

석사학위논문

트라우마가 반영된 회화표현 연구

The Study of Expression reflecting on trauma in Paintings

(본인의 작품을 중심으로)

-Based on My Work-

국민대학교 일반대학원

미술학과 회화전공

목 선 혜

2008

# 트라우마가 반영된 회화표현연구

The Study of Expression reflecting on trauma in Paintings  
(본인의 작품을 중심으로)

-Based on My Work-

지도교수 권 여 현

이 논문을 미술학 석사학위 청구논문으로 제출함

2009년 7월 일

국민대학교 일반대학원

미술학과 회화전공

목 선 혜

2008

목 선 혜 의  
석사학위 청구논문을 인준함

2009년 월 일

심사위원장 최 태 만 인

심사위원 조 명 식 인

심사위원 권 여 현 인

국민대학교 대학원

# 목 차

## 국 문 초 록

|                        |    |
|------------------------|----|
| I. 서론 .....            | 1  |
| II. 본론 .....           | 3  |
| 1. 현대미술에서의 트라우마 .....  | 3  |
| 1) 트라우마의 정의 .....      | 3  |
| 2. 트라우마의 고착 .....      | 8  |
| 1) 방어기제적 웃음 .....      | 11 |
| 2) 레드페이스 콤플렉스 .....    | 27 |
| 3. 이미지의 표현의 조형요소 ..... | 34 |
| 1) 얼굴 .....            | 34 |
| 2) 색채의 사용 .....        | 36 |
| 3) 공간의 표현 .....        | 39 |
| III. 결론 .....          | 41 |
| 참고도판 .....             | 42 |
| 참고문헌 .....             | 43 |
| Abstract .....         | 45 |



## 국문초록

본 논문은 2005년부터 2008년까지 제작한 본인의 작품을 중심으로 작업에 기저로 작용한 트라우마에 대하여 그 의미를 살펴보고, 작품에서 고착된 트라우마가 콤플렉스로 발현되는 과정에 대하여 제작 동기와 형성배경 탐구에 그 의의가 있다. 이 논문을 작성함으로써 자의식과 정체성의 확립에 있어 타자의 영향에 대하여 생각해 보고 본인의 작업에 대한 생각을 정리해 봄으로써 앞으로의 작업방향을 제시하는데 그 목적이 있다.

작업은 유년시절의 기억에서 출발한다. 가정이라는 작은 사회 안에서 발생한 문제는 점점 더 큰 사회에서도 반복적으로 드러나게 되었는데 이러한 현상이 주체성의 결여임을 자각한 후 자아정체성의 탐구를 시작하게 되었다. 2005년에서 2007년에 제작된 조용한 숨 연작은 타인에게 받는 억압적 상황에서 탈피하지 못하고 억압에 대한 보상으로 주어지는 안정감에 숨어 타인의 삶을 살기 원하는 본인을 발견하고, 주체의 고민에 있어 모든 성장과정에서 덧입은 타인과의 관계를 제거하여 개체로의 자아정체성에 대한 문제제기의 과정이었다. 2008년부터 진행된 레드페이스 콤플렉스 연작은 내면에 대한 고민으로 자신에게 집중하기를 요구했던 조용한 숨 연작에서와 다르게, 타인과의 관계 안에서 일어난 사건들이 정체성에 많은 영향을 준 것을 인정하여 주체의 내면과 외부적 상황에서 벌어지는 차이로 발생하는 콤플렉스를 회화화 한 것이다.

본인에게 작품은 시간이 지나도 없어지지 않는 트라우마의 발견과 그를 작품에 표현함으로써 얻은 심리적 치유의 과정, 자아 정체성에 탐구로 진전되었다. 앞으로 진행될 작품의 전반적인 목표는 작가는 개인의 주체성을 찾아 자아 정체성을 확립하는 것이고, 크게는 이러한 작업이 본인에게 국한되는 것이 아닌 표현된 작품을 바라보는 동시대인들에게 같은 고민에 대하여 생각할 단초로 작용하고 그 과정 안에서 정서적 안정을 함께 하는 것이다.

## I. 서 론

우리가 사는 세상은 변화와 발전의 속도가 빠르게 돌아가고 있다. 이런 빠른 회전에는 컴퓨터 문화가 일상생활에 상당부분 침투되어 있는 것이 한 원인이라 할 수 있다. 컴퓨터 문화를 선택하는 것은 그 자체로 고도의 전자기술을 사용하는 사용자와 비사용자로 나뉘는 뜻한다. 이것에 연유하면 기질 상 컴퓨터를 선호하는 사람들은 적극적으로 컴퓨터 문화에 뛰어들고 선호하지 않는 사람들은 컴퓨터를 사용하지 않았을 때 받는 불이익을 최소화하는 한에서 컴퓨터 문화에 들어간다. 때문에 컴퓨터 사업에 종사하는 사람들은 컴퓨터 사용이 보편적으로 요청되는 환경을 구축하기 위해 애쓴다. 우리는 웹 1.0의 시대에서 웹 2.0의 시대로 변모하는 가운데 살고 있는데, 여기서 사용되는 웹 1.0이나 2.0의 표기법은 기술의 발달로 구분 지어지는 것이 아니라 하나의 개념이나 트렌드로, 사용자들의 웹에 대한 참여도와 활용도에 의해 구분하는 컴퓨터 소프트웨어나 IT서비스의 Version으로 표기되는 것이다. 기존의 웹1.0시대가 포털 서비스의 개념으로 사용자가 편집할 수 없는 단순히 찾아보는 단방향통신 시스템이었다면 웹2.0은 블로그나 UCC와 같은 양방향의 자료이동이나 공유로 웹 브라우저의 접근성을 향상시키는 형태를 말한다. 이러한 웹2.0의 개념은 많은 기술적 발달을 가져오게 된다. 여기서 현대사회의 기술체질과 반기술체질의 인간들의 대립을 목격하게 되는데 컴퓨터 문화에 들어온 사람들은 그 분위기에 동화되어 컴퓨터 문화가 강요하는 기질로 등질화 된다. 컴퓨터 문화 안에서 사람들의 기분은 일정한 양태로 수렴되는데 컴퓨터 안에서 사람들의 기질과 기분은 그 장을 만든 사람들이 창출해낸 분위기에 동화됨을 의미하고 컴퓨터 문화 안에서 일정한 분위기로 흡수된다는 것은 그 주체들의 의도대로 객체화됨을 뜻한다.

이런 컴퓨터 문화의 발달은 기술적 발달로 사회와 문화의 발전을 가져오고 현대인에게 생활의 편리함과 윤택함, 편리성을 가져다주었지만 이러한 새로움에 빠르게 적응하지 못하는 이들에게는 소외감을, 소외받지 않으려는 이들에게는 세대를 맞추어 가야 한다는 억압의 개념을 발생시키게 되었다. 컴퓨터 문화의 발달로 현대인들은 쉽게 정보를 습득하게 되었다.

하지만 컴퓨터가 주는 정보는 우리에게 지식은 주지만 의미를 주지는 못한다. 삶의 의미는 주체의 내적 여유나 성찰, 삶에 있어서의 타인과의 교감에서 일어난다고 생각한다. 지식의 강화와 의미의 약화는 자신의 주체성과 타자를 인정하지 않고 억압하는 사회를 형성한다. 이러한 사회는 타자를 자신과 동일시하기 때문에 하나의 문화를 다른 문화와 차이를 지닌 독특한 문화로 인정하여 공존하는 것이 아닌 종속과 우열의 관계가 되어 하나가 다른 하나를 억압한다. 현대에 히스테리나 우울증과 같은 정신질환자의 연령이 낮아지고 환자의 수가 늘어나는 사실에서 이러한 문화현상의 부산물이라 볼 수 있다.

본인은 예술이란 주체의 결여를 인정하고 인식의 한계 너머를 이미지로 구현하는 영역이라는 말에 공감한다. 본인은 예술이 현대인에게 그렇게 표현된 이미지를 바라보며 자신의 정체성이나 내적갈등에 대한 탐구의 시간을 부여하고 이러한 행위들이 앞서 말한 삶의 의미를 찾게 하여 사회문제들을 완화시키는 역할을 한다고 생각한다. 본인은 현 사회의 구성요소로서 정체성의 탐구와 내적갈등에 대한 문제를 작업으로 풀어낸다. 논문에서 말하는 작업들은 본인에게 있어 더 나은 곳으로의 발전을 위한 일종의 자기검열이고 삶의 의미를 찾는 과정이다.

논문은 2005년부터 2008년까지 작업을 토대로 콤플렉스에 대해 조형적 언어로 표현하는 과정에서 본인에게 집착하는 원인이 유년기에 형성된 트라우마라는 사실에 집중하고 있다. 본론에서는 트라우마의 일반적 정의에 대하여 알아보고 현대미술과 트라우마의 연관점에 대하여 알아보았다. 본인에게 있어 화면에 표출되어 작품으로 형성되는 과정에서 트라우마가 콤플렉스로의 고착 과정, 이미지화 되는 과정과 치유성, 자아 정체성의 회복에 대해 밝히고 그 안에 보이는 이미지들이 상징하는 바에 대해 내적 의미 분석과 형식 분석에 대하여 연구할 것이다.

## II. 본 론

### 1. 현대미술에서의 트라우마

예술은 그 시대를 반영 하고 미래에 대한 비전을 제시하며 동시대인들의 삶을 보여준다. 아놀드 하우저(Arnold Hauser, 1892-1978)는 인간의 사 고란 상황에 대한 의식적인 검토나 비현실적인 환상보다는 인간이 처한 사회적 상황으로부터 결정적인 영향을 받는다는 이론으로 20세기 미술의 사회성을 말해주고 있다.<sup>1)</sup> 본인은 넓은 범위로 확대 생산되는 예술에 있어서 그 출발은 주체의 경험이나 환경에 대한 관심이라고 생각한다. 주체의 경험과 환경을 떠나 바로 무의식적인 것이나 거대담론을 표현하기에는 어렵다고 보기 때문이다. 개인적인 경험에 의한 문제의식이나 폴리과정의 작품으로 나타나고 그것에 대한 발전이 새로운 담론으로 성장한다고 생각한다. 이 장에서는 트라우마에 대하여 의학적, 심리학적, 정신분리학적인 의미에 대하여 일반적 정의를 하고 그것이 현대미술과 어떠한 관계를 맺고 있는지 살펴봄으로서 트라우마에 대한 기본적인 이해를 돕고 본인의 작품과 트라우마의 관계에 대하여 이야기 할 것이다.

#### 1) 트라우마의 정의

트라우마의 어원은 trauma 와 traumatisme으로 의학과 외과에서 사용되던 용어로서 trauma는 상처라는 뜻의 그리스어이다. titrosko(뚫다)에서 파생된 말이며, 피부의 침해를 동반하는 상처를 가리키는 일종의 의학용어로 창상(創傷)이나 손상(損傷)인 외상(外傷)을 가리킨다. 그것에 비해 traumatisme은 외부의 폭력에 의한 손상이 인체 전체에 미치는 결과를 의미한다. 극심한 충격, 침해, 조직 전체에 미치는 결과로 용어에 내포된 세 가지 의미를 심리적 차원으로 옮겨놓는다.<sup>2)</sup>

---

1) 아놀드 하우저 지음, 한석중 옮김, 『예술과 사회』, 기린원, 1990.

2) 장 라플랑슈·장 베르트랑 퐁탈리스 공저, 임진수 옮김, 『정신분석학 사전』, 열린책들, 2006.

외상 후 스트레스 장애의 원인에 대한 연구는 초기에는 신경손상의 측면에서 이루어 졌지만 이후에는 점차 심리적인 요인이 강조되었다. 트림블(Trimble, M.R. 1985)은 『스트레스 장애의 기술』(The description)에서 다음과 같이 보고한다. 의학적 용어로 사용되던 트라우마가 신경증적 증세를 일컫는 말이 되기에는 프러시아에서 보상법 도입 이후에 철도사고 환자비율이 많이 보고되는 현상에 대하여 1987년 리글러(Rigler)에 의해 처음 사용된 보상신경증이라는 용어에서 유래를 찾을 수 있다. Mott(1919)는 제1차 세계대전 이후 전장신경증이라는 용어를 만들었고 1941년에 아브라함 카디너(Abraham Kardiner)가 외상성신경증이라는 용어를 사용하기 시작하였다.<sup>3)</sup>

정신 분석학에서 지그문트 프로이트(Sigmund Freud, 1856~1939)는 트라우마란 주체의 삶 속 사건으로 사건의 강렬함에 적절하게 대응할 수 없는 주체의 무능력이 심리조직에 야기하는 대혼란과 지속적인 병인의 효과에 의해 정의되는 사건이라 말한다. 트라우마는 상대적으로 주체의 내성과 자극을 제어하고 심리적으로 해결할 능력을 넘어서는 자극의 왜도로 특징짓는다.<sup>4)</sup> 병인적 반응은 일차적으로 사건에 대한 반복적 회상이나 되풀이되는 악몽, 외상적 사건이 재발하고 있는 것처럼 행동하는 것이나 상징적 단서에 노출되었을 때의 심리적인 고통, 생리적인 재반응, 지속적인 회피나 마비, 타인으로부터 소원해 지거나 분리되는 느낌, 분노 등이 있다. 이차적으로 발전을 했을 시 초조, 혼미, 정신적 착란을 일으키는 극도의 불안발작으로 드러난다. 하지만 심리장치가 자극을 방출할 수 없기 때문에 우선 항상성의 원칙이 반영되지 않는다. 때문에 비슷한 경험을 한 사람들이 모두 외상적 장애를 겪지는 않는다는 점에서 개인차 요인도 중요시 되고 있다. 특히 정신분석에서는 개인과 외상적사건의 상호작용, 즉 자극의 강도와 개인의 처리능력간의 관계를 중시한다.<sup>5)</sup> 20세기 초기에는 외상적 반응의 중요한 원리로 히스테리를 꼽았다. 외상과 관련된 장애들은 개인

---

p.266.

