



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](#)

장 옥 희 교수 지도  
박사학위 청구 논문

# 미완의 애도를 위한 예술적 전이

-본인의 작품을 중심으로-

2025

성신여자대학교 대학원  
미술학과 조소전공  
왕패 (王貝)

# 미완의 애도를 위한 예술적 전이

-본인의 작품을 중심으로 -

장 욱 희 교수 지도

이 논문을 박사학위 논문으로 제출함

2025년 4월

성신여자대학교 대학원

미술학과 조소전공

왕패 (王貝)

# 인 준 서

왕패의 박사학위 논문으로 인준함

2025년 7월

심사위원장 ..... 김 성 복 ..... (인)

심사위원 ..... 장 욱 희 ..... (인)

심사위원 ..... 景 育 民 ..... (인)

심사위원 ..... 홍 지 석 ..... (인)

심사위원 ..... 조 혜 정 ..... (인)

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

본 연구는 ‘미완의 애도’와 ‘예술적 전이(artistic translation)’를 핵심 개념으로 삼아, 언어로 온전히 표현되지 않거나 제도적으로 배제된 트라우마 경험을 동시대 미술의 맥락에서 어떻게 시각적으로 재구성할 수 있는지를 고찰한다. 더불어 이러한 재구성이 어떤 방식으로 윤리적 전이로 이어질 수 있는지, 나아가 예술이 지닌 비판적 잠재력이 사회적 실천의 경로로 전환될 수 있는 가능성을 탐색한다.

서론에서는 연구 문제, 이론적 관심, 방법론적 기반을 명확히 하고, 트라우마 미학, 젠더 정치, 예술 비평이라는 세 가지 분석 축 위에서 본 논문이 구축할 분석 틀을 제시한다. ‘미완의 애도’와 ‘예술적 전이’ 등의 핵심 용어를 체계적으로 정의하고, 실천 사례와 이론적 대화를 병행하는 연구 방법론을 제안한다.

II장은 ‘애도-멜랑콜리-트라우마’라는 개념 사슬을 출발점으로, 지그문트 프로이트(Sigmund Freud)의 정신분석, 캐시 카루스(Cathy Caruth)의 트라우마 서사 이론, 자크 데리다(Jacques Derrida)의 언어 해체 관점, 주디스 버틀러(Judith Butler)의 ‘애도 가능성(grievability)’ 이론을 원용하여 예술과 애도 사이의 정동적 메커니즘과 상징적 논리를 구축한다. ‘지연성’, ‘말할 수 없음’, ‘언어의 단절’에 대한 이론적 고찰을 통해 예술이 애도 메커니즘에서 수행하는 감각적 통로이자 윤리적 매개체로서의 역할을 밝힌다.

III장에서는 쉬빙(徐冰), 오노 요코, 도리스 살세도(Doris Salcedo), 송동(宋東), 추즈제(邱志杰)를 선행 연구 대상으로 선정하여, 이들의 작업이 재료의 선택, 공간의 구성, 정서의 동원이라는 요소를 통해 구조적 트라우마와 집단 기억의 부재라는 문제에 어떻게 응답하고 있는지를 분석한다. 이러한 고찰은 동시에 연구자의 창작이 지닌 표현적 특성과의 대조 지점을 형성

한다.

IV장에서는 연구자가 2011년부터 2024년까지 이어온 창작의 흐름에 주목하여, 여성 개인의 트라우마 경험이 머리카락의 은유, 의례적 행위, 이미지의 재구성, 감각적 참여 등을 통해 어떻게 가시화된 애도 메커니즘으로 전환되는지를 고찰한다. 특히 이 장은 작품 속에서 ‘미완의 애도’가 상징적으로 어떻게 재구성되며, 정서 정치와 문화 치유가 교차하는 감응의 공간을 어떻게 지향하는지를 밝힌다.

V장은 본 논문의 이론적 기여와 방법론적 발견을 종합하며, 구조적 트라우마를 표현하는 데 있어 예술이 수행하는 역할뿐만 아니라 공적 담론에 개입하는 정동 윤리를 어떻게 구축하는지를 강조한다. 본 연구는 예술이 단순한 서사 매체가 아니라, 신체와 공간, 그리고 감각에 기반한 ‘비언어적 서사’로 기능함을 밝히며, 주변화된 상처와 생명이 다시 감각 가능한 ‘현존’으로 회복될 수 있는 가능성을 제시한다.

요컨대, ‘예술적 전이’은 단순한 창작 전략을 넘어서, 하나의 사회적 비판 구조이자 윤리적 개입 방식으로 이해되어야 한다. ‘미완의 애도’가 지속적으로 전개되는 가운데, 예술은 그 개방성과 감각적 힘을 통해 트라우마를 재해석하고 공동체를 재구성하며, 상실에 응답할 수 있는 새로운 가능성의 경로를 우리에게 제시한다.

**키워드:** 미완의 애도, 비언어적 서사, 애도 가능성, 페미니즘 예술, 해체주의, 문화 기억, 예술적 전이

# 목 차

논문개요

도판목록

I. 서론 .....	1
1. 연구의 의의 및 목적 .....	1
2. 연구의 내용 및 방법 .....	3
II. 이론적 배경 .....	7
1. 애도의 불가해성과 예술적 전이 .....	7
1) 애도에서 우울로 .....	7
2) 창상과 애도의 불가해성 .....	14
3) 해체 : 미완의 애도 .....	22
4) 예술적 전이 : 언어가 무력해진 이후 .....	32
2. 미완의 애도와 애도의 정치성 .....	36
1) '애도할 수 없는 존재'에서 '존재의 재확인'으로 .....	38
2) 사적인 상처에서 공적인 저항으로 .....	40
3) 음성적 글쓰기와 혐오 .....	43
4) 트라우마 기억의 문화적 차원 .....	45
III. 선행 작가 연구 .....	51
1. 송동 : 파편 속에서, 애도로서의 삶 .....	52

1) 현존과 부재 .....	52
2) 시간은 곧 행동 .....	57
3) 물의 제단 .....	57
2. 쉬빙: 언어 구조 속의 트라우마 기억 .....	61
1) 언어 권력에 대한 애도적 성찰 .....	61
2) 언어의 공허함 .....	64
3. 페미니즘 트라우마 미학 속 애도 실천: 오노 요코, 도리스 살세도 ...	67
1) 의례화된 폭력: 오노 요코의 참여형 트라우마 설치작품 .....	67
2) 익명의 생명과 침묵하는 사물들: 도리스 살세도의 공간 통합 실천	70
4. 추즈제: 저술과 아카이브를 통한 저항의 실천 .....	81
1) 반복된 필사 .....	81
2) 서예에서 아카이브로 .....	83
<b>IV. 연구 작품 분석 .....</b>	<b>87</b>
1. 거울상과 은유: 자기 응시와 트라우마의 재현 (2011 - 2014) .....	88
2. 트라우마의 현상화 (2014 - 2019) : 공간·재료·귀환의 경로 .....	98
1) 폭력 구조의 현상화 메커니즘 .....	100
2) 귀소의 환영과 상징적 무덤: 재료와 공간의 문화적 삽입 메커니즘 .....	105
3) 기억 재구성과 여성 정체성의 문화적 반서사 .....	114
3. 조각과 재구성: 언어의 단절과 정신의 복원 (2020 - 2023) .....	117
1) 침묵에서 발언으로 .....	119
2) 불태우기: 언어 해체 .....	128

3) 위기 : 정신 재구성 .....	144
4) 여성의 시적 저항 .....	155
4. <그림자에 찢긴 빛>(2024): 감각의 재구성 .....	165
1) 해체와 재구성의 영원한 추구 .....	168
2) 주체성 탐구 .....	172
3) 빛의 원뿔로 돌아가기: 머리카락으로 엮은 시간의 제단 .....	178
4) 재의 속에서의 재탄생: 사회적 애도의 각성 .....	183
5) 격렬한 열점: 결코 치유되지 않는 시공간의 창 .....	190
V. 결론 .....	196

참 고 문 헌

ABSTRACT

## 참고도판 목차

참고도판 1) 사사키 이타루(Itaru Sasaki), <바람의 전화>, 1×1×2.5m, 2010. .....	25
참고도판 2) 마야 린 (林櫻), <베트남 참전 용사 기념비 Vietnam Veterans Memorial>, 검은 화강암, 1982 .....	47
참고도판 3) 송동 (宋東) , <아버지를 어루만지다 (撫摸父親) >, 종합매체, 1997-2002-2011. ....	53
참고도판 4) 송동 (宋東) , <아버지를 어루만지다 (撫摸父親) >, 종합매체, 1997-2002-2011. ....	56
참고도판 5) 송동 (宋東) , 조상위안(趙湘蓮), <물진기용 (物盡其用) >, 혼합매작, 2005. ....	58
참고도판 6) 쉬빙 (徐冰) , <천서 (天書) >, 설치미술, 1987-1991. ....	63
참고도판 7) 쉬빙 (徐冰) , <지서 (地書) >, 혼합 매체, 2003-현재. ....	64
참고도판 8) 쉬빙 (徐冰) , <어디서 먼지가 일어났는가? (何處惹塵埃)>, 먼지(9·11 사건 현장 수집), 2004-현재. ....	65
참고도판 9) 오노 요코, <컷 피스 (Cut Piece) >, 행위 예술, 1964. ....	68
참고도판 10) 도리스 살세도 (Doris Salcedo) <멜랑콜리 (Atrabiliarios) >, 혼합 매체, 1992 - 2004, ....	71
참고도판 11) 도리스 살세도 (Doris Salcedo) , <Noviembre6y7> , 설치미술, 2003. ....	76
참고도판 12) 리스 살세도 (Doris Salcedo) , <시블레스(Shibboleth)>, 콘크리트 및 갈라진 틈 구조, 2007-2008, ....	77
참고도판 13) 도리스 살세도 (Doris Salcedo) , <수만도 아우센시아스(Sumando Ausencias)>, 2016. ....	79

참고도판 14)	추즈제(邱志杰), <천 번 쓰기 『란정서(蘭亭序)』>, 종이에 떡·영상, 1990-1995. ....	80
참고도판 15)	추즈제(邱志杰), <난징 양쯔강대교 자살 개입 계획 V -- 체 물>, 대나무, 2008-2014. ....	83
참고도판 16)	프리다 칼로(Frida Kahlo), <두 명의 프리다(Las dos Frida s)>, 1938. ....	93
참고도판 17)	카를로스 아모랄레스 (Carlos Amorales) ,<주름 속의 삶 Life in the Folds>, 금속 인쇄판 92점 , 도자기 호루라기 92개, 1 3분 영상 1편, 2017. ....	141
작품도판 18)	카를로스 아모랄레스(Carlos Amorales), <주름 속의 삶>, 설 치 작품, 2017. ....	142
참고도판 19)	제임스 터렐 (James Turrell), <아텐 레인 Aten Reign>, 자연 광 + LED 조명, 알루미늄 구조물, 투명 폴리카보네이트 필름, 2013. ....	149
참고도판 20)	에디스 데킨트 (Edith Dekyndt), <원주민의 그림자 Part.2 (마 르티니크) >, 혼합 매체, 2014. ....	161

## 작품도판 목차

작품도판 1)	왕패, <살아 숨쉬는 풍경(生息的風景)>, 혼합재료, 120×200×200cm, 2011. ....	89
작품도판 2)	왕패, <나와 ‘나’의 대화(我与‘我’的對話)>, 청동, 120×50×35cm, 2013. ....	91
작품도판 3)	왕패, <4세대 동거(四世同堂)>, 청동, 92×34×60cm, 2013. ....	95
작품도판 4)	왕패, <평호추월(平湖秋月)>, 도자기, 25×25×15cm, 2016. ....	97
작품도판 5)	왕패, <빛과 그림자의 상대성이론(光与影的相對論)>, 혼합재료, 180×100×100cm, 2014. ....	100
작품도판 6)	왕패, <빛과 그림자의 상대성이론>, 혼합재료, 180×100×100cm, 2014. ....	102
작품도판 7)	왕패, <빛과 그림자의 상대성이론>, 혼합재료, 180×100×100cm, 2014. ....	103
작품도판 8)	왕패, <어룬춘의 겨울밤(鄂倫春的冬夜)>, 청동, 100×90×50cm, 2019. ....	106
작품도판 9)	왕패, <귀(歸)>, 도기, 52×35×55cm, 2019. ....	108
작품도판 10)	왕패, <견산 I (見山 I)>, 칠기, 24×18×11cm, 2019. ....	109
작품도판 11)	왕패, <견산 II (見山 II)>, 칠기, 70×50×40cm, 2019. ....	110
작품도판 12)	왕패, <먼지는 먼지로 돌아갑니다(塵歸塵)>, 티끌과 흙, 사진, 영상, 2011. ....	112
작품도판 13)	왕패, <바람이 불 때를 기다리다(等風來)>, 디지털 조각, 2020. ....	124
작품도판 15)	왕패, <대재앙- 만약 죽음이 다가왔다는 걸 알았다면, 그냥 웃어요.>, 책, 297×210×7mm, 2022책 ....	132

작품도판 16)	왕패, <유실된 별하늘(流失的星河)>, 한지, 1370×750×3000mm, 2023. ....	133
작품도판 17)	왕패, <유실된 별하(流失的星河)>, 한지, 1370×750×3000mm, 2023. ....	134
작품도판 18)	왕패, <유실된 별하늘(流失的星河)>, 한지, 1370×750×3000mm, 2023. ....	136
작품도판 19)	왕패, <유실된 별하늘(流失的星河)>, 한지, 1370×750×3000mm, 2023. ....	138
작품도판 21)	왕패, <소화 I (消化 I)>, 『진달래 꽃』 김소월 시집, 115×160×20mm, 2023. ....	140
작품도판 22)	왕패, <의식 I (儀式 I)>, 모발, 나무, 3000×1500×2000mm, 2023. ....	146
작품도판 23)	왕패, <의식 I (儀式 I)>, 모발, 나무, 3000×1500×2000m, 2023. ....	147
작품도판 24)	왕패, <의식 II (儀式 II)>, 모발, 550×550×450mm, 2023. ....	151
작품도판 25)	왕패, <경계(邊界)>, 모발, 1650×1300×3mm, 2023. ....	153
작품도판 26)	왕패, <틈새(夾縫)>, 모발, 1500×150×8mm, 2023. ....	157
작품도판 27)	왕패, <틈새(夾縫)>, 모발, 1500×150×8mm, 2023. ....	163
작품도판 28)	왕패, <추(逐)>, 에어리즈 펜, 한지, 영상, 560×560mm (종이), 가변 크기 (영상), 2023. ....	173
작품도판 29)	왕패, <추>, 에어리즈 펜, 한지, 영상, 560×560mm (종이), 가변 크기 (영상), 2023. ....	174
작품도판 30)	왕패, <의식 III>, 나무, 머리카락, 크기 변동 가능, 2024. ....	179
작품도판 31)	왕패, <의식 III>, 나무, 머리카락, 가변 설치, 2024. ....	180
작품도판 32)	왕패, <시향기(時香記)>, 향 10G, 18CM x 1CM, 1m <sup>2</sup> 의 표시된 공간, 정교한 실리곤화 유리 커버 x 1, 통기성 좋은 코르크	

마개 x 1, 20cm x 4cm, 2024. ....	184
작품도판 33) 왕패, <시향기>, 향 10G, 18CM x 1CM, 1m <sup>2</sup> 의 표시된 공간 , 정교한 실리콘화 유리 커버 x 1 , 통기성 좋은 코르크 마개 x 1, 20cm x 4cm, 2024. ....	187
작품도판 34) 왕패, <상상을 넘어 : 어떻게 당신을 안아야 할까?>, 아크릴, 실(거울), 1650×1200×2300mm, 2024. ....	189
작품도판 35) 왕패, <상상을 넘어 : 어떻게 당신을 안아야 할까?>, 아크릴, 실(거울), 1650×1200×2300mm, 2024. ....	192
작품도판 36) 왕패, <상상을 넘어 : 어떻게 당신을 안아야 할까?>, 아크릴, 실(거울), 1650×1200×2300mm, 2024. ....	193

# I. 서론

때로 애도는 무언의 상태로 남거나 지연되며, 심지어 시작조차 이루어지지 못한 채 존재하기도 한다. 이러한 애도는 언어의 틈새에 잠재되어 있으며, 이미지, 재료, 촉각의 경계에서 맴돌면서 완결되지 못하고 또한 종결을 거부한다. 그렇다면 우리는 아직 가시화되지 않은 상처에 어떻게 목소리를 부여할 수 있을까. 또한 아직 애도되지 못한 생명들을 위한 애도의 장소는 어떻게 마련할 수 있을 것인가.

본 논문은 이러한 질문에서 출발한다. 연구자가 제시하는 ‘미완의 애도’ 개념은 단순한 심리적 차원의 설명에 머무르지 않고, 하나의 인정받지 못한 권리의 상태이자 지속적으로 생성되는 정치적 행위로 이해된다. 예술은 이러한 균열 속에서 부재한 존재의 재현을 가능하게 하고, 지연된 애도의 흐름을 다시 가동시키며, 전이와 저항이라는 이중적 역할을 수행한다.

## 1. 연구의 의의 및 목적

현대 사회에서 애도는 더 이상 사적인 감정의 자연스러운 표출에 그치지 않고, 정체성 인식, 사회 구조, 문화적 선별이라는 복합적 메커니즘과 깊이 얽혀 있다. 전쟁, 재난, 전염병, 그리고 구조적 억압으로 인한 상실이 끊임없이 발생하면서 인류는 점차 ‘지속적 애도의 상태’에 빠져들고 있다. 그러나 애도의 권한은 결코 평등하게 분배되지 않는다. 주디스 버틀러가 지적했듯이, 오직 ‘애도 가능성(grievability)’의 범주에 포함된 생명만이 사회적으로 공식적인 추모와 기억의 대상이 될 수 있다. 따라서 트라우마는 단순히 개인의 심리적 차원에 국한된 사건이 아니라, 제도적 구조에 뿌리박은 윤리적

난제로 작동한다.

동시에 애도와 트라우마를 마주할 때, 언어의 표현 능력은 극도로 제한된다. 캐시 카루스가 강조하듯이, 진정한 트라우마는 사건 발생 당시에는 명확히 언어로 표출될 수 없으며, 오히려 플래시백(flashback), 반복, 혹은 상징적 방식으로 지연되며 드러난다. 이러한 ‘지연성(latency)’과 ‘말할 수 없음(unrepresentability)’은 기존의 선형적 서사 논리를 무력화시킨다. 이러한 맥락에서 비언어적 성격을 지닌 시각 예술은 트라우마 기억을 담고 애도 경험을 표현하는 독특한 매개체가 된다. 이미지, 재료, 공간이라는 복합 매체의 조합을 통해 예술은 의미의 연기(différance), 기억의 재현, 정서적 공명의 다양한 기능을 수행할 수 있다.

이러한 배경을 바탕으로 본 논문은 ‘미완의 애도’와 ‘예술적 전이(artistic translation)’라는 두 가지 핵심 개념을 도입하여, 언어의 한계와 제도적 망각 속에서 현대 예술이 트라우마 경험에 어떻게 응답할 수 있는지를 고찰한다. 본 연구의 1차적 목표는 ‘언어 해체-상징 전이’를 축으로 하는 시각적 표현 이론 프레임워크를 구축함으로써, 기존 트라우마 및 애도 연구에서 상대적으로 간과되어 온 비언어적 표현 차원을 보완하는 데 있다. 나아가 상실과 제도적 억압에 직면한 예술가들이 공간 구성, 재료 활용, 상징적 기법을 통해 어떤 방식으로 애도 메커니즘에 개입하고 재구성하는지 분석함으로써 예술 실천의 윤리적·미학적 가능성을 탐색한다. 또한 연구자의 창작 사례를 중심으로, 예술이 어떻게 윤리적 응답의 장치로 기능하며, 시각적 언어를 통해 ‘애도되지 못한 존재들’을 불러내는 소환 구조를 구축하는지 구체적으로 살펴본다.

결과적으로 본 논문은 이론 구축과 예술 실천이라는 두 축을 통해, 예술이 언어 단절과 문화적 침묵의 경계에서 ‘감각 가능한 애도의 경로’를 어떻게 열어가는지를 밝히고자 한다. 이를 통해 기존의 서사로 가려졌던 애도의

경험들이 비언어적 표현을 통해 다시 존재의 의미와 응답 가능성을 회복할 수 있는 새로운 가능성을 제시하고자 한다.

## 2. 연구의 내용 및 방법

본 논문은 총 5장으로 구성되며, ‘이론 구축-선행 사례 분석-창작 실천-이론적 회답’이라는 논리적 구성 경로를 따라 전개된다. 본 연구는 ‘미완의 애도’가 시각 예술에서 비언어적 방식으로 어떻게 표현되는지를 중심으로 탐구하며, ‘예술적 전이’ 개념을 논의의 주축으로 설정한다. 이를 위해 문헌 분석, 사례 연구, 예술 실천이라는 세 가지 방법론을 병행하며, 정신분석학, 언어철학, 트라우마 이론, 문화 기억 연구를 융합한 학제적 이론 틀을 구축하였다.

I 장 서론에서는 연구의 배경과 동기를 밝히고, 주요 용어 및 이론적 접근 경로를 정의하며, 연구 방법과 논문 구성을 설명한다. 이를 통해 독자들이 연구 문제에 대한 문제의식과 읽기 경로를 명확히 이해할 수 있도록 한다.

‘미완의 애도’ 개념은 자크 데리다가 전통적 애도 철학에 제기한 비판에서 출발한다. 데리다는 애도가 결코 완결될 수 있는 감정적 과제가 아니라, 언어·기억·윤리의 균열 속에서 지속적으로 생성되는 과정임을 강조하였다. 이러한 ‘미완성성’은 애도의 문제가 단순히 개인 심리의 영역을 넘어 언어와 문화 구조가 상실을 처리하는 한계까지 드러낸다. 본 논문은 이를 바탕으로 ‘미완의 애도’ 개념을 제안하며, 그 지속성·균열성·윤리적 개방성에 주목한다.

‘예술적 전이’, 또는 ‘예술적 번역’은 본 연구가 제시하는 이론적 도구로, 자크 데리다, 캐시 카루스등 학자들의 언어적 균열, 의미의 연기, 트라우마

의 지연에 대한 사유를 바탕으로 구성된다. 이는 오늘날 트라우마 표현에서 언어 구조의 한계와 표현 수단의 제약에 대한 대응 전략으로 고안되었다. 한국어에서 ‘translation’은 일반적으로 ‘번역’으로 옮겨지지만, 본 연구에서는 비언어적 표현의 특성을 강조하기 위해 의도적으로 ‘전이’라는 용어를 사용한다. 현재 예술과 애도 관련 연구는 주로 이미지 서사, 시각적 은유, 문화 기억 메커니즘에 초점을 두고 있으나, ‘언어로 온전히 표현될 수 없는’ 구조적 장애에 대해서는 상대적으로 논의가 부족한 상황이다. 본 논문에서 구축한 ‘예술적 전이’ 개념은 이미지, 재료, 공간, 신체 등 비언어적 메커니즘이 트라우마 경험의 상징적 경로로 어떻게 작동할 수 있는지를 강조한다. 이는 ‘문화적 전이’의 의미 이동 모델과는 구별되며, 언어적 균열 이후 새로운 감각적 논리를 구축하는 데 초점을 둔다. 즉, 말로는 답을 수 없는 사태를 표현하는 윤리적 전략이자 시각적 메커니즘으로 기능한다. 형식과 언어의 창의적 재구성을 통해 상징적 재배치와 해체적 표현을 실현하며, 애도와 트라우마 표현에서 예술이 지닌 독자적 기능을 부각한다.

II장에서는 본 연구의 이론적 기반과 문제 구도를 체계적으로 정리한다. ‘애도의 구조, 언어의 붕괴, 예술의 대체 메커니즘’을 중심축으로 삼아 논의를 전개한다. 본 장은 지그문트 프로이트가 제시한 ‘우울-애도-트라우마’ 구조에 대한 초기 규정을 출발점으로 삼아, 캐시 카루스가 제안한 ‘지연된 트라우마’ 개념과 자크 데리다의 ‘연기’ 및 ‘미완의 애도’에 대한 이론적 관점을 추가로 도입한다. 이를 통해 트라우마 경험이 언어의 직접적인 지시와 재현을 어떻게 벗어나는지에 대해 고찰한다. 아울러 언어적 균열에 대응하는 비언어적 표현 메커니즘으로서 ‘예술적 전이’ 개념을 제안한다. 이후 논의는 사회적 맥락 속 트라우마 정치학으로 확장되며, 성별과 주변화된 존재들의 ‘애도 가능성’이 문화적 제도에 의해 어떻게 규정되는지, 예술이 시각적 매개로서 문화 기억 구조에 어떻게 개입하는지를 다룬다. 본 장에서는

주디스 버틀러의 ‘애도 가능성’에 관한 논의와 알레이다 아스만(Aleida Assmann), 피에르 노라(Pierre Nora)의 관련 이론을 도입하여 사회가 어떤 상처를 기억 가능한 것으로 규정하고, 어떤 애도 상태가 인정받지 못한 채 사회적 배제 구조 속에 놓이는지를 분석한다. 나아가 예술이 ‘애도 될 수 없는 존재들’을 다룰 때 수행하는 윤리적 보완 기능을 밝히고, 후속 장에서 전개할 ‘예술적 전이’의 시각적 저항 경로를 위한 문화·정치적 배경을 제공한다.

III장에서는 오노 요코, 도리스 살세도, 쉬빙, 추즈제, 송등 등 국내외 주요 예술가 다섯 명의 작업을 중심으로, 각자가 트라우마와 애도라는 주제를 예술적으로 어떻게 다루는지를 고찰한다. 이를 통해 이들의 예술적 전략과 윤리적 표현 방식을 분석하고, 본 연구자의 창작 연구에 이론적 토대를 마련함과 동시에 방법론적 참조점을 확보하고자 한다.

IV장에서는 연구자의 창작 실천 분석을 다룬다. 2011년부터 2024년까지 발표된 대표 작품을 중심으로, 시각적 언어, 재료 상징, 공간 구성 및 감정적 메커니즘의 관점에서 ‘예술적 전이’가 개인 창작 속에서 어떻게 구현되고 있는지를 고찰한다. 구체적인 작품 분석을 통해 ‘미완의 애도’의 감각 구조와 문화적 요구에 대한 응답을 시도한다.

본 논문은 이론과 실천을 병행하는 방식을 취한다. 텍스트 분석과 작품 해석을 통해 ‘애도 - 트라우마 - 언어 - 기억’ 간의 관계망을 구성하며, 동시대 예술이 언어의 단절과 표현 실패의 지점에서 상실과 트라우마에 대한 시각적 애도의 과업을 어떻게 수행하는지, 이를 통해 의미 생성 방식을 재구성하고 역사적 책임과 윤리적 응답에 대한 성찰을 어떻게 활성화할 수 있는지를 심층적으로 탐구한다.

V장에서는 논문의 이론적 기여와 창작적 발견을 종합한다. ‘예술적 전이’ 개념의 이론적 성장 과정을 회고하고, 동시대 사회에서 예술이 언어적 균열,

제도적 망각, 감정적 단절에 대응하는 잠재력을 반성적으로 검토한다. 아울러 향후 관련 연구의 확장 가능성과 새로운 탐색 방향에 대해서도 전망한다.

## Ⅱ . 이론적 배경

본 연구는 지그문트 프로이트의 정신분석 이론을 이론적 기반으로 삼고, 캐시 카루스가 제시한 트라우마의 지연성 및 반복성에 관한 현대 이론을 통합적으로 활용한다. 나아가 자크 데리다의 언어 철학과 해체주의를 통해 ‘완결될 수 없는 애도’라는 철학적·윤리적 구조로 이 논의를 심화시키며, 궁극적으로 주디스 버틀러의 정치 윤리적 관점을 통해 애도와 트라우마 이론을 젠더, 권력, 사회 변혁의 문화예술 실천으로 확장한다.

### 1. 애도의 불가해성과 예술적 전이

#### 1) 애도에서 우울로

애도란 무엇인가? 일반적으로 ‘애도’는 사랑하는 사람이나 특정한 추상적 가치를 상실했을 때 나타나는 우울감, 절망감 등의 정서적 반응을 의미한다. 애도 과정은 무감각, 부정, 갈망, 혼란과 절망, 재구성의 단계를 포함하는 경향이 있다.<sup>1)</sup> 지그문트 프로이트는 『애도와 멜랑콜리』(Trauer und Melancholie)에서 “애도는 어떤 소중한 존재를 상실했을 때 일어나는 정상적인 반응이다. 그 상실은 한 사람일 수도 있고, 어떤 추상적인 개념일 수도 있다. 예를 들어, 조국, 자유, 이상 따위가 그것이다.”<sup>2)</sup>라고 정의하였다. 그는

---

1) 보울비, 존 (Bowlby, John·Colin Murray Parkes), 『애착과 상실』, 이민수 옮김, 서울: 학지사, 2008, pp. 91 - 95.

2) 프로이트, 지그문트. ‘애도와 멜랑콜리’ 『정신분석학의 근본개념』, 번역 윤희기, 박찬부. 서울: 동문사, 2006, p. 244.. 논문의 독일어 원제 「Trauer und Melancholie」에서 Trauer은 독일어로 ‘슬픔’을 뜻하지만, ‘애도’, ‘슬픔의 감정’ 혹은 ‘애도 콤플렉스’로 번역되기도 한다.

또한 애도를 “현실의 철저한 검증을 통해 상실된 대상이 실제로 사라졌다는 가혹한 현실을 수용하고, 상실과 지속적인 삶 사이에서 균형을 찾아가며, 의식적이고 점진적인 내적 작업 과정을 통해 감정적 집착을 점차 놓고 새로운 대상으로 나아가는 과정이다.”<sup>3)</sup>이라고 강조하였다.

애도는 특정한 구체적 대상을 상실함으로써 발생하는 심리적 상태이며, 애도 작업의 과제는 주체가 이러한 상실의 상태에서부터 점차 회복되도록 돕는 것이다.<sup>4)</sup> 애도 작업에는 상실된 대상에 대한 회상, 상실감에 대한 깊은 정서적 체험, 그리고 주체가 해당 대상에 투입했던 심리적 에너지(리비도)와의 연결을 점차 끊는 과정이 포함된다. 이 과정은 고통스럽지만, 건강한 상태에서는 일정한 시간이 흐른 뒤 애도 작업이 완료되면서, 개인은 과거 대상에 대한 집착에서 벗어나 새로운 대상에 정서적 에너지를 투사할 수 있게 되며, 다시금 삶에 몰입할 수 있게 된다.

그러나 프로이트의 애도 이론은 강력한 억제에 기초한 개별화된 주체성 모델을 전제하고 있다는 이유로 비판을 받아왔다. 이러한 비판은 때로 매우 급진적으로 제기되는데, 그에 따르면 주체는 현실을 회피하고, 희망에 가득 찬 환각적 정신증을 매개로 하여 원래의 대상에 계속해서 집착하게 될 수 있다는 것이다.

프로이트는 애도의 종결을 주체가 상실의 현실을 수용하고, 리비도(libido)<sup>5)</sup>를 다른 대상이나 관계로 재투사하는 시점으로 보았다. 그는 다음과 같

---

3) 앞의 책, pp. 243-265.

4) 왕철, 「프로이트와 데리다의 애도이론-나는 애도한다 따라서 나는 존재한다」, 『영어 영문학』, 58권 4호, 한국영어영문학회, 2012, pp. 786-787.

5) 성충동(libido), 또는 리비도는 성적 생식을 가진 생물의 기본적인 생명 속성이며, 일종의 ‘원초적 생명력’으로 태어날 때부터 존재한다. 리비도는 본능에서 유래하는 정신 에너지이며, 본능의 파생물로서 ‘생의 본능(Eros)’이 에너지로 나타나는 형태다. 이러한 에너지는 유기체라는 매개체를 통해 표현된다. 프로이트의 이론에 따르면, 리비도는 인간이 번식 및 다양한 행위를 수행하게 만드는 원초적인 내적 추진력이다.

