 어른인 나는 과거의 아이로 퇴행했다가 천천히 현실로 다시 되돌아왔다. 그러나 그 충격은 한 동안 신체에 남았다. 나는 이 상태에 집중을 해야 할 것이라고 느꼈고, 현재의 장면과 떠올려진 과거의 장면이 중첩되는 심상을 소재로 그림을 그리기 시작했다. 이와 관련해서 프로이트는 다음과 같이 설명한다.

강박 노이로제의 이 증상, 즉 관념과 충동은 어디에선지 돌연히 솟아나서 정상적인 심적 생활의 모든 영향력을 완강히 거역하고, 또 미지의 세계에서 온 막강한 권력자나 혹은 죽어야 하는 자의 무리 속에 섞인 不死者와 같은 인상으로 환자에게 다가오며, 다른 것에서 격리된 심적 생활의 특수 지역이 있다는 것을 뚜렷이 입증하고 있음을 사람들은 솔직하게 인정하지 않으면 안된다. 이들 관념과 충동은 마음속에 무의식이 존재한다는 확신을 갖게 하는 근거가 된다.<sup>30)</sup>

30) 지그문트 프로이트, 『정신분석 입문』, 정성호 번역센터 역, 도서출판 오늘, 1997, p.279

이러한 상태에서 사회적인 활동을 영위하기 위해 이성을 찾고 현실감을 유지하기란 어려운 일이다. 그래서 불안에 잠식되고 우울증에 시달리면서도, 긴장감에 지칠 때까지 과거와 조우하는 자신을 관찰하려고 애써야만 했다. 당시의 상황에 대해 주디스 허먼의 말을 인용하자면 다음과 같다. “만성적으로 학대 받은 아이의 정서 상태는 기저의 불쾌한 상태에서, 불안과 침울의 간헐적인 상태를 거쳐 극단의 공황, 격분, 절망의 상태를 아우른다. 놀라울 것 없이 수많은 생존자에게 성인기까지 이어지는 만성적인 불안과 우울이 발생한다.”<sup>31)</sup>

어느 여름날 집에 돌아오니 아이가 소파 위에서 TV에 집중하고 있었다. 거기엔 뉘을 잃은 아이의 모습과 어린 시절 공허함에 의지를 잃어가던 내 모습이 겹쳐 있었다.[그림 16(p.38)] 현실의 장면이 과거의 그림자를 끌어 당겼고, 환영이 현실을 뒤덮었다. 그것이 내겐 실재였다. 아무것도 아닌 일상의 한 장면이 터무니없이 압도적이 되었다. 그때 내가 해야만 한다고 생각했던 일은 그 심상을 그려내는 일이었다. 자신의 앞에 놓인 풍경으로 그려낼 때 그것들은 비로소 타자화 되었다. ‘Sofa 20121214(2013)’[그림 17(p.38)]를 보면 이 시기의 그림부터 표정이 무너져 내리거나 희미해진다. 어떤 작업에서는 표정의 일부가 사라지기도 하며, 이목구비 전체가 사라지기도 한다.

“서구 휴머니즘의 맥락에서 얼굴은 단순히 몸의 일부가 아니라 인간성의 보루로 기능했다. 얼굴의 해체는 곧 ‘인간성’이라고 하는 오래된 신화에 대한 현대예술의 반격이다.”<sup>32)</sup> “인간이 운명을 조종할 수 있다는 것은 얼굴로부터 도망칠 수 있다는 것을 의미한다.”<sup>33)</sup> 그래서 질 들뢰즈는 말한다. “당신의 비밀은 항상 당신 얼굴과 당신 눈동자 안에 드러납니다. 그러니 얼굴을 잃어버리세요. 회상 없이, 환상 없이, 해석 없이,.... 그저 흐름만이 남게 하세요.”<sup>34)</sup> 나는 이 말에 공감

31) 주디스 허먼, 앞의 책, p.189

32) 신형철, 앞의 책, p357

33) 질 들뢰즈·펠릭스 가타리, 『천개의 고원』을 자크 오몽, 『영화 속의 얼굴』, 김호영 역, 마음산책, 2006 p.307에서 재인용

34) 질 들뢰즈, 『디אל로그』, 허희정 옮김, 동문선, 2005, p.94

한다. 당시에 어떤 의도로 얼굴을 뭉개버리기 시작했는지 정확히 말할 수 없지만, 과거로부터 새겨온 표정의 각인을 거부하려 한 것만은 분명하다. 과거의 기억이 현재로 소환될 때 당시의 감정과 기억이 고스란히 의식으로 들어와 나는 아이처럼 움츠러들고 작아졌다. 자신이 누구인지 알 수 없게 되었다. 그 불안으로부터 탈출하기 위해 그것을 나로부터 떼어내야 했다. 아이의 몸으로 대체된 어른의 얼굴, 혹은 그 반대의 모습을 지워버리거나 타자화해야 했다.[그림 18(p.39)]

그리고 얼굴 지우기와 유사점이 있기는 하나, 당시의 그림에 나타나는 입 닫음(혹은 막음) 대해 공감하는 비평이 있다.

박종호의 그림에서 인물들은 하나같이 모두 침묵한다. 굳게 닫힌 입은 열릴 줄 모르고 [소파-그림16(p.38)], 흔적도 없이 지워지기도 하며 [형제-그림12], [An Artist-그림13], [Attack-그림15], 아예 세상과의 단절을 시도하기도 한다[Shut up!-그림14], [Good morning~!-그림11]. 그들은 무표정을 넘어, 작은 소리조차 밖으로 새어나올 수 없도록 철저한 침묵의 상황 속에 갇혀있다. 몇몇의 그림에서는 그림 속 인물 스스로가 세상으로부터의 단절을 택한 듯 보이거나, 대다수의 인물들은 위에서 언급한 보이지 않은 주체 혹은 실체에 의해 저마다의 소리를 상실했다.<sup>35)</sup>

나는 소리의 기능적 상실 혹은 침묵을 통해 압도적인 현실로의 편입이 난제임을 의미하고 싶었다. 이것은 하나의 풍자적 제스처어로서의 표현이다. 예를 들어 불꽃놀이 속에서 가족을 안고서 수만의 인파에 섞인 채 홀로 슬픔에 휩싸인 나는 그 압도적인 환호 속에서 슬픔을 입 밖으로 낼 수 없는 것이다. 개인은 침묵할 수밖에 없음으로 인해서 사라지는 것과 같은 실재를 경험하게 된다. 그와 더불어 내 그림에서 자주 등장하는 인물은 생기를 잃은 아이의 모습, 혹은 이미 죽은 듯이 보이는 남성이다. 소파시리즈[그림 16, 17]와 불꽃놀이[그림 24(p.48)] 속의 사람들은 생기를 잃은 듯 보인다. 그것이 과거로부터 이어진 내면의 실체라고 생각했다.

---

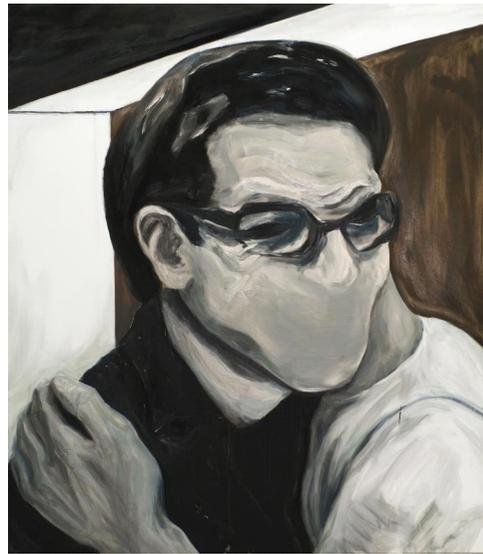
35) 황정인, 「내면의 울타리 너머에서 만난 현실의 민낯」, 『de-position』, 국립현대미술관, 2016, p.74



[그림 11] Good morning~!, 2014, Oil on canvas, 80x130



[그림 12(左)] 형제, 2012, Oil on canvas, 130x97  
[그림 13(右)] An Artist, 2014, Oil on canvas, 145x97



[그림 14(左)] Shut up!, 2013, Oil on canvas, 130x97  
[그림 15(右)] Attack, 2014, Oil on canvas, 150x130



[그림 16(上)] Sofa, 2012, Oil on canvas, 130x194  
[그림 17(下)] Sofa 20121214, 2013, Oil on canvas, 130x162



[그림 18] 눈물, 2013, Oil on canvas, 130x89

“두 번째 회복단계에 다다른 생존자는 깊이 있고 완전하게 구체적  
인 외상 이야기를 전한다. 이러한 재구성작업은 외상 기억을 전환시  
켜 이를 삶의 이야기에 통합시킨다.”<sup>36)</sup> 주디스 허먼의 말처럼 어느  
순간에 다다라 단편적인 작업들이 어떤 연결 고리를 갖는다. 그것은  
작업과정의 시간적인 선후관계를 넘어 있으며, 감정의 발현이 아닌

---

36) 주디스 허먼, 위의 책, p.292

조금 더 큰 개념의 영역으로 확장된다. 이에 앞서 프로이트는 무의식의 정신과정이 그 자체로 무시간적이라고 언급한다. “이 말은 우선 그 정신 과정이 시간적으로 질서화 되지 않았다는 의미이고, 시간이 어떤 방식으로든 그 과정을 변화시키지 않으며 시간의 개념이 그것에 적용될 수 없다는 뜻이다.”<sup>37)</sup>

이렇게 시간의 앞뒤 순서에 상관없이 튀어나오는 과거의 환영들이 현실의 장면들과 마주치며 찰나의 플롯을 이룬다. 각기 제각각인 것 같이 그려진 이미지들은 여전히 모호하게 보일지 모르지만, 내게는 물리적 시간과 다른 사유의 흐름같이 혹은 사건들이 연속적으로 일어나는 연계처럼 읽혀진다.

