



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](#)

김 성 복 교수 지도
박사학위 청구 논문

기억의 형상화를 통한
무의식의 상징표현 연구

-본인의 작품을 중심으로-

2025

성신여자대학교 대학원
미술학과 조소전공
박 형 오

기억의 형상화를 통한
무의식의 상징표현 연구

-본인의 작품을 중심으로-

김 성 복 교수 지도

이 논문을 박사학위 논문으로 제출함

2024년 10월

성신여자대학교 대학원






미술학과 조소전공

박 형 오

인 준 서

박형오의 박사학위 논문으로 인준함

2024년 10월

심사위원장	김정국	
심사위원	김운섭	
심사위원	장우희	
심사위원	조은경	
심사위원	김성복	

성신여자대학교 대학원

국 문 초 록

이 논문은 무의식에 존재하는 불안을 대면하고 고찰하는 과정에서 포착한 이미지를 재해석하고 극사실적 인체형상으로 표현한 자기의 의미를 확인하는 것이다. 연구자는 불안의 큰 부분을 차지하는 유년 시절의 특정 대상과 장소가 꿈을 통해 지속하는 현상을 심리학적 관점에서 분석하였다. 그리고 각인된 경험을 수집하고 상상력을 더했을 때 수용되는 시간과 기억의 의미를 확인하였다. 더불어 인간의 신체는 기억을 담는 그릇이자 경험을 표상하는 매개체이며 자기에 접근하는 주체가 된다고 밝히고 있다.

현대미술에서 자신의 기억을 시각화하고 결핍을 재해석한 예술가의 작품들을 중점적으로 살펴보았다. 그리고 개별적인 작품이 함축하고 있는 기억의 의미를 정리하고 이를 세부적으로 분석하였다. 연구자와 선행작가들은 성장 과정과 주어진 상황이 다르며 표현의 형식이나 물성의 적용에서 차이를 보인다. 그러나 불안이 자신의 경험에서 기인하고 인간의 심리적 관점으로 표현한다는 점에서 유사하다. 연구자는 루이스 부르주아(Louise Bourgeois, 1911~2010, 치하루 시오타(ちはるしおた, Chiharu Shiota, 1972~), 빌 비올라(Bill Viola, 1951~2024), 키키 스미스(Kiki Smith, 1954~), 배진호(裴珍浩, Bae Jin-Ho, 1961~2024)의 예술 작품을 통해 정서적 트라우마(Trauma)를 극복하고 현실에서 자기치유와 미적인 창조로 승화를 이루는 과정을 분석하였다. 이를 통해 동시대 미술에 나타난 기억에 대한 미적 접근과 다양한 표현기법을 확인하였다.

연구자의 작품은 유년기의 불안 기억이 남아 있는 공간, 즉 무의식이 표출되는 꿈의 현상에서 착안하였으며 이를 적극적으로 확인하고 수용하는 태도에서 비롯되었다. 그래서 불안의 지속 원인과 이로 인한 한계를 극복하기 위해 무의식을 세밀히 살펴보았다. 그 과정에서 확인된 비가시적인 내용과 실재의 경험을 혼재시켜 극사실적 형상으로 구현하고 주제적 대상으로서 갖는 상징적 의미를

확인하였다. 이때 연구자의 작품은 연속적인 시간 전개가 아닌 불연속적 관점을 적용하여 각각의 내용별로 구분하였다. 기억을 통해 생성된 일반적인 시간 너머의 경험으로 인식되는 자기만의 시간성을 분석하였다. 더불어 기억이 변화하는 현상을 복합적인 의미로 해석하기 위해 본인의 삶을 이끌어 가는 직관적 성향을 적용하고 순환의 시간개념을 도입하였다.

연구자는 유년기의 자아와 어머니 사이에 생성된 특별한 관계가 과거에만 머물러 있고 결핍의 기억으로 남는 것에 대한 극복이 필요했다. 항구적이고 자애로운 존재로의 전환은 모성원형에 대한 이해와 접근을 가능하게 하였다. 이를 토대로 결핍의 원인으로 판단되는 대상과 장소를 주목하고 각각의 대상이 가진 이미지를 하나의 공간에 공존할 수 있게 연출하였다. 그리고 재해석한 인체형상과 선택된 매개체가 유기적으로 관계하고 새로운 의미가 생성된다고 밝혔다. 이와 함께 작품에서 확인된 환상적인 요소가 갖는 특징, 그리고 비현실적 내용을 재구성하는 근거를 제시하고 논하였다.

연구자의 작품은 제한된 현실에서 탈피해 세대를 넘나드는 거시적인 시공간을 함축한다. 그리고 연구자가 확인한 지복의 시간은 자신의 무의식 세계에 접근하여 이해하는 과정에 있으며 의식세계와 교류를 통에서 필연적으로 확인된다. 특히 삶의 본질적 가치를 이루게 하는 자기와 연결된다. 자기는 미래시간을 이끄는 힘이 되고 회복이라는 새로운 기억으로 전환을 이루게 한다. 더불어 연구자에게는 삶을 지속하는 원류로 작용하고 예술적 표현의 장으로 확장된다. 이는 결국 현대인이 기대하고 동시대 미술이 추구하는 치유의 공간으로 이어진다.

핵심어: 기억, 무의식, 경험, 불안, 재구성, 형상, 시간, 모성

목 차

국문초록

도판목록

I. 서론	1
1. 연구의 의의 및 목적	1
2. 연구의 내용 및 방법	3
II. 기억과 시간의 이론 연구	6
1. 꿈을 통해 표출되는 무의식	6
2. 자기 확인에서 수용되는 시간	17
3. 상상력을 통한 재해석된 기억	26
4. 기억을 담는 용기로서의 신체	34
III. 선행 작가 연구	45
1. 결핍을 마주하는 자전적 이미지: 루이스 부르주아	45
2. 심상의 색에서 표출되는 시공간: 치하루 시오타	57
3. 기억에서 도출한 시간의 속도: 빌 비올라	65
4. 인간의 몸이 표출하는 기억: 키키 스미스	75
5. 불안의 직시에서 확인되는 자기: 배진호	82
IV. 연구 작품 분석	95
1. 자기인식으로서 자소상	95
2. 불안에서 발견한 모성원형	112
3. 회복으로 이끄는 매개체	129
4. 재구성으로 탄생한 환상	151

V. 결론	163
참고문헌	167
Abstract	177

참 고 도 판

- [참고도판 1] 루이스 부르주아, <그는 완전한 침묵 속으로 사라졌다(He Disappeared into Complete Silence)>, 1947, 드로잉, 25.4×35.6cm. 46
- [참고도판 2] 루이스 부르주아, <밀실 (선택)(Cell (Choisy))>, 1990-1993, Marble, metal, and glass, 306.1×170.2×241.3cm. 47
- [참고도판 3] 루이스 부르주아, <분홍 날과 파란 날(Pink Days and Blue Days)>, 1997, Steel, fabric, bone, wood, glass, rubber and mixed media, 297.2×221×271cm. 48
- [참고도판 4] 루이스 부르주아, <안과 밖(In and Out)>, 1995, Metal, glass, plaster, fabric, and plastic, 가변설치. 49
- [참고도판 5] 루이스 부르주아, <세개 수평(Three horizontals)>, 1998, fabric and steel, 134.6×182.9×91.4cm. 50
- [참고도판 6] 루이스 부르주아, <왜 이렇게 멀리 도망쳤어요?(Why Have You Run So Far Away?)>, 1999, Pink patchwork fabric, 25.4×33×25.4cm. 51
- [참고도판 7] 루이스 부르주아, <날 버리지 말아요(Do not abandon me)>, 1999, fabric and thread, 12.1×52.1×21.6cm. 53
- [참고도판 8] 루이스 부르주아, <밀실 XIV (Portrait)(Cell XIV (Portrait))>, 2000, Steel, glass, wood, metal and red fabric, 188×121.9×121.9cm. 54
- [참고도판 9] 루이스 부르주아, <밀실 XIV (Portrait)(Cell XIV (Portrait))>, 2000, 세부사진. 54

[참고도판 10] 루이스 부르주아, <엄마(Maman)>, 1999, Bronze, marble, and stainless steel, 895×980×1160cm.	55
[참고도판 11] 루이스 부르주아, <전개(The Unfolding)>, 2007, Smooth, thick wove paper, 151.5×96cm.	57
[참고도판 12] 치하루 시오타, <피부의 기억(Memory of Skin)>, 2001, dress, dirt, water, Installation, Yokohama, Japan.	59
[참고도판 13] 치하루 시오타, <침묵 속에(In Silence)>, 2021, burnt piano, burnt chair, Alcantara black thread, Taipei Fine Arts Museum, Taiwan.	60
[참고도판 14] 치하루 시오타, <손안의 열쇠(The Key in The Hand)>, 2015, old key, Venician boat, red wool, Installation, Venice, Italy.	61
[참고도판 15] 치하루 시오타, <어디로 가나요?(Where are We Going?)>, 2017, 2017, metal metal frame, rope, cotton thread, Installation, Le Bon Marché Rive Gauche, Paris, France.	63
[참고도판 16] 빌 비올라, <소멸(The Passing)>, 1991, 54:13 minutes, color, sound.	66
[참고도판 17] 빌 비올라, <정류장들(Stations)>, 1994, Five-channel video (color, sound), five granite slabs, five projection screens, 610×1525×1525cm.	68
[참고도판 18] 빌 비올라, <인사(Greeting)>, 1995, Video/sound installation, color video projection on large vertical screen mounted on wall in darkened space, amplified stereo sound, 10'	71
[참고도판 19] 자코포 다 폰트로모, <방문, 마리아, 엘리사벳(Visitation, Mar	

	y, Elizabeth)>, 1528-1529, Oil on panel, 202×156cm, Propositura dei Santi Michele e Francesco, Carmignano, Italy.	71
[참고도판 20]	빌 비올라, <도치된 탄생(Inverted Birth)>, 2014, Video and sound installation, Size of the image projected: 500×282cm, 8 min 22 sec.	73
[참고도판 21]	빌 비올라, <관찰(Observance)>, 2002, digital tape (betacam) shown as single channel digital video, colour, silent, plasma screen, keys, 00:10:14 min; aspect ratio 9:16; 120.7×72.4×10.2 cm.	74
[참고도판 22]	키키 스미스, <Mother>, 1992-1993, glass and steel. Variable dimensions. High Museum of Art, Atlanta Purchase for the Elson Collection of Contemporary Glass, installation.	76
[참고도판 23]	키키 스미스, <자유 낙하(Free Fall)>, 1994, Photogravure, etching, and sanding, plate, 69×90.2 cm.	77
[참고도판 24]	키키 스미스, <여섯마리 까마귀(Six Crows)>, 1995, Bronze, 50.8×38.1×12.7cm, Installation.	78
[참고도판 25]	키키 스미스, <토끼와 함께 무릎을 꿇은 여자(Kneeling Woman with Rabbit)>, 2004, etchings with pen and ink on Nepalese paper, 50.8×38.1×12.7 cm.	79
[참고도판 26]	키키 스미스, <진저(Ginzer)>, 2004, aquatint, etching and drypointHahnemühle bright white paper, 57×79cm.	79
[참고도판 27]	키키 스미스, <하늘(Sky)>, 2011, Jacquard tapestry, 287 × 190.5cm.	81
[참고도판 28]	배진호, <공재(恭齋)선생전상서>, 2004, FRP, 30×25×50cm, P	

hoto by 김민곤.	84
[참고도판 29] 배진호, <스무살에 나는 꾸르베를 보았다>, 1997, FRP, 140×140×250cm.	87
[참고도판 30] 배진호, <아무말도 하지 않았다1>, 2002, FRP, 140×100×160cm, Photo by 김민곤.	88
[참고도판 31] 배진호, <이별>, 2004, FRP, 310×250×200cm.	90
[참고도판 32] 배진호, <동행>, 2009, FRP, 가변설치, Photo by 김민곤. ...	92
[참고도판 33] 레오나르도 다 빈치, <성 안나와 성 모자(Virgin and Child with St. Anne)>, 1510년경, Oil on penal, 168×130cm, Louvre Museum, Paris, France.	119

작 품 도 판

[작품도판 1] 박형오, <기억의 처음>, 2020, FRP, 85×100cm.	100
[작품도판 2] 박형오, <아버지로부터>, 2006, FRP, 230×170×164cm.	103
[작품도판 3] 박형오, <나의 현재>, 2017, FRP, 180×110cm.	106
[작품도판 4] 박형오, <나를 보다>, 2019, 혼합재료, 230×100×100cm. ...	108
[작품도판 5] 박형오, <사유의 시간>, 2019, FRP, 100×850cm.	109
[작품도판 6] 박형오, <나와 같은>, 2019, FRP, 100×130cm.	114
[작품도판 7] 박형오, <시간을 담다>, 2019, FRP, 100×100×230cm.	116
[작품도판 8] 박형오, <그 여자>, 2023, FRP, 120×150cm.	119
[작품도판 9] 박형오, <느리게 흐르다1>, 2019, FRP, 110×85cm.	121
[작품도판 10] 박형오, <느리게 흐르다2>, 2023, FRP, 65×85cm.	121
[작품도판 11] 박형오, <시간-유영하다>, 2021, 혼합재료, 가변설치.	123

[작품도판 12]	박형오, <시간-유영하다>, 2021, 작품세부.	124
[작품도판 13]	박형오, <그녀가 나를 보다>, 2021, 혼합재료, 가변설치. ...	127
[작품도판 14]	박형오, <서로를 만나다>, 2021, 혼합재료, 가변설치.	127
[작품도판 15]	박형오, <그녀를 위한 위로 1>, 2019, 혼합재료, 가변설치.	132
[작품도판 16]	박형오, <그녀를 위한 위로 2>, 2021, 혼합재료, 가변설치.	134
[작품도판 17]	박형오, <피안의 공간>, 2018, 혼합재료, 가변설치.	136
[작품도판 18]	박형오, <별을 만나다>, 2021, 혼합재료, 가변설치.	138
[작품도판 19]	박형오, <별을 만나다>, 2021, 작품세부.	139
[작품도판 20]	박형오, <어둠을 밝히다>, 2023, FRP, 110×80cm.	140
[작품도판 21]	박형오, <나를 이끄는 공간>, 2020, 목탄, 114×74cm.	142
[작품도판 22]	박형오, <마법소년>, 2023, 혼합재료, 170×100×700cm. ...	144
[작품도판 23]	박형오, <처음으로 돌아가다>, 2018, FRP, 180×110×70cm.	146
[작품도판 24]	박형오, <처음으로 돌아가다>, 작품세부.	147
[작품도판 25]	박형오, <나를 이끌다>, 2018, FRP, 180×110×70cm.	148
[작품도판 26]	박형오, <기억을 더듬다>, 2021, FRP, 165×80×60cm.	152
[작품도판 27]	박형오, <재구성된 사물들>, 2006, 혼합재료, 가변설치.	154
[작품도판 28]	박형오, <그 여자와 노란 새>, 2021, 혼합재료, 가변설치 ...	157
[작품도판 29]	박형오, <어둠을 밝히다>, 2021, 혼합재료, 가변설치.	159
[작품도판 30]	박형오, <온기를 느끼다>, 2023, FRP, 80×64cm.	160
[작품도판 31]	박형오, <회복-기억>, 2021, 혼합재료, 가변설치.	162

I. 서론

1. 연구의 의의 및 목적

현대사회에서 개인의 사유가 삶의 중심을 이룬다는 견해는 다소 회의적이며 복잡한 제도적 장치를 통해 사회 속 부분과 역할이라는 제한된 조건으로 삶을 규정한다. 그리고 개인의 가치와 성공의 의미를 사회체계 안에서 확인시킨다. 이러한 환경은 집단 내에서 삶을 영위하는 현대인에게 자기 본질에 대한 의미를 확인하기 어렵게 한다.

예술가는 이러한 한계를 지닌 사회에 질문을 던지는 존재이다. 연구자 또한 예술가로서 자신의 경험에서 비롯된 불안의 요인을 분석하고 재구성한다. 그리고 창작 과정에서 본인만의 고유한 내적 가치의 실현을 원한다. 이는 자아를 삶의 중심에 놓고 사회를 인식하려는 행위이며 자기 확인을 위한 방향으로 나아간다는 의미이다.

인간의 의식은 외부로 그 방향을 가리키는 것이 일반적인 성향이며 삶의 표면 위에서만 의미를 확인할 수 있다. 자신의 궤적을 되돌아보는 성향과는 흐름을 달리한다. 그러나 스스로가 걸어온 삶의 흔적에 시선을 돌려 본다면, 의식의 토대 위에서 무의식의 세상에 나를 비추게 된다. 자신의 기억을 상기한다는 것은 우리에게 통념적인 시간이 아닌 새롭고 고유한 시간의 의미를 획득하게 만든다. 나아가 지나온 삶을 지속적으로 면밀하게 관찰하고 이 소중한 현실을 생동감 있는 영역으로 인식할 수 있는 계기를 마련하게 된다.

칼 구스타브 융(Carl Gustav Jung, 1875~1961)은 “꿈이 사라지지 않고 기억 속에 계속 남아있다면, 그 문제가 아직 해결되지 않았거나 꿈에 대해 그

사람이 아직 이해하지 못하거나 영원히 이해하지 못할 그런 무엇인가를 건드리고 있는 것이다. 그리고 이런 것들은 미래에서 운명의 형성에 엄청난 영향을 행사하며, 따라서 기억 속에 완벽히 박히게 된다.”¹⁾라고 말한다. 연구자 또한 무의식 세계에 남아있는 불안이 의식의 공간에 영향을 미치며, 특히 꿈의 형태로 드러나는 현상에 주목한다. 유년기와 현재의 자아 사이를 연결하는 낯선 의미체, 바로 원형에 대한 경험이다. 본인과 어머니 사이를 연결하는 모성원형은 유년기에 경험한 불안이 밤이라는 시간대의 꿈을 통해 생소한 이미지로 발현되고 지속하는 현상을 보인다. 개인의 경험에서 출발한 이 특별한 대상은 쉽게 지워지지 않고 왜곡되어 변화하는 특징이 있으며 항상 새로운 이미지로 저장된다.

모성원형에 대한 수용과정에서 포착되는 새로운 이미지는 연구자에 의해서 채집의 대상이 된다. 그리고 의식과 무의식이 서로 교차가 가능한 것으로 받아들이기 위한 시도로서 형상화를 진행한다. 변화를 거치고 유사한 내용이 반복되는 기억 속 이미지를 지나치지 않고 새로운 형상으로 구현한다는 것은 연구자가 과거의 삶을 환기하고 현재의 자아를 확인하는 과정이며 세상에 존재하는 삶의 기준이 된다.

연구자는 무의식의 영역을 분석하고 본인의 관점에서 기억을 담고 있는 신체와 연결해 살펴보고 싶어 한다. 사회 구조에 늘 존재하는 인간의 신체에 대한 연구자의 견해는 지극히 특정적이고 개인적인 성향을 지니고 있어서 일반적 대상과는 근본적으로 구별된다. 인간의 신체에 대한 존재론적 측면에서 메리 워낙(Mary Warnock, 1924~2019)은 “내 자신의 몸은 유기체 속의 심장처럼 세계 속에 있다. 내 몸은 눈에 보이는 광경을 항상 생생하게 유지한다.”²⁾라고 말한다. 일반적으로 사물은 개인적 감정을 획득하기 위한 조건과는 거리가 있

1) 칼 구스타브 융, 김세영·정명진 옮김, 『어린이들의 꿈해석』, 서울: 도서출판 부글북스, 2019, p. 353.
2) 메리 워낙, 이명숙·곽강제 옮김, 『실존주의』, 파주: 서광사, 2016, p. 159.

다. 하지만 인간의 몸은 시각화되면서 동시에 사적 감정을 내포한 대상이 되기 때문에 인식의 주체가 된다. 이처럼 기억을 표상하는 인간의 신체는 인류 역사를 지나오면서 지속적인 삶의 의미로 작용하는 지표가 되며 예술가에게는 창작표현의 주체로서 견인한다. 그래서 자신을 둘러싼 외부와의 관계에서 자기의 의미를 확인할 수 있는 위치에 있다.

연구자는 현대사회에서 자기 인식에 대한 방향을 개인의 기억에서 출발해 주체 실현의 의미를 확보할 수 있는지를 찾으려 한다. 무의식의 세계가 연구자에게 보내는 상징적 신호를 이미지로 압축시키고 이를 극사실적 형상으로 표현해 환상과 실제의 관계를 분석하였다. 이를 통해 연구자의 새로운 기억과 재해석의 의미를 부여받은 인체형상이 현대미술에서 차지하는 예술적 가치를 확인하고 나아가 새로운 학문적 탐색에 의의를 두고자 한다.

2. 연구의 내용 및 방법

이 연구는 본인의 작품에 등장한 이미지, 상징 등이 유년기 결핍에 대한 기억의 요인으로 발생한다는 인식에서 출발하며 심리학적 입장을 중심으로 분석한다. 특히 융의 분석심리학에서 불안을 극복하게 만드는 주체, 즉 자기의 특징과 의미를 밝히고 무의식에 접근하는 다양한 방법과 사례를 확인할 것이다. 그리고 연구자와 연결된 모성원형을 장소와 사물, 인물상에 적용해 상관관계를 밝히고 새로운 의미를 도출할 것이다. 더불어 현대사회에서 수용되는 기억을 무의식과 결부시키고 여기에서 파생된 시간개념을 시대적 배경에 근거해 분류하고 사회적 의미를 확보할 것이다. 이를 위해 작가의 자서전, 미술비평서, 작가평전, 미술 간행물, 학술 논문 등의 자료를 활용한다.

II장에서는 꿈을 통한 무의식에 대한 이론적 고찰로서 기억에 대한 일반적

의미를 서술하고 특정 기억에 해당하는 연구자의 무의식과 이를 재구성하는 행위가 갖는 의미를 확인한다. 심리학자 칼 융의 집단 무의식의 개념을 중심으로 분석하며, 연구자에게 많은 영향을 미친 모성원형의 생성 원인과 이에 대한 예술가의 수용이 가지는 의미를 서술한다. 직선형의 통념적인 시각에서 벗어나 심리적인 요인이 작용한 개인의 경험과 가족의 역사에서 생성된 순환적 시간관을 분석한다. 이어서 예술가의 상상력과 무의식의 연결고리를 확인하기 위해 가스통 바슐라르(Gaston Bachelard, 1884~1962)와 칼 융의 주장을 적용해 분석한다. 마지막으로 인간의 신체와 무의식의 세계가 어떠한 상관성을 갖는지 검증하고 그 의미를 논한다.

III장에서는 현대미술에 나타난 기억과 시간에 대한 전개 양상을 확인하기 위해 미술사적 배경과 흐름을 연구한다. 결핍(缺乏)을 내포한 자전적 이미지를 대표하는 루이스 부르주아(Louise Bourgeois, 1911~2010), 치하루 시오타(ちはるしおた, Chiharu Shiota, 1972~)³⁾의 작품세계를 살펴본다. 순환적 세계관을 표출했던 빌 비올라(Bill Viola, 1951~2024), 키키 스미스(Kiki Smith, 1954~)의 작품을 분석하며 마지막으로 극사실적 형상 표현에 드러난 자기 본질을 확인하는 배진호(1964~2024)의 작품을 연구할 것이다.

IV장에서는 연구자가 제시하는 내용을 검증하고 분석하는 것으로 연구자의 작품들을 다룬다. 앞에서 언급한 이론적 근거를 배경으로 분석하며 결핍을 담고 있는 기억의 원인을 파악할 것이다. 기억의 재해석과 구성을 통해 치유의 과정을 기록하고 이를 분석할 것이며 현실과 비현실적 경험에서 확인되는 시간의 의미를 연구자의 경험에 근거해 확인할 것이다. 연구자는 선제적으로 기억의 의미를 확인하기 위해 결핍을 대면한다. 이를 고찰하는 과정에서 신체를

3) 치하루 시오타라는 표기는 한국과 같이 성, 이름 순으로 기재한다. 국내 가나아트센터 개인전 및 다수의 논문에서 전시명과 논문 제목에서는 치하루 시오타로 본문에서는 시오타 치하루로 서술되어있다. 그러나 연구자는 치하루 시오타 작가의 홈페이지에 표기한 이름을 그대로 사용하며 목차 및 본문에서 작가의 이름 표기를 통일하여 기재한다. 치하루 시오타 홈페이지 (<https://www.chiharu-shiota.com/en/>) (웹 접속일: 2024년 6월 25일)

빛대어 다양하게 표현되고 있는 시간개념과 무의식의 관계에 대해 폭넓게 접근하려고 한다. 이를 통해 연구자의 작품에 대한 다양한 분석 및 이론 확립의 달성에 목적이 있다.

V장에서는 본 연구에서 논의된 내용을 종합적으로 정리하고, 연구 과정에서 발견된 한계점을 검토해 보고 개선사항을 정리하며 앞으로의 연구 방향을 제시하며 마무리할 것이다.

II. 기억과 시간의 이론 연구

이번 장에서는 연구자의 작품에 나타난 기억에 대한 정의와 분석을 내리고 무의식의 발현 공간인 꿈을 분석해 의식과의 상관관계를 확인할 것이다. 꿈의 세계를 확립한 지그문트 프로이트(Sigmund Freud, 1856~1939)와 무의식의 세계를 ‘분석심리학(Analytical Psychology)’으로 연구한 칼 융의 이론을 중심으로 기억의 의미를 확인한다. 상상력의 가치를 열어준 가스통 바슐라르(Gaston Louis Pierre Bachelard, 1884~1962)와 신체에 대한 가치를 높여준 모리스 메를로-퐁티(Maurice Merleau-Ponty, 1908~1961)의 이론을 근거로 기억과 시간에 대한 의미에서 연구자의 작품과 연결되는 지점에 대해 논한다.

1. 꿈을 통해 표출되는 무의식

기억은 대부분 자신의 경험에 의존하며 인생의 방향을 찾고 이를 지속하는데, 중요한 동기를 제공한다. 따라서 삶을 대하는 자아에 대한 의미를 확보하기 위해서는 저장된 기억을 되돌아보는 과정이 필연적으로 뒤따른다. 연구자는 기억을 통해 작품의 근거를 밝히고 예술 작품으로 확장하는 것에 의미를 둔다. 그래서 기억에 대한 분석과 꿈에서 확인되는 무의식의 의미를 확보할 필요가 있다.

사전적 의미로 기억은 이전의 인상이나 경험을 의식 속에 간직하거나 다시 생각해 내는 것이다.⁴⁾ 그리고 사물이나 사상에 대한 정보를 마음속에 받아들이고 저장하고 인출하는 정신 기능을 말한다.⁵⁾ 이처럼 기억은 인간이 외부 세

4) 국립국어원 표준국어대사전 홈페이지(<https://stdict.korean.go.kr/search/searchResult.do>) (웹 접속일: 2024년 5월 13일)

5) 베르나르 크루아질, 이세진 옮김, 『기억창고 정리법』, 서울: 사이언스 북스, 2007, pp. 110-111.

계로부터 자극을 받아 정보와 지식을 획득하고 수정하는 과정을 거쳐 저장된다. 그리고 생성된 감정과 정서를 회상하는 현상을 의미한다. 기억은 어떤 정보를 단순히 기억하고 습득하는 것이 아니라 경험한 사건 속에서 느꼈던 감정들을 수용의 영역으로 끌어들이는 것이다. 이때 우리가 느끼고 행동하고 생각하는 모든 것이 기억의 결과물이라 할 수 있다. 그리고 인식의 주체인 본인의 시각에 의해서 변화를 수용하는 대상이 되어 현재이자 바로 과거 속으로 편입되고 곧바로 미래에 위치한다.

기억의 영역은 방대한 공간으로 맥락적 구분이 필요하다. 프랑스에서 기억이라는 말은 두 가지 단어로 표현된다. 하나는 ‘수브니르(Souvenir)’로 특정한 기억(부분기억)을 의미하고 다른 하나는 ‘메무아르(Memoire)’로서 일반적 기억(전체기억)을 의미한다.⁶⁾ 연구자에게 분석의 영역은 수브니르로 특정한 기억을 의미한다. 과거에 대한 통상적인 경험으로 남겨진 기억은 크게 의미화되지 않고 재생되지 못하여 사라지게 되지만, 특정한 기억은 오랜 시간을 거치면서 사라지지 않고 지속해서 나타난다. 특히 인간의 무의식과 연결된 기억은 깊은 곳에 저장되어 있다가 순간 떠오르는 불확실한 것으로 꿈과 함께 변형되어 축적되는 특징이 있다.

프로이트는 「망상과 꿈(Der Wahn und die Träume in W. jensens Gradiva)」(1907)에서 요하네스 빌헬름 엔센(Johannes Vilhelm Jensen, 1873~1955)의 『그라디바(Gradiva)』(1903)의 소설을 바탕으로 예술가의 정신 활동에 대해 논하였다. 여기에서 프로이트는 예술가가 ‘무의식’을 원천으로 작품 활동을 한다는 사실을 밝히고 있다.⁷⁾ 무의식에 대해 작가나 예술가는 무의식적 정신의 활동을 포착하고 가능한 한 의미를 담은 형상 표현을 위해 노력한다. 이때 무의식적 활동을 의식에 알려줄 수 있는 형상을 갖추게 하는데, 주로 심미적 가

6) 황영수, 『물질과 기억, 시간의 지층을 탐험하는 이미지와 기억의 미학』, 서울: 그린비, 2006, p. 205.

7) Sigmund Freud, *Der Wahn und die Träume in W. jensens Gradiva*, (Frankfurt: Outlook Verlag, 2020), pp. 32-33.

치를 고려하게 된다고 보았다.⁸⁾ 연구자 또한 기억이 과거와 현재 그리고 미래가 서로 얽혀있는 대상이자 복합적인 관계로 저장되며, 삶의 매 순간 영향을 주는 지점에 집중한다. 본인을 비롯한 예술가가 지닌 예민한 감각과 직관적 성향 때문에 창작에 대한 본질적인 동기부여와 작품형성의 근간이 된다고 생각한다.

자신이 경험한 특별한 기억을 어떠한 의미로 인식할 것인가에 대한 질문은 자신에게 수용의 대상이 되고 불투명한 미래의 삶에 다양한 영향을 미치게 된다. 인간은 각자의 삶에서 확보하는 기억에 대한 수용과 확인의 층위가 다르게 저장된다. 지난 시간을 무의미한 것으로 치부하지 않고 오늘의 자신에게 본질적인 의미작용으로 활용할 수 있느냐에 따라 다르다. 프랑스의 철학자 앙리 베르그송(Henri Bergson, 1859~1941)은 기억과 시간에 대한 인식에 질문을 던지고 개인에게 남겨진 특별한 기억에 대한 의미를 강조한다. 베르그송은 기억에 대해 “기억은 현재 상황으로부터 오는 호소에 응답하며, 기억이 그것에 생명력을 주는 온기를 빌려오는 것은 현재 행위의 감각-운동(sensory-motor)의 요소들로부터이다.”⁹⁾라고 말한다. 이는 살아 움직이는 현재와 고착된 과거의 유기적인 관계의 중요성을 강조하는 것으로 베르그송이 말하는 기억은 지워지지 않고 현재의 삶에 영향을 미치며 경험된 과거가 오늘의 자기에게 유연함을 지닌 시간과 함께 작용하는 것이다.

기억의 다양한 해석 중에서 연구자는 익숙함과 낯섦이 번갈아 교차 되는 특정한 기억에 대한 영역을 연구의 대상으로 한정한다. 연구자는 특히 강한 외부적 요인에 의해 저장되는 무의식적 기억을 대면하는 시도를 한다. 지속적인 시도를 통해 포착된 이미지는 자기(self)로 들어가는 행위에서 발견되는 것들이다. 융은 이러한 이미지에 대해 “이미지의 자질을 갖고 표현할 수 있다면

8) 이유경, 『원형과 신화』, 서울: 분석심리학연구소, 2008, p. 74.

9) Henri Bergson, *Matter and Memory*, (California: Createspace Independent Publishing Platform, 2016), p. 153.

그것은 표상될 수 있다.”¹⁰⁾라며 이미지의 특성을 이야기한다. 그리고 자기로의 진입은 연구자가 기억에 대한 상징과 본질의 의미를 확보할 수 있는 중요한 근거로 활용되며 새로운 기억으로의 재구성을 가능하게 한다. 연구자가 포착한 이미지는 과거와 연결된 현재, 그리고 지향하는 미래가 고정된 순서 없이 뒤섞이고 복합적으로 형성된 시간이 담겨 있다.

예술가가 기억을 불러들이고 대면하기 위해서는 몇 가지 요건들이 뒤따른다. 연구자에게는 작품형성의 근간이 되는 특정한 대상과 장소가 있다. 유년기를 중심으로 꿈을 통해 나타나며 연속된 성질을 가진다. 이들은 자아의 심상에 오랫동안 남아있다가 유년기의 기억에 대한 연상작용을 통해 다양하게 파생되었다. 연구자에게 기억의 대변자인 꿈은 불안 경험으로 채워져 있는 심리적인 영역이 중심을 이루고 있으며 생의 많은 부분에 영향을 미치고 있다. 그래서 꿈을 소재로 한 연구자의 작품은 의식 반대편에 있는 무의식에 접근하고 의식과 교류하여 변화된 기억을 담고 있다.

심리학의 관점에서 보면 무의식의 산물을 우리는 무의식 과정이 남긴 자신의 표명이나, 혹은 무의식적 정신에 대한 자기 자신을 표상하는 것으로 본다. 이것들은 특별한 경험에 의한 개인의 역사에서 발견된다. 여기에는 단순한 개인의 체험으로 귀착시킬 수 없는 아주 특별한 환상의 상(像)이 존재하는데 이 상은 의심할 여지 없이 신화적 유형에 가장 가까운 것으로 무의식에 남은 원형에 관한 것이다.¹¹⁾ 이러한 관점을 토대로 연구자는 두 가지 유형의 무의식, 개인의 역사와 비가시적 역사를 함께 분석했을 때 기억의 의미를 심층적으로 이해할 수 있다고 본다.

연구자에게 남겨진 이 특별한 꿈속 이미지는 지속적 특징을 보이지만 미세

10) Karl Gustav Jung, “Spirit and Life” in Gerhard Adler and R. F.C. Hull (eds.), *The Structure and Dynamics of the Psyche: Volume 8 Collected Works of C. G. Jung, Volume 8*, (New York: Princeton University Press), 1970), p. 322.

11) 한국융연구원 C.G. 융 저자 번역위원회 옮김, 『원형과 무의식』, 2002, 서울: 솔, pp. 241-242.

한 변화가 있다. 그래서 기억 속 꿈을 단선적 시간의 흐름으로는 파악하기 어렵다. 이 꿈은 혼재되고 복잡한 시간의 구조로 풀어내야 대상의 의미를 확보할 수 있다. 또한 작품 표현의 과정에서 마주하는 이 기억은 일반적인 경험이 아니다. 형상화로 드러난 기억이 가리키는 것은, 무의식 세계에 있는 모성을 지닌 원형에 대한 것이다.

연구자의 기억은 꿈의 공간에서 끊임없이 생산된다. 그렇기에 개인의 기억이 저장된 꿈에 대한 다양한 해석과 변화의 과정을 살펴보려고 하다. 과거 고대인에게 꿈은 인간의 정신생활에서 실재한다고 믿는 것만을 사실로 받아들이고 그들의 현실 세계에 투영하였다. 그래서 고대인들은 아침에 깨어났을 때 그들의 뇌리에 남은 꿈에 대한 기억을 통해 주요한 인상을 현실로 받아들였다.¹²⁾ 기원전 철학자인 아리스토텔레스(Aristoteles, BC 384~322)는 꿈을 현실의 삶을 대변하는 것으로 인식하였다. 그래서 인간의 꿈은 인간의 감각에서 발생한다고 믿었으며 인간의 삶에 통찰력을 제공한다고 보았다.¹³⁾

2세기 후반의 그리스 철학자인 아르테미도로스(Artemidoros)는 현대사회가 인식하는 꿈에 대한 분석에 많은 토대를 제공하였다. 아르테미도로스는 자신의 「꿈의 해석(Onirocriticon)」에서 꿈의 근간에는 현실이 작용한다고 보았는데 개인의 직업이나 신체와 정신적인 건강상태 등을 복합적으로 고려해야 한다고 보았다.¹⁴⁾ 프로이트가 분석한 꿈의 해석에 언급한 하프너(P. Haffne)의 견해에서도 유사한 설명을 볼 수 있는데, 「수면과 꿈」에서 꿈이 인간의 감각 활동에서 기인한다고 보았다. 나아가 인간이 처한 몸의 상태를 암시하는 감각

12) 지그문트 프로이트, 김인순 옮김, 『꿈의 해석』, 서울: 열린 책들, 1997, p. 25.

13) Dr. Fiona Star and Jonny Zucker, *Dream Decoder: Interpret Your Unconscious and Understand Your Deepest Desires, Fears, and Hidden Emotions*, (New York: Skyhorse Publishing, August 5, 2014), p. 15.

14) Dr. Fiona Star and Jonny Zucker, 위의 책, p. 16; 아르테미도로스의 『꿈의 해석』은 1546년 발견되어 라틴어로 간행되었다. 아르테미도로스는 거울과 관련한 꿈에서 남성과 여성에 대한 견해로 아니마(Anima)와 아니무스(Animus)를 인식하게 하여 훗날 융의 정신분석에 중요한 근거를 제공한다. 이에 대한 자세한 내용은 다음 책을 참고하기 바란다. 방금희, 『꿈의 열쇠』, 서울: 아르테, 2008.

을 지닌 것으로 받아들였다. “꿈은 먼저 깨어 있는 동안에 이루어지는 삶의 연장이다. 우리의 꿈은 항상 바로 직전 의식 속에 있던 생각들과 연결된다. 정확히 고찰해 보면 꿈과 전날의 체험을 연결하는 꿈이 언제나 존재한다.”¹⁵⁾라고 말한다. 이는 꿈을 규정할 때 일상생활의 정신 활동과 연결되고 의식과 무의식의 경계를 희석하려는 연구자의 견해를 일부 보강해 준다.

독일의 생물학자 칼 프리드리히 부르다흐(Karl Friedrich Burdach, 1776~1847)가 분석한 꿈의 의미도 주목할 필요가 있다. “긴장과 즐거움, 기쁨과 고통을 수반하는 낮의 삶은 결코 되풀이되지 않는다. 오히려 꿈은 그것에서 우리를 벗어나게 해주려 한다. 우리의 정신이 어떤 일로 전전긍긍할 때, 우리의 마음이 극심한 고통으로 갈가리 찢기거나 혼신의 힘을 다해 임무에 매달려야 할 때조차도, 꿈은 아주 기이한 것만을 보여 준다. 아니면 현실에서 몇몇 요소를 뽑아 나름대로 조합하거나 우리가 느끼는 기분만을 가지고 현실을 상징화한다.”¹⁶⁾ 이처럼 부르다흐는 인간이 지닌 불안의 요소를 회복시키려는 꿈의 작용에 주목했다.

꿈에 대한 부정적 견해는 당대의 사회구조와 정치적, 종교적 견해에 따라 규정되기도 한다. 루이 페르디난드 알프레드 모리(Louis Ferdinand Alfred Maury, 1817~1892)는 꿈을 정상적이고 균형이 잡힌 운동과는 정반대인 무도병(舞蹈病)의 발작적인 경련에 비유하였다. 또한 피아노 연주에 빗대서 설명하는데 꿈은 ‘음악을 알지 못하는 사람이 열 손가락으로 피아노 건반을 두드릴 때’ 나오는 소리와 같은 것으로 보았다.¹⁷⁾ 이처럼 근대 철학자들은 꿈에 대해서 경시의 대상으로 삼았으며 일상과 꿈을 이분하여 인식하였다.

연구자의 무의식에 대한 분석은 프로이트가 주장한 『꿈의 해석(Die Traumdeutung)』(1900)에서 명확해진다. 여기에서 프로이트는 꿈이라는 무의식의 세

15) 지그문트 프로이트, 김인순 옮김, 앞의 책, p. 29.

16) 지그문트 프로이트, 김양순 옮김, 『정신분석 입문』, 서울: 동서문화사, 1998, p. 28.

17) 지그문트 프로이트, 김양순 옮김, 위의 책, p. 81.

계에 대한 새로운 해석의 지평을 제시하였다. 연구자는 유년기에 경험한 꿈에 대한 분석이 매우 중요하다고 보는데 이를 두고 프로이트는 “꿈이 존재하는 이상, 우리는 꿈의 주제를 어떻게든 설명해야 한다. 그러면 왜 정신 활동은 잠들지 않는가? 아마 그것은 그 무엇인가가 정신에 휴식을 허락하지 않기 때문일 것이다. 자극은 정신에 작용하며, 정신은 자극에 반응한다. 따라서 꿈이란 수면 중에 받은 자극에 대해 정신이 반응하는 표식(標識)이다. 이렇게 생각하면 꿈에 대한 이해가 한 걸음 나아감을 깨닫게 된다.”¹⁸⁾라고 말한다. 프로이트는 어린 아기가 꾸는 꿈을 채워지지 못한 소망이나 동경 등이 남아 나타난다고 보았다. 그렇기에 꿈이 아무리 쓸데없는 것으로 보여도 꿈은 매우 의미 있는 것으로 해석된다.

프로이트는 꿈을 우연히 발생하는 현상이 아닌 의미를 지속해서 생산하는 영역이자 원인을 밝히고 이해하는 과정에서 그 상징성을 파악할 수 있다고 보았다. 그래서 그에게 꿈은 인간의 내면에서 발생하는 ‘소원 충동’¹⁹⁾이 드러나는 심리적 공간으로, 낮 동안에는 의식의 아래로 억압되어 있다가 무의식의 공간인 꿈을 통해서 자신의 소원 충동을 해소하려는 것이다. 그런데 항상 꿈이 억압된 내용을 왜곡 없이 그대로 드러내는 것은 아니다. 프로이트는 경험한 사건을 그대로 나오지 못하도록 의식이 은폐하고 검열을 한다고 보았다.

프로이트는 인간의 정신작용에 대해 인과적이고 합리적인 관점을 배경으로 작가의 창작 행위를 말하는데 작품에 대한 심리학적 해석을 위해서는 작가가 지닌 개인적 삶에 대한 확신과 특히 유년 시절에 대한 이해가 매우 중요한 지점임을 강조한다. 이는 작가 자신이 무의식적 욕구를 충족시키기 위해 창작활동을 한다고 보고 유년기에 충족되지 못한 유아기 성욕이 훗날 작품 활동을 통해 충족된다는 것이다. 프로이트의 이러한 견해는 인간이 지닌 리비도

18) 지그문트 프로이트, 김양순 옮김, 위의 책, p. 82.

19) 프로이트는 『꿈의 해석』에서 ‘소원’을 “최초의 충족 상황을 복구하려는 심리적 충동”으로 정의한다.

(Libido)를 성욕의 대상으로 인식하는 데서 기인한다고 볼 수 있다.

프로이트가 분석한 꿈의 작용에 대해 자크 라캉(Jacques Marie Émile Lacan, 1901~1981)은 “프로이트는 이런 욕망이 깨끗이 사라지지 않고 억압되어서 무의식으로 남아 의식에 영향을 준다고 말한다. 신경증 환자는 어릴 적에 받은 상처가 흔적으로 남아 반복되는 증상으로 나타나고, 분석자는 환자가 억압하고 있는 욕망이 무엇인가를 밝히기 위하여 의식의 고리를 헐겁게 만든다. 최면을 걸거나 꿈 이야기를 듣고 원인을 찾아내는 것이다.”²⁰⁾라고 말한다. 라캉은 인간이 유아기 이후 사회적인 존재로 성장하면서 사회가 금기하는 욕망을 언급하는 과정에서 프로이트의 꿈의 해석을 활용한다. 특히 라캉은 프로이트에게 있어서 꿈은 무의식적 내용을 중심으로 이뤄져 있으며 억압(Repression)적 요소를 주요 대상으로 보았다.

연구자는 프로이트가 꿈의 해석을 통해 꿈을 꾸게 된 계기와 현상의 인과적 분석에 대한 견해는 동의한다. 그렇지만 예술가를 이끌어 주고 새로움으로 채워가는 창의적 표현에 대한 분석에는 한계가 있다고 생각한다. 이러한 새로운 해석의 관점을 칼 융의 분석심리학에서 살펴보려고 한다. 연구자의 꿈에 대한 작품들은 시기적으로 유년기를 중심으로 나타나는데 융의 분석에서 확인이 가능하다. “꿈의 본질적 특징은 그것이 대부분 어린 시절까지 되돌아가는 기억의 재료를 ‘가공한다’는 것이다. 다시 말해 현재에 접근한다는 것, 혹은 현재의 언어로 번역한다는 것이다.”²¹⁾라는 말로 유년기의 꿈에 대해 언급한다. 이러한 해석은 꿈을 과거의 현상에만 머물지 않게 하고 현실의 삶에 긍정적 영향을 미치게 하는 대상으로 판단하는 연구자의 견해를 보충해 주는 중요한 논거가 된다.

융의 꿈에 대한 견해는 상당히 포괄적이다. 꿈은 단순히 억압된 자료만 제

20) 자크 라캉, 권택용 역음, 민승기·이민선·권택영 옮김, 『욕망이론: 자크 라캉』, 서울: 문예출판사, 1994, p. 13.

21) 칼 구스타프 융, 한국융연구원 C.G. 융 저자 번역위원회 옮김, 『상징과 리비도』, 서울: 솔, 2005, p. 46.

시하는 것만 아니라 꿈을 통해 통합의 방향으로 움직이는 보상적 기능이 작용한다고 보았다. 이는 인과론적 견해를 뛰어넘어, 꿈이 상징하는 방향이자 목적을 종합적으로 분석해야 한다고 보는 것이다. 특히 융이 지닌 심층적인 시각으로 접근해 예술을 인식하는 견해에서 더욱 극명해진다. 꿈에 대해서 프로이트는 “나는 왜 이런 꿈을 꾸게 되었을까?”라는 원인론의 시각에서 꿈을 관찰했다면, 융은 “이 꿈은 나를 어디고 끌고 가려고 하는 것일까?”²²⁾하는 목적론적 관점에서 꿈에 접근하였다.

연구자는 융이 꿈을 해석하는 목적론적 견해에 공감한다. 꿈에 대한 경험을 토대로 한 작품 표현에서 중요하게 여기는 복합적이고 재구성되는 조형어법이 융이 주장하는 포괄적인 견해와 상이하지 않기 때문이다. 특히 극사실적 형상 표현을 통해 무의식의 상징성을 확보하기 위한 관점과 잘 부합된다. 그리고 기억을 면밀하게 분석해 무의식이 현재화되고 새로운 기억으로의 전환을 이루게 한다.

무의식에 대한 연구자의 직시는 과거의 기억들과 결부된다. 여기에서 꿈의 작업은 과거를 다루는 것이며 퇴행적이자 과거의 성향을 지니게 된다. 바로 유년기의 받아들이기 어려운 기억을 의미한다. 이러한 기억은 주로 오이디푸스 콤플렉스(Oedipus Complex)에 관한 것들이기 때문에 쉽게 드러나기 어렵고 오랫동안 은폐된 것들이다.²³⁾ 연구자가 꿈을 근거로 표현한 창작활동은 내면 깊은 곳에 잠자고 있는 분리불안에 대한 접근과 수용이다. 그리고 환경적 요인으로 인해 나와 어머니 사이에 생성된 모성원형²⁴⁾의 요소를 지닌 환상의 대상을 드러낸다. 중국에는 삶의 긴 시간 동안 영향을 미친 결핍에 대한 회복을 기대하는 것이다.