3) 신웅섭, 채정민 공역, 『외상후 스트레스 장애의 통합적 접근』, 도서출판 하나의학사, 1996, p.17.

4) 유경희, 「언 캐니 개념으로 본 정신 분석학적 시각예술론 연구: 후기 신체미술을 중심으로」, 연세대 영상대학원 박사 논문, 2007, p.36.

5) 김순진, 김환 공저, 『외상후 스트레스 장애: 충격적 경험의 후유증』, 학지사, 2000, pp.18-25.

적 욕구의 정신 신경증으로 욕구의 중요성이 감소하고 자아에 대한 주목이 커지면서 외상적 신경증은 외상의 수준을 다루는 자아의 무능력에 기인한 것이고 그 결과 자아기능이 혼란을 낳는 것으로 보았다.<sup>6)</sup>

심리학에서 트라우마란 짧은 시간 안에 심리적 삶에 엄청난 자극의 증가를 가져와서 정상적인 방법으로 그것의 정리나 해결이 실패로 돌아가는 체험을 말한다. 그 자극의 쇄도는 전쟁이나 재난과 같은 아주 단일한 사건, 혹은 참을만한 개별적인 자극이 누적 된 것이 심리장치의 허용단계를 넘어가는 것을 말한다. 트라우마는 정신적인 충격으로 정의되며, 이 외상에 잇따라 나타나는 여러 가지 정신적, 신체적인 증상들은 총체적으로 ‘외상 후 스트레스 장애’의 측면에서 다루어져 왔다. 외상적 사건의 공통적인 특징은 개인의 생활이나 신체적 보전에 대한 심각한 위협, 배우자 혹은 가까운 친척이나 친구들에 대한 심각한 위협 또는 위해, 가정이나 지역사회와의 갑작스런 붕괴, 사고나 신체적 폭력의 결과로서 심각하게 상처를 입었거나 죽어가는 타인을 보는 것과 같이 정서적 충격의 결과로 증상이 나타나는 신경증의 유형이다.<sup>7)</sup>

현대 미술과 트라우마의 접점을 찾기 위해서는 예술의 담론에 변화와 예술가 주체와 그 주체의 산물인 작품에 대한 위상 변화를 말할 수 있다. 현대 미술에서 극적인 담론의 변화는 모더니즘에서 포스트모더니즘으로의 이행을 볼 수 있는데 모더니즘 시기에는 미적 당위성의 획득으로 주체인 예술가의 지위 자체가 격상되었다. 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg, 1909-1994)는 예술의 형식주의적 표현과 예술의 순수성, 유일성, 숭고미를 말하며 고급예술을 말하고 고급예술과 저급예술의 양분은 고급예술에 있어서 대중과 소통의 부재를 만들어 예술을 ‘예술가들의 예술’로 만들어 버린다. 포스트모더니즘은 모더니즘의 이런 특성에 반하여 예술의 무목적성, 허무주의, 해체주의를 말한다. 현대미술의 이러한 변화는 주체성, 의미, 역사주의, 철학 등에 대해 의문을 품었던 후기 구조주의적 사상의 등장과 후기 자본주의로의 사회적 변화등과 아주 밀접히 연관

6) 신웅섭, 채정민 공역, 『외상후 스트레스 장애의 통합적 접근』, 도서출판 하나의학사, 1996, pp.18-19.

7) 위의책, pp.29-30.

되어 있다. 여기서 주체성과 의미에 대한 후기 구조주의적인 비판은 포스트모더니즘 미술에서의 탈 중심화 된 주체와 텍스트의 맥락과 일치하게 된다. 탈 중심화 된 주체로 예술가가 트라우마의 문제와 만날 수 있는 것은 탈 중심화에 트라우마의 문제가 하나의 핵심으로 자리하기 때문이다.<sup>8)</sup> 아서단토(Arthur Coleman Danto 1924~)는 『예술의 종말』에서 예술의 경계가 없어지고 다의성의 발생으로 예술에 다원주의로의 진입에 대하여 더 이상 역사내의 예술이 취할 수 있는 어떠한 역사적 방향도 존재하지 않음을 말하고 있다. 예술의 이런 변화는 후기 자본주의의 사회적 변화와 밀접한 연관이 있다. 주체성의 의미에 대한 후기 구조주의적 비판은 포스트모더니즘 미술에서 탈 중심화된 주체와 텍스트의 맥락과 일치한다. 탈 중심화된 주체와 트라우마의 만남은 하나의 핵심으로 발생하게 되는데 후기 구조주의적 주체는 자율적이고 순수한 개체와 데카르트식의 의식적 사유주체를 반하고 선형적 구조와 언어 무의식이라는 타자들에 의해 지배받는 자크 라캉(Jacques Lacan 1901-1981)적 주체로의 변화를 받아들이게 된다. 이때부터 주체는 기원에서부터 타자성에 지배를 받는 주체로서 상처받을 수 있는 가능성의 주체가 된다. 후기 현대 미술 속 예술가 주체는 이런 탈 중심화 된 주체로 트라우마적 주체의 모습을 공유한다. 현대 미술과 트라우마는 여기서 접점을 이루게 된다. 후기현대미술의 흐름은 모더니즘의 형식주의 한계와 그에 대한 반동으로, 현대미술은 트라우마가 만나는 지점으로 예술이 다시 삶속에 자리하게끔 만들면서 내용적인 면에 강조점을 두게 되기 시작한다.

할 포스터(Hal Foster 1996~)는 트라우마의 문제를 후기 현대미술의 핵심으로 이야기 한다. 그는 자크 라캉(Jacques Lacan)을 따라 트라우마를 실제적인 것과의 어긋난 만남, 혹은 실재의 복귀에서 비롯된 외상적 미술로 읽는다. 그에게 앤디워홀(Andrew Warhola, 1928-1987)의 반복적 표현은 시뮬라크르로 읽히기 보다는 오히려 실재를 가리는 스크린역할을 하기도 하면서 동시에 롤랑 바르트(Roland Barthes, 1915-1980)의 푼크툼(punctum)<sup>9)</sup>처럼 작동하면서 실재를 가리는 역할을 하는 것으로 간

8) 조경진, 「루이스 부르주아에 있어서 트라우마와 기표해석」, 홍익대학교 석사논문, 2006, pp.9-10.

9) 푼크툼은 바르트의 <카메라 루시다>에서 명명한 지극히 개념적인 용어이다. 스튜디오(studium)

주한다. 그래서 그의 회화는 외상적이 된다. 극사실주의 회화 역시 응시라는 실재를 스크린을 통해 길들이지 못함으로써 그 결과 실재의 노출을 막지 못하고 결국 외상적이 된다. 그는 로버트 고버 (Robert Gober, 1954.~)나 신디셔먼(Cindy Sherman, 1954~)의 작업들 역시 스크린을 찢어 버리려는 충동들, 실재에 직접 접근해 들어가려는 충동들 때문에 외상적인 것이 된다고 말한다.



<도판1> 로버트 고버, 무제,  
혼합재료,1989-1990.



<도판2> 신디셔먼,  
무제#153, 1985.

그는 또한 예술적, 이론적, 대중적 문화들 전체에 걸쳐 개인적이고 역사적인 경험을 외상의 차원에서 재정의 하려는 경향이 있고 이것은 한편으로 후기구조주의적인 주체비판과 연결되면서 외상적 주체는 그로인해 비워진 존재가 되거나 혹은 대중 문화적인 관점에서 주체는 그 외상의 목격

---

과 구별하여 사용된다. 스튜디오는 보여진 대상과 그 지시 사이에 언제나 일대일 대응관계로 분명한 객관적 의미를 지닌다. 반면 폰크툼은 우리가 인식의 실재로 인정하는 어떤 특정한 대상이나 구체적인 현상을 지칭하는 것이 아니라, 대상 그 지시사이에 언제나 일대 다수의 불특정하고 불확실한 느낌이 드러남을 말한다.



자, 증언자, 생존자의 자리를 차지하면서 더욱 확고한 주체로 등장하게 된다고 말한다. 그러면서 그는 이런 이상한 주체의 탄생은 동시대 미술과 비평, 문화정치학에서 의미심장한 전환이라고 말한다.<sup>10)</sup> 외상적 미술에 대한 할 포스터(Hal Foster 1996~)의 논의 역시 주체의 문제와 연결되며 이것은 곧 예술가 주체의 문제라고 할 수 있다.

이와 같이 트라우마가 예술가들에 작업을 생산하게 하는 심리적 동인이나 주체로 작용하는 것에서 현대미술의 담론과 흐름을 읽을 수 있다. 본인은 루이스 부르주아(Louise Bourgeois, 1911~), 프리다 칼로(Frida Kahlo, 1907~1954), 쿠사마 야요이(Yayoi-Kusama, 1929~)의 예술세계를 통하여 예술가에게 있어 작업을 생산하게 하는 심리적 동인이나 주체로 인하여 트라우마가 작용하는 것에 대한 사례분석을 통하여 본인의 작품세계와 유사점과 차이점을 밝힐 것이다.

## 2. 트라우마의 고착

본인에게 있어서 트라우마란 심리학에서 말하는 폭력으로 발생한 트라우마이다. 시작은 첫째 아이가 동생이 태어남과 동시에 자신에 대한 사랑과 관심이 나누어짐을 느끼면서 부모에게 존재인식의 표현으로 행해졌지만 성장함에 따라 분노의 표출로 이어졌고 가정의 분위기도 그저 아이들이 자라면서 일어나는 대수롭지 않은 충돌 정도로 생각했다. 싸움은 상대적이지만 폭행은 일방적이다. 유년기의 폭행은 잘못을 떠나 상대의 기분에 따라 행해지는 경우가 많았고 행하는 자에게 있어서는 하나의 스트레스 해소적 요인과 자신이 겪은 폭력에 대한 학습적 요인을 가지고 있었다. 나에게 이러한 유년기의 지속적인 폭행은 보살핌을 받아야 하는 시기에 가장 작은 사회인 가정으로부터 공격당하고 있다는 인식을 갖게 하였고 그에 대한 방어기제로 타인의 욕구를 충족시키는 행위를 선택하여 발달시키게 된다. 유년기시절 타인의 필요에 잘 부합하는 착한 아이는 지지와 인정으로 이어져 불안감과 피해의식에 젖은 삶에 만족도를 높여주었고

---

10) 할 포스터 지음, 이영은, 조주연, 최연희 옮김, 『실재의 귀환』, 경성대학교 출판부, 2003.

점차 착한 성격을 극대화 시켜, 보임에 치중하는 모습으로 나타났다. 이 트라우마는 성장에 있어 주체적인 나로서 서는 것을 방해하고 타인을 위한 삶을 살아가도록 유도하게 된다.

유년기에 학대받은 아이들은 어른이 되면 이러한 상황에서 벗어나 자유를 맞이할 것이라는 희망에 매달린다. 그러나 강압적인 통제가 이루어지는 환경에서 형성된 성격으로 성인기의 삶에 적응하는 것은 쉬운 일이 아니다. 아이는 기본신뢰, 자율성, 주도성의 근본적인 문제들을 지닌 채 홀로 남겨져 있다. 아이는 자기보호, 인지와 기억, 정체성, 그리고 안정된 관계를 형성하는 능력에 손상을 입었다는 짐을 짊어진 채 독립을 달성하고 친밀감을 확립해야 하는 초기 성인기의 주요과제에 다가선다. 여전히 유년기에 사로잡혀 있는 채 새로운 삶을 창조하려는 시도에 앞서 아이는 또다시 외상과 마주한다.<sup>11)</sup>

작업의 동인으로 작용되는 작가들의 트라우마를 살펴보자면 루이스 부르주아(Louise Bourgeois, 1911~)가 있다. 유년시절의 트라우마적인 경험이나 그런 경험에서 오는 감정들을 언급하면서 그것들이 작업의 중요한 모티브로 작용됨을 말했다. 호색한인 아버지와 성적으로 문란한 언니, 가학취미의 남동생은 그녀에게 큰 아픔이었다. 그중 트라우마로 가장 많이 언급되고 자신도 시인하는 것으로 유년기 경험했던 아버지와 가정교사와의 불륜과 그로 인한 적개심, 어머니에 대한 연민과 함께 불륜 사실을 알고도 다른 대처를 하지 않는 어머니에 대한 원망, 이러한 관계를 통해 형성된 남성과 여성의 갈등과 인간존재에 대한 본질적인 질문이 그녀의 작품에 담겨 있다. 결국 어린 시절의 상처와 증오, 연민은 그녀가 예술 활동을 할 수 있는 원동력이 된 셈이다.