‘끼니를 걱정했던 시절 아버지와 함께 본 불꽃놀이에서 한없는 처량함을 느꼈고, 30여 년이 지난 어느 날 아이들과 바라본 하늘 위의 폭죽에서 그 슬픔을 상기했다. 계속되는 불꽃의 명멸에 고개를 돌리지 못할 만큼 그 현상은 아름다웠지만 긍정의 흐름에서 부정의 흐름으로 방향을 전환한다. 그 무의식의 반전의 광경을 의식이 관조한다. 나는 이 작업을 통해서 긍정과 부정의 양가적 느낌의 세계를 표현하였다. 다른 관점을 첨언하자면 작가의 그 감정은 사회적 양극화로 인한 현실과도 맞물려 있을 지도 모른다. [fireworks-그림24(p.48)]. 성당에서 맞이한 세례의 경험은 성스러운 것과는 거리가 멀었다. 여러 커다란 손들이 내 몸을 쥐고 누르며 찬물을 머리에 붓고는 급하게 다음 차례를 진행했다[두렵기만 했어-그림19]. 세월호 사건이라는 사회적 비극 속에서 사회 전체가 숨막히는 슬픔을 호소할 때, 그 애도와 함께 내가 지닌 고통이 맞물렸다. 절망감으로 인해 주저앉을 수밖에 없었다[A Memorial-그림 20]. 고개를 숙인 아이를 바라본 순간 연민, 고통, 고독, 희망뿐만 아니라 느껴본 적 있는 모든 감정들이 밀려드는 듯 했다[괜찮을 거야-그림27(p.51)]. 사랑하는 이와 키스에서 어린 시절 동반의 죽음을 속삭이던 어머니의 품이 기억났다[붉은 소파-그림23]. 가치 있는

37) 지그문트 프로이트, 『정신분석의 근본개념』, 윤희기·반찬부 역, 열린책들, p.297

예술이 무엇인지 실마리조차 느낄 수 없을 때 뒤상의 변기가 내 머리를 받친다[I don't know-그림21]. 그때마다 울렁이는 뱃속을 아무렇지 않은 듯 삭히고는 멍하니 초점 잃은 눈을 뜨고 있었다[I don't feel it anymore-그림22]....

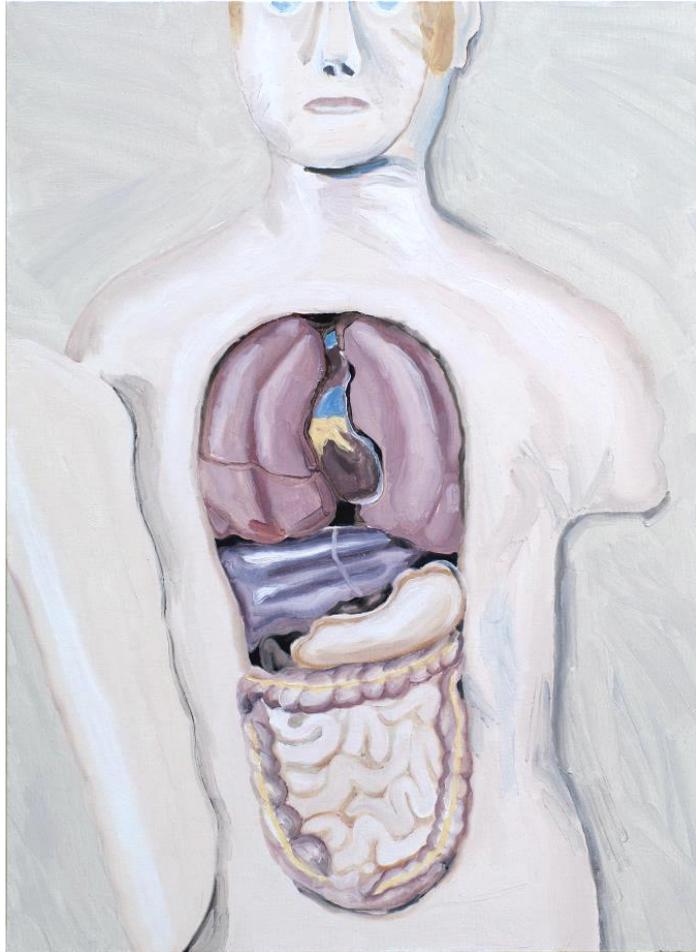
그리고 이렇게 흐름처럼 읽혀진 사건들은 읽혀버린 그물처럼 다시 금 혼란을 야기하기도 한다. 그것은 현재의 끊임없는 개입이 연유일 수 있을 것이다. 그러나 단락이 일어난 것처럼 느껴지지는 않는다. 현재의 사건과 과거의 기억이 첨부되면서 다시 구성되는 복잡한 열개인 것이다.



[그림 19(左)] 두렵기만 했어, 2013, Oil on canvas, 162x112



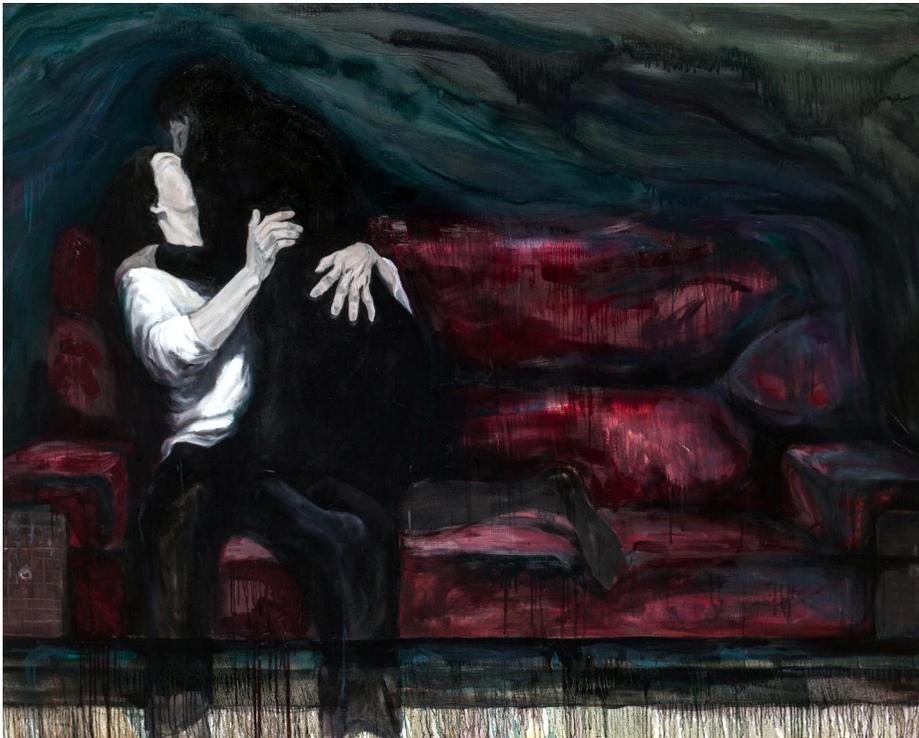
[그림 20(上)] A Memorial, 2014, Oil on canvas, 130x97  
[그림 21(下)] I don't know, 2012, Oil on canvas, 89x130