연구자와 어머니 사이에는 모성이 필연적으로 뒤따른다. 유년기의 태생적

22) 김성민, 『분석심리학과 기독교』, 서울: 학지사, 2001, p. 203.

23) 이유경, 앞의 책, pp. 49-50.

24) 모성원형은 삶의 근원이자 자기실현을 위한 의지에 영향을 미치며 자연의 모든 것에 깃들여 있다.

환경은 자식에 대한 사랑과 희생, 기대로 점철(點綴)된 삶의 역사에서 발현된다. 여성이면서 가장의 역할을 담당하는 현실은 유아가 모성을 받아들이는 형태가 되었다. 일반적으로 모성이란 여성이 어머니로서 갖는 의지, 감정, 이성 등을 말한다. 이는 모든 여성이 어머니의 상태가 아니더라도 어머니로서의 감정, 이성, 의지를 가질 수 있다고 전제한다. 이러한 조건은 여성이 갖는 고유한 특성 중 하나로 여겨진다.²⁵⁾ 하지만 연구자는 일반적인 견해 너머의 모성, 즉 무의식의 소유자인 모성에 대한 것이다.

윙은 모성 콤플렉스에 있어서 드러나는 전형적 장애의 원인이 개인적 어머니이기도 하지만, 그보다 더 중요한 원인은 모성원형이라는 사실을 밝혔다.²⁶⁾ 연구자는 본성적으로 모성원형에 의하여 각인된 기억을 지닌 사람이다. 이러한 성향이 부정적으로 작용하느냐 혹은 창조적 활동의 전제가 되느냐는 자신이 모성에 대해 어떠한 입장을 취하는가에 달려있다. 여기에서 문제의 시작은 자신의 개인적 어머니에게서 시작되는 것처럼 보인다는 것이다.

연구자의 유년기는 환경적 요인으로 인한 분리에서 시작된 불안이 꿈의 작용에 많은 영향을 미쳤다. 그래서 어머니는 개인적인 관계에서 중요한 위치에 있다. 유아가 지니는 불안한 마음이 자신의 어머니에게 투사될 때 거기서 우리가 확인할 수 있는 것은 유아의 마음속에 있는 모성상(Mutter Imago)의 출현이다.²⁷⁾ 그래서 연구자는 좀 더 넓은 관계, 즉 원형의 역할로 어머니의 존재를 확인할 필요가 있다. 시간과 경험이 축적되고 의식과 무의식이 교차하는 경험을 통해서야 비로소 그 인연의 끈을 엮어내는 여성으로서의 어머니에 대한 이해이다. 이와 함께 원형적 존재로서의 여인이 마음에 담아내는 모든 것에 대한 이해와 수용이 중요하다.

25) 최원오, 「모성(母性)의 문화에 대한 신화적 담론 : 모성의 기원과 원형」, 『한국고전여성문학연구』, 한국고전여성문학회, Vol.14, 2007, p. 190.

26) 지빌레 비르크호이저-왜리, 이유경 옮김, 『민담의 모성상』, 서울: 분석심리학연구소, 2004, p. 27.

27) 모성상이란 무엇인가. 그것은 모성적인 것 das Mutterliche의 상징(Symbol)으로서의 상(像)이며 모성원형상(母城原型像)과 같은 것이다. 이부영, 「Jung의 모성상과 모성콤플렉스론」, 『한국분석심리학회』, 심성연구, 1987, p. 73.

연구자의 작품에 표현된 형상은 무의식과 연결된 것들이다. 그것은 개인적인 경험을 넘어서는 것이고 인간의 의식적인 현상으로 쉽게 결론에 도달하기 힘든 인류의 모성원형에 대한 것이다. 연구자의 표상으로 드러난 모성상은 단순한 상(像)에 머물지 않는다. 이 형상은 본인에게 커다란 충격을 준 기억에서 출발한 것으로 강력한 에너지를 지닌 것이다. 그리고 이러한 표현의 근간에는 세대에서 세대로 이어지는 기억의 연속성에 대한 질문을 던지는 것이다. 연구자가 추구하는 이러한 논의는 융의 집단 무의식에서 확인할 수 있다. 집단 무의식(Collective Unconscious)은 인간이 경험하고 삶을 지속하면서 형성된 개인 무의식과 차이를 보이는데 일종의 망 구조처럼 복잡하게 얽혀있다.

인류의 역사를 관통하는 모성원형은 집단 무의식에 존재하는 원형의 일부이다. 그만큼 집단 무의식은 모든 원형을 포함하고 있어서 모든 정신의 삶이 시작하거나 새롭게 되는 곳이다. 그래서 연구자가 표현한 형상의 근거를 집단 무의식으로 해석하는 것은, 어떤 방식으로든 의미를 증폭시킨다. 이는 감히 파악하기 어려운 거대한 힘이다. 그 힘은 너무도 쉽게 우리를 압도하는 강력한 것이며 새로움의 원천이다.²⁸⁾

개인 무의식은 의식으로 인식되는 경험이 억압되어 의식이라는 공간에서 사라지는 것이라면 집단적 무의식은 한 번도 의식에 위치하지 않았기 때문에 한 개인의 경험으로 확인할 수 없는 것이다. 그래서 집단 무의식은 인간 의식에 통제되거나 하위로 인식하는 소외된 정신의 공간, 이상의 것이다. 세대와 세대를 넘나드는 거시적인 영역이며 융은 이를 원형(Archetype)²⁹⁾으로 보았으며 연구자의 모성원형이 여기에 해당한다. 이러한 집단 무의식은 우리 인류 역사를 관통하여 전 세대가 추구해 온 삶에 의미와 가치가 축적된 본류이다.

연구자에게 집단 무의식은 개인적인 욕망에 머물지 않고 현대인에게 보편적

28) 지빌레 비르크호이저-왜리, 이유경 옮김, 앞의 책, p. 25.

29) 원형은 플라톤이 처음으로 언급한 용어로 융은 우리 인류가 유전에 의해 형성된 본질적이고 원초적인 힘을 의미하며 모성원형도 여기에 해당한다.

인식으로의 동의, 그리고 우리가 가치로 여기는 경험들이 다수의 대중에게 투영된 공감대를 형성하고 이를 지속하기 위한 의지가 반영되었다.

2. 자기 확인에서 수용되는 시간

시간은 인류가 존재하는 이래도 가장 익숙한 개념이지만 명확하게 정리하기 힘든 영역이다. 성 아우구스티누스 아우렐리우스(Aurelius Augustinus, AD 354 ~ 430)는 “시간이 우리 모두에게 익숙한 것이지만 그 누구도 시간이 무엇인지 다른 사람에게 설명하지는 못한다.”라고 말하였다.³⁰⁾ 특히 현대사회에서 시간이라는 개념은 매우 복잡적이고 개인이 인식하는 정도에 따라 다르게 해석된다. 인간의 삶은 시공간 속에서 인식하는 파편적인 단면들이 연속하는 현상의 총합이며 자신의 존재는 이러한 부분들을 담고 있는 기억에서 확인하게 된다. 그리고 다양한 예술가에게 시간은 예술적 표현의 대상이 되어왔다. 특히 연구자에게 시간은 유기적으로 변화가 가능한 영역이며 반복과 변화를 동시에 지속해 가는 특징이 있다. 변화에 민감하고 복잡한 것으로 해석해 삶의 방향으로 이끌어 가는 연구자의 성향은 자기가 중심이 되는 시간의 속성과 닮아있어 복잡한 시간개념을 인식하게 만든다.

시간에 대한 일반적 개념이 적용된 의미, 즉 직선적인 시간은 인간의 경험을 순차적으로 인식한 것이다. 직선적인 시간은 발생지점과 종료 시점을 명확하게 구분할 수 있으며 사회와 역사적 기록이 가능한 시간이다. 일상에서의 시간 개념은 물리적으로 잴 수 있는 크로노스(Chronos)³¹⁾의 시간이 여기에 해

30) 모리스 메를로-퐁티, 남인수·최의영 옮김, 『보이는 것과 보이지 않는 것』, 서울: 동문선, 2004, p. 17.

31) 크로노스는 그리스 로마 신화에 등장하는 농경과 계절의 신으로 로마에서는 사투르누스(Saturn)라는 이름으로 불리며 그리스·로마의 신들 가운데에서 가장 연장자의 모습을 하고 있으므로 크로노스의 시간은 노인으로 우의 된다. 에르빈 파노프스키, 이한순 옮김, 『도상해석학

당한다. 연구자는 일반적인 의미의 시간 너머의 예측이 쉽지 않은 개인적이고 심리적인 시간의 경험, 이로 인한 복합적 의미의 시간을, 자신이 중심이 되어 유연하고 가변적인 적용이 가능한 카이로스(Kairos)³²⁾의 시간을 지향한다. 카이로스의 시간개념은 과거에 일어난 일들의 기억을 ‘나와 나의 이야기’로서 나에게 대한 자의식을 재규정한다.³³⁾

시간에 대한 방대한 개념들을 세부적으로 파악한다는 것은 현실적인 한계가 있다. 그래서 역사적 전개 안에서 연구자의 사유와 연결된 철학적 근거에 맞춰 살펴보겠다. 연구자가 추구하는 시간의 의미는 고대 그리스의 시간개념에서 일부 확인할 수 있다. 특히 철학자 헤라클레이토스(Heraclitus of Ephesus, BC 535~475)가 주장하는 시간에 대한 설명은 매우 호소력이 있다. 세계는 끝없는 생성일 뿐이며 변화되지 않고 고착된 실체가 그대로 존재한다는 것은 불가능하며 단지 지속해서 반복을 이끄는 생성과 과정만 있다는 것이다.³⁴⁾ 이는 시간이 순환한다는 개념을 만물, 즉 시작과 끝이 없고 모든 것은 과정에 있다고 보는 것이다. 그는 세상을 서로 대립하는 과정에서 새롭고 지속적인 변화를 반복하는 순환의 시간이 우리가 대면하는 세계를 이끌어 간다고 보았다. 이러한 시간 속에는 과거와 현재 그리고 미래가 따로 없으며 시작해서 끝을 이루고, 앞과 뒤를 구분하지 않는다. 초기의 시간개념이지만 연구자의 역사적 맥락과 분석에서 보면 중요한 의미를 지닌다. 연구자는 자기 결핍을 넘어서기 위해 지나온 시간을 되돌아보았다. 이를 통해 시간은 개인의 무의식 속에 저장되어 지속적으로 의식과 교류하며 재구성되고 순환이 가능한 시간으로 해석되

연구』, 서울: 시공사, 2001, p. 134.

32) 카이로스는 젊은이의 모습으로 묘사된다. 어깨와 발목에 날개를 달아 짹짹하고 빠르게 움직이고 있는 모습으로, 그리스·로마 신화의 헤르메스(Hermes)와 비슷한 이미지를 갖고 있다. 이러한 카이로스는 주로 기회의 상징물인 저울과 함께 표현된다. 하랄트 바인리히, 김태희 옮김, 『시간 추적자들』, 서울: 황소자리, 2008, p. 165.

33) 에크하르트 톨레, 류시화 옮김, 『삶으로 다시 떠오르기』, 서울: 연금술사, 2015, p. 57.

34) 김선희, 『8개의 철학 지도: 나와 세상을 이해하기 위한 인문학적 밑그림』, 서울: 지식너머, 2014, p. 140.

었다.

연구자는 베르그송이 의미하는 개인적 지각으로의 시간개념도 주목할 필요가 있다고 본다. 베르그송은 근대 철학이 추구하는 기계론과 목적론을 비판하는 중심에 시간성을 두고 물리적으로 측정이 가능한 시간에 의미를 두지 않는다. 과학이론에 놓인 동질화된 시간을 부정하고 개인이 중심이 되는 개별적인 시간을 강조한다. 한 개인이 순간적이고 이질적인 시간에서 중요한 것은 직관적 시간이다. 철학이란 인간의 삶을 바로 보고 이해하기 위한 것을 목적으로 두기 때문에 직관적인 시간은 삶의 문제를 바로 볼 수 있다는 점에서 의미가 있다. 그러므로 베르그송은 우리의 의식과 직접 닿아있는 직관적이며 심리적인 시간의 중요성을 강조한다.³⁵⁾ 이처럼 직관을 통해 이해하는 베르그송의 시간은 한 개인이 중심에 놓이는 것이며 유기적이고 끊임없이 변하여 새로운 생성과 반복이 갖든 시간이다.

시간의 순서를 정하지 않는 연구자의 견해는 마르틴 하이데거(Martin Heidegger, 1889~1976)의 시간개념과 연결된다. 하이데거는 미래 시간(Future time)으로 말미암아 현재시간(Present time)이 실제로 결정되며, 미래시간은 논리적으로 현재시간 보다 선행한다.³⁶⁾ 여기에서 주목할 지점은 통속적 시각으로 삶을 대하는 사람이 인지하는 시간은 늘 현재에 머물러 있다는 것이다. 그래서 과거는 지나버린 것으로 큰 의미가 없는 것이며 미래는 현재의 다음 정도로 판단한다. 연구자가 추구하는 현재의 의미는 미래와 과거가 혼재된 결과로 단선 구조로 해석하기 보다는 복합적이고 순환적 요소로 분석하는 관점이다. 하이데거의 시간개념은 현상학적 관점에서 출발하기 때문에 연구자가 수용하는 시간개념을 충분히 적용할 수는 없다. 하지만 “죽음은 그때마다 현존재 자신이 받아들이지 않으면 안 되는 하나의 존재 가능성이다. 현존재 자신은 죽음과 함께 자기의 가장 독자적 존재 가능에 있어서 자기에게 다가간다.”³⁷⁾ 하

35) 명법 스님, 『미술관에 간 붓다』, 서울: 나무를 심는 사람들, 2014, p. 191.

36) 메리 워낙, 이명숙·곽강제 옮김, 앞의 책, p. 159.

이데거는 인간이 지닌 불안 요소인, 죽음이라는 생물학적 유한성을 강조한다. 이러한 조건에 놓였을 때 인간은 자신만의 유의미한 시간을 인식한다고 보았다. 연구자도 유년기에 경험한 죽음이라는 현상을 기억한다. 그 특별한 경험으로 인해 의미화가 가능해진 현재의 존재와 시간의 수용이 하이데거가 말한 시간의 의미와 연결되어 있음을 확인한다.

사회적 존재로서 시간이 삶의 흐름을 반영한다면 여기에는 당연히 순환성을 수용하게 된다. 연구자의 삶에는 태양과 달의 절기가 주기적으로 순환, 반복해 왔다. 그래서 자연을 이끌어가는 순환은 사회적 순환성을 기초 짓는 것이다.³⁸⁾ 연구자의 작품에서 중심을 이루는 내용 중의 하나인 순환성은 시간에서 기억을 찾고 변화를 수용하는 과정과 연결된다. 이때 기억은 지워지는 것이 아닌 복합적인 수용 안에서 순환을 지속하는 것이다. 그래서 연구자에게 무의식과 시간은 밀접한 관계에 놓여 있다. 특히 용이 주목한 순환개념과 비 시간성, 즉 특정한 의미의 시간개념은 본인의 경험을 토대로 표현하는 창작 의지에 잘 부합되는 관점으로 받아들인다.

일반적인 삶의 공간을 구축하고 합리적인 인식을 확인하는데 몰두하는 인간은 자신에 대한 유한성과 단일성을 의식하면서 살아간다. 여기에서 유한성은 순환으로의 해석을 내릴 수 없으며 시간의 무한성을 수용하기 어렵게 만든다. 연구자가 추구하는 대안을 지닌 시간관은 삶을 수용하는 형태와 연결된 창의적 발상에서 나타난다. 세부적인 분류가 가능하고 정지시켜 자세히 들여다볼 수 있으며, 상상을 통해 자유로운 이동이 가능한 시간이다. 이는 먼 미래나 알 수 없는 우주공간, 흐릿한 과거 그리고 신화가 중심인 시대, 공상과학 소설처럼 색다르게 변형된 시간을 꿈꾸는 예술가들이 표상하는 시간이다. 또한 상상의 세계에서 자주 발견되는 시간에 해당한다.³⁹⁾

37) 마르틴 하이데거, 소광희 옮김, 『존재와 시간』, 서울: 경문사, 1995, p. 359.

38) 이진경, 『근대적 시·공간의 탄생』, 서울: 그린비, 2010, p. 30.

39) 진 로버트슨, 크레이그 맥다니엘. 문혜진 옮김, 『테마 현대미술 노트』, 서울: 두성북스, 2011, p. 178.

융은 일반적인 사람들이 시간의 영역인 ‘영원’이라는 표현에 거리감을 둔다고 보았다. 하지만 그는 정지하지 않고 지속하는 영원에 대한 체험을 현재와 과거, 그리고 미래가 하나로 연결이 가능한 무시간적 상태의 지복(至福)이라고 해석한다. 시간 속에서 일어나는 모든 것은 하나의 객관적 전체성으로 통합을 이룬다는 말이다.⁴⁰⁾ 시간 안에 일정한 순서를 정한다는 것은 통합을 위한 관점에서 보면 지복의 의미를 생성할 수 없는 행위라는 것이다. 그래서 융의 관점에서 보면 무의식의 체험은 통합의 상태, 즉 자기로의 이행이기 때문에 상상력이 지배하는 자신만의 심리적 시간이 중심을 이루게 된다. 이때 마음이 가리키는 방향은 현재에서 시작되는 기대심리와 경험이 주는 신비로움, 그리고 자신이 결과로써 느끼는 긍정과 부정적 감정이 생성되는 하나의 총체적 시간으로 해석된다.

융은 자신의 개성화 과정을 위해 연구자의 창작 행위처럼 만다라(mandala)⁴¹⁾를 그리는 수행 과정에서 시간성의 의미를 확인한다. 융은 만다라를 그리기 시작하면서 자신의 그 모든 것, 걸어온 모든 길, 모든 발걸음이 하나의 지점, 즉 중심점으로 돌아가는 사실을 알게 된다. 만다라가 삶의 중심이라는 의미를 주목한 것이다. 그것은 모든 길에 대한 표현이며 중심을 향해 가는 길, 즉 개성화의 길⁴²⁾이라고 보았다. 융은 만다라를 그리는 행위에서 순환성의 원리를 이해하고 무의식이 보여 준 환상을 수용하기 위해서 상당히 긴 물리적인 시간을 보냈다. 융이 경험한 물리적 시간의 상위에는 심리적인 자기 시간이 있으며 자기 치유를 위한 수행과 꿈속 무의식을 확인하는 과정이 된다.

연구자의 시간은 특정한 사건들에서 의미를 획득하며 시간의 흐름은 순차적

40) 칼 구스타브 융, A. 아페 편집, 조성기 옮김, 『카를 융 기억 꿈 사상』, 서울: 김영사, 1962, p. 144.

41) 융은 만다라에 대한 설명에서 1938년 라마교의 수도원에 있는 린포체 링담 고크첸(Lingdam Gomchen)와의 대화에서 ‘미그파(dmigs-pa)는 충실히 공부한 라마승이 상상력을 통해서만 구성할 수 있는 어떤 정신적 이미지라고 설명한다. 칼 구스타브 융, A. 아페 편집, 조성기 옮김, 위의 책, p. 93.

42) 칼 구스타브 융, A. 아페 편집, 조성기 옮김, 위의 책, pp. 98-99.

이지 않다고 생각한다. 매일 들여다보는 시계 초침이 가리키는 속도대로 흐르지 않고 상당히 미시적이고 개별적인 속도로 움직이는 것이다. 개인이 경험한 기억의 시간에는 그 시간을 들여다보는 역사로서 이해할 수 있어야 한다. 개인의 경험을 배제하고 인간에게 나타나는 현상들을 객관적으로만 보게 된다면 존재 가치를 상실하게 된다. 우리는 현재의 자아를 인식하기 위해서 스스로가 미래와 과거에 자신을 위치하게 할 수 있어야 한다. 이러한 시각은 현재와 함께 미래와 과거가 서로 얽혀있는 가운데 시간의 총체적이고 복합적인 자기의 존재를 확인하게 한다.

연구자는 농경 생활이 일상인 환경에서 유년기를 보냈다. 계절의 주기에 따라 인간의 행위가 반복, 순환하는 경험, 그리고 초가 형태의 전통가옥에서 생활했던 기억은 시간을 이해하는 원천이 되었다. 집을 구성하는 모든 건축재료는 자연에서 구할 수 있다. 연구자는 특히 지붕을 이루는 벗짚의 두꺼운 층위에서 오랫동안 누적된 시간을 담고 있다고 생각하였다. 부친은 3년을 주기로 새로운 벗짚으로 지붕을 단장하였는데 이때 과거의 벗짚을 제거하지 않고 그대로 두었다. 집의 내부와 외부에는 정제되지 않은 목재의 비정형과 탈 규칙성이 산재해 있다. 여기에서 규정된 시간성은 벗어나고 자연목의 절단면에 그대로 드러난 나이테에는 직선과는 거리가 먼 자유로운 곡선으로 이루어졌다. 연구자는 순환하는 공기의 흐름처럼 과거와 현재 그리고 미래를 인지하고 시간의 순환성을 간접적으로 경험하였다.

물과 공기에 대한 반응을 그대로 현존시키는 황토벽은 공간을 구성하는 주된 재료이다. 황토의 특성 중 하나인 가변성에는 생성과 소멸이 반복된다. 그리고 내부와 외부를 나누지 않고 공기가 드나들게 한다. 현대사회의 상징인 콘크리트라는 물성이 가지는 공간의 경계 나눔과 직선의 구조와 상반되는 비경계성을 지닌 유기적 형태, 그리고 자연 친화적인 경험은 시간에 대한 유연한 수용의 의미를 지닌다. 이러한 시간은 연구자의 중심이자 자유로운 시각으

로 갈 수 있는 직관적 성향과 연결되기 때문에 더 특별하다.

시간개념에서 고유함을 부여받은 인간의 직관은 자신이 주체가 되어 시간을 자연의 일부로 받아들이는 특징이 있다. ‘실재’에 대해 말하고 연구하는 것을 두려워하지 않고 능동적 역할을 주도하는 자연에서 의미를 찾기 위해 직관을 열어둔다. 인간의 오성과 직관은 뇌가 작동하는 제한된 방식에 의해 일부 통제되지만, 우리의 뇌는 외부환경과 심상의 작동이 상호작용하고 실재의 일부가 된다.⁴³⁾ 그리고 환경에 영향을 받는 유년기의 경험은 성장 과정에서 본인의 삶에 많은 영향을 미치게 되며 자연과 연계된 시간을 지속시킨다.

연구자에게 어머니의 삶을 바라보는 기억 속에서 시간은 특별하게 존재한다. 어머니는 삼베를 20여 년 짜셨고 삼베가 완성되는 모든 과정을 직접 관찰했다. 특히 삼 줄기의 껍질에서 실을 뽑아내는 행위에는 어머니만의 공상의 시간, 심상의 상태와 교신한 반복적 시간으로 생성된다. 실을 뽑는다는 것은 자신의 신체를 움직이게 하는 메커니즘(Mechanism)과 심상 속 상상하기가 서로 뒤섞여 수많은 개별적이고 세부적인 부분들이 지속적으로 작용한 결과를 낳는다. 마치 하나로 방향, 즉 자기 발견으로의 이행을 촉구하는 시도이다. 어머니에 의해 생명성을 부여받은 실은 의식과 무의식이 서로 교차하여 자기를 발견해 가고 지각적인 전체가 만들어짐을 상징한다.

이러한 지각이 어머니의 시간에만 한정되는 것은 아니다. 연구자가 꿈에서 경험한 무의식의 이미지가 세대 간에 서로 엮이고 단일체가 되는 현상으로 보게 하며, 시간을 복합적인 구조를 이루는 그물망의 상태로 인식시킨다. 그래서 연구자에게 시간은 순환적 성격을 지닌 것으로 개인이 경험한 역사상의 사건은 주기적으로 일어나고 그러한 반복이 시간 자체에 대한 본질의 반영이 된다.⁴⁴⁾ 그래서 유년기에 경험한 자연 친화적인 환경은 시간의 의미를 자연의 환경과 조화를 이루며 본질을 향하도록 순환시킨다. 따라서 연구자의 시간은

43) 카를로 로벨리, 이종원 옮김, 『시간은 흐르지 않는다』, 서울: 쌤앤파커스, 2019, p. 193.

44) 리처드 모리스, 김현근 옮김, 『시간의 화살』, 서울: 소학사, 2005, p. 14.

천체의 주기적 운동과 불가분의 관계가 된다.

연구자가 받아들이는 순환적 시간개념은 아버지의 장례식이 우리나라의 전통적인 방식으로 진행되는 경험에서도 기인한다. 전통적으로 상여(喪輿)는 장례의 발인(發靨) 절차에 따라서 상여꾼들이 망자의 시신을 장지(葬地)까지 운구하는 상구의 개념이다.⁴⁵⁾ 상여꾼들은 꽃상여를 들고 살아있는 자들의 도움을 받아서 망자가 생전에 다녔던 마을의 주요 길목을 상세히 들여다보는 과정으로 진행된다. 상여는 가마의 일종으로 고인이 현실의 공간에서 새로운 출발을 지향하는 세계로의 이동을 위한 임시적인 공간이며 이승과 저승을 연결해주는 가교이다.

전통 장례에서 망자를 보내는 아쉬움과 다시 인연이 되어 만날 수 있다는 심리적 표현을 상여소리로 해소한다. “이제 가면 언제 오나 오실 날을 알려주세요.”라는 소리 구절은 즉각적 시간으로 해석하지 않는다. 이는 죽음이 곧 끝이 아니라는 상징적 의미를 담고 있다. 상여소리에서 환원의 시간관을 갖고 있었던 우리 선조들은 삶과 죽음을 이분하는 세계로 보지 않는다. 사후의 세계를 저승이라고 하고 현 세계를 이승이라고 부르고 저승을 이승의 삶이 이어지는 또 다른 삶이라 보았다.⁴⁶⁾ 그들에게 죽음이란 존재의 본질을 이루는 시간의 불가역적 흐름에서 파행된 것이다.⁴⁷⁾ 상여소리에서 대개의 현상들은 시간의 문제로 표현된다. 그러나 상여소리의 예술적 시간에는 허구의 현재시간과 구연자의 실제적 현재가 함께 섞여 있다.⁴⁸⁾ 이처럼 상여가에서 나타나는 시간에 대한 인식은 즉각적 시간이 아닌 이승과 저승, 순환이 공존한다. 나아가 지속적이고 반복적인 질서 안에서 이전의 기억을 담고 있는 생명체를 유지하고 순환적 삶을 의미한다. 이러한 새로운 공간에 대해 응은 다음과 같이 언급한다.

45) 한국대백과사전 홈페이지(<https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0027207>) (웹 접속일: 2024년 05월 18일)

46) 한국정신문화 연구원 편저, 『한국민족문화 대백과사전』, 서울: 웅진출판사, 1991, p. 122.

47) 한스 마이어호프, 김준오 옮김, 『문학과 시간현상학』, 서울: 삼영사, 1987, p. 106.

48) 권윤희, 「상여가 연구: 죽음의식을 중심으로」, 서강대학교 대학원 국어국문학과 석사학위논문, 1997, p. 35.

“우리가 ‘저곳(저승)’에서도 이어지는 삶을 가정한다면, 우리는 정신적인 것 이외의 어떤 다른 존재를 생각할 수 없다. 왜냐하면 정신적인 삶은 시간과 공간을 필요로 하지 않기 때문이다. 정신적인 존재, 그중에서도 특히 우리가 이렇게 이미 몰두하고 있는 내적 표상들은 저승의 존재에 관해 온갖 신화적 사변의 자료를 제공해준다. 저승의 존재를 나는 표상의 세계에서의 전진이라고 상상해본다. 그리하여 정신이란 저쪽의 존재라고 할 수 있는데, 저승이나 죽은 자의 나라도 그와 같은 뜻인 셈이다.”⁴⁹⁾

전통 장례에서 수의(壽衣)는 염습(殮襲)과정에서 주검에게 입히는 의복 즉, 습의(襲衣)를 지칭한다.⁵⁰⁾ 연구자는 아버지의 수의를 직접 제작한 어머니의 수의 제작 과정에서 복합적 시간성을 발견하였다. 삼베는 씨줄과 날줄 사이의 반복 교차를 통해 셀 수 없는 망적 시간을 축적한다. 이때 실(yarn)은 시간의 의미를 길이로 환원한 것으로 받아들인다. 이러한 실에는 시간이 정지하지 않고 지속된다. 어머니의 행위에는 잠재된 무의식의 영역까지도 조절하며, 어떤 식으로든 행위를 고정화하고 자신에게 친숙한 반복적 행위는 생각 없이 또는 의식을 많이 필요로 하지 않아도 이루어지므로 자신의 행위에 집중시켜 수많은 시간을 담아낸다.⁵¹⁾

이처럼 수의를 제작하는 과정에서 망적으로 축적되는 실에는 파편적인 시간이 수없이 교차하는 행위의 결과물로서, 새로운 세상으로 가기 위한 준비와 자기의 확인이 들어 있다. 수의를 제작하는 과정의 시간은 공간과 의식을 넘어 무의식, 그리고 순환의 시간을 기록하고 있다. 이러한 경험은 연구자가 지속해서 연구의 대상으로 삼는 복합적이고 순환하는 시간의 의미를 가장 구체

49) 칼 구스타브 융, .A. 아페 편집, 조성기 옮김, *알의 책*, p. 155.

50) 이의정·곽명숙, 『수의 문화와 구성』, 서울: 경춘사, 2006, pp. 8-9.

51) 로버트 올스틴, 이봉건 옮김, 『의식심리학』, 서울: 개신출판사, 1995, p. 92.

적으로 이해할 수 있는 해석의 단서이다.

연구자가 이해하는 시간 구조는 개인의 경험과 이를 저장하는 형태에서 비롯된 결과물이다. 따라서 일반적으로 받아들이는 시간개념과는 차이를 보인다. 일상의 관점에서 보면 시간에 대한 의미는 자신의 일상생활에 잘 부합하도록 적용되어 있다. 하지만 미세한 변화 속의 세상이나 광대한 경험으로 이뤄진 세상을 파악하기에는 한계가 많다. 모든 가능성을 다 동원해 파악하려 해도 자신 내면의 세계를 이해하기에는 충분하지 않다. 거기에는 시간의 신비로움이 우리 개인에게 존재하는 환상세계, 그리고 의식세계와 서로 교차하기 때문이다.⁵²⁾

3. 상상력을 통한 재해석된 기억

현대사회는 방대한 정보가 소비되고 과학적 태도에 기초를 둔 객관적인 세계이다. 이러한 사회 구조는 현대인을 의식의 세계에만 머물게 하여 주체자인 자기의 본질을 확인하는 기회를 쉽게 열어주지 않는다. 그리고 타자와의 관계에서 소외를 느끼게 한다. 하지만 현실 너머에 존재하는 비현실의 세상으로 눈을 돌리게 된다면, 우리의 삶은 보다 다양한 무의식의 세계를 확보하고 의식과의 교류를 이루게 한다. 그리고 두 세계의 교류를 이끌어 줄 수 있는 상상력을 접하게 된다.

상상력은 그리스어 ‘판타시아이(Fantasiai)’로 “무엇을 보이게 하다.”는 뜻으로 라틴어로는 ‘비시오네스(Visiones)’로 표기한다.⁵³⁾ 상상력은 초기 철학의 역사에서 보면 인간의 사적 감정이 일으킨 허위이자 오류를 지닌 대상으로 인식

52) 카를로 로벨리, 이종원 옮김, 앞의 책, p. 186.

53) 박성봉, 『감성시대의 미학』, 서울: 도서출판 일빛, 2011, p. 466.

되어 상당히 부정적 영역으로 해석된다. 플라톤(Platon, BC 427 - 347)은 『국가(πολιτεία, The Republic)』(BC 375) 2장에서 아데이만토스(Adeimantus of Collytus, BC 432~382)와 인간의 정신에 대해 “기만당한 자의 정신에 있어서의 무지를 진정한 허위라고 말할 수 있을 것이네. 어째서 그런고 하니 말에 있어서의 거짓은 이전에 감염된 정신의 병 중 하나인 모사 또는 환상일 따름이고 티 없이 순수한 허위는 아니네. 내가 틀렸나?”⁵⁴⁾ 라며 상상력에 대한 가치를 평가할 때 인간 이성이 기만당하는 작용의 하나인 환상으로 비유한 예에서 확인된다.

근대 사회에 접어든 초기에도 상상력은 한 사회를 구성하는데 불필요한 것이며 온전한 인간으로 성장하는데, 부정적 영향을 미치기 때문에 경계의 대상으로 보았다. 이러한 상상력에 대한 경계심은 르네 데카르트(René Descartes, 1596~1650)의 주장에서 쉽게 찾아볼 수 있다. 데카르트는 『제1철학에 관한 성찰(Meditationes de prima philosophia)』(1641)을 편찬하였다. 데카르트는 『제1철학에 관한 성찰』의 「제6성찰」에서 “나는 내 속에 어떤 특수한 [나와는 다른] 생각의 능력, 즉 상상의 능력과 감각의 능력을 발견하는데, 나는 이러한 능력이 없더라도 나를 하나의 전체로 명석 판명하게 이해할 수 있는데 반해서, 거꾸로 이러한 능력은 그것이 내재하는 오성의 실체 없이는 이해될 수 없는 것이다.”⁵⁵⁾ 라며 감각을 설명한다. 이는 두 개의 구분된 실체, 정신과 신체 사이의 인과적 작용으로부터 일어나는 정신적 양태를 구분한다. 여기에는 상상력이 존재하며 대상을 인지한다는 것은 상상력에 기대지 않고 인간 내면에 존재하는 인식능력에 달려있다고 보았다. 데카르트를 중심으로 하는 합리주의는 상상력에 대해서 가치가 낮은 무익한 것이며 진실에 대한 이성적 역할과 진리에 반하는 이원론이자 선형적인 세계관에 대한 견해가 그대로 드러

54) 플라톤, 이병길 옮김, 『국가론(前)』, 서울: 박영사, 2001, p. 41.

55) 르네 데카르트, 소두영 옮김, 『방법서설, 성찰, 철학의 원리, 정념론』, 서울: 동서문화사, 2007, p. 146.

나게 한다.

부정적 의미로 받아들여진 상상력은 임마누엘 칸트(Immanuel Kant, 1724~1804)가 예술에 긍정적 역할을 한다고 보면서 새롭게 해석되었다. 특히 인간의 감성이 수용되는 다양한 직관인 인간의 오성, 즉 정신 활동과의 연계를 열어 놓았다. 상상력은 오류의 영역이 아닌 인식을 위한 중요한 대상으로 삼았다. 칸트는 한순간에서 다른 순간으로 진행되는 짧은 시간에 대하여 모든 현상은 부분에서 부분으로 진행되는 순차적 종합을 통해 인식할 수 있다고 보았다. 순차적 종합이라는 현상은 집합체로 연결되며 연장이 가능한 표상적 크기를 의미한다.⁵⁶⁾ 이러한 형태들의 산출에서 생산에 관여하는 인간의 상상력은 순차적 종합 작용에 영향을 주는 것으로 해석되었다.

예술가에게 부여된 미학적 의미는 보편적 표현의 틀을 이탈해 작가만의 고유한 지각과 상상력이 들어갔을 때 유의미한 가치가 생성된다고 본다. 프리드리히 폰 실러(Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759~1805)의 미학에서 상상력은 중요한 요소로 작용하는데, 이때 필요한 개념은 가상(Schein)이다. 프리드리히는 『인간의 미적 교육에 관한 편지(Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen)』(1795)에서 “현실에 대한 무관심과 가상에 대한 관심은 인성의 진짜 확장이며 문화(교육)를 향한 결정적인 발걸음이 되는 것이다.”⁵⁷⁾라고 언급한다. 프리드리히의 상상력에 근거를 둔 가상은 인간이 지닌 자기 인식에 대한 발견의 외경을 넓혀주었다. 그리고 인간의 감각이나 상상력은 모호함이라는 일종의 가능성과 호기심을 지니며 진리의 절대성에 반하는 행위의 한 부분으로서 의미를 지닌다.

연구자의 무의식은 의식과의 단절이 아니다. 서로 교류가 이뤄졌을 때 새로운 상상력을 생성시킨다. 새뮤얼 테일러 콜리지(Samuel Taylor Coleridge, 177

56) 임마누엘 칸트, 백종현 옮김, 『순수이성 비판1』, 파주: 아카넷, 2006, p. 398.

57) 프리드리히 실러, 안인희 옮김, 『미학 편지 :인간의 미적 교육에 관한 실러의 미학 이론』, 서울: 휴먼아트, 2012, p. 149.

2~1834)의 상상력은 연구자의 이러한 무의식과 연결된 상상력을 충분히 보충해 준다. 콜리지는 상상력을 시인에 빗대서 설명하는데 위대한 시인이 되기 위해서는 철학적 사유가 필요하다고 보았다. 새뮤얼에 따르면 상상력은 일차적인 영역과 이차적 영역으로 나뉜다. 일차적 상상력은 감각과 지각, 지각과 상상의 증개물이다. 그리고 일차적 상상력은 대상을 지각하게 하고, 개념을 형성하게 한다. 이 과정에서 사유가 개입하며 이차적 상상력은 일차적 상상력의 반향을 의미한다.⁵⁸⁾ 새뮤얼은 전자가 의식적이라면 후자는 무의식의 영역이며 시적 상상력이라 말한다. 이때 시적 상상력의 영역은 이차적 상상력을 통해 표면에 숨어있는 실재를 발현하게 된다. 새뮤얼에게 상상력은 무의식이 암시하는 것 이상을 창조하는 것이다.

장 폴 사르트르(Jean Paul Sartr, 1905~1980)는 인간의 생물학적 한계를 일컫는 인간의 죽음을 인식의 문제로 삼으며 상상력의 영역에 대해 언급한다. 사르트르는 상상력에 대해서 하나의 가공의 기능(Fonction Fabulatrice)이라고 명명한다. 일반적으로 가공이란 지성을 와해시키는 능력에 대한 자연이 일으키는 반응이지만 지성이 가지는 부정적인 기능은 노쇠와 죽음에 대한 인식에서 생겨났다.⁵⁹⁾ 특히 죽음은 인간이 지닌 두려움과 연결되는데 이 두려움에 대한 회피와 대항의 장치로 상상력은 작동된다고 보았다.

연구자는 마음 깊은 곳에서 표출되는 직관이나 감각에 의존해 상상력을 발생시킨다. 실재하지 않는 환상의 세계에서 새로운 이미지를 찾는 과정이 여기에 해당한다. 이렇게 탄생한 형상들은 현실에서 연구자가 직접 경험한 배경을 토대로 하지만 현실에서는 잘 드러나지 않는 신비로움을 지닌 인체 상으로 나타난다. 인간의 사고 유형 중에서 개인은 목표지향적 사고를 익숙하게 받아들인다. 이러한 사고는 언어를 사용하고 언어에 대한 개념을 근거로 활용하면서 외적 대상을 향해 이루어지는 의식(意識)에 의한 사고이다. 그래서 목표지향적

58) 박성봉, 『감성시대의 미학』, 서울: 도서출판 일빛, 2011, p. 470.

59) 질베르 뒤랑, 진형준 옮김, 『상징적 상상력』, 서울: 문학과 지성사, 1983, p. 129.

사고는 논리적 사유에 의해 이루어지며 현실을 정확하게 포착하여 현실적 삶에 잘 적응하려는데 목적이 있다.

이에 대해 융은 중요한 사고의 영역으로 주장하는 상상적 사고에 주목하는데 “이때 언어의 형태를 지닌 사고는 중단된다. 상(像)은 상을 촉구하고, 감정은 감정을 촉구하여 모든 것을 현실 그대로가 아니라 아마도 소망하는 대로 만들어내고 내세우는 과감한 성향이 점점 더 뚜렷해진다.”⁶⁰⁾고 말한다. 더불어 융은 목표지향적인 사고를 지닌다는 것이 상상적 사유의 세계보다 우월하지 않다고 보고, 인간이 추구하는 상상력의 가치를 더 중요하게 여겼다.

상상적 사고는 우리가 꿈이나 환상, 상상 속에서 찾아볼 수 있는 사고, 고대의 신화적 사고, 유아나 원시인의 사고 등이 이에 속한다. 사람들에게 목표지향적 사고가 형성되기 이전에 자주 나타나며 의식적 사고가 불가능할 때 사고의 자극원이 퇴행하게 되는데, 이는 전의식이나 무의식에서 이루어지는 사고이다. 연구자의 경험에서 보면 상상적 사고에서 사고의 진행은 논리에 의해서 형성되지 않으며 주로 이미지에서 출발한다. 그래서 현대인들이 소유한 의식세계가 원시의 사람들이 추구했던 상상의 세계와 비교해 보았을 때 더 지성적이라 단정할 수 없다.

오히려 현대인들은 고대인들이 받아들였던 신화 속 상상력을 소실하고 그 시대의 상상력과 단절되어 있다. 이런 상상적 사유를 위한 방법은 언어가 우선하지 않으며 상(像)이 이를 이끌어 간다. 이들은 다양한 기억의 상들에 관한 것으로 과거와 관계하는 대상으로 이뤄진다. 융은 이런 사유의 형태를 프로이트와 마찬가지로 “몽상적 사고” 혹은 “꿈꾸다”라고 보았다. 여기에서 몽상적 사고는 무의식의 동기에 의해 자발적으로 일어나는 정신의 활동을 말한다. 이때 경험의 주체는 외부에 자리한 대상에 근거하지 않고 창작자가 중심이 된다.⁶¹⁾

60) 칼 구스타브 융, 융저작번역위원회 옮김, 앞의 책, pp. 39-41.

61) 이유경, 앞의 책, p. 85.

연구자의 상상력은 유년기의 기억과 밀접하게 연관되는데 아동 정신분석학자인 도널드 위니컷(Donald Winnicott, 1896~1971)은 유년기에 대한 설명에서 확인된다. 위니컷에 의하면 아이는 비현실의 공간과 지속적인 관계 속에서 살고 있다는 것이다. 중간대상과 중간현상(Transitional Object, Transitional Phenomenon)이라는 개념을 통해 인격발달 과정을 논의하였다. 아이들은 보통 잠자리에서 담요나 깔이불, 곰인형 등에서 애착의 대상을 찾게 되는데 이러한 대상을 ‘중간대상’이라고 말한다. 초기 유아기에 자신의 손가락을 빨며 느끼던 구강 성애적 만족과 참된 대상관계 사이의 중간경험을 얻게 해준다는 의미이다. 이때 아이는 어느 하나를 고집하고 놓지 않게 되는데 이것이 중간대상이다. 나아가 아기의 본래 창조적 활동과 내면화된 것을 투사하여 일어나는 활동의 중간 영역을 ‘중간현상’으로 설명하였다.⁶²⁾

이처럼 위니컷은 자신의 부분으로 볼 수 없고 외부의 영역도 아닌 대상을 규정하며, 자신의 엄마와 환상의 관계를 유지하는 조건으로 보았다. 따라서 중간대상은 유아에게 있어서 정신 내부의 현실과 외부현실의 중간에 존재하는 비 경계를 의미한다. 지각의 대상인 타자를 대상으로 하지 않는다면 인간의 사유는 연상을 자유롭게 이룰 수 있다는 의미이다.

현대사회에서 상상력은 풍요로운 인식의 세계로 안내하는 역할을 한다는 평가 속에서 작가의 창의적인 정신세계의 근간이 되고 있다. 이미지와 상상력의 사회학으로 잘 알려진 쥘베르 뒤랑(Gilbert Durand, 1921~2012)은 상상력을 이미지, 허구, 전설, 신화, 상징 등으로 이루어진 상상계로 보고, 개인과 사회가 상호 작용한 세계이자 각각의 문화의 삶과 세계에 부여한 관념을 이해할 수 있는 통로로 보았다.⁶³⁾ 연구자의 상상력도 꿈과 몽상을 통해 사회 안에서 발현되길 원한다. 특히 몽상은 분명한 자기의 의지가 아닌, 자연스러운 상상력의 활성화로 이뤄지는 정신 활동이기 때문에 작품 표현에 자주 활용된다.⁶⁴⁾

62) 최영민, 『대상관계이론을 중심으로 쉽게 쓴 정신분석이론』, 서울: 학지사, 2010, p. 493.

63) 명법 스님, 앞의 책, pp. 79-82.

연구자의 몽상은 완전한 의식의 상태도, 무의식의 세계에 깊이 빠져든 것도 아닌, 모호한 공간에 있다. 그래서 몽상은 일정 부분 의식에 영향을 줄 수 있는 정신 활동으로 연구자가 무의식의 세계에서 경험한 결핍을 극복해 의식의 세계에 긍정적인 역할을 미친다는 점에서 중요한 가교역할을 한다. 무의식의 세계와 차이를 지닌 영역이기도 하지만 무의식 세계의 일부와 현실의 삶 어느 부분이 뒤섞일 수 있어서 상상력을 가중하는 역할을 맡는다.

연구자와 가스통 루이 피에르 바슐라르(Gaston Louis Pierre Bachelard, 1884~1962)의 상상적 세계는 상당 부분 유사한 상관관계를 형성시킨다. 바슐라르는 예술과 무의식에서 비롯된 상상적 사고의 관계를 중심으로 예술론을 전개하였다. 그에 의하면 몽상은 잠에 의한 것이 아니라 영혼이 깨어나 움직이는 상태이자 상상력의 근원이며 상상력의 세계가 인간의 창조적 원동력을 제공한다고 보았다.⁶⁵⁾ 상상력이 표출하는 이미지는 인간의 내면에서 분출되는 역동성을 지니고 있다. 이때 이미지와 상상력의 관계는 ‘하나의 이미지에 하나의 상상력’이라는 일차적 관계가 아니다. 이미지는 지속적인 생성과 변화를 거듭하면서 복합적이고 다층적인 구조를 지니게 된다. 그래서 상상력은 이미지를 총괄하는 원동력이자 주체로 의미화된다.⁶⁶⁾

예술가의 상상력은 ‘상상하는 주체의 의식’이 작용하여 무의식과 의식을 연결하는 과정에서 예술적 창조가 실현된다. 이에 대해 바슐라르는 “사람들은 언제나 상상력이 이미지를 그대로 떠오르게 하는 former(형성하는) 기능이라고 생각하고 싶어 한다. 하지만 이는 지각에 제공된 이미지를 변형케 하는 변형(déformer)의 기능인 것이다. 그것은 최초의 이미지로부터 우리를 해방하고 이미지를 변화시키는 것이다.”⁶⁷⁾라며 상상력의 실현은 무의식의 세계와 연결을 가능하게 만드는 것이라고 말한다. 바슐라르는 용이 논하는 무의식은 억압

64) 홍명희, 『상상력과 가스통 바슐라르』, 파주: 살림, 2005, p. 43.