이 썼다. “현실의 명령은 상실된 대상과의 모든 관계를 끊어야 한다는 것이다. … 이 과정을 완수하는 데에는 오랜 시간, 심지어 수년이 걸릴 수 있다.”<sup>6)</sup> 이 진술은 애도 작업의 과정이 얼마나 길고 고통스러우며, 결국 상실을 받아들이는 방향으로 나아간다는 점을 명확히 보여준다. 데리다는 프로이트의 정상적 애도가 죽은 대상에 대한 망각으로 이어지므로 애도는 실패하는 것이라 보았다. 따라서 데리다에게 프로이트가 말하는 ‘성공적 애도’는 죽은 타자에 대한 배신일 수도 있다.<sup>7)</sup>

그러나 애도가 방해를 받거나 그 과정이 중단되거나 실패할 경우, 애도는 멜랑콜리로 전이될 수 있다. 애도 작업이 실패한다는 것은, 즉 상실된 대상과의 분리를 주체가 완료하지 못하는 경우이며, 이때 애도는 무의식적 과정에 정지되어 진정한 마무리에 이르지 못하게 된다. 이러한 ‘완결되지 못한 애도’는 병리적인 형태로 고착될 수 있으며, 그 대표적인 예가 멜랑콜리 상태에서 비롯되는 병리적 심리 장애이다.

멜랑콜리 상태에서 상실된 것은 구체적인 인물이나 사물이 아니라, 추상적인 정서적 대상일 수 있다. 이 경우 상실의 고통은 외부가 아닌 주체 내부로 향하고, 주체는 그 대상과의 분리를 완전히 이루지 못하며, 자신이 무엇을 잃었는지도 명확히 인식하지 못한다. 이로 인해 주체는 자책과 자기 부정으로 나타나는 반응을 보이고, 심할 경우에는 삶에 대한 염세적 태도까지 유발할 수 있다. “멜랑콜리는 … 자아의 특별한 결핍 상태를 드러낸다.”<sup>8)</sup> 이는 자아 처벌의 성격을 띠며, 정서적 얽힘 속에 깊이 빠져 완전한 치유에 이르지 못하는 상태를 보여준다.

프로이트는 『자아와 이드(자아와 본능)』에서 자신의 애도 이론을 수정

---

6) 지그문트 프로이트, 윤희기·박찬부 역, 『정신분석학의 근본개념』, pp. 239-258.

7) 정원옥, 「국가폭력에 의한 의문사 사건과 애도의 정치」, 중앙대학교 박사, 2014, p. 48.

8) 프로이트, 지크문트, 「애도와 멜랑콜리」, 『정신분석학의 근본개념』, 번역 윤희기·박찬부, 서울: 동서문화사, 2003, p. 246.

하며, 기존에 멜랑콜리와 관련지어 설명했던 동일시 과정을 애도의 불가분한 구성 요소로 재정의하였다. 그는 자아의 특질을 ‘버려진 대상의 리비도 투자 잔여물’로 간주함으로써, 엘레지의 형성으로서의 자아를 설명했다. 이는 정상적인 슬픔의 끝없음을 기록하는 동시에, 멜랑콜리의 폭력적 특성을 애도 속으로 끌어들인다. 즉, 상실된 타자의 내면 흔적을 지우고 자율적 정체성을 확립하기 위해 수행되는 일종의 도덕화된 공격 행위로 나타나는 것이다. 하지만 프로이트의 이론이 멜랑콜리적 폭력을 넘어선 애도 이론을 어떻게 제시하는지에 대해서는 여전히 모호하다. 그가 말한 ‘엘레지 자아’에 대한 서술은 결과적으로 상실된 타자와 과거의 요구로부터 자유로운 정체성을 회구하는 주체의 열망을 위태롭게 만들며, 동시에 애도가 지닐 수 있는 긍정적·윤리적 측면을 암시하는 것이기도 하다.<sup>9)</sup>

일부 경우에서 애도의 ‘미완성성’은 더욱 진화하여 트라우마 기억의 지연된 표출과 반복적인 침입으로 나타난다. 이러한 심리적 메커니즘은 프로이트가 제시한 ‘사후성(Nachträglichkeit)’ 개념으로 설명될 수 있다. 이는 과거의 경험, 인상, 기억의 흔적이 현재 시점에서 즉각적으로 의미를 드러내는 것이 아니라, 시간이 흐른 뒤 특정한 맥락 속에서 다시 활성화되고 재해석되며 새로운 정신적 효력을 획득하는 과정을 말한다. 이러한 과정은 시간의 선형적 흐름을 무너뜨리며, 사건의 의미 형성이 본질적으로 역동적이고 단절적이며 차연적으로 이루어진다는 점을 드러낸다. 이러한 맥락에서 트라우마의 본질은 단순히 사건 자체의 강도에 있지 않다. 오히려 그것은 사건이 당대에 통합되지 못한 채, 악몽, 플래시백, 지속적인 고통의 기억 등으로 의식에 반복적으로 귀환하는 방식에 있다. 이와 같은 정서적 반복은 상실을 ‘완료된 과거’가 아닌, 현재를 끊임없이 침범하는 존재 양태로 전환한다. 이러한 반복 반응은 프로이트가 『쾌락 원칙을 넘어서』에서 기술한 ‘트라우

9) Clewell Tammy, “Mourning beyond melancholia: Freud’s psychoanalysis of loss”, *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 52, no. 1, 2004, pp. 43 - 67.

마성 신경증'의 개념과 일부 중첩된다. 트라우마는 단순한 반복이 아닌 변화이며, 재연과 차이 사이를 부유하는, 독특한 심리적 시간 구조를 형성한다.

이러한 '미완성' 상태는 애도 작업의 정체를 직접적으로 반영한다. 상실된 대상이 완전히 내면화되거나 심리적으로 소화되지 못한 채, 주체는 상실의 그림자에 사로잡혀 벗어나지 못하는 상태에 놓인다. 그 결과, 트라우마는 더 이상 객관적 사건의 직접적 결과로만 간주하지 않고, 기억의 재구성과 재해석 과정을 통해 끊임없이 새롭게 생성된다. 이는 트라우마 경험이 단순한 사실적 사건을 넘어, 역사성, 상징성, 그리고 구성적 특성을 지닌다는 점을 보여준다.<sup>10)</sup>

지그문트 프로이트는 이미 『과학적 심리학 초고』에서 다음과 같이 언급한 바 있다. “기억은 경험이 아닌 감각을 불러일으킨다. 왜냐하면 사건이 불러오는 감정의 변화는 기억된 대상에 대한 서로 다른 이해를 가능하게 하기 때문이다... 우리는 억압된 기억을 발견했고, 이러한 기억은 오직 사후적인 작용(Nachträglichkeit)을 통해서만 트라우마로 전환된다.”<sup>11)</sup> 프로이트는 “트라우마가 되는 것은 사건 자체가 아니라 기억이다”라고 강조한다.<sup>12)</sup> 이는 이른바 ‘억압된 것의 회귀(Die Rückkehr des Verdrängten)’로 불리는 초기 트라우마 모델에서 나타나며, 트라우마 사건과 후속 증상 사이에는 잠복기가 존재한다. 이로 인해 현재의 고통을 겪는 이는 증상과 원초적 트라우마 사이의 인과관계를 인식하지 못한다. 나아가 『정신분석 강의(Die Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse)』에서 프로이트는 히스

---

10) Stijn Vanheule. “Nachträglichkeit: A Freudian Perspective on Delayed Traumatic Reactions.” *Theory & Psychology*, 2014. pp. 670-687

11) LaCapra D, *Soundings in Critical Theory*, New York: Cornell University Press, 1989, pp. 34-35.

12) Sigmund Freud, *Entwurf einer Psychologie (1895)*, in *Gesammelte Werke*, Vol. 1, Frankfurt am Main: Fischer, 1991, p. 429.

테리와 ‘트라우마 신경증’이 매우 유사하다고 보았으며, 트라우마 신경증의 경우에는 “그 발작이 바로 트라우마적 상황을 완전히 재현하는 것”이라고 설명한다.<sup>13)</sup> 후기 저작인 『쾌락 원칙을 넘어서』에서 프로이트는 전쟁으로 유발된 외상성 신경증의 문제로 되돌아가 ‘강박 반복’ 이론을 수립한다. 이는 ‘억압된 자의 귀환’ 모델과 달리, 증상과 외상 사건이 매개 없이 직접 연결된다는 점에서 차이를 보인다. 우리는 프로이트의 트라우마 이론에 내재된 시간 개념을 두 가지 핵심으로 요약할 수 있다. 첫째, 트라우마적 과거는 결코 온전히 사라지지 않으며, 언제나 ‘반복’되어 나타난다. 둘째, 이러한 반복은 증상적이고 무의식적인 형태(억압된 것의 귀환)로 이루어질 수도 있고, 전혀 매개되지 않은 형태(강박적 반복)로도 이루어질 수 있다. 이러한 관점에서 애도는 비선형적 시간 구조를 보인다. 즉, 과거와 현재의 기억은 지속적으로 대화하며 교차한다. ‘미완의 애도’는 지연된 트라우마로 전환될 수 있으며, 이후의 사건 속에서 활성화되기도 한다. 그러므로 치료적 개입은 이중적 시간성에 대응해야 한다. 또한 초기 상실 경험을 다루는 동시에, 재구성된 기억의 논리를 해체하는 작업 또한 병행해야 한다.

프로이트의 트라우마 이론은 죽음 충동이라는 내적 동력과 대응되며, 그는 제1차 세계대전에서 비롯된 생존의 고통 속에서 발언하였다. 그는 정신분석 이론이 때때로, 강렬하지만 아직 완전히 통합되지 못한 죽음에 대한 저항 속에서, 그 난해한 사유를 발화한다고 보았다. 프로이트의 독자적인 힘은 바로 말할 수 없는 것을 말하려 하고, 적어도 그것을 시도함으로써, 말해질 수 없는 것 앞에서 침묵을 거부하는 데 있다. 이러한 관점에서 보면, 정신분석 이론과 트라우마는 바로 그 불가능한 말하기의 지점에서 서로 만나게 되는 것이다.

---

13) Freud Sigmund, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Wien und Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1991, p. 347.

프로이트는 정신분석의 관점에서, 미완의 애도가 병리적인 멜랑콜리 상태에 머물 수 있다고 보았다. 예술적 표현에서는 이러한 병리화된 상태가 감정의 단절과 상징적 은유의 복합성으로 전환되곤 한다. 이는 ‘말해질 수 없는 것’에 대한 심층 심리적 체험의 탐색이자, 언어와 논리의 한계에 대한 성찰로 기능한다. 예술은 일상 언어를 초월한 인간 의식의 층위를 드러내며, 상징과 은유, 체화된 통찰을 통해 이를 전달한다. 앞서 언급했듯, 프로이트 이론에서 멜랑콜리의 중요한 특징은 상실 대상과의 관계가 성공적으로 단절되지 못하고, 주체의 정서적 애착이 강박적으로 자기 처벌이나 감정의 재현으로 전이된다는 점이다. 연구자의 초기 작품에서는 이러한 상태가 은유와 상징을 통해 표현된 구상적 리얼리즘으로 나타난다. 이후 연구자는 점차 상징성에서 벗어나 언어의 해체로 전환하게 된다. 연구자가 엮은 머리카락, 무너진 숲, 불태워진 구멍은 심리적 갈등이 시각화된 표상이자, 상실된 감정에서 벗어나지 못하는 주체의 상태를 반영한다. 따라서 연구자의 작품에는 반복성과 무질서, 혹은 거의 강박적인 측량 행위가 자주 등장하며, 이는 무작위적이면서도 어떤 집요한 의식의 형식을 품고 있다. <의식 - III>에서, 연구자는 머리카락을 매개로 삼아 그것을 감고, 꿰고, 엮으며 하나의 제의적 제단을 연상시키는 공간 구조를 구축한다. 직조된 머리카락은 단순한 물질의 잔여물이 아닌, 몸의 메아리이자, 시간의 파편이며, 정서의 흔적이다. 이는 단순한 감각의 시각화가 아니라, 하나의 ‘물질적 애도 실천’이며, 보이지 않는 상실에 대한 호출과 기념의 행위이다.

## 2) 창상과 애도의 불가해성

캐시 카루스는 프로이트의 이론을 바탕으로 『체험되지 않은 체험』 등의 저작에서 트라우마 경험의 지연성(belatedness)과 반복성 이론을 제안하였다. 그는 트라우마 기억이 독특한 시간 구조를 지니고 있으며, 주체에 의해 즉시 인식되거나 통합되지 못한 채, 트라우마 사건 이후 지연된 방식으로 반복적으로 되돌아오고 재현된다고 지적한다. 그 결과, 주체는 언어로 온전히 표현할 수 없는 트라우마의 곤경에 빠지게 된다. 카루스는 트라우마의 영향이 사건 자체에 그치지 않고, 바로 이 ‘지연성’에 있다고 본다. 즉, 트라우마는 즉각적으로 경험 속에 통합되지 않으며, 이후의 시간 속에서 반복적으로 침입하고 재현된다. “트라우마 사건의 영향은 바로 그것의 지연성과, 쉽게 특정되지 않으려는 성질에 있다”<sup>14)</sup>고 그는 말한다. 또한 “트라우마란 어떤 이미지나 사건에 의해 병의되는 것이다”라고 덧붙인다.<sup>15)</sup> 이러한 관점은 트라우마 경험이 말하기 실패의 연속 구조임을 보여주며, 자크 데리다가 제시한 ‘연기’ 구조 및 ‘흔적’ 개념과 밀접하게 연결되어 있음을 시사한다. 그는 트라우마가 새로운 경청과 증언의 방식을 열어야 한다고 제안한다. 정확히 말해, 그것은 ‘불가능한 경청’이며, 언어에 도전적인 과업을 부여함으로써 서사 속 트라우마 차원에 의미를 생성하는 것이다.

트라우마를 다루는 서사에서 언어와 트라우마 사이의 독립적 관계는 외부 경험과 내면적 지각 사이의 긴장을 드러내고자 한다. 카루스는 애도가 언어의 한계를 인정하고, 침묵, 의례 또는 예술과 같은 비언어적 형식을 통해 표

14) 캐시 카루스, 『체험되지 않은 체험: 트라우마, 서사, 역사』, 번역 김정환, 서울: 그린비, 2022, p. 31.

15) Cathy Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, Johns Hopkins University Press, 1995, p. 4.

현을 추구해야 한다고 강조한다.

캐시 카루스는 프로이트의 트라우마 이론을 바탕으로, 트라우마 경험이 어떻게 주체의 직접적인 의식에서 벗어나 시간 속에서 특수한 방식으로 귀환하는지를 설명한다. 트라우마의 지연성은 일부 극심한 사건들이 발생 당시에는 진정으로 ‘경험’되지 않으며, 주체는 사건의 순간에 그 의미를 완전히 인지하거나 이해할 수 없다는 것을 의미한다. 이러한 인식되지 못한 내용들은 지연된 형태로 잠재되어 있다가, 이후 꿈이나 플래시백과 같은 비자의 방식으로 반복적으로 출현한다. 이 ‘지연’은 단순한 시간적 지체가 아니라, 트라우마가 본질적으로 주체의 선형적 시간과 인과적 질서에 대한 인식을 파괴한다는 점을 시사한다. 트라우마의 반복성은 트라우마가 명확한 기억을 통해 이해되는 것이 아니라, 비합리적이고 통제 불가능한 형태로 주체의 현실에 침투된다는 특징을 보여준다. 꿈, 플래시백 등과 같은 이러한 지연된 감정의 파편들은 반복적으로 주체의 삶 속에 침투하여 트라우마적 상태로 나타난다. 주체는 애도를 완수하지 못한 채, 오히려 상실의 기억에 끊임없이 침식당하게 된다. 이러한 반복은 단순한 재현과는 다르다. 트라우마는 결코 기호화될 수 없고 완전히 통합될 수 없는 특성을 지니기 때문이다. 그것의 잔여 흔적은 언제나 ‘언어로는 설명할 수 없는’ 방식으로 주체를 강타하며, 사건을 마주하는 무력감과 미완의 상태로 다시금 내던진다.

동시에 애도 과정의 핵심은 주체가 언어와 상징 체계를 통해 상실을 정신 구조에 통합하고, 궁극적으로 감정 에너지를 해소하며 현실에 재적응하는 데 있다. 그러나 언어가 상실의 의미를 충분히 담아내지 못하거나, 주체가 심리적으로 상실을 직면하기를 거부할 경우, 애도는 난관에 빠지게 된다. 상실 대상이 상징화되지 않는다는 것은 애도의 핵심 작업이 중단됨을 의미하며, 상실은 형언할 수 없는 존재로 남게 된다. 이러한 통합되지 않은 감정의 단절은 트라우마 경험의 기초를 형성하며, 상실이 지속해서 ‘정지’된 채 주

체의 현재 상황을 침범하게 만든다.

프로이트는 애도가 상징적 과정을 수반한다고 보았으나, 캐시 카루스는 해체주의적 관점을 통해 상실 자체가 ‘상징화 불가능한 부분’을 지닐 수 있다고 지적한다. 언어로는 결코 포착할 수 없는 이 트라우마적 ‘공백’은 기억과 서사의 균열 사이에서 반복적으로 출현하며, 애도의 완결을 방해한다.

예술 창작은 트라우마 시간성의 비선형적 작동을 특정 방식으로 드러낼 수 있으며, 특히 시각 예술은 트라우마의 해소 불가능성과 지연적 특성을 설명하는 데 탁월하다. 안젤름 키퍼(Anselm Kiefer)의 작품은 그 대표적인 예다. 키퍼는 시각적 기호, 재료의 물질적 감각, 그리고 나치의 만행 및 독일 역사적 트라우마에 대한 표상을 통해, 역사적 담론에 의해 은폐되었으나 여전히 집단적 무의식 속에 잠재된 트라우마를 끊임없이 탐색한다. 키퍼의 예술은 역사적 사건을 일대일로 재현하는 것이 아니라, 재료의 지속적인 축적과 파괴를 통해 트라우마가 문화적 기억에 남긴 단절성과 비가시적 잔여를 드러낸다. 이는 캐시 카루스가 말한 바와 같이, 트라우마는 경험 과정에서 완전히 포착되는 것이 아니라, 이러한 지연된 표상과 상징화의 양식 속에서 점차 드러나며, 주체에게 트라우마 사건이 해명되지 않은 충격으로서 역사와 개인 기억을 끊임없이 위협한다는 것을 상기시킨다.

트라우마는 단순한 회상의 문제가 아니며, 본질적으로 과거에 완전히 포착되지도 않고 현재에서 온전히 언어화될 수도 없는 경험이다. 트라우마의 지연성은 그것이 항상 경험의 바깥에 위치하면서도 비자의적이고 비선형적인 반복성을 통해 주체의 삶을 침범한다는 사실을 시사한다. 캐시 카루스는 트라우마의 시간성을 해체함으로써 전통적인 선형적 역사관을 비판할 뿐 아니라, 서사의 노력은 트라우마의 이러한 균열성과 미해명성을 보존해야 한다고 주장한다. 이는 트라우마 ‘진정성’의 핵심을 이루는 부분이기도 하다.

예를 들어, 연구자의 작품 <대재앙- 만약 죽음이 다가왔다는 걸 알았다

면, 그냥 웃어요.>(2022)에서는 팬데믹 시대를 배경으로, ‘육체의 일기’라는 방식으로 ‘불’을 통해 서사를 전개한다. 화면은 의미가 소멸된 흔적들과 질서가 붕괴된 채 남겨진 문자들로 가득 차 있다. 이러한 이미지들은 생명의 지속을 연상시키는 동시에, 사라진 존재들에 대한 무한한 애도를 환기한다. 연구자의 창작 방식은 바로 반복과 단절이라는 핵심적 징후를 통해, 이와 같은 ‘의미의 잠정적 소멸’을 말로 표현할 수 없는 트라우마로 전이시키는 것이다.

캐시 카루스는 프로이트의 『쾌락 원칙을 넘어서』에 대한 해석을 일관되게 트라우마의 ‘이해 불가능성’을 중심으로 전개한다. 프로이트는 트라우마 신경증 환자들이 악몽을 통해 고통스러운 장면을 반복적으로 재현하는 현상을 관찰했으며, 이러한 ‘강박적 반복’은 기존의 쾌락 원칙 심리학 틀에 도전한다고 보았다. 그는 트라우마가 ‘지연성’을 지닌다고 보았는데, 이는 사건 발생 당시에는 완전히 경험되지 못하며, 그 영향이 ‘잠복기’를 거친 뒤 단절된 방식으로 드러난다는 것이다. 예를 들어, 전장에서 냉정을 유지하던 병사가 귀향 후 사소한 소리에 의해 극심한 공포 반응을 보이는 경우가 그러하다. 이러한 시간의 단절은 ‘기억과 경험의 엇갈림’을 암시한다. 16) 프로이트는 궁극적으로 이 반복 충동을 쾌락 원칙이 아니라 무기물 상태로의 회귀 충동, 즉 죽음 충동에 귀속시킨다. 17) 그러나 카루스는 이 이론 속에 말해지지 않은 내적 모순이야말로 자신이 재해석을 시작하는 핵심 지점이라고 통찰한다.

트라우마의 언어는 ‘침묵의 증언’ 또는 ‘우회적인 서사’로 나타나며, 언어의

---

16) Freud, Sigmund, *Beyond the Pleasure Principle*, Trans. James Strachey. New York: W. W. Norton, 1961, p. 12.

17) 캐시 카루스, 『체험되지 않은 체험: 트라우마, 서사, 역사』, 번역 김정환. 서울: 그린비, 2022, p. 38.

단절과 공백은 트라우마 존재의 징표가 된다. 한편, 애도 이론에서의 언어는 상징화와 단절 사이의 긴장 속에서 작동한다. 캐시 카루스는 해체주의적 시각을 통해, 이러한 의식되지 않은 트라우마가 본질적으로 언어와 의미 구성에 대한 도전이라고 본다. 그것은 상징화와 직접적 표상을 벗어나 있으며, 주체는 이 경험을 언어로 명확히 서술 가능한 서사로 전환할 수 없는 것이다.

타소의 서사시에서 기사 탄크레드는 결투 중 사랑하는 연인 클로린다를 살해하고, 상대의 투구를 벗기는 순간에야 자신의 죄를 인식하게 된다. 이러한 ‘인지의 지연’은 트라우마의 핵심적 역설을 드러낸다. 즉, “트라우마의 본질은 폭력 자체가 아니라, 그것이 발생했을 때 주체가 그것을 인식하지 못한 데 있다.”<sup>18)</sup> 카루스는 이 사례를 통해 트라우마의 ‘이중적 상처’ 구조를 밝힌다. 첫 번째 상처는 사건 자체의 충격이며, 두 번째 상처는 ‘사건이 이해되지 않은 순간’에서 비롯된다. 이 통찰은 프로이트의 심리학적 모델을 윤리적 차원으로 전환시킨다. “트라우마의 반복은 단순한 심리 메커니즘이 아니라, 타자에게로부터 도래하는 피할 수 없는 윤리적 호출이다.”<sup>19)</sup> 카루스는 프로이트의 ‘반복 강박’ 개념을 재구성하여, 그것을 역사적 증언의 책임으로 변환한다.

카루스는 의미의 비고정성에 대한 해체주의적 관심을 트라우마 이론에 도입하였으며, 특히 트라우마 경험이 어떻게 ‘타자(the Other)’의 호출로 작동하는지를 주목하였다. 그는 트라우마의 “강박적 반복”이 단지 심리적 작용의 결과가 아니라, 미완의 사건과 역사에 대한 윤리적 응답이라고 본다. 다시 말해, 트라우마적 반복은 주체가 ‘타자에게 호출당하는’ 과정이며, 이 호출은 주체가 트라우마, 역사, 윤리에 대해 열린 태도를 유지할 것을 요구한다. 해체주의의 ‘탈중심화’ 개념을 연장하면, 트라우마의 핵심은 사건 자체가

---

18) 캐시 카루스, 앞의 책, p. 4.

19) 캐시 카루스, 앞의 책, p. 8.

아니라, 그 사건이 의미화되지 못한 결핍과 지연에 있다. 이러한 ‘공백’은 단지 주체의 심리 현상이 아니라 윤리적 요청이며, 이는 개인과 사회가 인지되지 못한 역사적 순간과 직면하도록 호출하는 것이다. 이는 단순히 그 공백을 채우거나 긴장을 해소하는 것이 아니라, 그 간극 자체와 마주해야 함을 뜻한다.

이러한 이론적 전환은 동시대 미술 창작에 깊은 영향을 미쳤다. 예를 들어, 콜롬비아 작가 도리스 살세도의 설치작품 <침묵의 기도>는 수천 개의 나무 의자를 사용해 이스탄불 비엔날레의 폐허 건물을 가득 채웠으며, 각 의자는 튀르키예 아르메니아 집단학살에서 기록되지 못한 죽음을 상징한다. 작품은 의도적으로 ‘볼 수 없는 보기’를 구성한다. 의자들이 뻗뻗하게 쌓여 벽체를 형성함으로써 관객이 물리적 차단 속에서 기억의 단절을 체험하도록 유도하는 것이다. 이러한 창작 방식은 카루스가 언급한 ‘트라우마의 진실은 침묵의 전달 속에 존재한다’<sup>20)</sup>는 주장을 상기시킨다. 예술가는 역사적 폭력의 구체적 장면을 재현하기보다, 공간의 억압성을 통해 트라우마의 ‘비가시성’을 재구성한다.

유사하게, 감독 크리스 마르크(Chris Marker)는 영화 <방과제(La Jetée)> (1962)에서 정지 사진을 이어붙인 내러티브를 활용하여 트라우마 기억의 파편화를 형상화한다. 반복적으로 등장하는 핵폭발 버섯구름은 ‘소화되지 못한 과거’의 시각적 은유가 되며, 이는 카루스가 강조한 “트라우마는 단순히 기억되는 과거 사건이 아니라, 사건이 일어나는 순간에는 경험되지 못하고 나중에 반복적으로 돌아오는 ‘경험되지 않은 순간’의 기억이다.”<sup>21)</sup>는 주장과 맞닿아 있다.

독일 작가 안젤름 키퍼의 납제 책장 설치작품 <메시나의 장미>는 불에 탄 책장에 파편화된 시구를 써넣고, 납으로 만든 장미를 책등에 삽입하여

---

20) 캐시 카루스, 앞의 책 p. 5.

21) 캐시 카루스, 앞의 책 p. 17.

물질적 차원에서의 ‘트라우마 아카이브’를 형성한다. 낚의 부식성과 문자 해독 불가능성이 함께 ‘언어의 상처’를 구성한다. “신체 증상 자체가 하나의 언어가 되며, 그 언어는 의식으로는 말할 수 없는 진실을 증언한다.”<sup>22)</sup> 이처럼 이 창작 논리는 전통적 역사 서사의 완결성을 거부하고, 오히려 재료의 물질성 속에 트라우마의 단절성을 새긴다. 큐레이터 은웨조르 오쿠이(Enwezor, Okwui)의 말처럼: “키퍼의 작업은 ‘침묵하는 사물로 기억의 강박적 반복을 수행’한다.”<sup>23)</sup> 연구자의 <상상을 넘어: 어떻게 당신을 안아야 할까?>는 모자이크 색채로 현대 전쟁의 미디어 폭력을 번뜩이듯 드러내고, 실타래의 부드러움과 유연함으로 결코 안아줄 수 없는 위안을 구축한다.

그러나 카루스의 이론은 예술 실천에서 논쟁을 불러일으키기도 한다. 남아프리카공화국 작가 윌리엄 켄트리지(William Kentridge)는 애니메이션 <망명 중인 펠릭스>에서 반복적으로 장면을 지우고 다시 그리는 작업을 통해, 일부 비평가들로부터 이른바 ‘지우기의 미학’이 가해자와 피해자의 경계를 모호하게 만든다는 비판을 받았다.<sup>24)</sup> 이는 바로 루스 레이스(Ruth Leys)가 캐시 카루스를 비판한 지점이다. “트라우마를 ‘이해되지 않은 경험’<sup>25)</sup>으로

22) 캐시 카루스, 앞의 책 p. 3.

23) Enwezor, Okwui, ed. *Anselm Kiefer: Heaven and Earth*, New York: Guggenheim Museum Publications, 2006, p. 42.

24) Morris, Rosalind C, *The Remains of the Day*: “William Kentridge and the Ethics of the Trace”, *Social Text* 20, no. 1, Spring 2002, p. 71 - 90.

25) 루스 레이스(Ruth Leys)는 저서 『트라우마: 하나의 계보학』(Trauma: A Genealogy)에서, 폭력을 단순히 “이해되지 않은 경험”으로 환원하는 것은 그것의 역사적 구체성을 소거하며, 식민주의나 전쟁과 같은 구조적 억압을 추상적 심리 현상으로 전락시킬 수 있다고 비판한다. 그는 트라우마 이론이 ‘모방 모델’(감정의 동일화)과 ‘반(反)모방 모델’(지연된 체현) 사이에서 이중적으로 흔들리고 있다고 지적한다. 전자는 사회적 권력 구조를 간과하고, 후자는 사건의 객관성을 인정하면서도 개별 심리화(캐시 카루스 이론)를 통해 폭력의 정치·경제적 근원을 은폐한다(인종주의, 군사 패권 등). 레이스는 신경 메커니즘 분석을 역사적 권력 관계(계급, 젠더, 식민사)와 결합시키고, 제도적 폭력이 어떻게 내면화되어 자기 억압으로 전환되는지를

정의할 경우, 식민 학살이나 전쟁 범죄와 같은 구체적인 역사적 폭력을 보편화된 심리 구조 속에 용해시켜버릴 위험이 있다. 이로 인해 권력 작동의 물질성과 구조성이 가려질 수 있다.”<sup>26)</sup> 그러나 다른 한편으로, 켄트리지의 작업은 바로 그 불확실성을 통해 식민 폭력 속에서 가해자와 피해자의 정체성이 어떻게 유동하는지를 드러낸다. 카루스가 강조한 바와 같이, “트라우마 사건의 반복은 단순한 과거의 회귀가 아니라, 그것이 질문으로 돌아오는 것이다.”<sup>27)</sup> 이와 같은 역동적 긴장은 오히려 예술가가 역사적 폭력에 개입하는 고유한 경로를 제시한다. 이러한 이론은 논쟁의 여지가 있음에도 불구하고, 집단적 폭력, 문화적 기억, 그리고 서사의 가능성을 이해하는 데에 있어 대체 불가능한 시각을 제공한다.

해체주의 시각 아래, 카루스는 트라우마의 비가언성과 시간의 비선형적 특성을 강조한다. 트라우마는 하나의 ‘미완의’ 서사이며, 그 의미는 사건 발생의 순간에 포착되는 것이 아니라, 지연과 반복 속에서 점차 드러난다. 이러한 ‘미완성’은 자크 데리다의 ‘연기’ 개념과 상응하며, 언어와 의미는 언제나 지연되고 유예되기 때문에 트라우마의 진실은 결코 완전히 포착될 수 없다.

그러나 트라우마의 말할 수 없음과 서사의 균열에 대한 논의는 간접적으로, 특정한 형태의 애도. 특히 미완의 애도 또는 언어로 온전히 수행될 수 없는 애도와 잠재적인 연관성을 형성한다.

---

드러낼 때에만, 트라우마가 탈정치화된 ‘보편 심리 은유’로 전락하지 않고, 체계적 불의에 맞서는 도구가 될 수 있다고 강조한다. Ruth Leys, *Trauma, A Genealogy Chicago, IL and London: The University of Chicago Press, 2000, p. 2-10.*

26) Ruth Leys, *Trauma, A Genealogy Chicago, IL and London: The University of Chicago Press, 2000, p. 299.*

27) Caruth, Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996, p. 10.

### 3) 해체 : 미완의 애도

앞서 애도와 멜랑콜리, 트라우마와 비가언성에 대해 논의한 바에 이어, 본절에서는 자크 데리다의 해체 철학을 도입하여, 애도가 왜 필연적으로 ‘미완의 상태’일 수밖에 없는지를 보다 심층적인 이론 논리로 설명하고자 한다. ‘연기’, ‘흔적’, ‘유령적 현존’ 등의 개념을 통해 데리다는 애도 작업의 본질이 단지 상실의 회복 시도가 아닌, 지속적으로 실패하면서도 끊임없이 열려 있는 정신적 역동임을 드러낸다.

데리다에 따르면, 애도가 결코 완성되지 못하는 이유는 그것이 언어를 통한 표현과 상징화에 의존하기 때문이며, 동시에 언어 자체는 ‘연기’와 ‘흔적’의 구조적 단절 속에 놓여 있기 때문이다. 언어는 상실의 본질을 온전히 재현할 수 없으며, 포착 가능한 것은 언제나 잔여, 자국, 그리고 끊임없이 지연되는 결핍뿐이다. 따라서 ‘진정한 의미의 애도는 존재하지 않는다’고 말하며, 애도는 필연적으로 끊임없이 실패하고, 반복적으로 다시 시작되는 과정이다.<sup>28)</sup>

이러한 논리 속에서 애도는 하나의 사건의 종결이 아니라, 트라우마 경험의 지속적 연장이 된다. 상실된 대상은 완전히 기억되거나 망각되지 않으며, 오히려 단절과 메아리의 방식으로 주체를 얽매고, 지속적인 트라우마 구조를 형성한다. 언어적 단절에서 비롯된 이러한 ‘지연된 애도’는 선형적 시간을 혼란시키며, 기억의 봉인을 반복적으로 찢어 놓고, 주체가 끝없는 반복과 재시작 속에서 슬픔을 경험하게 만든다.