프리다 칼로(Frida Kahlo, 1907~1954)는 7세 때 소아마비에 걸려 다리를 절게 되고 18세 때 교통사고로 척추와 오른쪽 다리, 자궁을 크게 다쳐 평생 30여 차례의 수술을 받게 된다. 이 사고는 그녀에게 트라우마로 남아 삶뿐만 아니라 예술세계에서도 큰 영향을 주었다. 사고로 인한 정신적, 육체적 고통은 그의 작품세계에 주요 주제가 되었다. 그녀는 사고로

---

11) 주디스 허먼 지음, 최현정 옮김, 『트라우마』, 플래닛, 2007, p.192.

인한 고통을 극복하고자 거울을 통해 자신의 내면심리 상태를 관찰하고 표현했기 때문에 특히 자화상이 많다. 어린 시절 사고에 연이어 세 번에 걸친 유산과 그로 인한 불임, 동생과 남편의 부적절한 관계 등 그녀의 인생은 우여곡절로 넘쳐난다. 그녀는 그런 그녀의 삶을 드라마틱한 작품을 통해 표현하는데, 작품 안에서 보이는 한결같은 강인함과 투명하고 강한 빛의 시선은 그녀가 삶에 대한 강한 의지와 고통이 오히려 예술로 승화되었음을 나타낸다.

앞서 말한 작가들과 본인에게 있어서 트라우마는 남성이 여성을 억압하는 과정에서 발생한 트라우마가 작업의 동인이 되는 측면에서 공통점을 보이며 제 1세대 페미니즘과 연관되어 있다고 말할 수 있다. 모더니즘에서 포스트모더니즘으로 전환되면서 표현적으로 페미니즘 미술이 발생 하였는데 남성위주의 시선에서 보는 사회에 대한 반발적 의미로 대두된 것이었다. 1세대 페미니즘은 여성 참정권론자와 실존주의자의 페미니즘으로 여성과 남성이 동등한 권리를 갖기 위한 투쟁이었고, 여성을 남성의 선적(Linear)시간 속에 끼워 넣으려는 투쟁이었다.<sup>12)</sup> 2세대는 68년 이후 세대의 페미니즘이자, 미학적 정신분석학적 경험을 한 여성들의 페미니즘으로 이들은 남성의 시간 속에 여성을 끼워 넣어 여성의 정체성을 남성의 정체성으로 축소하는 것에 반대하는 입장이다. 이 세대는 남성의 시간이거나 남성의 담론 바깥에 있는 여성의 특유한 본질로 여성성을 내세운다. 3세대에 와서 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva 1941~)는 남성성과 여성성이란 대립구도를 해체함으로써 필연적으로 정체성과 성 정체성의 개념 자체에 도전하는 것이 된다. 그녀의 페미니즘은 이분법적 정체성이나 성 정체성을 해체하는 새로운 페미니즘 미술의 가능성을 읽어낼 필요와 근거를 함께 제공한다.<sup>13)</sup> 하지만 나의 경우 시작은 1차적 페미니즘의 요인으로 남성에게 힘과 권력에 억압받는 구조의 생활 안에서 형성된 것이며 이는 성장함에 따라 특정 성(性)에서 타인에 의한 억압구조 안에서 콤플렉스화 되기 시작하였다.

---

12) 남성의 시간은 시작과 중간과 끝이 있는 단선적인 시간으로 여성의 시간은 여러 여성 이론이 동시에 공존하는 다선적 시간이다. 단선적인 남성의 시간은 타자를 인정하지 않는 것이지만, 다선적인 여성의 시간은 타자와 함께 있기에 늘 열려있는 것이다.

13) Julia Kristeva, "Woman's Time", trans, Alice Jardine and Harry Blake, Signs vol.7,no.1 (Autumn 1981), pp.18-20.

## 1) 방어기제적 웃음

주변사람들은 나를 보면 하는 말이 있다. 늘 밝다고 말하기도 하고 엉뚱하고 별난 아이로 말하기도 한다. 그런데 그중 가장 많이 듣는 말은 처음 만났을 때 활짝 웃는 모습이 인상적으로 기억에 남는다는 말이다. 실제로 나는 사람들과 대면할 때 무의식적으로 활짝 웃으면서 말을 한다. 몸이 아프거나 컨디션이 매우 안 좋을 때 빼고는 항상 웃는 얼굴로 말하는 편이다. 웃음은 상대방에게 나의 인상을 부드럽게 남기게 도와주고 선한 사람이라는 인상을 심어준다. 스스로 웃으면서 좋은 기분을 유지하고 그렇게 만들어지는 편안한 분위기를 좋아한다. 실제로 그 상황이 너무 재미있어서 웃는 경우도 있지만 때로는 부담스러운 부탁을 들어야 할 때에도, 화가 나는 상황에서도 선불리 화를 내지 못하고 길게 고민을 하는 편이다. 설사 내가 잘못된 일이 아니라고 하더라도 상대가 나에게 화를 내면 난 내 기분에 대한 적극적 노출을 꺼리고 그들을 웃게 만들려고 노력한다. 솔직한 기분에 대한 노출로 편안했던 기운이 긴장감으로 팽팽해지는 것을 원하지 않기 때문이다.

표정과 몸짓연구의 인류학자 레이 버드위스텔(Ray Birdwhistell)은 많은 사람들이 기분이 나쁠 때 미소를 짓는다는 것을 발견한다.<sup>14)</sup> 사람은 불안감을 느끼면 예기불안을 느낀다고 하는데, 예기불안은 일종의 경고음으로 마음속에 있는 위험한 욕망들이 밖으로 튀어 나오려고 할 때 그것을 제어하는 마음의 소리로 나의 욕망이 표출될 경우, 남들에게 창피를 당하거나, 나를 피하거나, 사랑하는 사람을 파괴하는 끔찍한 일에 대하여 불안을 느끼게 될 때 이 예기불안은 마음안의 검열기관처럼 자리하여 일차적 욕망을 다른 형태로 변형시켜 검열기관을 통과한 것들만 밖으로 내보낸다. 이때 사용하는 것이 바로 방어기제이다. 위험한 내적 충동들을 억압하거나 변형시켜 더 이상 위험하지 않도록 만드는 과정에서 사용되는 것이다. 사람들은 여러 유형으로 자신의 방어기제를 내보이게 되고, 그중 웃음이나 유머가 대표적 방어기제임을 보이는 것이라 생각된다. 나의 웃음은 우울함과 긴장감을 숨기고 부모님에게 아무 일 없음으로 보이기 위

14) Birdwhistell, R.L. 『동작학과 전후관계 Kinesics and Context』, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1970.

한 위장의 웃음이기도 하고 권위적인 인물에게 강한 적대감을 가지고 있는 경우 오히려 예의 바르고 매우 공손한 태도를 취하여 적대감을 감추는 역할을 하기도 한다. 사람들에게 공격의 대상이 아닌 우호의 대상으로 받아들여지기를 원하는 무의식적 행동으로 웃음은 나를 지고지순하며 완전 무결한 성격으로 보이게끔 해준다. 이 웃음은 또 다른 지배 이데올로기를 만들어 하나의 지시체계로 작용된다.

웃음은 갓 태어나는 아이가 사용하는 최초의 유일한 생존법으로 아이는 웃음으로서 사랑을 얻고 혹시 있을지도 모르는 폭력성이나 불이익으로부터 자신을 보호할 수 있다는 것을 알고 있다. 성인 중에도 평소에 잘 웃는 사람, 민망한 상황을 웃음으로 얼버무리고 분노를 체험해야하는 상황에서도 웃어넘기는 사람은 웃음을 방어기제로 사용하는 셈이다. 칭찬역시 방어기제인데 칭찬은 말로써 타인을 조종하려는 의도가 내포되어 있다. 엄마들이 아이들을 칭찬하는 행위 역시 아이를 자신의 의도에 따라 지배하고 조종하려는 의도에서 비롯된다. 15)

웃음이란 이러한 종류의 일종의 행동법칙에 틀림없다. 웃음은 그것이 일으키는 불안감으로 인해 엉뚱한 행동을 제어하고, 자칫 고립되고 둔화될 위험이 있는 하찮은 부분의 활동들을 부단히 깨어 있게 하고 서로 관계를 유지하게 하여 결국 사회 집단의 표층에 기계적인 경직성으로 남아 있을 수 있는 모든 것을 유순하게 하는 것이다. 16)

나의 웃음은 타인에 대한 공격성을 두려워하며 방어하기 위해 사용된다. 하지만 이런 방어기제는 대부분 미성숙한 것으로 자기 파괴적인 결과를 가져오는 경우가 많다. 방어기제적 웃음은 내가 웃는 것에서도 발휘가 되지만 남에게 나를 희화화시켜 보이려는 성격으로도 드러난다. 스스로 익살꾼이 되어 다른 사람들에게 웃음을 유발시키거나 험한 분위기를 풀어버리려는 노력을 하며, 공격적이거나 위험하지 않는 존재로 인식되고자 노력한다. 하지만 이러한 자신에 대한 방어기제는 사회 안에서 자신의 의사

---

15) 김형경, 『사람풍경』, 예담, 2006, pp.196-199.

16) 앙리 베르그송 지음, 정연복 역, 『웃음- 희극성에 의미에 관한 시론』, 세계사, 1992, pp.23-25.

를 피력하면서 의견을 조율하는 대상으로서의 한 구성원으로 자신을 성장시키기 보다는, 열등한 사람으로 자리하게 만드는 경향이 있다. 이러한 사회 안의 부적응은 혼자만의 공간으로 회피하며 대상으로부터 안전한 거리를 유지하려 한다.

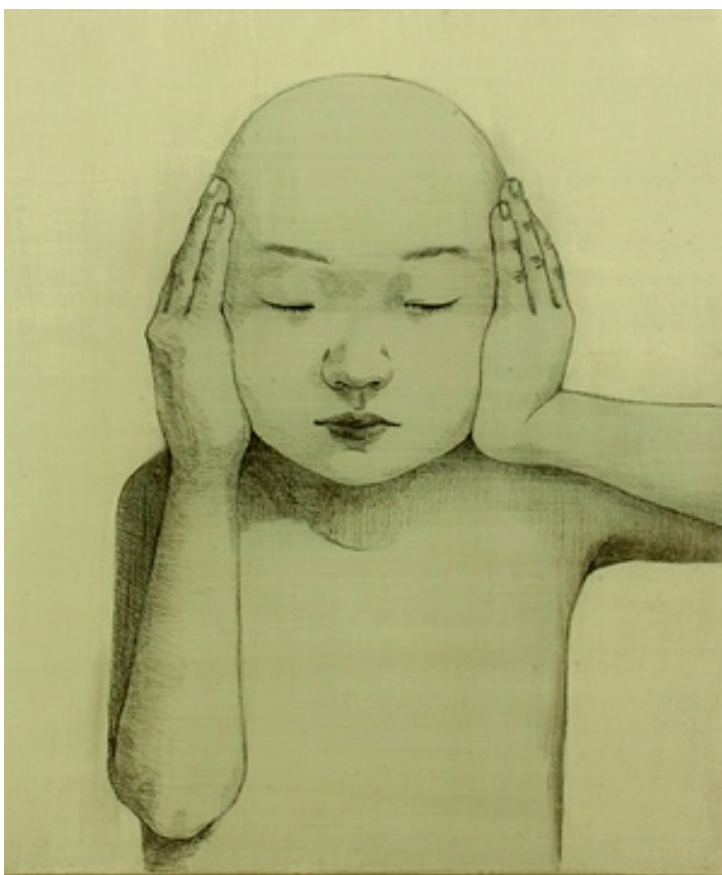
어릴 적에는 아직 성격구조나 자아가 완성되지 않았기 때문에 미성숙한 방어기제를 사용하다 점차 성격구조가 확고히 형성되고 자아가 강해짐에 따라 좀 더 성숙한 방어기제를 동원할 수 있게 되는데, 방어기제의 가장 대표적인 것은 억압이다. 억압은 불안을 방어하기 위해 동원되는 1차적인 방어기제로 기억하고 싶지 않는 고통스러운 기억이나 밖으로 튀어나오면 위험한 욕망들을 마음속 깊이 밀어 넣는 것이다. 그럼으로써 사람들은 사회적으로 용납되지 않는 위험한 충동으로부터 자신의 안전을 지키려 한다. 그러나 억압된 욕망들은 강력한 에너지가 부화된 것들이어서 우리의 내부를 들끓게 하고 끊임없이 밖으로 튀어 나오려고 한다. 그래서 이를 방어하기 위해 다른 방어기제들이 동원되게 된다. 17)

이러한 미성숙한 방어기제가 생활의 일부가 되어 지내던 나는 내면에 억압된 콤플렉스 요소들을 회화로 표현함으로써 카타르시스를 느끼게 된다. 작업의 표현역시 직접적이거나 노골적으로 표출되는 모습을 보이기보다는 억압의 요소를 품고 보이게 되지만 본인에게 있어서는 이러한 과정들이 하나의 성숙한 방어기제의 일종으로 활용된다. 이러한 방어기제적 웃음의 유발은 타인과의 만남의 장소에서 유발되는데 <작품1> 숨-안정에서는 방어기제적 웃음을 사용하지 않아도 되는 독립된 공간 안의 무표정한 아이를 그리는 방식으로 표현된다. 아이의 모습은 현실에서 볼수 있는 존재로 등장하는 듯 하지만 화면을 가득 메운 회색의 색감 안에 묻혀있어 비현실적이라는 느낌으로 다가오게 된다.