65) 가스통 바슐라르, 광광수 옮김, 『공간의 시학』, 서울: 동문사, 2003, p. 115.

66) 홍명희, 앞의 책, pp. 73-74.

67) 가스통 바슐라르, 정영란 옮김, 『공기와 꿈』, 서울: 이학사, 2020, p. 119.

된 것이 아닌 망각된 추억으로 이루어진 제1의 본성으로 보고 상상력과 무의식의 관계에 주목하였다.⁶⁸⁾ 바슐라르는 상상력의 수용을 통해서 창작세계를 이끌어가는 예술가의 삶에 있어 본질을 다루기 위한 중요한 요건이 된다고 보았는데 융이 언급한 ‘원형(Archetype)’은 우리 인류의 유산과 연구자에게 중요한 요소로 작용하며 바슐라르의 상상력이 서로 연결된다.

연구자에게 상상력은 외부의 지각 대상을 이미지로 남기고 상상을 통해 형상으로 표현된다. 이때 무의식의 세계, 특히 모성원형이 작용하여 변화를 주도한다. 연구자에게 유년기의 꿈은 모성과 연결고리로서 중요한 근거를 제공한다. 바슐라르는 모성과 연결된 남성은 자주 모성상의 존재에 매혹되기도 하고 반대로 너무 압도적이라 저항한다고 보았다. 이러한 작용으로 아이는 자신의 육체적 현존에서 멀어지게 된다. 아이는 환상을 지속하는 경향이 있어서 자신의 미래도 환상 속에 머물러 있길 원하게 되는 것이다. 그래서 비현실적인 상상력을 지니게 된다고 보았다.⁶⁹⁾ 이러한 원형의 영향은 연구자에게 상상력을 뛰어넘어 이미지와 결합하여 형언할 수 없는 심미적 체험을 열어준다.

상상력은 인간의 삶에 객관적인 현실이 아닌 주관적이고 자유로운 사고에 기억을 더한 넓고 유연한 접근을 허용한다. 나아가 현실의 세계와 꿈의 세계를 연결하여 우리가 막연하게 짐작한 무의식의 세계를 밝히는 계기를 마련한다. 나아가 예술가는 미래에서 현재를 상상하고 현재는 과거의 기억으로 회귀하여 긴 시간 동안 남아있는 결핍의 기억을 재구성해 새로운 자기의 세계를 알게 한다. 연구자에게 현상학적 의식의 중간 지점을 통과한 상상력은 무의식과 교류하여 기억의 변화가 가능한 비결정적 성향이자 창조의 원천이다.

68) 가스통 바슐라르, 김웅권 옮김, 『몽상의 시학』, 서울: 동문선, 2007, p. 78.

69) 지빌레 비르크호이저-왜리, 이유경 옮김, 앞의 책, pp. 290-291.

4. 기억을 담는 용기로서의 신체

현대사회는 삶의 방식에 있어서 개별성보다는 일반화된 인간의 성향을 선호하는 현상이 있다. 특히 복잡한 사회 구조는 개인과 타자와의 관계에서 자신만의 성향을 표출할 수 있는 대상과 교감의 기회는 줄어들어 소외를 낳고 불안을 일으킨다. 불안을 동반한 소외는 인간이 가지는 생명의 유한성에서 출발하는 일차적인 소외와 타인과의 관계에서 지속하기 힘든 환경에서 발생하는 소외로 확장된다.

연구자는 이러한 사회 구조에 놓인 인간이 지닌 심상에 대한 구체적 표현과 사유의 주체로서 신체를 활용한다. 현대사회가 지닌 획일화된 인간상에 대한 회의적 시각과 인간의 본질을 확인하는 구체적인 방법으로서 인체표현은 외형의 모사를 뛰어넘는 것을 지향한다. 더불어 기억에 대한 감각적 체험을 생생히 전달시켜 주는 표현수단이 되기에 충분한 조건이라는 전제에서 시작된다.

인간의 신체, 몸의 사전적 의미는 인간의 ‘형상(Imag)’ 내지는 ‘모양(Similitud)’을 구성하는 ‘전체(Totum)’를 뜻한다. 인간의 눈, 귀, 코, 혀, 손, 발, 피부는 모두 몸을 구성하는 ‘몸의 부분들(articuli corporis)’이라 할 수 있다.⁷⁰⁾ 이러한 생물학적 구성에 기초한 인체는 자신이 경험한 삶의 기록을 반영하고 개인이 가지는 골격의 크기와 근육의 정도, 그리고 피부 표면에 그대로 담아낸다. 특히 타자와의 관계에서 자신의 인상을 결정짓는 얼굴에는 우리가 그 사람에게 대한 외부적인 환경과 내부적인 기록을 인식하고 저장하는 시각적 기능이 담겨 있다.

연구자가 수용하는 신체에 대한 견해처럼 인간의 정신 속에 귀속된 몸이 분리되어 서로의 존재 가치가 가능해진 시기를 르네 데카르트 이후로 본다. 데카르트는 코키토(Cogito)⁷¹⁾를 통해 몸을 벗어나 사유하는 자아를 철학의 근본으

70) 이동영, 『몸짓의 철학』, 고양시: 천일문화사, 2022, p. 21.

71) 방법적 회의에 의해 데카르트(1596 -1650년)는 절대적으로 의심하는 것이 불가능한 사실로서

로 판단하였다. 이원론의 세계, 즉 전통적인 몸에는 자아에 대한 가치와 의미는 존재하지 않는다. 데카르트는 정신이 외부를 지각한다고 보지 않았는데 인간의 신체와 감각이 연관된다고 보았다. 인간의 고통을 수반하는 감각은 정신으로부터 오는 것이 아니라 어떤 물체, 즉 신체나 사물에서 오는 것이다. 또 그 특정 감각들이 정신에 도달할 수 있게 되는 것은 오직 정신의 사유를 의미한다.⁷²⁾ 우리의 정신에는 어떤 특정한 물체, 즉 신체가 정신에 귀속된 것이며 움직임이 있는 물체라는 한정된 대상으로 보았다.

이러한 이원론의 관점에 대해 네덜란드의 철학자이자 신학자인 헤르만 바빙크(Herman Barvink, 1854~1921)는 인간이 지닌 영혼만이 ‘신의 형상(Imago Dei)’이라고 주장하는 ‘영육이원론’과 이를 받아들여 계승한 데카르트의 ‘심신이원론’에 대항하여 인간의 육체와 이성 그리고 인간의 총체에 의미가 있다고 보고 신체의 가치를 언급했다.⁷³⁾ 몸의 의미를 체계적으로 분석한 샤탈 자케(Chantal Jaquet, 1956-)도 “데카르트가 동일한 존재의 유에 속하지 않고 공통분모가 없는 항들을 관계시켰고, 영혼이 몸에 대해 지배력을 사용한다는 것을 인정했다.”⁷⁴⁾고 비판한다. 데카르트가 인식하는 정신과 신체의 관계에서 보면 사유체계와 가장 밀접하게 현존하는 물질로서 신체는 정신의 하부 구조에 속한 것이다. 하지만 현대사회가 몸에 부여하는 사유에 대한 새로운 지각의 대상으로서 그 가능성을 열어둔다는 점에서 의미가 있다.

바뤼흐 스피노자(Baruch Spinoza, 1632~1677)는 데카르트의 이원론인 정신과 물질을 극복하기 위한 조건으로 인간의 정신과 신체를 동등한 관계에 위치

‘*Cogito, ergo Sum*’, 즉 ‘나는 생각한다, 고로 존재한다’라는 명제를 도출했다. 이 말 자체, 혹은 생각하는 나를 생각해서 ‘코기토(Cogito)’라고 한다. 발리스 듀스, 남도현 옮김, 『그림으로 이해하는 현대사상』, 서울: 도서출판 개마고원, 2002, p. 77.

72) 르네 데카르트, 소두영 옮김, 『방법서설/성찰/철학의 원리/세계론 정념론/정신지도를 위한 규칙』, 서울: 동서문화사, 2016, p. 220.

73) 이동영, 앞의 책, p. 23.

74) 샤탈 자케, 정지은·김종갑 옮김, 『몸: 하나이고 여럿인 세계에 관하여』, 서울: 그린비, 2021, p. 223.

시킨다. 스피노자에 의하면 인간의 정신은 송과선(松科腺, Pineal Gland)이라는 뇌의 어떤 부분과 연결되어 있는데 이때 정신은 이 선(線)에 의해 신체에서 발생하는 모든 운동과 외부 대상에 대한 감각이 이뤄지는 것이다.⁷⁵⁾ 그리고 인간의 정신과 신체 운동 사이에 존재하는 이원론의 관점으로 분석할 근거를 확신할 수 없으며 정신과 신체의 능력을 차등 비교할 수 없다.⁷⁶⁾ 이때 정신은 신체로서 기능이 불가능한 상태에 놓이게 되면 정신적 표상은 생성되지 않으며, 심지어는 과거의 것을 상기할 수도 없게 된다. 즉 신체의 지속은 현실적 존재를 이해하게 되고 자기를 외부로 표출하는 주체가 된다.

연구자에게 인간의 신체는 예술표현에서 적극적인 수용의 대상으로 활용되며 기억의 의미를 구체화하는 매개체가 된다. 예술가의 위치에서 본인의 경험은 남겨진 불안 기억을 재해석하고 창발적인 구성으로 새로운 인식의 전환을 원한다. 그리고 현실의 공간으로 끌어오는 시도의 연속이라고 생각한다. 나아가 기억을 현실화한다는 것은 회복이라는 관점에서 생성시킨 물질화된 형상을 현재의 의미를 지닌 새로운 기억이 되게 한다.

기억은 한정된 공간에만 머물지 않는다. 나의 몸과 외부 어디에든 관여하며 변화를 주도한다. 연구자처럼 마르셀 프루스트(Marcel Proust, 1871~1922)는 기억과 신체의 관계에 대한 조건으로 인간의 몸에도 자신의 기억이 담겨 있다고 보았다. 프루스트는 기억을 자발적 기억과 비자발적 기억으로 나눈다. 우선 자발적 기억은 의식의 과정에서 과거를 생각해 내는 것이다. 현재의 시점에서 과거의 사건을 떠올리고 지금의 위치에서 과거의 경험을 기억하는 것이다. 자발적인 기억에는 본질적인 문제인 자기 주체가 빠져있다. 이러한 이유로 현재의 자아에 의해 기억은 의미 있게 구성되기 어렵다. 프루스트가 집중하는 중요한 기억은 육체의 감각으로 발현되는 비자발적 기억이다. 이 기억은 현실적이지 않은 실재를 의미하는데 과거에 있던 대상은 과거의 것이 아니게 된

75) 바뤼흐 스피노자, 강영계 옮김, 『에티카』, 서울: 도서출판 서광사, 1977, p. 330.

76) 바뤼흐 스피노자, 강영계 옮김, 앞의 책, p. 333.

다.77) 비자발적 기억은 스스로 주체를 상징하고 새로운 가능성을 제시한다.

예술표현의 주체인 연구자에게 중요한 것은 비자발적 기억의 도움을 받는 창의적 발현이다. 이것은 내적이고 본질적인 면에서 처음 접하는 새로운 기억이기 때문에 예술의 원천으로서 기능한다. 그래서 비자발적 기억은 과거 경험을 재구성하고 이를 현재에서 다양한 시각으로 해석할 수 있다. 다시 말해 예술가가 직접 경험한 과거의 이미지를 단순히 나열하기 위한 것이 아니고 외부적인 요인들과 자신이 면밀하게 연결되는 관계에 대한 새로움이다. 이때 기억은 주관적인 몸의 직관을 통해 생경함을 느끼게 한다. 그리고 기억을 재생하는 것은 신체이며 예술가의 형상 표현을 통해 구현된다.

인간은 생물학적 몸의 유한함을 넘어서기 위한 욕망을 지닌 존재이다. 하지만 이러한 욕망은 현실적으로 실현될 수 없고 이 모든 책임을 인간의 몸에 전가하는 역사적 전개를 낳았다. 토머스 매케빌리(Thomas McEvelley, 1939~2013)는 “페이디아스(Pheidias)에서 미켈란젤로(Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, 1475-1564)나 로댕(François Auguste René Rodin, 1840~1917)에 이르는 전통적인 서구의 인체 조각은 육체 안에 담긴 혹은 영혼이 담긴 육체를 표현하려 애썼다.”78)라고 말한다. 종교적 견해를 지닌 사회의 세계관에 비춰보면, 인간의 몸은 영혼이 안전하게 머물 수 있는 공간일 뿐이다.

연구자는 예술가가 추구하는 상상의 영역을 고려했을 때 우리가 세상을 인식하는 방법으로서 “정신적인 세계와 물질적인 실체가 과연 이분하여 존재할 수 있는가?”라고 질문하려고 한다. 이에 대해 이원론적 세계관은 자기 앞에 놓인 거울에 반사된 자기만이 존재한다는 견해를 지니고 있어서 수용의 한계를 지닌다. 인간의 존재를 정신과 물질로 이분한다는 것은 현대미술이 추구하는 대상에 대한 다각적 견해와 충돌을 낳게 한다. 현대사회가 지니는 세부적으로 분화된 사회적 현상에 따른 이해와 예술표현을 위한 복합적인 시각을 충

77) 질 들레즈, 서동욱·이충민 옮김, 『프루스트와 기호들』, 서울: 민음사, 2003, pp. 93-101.

78) 진 로버트슨, 문혜진 옮김, 앞의 책, pp. 119-120.

족시킬 수 없다고 생각한다. 연구자에게 표현의 동기를 제공하는 기억은 행위와 경험의 결과로 남겨진 부산물 같은 것이며 새로운 삶을 형성하는 중요한 지표가 된다고 본다. 특히 생물학적 몸은 기억이 머물 수 있게 하고 시간의 흐름을 거쳐 기억의 변화를 체험하도록 존재하는 물질의 공간이다.

모리스 메를로-퐁티(Maurice Merleau-Ponty, 1908~1961)는 “몸은 세계 앞에 우뚝 서 있으며, 세계는 몸 앞에 서 있다. 그리고 세계와 몸 사이에는 포용의 관계가 있다. 그리고 이 수직적인 두 존재 사이에는 경계선이 아니라 접촉면이 존재한다.”⁷⁹⁾라며 인간의 몸이 사회 속에서 자신의 존재를 표출하는 중요한 대상으로 보았다. 이때 보이는 것의 중심에 있는 나의 몸은 일반적인 시각 대상의 일부를 지칭하는 것이 아니다. 나의 몸은 외부의 세계이자 사회의 한 가운데에 놓인 포괄적인 시각대상을 의미한다.

메를로-퐁티에게 인간의 존재는 연구자의 경험처럼 사유가 아닌 체화(Embodiment)에서 의미를 지닌다. 모든 사유는 체화되고 사유는 의식에서 비롯되고 의식 그 자체는 주체의 신체 지각들로 발전한다. 단지 정신만이 경험을 지각하고 세계를 재현하는 것이 아니다. 체화는 우리가 세계를 경험하는 방식에서 신체의 역할을 의미한다.⁸⁰⁾ 신체는 세계를 사유하는 하나의 외적 대상이며 대상을 인지하는 의식이라는 결과에서 벗어나 있다.

메를로-퐁티는 환각지(Lantonie)와 질병부인증(Unsognosie)의 사례를 들어 인간의 신체에 대한 전통적인 입장에 비판적 견해를 드러낸다.⁸¹⁾ 신경계의 일정 부위에 손상이 발생했다더라도 움직이는 환각지와 질병부인증을 통해 지각이나 행동에 미치는 선형적인 인과성에 영향이 적다는 것을 설명한다.⁸²⁾ 이는 전통적

79) 모리스 메를로-퐁티, 남인수·최의영 옮김, 앞의 책, p. 390.

80) 제이 에멀링, 김희영 옮김, 『20세기 현대예술이론』, 파주: 미진사, 2015, p. 332.

81) ‘환각지’ 현상은 두뇌가 손상되는 직잡적 원인과 사고로 인한 신체의 일부를 잃었는데도 소실된 신체를 느끼는 현상을 말한다. 질병부인증은 자신의 신체가 비정상적인 상태임에도 이를 인식하지 못한 상태를 말한다. 이에 대해 자세한 내용은 다음을 참고하기 바란다. 모리스 메를로-퐁티, 류의근 옮김, 『지각의 현상학』, 서울: 문학과지성사, 2002.

82) 심귀연, 『몸과 삶의 철학자 메를로-퐁티』, 서울: 필로소픽, 2019, p. 167.

인 사유 방식은 인간의 실체, 전체는 물론이고 신체를 이해하는 방식과 정면으로 대치한다. 더불어 메를로-퐁티는 신체의 의미를 확보하기 위한 장치로서 상호세계(L'inter-monde)에 대해 언급하는데 이는 주체와 객체가 애매하게 교차하는 중간지대로 하나의 존재 안에 얽힌 이중적 관계를 말한다. 연구자는 객관으로 불리는 영역과 주관으로 이해하는 그 틈 사이에 이원론의 세계를 벗어나게 하는 해답이 깃들어 있다고 본다.

그래서 인간의 신체는 사물이 아닌 의미를 획득하는 자체로 봐야 한다. 지속적이고 변화를 발생시키는 행위자이며 외부와의 관계를 유지하는 주체여야 된다. 따라서 주체로서의 신체는 세상에 존재하고 외부로 향하는 자아의 형태라고 볼 수 있다. 자아와 몸의 관계에서 몸의 가치는 고유한 자기의 의미를 시간 안에서 발생하는 변화를 수용한다. 이는 지속으로 자기 존재의 의미에 질문하는 지각적 실체를 확인하는 것이다.⁸³⁾ 메를로-퐁티의 이러한 견해를 토대로 본 연구자의 작품에 대한 분석과 접근은, 결국 나를 찾는 일에서부터 시작하여 몸을 이해하고 인간을 이해하는 통합적 과정을 이해하는 것이다. 철학과 미학에서 자기를 아는 것(Self-Knowledge)이 중요한 영역이었다면 신체에 대한 분석 또한 결코 무시할 수 없는 영역이다. 몸에 의미를 부여한다는 것은 단순히 몸의 외적 형태에 대해 말하는 것이 아니다. 중요한 지점은 몸에 대한 생생한 경험에서 도출된 우리 몸의 현재와 감정에 대한 인식의 증진이다. 그래서 미학적 관점에서 인간의 몸은 스쳐 지나가는 순간을 정조(情調)하고 인간의 지속적인 태도에 깊은 통찰력을 제공한다.⁸⁴⁾

인식의 주체로서 권위를 부여받은 인간의 신체는 생각보다 예민하고 복잡한 감각을 유지하는 기관이다. 그래서 과거의 이미지를 근거로 현재의 감각을 재구성하고 주체적 존재로 발현하는 조건을 갖추기에 충분하다. 우리가 경험하는 현재는 과거의 신체적 경험을 토대로 출발하여 모든 현상을 새로운 경험으

83) 심귀연, 위의 책, p. 167.

84) 리처드 슈스터만, 허정선·김진엽 옮김, 『삶의 미학』, 서울: 미학사, 1996, p. 199.

로 이끌어 간다. 이러한 몸의 감각을 통해 현재화되는 기억이 과거에 대해 불안
안을 유지하거나 결핍으로 남았을 때 보다 더 극대화된 반응을 보인다. 이때
인간의 신체는 외부의 자극을 파악하며, 동시에 몸 안에서 인식되는 아주 특
별한 이미지가 생성된다. 밖에서 들어온 자극은 신체 안에서 감각적 요소나
감정을 지닌 정념(Affectif)의 상태가 되다.⁸⁵⁾ 이처럼 신체는 과거를 바라보는
현재의 감각에 주의를 기울여 기억 안에서 정신적 등가물을 표상하며 이미지
간의 기계적 작용에서는 생길 수 없는 새로움을 담는다.

인간은 일종의 생물적 존재로서 외부공간과 유기적인 관계를 유지하려는 몸
이 존재한다. 우리의 사유는 자신의 신체가 지향하는 지점과 연결되며, 외부환
경과 상호작용들 안에서 일정하게 패턴화된 관계를 형성한다. 이 관계 안에서
의미를 생산하고 이해를 확장한다.⁸⁶⁾ 그래서 신체화를 이룬다는 말은 내가 누
구이며 나의 본질은 무엇인가를 질문하고 예술가의 창조적 실현에 필수적 방
향이 된다. 더 나아가 인간의 몸은 생물학적 기관으로의 존재와 문화를 표출
하는 대상이라는 복합적 의미를 지닌다. 기본적으로 몸의 많은 특징은 육체로
설명된다. 하지만 몸은 또 다른 측면을 지니고 있다. 바로 사회적 존재를 담은
역할로 인류가 만들어낸 문화를 향유하는 대상이다. 단선적 시각에서 보면 인
간의 몸은 원천이 없고 문화 생산, 인간 활동도 존재하지 않는다. 인간이 창출
한 문화 생산은 시간과 공간을 거치며 수없이 많은 변화를 이뤘으나 통제된
조건에서 인간의 몸은 인간 존재를 규정하는 불변 요소들(Constants)의 하나
로 여겨졌다.⁸⁷⁾ 하지만 우리는 이러한 사회적 조건에서 벗어난 몸을 바라봐야
한다. 그래야 세분화된 현대사회의 한 축을 주체로서 견인할 수 있다.

그렇다면 “인간의 몸은 사회 안에서 매체(Medium)인가?” 사회적 존재로서

85) 황수영, 『물질과 기억, 시간의 지층을 탐험하는 이미지와 기억의 미학』, 파주: 그린비, 2006, p. 61.

86) 마크 존스, 이기우 옮김, 『마음 속의 몸』, 서울: 한국 문화사, 1992, p. 63.

87) W.J.T. 미첼·마크 B.N. 헨슨, 정연심 외 옮김, 『미디어 비평용어21: 미학과 테크놀로지 사회에 대하여』, 서울: 미진사, 2015, p. 45.

문명화된 몸은 이성적이고 합리적으로 사유하고 이를 행동으로 옮긴다. 감정을 통제할 수 있으며 자신과 다른 몸들의 행위를 분석하는 능력이 있다. 집단 내에서 상황에 맞는 적절한 행동을 취하고 정교하게 분화된 규칙들을 내면화할 수 있는 능력을 갖추고 있다.⁸⁸⁾ 그래서 인간의 몸은 동적인 대상으로서 문화를 형성하고 생산하는 능력에서 보면 사회적 매체이다.

인간의 몸이 사회적으로 중요한 가치를 지니게 되면서 현대미술에서 신체는 문화의 소비를 상징하고 개인의 존재 가치를 입증해주는 매개체로 인식된다. 그래서 자기 인식의 주체로서 신체는 표현의 중요한 대상이다. 현대미술에서 예술가들은 주체를 부각하는 방법으로 개별화된 인간의 신체를 활용한다. 특히 심리적인 요인을 분석하기 위해 개인의 기억을 근거로 형상을 표출시킨다.

연구자는 신체가 경험한 감각이 꿈이라는 형태로 옮겨와 지속된 현상을 주목한다. 이 특별한 꿈은 연구자가 만들어 낸 새로운 인체 표현으로 구현되며 과편화된 기억 속 이미지를 수집하고 재구성이라는 복잡한 과정을 거친 결과물이다. 그래서 연구자에게 인간의 형상은 생물학적 영역에 머문 신체만이 아니고 정신의 영역을 수용하고 생성을 유도하는 에너지가 된다. 나아가 개인의 현실과 기억에 남겨진 무의식 사이를 연결하는 다리와 같은 것이다.⁸⁹⁾ 연구자가 경험한 실재의 감각과 형태의 재구성은 모두 신체라는 공통 요소에서 기인한다.

신체의 역할과 기억에 대한 견해는 앙리 베르그송(Henri Bergson, 1859~1941)의 주장에서 확인할 필요가 있다. 인간의 신체가 정신에 봉사하는 단순한 도구적 기능에 머무르지 않고 나름대로 목적과 체계적인 규칙을 가지고 활동한다는 것이다. 신체는 본래 생명이 탄생하는 순간부터 그것을 유지하고 활동한다는 기본을 갖춘 실체이며 지성은 신체의 반복적 활동과 행위의 과정에 토대를 두고 유지된다고 보았다. 하지만 행위의 주체인 신체가 반복에 의한 동일한 결과만을 도출한다고 보지 않았다.⁹⁰⁾ 베르그송은 물질을 이미지로 정

88) 크리스 설링, 임인숙 옮김, 『몸의 사회학』, 파주: 나남, 2011, p. 242.

89) 에크하르트 톨레, 류시화 옮김, 『삶으로 다시 떠오르기』, 서울: 연금술사, 2015, p. 84.

신을 기억으로 대처하였다. 우리가 체험한 경험, 무의식은 ‘순수기억’이며 신체 행동에 대한 기억은 ‘습관기억’이다. 순수기억을 재료로 상황과 필요에 따라 만든 표상을 ‘이미지 기억’이라 한다. 이때 습관기억과 순수기억은 표층자아와 심층자아로 대응시키며 신체는 현재에 정신은 과거 기억과 연루되어 있다. 이때 신체는 행동을 통해 물질(현실)과 관계를 맺고 그 행위를 지각이라고 한다.⁹¹⁾ 이처럼 베르그송은 신체의 반복적 활동을 통해 매 순간 미세한 차이들을 수용하게 된다고 보고 신체의 목적성을 강조하였다.

무의식과 의식의 통합을 위한 기억 속 이미지는 연구자가 추구하는 상상의 요소를 적극적으로 받아들이고 면밀하게 표현된 신체를 갖추고 있다. “서양에서 조각의 신비를 만들어낸 ‘피그말리온 전설’은 -키프리스의 전설적인 왕인 피그말리온이 자신의 상아로 조각한 여인상과 사랑에 빠져 결국 비너스가 조각상에 생명을 불어넣어 준다는 이야기-는 삼차원으로 조각된 신체의 외형에 드리워지는 마법적 속성과 인간 형상이 극도로 정확하게 재현된 것이다.”⁹²⁾라는 표현처럼 연구자의 기억에 생경하게 남은 대상을 극사실로 표현하고 있다. 이러한 인체표현은 포스트모더니즘(Post-modernism)의 하이퍼리얼리즘(Hyper-Realism)과 기법에서 유사함을 확인할 수 있다. ‘하이퍼’는 극단적 표현을 나타내며, 특히 북미에서는 예술가가 주도하는 치밀함을 갖춘 것으로 객관성을 유지하려는 성향을 드러낸다.⁹³⁾ 뉴욕의 미술 딜러인 루이스 K. 마이셀(Louis K. Meisel, 1942-)은 1960년대 중반부터 1970년대 중반까지 미국에서 유행한 사진과 같은 회화 사조를 포토리얼리즘(Photorealism)이라 명명하였다. 1970년 휘트니 미술관(Whitney Museum)의 카탈로그에서 《22명의 리얼리스트(Twenty-two Realists)》라는 전시에서 처음으로 등장한다. 조각 영역에서는 듀엔

90) 황영수, 『물질과 기억, 시간의 지층을 탐험하는 이미지와 기억의 미학』, 서울: 그린비, 2006, pp. 131-131.

91) 박준성, 「베르그송의 지각론과 자유의지」, 『신학과 철학』, 서강대학교 신학연구소, 제 12호, 2008, pp. 7-13.

92) 톰 플린, 김애현 옮김, 『조각에 나타난 몸』, 서울: 도서출판 예경, 2000, p. 7

93) 박용숙 편저, 『하이퍼리얼리즘』, 서울: 열화당, 1979, p. 39.

헨슨(Duane Hanson, 1925~1996)과 존 드 안드레아(John De Andrea, 1941~)가 대표적으로 논의된다. 이들의 작업 방식은 의상을 걸치거나 누드모델로부터 주형을 떼내어 수지로 마무리하여 사실적 묘사를 극대화하였다. 현재는 극사실주의 경향을 오히려 하이퍼리얼리즘으로 호칭한다.⁹⁴⁾ 이러한 기법적인 특징과 예술적 경향은 관객이 작품에 몰입할 수 있는 계기를 제공한다. 동시에 현실보다 더 현실 같은 이미지를 재구성하고 동시에 낯섦이라는 새로운 관점을 제시하였다.

연구자는 몰입이라는 조건에 흥미를 느끼고 하이퍼리얼리즘의 기법적인 수용을 취하고 있다. 하지만 대상에 대한 객관적인 지각이라는 조건에서 연구자의 작품과는 해석의 차이를 보인다. 연구자의 작품은 자신의 무의식에 접근하여 상상의 요소를 지닌 대상으로서 세부적이고 적극적인 지각을 추구한다. 더불어 현실 속 대상이 가지는 객관적인 전달의 기능이라는 조건에서 색(色)은 예술적 관점에서 보면 재현이라는 한계를 지닌다. 심리적 요인을 반영한 채색이 덧입혀진 상태가 되어야 연구자와 현대미술이 추구하는 치유로서의 신체적 조건이 된다. 극사실적으로 표현된 신체의 내부는 원형이 되며 무의식의 공간과 동일시된다. 다시 말해 무의식은 인간의 내부, 즉 밤의 시간대에 발생하는 무의식이 발생하는 ‘소재지’가 된다.⁹⁵⁾ 이처럼 사유를 품은 인간의 몸은 연구자와 타자 그리고 외부를 발견하는 매개체로 인식의 경계를 해체하고 예술의 영역에서 신체가 지니는 표현의 가능성을 확장시킨다.

연구자에게 과거의 기억은 신체와 결합한다. 이때 몸에 전이된 결핍으로 인한 고통은 무의식의 세계와 의식이 서로 뒤섞여 회복의 상태로 전환된다. 새로운 기억을 담아내는 희망의 용기이며 외부세계로 확장을 유도하는 주체이다. 그리고 타자에게는 주체를 품고 있는 신체라는 대상으로 남아 자아와 타자 사이

94) Robert Atkins, *Art Speak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords-1945 to the Present*, New York: Abbeville Press Publishers, 1997, p. 144.

참고.

95) 에리히 노이만, 박선화 옮김, 『위대한 어머니 여신』, 파주: 살림출판사, 1989, p. 62.

를 왕래한다. 새로운 신체적 담론과 다가올 미래시간에서 예술과 몸의 관계, 몸이 지식과 체험에 대한 근본적 매체 역할을 한다는 예술사적 의미가 있다.

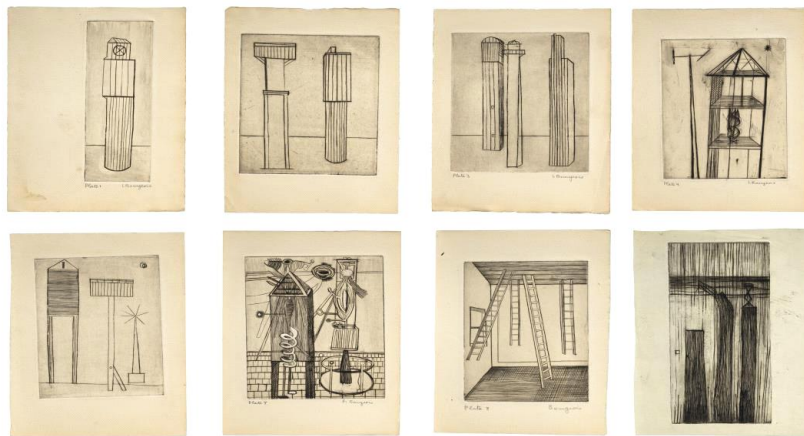
Ⅲ. 선행 작가 연구

이번 장에서는 현대미술에서 다양한 방법으로 자전적인 기억을 예술로 표현한 작가들을 살펴보고 한다. 기억은 지극히 사적인 것으로 작가의 감정과 성향에 따라 작품에서 다양한 표현의 형식을 가진다. 연구자는 ‘루이스 부르주아(Louise Bourgeois, 1911~2010)’, ‘치하루 시오타(Chiharu Shiota, 1972~)’, ‘빌 비올라(Bill Viola, 1951~2024)’, ‘키키 스미스(Kiki Smith, 1954~)’, ‘배진호(1961~2024)’의 작품 중에서 작가가 경험했던 기억에 대한 다양한 의미를 확인하고 기억에서 확장해 작가가 재구성한 시공간의 의미를 확인하려고 한다. 그리고 개별 작품들의 특징과 시대적 의미를 분석하고 작품 내 기억에 관한 심화 읽기를 시도할 것이다.

1. 결핍을 마주하는 자전적 이미지: 루이스 부르주아

부르주아는 유년기의 정서적 불안과 트라우마를 예술 작품으로 승화하였다. 부르주아는 1911년 프랑스(France) 파리(Paris)에서 태어나 오브송(Aubusson)에서 유년기를 보냈다. 부르주아의 집안은 오래된 타피스트리(Tapestry)를 수선하는 일을 했는데 이는 할머니부터 내려온 가업이었다. 당시 타피스트리는 여성에게 금지된 직업이었다. 하지만 손녀라는 특권으로 부르주아는 8살 때부터 일할 수 있었고 이때의 경험을 통해 예술 세계를 접하고 드로잉(Drawing)을 배우며 실습하였다. 부르주아의 어머니는 합리적이고 참을성이 많은 사람이었고 아버지는 감정적이고 비합리적인 면이 강했다. 특히 아버지의 불륜은 부르주아의 불안감을 가중하고 큰 상처로 남았다. 부르주아에게 있어 유년기의 기억은 이후 인격 형성 및 예술 세계의 근간이 되었다.⁹⁶⁾

부르주아는 1936년 소르본 대학교(Sorbonne Université)에서 기하학과 수학을 전공하였다. 하지만 부르주아는 수학에 흥미를 잃고 이후 미술을 전공하면서 자신의 의미를 확인하였다. 특히 프랑스 화가였던 페르낭 레제(Fernand Leger, 1881~1955)를 만나면서 조각에 관심이 갔다. 레제는 부르주아의 독특한 드로잉 안에 조형적 감각을 발견하였고 부르주아가 조각으로 시선을 돌리는 계기를 제공하였다.⁹⁷⁾



[참고도판 1] 루이스 부르주아, <그는 완전한 침묵 속으로 사라졌다(He Disappeared into Complete Silence)>, 1947, 드로잉, 25.4×35.6cm.

부르주아의 <그는 완전한 침묵 속으로 사라졌다(He Disappeared into Complete Silence)>(1947)[참고도판 1]에서 보이는 특징은 드로잉에 나타나는 비 회화적인 표현과 빛과 그림자를 활용하는 일반적인 구조와 공간구성이라 볼 수 없다. 작품에서 반복적으로 표현되는 구조물은 기계적인 표현으로 무의식의 경직된 심리를 반영한 것이다. 부르주아의 작품은 유년기의 불안을 지닌

96) 임현숙, 「루이스 부르주아(Louise Bourgeois)의 작품세계 연구: 《밀실(Cells) 연작을 중심으로》」, 홍익대학교 대학원 미술사학과 서양미술사전공 석사학위 논문, 2002, pp. 6-7.

97) 조경진, 「루이스 부르주아에 있어서 트라우마와 기표 해석」, 홍익대학교 대학원 예술학과 석사학위논문, 2006, pp. 13-17.

경험이 삶과 연결되어 무의식과 의식이 끊임없이 교류하고 있다.



[참고도판 2] 루이스 부르주아, <밀실 (선택)(Cell (Choisy))>, 1990-1993, Marble, metal, and glass, 306.1×170.2×241.3cm.

부르주아의 불안을 담고 있는 유년기의 기억은 집이라는 공간과 밀접하게 연결된다. <밀실 (선택)(Cell (Choisy))>(1947)[참고도판 2]에서 집은 개인의 역사, 자기를 인식하는 가장 익숙한 공간이다. 틀 안에 갇혀 있는 집이라는 이중구조 형식으로 설치하고 관객들이 자신의 역사가 담긴 재구성된 공간을 주목하게 만든다. 특히 차가운 금속 파이프와 철망을 투과해 들여다보게 하는데, 이때 철망은 통제와 수용이라는 중의적 의미를 지닌 것으로 관람자의 자의적인 시각이 개입하고 부르주아의 변형된 기억이 서로 뒤섞여 새로운 울림을 창출하는 작품이다. 부르주아의 이러한 공간에 대한 해석은 과거

에 대한 심리적인 요인이 함축된 현재의 시각으로, 무의식에 담긴 불안 경험을 회피하지 않고 적극적으로 표출하고 있다, 작가와 관객 모두가 불안을 대면하는 과정에서 자신이 지닌 기억을 상기하고 회복으로 이끈다.

연구자에게 있어서 집은 무의식이 시작된 최초의 공간으로 인식하고 다양한 창조적 소재로 많은 영향을 미쳤다. 부르주아에게도 공간은 집이라는 구조와 밀접하게 연결되는데 집은 삶의 의미를 확인하고 다양한 기억을 제공하는 공간으로 작품 전체를 이끌어 가는 매개체가 된다. 기억에 구체적으로 작용하는

부르주아의 공간은 무의식적 작용으로 남아 낯설지만 익숙한 경험을 유추하는 시각적인 공감을 이끈다.



[참고도판 3] 루이스 부르주아, <분홍 날과 파란 날(Pink Days and Blue Days)>, 1997, Steel, fabric, bone, wood, glass, rubber and mixed media, 297.2×221×271cm.

해 대중에게 개별적 기억을 소환하는 장치를 마련한다.

부르주아는 초현실주의자들과의 교류를 지속하면서 잠재된 무의식 세계를 인지하게 된다. 부르주아는 인터뷰에서 “예술가는 자신의 무의식과 접촉할 수 있는 특권을 가지고 있으며 이것은 정말 선물 같은 것입니다. 순수한 예술가가 경험하는 자아실현의 모습입니다.”⁹⁸⁾ 라고 말한다. 이처럼 부르주아는 본인

<분홍 날과 파란 날(Pink Days and Blue Days)>(1947)[참고도판 3]에서 공간에 존재하는 옷들은 직물을 수선했던 가족의 경험이 작품 표현에 작용한 것으로 유년기의 기억 속에 남아 있던 기억이 현재의 시간에서 새롭게 표출된다. 아버지에 대한 부정적 기억을 부르주아는 작품으로 재구성하여 과거를 직시하고 그 과정에서 아버지를 용서하는 마음을 생성시키는 것이다. 이처럼 시간과 기억을 품고 있는 과거의 옷은 현재를 연결하고 유지한다. 연구자가 삼베를 현재와 미래시간으로 활용하는 것처럼 부르주아의 작품에 등장하는 사물에는 수많은 경험과 기억이 담겨 있다. 이를 통

98) 유튜브 홈페이지(<https://www.youtube.com/watch?v=4SFCbIH3tel>) (웹 접속일: 2024년 6월 20일)

이 경험한 무의식의 세계를 현실에서 재현하는 것에 집중한다. 프로이트가 만들어낸 자유연상에 관심을 가지고 자신의 무의식 세계를 표현하기 위해 ‘자동기술(Automatism)’⁹⁹⁾을 자신의 작품세계에 적용한다.



[참고도판 4] 루이스 부르주아, <안과 밖(In and Out)>, 1995, Metal, glass, plaster, fabric, and plastic, 가변설치.

부르주아는 어린 시절 아버지가 정부(情婦)를 가정교사라는 명목하에 집에 들였고, 어머니는 이를 묵인하는 형태로 10여 년 동안 함께 살았다. 부르주아는 가정교사로 들어온 세이디에게 배신당하고 어머니, 아버지로부터 삼중으로 배신당한 기억과 원초적인 질투심과 폭력성은 작품의 근원이 된다. <안과 밖(In and Out)>(1995)(참고도판 4)는 밀실 작품으로 아버지와 어머니, 아버지와 정부의 관계를 보여준다. 작품에서 살색보다 더 강렬한 붉은색 계열의 친은 신체의 일부를 연상시키는 형상으로 밖을 의미하도록 설치하였다. 내부인 사

99) 자동기술법은 프로이트의 무의식 세계에서 영감을 받아 미리 어떤 의도를 품지 않고 외부의 자극을 차단한 채 내면에서 무의식적으로 연상되는 것, 내면에 떠오르는 빛깔, 형태들을 붓 가는대로 그리는 것을 말한다. 또한 재료들이 서로 어울리도록 내버려두어 작가가 은닉하고 있던 감동이 저절로 선과 형태로 구성한 방법이다.

각 구조의 밀실 안에는 신체가 아치 형태를 취하고 있다. 유리로 막힌 창들과 철망으로 된 밀실에는 스테인리스 스틸로 된 구체들이 공중에 띄워져 있다. 여러 면에 거울을 설치하여 내부를 다양한 각도에서 지각할 수 있다.

이러한 구성은 내부공간에서 작가의 복합적인 심리상태를 엿보게 하고 다층적인 해석을 낳게 한다. 내부를 구성하는 요소들과 외부의 신체 이미지는 서로 분리되어 존재하기도 하지만 반대로 하나의 구성을 유도하는 작가의 공간 해석을 엿보게 한다. 천의 본래 기능은 외부로부터 자신의 몸을 보호하거나 치부를 가리기 위한 용도로 쓰인다. 이를 통해 자신의 몸에 맞게 재단을 하고 바느질을 통해 완성하는 과정은 수많은 예술가에게 영감의 원천이 된다.



[참고도판 5] 루이스 부르주아, <세개 수평(Three horizontals)>, 1998, fabric and steel, 134.6 × 182.9 × 91.4 cm.

부르주아의 작품은 실과 바늘이 주재료이다. 부르주아는 “내가 어렸을 때 우리 집 여자들은 모두 바늘을 사용했다. 나는 항상 바늘에 대하여, 바늘의 방법에 대하여 흥미를 갖고 있었다. 바늘은 훼손된 것을 치유한다. 이는 용서를 의미하는 것이기도 하다.”¹⁰⁰⁾라고 말한다. 특히 부르주아의 작품에는 인체를

100) Christiane Meyer-Thoss, *Louise Bourgeois: Designing for Free Fall/Konstruktionen Fur Den Freien Fall* (Zurich : Ammann Verlag, 1992).

활용한 작품들이 많다. 온전한 인체형상은 볼 수 없고 신체 일부를 표현해 미적 요소를 지닌 대상과는 거리가 멀다.

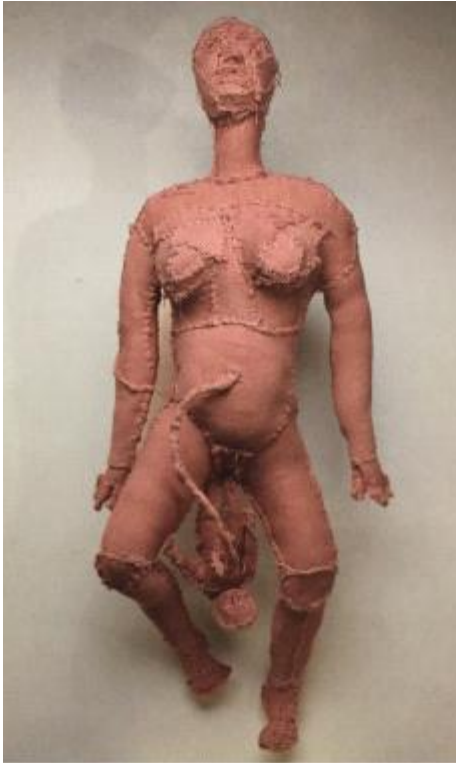
이러한 관점에서<세개 수평(Three horizontals)>(1998)[참고도판 5]은 분홍색 천 조각들을 바느질해 서로를 이어 붙인 작품이다. 부르주아가 수행한 결과물은 불규칙한 실 자국으로 드러나 불안의 기억들이 하나로 통합을 이루게 한다. 바늘은 예민한 도구로 사용 시 상처를 낼 수 있다. 그러나 부르주아에게는 마음의 상처를 꿰매는 도구가 되기도 한다. 상처의 흔적이 완전히 지워지지 않은 신체표현에서 불안의 흔적을 엿보게 한다. 차갑고 단단한 철 구조물에 놓인 각기 다른 크기의 신체는 불안정한 상황에 놓인 삶의 현상을 반영한다. 특히 수평적 구도의 배열은 작가가 희망하는 안정적인 미래 시간에 대한 기대와 예측을 담고 있다.



[참고도판 6] 루이스 부르주아, <왜 이렇게 멀리 도망쳤어요?(Why Have You Run So Far Away?)>, 1999, Pink patchwork fabric, 25.4×33×25.4cm.

부르주아의 <왜 이렇게 멀리 도망쳤어요?(Why Have You Run So Far Away?)>(1999)[참고도판 6]은 작은 천 조각들을 서로 이어 붙여 불안을 극복하기 위한 작가의 행위가 들어가 있다. 자신에게 드리운 결핍과 어머니의 상처를 치유해주는 수행의 과정을 보여준다. 작가에게 분홍색 천은 연구자가 치자색에서 희망을 발견한 것처럼 부르주아에게 삶의 희망이 되는 색의 조건을 가진다. 자신의 어머니에게 따뜻한 마음을 상징하는 분홍색과 미색의 천들이 서로 연결돼 두상의 형태를 이루었다. 이러한 표현에는 기억에서 출발한 부르주아의 복잡한 심리상태가 담겨 있다. 작품 속 옆으로 누운 두상은 작가의 의도와는 상반되게 상당히 불안하고 불안정한 모습을 하고 있는데, 어머니에 대한 기억이 상실감으로 남아 있는 상태를 포착한 형상이다. 작가는 작은 천을 바느질하는 과정에서 어머니에 대한 연민의 감정을 경험했을 것이다. 자신에게 유전적 모체로서 그리고 정신적 방어막이 되어준 어머니의 부재를 극복해 가고 심상에 남아 있는 상처와 자신의 불안을 예술을 통해 극복하려는 의지를 담고 있다.

부르주아가 경험한 모성원형에 대한 견해가 반영된 작품인 <날 버리지 말아요(Do not abandon me)>(1999)[참고도판 7]에서 부르주아는 자신과 분리되지 않는 어머니와의 관계를 탯줄로 연결한 모습으로 표현하고 있다. 생물학적 분리 이후에도 보이지 않는 인연의 끈이 두 사람 사이를 연결하는 원형이 작용하고 있음을 상징적으로 보여준다. 연구자의 작품을 이끌어 가는 모성원형이 가지는 다의적인 측면은 부르주아의 표현에서도 찾을 수 있다. 작품에 등장한 원형들은 신화에서 볼 수 있는 여신의 모습이거나, 현실의 공간에서 모성적이라고 말할 수 있는 모든 심상에 기초하는 것들이 여기에 해당한다. 작품에서 아이는 자신의 어머니가 자상함을 지닌 원형으로 역할하길 원하지만, 불안을 상기하는 원형의 모습으로 표현되었다. 아이를 위한 모성은 보이지 않고 유일한 연결체인 탯줄의 불안정한 상황만 보인다.

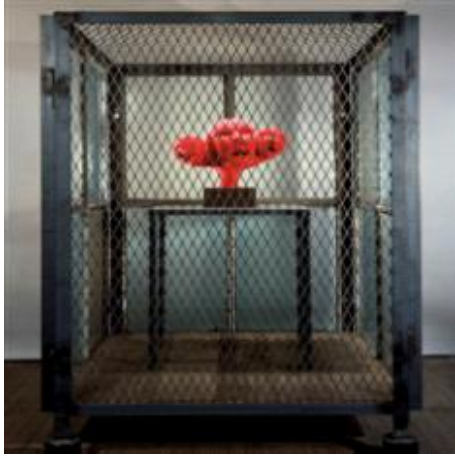


[참고도판 7] 루이스 부르주아, <날 버리지 말아요(Do not abandon me)>, 1999, fabric and thread, 12.1×52.1×21.6cm.