[그림 22] I don't feel it anymore, 2014, Oil on canvas, 73x53

다음 장으로 넘어 가기 전에 뭉크에 대한 언급이 필요 할 듯하다. 그의 작품을 통해 과거와 겹쳐지는 현실의 장면과 불안과 희망의 이중성을 함께 분석해 볼 수 있기 때문이다. 뭉크의 ‘뱀파이어(1894)’[참고그림 3]는 여인에 대한 그의 부정적인 시선으로 해석되기도 하지만, 그림의 모델이 된 아돌프 파울(Adolf Paul)은 이 그림이 매우 편안한 상태에서 완성된 것이라고 말한다. 나 또한 이 그림이 불편해 보이지 않는다. 오히려 온기가 느껴진다. 이와 유사한 작업인 ‘붉은 소파(2015)’[그림 23] 또한 한 가지 주제만을 두고 그린 그림이 아니다. 나

는 이 그림을 2012년에 처음 그렸고 이것은 두 번째 작업이다. 남성의 눈은 멀어 있고, 그를 껴안고 반대편 눈에 입을 맞추는 듯 보이는 흠빛의 여인의 눈에서는 눈물이 흐른다. 나는 이 그림에 상반된 생각과 감정을 쏟아내었다. 어머니에 대한 과거의 기억이며 절망에 관한 것이기도 한 이 작업은 다른 이야기를 담고 있기도 하다. 모델이 되어 준 아내가 뭉크의 뱀파이어를 대체하는 인물로 보이지만 실상은 반대의 생각을 지니고 그린 그림이다. 키스를 받는 남성인 나는 화가로서 그리고 상처를 가진 인간으로서 아내가 이해할 수 없는 수준의 사건들 속에서 20여년을 함께 하였다. 나이를 알 수 없는 그녀의 키스를 받는 나의 동공은 멀어버린 채로 어딘가를 향해 있다. 그곳이 어디인지 모르는 채 그녀는 눈물을 흘리며 내게 키스한다. 그들의 체위와 선명한 붉은 색의 강렬한 붓질은 생명력과 열기를 전하지만, 검은 옷과 눈 멍 그리고 여인의 피부는 서늘한 죽음을 은유한다. 그 속에서 하얀 피부의 자신이 오히려 흡혈귀임을 드러낸다. 이러한 그로테스크한 분위기에 나는 설명하지 못할 끌림을 느꼈다.



[참고그림 3(上)] 뭉크, <뱀파이어>, 1894  
[그림 23(下)] 붉은 소파(Red Sofa), 2015, Oil on canvas, 181x227

## 2) 절망과 희망의 역설

심각한 아동기 학대의 생존자이며 작가인 리처드 로즈(Richard Rhodes)는 그의 작업에서 다시 나타난 외상을 이야기한다. “책 한권 한권을 쓸 때마다 그 느낌이 다르다. 모든 책은 모두 다른 이야기에 관한 것이다.... 그러나 이 모두는 여전히 무언가의 반복인 것만 같다. 이는 폭력에 대면하고, 저항하고, 비인간성 너머 가느다란 희망의 여백을 발견하는 주인공에게 늘 집중하고 있다. 반복이란 학대받은 아이가 표현하는 무언의 언어이다. 내 작업의 구조 속에서 이것을 발견한 것은 그다지 놀랍지 않다.”<sup>38)</sup>

앞에서 설명한 소파시리즈 이후의 작업은 다른 양상을 띤다. 이전의 많은 그림들은 불안으로 인한 붕괴의 조짐을 드러낸다. 그러나 점차 현실에 긍정하는 태도로 방향을 전환한다. 아마도 치유의 태도를 견지하고 있었기 때문이기도 하겠지만 심리적 상황이 호전을 이루기 시작했기 때문이라 본다.

“괴물과 싸우는 자는

자신도 괴물이 되지 않도록 조심해야 한다.

네가 깊은 구렁을 바라보면

깊은 구렁 또한 너를 바라보기 때문이다.”<sup>39)</sup>

당시의 심리적 상황을 좀 더 세밀하게 분석해보기 위해서 니체가 선악의 피안에서 언급한 이 말에 주목할 필요가 있다. 나는 2010년과 2011년 사이 자신의 심리상태를 조절하지 못하고 있었다. 불안에 휩싸이다 지쳐 우울과 허무의 나락으로 빠지기를 반복하였다. 이미 괴물은 내부에서 자라날 만큼 몸집을 키우고 있었고, 그것이 발작으로 모습을 드러낼 때 마다 의식은 수치심과 싸워야만 했다. 그 깊은 구렁 속에서 벌어진 과거의 사건들을 기억할 때 마다 나약한 자신을

---

38) 주디스 허먼, 앞의 책, pp.192-193.

39) Friedrich Nietzsche, 『Beyond Good and Evil』, Trans. by Helen Zimmern, George Allen & Unwin LTD, 1967, p.97

만났다. 그 때마다 절망했고, 다시 일어서기 위해 희망의 끈을 놓지 않으려 했다. 당시의 이러한 복합적인 사건들과 심리적 상황을 총체적으로 엮은 그림이 ‘불꽃놀이’[그림 24], ‘괜찮을 거야’[그림 27(p.51)] 같은 시리즈 들이다. ‘불꽃놀이’ 대해 황정인은 평론을 통해 그림 안에서 긴장감을 형성하는 위협적인 존재에 대해 언급한다. 그것은 ‘깊은 구렁 속의 괴물’과 유사한 개념으로 다가온다.

이러한 외부의 압력은 위압적인 존재로 상하의 수직 관계를 유지하면서 그림 안에 묘한 긴장감을 형성하는데, 그래서인지 그림 속에 등장하는 인물들은 불꽃놀이가 한창인 상황 속에서도 결코 즐겁지 않으며, 연인 간에 사랑을 확인하는 입맞춤의 순간에도 불안과 죽음의 기운이 맴돈다. 이러한 위협적인 존재에 대한 암묵적인 인식이 그림 안에 하나의 특정한 상황으로 자리하고 있다는 점은 그의 회화 전면에 나타나는 저채도의 색채와 어우러지면서 박종호의 회화를 특징짓는 중요한 요소이기도 하다.<sup>40)</sup>

황정인이 언급한 바와 같이 화면에 나타나지 않지만 분위기에서 느껴지는 위압적인 존재는 인물의 시선, 배경의 모호한 이미지, 어두운 색채, 얼굴 지우기와 입막음 등을 통해서 느껴지도록 의도한 바가 있다. 그리고 이 그림의 세 인물이 하나의 덩어리로 표현하였는데, 가족으로서 볼 수도 있으며, 모두 자신의 어린 시절을 대면하듯 그려진 인물상이기도 하다. 그러므로 어린 시절로부터의 성장기를 한 화면에 담으려 한 것이다.

---

40) 황정인, 「내면의 울타리 너머에서 만난 현실의 민낯」, 『de-position』, 국립현대미술관, 2016, p.74



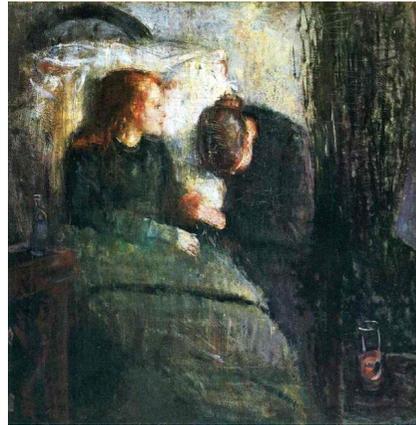
[그림 24] Fireworks(불꽃놀이), 2015, Oil on canvas, 194x112

‘불꽃놀이’의 경우 앞 선 장에서 긍정에서 부정의 흐름이라는 방향으로 설명했지만 그 반대의 흐름으로도 해석 할 수 있다. 선명하지 못한 표정의 인물들과 배경의 어둠은 곳곳이 세운 목과 빛을 향한 지향성의 몸짓으로 캔버스 안쪽보다 더 먼 곳으로 방향을 전환한다. 이렇듯 이 작품의 해석에서 한 쪽의 방향만을 선택할 수 없다. 절망과 불안의 표정과 어둠은 희망의 몸짓과 비추이는 빛을 동반하는 동일한 시간에 혼재한다.