프로이트는 애도를 주체의 내면 심리 과정으로서의 복잡성을 드러낸 바

---

28) Derrida, Jacques, *Mémoires for Paul de Man*, New York: Columbia University Press, 1989, p. 28..

있으며, 이를 바탕으로 자크 데리다는 애도의 미완성성을 해체 철학의 심층 논리로까지 밀고 나간다. 그는 애도가 영원히 완결되지 못하는 이유가 개인의 의지나 정서적 역량 부족 때문이 아니라, 언어 자체의 실패 때문이라고 본다. 즉, 그것은 기호 체계 자체의 균열에서 비롯된 필연적 귀결이다. 기억과 애도의 매개체인 언어는 애초부터 불완전하며, 데리다는 『폴 드 만을 위한 추모(Memoires for Paul de Man)』에서 다음과 같이 썼다. “우리가 언어로 애도를 말하려 할 때, 우리가 애도하는 그 상실의 본체는 이미 퇴장해 있다. 그리하여 애도 자체는 언제나 결핍된 담론이 된다.”<sup>29)</sup> 즉, 매번의 애도는 더 이상 접촉 불가능한 존재를 둘러싼 반복적 호출이며, 이는 원형이 아닌 ‘흔적’을 향한 집요한 추적이다.

애도 행위는 상실에 대한 표현과 인식을 언어에 의존하지만, 언어는 존재의 본질을 온전히 포착하지 못한다. 우리가 매번 이름을 부르고 기억을 소환하려 할 때마다, 상실은 이미 ‘연기’을 통해 조용히 자리 바꿈을 한다. 차연이란 의미가 자연과 차이 속에서 유동하며 절대 현존하지 않는다는 뜻이며, 이로 인해 애도는 단회적인 심리 치료 과정이 아니라, 상실된 흔적을 부단히 호출하는 장기적인 여정이 된다. 매번의 언술은 이미 부재한 존재를 향한 헛된 호출이며, 기억의 모든 순간은 존재하지 않는 자를 향한 침묵의 응답이다. 의미는 말해지는 과정에서 끊임없이 미루어지고, 애도는 그만큼 영원히 미완의 상태에 머무르게 된다. 이러한 단절은 애도를 완결 가능한 과정이 아닌, 열려 있는 존재론적 상태로 만들며, 삶의 체험 속 근원적 균열로 자리매김한다.

더욱 심층적인 차원에서 자크 데리다는 『마르크스의 유령들(Spectres de Marx)』에서 애도 속 상실 대상이 지속적으로 영향을 미친다는 사실을 보다 심화시켜 고찰한다. 그는 애도가 단지 상실을 지시하는 것이 아니라, ‘유

---

29) Derrida, *Memoires for Paul de Man*, Columbia University Press, 1989, p. 28.

령적 현존'이라는 공생적 상태를 드러낸다고 보았다. 이는 상실 자체가 주체의 경험 일부로 내면화된다는 의미다. 유령성이란, 상실이 단순한 부재가 아니라 '결코 존재하지 않으면서도 계속 존재하는' 기이한 존재 양태임을 가리킨다. 이러한 유령적 존재는 생존자의 언어, 기억, 행위 속에 계속해서 머무른다. 이러한 상태는 삶과 죽음, 현재와 과거 사이의 이분법적 경계를 허물며, 애도를 단발적인 심리적 치유로 종결시킬 수 없게 만든다. 오히려 애도는 시간 속에서 끊임없이 회귀하는 미완의 과정으로 자리한다. 이 존재는 실존도 허무도 아닌, 유보되고 간접적인 방식으로 영향을 끼치며, 살아 있는 자가 피할 수 없는 윤리적 관계로 지속해서 호출된다. 따라서 진정한 애도란, 닿을 수 없는 흔적과 영키고, 상실과 공존하는 하나의 윤리적 태도이며, 결핍과의 무한한 춤이자 유령과의 공존으로 구성된 존재 방식이다. 그리고 이 과정은 언제나 운동 속에 머문다.

이러한 철학적 논리는 단지 이론에 머무르지 않고, 동시대 미술에서 트라우마와 기억을 표현하는 미학적 방식에도 깊은 영향을 주었다. 예술 창작 속에서 이러한 애도의 개방성과 지연성은 서사적이지 않고 비선형적이며 파편화된 다양한 미학 실천을 유도하며, 치유할 수 없는 역사적 상처를 마주하는 새로운 서사 전략과 감각 방식을 제안한다. 예를 들어, 송동의 <아버지를 어루만지다> 3부작은 영상, 수경(水鏡), 퍼포먼스를 교차시키며 닿을 수 없는 접촉의 상태를 드러낸다. 데리다가 말하듯, 접촉에 대한 욕망은 항상 흔적 위에 지연되며, 참된 현존은 늘 지연되고 어긋난다. 아버지는 상실된 대상으로서 물의 파동 속에서 사라지고 다시 돌아오며, 닿을 수 없으나 끊임없이 호출되는 유령적 친연 구조를 형성한다.

이와 유사하게, <바람의 전화> (참고도판 1)는 일본 정원 디자이너 사사키 이타루가 2010년에 창설한 사적인 치유 공간으로, 사망한 사촌을 추모하기 위해 처음 마련되었다. 이 작품은 개인 기억과 공적 트라우마를 가로지

르는 애도 설치미술로, 그 상징적 의미는 시적 은유의 형식적 차원에 그치지 않고, 데리다 식의 ‘미완의 애도’ 구조에 대한 구체적 응답으로 기능한다. 사사키는 자택 정원 한복판에 연결되지 않은 검은색 다이얼 전화기를 흰 전화박스 안에 설치하고, ‘바람을 통해 그리움을 전한다’는 은유를 통해 생사 경계를 넘어서는 대화를 시도한다. 그가 말하듯, “일반 전화선으로는 내 그리움을 전할 수 없으니, 바람이 대신 전하게 하자.”



참고도판 1) 사사키 이타루 (Itaru Sasaki), 〈바람의 전화〉, 1×1×2.5m, 2010.

전화 부스 안에는 연결되지 않은 전화기 외에도, 방문객을 위해 사사키 이타루가 쓴 시구와 마음속 이야기를 기록할 수 있는 노트가 비치되어 있다.

2011년 동일본 대지진과 쓰나미로 인해 이와테현 오쓰치정에서 1,200명 이상이 사망하였고, 사사키 이타루는 자신이 설치한 전화부스를 일반 대중에게 개방하기로 결심하였다. 이 전환은 본래 사적인 추모 장치였던 것을 공공 치유의 공간으로 승화시키며, 재해 이후 집단적 트라우마의 상징적 그릇으로 작동하게 했다. 사사키는 이렇게 강조한다. 겉으로 아무리 강해 보여도 사람의 마음은 연약합니다. 고인에게 말을 건네는 것만으로도 마음의 짐이 가벼워질 수 있어요. 이 말은 이 작품이 말할 수 없는 슬픔에 구체적 출

구를 제공한다는 핵심 기능을 드러낸다.

‘요오비다시 덴와’는 기술 매체로서 먼 거리에서 들려오는 소리의 매혹을 강조하지만, 바람이라는 기반 인프라를 사용함으로써 일종의 ‘기술적 마력’을 발생시킨다. 이는 먼 거리에서의 ‘인간 음성의 감각 매체성’을 흐릿하게 하면서도 동시에 복원하고, 심지어 생과 사의 경계를 넘어선다. ‘인간의 목소리는 감각 매체다’라는 관점은 풍의 전화와 관련된 감각적 경험을 설명하는 데 도움을 준다. 바람의 활성화 능력 덕분에 대체가 발생하며, 이때 감각은 떠난 이의 흔적에 조율된다. 한 사람의 목소리 잔여 흔적은 인간의 신체 기억에만 남는다. 사랑하는 이의 목소리를 듣거나, 그 흔적을 감지하게 되는 순간, 그것은 그들이 ‘접근할 수 있다’는 것을 의미하며, 그 부재를 인정하는 것으로 귀결된다. 따라서 어쩌면 기억이나 흔적에 의해 불러내어진 그 순간, 방문자는 말을 걸고, 들리기를 희망한다.

자크 데리다에 따르면, 흔적(trace)는 존재가 아니라 존재의 유사물이며, 스스로를 위치에서 벗어나게 하고, 스스로를 대체하며, 스스로를 지시하지만, 고유한 자리를 가지지 않고 그 구조마저 지워버린다. 즉, 소리는 죽음과도 관련되어 있으면서 생명력과도 연결된다. 이것이 바로 <바람의 전화> 기능의 핵심이다. 방문자는 자신들이 실제로 들을 수 없는 목소리에 귀 기울이고 있음을 인식하게 되며, 그들의 목소리는 바람의 생명력이라는 대체적 매개를 통해 존재감을 전달한다. 방문자의 입장에서는 생명에 대한 의미에 단순한 해답이 존재하지 않지만, 절망의 목소리가 허용되는 공간이 된다. 기억은 고통을 수반할 수 있지만, NHK 인터뷰에서 한 남성이 말한 것처럼 “그것은 고통스럽지만, 만약 내가 이 핑계로 그들을 잊으려고 한다면, 누가 내 가족의 존재를 기억하겠는가? 누가 그들이 오오츠치(大槌)에 살았던 것을 기억하겠는가? 내가 잊는다면 누가 기억하겠는가? 그래서 나는 결코 그들을 잊지 않을 것이다.” 전화를 거는 사람들은 “힘내!”, “나는 최선을 다하

고 있어”라는 말을 반복한다. 이러한 언어적 행위 자체가 하나의 행위로 전환되며, 마치 그들이 상상과 타인에 대한 기억을 통해 자신의 다짐을 긍정하는 것처럼 보인다. 그들은 앞으로도 계속 살아가겠다는 의지를 이렇게 표현하는 것이다.

2010년부터, 사사키 이타루는 연결되지 않은 전화기 외에도, 방문자들을 위한 시구와 비밀을 기록할 수 있는 노트북을 전화 부스 안에 함께 두었다. 2024년 기준 통계에 따르면, 공식 허가 및 민간 자발적으로 설치된 ‘풍의 전화’는 총 187기이며, 이는 41개국 지역에 분포해 있다. 이 중 설계 자문과 명패가 부착된 공인 사례는 63기로, 초국가적 애도의 네트워크를 형성하고 있다. 이와 같은 모방 또는 재현된 <바람의 전화>는 ‘글로벌리제이션(glocalization)’ 현상의 일례로, 지역적 재구성을 통해 형성된 보편성의 발현이며, 결과적으로 사회 조각으로 전환된다. 이는 물리적 상호작용을 넘어 감정적 직조로 확장된 참여성을 시사한다. 5만 건 이상의 방문자들의 방명록 남겨진 글귀 자체는 역동적으로 자라나는 집단 창작물이 되었고, 이는 곧 ‘집단적 미완의 애도’를 상징하는 공동체의 징표가 된다. 이러한 애도는 슬픔의 종결이 아니라, 슬픔을 문화적 기억 생성의 메커니즘으로 전환하는 과정이다. <바람의 전화>는 하나의 점에서 시작되어 하나의 전체로 확장되었으며, 깊이 묻힌 트라우마를 다정하게 감싸 안는다. 최근 관련 그림책, 저서, 영화, 다큐멘터리 등이 연달아 발표되며 ‘재생’의 개념을 전달하고 있다. 『풍의 전화』는 전통적인 추모 장치의 범주를 넘어서, 개인 치유, 집단 기억, 공간 시학이 융합된 사회 조각으로 기능한다. 이 작품은 기술이 지배하는 시대에도, 가장 원초적인 자연 요소인 ‘바람’과 가장 소박한 상호작용 방식인 ‘말 걸기’가 여전히 심오한 감정적 연대를 구축할 수 있음을 증명한다. 방명록에 남겨진 다음의 글귀처럼 말이다. “그들을 잇는다면, 우리가 그렇게 사랑했다는 걸 누가 기억할까요? 전화는 연결되지 않았지만, 바람이 그 답

을 내 마음속에 넣어넣었어요.”<sup>30)</sup> 이러한 슬픔에 대한 다정한 권한 부여야 말로, 인간이 무상함에 맞서는 가장 단단한 응답일지도 모른다.

연구자의 예술 창작에서도 ‘미완의 애도’와 ‘유령적 현존’이라는 주제가 반복적으로 나타난다. 예를 들어, 작품 <유실된 별하늘>(2023)에서는 불에 탄 잔해를 통해 시간성과 상실이 교차하는 장을 구축하며, 관객은 몸을 숙이고 고개를 낮춘 채 불꽃의 구멍이 남긴 종이 은하를 통과한다. 이는 마치 침묵 속에서 사라진 흔적을 더듬듯 체험하게 만든다. 이러한 연출은 자크 데리다가 말한 ‘흔적’ 개념과 맞닿는다. 즉, 흔적은 실체가 아니라, 결핍된 사물의 잔류이다. <유실된 별하늘> 속 불에 의해 생성된 파편적 구멍들은 바로 이러한 ‘상실의 비가연성과 존재의 지속적 호출’을 상징한다.

연구자가 ‘불’을 붓 삼아 창작한 일련의 작품에서, 모든 구멍은 결핍의 표상이자, 기억이 다시 쓰이기 시작하는 기점이 된다. 송동의 가족적 의례로서의 애도와 비교하면, 연구자의 작업은 트라우마 기억 속 ‘말해줄 수 없는 것의 상실’에 더 초점을 둔다. 이는 침묵하는 물질적 상태 속에서, 돌이킬 수 없는 상실에 대한 감각을 활성화하려는 시도다. 이러한 차이는 서로 다른 예술적 경로 속에서 ‘미완의 애도’가 어떻게 개인 서사와 문화 기억 사이에서 각기 다른 굴절을 형성하는지를 보여준다.

언어의 단절과 유령적 현존이 애도의 불완결성을 드러낸다고 한다면, ‘미완의 애도’의 보다 깊은 의미는 그것이 역사와 미래를 향한 윤리적 책임의 구조를 형성한다는 데 있다. 자크 데리다는 『애도의 작업』에서 다음과 같이 강조한다. “완결되지 못한 애도는 오히려 트라우마의 징표가 된다, 그것은 치유되지 않으며, 해결되지 않은 방식으로 주체와 역사적 결의조직 사이에 지속적으로 잔존한다.” 이로써 애도는 역사와 윤리가 교차하는 장이 된다. 심리적 차원에서 미완의 애도는 집단적·문화적·상징적 현상으로 확장

---

30) “風の電話: 고인에게 속삭이다”, NHK 다큐멘터리, 2016, 18:41 - 19:15.(<https://www.nhk.jp/p/tokikaketv/ts/WQGK99QWJZ/episode/te/7QM9RXZ9ZL/>), (웹 접속일: 2025년 5월 1일)

되며, 트라우마적 기억, 역사적 비극, 문화적 상실을 논의하는 주요 개념으로 기능한다. 그 트라우마성은 세대를 넘어 유전되며, 공적 기억 속에서 반복되고 재연된다. 집단적 차원에서 데리다의 애도 구조 분석은 역사적 트라우마와 문화 기억을 이해하는 데 방법론적 전환점을 제공한다. 전쟁, 집단학살, 성차별, 식민 억압 등 역사적이고 거대한 상실이 전통적 서사로는 충분히 다뤄지지 못할 때, 애도 작업의 실패와 지연은 오히려 집단 기억의 귀환과 재구성을 추동하는 동력이 된다. 이는 사회로 하여금 끊임없이 반성하고 다시 말하게 하며, 역사적 허무주의와 망각을 방지하는 기제가 된다.

다양한 분야의 이론가들과 역사학자들은 데리다의 이론적 틀을 기반으로 ‘미완의 애도’가 어떻게 집단 기억을 활성화하고, 억압과 폭력의 구조적 문제를 드러내는지 탐구하였다. 예를 들어, 이스라엘의 역사학자 예후다 바우어(Yehuda Bauer), 미국의 사회학자 제프리 C. 알렉산더(Jeffrey C. Alexander) 등은 ‘문화 트라우마’ 이론을 발전시켰으며, 이는 대규모 역사 사건(집단학살, 식민 침략)이 사회 전체에 끼친 심대한 상흔을 논의한다. 이 이론의 핵심은 데리다의 ‘미완의 애도’에 대한 해체적 사유를 통해, 트라우마가 어떻게 기억의 반복적 재구성을 통해 지속되는지를 드러내는 데 있다. 알렉산더는 특히 문화 트라우마는 사건 자체가 아니라, 그 사건을 둘러싼 집단의 상징화 과정에서 형성된다고 강조한다. “트라우마를 극복하지 못하거나 극복하기를 거부할 때, 그 고통은 세대를 초월한 유령처럼 문화적 전승에 균열을 일으킬 수 있다.”<sup>31)</sup> 이 연구들은 데리다의 사유를 유대인 학살(아우슈비츠 수용소 기억 보존), 토착 문화 파괴(북미 원주민의 역사적 애도) 등 사례에 적용하며, 불완전한 애도 작업이 역사 허무주의를 해체하고 망각에 저항하는 현실적 경로가 됨을 보여준다. 바우어는 집단학살과 인종 청소의 트라우마적 여정은 단지 기억되어야 할 뿐 아니라, 반복적으로 성찰

---

31) 라카프라 도미닉, 『아우슈비츠 이후의 역사와 기억』, 번역 이영준. 서울: 푸른역사, 2007, p. 186.

되어야 하며, 그 안에서 애도가 역사적 대화의 핵심 수단이 된다고 주장한다.

호미 바바(Homi Bhabha)와 같은 탈식민주의 이론가들은 탈식민주의 맥락에서의 역사적 트라우마와 치유에 주목하며, ‘미완의 애도’를 반성적 담론으로 확장하였다. 바바는 식민 억압이 단지 토지나 경제의 상실만을 초래한 것이 아니라, 문화적 정체성과 주체성의 깊은 트라우마를 낳았다고 지적한다. 이 트라우마는 종종 식민 지배자와 그들의 서사에 의해 부정되거나 삭제된다. 바바는 자크 데리다의 해체주의를 도입하여, 이러한 ‘완성될 수 없는 애도’를 인정할 때에만 피억압자가 문화 기억을 재연결하는 과정에서 주체성의 회복 가능성을 찾을 수 있다고 주장한다.

데리다의 ‘미완의 애도’에 대한 윤리적 사유는 평화와 해방의 담론에서도 널리 인용된다. 애도 작업의 균열과 실패를 인식해야만, 트라우마를 인정하는 기반 위에서 평등한 대화와 의미 재구성을 시작할 수 있다는 것이다. 데리다의 ‘역사적 트라우마의 개방성’은 지속 가능한 사유 방식으로 기능하며, 역사적 책임에서 미래 지향적 대화에 이르는 과정에서 미완의 애도는 인종 화해와 문화 재구성의 기점이 된다.

더불어, 데리다의 애도 철학은 해체 이후 윤리 담론에도 지대한 영향을 끼쳤으며, 책임 있는 역사 대화와 문화 구축의 중요성을 부각시켰다. 그는 ‘애도’를 윤리적 책임의 하나로 확장하며, 상실에 대한 반응이 단순히 과거를 봉인하는 것이 아니라 미래를 향한 열림임을 강조했다. 그는 다음과 같이 적었다. “애도는 과거에 대한 책임이며, 책임이란 언제나 미래를 향하는 것이다.”<sup>32)</sup> 이러한 사유는 철학 담론 속에서 ‘역사적 책임’ 즉, 과거의 유령과 마주하며 미래를 향해 열리는 태도에 대한 재해석을 이끈다. 애도는 단지 사라진 생명을 향하는 것이 아니라, 남겨진 역사적 책임을 가리킨다. 날

---

32) Derrida, Jacques, *The Politics of Friendship*, Translated by George Collins. London: Verso, 1997, p. 174.

카로운 기억은 개인의 감각을 넘어서 집단이 역사적 정의에 대해 지속적으로 말하게 하는 대화 형식이 된다. 진정한 애도는 상실을 반성할 뿐만 아니라, 행동에 있어 윤리적 약속을 요청한다. 미완의 감정 작업은 미래 정치 및 사회 변화를 자극하는 결정적 동력이 된다.

데리다의 미완의 애도 이론은 개인 심리학을 넘어 문화 트라우마, 집단 기억, 역사적 책임의 다층적 차원으로 확장되었으며, 상실과 의미의 단절 문제를 드러냄과 동시에, 역사적 트라우마에 깊은 윤리적 의미를 부여한다. 어떠한 형태의 트라우마 기억도 완전히 치유될 수 없으며, 바로 이 ‘닫히지 않은 개구’ 상태 속에서 인류는 역사를 직면하고 재검토해야 하며, 새로운 시각과 대화 경로를 모색해야 한다. 미완의 애도는 우리의 트라우마일 뿐 아니라, 동시에 망각에 저항하고 윤리적 성찰과 역사적 회복을 가능하게 하는 하나의 ‘열림’이 될 수 있다.

자크 데리다의 ‘미완의 애도’ 이론은 예술 분야로 광범위하게 확장되었으며, 특히 트라우마 기억의 예술적 재현 속에서 구체화되었다. 예술가들은 종종 전쟁, 집단학살, 개인적 상실 등 아직 처리되지 않은 트라우마적 기억을 작품을 통해 표현하며, 이들 작품은 감정의 반복성, 단절성, 비서사적 특성을 갖는다. 이러한 표현은 개인과 역사 기억 사이의 단절을 포착할 뿐 아니라, 언어와 상징이 도달할 수 없는 감정의 심연과 심리적 곤경을 드러낸다.

예를 들어, 안젤름 키퍼(Anselm Kiefer)는 잿더미를 쌓고 물질을 층층이 중첩하는 예술 실천을 통해 독일 역사 트라우마의 봉인이 불가능함을 직면시켰다. 그의 작업은 기억 자체가 하나의 단절되고, 과편화되며, 메아리치는 방식으로 존재함을 드러낸다. 예술은 트라우마에 대한 끊임없는 호출과 전이를 통해, 이 책임의식을 느끼고 실천할 수 있는 공간으로 확장한다. 이로써 데리다의 ‘미완의 애도’는 단순한 상실의 감정적 체험을 넘어, 미래를 향한 책임적 윤리 태도로 확장되며, 망각에 저항하고 기억 윤리를 수호하고,

역사적 회복 가능성을 여는 핵심적 메커니즘이 된다. 애도의 불가능한 완결성은 오히려 미래적 의미 생성의 조건이 된다.

또한, 일부 예술가들은 일본의 ‘킨즈기(金継ぎ)’ 기법으로 금간 그릇을 복원하는 방식을 통해 파괴와 치유의 변증법을 시각화한다. 이 예술 형식은 금이 간 흔적을 제거하는 것이 아니라 내부화하며 그 균열을 드러낸다. 데리다는 이에 대해 철학적 정당성을 제공한다. “파열은 의미를 부정하는 것이 아니라, 오히려 의미 가능성의 재개방이다.”<sup>33)</sup>

요컨대, 데리다는 애도의 불가능한 완결성과 언어의 무력한 표현 사이에 존재하는 구조적 역설을 드러낸다. 그는 언어의 연기, 흔적의 지속성, 유명성의 소환을 통해 애도를 단순한 심리적 치유의 차원을 넘어 지속적인 윤리적 약속이자 문화적 대화로 확장시켰다. 이러한 의미에서 애도는 종결 가능한 과정이 아니라 끊임없이 미완의 상태로 남아 있는 것이다. 이러한 이해는 다음 절에서 논의할 ‘애도의 정치성’, 즉 누가 애도될 권리를 가지는가, 그리고 애도가 어떻게 권력과 사회 구조의 투쟁의 장이 되는가에 대한 이론적 토대를 제공한다.

#### 4) 예술적 전이 : 언어가 무력해진 이후

“언어는 우리를 애도로 이끌지만, 동시에 우리를 애도 속에 버려둔다.”<sup>34)</sup>

‘미완의 애도’라는 맥락 속에서, 언어는 종종 무력해진다. 트라우마적 상실에 대한 언표는 그 잔혹한 실체 탓에 어려울 뿐 아니라, 언어 자체의 구조

---

33) Derrida, Jacques, *Positions*, Translated by Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1981, p. 61.

34) 케시 카루스, 『청구되지 않은 경험: 트라우마, 서사, 역사』, 존스홉킨스대학교 출판부, 1996, p. 8.

적 한계 때문에 위로를 완결할 수 없고, 소통 역시 도달하지 못한다. 이러한 상황에서 예술은 언어를 초월하는 매체적 속성을 통해, 말해질 수 없는 경험의 상징적 그릇이 된다.

본 연구가 제안하는 ‘예술적 전이’는 문화연구에서의 ‘문화 전이’ 전통에서 파생된 것이 아니라, 언어 철학과 정신분석 이론에서의 ‘언어 실패’ 문제를 기반으로 하며, 말해질 수 없으나 반드시 증언되어야 하는 트라우마의 윤리적 딜레마에 응답하고자 한다. 물론 ‘전이’라는 용어는 문화연구에서 이미 ‘문화 전이’로 자리 잡았으며, 호미 바바, 얀 아스만(Jan Assmann) 등이 말하듯 그것은 타문화 맥락에서의 의미 이행과 정체성 협상을 지칭한다(자세한 논의는 후속 절 참조). 그러나 본 논의에서의 ‘예술적 전이’는 언어의 무력 이후의 감각 구조 재구성을 직접적으로 겨냥한다. 언어적 해석 가능성을 전제하는 문화 전이와 달리, 예술적 전이는 상징 체계가 붕괴한 이후, 예술이 비언어적 매체를 통해 의미 생성의 차연 구조를 감당하며, ‘말할 수 없지만 증언되어야 하는’ 트라우마의 진실에 반응한다.

여기서 말하는 ‘예술적 전이’는 단순한 문화 번역의 하위 범주가 아니라, 언어 실패, 정서 억압, 역사 단절의 상황 속에서 예술이 시각 언어, 공간 설치, 신체적 재료를 통해 트라우마 경험을 전환하고 외화하는 과정을 뜻한다. 이 과정은 기존 의미의 재서술이 아니라, 트라우마가 이미지, 재료, 감각 구조 속에서 재조직되고 상징화되며 공적 인식장에 편입되는 방식이다. ‘문화 전이’가 의미 변환과 해석에 초점을 맞추는 데 반해, ‘예술적 전이’는 감정 촉발성, 상징 재구성, 사회 개입성을 중심에 둔다. 그것은 말해질 수 없는 고통의 시각적 언어이며, 역사 윤리에 개입하는 예술의 한 형식이다.

프로이트 이론에서 애도는 의식을 통해 가공되는 심리 과정이며, 그 이상적 상태는 주체와 상실 대상 간의 정서적 유대가 해소되는 것이다. 그러나 캐시 카루스는 진정한 트라우마는 언어로 포착되지 않으며, 오히려 말해지

지 않고 기억되지 않기 때문에 지속된다고 본다. 그는 프로이트의 ‘잠복기’ 트라우마 구조를 계승 및 확장하며, “트라우마의 진실은 사건 자체가 아니라, 말해질 수 없음과 들리지 않음에 있다”고 강조한다. 이 언어의 균열 속에서 자크 데리다의 해체주의는 다음을 지적한다. 언어는 상실을 직접 지시하지 못하며, 그렇기에 애도의 모든 행위는 상실 대상에 대한 ‘위치 전환적 재구성’이며, 항상 미완인 의미 생성 과정이다.

이러한 이론적 삼각 구도 속에서 예술은 부상한다. 언어의 무력에 직면하여 예술은 트라우마 기억을 수용하고 차연시키는 주요한 통로가 된다. 카루스에 따르면 ‘트라우마는 말하기가 불가능하지만, 반드시 들려야 하는 역사’이며, 그것은 꿈, 무의식적 기호, 상징 언어를 통해 나타난다. 데리다는 말한다. “의미 생성은 흔적이 남기고 사라지는 사이의 지연 속에서 이루어진다.” 예술은 이처럼 직접 말할 수 없고, 보완될 수 없는 공간 속에서 ‘전이’와 ‘대체’의 기능을 감당한다. 특히 ‘유령적 현존’ 개념은 상실 대상의 부재를 지시하면서도, 그것이 잔여 형식으로 생존자의 감각과 윤리를 형성한다는 점에서, 예술 전이의 철학적 기반이 된다. 예술은 사라진 대상을 재현하는 것이 아니라, 균열 속에서 감각 가능한 공존을 재건한다. 공간의 틈, 재료의 잔여, 행위의 반복, 이미지의 단절 속에서 예술은 애도 메커니즘의 일부가 되며, 관객이 감각적 매개를 통해 상실 대상과 미완의 관계를 맺는다. 예술 표현 속에서 ‘미완의 애도’는 호출이자, 위탁이며, ‘유령적 현존’을 전이하는 방식이 된다. 그것은 트라우마 경험에 지속성, 비판성, 전환 가능성을 부여한다.

예술에서 트라우마는 명확한 사건으로 반복 서술되지 않는다. 오히려 그것은 균열, 지연, 모호함, 반복, 상징의 편위로서의 ‘흔적’으로 떠오른다. 이는 진실을 복원하려는 실천이 아니라, 신체, 물질, 공간, 리듬 등 비언어적 수단을 통해 접근 불가능한 ‘애도 경험’을 전이하려는 실천이다. 다시 말해, 예술은 애도의 보조적 장치가 아니라, 애도 자체의 존재 방식이다.

예를 들어, 송동의 <아버지를 쓰다듬기> 3부작에서는 동작과 영상이 ‘신체적 애도 언어’를 구성하며, 매번의 접촉 시도는 결국 어긋나며 미끄러지고, 그 반복적 행위 자체가 트라우마 기억에 대한 지연된 응답을 생성한다. 또한 <물진기용>에서는 일상적 폐기물의 배열이 가족 기억의 잔여 흔적으로 작동하며, 이는 자크 데리다가 말한 ‘흔적’의 구조-즉, 확증할 수 없지만 지속적으로 의미를 호출하는 잔여 구조와 맞닿는다.<sup>35)</sup> 이러한 흔적은 기호의 종점이 아니라 차이의 출발점이며, ‘연기’의 구체적 표현이다. 이 비언어적 역동 구조는 데리다가 말한 “흔적은 의미의 잔여이자, 도달 불가능한 의미에 대한 증언”이라는 개념과 깊이 호응한다.

더 나아가, 연구자의 창작 실천에서는 머리카락, 재, 불탄 종이, 어머니의 물건 등 ‘비언어적 재료’들이 파편화되고 불안정하며 회복 불가능한 상태로 존재하며, 하나의 비서사적 시간 메커니즘을 구성한다-이것은 선형적 기억도, 역사 재현도 아닌, 데리다가 말한 ‘유령적 현존’과 유사한 방식으로 존재한다. 사라진 것들은 여전히 말하며, 죽은 자들은 여전히 메아리친다. 이러한 ‘언어가 무력해진 이후’의 조형 논리는 바로 ‘예술적 전이’의 핵심 정신이라 할 수 있다. 마찬가지로, 본 연구자의 설치작품 <의식 - I >, <의식 - II >에서는 머리카락, 목재, 빛이 함께 구축하는 비언어적 구조가 이미지 재현의 논리를 넘어, 애도 공간의 현장화를 실현한다. 이와 같은 작품에서 예술은 더 이상 슬픔의 서술이 아니라, 애도 작업의 일부가 되며, 언어의 붕괴 이후 단절 속에서 새롭게 열리는 윤리적 관계의 방식이 된다.

따라서 본 연구에서 ‘예술적 전이’는 단순한 방법론적 용어가 아니라, 하나의 이론적 입장을 천명하는 개념이다. ‘미완의 애도’에 직면했을 때, 예술은 애도를 재현하는 도구가 아니라, 애도 그 자체가 된다. 이러한 예술의 애도 메커니즘은 언어를 대체하는 것이 아니라, 예술 고유의 단절성, 물질성, 감

35) Errida Jacques, *Writing and Difference*, Translated by Alan Bass. London: Routledge, 1978, pp. 11 - 14.

각 구조를 통해 또 하나의 윤리적 기억 서사를 전개하는 것이다. 예술은 실어를 보완하는 수단이 아니라, 애도 담론의 또 다른 흔적의 연장이다. 예술의 ‘전이’ 메커니즘은 단순히 감정을 ‘표현’하는 것이 아니라, 물질과 신체를 통해 새로운 시각 방식과 존재 양태를 구축하는 것이다. 이 방식은 단절을 인정하고, 유령을 존중하며, 미완을 허용한다. 이러한 개방 구조 속에서, 예술은 애도의 이질적 언어가 되며, 개인의 경험을 집단적 감각으로 확장시키고, 트라우마를 침묵 속에서 전달한다.