부르주아는 인터뷰에서 “내 심상은 물리적 크기와 비교할 수 없는 것이다. 내 심상에는 내가 지닌 악마적 요소가 늘 존재하는데 감정의 표출 정도가 너무 커서 감당할 수 없는 상태이다. 이러한 나의 심상이 당신들의 감정에 도달하는 것이다. 내가 표현하고 있는 이 작품에 미적 요소를 지닌 공예적인 표현과는 전혀 관련이 없는 행위이다. 재료의 본래 용도에 의미를 두지 않기 때문이다. 이 작품은 오직 나의 감정과 사유의 표출로 쓰이는 것일 뿐이다.”¹⁰¹⁾라고 말한다. 이처럼 부르주아의 삶에서 비롯된 예술은 서로 분리되지 않고 적극적이며 실천적인 역사성을 지닌다. 부르주아의 모성원형으로 해석되는 작업에서

우리는 일상에서는 쉽게 드러나지 않는 작가의 무의식을 경험하게 된다.

101) 유튜브 홈페이지(<https://www.youtube.com/watch?v=JMdWNwOWnng>) (웹 접속일: 2024년 6월 22일)



[참고도판 9] 루이스 부르주아, <밀실 XIV (Portrait)(Cell XIV (Portrait))>, 2000, Steel, glass, wood, metal and red fabric, 188×121.9×121.9cm.



[참고도판 10] 루이스 부르주아, <밀실 XIV (Portrait)(Cell XIV (Portrait))>, 2000, 세부사진.

<밀실 XIV (Portrait)(Cell XIV (Portrait))>(2000)[참고도판 8] 시리즈에서도 부르주아는 분홍색의 파편화된 천들을 모아 꿰매는 작업을 선보인다. [참고도판 9]에서 3개의 사람 머리를 이어 붙인 형태로 공간 내부의 철판 좌대 위에 두었다. 작가가 행한 바느질은 자신을 위한 치유의 행위를 드러내는 것이기도 하지만 본인과 관계하는 가족의 기억을 다시 들춰내는 것이다. 바느질 과정에서 남은 실 자국의 흔적을 그대로 남겨진 형상을 취한다. 이는 연구자가 삼베 조각에 실 자국의 흔적을 남기는 것과 유사한 과정으로 볼 수 있다. 개별적인 두상이 따로 존재하고 있지 않고 세 개의 두상이 서로 연결되어 하나의 구조로 표현했는데 본인과 부모의 관계에서 발생한 무의식적 기억을 재구성한 것이다. 여기에는 회복과 승화를 바라는 작가의 행위가 들어가 있다.

“무의식에 접근하는 것은 환상적이고 예술가의 특권이다. 분명 이 특권을 누릴 가치가 있는데 우리는 그것의 방법을 배워야 한다. 대다수의 사람들은 승화를 시키지 못하며 자신의 무의식에 접근하지 못한다. 당신의 무의식을 승화시킬 수 있다는 것은 아주 특별한 것이며 무의식에 접근한다는 것은 매우 고통스러운 일이다. 하지만 일단 그것이 당신에게 주어지고 당신이 그것에 호의적이게 되면, 당신이 원하건 원하지 않건 그것과 관계하게 된다.”¹⁰²⁾

자신의 트라우마를 경험한 사람은 그 시간으로 들어가는 것이 매우 힘든 행위이다. 하지만 이러한 기억을 회복하기 위한 중요한 조건은 외상의 기억과 다시 대면하는 과정이 필요했음을 작가는 분명히 인지하고 있다.



[참고도판 11] 루이스 부르주아, <엄마(Maman)>, 1999, Bronze, marble, and stainless steel, 895×980×1160cm.

102) Donald Kuspit, “Bourgeois” in *Vintage Contemporary Artists*, (New York: Vintage Books, 1988) p. 68.

부르주아의 대표작 <엄마(Maman)>(1999)[참고도판 10]은 연구자가 어머니에 대한 기억을 형상화하는 지점과 많이 닮아있다. 유년기 부르주아의 집은 오래된 태피스트리를 복원해 갤러리에서 판매해 생계를 유지했다. 부르주아는 반복되는 바느질을 통해 낡은 양탄자를 복원하는 엄마가 거미와 많이 닮아있다고 생각했다. 프랑스어로 ‘엄마’를 뜻하는 ‘Maman’은 여리고 나약한 어머니에 대한 기억을 거대하게 확대된 거미 조각으로 표현해 강한 어머니로 인식하기 위한 변환된 기억이 들어가 있다. 자신의 몸에서 실을 뽑아내는 거미의 행위는 생존을 위한 끊임없는 생성능력을 지닌 어머니에 대한 상징이다.

“거미작품의 매력은 우리가 지니고 있는 두려움과 관련이 있는데 우리를 자유롭게 해주는 모든 공포를 끌어들이는 방식과 정확히 같습니다. 우리가 두려움을 생각할 때 우리가 안전하다는 것을 느낄 수 있는 객관적인 것으로 표현함으로써 우리가 가지는 두려움을 해소하고 자신이 투사한 불안에 참여하는 것이 이 작품의 전부이다.”¹⁰³⁾

관람자의 시각에서 거대한 거미 조각상을 올려다보면 자신의 알을 품고 있음을 알 수 있다. 거미는 자신의 알에 어떠한 접근도 허용하지 못하도록 다리를 길게 뻗고 있다. 거미가 위치한 공간은 가장 안전하고 편안한 집에 대한 회복된 기억을 희망하는 작가의 심리가 반영된 것이다. 부르주아에게 어머니란 존재는 집이라는 공간에 한정된 대상이 아님을 천명하는 것이다.

<전개(The Unfolding)>(2007)[참고도판 11]에서 표현된 유칼립투스에는 작가에게 어머니와의 관계를 이끌어 주는 매개이다. 1920년대 후반 프랑스의 남부 지역에서 병마 중인 어머니를 돌보던 시기에 부르주아는 그 지역에서 유칼립투스를 약용으로 사용한 사실을 알았고 치유의 대상이 되었다. 특히 노년기에

103) 유튜브 홈페이지(<https://www.youtube.com/watch?v=4SFCbIH3tel>) (웹 접속일: 2024년 6월 20일)



[참고도판 12] 루이스 부르주아, <전개(The Unfolding)>, 2007, Smooth, thick wove paper, 151.5 × 96 cm.

접어든 작가에게 모성에 대한 상징적인 식물로 표현된다. 부르주아는 작업실 공간에서 유칼립투스 잎을 태우는 행위를 통해 자신의 외상을 회복하였다. 부르주아가 표현한 유칼립투스는 생의 모든 시간에서 예술의 치유 행위와 기능에 대해 떠올리게 한다. 부르주아에게 유칼립투스가 회복의 대상이었다면, 연구자에게 치자 열매는 회복의 대상이다.

유년기의 불안 기억에서 출발한 부르주아는 예술 활동을 통해 트라우마에 대한 회복을 삶의 전 과정에서 실천하였다.

기억을 재해석하고 이를 자신만의 시각으로 표현한 예술 세계는 부르주아만의 특별한 삶의 역사이자 기록이다. 나아가 관객들과 함께 소통하고 관객들에게 회복을 이끌어 주는 예술가로 평가된다.

2. 심상의 색에서 표출되는 시공간: 치하루 시오타

시오타는 일본 오사카에서 태어나 교토세이카대학(京都精華大學)에서 서양화를 전공하였다. 1996년부터 독일 베를린에서 거주하면서 베를린 예술대학교

(Universität der Künste Berlin)와 함부르크 미술대학(Hochschule für bildende Künste Hamburg) 등 여러 대학을 거치면서 수학했다. 현재는 독일 베를린을 기반으로 활동하고 있다.¹⁰⁴⁾ 연구자가 치자열매에서 추출한 다양한 색을 상징적으로 표현한 것처럼 시오타의 예술표현에서도 중요한 개념인 색채를 들 수 있다. 색으로 전달되는 공간 속 전개에는 오브제를 활용한 대상의 재현이라는 일차원적 접근과 대상에 투영된 자신의 감정을 표현한다는 함의를 동시에 가진다.

시오타의 작품은 전시 공간에서 발생하는 새롭고 다채로운 현상을 기반으로 일반 대중과의 소통을 추구한다. 여기에 색채가 주는 공감은 작가가 추구하는 세계와 대중의 이해가 서로 맞닿아 다양한 해석을 양산하고 현대미술의 확장성을 주도한다. 색채가 지닌 영향력은 인간의 사유체계에 직접적인 영향을 미치기 때문에 대중에게 심미적 관심을 유발하거나 개인에게 부정적인 회상을 유발하는 등 다양한 반응을 일으킨다.

시오타는 연구자와 유사한 동시대를 경험했다는 점에서 정서적 공감대를 느끼게 한다. 연구자가 유년기에 경험했던 불안과 죽음에 대한 간접경험은 사라지지 않았다. 그리고 연구자의 삶 전체에 많은 영향을 미치고 있으며 자아를 이해하고 작품을 형성해 가는데 중요한 근거가 된다. 시오타 역시 삶에서 불안에 대한 개인적인 기억의 역사는 심리적인 고통을 수반하면서 동시에 자신을 성장으로 이끄는 동력원이 된다. 경험으로 남겨진 두려움과 아픔을 현실의 공간으로 끌어와 시간의 의미를 적극적으로 작품 안에 투영한다. 그리고 인간이 지닌 유한함을 직시하지만, 유연한 시각으로 삶에 주어진 시간을 이해한다. 이는 삶에 내재한 불안을 과편적이거나 단절된 기억이 아닌 연속된 의미로 받아들이는 자세에 있다. 삶과 죽음에 대한 이분법적 시각을 넘어선 기억 속 자아와 현재의 자기가 씨줄과 날줄로 이루어진 시간의 관계를 정지시켜 구체적

104) 이민경, 「실로 풀어낸 의식의 흐름 속 시간성의 회화적 표현 연구: 본인 작품을 중심으로」, 신라대학교 일반대학원 융합예술학과 박사학위논문, 2023, p. 40.

으로 표현한다. 연구자가 표현한 삼베에 구성된 복합적인 관계처럼 뒤섞이고 알 수 없는 불분명한 양가적 의미로써 경계를 자유롭게 탐구하고 질문하는 과정에서 삶의 의미를 찾는다.



[참고도판 13] 치하루 시오타, <피부의 기억 (Memory of Skin)>, 2001, dress, dirt, water, Installation, Yokohama, Japan.

<피부의 기억(Memory of Skin)>(2001)[참고도판 12]은 과거의 기억에서 출발하는 시오타의 예술적 견해를 드러내며 국제적인 주목을 받기 시작한 작품이다. 작품 속 5벌의 드레스는 압도적인 크기로 비현실적 지각이 전달되도록 설치하였다. 이 드레스는 전시 직전 물로 빨고 얼룩이 남아 있는 상태를 그대로 설치한 작품이다. 시오타는 이러한 행위에서 지워지지 않고 기억에 남아 있는 자신의 역사를 들춰내는 시도를 드레스에 빚대어 표현하였다. 관람객을 압도하는 드레스는 작가의 무의식을 상징하는 크기이다. 자신만의 방식으로 연출한 이 드레스

는 관객들에게 이질적이고 생소한 시오타만의 무의식의 세계로 이끄는 힘을 갖게 한다. 과거에 남겨진 죽음에 대한 불안을 현재에서 기억한다는 것은 재구성이라는 예술적 행위를 거쳐 의미를 부여받는다.



[참고도판 14] 치하루 시오타, <침묵 속에(In Silence)>, 2021, burnt piano, burnt chair, Alcantara black thread, Taipei Fine Arts Museum, Taiwan.

<침묵 속에(In Silence)>[참고도판 13]은 시오타의 유년기 기억에서 출발한 작품이다. 유년기 시절 이웃집의 화재로 인해 재가 되어 소리를 낼 수 없는 피아노와 주변에 펼쳐진 현장은 작가의 기억에서 트라우마로 작용하였다. 시오타가 불에 전소된 피아노를 현재화하는 행위에는 상실로 치닫는 우리 인간의 운명적인 삶과 한 개인으로서 느낄 수밖에 없는 불안의 형태를 작품에 어떻게 반영했는지 알 수 있다. 검은색의 피아노와 검은 실선이 서로 교차하면서 공간을 불안으로 잠식되는 분위기가 연출된다. 하지만 작가는 그 이상의 것, 즉 사라진 피아노가 지니는 본래의 기능과 역할로 회복을 원했다. 부재함이 지워지지 않고 현재에 존재한다는 작가의 인식이 형상에 빚대어 공간에 설치되었다. 시오타는 당시의 기억에 대해 다음과 같이 말한다.

“피아노의 형태는 없었지만 영혼으로 존재했다. 내가 피아노를 기억하면 할수록 그 소리가 머릿속에서 사라져버렸다. [...] 내 마음 아주 깊은 곳에 가라앉는 기억들이 있다. 어떤 것은 아무리 애써도 말이나 형태로 표현할 수 없다. 그러나 형태로 표현하지 못한다 할지라도, 무형의 영혼처럼 그것은 여전히 내게 존재한다.”¹⁰⁵⁾

시오타는 젊은 나이에 난소암을 진단받았다. 당시 치료 과정에서 신체가 가지는 불완전성을 경험하게 되면서 과거의 기억에 표출되지 못하고 억압된 죽음에 대한 불안과 공포를 상기하게 된다.



[참고도판 15] 치하루 시오타, <손안의 열쇠(The Key in The Hand)>, 2015, old key, Venetian boat, red wool, Installation, Venice, Italy.

105) Nakano Hitoshi, *What Lies in the World of Silence&, in Silence Chiharu Shiota*, Kanagawa Prefectural Gallery, 2007, p. 70.; 한창희, 「치하루 시오타의 작품에 나타난 트라우마의 반복과 치유에 관한 연구」, 홍익대학교 대학원 예술학과 석사학위논문, 2022, p. 19에서 재인용.

시오타가 《제 56회 베니스 비엔날레(56th Venice Biennale)》에서 일본관 대표로 참가하여 선보인 <손안의 열쇠(The Key in The Hand)>(2015)[참고도판 14] 이다.¹⁰⁶⁾ <손안의 열쇠>는 아이디어와 설치까지 약 1년 반이 걸렸다고 한다. 실제 전시장에 공간을 만드는 데 약 2개월 반이 걸렸다. 전시장은 일본관 1층, 2층에 위치한 갤러리, 야외 필로티를 통합하여 사용하였다. 전시장 전체에 붉은 실로 가득 찬 공간이 펼쳐지고 천장을 미로처럼 붉은 실들이 바닥에 놓인 낮은 두 척의 배를 이었다. 열쇠는 세계 각지에서 기증받은 열쇠 18만개 중 5만 개의 열쇠를 선별하여 천장까지 엮은 작품이다.¹⁰⁷⁾

<손안의 열쇠>에서 ‘열쇠(Key)’라는 오브제는 열쇠를 쥐고 있을 때는 기회를 잡을 수 있다는 뜻으로, 열쇠를 손에 넣으면 눈앞의 세계와는 다른 세계의 출입문을 열 수 있다는 의미를 담고 있다. 또 다른 의미로 열쇠를 잃는 것은 자신의 삶 일부를 잃게 된다는 것이다. 작품에서 열쇠는 개개인의 ‘인간’을 뜻하며 이들을 연결하는 것은 ‘붉은 실’이다. 열쇠와 붉은 실은 인간의 기억을 뽑아내는 것과 같다. 특히 빨간색 실은 시오타가 투병하는 과정에서 생과 사의 경계에 놓인 자신의 심상이 투영된 심리적인 색이다. 자신의 몸에 있는 혈관이 생존을 유지하며 타자와의 관계를 지속하고 본인의 삶이 영속하기를 바라는 마음이 깃들여 있다.

붉은 실에 매달린 열쇠는 미지의 시간이 가지는 불확실성에 시오타 자신 스스로가 영킨 매듭을 풀어내는 것처럼 새로운 공간의 문을 열어주는 의미를 지닌다. 붉은 실과 열쇠가 복잡한 망으로 설치되어 정지하지 않는 시간을 담아 미지의 공간으로 이끌고 있음을 알 수 있다. 시오타가 미래 시간에 의미를 부여해 무의식에 남겨진 죽음이라는 불안을 회색하는 행위로서 의미가 크다.

106) 시오타는 《베니스 비엔날레》에 일본을 대표로 참가한 작가 중에서 일본에 거주하지 않는 최초의 작가로 선정되었다. 당시까지 일본관에 작품을 전시한 작가들은 선정 당시 일본에 거주하고 있었지만, 시오타는 독일에 거주하는 작가이다.

107) 치하루 시오타 홈페이지(<https://www.chiharu-shiota.com/en/>) (웹 접속일: 2024년 6월 23일)

“끈을 사용한다는 것은 나의 주된 소재이다. 평면회화의 영역을 벗어나 공간에서 모든 것을 연결할 수 있는 재료이다. 끈은 서로 영키기도 하고, 팽팽하게 긴장감을 주기도 하며, 늘어나 헐거워지기도 한다. 우리가 살아가는 인간관계와 닮아있다. 나는 사람들을 거대한 우주와 연결하는 역할을 하고 싶다. 내 몸 안에도 우주가 있고 밖에도 있는데 모든 것은 보이지 않는 선으로 연결되어 있다.”¹⁰⁸⁾

전시 공간에서 실의 특징이기도 한 가변적이고 유연한 이 물성은 서로 연결되고 겹쳐지는 불규칙한 구조의 수준을 넘어선다. 시오타의 사유는 정지된 시공간이 아닌 유영하는 시공간, 즉 거시적인 우주 속으로 펼쳐지는 무한한 자기의 세계를 지향한다.



[참고도판 16] 치하루 시오타, <어디로 가나요?(Where are We Going?)>, 2017, 2017, metal metal frame, rope, cotton thread, Installation, Le Bon Marché Rive Gauche, Paris, France.

108) 유튜브 홈페이지(<https://www.youtube.com/watch?v=Utspp6IZIL0>) (웹 접속일: 2024년 6월 23일)

시오타는 극복의 대상인 난소암이 재발하면서 죽음에 대한 극심한 불안을 다시 경험하게 된다. 시오타가 경험한 고통은 본인의 의사와는 상관없는 것으로 이러한 조건은 자기의 존재가 외부의 힘에 의해서 제한되는 삶을 포함하는 것이다. 이러한 혹독한 환경 속에서도 시오타는 <어디로 가나요?(Where are We Going?)>(2017)[참고도판 15]를 통해 새로운 삶의 방향성에 대해 이야기한다. 턱밑까지 엄습해온 죽음이라는 두려움 앞에서 유의미한 자신의 삶을 위한 새로운 시도인 것이다. 파리의 르 봉 마르세 백화점(Le Bon Marché)에 설치한 작품으로 이전과는 다르게 백색의 실과 검은색의 다양한 배의 형태로 표현된다. 건물의 천장은 투명하여 이상향의 세계로 향해하는 여행이자 자신의 생물학적 존재가 지니는 유한성이 복합으로 작용해 표현된다. 백색의 실에서 시오타는 엄습하는 불안의 환경 속에서도 우리 인간의 삶은 미래 시간을 향하는 것이고 희망을 제시하는 것이라고 항변하고 있다.

시오타는 실을 엮고 풀어내는 과정에서 완전한 몰입을 경험한다. 자신의 불안을 해소하기 위한 본능의 작용으로 본다. 시오타가 유년기부터 최근까지 겪은 가족의 죽음, 암 투병, 두 번의 유산 등의 죽음에 대한 트라우마는 예술이라는 몰입의 과정을 통해 치유되고 승화하였다. 누구에게나 죽음은 두렵다. 그러나 이는 단순히 끝을 의미하는 것이 아닌 새로운 장의 시작이다. 시오타는 이러한 삶의 진리를 실의 ‘선’적인 요소를 엮어 ‘면’을 만들고 나아가 우주까지 확장하는 무한의 공간을 만들었다.¹⁰⁹⁾ 시오타의 반복 행위는 유년의 트라우마를 풀어내고 몰입의 세계로 인도한다. 나아가 관람자들에게 복잡하고 정교하게 설치된 작품을 걸으면서 무아의 몰입으로 진입하게 한다. 이러한 일련의 과정을 통해 관람자는 파편화된 기억의 불확실성과 내면의 상처를 치유한다.

109) 정지아, 「트라우마와 자기치유에 관한 연구: 루이스 부르주아(Louise Bourgeois) 작품을 중심으로」, 가천대학교 보건대학원 임상미술학 전공 석사학위 논문, 2013, p. 54.

3. 기억에서 도출한 시간의 속도: 빌 비올라

비올라는 뉴욕 퀸스에서 태어나 시러큐스 대학교(Syracuse University)의 시각 및 공연예술 학과에서 사진과 전자 음악, 그리고 비디오를 공부하였다. 비올라의 작품은 시간의 속도를 변화시켜 관람자에게 주관의 지각으로 이어진다. 나아가 인간의 삶과 죽음에 대한 질문과 자기 존재의 문제를 표현한다는 점에서 연구자의 시간개념과 연결된다. 일상을 영위하는 인간은 자기 존재를 대상과의 관계 안에서 확인한다. 비올라의 영상 작품에는 이러한 존재의 의미를 시간으로 풀어내고 있다. 일반적인 시간을 세분화해 주관적이고 심리적인 시간개념을 영상으로 제시해 준다. 그리고 인간이 지니는 유한성을 상기시키기 위해 재구성된 시간을 직시하도록 유도해 관람객들 스스로가 새로운 시간에 대한 수용을 촉발한다.

“내 작품은 몸인 동시에 정신을 지니고 있다. 나의 정신이 스크린에 투영되고 그것은 이미지로 나타난다.”¹¹⁰⁾

비올라는 경험을 통해 자신의 작품세계에 많은 영향을 받은 작가이다. 1990년대 초 비올라는 자기 존재의 파생을 유전시킨 어머니의 죽음을 받아들이고 동시에 자신의 정신과 생물학적 미래인 아들이 태어나는 경험을 하게 된다. 삶과 죽음을 동시에 경험한 그는 이 극단적인 상황을 서로 분리해서 인식하는 이분법적 세계의 함몰이 아닌 삶과 죽음이라는 현상을 하나의 과정으로 받아들이고 이해하게 되는 특별한 체험을 하게 된다. 인간의 삶에 대한 형태는 복잡한 지각으로 바라보고 지속적으로 인간의 신체를 영상에 활용한다.

110) Viola on the relationship between video and installation.
SFMOMA 홈페이지(https://www.sfmoma.org/artist/Bill_Viola/) (웹 접속일: 2024년 6월 27일)



[참고도판 17] 빌 비올라, <소멸(The Passing)>, 1991, 54:13 minutes, color, sound.

비올라는 아이의 탄생과 어머니의 임종을 담은 <소멸(The Passing)>(1991) [참고도판 16]을 발표한다. <소멸>에서 비올라는 자신의 기억을 유추해 현실과 꿈의 세계가 모호한 경계에 놓인 극단적인 구성으로 렌즈를 교차한다. 이미지를 구현하고 가족 구성원의 현재를 모호하고 심오한 환상적인 배경과 함께 영상으로 재구성한다. 삶과 죽음에 대한 상징적인 비유 속에서 대중들에게 접근하는 전개는 속도의 변환과 함께 관람객의 인식에 생소함을 불러일으킨다. 모든 인간은 탄생과 함께 동시에 죽음이라는 절대적인 운명을 지닌 존재라는 것을 이해하고 지각으로 표출된 순환은 또 다른 생성을 위해 변화하는 자연의 이치임을 확인하게 된다. 비올라가 삶 속에서 직접 경험한 현실은 인간에 대한 본질적 질문에 대해 몰입하도록 했으며 1990년대 작업 경향을 더욱 확고하게 만들었다. 세대에서 세대로 연결되고 소멸이 아닌, 지속적인 순환 고리에 놓이게 된다고 보았다.

“어머니가 1981년에 돌아가셨는데 그것은 전혀 예상치 못한 일이었다. 3개월 동안 혼수상태에 있다가 사망했다. 나는 죽은 어머니의 모습에서 단순히 죽음으로 인식하지 않았다. 그녀는 너무 아름다웠고 지금도 나와 함께 동존한다고 생각했다. 나는 나의 정신 세계를 영상 속에 집어넣는다. 이 영상은 정지하지 않고 지속적으로 재생될 수 있는 힘을 가진다.”¹¹¹⁾

인간이 마주해야 하는 죽음을 직면한다는 것은 일상적인 삶에서 전개되는 우리의 행위가 매 순간 시간을 접하고 자신의 미래와 과거를 유추하게 만든다. 비올라의 작품은 연구자가 경험한 죽음에 대한 이해와 수용의 지각 방식에서 유사한 지점이 있다. 일상에서 죽음을 인식한다는 것은 자신에게 삶의 방식을 통념적으로 전제하지 않는다는 것을 말한다.

비올라의 작품에서 자주 등장하는 물은 스스로 고정된 형태를 지니지 않는 성질이 있다. 4대 원소(四大元素)는 공기(Air), 물(Water), 불(Fire), 흙(Earth)¹¹²⁾이며 이 중에서 물은 생성과 소멸을 포함하며 서로 뒤섞여 순환이 가능한 물질이다. 바슐라르는 “침묵하고 어둡고 헤아릴 수 없는 물은 죽음을 명상하기 위한 많은 물질적인 교훈을 준다. 이것은 하나의 흐름으로서 우리를 데려가는 움직이지 않는 죽음, 깊이의 죽음은 우리와 함께 그리고 가까운 우리 내부에 서식하는 교훈을 준다.”¹¹³⁾ 라는 말로 물이 죽음으로 이끄는 공간이자 안식을 선사하는 장소로 해석하였다. 삶의 영속은 죽음이라는 경험에서 얻어지는 것이고 죽음은 삶을 부활시키는 역설의 관계인 것이다. 비올라는 우리가

111) 유튜브 홈페이지(<https://www.youtube.com/watch?v=w3VfWLlkuRI>) (웹 접속일: 2024년 6월 25일)

112) 4대 원소(四大元素)는 공기(Air) · 물(Water) · 불(Fire) · 흙(Earth)을 말한다. 기원전 철학자들은 우주의 기본 요소가 이들 4개의 원소라고 믿었다. 4대 원소를 최초로 정리한 사람은 엠페도클레스(Εμπεδοκλής, A.D. 493년경 - 기원전 430년경)이다. 네이버 지식백과사전 홈페이지(<https://terms.naver.com/entry.naver?docId=2269878&cid=51334&categoryId=51334>) (웹 접속일: 2024년 6월 26일)

113) 가스통 바슐라르, 이가림 옮김, 『물과 꿈』, 서울: 문예출판사, 1980, pp. 133-134.

외부를 지각한다는 것은 단순히 대상에 대한 재현적 확인이 아닌, 자신에게 내재하고 있는 환상적 요소를 담아내는 것으로 보았다. 이러한 힘을 가진 그의 영상은 작가가 설정해 놓은 시간 속에 관람객을 위치하게 만든다.



[참고도판 18] 빌 비올라, <정류장들(Stations)>, 1994, Five-channel video (color, sound), five granite slabs, five projection screens, 610×1525×1525cm.

<정류장들(Stations)>(1994)[참고도판 17]에서 어두운 배경과 함께 남성, 여성, 임산부, 소년과 노인이 각각의 스크린에 모습을 드러낸다. 이들은 짙고 어두운 심연을 향해 머리를 거꾸로 한 채 천천히 가라앉고 있다.¹¹⁴⁾ 물속으로 침잠하는 있는 화면 속 인물들은 화면 바닥에 설치된 매끄러운 검은색 석판에 반사되면서 두 개의 이미지가 동시에 작용하여 현실과 비현실의 경계를 희석한다. 그리고 영상을 지원하는 음향은 관객에게 현장감을 더욱 증폭시킨다. 이 작품은 죽음이라는 두려움을 경험한 비올라의 기억에서 시작된다. 비올라는 유년 시절 익사 직전에 삼촌이 의해서 구조되었다. 이러한 경험은 비올라의

114) Glenn D. Lowry, *MOMA, Highlights Since 1980: 250 Works from the Museum of Modern Art*, New York, Rebecca Roberts, (ed.), (New York: The Museum of Modern Art, 2008), p. 147.

작품에서 ‘물’은 죽음과 연결되어 자주 등장하는 계기가 된다.

“제가 6살 때 호수에 빠져 바닥까지 침잠해 들어갔는데 그때 시각 된 이미지는 제 인생에서 중요한 역할을 하게 됩니다. 아마도 제가 본 것 중에서 가장 아름다운 세상으로 기억합니다. 너무나 다채롭고 빛이 있었고 식물들이 물살에 의해 움직이고 있었다. 심상에서 그것들은 일종의 환상의 공간으로 느껴졌다.”¹¹⁵⁾

<정류장들>의 스크린에 등장하는 인물들은 물속으로 입수해 물과 유기적인 관계를 유지한다. 하지만 그들은 시간과 함께 화면에서 서서히 사라진다. 이러한 구성은 반복되어 화면 전체를 이끌어 간다. 개별적인 영상에 맞춰 음향도 다르게 재생되는데 한 공간에서 전체를 통합적으로 인식하거나 분절된 지각도 가능해 관람객의 적극적인 참여를 높인다.

“음향과 소리는 인간의 고등 기관으로 사색적이고 명상적인 이야기를 만들어낸다. 이것은 매우 물리화적인 현상이다. 소리는 이미지와 비교해서 특별한 특성을 가진다. 소리는 코너를 돌며 벽 사이를 뚫고 360도 회전한다. 그리고는 인간의 몸속으로 파고든다. 당신의 음악에 대한 태도가 어떠하든 두근거리는 심장 박동 소리를 느껴본 적이 있을 것이다. 이것은 취향을 넘어 존재하는 것이다. 소리는 우리 내면의 현상과 바깥의 물리적인 세상을 연결한다.”¹¹⁶⁾

비올라에게 물이라는 물성은 빛의 작용이 거의 없는 어둠으로 이끄는 심리적 공간으로 저장되어 있음을 알 수 있다. 연구자가 유년기에 물속에서 죽음

115) 유튜브 홈페이지(<https://www.youtube.com/watch?v=zkeG4GJQ-H4>) (웹 접속일: 2024년 6월 25일)

116) Bill Viola, “Response to Questions from Jörg Zutter”, *Reasons for knocking at an Empty House*, Cambridge: The MIT Press, 1995, p. 241.

을 직시하고 환상을 경험한 것처럼 비올라에게 물질로서의 물은 자신의 무의식이 머무는 공간이다.

“나는 냇가에서 꿈꾸면서 푸르고 맑은 물, 목장을 푸르게 물들이는 물에 나의 상상력을 바치는 것이다. 깊은 몽상에 잠김이 없이, 또 나의 행복을 다시 보지 않고는 냇가에 앉을 수가 없다. 그것이 고향의 물이나 시냇물이어야 한다는 것은 필요치 않다. 무명의 물도 나의 모든 비밀을 알고 있다. 그러므로 모든 샘에서 똑같은 추억이 솟아오르는 것이다.”¹¹⁷⁾

특히 어두운 물속이라는 설정은 관객을 향해 확장된다. 관객들은 비올라가 설정한 공간에 들어와 함께 존재한다는 착시를 경험한다. 동시에 소멸이라는 감정과 삶에 대한 애착이 동시에 발생하는 이중성을 갖는다.

비올라는 《제 46회 베니스 비엔날레(46th The Venice Biennale)》(1995)에 미국 대표로 선발되어 <인사(Greeting)>(1995)[참고도판 18]을 선보인다.¹¹⁸⁾ <인사>는 비올라가 슬로 모션(Slow Motion)을 이용하여 감정을 표현한 최초의 작품이다. 비올라는 슬로 모션을 활용해 시간의 길이를 변환시켜 우리가 일상에서 받아들이는 일반적인 시간의 속도와 다르게 표현하였다. <인사>는 이탈리아 매너리즘 화가 자코포 다 폰트로모(Jacopo da Pontormo, 1494~1556)의 <방문, 마리아, 엘리사벳(Visitation, Mary, Elizabeth)>(1528-1529)[참고도판 19]¹¹⁹⁾에서 영감을 받은 것이다.

117) 가스통 바슐라르, 이가림 옮김, 앞의 책, p. 22.

118) 베니스 비엔날레에서 미국은 총 개의 전시장을 열었는데 맨 처음 개방에 비올라의 5, 4 작품이 전시되었다. 비올라의 작품은 <묻혀진 비밀들(Buried Secrets)> 시리즈를 출품하였으며 <인사>는 시리즈 중 한 작품이다.

119) <방문>의 내용은 누가복음 1장 26절-56절에 대한 것으로 천사 가브리엘에게 마리아가 자신의 사촌 엘리자베스가 세례요한을 임신한 사실을 고하는 장면이다. 폰트로모의 회화에선 오랜만에 재회하는 여인들의 반가움을 표현하고 있다. <방문>에서 여인 네 명이 등장하는데 앞에서 반겨 인사하는 성모 마리아와 성 엘리자베스의 모습이다. 성 엘리자베스는 세례 요한의 어머니이면서 성모 마리아에게는 사촌이다. 두 여인이 입은 치마의 중앙 부분이 돌출된 것은 그



[참고도판 19] 빌 비올라, <인사(Greeting)>, 1995, Video/sound installation, color video projection on large vertical screen mounted on wall in darkened space, amplified stereo sound, 10'



[참고도판 20] 자코포 다 폰트로모, <방문, 마리아, 엘리사벳(Visitation, Mary, Elizabeth)>, 1528-1529, Oil on panel, 202 × 156 cm, Propositura dei Santi Michele e Francesco, Carmignano, Italy.

비올라는 종종 과거 거장들의 작품들로부터 모티프를 가져와 새롭게 재구성하였다. 비올라는 인간의 표정이나 몸짓의 표현이 다채로운 르네상스와 매너리즘 시대의 작품, 중세 종교화, 이슬람화, 불교 등 다양한 작품들을 탐구하면서 인간이 가진 다양한 감정을 연구하였다. 존 월쉬(John Walsh)는 “스토리나 명백한 설명이 없는 순수한 감정상태(Elemental states of Feeling), 그(비올라)는 관객이 그러한 순수한 형태 속에서 수난을 경험할 수 있도록 다양한 수단을 시험하였다. 그래서 마음을 사로잡는 이미지뿐만 아니라

녀들이 임신 중임을 예상하게 한다. 오른쪽의 엘리자베스는 기쁨과 슬픔이 뒤섞인 얼굴로 마리아를 온화한 표정이다. 오랜 동안 서로 만나지 못해 아쉬움과 서로에 대한 애정을 장면 속에 모두 나타나 있다. 뒤에 있는 두 여인은 몸종들이다.

관객이 그러한 이미지에 몰입할 수 있고 개인적으로 숙고할 수 있는 느려진 마음을 얻어냈다.”¹²⁰⁾라고 설명한다. 비올라를 사로잡은 것은 슬로 모션을 통해 인간의 감정을 어떻게 표현할 것인가이다.

<인사>는 여인의 감정을 자연스럽게 표현하기 위하여 작품 전체를 하나의 카트리지에 담으려 노력하였다. 비올라는 이를 위해 카메라를 고정하고 35밀리 고속으로 초당 30프레임으로 촬영하였다. 이는 당시 일반적인 촬영 속도가 초당 30프레임이라는 점에서 30배의 속도로 빠르게 촬영한 것이다. 그러나 스크린에 영사할 때는 초당 30프레임의 속도로 프로젝션에 영사하였다. 실제 촬영 시간은 45초 안팎이었으나 스크린에 투사될 땐 12분을 소요한 것이다. 실제 정상 속도로 촬영해 느리게 영사하여 인물의 동작이 끊어져 보이는데 비올라는 정상적인 속도로 촬영한 뒤 느리게 영사시키고 인물의 동작이 부드럽게 보이게 연출하였다. 이러한 기법을 통해 인간의 감정을 관객들에게 정확하고 세밀하게 전달하고자 의도하였다.¹²¹⁾

일반적인 지각의 시간성을 전복시켜 시간의 속도와 길이를 바꾸고 왜곡시키는 행위로 비디오의 시간성을 이용한 전용(Appropriation) 전략을 통해 자신의 의식을 극대화하였다. 연구자는 특별한 기억에서 인식하는 시간개념을 언급하는데 비올라 역시 속도의 전환을 통해 재현된 시간과 시지각을 통해 관람자의 심리적 시간 사이에 차이를 발생하게 한다. 이는 시간의 수용이라는 관점에서 개별적인 인식이 발생하게 된다. 현대 예술 작품에서 형태는 그것의 물질적인 형태를 넘어 무엇인가로 향해 연장되는 것이고 서로를 잇는 요소이자 역동의 응집 원리이다.¹²²⁾ 이러한 맥락에서 보면 비올라는 공간의 확장, 시간의 조작을 이용하여 관객에게 사유의 폭을 넓히는 작가이다.

120) John Walsh, “Emotions in Extreme Time” in *Bill Viola The Passions* (Exh. Cat.), (Los Angeles: Getty Publications), 2003, p. 61.

121) 안선미, 「빌 비올라(Bill Viola)의 비디오 설치작업에 대한 현상학적 고찰: 작품에 드러난 통합적 환경과 실존적 의미」, 홍익대학교 대학원 미술사학과 서양미술사 전공 석사학위 논문, 2016, p. 63.

122) 니콜라 부리오, 현지연 옮김, 『관계의 미학』, 서울: 미진사, 2011, p. 33.



[참고도판 21] 빌 비올라, <도치된 탄생(Inverted Birth)>, 2014, Video and sound installation, Size of the image projected: 500×282cm, 8 min 22 sec.

<도치된 탄생(Inverted Birth)>(2014)[참고도판 20]은 비올라가 5미터 높이와 8분 22초짜리 동영상에 대형 스크린에 영사된 작품이다. 이 작품은 최초의 촬영을 마친 후 순차를 뒤집어 표현한 것으로 비올라가 자주 활용하는 방식이다. 작품은 초반에는 어두운 공간을 배경으로 검은 점액질의 물질을 뒤집어쓴 한 남성이 시간을 두고 순차적으로 붉은 계열에서 반투명의 물질로, 중국에는 투명한 액체로 변해가는 과정을 보여준다. 점액질의 성질은 죽음으로 인한 인간의 몸이 분해되고 해체되는 현상으로 느껴지고 투명한 물질은 결국 생명의 탄생을 위한 생명이 활발하게 전개되고 있음을 충분히 예측할 수 있다.

이러한 모든 상황을 마주하는 한 인간의 모습에서 비올라는 삶과 죽음이라는 불가분의 관계를 인식하게 만든다. 인간의 삶에 필수적 조건인 물과 흙, 그리고 공기라는 상징들이 한 남성을 관통하면서 삶의 과정을 전복된 시간 순서를 통해 암시한다. 비올라는 이미지를 재현하지 않고 자신의 개념이 충분히

전달될 수 있도록 재구성하는 과정에 집중한다. 비올라의 상상력과 인문학을 투영한 영상작업은 거대한 화면의 도움을 받아 구현된다. 이 신비롭고 생소한 이미지의 연속을 마주하는 관객은 작가의 에너지를 덧입은 규모에 압도당해 몰입하게 된다.



[참고도판 22] 빌 비올라, <의식(Observance)>, 2002, digital tape (betacam) shown as single channel digital video, colour, silent, plasma screen, keys, 00:10:14 min; aspect ratio 9:16; 120.7×72.4×10.2cm.

<관찰(Observance)>(2002)[참고도판 21]에서 어두운 화면의 배경과 함께 익명의 사람들이 길게 늘어선 상태로 존재하고 있으며 빛을 받아 지각되는 사람들은 화면 앞에 무엇인가를 기리는 듯 엄숙한 분위기를 연출하였다. 작품을 이해하는 방법으로 비올라는 관객들의 자발적인 참여를 유도한다.

“나는 빛을 중요한 요소로 여기고 있다. 빛을 이해하기 위해서는 어둠이 존재해야만 한다. 만일 하루 종일 해가 비친다면 우리는 어둠에 대한 개념을 상실할 것이다. 마치 물고기가 물의 존재를 망각하듯, 어

둠은 빛을 이해하기 위해 존재하는 필수 불가결한 것이다. 흑암의 공간은 마치 방전된 정신과도 같다. 대부분 나의 작품은 이러한 어둠에 내재한 정신을 의미하고 있다. 생각은 꼬리에 꼬리를 물어 내적 공간에까지 이르러 무한으로 진행되는 데 이러한 연상이 가능한 곳이 바로 어둠의 공간인 것이다. 이처럼 어둠은 나의 작품을 인간의 정신과 연결시키는 역할을 한다.”¹²³⁾

연구자의 시각에서 연상해보면 죽음으로 인한 현화와 위로를 위한 행위로 해석할 수 있다. 뒤쪽의 사람들의 시선 역시 앞쪽을 향해 있으며 각자의 감정에 몰입되었다. 침통하고 불안이 묻어나는 분위기는 일어나서는 안 되는 사건이 벌어진 것처럼 눈을 감거나 고개를 숙이는 등 슬픔과 불안의 감정을 조절하기 위한 행동들이 드러난다. 다양한 성별과 연령대의 사람들은 타자의 죽음에 서로를 위로하고 위로를 받는 모습이다. 작가는 이러한 인식을 극대화하기 위해 빛을 통제해 인물들에게 집중하게 만든다. 그리고 화면 안에 있는 대상들의 감정을 섬세하게 확인할 수 있게 한다.

4. 인간의 몸이 표출하는 기억: 키키 스미스

스미스는 1954년 독일의 뉴렘버그(Nuremberg)에서 태어나 1955년부터 미국 뉴저지(New Jersey) 근교에서 성장하면서 미니멀리즘(Minimalism) 조각가인 토니 스미스(Tony Smith, 1912~1981)와 오페라 가수이자 배우인 제인 로랜스(Jane Lawrance, 1915~2005) 사이에서 태어나 어린 시절부터 예술적 감성을 자연스럽게 습득하게 되었다. 스미스는 고교 졸업 후 샌프란시스코(San Fr

123) SFMOMA 홈페이지 (<https://www.sfmoma.org/exhibition/bill-viola/>) (웹 접속일: 2024년 6월 25일)

ancisco)의 하트포트 미술학교(Hartford Art School)를 다니던 중 학업을 중단

하고 1976년에 뉴욕에 정착하여 활동을 시작하였다.¹²⁴⁾



[참고도판 23] 키키 스미스, <Mother>, 1992-1993, glass and steel. Variable dimensions. High Museum of Art, Atlanta Purchase for the Elson Collection of Contemporary Glass, installation.

스미스는 삶과 죽음의 문제, 가시적인 것과 비가시적인 관계에 대한 이해를 복합적인 시각으로 분석하고 개인의 서사를 작품에 투영한다. 예술가의 숙명인 자신의 시간과 궤적을 중심으로 생명에 대한 의미를 확인하기 위해 인간의 신체를 파편화하거나 다른 대상과의 관계 신체를 다룬다.

1980년 아버지와 여동생의 죽음이라는 경험은 실존적 신체와 무의식의 대상으로서 스미스의 작품에 많은 영향을 미친다. 스미스의 작품 <어머니(Mother)>(1992-1993)[참고도판 22]은 서울

에서 열린 《휘트니 비엔날레(Whitney Biennial)》(1993)에 설치되었다. 스미스는 자신과 어머니의 관계, 어머니의 삶이 실존적, 사회적 존재로서의 어떠한

124) 이정아. 「키키 스미스(Kiki Smith)의 작품에 나타나는 몸과 아브젝트(Abject)에 관한 연구: 1980년대 후반-1990년대 전반 작품을 중심으로」, 홍익대학교 대학원 미술사학과 서양미술사 전공 석사학위논문, 2003, p. 16.

의미를 지니고 있는지 작품을 통해 확인한다. 스미스는 어머니의 발을 유리로 캐스팅(Casting)하고 좁은 철판 구조 위에 설치한다. 더불어 전시장 바닥에는 크기가 다른 원뿔 형태의 유리를 설치하였다.¹²⁵⁾

마치 인간의 눈물을 연상하는 이미지가 불규칙하게 흩어져있다. 제목에서 암시하듯 자신의 어머니가 작품의 동기로 작용했다고 보이지만 자신의 삶까지 같은 조건에 놓고 의미를 확장한 것이다. 좁은 좌대에 올라선 부분으로서의 두 발은 공간에서 제한적인 조건에 놓이게 설치되었다. 스미스는 작업을 통해 사회적 역할로서 여성이 가지는 불평등한 조건을 폭로하고 무한한 창조적 존재로서 어머니의 위치를 대중에게 전달한다.



[참고도판 24] 키키 스미스, <자유 낙하(Free Fall)>, 1994, Photogravure, etching, and sanding, plate, 69×90.2cm,

연구자는 꿈에서 수도 없는 낙하를 경험했다. 떨어지는 동안은 인간이 느낄 수 있는 최대치의 고통이 증폭되고 낙하의 속도도 다르게 반응한다. 중력에

125) 《1993 휘트니 비엔날레 서울》은 '과천 국립현대미술관에서 1993년 3월 4일부터 6월 20일까지 휘트니 비엔날레Whitney Biennial'. 뉴욕 휘트니 미술관(Whitney Museum of American Art)에서 주관하는 휘트니 비엔날레의 67번째 행사이다.

의한 낙하이지만 무중력이 뒤섞여 일반적이지 않은 경험이다. 낙하의 마지막 종착지는 신기하게도 그 두려운 고통의 감정은 소멸하고 새로운 감정으로 전환된다. 스미스의 <자유 낙하(Free Fall)>(1995)[참고도판 23]은 인간의 삶과 죽음에 대한 진지함을 인체 형상이 낙하하는 순간에 빗대어 섬세하게 그려낸 작품이다. 작가는 죽음에 대한 질문을 통해 삶에 대한 의미를 상기한다. 작품에서 보이듯이 웅크린 여성의 자세는 작가의 설정이 반영된 것이지만 바로 비현실의 세계와 연결된다. 스미스에게 신체는 가장 친숙한 존재이자 공유가 가능한 형태를 지녔고 자신의 경험을 담을 수 있는 그릇이 된다.



[참고도판 25] 키키 스미스, <여섯마리 까마귀(Six Crows)>, 1995, Bronze, 50.8×38.1×12.7cm, Installation.

<여섯마리 까마귀(Six Crows)>(1995)[참고도판 24]는 스미스의 인간과 자연 관계를 보여주는 작품이다. 인간 중심의 사회적 체계는 많은 자연 세계에 불합리한 조건을 갖게 한다. 스미스는 까마귀가 살충제에 중독되고 죽음으로 내몰린 뉴스를 접한 후 인간의 이기심으로 자연을 파괴하는 인간의 행위, 자기 중심적인 인간의 모습을 주지시킨 작품이다.¹²⁶⁾ 긴 시간 동안 우리 인류에

게 축적된 원형의 존재가 지닌 가치를 직관적으로 이해하고 있음을 알 수 있다. 스미스는 스스로 방랑자라고 말할 정도로 장소에서 지각된 현상을 놓치지 않고 이를 사회 구조에 따른 현상을 직설적, 함축적으로 빚대어 자신의 시각으로 형상을 창발해 간다. 나아가 이러한 창작 행위에서 자기 존재의 의미를 개인에게 국한하지 않고 범인류적 지각으로 확장한다.