심리학에서 자기인식이란 유아가 점차적으로 자신의 물리적 신체를 식별하게 되면서 생성되는 것이라고 주장한다. 심리학자 앙리 발롱(Henri Wallon)은 유아가 자신의 신체를 인식하게 되기 위해서는 애초에 개인으로 인식할 수 있는 특정 수준이 전제되어야 한다는 의미에서 이는 다분히

---

17) 김혜남, 『서른살이 심리학에게 묻다』, 갤러리 온, 2008, pp.99-106.



〈작품1〉 목선혜, 숨-안정,  
117×90.5cm, 혼합재료, 2005.

순환논법 적이라고 주장했다. 그는 유아가 자신의 신체와 신체 기능들에 대해 인식하게 되어야 할 뿐만 아니라 동시에 자신을 외부 환경으로부터 분리시키기 위하여 반드시 그의 환경과 외부 세계에 대한 인식을 개발해야 한다고 주장한다. 다시 말하면 한 사람이 자신을 자율적이고 연속적인 자기로 받아들이기 위해서는 우선 자신을 다른 사람들과로부터 그리고 사회적 환경으로부터 분리시켜야 한다고 말한다. 앙리 발롱(Henri Wallon)은 이렇게 부상하는 자기에 대한 감각에서 가장 중요한 것은 자신의 거울상을 인식하고 동시에 그것으로부터 자신을 구별해 내는 유아의 능력이라고

주장한다. 반영된 이미지는 아이를 딜레마에 빠지게 하는데 그 이미지는 자기에 대한 감각이 친밀하게 결속되어 있는 동시에 자신의 외부에 해당하기 때문이다. 그러므로 자크라캉(Jacques Lacan, 1901-1981)이 실험 심리학에서 차용한 것은 자기와 자의식을 구축하는데 작용하는 거울효과의 중요성이다. 그러나 심리학이 설명하지 못한 것은 왜 이미지가 주체에 대해 이렇게 특별한 매력과 효과를 가지고 있는 것인가이었으며 이를 위해 라캉은 뜻밖에도 상이한 학문분야인 동물 행동학으로 주의를 돌린다.

많은 동물들과 곤충들이 주위 환경의 색깔에 맞추어 그들의 색채를 변화시키거나 또는 그들의 환경과 구별 할 수 없게 만들기 위해 특정 무늬나 특징들을 개발해 왔음은 잘 알려진 사실이다. 일반적으로 이것은 해당 동물을 주위에 있을지도 모르는 포식자로부터 자신을 숨겨주고 보호해 주는 기능으로 이해된다. 그러나 연구에 따르면 주위 환경의 외관을 닮은 곤충들이 그렇지 않은 곤충들만큼이나 포획되는 확률이 높다고 말한다.

『모방과 전설적 정신쇠약』에서 로제 카이유아(Roger Caillois, 1937)는 이 현상에 대해 일반적인 설명과는 반대로 주위 환경을 닮은 곤충들이 사실은 자신을 그 환경에 동화시키고 있는 것이라고 적는다. 다시 말해 그들은 자신들을 둘러싼 바로 그 공간에 포획되어 그 안에서 자신들을 잃어버리고 유기체와 환경사이의 구분을 무너뜨리려 노력한다는 것이다. 로제 카이유아(Roger Caillois, 1937)의 연구에서 자크 라캉(Jacques Lacan)은 이미지가 가지고 있는 매료시키고 포획하는 성질과 함께 우리가 스스로를 그 이미지에 따라 형성해 내는 방식에 대한 내용을 차용했다. ‘거울단계’에 나타난 자크 라캉(Jacques Lacan)의 혁신적 작업은 철학분야인 변증법을 통하여 주체와 자아간의 현상학적 구분을 이미지의 역할과 자기의 구성적 성질에 대한 심리학적 이해와 결합시킨 것이다.<sup>18)</sup> 본인은 앞서 말한 방식들 안에서 트라우마의 기억을 끄집어내고 표현하며 자신에 대하여 계속되는 질문을 통하여 자의식을 찾아 나갔다.

자크 라캉(Jacques Lacan)에 의하면 자아란 이미지가 가진 조직과 구성의 특성에 의해 형성되고 동시에 그 이미지로부터 형태를 취한다. 또한

18) 손호머 지음, 김서영 옮김, 『라캉읽기』, 은행나무, 2006, pp. 47-49.



통일성과 숙달된 느낌을 주는 환영적 이미지에 근거한 것이며 이러한 연속성과 통솔감에 대한 착각을 유지시키는 것이 자아의 기능이다.

통일된 이미지가 파편화 된 경험과 대치되는 순간부터 주체는 자신의 경쟁자가 되며 아이가 가지는 자기에 대한 파편화된 느낌과 자아를 탄생시킨 상상계적 자율성 사이에서 갈등이 초래된다고 말했다.

주체와 자기 자신사이에 성립된 동일한 경쟁관계가 훗날 주체와 타자사이의 관계에서도 구축될 것이다. 타자의 이미지에 대한 동일시와 그 이미지와의 원초적인 경쟁 사이에서 벌어지는 일차적인 갈등은 자아가 더욱 복잡한 사회 상황들로 나아가기 위한 변증법적 과정을 시작한다. 사람은 존재하기 위하여 타자에 의해 인식되어야만 한다. 그러나 이것은 우리 자신과 동일한 우리의 이미지가 타자의 응시에 의해 매개되었음을 뜻한다. 그렇다면 타자는 우리 자신들의 보증인이 되고, 우리는 자신의 존재의 보증인으로서 타자에게 의존하는 동시에 그 동일한 타자와 격렬하게 경쟁한다. 거울단계를 통하여 아이는 자신의 신체에 대하여 통솔력을 획득했다고 상상하지만 그것은 자신의 외부에서 일어나는 일이다.

자크 라캉(Jacques Lacan)에게 소외란 정확히 이러한 존재의 결여이며 이를 통한 아이의 인식은 단어가 가리키는 두 가지 의미 모두의 측면에서 마음에 구체적인 개념을 형성하는 것 그리고 실제로 구체화 되는 것은 다른 타자적 장소에서 진행된다. 그러므로 주체는 어떤 것으로부터 또는 자신으로부터 소외된 것이 아니라 소외에 의해 주체가 구축된다. 주체는 그 존재 내부에서 소외된다.<sup>19)</sup>

앞서 말한 앙리 발롱(Henri Wallon)의 말과 같이 사회와 나를 분리해 내면에 대한 집중으로 작업을 하기 시작하는데, 작업의 내용은 현재 거울에 비춰지는 나의 모습이 아닌 유년시절의 나의 얼굴로 나타난다. 2005년 조용한 숨 연작들은 사회적 관계형성에 영향을 받은 외형적인 나보다 내면의 나에 대한 알고자 하는 욕구가 커지면서 타자와 분리된 안전지대 안의 나를 표면화 된 작품이었다.

---

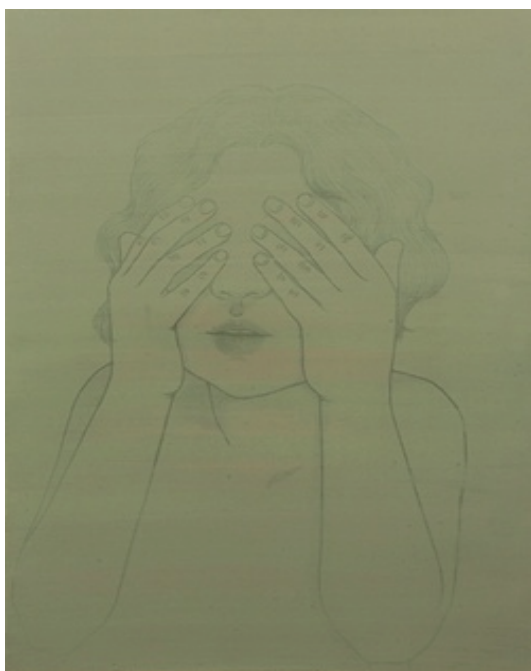
19) 앞의 책, pp. 55-57.

\*\*

살아있음의 증거로 코나 입으로 공기를 들이마시고 내쉬는 기운인 숨은 불안감에 휩싸여 순간 살아있지 않음으로 애써 참다 안정됨의 순간이 돌아오면 함께 내쉬어지곤 했다. 어릴 적 난 오빠의 방문이 열리면 숨을 멈추고 자기 책면을 걸곤 했다. 내가 숨을 쉬면 오빠가 내 방으로 들어올 것이다. 신기하게도 내가 숨을 내쉬는 순간이면 오빠는 내방으로 발걸음을 했다. 이 불편한 순간은 안전하다고 믿었던 공간이 순식간에 가장 불안한 공간으로 뒤바뀌는 경험으로 이어졌다. 그 순간을 막기 위해 항상 옆방의 문이 열리는 순간 난 숨을 참고 오빠가 자신의 방으로 들어가기를 기도했었다. 그리고 내가 참는 숨이 나를 보호해 주는 것이라고 믿었다. 그러다 열일곱 살이 될 즈음 나는 숨을 가장 완벽한 방어수단으로 사용하기 시작한다. 불쾌의 의사를 표출하지 못하고 억압하는 것이 습관처럼 되어 버렸을 즈음 타인의 부당한 요구에 불쾌함을 마구 퍼부으려던 나는 어느 순간 빠른 숨을 쉬고 있었다. 숨은 점점 더 거친 소리를 내게 되었고 순간 손끝과 발끝이 마비되는 경험을 하게 되었다. 순간 나에게 부당한 요구를 하던 사람은 얼굴이 하얗게 질려 나를 바라보고 있었다. 병원에서는 심리적 요인으로 발생된 과호흡증이라고 말하며 응급처치요령에 대하여 알려주었다. 이 과호흡증은 나를 보호하기 위해 몸이 먼저 반응한 것이었는데 언젠가 부터는 나를 방어하기 위해 의식적으로 거친 숨을 불려 일으키게 되었다.<sup>20)</sup>

---

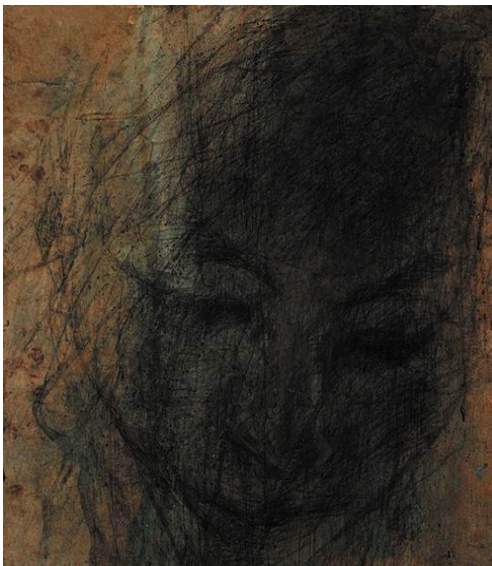
20) 2005. 작가 노트



〈작품2〉 목선혜,  
조용한 숨-안도, 112×80cm,  
혼합재료, 2005.

〈작품2〉 조용한 숨-안도는 보호나 양육의 손길이 필요한 아이의 이미지로 채워져 있다. 태어나 양육이 시작되는 순간부터 보호자에게 기댈 수밖에 없는 아이가 자신의 주체성을 찾기 위해 타인과의 소통의 요소를 막아버리고 자신에게 집중한다. 작품은 외부와 내부가 확실하게 구분되지 않는 표현이나 흐려진 형태에서 보는 이로 하여금 호기심을 불러일으킨다. 화면 안에는 아이 외에 다른 인물은 등장하지 않는데 이는 아무도 없는 안전한 공간 안에서 거울을 바라보던 어린 나에 대한 고착으로 다른 대상을 배제하여 시선의 분산을 막고 의사소통의 기관이 몰려있는 얼굴의 특징을 극대화 하여 화면안의 인물에게 집중하고 있다.

얼굴을 전면화시켜 작품화한 화가 중에는 김명숙이 있다. 〈도판3〉에 그녀의 작품을 보면 얇은 종이위에 그음 행위의 반복으로 만들어진 인물의 이미지가 작품에 나타난다. 그녀는 인물이나 자연물의 이미지를 종이 위



〈도판3〉 김명숙,  
무제, 95×75cm,  
장판지에 혼합재료, 2000-2004.

에 드로잉하고 여기에 아크릴을 올리고 그 위에 크레용이나 다른 재료들의 무수한 선들을 그려나간다. 얇은 종이가 모노톤의 색을 입고 수많은 선이 그어지고 그 흔적이 덧칠되고 긁혀짐의 반복에서 노동의 흔적이 고스란히 드러난다. 그 흔적은 작품에서 가볍고 유쾌하게 보이기보다는 묵직한 삶이 느껴지고 내적인 면에 대한 명상적 기운을 만들어 삶에 대한 고찰의 느낌을 가득 받을 수 있게 한다. 화면에 다른 신체부위의 자세한 묘사 없이 선적인 요소로 얼굴의 이미지를 표현 하는 것에서 상통하는 부분이 있지만, 나의 작품에서 드러나는 인물의 이미지는 타인과의 관계

안에서 만들어진 상처나 기억, 존재감을 가리고 지우지만 지워지지 않는 흔적으로 표현되는 반면, 김명숙의 작품에서 나타나는 인물은 타인과의 관계 안에서 만들어진 수많은 감정들을 겹치고 긁고 긁어내는 행위로 자신이 겪은 인물과 자연의 존재감을 무게감 있게 형상화 한다.