## 2.미완의 애도와 애도의 정치성

앞선 장에서 본 연구는 언어의 무력함이라는 배경하에 ‘예술적 전이’가 어떻게 이미지, 재료, 공간을 통해 비언어적 트라우마 서사 구조를 구축하는지를 집중적으로 다루었다면, 본 장에서는 예술이 문화 기억 체계에 개입하는 방식을 중심으로 논의하고자 한다. 보다 구체적으로 말하자면, 예술은 단순히 개인감정의 상징적 그릇이 아니라, 감각적 차원과 물질적 구조를 통해 사회적 서사 메커니즘에 진입하고, 기억의 제도적 구성과 가시성 정치에 관여하는 존재가 된다.

이러한 맥락에서 예술의 표현은 단지 사적 경험의 차연이 아니라, 저항적 실천이 되며 ‘누구의 고통이 인정되고, 누구의 상실이 기억되는가’에 대한 문화적 프레임을 재조직하는 행위가 된다. 주디스 버틀러가 ‘애도 가능성’ 개념에서 지적했듯, 사회는 모든 생명에게 동일한 애도 자격을 부여하지 않으며, 애도 그 자체가 권력 구조에 의해 규율되는 정치적 행위이다. 예술이 이 구조에 개입할 때, 그것은 단순한 슬픔의 표출이 아니라, 애도 담론의 분배 구조에 대한 재배치가 된다.

따라서 본 장에서는 ‘예술’을 ‘문화 전이’의 부수적 메커니즘으로 다루는 것이 아니라, 그것이 어떻게 비언어적 형식을 통해 규범적인 기억 가능성의 틀을 해체하고, 주변화된 집단, 익명의 트라우마, 인정받지 못한 상실을 공적 감각 영역으로 불러오는지를 고찰한다. 버틀러의 젠더 정치학은 결국 문제를 권력 구조로 이끈다. 누가 애도 받을 자격이 있는가? 여성의 트라우마는 가부장제가 ‘애도 가능성’을 박탈함으로써 사적 침묵으로 사라지곤 한다. 오직 공적 애도의 저항적 실천을 통해서만, 개인적 트라우마는 억압에 대한 정치적 선언으로 전환될 수 있다.

버틀러의 ‘애도의 정치성’ 이론에 대한 다층적 논의를 통해 우리는 애도가 주체와 권력이 맞닿는 지점이자, 역사적 기억을 구성하는 윤리적 시선을 형성한다는 점을 발견하게 된다. 이에 더해, 본 장에서는 프로이트의 애도와 멜랑콜리에 관한 정신분석적 구조, 크리스테바의 혐오 개념과 시적 언어 이론을 접목하여, ‘음성적 글쓰기’라는 예술-언어 전략을 확장한다. 이는 애도가 어떻게 트라우마 언어의 차연적 표현이 되고, 언어의 무력함 속에서 주체 윤리를 재구성하는 가능성이 되는지를 드러낸다.

심리 구조, 젠더 정치, 시적 수사를 하나의 통합적 프레임으로 엮어내며, 본 장은 애도를 사회 인식, 젠더 수행성, 언어의 심층 구조에 이르는 구조적 해체의 장으로 완성한다. 아스만의 ‘문화 기억’, 노라의 ‘기억의 장소’, 버틀러의 ‘애도 가능성’ 이론을 중심축 삼아, 예술의 사회 윤리적 위치를 재정의하고 ‘예술적 전이’의 제도적 개입 가능성을 심화한다. 예술은 그 파편성, 상징성, 맥락성을 통해 망각에 도전하는 윤리적 장을 구성하며, 문화 기억 정치 속 ‘반망각 메커니즘’이자 공공 윤리 실천의 매개로 기능한다.

## 1) '애도할 수 없는 존재'에서 '존재의 재확인'으로

트라우마가 문화적 난제로 작동하는 이유는 단지 그것이 고통스럽기 때문만이 아니라, 그것이 '인식되지 않거나', '말해지는 것이 허락되지 않기' 때문이다. 미국 철학자 주디스 버틀러는 『위태로운 생명: 애도와 폭력의 힘』에서 '애도 가능성'이라는 개념을 체계적으로 제시하였다. 그는 다음과 같이 말한다. “우리가 무엇을 애도하느냐는, 어떤 생명이 기억될 가치가 있고 어떤 생명이 지워지는가를 결정한다.”<sup>36)</sup> 이어서 『전쟁의 프레임: 언제 생명은 슬퍼할 수 있는가』<sup>37)</sup>에서는 다음과 같이 문제를 심화시킨다. 모든 생명이 애도 될 가능성을 부여받는 것은 아니며, 이는 문화 규범, 젠더 역할, 권력 담론에 의해 결정된다.

이러한 이론은 인간주의 전통이 전제해 온 생명의 보편적 가치 가정을 비판하며, 애도를 사회 권력이 생명을 선별하는 정치적 실천으로 재정의한다. 성별, 인종, 성적 지향 등 특정 집단은 상실을 겪더라도 '애도 불가능한 존재'로 간주한다. 즉, 어떤 사람의 죽음은 정상화되거나 삭제되며, 때로는 중요하지 않은 것으로 여겨진다. 이것이 바로 권력, 젠더, 문화적 헤게모니가 작동하는 방식이다.

이러한 분배 구조에서 성별은 핵심적 위치를 차지한다. 여성, 성소수자, 주변화된 집단들은 권력 작동에 의해 '트라우마가 될 수 있는 존재' 혹은 '애도 될 수 있는 존재'로서의 자격을 박탈당한다. 버틀러의 이론은 여성주의적 맥락에서, 가부장제 및 자본주의 구조 속에서 여성의 트라우마 경험—가정 폭력, 성폭력, 전시 성별 박해 등—이 자주 무시되거나 침묵되며, 심지어 '사적 문제'로 귀속되어 비가시화되는 현실을 드러낸다.

---

36) Butler, Judith, *Prearious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London: Verso, 2004, p. 8.

37) Butler, Judith, *Frames of War: When Is Life Grievable?*, London: Verso, 2009, p. 11.

여성주의 관점에서 볼 때, ‘애도 가능성’은 권력 경계선의 범주로 작동하며, 트라우마 서사 속에서 젠더와 사회적 가치의 불균등한 분포를 강조한다. 이는 트라우마가 보편적 현상일지라도, 그것이 인정되고, 기호화되며, 공적 애도 영역에 편입되는 과정은 철저히 사회적 젠더 구조에 의해 규정된다는 사실을 드러낸다. 이러한 구조적 배제는 특정 개인 혹은 집단의 트라우마 경험을 주변화하고 망각하게 하며, ‘공적 기억’의 정당화 경로에 접근하지 못하게 만든다. 트라우마가 인정되고, 기호화되며, 공적 애도 영역으로 편입되는 과정은 사회적 젠더 구조에 깊이 구속되어 있다. 이러한 구조적 배제로 인해 일부 개인이나 집단의 트라우마 경험은 주변화되고 망각되며, ‘공적 기억’의 정당한 경로에 진입하지 못하게 된다.

버틀러는 애도가 단지 과거의 상실에 관한 것이 아니라, 주체성이 관계 속에서 어떻게 의존성과 개방성을 드러내는가를 보여주는 능동적 실천이라고 본다. 상실의 과정에서 주체는 타자와의 상호 의존성에 직면하게 되며, 이러한 인식은 인간 관계의 ‘취약성’이라는 본질을 되문게 만든다. 특히 성별화, 성형화된 문화 맥락 속에서 이러한 취약성은 종종 ‘자연화된 속성’으로 여성과 다른 주변화된 집단에 강제된다. ‘취약성의 담지자’로 성별화된 여성은 트라우마의 수용자가 되기 쉬울 뿐 아니라, 구조적 불평등으로 인해 애도할 권리조차 박탈당하기 쉽다.

아난 티그세이라의 영상 작업 『거부된 기억』은 말이 없는 카메라 언어를 통해 근현대 아시아 전장 여성들의 고통스러운 ‘무언’의 기억을 기록한다. 이 여성들의 트라우마는 침묵 되고, 그들의 애도 자원과 함께 매몰되어 버린다. 이 작업은 여성 트라우마에 대한 버틀러의 깊은 성찰을 극적으로 드러낸다.

예술은 바로 이러한 정치적 간극 속에서 결정적인 역할을 수행한다. 언어가 무력하고, 제도가 인정하지 않을 때, 예술은 비선형적이고 감각적이며 상

징적인 구조를 통해 ‘애도 불가능자’를 향한 시선권과 감각권을 다시 열어낸다. 도리스 살세도의 작업들, 그리고 연구자가 머리카락, 목탄, 재 등을 사용해 구축한 애도 설치작업에서는, 예술이 단지 새로운 감각 경로를 제시할 뿐 아니라, 다음과 같은 윤리적·정치적 질문을 제기한다. 누가 말하는가? 누가 상실하는가? 누가 애도 받을 수 있는가?

이때 ‘예술적 전이’는 단순한 시각적 조작이 아니라, 하나의 윤리 구조에 대한 제안이 된다. 그것은 애도를 재현하는 것이 아니라, 애도의 가능성 자체를 생성하는 것이며, 언어 실패를 보완하는 것이 아니라, 비언어적 ‘흔적’을 통해 미완의 애도 상태를 지속시키는 방식이다. 이러한 메커니즘 속에서 예술은 기억 정치에 도전하는 존재가 되며, ‘망각된 자들’을 위한 발화 자격을 새롭게 청구하는 행위가 된다.

## 2) 사적인 상처에서 공적인 저항으로

버틀러는 애도를 남성적이거나 가부장적 관행 아래에서 ‘완결’되거나 ‘치유’되어야 하는 것으로 간주하는 입장을 강하게 반대한다. 그는 오히려 애도는 본질적으로 결코 완성될 수 없는 ‘개방성’을 가진다고 강조한다. 그에게 있어 애도의 실패나 미완성은 부정적인 것이 아니라, 젠더화된 권력 구조 속의 균열을 드러내는 것이며, 어쩌면 필연적으로 계속 실패할 수밖에 없는 과정이다. 이 균열은 자크 데리다가 말한 ‘유령화된 현존’ 개념과 상호텍스트적 관계를 형성한다. 지워진 생명은 유령의 형태로 정의를 계속 호출하며, 기존의 발화 가능성 경계를 도전한다. 따라서 애도는 단지 상실에 관한 것이 아니라, 생존자가 어떻게 균열과 폐허 속에서 윤리적 세계를 재구성할 것인가에 관한 문제이기도 하다.

버틀러는 가정 폭력, 젠더 박해, 전쟁 속 여성에 대한 집단 성폭력 등의

사례를 분석하면서, 트라우마적 갈등을 ‘신속히 봉합’하거나 ‘사적 문제’로 귀속시키려는 사회적 기도를 비판한다. 그는 이러한 파편적이고 미완의 애도 과정이 오히려 권력이 기억을 억압하는 방식을 드러낼 수 있으며, 여성주의는 이 지점을 통해 트라우마 서사 속의 은폐된 젠더화 메커니즘을 비판할 수 있다고 본다. 그는 다음과 같이 썼다. “애도는 단순히 어떤 상실에 대한 반응이 아니라, 미래에 대한 책임의 소환이다.”<sup>38)</sup>

버틀러의 이론에서 애도는 상실을 마주하는 감정의 여정일 뿐 아니라, 중대한 사회적·정치적 의미를 지닌 실천이다. 특히 젠더화된 폭력, 집단적 트라우마, 권력 불평등을 드러내는 측면에서 애도는 개인화된 고통에서 공적인 저항으로 전환되는 실천으로 작용하며, 애도의 정치적 잠재력을 새롭게 정의한다.

무엇보다도 버틀러는 애도 자체가 강력한 정치 행위가 될 수 있다고 지적한다. 젠더화된 폭력이 만연한 사회에서 애도할 권리를 주장하는 것은 불의에 대한 항의이며, 동시에 트라우마와 폭력을 가하는 권력 구조에 대한 도전이다. 이러한 정치적 실천은 특히 여성의 트라우마가 ‘사적 문제’로 간주되는 상황에서 더욱 중요해진다. 여성은 오랫동안 가정폭력, 성폭력 등의 개인적 트라우마를 공적 영역으로 가져올 권리를 박탈당해 왔으며, 그 경험은 종종 가부장적 틀 속에서 침묵되어 왔다. 예를 들어, #MeToo 운동, Black Lives Matter 운동 등에서 공공적 애도는 저항의 중요한 형식이 되었다. 버틀러의 이론은 여성주의에 새로운 실천 전략을 제공한다. 즉, 애도를 통해 이러한 ‘사적 영역’의 의제를 공적 논의로 전환하고, 권력의 불의와 구조적 폭력을 드러낼 수 있다는 것이다. 이 전략은 애도가 단순한 감정 표현을 넘어서 구체적인 정치적 동원으로 발전할 수 있음을 보여준다.

둘째, 버틀러는 여성들이 집단적 트라우마를 마주할 때, 애도를 통해 형성

---

38) Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London: Verso, 2004, p. 22.

하는 저항적 주체성에 주목한다. 공공적 애도는 종종 ‘망각’을 도전하는 역할을 수행하며, 특히 전쟁, 인종 학살 등의 맥락에서 여성 집단은 자신들의 애도 실천을 통해 상실의 의미를 재구성하고, 국가와 사회가 주도하는 억압적 기억의 질서를 거부한다. 예를 들어, 2013년 7월 미국 로스앤젤레스에서 열린 역사적 사건, 렌데일 시립도서관 앞 소녀상 제막식과 전날의 톨러런스 뮤지엄 (Tolerance Museum) 에서 열린 김복동 할머니의 증언회, 그리고 정기 수요시위는 단순한 관심 촉구를 넘어, 이 고통스러운 역사가 타인의 이야기가 아닌 ‘우리 모두의 이야기’임을 인식하게 했다. 김복동 할머니에게 이 애도의 행위는 단순한 사죄와 보상의 요구가 아니라, 인류 공동체를 향한 목소리로 승화되었다.

버틀러에 따르면, 트라우마 집단이 망각되거나 애도할 자격조차 박탈당하는 상황 속에서, 여성들은 집단적 애도를 통해 권력이 기억을 통제하는 방식에 저항하고, 상실된 존재들에게 공적 인정을 부여하며, 개별과 집단 차원의 저항적 주체성을 구성해낸다. 이 주체성은 단순히 슬픔을 인정하는 데 그치지 않고, 억압적 체제를 도전하는 상징적 표현이 된다.

또한 버틀러는 트라우마 기억이 종종 개인의 심리적·생리적 문제로 과도하게 단순화되는 것을 비판한다. 이러한 단순화는 기억이 젠더 및 권력 담론에 의해 어떻게 형성되는지를 가린다. 그는 특히 전쟁 속 젠더 폭력을 사적인 혹은 고립된 트라우마로 환원하는 담론을 비판하며, 이는 그 집단성과 정치성을 은폐하는 결과를 낳는다고 지적한다. 이러한 젠더화된 트라우마는 종종 역사적 기억이나 공공 애도의 장에서 배제되며, 이는 권력의 억압적 성격을 드러낸다. 버틀러는 여성주의가 트라우마 기억의 젠더화된 차원을 드러내는 데 결정적 역할을 한다고 본다. 여성주의는 이러한 기억의 정치성을 강조함으로써 젠더 구조에 내재한 폭력 메커니즘을 폭로할 뿐 아니라, 애도에 ‘도전성’과 ‘치유 가능성’이라는 이중적 의미를 부여한다.

예를 들어, 주디스 버틀러는 ‘애도 가능성’과 취약성 메커니즘 분석을 통해 애도와 트라우마에 대한 깊은 성찰을 제시하며, 권력이 사회적 서사 속에 얼마나 깊이 내장되어 있는지를 드러낸다. 그는 여성과 주변화된 집단의 애도가 사회·문화적으로 ‘비가시적’이고 ‘무가치’하게 구성되어 있음을 비판하고, 이러한 권력 구조가 억압과 불평등을 유지하는 방식임을 밝힌다. 버틀러는 애도 담론을 여성주의적 시야로 가져오며, 성평등과 사회 변화를 위한 비판적 자원으로 애도를 재정의하는 데 기여한다. 그는 우리에게 보여준다: 애도는 단지 과거 상실에 대한 반응이 아니라, 미래 정의와 윤리적 책무에 대한 지속적 물음이다.

예술 작품 속 애도는 종종 상징적이고 시적인 언어로 제시된다. 이와 같은 미학적 전환은 독특한 정치적 잠재력을 지닌다. 특정 애도 상황을 추상화된 공감 이미지로 전환함으로써, 더 많은 이들이 그 속에 감정을 투사할 수 있게 되고, 은유, 역설, 모호성 등의 수사를 통해 예술은 트라우마를 기술할 뿐 아니라 언어 재생의 가능성도 열어준다. 이와 같은 시적 표현은 일종의 ‘침묵 속 저항’이라 할 수 있다. 예술적 전이의 시적 저항은 개인화된 표현과 상상 공간을 강조하며, 공적 애도는 공동 기억과 책임을 강조한다.

### 3) 음성적 글쓰기와 혐오

‘음성적 글쓰기’는 언어와 시간의 차원에서 역행적 구조를 지니며, 가부장제 담론의 선형적 시간 질서를 거부하고 서사를 트라우마 발생의 원점으로 되돌린다. 반복과 회귀의 언어 전략을 통해 이 글쓰기는 단순한 트라우마적 플래시백을 넘어서, 의미 붕괴 속에서 주체적 존재감을 재구성하는 윤리적 소명을 수행한다. 예컨대 세더칭(謝德慶)의 행위 예술이 신체적 시간으로 사회 규율에 저항한 것처럼, 음성적 글쓰기는 비논리적 언어 리듬과 감각적

긴장을 통해 시간의 소진과 생명의 허무 사이의 부조리를 드러낸다.<sup>39)</sup>

‘음성적 글쓰기’라는 용어는 프랑스 여성주의 비평가 엘렌 식수(Hélène Cixous)가 대표작 『메두사의 웃음』(Le Rire de la Méduse)에서 처음 제시하였다. 그는 남성 중심의 이성적·선형적·논리적 글쓰기 틀에서 벗어나, 여성의 신체, 경험, 욕망을 중심으로 흐름적이며 파편적이고 감각적이면서도 시적인 언어 형식을 주장한다.<sup>40)</sup> 이러한 글쓰기는 단순한 언어 행위가 아니라, 언어의 배타적 구조를 파괴하고 억압된 이질성을 해방시키는 정치적 행위로 간주된다.

그러나 이와 같은 시도에도 불구하고, 트라우마로 인한 상실은 언어의 본질적 한계에 직면하게 된다. 언어는 표현의 도구이면서도 상징 기계 안에서 그 자체의 무능을 반복적으로 드러낸다. 크리스테바 울리아에 따르면, 이러한 무능은 곧 ‘언어의 트라우마성’이다.<sup>41)</sup> 언어는 트라우마를 치유하지 못하고, 오히려 말할 수 없는 고통을 반복적으로 시도하며 재생산하게 된다. 이러한 이중성은 치료의 가능성을 제시하는 동시에 욕망이 충족되지 못하는 절망의 순환을 유발하며, 의미 생성의 역설적 논리를 형성한다.

이러한 텍스트 구조 안에서 ‘혐오’는 핵심적인 심리적 동인으로 작용한다. 크리스테바는 ‘혐오’를 주체와 비주체의 경계 위기라 정의하며, ‘나’와 ‘불순한 것’-예를 들어 피, 사체, 오물 등-사이에 나타나는 모순적 감정을 지칭한다.<sup>42)</sup> 이러한 것은 일종의 심리적 배제이자 동시에 신체적 거부 반응이며,

---

39) Cixous, Hélène, *The Laugh of the Medusa*, Trans. Keith Cohen and Paula Cohen. *Signs* 1, no. 4, 1976, pp. 875 - 893.

40) *Ibid*, pp. 876 - 878.

41) Kristeva, Julia, *Black Sun: Depression and Melancholia*, Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1989, p. 12 - 15.

42) Kristeva, Julia., *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982, pp. 3 - 6.

텍스트에서는 상실된 대상에 대한 동일화와 거부가 공존한다. 음성적 글쓰기는 이처럼 통제 불가능한 내면의 이질적 힘을 시적 구조로 포섭하며, 주체 정체성의 경계 실험을 수행한다.

크리스테바는 나아가 ‘혐오’가 모성적 관계에서 비롯된다고 주장한다. 상징 이전의 전언어적 단계에서, 영아는 모체와 분리되며 최초의 ‘혐오 대상’을 마주하게 된다.<sup>43)</sup> 그러므로 음성적 글쓰기는 모체 언어의 회귀로서, 기존의 상징 질서를 초월하여 전언어적이고 전논리적인 시적 공간을 생성한다. 이 공간은 고정된 의미를 담기 위한 장이 아니라, 언어 속에서 혐오의 대상이 끊임없이 재작업·소화·재생되는 ‘정신적 연금술’의 장소로 작용한다. 여기서 죽음 충동은 생명 에너지와 미학적 창조로 전환된다.

연구자의 글쓰기 또한 치유되지 않은 유년기의 트라우마에서 비롯되었으며, 이는 팬데믹 이후 시대와 전 지구적 위기의 맥락에서 재활성화되었다. 그 결과, 우울·감각·윤리성을 특징으로 하는 음성적 글쓰기 형태로 전이되었다. 지그문트 프로이트는 우울이 단순히 애도의 실패가 아니라, 무엇을 상실했는지 인식할 수 없으나 그것과 공존하는 정신 상태라 설명하였다.<sup>44)</sup> 창작 텍스트에서는 이는 상실된 대상과의 내적 얽힘으로 구현되며, 글쓰기를 하나의 대체적 애도 실천으로 작동하게 한다.

#### 4) 트라우마 기억의 문화적 차원

트라우마 경험이 개인의 심리적 차원을 넘어 집단적 서사의 영역으로 진입할 때, 기억은 더 이상 내면적 정서의 반향이 아니라 사회적·정치적 메커

---

43) Ibid., pp.13 - 14.

44) Freud Sigmund, “Mourning and Melancholia”, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. 14. Trans. James Strachey. London: Hogarth Press, 1917, pp. 243 - 258.

니즘 속에서 배분 가능한 대상으로 변모한다. 독일의 문화학자 알레이다 아스만(Aleida Assmann)은 자신의 ‘문화 기억(cultural memory)’ 이론에서 개인 기억(individual memory)과 문화 기억의 이중 구조를 명확히 구분한다. 그는 개인 기억이 삶의 경험에 의존하며, 생명이 끝남과 동시에 소멸하는 반면, 문화 기억은 제도화된 매체(기념비, 박물관, 유적지, 의례, 예술)를 통해 지속되고 재구성되며 물질화된다고 말한다.<sup>45)</sup> 아스만은 “문화 기억은 사회에 의해 선택되고, 부호화되며, 형성되고, 물질적 매체를 통해 고정되는 기억 양식이며, 기억 정치의 핵심 장이다”라고 강조한다. 이 이론적 틀 안에서 기억은 더 이상 단순한 심리적 흔적이 아니라, 권력과 제도에 의해 조직된 상징적 시스템이 된다. 따라서 예술 창작과 공공 기념 공간은 단순히 역사 기억을 담지하는 것이 아니라, ‘애도 가능성’의 정당성 구조를 조형하는 무언의 힘이 된다. 예술은 이 틀 안에서 기억 메커니즘의 일부가 되며, 단순히 경험을 보존할 뿐 아니라 ‘어떤 생명이 기억받을 자격이 있는가’라는 판단 구조를 형성한다.

예를 들어, 도리스 살세도의 설치작품 <침묵의 기도>는 이스탄불 구도시 거리 벽 사이에 쌓인 이름 없는 의자들을 통해 억압된 역사 속 익명의 죽음을 상징한다. 이 작품은 ‘인정받지 못한 애도’를 물질화하고, 부재를 현존으로 전환하며, 대중의 정서적·윤리적 반응을 유도하는 기억의 그릇을 구성한다. 이러한 공간적 개입은 관람자로 하여금 애도 받지 못한 상실과 직접 마주하게 하며, 예술이 어떻게 물질성과 은유성을 통해 ‘누가 기억될 수 있는가’라는 문화적 선택 메커니즘에 도전하는지를 보여준다. 송동의 <물진기용>은 어머니가 남긴 일상 잡화를 제시함으로써, 현대 소비 논리와 사회적 효율성에 밀려난 개인 가족의 기억 폐허를 재구성한다. 이들 작품은 단순한 애도의 연장이 아니라, 문화 기억 체계에 대한 구조적 개입으로 작동한다.

---

45) Assmann, Aleida, *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 36.



참고도판 2) 마야 린 (林櫻), <베트남 참전 용사 기념비 Vietnam Veterans Memorial>, 검은 화강암, 1982

문화 기억은 항상 텍스트나 언어 형식으로 존재하는 것은 아니다. 프랑스 역사학자 피에르 노라(Pierre Nora)는 ‘기억 장소’라는 개념을 통해, 자연스러운 기억 전승이 단절된 지점에서 인간은 공간·물질·의례를 통해 기억의 그릇을 구성한다고 설명한다.<sup>46)</sup> 이 장소들은 공간적 고정점이자 상징적 초점으로 작용하며, 역사적 경험을 정서적으로 부호화할 수 있도록 만든다. 노

---

46) Pierre Nora, “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”, *Representations*, No. 26, 1989, pp. 7 - 24.

라는 자연 기억의 전송 메커니즘이 쇠퇴할 때, 인간은 물질적, 의례적 또는 시각적 기호를 통해 ‘기억 장소’를 창조함으로써 문화적 정체성과 역사적 감각을 유지한다고 주장한다. 이러한 ‘기억 장소’는 세 가지 특성을 지닌다: 상징 기능, 감정 밀도, 공간 고정. 바로 이 공간들 속에서 역사 사건은 감정적으로 부호화되고, 애도 행위는 사회적으로 삽입되며, 개인 경험은 공유 가능한 집단 감각으로 전환된다.

예를 들어, 미국 <베트남 참전 용사 기념비> (참고도판 2)) 는 ‘비언어적 애도 메커니즘’의 전형적 사례로 꼽힌다. 디자이너 마야 린(林櫻)은 추상적이고 지면에 파묻힌 검은 대리석 벽을 통해 전통 기념비의 영웅주의 담론을 대체하고, 기념 행위를 개인적 애도의 체험으로 되돌렸다. 반사되는 관람자의 모습은 생존자와 사망자 사이에 일시적 ‘공존의 장’을 형성한다. 이 비언어적 공간은 단지 개인의 애도 행위를 불러일으키는 데 그치지 않고, 국가 폭력의 역사에 대한 윤리적 응시를 구성한다. 새겨진 이름을 손끝으로 더듬는 매 순간, 검은 벽 위에 떨어지는 눈물 한 방울은 모두 형식화되지 않은 애도의 실천이다. 마야 린은 사람들이 그 앞에서 울기를 원했으며, 그 울음을 통해 새로운 힘을 얻기를 바랐다. ‘울음’은 이 감각적 공간 속에서 개인이 상실에 대해 수행하는 윤리적 응답이며, 결코 국가 기계가 조장하는 감정 동원이 아니다. 피에르 노라의 말처럼, “기억 장소는 역사를 재현하기 위해 존재하는 것이 아니라, 역사에 귀속될 수 없는 트라우마를 기억하기 위해 존재한다.”<sup>47)</sup>

이러한 공간 설계의 논리는 예술이 ‘애도 경험을 전이’하는 개념과 깊이 연결된다. 그것은 더 이상 언어의 반복이나 상징의 재현이 아니라, 신체, 촉각, 반사 등 감각적 메커니즘을 통해 보이지 않는 상실을 공동의 경험으로 가시화하는 것이다. 연구자의 작업인 <상상을 넘어 : 어떻게 당신을 안아야

47) Pierre Nora, Lawrence D. Kritzman, *Realms of Memory: Rethinking the French Past*, 3 vols. Trans, Arthur Goldhammer. New York: Columbia University Press, 1998, pp.4-5.

할까?> (작품도판 34) ) 에서도 이러한 전략은 확장된다. 색색의 실로 감싸인 원뿔형 공간은 전쟁 폭력의 충격을 은닉하며, 깨진 거울 조각 사이의 틈을 통해 부드러움과 단단함, 촉각과 시각의 충돌이 감각된다. 이 공간은 대중이 체험하고, 감지하고, 만지고, 사유할 수 있는 ‘기억 장소’가 되며, 개인의 고통이 사회적 차원에서 목격되고 기억되는 매개체로 기능한다. 그것은 서사 중심의 작업이 아니라, ‘비언어적 애도 공간’의 활성화 장이자, 기억 장소와 예술적 전이의 논리가 교차하는 지점이라 할 수 있다. 문화 기억 이론은 이 주제를 정치적 차원으로 확장시키며, ‘기억 가능성’ 혹은 ‘애도 가능성’이 어떻게 권력 구조에 의해 선택되고 규정되는지를 탐색한다.

예술은 이로써 기억 정치의 실천 형식이 된다. 그것은 비선형적, 파편적, 공간화된 미학적 전략을 통해 국가 중심 서사의 훈육에 저항하며, 윤리적이고 개방적인 애도 메커니즘을 구축한다. ‘애도될 수 없는 자들’을 향한 모든 트라우마 작품은 단지 역사적 공백을 메우는 것만이 아니라, 정치적 응답이기도 하며, 그것은 죽음을 기억하는 동시에 미래를 호출한다.

아스만과 노라의 문화 기억 이론, 그리고 데리다, 버틀러, 카루스 등 철학자들의 ‘애도·트라우마·정치성’에 대한 심층적 해석을 통합함으로써, 본 절은 ‘미완의 애도’ 개념의 문화적 차원을 확장하는 동시에, 예술이 기억 권력의 장 안에서 ‘반망각 메커니즘’으로 작동할 수 있는 이론적 잠재력을 밝혀냈다. 예술은 더 이상 개인적 경험의 연장이 아니라, 역사적 윤리 현장이자 공공 정치의 감각적 매개가 된다. 이 이론 구조는 다음 장에서 예술과 젠더, 역사 기억의 교차 관계를 탐구하는 데 있어 튼튼한 이론적 기반을 제공할 것이다.

이러한 이론적 배경 속에서 연구자의 창작은 ‘애도 가능성’이라는 정치적 논리 구조에 대한 구조적 저항으로 나타난다. 그가 주목하는 ‘이름 없는 애도자들’, ‘주변 집단의 기억’, 그리고 ‘개인화된 사적 상실’은 주류 기념 정치

가 다루지 않는 대상이다. 본 연구자는 모발, 종이, 솟 등의 비언어적 예술 매체를 통해 ‘침묵 속의 부름’을 만들어내며, 사회가 정한 애도 대상의 위계 구조에 도전하고, 정치적으로 규범화된 슬픔의 문법을 통해 상실을 ‘합리화’하려는 시도를 거부한다. 이러한 창작 행위에서 애도는 더 이상 주류 담론의 반복이 아니라 제도적 망각에 대한 반격이 된다.

따라서 연구자의 예술은 단지 미완의 트라우마를 전이하는 것에 그치지 않고, ‘누가 애도받을 자격이 있는가’라는 규범적 판단에 대한 시각적 항의가 된다. 연구자의 작품이 불러일으키는 것은 단지 고통의 기억만이 아니라, 담론 구조에 의해 박탈당한 주체성의 회복 선언이다. 이는 주디스 버틀러가 말한 공적 애도의 윤리적 실천이라 할 수 있다. 이런 의미에서 본 연구자의 ‘예술 전이’는 단순한 형식이나 상징의 문제가 아니라, 권력 메커니즘·감정 정치·윤리적 저항이 교차하는 지점으로, 트라우마 전이의 정치적 제스처라 할 수 있다.