[참고도판 26] 키키 스미스, <토끼와 함께 무릎을 꿇은 여자(Kneeling Woman with Rabbit)>, 2004, etchings with pen and ink on Nepalese paper, 50.8×38.1×12.7cm.



[참고도판 27] 키키 스미스, <진저(Ginzer)>, 2004, aquatint, etching and drypointHahnemühle bright white paper, 57×79cm.

스미스의 작품에서 반복되는 두 가지 주제 대상은 여성의 몸과 동물이다. 늑대와 고양이는 여성의 몸을 삶의 폭력과 가혹함으로 연결하는 반면, 새, 사슴, 토끼는 인간의 영성과 삶의 연약함을 암시한다. <토끼와 함께 무릎을 꿇은 여자(Kneeling Woman with Rabbit)>(2004)[참고도판 25]는 여인이 무릎을

126) 구겐하임 미술관 홈페이지(<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/kiki-smith>) (웹 접속일: 2024년 6월 26일)

끓고 토끼를 들고 있는 모습을 드로잉으로 표현해 사회적 존재로서 여성과 자연 세계에서 먹이사슬의 불안한 위치에 존재하는 토끼를 함께 병치시켜 두 대상이 지닌 취약함을 극대화한다.¹²⁷⁾

<진저(Ginze)>(2004)[참고도판 26]에서 작품의 제목인 진저는 스미스가 직접 키웠던 반려묘이다. 고양이 진저의 죽음을 기리기 위해 만든 판화 작품이다. 스미스는 죽은 고양이를 동판에 올려놓고 진저의 외곽형태에 따라 선을 그린 후, 에칭(Etching)기법과 드라이포인트(Drypoint)로 수많은 털을 놓치지 않고 섬세하게 표현했다. 사랑하는 가족을 떠나보내는 스미스만의 애도 방법이다. 스미스가 진저와의 관계를 섬세하게 그려내는 행위를 통해 생명의 유한함 안에서 인간이 지녀야 할 타자와의 공존의 의미를 담고 있다. 연구자의 작품에서 등장하는 삼베가 섬세한 인간의 행위를 거쳐 대상 간의 무의식적 교류가 가능함을 의미하듯 스미스가 그려낸 가늘고 섬세한 표현은 고양이의 죽음이 단절이 아닌 새로운 탄생을 염원한다. 나아가 스미스의 무의식적 삶과 의식세계에서 동존(同存)할 수 있는 원형에 대한 인식이 드러나며 작가의 비선형적 세계관이 깃들여져 있다.

<하늘(Sky)>(1992-1993)[참고도판 27]은 스미스가 수개월에 걸쳐 콜라주(Collage)한 그림들을 디지털 직조기로 출력한 자카드(Jacquard) 태피스트리이다.¹²⁸⁾ <하늘>은 연구자의 삼베라는 매개체에서 발견한 무의식 세계와 유사한 표현이다. 인간과 자연의 관계에서 기인한 원형의 재구성이라는 점에서 연결된다. 스미스의 작품에 등장하는 별들과 새 그리고 원경에 있는 거대한 산에는 축적된 인류학적 역사가 담겨 있다. 화면의 가장 큰 부분을 차지하고 있는 여인의 형상은 대자연이라는 산술적 측정이 불가능한 세계 안에 존재한다.

127) 웨스트몬트 대학 Westmont Ridley-Tree Museum of Art 홈페이지
(<https://www.westmont.edu/kiki-smith>) (웹 접속일: 2024년 6월 26일)

128) 더가디언 신문사 홈페이지

(<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/feb/10/kiki-smith-sky-layer-cake-art-history-myth-identity-nature>) (웹 접속일: 2024년 6월 26일)



[참고도판 28] 키키 스미스, <하늘(Sky)>, 2011, Jacquard tapestry, 287×190.5cm.

중력을 벗어나 생물학적 인체에 한정되지 않는 특별한 존재임을 알 수 있다. 여인은 자신의 모습이자 모성 원형의 구체화 된 실체로 해석할 수 있다. 모성 원형은 인류가 태초로부터 모성과 모성적인 것에 대해 끊임없이 지속하여 경험해온 모든 체험의 응축이다. 생명의 근원이자 모태로서 자기실현에 대한 자발적인 의지, 자신에 의해 탄생한 유전자에 대한 집요함, 자애로운 감정, 생명 원천의 신비로움을 파악할 수 있는 능력이다.¹²⁹⁾

스미스는 입체를 중심으로 다루지만 <하늘>에서

는 조각과 회화, 디지털 기술을 접목하여 의식적인 면과 기술적인 분야를 이분하지 않고 탈경계에 놓이게 해 자신이 말하고자 하는 비현실적인 세계를 재구성해 가시적으로 표현한 것이다. 현대미술에서 작가가 표현하는 인간의 감정은 작가 스스로와 관람자 모두에게 자기를 이해하는 과정으로 나타난다. 스미스는 자신의 경험에서 발생한 감정의 영역을 재해석한 신체를 활용해 구체

129) 최원오, 「모성(母性)의 문화에 대한 신화적 담론 : 모성의 기원과 원형」, 『한국고전여성문학연구』 Vol.14, 한국고전여성문학회, 2007, p. 193.

적으로 제시한다. 특히 자신이 경험한 기억을 통해 현실과 무의식을 유추하게 만드는데 이때 스미스에게 공간은 중요한 개념이 된다.

공간과 시간이 원형적으로 연관된 상징은 원시시대부터 인간의 투사물로 채워진 별이 빛나는 천계이다.¹³⁰⁾ 이러한 관정을 토대로 <하늘>을 해석한다면 공간이 여성성의 가장 중요한 투사물 중 하라는 것을 인지할 수 있다. 나아가 스미스의 무의식에 대한 어떠한 암시가 없다면, 여성성이 담고 있는 그릇이 우주이자 시간과 운명의 여신이라 해석할 수 있다. 이처럼 스미스는 인간의 불안을 무의식 속 원형의 출현을 유도해 다각적으로 분석해낸다. 결과적으로 스미스 자신의 본질, 즉 자기 발견을 확인하는 행위자가 되는 것이고 대중들에게 자유로운 사유의 시간을 촉발하고 있다.

5. 불안의 직시에서 확인되는 자기: 배진호

연구자는 자기 존재의 확인을 의식과 무의식의 세계가 서로 교차하는 관계에서 찾는다. 특히 인체표현을 중심으로 의미를 생산하고 이를 지속하기 위해 구체적인 경험을 극사실로 구현한다. 하지만 형식적인 면에서 인체형상을 근간으로 연구자의 작품세계와 연결되고 현대미술의 관점에서 다양한 논의의 중심에 있는 국내 조각가는 많지 않다.

배진호는 연구자가 주목하는 자기 존재에 대해 명확한 인식을 갖춘 조각가이다. 그리고 시간의 의미를 확인하기 위해 인간의 신체를 표현대상으로 한정시킨다. 특히 극적인 연출력과 자신의 지각이 반영된 극사실과 해체가 동시에 표현되는 작가만의 세계를 구축했다는 점에서 연구자의 작품세계와 연결된다. 배진호는 1961년 경남 거제 출생으로 2024년 타계하였다. 홍익대학교 미술대

130) 에리히 노이만, 박선화 옮김, 『위대한 어머니 여신』, 파주: 살림출판사, 1989, p. 355.

학 조소과 및 동 대학원 조각과를 졸업하였다. 개인전 15회와 장춘 국제 조각 심포지엄(중국 장춘), 부산비엔날레 조각프로젝트(부산 을숙도) 등 160여 회의 다수의 단체전과 제 16회 대한민국미술대전에서 우수상을 수상하였다.

배진호는 유한한 생물학적 대상인 인간의 신체가 필연적으로 함축하고 있는 불안을 치유하고 삶에 대한 무한한 기대와 희망을 이야기한다, 배진호의 조각에는 유독 자소상이 많다. 배진호가 표현하는 자소상은 객관적인 삶의 역사를 인식하지 않더라도 관람자의 시선을 흡수하기에 충분하다. 배진호 작품의 외관에서 우리는 그가 살아온 시대의 모습과 삶의 축적된 생의 편린(片鱗)을 확인할 수 있다. 그에게 자소상은 브론즈, 레진 등 다양한 재료로 자기의 외형적인 모습 너머에 있는 내적인 성격이나 필연성을 드러내기 위한 표현과 시간을 담고 있다. 특히 자기 내면과의 소통과 교류를 심화시켜 나감으로써 자신을 확인하는 방법으로 자소상을 통해 이를 구현하고 있다.¹³¹⁾

배진호가 표현하는 다양한 자소상은 삶의 지속적인 고통과 불안을 담고 있다. 배진호는 “쉽게 가면 오래 살아남지 못한다는 생각이다. 이 때문에 가장 기본이면서도 가장 힘든 인체(얼굴)에 집중했다.”¹³²⁾라고 말한다. 작가는 밀도감 높은 조각적 표현을 통해 지나온 시간을 집요하게 세분하여 자신과 타자 사이의 교감을 유도한다. 표현 방식은 소조라는 전통적인 기법을 기반으로 본인의 의도를 담아내는 동시대성을 담고 있다. 연구자는 배진호의 다양한 자소상에 등장하는 금속 물질에 주목한다. 자신의 얼굴 외형을 특징짓는 방법 중에 가는 철사로 표현한 머리카락은 많은 시간이 소요되는 작업 방식이다. 레진(FRP)으로 마감된 피부와는 상반된 물질인 금속은 불안의 공간에서 자신을 지키고 외부의 충격에 대비하기 위한 방어기제(防禦機制)¹³³⁾이다. 중력의 영향

131) 조선미, 『화가와 자화상』, 서울: 예경, 1995, p. 74.

132) 김영준, 「작가 魂 사르는 투박한 손길...작품으로 소통하다」, 경인일보, 2011년 9월 21일, 경인일보 홈페이지(<http://www.kyeongin.com/main/view.php?key=606748>) (웹 접속일: 2024년 11월 4일)

133) 방어기제는 두렵거나 불쾌한 정황이나 욕구 불만에 직면하였을 때 스스로를 방어하기 위하여 자동적으로 취하는 적응 행위. 도피, 억압, 동일시, 보상, 투사 따위가 있다. 국립국어원 표

을 많이 받는 실재하는 머리카락을 대신해 철사로 표현한다는 것은 자기로의 진입을 위해 배진호가 시간을 어떻게 인식하고 있는지 알게 한다.

배진호는 시간을 정지시키기 위해 대상에 집중하고 이를 예민하게 분류한다. 특히 머리카락 한 올 한 올을 세밀하게 표현하는 방식은 시간을 거대한 망으로 인식하는 태도를 담고 있다. 머리카락 사이에 생성된 복잡한 공간은 배진호가 인식하는 내적인 공간이자 외부, 즉 타자의 공간이기도 하다. 이러한 섬세한 표현을 통해 외로운 자신의 삶 속으로 타자들이 들어올 수 있는 틈을 열어준다. 그래서 복합적인 시간이 담긴 심상의 공간으로 해석할 수 있다.



[참고도판 29] 배진호, <공재(恭齋)선생전상서>, 2004, FRP, 30×25×50cm, Photo by 김민곤.

<공재(恭齋)선생전상서>(2009)[참고도판 28]은 배진호의 실제 두상에 가까운 크기로 표현되었다. 하지만 이 조각은 실제 얼굴에서는 경험할 수 없는 강

준국어대사전 홈페이지(<https://stdict.korean.go.kr/search/searchView.do>) (웹 접속일: 2024년 10월 22일)

한 전달력이 배어 나온다. 이는 빛을 수용하는 조각의 표면에 그 근거가 담겨 있다. 작품은 실제보다 더 깊은 주름과 극단적으로 구성되어 있다. 배진호는 자신의 얼굴을 면으로 분석하였다. 대상을 면으로 본다는 것은 빛과 그림자의 관계를 이해하고 그 안에 깃든 자신만의 시간을 투영한다는 것이다. 나아가 타자와의 관계로 생성되는 개인과 사회적 역사가 담긴 시간을 의미한다.

<공재(恭齋)선생전상서>에서 배진호는 작은 두상에 머리카락을 이질적인 연철(軟鐵)을 여러 가닥으로 심어 표현하였다. 연철은 작가의 의도에 따라 민감한 반응을 보이기 때문에 유용한 재료이다. 단순해 보이는 한 줄의 연철에도 작가가 의도하는 대로 변화를 보인 흔적이 그대로 남아 있다. 길고 유연하게 휘어진 형태이지만 자세히 보면 짧은 요철이 수도 없이 생겨나 있음을 알 수 있다. 이는 배진호가 작업 과정에서 자기로의 진입을 위해 얼마나 많은 시간을 보냈으며, 그 결과를 위해 수도 없는 반복을 지속했음을 알 수 있다. 이 금속의 물성은 작가의 현재성을 지각하는 역할을 하지만 손으로 만지면 상처가 날 것 같은 예리함을 지니고 있다. 여기에는 외부와 쉽게 섞이지 못하는 배진호의 고립된 성향이 담겨 있다. 하지만 우리는 방어적 성향 안에 작가가 이끌어 주는 시각적 몰입을 통해 작가의 내밀한 공간으로 들어가게 된다. 나아가 작가만의 양의적(兩意的) 장치를 통해 작가의 시간을 경험할 수 있다.

배진호가 표현한 자소상은 손과 점토의 유기적인 관계에서 탄생한 결과물이다. 점토는 수분의 정도에 따라 변화를 일으키는 성질이 있다. 수분이 증발하는 곳은 점토가 갈라지고 형태를 틀어지게 한다. 얼굴 왼쪽의 관골(顴骨)과 하악골(下顎骨)이 갈라져 있는 모습에서 확인된다. 배진호는 점토의 성질을 그대로 받아들이고 작품 일부로 해석하였다. 더불어 자신의 현재에서 미래시간을 확인하고자 내린 결정으로 볼 수 있다. 자신의 통합적 시간이 깃든 실체를 확인하기 위한 수단으로서 점토는 기능한다. 그래서 작업의 모든 과정은 점토와 밀접하게 연결된다.

점토는 물과 흙이 혼합된 물성이다. 조각가는 점토와 신체의 균형감, 그리고 손의 예민한 반응이 상호작용하는 관계이며, 결국 자신이 표현하려는 형상을 자신의 시간에서 찾아낸다. 그래서 점토 반죽을 자신의 손으로 이끌어 가는 조각가 배진호는 점토가 가지는 ‘물질적인 요인(Lacause Materielle)’을 이해하고 물질이 만들어 가는 다양성을 수행한다. 점토로 형상을 만들어내는 행위는 통계와 형식적인 의미부여가 충분히 반영되지 않는다. 반죽은 예술가가 원하는 형상을 만드는 행위에 저항하는 성질이 있어 온전하게 표현되지 않는다. 반죽을 통한 작업은 물질적 요인으로 늘 새롭고 알 수 없는 창작의 세계로 이끈다. 이러한 요인은 조각가의 자연스러운 ‘투영(Projection)’의 반영이다.¹³⁴⁾ 이처럼 점토를 활용한 배진호의 창작 과정을 이경모는 다음과 같이 이야기한다.

“우리는 조각가의 내면 깊숙한 곳에 잠재된 의식은 물론 그의 진한 땀 냄새가 배어있을 노동의 현장까지도 추체험하게 된다. 그의 말대로 작가가 진지하게 흘린 땀의 대가가 작품의 깊이와 밀도를 배가시키게 되었음은 물론 관객과 감동까지도 공유하게 된 것이다.”¹³⁵⁾

배진호는 작품 창작에 필요한 물리적인 시간을 충분히 통제하고 분석해 확인하고자 하는 대상이 바로 자기(self)이다. 그리고 자기의 구체적이고 적극적인 인식의 방법으로 극사실적 표현을 적용해 이를 확인하게 만든다. 작품 <스무살에 나는 꾸르베를 보았다>(1997)[참고도판 29]은 1997년 대한민국 미술대전에서 우수상을 받았다. 작품 속에 자신의 초상을 이입해 작가의 정체성과 예술표현의 주체가 되었던 구스타프 쿠르베(Gustave Courbet, 1819~1877)의

134) 가스통 바슐라르, 이가림 옮김, 『물과 꿈』, 서울: 문예출판사, 1980, p. 204.

135) 이경모, 「상처받은 영혼이 지닌 매력, 혹은 마력 - 배진호」, 인천아트플랫폼 홈페이지, <http://inartplatform.kr/residency/view?residency=347&category=2010> (웹 접속일: 2024년 10월 17일)



[참고도판 30] 배진호, <스무살에 나는 쿠르베를 보았다>, 1997, FRP, 140×140×250cm.

영향력이 명확하게 드러난다. 이 작품에서 배진호는 작업행위의 모든 과정에 본인의 사유가 저장되고 있음을 확인시킨다.

배진호의 작품에는 완결된 형상에 본질을 담아내는 일차적인 시도와 함께 창작 행위의 과정에 자기의 의미를 지니게 하는 특징이 있다. 다시 말해 극사실성과 대척점에 있는 생략과 미완의 표현이 그것이다. 이러한 양가의 표현이 한 작품 안에 존재하게 만드는 작가의 행위에는 삶의 지표가 되는 총체적인 시간이 서로 분리되지 않고 통합으로 나아가게 한다. 크게 확대된 얼굴이 주시하는 타자의 세계와 이 관계에서 사유의 주체가 되려는 자신의 현재성을 ‘담배 피는 모습’으로 보여준다. 두 객체는 모두 자신이다.

이러한 극단적인 대비로 표현되는 배진호의 조형은 다가올 미래시간과 이를 마주하는 현재의 시간이 공존함을 환기한다. 이러한 조건 없이는 자기 확인이 불가능함을 조각을 통해 표출한다.

시간을 자신의 것으로 소유하려는 작가는 자신에 대한 온전한 이해의 필요를 조건으로 한다. 시간을 완전하게 이해할 때까지 현재의 자아는 언제나 변할 수 있다. 그래서 완전한 이해는 사실상 불가능하다. 이는 미래의 지평에 의해 구분되는 시간은 매 순간 다른 것이며, 이를 이해하려면 새로운 전개가 필요하다. 따라서

자신의 이성적 삶의 태도로는 완전한 자기 시간을 완성하기 어렵다. 언제나 형상을 제공하는 다른 조건들과 연결하여 작가 스스로가 이해해야 하며 사유의 과정에 의미가 있는 것이다.¹³⁶⁾ 이러한 과정을 통해 배진호의 조각은 자기 역사를 기반으로 비가시적인 시간의 역사, 즉 삶의 총량과 무게를 무한대로 담고 있는 작가만의 지복의 시간을 찾기 위해 변화를 거부하지 않는다. 작가는 누구와도 닮지 않은 자신만의 조형성을 형성한다. 배진호의 시간은 정지하지 않고 움직이는 작가만의 고유함을 지향하며 불안을 극복하고 미래시간을 열어두는 계기로 작용한다.



[참고도판 31] 배진호, <아무말도 하지 않았다1>, 2002, FRP, 140×100×160cm, Photo by 김민곤.

연구자가 자기 인식의 방법으로 무의식을 수용하는 것처럼 배진호는 자소상의 형식 안에 이를 드러낸다. 배진호에게는 세대를 넘나드는 시간의 복합적인 이해가 가능한 집단무의식이 잠재되어 있다. 작가의 무의식적 소여는 자신과 혈연관계인 가족 구성원을 표현대상으로 이끈다. 배진호는 자신의 어머니를 대상으로 하는 <아무말도 하지 않았다1>(2009)[참고도판 30]을 통해 자신의 역사를 상기시키고 심상에 남겨진 자기 본질을 확인한다. <아무말도 하지 않았다1>에서 작가는 태어난 순간부터 자기와 연결된

136) 메를로 폰티, 류익근 옮김, 『지각의 현상학』, 서울: 문학과 지성사, 2002, p. 519.

원형의 세계를 이해하고 이를 표현했다.

배진호가 표현한 노년의 얼굴은 깊은 주름이 세밀히 묘사되어 있다. 생의 시작에서 출발한 시간을 쌓아 생의 마지막으로 귀결된 모습을 포착한다. 작품 제목 “아무말도 하지 않았다.”라는 표현처럼 어머니가 담아낸 사유의 시간을 크게 확대된 두상에 녹아 냈다. 그리고 이 육중한 시간은 배진호에게 넘어와 삶의 진중함과 예리함을 지속시킨다. 우리 인류는 본능적으로 부모에게 늘 앞서 존재하는 신격(神格)의 존재를 후대의 아이에게 ‘대모’인 무의식을 통해 이를 대치한다. 이때 무의식은 자신의 부모가 신적 속성과 연결되어 있다는 것을 잊지 않도록 각인시킨다.¹³⁷⁾ 예술가 배진호는 이러한 성향을 표출하는 존재이다. 작가와 유전적 유사성과 무의식의 소유자로 두 사람은 밀접하게 관계한다.

배진호는 현재의 자기를 확인하기 위한 조건으로 세부적이고 면밀한 지각을 부각한다. 이때 시간은 통념을 벗어나 스스로가 인식하는 시간으로 변환된다. 시간을 멈춰 세우고 자신의 신체를 지각적 표현의 대상으로 삼고 이를 형상조각으로 치환한다. 배진호의 조각을 마주하는 타자는 강렬한 조각 이면에 존재하는 감정, 즉 불안으로 가득 찬 작가의 심상을 읽게 한다. 페르소나의 존재로서 소외를 경험한 그는 외부세계를 회피하지 않고 직시하게 만드는 장치로 데포르마시옹(Déformstion)¹³⁸⁾이 응축된다. 배진호는 무의식의 세계를 부각하는 섬세한 접근법으로 극사실성에 기초한 변화의 과정을 드러낸다. 배진호가 표현한 크게 확대된 자소상에는 태어나서 죽을 때까지 끊임없이 순환하는 인간의 삶을 깊이 통찰시킨다. 특히 부모의 시간과 그 이상의 오래된 인류의 역사인 집단무의식이 투영되고 있다. 작가의 극사실적 자소상에 대해 김성래는 다

137) 칼 구스타프 융, 한국융연구원 C.G. 융 저자 번역위원회 옮김, 『원형과 무의식』, 서울: 솔, 2002, pp. 215-216.

138) 데포르마시옹은 변형, 왜곡이라는 뜻으로 대상을 시각적 영상으로 재현하는 것이 아니라, 어떤 의미에서 그 대사를 고의로 왜곡시켜 표현하는 것을 말한다. 월간미술, 『세계미술용어사전』, 서울: 월간미술, 1999, p. 89.

음과 같이 언급한다.

“배진호의 거대한 두상이 바닥에 놓여 있다. 생의 절정이자 죽음의 문턱이 이른 한 인간의 얼굴이 하늘을 보고 있다. 돌아가신 작가의 아버지 두상을 만들기 시작하다가 자신의 얼굴로 바뀌었다는 그의 말에서 나는 생에 대한 순수한 감정과 죽음에 이르기 직전의 상황에서 느껴지는 절박한 영혼의 절규를 느낄 수 있었다. 그의 두상은 그 자체로 모든 이야기를 우리에게 전한다. 두상의 단편들을 보면 나머지 모든 동체와 사지 등이 묘사되어질 필요가 없음을 느낀다. 아니면 묘사하지 않아도 된다고 말하고 싶다. 응축된 고뇌와 정념의 메시지를 두상에 담아서 세상에 내보내고 있는 배진호는 그의 삶에 대한 통찰을 확연하게 드러 내고 있다.”¹³⁹⁾



[참고도판 32] 배진호, <이별>, 2004, FRP, 310×250×200cm.

<이별>(2004)[참고도판 31]은 우리가 숙명처럼 여기는 생성과 소멸 그리고

139) 김성래, 「생에 대한 통찰과 그 격정적 이미지」, 《배진호 개인전 서문》, 1999.

실존과 부재에 대해 끊임없이 질문한다. 배진호는 자소상에 나타난 인간이 갖는 죽음에 대한 불안이 현실을 직시하게 만든다. 존재의 확인은 거대하게 드러난 자소상을 통해 현실을 드러내거나 과거와 미래시간을 응시하게 만든다. 그래서 배진호의 작업에는 유한함의 인식으로 해석할 수 없는 집단 무의식의 관조가 있다. 자신이 생겨난 최초의 지점을 확인하고 싶었던 작가는 아버지의 시간에서 찾길 원했다.

<이별>은 아버지의 부재를 겪으면서 아버지의 삶을 들여다보기 위해 시작했지만, 진행 과정에서 작가 자신의 얼굴로 바뀌게 되었다.¹⁴⁰⁾ 자신과 연결된 선형적 관계가 아버지를 창의적 대상으로 삼게 한다. 여기에는 의식적 사유가 아닌 무의식의 세계가 작가에게 작용한 결과로 봐야 한다. 죽음에 대한 배진호의 시각은 소멸해 가는 현상에 머무르지 않는다. 배진호는 죽음을 통해 순환이 가능한 무의식의 세계를 수용해 현실이 지닌 삶의 단편을 복합적 시각으로 이끌게 한다. 이러한 삶에 대한 변화의 수용과 복합적인 인식은 배진호가 긴 시간 동안 자소상을 지속적으로 표현한 근간이 되었다.

“거울을 놓고 내 얼굴을 바라본다. 볼 때마다 달라지는 얼굴, 그 얼굴에는 내 삶의 흔적, 내 가족의 모습, 그리고 고향의 바다, 바람, 향기가 담겨져 있다. 그 담겨짐에 내 자존적 의미의 응시가 더해져 또 하나의 얼굴이 만들어진다. 그 얼굴이 나를 지켜보고 있다. 나는 그를 본다. 내 안에 있는 내가 끄집어내서 그 얼굴이 나를 보고 나는 그를 보고 있다. 지금 나는 나의 얼굴들과 함께 있다.”¹⁴¹⁾

배진호의 사유가 담긴 글에서 확인할 수 있듯이 매 순간 변화하는 인식의 주체에 대해 질문을 던진다. 관습적인 시각으로 확인할 수 없는 대상을 자신

140) 김성래, 위의 글.

141) 배진호, 「아버지의 삶에서 느끼는 삶의 리얼리티」, 『미술세계』, 1998년 11호, p. 112.

의 고유한 시각을 통해 새롭게 바라본다. 배진호는 의식과 무의식의 경계를 희석하고 유연하게 접근함으로써 작가 자신과 관객에게 인식의 지평을 넓힌다. 배진호는 삶과 죽음을 순환하는 과정으로 수용하며 공존이 가능한 현상으로 여긴다.



[참고도판 33] 배진호, <동행>, 2009, FRP, 가변설치, Photo by 김민곤.

<동행>(2009)[참고도판 32]는 삶의 역사에 대한 접근을 사물에 빗대 표현한 것으로 자신의 신체를 위해 버팀목이 되어준 신발에 투영하였다. 이때 신발은 자신의 신체가 가지는 중력을 온전히 감내하는 역할을 한다. 사물로서 신발은 시간의 속성을 지니고 있어서 작가의 삶과 불가분의 관계이다. 신발 밑창은 많이 닳아 있고 가죽은 깊은 주름과 묵은 먼지를 담고 있다. 마치 자신의 자소상을 연상시킨다. 배진호는 헤지고 낡은 신발에서 자기 시간을 상징한다. 역할을 다하여 쓸모없는 신발 한 켤레를 확대하여 자신이 지나온 시간에 주목한다. 정지한 시간을 다시 가동하려는 작가의 의지를 엿볼 수 있다. 배진호는 자

신이 보는 대상의 특성과 자신이 경험했던 삶의 고통 그리고 자신의 세계를 세밀히 들여다본다. 그리고 타자에 대한 이해를 확인하길 원한다. 이는 역으로 타자의 특성들과 삶의 고통을 확인하는 순간 타자의 세계를 이해하게 된다.¹⁴²⁾

배진호는 확대된 신발을 통해 자신의 개인적 세계가 본인에게만 속해 있는 것으로 이해되기를 거부한다. 작가는 대상의 크기를 변환하는 방식을 취해 낮은 감정을 유발한다, 이를 통해 중국에는 재현이 갖는 일반적인 표현의 한계를 넘어선다. 작가는 일상적인 사물의 크기를 확대하여 관객에게 낮은 시선을 제공하고 작가가 세상을 인식하는 방법으로 관객과 소통한다.

연구자는 배진호의 작품 속 인체형상을 자세히 분석한 결과 작가는 삶과 죽음을 이분하지 않고 연속체로 숙고한다는 것을 확인하였다. 더불어 자신의 시간을 무의식의 공간에서 확보해 현실에서 유용하고 고유함을 지닌 시간으로 이끌어 간다는 것을 알 수 있었다. 실제처럼 보이게 하는 배진호의 표현 방식은 결국 ‘자기’를 확인하기 위한 시도이다. 나아가 자신의 심상에 있는 원형에 대한 인식을 담고 있다.

연구자가 분석한 다섯 명의 선행작가들은 자신의 경험과 결핍을 통해 시각적 이미지를 재구성하는 것이 특징이다. 부르주아, 시오타, 비올라, 스미스, 배진호는 결핍의 기억을 기저로 존재적 가치와 심리적 관점을 자신만의 표현 기법으로 재해석한다는 특징이 있다. 부르주아는 유년기 시절 부친의 외도, 자기 소외, 애정과 신뢰의 결핍을 바느질, 오브제, 거미 등에 투사하여 불안의 본질을 해소한다. 나아가 상징의 대상을 차용하여 의미를 재해석하는 방식은 연구자의 표현 방식과 유사하다. 시오타는 질병, 화재 등으로 인한 죽음에 대한 트라우마를 실과 천, 오브제 등을 반복적으로 사용한다. 이러한 반복적 행위는 애도, 위로, 치유 등 내면의 상처를 승화하고 삶의 긍정성에 도달한다. 비올라

142) 모리스 메를로-퐁티, 남인수·최의영 옮김, 앞의 책, p. 28.

는 모친의 죽음, 역사 등의 슬로 모션이라는 영상 기법을 통해 시간성을 비틀고 신체의 체험성을 강조한다. 이를 통해 중국에는 타자와의 관계성을 내밀하게 묘사한다. 스미스는 가족의 질병을 통한 죽음과 사회적 금기와 욕망의 표출을 직시하고 이를 해소하는 방식으로 신체와 오브제를 활용하여 자기 정체성을 확고히 한다. 배진호는 인체 형상, 특히 자소상을 통해 존재성에 대한 질문을 반복적으로 표현한다. 특히 원형과 불안을 감지하고 이를 해소하기 위한 자기 확인의 방식으로 소조기법을 실현한다, 배진호는 자기 내면의 불안을 인식하고 자기 통합의 과정에 점토를 활용한다. 이러한 탐구는 연구자가 형상을 도출하는 과정과 유사하며 상징화된 대상의 이미지처럼 확장된 형상의 가능성을 제시한다.

IV. 연구 작품 분석

이번 장에서는 연구자의 작품을 앞서 살펴본 이론적 근거를 토대로 분석하고자 한다. 연구자는 인간의 신체를 형상으로 표현하는 행위를 통해 자신의 존재에 대한 구체적이고 적극적인 인식의 형태를 확인한다. 이를 토대로 형상에 담긴 표현 방법을 분석하고 제작 방식과 그 의미들을 살펴보려고 한다. 연구자의 인체상은 삶에 대한 질문을 담고 있다. 인간의 생명은 결국 죽음으로 향한다는 관점 너머의 것을 가리킨다. 거기에는 지속적이고 영속성을 지닌 존재로서의 지각이 담겨 있다. 그래서 순환적 삶을 이끄는 무의식의 세계와 상상력을 중심으로 작품의 의도를 파악하려고 한다.

1. 자기인식으로서 자소상

연구자는 자기 인식의 표현 방법으로서 자소상(Self-portrait)을 활용한다. 자소상이라는 용어는 라틴어 ‘Protrahere’라는 말에 어원을 두고 ‘끄집어내다’, ‘발견한다’, ‘밝히다’라는 뜻으로 사용되고 있다.¹⁴³⁾ 자화상이나 자소상이 미술의 형식이나 재료의 측면에서 다르지만, 개념적인 면에서는 개인의 모습을 통해 존재와 자아를 나타내는 점에서는 동일하다. 초상 예술은 고대 로마의 조각과 함께 번창하였으며 사실적 초상화에 대한 요구가 많았다. 자화상이 언제부터 시작되었는지 정확히 확신할 수는 없다. “가이우스 플리니우스 세쿤두스(Gaius Plinius Secundus, AD 23~79)의 『박물지(Naturalis Historia)』에 따르면 기원전 6세기의 건축가이자 조각가인 테오도루스(Theodorus)는 오른손에는 줄을, 왼손에는 자신의 작품¹⁴⁴⁾을 쥐고 있는 조각상을 제작했다.”¹⁴⁵⁾라고

143) 월간미술, 앞의 책, p. 390.

전해진다. 현재 자화상의 시원으로 추정되는 것은 중세 말에 제작된 각종 필사본의 끝이나 가장자리에 들어있는 필사자나 저자들의 자화상이다.¹⁴⁶⁾ 4세기 무렵부터 초상화는 그 주인공을 가장 이상화한 표상으로 표현하게 되었다. 이후 르네상스에 들어서면서 수요가 증가하고 신과 관련된 범위에서 이상 혹은 보편적 자연과의 유사성에 집중하였다.¹⁴⁷⁾ 19세기에 들어서면서 자화상의 개념은 변곡점을 맞이하게 된다. 구스타프 쿠르베(Gustave Courbet, 1819~1877)를 중심으로 하는 작가들은 자신 스스로를 창의적 표현의 중심에 놓이게 한다. 쿠르베는 “일생 동안 나는 마음 상태를 반영하는 많은 자화상을 그렸다. 자화상에 내 생애를 한마디로 적어 넣었다.”¹⁴⁸⁾라고 말하였다. 쿠르베를 포함한 몇몇 작가들의 자화상 표현은 이후 많은 예술가에게 자화상을 통해 자의식을 표명하는 계기를 마련하였으며 현대미술에서도 예술표현의 한 축을 맡고 있다.

연구자에게 자소상은 자기를 인식하기 위해 의식과 무의식에 대한 본질적 질문에서 출발한다. 그리고 자아의 외연과 내면을 통합하는 예술가로서 자신의 정체성에 대한 고찰을 의미한다. 자소상은 기억을 드러내는데 중요한 표현 대상이다. 에마뉘엘 레비나스(Emmanuel Levinas, 1906~1995)는 “얼굴은 사물과 근본적으로 구별되는 특징이 있다. 사물은 전체의 한 부분으로, 또는 전체 속의 한 기능으로 의미가 있지만, 얼굴은 이렇게 규정될 수 있는 대상이 아니다. 얼굴은 코와 입, 눈으로 이루어지지만, 이는 판자와 서랍, 책상다리가 모여 책상이 이루어지는 것과는 전혀 다른 것이다. 얼굴과의 만남은 사물과는 전혀 다른 차원을 우리에게 열어준다.”¹⁴⁹⁾라며 얼굴이 가진 다양한 인식의 요건과

144) 말 네 필이 끄는 전차로서 크기는 파리의 날개 밑에 숨길 정도로 작고도 정교했다고 한다.

145) 조선미, 위의 책, 1995, p. 13.

146) 조선미, 앞의 책, p. 14.

147) 김정혜, 「자소상과 꽃으로 표현된 자기 대상화로서의 조각제작연구」, 부산대학교 대학원 미술학과 조소전공 박사학위논문, 2015, p. 22.

148) 조선미, 위의 책, p. 140.

149) 에마뉘엘 레비나스, 강영안 옮김, 『시간과 타자』, 서울: 문예출판사, 2001, p. 135.

특별한 표현의 대상으로서 의미가 있다.

연구자가 시기와 대상, 표현기법과 규모를 달리하는 자소상을 통해 확인하려는 삶의 근원이 되는 자기(自己)는 인간의 정신적 영역에서 중요한 역할이다. ‘자기’라는 단어가 주목받기 시작한 것은 융이 주장한 분석심리학의 등장에 근거한 이후이다. 자기는 정신 영역의 전체이며 인격의 성숙으로 나아가는 방향을 의미한다. 그리고 이를 위해서는 ‘자기의식(Self-Consciousness)’, 즉 가능한 한 자기 자신을 이해하는 과정이 필요하다고 주장한다. 이 과정에서 우리는 ‘개성화(Self-Individuation)’를 경험하게 되는데, 남과 다른 나만의 성향을 드러내 잠재된 역량을 발휘하는 ‘자기 실현화(Self-Activation)’를 이룬다.¹⁵⁰⁾ 우리는 자기 발견을 위한 시도에서 삶에 대한 방향을 새롭게 설정하고 자신이 지향하는 삶의 태도를 정한다. 한 개인의 꿈을 성취할 수 있게 성장을 지속시키는 주체가 자기이다. 그리고 결핍으로 인한 정신적 불안을 유발하는 행위자도 자기이다. 이처럼 자기는 한 개인의 전체성을 형성하는 주체이며, 전체성이 균형을 잃었을 때 이를 회복할 수 있는 길로 이끌어 주는 역할이다.

연구자에게 자기는 이를 수행하는 과정 중 하나인 기억에 존재하며 자기 확인을 위한 기초적 틀을 제공하고 있다. 이것은 불안의 상태로 자신을 마주했던 유년기의 특별한 경험에서 시작된 기억이다. 오랜 시간 동안 지워지지 않고 뇌리에 남은 것으로 일상과는 다른 왜곡된 상을 발견시킨다. 여기에는 아이가 경험한 낯선 상황을 잘 대변하는 불안이 담겨 있다. 그리고 자신의 실체를 가감 없이 보여 물과 관계하는데 이 물질은 표면에 반사된 또 다른 자신을 경험시킨다. 유아가 지각하는 물속 이미지는 자신의 정체성에 대한 최초의 불안정한 경험이며 소외를 지닌 기억이다. 연구자의 기억은 오래된 경험에 의존한 것이어서 자기 확인을 위한 측면에서 보면 한계가 있다. 하지만 자기의 새로운 지각을 위한 중요한 경험이기 때문에 의미가 크다.

150) 양창순, 『주역의 심리학』, 서울: 김영사, 2023, p. 186.

물이나 거울에 비친 모습, 자기 반영에 대한 집착은 그리스 신화의 나르시스 신화에서 라캉의 ‘거울 단계(Mirror stage)’¹⁵¹⁾ 이론까지 자아 정체성을 확고히 하고 설명하는데 중요한 단서가 된다. 라캉의 거울 단계에서 유아는 어느 시기에 어떠한 방법으로 자신의 주체를 지각할 수 있는지를 생후 6개월에서 18개월까지로 본다. 이때 유아들은 거울에 비친 자신의 이미지를 통해 최초로 자기 동일화를 경험한다.¹⁵²⁾ 거울 단계에서 주체는 허구적인 자기동일성을 고집하게 되는데 이때 동일시(Identification)라는 개념이 형성되며 주체가 하나의 이미지를 취할 때 주체 안에서 일어나는 변형이 진행된다.¹⁵³⁾ 유아는 이 시기에 거울보기를 하면서 자신을 규정짓기 어려운 입체에서 명확하고 통일된 개인으로 간주하게 된다.

연구자가 유년기를 기억하려는 시도에는 깊이 숨어있거나 밝히기 힘든 경험을 회피하지 않으려는 태도에 있다. 불안의 기억을 오늘의 지각으로 재구성하며 상상력과 함께 긍정적 대상으로의 전환을 기대하기 때문이다. 그리고 다가올 미래 시간에 채워갈 삶을 위해 창의적 표현의 실마리로 작용한다. 연구자에게 삶의 가치는 자기를 중심에 두고 판단할 때 활성화된다. 이러한 자기는 유년기의 자신에게 수집의 대상이 되거나, 수집가의 위치로 전복되어 기억의

151) 라캉은 1949년 취리히에서 개최된 제16차 국제정신분석학회에서 「정신분석학적 경험에서 드러난 주체의 기능형성으로서의 거울 단계」라는 논문에서 거울 단계에 대해 논한다. 이 논문은 자크 라캉이 1936년 쓴 미발표 논문 「거울 단계」(Mirror Phase)를 재정리한 것이다. 이후 라캉은 저서 『에크리: 선집(Ecrits: A Selection, 1977)』의 1장에 수록하였다. 라캉은 어린아이가 거울에서 확인한 자아란 자기 자신 속에 내재하고 있는 자아가 거울에 비쳐서 나타난 것이 아니라 거울이라는 타자를 통해 구성된 자아 곧 ‘관념적인 나(Ideal-I, imago)’를 받아들이는 것이다. 라캉은 대개 생후 6-18개월 사이부터 일어나며 ‘거울 단계’에서 어린아이는 거울에 비친 자신의 이미지를 보며 자신과 동일시한다고 말한다. 라캉은 이 시기를 주체의 형성에 원천이 되는 모형이라 말한다. 거울 단계는 유아가 자신의 신체 행동을 완벽하게 통제할 수 없음에도 처음으로 자신을 일관되고 자기 통제가 가능한 총체로 인식하게 된다. 이 단계에서 아이는 자신의 어머니와 떨어져 신체로부터 스스로를 분리한다. 그리고 주위의 다른 사람을 자기와 다른 사람으로 인식하게 된다. 이에 대해 자세한 내용은 다음을 참고하기 바란다. Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection*, (London&New York: W.W. Norton&Company, 2, 1997).

152) 최광진, 『현대미술의 전략』, 서울: 아트북스, 2004, pp. 232-233.

153) Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection*, London&New York: W.W. Norton&Company, 2, (1997); 안상혁, 「자크 라캉의 거울단계와 영상미디어의 매개과정과의 연관성」, 『디자인학연구』, 한국디자인학회, 통권 제62호, 2005, p. 149 재인용.

순환 속에 존재할 수 있게 된다. 연구자는 자기에 대한 인식을 개인의 역사가 담긴 거시적인 시간 안에서 확인한다. 현재와 미래, 그리고 과거를 규정하지 않은 시간으로 복합적인 구조로 자기를 이해하는 과정을 담는다.

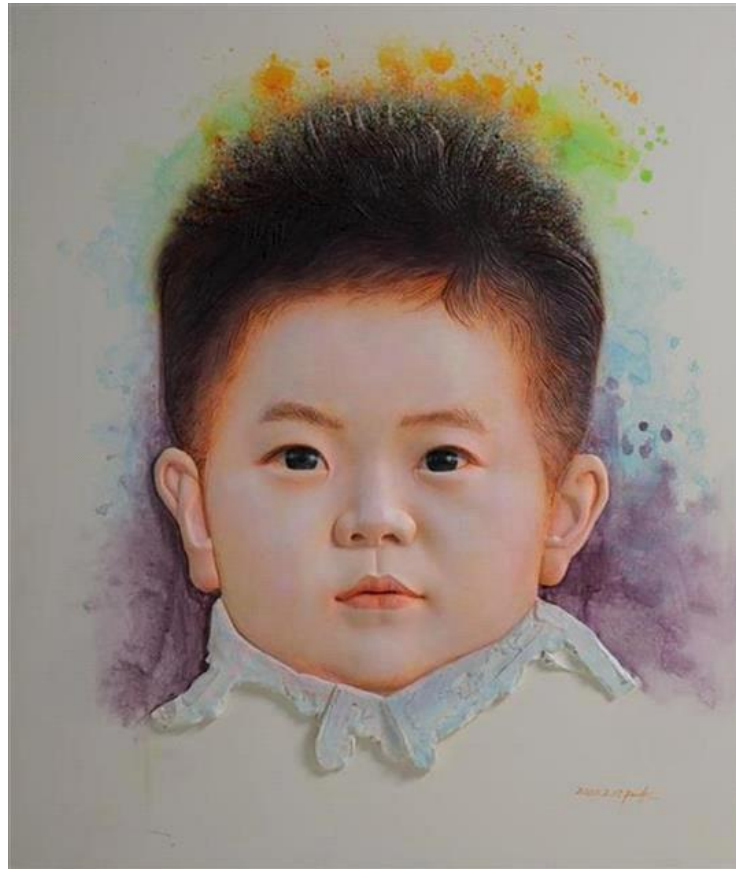
연구자의 경험은 통합적 의미의 미래로 향하고 있다. 따라서 무의식을 토대로 하는 유년기의 기억을 표현한 본인의 자소상은 일반기억에서 기인하지 않으며 단선적 시간이라는 관점으로 분류하거나 역류하여 정체되는 것이 아니다. 회고적인 현상이 포착할 수 없는 공간, 즉 미래에 대한 기대와 희망을 추구하는 것이다. 이처럼 연구자의 작품은 큰 맥락에서 보면 기억이라는 단상에서 시작한다. 자전적 이야기에서 출발한 연구자의 자소상에 대해 양초룡은 다음과 같이 언급한다.¹⁵⁴⁾

“어린 소녀는 다부진 입술, 굳게 동여맨 목도리, 콧 움켜쥔 손, 그리고 정면이 아닌, 어떤 곳을 바라보고 있다. 신체의 부분적 요소들을 통해 우리는 소녀의 눈동자가 복잡한 심경(두려움, 믿음, 놀라움, 의심 등)을 함축하고 있음을 유추해 볼 수 있다. 아이는 홀로 버려졌다. 작가는 이때의 아이 감정을 오롯한 손으로 빚으며 자신의 손과 물질(재료)의 관계, 재료에 전달하는 작가의 감성, 대상과의 감정 이입을 통해 그녀의 형상을 부여하고, 이러한 정보를 통해 그녀를 이해해 보고자 한다. 더 나아가 그는 이 어린 소녀상을 바라보는 관람객에게 자신의 감정을 전이하고자 한다. 따라서 이 작업의 주제가 비록 자전적 이야기에서 출발하나, 재료를 다듬어 가면서 그 안에 담긴 생명성의 창조적 약동을 추구한다는 점에서 그는 그 자체로 조각의 본질을 여전히 추구한다.”

연구자가 자기를 찾기 위해서 불안의 기억을 재구성하고 표출시킨 형상만으

154) 양초룡, 「조각의 확장 : 대상, 공간, 시간의 삼중주」, 《박형오 회복/기억 개인전 서문》, 2021.

로 불안이 온전히 치유되고 극복된다고 확신하지는 않는다. 당시의 기억으로 들어가 자기를 들여다보는 행위가 더 중요하기 때문이다. 그리고 현재에서 인식하는 새로운 기억을 위한 예술적 행위에 더 큰 의미를 부여하려고 한다.



[작품도판 1] 박형오, <기억의 처음>, 2020, FRP, 85×100cm.

<기억의 처음>(2020)[작품도판 1]은 부조 방식으로 표현한 어린 아이의 모습이다. 사실 연구자의 유년 시절이 담긴 실재하는 사진은 없다. 여기에는 본인이 보낸 유년기와 부모가 직접 경험한 전쟁이라는 시대적 아픔과 관련이 있다. 아버지는 1931년생이며 어머니는 1932년생으로 두 분 모두 작고하였다. 일

제 강점기를 지나 찾아온 광복의 기쁨, 6·25 전쟁이라는 경험에서 부모 세대에
에게 불안과 가난은 무엇보다도 중요한 극복의 대상이었다. 연구자는 농부의
6번째 막내아들로 태어나 경제적 풍요를 누리지는 못했다. 아버지는 벼농사로,
어머니는 생존을 위해 동분서주(東奔西走)하였다. 유년기의 이런 환경은 방이
라는 밀폐된 공간에 혼자 남겨지게 되면서 분리불안을 증폭시켰다.