〈작품3〉숨-너는 나만을 바라봐에는 두 명의 내가 등장 한다. 나르시시즘<sup>21)</sup> 관점에서 출발한 것으로 성인으로 성장한 자화상으로 한명은 귀를

21) 21) 나르시시즘은 자신이 리비도의 대상이 되는 정신분석학적 용어로 자기애라고 번역한다. 물에 비친 자신의 모습에 반하여 자기와 같은 이름의 꽃인 나르키소스(수선화)가 된 그리스 시노하의 미소년 나르시스와 연관 지어 독일의 정신과 의사 네케가 1899년에 만든 말이다. 자신의 육체를 이성의 육체를 보듯 하거나 스스로 애무함으로써 쾌감을 느끼는 것을 말한다. 예컨대 한 여성이 거울 앞에 오랫동안 서서 자신의 얼굴이 아름답다고 생각하며 황홀하게 바라보는 것은 이런 의미에서의 나르시시즘이다. 그러나 이 말이 널리 알려진 것은 지그문트 프로이트가 정신 분석학어로 도입한 뒤부터로 그에 의하면 자기의 육체-자아-자기의 정신적 특징이 리비도의 대상이 자신에게 쏠려있는 상태이다. 보다 쉽게 이야기 하면 자기 자신이 관심의 대상이 되는 것이다. 정신분석에 따르면 유아기에는 리비도가 자기 자신에게 쏠려있다. 그래서 프로이트는 이 상태를 1차적 나르시시즘이라고 하였다. 나중에 자라면서 리비도는 자기 자신으로부터 떠나 외부의 대상으로 향한다. 그러나 애정생활이 위기에 직면하면 상대를 사랑할 수 없게 될 때 유아기에서처럼 자기 자신을 사랑하는 상태로 되돌아간다. 이것이 2차적 나르시시즘이다. 프로이트



<작품3> 목선해, 숨-너는 나만을 바라봐,  
130×160cm, 혼합재료, 2005.

막고 눈을 감아 관계나 소통에 대한 거부감을 드러내지만 다른 한명은 이런 모습을 웃으면서 바라보고 있다. 이는 어린 시절의 내가 성장과정을 거치면서 불안감과 두려움의 반복이 이어질 때마다 거울 속을 바라보며 안정했던 기억을 떠올리며 무의식적 퇴행으로 현실을 회피하고자 하는 심리와 자기애적 의식을 상징화 한 것이다.

프리다 칼로(Frida Kahlo, 1907-1954)는 ‘나 자신의 현실을 그린다.’<sup>22)</sup>는 그녀의 말처럼 많은 그림들, 특히 고통 받는 자화상 200여점을 통해 자신의 모습을 묘사함으로 고통을 예술로 승화 시켰다. 그녀는 연민을 일으킬 정도로 너무나 확연한 사실만을 그렸는데, 보는 이로 하여금 그녀의

---

는 정신분열병이나 파라노이아는 극단적인 예라고 생각하였다.

22) 필립 샌드블롬지움, 박경숙 옮김, 『창조성과 고통』, 아트 북스, 2003, p.17.



〈도판4〉프리다 칼로,  
〈두명의 프리다〉, 캔바스에  
유채, 173×173cm, 1939.

고통과 극복의지를 이해할 수 있게 굉장히 드라마틱한 구성을 하고 있다. 프리다 칼로(Frida Kahlo 1907-1954)는 고통스러운 삶의 연속적인 사건들을 그림을 통해 지속적으로 형상화 하여 감정을 투사, 전이하면서 외적이며 내적인 무의식과 의식의 영역을 상징화 하였는데, 그녀는 고통스러운 삶을 작업으로 표현해 내면서 자신에게 위안과 위로를 받고 보는 이들에게는 정서적 감흥을 불러일으킨다. 〈도판4〉두명의 프리다는 손을 맞잡고 있고 두개의 심장은 가느다란 하나의 실핏줄로 연결되어 있다. 〈작품3〉숨-너는

나만을 바라봐에서 두 명의 내가 서로를 바라보며 억압적 상황에 대한 탈피의 모습을 보이는 반면, 〈도판4〉두 명의 프리다는 자신의 고통스러운 상황을 표출하면서도, 그 고통을 담담함과 무심한 표정으로 화면 밖의 사람들과 마주한다. 두 작품 모두 그 제작과정에서 자가 치유적이라 생각된다.

크레머(Kramer, E. 1915~)에 의하면 창작활동은 미해결 상태의 문제를 상징이미지를 통해 안전한 방법으로 표현할 수 있는 방법이라 하였다. 창작을 통해 자기표현이 이루어짐으로써 억압되었던 내면세계가 성장하는데 도움을 받게 되며, 때로 억눌렸던 파괴적인 에너지를 창작과정에서 분출함으로써 새로운 것을 창조하는 긍정적인 원동력으로 전환할 수 있게 된다. 지시하기 두려워했던 갈등구조를 작품 속에서 재경험 하고 그것을 해결하려 애쓰는 과정은 분열된 의식구조를 상징적으로 통합하여 내면을 치유하려는 시도로 이어진다. 통제하기 어려운 위협적 대상으로 느꼈던 감정적인 부분들은 창작활동을 통해 관찰 가능한 상태가 되기 때문이다. 예를 들어 불안한 감정이 마음속에서 억압되고 있는 동안은 언제 폭발하

여 의식을 침범할지 모르는 상태이므로 강한 긴장상태가 계속되지만, 창작자 쪽에서 먼저 적극적으로 불안감에 맞서 그림속의 표현이라는 상징적인 방법으로 표출하면 그 불안은 다룰 수 있는 현실세계속의 구체적이고 시각적인 이미지로 모습을 바꾼다. 여기서 시각적으로 다룰 수 있는 상태로 되었다는 사실이 중요한데, 이는 자신의 감정에 대해 통제력을 되찾는 것을 의미하며, 그로 인해 자신감과 안도감을 느끼게 된다. 감정을 가시화함으로써 내면에 존재하던 억압적인 요소들이 외부로 표출되고 작품 속에 나타나는 상징적 이미지의 의미를 스스로 이해하는 과정 속에서 승화가 이루어지는 것이다.<sup>23)</sup>

조용한 숲의 연작들은 모두 거울 안에 어린 시절 나의 모습에 대한 트라우마의 고착을 보이는데, 거울은 그림으로 표출되기 이전에 나에게 있어서의 치유적 도구임과 동시에 작품의 한 요소로 작용한다. 지속적으로 나에게 집중하는 것을 의식하면서 그 이유에 대해 찾기 시작한 유년의 기억에는 거울이 있었다. 유년시절 공포스러운 시간이 지나고 나면 습관처럼 장롱에 붙은 전신거울을 들여다보곤 했다. 반복되는 두려움에 대하여 가족이나 친구들에게 말하면 그 순간은 마음이 풀리긴 했지만 발설에 대한 보복의 두려움은 한층 더 불안한 심리를 형성했고 근본적인 해결 방안이 되지 못함을 알게 되었다. 나는 거울에 비춰진 나에게 대고 꼭 다른 이에게 이야기 하듯 속상한 마음을 풀어내곤 했다. 거울은 시선과 응시가 동시에 이루어지는 매체로 시선은 주체가 일방적으로 대상을 보는 것이지만 응시는 바라보는 것이면서 보이는 대상이라는 이중성으로 인해 언캐니<sup>24)</sup>를 불러일으킨다. 거울 속 나의 허상은 불안감에 휩싸인 마음을 안정시켜 주었고 스트레스를 해소할 수 있게끔 도와줌과 동시에 트라우마의 기억을 잡고 있게끔 해주는 도구였고 긍정과 부정의 감정을 동시에 갖고 있는 도구였다.

23) 잉그리트 리델, 정연주 옮김, 『움의 심리학에 기초한 미술치료』, 학지사, 2000, pp.42-45.

24) 언케니의 감정이란 우리가 알고 있던 친숙한 내용이 오랜 세월 어둠속에 숨어 있다가 외부로 표출될 때 마치 낯선 사실처럼 인식되는 것이라고 정의된다. 새로운 것이 아니라 우리 속에서 억압에 의해 감추어져 있다가 다시 나타나는 것이다. 즉 낯익음의 반대로써의 낯설음이라기보다는 낯익은 낯설음에 가깝다. -유경희, 「언캐니 개념으로 본 정신 분석학적 시각예술론 연구: 후기 신체 미술을 중심으로」, 연세대 영상 대학원 박사 논문, 2007, p.30.





〈작품4〉 목선헤, 가면 놀이,  
480×120cm, 공간설치, 2004.

2004년 야외에 설치한 <작품4>가면놀이 작품은 나의 안정감과 동시에 불안했던 기억을 잡아두고 있는 거울을 이용하여 작품화 한 것이다. 이전까지 나에게 거울은 혼자 있는 공간에 설치되어야 치유로의 역할을 할 수 있었다. 타인의 움직임이 느껴지는 공간에서는 거울안의 나는 없어지고, 밝음을 극대화 하며 과장된 웃음을 짓는 나의 뒷모습만 나타났다. 나에게 거울은 내 모습을 보며 단장하는 역할로서 존재하는 것이 아닌 치유적 기능의 매체로 충실한 역할을 해 왔기 때문에 거울에 하나의 시선이 아닌 두 개 이상의 시선이 서로 교차하면서 일어나는 상황을 힘들어 했다. 안





<작품4-1>  
가면놀이부분, 2004.



<작품4-2>  
가면놀이부분, 2004.

전함을 보장받을 수 있다고 생각한 공간 안에 새로운 개체의 출현은 불안함을 유발하는 요소였다. 가면놀이는 사면이 막힌 공간 안에 혼자 존재할 때 치유적 기능으로 다가왔던 거울을 사방이 트인 야외에 공간 안에 무대형식을 빌려 만든 것으로 시간에 따라 무수히 변하는 자연의 변화와 그에 따라 변하는 반사체로 제작된 야외무대에서 퍼포먼스 하는 것이었다. 무대형식인 만큼 보는 이들로 하여금 참여를 유도하는 공간이었는데 무대 위에서 본인은 얼굴을 캐스팅한 여러 장의 탈을 겹으로 뒤집어쓰고 하얀 천으로 몸을 두르고 퍼포먼스를 했다. 행위의 대상자(본인이나 관객)는 일상적이고 인위적인 회색풍경에서 벗어나 자신만의 사유의 시간을 갖는 의도로 만든 공간이었다.

현대를 사는 우리는 누구나 탈을 쓰고 살아간다. 자신의 탈을 벗어던지고자 하면 탈이 난다. 이 탈남이 두려워 사람들은 자신의 페르소나에 스스로를 끼워 맞추곤 한다. 일상성의 사회란 이렇게 껍데기 같은 이해와 규격화된 인격이 흘러 다니는 곳이다.<sup>25)</sup>

25) 이정우, 『인간의 얼굴』, 민음사, 1999, p.210.

여기서 여러 개의 겹으로 쓴 가면은 본인의 얼굴을 캐스팅한 것이다. 본인의 얼굴로 캐스팅 했지만 똑같이 않은 모습으로 내가 아닌 타인의 소용에 얼마든지 뒤바뀔 수 있는 여러 모습의 자존감의 표현이기도 하고 표피적인 모습을 여러 장으로 가려 익명성을 나타냈다. 자신의 탈을 벗어던질 때 발생할 수 있는 탈남에 두려워 벗지 못하는 사람들에게 오히려 의미 없는 탈, 어떻게 보일지 알 수 없는 탈을 착용하여 타인의 시선에서 읽혀지는 피상적인 나를 가리고 사라지게 하여 행위에 가담하는 사람들에게 내면을 돌아보는 시간을 제공하려고 했다. 가면은 타인으로부터 호기심을 불러일으켜 주목의 효과를 극대화 시키지만 마찬가지로 그 안의 행위자는 그 익명성으로 인하여 좀 더 자신의 내적탐구에 집중할 수 있을 것이라 생각했다. 그저 관조의 대상으로서가 아니라 보는 이의 참여가 하나의 작업을 완성시키는 것에 의미가 컸다.



<도판5> 쿠사마 야요이,  
Fireflies on the Water,  
공간설치, 2003.



<도판6> 쿠사마 야요이,  
Mirror Room, 1991.

<작품4>가면놀이는 쿠사마 야요이(Yayoi-Kusama)의 2003년 아트선재

센터에서 보았던 작품에서 영향을 받은 것이다. 쿠사마 야요이는 1929년 일본 나가노에서 태어나 어린 시절 어머니의 혹독한 훈육에 의한 트라우마로 인해 어릴 적부터 편집적 강박증을 앓기 시작했다. 예술은 그녀에게 편집적 강박증과 그에 따른 환각증세에 대하여 자신을 치유하는 행위로 동일한 요소나 문양을 끊임없이 반복, 확산, 집적, 증식시켜 작품화 하는데 그중 2003년 전시에서 보았던 거울의 방 이미지는 나에게 매우 몽환적으로 다가왔다. 나는 이 방안에서 꿈을 꾸는 듯한 기분을 느낄 수 있었는데 그녀는 거울로 채워진 공간에 조명을 이용하여 반복과 확산의 방법으로 환상적인 공간을 연출해 냈다.

<도판5>Fireflies on the Water는 사람이 들어갈 수 있는 공간으로 방을 구성하는 모든 면에 거울을 부착하여 끊임없는 세계로 걸어 들어가는 기분을 맛보게 했었다. <도판6>Mirror Room 의 작업은 거울로 만든 박스 안에 사람의 얼굴이 들어갈 만큼의 공간을 내어놓은 작업이었는데 그 안 역시 조명으로 채워져 서로가 서로를 반사하며 끊임없이 이어지고 방향에 따라 보는 이의 얼굴이 모두 다르게 비춰지고 있었다. 이 거울 방에서는 기존에 내가 가지고 있었던 치유로서의 거울이 끊임없는 호기심을 불러일으키는 매체로 보게 되었다. 여러 명의 내가 서로를 응시하고 있다는 점에서 매우 흥미롭게 봤던 작업이었다.