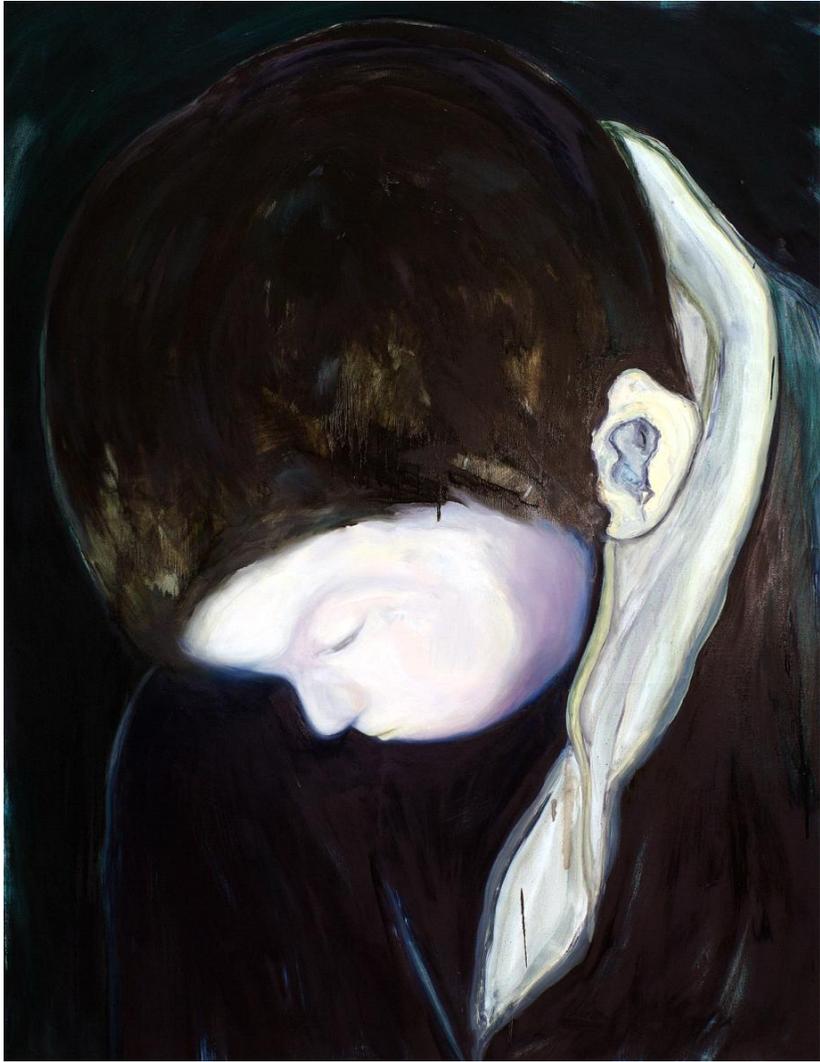
[그림 25] A finger to the sky, 2016, Oil on canvas, 145x97

‘A finger to the sky(2016)’[그림 25]는 수줍고 말이 없는 한 소녀를 그린 그림이다. 전시장에서 만난 예닐곱 살의 이 소녀에게 사진을 찍겠다고 포즈를 취해 달라고 하자 손가락으로 위를 가리키고 고개를 하늘을 향했다. 2012년에 처음 그린 ‘불꽃놀이’에서 위를 향하는 인물 포즈는 이후 다수의 작업에 재등장한다. 일상에서 만난 이 장면을 통해 체험한 감정의 소용돌이가 쉽게 가라앉지 않았기 때문에 나는 몇몇 장면을 여러 번 반복해서 그리게 된다. 그리고 이렇게 수차례 지속적으로 등장하는 이미지들은 이후의 다른 작품에도 큰 영향을 미친다. ‘괜찮을 거야’[그림 27]도 2012년에 작업한 이후 지금까지 여섯 차례에 걸친 변주를 거친다. 고개를 숙인 포즈와 빛은 이후의 작업에 반복적으로 등장하는 요소가 된다. 이와 유사한 예로 다시 뭉크를 언급하지 않을 수 없다. 뭉크는 자신의 작품의 시작을 일 년 여간 공을 들인 작품 ‘병든 아이(1885-86)’[참고그림 4]로 보았다. “나는 스스로 새로운 길을 개척했다. 그것은 나의 예술의 여명이었다. 후에 그린 대다수의 작품이 이 그림으로부터 시작된 것이다.”<sup>41)</sup>



[그림 26(左)] Untitled, 2017, Oil on canvas, 74x62  
 [참고그림 4(右)] 뭉크, <병든아이>, 1885

41) Edvard Munch, 『Livsfrisens tilblivelse』, p.10을 Heller, Reinhold 『Edvard Munch's Frieze of Life. Its Beginnings and Origins』, Ph. D. dissertation, Indiana University, 1969. p.89 재인용



[그림 27] Maybe...be alright!(괜찮을 거야...), 2014 Oil on canvas, 145x112

‘괜찮을 거야(2014)’[그림 27]는 더 단순해보이지만 오히려 더 섬세한 작업이다. 고개를 숙인 아이의 포즈와 작은 눈·코·입은 예민한 성격을 드러낸다. 정면을 향한 귀의 형상은 수용적 성격을 은유하고 있다. 여

기에서 긍정의 표현은 아래에서 위로 향하는 빛에 있다. 이 그림의 모티브가 된 아이의 모습이 과거의 자신과 오버랩 되는 경험을 표현한 것이기도 하지만 또 다른 동기가 있다. 나는 가난과 폭력에 저항할 수 없는 나약함으로 인해 신에게 절박하게 매달리던 어린 시절을 지나왔다.

‘나는 소년기에 일요일 마다 부모를 따라 성당에 갔다. 그곳에서 언제나 집중해서 본 것은 고통의 끝에 다다라 편히 고개를 떨 군 예수의 얼굴이었다. 다른 곳에서는 십자가에 매달린 채 원망어린 듯 하늘을 물끄러미 바라보는 예수상을 보기도 했다. 그를 마주보는 것이 어떤 커다란 위안이 되곤 했다. 그러다가 어느 날 묘한 경험을 했다. 미사 도중에 성당 천장의 작은 창문을 통해 한 줄기 빛이 내 옆줄을 통해 한사람씩 비추어가며 이동해 오기 시작했다. 그리고 마침내 내 머리 위를 비추기 시작했다. 그 수분 간의 시간 동안 나는 그 빛에 흠뻑 취해 빛을 올려다보았다. 그리고 빛이 나를 지나치자 고개를 내렸는데, 수축된 동공으로 인해 성당 안이 온통 캄캄해 보였다. 그 황홀경은 그저 그렇게 끝이 났고, 두려움에 갇혀 있던 내 삶은 변하지 않았다. 그럼에도 불구하고 이런 분위기는 다시 기대와 희망을 낳는다.(2014, 작가노트 중)’

2014년 작업 중에 쓴 노트에서도 볼 수 있듯이 고개를 위로 향하거나 아래로 향하는 포즈가 자신의 상황에 대한 절망과 희망일 뿐 아니라, 신의 절망과 희망을 드러내는 것으로도 해석할 수 있다. 그리고 몽크의 ‘병든 아이(1885)’에 등장하는 고개 숙인 여인의 모습과 고개를 든 소녀의 모습이 이 작업(그림 27)에서는 아이의 포즈와 빛을 통해 절망과 위로의 모습으로 겹쳐진다.

### 3) 감정 표출과 역제의 혼재(混在) : 표현주의 회화

치유의 방법론을 그리기에 도입한 이후, 이 과정상에서 일어나는 통제 불가능한 주관적인 감정과 심리 상태를 드러내기 시작하면서 자연스럽게 표현주의 작가의 성격을 띠게 되었다. 허버트 리드는 그의 저서에서 ‘표현주의-주관적 통합성의 이론’의 장을 통해 표현주의를 이렇게 정의하고 있다.

현상세계를 재생하려는 욕망이 없음을 많은 적든 드러내고 있는 현대 미술을 말하기에 앞서, 현대미술의 한 완전한 분파가 있음을 지적해야겠다..... 이런 유형의 미술은 그 주관적인 호소가 형태의 요소에 의존하기 보다는 오히려 재현된 물체나 사건의 정서적인 내용에 의존한다고 말하는 것이 특징적이라. 솔직히 말해서 그것은 ‘문학적인’ 미술이다.<sup>42)</sup>

이러한 의존성으로 인해 나는 이 시기의 작업을 분석하기 위해 경험한 사실에 입각한 정서적 내용을 설명해야만 했다. 수많은 문학작품 속에서 별난 주인공의 다름의 실재가 드러날 때, 독자는 사회와 시대성에 관한 인식이 가능해지는 영역으로 들어갈 수 있는 효과를 경험한다. 나는 뭉크의 작품을 통해서 이런 현상을 경험하였기 때문에 허버트 리드의 주장에 동의한다. 그리고 E.H. 고프리치에 의하면 ‘표현주의 화가들은 인생의 가차 없는 현실들을 직시하고 봉우하고 추한 인간들에 대한 연민을 표현하려고 했다.’<sup>43)</sup> 이와 유사한 점이 있다면, 나는 자신의 외상적 실재에 의해 나약해진 자아에 대한 불안과 연민을 표현하려 한 것이다. 그리고 자신에 대한 혐오와 절망을 표현하기도 한 것이며, 어떤 날은 희망과 온기를 자신에게 불어넣기 위해 그림을 그린 날도 있었다. 이 모든 것이 어떤 감정상태가 주가 되어 이루어졌다. 그날의 상태에 따라 밝은 색채로 시작한 그림이 다음 날엔 구정물과 같은 짙은 회색으로 변해 있기도 했다. 붓질과 색채는