<기억의 처음>에서 보면 아이는 누워서 외부를 지각하고 있는 상황이기 때
문에 머리카락은 들떠 있다. 두 눈은 아이에게만 보이는 대상을 향하고 있으
며 아이 스스로가 키워낸 상상적 존재이다. 무엇인가를 지각하여 반응하는 결
과로 입술은 일부 벌려져 있으며 불안이 증폭되어 무의식적 감정에 몰입된 상
태이다.

혼자만 존재한다는 것을 경험한 아이의 외로움은 밤하늘의 어두움 속으로
빨려 들어가는 것처럼 불안 그 자체이다. 이러한 환경은 불안이 저장된 최초
의 경험으로 기억한다. 연구자에게 어머니는 불안에 대한 원인제공과 밀접하
게 관계하는 대상이다. 그래서 불안을 일으키는 운명적 존재이다. 아이가 겪는
다양한 경우 중에서 결핍에 대한 경험은 아이 스스로가 지닌 본능이 작동하게
되는데 이때 무의식 속 원형들이 배열된다. 그것들은 매우 낮설고 불안을 지
닌 요소가 되어 아이에게 자주 나타난다.¹⁵⁵⁾

작품의 제목인 <기억의 처음>처럼 유년기에 방이라는 공간에 혼자 남겨지
는 일들이 많았다. 이때 눈에 들어오는 사물에서 왜곡된 이미지를 보게 된다.
이것은 원형에 대한 경험으로 예술적 지각으로 해석되는 상상력을 덧입은 공
상의 세계에 빠져든 상태이다. 이러한 공상은 아동의 유희(遊戱)로부터 사람의
내적 활동에 대한 최초의 경험으로 해석된다. 아동은 자아를 중심으로 외부의
모든 대상을 자기 기분대로 설정하고 거기에서 욕구 불만을 해소한다. 그래서
공상을 통해 모든 불안과 억압을 구제받으려 한다. 이처럼 아동의 유희는 현

155) 칼 구스타브 융, 한국융연구원 C.G. 융 저자 번역위원회 옮김, 앞의 책, p. 206.

실 세계에서 불가능하였던 것을 내적 세계에서 충족시키는 심리적 반응을 보인다.¹⁵⁶⁾

연구자의 기억 속에 자리한 커다란 방은 아이를 중심으로 압박을 가해오는 무서운 이미지가 출현하고 이것이 꿈을 통해 무의식적 경험으로 확장되었다. 지금도 그 장면을 기억한다는 것은 되돌리기 힘든 극심한 불안이다. 하지만 연구자는 이러한 ‘기억의 처음’에서 불안을 직시하고 감정을 세분하여 자신에게 외로움과 두려움을 안긴 기억공간에 아이를 재위치시켰다. 이러한 시도는 현재에서 새로운 지각으로의 수용이 필요했기 때문이다.

연구자의 ‘기억의 처음’은 아이의 기억과 상상력에 의존해 가리키는 형상에 접근한 것이며 이를 구체적으로 표현하고 심상의 동요를 무질서한 색에 투영했다. 여기에는 연구자의 의지대로 무질서 안에 부유하는 감정을 조율하려는 시도가 담겨 있다. 또한 두려움을 제공하는 무의식에 다가가 그 과정에서 포착된 이미지를 개별적으로 분류하고 이를 다시 재구성해 배열한 것들이다. 연구자의 표현으로 아이의 불안은 소멸되지 않는다. 하지만 이러한 시도는 연구자에게 새로운 기억의 방향을 찾게 한다. 특히 모성에 대한 연계는 연구자의 의식에서 정서의 안정과 온기를 유지하고 현재의 자아가 이끌어 가는 희망의 단서를 동시에 제공한다. 나아가 새로운 미래의 장소에서 또 다른 의미를 부여한다.

156) 조요한, 『예술철학』, 서울: 경문사, 1973, p. 129.



[작품도판 2] 박형오, <아버지로부터>, 2006, FRP, 230×170×164cm.

<아버지로부터>(2006)[작품도판 2]은 연구자 아버지의 역사를 통해 개인의 기억과 사회, 역사적 시간을 관통하는 시간을 담고 있다. 1950년 6·25 전쟁의 발발은 한반도를 둘러싼 국제사회의 정치적 요충지로서 한국 근현대의 아픈 역사 중 하나이다. 아버지는 1950년 12월에 15일에서 12월 24일까지 열흘간 진행된 흥남철수작전(興南撤收作戰)에서 하사관으로 참전하였다. 당시 미국 10(X) 군단과 대한민국 1군단이 함흥시 흥남항에서 피난민과 함께 구출시킬 목적으로 실행된 대규모 철수 작전이다. 당시 유엔군은 작전 보고서(Action report)에 ‘Hungnam Redeployment’라는 명칭을 사용했다. 당시의 철수 작전은 피해가 적고 성공적으로 완료되어 크리스마스의 기적(Miracle of Christmas)이라고 불린다.¹⁵⁷⁾ 그러나 표면적인 임무완수(任務完遂)의 이면에는 개별적인 기

157) 한국민족문화대백과사전 홈페이지(<https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0065977>) (웹 접

역이 존재한다. 아버지의 기억에서 군인들은 모두 전사하였고 중공군의 역습으로 미군과 한국군은 퇴각할 수밖에 없었다. 그 과정에서 아버지는 수많은 죽음을 목격하였고 당신 역시 총탄의 상흔을 입어 죽음의 문턱까지 갔다. 아버지에게 남은 것은 수술 후유증으로 인한 신체적 고통과 두려움을 동반한 강력한 트라우마(Trauma)로 한평생을 힘들게 버텨내셨다.

프로이트는 『쾌락의 원칙의 저편(Jenseits des Lustprinzips)』(1920)에서 외부의 커다란 충격으로 자아의 보호 체계가 허물어지고 외부 자극이 자아 내부로 침투하게 된다고 보았다. 이때 침투된 자극을 정신적으로 감당해 낼 수 없을 때 ‘쾌락 원칙’이 중단되는 상황을 트라우마라고 한다.¹⁵⁸⁾ 트라우마는 상처(A Wound)를 뜻하는 외과적(外科的) 외상 개념으로 정신 영역을 비유적으로 전용(轉用)한 개념이다.¹⁵⁹⁾ 아버지에게 전쟁의 기억은 개인의 비극이자 한 세대, 그리고 다음 세대까지 트라우마를 남긴 상처일 뿐이다.

<아버지로부터>는 아버지의 생과 사의 경계에서 본인의 지나온 기억을 주마등처럼 반추해내는 장면으로 크게 확대한 자소상이다. 햇빛에 의한 변화의 정도나 주름의 굴곡, 상처의 흔적 등 구체적 경험에서 인상을 각인시키는 지표로 작용한다. 자소상 표현을 통해 아버지의 삶을 연결하는 거대한 시간을 온전히 이해한다는 것은 매우 어려운 일이다. 그렇지만 아버지의 기억을 찾는 과정에서 드러난 형상은 연구자의 미래 시간을 보는 계기가 되고 두 존재는 정지하지 않고 긴 시간을 연결한다.

미학자 리처드 슈스터만(Richard Shusterman, 1949~)은 자기에 대해 “타자들은 자기 자신 속으로 통합되기 위해 주변부에서 잠재적 차원으로 잠복한다. 자기는 고정된 보편자도 불변하는 개인의 본질도 아닌 타자들을 통합한다. 변화와 상호작용을 통해 형성된 자기는 자신의 통일성을 영구적인 요체에서 획득

속일: 2024년 06월 3일)

158) 지그문트 프로이트, 강영계 옮김, 『쾌락 원칙의 저편』, 서울 : 지식을 만드는 지식, 2009, p. 26.

159) 이수정, 「현대 예술과 트라우마 연구: 주디스 허먼의 트라우마론을 통해 본 니키 드 생팔 연구」, 서울대학교 대학원 미학과 미술이론전공 석사학위논문, 2009, p. 19.

득하는 것이 아니라 변형 속에서의 안정성과 일관성에서 획득한다.”¹⁶⁰⁾ 라고 말한다. 이는 연구자가 자기의 본질을 확인하기 위한 시도이다. 타자, 즉 아버지에 대한 이해로서 시간과 기억이 필요하며 크게 확대된 아버지의 두상은 관계의 통합을 이루기 위한 자기를 확인하는 창의적 행위이다.

우리 인간의 삶은 시간의 역사와 함께 존재한다. 만약 이를 배제하고 인간에게 나타나는 현상들을 통계와 과학적 분석으로만 판단해 대상을 객관적으로 이해한다면 존재의 가치를 충분히 확인하기는 어렵다. 우리는 단지 현재뿐만 아니라 미래와 과거의 자신을 놓고 미래를 기획하고 역사를 떠안으면서 존재한다는 것을 인식할 필요가 있다. 과거와 현재 그리고 미래가 서로 얽혀있는 가운데 시간의 총체적이고 복합적인 구조 안에서 자기를 발견해야 한다.

본래의 의미인 미래와 현재가 시간을 지니고 있듯이 과거, 즉 한 개인의 역사 혹은 집단의 역사에도 존재가 형성되는 것이다. 그것은 현 존재의 사용이 사라지고 그 자리를 지금의 현 존재가 그 자리를 대체하여 의미를 부여하는 것이다. 그래서 연구자에게 진정한 삶은 역사성을 지닌 시간 안에서 새롭게 탄생하는 데 있다. 마르틴 하이데거는 “죽음은 그때마다 현존재 자신이 받아들이지 않으면 안 되는 하나의 존재 가능성이다. 현존재 자신은 죽음과 함께 자기의 가장 독자적 존재 가능에 있어서 자기에게 다가간다.”¹⁶¹⁾고 말한다. 우리가 죽음이라는 냉혹함에 다가가 본다면 시간의 유한성을 발견하게 되고 유의미한 시간의 의미를 인식하게 된다. 특히 연구자가 유년기에 직접 경험했던 죽음이라는 현상 앞에서 의미화된 현재의 존재와 시간의 수용이 하이데거가 조장(助長)했던 시간의 의미와 연결되어 있음을 확인할 수 있다. 그래서 연구자는 유아기의 자아가 경험한 시간을 자주 들여다본다. 현재로 인식하는 자아, 알 수 없는 미래의 자아가 지니게 되는 시간을 확인하기 위해서다.

160) 리처드 슈스터만, 허정선·김진엽 옮김, 『삶의 미학』, 서울: 미학사, 1996, p. 297.

161) 마르틴 하이데거, 소광희 옮김, 앞의 책, p. 359.



[작품도판 3] 박형오, <나의 현재>, 2017, FRP,
180×110cm.

<나의 현재>(2017)[작품도판 3]은 40대 후반의 얼굴을 크게 확대한 저부조 방식의 자소상이다. 두 눈은 정면을 응시하고 있으며 입술은 반듯하게 다물고 있다. 사회적 존재로서 의식과 심상 속 무의식이 서로 교차하여 드러난 표상이다. 전시 공간에서 불안의 흔적은 유년기의 소년상을 중년의 자아가 바라보게 설치하였다. 여기에는 한 공간에서 시간대가 다른 두 존재가 이분되지 않게 해석을 내렸다. 하나의 관계망으로 형성된 개인의 역사성을 담기 위해서 선택된 형식이다. 연구자에게 유년기와 현재의 자아는 개별적인 존재가 아니

다. 미시적인 경험들이 축적되어 현재의 자신과 소년이 함께 펼쳐낸 시간을 담고 있어서 서로 연결된 존재이다.

대상이 지닌 시간을 내포하는 표현 방법 중에서 형상을 압축해 물리적인 제약에서 자유로운 부조(浮彫)라는 조형 표현은 본인의 시간개념을 적용하기에 매우 효율적이다. 부조의 사전적 의미는 평면상에서 요철 기복을 가한 표현 중의 하나이다. 측면의 높이에 따라 대상에 대한 이미지가 각각 다르게 나타나는데, 형상의 돌출된 정도에 따라 고부조(高浮彫), 저부조(低浮彫) 반부조(半浮彫)로 구분된다.¹⁶²⁾ 고부조는 대상의 입체감이 강조되는 장점이 있지만, 부조라는 틀에서 보면 대상의 왜곡이 크게 발생하는 한계가 있다. 연구자가 추구하는 저부조는 90도 이하의 측면각도에서 보았을 때 이미지가 왜곡되는 현상을 최소화할 수 있는 표현상의 장점이 있다. 대상의 정지된 시간에 가장 근접해 세부적이고 다양한 표현이 가능하여 면밀한 분석을 위한 조건이 된다. 이러한 저부조의 장점을 토대로 연구자의 구체적이고 섬세한 성향과 통합적 자기 구현을 위한 표현기법으로 활용되고 있다.

162) 월간미술, 앞의 책, p. 193.



[작품도판 4] 박형오, <나를 보다>, 2019, 혼합재료,
230×100×100cm.

<나를 보다>(2019)[작품도판 4]는 40대 후반인 연구자의 모습을 크게 확대한 입체 자소상으로 정면을 응시하고 있다. 본 작품에서는 세밀하게 표현된 피부 상태와 이목구비에 비해 상대적으로 머리카락 부위는 완결되지 않고 분절된 면으로 표현되었다. 면과 면 사이에는 비규칙적으로 작은 틈이 보이도록 하였다. 피부는 아크릴 물감으로 채색 후 반투명 마감했으며 머리카락 부분은 철분과 동분을 접착재와 혼합해 도포하였다. 이렇게 마감된 금속 물질은 시간과 밀접하게 반응하는 특징을 보이는데 산화된 결과로서 드러난 자연색이다. 시간을 정지시키고 세분하여 자기의 본질을 채우려는 연구자의 무의식이 적용

된 기법적 선택이다. 이처럼 연구자는 자기인식의 방법으로 자소상을 활용하는데 여기에서 시간은 고정되지 않고 유연한 접근이 가능하다. 특히 미시적인 것에서 거시적인 시간을 향해 서로가 촘촘히 연결되어 있음을 함축한다.

경험으로 남겨진 기억 속 과거의 자아를 현재에 위치시키고 생물학적 현재에 존재하는 연구자의 모습은 과거와 미래의 요인을 품고 있는 넓은 시간의 존재가 된다. 그리고 불확실한 시간을 품고 있는 미래의 자아에는 현재의 시간과 과거의 미래를 위해 극대화된 자신의 형상으로 표현되고 현재화된다.



[작품도판 5] 박형오, <사유의 시간>, 2019, FRP, 100×850cm.

<사유의 시간>(2019)[작품도판 5]는 연구자의 자화상 중에서 시간의 층위가 가장 폭넓게 얽혀있다. 현재의 모습에서는 볼 수 없는 깊은 주름과 처진 피부가 표현돼 있다. 머리카락은 백모가 늘어난 상태로 대략 70대 중반의 모습으로 설정하였다. 얼굴 밑으로는 치자색의 목도리를 두르고 있다. ‘사유의 시간’은 연구자와 어머니가 서로 연결되는 집단무의식이 가리키는 시간을 확인하기 위해 표현했다. 그녀의 역사로 관찰되는 삼베를 짜내는 기억 속 이미지와 연구자에게 다가올 시간이 뒤섞여 있는데 이러한 총체적인 시간의 경험은 자기로의 진입을 이끌어 준다. 연구자의 작품에 드러난 미래 시간이라는 불확실성은 가스통 바슐라르가 말하는 변화와 다층적인 견해를 품은 상상력을 가동시켜 스스로 예측하게 만든다. 연구자가 자기라고 표방하는 본질 속에는 후 세대에게 새로움을 낳고 그 결과로써 예측 불가능한 변화를 수용하는 것이다. 그리고 창의적 역사가 담긴 집단무의식이 영속되길 원하는 기대가 담겨 있다. 연구자는 과거를 돌아보고 나를 압도하며 다가왔던 것으로 기억되는 알 수 없는 무의식을 연구자의 미래시간에 빚대어 표현하고 확인하였다. 이를 통해 연구자에게 부여된 시간을 다스리는 행위로서 그 소명을 따르고 판단하였다.

연구자가 해석하는 시간에는 기억이라는 불가분의 대상이 뒤따른다. 특히 유년기의 기억은 무의식을 통해 발현된다. 꿈속 기억은 아이만의 심상에만 연결되는 것이 아니라 아이의 부모와 형제자매, 전체 환경 등 많은 것과 연결된다.¹⁶³⁾ 여기에서 가족은 한 개체가 태어나서 최초로 대면하는 사람들이며 가정은 처음 접하는 환경이다. 따라서 그 공간에서 경험하는 모든 것이 무의식의 관점에서 보면 중요한 영향을 주는 관계이다.¹⁶⁴⁾ 자기를 인식한다는 것은 현재의 자기만의 문제가 아닌 전 세대인 부모의 삶 속에서 자기를 확인하려고 했다. 자아를 중심으로 세대에서 세대로 이어지는 관계망을 확인하는 의미에

163) 칼 구스타브 융, 김세영·정명진 옮김, 『어린이들의 꿈해석』, 서울: 도서출판 부글북스, 2019, p. 341.

164) 양창순, 『주역의 심리학』, 파주: 김영사, 2023, p. 266.

대해 김종길은 다음과 같이 언급한다.

“박형오 조각론의 해제는 ‘자기 확인의 축’이라는 신체론적 관점에서 그 실마리를 찾을 수 있다. 그는 자신의 삶을 둘러싼 외연과 내연 사이에서 ‘관계’의 의미망을 탐색하며, 씨줄과 날줄로 연결된 이 인연의 구조에서 ‘바로서기’와도 같은 자아의 실체를 찾기 때문이다. 그리하여 이 사실성의 실체는 비로서 형상을 얻는데, 그것은 ‘나’와 ‘아버지’를 통간(通間, 서로 통하여 하나로 됨)하는 한 하나의 육체이며 몸이다.”¹⁶⁵⁾

현재를 살아가는 인간은 자기가 실제로 직면한 것에 집중하는 것이 일반적 현상이다. 과거는 상대적으로 큰 의미를 두지 않고 경시한 것으로 간주하고, 미래는 단순히 곧 현재로 오는 것으로만 치부한다. 그러나 진정한 사람에게 현재는 과거와 미래의 종합(Synthesis of past and future)에 의미를 둔다. 진정한 사람은 자기가 어떤 사람이고, 자기가 결심하고 있는 것이 무엇이며, 또 자기가 집중하고 있는 어떤 것을 알기 때문이다.¹⁶⁶⁾ 연구자가 원하는 자기에 대한 인식은 의식과 무의식 사이에 존재하는 경계를 허물기 위한 지속적인 관심에서 찾는다. 연구자의 삶 중에서 부정적 측면에 놓인 결핍은 비록 과거의 것이지만 현재에서 예술가의 창작 의지로 재구성되고 회복을 위한 시도의 영역으로 받아들인다. 궁극적으로 자기에 대한 접근은 적극적인 관여로 성취된다.

인간의 삶은 자기의 시간을 바라보는 사람만이 새로운 시공간으로 나아갈 수 있다. 예술가의 삶과 분리된 미술 작품은 실제적 삶의 문제들과 관계할 수 없으며 타자화된 삶을 끌어들이어 그것이 자기의 실체라고 착각하게 만든다. 그러나 진정한 미술가들은 자신의 삶과 미술 사이에 분리되지 않는 하나의 세계를 형성한다는 것이다.¹⁶⁷⁾ 이것은 삶과 미술의 통합이라는 형태로 나타나며

165) 김종길, 「몸의 대지, 그리고 나의 역사」, 《박형오 개인전 서문》, 2006.

166) 메리 워낙, 이명숙·곽강제 옮김, 앞의 책, p. 125.

자기 안으로의 진입이 가능한 조건이 된다. 연구자가 자소상의 표현을 통해서 희망하는 현대적 의미의 예술은 지속적으로 예술을 삶의 일부로 일치시키고자 하는 형이상학적(形而上學的)인 의지의 표명이며, 이는 자기인식을 위한 삶을 추구한다는 것이다.

2. 불안에서 발견한 모성원형

인간은 우리가 사는 세계에서 자신이 가지는 불안정성이 자신을 지배한다고 느낄 때 불안을 경험하고 자아에 대한 의미를 확인한다. 연구자에게 불안은 작품의 단서이자 매체이다. 불안을 뜻하는 ‘Angoisse’, ‘Anxiety’는 어원적으로 ‘(목을) 조이다’라는 의미의 동사 Angere에서 유래한다. 어원을 살펴보면 불안이란 무언가에 의해 쫓기거나 압박감을 느끼는 상태를 의미한다. 이는 당사자에게 ‘벗어나고픈’ 욕구를 느끼도록 만드는 심리상태를 불안의 일차적 의미로 해석할 수 있다.¹⁶⁸⁾ 현대사회는 매우 복잡한 구조로 이루어진 집단이다. 이러한 구조에 놓인 구성원이 느끼는 불안에 대해서 그 근거를 확인할 수 없을 때 당사자는 불쾌한 상태가 지속하게 된다. 하지만 이러한 불안이 부정적 측면으로만 작동하는 것은 아니다. 불안은 한 개인의 삶에 대한 자세를 각성시키는 계기이자 위험 요소를 유연하게 대처하게 만드는 능동의 역할이다.¹⁶⁹⁾

연구자는 유년기 시절 상당히 긴 시간 동안 불안의 감정을 경험하였다. 특히 혼자 보내는 시간이 많은 날의 밤에는 악몽을 꾸었다. 꿈속 상황은 일반적인 두려움을 넘어서는 것이었다. 불안을 상기하는 존재가 직접적 대상인 어머니와 원형적인 모성의 원인이 뒤섞여 나타났다. 꿈을 통해 나타난 그 대상은

167) 오광수, 『전환기의 현대미술』, 서울: 열화당, 1979, p. 105.

168) 맹정현, 『리비도로지』, 서울: 문학과 지성사, 2009, p. 60.

169) 양창순, 앞의 책, p. 187.

무의식 속에 침잠해 있는 원형으로 직접 경험한 적 없고 알 수 없는 여인의 형상으로 나타난다. 그 여인은 마주할 수 없을 만큼 강한 존재이며 나를 나약한 존재로 인식하게 하였다. 융은 아동의 신경증에 대해 “신경증의 아동이 묘사하는 어머니는 외부의 낯아준 어머니라기보다 동물, 마녀, 유령, 사람을 잡아먹는 여자, 자웅동체적 인간 그리고 그와 비슷한 것으로 나타난다. 말하자면 아동이 경험하는 것은 실재의 개인 어머니가 아니라, ‘모성원형’에 기인한 ‘모성상’인 것이다. 바로 ‘모성원형(Mother Archetype)’이 아이와 어머니 사이에 끼어들어 실재의 어머니를 낮설게 하고 불안을 가져오고 아동의 신경증을 유발한다.”¹⁷⁰⁾라며 모성원형에 대해 이야기한다. 모성원형은 신화에서 나타난 여신부터 현실적으로 모성적이라고 부를 수 있는 모든 심상에 기초한다.

융의 관점에서 아기는 태어나면서부터 수많은 원형을 가지고 태어난다. 원형은 근원적이며 보이지 않는 의식의 뿌리를 말한다. 원형이라는 것은 유아에게 자아가 발달해 가면서 관계 안에서 분화한다. 즉 원형은 삶에서 관계적으로 실현되어야 하지만 실현되지 않으면 원형은 분화되지 않은 형태, 또는 개별화되지 못한 형태로 집단적인 상태로 남아 있게 된다. 원형이 집단적 상태로 머물다 어느 순간 개인의 삶을 넘어서 새로운 차원으로 넘어가게 된다. 그러나 어머니의 돌봄 부재로 결핍과 상처를 갖게 되면 아이 안에 있는 모성원형을 동원하여 스스로를 돌보는 기능을 수행한다.¹⁷¹⁾

연구자에게 모성원형은 불안을 상기하며 자기를 직시하도록 유도한 대상이며 본인의 일부라고 판단한다. 예술가의 시각에 의한 조형적 표현은 불안의

170) Carl Gustav Jung, “Die psychologischen Aspekte des Mutterarchetyps.(Ersterscheinung 1939)” in *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*: (Switzerland: Patmos-Verlag, 2017), p. 161.

171) 그림자 원형(Archetypal Shadow), 아니마(Anima), 아니무스 (Animus), 모성원형, 부성원형(Father Archetype), 페르소나(Persona) 등 많은 원형을 가지고 태어난다. 모성은 모성원형에 관련되어 보편적인 인류의 모성적 심리 또는 모성 본능, 그 산출성, 인내성, 포용력, 양육과 보호의 본능, 예시적 기능, 기다림, 영원성, 뜨거운 파괴적인 애정, 마취성, 질식할 듯한 독점욕, 지배욕 등 모든 긍정적 부정적 특징을 지니고 있다. 이부영, 『분석심리학: C. G. 융의 인간심성론』, 서울: 일조각, 2011, pp. 232-230.

이미지가 온화한 모성을 지닌 존재로의 형성이 가능하게 된다. 연구자는 불안을 극복하는 방법으로 불안 기억을 직접 대면하고자 심상에 흠어진 이미지를 수집한다. 그리고 연구의 과정에서 확인된 이미지를 이해하기 위해 다양한 형상으로의 접근을 시도한다. 이때 드러난 이미지는 원형에 관한 것으로 연구자의 직관을 통해 표현한 것이다. 더불어 그 중심에 모성원형의 근거가 존재한다는 것을 확인했을 때 예술가로서 큰 힘이 된다. 이러한 경험에는 긴 시간 동안 지상의 의식이 아닌 수면 아래에 숨어있는 연구자의 정신세계의 깊게 축적된 ‘층들’과 연결이 가능하게 만든다.



[작품도판 6] 박형오, <나와 같은>, 2019, FRP, 100×130cm.

<나와 같은>(2019)[작품도판 6]은 연구자와 어머니의 관계를 원형적 대상으로 분석하기 위한 작품으로 80대 노인의 모습을 표현하였다. 어머니 얼굴과 연구자의 얼굴에서 나타난 특징을 담아 두 이미지를 결합하여 새로운 형상을 갖추도록 구상하였다. 어머니와 연구자라는 두 존재가 원형이라는 거시적인 역사 안에서 공존하며 어머니의 사후에도 연구자와 무의식의 교류를 확인하려고 시작한 작업이다. 인물상의 주름 표현과 아련한 시선을 통해 어머니가 담아온 시간을 연구자의 삶에 결합하고 이렇게 연구자에게 드리운 시간이 요구하는 삶의 방향을 이야기하고 있다.

융은 예술가의 창조적인 행위에 대해 ‘환영 방식’으로 표현된 창작물은 개인적인 경험에 근거한 재료의 사용이 아니라고 보았다. 창작물은 의식의 배후에 있는 정신이 제공하며 이는 일종의 원체험(Urerlebnis)에 해당한다.¹⁷²⁾ 연구자의 작품 또한 수많은 감정을 담아내는 형상과 미묘한 색의 조합을 통해 의식에 기초한 경험과 꿈으로 발현되는 무의식이 따로 분리되지 않고 세대를 넘나드는 교집합의 관계를 나타낸다.

여성적인 것의 모상인 원형으로서의 ‘어머니’는 산출력 있는 대지(大地)와 같은 것으로 그것은 생명을 잉태하고 기르기도 하나 또한 죽음을 포용하기도 한다.¹⁷³⁾ 이러한 특징은 연구자의 작품에서 모성원형과 아니마원형으로 동시 투사된다. 어머니는 연구자의 삶에서 가장 구체적이고 실천적인 역할을 한 여자이다. 자식과 유대의 관계를 간절히 원하지만, 기본적인 의식주를 위해 현실의 시간에 지배당하는 삶이었다. 그런 여인을 이해하는 마음을 갖지 못해 무의식의 세계인 꿈을 통해 수도 없이 두려운 마음의 형태로 어머니에게 투사했다. 의식을 충분히 경험하지 못한 유아는 무의식이라는 공간 속에 놓여 어머니를 독립적이고 진정한 존재로 경험하지 못하고 하나의 원형으로 경험한다.

172) 이유경, 앞의 책, p. 79.

173) 김병주, 「성경에 나타난 여성원형 연구 : 여성의 자기실현에 관한 종교심리학적 접근」, 성균관대학교 대학원 교육학과 교육심리 과정전공 박사학위논문, 2009, p. 41.



[작품도판 7] 박형오, <시간을 담다>, 2019, FRP,
100×100×230cm.

<시간을 담다>(2019)[작품도판7]도 역시 비슷한 시기에 제작한 작품으로 어머니의 손을 크게 확대하여 표현하였다. 작품 표면은 상당히 거칠고 대지를 품고 있는 것처럼 땅의 표면과 닮아있다. 연구자는 이러한 표현을 극대화하기 위해 철분과 동분의 비율을 2대 8로 구성해 표면에 칠한다. 이 물성들은 외부

의 기후 조건, 즉 시간의 변화에 민감하게 반응하는 부식(腐蝕)현상을 보이는 특성이 있다. 지금도 진행형인 어머니의 손은 수많은 기억과 시간을 담고 있다. 여기에는 외부를 지각하고 물질을 직접 경험한 강인한 삶을 대변한다. 인류가 지나온 시간 안에는 복잡한 망으로 연결되는 시공간이 존재한다. 특히 어머니가 손수 제작한 삼베의 씨줄과 날줄이 교차하는 시간에는 가족의 역사를 상징하고 집단무의식을 담아낸다. 어머니의 손에 의해 삼줄기는 가는 실로 세분되고 삼베의 형태를 갖춘다. 미완의 거친 삼베는 치자색으로 물들여 고운 노란색 계열의 삼베로 완성되었다. 이러한 고행의 시간은 스스로 피할 수 없는 운명을 지닌 모성적 원형을 소유하게 되고 연구자의 시간으로 넘어와 점토를 만지고 창작하는 손으로 귀결된다. 연구자가 만지는 두 물질, 즉 흙과 물의 조화에서 새로운 질서가 생성되는 것처럼 어머니가 행했던 물과 치자라는 두 물질의 결합에도 조화로움이 있다. 그래서 어머니와 연구자가 창작의 재료로 활용한 두 물질의 경험은 상당히 유사하다.

<나와 같은>과 <시간을 담다> 두 작품은 현실적인 대상으로 실재하는 형상에 가깝다. 어머니와 연구자의 얼굴을 새롭게 형상화하거나 어머니의 손을 거대하게 구상한 작품이다. 연구자와 어머니 사이에서 생성된 삶에 대한 직시에서 출발하며 기본적으로 형상에 대한 수용과 이해를 전제로 제작된 작품이다. 이에 대해 바슐라르는 “일하는 손이 흙과 물의 적절한 혼합을 필요로 하는 것은 형상화의 능력을 가진 질료, 생명화의 능력을 가진 실체를 잘 이해하기 위해서다. 반죽하는 사람의 무의식에서 초벌이란 작품의 태아이며 찰흙이란 동상의 어머니다. 그러므로 창작하는 무의식의 심리학을 이해하기 위해서는 유동성과 전유성의 경험을 아무리 강조해도 지나치지 않을 것이다.”¹⁷⁴⁾라고 말한다. 연구자는 작품을 통해 원형에 대한 수많은 질문을 생성하고 새로운 시도를 위한 창발(創發)적 태도가 그 중심을 이룬다. 그래서 예술 작품은

174) 가스통 바슐라르, 박병욱 옮김, 앞의 책, p. 28.

창조의 과정에서 시간을 품고 있는 원형에 대한 접근이 가능하며 그 자체로 의미가 있다.

융은 모성원형의 다양한 측면들을 개인사에 해당하는 어머니와 할머니, 관계를 맺고 있는 그 밖의 유모나 보모, 조상 할머니나 백색의 여인(민담에 나오는 유령) 보다 높은 의미에서는 여신, 특히 모성신(母性神), 성처녀(Jung-frau, 되젊어진 여인), 지혜의 여신(소피아) 등으로 보았다. 또한 구원을 희구하는 궁극적인 목표(낙원, 신의 나라)가 되기도 한다. 넓은 의미로는 하늘, 땅, 고요한 물, 달이 있으며 보다 좁은 의미로는 동굴, 바위, 나무 등 폭넓게 나타난다.¹⁷⁵⁾ 연구자에게 모성원형의 특징은 꿈을 통해 초인적인 존재로 나타난다. 꿈에 나타나는 여인은 마녀의 모습으로 나타나거나, 죽음으로 이끄는 귀신으로 나타난다. 꿈속 존재의 힘은 전능한 존재자로 느껴지며 너무나 무섭고 불가사의한 대상으로 남아 있다. 이러한 원형의 영향력은 연구자의 개인뿐 아니라 인류의 역사 전체를 통해 확인할 수 있다. 오래된 제의, 신화, 그리고 상징에서 나타나며 결핍을 지닌 현대인뿐만 아니라 건강한 인간의 꿈, 환상, 창조적 작품에서 원형의 작용들로 표출된다.¹⁷⁶⁾

연구자가 경험한 원형에 대한 기억은 불안으로만 남기지 않고 극복의 대상으로 받아들인다. 특히 예술가의 창작 행위에서 회복의 가능성을 열고 그 과정에서 의식과 무의식의 교류를 위한 심리적인 접근을 김윤섭은 다음과 같이 해석한다.

“박형오의 기억에 대한 작품들은 곧 심리적 치유의 요소로 작용하고 있다. 기억의 단순한 재현에 머물지 않는다. 유년기의 그 기억과 현재의 자아가 뒤섞여져 서로 한 공간에 상존하게 함으로써 새로운 이미지 도출로 이어지도록 유도하고 있다. 이는 지나간 시간적인 개념에

175) 칼 구스타브 융, 한국융연구원 C.G. 융 저자 번역위원회 옮김, 앞의 책, p. 202.

176) 에리히 노이만, 박선화 옮김, 『위대한 어머니 여신』, 파주: 살림출판사, 1989, p. 355.

귀속됨을 탈피하여, 보다 유연하고 순환된 자세로 현재의 삶을 더욱 깊게 통찰하는 과정이기도 하다.”¹⁷⁷⁾



[작품도판 8] 박형오, <그 여자>, 2023, FRP, 120×150cm.



[참고도판 33] 레오나르도 다 빈치, <성 안나와 성 모자(Virgin and Child with St. Anne)>, 1510년경, Oil on panel, 168×130cm, Louvre Museum, Paris, France.

<그 여자>(2023)[작품도판 8]은 연구자가 표현한 모성 원형의 대표적인 작품으로 가장 성스러운 여성인 마리아의 통속적 형태에 빗대어 제작한 작품이다. <그 여자>는 유아에게 정신적으로 많은 영향을 준 유전적 모체라는 1차원적 관계를 뛰어넘는 원형을 투사하였다. 어머니라는 존재에 환상적인 요소를 담아 신화적인 대상에 위치시켜 포괄적인 존재로 인식하기 위해서다. 작품 속 여인은 노란색 미사보를 쓰고 있는데 자애로움이 묻어나고

177) 김윤섭, 「기억과 꿈으로 내안의 잠든 자아를 만나다.」, 『아트 앤 컬처』, 2018년 12월.
(<https://www.artsculture.com/news/articleView.html?idxno=992>)

마음의 평온을 상징하는 치자색으로 표현하였다. 눈은 투명하고 하늘과 바다를 연상시키는 푸른색 계열로 표현하였다. 형상과 색의 상징성이 가진 이미지의 물질성은 그 속성상 시대와 문화를 초월한 보편성을 가지고 있다. 이러한 사실은 고대 인류부터 후대까지 동일한 이미지를 공유할 수 있다는 것이다. 이 사실은 우리가 고대 인류의 조상들이나 먼 미래의 후손들과 동일한 이미지를 공유할 수 있다는 뜻이다. 시간을 수용하는 물질로 인해 우리는 시대와 세대를 초월하는 보편성을 가질 수 있는 것이다.¹⁷⁸⁾

레오나르도 다 빈치(Leonardo da Vinci, 1452~1519)의 <성 안나와 성 모자(Virgin and Child with St. Anne)>(1510년경)[참고도판 33]에서 보이는 두 여성, 이중의 어머니 혹은 ‘두 어머니’ 주제는 신화적 심상이 드러나 있다. 실제로 일부 사람들은 자신의 부모가 진짜 부모가 아니라는 유아기의 환상을 가지고 있다. 다 빈치에서 <성 안나>는 예술가로서 “신화적 모티브”를 사용한 작품이다. 예술가들의 예술 작품은 단순히 기억을 재생하는 것이 아니라 오랜 역사가 이끌어온 모성 원형이자 신화적 심상을 담아내려고 한다.¹⁷⁹⁾ 연구자는 불안과 두려움으로 대변되는 원형의 이미지를 창작자의 관점에서 새로운 형상으로 표현한다. <그 여자>에서는 모성원형의 성질 중에서 모성적인 것에 집중하여 신비로움을 지니는 대상으로 탈바꿈한다.

세대를 넘나드는 보편성에 대한 이해는 연구자가 어머니에 대한 선입견에 머무르지 않고 한 인간으로서 자신의 신체와 정신의 체계에 저장된 한계와 오류를 이해하는 계기가 된다. 연구자에게 어머니는 거대한 자연을 내포하고 심상의 중심에 자리하고 있다. 그리고 유아기의 본인에게 삶이 의미하는 모든 시간성을 전달해주는 존재이다. 생을 자신의 책무로 여긴 어머니의 지나온 시간에서 <그 여자>는 새로운 공간에 있을 어머니가 현생에서 경험한 두려운 기억에 자유로움과 해방을 촉발하는 행위로서 의미가 있다.

178) 홍명희, 앞의 책, pp. 33-34.

179) 이유경, 앞의 책, p. 95.



[작품도판 9] 박형오, <느리게 흐르다 1>, 2019, FRP, 110×85cm.



[작품도판 10] 박형오, <느리게 흐르다 2>, 2023, FRP, 65×85cm.

<느리게 흐르다1>(2021)[작품도판 9]와 <느리게 흐르다2>(2023)[작품도판 10]은 물이라는 비 형태적인 공간에서 느낀 경험을 기반으로 하는 작품들이다. 연구자가 7살이 되던 시절 어머니를 따라 처음으로 간 외갓집의 동네에서 물에 빠져 죽을 뻔한 경험이 있다. 이 경험은 선행작가인 비올라의 것과 유사하다. 비올라도 이 특별한 체험으로 인해 자신의 작품에 많은 영향을 미치게 되는데 연구자 역시 삶의 많은 부분에 영향을 미치고 있다. 소년은 물속으로 침잠하는 자신의 모습을 뚜렷이 기억한다. 아주 순간이지만 생과 사의 경계가 모호한 특이한 경험이었다. 긴박한 순간에 자신이 지나온 시간을 되돌리기 위해 집중했던 상황이 지금도 신비로운 경험으로 남아 있다. 물속에 갇혀 스스로 나올 수 없다는 경험은 죽음을 직면하게 했으며 순간의 불안과 여기에서

파생된 복잡한 감정을 생성하고 새로운 시간을 경험시킨다.

<느리게 흐르다2>는 연구자의 불안 요소를 제거하고 시간을 유연하게 받아들여 자유로움과 온화함을 지닌 어머니의 이상화된 형상, 즉 모성원형을 구체적으로 표현한 것이다. 연구자가 경험한 죽음의 경계와 어머니가 기억하는 죽음에 대한 경험은 시간의 역사를 넘어서 생존이라는 현재의 시간으로 귀결된다. 실재하는 경험이 남겨준 원형에 대한 상징은 두 사람의 심상에 남아 시간의 편차를 두고 지속적으로 작용하였다. 연구자는 이러한 물질의 세계에서 시대를 넘나드는 원형의 역사를 상기하였다.

<느리게 흐르다1>, <느리게 흐르다2>에서 보이는 물이라는 물성은 모성을 대체하는 상징물 중 하나이다. 모성적 측면에서 볼 때 물은 무의식의 성질과 일치한다. 물은 의식의 모체 혹은 모상이라고 볼 수 있다. 여기에서 물이 지니는 모성의 의미는 신화의 영역에서 가장 분명한 상징에 해당한다. 어머니-이마고를 물에 투사하면 물에 누미노제(Numinose)¹⁸⁰⁾나 마술적 특성을 보이며 본질은 모성에 기인한다. 물에서 태어난 어떤 형상들은 더 매력적이고, 집요하고, 농밀한데, 왜냐하면 더 질료적이고 깊은 몽상이 개입하기 때문이다.¹⁸¹⁾ 연구자에게 두 작품에서 보이는 물이라는 매체는 내밀한 존재이자 상상력을 이끄는 대상이며 불안을 상쇄하는 모성원형 중 하나이다. 이러한 원형은 연구자의 역사 안에서 연속되고 삶의 모든 의미를 위한 상징이다.

융은 원형에 대한 설명에서 “바로 상징들이다. 왜냐하면 그것들은 애매모호하고, 희미한 의미들로 가득 차 있으며, 끝없이 분류되며, 무궁무진하기 때문이다. 비록 무의식의 기본 원리들이 상징 안에서 의식이 가능할지라도, 아무리 풍부한 주석으로도 그것들을 모두 묘사하기가 힘들다.”¹⁸²⁾라고 말한다. 이러한 논의는 상징적 해석의 근간 안에 복잡하고 알 수 없는 비언어적 특징이 존재

180) 누미노제에 대한 다양한 의미가 있지만 본 글에서는 신비스러운 존재로의 해석이다.

181) 가스통 바슐라르, 박병욱 옮김, 앞의 책, p. 39.

182) 칼 구스타브 융, 『아이온』, 융 전집 9i(프리스턴: 프리스턴 대학출판, 1976), p. 80; 아놀드 비틀링어, 최여원 옮김, 『칼 융과 차크라』, 슈리 크리슈나다스 아쉬람, 2010, p. 107 재인용.

한다는 의미가 있다. 연구자가 작품에 적극적으로 활용하는 이미지는 무의식의 상징을 이끄는 주체로서 자유로운 연상이 가능하고 형상에 적용하기 용이하다. 그래서 언어로 전달을 이끄는 의식보다 뛰어난 전달력이 있다.¹⁸³⁾ 연구자에게 이미지는 가시적 세계와 무의식 모두를 담고 있다. 특히 인물상과 함께 설치된 시간의 상징들은 상호작용을 통해 미묘하고 심리적인 반응에 대한 표상인 모성원형을 대면하게 만든다. 그리고 자기에 접근하기 위한 시각적 장치로 작용해 다양한 해석을 양산한다.



[작품도판 11] 박형오, <시간-유영하다>, 2021, 혼합재료, 가변설치.

<시간-유영하다>(2021)[작품도판 11]는 연구자의 불안을 가져오고 꿈속 여인을 시각화한 작품으로 이 여인은 원형적 요소로서 어머니와 연결된 존재이다. 불안을 극복하기 위한 의지의 표명으로서 불안기억을 회복으로 이끄는 모

183) 레지스 드레브, 정진국 옮김, 『이미지의 삶과 죽음』, 파주: 글항아리, 2011, p. 80.

성애를 지닌 형상으로 표현하였다. 인체는 아이를 품에 안고 있는 형상으로 높이가 168cm이다. 인체 주변은 삼베 조각을 모아 설치한 것으로 연구자가 직접 바느질해서 새롭게 탄생시킨 세분화한 시간의 모습들이다. 불규칙한 삼베 덩어리들은 순환하는 시간의 특징을 담고자 인체를 중심으로 원을 그리고 있는데 용이 행했던 만다라와 연결된 구조이다. 시간의 역사 안에서 존재하는 유아기의 자아가 모자시간으로서 여인의 품에 머무는 시간과 다시 새로운 시공간에 놓이는 영속하는 시간 속 존재로서 집단 무의식에 근거하고 있으며 지복의 시간을 향한다. 작품에 나타난 원의 형태는 무의식에서 순환적인 움직임으로 지각되는 무엇인가가 일어나고 있다는 의미이다. 무의식을 나타내는 미지의 여자, 즉 아니마로서 어떤 잠재적인 중심, 연구자가 본질로 들어가기 위해 순환의 과정을 거치는 것이다.¹⁸⁴⁾



[작품도판 12] 박형오, <시간-유영하다>, 2021, 세부사진.

<시간-유영하다>의 여인상[작품도판 12]은 꿈에 자주 등장하는 존재이다. 다만 여인의 얼굴은 마주할 수 없는 대상이다. 이러한 신비로움을 극대화하기

184) 칼 구스타브 융, 정명진 옮김, 『심리학과 연금술』, 서울: 부글북스, 2005, pp. 125-126.

위해 자신을 잘 드러내지 않는 노란색 망토를 두르고 있다. 노란색은 삼베를 물들이는 치자열매에서 추출된 것으로 물에 잘 반응하며 물들었을 때 가장 아름답다고 느낀 색이다. 어머니는 치자색을 확보하기 위해서 맑은 물이 들어있는 큰 사발에 오랫동안 담가 두었다. 치자 열매는 서서히 물과 하나가 되는데 그 과정에서 다양한 색의 깊이를 나타낸다. 붉은 주황색에서 노랑과 미색까지 풍성함을 지닌 치자열매는 삼베를 아름답게 탄생시킨다. 유년기의 기억 중에서 가장 환상적인 색으로 남아 있다. 그래서 치자색은 현재의 본인에게 불안을 극복하게 만드는 희망의 상징이며 기억을 재구성하는데 중요한 색이다.

“작가는 어머니의 실제 경험과 달리 새롭게 따스한 망토와 목도리를 구성함으로써 그녀의 기억 경험을 회복시킨다. 더불어 ‘삼베’는 어머니가 일하면서 집안 곳곳과 마당에 넣어놓은 죽은 자를 위한 것이며, 동시에 그에게 편안한 안식처를 제공한다. 삼베는 그 자체의 질감, 마당에 널려 있는 치자색의 다양한 향연, 그사이 내리쬐는 햇살, 그 시간만큼 단잠을 잤던 기억을 제공한다. 즉, 한땀 한땀 바느질하는 어머니의 시간과 자신의 경험, 기억을 재현하고자 작가는 삼베 조각들을 직접 바느질하여 느껴지는 감정의 선을 연결한다. 천장에 매달려 있는 작은 삼베 조형물에 빛이 머문다. 그의 어릴 적 기억 경험과 관련된 삼베, 한지, 빛 등의 소재는 이번 전시에서 더욱 극명하게 드러나며, 박형오는 이를 재현함으로써 어머니와 자신의 시간과 경험을 중첩한다.”¹⁸⁵⁾

연구자는 어머니와의 관계에서 충족되지 않은 모성애를 다양한 형태의 불빛에 빚대어 표현한다. 옴은 잃어버린 모성을 찾는 영웅을 태양이자 빛으로 비유해 설명한다. 여기에서 영웅, 즉 자아는 의식의 빛을 향해 나아가지만 충족되지 않는다. 그리고 거의 충족될 수 없는 열망을 가진 무의식의 그리움을 말

185) 양초롱, 앞의 글, 2021.

하는 것이다.¹⁸⁶⁾ 모성에 대한 이러한 간절한 마음은 연구자에게 희망의 빛을 찾게 하였다. 어둠은 늘 불안을 배가시키는 환경을 만들었으며 이러한 조도(照度)는 아이의 시각에 민감하게 작용했다. 어머니와 분리를 유도하고 원형의 출현을 이끌었으며 흐릿한 이미지로 인해 불안을 키우는 요인이다. 그리고 꿈의 작용에 수많은 이미지를 생산하게 되었다.