본인의 가면놀이에서 보여주는 형식은 쿠사마 야요이와 비슷할 수 있으나 거울 방에서 그녀가 끊임없이 반복 확산으로 이어지는 환상의 공간은 아니다. 본인에게 있어서의 가면놀이에서 보이는 거울의 개념은 끊임없이 호기심을 불러일으키는 관조의 대상이 아닌 내면의 소리를 듣는 공간으로서 치유적 기능에서의 거울이다. 이 작업은 본인에게 있어 정체성에 대한 고민을 하게 한 작업이고 관객들에게도 그 시작이 되기를 바라는 마음에서 시도했던 작품이었다.

## 2) 레드페이스 콤플렉스 (Redface Complex)

본인에게 있어서의 콤플렉스는 레드페이스로 레드페이스 콤플렉스란 유년기 트라우마로 인하여 형성된 본인의 콤플렉스에 대하여 이름 한 것이다. 타인의 욕구를 충족하는 삶에 만족하며 살던 내가 타인의 욕구와 나의 욕구충족에서 생기는 충돌에 결과로 생기는 홍조증에 대한 것이다.

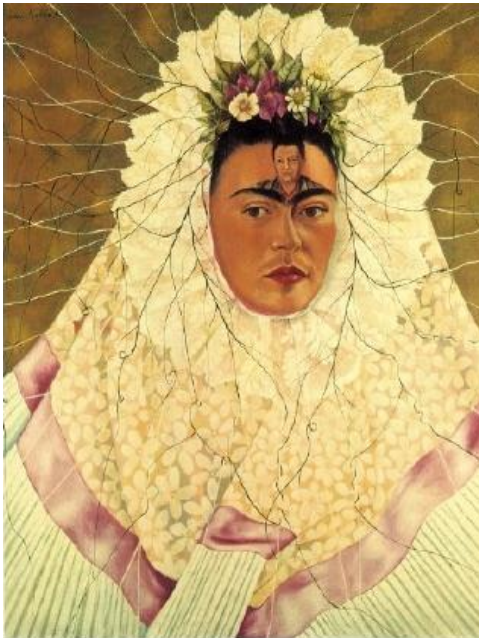
어린 시절 나에게 붉게 홍조 띠는 두 볼은 일종의 상징과도 같은 것이었다. 붉은 얼굴은 타인의 욕구를 충족시켜 주기 위해 뛰어다니는 결과물이었고 그것은 타인의 인정과 지지로 이어져 자신에 대한 존재감을 심어주었다. 이런 삶은 어린 시절부터 감당하지 않아도 될 짐을 지고 다니게 만들어 버렸는데 타인의 욕구를 충족시켜주지 못했을 때의 돌아오는 사회적, 도덕적 책임감이나 자존심에 상처들은 인정과 지지의 상징과 같던 붉은 얼굴을 핏빛으로 변하게 했다. 홍조 띠는 얼굴은 개인적으로 착한 아이에게는 상징과 같은 상징으로 자리 잡았으나 성장함에 따라 거절하지 못하거나 그로인한 불쾌감의 반응으로 화기어린 붉은 얼굴로 나타났다. 2008년에 제작된 <작품5>거미여인은 이러한 본인의 트라우마가 작업의 동인이 되어 나타난 작업 중 하나로 주체로 드러나길 원하면서도 타인의 시선에 사로잡혀 불안한 내색을 감추지 못하는 나의 모습임과 동시에 현대인들의 모습이기도 하다. 어두운 공간 안에 한 여인은 그 안에서 자신이 가장 잘 보일 수 있을 법한 모습을 하고 있다. 그녀의 높은 올림머리나 장신구에서 아무도 함부로 대하지 못할 사회적 지위와 하얗고 풍성하게 부푼 옷차림에서 권위를 보여준다. 여인의 모습은 높은 권력과 권위를 갖춘 여왕의 모습을 하고 있지만 여인의 얼굴은 모든 것을 가졌기에 부러울 것 없는 편안함이 깃든 모습이 아니라 붉게 상기된 얼굴에 가느다란 눈을 굴리며 주위를 살피는 불안정한 모습을 보인다. 여인은 어떤 일에서건 자신의 의사대로 욕구를 충족시킬 수 있는 사회적 위치를 보여주지만 그 위치로 인하여 보이지 않는 여러 요소로부터 구속당하고 억압받는 모습을 보여준다. 이 여인은 옛 복식과 방법으로 자신의 지위를 말하고 있다. 이는 한편으로 그 지위와 권력을 갖기 위한 현대인의 모습이기도 하다. 자신의 위치를 지키기 위해 주변의 경계를 늦추지 않는 두 눈, 생존을 위해 좀 더 든든한 또 다른 탐욕거리에 입맛을 다시는 모습은 나를 비롯한 현대인들이 타인의 삶을 살기를 위하여 그 형태를 유지하고 있으나 그 안에서



〈작품5〉목선혜, 거미여인, 120×60cm,  
Acrylic on canvas, 2008.

개인의 욕구를 해소하기를 원하는 모습이 고스란히 담겨져 있다. 화려한 목 부분의 깃 역시 화려한 삶으로 비춰지기 원하는 욕망의 표현으로 화려한 금빛을 띄고 있지만 깃 역시 거미줄로 만든 일회적인 것으로 타인의 주목을 끌기도 하지만, 주목하는 타인에게는 화려함으로 위장된 함정이 될 수 있는, 구속받는 내가 반대로 타인을 구속할 수 있는 폭력적 도구의 상징이기도 하다.





<도판7> 프리다칼로, 디에고와나,  
28×22cm,  
Oil on canvas, 1949.

프리다 칼로(Frida Kahlo)의 <도판7> 디에고와 나라는 작품은 테우아나 차림의 자화상으로 불리기도 한다. <작품5> 거미여인과 <도판7> 디에고와 나 는 모두 자화상의 요소를 가지고 있지만 두 그림 모두 얼굴이 아름답게 미화된 상태가 아니다. 오히려 남성적으로 보일수도 있는 강인한 모습을 드러낸다. 프리다 칼로(Frida Kahlo)의 이 작품은 멕시코 전통의상으로 특별한 의식의 의상을 입고 있는 자신의 이마에 자신에게 가장 완벽하고 유일하게 신성시하며 존경하는 존재로서의 디에고 리베라(Diego Rivera)를 그려 넣음으로서 그녀가 그를 어떻게 생각하고 있는지 단적으로 보여주고 있다. 반면 본인의 그림에서 주는 분위기는 따뜻함이나 아름다움과는 거리가 멀

다. 섬뜩하기도 하고 묘한 기분을 불러일으키기도 하는 이런 불안정한 이미지를 통해서 나는 자아위에 독립적 개체로 군림하고자 하나 여전히 타인과의 관계 속에서 온전히 벗어나지 못하고 그 안에 자신의 영역을 세우려는 이중적 자아와 콤플렉스로 인하여 붉게 물든 얼굴을 하고 있는 여인을 표현한다. 지그문트 프로이트(Sigmund Freud, 1956-1939)는 예술이 사회가 받아들일 수 있는 출구를 제시함으로써 충동적인 요소를 창작으로 승화시킨다고 말한다. 그리고 그러한 요소는 예술가나 관객들에게 자기만족적인 욕구를 충족시켜 준다고 하였다. 이처럼 미술은 작가뿐만 아니라 일반인들에게도 심리적 병리를 치유하는 기능을 수반한다. 이는 이미지에 의해서 잊혀 지거나 억압된 기억을 표출해 냄에 있어 색이나 형태로 표현하는 미술적 행위가 언어로 적절히 표현해 내지 못하는 상징이나 꿈 부분에 대해 효과적으로 드러낼 수 있게 도와주는 것에서 볼 수 있다. 이것은 미적표현이 인간정신의 내면세계를 이해하는 근거가 될 수 있음을 확인시켜 준 것이다. 지그문트 프로이트(Sigmund Freud, 1956-1939)는 치유의

효과를 거두기 위해서는 개인의 무의식속에 억압되어 저장되어 있는 기억을 자극하여 그것을 의식의 영역으로 불러내 부착된 의미와 감정을 발견해 내는 일이 중요하다고 하였다. 그리는 행위를 통하여 그 주체는 자신의 문제를 확인할 수도 있고 반대로 자신의 문제를 선이나 색 조형적 행위를 통하여 발산하여 심리적으로 안정감을 줄 수 있다는 점에서 미술은 예술작품으로서의 기능뿐 아니라 치유의 수단을 함께 한다. 이것은 무의식의 정서들이 그림으로 말을 하는 것이며 그림으로 자신과의 대면을 하게 되는 것이다. 우리가 회피하는 원형적 이미지들은 그림을 통하여 깨닫고 그 무의식의 의식화를 통하여 자연스럽게 받아들여 화해되는 것이다.

미셸 푸코( Michel Foucault:1926~1984)는 주체가 보편적으로 존재하는 것이 아니라 특정한 방식으로 만들어 진다고 했는데, 그는 사회적 공간 안에서 발생하는 권력과 주체의 관계를 다음과 같이 이야기한다.

현대사회의 권력은 국가가 갖고 있다거나 아예 존재하지 않는 것이 아니라 우리의 삶 곳곳에 자리 잡고 있다. 그는 법원, 공장, 실험실, 대학, 성관계 등 모든 사회적 공간에서 미시권력이 작동하고 있다는 점을 실증적으로 제시하며 이러한 권력은 사회화 과정에서 스스로 체화되는 방식으로 작용되기 때문에 명확히 드러나는 권력의 주체가 없다고 말한다. 즉 타도해야 할 명확한 대상이 부재하고, 권력의 주체는 계몽주의적 전통 속에서 이성과 합리성에 의한 지식체계라고 할 수 있다. 이익을 갖는 권력의 주체가 있다는 말이 성립하려면 여기서 말하는 주체는 범주를 달리해야 한다. 미시권력이 작동하는 곳에서 우위에 있는 자들, 가정에서는 가장, 법원에서는 판사, 공장에서는 공장장, 실험실은 교수, 학교에서는 선생으로 말해진다. 이러한 사회적 공간에서 일어나는 힘의 논리는 권력으로 발전되어 개개인의 행동양식과 의식, 무의식까지 억압하고 이는 특정한 신체나 특정 행동방식, 특정 담론들, 특정 욕구들이 개인들을 특정 주체로 형성하는 것을 방해한다고 말한다.<sup>26)</sup>

2008년에 제작된 작품들은 이런 미시권력 안에서 파생되는 보이지 않는 권력과 지배로 인하여 주체의 정체성에서 밀려나 본인에게는 레드 페이스

---

26) 양운덕, 『미셸푸코』, 살림, 2003.

콤플렉스를 발생시키는 것에 관한 연작들이다. 이 시기부터의 작업은 사회 안의 나로 위치를 환원시켜 타인에 의해 읽혀지는 자아의 탐구로 작업을 진행하였다.



<작품6> 목선혜, 시선고정, 65×120cm, Acrylic on canvas, 2008.

<작품6>‘시선고정’은 인물들 중 유독 한 여인만 피부가 빨갛게 물들어 있다. 처음부터 병적 요소로 붙여진 것인지 아니면 분장적 요소인지, 주위 시선에 의한 신체반응인지 알지 못한다. 하지만 화면 안의 붉은 여인을 제외한 모든 이들은 모두 약속이나 한 듯 이 붉은 여인만을 바라보고 있다. 이는 자신과 다른 반응을 보이는 사람에 대한 집단적인 일치동작으로 보이는 현대인의 대중적 성향에 대한 표현이다.

대중성이란 특정한 사람들의 집합이 아니라 모든 사람이 일정 측면 지니고 있는 특성으로 그것은 존재가 아니라 존재 양식으로 특정 인간의 내면적 속성이 아니라 모든 인간을 대중으로 만드는 객관적 장이다. 이 존재양식은 일상성이라는 상



황에서 비롯되는데, 일상성이란 언제 어디에나 존재하는 인간의 필수적인 존재양식이다. 현대인은 누구나 대중으로서 존재한다는 것에서 일상성을 지배하는 코드가 그만큼 강화되었음을 말하며 대중문화에 의한 생각, 말, 몸짓의 코드가 확고하게 자리 잡았음을 뜻한다.<sup>27)</sup>

이러한 대중적 코드는 시대나 문화에 따라 다수와 다르게 보는 개인의 욕구를 집단적으로 억압하기도 하는데 여기서 새로운 트라우마가 만들어지게 된다. 이는 일종의 미시권력에 의해 발생하는 억압적 요소라고 볼 수 있다.

여성은 이 세상에서 영원한 타자이고, 사회적 약자이며, 제도적 피지배자이다.<sup>28)</sup>



<작품7>목 선혜, 붉은아이, 60×75.5cm,  
Acrylic on canvas, 2008.

27) 앞의 책, p.183.

28) 김형경, 『사람풍경』, 예담, 2006, p223.