### Ⅲ. 선행 작가 연구

본 장의 이론 연구는 트라우마, 애도, 비언어적 소통 간의 복합적 관계를 심층적으로 분석하며, 특히 예술이 비언어적 서사 형식으로서 지니는 고유한 가능성에 주목한다. 그러나 이론적 설명만으로는 예술이 구체적인 실천 속에서 어떻게 복잡하고 미묘한 감정과 기억을 전이하는지를 충분히 드러내기 어렵다. 이에 제3장에서는 구체적인 예술 실천에 초점을 맞추어, 송동, 쉬빙, 오노 요코, 도리스 살세도, 추즈제 등 다섯 명의 예술가를 선행 연구 사례로 선정하였다. 이들의 창작을 통해 ‘미완의 애도’와 ‘예술적 전이’라는 이론적 명제가 실제로 어떻게 구현되고 있는지를 심층적으로 분석한다. 송동은 일상적인 사물과 행위 의식을 통해 개인 트라우마 기억 및 가족 간 세대 정서를 다루며, ‘삶이 곧 예술’이라는 개별적 경험을 강조한다. 쉬빙은 언어 체계의 해체와 재구성을 통해 기호의 공허성과 언어 권력에 대한 애도적 성찰을 시도한다. 특히 주목할 점은 오노 요코와 도리스 살세도가 여성이나 소수자와 같은 개인의 트라우마 기억이 공적 맥락에 어떻게 개입하고 영향을 미치는지를 강조한다는 것이다. 이들의 작업은 페미니즘적 관점에서 트라우마와 애도의 실천을 해석하며, 그 문화적·정치적 의미를 함께 드러낸다. 오노 요코는 극도로 절제된 의식과 참여형 행위를 통해 여성 트라우마와 신체 감각 간의 긴밀한 관계를 부각하며, 자신의 의례적 퍼포먼스를 통해 사적인 트라우마를 공적 공간에서 재연한다. 반면 도리스 살세도는 공공 공간의 균열과 봉합을 통해 정치적 폭력 구조 속 익명 개인의 침묵과 저항을 표현하고, 물질과 공간의 개입을 통해 사적인 애도 경험이 공공의 인정을 받고 기억될 수 있는 장소로 전환되도록 한다. 추즈제는 기록화 및 반복적 서사 전략에 주목하며, 텍스트와 이미지의 지속적 재구성을 통해 역사 기억의 반복성과 저항성을 시각화한다.

이 다섯 예술가는 재료 활용, 공간 구성, 신체 의례, 텍스트 표현 등 다양한 측면에서 풍부한 비언어적 서사 방식을 펼쳐 보이며, 이들의 창작 방법과 주제는 서로 보완적으로 연결되어 다차원적이고 일관된 예술 실천 체계를 구성한다. 이는 본 연구에 이론적으로 명료하고 다채로운 참조 지점을 제공할 뿐 아니라, 연구자 자신의 창작 실천에도 중요한 이론적 영감과 실천적 경로를 제시한다.

## 1. 송동 : 파편 속에서, 애도로서의 삶

송동의 창작에서, 애도는 일상적으로 이루어지는 행동으로 변형된다. 쉬빙이 언어 구조를 통해 ‘비인간적 애도’ 전략을 드러낸 방식과 달리, 송동은 가족 기억, 생활의 잔해, 그리고 시간의 축적을 재료로 사용하여, ‘삶은 곧 예술’이라는 독특한 경로를 만들어낸다. 중국 현대미술에서, 송동은 개인 경험을 행위와 설치 언어로 변형시키며, 특히 애도라는 주제에서는 동양 가정 윤리의 복잡성과 감정의 깊이를 더한 표현을 선보인다.

### 1) 현존과 부재

송동의 <아버지를 어루만지다> (참고도판 3) 3부작은 14년에 걸쳐 완성된 비디오 작업으로, 그의 감정적 농도와 행위적 깊이를 가장 집약적으로 보여주는 대표작 중 하나이다. 이 세 차례의 접촉 행위는 각각 1997년, 2002년, 2011년에 이루어졌으며, 각기 ‘빛과 그림자의 접촉’, ‘삶과 죽음의 접촉’, ‘기억의 접촉’에 해당한다. 이 세 장면은 전통적인 형식을 벗어난, 역동적인 애도 서사를 구성한다.



참고도판 3) 송동 (宋東) , <아버지를 어루만지다 (撫摸父親) >, 종합매체, 1997-2002-2011.

송동은 1997년에 처음으로 <아버지를 어루만지다> 비디오 퍼포먼스를 수행하였고, 이 작업은 아버지의 신체를 무언으로 어루만지는 과정을 영상으로 기록하였다. 당시 아버지는 생존해 있었고, 그는 자신의 손을 영상 투사를 통해 아버지의 몸에 닿게 하였다. 카메라 앞에서 그는 심장 부위에서 어깨, 그리고 등까지 천천히 손을 움직이며 아버지를 쓰다듬었다. 처음에 아버지는 이 행위를 이해하지 못해 “왜 나를 만지는 거냐?”라고 물으며 의아해했다. 시간이 흐르며 아버지는 처음의 어색함과 시선 회피, 흡연을 지나, 뜻밖에도 걸옷을 벗고 결국 상반신을 드러낸 채 카메라 앞에서 빛과 그림자의 접촉을 받아들였다. 이 과정에는 말이 없고, 오직 영상 속 손바닥과 아버지 피부 사이의 대화만이 존재했다. 송동은 아들의 손을 통해 침묵의 언어를 대신하고, 한 번도 일어난 적 없는 친밀한 행위를 완수하였다. 이러한 퍼포먼스는 유교적 가부장 질서 아래 금기시되어 온 남성 간 감정 표현의 한계를 직접적으로 응시하는 시도였다. 송동은 아버지를 자신의 마음속에서 절대적인 권위자이자 우상으로 인식했다고 설명한다. 그는 아버지의 수염이 난 얼굴이 자신의 얼굴에 닿을 때마다 따뜻함, 사랑, 그리고 아픔을 동시에

느낄 수 있었다고 회고한다. 아버지의 사랑을 알면서도 여전히 두려움이 있었고, 이는 두 사람 사이에 깊은 세대 간의 간극과 충돌을 불러왔다.<아버지를 어루만지다>는 과거의 따뜻한 기억을 회상하는 작업이 아니라, 오랜 시간 문화적 규율에 의해 억눌려 왔던 접촉의 행위가 지연되어 표출된 것이다. 예술 행위를 통해 그는 마침내 엄격하고 완벽주의적인 아버지에게서 인정을 받게 되었으며, 부자 관계는 ‘명령’ 중심에서 ‘제안’ 중심으로, ‘지시형 아버지’에서 ‘협약형 부자 관계’로 점차 변화해 갔다. “예술은 나에게 아버지와의 관계를 개선할 수 있는 기회를 주었다. 우리 사이에는 사랑이 있었지만, 깊은 세대 차이도 함께 존재했다. 나는 예술이라는 방식으로 그 간극 위에 다리를 놓고 소통할 수 있었다.” 그는 아버지가 자신의 손이 전하는 체온을 느꼈다고 믿었다. 송동은 영상 퍼포먼스를 통해 세대 간 벽에 손을 뻗었고, 실존의 부재를 영상이라는 매체로 대체함으로써 부자 관계의 단절을 보완하였다. 그렇게 해서 부자 사이에 존재하던 거리감은 마치 빛과 그림자의 손에 의해 진심으로 쓰다듬어진 듯 부드럽게 해소되었다.”<sup>48)</sup>

2002년, 아버지는 갑작스럽게 세상을 떠났다. 송동은 장례식장의 영안실에서 실제 자신의 손으로 다시 한번 ‘아버지를 어루만지기’로 결심했고, 그 과정을 영상으로 기록하였다. 이것은 그가 처음으로 아버지의 신체를 맨손으로 접촉한 순간이었다. 그러나 이번에는 아버지의 몸이 차갑게 굳어 있었고, 정서적 투사와 물리적 접촉이 동시에 극한에 도달했다. 그는 이렇게 말했다. “그때 그는 이미 아무것도 느낄 수 없었고, 내가 느낀 것은 그의 차가운 몸과 나 자신 역시 차가운 마음, 그리고 영원히 지워지지 않을 후회와 깊은 슬픔이었다……” 그는 그 모든 과정을 영상에 담았지만, 단 한 번도 그 장면을 다시 보지 못했다. 이 비디오 테이프는 ‘애도의 증거’이자 동시에 ‘감당할 수 없는 존재’로 남았다. 진정한 트라우마는 사건이 발생한 그 순간에 있

---

48) 宋冬 | 撫摸父親, (<https://www.artda.cn/xingweidangan-c-12297.html>), (웹 접속일: 2024년 12월 1일)

는 것이 아니라, 그것이 언어로 부호화되지 못하고 기억 속에서도 통합되지 않는 ‘지연된 반향’ 속에 존재한다.<sup>49)</sup> 폐기된 그 비디오 테이프는 송동과 아버지 사이의 ‘완결되지 않은 대화’의 은유가 되었으며, 이는 트라우마의 동적인 성격을 드러낸다. 기억의 ‘독성’은 사건 자체보다는 그 이후에 형성되는 의미 재구성에서 비롯되는 것이다. 이것은 바로 어린 시절부터 이어져온 아버지와의 단절된 소통 방식에서 비롯된 결핍의 표현이기도 하다. ‘영상이라는 매개 기술의 개입은 육체적 현존으로 전이되며, 이는 삶과 죽음의 경계를 넘을 수 없음을 드러낸다.’<sup>50)</sup> 송동은 그 테이프를 밀봉하고, 상실의 고통을 직면할 수 없었다.

세 번째로, 8년에 걸친 내면의 고통 끝에 그리움은 송동에게 다시금 아버지를 마주할 용기를 불어넣었다. 그는 아버지가 생전에 남긴 마지막 가족 비디오를 수면 위에 설치한 수경(水鏡)에 투사하였다. 그가 영상 속의 아버지를 어루만지려 할 때마다, 손끝이 수면을 흔드는 순간 영상은 사라졌고, 오직 손을 물 위에서 거두고 고요히 응시할 때만 영상은 다시 떠올랐다. 예술은 또 한 번 송동에게 아버지를 어루만질 수 있는 기회를 제공했지만, 이번의 접촉은 완결될 수 없는 시도였다. 그것은 ‘항상 닿고 싶지만, 결코 닿을 수 없는’ 수행적 형식의 애도 방식이며, 불교적 선(禪)의 정서를 내포하는 기제였다. ‘물’은 매개이자 동시에 기억의 유동성, 무형성, 존재의 허상성을 상징한다. 이 장면은 전통적인 ‘생사 대화’ 구조를 해체하고 재구성하는 장치가 된다. 아버지는 더 이상 존재하지 않지만, 실재와 비실재 사이를 넘

---

49) Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Johns Hopkins UP, 1996, p. 7.

50) 北京民生現代美術館編, 綿延: 變動中的中國藝術 作品闡釋 (中英對照). 北京: 北京民生現代美術館, 2020, ([https://www.thepaper.cn/newsDetail\\_forward\\_9471139](https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_9471139)), (웹 접속일: 2024년 12월 1일)

나드는 영상 속에서 부자의 정서는 끊임없이 귀환하며 지속해서 생성된다. 송동은 ‘물’이라는 고대적 매체를 활용하여 ‘영원한 이별’이라는 주제를 시적으로 형상화하였다. 위러칭(余樂晴)은 “송동은 소외된 현대인에게 비언어적 소통의 하나의 패러다임을 제공하였다”고 말한 바 있다. 물, 투사와 같은 기술적 매체는 고도의 감정 밀도를 형성하며, ‘뉴미디어’의 본질은 매체와 주제 간의 밀착도에 있다는 사실을 입증한다. 위러칭은 송동이 그만의 독특한 방식으로 아버지와의 다리를 구축하였고, 이 작품에서 그 간격을 좁힐 수 있었다고 평가하였다.<sup>51)</sup> 작품의 감정적 정조에 가장 부합하는 매체를 찾아야만, 그것에 맞는 최적의 표현 방식이 도출될 수 있다. 이것은 연구자가 <의식> 연작을 제작할 때, 오랜 시간 억눌려 있던 기억을 마주하고, 머리카락을 엮는 지점을 출발점으로 삼았던 용기의 표현이기도 하다.



참고도판 4) 송동 (宋東), <아버지를 어루만지다 (撫摸父親)>, 종합매체, 1997-2002-2011.

<아버지를 어루만지다> 3부작은 ‘살아 있는 교류’에서 ‘죽음의 작별’을 거쳐, ‘가상 이미지 속 애도’로 변하는 연속적인 변화를 다룬 작품이며, ‘관계’에 관한 작품이다. 이는 행위를 통한 예술적 치료이며, 이미지, 담론, 언어를

<sup>51)</sup>余樂晴訪談, ([https://www.thepaper.cn/newsDetail\\_forward\\_9519083](https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_9519083)), (웹 접속일: 2024년 12월 1일)

초월한 애도 방식이다. 전통적인 중국 대가족에서 표현에 서툴렀던 송동은 가장 절제된 방식으로 그 침묵을 여는 것이다. 이 작품에서 ‘행위’는 가장 깊은 매개체가 되며, ‘어루만지기’는 가장 부드러운 언어가 된다.

## 2) 시간은 곧 행동

송동의 <물로 쓴 일기>, <입김>, <물 찍기>, <글자 없는 책 읽기>를 비롯한 수많은 행위 예술 작품들은 그가 ‘존재는 곧 흔적’임에 주목하고 있음을 보여준다. 매일 돌 위에 물로 글자를 썼다가 증발하면 사라지게 하는 그의 행위는 ‘가시적인 소멸’, 즉 행위적 ‘헛수고’를 형상화한다.

송동은 반복적으로 자신의 창작 원칙이 ‘헛수고라도 해야 한다’고 강조해 왔다. 이런 행위의 반복을 통해 그는 ‘의미의 필연성’에 저항한다. 그의 관심사는 흔적이 남아 있는 순간, 존재와 소멸 사이의 깜빡임 같은 상태에 있다. 이는 데리다의 ‘연기’ 사상과 궤를 같이한다: 의미는 결코 확정되지 않으며, 영원히 생성·소멸·대기 상태에 놓여 있음을 말이다.

## 3) 물의 제단

2005년에 발표된 설치 작품 <아낌없이 쓰기>는 송동의 작업 중 ‘가족 기억의 애도 형식’을 가장 선명하게 드러내는 대표작이라 할 수 있다. 이 작품은 그의 어머니 조상위안의 삶의 습관에서 비롯되었다. 그는 수십 년 동안 비누, 오래된 병, 면직물, 칫솔, 공구, 작은 약병, 달력 종이 등 수천 점에 달하는 생활 물품을 아끼며 모아두었다. 이처럼 극도의 절약 정신에서 비롯된 일상적 파편들은 원래는 베이징의 사합원(四合院) 안에 무의미하게 쌓여 있었으나, 송동의 큐레이팅 논리에 따라 재배치되었다. 전시 현장에는 낡은 평

(房)의 목조 구조물 외에 그 모든 사물이 미술관 바닥 위에 질서정연하게 펼쳐져 하나의 '삶의 유적지'로 변모하였다.



참고도판 5) 송동 (宋東), 조상위안(趙湘蓮), <물진기용 (物盡其用)>, 혼합매작, 2005.

송동의 말에 따르면, 아버지의 갑작스러운 죽음과 노년의 외할아버지에게 이를 숨겨야 하는 상황은 어머니의 정신을 감당할 수 없는 고통에 빠지게 만들었고, 물건을 쌓는 행동도 통제할 수 없게 되었다. 그는 이렇게 말했다: “그는 아버지가 떠난 후의 빈 공간을 채우기 위해 이 물건들로 공간을 가득 채우고 싶어 했다.” 그는 어머니와의 협력을 효도의 일환으로 보았고, 예술적 차원에서 어머니가 자신의 삶을 전시하는 데 도움을 주었다. 원래 사용되지 않던 오래된 물품들은 다시 쓰임새를 찾았고, 어머니는 그것들을 분류하여 배치하면서, ‘물진기용’의 생활 원칙을 실천하는 한편, ‘작품’을 통해 과

거의 추억을 되새기며, 억눌린 감정을 해방시켰다. 결국 어머니는 이 물건들을 예술 작품으로 남기기로 결심했고, 송동은 어머니가 새로운 삶을 시작할 수 있게 된 것을 보았다.

물품의 분류는 시간 순서나 용도에 따른 구분이 아니라, 생활 경험과 기억의 관계에 따라 이루어졌다. 물품은 ‘도구’에서 해방되어, 어머니의 삶의 시대를 감지할 수 있는 문화적 상징적 배경으로 변모한다. 송동과 그의 어머니 두 세대는 의식 속 세대 차이가 강렬하고 깊은 가족 감정의 차원에서 서서히 드러난다. 물품의 등장으로 세대 차이가 심화되지 않고, 오히려 작품 안에서 물품에 대한 ‘예우’가 관객에게 전해지는 것은, 소중함, 물건과 사람 사이의 감정 이입을 나타낸다. 관객은 자신의 경험과 기억에 기반하여 더 풍부한 해석을 펼칠 수 있다. 하지만 <물진기용> 작품에서의 개방성은 송동의 예술 실천에서 상대적으로 단일한 대상인 ‘생활’에 대응된다.

서울 전시 오프닝에서, 천장에는 아버지에게 전하는 말이 적혀 있었다. “나와 엄마는 잘 지내고 있어요.” 그러나 전시가 끝난 직후, 송동의 어머니는 예기치 못한 사고로 세상을 떠났다. “기억과 결핍의 관계 안에서만 문화간 상호 인식이 가능하며, 애도의 작업은 우리가 생을 다르게 이야기하는 행위로부터 결코 분리될 수 없다.”<sup>52)</sup> <물진기용>은 여전히 예술적 방식으로 삶을 이어가고 있다.

송동은 반복되는 일상적 의례와 물질적 파편의 수집을 통해, 부친과 모친의 존재를 유령적 방식으로 공간과 기억 속에 지속해서 작동하게 한다. 그의 예술 실천에서 애도는 더 이상 일회성의 비탄 의식이 아니라, 삶의 곁을 따라 지속해서 생성되고 흐르는 존재 상태이다. 예술적 행위는 유령을 소환하는 장이 되며, 기억은 사물과 행위를 통해 지속된다. 이러한 파편과 조각

---

52) Ricoeur Paul, “Cultures: du deuil à la traduction.” *Le Monde*, May 24, 2004, pp. 1, 19.

을 통해 구축된 ‘일상 애도 메커니즘’은 망각과 상실에 저항하는 정동적 풍경을 이룬다.

주목할 점은, <물진기용>이 단지 어머니의 생애를 기록하는 작품에 그치지 않고, ‘여성의 애도 공간’을 확장하는 작품이라는 점이다. 어머니는 폐기된 물건들을 보존함으로써 가족의 기억을 보존한다. 이러한 전략은 전통적인 ‘기념비성’의 개념과 정반대이다. 어머니는 권위적인 기억을 구축하는 것이 아니라, 일상적인 재료를 통해 파편화되고 비계급적인 방식으로 기억을 보존한다.

이 여성적인 기억 전략은 송동의 ‘물건의 정치’ 의식을 불러일으켰다. 즉, 기록되지 않은 생활 물품들이 기억을 담는 매개체로 변하는 것이다. 그는 인터뷰에서 이렇게 말했다: “어머니가 남긴 것은 단지 물건이 아니라, 그녀가 삶에 대처하는 방식이다... 나는 그녀의 방식을 작품으로 계속 이어간다.”

송동의 애도 실천은 공간 배치와 반복적인 행동을 통해 ‘기억의 일상적인 장’을 구성하며, 동시에 하이데거의 ‘사물 집합 공간’에 대한 개념에 응답한다. 물건, 행동, 장소의 상호작용은 ‘존재 방식’의 재현을 형성한다. 그의 작품은 추상적인 개념에 호소하지 않고, 감정을 ‘물건’에 심어, ‘행동-물건-공간’의 삼위일체 구조를 통해 공유 가능한 감각 경험을 불러일으킨다. 송동의 예술은 애도의 끝이 아니라 기억의 이동이다. 그는 어머니의 물건을 통해 가정사를 이야기하고, 식탁을 통해 아버지와 아들의 정을 기록하며, 물로 글씨를 써서 망각에 맞서고, 생활의 작은 일상들로 고인을 기린다. 그의 예술에서 애도는 더 이상 검은 천과 묘비의 상징이 아니라, 호흡처럼 일상적이고, 먼지처럼 진실된 신체 경험이다.

그의 예술은 우리에게 기억이 거대한 서사에 의존하지 않음을 상기시킨다. 기억은 비누 상자 하나, 한 번의 터치, 또는 한 방울의 물 속에 숨어 있을 수 있다. 송동의 애도는 사소함 속에서 의미를 구축하고, 파편 속에서 감

정을 유지하는 것이다.

송동은 일상생활을 지속적인 사적 애도 의례로 전환한다. 이러한 행위 예술적 방식은 그의 작업에서 개인의 기억과 현재의 삶이 밀접하게 얽혀 있으며, 복합적인 심리 상태를 드러낸다는 점을 보여준다. 송동은 사적인 일상 의례를 통해 애도를 삶의 세부로 확장하고, 행위와 일상 사물을 통해 개인화된 애도의 장을 형성하였다. 반면 이어지는 쉬빙은 문화적 언어와 상징 체계를 기반으로, 집단 차원의 트라우마 기억이 어떻게 은밀하게 서사화되는지를 탐색한다.

## 2. 쉬빙: 언어 구조 속의 트라우마 기억

현대 예술의 맥락에서, 쉬빙은 ‘언어’를 트라우마적 대상으로 다룬 몇 안 되는 예술가 중 하나이다. 그의 작품은 애도를 직접적으로 묘사한 것이 아니라, 언어를 은유로, 구조를 수술 도구로 사용하는 비인간적 애도 메커니즘을 구성한다. 여기서 애도의 대상은 구체적인 생명의 끝이 아니라, 의미 체계의 실효성 상실, 구조의 붕괴, 그리고 역사적 논리 속에서 ‘비인간적 생명’에 대한 애도이다.

### 1) 언어 권력에 대한 애도적 성찰

1987년에 창작된 <천서>(Book from the Sky)는 쉬빙 가장 파괴적이고 침묵적인 ‘애도의 서’로 의심의 여지가 없다. 이 작품은 예술가가 직접 만든 4천 개 이상의 ‘가짜 한자’로 구성되어, 송나라 판각 인쇄술로 제작된 책 형태로, 거대한 ‘읽기 현장’을 구성한다. 이 대형 설치 작품은 겉보기에는 장엄하며, 불경처럼 공간에 펼쳐져 있지만, 그 글자는 사실 그대로의 형태를 띠고 세밀하게 배열되어 있지만, 전혀 읽을 수 없다. 이는 강렬한 언어의 단절

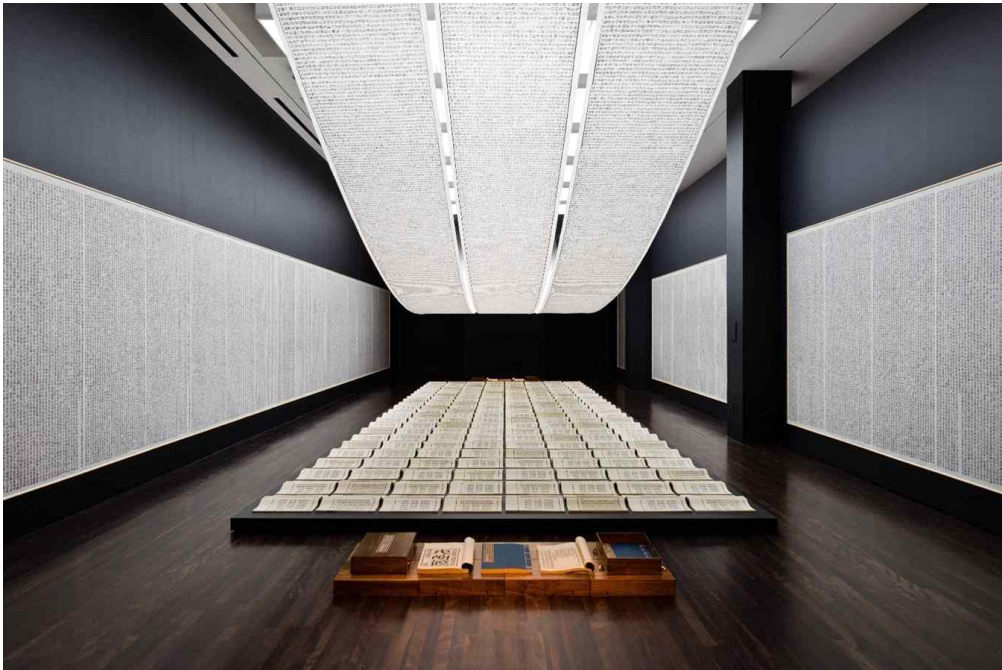
과 기호의 부조리함을 형성한다. 쉬빙은 이 가짜 글자들이 “지식인들을 불편하게 만든다”고 언급하며, 사람들이 기존의 지식 체계에 의문을 품도록 강요한다고 말했다. 전시 기간 동안 많은 사람들이 강박적으로 진짜 글자 한두 개를 찾으려 했다. “쉬빙은 글자의 ‘지시자’와 ‘의미’를 완전히 분리하여 그것을 ‘순수한 시각적 구조’로 만든다.”<sup>53)</sup> 여기서 언어는 의미를 담은 것처럼 보이지만, 완전히 단절된 시스템인 껍데기처럼 된다. 이러한 언어 해체는 전략적인 ‘무언어’로, 글자와 의미, 언어와 권력 간의 깊은 관계를 드러내고자 한다. 시각 정치적 측면에서, 커티스 카터는 <천서>가 서예의 정치적 도구성을 부정하며, 국가 건설과 이데올로기에서 언어의 정당성을 의문시한다고 주장했다. 그는 “천서는 관객을 문자 교환 기능에서 벗어나게 하고, 실패한 읽기라는 유희 공간으로 이끈다. 이를 통해 언어의 통제 아래 정치 질서를 거부한다.”고 썼다. 이러한 ‘침묵의 항의’는 언어폭력에 대한 부정적 미학으로 볼 수 있으며, ‘표현될 수 없는 것’에 대한 윤리적 응답이다. 쉬빙은 인터뷰에서 폭력성에 대한 경계를 명확히 표명했다. 그는 “나는 글씨를 쓰는 것이 아니라, 글자가 사람에게 미치는 제한을 드러내는 것이다.”라고 말했다.<sup>54)</sup>

큐레이터 필립 티나리(Philip Tinari)는 <천서>를 풍자적이지 않고 ‘언어의 패권에 대한 애가’라고 말했다. 그는 “겉으로는 권위 있는 배치, 구도와 레이아웃 속에 제도적 담론 시스템에 대한 깊은 의구심이 숨겨져 있다”고 지적했다. 이는 지식 체계의 붕괴 후 애도의 의식이다. 관객이 직면하는 것은 단지 언어의 읽을 수 없음만이 아니라, 의미가 사라진 후의 불안과 슬픔이다. 쉬빙은 자서전에서 “<천서>의 형식은 극도로 우아하고 장엄하지만

53) 彭芑, 「文字、書寫与圖像：論徐冰創作的三種形式」, 『藝術評論』, 2021(11), pp. 102 - 112.

54) 蘇典娜, 徐冰, 「專訪徐冰：前衛的核心——以社會現場的敏感改造旧有的藝術方法論」, 『美術觀察』, 2018(11), pp. 27 - 29.

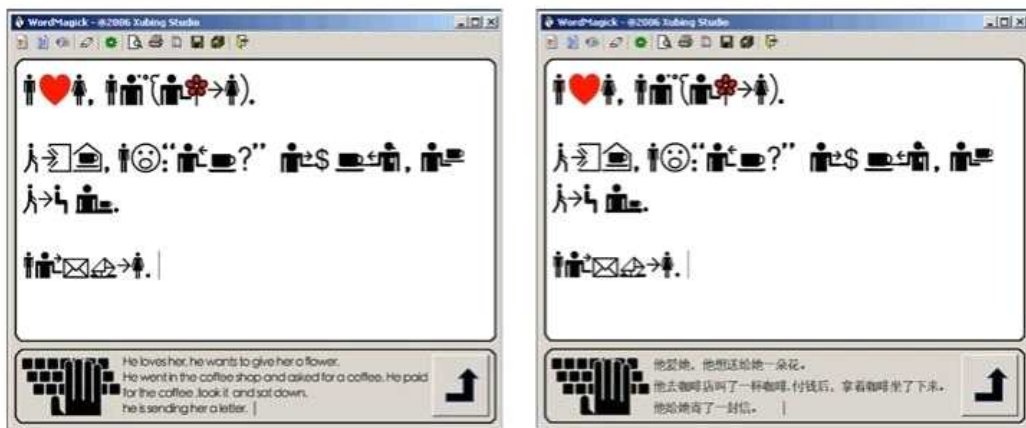
아무것도 말하지 않았다”고 말했다. 바로 이 “비어 있지만 공허하지 않은” 시각적 경험이 <천서>를 문자 권력 시스템에 대한 조용한 장례식으로 만든다. <천서>의 재료 선택—수공예 조각, 고전 인쇄 및 제본—은 매우 상징적이다. 쉬빙은 인터뷰에서 “만약 이것이 농담이라면, 극도로 진지하게 수행되어야 한다. 진지하면 진지할수록, 그 부조리함은 더욱 강하게 드러난다”. 고 말했다. 그는 전통적인 매체가 지닌 권위성을 활용함으로써, 지식 체계 내에서 형식과 권력 간의 공모 관계를 반어적으로 부각한다.



참고도판 6) 쉬빙 (徐冰), <천서 (天書)>, 설치미술, 1987-1991.

1992년작 <지서>에서는 한 걸음 더 나아가 ‘비언어적 언어’ 구축을 시도하였다. 작가는 기호, 이모티콘, 공항 표식, 인터넷 인터페이스 이미지 등 다양한 아이콘을 조합하여, 언어의 경계를 넘어선 ‘전 지구적 통용 문자 체계’

를 구성하고자 하였다. 이 체계가 지향하는 독자는 민족국가의 ‘독자’가 아니라, 이동하는 ‘글로벌 신체’—난민, 이주 노동자, 기계, 알고리즘, 비인간적 존재들—를 대상으로 한다. 여기서 문자는 더 이상 언어가 아니라 ‘신호’의 차원에 속한다.



참고도판 7) 쉬빙 (徐冰), <지서 (地書)>, 혼합 매체, 2003-현재.

## 2) 언어의 공허함

<어디서 먼지가 일어났는가?>(Where Does the Dust Itself Collect?)는 쉬빙이 2004년에 창작한 설치 미술 작품으로, 간결하면서도 충격적인 방식으로 글로벌 사건인 ‘9·11’이후의 집단 기억에 개입하며, 동양의 선종 사상을 작품에 담아내어 의미의 전환과 재구성을 완성했다. 이 작품은 갤러리 바닥에 먼지를 뿌려 놓음으로써, 혜능의 시구 ‘본래 무일물, 어디서 먼지가 일어났는가?’를 시각적으로 드러낸다.”<sup>55)</sup> 이는 서양의 맥락에서 ‘죽음과 폐허’를

55) 중앙미술학원, (<https://www.cafa.edu.cn/st/2011/9014875.htm>), (웹 접속일: 2024년 12월 1일)

의미한다. 쉬빙은 인터뷰에서 이 작품에 대해, 그가 폐허에서 유래한 먼지를 웨일스로 가져가 템플릿을 사용해 문장을 뿌렸다고 말했다. 이 작품이 전달하는 것은 단지 재난에 대한 추모가 아니라, ‘시각적 공백에 의미를 부여하는’ 행동 예술이다. 그는 ‘인생의 핵심 명제는 시간을 어떻게 소비할 수 있는 능력인가’라고 말하며, 이 작품은 그가 ‘시간을 보내는’ 방식 중 하나라고 밝혔다.<sup>56)</sup> 이 작품은 쉬빙이 이전에 즐겨 사용하던 먹 자국과 탁본 기법을 버리고, 재난과 언어의 한계를 수동적인 형식으로 응답하고자 했다.



참고도판 8) 쉬빙 (徐冰), <어디서 먼지가 일어났는가? (何處惹塵埃)>, 먼지(9·11 사건 현장 수집), 2004-현재.

56) 朱莉, 「徐冰:一个宿命論者的藝術觀与行動邏輯」, 『美術研究』, 2018, (04), p. 9-11.

<어디서 먼지가 일어났는가?>에 담긴 선종적 의미망은 들뢰즈(Gilles Deleuze)의 ‘생성(becoming)’개념과도 연관지어 볼 수 있다. 여기서 먼지는 종결의 상징이 아니라 끊임없이 변화 속에서 생성되는 ‘생성물’이며, ‘비-사물적 사물’의 구체적 형상이다. 관객은 먼지로 형성된 문자들을 마주할 때, 동시에 언어로는 말할 수 없는 ‘비의미성’의 숭고함과 대면하게 된다.<sup>57)</sup>

이 작품을 통해 쉬빙은 시각적인 충격을 완성했을 뿐만 아니라, ‘언어의 공허함’을 통해 의미의 과도한 추구 후 나타나는 현대 사회의 피로감에 응답했다. 그는 ‘베껴 쓰는 스님’의 자세로, 시간, 노동, 침묵을 통해 작품을 철학, 언어, 문화 사이의 긴장 관계 속에 놓았다.