42) 허버트 리드, 『현대미술의 원리』, 김윤수 역, 열화당, 1993, p.53

43) E.H. 고프리치, 『서양 미술사』, 최민 역, 열화당, 1991, p.574

그 순간의 감정에 따라 즉흥으로 이루어진다. 여기에 세련된 기교나 정교한 의식적 선택이 거의 작용하지 않는다. 그리는 과정에서 긴장과 불안에 대응하느라 급속히 지쳐간다. 그래서 완성된 그림은 어눌하고 서툴다. 누군가가 이런 말을 한 것이 기억이 난다. “작가가 정말 불안한 상태임이 느껴진다. 나도 그림을 보니 답답해진다.” 2013년 개인전 당시 전해들은 이 말로 인해 나는 4년간 개인전을 하지 않았다. 나는 누군가에게 보이기 위해 그림을 그린 것이 아니라, 그려져야 하는 상태의 그림을 그리려고 하고 있었다. 어찌 보면 예술을 하려는 것이 아니라 단순히 그림을 그리려고 했을 뿐이다. 그것이 30년간 지속되어 온 죽음의 충동으로부터 벗어날 수 있는 길이라고 믿었고, 믿으려고 애써야 했다. 어떤 신념 같은 종류의 것이 필요했기 때문이다.

우울증으로 인해 심리적 안정을 유지할 수 없는 상태에 이르는 경우 억제는 필연적일 수밖에 없다. 외상 기억 전환기에 나타나는 불안의 증폭을 낮추기 위해서 기억 전환의 수위를 무의식적으로 혹은 의식적으로 조절해야만 한다. 여기에 외상 후 스트레스 장애를 가진 베트남 참전 군인의 예가 있다. 어느 크리스마스 날 세 살배기 아들이 장난감 병정과 장난감 총을 들고 노는 그 사이에서 통제 불가능한 급성 증상이 그에게 재발했다.<sup>44)</sup> 이렇듯 일반적으로 아주 사소한 경우에도 발작이 일어나 제어하지 못하는 경우가 다반사이기 때문에 특히나 더 주의를 기울여야 한다. 개인적인 경험상 자신의 충동을 통제하지 못하게 되는 두려움은 또 다른 크나큰 상처로 자리 잡을 뿐만 아니라 증상을 악화 시킨다. 그러므로 어느 때부터인지는 모르나 그림을 통해 이야기와 감정을 조금씩 흘려보내는 것을 의식화하기 시작했다.

이성적인 억제 과정이 개입함으로써 본능과 가까운 충동에 비해 내면의 상태는 훨씬 더 복잡해진다. 억제되는 욕망을 드러내려 하거나 발산하는 감정을 억제함으로써 어떤 정서가 생성된다. 이성이 개입함

---

44) 주디스 허먼, 위 의책 p.118

으로써 표출과 억제의 혼재는 조금 더 긴 호흡의 실존에 관련된다. 그러므로 이 장에서 다루어지는 작업의 형식은 감정의 표출과 억제가 한 화면에서 팽팽한 긴장감을 유지하거나, 표출 혹은 억제가 승리한 후의 정서와 관련된다. 여기에는 어떤 객관적인 관찰이 있는 것도 아니고, 보편적인 미적 균형감이 고려되어 있는 것도 아니다. 오로지 주관적인 감정이나 심리의 표현에 집중하고 있을 뿐이다. 그것이 나라는 개인에게는 너무나도 중요한 것이기 때문이다. 이것은 표현주의 회화의 기본적인 특성으로 볼 수 있다.

어떤 충동에 사로잡히거나 억누르기 힘든 시간이 지나고 나면 그 시간 동안 이루어 졌던 심리적 싸움의 과정이 상기된다. ‘Self-portrait I,II,III(2013)’[그림 28]은 그 심리적 투쟁과정을 설명한다. 이 투쟁은 내면과의 관계 속에서 일어나므로 구도는 인물에 집중되어 있다. ‘Self-portrait I’에 관해 쓴 당시의 노트를 보면 다음과 같다. ‘내 안의 어떤 의심과 불안의 외침이 너무 커져버렸다. 나는 그려진 자신의 귀를 붉게 물들인 손으로 짚어 막았다.’ 뭉크의 ‘절규’를 닮은 이 작업은 어떤 면에서 주제조차 비슷하게 여겨지기도 한다. 나는 그림 속의 인물과 자신을 동일시하고 내부에서 메아리치는 소리를 막고자 외부에서 손도장을 찍어 막는 행위를 했다. 여기에는 어떤 감정적인 붓질이 두드러지지 않지만, 붉은 손을 통해 내면의 심리가 강조되어있다.



[그림 28] Self-portrait I,II,III, 2013, Gouache on paper, 54x39x3pcs.

앞서 나는 내가 간혀 있던 영역에서 벗어나기 위해 ‘돼지 되기’를 시도한 적이 있으나 실패로 끝이 났다고 언급한 바 있다. 노골적으로 우리(pigsty)의 안쪽을 향했던 결과는 자신에게 더 처참한 결과를 가져 왔다. 그리고 붓을 놓았다가 수개월 만에 처음 그린 그림이 ‘이렇게 시작되었던 거야(2011)’[그림 29]이다. 고립되고 정체된 현재를 타개하기 위해서 과거를 복기하기 시작한 후 처음으로 완성한 그림이다. 이 모자상은 사진첩에서 꺼낸 흑백사진을 소재로 하고 있다. 흰 옷을 입은 어머니는 아이를 안고 볼에 입맞춤을 하고 있다. 그러나 아이의 희미한 동공은 눈이 멀었음을 드러낸다. 이것은 자신의 정체성에 관한 무지와 길을 잃었음을 의미하는 것이다. 그림 속에 자주 등장하는 멀어버린 눈이나 뭉개진 입은 자아의 확립이나 타자성조차 획득하지 못하는 미공의 상태를 표현한다. 배경의 붉은 문은 불안한 심리와 광기의 조짐으로 볼 수 있다.



[그림 29(左)] 이렇게 시작되었던 거야, 2011, Oil on canvas, 90.5x71.5

[참고그림 5(右)] 몽크, <어린 날의 기억>, 1892

이와 비슷한 소재지만 전혀 다르게 표현된 몽크의 그림을 최근에 찾아 본 적이 있어 비교해 본다. 그것은 몽크의 ‘어린 날의 기억’

(1892)'[참고그림 5]이다. 그는 이 그림을 그리기 위해 스케치를 하고, 어머니가 산책을 위해 몽크의 손을 잡고 문밖으로 나가는 모습을 상세히 묘사했다. 그리고 완성된 그림은 이후에 그가 그린 여성의 이미지와는 달리 그날의 온화한 분위기와 날씨를 묘사함으로써 일상을 평범하게 그려 낸 것으로 볼 수 있다. 나는 오랜 기간 가족에 관한 그림을 이처럼 편안하게 표현한 적이 없다. 그럴 수 없었기 때문이다. 그러나 2014년 이후 '백마 탄 아버지(2014)'[그림 32(p.58)]와 그 다음 해에 그린 '안녕(2015)'[그림 33(p.58)]에서는 기존의 작업과 다른 양상을 보인다. 2014년 당시 아버지의 집에서 늙어 왜소해진 그가 여행지의 해변 가에서 백마를 타고 있는 사진 한 장을 발견하였다. 나는 여전히 그들과 공유했던 과거의 상기를 두려워했고, 그들의 언어가 불편했다. 그림에도 불구하고 그 사진 속의 이미지는 내 안에 불안을 억누르고 희미해진 온기를 다시 불러 일으켰다. 문득 이제는 난장이 처럼 작아진 그에게 다가갈 수 있는 에너지가 생기는 듯 했다. 작업실에 도착한 나는 공포와 불안을 일으키던 과거의 기억을 억누르고 다시 일어나는 감정에 몰두하려 했다. 그렇게 불안은 시야에 들어 온 이미지를 통해 억제된 후, 새로운 감정으로 대체되어 자신이 그린 이미지를 통해 표출된다. 2015년 작 '안녕'의 경우도 이전의 소파시리즈를 통해 그린 아이들의 모습과는 다른 양상을 띤다. 소년들의 뒷모습과 바닷가 배경은 지금까지 그린 어느 그림보다 온기를 품고 있다. 주디스 허먼은 외상기억을 완전히 복구함으로써 기억 이전의 삶과 현재를 이어 미래를 살아가는 원동력을 얻을 수 있다고 말한다. 그러므로 '안녕(2015)'의 경우 상황적 호전의 전조로 해석해 볼 여지가 있다.