<작품7>붉은 아이는 <작품5>거미여인의 연장선상의 작품으로 나의 콤플렉스에 대한 이야기이다. 아이는 태어나면 생식기적 구조만 다를 뿐 남성다움이나 여성다움의 특징을 크게 지니고 있지 않다. 자라면서 얼굴의 형태도 여러 번 바뀐다. 부모가 아이의 성별을 고려해 분홍색이나 파랑색의 옷을 입히지 않는다면 포대기에 쌓인 아이가 남아인지 여아인지 구분하기란 쉽지 않다. 분명 성장함에 따라 남성과 여성의 특징이 뚜렷해지지만 그 사이 양육자의 태도는 일정부분 남아와 여아에 있어 무의식적 차이를 가진다. 여기서의 차이란 남아일 경우 좀 더 남성성을 자극시키기 위한, 여아일 경우 좀 더 여성성을 자극하기 위한 행위이다. 본인도 태어나서 자라는 동안 교육과 가치관에 대하여 학습했는데 자아정체성에 대하여 고민하면서 양육법에 대한 차이를 보게 된다. 우리 가정의 문화는 남성중심의 문화였다. 훌륭하게 보이는 가치는 남성의 가치였고 여성은 남성의 보조자적 위치를 차지했다. 일례로 유교적 전통으로 차례나 제사를 보면 어릴 적부터 상을 보고 설거지를 하고 어머니를 돕는 것은 여성인 나의 일로 그 행위는 부모님의 일손을 도와드리는 행위이기도 했지만 남성의 편의를 위한 일이기도 했다. 성장함에 따라 성별에 따라 명절에 역할은 차이를 보이기 시작한다. 참여하지도 않을 제사음식을 만들거나 청소를 도와드리는 일은 여성의 일이고 반대로 차례를 지낼 때 절을 하는 것은 남성이다. 나는 오랫동안 여성성으로 대변되지만 남성의 문화를 더 풍요롭게 해주는 문화 안에서 양육되면서 나로서 보이기보다는 다른 대상을 더 돋보이게 하는 대상으로 존재한다는 사실에 레드페이스 콤플렉스가 다시 발현되기 시작했다.

타인과의 소통과정을 통해 형성된 생각과 타인의 생각의 차이에서 발생한 트라우마는 콤플렉스로 발현되어 붉은 아이의 이미지로 표현되었다. 아이는 자신의 모든 부분을 의지해야하는 양육자를 찾아 눈을 굴린다. 처음부터 붉음이 아닌 줄 알았으나 어찌 보면 처음부터 붉음이다. 그림 속 아이는 자신을 위해 만들어진 의자에 앉아있다. 자신이 주인이 되어야 하지만 시선은 정면을 보지 못하고 양육자를 쫓는다. 후천적으로 형성되는 아이의 색은 그 아이를 둘러싼 사회적 분위기의 색상이고 나의 모습이기도 하다.

### 3. 이미지 표현의 조형요소.

#### 1) 얼굴

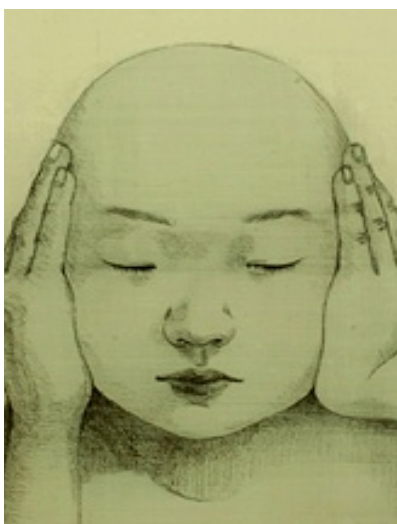
작품에서 이미지 표현의 조형요소는 얼굴과 그에 따른 표정이라고 할 수 있다. 무의식적으로 반복되어 그려지는 얼굴은 나에게 안정제이고 기도와 같다. 콤플렉스가 화면위에 표현되는 순간 그리는 행위는 콤플렉스의 극복방안이 되는 것이다. 나의 작업은 하나의 틀 안에 한 인물이나 동일한 인물의 반복적 표현으로 등장한다. 얼굴은 나와 타인을 구분 짓고, 관념화된 범주 안에 인물들로 식별할 수 있는 의미작용을 일으킨다. 조용한 숨 연작에서는 한 공간 안에 한 인물이나 동일한 인물의 반복적 등장이 보이는데, 이는 화면을 바라봄에 있어 다른 대상의 끼어들기를 막기 위함이기도 하며 동시에 하나밖에 없는 인물에 집중하게 하려는 의도에서 그려진다.

폴 에크먼(Paul Ekman)은 과시법칙에 대해 이야기 한다. 과시법칙은 표정이란 사회적으로 학습되어 지는 것이며 따라서 문화권별로 다른 경우가 많다는 전제하에 표정관리에 관한 것, 어떤 사람이 어떤 감정을 누구에게 보여주며 언제 그렇게 하는지를 보여주는 법칙이다. 대부분의 운동경기에서 패자들이 슬픔이나 실망하지 않는 표정을 짓지 않는 이유도 이 때문이라고 말한다. 이 법칙은 부모가 자식을 꾸짖을 때 가령 “그 능글맞은 웃음 좀 치우지 못해!”와 같은 말에서 잘 나타나는데 우리가 속으로 느끼는 감정을 축소하고 과장하고 때로는 완전히 감추는 즉 가면을 쓰는 것이 이 법칙이 작용한 결과라는 것이다. 사람은 혼자 있을 때는 타고난 표정을 지으며 사람들이 있는 곳에서는 관리된 표정을 짓는다.<sup>29)</sup>

<작품1-1>숨-안정과 <작품5-1>레드페이스 콤플렉스의 부분은 공간 안에 한 인물이 등장하는 공통점을 보이지만 조용한 숨의 부분 이미지에서 보이는 표정은 학습된 표정이라기보다 학습된 표정이 필요 없는 공간에서 편안함을 느끼는 표정이라 볼 수 있다. 반면 레드페이스 콤플렉스에서 보이는 얼굴의 표정은 혼자 존재하는 공간 안에 있으면서도 어디선가 누군가 자신을 바라보고 있을지도 모른다는 생각에 경계심을 갖고 긴장하는

---

29) 폴 에크먼 지음, 이민아 옮김, 『얼굴의 심리학』, 바다출판사, 2006, pp. 21-22.



<작품1-1> 숨-안정 부분



<작품5-1> 거미여인 부분

표정을 짓고 있다. 조용한 숨 연작에서 드러나는 인물의 이미지는 아이로 나타나기도 하고 때로는 성인의 모습으로 나타나기도 하지만 성별을 구분하기 애매한 모습으로 등장한다. 이는 성(性)적인 차이로서 인식되기 보다는 하나의 주체로서 읽히기를 원하는 모습으로 보이기를 의도한 것이다. 반면 레드페이스 콤플렉스에 와서는 여성성을 돋보이게 표현하는데

이는 이전까지 성적인 부분에서의 차이를 인정하기보다 거부했던 것에서 본인이 가지고 있는 여성성의 인정과 동시에 그로인해 발생된 콤플렉스에 대한 표현으로 그려진다.

본인이 어린아이나 표정을 통해 콤플렉스를 표현한다면 독일의 사진작가 로레타 룩스 (Loretta Lux, 1969~)는 아이를 주제로 작업을 한다. <도판 8>Portrait of Antoria 에 등장하는 아이의 이미지를 보면 아이는 아름답기도 하지만 한편으로 섬뜩한 느낌이 드는 차가움을 보여준다. 로레타 룩스는 아이를 대상으로 디지털 카메라로 촬영한 후 다시 디지털 작업을 하여 표현한다. 화면의 아이는 일반적으로 쓸쓸한 풍경속이나 인테리어 속



<도판8> 로레타 룩스,  
<Portrait of Antoria>,  
사진에 디지털 작업, 2007.

에서 큰 눈을 뜨고 공허한 상태에서 응시하는 자세로 혼자 포즈를 취하고 있다. 색감은 우윳빛과 파스텔 감으로 편안한 듯 보이지만 전체적으로 완벽해 보이는 깔끔함이나 아이들의 안색에서 보이는 창백함, 표정의 부재에서 인간존재의 근본적인 쓸쓸한 경험을 다루고 있다. 표현방법이나 대상의 이미지가 본인의 조용한 숨 연작이나 레드페이스 콤플렉스의 성향이 모두 들어 있는 면에서 공통점을 찾을 수 있다면 그녀가 어린이를 주제로 잡음에 대해서 아이답지 않고 현실적이지 않은 상상화적 초상화로서 그녀의 작업을 묘사하고 있다.

본인의 유년기 트라우마는 감정과 기분을 잘 조절하지 못하게 만들었다. 감정과 기분의 가장 큰 차이는 감정이 기분보다 짧다는 점이다. 기분은 하루 종일 지속될 수도 있고 때로는 여러 날을 가기도 하지만 감정은 몇 분, 때로는 몇 초 간격으로 왔다가 사라지기 쉽다. 어린 시절의 두려운 경험의 반복은 나에게 있어 하나의 감정은 쉽게 왔다 사라 진다기 보다 며칠이 지나더라도 그 문제점이 사라졌음을 확인해야 다른 기분으로 환기되곤 했다. 조용한 숨의 연작에서의 얼굴은 특정한 기분이나 감정자체를 차단하고 내면으로 돌아와 편안한 본래의 표정으로 나타난다. 레드페이스 콤플렉스는 그와는 반대로 타인과의 관계 안에서 일어나는 여러 감정과 기분이 고스란히 드러나는 상황 안에서의 표현이다. 그 표현의 과정에서 나타나는 인물은 존재와 비존재 사이에 자기 동일성과 타자화 사이에 놓여 끊임없이 자신에 대한 주체성에 대하여 물음을 던진다.

## 2) 색채의 사용

조용한 숨 연작과 레드페이스 콤플렉스의 연작들은 색의 사용에 있어 상반된 느낌을 전해 준다. 조용한 숨 연작이 앞서 말한바와 같이 사회와 분

리되어 내면에 집중하는 작업이었다면 레드페이스 콤플렉스의 경우 사회 안에서 형성된 나의 콤플렉스에 대하여 풀이하는 과정이기 때문이다. 조용한 숨 연작은 회색이 주요색으로 등장한다. 에바 헬러(Eva Heller)는 회색의 특징에 대하여 다음과 같이 이야기 한다.

회색은 이론적으로 무채색이지만 심리적으로는 가장 파악하기 어려운 색이다. 남성적이라고 하기에는 약하고 여성적이라고 하기에는 위협적인 느낌을 가진 색으로 따뜻하지도, 차갑지도 않은 모호한 색이다. 회색은 물질적이지 않고 모든 결정과 단정을 벗어난 모호하고 특징 없는 색으로 볼 수 있다. 우울한 정서나 불행한 시절을 의미하기도 한다. 모두가 숨기는 감정이나 인식과 시기의 색으로 표현되기도 한다. 올빼미와 쥐같이 야행성 동물들에 있어서는 가장 인기 있는 보호색으로 회색 옷을 입는 동물들이 많다. 아무런 감정이 없는 상태로 접근할 수 없는 감정을 상징하기도 한다. 서양의 경우 노년을 연상하여 지혜의 색이나 시대에 뒤진 색으로 읽히기도 한다. 고아원에 사는 고아나 빈민 수용소의 사람들도 회색이 때가 잘 타지 않은 이유로 회색 옷을 많이 입었는데 그 때문에 질 낮고 거친 물건의 색을 나타내기도 한다.<sup>30)</sup>

조용한 숨 연작에서 보이는 회색은 나에게 보호색으로서의 역할을 한다. 회색의 형성 과정은 화면에 콩테나 압축목탄으로 드로잉을 한 후 하얀색 아크릴 물감이나 붓에 물에 묻혀 전체적으로 발라준다. 이 과정에서 정작제를 사용하지 않아 쉽게 떨어지는 압축목탄이나 콩테의 입자들이 물감과 물에 섞이면서 자연스럽게 회색이 만들어 지고 건조과정에서 화면에서 굳어 정작하게 된다. 회색을 만들어 바르지 않고 드로잉 재료를 물, 화이트 물감과 섞여 회색을 만드는 이유는 빈 화면에 선으로 인물과 배경을 구분하지만 전체적인 붓질로 분리된 공간과 인물을 지우고 그리기를 반복하는 과정 안에서 만들어지는 효과로 배경과 인물간의 불분명한 공간에 대한하여 표현하고 동시에 그 안에서 일종의 보호색으로 표현되는 것이다. 하얀 화면에 한번 그어진 목탄의 선은 지워지지 않는다. 그저 감추고 가리려고 덧입히는 과정 안에서 없어졌다고 믿는 것이다. 하지만 그 감추려 두텁게 칠했던 물감 층이 시간의 흐름에 의해 벗겨지거나, 일부러 뜯어내려한다면 그 안에 지워졌다고 생각되었던 목탄의 흔적은 되살아난다. 이런 행위

---

30) 에바 헬러 지음, 김영희 옮김, 『색의 유혹 2』, 예담, pp.215-237 요약.

의 반복은 목탄으로 긋고 아크릴물감으로 덮어 지우는 과정 안에서 지우려 해도 은연중 튀어나오는 어린 시절의 트라우마에 대한 이야기를 품고 있는 것이다. 드로잉을 한 후 덮어버리고 다시 그리는 과정의 반복으로 작품에서 드러나는 인물은 무거운 느낌을 주기 보다는 가볍고 안개 속에 있는 듯 한 느낌을 주거나, 때로는 그 회색의 화면 안에서 강한 선긋기로 또렷이 드러나는 이미지를 보여준다. 이러한 표현은 심적 안정감을 느낄 수 있게 도와주고 자신에게 집중할 수 있는 시간을 만들어 준다.