쉬빙의 작업 맥락에서는 전통적인 종교적·윤리적 방식으로 ‘치유’를 완결할 필요가 없다. 그의 애도는 하나의 차연적이고 비선형적인 구조로서, 끊임없이 반복되고 이탈하며 침묵과 재현을 거듭한 끝에 결국 폐허 위에 서는 일종의 윤리적 태도를 형성한다. 이에 그는, “나는 글자에 실망한 것이 아니라, 그것이 가장 통제 불가능한 자리에서 다시 이름 붙이고 싶었다.”라고 말했다.

언어가 더 이상 신뢰할 수 없고, 의미가 붕괴된 상태에서도 예술은 여전히 기억과 애도의 책임을 감당할 수 있는가? 쉬빙은 자신의 실천으로 이에 답한다. “그렇다, 가능하다.” 언어가 무너진 그 틈새 공간에서, 재료와 구조, 모호함과 공허함은 새로운 기억의 구성요소가 될 수 있다.

---

57) 고대만, 「질 들뢰즈에 있어 시간의 본질과 윤리」, 한국윤리학회, 2023, pp. 141-159.

### 3. 페미니즘 트라우마 미학 속 애도 실천: 오노 요코, 도리스 살세도

오노 요코와 도리스 살세도는 서로 다른 문화적·매체적 맥락 속에서 페미니즘 예술의 트라우마 서사를 대표하는 작가들이다. 오노 요코는 신체의 정지와 관객의 ‘공모적 행위’를 통해 폭력의 윤리적 구조를 드러내는 반면, 살세도는 물질의 봉합과 공간의 파열을 통해 익명적 생명의 현존 기억을 환기한다. 두 작가는 언어를 초월하는 ‘페미니즘 애도 미학’을 공동으로 구축하고 있다. 이들은 직접적인 위로 혹은 감정적 분출을 지양하고, 의례적 전략, 물질적 은유, 관객 참여를 통해 트라우마와 구조적 억압에 대한 공적 논의를 새롭게 열어간다. 본 연구자는 두 작가의 예술 실천을 통해 ‘애도 가능성’에 대한 정치적 질문을 지속하며, ‘누가 자신의 몸을 주체화할 수 있는가’, ‘누구의 죽음이 기억되고 기념될 가치가 있는가’라는 핵심적인 명제에 대한 예술적 응답을 제시한다.

#### 1) 의례화된 폭력: 오노 요코의 참여형 트라우마 설치작품

“내 작품은 사람들이 이해하기 위해서가 아니라, 사람들이 경험하기 위해서 만든 것이다.”<sup>58)</sup> 오노 요코는 자신의 예술관을 이렇게 설명한 바 있다. <컷 피스(Cut Piece)>는 그의 가장 상징적인 행위 예술 작품 중 하나로, 반복해서 회고되고 또 반복해서 ‘경험’되는 트라우마적 퍼포먼스이기도 하다.

1964년, 일본 교토의 한 극장에서 그는 무대 중앙에 조용히 앉아 있었다.

58) Yoko Ono. *Yes Yoko Ono*, New York: Japan Society and Harry N. Abrams, 2000, p. 11.

그는 무표정하고 침묵한 채 관객을 초대하여, 차례로 무대 위로 올라와 가위로 자신의 옷 조각을 잘라가게 했다. 옷이 한 겹 한 겹 제거되면서 그의 몸은 점점 드러났다. 그 과정은 억눌리고 절제되어 있었지만, 그 침묵 속에 는 거대한 충격과 긴장감이 응축되어 있었다.

이 작품은 관객에게 심리적 불안을 유발하는 현장을 구축한다. 겉보기에는 퍼포머가 정지한 채 수동적으로 관객의 ‘행위’를 받아들이는 것처럼 보이지만, 실상 그 리듬과 경계는 그에 의해 설정되어 있다. 그의 정지와 침묵은 오히려 엄숙한 긴장감을 만들어내며, 관객으로 하여금 자신의 행위와 동기를 직시하게 만든다. 오노 요코가 『그레이프프루트(Grapefruit)』에서 말했다.“내가 움직이지 않는 이유는, 그들 자신의 움직임을 보게 하기 위해서다.”<sup>59)</sup>



참고도판 9) 오노 요코, <컷 피스 (Cut Piece) >, 행위 예술, 1964.

<컷 피스>의 힘은 ‘응시의 구조’를 전복하는 데서 비롯된다. 관객은 더 이

59) Yoko Ono, *Grapefruit*, Tokyo: Wunternaum Press, 1964.

상 관찰자에 머무르지 않고, 행위 수행의 사슬에 끌려 들어가 잠재적 가해자로 위치하게 된다. 그들이 직면하는 것은 단순히 노출된 신체가 아니라, 자신들의 시선에 내재된 침해성과 욕망이다. 버틀러의 관점에서 애도는 인간 존재의 취약성을 인식하게 하며, 이러한 취약성은 반드시 나약함을 의미하지 않는다. 오히려 그것은 성찰을 유도하는 힘이 될 수 있다.<sup>60)</sup> 이 퍼포먼스에서 오노 요코는 자신의 ‘행동 철회’를 통해 관객의 윤리적 불안을 유발하며, 이를 통해 그들이 구조 안에서 점유하고 있는 위치를 자각하게 만든다.

오노 요코가 취한 ‘비저항’ 전략은 겉보기에는 통제의 포기를 의미하는 듯하지만, 실질적으로는 주도권을 교묘히 전이시키는 방식이다. 각자의 가위질은 참여자 스스로가 ‘자유’와 ‘침해’ 사이에서 끊임없이 자문하게 하며, 이는 윤리적 판단의 장으로 전환된다. 그의 정지 상태는 옷을 자르는 이들로 하여금 다음과 같은 질문을 던지게 만든다. “내가 이 가위를 드는 이유는 자유인가? 침해인가? 예술 참여인가? 혹은 폭력인가?” 이러한 퍼포먼스는 여성의 신체가 사회적으로 어떻게 대상화되고 통제되는지를 내면에서 외면으로 드러내며, ‘폭력’이라는 개념을 집단적 의식의 각성 과정으로 전환한다. 우리는 오히려 오노 요코가 이 ‘재단’ 행위를 통해 ‘자기 희생’을 동력으로 삼는 일종의 페미니즘적 개입을 완수했다고 말할 수 있을 것이다. 그는 권력 메커니즘을 무대 위로 노출시키며, 자신의 옷이 한 겹 한 겹 벗겨질 때마다 사회가 은폐하고 사유화해온 폭력, 엿보기, 젠더 정치가 함께 벗겨지고, 관객의 응시에 의해 다시 드러나는 과정을 연출한다.

비평가 토머스 맥에빌리(Thomas McEvelley)는 이 퍼포먼스를 “인간의 연약함을 일종의 기념비적 재료로 삼는 작업”<sup>61)</sup>이라고 평한 바 있다. 이러한 접근은 고통을 제거하거나 치유를 호소하려는 것이 아니라, 오히려 트라우

---

60) Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London: Verso, 2004, p. 22.

마를 공적 시선 아래에 드러냄으로써 상실이 기억되고, 질문되고, 성찰되도록 만드는 데 목적이 있다.

구조적으로 볼 때, <컷 피스>는 단순한 신체의 노출이 아니라 정밀하게 구성된 페미니즘적 의식이다. 이 작업은 상처의 본질을 재현하려는 것이 아니라, 의례적인 설정을 통해 트라우마의 침묵 구조를 해체하고 이를 공적 공간 속 감각적 경험으로 전환하려 한다. 이 지점에서 예술은 애도의 매개체로 기능하며, 본래 사적인 고통에 집단적 인식의 차원을 부여한다.

오노 요코는 이 조용한 ‘절단’을 심층적인 사회적 의식으로 전환한다. 그는 전통적인 서사 구조에 순응하지 않고, 언어로 감정을 호소하지도 않는다. 대신 가장 단순한 행위 방식으로 공간 속에 잔향을 남기며, 침묵 자체가 가장 강력한 고발이 되도록 만든다. 관객의 역할을 새롭게 재정의함으로써, 그는 트라우마를 ‘관람’ 속에서 인식 가능한 현실로 드러내고, 예술의 전이를 윤리적 깊이를 지닌 공공 실천으로 확장시킨다.

## 2) 익명의 생명과 침묵하는 사물들: 도리스 살세도의 공간 통합 실천

도리스 살세도의 작업에서 애도는 단순한 감정의 표출이나 개인적 표현이 아니라, 정치적인 물질 개입의 형태로 나타난다. 그는 더 이상 폭력 자체를 직관적인 이미지로 재현하지 않으며, 오히려 침묵하고 정지된 듯하거나 파손된 오브제들 속에서 은폐된 폭력의 흔적과 익명 생명의 자취를 소환한다. 그의 조각 및 설치 예술 작품은 시각적으로 절제되고 억눌린 양상을 보이지만, 공간·재료·구조 속에 복잡한 비극적 정보를 은밀하게 내포하고 있다. 껌 매기, 매물, 덮기, 과일, 봉쇄 등의 행위를 통해, 살세도는 애도를 하나의 지

---

61) Thomas McEvelley, *Art. Otherness: Crisis in Cultural Identity*, Kingston: McPherson & Company, 1991, p. 147.

속적인 공간적 실천으로 전환시키며, 사회 제도 속에서 ‘애도 가능성’에 맞서는 저항의 언어로 구현해낸다.

1980년대부터 도리스 살세도는 콜롬비아 내전의 피해자 가족들과의 면담 및 현장 기록에 깊이 참여했으며, 특히 ‘실종자’의 존재 상태에 주목해왔다. 그는 이렇게 말한다. “내가 주목하는 것은 국가의 공식 서사 속에 등장하는 거대한 비극이 아니라, 작고 익명적이며 보이지 않는 죽음들이다.”<sup>62)</sup> 살세도의 예술은 바로 이러한 주변적 존재들을 위한 ‘가시적 생존의 장(場)’을 조각 및 설치 작업을 통해 구축한다.



참고도판 10) 도리스 살세도 (Doris Salcedo) 〈멜랑콜리 (Atrabiliarios)〉, 혼합 매체, 1992 - 2004,

---

62) Princenthal, Nancy, Carlos Basualdo, and Andreas Huyssen, *Doris Salcedo*, London: Phaidon Press, 2000, p. 21.

1996년 설치작품 <멜랑콜리 (Atrabiliarios)>에서 살세도는 여성 실종자들의 구두를 벽 내부에 꿰매듯이 밀봉하여 설치하였다. 이 구두들은 단단히 벽에 못 박힌 채, 소의 방광으로 만든 반투명 막으로 덮여 있으며, 이는 마치 피부나 점막처럼 사물에 밀착되어 시각적 차단감과 촉각적 불쾌감을 동시에 유발한다. 재료 간의 긴장은 불편한 공간 분위기를 조성할 뿐 아니라, 트라우마 상태에서 ‘볼 수 있음, 없음’, ‘닿을 수 있음, 없음’ 사이의 긴장된 관계를 암시한다. 관람자는 ‘보도록’ 초대받지만, 동시에 시야가 차단되며, 이로 인해 전시 행위 자체가 하나의 애도와 응시의 윤리적 실천으로 전환된다.

일상 사물에 변형을 가해 새로운 상징성을 부여함으로써, 그는 피해자들의 경험과 기억을 드러낸다. 이러한 변형은 단순한 물리적 조작이 아니라, 상징적 전이를 수반하며, 트라우마 경험을 상징적으로 체현하는 과정이다.

살세도가 주목하는 사람들은 생존의 경계, 재난의 중심에 놓인 존재들이다. 그는 이들이 어떻게 살아가는지를 묻는다. 일자리를 얻을 수 없고, 투표할 수 없으며, 시민권조차 박탈당한 상태에서 어떻게 삶을 이어가는가? 이에 그는 실제 인물들의 증언을 바탕으로 그들의 삶의 흔적과 경로를 따라가며, 가족을 이해하고 가능한 한 많은 정보를 수집해, 어떤 조건에서도 ‘완전한 삶’을 재구성하고자 한다. 사회가 강제하는 가장 협소한 정체성조차도 인간은 그것을 초월할 수 있다는 믿음을 기반으로, 그는 피해자들을 작품 속에 위치시킨다. 그들에게는 단 두 가지 선택지밖에 없다: 생존이나, 혹은 죽음이나. 살세도는 이 출구 없는 상태, 존엄을 지속할 수 없는 조건을 작업을 통해 표현한다. 그렇기 때문에 그의 작업은 항상 ‘봉인된’ 상태로 남아 있다. 공기가 없다. 숨이 막힌다.<sup>63)</sup>

콜롬비아에서는 이러한 ‘무언의 죽음’이 결코 드문 일이 아니다. 도리스 살

---

63) Artforum, (<https://www.artforum.com.cn/interviews/14654>), (웹 접속일: 2025년 5월 1일)

세도는 “나는 폭력을 재현하는 것이 아니라, 폭력이 남긴 침묵을 보여주려 한다”고 말한다. 이와 같은 작업 의식은 1997년의 작품인 <Unland: The Orphan’s Tunic>에서 특히 강렬하게 드러난다. 이 작품은 파손된 두 개의 오래된 탁자가 꿰매져 하나로 이어졌으며, 그 위에는 거즈처럼 얇은 직물이 덮여 있다. 이 직물은 고아가 실제로 입었던 옷감이며, 가장자리에는 사람의 머리카락이 빼곡히 수놓아져 있다. 이는 거의 감지되지 않지만 극도로 밀착된 ‘신체적 접촉’을 형성한다.

안드레아스 휴이센(Andreas Huyssen)은 그의 저서 <현재의 과거(Present Pasts)>에서 이 작품을 ‘기억 조각’이라 명명하며, “겉으로 보기엔 평범한 가구가지만, 그것의 잊히지 않는 물질성은 관객의 상상력을 사로잡는다”고 평가한다.<sup>64)</sup> 이때 탁자는 단순한 기능적 가구가 아니라, ‘신체성을 지닌 애도의 구조’로 전환된다. 머리카락으로 된 바느질은 상처를 꿰매는 실처럼 보이며, 거즈는 마치 트라우마의 피부를 연상케 한다. 이는 끊임없이 치유되지만 결코 완결되지 않는 애도의 과정을 시각화한다. 하나하나의 봉합선은 여전히 이름조차 붙여지지 않은 피해자를 상징하며, 강제된 사회적 침묵 속에서 터져 나오는 저항의 신음이다.

도리스 살세도는 재료가 지닌 ‘역사적 기억’을 극도로 중시한다. 인터뷰에서 그는 이렇게 말한다. “내가 사용하는 재료는 이미 의미를 가지고 있다. 그것들은 누군가의 삶의 일부였다.”<sup>65)</sup> 이러한 물질성은 형식주의적 선택이 아니라, 조각의 정치성을 구성하는 핵심이다. 그가 사용하는 석고, 나무, 소의 방광, 인간의 머리카락, 못 등의 재료는 대상 재현을 위한 수단이 아니라, 관객의 신체적 공명을 이끌어내기 위한 도구이다. 석고는 공기의 흐름을

---

64) Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsest and the Politics of Memory*, Stanford University Press, 2003, pp. 112 - 115.

65) Salcedo in Princenthal et al, 2000, p. 21

막고, 방광은 끈적한 접촉감을 주며, 머리카락은 극도로 사적인 촉감을 유발함으로써, 관객으로 하여금 물질 그 자체가 지닌 ‘역사의 흔적’과 마주하도록 만든다. 살세도의 작업은 피와 폭력이 직접적으로 묘사되지 않으며, 오히려 섬세하고 정적인 동시에 단호한 방식으로, 가구, 직물, 콘크리트와 같은 일상의 재료들을 통해 상실과 애도에 대한 깊은 응시를 유도한다. 그는 재료의 선택과 사용을 강조하며, 재료 그 자체가 이미 중요한 의미를 내포하고 있다고 보았다. 그의 작업은 이러한 경험의 정치적 국면 속에서 계속해서 출현하고 소멸하는 ‘순간들’ 속에 존재한다. 사람들은 이러한 기억을 지속해서 망각한다. 그렇기 때문에 작품은 ‘무엇인가를 대표하지 않는다’기보다는, ‘무엇인가를 지시’한다. 그것은 일종의 암시다. 더 이상 존재하지 않는 것을 눈앞에 소환하려는 시도이며, 그렇기 때문에 그것은 섬세하다.

살세도의 작업은 단순한 정태적 예술품이 아니라, 관객과 과거 기억 사이를 이어주는 다리이기도 하다. 그는 관객이 작품을 바라보며 침묵과 사색을 통해 그 안에 담긴 삶의 경험과 공명하게 된다고 말했다. 그의 작업은 이와 같은 방식을 통해 피해자의 경험을 관객의 의식 안으로 연장하며, 침묵 속에서 울리는 현실을 형성한다.

<과부의 집(La Casa Viuda)> 시리즈에서, 살세도는 의자와 옷장 같은 가정용 물건을 콘크리트 안에 밀봉하거나, 서랍을 실로 꿰매고, 표면을 불태우는 방식으로 가공한다. 이러한 사물은 삶의 흔적을 보존하는 동시에 죽음의 기운을 드러낸다. 집은 더 이상 피난처가 아니라, 폭력이 일어나는 장소로 변모한다. 이러한 오브제에서는 ‘형태의 왜곡’과 ‘재료의 밀폐’가 기억을 여는 것을 방해함과 동시에, 바로 그 차단을 통해 ‘미완의 애도’에 대한 자각을 유도한다.

설치작품 <Noviembre 6 y 7>에서 살세도는 보고타 사법궁 외벽에 수백개의 의자를 천천히 매달았다. 이는 1985년 파시스트 테러 공격으로 실종된

시민들과 판사들을 기리는 작업이다. 의자는 ‘부재하는 신체’가 되며, 정렬된 질서는 폭력의 정치적 역사에 대한 애도이자, 국가의 망각 전략에 대한 고발이다. 이 작업은 비록 조문문이 아니지만, 그 어떤 애도보다도 무겁고 강한 힘을 지닌다. “국가 권력이 ‘비인간’으로 분류한 생명은, 그 죽음이 공개적으로 애도되지 않는다.”<sup>66)</sup> “내 작업의 유일한 관심사는 폭력에 노출된 인간에게 무슨 일이 일어나는가이다…… 회복될 수 없는 부재를 마주할 때, 내가 제시할 수 있는 유일한 응답은 불완전함, 결핍, 그리고 공허함을 전달할 수 있는 이미지를 창조하는 것이다.” 살세도는 재료, 균열, 부재, 공백을 통해 ‘애도 가능성’이 부여되지 않은 생명들을 드러내며, 애도의 공적 윤리 공간을 구축하고자 한다.

이와 같은 재료의 정치화된 사용은 2007년 대형 공간 개입 작업인 <Shibboleth><sup>67)</sup>에서도 이어진다. 살세도는 런던 테이트 모던 미술관(Tate Modern)의 터빈 홀(Turbine Hall) 바닥에 길이 피트에 달하는 균열을 파내었다. 이 균열은 바닥 자체를 절개하여 만든 것으로, 처음에는 거의 보이지 않지만 점차 넓어지며 깊이를 가늠할 수 없을 정도에 이른다.<sup>68)</sup> 이 틈은 명

---

66) Judith Butler, *Frames of War: When Is Life Grievable?*, London: Verso, 2009, pp. 38 - 45.

67) <Shibboleth>”라는 단어는 《성경》에 나오는 한 사건에서 유래되었다. 이는 에브라임 사람들이 요단강을 건너려 할 때, 그들의 적인 길르앗 사람들이 이를 막아섰던 이야기를 담고 있다. 길르앗 사람들의 방언에는 “sh” 발음이 없어, “Shibboleth”를 제대로 발음하지 못하는 사람들은 모두 적으로 간주되어 붙잡히거나 처형당했다. 이처럼 구절 하나가 ‘심판, 배제, 살해’라는 권력을 상징하게 된 것이다. 현대미술관에서 이러한 폭력을 환기하는 것은 어떤 의미를 지니는가? 도리스 살세도에게 이 균열은 단순한 틈이 아니다. 이것은 인종차별의 역사이며, 근대성의 서사와 병행되는 또 하나의 역사이다. 이 틈은 또한 빈부 격차, 남반구와 북반구 간의 불균형, 억압과 침묵을 상징한다. 살세도는 관람객들에게 이 틈 안으로 발을 들여놓고, 우리가 살아가는 이 세계의 불편하고 불안한 진실을 직면하라고 초대한다. 출처: “Shibboleth: TateShots”, 테이트 모던 미술관, 런던.

확한 원인이 설명되지 않았지만, 시각적으로 공간의 연속성을 절단하며 역사적 균열, 치유되지 않은 트라우마를 암시한다.



참고도판 11) 도리스 살세도 (Doris Salcedo) , 〈Noviembre6y7〉 , 설치미술, 2003.

---

68) Judith Butler, *Frames of War: When Is Life Grievable?* , London: Verso, 2009, pp. 38 - 45.

이 단순해 보이는 틈은 서구 예술 제도의 토대를 강하게 흔든다. 화이트 큐브 내부에 무시할 수 없는 ‘단층’을 만들어, 바닥은 더 이상 견고하지 않고, 공간은 더 이상 중립적이지 않게 된다. 우리는 이 균열이 식민 역사, 인종 차별, 이민자의 경험 속에서 회복 불가능한 상처를 상징한다고 해석하게 된다. “나는 폭력을 재현하기 위해 작업하는 것이 아니라, 그것이 남긴 침묵을 드러내기 위해 작업한다”<sup>69)</sup>는 작가의 진술은 도리스 살세도의 트라우마 예술을 이해하는 핵심이다. 살세도는 이 ‘균열’을 역사의 유령으로 전환시켜, 그것을 제도적 폭력의 공간적 증언으로 만들어냈다.



참고도판 12) 리스 살세도 (Doris Salcedo), <시블레스(Shibboleth)>, 콘크리트 및 갈라진 틈 구조, 2007-2008,

2016년, 도리스 살세도는 <Sumando Ausencias> 프로젝트를 통해 그의 창작을 조각적 공간에서 집단적 사회행동의 차원으로 확장했다. 콜롬비아의 평화 협정이 부결되고, 폭력의 그림자가 다시 드리운 시기, 살세도는 시민들

69) Doris Salcedo, “*Tabula Rasa: Interview with Doris Salcedo.*” Art21 Magazine, October 24, 2011, (<https://art21.org/read/tabula-rasa-interview-with-doris-salcedo/>), (웹 접속일: 2025년 5월 1일).

에게 7킬로미터 길이의 천 위에 분쟁 피해자의 이름을 적고 함께 바느질해 연결하도록 제안하였다. 이 이름들은 정부의 공식 기록에서 추출된 것이며, 봉합이라는 행위 자체가 ‘공공 애도의 의례’로 변환된다.

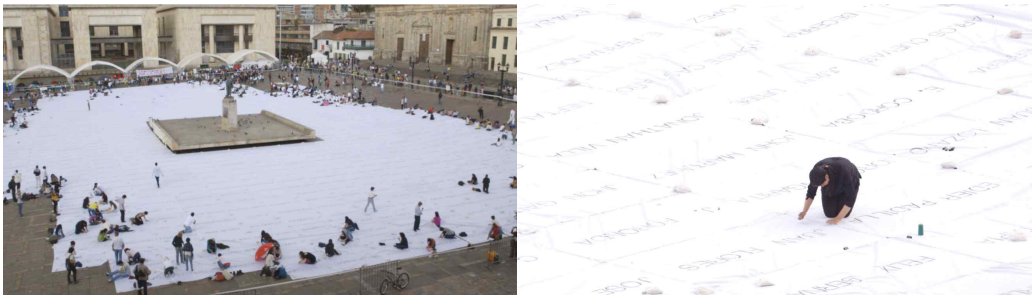
이처럼 익명의 생명을 공간적 경험으로 전환하는 능력은 <수만도 아우센시아스(Sumando Ausencias)>에서 절정에 달한다. 살세도는 ‘봉합’이라는 여성주의 전통의 수공 노동을 애도의 공간 실천으로 끌어올리며, 수공예와 예술을 연결하고, 집단 기억을 구체적 행위를 통해 구현한다. 도시 참여형 공공예술 프로젝트로서 이 작업에는 수천 명의 보고타 시민이 참여하여, 7킬로미터에 달하는 천 위에 피해자의 이름을 꿰매었다. 관람자는 더 이상 냉정한 관찰자가 아니라, 봉합 과정 속 ‘침묵의 실천자’로서 참여한다. 이 ‘예술적 애도’는 익명의 이름들을 다시 정치적 삶의 중심으로 위치시키며, 조각상이 없는 기념비를 형성한다. 살세도는 말한다. “이는 집단 봉합의 행위이며, 국가가 온전히 인정하지 않았던 고통을 수작업으로 도시 공간에 끌어들이는 것이다. 나는 결과보다, 사람들이 함께 이름을 꿰매는 그 과정 속에서 형성되는 윤리적 공동체에 더 관심이 있다.”<sup>70)</sup> 이것은 행위 속의 기억이며, 기념비에 고정되지 않는 애도의 방식이다.

하지만 ‘허위 보고 사건’에서 피해자 어머니 카르멘사 바르가스가 던진 질문은 이를 다시 흔든다. “우리 외에, 누가 이 이름들을 기억할까요?” 고도로 미학화된 공공예술의 맥락 속에서, 다시금 ‘대표성’의 문제가 제기된다. 이는 살세도의 작업이 애도라는 이름 아래에서도 항상 권력, 재현, 관객 사이의 복잡한 틈새에 놓여 있음을 상기한다. 그는 예술가로서 질문을 던지지만, 동시에 ‘누구를 위해 말하는가’, ‘누가 참여할 수 있는가’라는 윤리적 도전에 직면해야 한다.

---

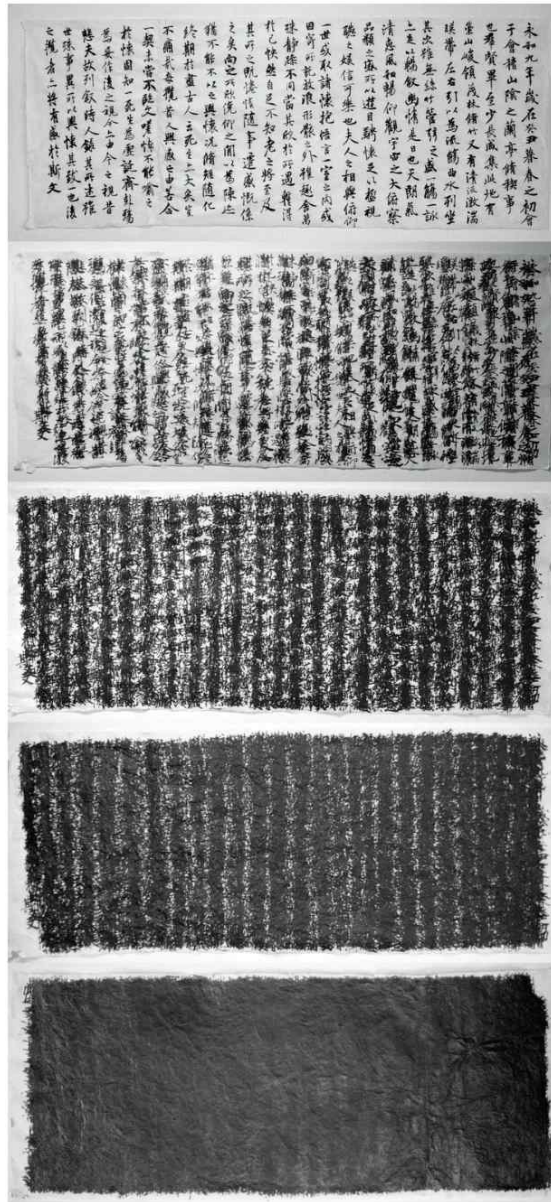
70) El Espectador. “Doris Salcedo: Sumando Ausencias.” El Espectador (Bogotá, Colombia), October 29, 2016, (<https://www.elespectador.com/actualidad/doris-salcedo-sumando-ausencia-s-article-663072/>) , (웹 접속일: 2025년 5월 1일)

살세도는 찢기, 봉합, 균열 매우기 등의 공간적 방식으로 자크 데리다가 말한 유령 윤리에 응답한다. 즉, 집단 트라우마 속에서 죽은 자는 완전히 사라지지 않고, 기호화된 흔적, 균열, 물리적 파괴의 형태로 지속적으로 현존한다.



참고도판 13) 도리스 살세도 (Doris Salcedo) ,〈수만도 아우센시아스(Sumando Ausencias)〉, 2016.

살세도의 작업에서 공간은 상처를 저장하고 기억을 환기하는 매개체가 되고, 물질은 트라우마의 증인이 되며, 모든 봉합, 가림, 단절은 폭력 구조 속 ‘침묵의 생명’에 대한 섬세한 응답이다. 작업은 어떤 것을 대표하지 않는다. 그것은 ‘어떤 것이 여기에 있었다’는 것을 지시할 뿐이다. 이 말은 허구가 아닌, 그의 조각 실천이 지닌 존재론적 선언이다. 그는 피해자를 대변하는 것을 거부하지만, 재료와 공간을 통해 그들을 동시대의 공적 기억 속에 위치시킨다. 그는 완결과 위안을 거부하고, 사물의 이물화 과정과 공간의 단절감을 통해 관객이 함께 애도의 책임을 짊어지도록 요청한다. 그의 조각은 익명 생명에 대한 공간적 증언일 뿐 아니라, 제도적 망각에 대한 구조적 도전이다. 의자, 탁자, 벽면, 균열을 매개로 한 이 작업들에서, 익명의 애도는 더 이상 사적인 감정이 아니라, 지속되고 미완이며, 함께 감당해야 할 역사적 책임으로 전환된다.



참고도판 14) 추즈제(邱志杰), <천 번 쓰기 『란정서(蘭亭序)』>, 종이에 먹·영상, 1990-1995.

## 4. 추즈제: 저술과 아카이브를 통한 저항의 실천

추즈제는 중국 현대미술을 대표하는 주요 인물로, 사유의 깊이, 급진적인 창작 방식, 학제적 예술 실천을 통해 지속해서 예술의 경계를 도전해 왔다. 그의 작업은 단순한 시각적 표현을 넘어, 역사, 기억, 개인과 사회에 대한 심도 있는 사유를 담고 있다.

1990년부터 1995년까지 수행된 퍼포먼스 작품 <천 번 쓰기 『란정서』>에서부터, 2007년 시작된 사회 개입형 프로젝트인 ‘난징 창장대교 자살자 개입 계획’에 이르기까지, 추즈제는 항상 ‘쓰기’와 ‘행동’ 사이를 진동하며 실천해 왔다. 그는 한편으로는 종이 위에서 역사를 써내려가고, 다른 한편으로는 현실 속에서 사회 관계를 재구성한다.

이 두 작업은 각각 개인의 시간 경험과 집단에 대한 사회적 개입을 주제로 삼으며, 추즈제 예술 사유의 양극을 형성한다. 즉, 쓰기를 통해 소멸시키고, 행동을 통해 창조하는 것이다.

### 1) 반복된 필사

<천 번 쓰기 『란정서』>은 추즈제의 초기 대표적인 행동 작품이다. 이 작품에서 그는 동일한 한 장의 선지에 왕희지(王羲之)의 『란정서』를 반복해서 썼으며, 결국 전체 종이가 먹물로 덮여 흐릿하게 변하고, 글자가 여러 번 겹쳐져 혼란스러워지기까지 했다. 표면적으로 보면, 이는 전통 문화에 대한 극단적인 존경을 담은 서예 연습이지만, 사실 그것은 전통을 해체하는 행동처럼 보인다.

추즈제는 한 인터뷰에서 다음과 같이 언급했다. “매번 글씨를 쓰는 행위는 이전의 획과 내용에 대한 덮어쓰기이자 파괴이기도 하다.” 그는 자신의 행

위를 ‘지식 고고학’의 시도로 해석하였다. 이 행위에서 먹과 시간이 종이에 쌓이는 과정은 전통 서예 예술의 본질에 대한 근원적인 대화이자, 동시에 신체적 실천을 통해 전통에 저항하는 방식이기도 하다. 첫 번째 필사 외에도, 서예사에서 고전으로 여겨지는 작품인 『난정서』는 반복적인 임서(臨書) 과정 속에서 이미 의미와 문학성을 제거당하고, 오로지 행위 자체의 감각만이 남게 된다. 그는 ‘우공이산(愚公移山)’식의 행위 방식을 통해 중국 전통 서예와 전통 문인의 행위 방식, 나아가 문화 기억 체계 자체에 대한 해체를 시도하였다.