여기에서 좀 더 과거로 올라가 보면 회화는 아니지만 캔 시리즈에서 감정의 표출과 억제의 과정으로 볼 수 있는 실마리를 발견할 수 있다. 처음 작업의 소재로 강통의 이미지를 발견했을 때, 포장이 벗겨진 틈으로 드러난 강통의 경직된 표면은 가면 같아 보였다. 가면은 그 표면 아래의 내용과 상관없이 부유한다. 그리고 가면 아래의 얼굴과 어떤 관계 맺음도 없이 안과 밖을 기만한다. 당시 나는 자신의 딱

딱한 표정 없는 얼굴이 그 가면과 닮아 있다고 생각했다. 자크 오몽에 의하면 “탈개인화되고 사물화 되고 무감정의 상태가 된 얼굴은 따라서 가치로서 인정받지 못한다.”<sup>45)</sup> 긴 세월 속에서 폭력을 피하기 위해 나는 표정을 포함한 모든 표현을 지우고 없애왔다. 그러나 지금 표현 없는 나와 닮은 그것에 폭력을 가한다. 그것을 부수고 찌그러트리며 망가뜨린다. 가면으로 보인 빈 깡통은 그 표현 없는 표정이며, 무가치해 보이고 혐오스러운 자신의 얼굴이었기 때문이다. 나는 이 충돌의 결과물들을 보며 묘한 쾌감을 느끼곤 했다. 그러나 그 흔적들을 드러내 보이고 싶지 않아 교묘하게 다른 지점들과 연결 지었다. 그 결과물들 중 일부가 ‘사유의 패배(2009, 2015)’ [그림 30, 31] 연작들이다. 찌그러진 머리를 지닌 이 조형들은 로댕의 ‘생각하는 사람’과 불교의 ‘반가사유상’을 연상시킨다. 이러한 역제는 의식적으로 타인을 기만하거나 속이기 위해서 행해진 작업 방식이지만, 파괴적 행위에서 비롯되는 혐오나 쾌감 따위의 원인을 스스로 유추할 수 없었기 때문에 무의식적 억압이 작용한 것으로 볼 수 있다. 그러므로 여기에서 표출과 역제의 혼합은 머리와 몸의 혼합으로 병치된 결과물이다.



[그림 30(左)] The Defeat of Thinker(사유의 패배), 2009, C-print, 160x110

[그림 31(右)] The Defeat of Thinker(사유의 패배), 2015, Color Inkjet, 160x107

45) 자크 오몽, 『영화속 얼굴』, 김호영 역, 마음산책, 2006, P307



[그림 32(上)] 백마 탄 아버지, 2014, Oil on Canvas, 60x72  
[그림 33(下)] 안녕~(Good Bye~), 2015, Oil on canvas, 45x53

## IV. 결론 - 외상의 변증법

이 연구를 시작하면서 들었던 최초의 조언들은 논문에 트라우마를 전면적으로 드러내지 말라는 충고들이었다. 많은 조언자들은 예술이 개인의 사적 유물로서만 존재하거나 일기장처럼 전락하는 것을 용인하지 않았다. 이런 시각은 ‘전시는 사회적 소통의 의지에 기반을 둔다.’고 생각하는 평론가나 기획자들의 관점이 영향을 미친 바라고 생각한다. 그들의 논리에서 ‘예술은 개인의 역사를 기반으로 한다.’라는 단서가 가장 뒤에 붙어 있다. 이것은 해석자의 입장인 것이다. 그리고 조금 더 고려할 만한 소수의 의견이 있었는데, 작가로서 비밀을 다 털어 놓는다는 것이 자신에게도 작업 활동에도 결코 도움이 되지 않을 것이라는 관점이다. 작가로서의 전략과도 어긋난다는 이야기이기도 하다. 나는 그 말에 부분적으로는 공감하는 바가 있다. 드러난 비밀은 더 이상의 새로운 공감을 만들어 내지 못 할 지도 모른다. 그러나 그것은 작가가 관여할 부분이 아니라고 생각했다. 나는 최대한 솔직해야만 했다. 그것이 치유를 위해 가장 중요한 과정이었기 때문이다. 그들에게 나의 사소한 치유작업에 대한 비난을 용인할 수밖에 없다고 할지라도 이것만은 말하고 싶다. ‘현재 우리는 같은 혹은 비슷한 내용의 상처를 공유한다 할지라도 상처를 입는 방식이 다른 시대에 살고 있다. 상처의 일반화를 소통하며 같음을 공유하는 시대가 이미 지나고 있는 것이다.’ 그러므로 누구나가 상처를 드러낼 수 있는 것이다. 그렇다면 결론적으로 여기의 그림들은 모두 트라우마에 관한 그림인가. 그렇기도 하고 그렇지 않기도 하다. 단지 나는 그림에 드러난 의도한 모습들 중 작가만이 밝히고 설명할 수 있는 가장 중요했던 하나에 대해서 이야기하고 있는 것이다. 그것이 ‘나’라는 총체를 향하고 있는 그림들의 가장 중요한 일부라고 생각했고, 연구할 가치가 있다고 믿었기 때문이다.

내 문제는 외부에 있는 것이 아니었으며 작업 당시에 일어나는 심

리적 현상을 이해할 수 없었기 때문에 현재에 이르러 다시금 작품을 분석하고 해석한 것이다. 그러나 그럴 수밖에 없었다고 할지라도, 트라우마의 치유에 모든 에너지를 쏟아왔던 시간 속에서 움직일 수 없는 좌표가 설정 되어 버렸다. 이 지점에서 다시 딜레마가 발생했다. 실제로 ‘돼지 되기’에서도 그랬고, ‘트라우마에 접근하기’를 거쳐 가면서도 그랬다. 어느 순간 출구 없는 방에 갇힌 듯한 느낌에 괴로웠다. 예전의 전시노트에서 이런 취지의 내용을 발견할 수 있다.

“30여 회가 넘는 이사를 다니며 어린 시절을 살아온 나는 장소성에서 기인한 정체성조차 확립할 수 없었던 떠돌이로서, 그저 외부를 바라보고 사유하는 시간을 사는 어색한 생명체였다. 타인들이 어떻게든 견디는 부유하는 실존의 느낌도, 살아가려면 안주할 수밖에 없는 통제의 시스템도 참을 수 없을 만큼 예민하게 받아들여지게 된 것은 자아만큼이라도 확립하려는 욕망이 너무나 커져버린 탓으로도 볼 수 있다. 현실과의 괴리감은 불안과 허무를 동반했다. 불안은 떨쳐내야만 했다. 하지만 허무는 조용히 나를 따르도록 놔두어야만 했다. 그 속에서 존재의 의문과 사유가 시작되었고, 다시금 빛을 향해 고개를 들 수 있는 의지를 얻을 수 있었기 때문이다. ‘나’라는 존재는 패배할 운명일 지라도....”<sup>46)</sup>

이 글에서 자아 혹은 정체성이라는 것을 맹목적으로 취하려 했던 이유라는 변명을 드러내고, 그것이 실패할 것이라는 사실을 깨닫고 있으면서도 운명의 탓으로 돌리려 한다. 그러나 그 실패가 분명한 정체성에 대한 고집스러운 집념 때문임을 깨닫고 있다. 누군가에게 정체성의 획득과 유지는 개인의 용기와 사회적 투쟁을 통해서 가능한 것이겠지만, 나의 경우는 투쟁할 대상조차 애초에 없었다. 골방에서 혼자 억제하거나 병원에서 제공하는 약물과 애처로운 위로가 되는 상담 외에는 방법이 없었던 것이다. 그래서 그림을 통해 나약한 대상으로서의 얼굴을 수없이 뭉개고 지워냈다. 얼굴이 무너지고 사라진다는

46) 2013 ‘내 안의 약속’ 개인전 작가노트 중

것은 기존의 불안정한 정체 자체를 부정하는 행위이며, 이는 곧 새로운 시작을 의미한다.<sup>47)</sup> 나는 그것의 부분을 잃어가다 마침내 모든 것을 잃은 후에는 다른 것으로 대체할 자유를 얻으리라 상상했다. 이렇게 트라우마를 간직한 얼굴로부터 벗어나길 바라고 과거로부터 이어진 현재에 대한 전복을 기대한 것이다. 이 세계는 이데아의 존재에 대한 믿음도, 존재 내부의 코기토에 대한 믿음도 사라진 지 오래다. 내가 원한 것은 근원적으로 내려진 공포의 명령이 아닌 오로지 새로운 시작일 뿐이다. 여기에서 오인하지 말아야 할 점이 있다면 얼굴을 지움으로써 ‘나’라는 자아의 확고함을 재구축하는 것이 아니라는 점이다. 예술가로서 서정적 자아가 단독적이라고 주장하는 외침은 외려 자아라는 사상누각을 구축할 뿐이며, 가장 단독적이고자 하는 생각이 가장 고착된 시스템을 구축한다는 신형철의 비평에 동의한다.(신형철, 2006) 얼굴의 해체는 시간의 고리에서 구축된 자아라는 서정적 개념의 해체이며 자기 통합의 필연적인 실패인 것이다. 그럼에도 재구축의 욕망은 다시 샘솟는다. 그러므로 내 ‘안과 밖’<sup>48)</sup>에서 해체와 구축을 오가는 외상의 변증법은 어김없이 재현될 수밖에 없다.