빨강색은 사랑에서 증오까지 좋은 것이건 나쁜 것이건 모든 종류의 열정을 나타내는 색이다. 힘과 적극성, 공격성의 표현으로 사용되어 역동적인 남성의 색상으로 보기도 한다. 시각적으로 늘 앞에 나서는 색으로 귀족이나 부자의 사치의 색으로 보기도 하고 주의를 기울이는 표식으로 사용되기도 했다. 반면 부도덕의 색으로 창녀나 악마를 상징하기도 한다. 하지만 대부분 이성보다는 열성을 요구하는 모든 종류의 적극성을 가리킨다.<sup>31)</sup>

레드페이스 콤플렉스의 연작은 빨강색이 주된 색으로 등장한다. 나에게 붉음이란 과거와 현재, 기쁨과 슬픔, 자신감과 두려움, 정진과 후퇴, 그리고 타인과의 관계에서 자신을 보호하기도 하고 공격적 요소로 보이게도 하는 이중적인 의미를 지닌 색이다. 붉은 색의 사용은 색이 주는 자극성을 우선으로 색이 가진 의미에 감정을 전이시켜 조용한 숨 연작과 반대로 공간에서 인물을 분리시키기 위한 선택이었다. 조용한 숨과 레드페이스 콤플렉스 연작에서의 상반된 주된 색의 선택은 작업을 진행할 당시의 사상이나 상황을 대변해 주는 하나의 도구로 사용되었다.

---

31) 에바 헬러 지음, 김영희 옮김, 『색의 유혹 1』, 예담, pp.89-138 요약.

### 3) 공간의 표현



<작품8> 목선혜, 숨-잠식,  
72×60cm, 혼합재료, 2005.



<작품9> 목선혜, 휴식시간,  
47×47cm, Acrylic on canvas, 2008.

작품에서 인물과 배경이 편집되고 재구성되는 과정에서 드로잉의 특징을 살펴보자면 조용한 숨 연작에서는 인물외의 배경에 어떠한 구성물도 그리지 않은 상태로 화면 안에 있는 인물의 이미지에 집중할 수 있게 그려졌다. 작품을 보는 사람들에게 작품 속 인물들이 어떠한 상황으로 있는지 알지 못하게 하는 장치로 보는 이로 하여 작품의 이미지에서 교감하여 발생하는 감정을 극대화 하려는 집중의 요소였다. 레드페이스 콤플렉스의 연작에서는 반대로 인물의 상황에 대하여 좀 더 설명적이고 추측 가능한 요소들을 배경에 그려 넣기 분산과 다각화된 시선을 유도하였다.

정체성은 특정한 형태의 자연과 문화라는 외재성과 내적 판단사이에 평형을 보장해 주는 기저 공간을 요구한다. 개체는 기저공간이 스스로에게 불리하다고 판단할 때 그 공간을 바꾸려고 애쓰게 되는데, 인간에게 자유로서의 정체성은 일정





〈작품10〉목선혜, 모두 아는 비밀,  
116 × 91cm,  
Acrylic on canvas, 2008.

한 기저공간에 스스로를 내맡김으로써 성립하는 것 못지않게 그 공간을 바꾸기 위해 투쟁함으로 성립한다. 다시 말해서 인간의 정체성은 언제나 기저공간과의 타협과 투쟁이라는 두 계기를 통해서 이루어지는데, 정체성이란 주어진 하나의 본질이 아니라 두 방향으로 동시에 운동하는 힘들이 형성하는 평형이다. 이 운동이 멈추는 경우 투쟁이 끝났을 때 즉 현실공간속에 완전히 매몰되거나 나의 이상이 달성되었을 때이다. 전자는 나의 개체성을 완전히 포기할 때 이루어지고 후자는 세계를 완전히 내 뜻대로 만들 때 이루어진다.<sup>32)</sup> 화면에서 보이는 공간은 이러한 기저공간을 회화적으로 옮겨 온 것이라고 말할 수 있다.

레드페이스 콤플렉스 연작에서는 인물에 집중되게 그려졌던 방식에서 벗어나 대상이 처한 상황과 그것을 알려주는 배경이 드러나게 그리기 시작하였다. 상황에 따라 변모할 수 있는 여러 타인의 시선이 형성하는 나에 대한 생각에서 출발한 것이었으며 다른 사람과 서로를 바라보고 생각하면서 발생하는 갈등이나 감정에 대하여 그림으로 표현한 것이었다.

32) 이정우, 『인간의 얼굴』, 민음사, 1999, pp.28-29.

### III. 결 론

현대미술에서 트라우마는 예술가들에게 작업을 생산해 내는 요인이나 주체로 작용하고 그들의 발전이나 치료의 모체가 된다. 본인은 주체의 정체성에 대하여 트라우마가 주는 영향과 그로 인해 발생한 콤플렉스에 대하여 알아보고 주체에게 있어 정체성을 찾는 과정으로서의 작업에 대한 분석하였다.

인간은 끊임없이 자신을 드러내 존재를 확인하려 한다. 그 존재의 확인은 사회적 지위나 안정된 경제력을 바탕으로 하기도 하고 유명세나 권력으로 나타나기도 한다. 하지만 그것에 대한 욕망은 자신에게서 기인된 것이라기보다는 타인의 삶을 살기 위한 모습에서 나타난다. 현대가 정체성 상실의 시대라면 그것은 개인의 내면이 화해되었기 때문이 아니라 개인이 그 위에서 살아가야 할 객관적 조건들이 분열되어 있기 때문이다.

본인은 홀로 등장하는 인물의 표정과 행동의 상징적 의미 분석을 통하여 이미지의 해석과 작업행위 자체의 의미에 대하여 살펴보았다. 그리는 행위는 타인의 삶을 살기를 부추기는 분위기 속에서 주체적 삶에 대한 관심과 집중의 시간으로 이어졌고, 화면 안에 그어지며 만들어지는 형상은 심상의 표현임과 동시에 트라우마 치유의 기능을 함께 하는 것이었다. 작품에 등장하는 인물은 자아이면서 동시에 타인이다. 그렇기 때문에 동질성과 이질성을 함께 가진다. 본인에게는 트라우마로 형성된 콤플렉스를 작업을 통한 치유 과정으로, 작품을 감상하는 감상자들에게도 사회를 겪으며 느끼는 경험을 통한 작품으로 공감하기 바란다.

유년기 트라우마의 고착이 콤플렉스로 발현하는 과정에서 개인적 소망이 더해져 나온 현실을 묘사하는 과정을 탐구하였다. 그리고 그러한 창조성으로 만들어진 작품은 시작은 기억이나 상상 속에서 출발하지만 그것들에게서 찾은 것들과는 다른 현실성을 만든다고 생각한다. 이 연구과정을 토대로 현 작업에 대한 근거로서 트라우마에 대하여 정리하고 발전시켜 앞으로의 작업에 대한 새로운 지표로 작용되었으면 한다.

## 참고도판

### 작품 목록

- <작품 1> 숨-안정, 117×90.5cm, 혼합재료, 2005.
- <작품 1-1> 숨-안정 부분
- <작품 2> 조용한 숨-안도, 112×80cm, 혼합재료, 2005.
- <작품 3> 숨-너는 나만을 바라봐, 130×160cm, 혼합재료, 2005.
- <작품 4> 가면 놀이, 480×120cm, 공간설치, 2004.
- <작품 4-1> 가면놀이 부분, 2004.
- <작품 4-2> 가면놀이부분, 2004.
- <작품 5> 거미 여인, 120×60cm, Acrylic on canvas, 2008.
- <작품 5-1> 거미여인 부분
- <작품 6> 시선고정, 65×120cm, Acrylic on canvas, 2008.
- <작품 7> 붉은아이, 60×75.5cm, Acrylic on canvas, 2008.
- <작품 8> 숨-잠식, 72×60cm, 혼합재료, 2005.
- <작품 9> 휴식시간, 47×47cm, Acrylic on canvas, 2008.
- <작품10> 모두 아는 비밀, 116×91cm, Acrylic on canvas, 2008.

### 도판목록

- <도판 1> 로버트 고버, <무제>, 혼합재료, 1989-1990.
- <도판 2> 신디셔먼, <무제#153>, 1985.
- <도판 3> 김명숙, <무제>, 95×75cm, 장판지에 혼합재료, 2000-2004.
- <도판 4> 쿠사마 야요이, <Fireflies on the Water>, 2003.
- <도판 5> 쿠사마 야요이, <Mirror Room>, 1991.
- <도판 6> 프리다 칼로, <디에고와 나>, 캔버스에 유채, 28×22cm, 1949.
- <도판 7> 프리다 칼로, <두명의 프리다>, 캔버스에 유채, 173×173cm, 1939.
- <도판 8> 로레타 룩스, <Portrait of Antonia>, 사진에 디지털작업, 2007.

## 참고 문헌

### 단행본

강영안, 『레비나스의 철학 타인의 얼굴』, 문학과 지성사, 2008.

김형경, 『사람풍경』, 예담, 2006.

김혜남, 『서른 살이 심리학에게 묻다』, 갤러리 온, 2008.

김혜리, 『히스테리 연구』, 열린 책들, 1997.

권택영 외, 『자끄 라캉 욕망이론』, 문예 출판사, 1999.

서동욱, 『차이와 타자』, 문학과 지성사, 2000.

심상용, 『현대미술의 욕망과 상실』, 현대미학사, 1999.

양윤덕, 『미셸 푸코』, 살림, 2003.

이정우, 『인간의 얼굴』, 민음사, 1999.

### 번역본

손 호머, 김서영 옮김 『라캉 읽기』, 은행나무, 2006.

아놀드 하우저 지음, 한석중 옮김, 『예술과 사회』, 기린원, 1990.

앙리 베르그송 지음, 정연복 역, 『웃음- 희극성에 의미에 관한 시론』, 세계사, 1992.

요제프 브로이어. 지그문트 프로이트 공저, 『히스테리 현상의 심리기제에 대한 예비적 보고서』

에바 헬러 지음, 김영희 옮김, 『색의 유혹 1』, 예담, 2002.

에바 헬러 지음, 김영희 옮김, 『색의 유혹 2』, 예담, 2002.

잉그리트 리텔, 정연주 옮김, 『용의 심리학에 기초한 미술치료』, 학지사, 2000.

장라플랑슈 임진수 옮김, 『정신분석사전』, 열린책들, 2005.

지그문트 프로이트 지음, 윤희기 박찬부 역, 『정신분석학의 근본개념』, 열린책들, 1997.

김순신·김환, 『외상 후 스트레스 장애 : 충격적 경험의 후유증』, 학지사, 2000.

신응섭, 채정민, 『외상후 스트레스 장애의 통합적 접근』, 도서출판 하나의 학사, 1996.

주디스 허먼지움, 최현정 옮김, 『트라우마』, 플래닛, 2007.

폴 에크먼 지음, 이민아 옮김, 『얼굴의 심리학』, 바다출판사, 2006.

필립 샌드블롬지움, 박경숙 옮김, 『창조성과 고통』, 아트 북스, 2003.

할 포스터지움, 이영은, 조주연, 최연희 옮김, 『실재의 귀환』, 경성대학교 출판부, 2003.

## 참고논문

김소연, 「자전적 미술을 바탕으로 한 주체성의 표현 연구」, 국민대학교 석사논문, 2005.

유경희, 「엔캐니 개념으로 본 정신 분석학적 시각예술론 연구: 후기 신체 미술을 중심으로」, 연세대 영상 대학원 박사 논문, 2007.

정대성, 「트라우마와 소통에 관한 ‘상징적 이미지’ 연구」, 홍익대학교 석사논문, 2007.

조경진, 「루이스 부르즈아에 있어서 트라우마와 기표해석」, 홍익대학교 석사논문, 2006.

## Abstract

# The Study of Expression reflecting on trauma in Paintings -Based on My Work-

by Mok, sun-hye

Department of Fine Art  
Graduate School, Kookmin University,  
Seoul, Korea

This paper has its significance in finding the meaning of trauma based on my works from 2005 to 2008 and investigating the production motive and formation background in the process of trauma altering itself to complex. The purpose of this paper is therefore to think about the influence of another person on the establishment of self-consciousness and identity and present the course of my work by pulling my thoughts together.

The work sets out from memories of my childhood. The problem that begins in a "small society" called family is found again and again in a bigger society. Recognizing that this phenomenon results from lack of identity, I began to make researches on ego. "A Silent Breath" sequence made from 2005 to 2007 is about one who cannot break from suppressing situation and wants to live another's life, hiding in the comfort which is compensated from the suppression. It is the process of the subject cutting himself from all the relationships with others and raising the question of self-identity. Unlike "A Silent Breath" sequence which requires that every attention be focused on himself due to his inner agony, the "Red Face Complex" sequence, which has been underway since 2008, makes a caricature of the complex arising from the

difference between the internal and external situations of the subject, admitting that the incidents, which happen from the relationship with others, exert great influence on identity.

To me, the work shapes out to the discovery of imperishable trauma, the course of psychological cure by expressing the trauma in the work, and investigation into self-identity. The overall goal of my future works is to search for individual subjecthood and establish self-identity on the one hand and to afford a chance of thinking about the same concerns to my contemporaries on the other. I hope they find peace in the process.