이 작품은 중국 예술가 송동의 <물로 쓴 일기>와 비교해볼 수 있다. 송동은 석판 위에 맑은 물로 글씨를 쓰고, 그날의 문자는 물이 증발함에 따라 사라진다. 이는 ‘일상의 무상함(無常)’이라는 동양 철학적 사유를 시각화한 것이다. 반면 추즈제의 <천 번 쓰기 『난정서』>는 또 다른 극단으로 나아간다. 이 작품은 문자를 사라지게 하지 않고, 오히려 겹겹이 덧씌워 인식 불가능한 상태로 만든다. 이는 ‘시간의 은유’로 읽히며, 역사가 끊임없이 반복적으로 서술될 때 어떻게 자아가 덮이고 지워지는지를 표현한다.

이 작품은 또한 추지지가 ‘존재’에 대해 깊이 고민하는 방식도 반영된다. 그는 인터뷰에서 “인생의 무상함, 홍조설니(鴻爪雪泥)의 맛, 조금은 슬프고, 조금은 선적인 느낌이 있지만 또 차갑고 냉철한 평온함”<sup>71)</sup>에 대해 말했다. 다섯 년에 걸친 서예 과정에서 그는 개체 생명의 시간을 선지 위에 응축시켜, 예술이 시간의 흐름을 증언하는 존재가 되도록 만들었다. 이는 단지 시각적 예술 실험이 아니라, 철학적 경험인 것이다.

---

71) Artron.Net, (<https://m-news.artron.net/19700101/n973858.html>), (웹 접속일: 2025년 2월 1일)



참고도판 15) 추즈제(邱志杰), <난징 양쯔강대교 자살 개입 계획 V -- 제물>, 대나무, 2008-2014.

## 2) 서예에서 아카이브로

<천 번 쓰기 『란정서』>가 시간과 주체적 존재에 대한 철학적 성찰이라면, <난징 양쯔강대교 자살 개입 계획> (참고도판 15)은 현실주의적 사회 실험이다. 이는 추즈제가 2007년에 시작한 융합형 프로젝트로, 행위예술, 아카이브 연구, 사회 개입, 언론 보도 등 다양한 층위를 아우른다. 1968년 완

공된 난징 창장대교는 현재까지 세계에서 자살률이 가장 높은 다리 중 하나로 알려져 있다. 추즈제는 이 프로젝트를 통해 이러한 사회 현상을 단순한 ‘개인적 비극’이 아니라 ‘사회적 기억’으로 전환하려 하였고, 예술적 방식으로 이를 개입하고자 했다.

프로젝트 초기 그는 자살자의 유품, 언론 기사, 목격자 진술 등 다양한 자료를 수집하고 정리하여 난징 창장대교에 대한 ‘아카이브’를 구축하였다. 추즈제의 아카이브는 이와 같은 인식을 실천한 것으로, 단지 자살자 개인의 이야기에 그치지 않고, 사회 구조가 어떻게 이러한 비극을 형성하는지에 대한 질문을 함께 제기한다. 그는 자살 구조 활동가 천쓰(陳思)와 협업하여 다리 입구에 핫라인 전화를 설치하고, 순찰 활동을 통해 자살 시도를 막으며, 자살 미수자들에게 심리상담을 제공하는 자원봉사자 네트워크를 조직하였다. 이러한 ‘예술, 사회복지’의 방식은 독일 예술가 요제프 보이스 (Joseph Beuys) 의 ‘사회 조각’ 개념을 떠올리게 한다. 예술은 캔버스와 전시장에 국한되어서는 안 되며, 사회에 실질적으로 개입하고 현실을 재구성하는 행위여야 한다는 것이다.

인터뷰에서 추즈제는 “예술가의 ‘진료소’는 타동적이지 않다”고 언급하며, ‘난징 창장대교 자살자 개입 프로젝트’는 단순한 전시가 아니라 장기적인 사회 실천이 되어야 한다고 보았다. 이러한 관점은 1960년대 플럭서스 (Fluxus) 운동과도 맞닿아 있다. 해당 운동의 예술가들은 예술과 삶의 통합을 강조하며 “최고의 예술은 세계를 직접 변화시키는 것”이라고 주장했다. 예술가는 “만물이 평등하면 곧 ‘제물(齊物)’이다. 제물의 이면에는 모든 것을 감내할 수 있는 힘을 찾고자 하는 돌봄의 태도가 있다”<sup>72)</sup>고 주장한다. 예술가는 ‘사물’을 매개로 한 차례 정신적 치유를 시도한다.

그러나 이 프로젝트는 곧 역설에 직면한다. 예술이 사회에 진입할 때, 그

---

72) 중앙미술학원, (<https://www.cafa.com.cn/cn/news/details/216800>), (웹 접속일: 2024년 12월 1일)

것은 여전히 예술일 수 있는가? 이는 예술사에서 반복적으로 제기된 질문이다. 추즈제의 방식은 1960년대 프랑스 오월 혁명 당시 거리에서 포스터를 붙이며 사회적 불의를 고발한 예술가들의 실천과 유사하다. 당시 작품들도 미술관에 수집되며 초기의 정치적 충격력을 상실하였다. 추즈제는 예술을 역사적 사건의 일부로 만들려고 했지만, 미술관에 들어가는 순간 그것은 제도화된다. 이는 그의 예술이 사회적 이상을 담고 있음에도 예술 제도의 논리로부터 완전히 벗어나기 어렵다는 점을 보여준다.

추즈제의 <천 번 쓰기 『란정서』>와 <난징 양쯔강대교 자살 개입 계획>는 현대 예술의 두 중요한 경로를 대표한다. 하나는 자기 성찰과 시간 실험, 다른 하나는 사회 개입과 현실 비판이다. 전자는 끝없는 서사를 통해 시간과 전통의 관계를 탐구하고, 후자는 예술을 통해 현실에 개입하고 사회 구조에 영향을 주려 한다. 이 두 경로는 상반되어 보이나, 실은 ‘역사와 사회 속에서 주체가 자기 자리를 찾는 방법’이라는 동일한 질문의 다른 측면이다.

오늘날의 예술 환경에서도 추즈제의 작품은 여전히 중요한 시사점을 제공한다. 예술은 단지 미학적 대상이 아니라, 철학적이고 실천이며 때로는 ‘미완의 사회 실천’일 수 있다. 진정한 예술은 작품 그 자체가 아니라, 예술가가 그것을 통해 세계를 어떻게 다시 쓰는가에 있다.

본 장에서는 오노 요코, 도리스 살세도, 쉬빙, 송동 등의 예술가들이 트라우마와 애도 주제를 어떻게 다뤘는지를 분석하여, 예술이 ‘미완의 애도’를 전이하는 과정에서 수행하는 다층적 기능을 정리하였다. 예술은 언어 붕괴 이후의 상징적 매체이자, 사회적 망각 기체에 대한 비판적 응답으로 작동한다.

이러한 예술 실천은 재료 선택, 공간 구조, 신체적 은유에서 개인 및 집단 트라우마를 표현할 뿐 아니라, 비선형 서사와 물질적 감각 구조에서 새로운 윤리적 시선을 형성한다. 살세도가 ‘애도될 수 없는 자들’을 공공 기억의 장

으로 인도하거나, 쉬빙이 언어의 해체를 통해 추모 메커니즘을 구축하고, 오노 요코가 신체적 의식을 통해 성폭력의 집단 응시를 불러일으키는 것 등은 모두 ‘애도’가 심리적 활동을 넘어 정치적 실천이자 문화적 개입’이라는 사실을 보여준다.

이러한 작품들은 사적 트라우마 경험에서 문화 정치적 담론으로 이행하는 다층적 연결 고리를 구축하며, ‘미완의 애도’가 예술에서 어떻게 시각적으로 구현되고 윤리적으로 작동하는지를 구체적으로 드러낸다. 무엇보다 이들은 트라우마 예술의 핵심 전략을 함께 보여준다. 언어, 신체, 사물을 반복적으로 호출하고 조작함으로써, 애도는 망각을 거부하고 기억을 지속해서 소환하는 행위가 된다.

이러한 시각적 전략은 개인적 경험과 정치적 구조의 얽힘을 이해하는 데 효과적이며, 연구자의 예술 창작에도 깊은 맥락과 방법론적 통찰을 제공한다.

## IV. 연구 작품 분석

애도 이론의 핵심적 긴장은 그것이 언제나 완성과 미완성, 말하기와 침묵 사이를 맴돈다는 데 있다. 프로이트의 심리 구조에서 자크 테리다의 언어 철학, 그리고 주디스 버틀러의 ‘애도 가능성’에 대한 정치적 사유에 이르기 까지, 애도는 더 이상 내면적 감정의 표출이 아니라, 문화적 장치 속에서 반복적으로 재서술되고, 규율되며, 심지어 박탈당하는 힘의 장으로 드러난다. 예술에 있어 이러한 이론들이 보여주는 것은 바로 시각 언어, 재료의 직조, 그리고 공간의 서사가 어떻게 상처의 대변자이자 역사를 봉합하는 장인의 역할을 수행하게 되는가에 대한 통찰이다.

연구자의 작업은 이러한 맥락 속에서 새롭게 위치 지어진다. 그것은 단지 개인의 미완의 애도를 담지한 물질적 잔여물이 아니라, 성별 구조 안에서 말해질 수 없는 생명에게 목소리를 부여하는 행위이기도 하다. 본 장에서는 앞선 장들에서 제시된 분석 틀을 바탕으로, 연구자의 작업이 트라우마 경험을 어떻게 상징적 전이하는지, ‘비언어적 서사’를 통해 어떻게 애도의 자격을 호명하는지, 그리고 ‘애도 가능성’의 구조적 분배 속에서 새로운 윤리적 입구를 어떻게 열어가는지를 심화 탐색하고자 한다. 본 장은 본 연구자가 2011년부터 2024년까지 진행한 대표적 창작 작업을 중심으로, 시각 언어, 재료 사용, 공간 배치의 측면에서 트라우마 기억이 어떻게 예술 속에서 상징화되고 물질화되는지를 분석하고, ‘미완의 애도’가 창작의 각 단계에서 어떠한 진화를 거쳤는지를 고찰한다. 전체 장은 네 개의 핵심어를 중심으로 전개된다: 거울상, 자아, 언어, 감각. 이를 통해 예술이 애도 메커니즘으로서 다차원적 표현 경로를 어떻게 구축하는지를 제시하고자 한다.

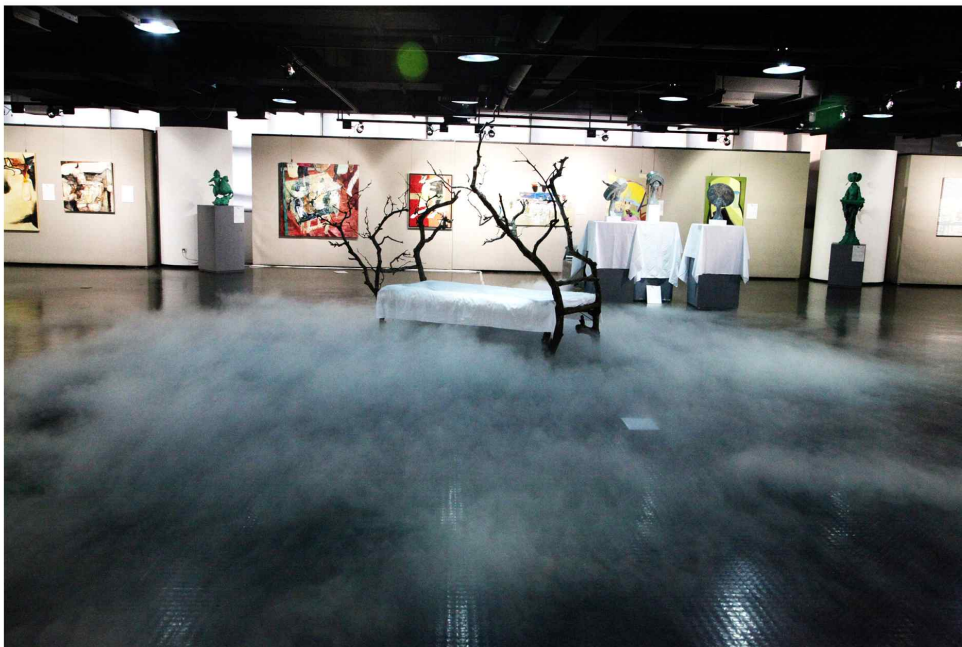
## 1. 거울상과 은유 : 자기 응시와 트라우마의 재현 (2011 - 2014)

2010년대 초반의 초기 연구자가 ‘자어성’과 ‘여성 주체성’ 문제에 대한 초기 탐색을 집중적으로 드러낸다. 특히 사회적 규율과 자기 정체성 사이의 긴장에 주목하며, “타인의 규범에 따라 사는 삶이 아니라, 나 자신의 입장에서 살아가는 삶이란 무엇인가?”, “진정한 ‘생식(生息)’이란 어떤 것인가?”라는 질문을 중심으로 <살아 숨쉬는 풍경>, <나와 ‘나’의 대화>와 같은 작품들이 전개되었다. 당시 연구자는 자기와의 대화를 통한 내면적 성찰을 추구하였으며, 신체와 욕망, 정체성과 대상화에 집중하였다. 규율화되고 고정된, 규범적인 삶의 방식에서 벗어나고자 했으며, 거울, 가구, 신체 흔적 등의 은유적 요소를 활용하여 언어 외적인 층위에서의 트라우마 경험의 표현 기제를 모색하였다. 이러한 시각적 언어는 개인의 경험을 상징화하는 통로를 구축함과 동시에 ‘예술적 전이’의 기제가 형성되는 시작점이 되었다. 즉, 언어가 일시적으로 무력해질 때, 조형 언어, 공간 구성, 재료 사용 및 관람 방식을 통해 경험을 가시화하고 전달하는 방법에 대한 탐색이 이루어졌다.

이 단계의 작품은 전반적으로 조각과 설치 매체를 중심으로 여성의 신체, 가족 기억, 정체성 구조에 대한 다층적 반응을 보여준다. 이는 연구자가 사적인 경험을 감각적 구조로 통합하려는 초기적 시도로, 이후 보다 구조적이고 공간적인 표현 실천의 토대를 마련하는 역할을 한다.

<살아 숨쉬는 풍경>은 연구자의 초기 작업 중 ‘신체-기억-물질’ 간 관계를 실험적으로 구축한 사례이다. 본 작품은 ‘침대’를 중심 매개로 전개되는 설치 작업으로, 침대는 가공되지 않은 자연 가지로 구성되었다. 이러한 구성 방식 자체가 ‘생명 상태’와 ‘자연 시간’에 대한 은유적 투영을 내포한다. 침

대는 탄생과 죽음의 출발점이자 종착점이며, 존재와 기억이 교차하는 장소이기도 하다. 하이데거가 언급했듯이 “시간성은 우리가 ‘현존재’라 부르는 존재자의 존재를 가능하게 하는 조건이다.”<sup>73)</sup> 연구자는 이러한 시간철학을 공간적 물질 구조로 전환하고자 하였으며, 관람자로 하여금 응시의 과정을 통해 개인 생명의 부침과 무상함을 직면하도록 유도한다.



작품도판 1) 왕패, <살아 숨쉬는 풍경(生息的風景)>, 혼합재료, 120×200×200cm, 2011.

재료의 선택은 핵심적인 전략이다. 나뭇가지에 남겨진 나이테와 균열은 자연 시간의 증언이자 트라우마 기억의 그릇이다. 침대 표면에 희미하게 남은 누운 흔적은 ‘부정적 공간’의 상징으로 작동하며, 이는 부재한 신체의 흔적이자 애도 주체가 상실된 타자를 호출하는 방식이다. “공허는 실체보다

73) 하이데거, 마르틴. 『존재와 시간』, 번역 백종현. 서울: 까치출판사, 1998, p. 258.

더 많은 것을 표현한다”<sup>74)</sup>는 점에서 이러한 부정적 형상은 오히려 더 많은 ‘현존’에 대한 상상을 자극한다.

상징적 논리 차원에서 침대의 이미지는 문화 기억의 심층 구조를 내포하고 있다. 비트겐슈타인은 언어가 대상을 지시할 뿐 아니라 경험 구조를 불러낸다고 지적한다.<sup>75)</sup> 이러한 맥락에서 ‘침대’는 단순한 가구를 넘어 경험의 전이 수단으로 전환된다. 나뭇가지에 새겨진 나이테와 균열, 신체 형태가 남긴 흔적들은 복합적인 감정, 기억, 상상을 수렴하는 장소로 변환되며, 생존, 고통, 존재의 감각적 교차를 환기한다.

시각적 구성 면에서 <살아 숨쉬는 풍경>의 공간 배치는 폐쇄성을 강조하되 거리감과 연결감 사이의 임계적 긴장을 유지하려 한다. 관람자는 이 공간에 진입할 수 있을 뿐 아니라, 작품의 일부로서 응시 속에서 ‘보는 자가 보이고 있음’의 전도된 긴장을 체감하게 된다. 후속 작업인 <진실 이미지>에서는 식물적 구성과 문화적 의미 사이의 관계를 더욱 발전시켰다. 현대 산업 재료를 전통 분재의 형상으로 구축함으로써 ‘문화 정체성’이 어떻게 물질의 차원에서 재구성될 수 있는지를 탐색하였다. 이로써 <살아 숨쉬는 풍경>은 전통 기억과 현재 경험 사이의 긴장에 대한 초기 응답으로도 해석될 수 있다.

<나와 ‘나’의 대화>는 본 연구자의 초기 ‘주체성 구축’ 탐구에서 중요한 전환점을 이룬 작품으로, <살아 숨쉬는 풍경>에서 전개한 ‘신체-공간-기억’ 삼중 구조를 계승하면서도 ‘응시’와 ‘정체성 인식’ 간의 이중 긴장에 더욱 집중한다. <나와 ‘나’의 대화>는 자화상 조각 작품으로서, 대칭 구조를 활용하여 천으로 신체를 가린 나신 자화상 조각과 빈 의자를 병치시킴으로써 대화와 대립이 공존하는 시각적 논리를 형성한다. 본 연구자는 자신의

---

74) Henry Moore, “The Sculptor’s Aims”, *The Listener*, vol. 18, no. 449, 1937, p. 22.

75) 비트겐슈타인 루트비히, 『철학적 탐구』, 번역 이영철. 서울: 민음사, 2004, p. 55.

신체를 원형으로 삼아 조각 제작 과정에서 반복적인 형태 조형과 피복 선택을 수행하며 ‘노출’과 ‘은폐’ 사이에서 다층적 의미의 통로를 구축하고자 했다. 천으로 덮은 신체는 전통적 여성 신체 응시 모델에 대한 은폐 장치이자 사회적 심미적 규범에 대한 역전적 통제 전략으로 기능한다. 작품의 배치는 전형적인 감상 논리를 해체하여, 관람자의 응시가 조각상을 바라보는 시선과 조각 인물의 시선으로 빈 의자를 응시하는 시선 사이를 끊임없이 오가도록 유도한다. 이로써 불안정한 감상 메커니즘이 형성되며, 관람자는 권력 구조 재구성 과정에 자발적으로 개입하게 된다. 이러한 전략은 작품에 에로틱한 암시와 탈에로틱적 해석을 동시에 담아내며, 관람자로 하여금 신체가 권력의 매개체로 기능하는 복잡성을 직면하게 한다.<sup>76)</sup>



작품도판 2) 왕패, <나와 ‘나’의 대화 ( 我与‘我’的對話 )>, 청동, 120×50×35cm, 2013.

작품의 구성은 전형적인 감상의 논리를 붕괴시키며, 관람자의 시선은 조

76) 버틀러, 주디스. 『몸이 문제다: “섹스”의 담론적 한계에 관하여』, 번역 조현준. 파주: 동문선, 2009, p. 73.

각상을 바라보는 것과 조각 인물의 시선으로 빈 의자를 바라보는 것 사이를 끊임없이 오가며 불안정한 시각 메커니즘을 형성한다. 이로써 관람자는 권력 구조의 재편 과정에 능동적으로 개입하도록 유도된다. 이러한 전략은 작품이 동시에 에로틱한 암시와 탈에로티시즘적 해석을 모두 내포하게 만들며, 관람자가 신체를 권력의 매개체로서 직면하게끔 강제한다.<sup>77)</sup>

창작 과정 자체도 작품의 의미 구성의 일부를 이룬다. 본 연구자는 “형상화”를 신체 경험과 정서적 잔여물에 대한 재가공으로 이해한다. 반복적인 당김, 굽기, 덧붙이기 과정을 통해 신체는 단순히 재현되는 것이 아니라, 정체성 불안, 문화 규율, 감정적 균열이 중첩된 장소로 기능한다. 본 연구자는 자신의 손으로 응시의 방향을 재설정하였다. 남성 시선의 응시는 성적 욕망, 소유, 주목의 쟁탈로 작동하지만, 여성에게 응시는 감당할 수 없는 무언(無言)의 생존이다. 본 작품에서 ‘응시’는 성 정치의 문제로만 제기되지 않으며, 오히려 창작 주체, 감상 주체, 피응시 객체 사이에 이질적인 균열을 만들어 낸다.

연구자는 가리는 행위를 통해 내면을 숨기려 하지만, 신체 형상화 과정에서는 오히려 정신적 약화의 정서를 드러낸다. “겉으로는 주체적인 심미 행위처럼 보일지라도, 본질적으로는 권력 네트워크의 재생산이다.”<sup>78)</sup> 연구자는 이 작품을 통해 “신체의 해석권은 누구에게 있는가”라는 기호 구조를 질문한다. 자아가 자기 이미지와 대면할 때 진정으로 발생하는 것은 형상 간 비교가 아니라, 심리 구조 내 ‘동일화와 이질화’의 단절이다. 바로 이 단절의 틈이 시각 예술의 상징적 전이 메커니즘의 기점을 구성한다.

작품은 프리다 칼로(Frida Kahlo)의 <두 명의 프리다(Las dos Fridas)> (작품도판16)와 시공을 초월한 대화를 이룬다. 프리다는 붓을 통해 자아를

---

77) Judith Butler, *Bodies That Matter*, Routledge, 1993, p. 45.

78) Michel Foucault, *Discipline and Punish*, Vintage Books, 1975, p. 27.

써 내려가는 비범한 여정을 시작하였다. 그의 그림은 내면 세계와 고통스러운 경험의 직접적인 반영이다. 화면 속 두 명의 프리다가 긴 의자에 나란히 앉아 있으며, 심장에서 뻗어나온 혈관으로 연결되어 있다. 전통과 현대, 과거와 현재가 그의 내면에서 강렬하게 충돌하고 있으며, 이를 통해 문화적 정체성에 대한 혼란과 감정적 트라우마 속에서 여성 주체가 겪는 분열을 드러낸다.<sup>79)</sup> <나와 ‘나’의 대화>는 자아 조각상과 빈 의자의 상호작용을 통해 현대 여성이 자기 인식 과정에서 직면하는 이중적 곤경을 드러낸다. 여성은 사회적 규율을 통해 주체성을 구성해야 하면서도, 동시에 그 규율이 초래하는 소외의 압력을 지속적으로 감내해야 하는 상황에 놓여 있다.



참고도판 16) 프리다 칼로(Frida Kahlo), <두 명의 프리다(Las dos Fridas)>, 1938.

79) Hayden Herrera, *Frida: A Biography of Frida Kahlo*, Harper & Row, 1983, p. 178.

이 시기의 작업은 가족 기억에서 개인 정체성의 내적 서사로 초점이 이동하며, 더 이상 단순히 타자의 부재를 지시하지 않고, 오히려 주체 내부의 분열된 실재를 정면으로 응시한다. 재료, 자세, 표면 질감, 빈 의자 등 조형 요소들은 ‘말해질 수 없는 고통’의 시각적 매개로 작동한다.

따라서 <나와 ‘나’의 대화>는 단순히 본 연구자와 자기 신체의 관계를 재구성하려는 시도일 뿐 아니라, ‘예술적 전이’ 메커니즘이 상징 구조를 통해 ‘정체성의 위기’를 어떻게 비언어적으로 표출할 수 있는지를 보여준다. 응시 속의 위치 어긋남, 은폐 속의 드러남, 형체의 단절 속에서 주체의 잔존이 조형되는 것이다.

황혼 속에 응고된 이 노인의 조각상은 고도로 사실적인 피부 주름과 색채 질감을 통해 신체의 돌이킬 수 없는 쇠퇴 과정을 드러낸다. 작품의 제목은 <4세대 동거>(작품도판3)이지만, 마르고 구부정한 나신의 형상과는 극명한 의미적 긴장을 형성한다. 전통 사회가 ‘가족의 계승’을 윤리적 이상으로 간주할 때, 죽음은 개체의 궁극적인 고독으로서의 현실적 경험이며, 이 상징 질서 속에 온전히 포함될 수 없다.

이 작품은 본 연구자가 할머니의 임종 순간을 직접 경험한 데서 비롯된 창작이다. 생명은 고통 속에서 서서히 쇠약해지며, 할머니는 결국 갓난아이와 같은 상태로 돌아갔다. 가족들은 할머니가 침대에서 떨어지는 것을 막기 위해 인형 완구를 완충재로 두었지만, 그 부드러운 경계들은 그녀와 세상 사이의 점점 멀어지는 거리를 막아주지 못했다. 사대가 함께 모여도 그녀의 고통을 덜어줄 수는 없었고, 할머니는 자식과 손주들의 언쟁조차 알아듣지 못했다. 장례식에서 어머니가 울부짖으며 “나는 이제 엄마가 없어!”라고 외친 순간이 본 연구자의 창작 충동을 촉발하는 계기가 되었다. 이러한 어머니의 깊은 슬픔을 안고 본 연구자는 <4세대 동거>을 제작하였다. 이 작품은 단순히 할머니의 죽음을 추모하는 데 그치지 않고, 조각이라는 형식을 통해 그녀가 마음속에서 ‘다시 말하게’하고, ‘다시 존재하게’ 하고자 한 시도이다.



작품도판 3) 왕패, <4세대 동거 (四世同堂)>, 청동, 92×34×60cm, 2013.

이러한 ‘현존’은 구체화한 신체 자세와 환경 연출을 통해 구현된다. 노인의 곁에는 작은 곰 인형이 놓여 있는데, 이는 ‘대체적 대상’으로서 일부 가족에의 부재를 담아내는 동시에, 현대 가족 현실에서 정서적 유대가 기호적 차원에서 점차 공허화되고 있음을 드러낸다. ‘자손이 번성한 (子孫滿堂)’ 이상적 가족 이미지가 사물과의 포용으로 환원될 때, 작품은 오히려 그 뒤에 숨겨진 감정적 유대의 기호적 공허함을 드러내 보인다.

주목할 점은, 노인의 나체 형상이 개인적 표식을 제거당한 채 비특정적인 보편 존재로 제시된다는 점이다. 본 연구자는 말한다. “그는 나의 외할머니 이면서, 동시에 미래의 나 자신이다.” 영원히 즐기고 있는 노인들은 실은 거울

단계<sup>80)</sup>의 잔영에 갇힌 존재들로, 젊음의 기억 속에 존재했던 무수한 자아 가능성을 응시하고 있다. 조각 과정에서 본 연구자는 해부학적 방식으로 피부와 근육을 조형하면서도, 사실적 색채를 통해 생명의 잔여를 포착하였다. 이 긴장은 조각이 노출과 위무 사이를 오가게 하며, 애도 행위의 지연된 수행으로 작용한다.

작품의 공간 구성은 의도적으로 단순화되었다. 가족 구성원도, 동반자도 없이, 노인과 침대, 의자, 인형만이 침묵하지만 함축적인 애도의 장을 형성한다. 관람자는 조각을 응시하며 노인의 얼굴에서 ‘평온한 노년’의 정서를 찾고자 하지만, 텅 빈 눈동자가 전달하는 것은 공유 불가능한 소멸의 여정이다. “진정한 전율은 죽음 그 자체가 아니라, 가장 가까운 타자조차 그 길을 함께할 수 없다는 데 있다.”<sup>81)</sup> 모든 생명은 결국 절대적 ‘타자성’의 경험에 직면한다. 아무리 따뜻한 공동 서사로 포장된다 해도, 존재자는 누구나 죽음이라는 좁은 문을 홀로 통과할 운명이다.

“서른 번째 생일에 나는 인생 첫 번째 흰 머리를 봤다. 그 순간 나는 알았다. 나도 우리 집안 여성들처럼, 느리게 자라고, 질기게 늙어간다는 걸. 그것은 젊음이 바래는 것과 같은 필연이다.” 기억이 과거를 붙잡으려 하면 할수록, 현재의 존재는 더욱 찰나적 환영임이 증명된다. 연구자의 조각칼 아래 조형된 것은 가족이자 궁극의 자아이며, ‘나’에서 ‘우리’로 이행하는 민중의 구체적 응시이기도 하다.

<4세대 동거>는 기념비도 아니고, 가족사진 앨범 같은 기록도 아니다. 그것은 물질 안에 미완의 애도를 안치하는 방식이다. 신체 언어와 재료 질감을 통해, 애도는 ‘담론’에서 ‘촉각’으로, 말해질 수 있는 것에서 느껴질 수 있

---

80) Jacques Lacan, *The Mirror Stage*, trans. Bruce Fink, W. W. Norton & Company, 2006, pp. 75 - 81.

81) Emmanuel Levinas, *Time and the Other*, trans. Richard A. Cohen, Duquesne University Press, 1987, pp. 39 - 55.

는 것으로 이행하며, 실어증적 경계에서 무언의 윤리적 자세를 형성한다.

본 절에서 다룬 세 작품을 통해 연구자의 초기 창작이 주로 ‘자아 정체성’, ‘가족 기억’, ‘신체 이화’ 등의 문제를 중심으로 전개되었음을 확인할 수 있다. 언어가 아직 완전히 무력화되지 않은 단계에서는 예술이 상징적 기호와 구체화된 신체 부위를 적극 활용하여 애도 경험에서 비롯된 감정적 균열을 표현한다. 이러한 작품들은 특정 트라우마 사건 자체를 재현하려는 것이 아니라, 관람과 응시 간의 긴장을 구축함으로써 시각적 윤리 관계를 형성하고, 구체화된 물질을 통해 언어로는 담아낼 수 없는 기억의 파편을 담아내고자 한다.



작품도판 4) 왕패, <평호추월 (平湖秋月)>, 도자기, 25×25×15cm, 2016.

창작 구조의 변화를 기준으로 볼 때, 이 시기의 작업은 ‘예술적 전이’ 메커니즘이 전개되기 위한 토대를 마련한다. 연구자는 사적 경험을 시각적 감상

구조 속 정서적 혼적으로 전이시키며, 바로 이러한 초기 실천에서 예술은 ‘심리적 균열’에서 ‘지각 장치’로 이행하는 경로를 연다. 즉, 어떻게 감각적 구조를 통해 표현 통로를 사전적으로 개방할 수 있는가에 대한 탐색이다.

이러한 초기 창작의 전체 맥락을 되짚어볼 때, 연구자는 ‘자연성’가 창작 여정의 출발점에 불과하다는 사실을 자각하게 되었다. 보다 깊은 차원에서는 끊임없이 ‘귀소’를 질문하는 과정이었다. 여기서 말하는 ‘귀소’란 단순히 공간적 소속감을 의미하는 것이 아니라, 정체성·감정·윤리적 입장의 재정립을 포함하는 보다 복합적인 귀환의 문제라 할 수 있다.

연구자는 작업 노트에 이렇게 기록했다. “<먼지는 먼지로 돌아갑니다>는 모래의 집합과 붕괴를 반복하는 순환을 말하고, <4세대 동거>는 내가 중국인이 꿈꾸는 이상적인 삶의 이미지에 의문을 제기하며 탄생했으며, <나와 ‘나’의 대화> 역시 ‘나는 어디에 있어야 하는가’라는 질문에 대한 응답이었다.” 이 모든 작업은 정체성 소속, 정신적 귀속, 문화적 위치에 대한 지속적 탐문 속에서 전개된다. “<평호추월> (작품도판 4) 을 완성했을 때, 내 머릿속에 떠오른 것은 가을 밤 호수 위에 출렁이는 물결과 구름이었다. 그러나 그것을 고요히 바라보는 순간, 그것은 한 무더기 백골처럼 보였다.” 이러한 역설적 이미지야말로 죽음과 귀속의 교차를 응답하는 것이며, 동시에 연구자가 말로는 끝내 표현하지 못하지만 계속 창작하게 만드는 원천이다.