이제 마지막으로 한 개인으로서, 예술가로서 트라우마의 치유 과정을 통해 어떤 지점 즈음에 서성이고 있는지 살펴보아야겠다. 전형적으로 부족한 상식을 기반으로 치유의 과정을 밀고 나가보기도 하였고, 타인의 선함을 기반으로 한 이론을 작위적으로 해석하며 그 과정을 걸어가 보기도 하였다. 그렇다면 지금 나는 외상으로부터 벗어난

47) 처음에는 웃음이 내 것이 아닌 듯 느껴졌고, 엉뚱한 순간에 치미는 슬픔과 터져 버리는 울음은 내 것이라고 생각했다. 나중에는 그 슬픔도 내 것이 아닌 것처럼 느끼게 되었다. 머무는 표정이 온통 어색해 졌고, 내 것인 것이 하나도 없게 되었다. 그리고 지금에 와서는 얼굴에 머무는 웃음도 슬픔도 내 것처럼 느껴지는 순간들이 더 자주 찾아온다. 이제는 과거의 외상에 종속되어 있다는 느낌이 드물게 찾아온다. 이전의 그림에서 강박적으로 드러내려는 감정의 심상이 있었다면 지금은 그렇지 않다. 붓질이 가는 데로 드러난 외부의 껍질을 따라가는 것에 허무감을 느끼지 않는다. 더 자유로워진 것이고, 새롭게 작동하는 것이다. 각각의 작업들이 그 날의 사고와 감정에 따라 형식을 달리 취할 수도 있다. 그것들은 하나에 종속되지 않으면서도 개개가 미묘하게 연결되어 ‘나’라는 총체성에 다가갈 수 있다고 생각한다.

48) 나는 여기에서 ‘안과 밖’을 ‘철학적 사유와 회화’를 대체하는 언어로 사용했다.

것인가. 아니다. 여전히 자유롭게 활보할 수 없으며, 친구들과의 웃음 속에서 숨막히는 긴장감이 엄습해 온다. 한가득한 빛 속에서도 늘 허무가 자리 잡고 있다. 그 허무에 먹혀버리지 않기 위해 호들갑을 떨어야 한다. 여전히 일상을 견디기 위해 많은 에너지가 필요하다. 이 속에서 늘 새로운 무의식의 활동을 느낀다. 그 실체가 무엇인지 알게 되기까지 십 수 년이 걸리기도 하지만 그 무언가가 심장을 쥐어짜 듯 긴장시키기 때문에 나는 주목할 수밖에 없다. 그래서 생각에 잠기게 된다. 이 루틴을 나는 빠져나가야 할 끔찍한 구덩이로 생각했지만, 염세적 삶에 대한 구토증이 잦아들어서 인내 견딜 수 있는 여유를 갖게 되었다. 아침에 눈을 뜨면 지면 아래의 관 속에 있는 느낌이었지만, 지금은 지상에서 눈을 뜬다. 허무는 여전히 가장 긴 시간을 함께하는 기반 같은 것이다. 그럼에도 벗어날 수 있게 된 것이라고 말할 수가 있다. 그럴 수 있게 되었다고 생각하는 현재 상태의 자각이 중요하다. 이것이 이전과 다른 점이다. 이 다름이 최근의 작업에 현격하게 영향을 미치고 있다. 나는 예전과 다른 이 ‘다름’이 ‘생의 의지’라고 생각한다. 그러나 치유의 과정으로 삼아 온 작업 이후의 변화에 관해서 말하려면 아마도 또 다른 10년쯤의 시간이 필요하지 않을까.

그리고 여기에서 애초에 스스로에게 던진 ‘왜?’에 대한 한 가지 답변을 해 보고자 한다. 존재에 관해 가장 확실한 전제가 있다면 그것은 죽음이다. “죽음은 오는 것이다.... 죽음의 영원한 위협은 그의 본질의 일부이다.”<sup>49)</sup> 죽음의 대한 이러한 이해를 자연스럽게 할 수 있을 때까지 내 삶은 기다려 주지 않은 것이다. 너무나 이른 시간에 어미를 통해 죽음의 위협이 잔인하게 다가온 것이다. 그를 통한 경악이 삶에의 의지를 억압하고, 보편적인 이해의 흐름을 일그러뜨린 것이다. 그리고 마흔이 다 되어서야 “나는 숨 쉰다. 나는 희망한다.”는 『로테르담의 끈추』의 대사처럼 희망이 죽음의 언저리에 서서 무의식 깊숙한 곳으로부터 나와 그림을 통해 저항한 것이다. ‘왜’라는 물음에 최초의 답변을 이끌어 냈으므로 이제 한 번의 고비가 넘어간 것일 뿐일지도 모른다. 허먼은 외상을 극복하는 마지막 단계를 “내가 있음을

49) 엠마누엘 레비나스, 『시간과 타자』, 강영안 역, 문예출판사, 1996, p.82

안다.” 이렇게 표현했다. 이 단순한 결론을 체득하기 위해 먼 길을 돌아와서 다시 새로운 출발점에 서 있다.

그렇다면 나는 예술가로서는 어떤 지점쯤에 있겠는가. 작가 본인의 트라우마로 인한 작업 과정을 미술사적 맥락에서 살펴 볼 때, 몽크의 영향이 상당히 크다는 점을 발견할 수 있을 것이다. 그의 그림과 처음으로 마주쳤을 때를 다시 한 번 돌이켜 보자. 지금에 와서야 그 때 자신과 그림 속 인물과의 일체감이 몽크가 어린 시절 겪은 ‘죽음의 위협’에 대한 표현 때문임을 알게 되었다. 몽크의 예술은 그의 철학적 사고와 분리될 수 없는 지점에 존재한다. 그는 표현주의를 통해서 ‘예술을 위한 예술’이라는 예술 지상주의적 사고를 전면적으로 부인하였다. 몽크를 연구한 요세프 파울 호딘에 의하면 “표현주의 화가는 신화를 만드는 힘과 연관되어 있다. 그 힘은 대단히 창조적이고 원시적인 초자연력으로, 여기에서 사람들의 인생관과 세계관에 형상을 주는 상징이 만들어진다.”<sup>50)</sup> 현대 한국사회에서 예술은 개인의 삶을 집단적 체계에 귀속시키고, 집단적 공감을 위해 종사하려는 특징을 보이고 있다. 그러나 본인의 회화가 추구하는 표현주의적 제스처는 몽크의 회화에서 나타나는 사상에 대한 공명으로 인해 시작되었듯이, 개별자적 구체성을 가진 개인이 전체성을 위해 희생되어 가는 오래된 진보의 함정에 반하는데 의의가 있다.

돌이켜 보면, 본인이 겪은 트라우마는 억제하려는 에너지와 표출하고자 하는 에너지 사이에서 끊임없는 변증법적인 과정을 거쳐 수많은 회화작업의 모습으로 나타났다. 치유로서의 미술을 통한 철학적 사유는 비언어적인 심리들과 얽혀 본인의 미술의 확장에 크게 기여한 것으로 볼 수 있을 것이다. 트라우마 치유 이전의 얼굴을 지워내고 재구축된 회화로서의 자아상에 대한 회의가 지금 다시 그 해체를 원하고 있다. 이런 이유로 언제나 필요한 변화를 찾아온 과정을 걸어 온 것처럼 앞으로의 작업에 주게 될 변화를 기대한다.