불안으로 인식된 불빛은 최초에는 두려움이 섞여 있는 것이다. 하지만 불안을 직면하고 있는 상황의 반대편에서 희망을 담아내고 두려움을 상쇄하는 역할이 필요했다. 연구자가 유도하여 창의적 표현으로 생성된 불빛은 새로운 의미를 부여받은 것이다. 이 불빛은 어린아이가 갖는 불안한 경험을 극복하기 위한 시각적 장치가 되어 어둠이 유도하는 원형에 대한 이해를 돕는다. 물론 이러한 원형은 의식의 영역에서는 구현되지 않는 것이지만 무의식이란 공간에 잠겨있는 결핍을 끄집어내는 역할을 할 수 있다. 그래서 연구자의 작품 속 불빛은 어머니를 이해하고 모성적 존재로서 그녀가 갖는 원형의 전달자로서 의미를 지니게 한다. 이와 함께 미지의 세계로 안내하는 삶의 길잡이가 되도록 유도한다. 어둠을 대체하는 연구자의 불빛은 의식과 무의식의 세계를 왕래할 수 있는 가교의 역할이다. 그리고 어둠 속 무의식이 펼쳐주는 자기로의 이행을 추구한다.

186) 한국융연구원 C.G. 융 저작 번역위원회 옮김, 『영웅과 어머니 원형』, 서울: 솔출판사, 2006, p. 65.



[작품도판 13] 박형오, <그녀가 나를 보다>, 2021, 혼합재료, 가변설치.



[작품도판 14] 박형오, <서로를 만나다>, 2021, 혼합재료, 가변설치.

<그녀가 나를 보다>(2021)[작품도판 13]에서 등장하는 소녀는 알 수 없는 미래의 시간에서 현재의 시간으로 되돌린 존재로서 원형의 형상이다. 소녀와 소년이 만나는 <서로를 만나다>(2021)[작품도판 14]는 먼 미래에서 시간을 되돌려 현재를 살아가는 소년을 만나는 비현실적 상황을 연출한 것이다. 작품에 등장한 소년은 연구자를 투영해 표현된 형상이다. 그리고 소녀와 소년의 공간을 이어주는 작은 덩어리들은 서로를 하나로 묶는 역할을 하며 불안을 회복하게 하는 치자색의 삼베로 감싸 인체상과 함께 공중에 띄워 무중력이 존재하는 공간으로 표현했다. 밤하늘의 별을 통해 시간의 의미를 찾으려는 유년기의 경험에서 출발한 것이다. 작품에서 인물상을 둘러싼 공간은 이분하지 않고 서로

를 연결해 주는 망적 시간성을 지닌 것이다. 소녀는 꿈에서 만났던 여인의 형상에서 착안해 의식적인 인식 없이 활성화된 형상이다. 여기에서 소녀는 어머니의 원형으로 자비로운 모성상을 드러내며 무중력 상태에 있는 소년의 마음을 읽어 낸다. 그리고 소년이 꿈에서 빠져나와 현실의 세계로 향하도록 시간을 조정하고 이끌어 낸다.

꿈에서 시작된 소년의 비상은 신비로운 원형적 존재를 형상으로 표현하는 계기가 되었다. 소년을 극심한 불안으로 내쫓지 않고 평온을 유지하는 시공간에 놓아 함께 동화되기 위한 표현이다. 연구자의 상상력은 꿈을 통해 발현되는데, 바슐라르는 밤 시간대에 무중력을 경험하기 위한 조건으로 “밤의 내밀한 체험 속에서는 그 어떠한 것도 우리로 하여금 어깨 위에 날개를 붙이도록 허용하지 않는다. 날개 이미지를 사용하여 원초적인 역동적 체험과 일치할 수 있는 유일한 합리화는 발뒤꿈치에 달린 날개, 밤의 여행자인 메르큐리우스(Mercurus)의 뒤축 날개들을 통해 이루어진다.”¹⁸⁷⁾라고 언급한다. 두 형상표현이 지니는 육체적 가벼움, 즉 중력을 거스르기 위한 국부적인 몸의 움직임은 우리가 일상에서 느끼지 못했던 한계를 꿈이라는 상상의 세계에 빚대 이루는 것이다.

이러한 연구자의 시간에 대한 자유로운 접근과 상상력은 원형의 세계를 열어주는 단서가 된다. 나아가 원형들의 도움을 받아 현실 속 의식 세계를 이끌어 가는 안내자가 되도록 재구성된다. 무의식의 세계에서 소년에게 보낸 준 지속적인 신호를 통해 현실에 대한 절실함이 무엇인지 알 수 있다. 그리고 모성의 원형을 통해 무의식 깊은 곳에서 가동성의 힘을 얻어 미래의 삶을 이끌어 주는 주체가 된다. 이는 단순히 무의식의 대상을 형상하는 것에 멈추지 않고 새로운 미래로 나아갈 수 있는 원동력을 제공하는 것이다.

187) 여기에서 머큐리(Mercurus)는 로마 신화의 신으로 그리스 신화의 헤르메스(Hermes)와 일치한다. 여행자들과 상인들의 수호신으로 챙 넓은 모자를 쓰고 날개 달린 샌들을 신고 있다. 가스통 바슐라르, 박병욱 옮김, 앞의 책, p. 60.

3. 회복으로 이끄는 매개체

프로이트는 “어린 시절에 이루어진 최초의 동일시 흔적의 영향은 영속적이다.”¹⁸⁸⁾라고 말한다. 이는 여러 동일시 유형 중에서 가장 중요한 동일시를 사회적 성격 형성과 초자아 형성에 결정적인 영향을 미치는 아버지와의 동일시라고 설명한다. 연구자 또한 어린 시절에 느낀 동일시 과정을 경험하였다. 그러나 연구자의 의식에 많은 영향을 미친 대상은 어머니이다. 연구자와 어머니 사이를 끊임없이 지속시키고 연구자와 혈연으로 연결된 어머니는 불안이라는 한계 속에서도 희망으로 삶을 이끄는 태도라는 유산을 남겨주었다.

연구자의 정신에 대한 자양분은 융이 말하는 정신의 영역과 비교할 수 있다. 융은 “인간이 스스로 정신을 창조한 것은 아니다. 오히려 정신이 인간으로 창조하게 한다. 즉 정신이 인간에게 추진력을 주고, 즐거운 착상, 끈기가 그것을 가지고 있다고 믿게 할 정도로 강력하고도 유혹적으로 인간을 소유하고 있다. 실제로는 정신의 원초적 현상이 인간을 소유하고 있다. 그것은 마치 물질 세계가 겉보기에는 인간의 의도에 따르는 고분고분한 대상으로 보이지만 사실은 인간의 자유를 수천의 사슬로 묶는 강박적 관념인 것과 같다.”¹⁸⁹⁾라고 말한다. 융의 관점을 적용해 연구자의 경험을 산출해보면 정신에 의해 인간이 창조되었고 자아는 육체적으로 어머니가 모체가 되기 때문에 정신세계에서 무의식을 모체로 보아도 무리가 없을 것이다.

연구자에게는 모체로서 많은 영향을 미친 어머니의 역사가 존재한다. 그녀가 긴 시간 동안 생존의 수단으로 삼은 삼베를 짜는 행위와 결과물로서 삼베라는 매체는 연구자의 작품에 주요한 영향을 미친다. 연구자는 삼베를 짜는 행위가 지극히 자의적이고 자기 존재에 대한 의미를 확인하는 과정과 같다고 생각한다. 연구자가 태어난 지역은 전라남도 보성(寶城)이다. 지금도 오일장이

188) 이창재, 『프로이트와의 대화』, 서울: 학지사, 2010, p. 284.

189) 칼 구스타브 융, 한국융연구원 C.G. 융 저자 번역위원회 옮김, 앞의 책, p. 282.

열리는 지역으로 연구자의 어린 시절에는 매달 2일과 7일이면 장이 열렸다. 당시 어머니는 대략 1주일을 주기로 삼베 일곱 필¹⁹⁰⁾정도를 오일장의 수집상에 팔러 가는 생활을 지속하였다. 항상 무거운 삼베를 머리에 이고 어두운 새벽길을 나서던 어머니의 뒷모습이 기억난다. 특히 장에 가는 당일은 날을 세워 삼베를 짰다. 연구자의 어린 시절은 어머니가 날줄 사이를 오가는 씨줄을 담고 있는 삼베의 북소리를 심장 박동 수와 유사하게 느끼며 잠을 청했던 기억이 많다. 반복적이고 정지하지 않는 북소리는 어머니가 옆에 있다는 안정감을 주는 자장가로 인식되었다.

연구자의 수면시간과 삼베 한 필이 나오는 시간은 거의 유사하다. 이는 어린 시절 어머니가 삼베 한 필을 짜던 시간에 느낀 정서적 안정감, 유대감과 관계가 있다. 그래서 새벽 시간은 연구자가 작품에 몰입해 작품을 완성하는 집중력과 어머니가 삼베 한 필을 완성하는 간절함을 담아내는 시간이다. 연구자에게 삼베는 경험에 의한 현상을 넘어서 의미로서 삶과 죽음의 경계에 있으며 시공간이 서로 분리되지 않게 연결해 준다.

어머니에게 삼베는 생활이자 미래를 열어주는 매개체이다. 어머니는 젊은 시절 본인과 남편의 수의를 미리 재단하였다. 이는 알 수 없는 다른 세상으로의 여행을 서둘러 준비하는 것이며 씨줄과 날줄이 교차하는 지점에 반복적으로 행하는 바느질에서 투박하지만 자기 본질의 접근을 경험했을 것이다. 그래서 어머니에게 삼베는 새로운 세계로 여행을 떠나는 자의 몸을 보호해주고 미지의 세계를 맞이하기 위해 자신을 가장 아름답게 꾸며주는 중요한 의복이 된다. 어머니가 스스로 재단해 놓은 수의는 단순히 죽음이라는 생물학적 몸에만 의미를 부여한 행위가 아니라 알 수 없는 미지에 대한 기대이자 새로운 시작이다. 어머니의 이러한 행위는 심층적으로 여성이라는 본성적 본질에 이르는 통로를 발견하기 위한 가능성에 목적이 있다.¹⁹¹⁾ 그리고 다음 세대인 연구자

190) 삼베의 한 필은 폭 37cm 길이 220cm이다.

191) 지빌레 비르크호이저-왜리, 이유경 옮김, 앞의 책, p. 299.

가 살아가는 삶의 방향을 삼베에 빗대어 보이는 행위로서 의미가 있다.

인간의 죽음은 늘 불안하고 두려운 것이다. 하지만 연구자는 소멸이 아닌 새로운 세계로의 진입으로 받아들인다. 죽음은 시대와 세대를 넘어서 존재하는 것이며 단절되지 않고 연결되는 시간을 의미한다. 가족의 죽음이라는 경험에서 연구자는 전 세대가 지향했던 삶에 대한 태도가 본인에게 연결되어 현재의 시간을 보다 복합적이고 다양한 시각으로 바라보게 되었다. 창작활동은 감정 표출의 일종이지만, 표출된 모든 것이 예술 작품으로 인정되는 것은 아니다. 예술 작품이 창조적 성격을 가지기 위해서는 대상관계를 표출할 때 자기 목적성 획득과 자기의 심적 상태를 타인에게 투사했을 때 가능하다.¹⁹²⁾ 그래서 연구자의 예술적 행위에는 이러한 어머니와 연결된 삶을 바라보고 거기에서 생성된 의미를 확인하는 것이다.

연구자는 성장 과정에서 경험한 마을의 전통인 장례문화를 익숙하게 받아들인다. 이러한 경험은 연구자에게 인류의 보편적 이해와 거시적인 시간을 바라보게 한다. 세대를 넘나드는 인간 정신이 서로 연결되어 있다고 보는 용은 이에 대해 “원주민들의 신화의 형태나 주제가 놀랄 만치 일치한다는 사실에서 제시된다. 사람의 뇌가 지니는 보편적인 유사성은 결과적으로 같은 종류의 정신 기능에 대한 보편적 가능성을 입증하는 것이다. 이러한 기능이 바로 집단정신이다. 인종, 종족, 심지어 가족에 상응하는 세부 문화가 있는 만큼 ‘보편적인’ 집단정신의 수준을 넘어선 인종이나 종족 또는 가족에 한정된 집단정신도 존재한다.”¹⁹³⁾라고 언급한다. 연구자는 용이 주장하는 집단 무의식에 대한 견해를 삶의 연속성을 추구하는 전통 장례문화에서 확인하고 어머니가 완성한 삼베를 통해 이해한다. 그리고 상징을 통해 분석을 이루게 한다. 연구자가 의미를 부여하는 상징은 무의식에 대한 반응으로 마음의 심저(心底)에서 생성된다. 이때 상징적인

192) 볼프하르트 헵크만·콘라드 로터 엮음, 김진수 옮김, 『미학사전』, 서울: 도서출판 애경, 1999, p. 352.

193) 칼 구스타브 융, 한국융연구원 C.G 융 저작 번역위원회 옮김, 『인격과 전이』, 서울: 솔출판사, 2004, p. 43..

사고나 감정, 상징적인 행동이나 장면이 존재하게 된다. 때로는 상징을 나타내는 양식의 설정에 무생물조차도 무의식과 협력하는 것이다.¹⁹⁴⁾

가장 화려한 장식으로 꾸며진 꽃상여에는 무의식적 삶이 연속된다는 시간의 의미가 담겨 있다. 꽃상여에 실려진 존재는 살아있는 자들의 도움을 받아 생전에 다녔던 마을의 주요 길목을 상세히 들여다보는 과정으로 진행된다. 삼베 옷을 입고 상여를 뒤따르는 가족들과 마을 주민들의 얼굴에는 슬픔과 희망이 뒤섞인 채 한정된 시간을 함께한다. 상여 앞소리꾼의 슬프고도 정겨운 소리와 상여꾼들의 일관된 합창은 죽은 자를 위한 산자들의 처음이자 마지막 노랫소리이다. 망자의 목소리로 상징되어 마을이라는 장소를 유영하고 자신의 시간과 기억 안에서 소멸하지 않고 지속된다.



[작품도판 15] 박형오, <그녀를 위한 위로 1>, 2019, 혼합재료, 가변설치.

194) 칼 구스타브 융 외 지음, 설영환 옮김, 『존재와 상징』, 서울: 글로벌콘텐츠, 2020, p. 61.

<그녀를 위한 위로 1>(2019)[작품도판 15]는 어머니의 기억에서 출발한 작품으로 유년기에 가족과의 이별을 선택해야 하는 절체절명의 상황이 담겨 있다. 소녀의 직관은 가족이라는 거대한 인연의 구조에 이끌려 어두운 밤에 자신의 집으로 귀소해야 한다는 것을 알았다. 연구자는 그때의 기억을 재구성해 <그녀를 위한 위로>라는 작품을 제작하였다. 가족과의 이별은 두려움이자 외로움을 불러오는 각인된 기억으로 남을 수밖에 없다. 연구자는 소녀가 경험한 시간을 정지시켜 그 시간에 들어가 당시의 기억을 수집하고 이를 재구성하여 조형적으로 표현하였다. 가족을 향해 돌아서는 소녀의 행동은 결핍을 삶의 일부로 받아들이고 현실에 강한 애착을 보여 왔던 어머니의 성향이다.

소녀상의 신체나이는 8세 정도이며 실제보다 큰 규모로 제작이 되었는데 높이가 200cm의 규모이다. 당시 기억에 존재했던 소녀의 실제 키는 1930년대라는 시대상을 고려해 보면 대략 110cm 정도로 예상이 된다. 어린 소녀이지만 일반 관객이 올려 볼 수 있는 크기로 확대해 당당한 이미지로 인식하기 좋은 규모라고 판단했다. 소녀의 몸에는 꽃과 나비를 연상하는 삼베가 빼곡히 설치되어 있다. 사랑스러운 시선으로 꽃을 보살피는 어머니의 모습에서 착안하였고 결핍의 기억을 극복하기 위한 선택된 사물이자 의도된 구성이다. 연구자는 원형의 이미지를 시간대를 달리하는 소녀의 이미지에 적용해 표현했으며 소녀는 다양한 규모로 형상화하였다.

과학적으로 기억이란 뇌 안의 특정 장소에 저장되는 것이 아니다. 이는 신경계의 구조적 변화로 만들어지며 자극에 유입된 정보가 뇌에 전기화학으로 인한 변화를 일으킨다. 이때 뇌에서 일어나는 변화는 신경세포에 의해 이루어지고 신경 신호를 전하게 되는 신경세포의 축삭돌기와 신호를 받게 되는 신경세포의 수상돌기 및 수상돌기 가지(spine)는 미세하게 작은 틈을 두고 연결하게 된다. 이러한 신경세포 간 신호전달이 이루어지는 부위의 미세한 틈을 시

냅스(synapse)라고 한다.¹⁹⁵⁾ 이러한 조건은 연구자의 유년기 기억 중 하나인 어머니의 삼베에서 확인된다. 작품에서 쓰인 삼베는 어머니가 젊은 시절 직접 만든 삼베를 이용하여 연구자가 새롭게 구성한 것이다. 소녀상의 시선은 자신의 집을 향하고 있으며 얼굴 주변의 삼베는 꽃 같기도 하고 나비 같기도 한 중의적 해석이 가능하다. 꽃상여를 익숙하게 봐왔던 연구자의 경험이 작용한 것으로 불안을 직시하고 있는 소녀에게 위로를 건네고 불안을 감소시키려는 마음이 담겨 있다.



[작품도판 16] 박형오, <그녀를 위한 위로 2>, 2021, 혼합재료, 가변설치.

195) 이은정, 「감각정보의 기억형성과정에 대한 교육신경학적 해석」, 서울교육대학교 교육전문대학원 교육심리·상담·특수전공 박사학위논문, 2021, pp. 25-26.

<그녀를 위한 위로 2>(2021)[작품도판 16]은 이후에 제작한 작품으로 <그녀를 위한 위로 1>에 설치한 삼베가 어머니의 흔적이 남은 유일한 것을 가지고 표현했다면 <그녀를 위한 위로 2>에서는 삼베에 드러난 미색에 천연 안료를 덧입혀 다양한 색으로 연출하였다. 두려움을 안고 있는 대상에 원형의 상징으로 연결되는 나비나 꽃의 다양한 이미지로 연상된다. 예술가는 현실에서 실현하기 어려운 한계를 창작을 통해 극복하는 존재이다. 특히 연구자에게 상상력은 마음 깊은 곳에 남아 있는 기억의 표출을 위해 작용한다. 경험했던 실체이자 진실에 근거하여 현실을 넘어선 것이다. 이미지에 대한 직관이 원형을 확인시키고 이러한 욕구는 현실에서 볼 수 없는 유일하고 특별한 인물상으로 풀어낸다.

<그녀를 위한 위로>라는 제목처럼 연구자는 직관적으로 어머니의 수명이 다해간다는 것을 알았다. 죽음이라는 한계를 우리 인간은 받아들일 수밖에 없다. 하지만 연구자는 기억의 재구성이라는 행위를 통해 세대에서 세대가 단절되는 것이 아니라 연구자의 의식과 무의식 속에서 지속된다. 이러한 사유는 다음 세대에게 전이되는 시간각인된 기억이 주는 영향력은 예술가의 시각에서 보면 사적인 미감을 주는 특별한 경험이다. 프로이트는 “예술이 과거의 체험으로 되돌아갈 수 있는 하나의 통로를 제공한다.”¹⁹⁶⁾는 말로 기억과 예술의 특별한 관계를 역설한다. 이는 한 개인이 가진 과거의 기억은 현재와 미래의 자신에게 중대한 영향을 주고 이를 작품으로 표현하게 된다는 것이다. 의 연속성을 의미한다.

연구자가 받아들이는 죽음에 대한 견해는 상여가 지닌 구조에 그대로 드러난다. 연구자에게 상여는 가마의 일종으로 고인이 현실의 장소에서 새로운 출발을 지향하는 세계로의 이동을 위한 한시적이고 임시적인 공간으로 해석한다. 이는 이승과 저승을 연결해 주는 하나의 가교의 역할을 하는데 가장 화려

196) 켈빈 S. 홀, 안귀여루 옮김, 『프로이트의 심리학입문』, 서울: 범우사, 1996, p. 253.

한 종이꽃으로 치장하고 육체의 삶을 벗어나 저승의 장소로 영혼을 인도한다. 이는 고인이 현실에서 다하지 못한 아쉬움의 대상을 희석하고 새로운 공간에서 삶의 가치를 이루기를 소망하는 연구자의 소망 욕구를 담고 있다.

삼베 또한 연구자에게 대상과의 관계성을 연구하는 중요한 매체이다. 연구자는 특히 온기가 없고 생명을 다한 어머니의 몸을 감싸고 있는 여러 겹의 삼베옷을 보았을 때 유년 시절 본인이 삼베를 투과해 도달하는 빛에 대한 단상을 떠올린다. 기억의 영역이지만 어머니라는 존재를 간접적으로 이해한 것처럼 어머니가 살아온 삶의 흔적이 삼베의 층위에서 발견된다. 죽음과 삶의 경계에 놓인 어머니의 모습은 희망으로 채워져 아름다웠다.



[작품도판 17] 박형오, <피안의 공간>, 2018, 혼합재료, 가변설치.

<피안의 공간>(2018)[작품도판 17]은 유년기의 꿈속 기억을 재구성한 작품이다. 소년상은 150cm의 크기로 바닥에서 60cm 정도의 높이에 띄워서 설치되었다. 소년은 노란색 계열의 반바지와 흰색 러닝셔츠를 입은 잠옷 차림이다. 소년의 시선은 별빛을 향하고 있는데 눈은 크게 뜨고 콧방울은 잔뜩 힘이 들어가 있으며 입술은 반쯤 벌리고 있다. 하지만 소년의 왼손은 별빛을 만지기 위해 앞으로 향해 정지된 상태이다. 소년은 직전까지 두려운 의문의 존재에게 한참을 쫓기다 유일한 방어막이 된 어두운 밤하늘로 날아오른다. 무중력의 상태가 되면 그 여인은 소멸하여 사라지는데 이상적인 공간에 도달한 피안의 세계처럼 평온하고 환상적인 별빛의 풍광에 놓인 것이다. 소년의 상황은 고통의 잔여물이 남아 있는 감정과 안도감이 공존하여 다소 상기된 상태의 표정으로 모든 것이 귀결된다.

인간이 외부를 인식하기 위한 조건으로서 빛의 역할은 중요하다. 연구자의 불안은 유일하게 빛에 의해 새로움을 지각하고 어둠은 희망의 공간이 된다. 유년기의 기억 중에서 창문 너머에서 들어오는 달빛에 작용하는 사물들의 그림자와 형광등, 반딧불이 등의 목가적인 풍경은 꿈속에서 본 별빛과 유사하다. 인간이 공간에 대해 특별한 경험을 지니고 있다는 것은 모든 경험의 방식들과 연결되고 다른 모든 심리적 소여(所與)와 얽혀있다.¹⁹⁷⁾

소년에게 빛은 밤 시간대와 밀접하게 연결되며 불안 경험을 극복하기 위하여 능동적으로 작용하고 새로운 지각을 수용한다. 더불어 안정과 온기를 유지하기 위한 창의적 장치로 작용해 신비로움으로 가득했던 기억을 지속하려는 소년의 상태를 재구성하게 만든다. 빛이 가지고 있는 상징의 의미를 넘어 기억의 시간을 환기하는 장치이자 사유에 의해 가공되지 않는 의식을 넘어 기억을 인식하게 한다.

197) 메를로 폰티, 류익근 옮김, 위의 책, p. 433.



[작품도판 18] 박형오, <별을 만나다>, 2021, 혼합재료, 가변설치.

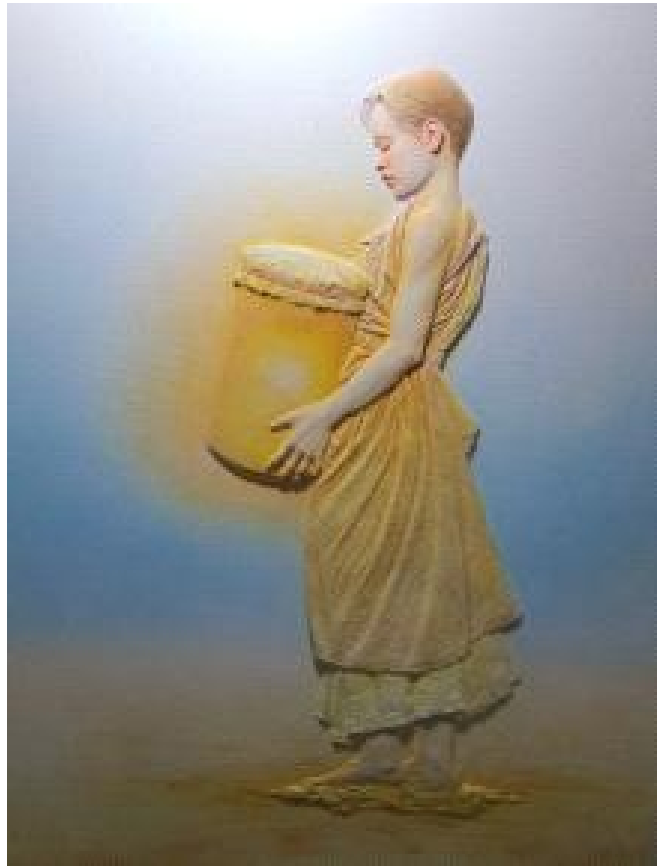
<별을 만나다>(2021)[작품도판 18]도 <피안의 공간>과 같은 상황을 연출한 것으로 <피안의 공간> 이후에 시리즈로 제작하였으며 두 작품의 인물상의 크기는 유사하다. 밤하늘에 무한대로 펼쳐진 별들과 집 앞 마당에 은은하게 유영하고 있는 반딧불이가 한 공간에서 뒤섞여 주변을 밝히고 있는 상황을 조형적으로 표현하였다. 한지는 빛을 차단하지 않고 투과시키는 특성이 있는데 밤을 맞이하는 시간대에 늘 마주하는 외부 풍경을 인식시키는 역할을 한다. 특히 재료의 특성은 외부를 지각하기 수월하다는 장점이 있다.



[작품도판 19] 박형오, <별을 만나다>, 2021, 세부사진.

[작품도판 19]를 보면 불규칙한 한지 덩어리에 삼베를 이루는 긴 씨줄로 일정하게 감았다. 어머니를 돕기 위해 실구리¹⁹⁸⁾를 몇 시간씩 감던 기억에서 착안하였다. 감는다는 행위는 실이 헝클어지지 않게 행하는 것으로 불안한 마음을 진정시키고 평온의 상태를 위한 수행의 과정이며 연구자가 긴 시간 동안 행한 결과이다. 어머니가 삼베를 짜는 동안 자신의 존재를 확인하는 행위처럼 연구자도 이와 유사한 자기 존재를 확인하는 행위로서 의미를 지닌다. 연구자가 삼베를 감는 행위와 어머니가 삼베를 짜는 행위는 불안을 감소하고 위안과 희망을 찾았다는 유사성을 가진다. 나아가 두 세대에게 극복으로 이끄는 매체이자 서로에게 분절되지 않는 가시적 연결고리이다.

198) 실패를 감는 것을 말한다. 진도에는 실구리 감자 놀이가 전승되는데 두 사람이 양쪽에 서서 손을 잡고 좌우로 서로 흔들면서 “실구리 감자 명주꾸리 감자”라고 노래를 하면서 두 번 흔들고 난 뒤, “비리 비리 비리 비리” 소리를 내고 어깨와 어깨 사이로 번갈아 도는 놀이를 말한다. 디지털진도문화대전 홈페이지
(<https://www.grandculture.net/jindo/toc/GC00500918?requestBy=%EC%A0%84%EA%B5%AD>) (웹 접근일: 2024년 6월 12일)



[작품도판 20] 박형오, <어둠을 밝히다>, 2023, FRP, 110×80cm.

<어둠을 밝히다>(2023)[작품도판 20]은 자기만의 시간을 소유한 또 다른 자아가 어머니의 시간으로 들어가 소녀가 지나온 어두운 길목을 밝혀 주는 순간을 포착한 것이다. 본 작품 역시 기억을 다시 재구성하는 연구자의 일관된 작품의 주제가 반영되었다. 투명한 용기와 한지를 치자색으로 물들여 단단히 매듭을 묶은 상태이며 용기 안에는 반딧불이가 들어가 있다는 설정이다. 연구자는 어머니의 죽음을 목도하고 새로운 여행을 떠나는 그녀가 소유한 시간을 상기하였다. 이를 구현한 시간의 형상에는 선형적인 틀에서 벗어나 자유로운 접근이 가능하다는 의지가 담겨 있다. 반딧불이의 불빛과 치자색으로 물들인 노

란색의 의미를 어머니가 떠나는 장소의 알 수 없는 시간과 언젠가는 만날 수도 있다는 염원의 미래 시간을 증첩적으로 표현하고 있다. 더불어 두 대상 사이의 인연으로 연결된 관계성을 시간으로 해석하고 있다.

연구자는 용이 제시한 지복의 시간을 삶의 중요한 지표로 삼고 있다. 연구자가 경험한 무의식의 세계가 현재의 삶에 많은 영향을 미친 것처럼 용 역시 자신이 경험한 유년기의 꿈이 본인에게 보내주는 신호를 이해하고 이를 통해 삶에 의미를 확인하였다. 특히 유년 시절 꿈을 통해 자신이 마주하는 세상의 비밀에 눈을 뜨게 되었다. 용은 꿈에서 땅에 묻히는 매장을 경험하였고 다시 땅에서 나오기까지는 여러 해가 필요했다. 현재의 지각에서 이러한 경험이 가능한 한 많은 빛을 어둠의 공간으로 가져가기 위해 일어난 것임을 이해하게 된다. 용에게 죽음에 대한 경험은 어둠의 세계로 들어가는 일종의 통과의례였다.¹⁹⁹⁾ 용이 경험한 매장은 우리가 쉽게 이해할 수 없는 시간이 존재한다. 바로 지복의 시간인데 용이 말하는 꿈은 어둠을 자신의 시간에 멈춰 세워 이해를 유도한다는 것이다.

인간의 삶은 어둠을 이해하게 됐을 때 현실에서 자신의 소중한 삶을 바라보게 된다. 그래서 우리는 무의식이 보내주는 현상을 차분히 들여다봐야 한다. 연구자는 유년기의 불안에 대한 꿈을 섬세하게 분석해 정신적 삶이 얼마나 중요하고 이 모든 것이 무의식적 세계로 이끌고 있음을 알고 있다. 그래서 꿈을 통해 마주한 어둠이 단지 두려움의 기억으로만 저장되길 원하지 않는다. 기억을 멈춰 세우고 느린 속도로 상기하고 이를 다시 새로운 기억으로 전환하기 위해 마음을 다하는 것이 중요하다고 본다.

연구자를 수행으로 이끄는 창작 행위는 어둠과는 상반된 빛이라는 매개체를 향하게 하였다. 그리고 두 대상을 모두 이해하게 됐을 때 삶에 있어서 시간에 대한 자유로운 수용을 갖게 한다. 그리고 어머니의 시간과 연결된 무의식의 세계가 연구자의 삶에 선사하는 지복의 시간을 확인한다.

199) 칼 구스타프 융, A. 아페 편집, 조성기 옮김, 앞의 책, p. 15.



[작품도판 21] 박형오, <나를 이끄는 공간>, 2020, 종이에 목탄, 114×74cm.

<나를 이끄는 공간>(2020)[작품도판 21]은 연구자가 꿈속에서 만난 상상의 장소를 목탄으로 그린 것이다. 작품에 표현된 대나무밭은 밤을 배경으로 꿈을 통해 다양한 원형의 상징들이 출현하는 장소이다. 특히 모성원형이 최초로 생겨난 곳으로 많은 무의식이 발생해 연구자의 삶에 불안과 희망이 뒤섞인 공간으로 남아 있다. 유년기 어머니에 대한 분리불안이 어둠과 소리의 작용으로 장소에 대상성을 투영해 원형들이 나타나게 되었다. 예술가들은 창작활동을 통해 억압된 기억을 회피하지 않고 내면의 불안을 예술 작품으로 승화(Sublimation)한다.²⁰⁰⁾ 자기의 본질을 찾으려는 예술가의 직관 태도가 무의식의 세계

200) 승화는 정신분석 이론에서 프로이트가 논하는 자아의 방어기제 중 하나를 의미한다. 방어기제는 인간이 겪는 갈등과 불안에서 벗어나고 안정된 상태를 유지하려는 특성을 말한다. 지그문트 프로이트, 정장진 옮김, 『예술, 문학, 정신분석』, 파주: 열린책들, 2020, pp. 290-291.

로 이끌게 하는 것이다.

연구자가 불안을 마주하는 경험에 대해 프로이트는 이렇게 분석한다. “예술가가 트라우마를 치유하는 과정은 예술가의 무의식에 억압된 욕망의 실체가 예술 작업으로 드러난다. 특히 작가의 유년 시절에 대한 기억과 사고를 통한 트라우마는 반복 강박의 형태로 전환하여 지속한다.”²⁰¹⁾ 그래서 연구자에게 대나무밭은 아이와 모성원형 사이에 극심한 경계와 불안이 지속해서 드러나는 극대화된 장소이다. 하지만 다행스러운 것은 풍요와 희망을 상징하는 수많은 물질인 긍정의 원형이 동시에 생성되는 곳이기 때문에 양가의 의미를 담고 있는 장소로서 의미가 있다.

한 개인에게 있어서 장소는 기억에서 출발하고 있음을 확고히 하면서 동시에 기억을 명확하게 증명하고 그 이상의 의미를 지닌다. 장소들은 자신의 회상을 구체적으로 지상에 위치시키면서 그 회상을 공고하게 한다. 나아가 이를 증거할 뿐 아니라 인공물로 구체화한 개인과 시대, 그리고 문화의 다른 것에 비해 비교적 단기적인 기억을 넘어 지속성을 구현한다.²⁰²⁾

실제로 연구자가 살았던 보성은 고산 분지형으로 안개가 많은 곳이다. 대상을 명확하게 구분할 수 없는 안개 낀 현상은 유년기의 자아에게 환상의 요소를 제공하였다. 대나무밭에 드리운 안개로 인해 아이는 무한한 시공간을 상상하게 됐으며 무의식이 건네오는 미지의 원형들을 접해볼 수 있게 되었다. 안개는 유년기의 흐릿한 기억과 경계를 희석한다는 점에서 유사하다. 꿈속에 등장하는 대나무밭은 무의식을 수집하는 기억을 갖게 한다.

유년기에 연구자의 아버지는 “큰 지진이 났을 때 대나무밭으로 피하면 화를 면할 수 있다.”라고 하였다. 이는 대나무의 뿌리가 지면 아래에 튼튼하게 얽혀 지면을 단단하게 한다는 말이다. 이러한 대나무의 상징성은 기억을 망구조로

201) 지그문트 프로이트, 정성호 옮김, 『정신분석 입문』, 서울: 도서출판 오늘, 1997, pp. 105-113.

202) 알라아다 아스만, 변학수·채연숙 옮김, 『기억의 공간』, 서울: 그린비, 2020, p. 411.

보고 있는 연구자의 견해를 담고 있다. 기억은 복잡하게 연결되어 깊고 넓게 자리 잡은 대나무 뿌리처럼 얽혀있다.



[작품도판 22] 박형오, <마법소년>, 2023, 혼합재료, 170×100×70 cm.

<마법소년>(2023)[작품도판 22]은 대나무밭을 배경으로 하는 <나를 이끄는 공간>에 등장하는 가상의 소년이다. 작품의 배경이 되는 대나무밭은 꿈에서 기인한 것으로 소년은 처음 보는 과일을 따 먹거나 신비로운 나무를 동경하는 눈으로 한참을 바라본다. 자연의 오랜 시간이 축적된 넝쿨 식물과 이끼로 뒤덮힌 커다란 바위에 올라 안개 낀 마을을 내려다보며, 마치 자기만의 상상적

세계를 성장시키고 조율하는 마법사의 모습을 하고 있다.

소년의 손에 쥐어진 대나무 지팡이는 질긴 뿌리의 성질을 적용해 표현된 것으로 어머니에 대한 삶의 역사를 대변한다. 가볍지만 쉽게 꺾이지 않으며 자신을 보호하고 상상력에 기대 거대한 능력을 지닌 것이다. 지팡이 상부에는 삼베 조각이 불규칙하게 붙여진 원형의 구슬이 박혀 있다. 스스로 빛을 발산하며 불안과 두려움을 극복하는 힘을 부여받았다.

불빛은 자신과 타자를 보호하며 불안정한 미지의 세계로 안내하는 길라잡이로 상상의 세계를 열어준다. “사물에 관한 진실을 발견한다는 것은 그것에 숨겨져 있는 것을 드러내는 시도이고, 그래서 이 일은 그 사물들이 처음에 보이는 대로 사물이 아닌 사물임(that they are not they first appear)을 밝히는 일이다.”²⁰³⁾ 특별함을 지닌 상상 속 사물인 대나무, 삼베는 처음에 보이는 대로 사물이 아닌 사물로서 가치를 덧입힌 대상인 것이다.

인간에 의한 순간의 행위는 현재에서 의미를 가진 결과물로 해석하기 어렵다. 하지만 시간의 총체적 측면에서 보면 중요한 역사의 순간이 되기도 한다. 융은 개인적 무의식의 기억상은 과거에 경험된 상이지만 집단 무의식의 원형은 개인이 예전에 체험하지 않은 신화, 종교, 예술적 형상에서 정신적인 심혼의 동기에서 발견하였다. 더불어 심혼의 동기를 통해 제작된 창조물들을 인간의 정신활동으로 보았다. 즉 집단 무의식은 자아의식에 내부와 외부의 환경에 대처하는 방식을 알려주는 인류 정신의 보물창고를 의미한다.²⁰⁴⁾ 그래서 마법 소년은 어머니의 삶에서 비롯됐으며 세대에서 세대를 연결하는 중요한 힘을 가진 상상력을 지닌 무의식이다. 나아가 시간의 범주를 확장하고 소년과 어머니가 분리되지 않고 서로를 연결하는 집단정신의 표상이다.

203) 메리 워낙, 이명숙·곽강제 옮김, 앞의 책, p. 11.

204) 칼 구스타브 융, 설영환 옮김, 「무의식의 심리」, 『C. G. 융 무의식 분석』, 서울: 선영사, 2005, p. 111.



[작품도판 23] 박형오, <처음으로 돌아가다>, 2018, FRP, 180×110×70cm.

<처음으로 돌아가다>(2018)[작품도판 23]은 순교자 이미지를 연상시키는 성인 남성을 공간에 띄워 설치한 작품이다. 얼굴은 허공을 향하고 있으며 목은 과도하게 뒤로 젖혀져 있다. 눈가엔 약간의 눈물이 맺혀 흐르기 직전이다. 관객들의 시선과 작품의 얼굴 부위가 일치하는 높이로 설치해 심리상태가 전달 되도록 하였다. [작품도판 24]를 보면 오른팔은 힘없이 처져 있으며 핏줄이 드러나 있는 손은 가볍게 주먹을 쥐고 손마디는 굵고 거칠게 표현하였다. 맞은편의 왼손은 부푼 이불을 움켜쥐고 상체는 실제의 피부색으로 느껴지게 사실적으로 조각하고 채색되었다. 몸을 감싸고 있는 이불은 하늘색 계열로 신체와 보색을 이루며 몸과 이불 사이에는 바람이 가득 들어가 부풀어 있다. 하체 쪽으로 갈수록 표현은 거칠게 생략되며 채색도 흙의 성질에 가깝게 표현하였다.



[작품도판 24] 박형오, <처음으로 돌아가다>, 세부사진.

연구자는 <처음으로 돌아가다>를 통해 유아기의 자아가 지닌 불안의 감정을 현재의 자아를 통해 위로받고자 했다. 그래서 연구자는 불안이 존재하지 않는 최초의 시점을 어머니의 품속으로 상징하였다. 이때 어머니의 품속으로 회귀하는 시간은 자기로의 진입이 가능하도록 열어둔다. 어머니로 해석할 수 있는 다중의 시선이 두상에 머물게 하는 조건으로 빛을 활용해 얼굴이 밝게 보이도록 유도하였다. 그리고 이러한 조건은 유아기와 현재의 자아에게 드리운 불안에 대한 새로운 해석을 낳게 한다. 더 나아가 어머니가 본성적으로 소유하고 있는 모성애를 충족시키는 계기로 작용한다. 그리고 시대적 상황으로 생겨난 환경적 결핍을 희석하게 만든다.

연구자에 의해서 설정된 시간은 기억을 되돌리는 무의식의 행위로 실현된다. 물리적인 시간을 새로운 지각의 대상으로 유도할 수 있기 때문이다. 그리고 연구자가 발동시킨 상상력은 이미지에 깊이 관여하여 현재와 과거라는 시간을 연결하고 모성원형과의 상호작용을 이루게 한다. 그래서 연구자에게 이미지는 고정불변의 대상이 아닌 변화하는 것이다. 경험을 통해 순간적이고 특정한 대상의 이미지로 남을 수 있다. 하지만 그 대상의 특성이 영원히 지속하

지 않는다. 또한 이미지는 단일한 성격과 실체가 아니며 감각을 소유한 이미지라 할지라도 꼭 하나의 감각적 성격만을 가지지 않는다.²⁰⁵⁾ 이처럼 이미지는 매우 복합적인 작용으로 분석하며 이미지의 변환은 자기의 시간에 유연하게 접근할 수 있게 한다. 동시에 삶을 복합적 지각과 순환적 접근이 가능하다.



[작품도판 25] 박형오, <나를 이끌다>, 2018, FRP, 180×110×70cm.

205) 홍명희, 『상상력과 가스통 바슐라르』, 경기: 살림출판사, 2005, p. 69.

<나를 이끌다>(2018) [작품도판 25]에서 소년상은 160cm이며 50cm 크기의 장수하늘소가 소년의 머리 위에 올라가 있는 작품이다. 소년의 머리는 삭발한 상태이며 얼굴의 방향은 장수하늘소의 더듬이가 가리키는 곳과 일치한다. 두 눈은 크고 한곳을 향해 있으며 입술은 가볍게 미소를 짓고 있다. 그리고 양손은 힘껏 주먹을 쥐고 있다. 두 발은 어깨너비만큼 벌리고 흙바닥에 맨 발로 서 있다. 몸은 전체적으로 마른 체형이며 반바지만 입고 있다.

<나를 이끌다>에서 머리 위 흑갈색의 장수하늘소는 다리가 6개인데 앞다리 2개는 특정 방향을 따라 치켜들고 있으며 가운데 다리는 소년과 분리되지 않고 흔들리지 않도록 머리를 단단히 움켜쥐고 있다. 뒷다리는 뒤로 밀리지 않게 목 주위를 견고히 버티고 있다. 그리고 머리 앞쪽의 더듬이는 소년의 방향을 살짝 왼쪽으로 지시한다.

연구자에게 장수하늘소는 불안을 상기시키는 곤충으로 꿈에 자주 등장하였다. 어린 시절 살던 집의 창문은 전통 한지로 만들어졌다. 그래서 밤이 되면 다양한 곤충들이 불빛을 따라 창문에 붙어 그림자를 남겼다. 특히 장수하늘소는 그 크기가 남달라 눈에 잘 띄었고 쉽사리 보기 어려운 곤충이라 잡아서 며칠 키웠다. 국민학교 시절 선생님이 곤충을 채집한다는 이야기를 듣고 키우던 장수하늘소를 드렸다. 당시 선생님은 장수하늘소가 귀한 곤충이라고 말씀하셨다. 그런데 며칠 뒤 선생님이 사망했다는 소식을 들었다. 연구자는 그때의 충격으로 여러 날 장수하늘소에 쫓기며 현재까지 각인된 기억 중 하나이다.

융은 이러한 경험을 신, 즉 원형에 빗대 설명하는데 곤충이나 동물들은 원형의 그림자로 볼 수 있다. 이것들은 그 성질 자체가 밝은 이미지와 연결된다. 하나의 예로 ‘그리스도의 작은 물고기’는 그리스도를 따르는 사람들, 자신이 물고기임을 상징한다. 즉, 당사자에게 영혼의 치유가 필요한 상태이며 무의식적 본성을 지닌 원형이 상징을 통해 알려주는 것이다.²⁰⁶⁾

206) 칼 구스타프 융.A. 아페 편집, 조성기 옮김 앞의 책, p. 108.

연구자가 표현한 소년과 장수하늘소는 불안의 대상에서 출발해 미래의 유의미한 길을 안내해 주는 대상으로 치환된다. 장수하늘소는 긴 시간 동안 아이의 무의식에 상당한 고통을 유발하며 아이의 다음 시간을 위해 새로운 대상이자 모성을 지닌 상징적 존재로 받아들이길 원한다. 용은 “인디언의 머리 장식에 대한 비유에서 심리학적 의미를 확인시킨다.”²⁰⁷⁾라고 말한다. 이는 인디언들이 새의 깃털로 머리를 장식하면 새의 태양과 같은 특징을 획득하게 된다고 믿는 관습을 말하는 것이다. 인디언들은 새의 상징성을 획득하여 본인의 개인성을 확대하였다. 연구자에게도 장수하늘소는 이러한 의미를 담고 있다.

연구자가 새로운 시각으로 표현한 아이는 두려움을 극복하고 자존감을 획득한 상태가 된다. 소년과 장수하늘소의 새로운 관계 설정은 마치 소년에게 영웅의 모습처럼 당당함을 드러내게 한다. 연구자의 다각적인 분석을 통해 모성 원형으로 해석된 장수하늘소는 아이가 창밖 어둠 속에서 등장하는 괴물화 된 대상이 주는 두려움을 극복시키며 의식에 있는 어머니와 무의식에 존재하는 모성을 극복의 관계로 환원한다.²⁰⁸⁾

연구자를 무의식의 세계로 이끌게 한 이 불안의 대상은 중력의 영향을 받지 않는 꿈의 공간에서 가시적으로 드러나 연구자의 기억에서 사라지지 않고 지속된다. 하지만 연구자에게 장수하늘소는 하등한 존재가 아닌 아이의 신체와 밀접하게 연결된 동일체로 집단무의식을 소유하고 중요한 원형적 존재로서 의미를 지닌다. 불안에서 출발한 곤충이지만 예술가의 새로운 인식으로 인해 새로운 생명성을 부여받아 기억의 긍정적인 측면으로 작용한다. 더불어 연구자의 실존에 필요한 정신적 기초를 이루게 하고 나아가 연구자의 삶과 늘 함께하며 육체에 담겨 있는 어머니의 정신을 이해하는 단서이다.

207) 한국용연구원 C.G. 용 저자 번역위원회 옮김, 앞의 책, p. 29.

208) 한국용연구원 C.G. 용 저자 번역위원회 옮김, 앞의 책, p. 256.