---

50) 요세프 파울 호딘, 『에드바르 몽크』, 이수연 역, 시공사, 2010, p.8

## 그림 목록

- [그림 1] 지친 하루-나는 오늘도 하루종일 꿀꿀거렸어, 2007,  
Oil on canvas, 145x112
- [그림 2] 아이는 자라서 나를 닮겠지, 2007, Oil on Canvas, 97x145
- [그림 3] 사라진 사람들III, 2009, C-print, 110x180
- [그림 4] 자화상(Self-portrait), 2006, Oil on linen, 97x145
- [그림 5] Blind Narcissism, 2008, Oil on linen, 130x162
- [그림 6] 배불뚝이(potbellied), 2008, Oil on Canvas, 146X90
- [그림 7] 멋진 신세계-영성한, 절대적인, 긍정하기 싫은, 2009,  
C-print, 150x110
- [그림 8] 아버지-서글픈 바람, 2009, C-print, 120x150
- [그림 9] 우리가 병들지 않고 견딜 수 있을까, 2008, Oil on canvas,  
112x145
- [그림 10] Children, 2008, Oil on canvas, 162x130
- [그림 11] Good morning~, 2014, Oil on canvas, 80x130
- [그림 12] Brothers, 2012, Oil on canvas, 130x97
- [그림 13] An Artist, 2014, Oil on canvas, 145x97
- [그림 14] Shut up!, 2013, Oil on canvas, 130x97
- [그림 15] Attack, 2014, Oil on canvas, 150x130
- [그림 16] Sofa, 2012, Oil on canvas, 130x194
- [그림 17] Sofa 20121214, 2013, Oil on canvas, 130x162
- [그림 18] 눈물, 2013, Oil on canvas, 130x89
- [그림 19] 두렵기만 했어, 2013, Oil on canvas, 162x112
- [그림 20] A Memorial, 2014, Oil on canvas, 130x97
- [그림 21] I don't know, 2012, Oil on canvas, 89x130
- [그림 22] I don't feel it anymore, 2014, Oil on canvas, 73x53
- [그림 23] 붉은 소파(Red Sofa), 2015, Oil on canvas, 181x227
- [그림 24] Fireworks(불꽃놀이), 2015, Oil on canvas, 194x112
- [그림 25] A finger to the sky, 2016, Oil on canvas, 145x97

- [그림 26] Untitled, 2017, Oil on canvas, 74x62
- [그림 27] Maybe...be alright!(괜찮을 거야...), 2014,  
Oil on canvas, 145x112
- [그림 28] Self-portrait I,II,III, 2013, Gouache on paper,  
54x39x3pcs.
- [그림 29] 이렇게 시작되었던 거야, 2011, Oil on canvas, 90.5x71.5
- [그림 30] The Defeat of Thinker(사유의 패배), 2009, C-print,  
160x110
- [그림 31] The Defeat of Thinker(사유의 패배), 2015,  
Color Inkjet, 160x107
- [그림 32] 백마 탄 아버지, 2014, Oil on Canvas, 60x72
- [그림 33] 안녕~(Good Bye~), 2015, Oil on canvas, 45x53
- 
- [참고그림 1] Kusama Yayoi, <Untitled>, 1939
- [참고그림 2] Kusama Yayoi, <Love Forever, Kusama's  
Peep Show>, 1966
- [참고그림 3] 뭉크, <뱀파이어>, 1894
- [참고그림 4] 뭉크, <병든아이>, 1885
- [참고그림 5] 뭉크, <어린 날의 기억>, 1892

## 참고 문헌

- 신형철, 『몰락의 에티카』, 문학동네, 2013
- 엠마누엘 레비나스, 『시간과 타자』, 강영안 역, 문예출판사, 1996
- 요세프 파울 호딘, 『에드바르 뭉크』, 이수연 역, 시공사, 2010
- 자크 오몽, 『영화 속의 얼굴』, 김호영 역, 마음산책, 2006
- 주디스 허먼, 『트라우마』, 최현정 역, 플래닛, 2007
- 질 들뢰즈·클레르 파르네, 『디אל로그』, 허희정·전승화 역, 동문선, 2005
- 질 들뢰즈·펠릭스 가타리, 『천개의 고원』, 김재인 역, 새물결, 2003
- 허버트 리드, 『현대미술의 원리』, 김윤수 역, 열화당, 1993
- Edith Kramer, 『치료로서의 미술』, 김현희·이동영 역, 시그마프레스, 2007
- E.H. 고프리치, 『서양 미술사』, 최민 역, 열화당, 1991
- Friedrich Nietzsche, 『Beyond Good and Evil』, Trans. by Helen Zimmern, George Allen & Unwin LTD, 1967
- Sigmund Freud, 『정신분석 운동』, 박성수 역, 열린책들, 1997
- Sigmund Freud, 『정신분석학의 근본개념』, 윤희기·반찬부 역, 열린책들, 2016
- Sigmund Freud, 『정신분석 입문』, 정성호 번역센터 역, 도서출판 오늘, 1997

## 참고 논문

- 김애림, 「야요이 쿠사마에 있어 자기소멸 이미지의 해석」, 홍익대 석사 논문, 2007
- 노현진, 「미술치료로서의 '반복'의 자기치유적 특성 연구-Kusama Yayoi의 작품을 중심으로」, 고려대학교 교육대학원 미술교육 석사 학위논문, 2012

- 박제언, 「여성이미지를 통해 본 에드바르트 뭉크의 여성관」, 이화여자 대학교 대학원 미술사학과 석사논문, 2017
- 이수정, 「현대 미술과 트라우마 연구-주디스 허먼의 트라우마론을 통한 니 키드 생팔 연구」, 서울대학교 미학과 석사논문, 2009
- 전영선, 「현대미술이 갖는 치유적 특성에 관한 연구-현대 미술 작가 4인을 중심으로」, 고려대학교 교육대학원 미술교육 석사학위논문, 2014
- 정영인, 「페미니즘 작가의 바느질 작업에 내재된 자아치유적 요소 연구: 루이스 부르주아 작품을 중심으로」, 한국디자인 포럼, 제20권, 2008
- 황정국, 「융의 분석심리학에 기반한 미술의 치유적 기능에 관한 연구: 빅토르 브라우너 작품을 중심으로」, 미술치료 연구, 제17권 제4호, 2010
- Heller Reinhold, 「Edvard Munch's Frieze of Life. Its Beginnings and Origins」, Ph. D. dissertation, Indiana University, 1969.

## 참고 비평문

- 심상용, 「박종호가 읽는 종(種)의 기원과 상황」, 『2008 SeMA Young Artists』, 서울 시립미술관, 2009
- 황정인, 「내면의 울타리 너머에서 만난 현실의 민낯」, 『de-position』, 국립현대미술관, 2016

## Abstract

# A Study on Art for Personal Recovery and its Expression

Park, Jong-Ho

Painting Major

Department of Painting

Graduate School

Seoul National University

The purpose of this paper is to understand my painting as a recovery process from trauma, and to find direction for my future work based on psychoanalysis by studying the dialectical relation between the psychology of the artist and the work.

For me, art is foremost an expression of the individual self than an expression of social ideology. This point of view began when I came to see the work slide of the expressionist artist Munch whilst I was a 26-year-old architecture student. What I felt from his painting was a chaos of conflicting mental images, like the struggle to escape and resignation upon the threat of death. Resonance with these images offered a clue to the perception of inner trauma and art as

a means of recovery.

My trauma results from the events that occurred in the family history for several years beginning in my childhood. It was the will to respond to the extreme anxiety and emptiness derived from this that initiated my work. Therefore, self-recovery through art has a meaning as both the motive and the purpose of my work.

The study on the relationship between trauma and art was based on Freudian psychoanalysis, and the methodology of recovery was based on Judith Herman's clinical theory.

The pig series that began in 2005 was a work made through labor-intensive delineation and pointillism methods, and became a suppressive way to deal with trauma-induced seizures and mental confusion. About this, I explained the 'I becoming a Pig' theme of the painting and the format of pointillism as a result of unconscious oppression. The memory drawing that I began after 2012 was a work that consciously mapped out the methodology of recovery. This period's drawing of mental images, where the present overlaps with memories of the past, was a substitute for storytelling and conversion traumatic memory, which are methodologies of psychoanalytic recovery. And the form of the painting that reveals the subjective emotions and psychological states that emerge in this process came to be expressionistic in its character.

By expressing and analyzing the overlapping mental images of the present and past as painting, it is possible to integrate the stories of life that were ruptured by trauma. This means the expansion of awareness on the past events, self, or even society and the recovery of deprived emotions.

Painting as a process of recovery contributed to my recovery from trauma, but on the other hand, it was also a process of obtaining philosophical answers about 'me'. Presently, I want to dismantle it once again due to my skepticism about the self-image that was reconstructed as a painting after erasing the face before the recovery from trauma. As such, I think that the dialectic of trauma that moves back and forth between dismantling and construction will constantly recur in my own thinking and painting. And through this study, I was able to glimpse into the possibility that philosophical reasoning through art for recovery can greatly contribute to expanding my painterly expression through interlacing with non-verbal psychology. Upon this foundation, I look forward to new changes that will be made in my future work.

Key words: trauma, art for recovery, suppression, conversion of traumatic memory, dialectic of trauma

Student number: 2003-21899