4. 재구성으로 탄생한 환상

연구자는 결핍의 기억을 재구성하는 방법으로 환상(Illusion)적 요소를 형상으로 표현한다. 미지의 공간에 대한 기대와 소망충족으로 만들어낸 비현실적인 체상과 현실의 직접적 체험인 삼베와 씨줄을 이용한 비정형적인 작은 조각들은 혼재된 공간을 채운다. 이러한 공간은 현실과 비현실의 경계가 모호하게 섞여 새로운 해석이 가능하다. 기억 속 불안이 환상적 요소로 작용하고 시간의 자유로운 수용으로 기억을 재구성하며, 결국 현실이 주는 한계를 벗어나기 위한 또 다른 인식의 차원이 된다.

정신분석학에서 환상적인 것은 객관적인 결과에 도출할 수 있는 사실적인 힘이라 말한다. 환상적인 것, 즉 환상적인 표상은 객관적인 근거를 전혀 갖지 못한 것이어서 순수한 허구나 착각으로, 받아들여 쉽게 제거할 수 있는 주관적인 심리상태가 아니다.²⁰⁹⁾ 연구자는 재구성을 통해 개인의 기억과 환상적 표현이 뒤섞여 일상적인 공간에서 서로에게 어떻게 영향을 미치고 공간을 인식하는지를 확인한다. 이때의 무의식적 이미지는 불안을 넘어 이상적 삶을 희망하는 환상이라는 틀을 덧입혀 재구성한다. 그리고 비현실적이고 이질적인 구성으로 생겨난 낯성을 수용한다.

예술가가 자기를 확인하기 위해 작품에 대한 근원적인 질문을 던진다는 것은 본질의 유래를 질문하는 것과 같은 것이다.²¹⁰⁾ 연구자의 형상은 일반적 의미의 시각적 대상과 사건이 발생하는 현실에서 출발하지만, 비현실적 세계로 확대되어 창의적 작품으로 표현된다. 익숙함을 버리고 새로움을 담은 형상은 예술가가 끊임없이 추구하는 작품의 지향점이다.

연구자의 꿈에서 표출된 이미지는 환상적인 것이 대부분이다. 그래서 현실

209) 김상환·홍준기 엮음, 『라강의 재탄생』, 파주: 창작과 비평사, 2002, p. 38.

210) 마르틴 하이데거, 오병남·민형원 옮김, 『예술작품의 근원』, 서울: 경문사, 2002, p. 70.

의 사유체계에서 분석하면 생경하고 낯선 관계들을 제공한다. 생소한 이미지가 건네는 질문은 연구자가 경험한 현실을 이해하는 데 적극적으로 활용된다. 그리고 환상의 세계에서 형성된 시공간은 역으로 현실을 직시한다. 연구자에게 환상은 개인의 잠재의식이 새롭게 표출되는 것이며 비합리적이고 비사실적이다. 색의 변환과 의도된 구성은 다른 모습으로 주변을 동화하고 관계한다.



[작품도판 26] 박형오, <기억을 더듬다>, 2021, FRP, 165×80×60cm.

연구자는 형상의 일차적 전개와 멀어지길 원한다. 환상으로 대변되는 원형

들과 실존하는 자아에게 새로운 주체로서 부여된 또 다른 자아의 형상화에서 자기의 확인이 가능하기 때문이다. <기억을 더듬다>(2021)[작품도판 26]은 서랍장 위에 올라가 있는 소년과 서랍장 문이 반쯤 열려있는 상황을 연출했으며 작품규격은 실재하는 크기이다. 연구자가 꿈속에서 커다란 바위 위에 올라 마을의 전경을 살피던 기억과 어머니가 경험한 삶으로서의 시간을 서로 뒤섞어 재구성한 것이다. 어머니가 삼베를 짜기 위해 사용하던 특정 사물은 연구자의 창조적 행위와 새로운 관계 설정을 통해 원형으로서 상징성을 지니게 된다.

소년이 갈망하는 환상은 꿈과 유사한 환경에 놓였을 때 자유롭게 전개되는데, 어두운 공간이지만 희미한 불빛에 의존해 재조합된 사물들의 움직임이 유도한다. 아이의 의지에 따라 시간을 움직이게 하고 사물들이 소년의 시간을 구성한다. 인물상과 사물들은 이타적인 관계를 형성해 현재성과 일반적 기능에서 벗어나 새로운 의미를 지닌 물질로 존재하게 된다.

연구자에게 환영과 현실이라는 극단의 두 영역은 유기적으로 작용하고 다채로운 반응을 보이며 이성적 지각으로 확정할 수 없는 세계의 총합이다. 그래서 인위적 경계라는 것 자체가 무의미한 것이다. 연구자가 과거에 경험했던 불안의 원인을 현재의 시간에 소환하는 것은 절대적으로 환상적 요소가 작용한다. 환상을 통해서 불안의 구간을 자유롭게 이동시켜 미래와 현재에서 순서 없이 지각하기 위해서다. 융은 예술가의 창의적 정신 현상에 대해 인간 종의 정신(집단무의식)으로 환원하지만, 반드시 그 환원적 조건에서 “창조적 재합성”으로 이루어진 산물로서 해명할 수 있어야 한다는 점을 강조한다. 이는 매번 정신 현상의 출현은 정해진 것의 반복적 재현이 아니라, 정신의 구성요소들에 재합성으로 인해 새롭게 형성된 것임을 인식하고 그에 대한 해명을 요구하기 때문이다.²¹¹⁾

211) 이유경, 『원형과 신화』, 서울: 분석심리학연구소, 2008, p. 81.



[작품도판 27] 박형오, <재구성된 사물들>, 2006, 혼합재료, 가변설치.

<재구성된 사물들>(2006)[작품도판 27]에서 연구자는 합성목을 조립해 서랍장을 만들고 삼베의 구성에 필요한 도구들과 삼줄이 감긴 등근 한지 덩어리를 함께 배치하였다. 소년의 의지에 따라 재배치된 이들은 환상적인 요소를 창출해 내는 원형의 힘을 지니고 있다. 금방이라도 환상의 공간으로 출현을 앞둔 상태이다.

사물들은 어머니의 시간에서는 현실을 대변했다. 하지만 연구자의 시간으로 넘어와 역사성을 지니게 된다. 사물로서 도구들은 시간을 소비하면서 연속되고 순환하는 시간의 구성체가 되고 자기를 이루게 하는 원형적 존재가 된다. 어머니는 중요한 물건들을 작은 서랍장에 넣어 두셨다. <재구성된 사물들은>은 어머니가 삼베를 만들 때 사용하던 도구를 연구자는 재구성이라는 행위로 활용한다. 의도적으로 사물의 본래 기능인 도구로서의 용도를 제거하고 변환한다. 이를 통해 연구자가 의도한 특별한 의미의 시간을 획득하였다.

삼베를 짜는 과정에서 사용되는 사물 중에서 홍두깨는 삼베의 틀을 잡아 주고 단단하고 견고하게 압축시키는 역할을 한다. 연구자에게 홍두깨는 길쭉하

고 등근 형태로 되어있어 분절되지 않고 연속하는 순환의 의미를 담고 있다. 그래서 유년기의 기억과 연결되는 중요한 매개체이다. 특히 홍두깨는 어머니에게 인고의 과정인 삼베를 완성하기 위해 마지막 단계에서 사용된다는 점에서 연구자가 삶의 총체로서 확인하고 싶은 자기로 연상된다.

또 다른 도구인 바디(Reed)는 삼베의 폭을 결정짓는 도구로 대략 240여 개의 구멍으로 되어있으며 480가닥 정도의 날실이 들어간다. 바디의 일정한 간격과 틈은 연구자가 불안으로 인한 불규칙한 감정 상태에서 벗어나 규칙적이고 안정적인 심리상태에 놓이게 한다. 삼줄을 감아서 일정한 길이를 가지게 하는 실구리가 있는데 삼베에서 씨줄 역할을 한다. 정지하지 않고 분리되지 않는 연구자와 어머니의 삶을 반영하고 시간의 역사를 상기시킨다.

실구리가 들어가는 작은 북이 있는데 연구자에게 어머니의 품처럼 안식을 느끼게 한다. 어머니의 생존을 위한 몸의 움직임은 날실 사이를 반복적으로 왕복 운동하여 삼베를 완성으로 이끈다. 이때 반복적으로 감지되는 파동은 어머니의 심장처럼 느껴져 연구자에게 심리적 안정감을 유지한다. 바디를 통과한 날줄이 엉키지 않게 정리하는 삼베 술은 쉽게 부러지지 않도록 소나무 뿌리를 모아 건조한 것으로 풀리지 않는 불안과 엉켜있는 연구자의 기억을 해소하는 매개체로서 현재시간을 이끌어 준다.

연구자는 삼베가 완성되는 모든 과정을 목도하였다. 그 과정은 고단한 일상이었으며 여전히 머릿속에 생경하게 남은 기억 중 하나이다. 삼베의 원 재료인 삼 줄은 대마라는 식물의 껍질을 세분해서 만들어진다. 삼나무는 여름이 될 무렵이면 성장을 멈춘다. 이 시기에 삼대를 잘라 큰 틀 안에 넣고 몇 시간 동안 찌는 과정을 거치는데, 열에 의해 부드러워진 껍질은 목질부에서 쉽게 벗겨진다. 분리된 껍질의 수분을 완전히 제거하기 위해 일주일 정도 햇빛에 건조하는 과정을 거친다. 건조된 껍질은 섬유질 성분만 남게 되어 질긴 실의 기능이 향상된다. 그리고 찼고 찌는 과정을 거쳐 본래의 기능인 실로 탄생하

게 된다. 이 모든 과정에서 삼 줄은 어머니의 섬세한 손길에 의해 삼베로 만들어졌다. 특히 양젓물로 갈색계열인 실을 탈색하는데, 이때 화학반응으로 인해 고약한 냄새가 난다. 어머니가 가장 힘들어했던 과정이기도 하다. 하지만 미색으로 탈색된 삼줄은 치자색이 입혀져 정갈하고 따듯한 미감의 상태가 되어 연구자에게 예술적 동기가 되었다.

연구자의 형제는 2남 4녀로 누나들은 유년기부터 어머니의 영향을 받아 바느질을 통한 미적 행위를 즐겼다. 특히 십자수를 놓으며 고도의 집중력을 통한 자신만의 시간을 구축하였다. 누나들이 놓는 수의 이미지는 주변에서 볼 수 있는 자연의 풍경이나 생명체로 화려한 색실로 이미지를 구성하였다. 누나들에게 자연은 소중한 삶이자 자기 존재를 유지하는 대상이었을 것이다. 그래서 누나들은 자연이 주는 이미지에 자주 동화되었고 시간을 자연 안에서 확인하였다. 특히 누나들에게 바느질이라는 행위는 삶이 주는 불안감을 해소하고 심리적인 안정을 확보하는 몰입의 대상이다.

어머니의 생존을 위한 행위와 누나들의 몰입이라는 경험은 현실에서 기인하고 자기의 시간으로 이행하는 삶의 순환을 잘 받아들인 기억의 결과이다. 그리고 연구자에게 예술가로서 삶의 단편들을 일상의 것이라고 치부하지 않고 섬세하고 예민한 시공간으로 해석하였다. 연구자가 소유한 비가시적 세계가 현실의 삶에 존재하는 불안을 잠재우길 원한다. 그리고 연구자가 행한 환상적인 인체상과 분절된 기억을 전체의 지각으로 연결해 주는 바느질 안에는 현실의 한계를 넘어 새로운 기억으로 내재된 불안을 잠재운다.



[작품도판 28] 박형오, <그 여자와 노란 새>, 2021, 혼합 재료, 가변설치.

<그 여자와 노란 새>(2023)[작품도판 28]은 미래시간에 존재하는 여인을 현재시간으로 되돌려 놓은 작품으로 시간대는 밤이며 꿈을 꾸는 시간과 일치한다. 소녀상은 연구자의 신체 크기와 같은 180cm로 제작되었으며 연한 분홍색 잠옷을 입고 있다. 왼팔은 옆으로 들고 있으며 팔의 하부에는 노란색의 새 한 마리가 소녀를 바라본다. 인체상 뒤쪽에는 수백 개의 삼베로 된 작은 뭉치들을 설치하고 조명은 형상을 비추고 배경이 되는 공간은 어둡게 조절하였다.

작품에 등장한 새와 소녀의 관계는 복잡한 구조로 해석된다. 작품 속 꾀꼬

리는 산란기가 되면 극도로 예민해진다. 어미 새는 여름이 되면 집 뒤에 있는 두 아름 정도나 되는 큰 팽나무에 집을 짓고, 지나는 사람들을 경계하였다. 동지를 지나는 소년의 머리를 쫓아 고통스럽고 무서워서 피했다. 이러한 어미 새의 행동은 동지와 자신의 새끼를 지키기 위한 것으로, 모든 생명체에 부여된 모성의 결과이다. 소녀는 연구자와 밀접한 관계가 있는 대상성을 담고 있다. 그래서 두 존재의 관계는 원형으로서 같은 의미이다.

연구자는 작품을 제작하는 과정에서 어머니의 죽음을 맞이하였다. 하지만 어미 새에 투영된 어머니는 불안의 현실을 넘어, 보이지 않는 미래 시간으로 이끌어 주는 존재로 해석하였다. 연구자가 어머니의 다음 시간에도 영속되길 바라는 마음을 담았다. 나아가 작품 속 대상들은 유년기의 어머니와의 관계를 재해석하고 연구자와 딸의 연속된 관계성을 담은 거시적 시간이다.

연구자의 시간은 복합적인 관계로 연결된 존재의 연속이다. 삼베가 씨줄과 날줄이 교차 되어 복잡한 망을 형성하듯 연구자와 어머니 사이에는 보이지 않는 삶의 흐름이 있다. 인체상의 배경에 설치된 수많은 삼베로 된 작은 덩어리는 밤하늘의 별에서 비롯된 표현이다. 연구자는 비가시적인 세계의 탐구로 우리 인류의 미래 시간을 담보하고 있다. 더 나아가 거대한 우주에 펼쳐질 신비로운 시공간에 놓일 어머니의 인식처로 위치시키는 연구자의 창작 행위이다.

환상과 신화가 인류의 유아기의 소원환상이라면, 동시에 작가나 예술가가 여전히 생산해 낼 수 있는 작품이라는 점에서 현재의 산물로서 의미가 있다.²¹²⁾ 연구자가 펼쳐낸 광활한 공간에는 선형적인 시간개념을 넘어서기 위한 필수적 조건이 있다. 순환으로 확인되는 시공간은 연구자가 추구하는 환상의 세계를 수용하고 이를 작품으로 표현한다는 점에서 중요한 대상이다.

212) 이유경, 위의 책, p. 38.



[작품도판 29] 박형오, <어둠을 밝히다>, 2021, 혼합재료, 가변설치.

<어둠을 밝히다>(2023)[작품도판 29]은 <그 여자와 노란 새>와 비슷한 시기에 제작한 작품으로 어머니의 유년기 기억에서 출발한다. 연구자와 작품 속 소녀의 두려움은 어둠으로 가득한 외부공간에서 영향을 받았다. 혼자된다는 두려움이 자신을 집으로 향하게 했던 경험, 그리고 극심한 트라우마로 남아 소년의 기억을 소녀의 시공간으로 되돌려 새로운 기억으로 저장하고 있다. 여기에서 소녀는 실재성을 벗어난 환상적 존재이자 어머니와 연결된 존재로서 연구자와 관계된 가상의 형상이다. 소녀는 목도리를 하고 있으며 온기를 담고 외부를 밝히는 등을 들고 있다. 삼베 조각을 이어 붙여 빛을 은은하게 발산하여 불안을 희석하고 미지의 길로 안내하는 역할을 한다.

연구자에게 비현실적 세계는 이성적 판단을 소요하는 현실 세계와는 다른

미지의 것이다. 환상을 지니고 있다는 것은 현실에서 해석하기 어려운 시공간이 필요하다. 역설적으로 연구자의 환상, 비현실적 세계는 현실 세계의 미래를 제시한다. 그래서 비현실의 세계에 대한 무관심은 현실 세계에 방향성 없는 우연성에 지나지 않는다. 비현실적 세계는 항상 현실 세계에 자신의 뿌리를 두고 있다. 이는 결국 현실 세계가 없다면 비현실의 세계는 성립 자체가 불가능한 것이다.²¹³⁾ 연구자는 환상이 현실의 삶에 구체적이고 적극적으로 개입되길 원한다.



[작품도판 30] 박형오, <온기를 느끼다>, 2023, FRP, 80×64cm.

213) 홍명희, 앞의 책, 2005. p. 44.

<온기를 느끼다>(2023)[작품도판 30]는 연구자에게 무의식의 세계에서 두려움과 불안을 건네는 존재, 모성원형을 새롭게 인식하기 위해 재구성한 부조작품이다. 인간의 신체는 골격과 근육, 그리고 다양한 기관들로 형성되어 있으며 복잡한 구조를 이해하고 예민하게 반응하는 특징을 지닌다. 연구자는 신체 일부에도 자의식을 표출하는 통로가 있다고 본다. 특히 손은 자신의 마음을 타자에게 전달하는데, 중요한 역할을 한다. 다섯 손가락이 움직이는 정도나 힘의 정도에서 무엇을 원하는지 알 수 있으며 그 사람의 현재를 보게 한다.

무의식의 공간인 꿈속에서 여인의 손과 소년의 지근거리는 극도의 불안을 유발한다. 연구자의 기억에서 서늘하고 차갑게 느껴지던 손은 현재의 지각으로 인해 온기를 품은 대상으로 치환된다. 중지애 끼고 있는 황금 반지는 연구자와 어머니가 서로 연결되는 인연이 미래에도 단절되지 않고 지속하길 바라는 마음이 담겨 있다. 소지에 끼고 있는 얇은 반지는 창의적 상상력을 구현하는 연구자와 자기에 몰입하는 어머니가 함께 이끌어간 현실에서의 행위들을 잊지 않기 위해 시간을 면밀하게 세분하고 정지시켜 다가올 세상에서 다시 확인한다는 의미가 있다.

작품에서 왼손은 연구자의 신체적 특성이 그대로 반영된 것이다. 모성적 존재이지만 소년의 무의식에 담겨 있는 아니마의 반영이기도 하다. 꿈에서 느꼈던 차가움은 지속할 수 없는 두려운 감정이다. 하지만 현실에서 치자를 만지던 어머니의 손은 너무나 따듯하게 보였다. 그래서 온기를 품고 있는 손이어야 원형을 이해할 수 있다고 보았다. 섬세하게 표현한 핏줄을 통해 온기를 품은 모성원형은 심상의 동력이 되어 연구자와 무의식의 관계를 새롭게 형성시킨다. 그리고 소년에게 선한 영향을 미치는 자양분이 된다. 마치 끊어지지 않고 질긴 섬유질로 구성된 삼 줄기가 함축하는 복합적인 시간을 이동시키는 생명의 물줄기로 해석된다.



[작품도판 31] 박형오, <회복-기억>, 2021, 혼합재료, 가변설치.

<회복-기억>[작품도판 31]은 <재구성된 사물들>에 올라가 있는 소년의 시선이 비현실적 시공간을 향하면서 시작되었다. 시간에 대한 자기만의 수용으로 환상세계가 탄생하는 순간이다. 소년의 뒤편에 있는 <시간-유영하다>를 거쳐 소년의 시선에 머무는 <그녀가 나를 보다>, <별을 만나다>까지 총체의 시간을 담은 신비로운 공간이다.

<회복-기억>은 연구자의 창조적 행위와 상상력이 함께 이끌어가는 미지의 세계를 가시화한 것이다. 연구자의 기억 속 대상들은 현대미술의 매체이자 조형적 언어로 작용해 연구자의 삶과 역사를 대변한다. 나아가 현재를 살아가는 모두에게 지복의 시간을 확인하는 계기가 되길 희망한다.

V. 결론

연구자는 논문을 통해 경험에서 발생한 불안을 대면하고 기억과 경험의 재구성을 통해 결핍을 수용하고 이를 형상으로 표출한다고 해석하였다. 이를 위해 연구자는 불안의 많은 부분을 차지하고 있는 유년기 시절의 특정 대상과 장소가 꿈을 통해 연속적으로 나타나는 현상을 무의식의 관점에서 분석하였다. 나아가 연구자의 삶에 많은 영향을 미친 특정 기억들을 수집하고 기억을 담아내는 매체인 인체의 표현 과정을 통해 인식하게 되는 기억의 의미를 고찰하였다. 특히 순차적이고 직선형의 일반적인 의미가 아닌 순환하고 복잡한 구조로 연결된 기억을 집중적으로 살펴보았다.

연구자는 불안이 발생하는 원인을 최초의 기억에서 찾고 이를 구체적으로 확인하고 특정 기억을 표상하는 매체인 인간의 형상이 기억과 시간을 담아내는 용기라고 정의하였다. 현대미술에서 신체는 단순한 재현의 대상이 아닌 시간에 대한 자유로운 접근이 가능한 신체로 작용한다. 특히 연구자에게는 기억을 재구성하는 과정에서 발견되었다. 신체표현은 연구자에게 미래 시간으로 이끄는 존재로서 의미를 분석했다. 나아가 입체적 형상 조각은 이를 구체적으로 구현하는 중요한 영역이자 지속 가능한 연구의 대상으로 판단하였다.

현대미술가 중에서 루이스 부르주아, 치하루 시오타, 빌 비올라, 키키 스미스, 배진호의 작품을 분석하며, 기억을 시각화하고 재구성하는 과정에서 결핍의 기억을 어떻게 재해석하고 표현하는지 살펴보았다. 연구자는 선행작가의 시대적 배경이나 표현 방식과 물성의 접근 방식을 분석하였다. 선행작가들은 모두 자신의 경험에서 출발하고 결핍의 기억을 기저로 인간의 현재로서의 실존적 의미와 심리적 관점을 서로 이분하지 않고 자신의 시각으로 표현하였다. 연구자와 더불어 동시대 작가로서 동시성을 지닌 중요한 존재

이자 연구자의 작품 연구에서 유사지점으로 분석 가능한 영역을 확인하였다. 연구자는 부르주아의 작품에서 유년기 시절의 애정 결핍과 경험을 마주하고 자전적 서사를 이미지화하고 재구성하여 승화하는 과정을 분석하였다.

부르주아는 결핍의 대상을 형상화하는 과정에서 실로 꺾매는 행위나 직접적 묘사를 통해 불안의 본질을 해소하였다. 유년기 시절의 기억을 재해석하고 나아가 관객들과 결핍을 통한 소통과 회복을 공유하고 있다. 시오타는 죽음의 공포, 결핍을 선과 심상의 색을 통해 시공간을 만들어내는 과정에서 불안을 승화시켰다. 또한 시오타는 공간을 구성하는 과정에서 죽음과 불안은 극복 불가능한 것이 아닌 삶과 유기적으로 연결된 과정으로 인식하였다. 특히 시오타의 반복적 행위는 유년의 불안을 풀어내고, 관객에게 무아의 몰입으로 내면의 상처를 치유하게 한다.

연구자의 예술적 행보와 유사한 비올라의 작품은 불안을 지닌 기억에서 출발한 가족사를 연출된 장면과 시간을 늘린 영상으로 재해석하였다. 비올라는 삶과 죽음이라는 불가분의 관계를 인식하고, 공간의 확장과 시간의 조작을 통해 사유의 폭을 넓혔다. 영상을 편집하는 과정에서 비올라는 시간성을 전복시켜 시간의 속도와 길이를 의도적으로 왜곡시킴으로써 의식과 개별적 인식을 극대화하고 있다. 스미스의 작품은 인간의 신체를 타자와의 관계라는 구조에서, 타자의 지각에 미치는 현상을 신체에 빗대어 그려내는 방식으로 표출하고 있다. 스미스는 자신의 경험에서 발생한 감정의 영역을 재해석하고, 기억을 통한 현실과 무의식을 유추하게 한다. 이때 관객은 자신의 본질을 확인하고 자유로운 시간을 경험하게 된다. 마지막으로 배진호는 자기 존재를 확인하는 방법으로 자소상을 극사실적 표현으로 드러내고 있다. 이때 자소상에는 삶의 고통과 불안이 나타난다. 하지만 대상이 담고 있는 시간을 확인하기 위한 조건으로서 빛과 그림자의 반응을 활용해 내면에 존재하는 자기 시간으로 이끄는 힘을 갖춘다. 시간을 집요하게 세분하고 집중

시켜 타자와의 교감을 이루는 작가 스스로가 이끌어간 시간이다. 배진호는 경험을 뛰어넘는 시간, 즉 자신을 포함한 가족의 역사에 담긴 복합적인 시간을 상기시킨다. 연구자는 다섯 명의 작가들이 보여 주는 삶과 작품에서 자전적 기억과 경험을 예술 작품으로 재구성하고 치유하는 과정을 통해 예술이 가진 가치를 확인하였다. 불안의 경험은 무의식의 기저에 남아 모든 삶에 영향을 미치고 의식의 기원이 되기도 한다. 이러한 영향은 단순히 트라우마를 넘어 삶의 모든 방향성과 결과를 도출한다. 그러나 예술가들은 이러한 경험을 대면하고 작품으로 승화함으로써 기억의 새로운 방향성을 제시한다.

이 연구의 중심은 연구자의 작품에 있다. 연구자 작품의 기저에는 유년기에서 확인된 결핍의 기억이 있다. 이러한 기억을 세부적이고 구체적으로 재구성한 과정을 분석하고 연구자의 사유와 작품을 비교 분석하였다. 다만 분석의 과정에서 시간의 전개를 연대기적 순서로 상정하지 않고 복합적 견해를 적용하여 주요 핵심어 순으로 분류하였다. 이러한 분류 방식은 첫째 시간과 기억을 자유롭게 인식하여 작품을 해석하고, 두 번째 작품을 제작하는 시기와 과정이 불안 기억에 대한 대면과 수용의 행위를 토대로 한다는 점에서 작품의 표현 방법과 기법적 접근을 시도하였다.

연구자는 재구성한 기억을 환기하여 포착한 이미지를 극사실적 조각으로 표현하고 있다. 이는 무의식의 기억을 자세히 들여다볼 수 있는 시각적 장치로서 환상과 현실을 묘사한 것이다. 이를 통해 연구자는 결핍의 한계를 극복하고 회복이라는 새로운 기억을 구축한다. 나아가 예술가에게 중요한 조건이 되고 미래시간에 유의미한 결과를 생성하였다. 연구자는 무의식에 남은 결핍을 회피의 대상으로 보지 않는다. 불안을 상기하는 기억은 유연한 시각적 접근이 가능하며 새로운 해석을 가능하게 만드는 유의미한 계기이다. 구체적으로 결핍으로 기억되는 최초의 시간대를 형상으로 표현해 과거

의 시간이 가지는 의미를 간접적으로 체험하였다. 이러한 경험은 생소하며 유년기의 자아와 결핍의 원인이라 판단하였다. 나아가 다양한 대상을 한 공간에 놓고 연구자의 심상에 작용하는 다채로운 감정의 폭을 살펴보는 계기가 되었다.

이러한 시도를 통해 연구자는 유년기의 자아와 어머니의 특별한 관계가 과거에 머물러 있는 결핍이 아닌 항구적인 모성적 존재로 인식하게 되었다. 모성원형에 대한 이해와 접근이 연구자의 원류이자 예술적 표현의 장으로 확장된다는 것을 확인하였다. 결과적으로 연구자가 표현한 작품은 세대를 넘나드는 거시적인 시간과 기억을 품고 연구자의 삶에서 본질적인 가치를 담아내는 것이다. 그리고 현대미술이 추구하는 치유를 연구자의 작품에도 반영하여 주도적인 연구의 대상으로 상기하게 되었다.

연구자는 기억의 대상을 치유하고 모성에 대한 조형 언어를 바탕으로 앞으로 다가올 시공간에 놓인 자기 존재의 의미를 인체형상이라는 영역 안에서 풀어내었다. 작품 안에 내재한 삶의 근원적인 질문과 철학적 개념을 연구하여 현대미술의 확장에 공헌할 것이다.

참 고 문 헌

단행본

- 가스통 바슐라르, 곽광수 옮김, 『공간의 시학』, 서울: 동문사, 2003.
-----, 김웅권 옮김, 『몽상의 시학』, 서울: 동문선, 2007.
-----, 이가림 옮김, 『물과 꿈』, 서울: 문예출판사, 1980.
-----, 정영란 옮김, 『공기와 꿈』, 서울: 이학사, 2020.
- 김상환·홍준기 엮음, 『라캉의 재탄생』, 파주: 창작과 비평사, 2002.
- 김선희, 『8개의 철학 지도: 나와 세상을 이해하기 위한 인문학적 밑그림』, 서울: 지식너머, 2014.
- 김성민, 『분석심리학과 기독교』, 서울: 학지사, 2001.
- 니콜라 부리오, 현지연 옮김, 『관계의 미학』, 서울: 미진사, 2011.
- 레지스 드레브, 정진국 옮김, 『이미지의 삶과 죽음』, 파주: 글항아리, 2011.
- 로버트 올스틴, 이봉건 옮김, 『의식심리학』, 서울: 개신출판사, 1995.
- 리차드 모리스, 김현근 옮김, 『시간의 화살』, 서울: 소학사, 2005.
- 리처드 슈스터만, 허정선·김진엽 옮김, 『삶의 미학』, 서울: 미학사, 2012.
- 르네 데카르트, 소두영 옮김, 『방법서설, 성찰, 철학의 원리, 정념론』, 서울: 동서문화사, 2007.
- 마르틴 하이데거, 소광희 옮김, 『존재와 시간』, 서울: 경문사, 1995.
-----, 오병남·민형원 옮김, 『예술작품의 근원』, 서울: 경문사, 2002.
- 마크 존스, 이기우 옮김, 『마음 속의 몸』, 서울: 한국 문화사, 1992.
- 맹정현, 『리비도로지』, 서울: 문학과 지성사, 2009.

- 메를로 폰티, 류익근 옮김, 『지각의 현상학』, 서울: 문학과 지성사, 2002.
- 명법 스님, 『미술관에 간 붓다』, 서울: 나무를 심는 사람들, 2014.
- 메리 워낙, 이명숙·곽강제 옮김, 『실존주의』, 파주: 서광사, 2016.
- 모리스 메를로-폰티, 남인수·최의영 옮김, 『보이는 것과 보이지 않는 것』, 서울: 동문선, 2004.
- 바뤼흐 스피노자, 강영계 옮김, 『에티카』, 서울: 도서출판 서광사, 1977.
- 박성봉, 『감성시대의 미학』, 서울: 도서출판 일빛, 2011.
- 발리스 듀스, 남도현 옮김, 『그림으로 이해하는 현대사상』, 서울: 도서출판 개마고원, 2002.
- 베르나르 크루아질, 이세진 옮김, 『기억창고 정리법』, 서울: 사이언스 북스, 2007.
- 볼프하르트 헝크만·콘라드 로터 엮음, 김진수 옮김, 『미학사전』, 서울: 도서출판 애경, 1999.
- 샬탈 자케, 정지은·김종갑 옮김, 『몸: 하나이고 여럿인 세계에 관하여』, 서울: 그린비, 2021.
- 알라아다 아스만, 변학수·채연숙 옮김, 『기억의 공간』, 서울: 그린비, 2020.
- 양창순, 『주역의 심리학』, 파주: 김영사, 2023.
- 에르빈 파노프스키, 이한순 옮김, 『도상해석학 연구』, 서울: 시공사, 2001.
- 에마뉘엘 레비나스, 강영안 옮김, 『시간과 타자』, 서울: 문예출판사, 2001.
- 에크하르트 톨레, 류시화 옮김, 『삶으로 다시 떠오르기』, 서울: 연금술사, 2015.
- 월간미술, 『세계미술용어사전』, 서울: 월간미술, 1999.
- 오광수, 『전환기의 현대미술』, 서울: 열화당, 1979.
- 이동영, 『몸짓의 철학』, 고양: 천일문화사, 2022.
- 이부영, 『분석심리학: C. G. 융의 인간심성론』, 서울: 일조각, 2011.
- 이유경, 『원형과 신화』, 서울: 분석심리학연구소, 2008.

- 이의정·곽명숙, 『수의 문화와 구성』, 서울: 경춘사, 2006.
- 이진경, 『근대적 시·공간의 탄생』, 서울: 그린비, 2010.
- 이창재, 『프로이트와의 대화』, 서울: 학지사, 2010.
- 임마누엘 칸트, 백종현 옮김, 『순수이성 비판1』, 파주: 아카넷, 2006.
- 자크 라캉, 권택용 역음, 민승기·이민선·권택영 옮김, 『욕망이론: 자크 라캉』, 서울: 문예출판사, 1994.
- 조선미, 『화가와 자화상』, 서울: 예경, 1995.
- 조요한, 『예술철학』, 서울: 경문사, 1973.
- 지그문트 프로이트, 김인순 옮김, 『꿈의 해석』, 서울: 열린 책들, 1997.
- , 김양순 옮김, 『정신분석 입문』, 서울: 동서문화사, 1998.
- , 정장진 옮김, 『빌헬름 예젠의 「그라디바」에 나타난 망상과 꿈, 창조적인 작가와 몽상』, 『예술, 문학, 정신분석』, 파주: 열린책들, 2020.
- , 정성호 옮김, 『정신분석 입문』, 서울: 도서출판 오늘, 1997.
- 지빌레 비르크호이저-왜리, 이유경 옮김, 『민담의 모성상』, 서울: 분석심리학연구소, 2004.
- 진 로버트슨, 크레이그 맥다니엘. 문혜진 옮김, 『테마 현대미술 노트』, 서울: 두성북스, 2011.
- 질 들레즈, 서동욱·이충민 옮김, 『프루스트와 기호들』, 서울: 민음사, 2003.
- 질베르 뒤랑, 진형준 옮김, 『상징적 상상력』, 서울: 문학과 지성사, 1983.
- 최광진, 『현대미술의 전략』, 서울: 아트북스, 2004.
- 최영민, 『대상관계이론을 중심으로 쉽게 쓴 정신분석이론』, 서울: 학지사, 2010.
- 카를로 로벨리, 이종원 옮김, 『시간은 흐르지 않는다』, 서울: 쌤앤파커스, 2019.
- 칼 구스타프 융, 김세영·정명진 옮김, 『어린이들의 꿈해석』, 서울: 도서출판 부글북스, 2019.
- , 설영환 옮김, 『C. G. 융 무의식 분석』, 서울: 선영사, 2005.

- , 정명진 옮김, 『심리학과 연금술』, 서울: 부글북스, 2005.
- , 조지프 L. 헨더슨, M.L. 폰 프란츠, 아닐라 아페, 올란데 야코비, 설영환 옮김, 『존재와 상징』, 서울: 글로벌콘텐츠, 2020.
- , 한국융연구원 C.G. 융 저자 번역위원회 옮김, 『원형과 무의식』, 서울: 솔, 2002.
- , 한국융연구원 C.G 융 저작 번역위원회 옮김, 『인격과 전이』, 서울: 솔출판사, 2004.
- , A. 아페 편집, 조성기 옮김, 『카를 융 기억 꿈 사상』, 서울: 김영사, 1962.
- 캐빈 S. 홀, 안귀여루 옮김, 『프로이드의 심리학입문』, 서울: 범우사, 1996.
- 톰 플린, 김애현 옮김, 『조각에 나타난 몸』, 서울: 도서출판 예경, 2000.
- 프리드리히 실러, 안인희 옮김, 『미학 편지 :인간의 미적 교육에 관한 실러의 미학 이론』, 서울: 휴먼아트, 2012.
- 플라톤, 이병길 옮김, 『국가론(前)』, 서울: 박영사, 2011.
- 하랄트 바인리히, 김태희 옮김, 『시간 추적자들』, 서울: 황소자리, 2008.
- 한국정신문화 연구원 편저, 『한국민족문화 대백과사전』, 서울: 웅진출판사, 1991.
- 한국융연구원 C.G. 융 저작 번역위원회 옮김, 『영웅과 어머니 원형』, 서울: 솔출판사, 2006.
- , 『원형과 무의식』, 서울: 솔, 2002.
- 한스 마이어호프, 김준오 옮김, 『문학과 시간현상학』, 서울: 삼영사, 1987.
- 황영수, 『물질과 기억, 시간의 지층을 탐험하는 이미지와 기억의 미학』, 서울: 그린비, 2006.
- 홍명희, 『상상력과 가스통 바슐라르』, 파주: 살림, 2005.

- Adler, Gerhard and Hull, R. F.c.(eds.), *The Structure and Dynamics of the Psyche: Volume 8 Collected Works of C. G. Jung, Volume 8*, New York : Princeton University Press, 1970.
- Atkins, Robert. *Art Speak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords-1945 to the Present*, New York: Abbeville Press Publishers, 1997.
- Bergson, Henri. *Matter and Memory*, California: Createspace Independent Publishing Platform, 2016.
- Freud, Sigmund. *Der Wahn und die Träume in W. jensens Gradiva*, Frankfurt: Outlook Verlag, 2020.
- Jung, Carl Gustav. *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*, Switzerland: Patmos-Verlag, 2017.
- Kuspit, Donald. *Vintage Contemporary Artists*, New York: Vintage Books, 1988.
- Meyer-Thoss, Christiane. *Louise Bourgeois: Designing for Free Fall/Konstruktionen Fur Den Freien Fall*, Zurich: Ammann Verlag, 1992.
- Roberts, Rebecca (ed.). *MOMA, Highlights Since 1980: 250 Works from the Museum of Modern Art*, New York: The Museum of Modern Art, 2008.
- Star, Fiona. and Zucker, Jonny. *Dream Decoder: Interpret Your Unconscious and Understand Your Deepest Desires, Fears, and Hidden Emotions*, New York: Skyhorse Publishing, August 5, 2014.

학술논문

- 박준성, 「베르그손의 지각론과 자유의지」, 『신학과 철학』, 서강대학교 신학연구소, 제 12호, 2008, pp. 7-48.
- 안상혁, 「자크 라캉의 거울단계와 영상미디어의 매개과정과의 연관성」, 『디자인학연구』, 한국디자인학회, 18권 4호, 2005, pp. 147-154.
- 이부영, 「Jung의 모성상과 모성컴플렉스론」, 『한국분석심리학회』, 심성연구, 2권 2호, 1987, pp. 73-88.
- 최원오, 「모성(母性)의 문화에 대한 신화적 담론 : 모성의 기원과 원형」, 『한국고전여성문학연구』, 한국고전여성문학회, Vol.14, 2007, pp. 185- 222.

학위논문

- 권윤희, 「상여가 연구: 죽음의식을 중심으로」, 서강대학교 대학원 국어국문학과 석사학위논문, 1997.
- 김병주, 「성경에 나타난 여성원형 연구 : 여성의 자기실현에 관한 종교심리학적 접근」, 성균관대학교 대학원 교육학과 교육심리 과정전공 박사학위논문, 2009.
- 김정혜, 「자소상과 꽃으로 표현된 자기 대상화로서의 조각제작연구」, 부산대학교 대학원 미술학과 조소전공 박사학위논문, 2015.
- 안선미, 「빌 비올라(Bill Viola)의 비디오 설치작업에 대한 현상학적 고찰: 작품에 드러난 통합적 환경과 실존적 의미」, 홍익대학교 대학원 미술사학과 서양미술사 전공 석사학위논문, 2016.
- 이민경, 「실로 풀어낸 의식의 흐름 속 시간성의 회화적 표현 연구: 본인 작품을

- 중심으로」, 신라대학교 일반대학원 융합예술학과 박사학위논문, 2023.
- 이은정, 「감각정보의 기억형성과정에 대한 교육신경학적 해석」, 서울교육대학교 교육전문대학원 교육심리·상담·특수전공 박사학위논문, 2021.
- 이정아, 「키키 스미스(Kiki Smith)의 작품에 나타나는 몸과 아브젝트(Abject)에 관한 연구: 1980년대 후반-1990년대 전반 작품을 중심으로」, 홍익대학교 대학원 미술사학과 서양미술사전공 석사학위논문, 2003.
- 임현숙, 「루이스 부르주아(Louise Bourgeois)의 작품세계 연구: 《밀실(Cells) 연작을 중심으로》」, 홍익대학교 대학원 미술사학과 서양미술사전공 석사학위논문, 2002.
- 조경진, 「루이스 부르주아에 있어서 트라우마와 기표 해석」, 홍익대학교 대학원 예술학과 석사학위논문, 2006.
- 한창희, 「치하루 시오타의 작품에 나타난 트라우마의 반복과 치유에 관한 연구」, 홍익대학교 대학원 예술학과 석사학위논문, 2022.
- 이수정, 「현대 예술과 트라우마 연구: 주디스 허먼의 트라우마론을 통해 본 니키 드 생팔 연구」, 서울대학교 대학원 미학과 미술이론전공 석사학위논문, 2009.

전시도록

- 김성래, 「생에 대한 통찰과 그 걱정적 이미지」, 《배진호 개인전 서문》, 1999.
- 김종길, 「몸의 대지, 그리고 나의 역사」, 《박형오 조각전 개인전 서문》, 2000.
- 양초룡, 「조각의 확장: 대상, 공간, 시간의 삼중주」, 《박형오 회복/기억 개인전 서문》, 2021.

Walsh, John. *Bill Viola The Passions* (Exh. Cat.), Los Angeles: Getty Publications, 2003.

정기간행물

김영준, 「작가 魂 사르는 투박한 손길…작품으로 소통하다」, 경인일보, 2011년 9월 21일.

(<https://www.kyeongin.com/main/view.php?key=606748>) (웹 접속일: 2024년 11월 4일)

김윤섭, 「기억과 꿈으로 내안의 잠든 자아를 만나다.」, 『아트 앤 컬처』, 2018년 2월.

(<https://www.artsnculture.com/news/articleView.html?idxno=992>)

배진호, 「아버지의 삶에서 느끼는 삶의 리얼리티」, 『미술세계』, 1998년 11호.

인터넷자료

구겐하임 미술관

(<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/kiki-smith>) (웹 접속일: 2024년 6월 26일)

국립국어원 표준국어대사전

(<https://stdict.korean.go.kr/search/searchResult.do>) (웹 접속일: 2024년 5월 13일)

네이버 지식백과사전

(<https://terms.naver.com/entry.naver?docId=2269878&cid=51334&categoryId=51334>) (웹 접속일: 2024년 6월 26일)

더가디언 신문사

(<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/feb/10/kiki-smith-sky-layer-cake-art-history-myth-identity-nature>) (웹 접속일: 2024년 6월 26일)

디지털진도문화대전

(<https://www.grandculture.net/jindo/toc/GC00500918?requestBy=%EC%A0%84%EA%B5%AD>) (웹 접근일: 2024년 6월 12일)

웨스몬트 대학 Westmont Ridley-Tree Museum of Art 홈페이지

(<https://www.westmont.edu/kiki-smith>) (웹 접속일: 2024년 6월 26일)

유튜브

(<https://www.youtube.com/watch?v=4SFCbIH3tel>) (웹 접속일: 2024년 6월 20일)

(<https://www.youtube.com/watch?v=4SFCbIH3tel>) (웹 접속일: 2024년 6월 20일)

(<https://www.youtube.com/watch?v=JMdWNwOWnng>) (웹 접속일: 2024년 6월 22일)

(<https://www.youtube.com/watch?v=Utsp6lZIL0>) (웹 접속일: 2024년 6월 23일)

(<https://www.youtube.com/watch?v=w3VfWLlkuRI>) (웹 접속일: 2024년 6월 25일)

(<https://www.youtube.com/watch?v=zkeG4GjQ-H4>) (웹 접속일: 2024년 6월 25일)

치하루 시오타

(<https://www.chiharu-shiota.com/en/>) (웹 접속일: 2024년 6월 23일)

<https://www.chiharu-shiota.com/en/> (웹 접속일: 2024년 6월 25일)

한국대백과사전

(<https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0027207>) (웹 접속일: 2024년 05월 18일)

한국민족문화대백과사전

(<https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0065977>) (웹 접속일: 2024년 06월 3일)

SFMOMA

(<https://www.sfmoma.org/exhibition/bill-viola/>) (웹 접속일: 2024년 6월 25일)

(https://www.sfmoma.org/artist/Bill_Viola/) (웹 접속일: 2024년 6월 27일)

Abstract

A Study on the Symbolic Expression of the Unconscious through the Figuration of Memory - Focused on researcher's work-

Park Hyoung O
Department of Fine Art
Graduate School of
Sungshin University

This thesis aims to reinterpret images captured during the process of confronting and contemplating the anxiety present in the unconscious and to confirm the meaning of "self" expressed through hyperrealistic human forms. The researcher analyzed, from a psychological perspective, the phenomenon in which specific objects and places from childhood—key components of anxiety—persist through dreams. By collecting imprinted experiences and adding imagination, the researcher identified the meanings of time and memory as they are accepted. Furthermore, it was revealed that the human body serves as a vessel for memory, a medium for representing experience, and a subject for approaching the self.

The study focused on the works of contemporary artists who visualize their memories and reinterpret a sense of lack. It examined and analyzed the meanings of memory implied in individual works. While the researcher and previous artists differ in their growth processes, given circumstances, and approaches to form and materiality, they share a similarity in expressing anxiety rooted in personal experiences and psychological perspectives. The researcher analyzed the process of overcoming emotional trauma and transforming it into self-healing and aesthetic creation through the works of Louise Bourgeois (1911-2010), Chiharu Shiota (1972-), Bill Viola (1951-2024), Kiki Smith (1954-), and Bae Jin-Ho (1961-2024). Through this, the researcher identified aesthetic approaches to memory and diverse expression techniques in contemporary art.

The researcher's works are inspired by spaces where memories of childhood anxiety remain, such as dreams where the unconscious manifests. These works stem from actively recognizing and accepting such spaces. To overcome the causes and limitations of sustained anxiety, the unconscious was examined meticulously. The invisible content and real experiences discovered during this process were interwoven and expressed as hyperrealistic forms, confirming their symbolic significance as subjective objects. The researcher's works were categorized by applying a discontinuous perspective rather than continuous temporal progression, analyzing a unique temporality perceived as experiences beyond general time generated through memory. Additionally, to interpret the phenomenon of changing memory in a multifaceted way, the resea

rcher applied an intuitive disposition that drives their life and introduced the concept of cyclical time.

The researcher recognized the need to overcome the confinement of a special relationship between the childhood self and their mother, which remains in the past as a memory of lack. The transition to a permanent and nurturing existence made it possible to approach and understand the maternal archetype. Based on this, the researcher focused on the objects and places deemed the causes of lack and orchestrated a coexistence of their respective images within a single space. It was revealed that reinterpreted human forms and selected mediators organically interact, generating new meanings. Furthermore, the researcher presented and discussed the characteristics of the fantastical elements identified in the works and the basis for reconstructing unrealistic content.

The researcher's works encapsulate a macroscopic spacetime that transcends the confines of reality and crosses generations. The blissful time identified by the researcher lies in the process of approaching and understanding their unconscious world and is inevitably confirmed through exchanges with the conscious world. This is particularly connected to the self, which realizes the essential value of life. The self becomes a driving force for future time and facilitates transformation into new memories of recovery. For the researcher, the self serves as a source of continuity in life and expands into a realm of artistic expression. Ultimately, this leads to a space of healing anticipated by modern individuals and pursued by contemporary art.

Keywords: Memory, Unconscious, Experience, Anxiety, Reconstruction, Form, Time, Maternal Archetype