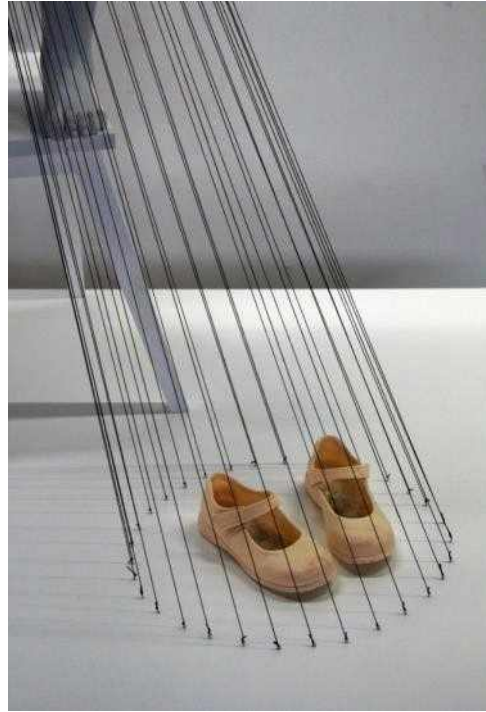
## 2. 트라우마의 현상화 (2014 - 2019) : 공간·재료·귀환의 경로

이전 절에서 ‘자아 - 가족’ 구조 내 개인적 트라우마의 재현에 초점을 맞추

있던 것과 달리, 2014년 이후 연구자의 창작은 점차 공간 구조, 재료 언어, 그리고 문화적 근원과 같은 문제들을 중심으로 심화된 탐구를 전개하게 되었다. 트라우마는 더 이상 단순히 신체의 자세 속에 내면화된 상태로 머무르지 않고, 고향, 정체성, 문명 기억에 대한 공간적 투사이자 물질적 전이로 확장된다. 이 시기 연구자의 창작에서 ‘귀소’는 핵심적인 주제로 부상하며, ‘애도 메커니즘’을 개인적 경험으로부터 사회문화적 구조의 재서사로 전환한다. 연구자는 ‘귀소’라는 환영적 질문을 통해 고향, 정체성, 문화의 단절에 대한 시각적 응답을 재구성한다.

연구자는 창작 일지에 다음과 같이 적고 있다. “어느 순간부터 나는 ‘귀소’라는 문제를 더욱 적극적으로 탐색하기 시작했다. 이 주제를 통해 나는 초기 작업에서 관심을 가졌던 여성주의나 자기 말결기성 같은 문제들을 보다 근원적인 수준에서 다룰 수 있게 되었다. 내가 있어야 할 곳으로 돌아가는 것이 나에게 가장 중요한 주제가 되었다. 하지만, 내가 있어야 할 곳, 돌아가야 할 곳은 과연 어떤 장소일까? 그것은 페이샤오통(費孝通)이 말한 ‘이곳에 태어나 이곳에 죽는다’는 공간일까? 내게는 고향 같은, 향토 같은, 혹은 어머니 자궁 같은 공간일지도 모른다. 사람들은 저마다 자신이 가야 할 곳, 가고 싶은 곳을 향해 나아간다. 물론, 내가 어머니 자궁으로 다시 돌아갈 수 없는 것처럼, 그들은 결국 자신이 원하는 곳에 도달하지 못할 수도 있다.”

본 장에서는 <빛과 그림자의 상대성이론>(작품도판5), <어른춘의 겨울밤> (작품도판 8), <견산>(작품도판10), <귀>(작품도판9), <먼지는 먼지로 돌아갑니다>(작품도판12) 등의 대표 작품을 중심으로, 본 연구자가 ‘공간 - 재료 - 역사’의 교차 구조를 통해 트라우마를 ‘내적 균열’에서 ‘외적 구조’로 전이시키는 방식을 고찰하며, ‘귀속 가능성’의 환멸과 지연 속에서 ‘새로운 향토성’에 대한 문화적 자각이 어떻게 형성되는지를 분석하고자 한다.



작품도판 5) 왕패, <빛과 그림자의 상대성이론 (光与影的相對論)>, 혼합재료,  
180×100×100cm, 2014.

### 1) 폭력 구조의 현상화 메커니즘

<빛과 그림자의 상대성이론>은 연구자는 구체적 신체 표현에서 재료 및 공간 구조 중심의 조형 언어로 전환한 결정적 전환점이다. 이전 작업이 ‘자기 응시’와 ‘신체 은유’를 핵심 표현 축으로 삼았다면, 본 작품은 인물 서사나 가족 경험을 약화시키고, 대신 설치극장의 형식을 통해 사회적 트라우마, 특히 성별 기반의 폭력-을 기호, 공간, 재료가 교차하는 시각 구조 안에 삽입하였다. 이 전환점에서 ‘애도의 표현’은 내면 심리의 균열에서 점차 사회 구조, 권력 관계에 대한 구조적 드러냄으로 이행한다. 트라우마는 더

이상 개인의 은밀한 기억의 투영에 머무르지 않고, 사회 윤리와 제도적 폭력의 현상화 장이 된다.

<빛과 그림자의 상대성이론>은 연구자는 설치극장 형식으로 구조적 폭력을 심층적으로 폭로한 작업이다. 작품은 ‘빛’에 대한 신화적 상징 논리를 차용한다-‘신은 말하셨다. 빛이 있으라’. 그러나 이 첫 빛이 비추는 순간, 동시에 그림자도 탄생한다. 창세 신화의 밝음은 오히려 폭력의 은폐 장치로 반전되며, 본 연구자는 조각 언어를 통해 위선의 가면을 찢고, 권력의 이름으로 실행되는 사회적 은폐 폭력과 정면으로 마주한다.

형태적 조형 측면에서, 본 연구자는 초현실적 표현 방식을 활용해 강단에 선 어린아이의 형상을 구성한다. 구부러진 발가락은 강단의 모서리를 움켜쥐고 있고, 긴장과 무력함이 교차된 손, 비정상적으로 굳은 척추, 화면 우측으로 쏠린 무게중심 등은 전반적으로 불균형한 신체 언어 체계를 보여준다.

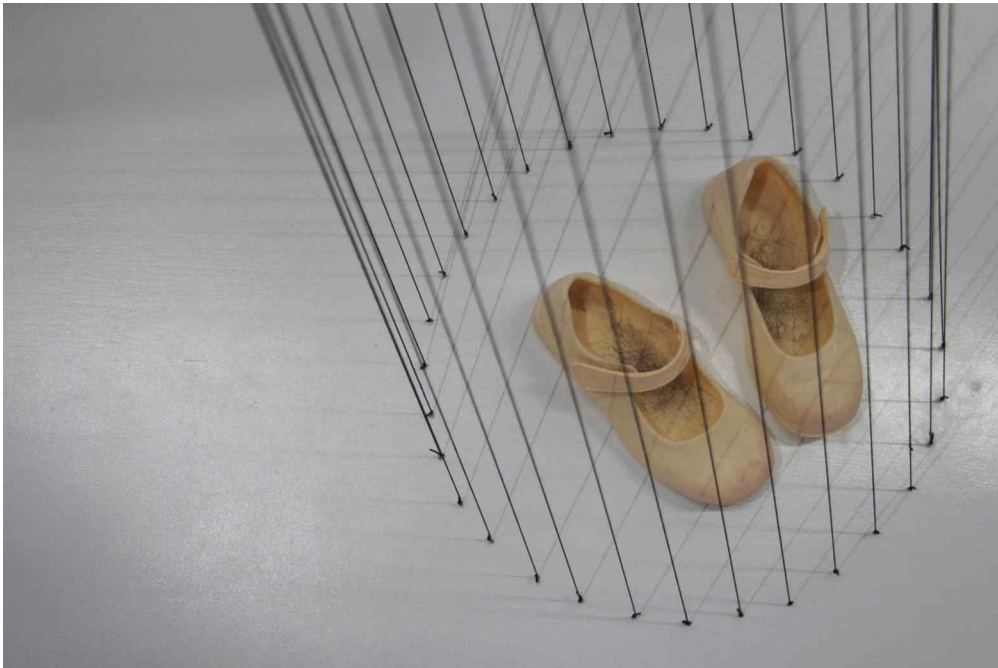
이는 ‘신체화 증상’을 드러내며, 비가시적 심리 압박을 시각적 부호로 전환시킨다. 이러한 조형은 폭력 피해자에게 고유한 감정 탈착 메커니즘을 암시하며, 트라우마 기억의 젠더적 차원을 강조한다. 정면을 응시하는 두 눈에는 단호함과 동시에 망설임이 공존하며, 일종의 반응시 긴장을 형성한다. 연구자는 이와 같은 어긋난 신체 언어를 통해 ‘보는 자-보이는 자’라는 고정된 구조를 전복하고, 트라우마 이후 피해자의 주체성이 재구성될 가능성을 제시한다.

공간 관계의 처리는 권력 구조의 역압성을 부각시킨다. 조각의 받침대는 ‘연단’을 암시하는 구조로 설계되어, 교육·종교·권위 기관과 같은 장의 분위기를 자아내며 미시적인 권력의 갈등이 벌어지고 있음을 암시한다. 의도적으로 중심을 비틀어 배치함으로써 아이는 항상 구도의 가장자리에 놓이게 되며, 겉보기에는 안정되어 있는 구조가 실제로는 공간 중심의 이동을 통해 관람자에게 불안한 감각을 유발한다.



작품도판 6) 왕패, <빛과 그림자의 상대성이론>, 혼합재료, 180×100×100cm, 2014.

뱀의 형상이 머리 위에 얽혀 있으며, 그 혀는 검은 실타래로 변해 ‘가짜 빛줄기’를 짜내며 신체와 공간을 관통한다. 이 실선들은 폭력의 경로이자, 시각 기호의 연극적 장치이기도 하다. 가상 공간은 시각의 초점을 음모가 덮인 아이의 신발로 이끈다. 이러한 허실 공간의 중첩 구조는 트라우마 기억이 주체의 인지 공간을 지속해서 침범하고 있음을 암시한다. 말로 표현될 수 없는 기억의 블랙홀은 허실이 교차하는 실선을 통해 현상화되고 있는 것이다.



작품도판 7) 왕패, <빛과 그림자의 상대성이론>, 혼합재료, 180×100×100cm, 2014.

재료의 선택 또한 상징적 의미로 가득 차 있다. 어린이 신발은 인조 인간 피부 질감의 실리콘으로 제작되었고, 그 표면에 음모가 삽입되어 있다. 이러한 재료의 전이는 관람자의 엿보기 메커니즘을 촉발하며, 곤장 그들을 윤리

적 긴장 지대에 위치시킨다. 재질의 유사 인체성이 관람자의 시선을 붙잡는 순간, 관람자는 스스로가 여성 신체의 대상화에 동참하고 있다는 사실을 자각하게 된다. 연구자는 응시 메커니즘을 노출시키며, 관람자를 일종의 ‘공범’ 위치에 놓음으로써 자기 반성을 유도한다.

작품 전체에서 뱀의 형상은 일관되게 등장하는 상징 기호로 작동한다. 위험, 유혹, 지식, 폭력, 그리고 창조의 이중성을 지닌 이 존재는 ‘빛, 그림자’가 뒤틀린 극장 구조 속에 꼬여 들어간다. 검은 실선은 ‘가짜 빛줄기’로서 아동의 신체와 공간을 관통하며, 동시에 은폐의 메커니즘으로 작동해 ‘두 번째 장면’을 생성한다. 이 시각적 패러독스 안에서, 본 연구자는 ‘보이지 않는 폭력’의 물질화를 완성한다.

연구자는 다음과 같이 말한다. “억압되고, 봉인되며, 망각된 주체적 경험은 역설적 구조를 통해서만 도달될 수 있다.” 창작 방식에 있어서 연구자는 생존과 죽음, 허구와 현실, 침묵과 발화, 중심과 주변, 피해자와 가해자 등 다양한 층위를 의도적으로 혼합하여, 구조적 트라우마의 복합적인 층위와 내면을 보다 심층적으로 드러내고자 한다.

연구자는 이 은유적 설치극장에 자신의 트라우마를 암호화하였다. 2011년 중국 언론은 학교 내 성폭력 및 소아성애 사건을 빈번히 보도하였고, 연구자는 이를 ‘그림자 쓰기’의 방식으로 응답하였다. 말로 옮길 수 없는 고통을 조각의 시각 구성으로 전환함으로써, 폭력의 경험은 더 이상 이야기되지 않지만, ‘관람 메커니즘’ 속에서 다층적으로 내장된다. 받침대, 재료, 공간, 시선 구조에 이르기까지, 관람자에게 중첩된 윤리적 도전이 부과된다. 트라우마는 상징 속에 봉인되며, 시각적 극장에서 다시 해동된다.

첫 번째 빛이 도착한 순간, 첫 번째 그림자는 이미 기억을 조작할 음모를 꾸미고 있었다. 진정한 구원은 그림자를 몰아내는 데 있는 것이 아니라, 그 그림자 속에서 빛이 오는 방향을 식별하는 법을 배우는 데 있다. 작품은 냉

철하고 정밀한 설치 언어를 통해 ‘예술적 진이’ 개념을 처음으로 공간 비판의 메커니즘으로 확장시켰다. 트라우마는 더 이상 은유 속에 머무르지 않고, 공간의 엇갈림, 재료의 선택, 시선의 경로 속에서 드러난다. 연구자는 사회적 상흔을 노골적으로 드러내며, 관람자를 ‘응시의 공모자’라는 위치에 놓아 ‘빛’과 ‘그림자’의 토론의 무대를 구성한다. 바로 이 작품을 통해 연구자의 창작은 가정과 신체라는 국소적 경험을 넘어, 사회 구조, 문화적 폭력, 공간 메커니즘에 대한 체계적 사유로 진입하며, ‘귀소’라는 주제와 집단 기억의 구축으로 이어지는 후속 전개를 예고한다.

## 2) 귀소의 환영과 상징적 무덤 : 재료와 공간의 문화적 삽입 메커니즘

학업을 마치고 고향으로 돌아온 삶의 경험은 본 연구자로 하여금 <어른춘의 겨울밤>, <견산>, <귀> 등 일련의 작업을 통해 본격적인 창작 실천을 전개하도록 하였다. 이들 작업은 소멸해가는 문명에 대한 시각적 애도의례를 구성하며, 여기서 ‘고향’은 문화 기억의 물질적 용기로서 복수의 상징적 층위를 부여받는다. 페이샤오통(費孝通)이 『향토중국(鄉土中國)』에서 제시한 바와 같이, ‘이곳에 태어나 이곳에 죽는다’는 사회 구조가 제공하던 안정성은 현대적 이동성에 의해 점차 해체되고 있다. ‘귀소’라는 환상적 질문을 통해 고향, 정체성, 문화 단절에 대한 시각적 응답이 재구성된다.

<어른춘의 겨울밤> (작품도판 8)에서 연구자는 사진적 조각 구성 방식을 통해 ‘돌아갈 수 없는 고향’이라는 심상의 공간을 구축한다. 민족 정체성, 유목 정신, 지리 문화라는 세 축을 바탕으로, 본 연구자는 ‘응시하는 침묵’ 속에서 고향에 대한 정신적 스캔을 수행한다. 전통 유목 문명이 근대성의 충격 아래 구조적으로 붕괴되는 시점에서, 어른춘 민족 의상을 입은 가족 구성원의 정지된 자세, ‘안다한’의 신성 상징, 작동을 멈춘 엽총이 의례적 상징

으로 전환된다. 이러한 시각 요소들은 모두 비언어적 애도의 구성 요소로 작동하며, 문화적 주체성의 소멸과 퇴장을 상징한다. 본 연구자는 형상의 기복을 압축하고 실루엣의 경계를 강화함으로써 관람자의 시선을 일종의 거리감 있는 응시 위치로 밀어낸다. 이 응시는 동일화를 유도하지 않으며, ‘문화 유해(遺骸)’를 바라보는 방식—즉 점차 현대성에 의해 주변화되는 집단 풍경이 문명의 샘플로 소멸해가는 방식—으로 작동한다. 어쩌면 이것이야말로 현대성의 잔혹한 초상일지도 모른다. 붙잡으려 할수록, 그 애도는 단지 지연된 퇴장의 미사에 불과함을 드러낸다.



작품도판 8) 왕패, <어룬춘의 겨울밤 (鄂倫春的冬夜)>, 청동, 100×90×50cm, 2019.

<견산Ⅱ> (작품도판 11)은 현실 경관에서 추상 형태로의 전이를 한층 더

추진한다. 이 작품에서 인물과 동물의 경계는 흐려지고, 형상은 덩어리화 처리되어 무덤 같기도 하고 먼 산 같기도 하다. 정체성은 제거되고 기억은 추상화된다. 하단이 공중에 떠 있는 구조는 이 작업을 일종의 ‘유령적 기념비’처럼 보이게 하며, 작품은 기억과 현실 사이의 균열 공간에 부유하는 듯한 상태를 연출한다. 현실에서 자유롭게 유영할 수 없는 산수의 품 안에, 추상 조각 언어를 주입함으로써 숭고한 질서, 시적인 서사, 뜨거운 감정을 불어넣고자 했다…… 그 도달 불가능한 느낌은 우리가 어떤 이상적 장소로 향하고 있다는 환상을 준다. 그러나 매번 다가설수록, 오히려 어떤 경계와 부딪히고 만다. 이 ‘영원히 도달할 수 없는 장소’라는 주제는, 현대 개인이 향토 단절을 마주할 때 발생하는 심층 심리 투사의 반영이기도 하다.

이러한 ‘돌아갈 수 없음’에 대한 응시는 어린 시절 기억의 깊은 각인에도 반영되어 있다. 연구자는 구술에서 무덤, 들판, 철도, 마을 등 ‘죽음의 경험’을 둘러싼 문화 지형을 반복적으로 언급하며, 이는 창작 속 정신 지형을 구성한다. 유년 시절, 연구자는 노인들의 귀신 이야기와 함께 자랐고, 친족의 죽음을 계기로 초자연적 존재를 신봉하게 되었다. 이 경험은 ‘시골 사람들의 미신’으로 간주될 수 있겠지만, 망령과 귀신의 체험은 분명한 기억의 일부로 내면화되었고, 성인이 된 이후에도 그 기억은 무의식 속 깊은 곳에서 불쑥 떠오르곤 한다.

작가의 창작에서 ‘무덤’은 상징 체계의 핵심 기호로 작용한다. 기표 (signifier)의 차원에서 ‘무덤’은 응고된 물리적 실체이자, 흙과 돌로 이루어진 기하학적 공간이며, 죽음의 상징이다. 동시에 문화의 부호화 장치로서, “무덤은 인간의 의미 저장 장치 중 가장 원초적인 매체이다.”<sup>82)</sup> 기의 (signified)의 차원에서는 유동적인 상징 의미를 내포한다. 연구자의 작품 속

---

82) 約翰·杜海姆·彼得斯 (John Durham Peters), 『奇云：媒介即存有』 (The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media), 鄧建國譯, 上海: 復旦大學出版社, 2020, p. 162.

에서 잊히고 은폐된 죽음의 유령들은 결코 멀어진 적이 없다. 그것들은 기억과 망각의 경계에 정박해 있으며, 전통과 현재, 개인과 집단, 기억과 실어증을 연결한다. 그 상징적 의미는 언제나 연기의 상태에 있으며, 고정되지 않은 채 계속 변화하고 확장된다.

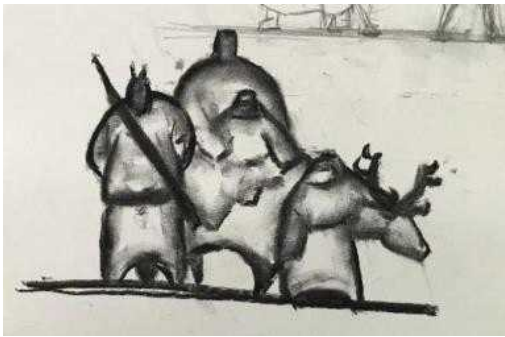


작품도판 9) 왕패, <귀(歸)>, 도기, 52×35×55cm, 2019.

작품 <귀>(작품도판9)은 산과 같은 모자 형상의 구조를 통해 ‘가야 할 곳’에 대한 영원한 접근을 제시하지만, 그 정지된 공간적 긴장은 오히려 도달 불가능한 진실을 암시한다. ‘귀’은 실제로 결코 발생하지 않으며, ‘귀환’은 항상 지연된 상태에 머문다. 페이샤오통이 ‘돌을 물에 던졌을 때 퍼지는 파문’으로 차서 구조의 역동성을 비유한 것처럼, <귀>은 고정된 시각 구성 안에서 그 층층이 퍼지는 물결을 포착한다. 그러나 동시에 관람자는 자각하게

된다—예술은 경험 자체를 완전히 재현할 수는 없지만, 경험에 의해 찢긴 결의 질감을 남길 수는 있다는 사실을. 조형 기법이 시간과 공간의 깊이를 완전하게 복원하지는 못하지만, 문화 기억의 단절을 지시할 수는 있다.

이러한 한계는 바로 집단적 애도의 본질을 드러낸다—문화 기억의 연속성이 근대성에 의해 절단되는 순간, 예술은 ‘향토 언어’를 재구성하려는 기호적 실험으로 전환된다. <견산> 연작을 통해 창작자는 이상적 풍경을 ‘산의 객관적 재현’으로 구체화하면서도, 사실상 미적 논리를 통해 현실에 대한 거리 두기, 즉 미학적 구원 작업을 수행한다. 이는 전통에의 단순한 회귀가 아니라, 비판적 계승을 통해 새로운 문화 통합의 패러다임을 탐색하는 과정이다.



작품도판 10) 왕패, <견산 I (見山 I)>, 칠기, 24×18×11cm, 2019.

이 시기 작업에서 재료 사용의 전환 역시 매우 중요한 지점이다. <견산 II>에 사용된 옷칠 재료는 단순한 전통 기술의 차용을 넘어, ‘시간’에 대한 촉각적 표현이기도 하다. 본 연구자는 옷회(漆灰)의 거친 질감을 의도적으로 남기고, 형태의 고지(高地) 부분만 반복적으로 연마하였다. 이 기법은 전통 옷칠의 ‘평광(平光)’미학을 전복하며, 옷회 특유의 ‘거침’이 산체의 건조한 흔적감을 형성하고, 고지 부분은 반복적인 칠과 연마를 통해 산등성이의 흐르

는 듯한 선형 리듬을 완성한다.

두터운 옷칠은 작품 전체에 촉각적 따스함을 부여하며, 거칠고 삭막한 표면과 은근하고 부드러운 윤기의 대비는 동양적 정서와 지혜를 담은 표현 방식이다. 또한 옷칠이 건조 속도, 색상 변화가 온도 및 습도에 따라 달라지는 특성으로 인해, 옷의 ‘성질’은 시간과 겨루는 일종의 육체노동이 되며, 매번의 연마는 망각과의 줄다리기다.



작품도판 11) 왕패, <견산Ⅱ(見山Ⅱ)>, 칠기, 70×50×40cm, 2019.

본인에게 있어 이러한 ‘느림’은 문화 소멸에 대한 저항이며, 그는 『고공기(考工記)』의 구절을 인용한다. “하늘에는 때가 있고 (天有時) 땅에는 기운이 있으며 (地有氣) 재료에는 아름다움이 있고 (材有美) 장인은 그 솜씨가 있다 (工有巧)”<sup>83)</sup>고 하며, 재료와 기술 사이의 협업 논리를 강조하고, ‘순응

하며 창조하는' 지역 공예 정신을 환기시킨다. 머리카락, 옷칠, 흙먼지…… 각각의 재료는 창작 주체와 역사, 기억 사이의 '협상자'가 되어, 그 고유한 시간성과 물질성으로 잃어버린 문명에 대한 추적과 정체성의 고정을 수행한다.

공간에서 재료로의 전환을 통해, <먼지는 먼지로 돌아갑니다>는 '물질적 전이'와 '존재론적 사유'를 하나의 창작 구조로 통합한다. 이 작품에서 먼지는 '채집 - 형상화 - 소성 - 분쇄 - 자연으로의 귀환'이라는 순환 과정을 거쳐, 오행 윤회적 의미를 지닌 현대적 의례로 구축된다. 연구자는 '먼지'를 가시적인 시간의 재료로 삼고, 신체의 참여 과정을 예술 매체로 전환하며, 그것의 형태와 소멸 과정을 반복적으로 연마하였다. 수집된 먼지는 불당, 사무공간, 생활 구역 등 인간 활동이 밀집된 공간에서 자연적으로 퇴적된 것이며, 반죽과 가공 과정을 거쳐, 이 작업은 조각의 결과물이 아니라 행위, 기록, 현장 전시로 구성된 '시간성 퍼포먼스'로 귀결된다. 본 연구자는 자술에서 다음과 같이 쓴다. "나는 우리가 '과정'의 존재자임을 깨달았다. 우리의 의미는 완결에 있지 않고, 공명에 있다."

이처럼 생멸, 물성, 신체 참여를 결합한 창작 방식은 농경 문명의 순환적 세계관에 응답함과 동시에, 선형적 역사 서사에 대한 도전이기도 하다. 본 연구자는 물질의 전이를 통해 인간 존재의 존재론적 역설을 사유한다—우리는 세계의 일부인 동시에, 이러한 유동성 속에서 '역동적으로 생성되는 존재'이기도 하다.

<먼지는 먼지로 돌아갑니다>의 물질 순환 실험은 향토 사회의 '비유동성'과 은밀한 대화를 형성한다. 근대성이 전통을 유동화하도록 강제하는 상황

---

83) 정현(鄭玄), 『주례정의·고공기』 (周禮正義·考工記), 번역 이재석 (李載楮), 서울: 서울대학교출판문화원, 2010, p. 217.

속에서, 예술은 물질 윤회의 재구성을 통해 그것을 복원하려는 시도를 수행한다. 먼지를 형상화하는 이 과정은 짧은 시간 동안 실체로 존재하며, 그것이 어떤 형상으로 조각되었는가는 중요하지 않다. 이는 윤회 속 반복되는 변형체처럼, 매번의 접속에서 새로운 관점과 상상을 파생시킨다. 옷칠 제작에서 ‘건조한 질감’과 ‘부드러운 감촉’ 사이의 미감적 긴장이 존재하듯, 기억의 보존 또한 단절과 재구성의 과정을 수용해야 한다.



작품도판 12) 왕패, <먼지는 먼지로 돌아갑니다 (塵歸塵)>, 티끌과 흙, 사진, 영상, 2011.

이곳저곳에서 모인 먼지를 물을 넣고 주무르는 과정을 거쳐 기물을 만든다.고온에서 구워낸 도기는 다시 부수고 연마하여 재로 만들면 다시 바람에 흩날린다.신체를 하나의 예술 매체로 활용하고, 궁극적으로는 행위 수집 제작 과정 전체를 현장 · 사진 · 비디오로 동시에 전시한다.

이 시기의 작업에서 예술 창작은 ‘문화 삼입 메커니즘’으로 전환된다. 그것은 향토를 표상하는 것일 뿐 아니라, 향토를 다시 쓰는 방식이기도 하다.

‘귀소’가 지리적으로 실현될 수 없는 상황에서, 예술은 애도와 희망을 안치하는 정신적 장소가 된다. 본 연구자는 이 시기의 창작을 통해 ‘내면의 무덤’을 형상화한다—신체, 시간, 재료를 언어로 삼아 보이지 않는 상흔을 기록하는 감각 체계이자, 망각에 저항하는 성체, 그리고 유흥을 해방하는 제단이기도 하다.

공간에서 재료로 시선을 전환하며, <먼지는 먼지로 돌아갑니다>의 창작은 ‘물질적 전이’와 ‘존재에 대한 사변’을 하나의 예술적 제의로 통합한다. 이 작품에서 흙먼지는 ‘채집 - 형태화 - 소성 - 분쇄 - 자연으로의 귀환’이라는 순환을 거쳐, 오행 윤회의 현대적 의례를 구축한다. 연구자는 ‘흙먼지’를 시간적 재료로 간주하고, 신체의 개입 과정을 하나의 예술 매체로 활용하여, 그것의 형성과 소멸 과정을 반복적으로 단련한다. 채집된 흙먼지는 불당, 사무공간, 생활 구역 등 인간 활동이 밀집한 장소의 자연 침적물에서 온 것이다. 그것을 주무르고 재가공한 이 작품은 고정된 조각 완성품이 아니라, 행위와 기록, 현장 전시가 어우러진 하나의 ‘시간성 퍼포먼스’로 존재한다. 작가는 자신의 서술에서 다음과 같이 밝힌다. “나는 우리가 모두 ‘과정’의 존재자임을 깨달았다. 우리의 의미는 완성에 있지 않고, 공명의 상태에 있다.” 데리다의 철학에서 존재는 고정되고 완성된 실체가 아니라, 끊임없이 지연되고 스스로를 재구성하는 ‘역동적 생성’의 상태로 이해된다.<sup>84)</sup> 이러한 관점에서 예술 실천에 나타나는 재료의 물성과 시간성은 개인 존재의 불안정성을 드러낼 뿐만 아니라, 끊임없이 변화하는 감각적 메커니즘을 통해 정체성과 문명 기억의 전이를 가능하게 한다.

<먼지는 먼지로 돌아갑니다>의 물질적 순환 실험은 향토 사회의 ‘비유동성’과 은밀한 대화를 형성한다. 근대성이 전통을 강제로 유동화시키는 상황에서, 예술 창작은 물질적 순환을 재구성함으로써 일종의 복원을 시도한다.

---

84) Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997, pp. 61 - 65.

흙먼지를 성형하는 과정은 잠시만 실체로 존재하며, 그것이 어떤 형태로 만들어지는지는 중요하지 않다. 이는 수차례 윤회 속에서 반복되는 변형체처럼, 교차점마다 이질적인 관점과 상상을 생성해 낸다. 이는 마치 옷칠 공예에서의 ‘조성’과 ‘온화함’이 질감 속에서 서로 겨루듯, 기억의 보존 또한 단절과 재구성이라는 과정성을 수용해야 함을 시사한다. 이처럼 예술 창작은 스스로 ‘문화 내재 메커니즘’으로 전환되며, 향토를 새롭게 서술해 나가는 역할을 수행한다. ‘귀소’가 지리적으로 실현될 수 없을 때, 예술은 슬픔과 희망을 놓아둘 수 있는 정신적 장소로 기능한다.

연구자는 이 시기의 창작 실천을 통해 ‘내면의 무덤’을 구체화하였다. 이는 신체, 시간, 재료를 언어로 삼아 보이지 않는 상처를 기록하는 감각 체계이며, 망각에 맞서는 요새이자 망령을 해방시키는 제단이기도 하다.

### 3) 기억 재구성과 여성 정체성의 문화적 반서사

주목할 점은, 연구자의 예술 실천에서 ‘귀소’라는 개념이 종종 ‘어머니의 자궁’이라는 은유로 등장한다는 것이다. 이는 보호, 따뜻함, 안전에 대한 정신적 호출을 지시하며, 자궁을 원점으로 설정하는 것은 무의식적으로 전통적인 가부장제 가족 구조에 대한 전복을 의미한다. 모체의 이미지는 『향토 중국』에서 묘사된 부계 중심 종족 체계에 대한 강력한 반서사로 작동한다. 그 체계에서 연구자의 어머니와 같은 수많은 농촌 여성들은 침묵의 헌신자로 축소되었고, 혈연 계승의 도구로 규율되었으며, 점차 주류 담론에서 지워져 갔다.

<견산> 연작에서 본 연구자는 정지된 추상화된 산체를 서사의 주체로 삼아, 시각적 체류를 ‘귀소’의 장소에 고정시킨다. 작품을 통해 무언의 탈주의 외침이 전달되며, 이는 현대 여성이 보편적으로 겪는 생의 조건과 반복되는

모성 역할의 연기를 드러낸다. ‘귀소’를 부계 사당에서 모계적 정신 거처로 이동시키는 이 공간의 전환은, 모성과 여성의 생애 경험, 문화적 정체성을 연결하며 새로운 ‘신향토성’을 구축하려는 시도이다. <귀>에서 산처럼 조형된 모자 형상은 차서 구조의 남성 중심 시각을 돌파하고, 모계적 온정을 문화 재구성의 출발점으로 강조하며, 모계 기억과 신체 경험을 통해 문화적 소속감을 재건한다.

무덤과 같은 조형 의식은 페미니즘 시각 아래에서 새로운 해석을 획득한다. 전통 종족 서사에서 무덤은 부계 혈통의 상징적 표식이지만, 본 연구자의 작업에서는 그것이 여성 창조력의 은유적 공간으로 전환된다. <견산>, <귀> 등의 작품에서 나타나는 추상적 덩어리 조형은 더 이상 인물의 재현성에 의존하지 않고, 포용적 자세로 조형 안에 스며들며 지속 작용하는 은유적 에너지 장을 형성한다. 무덤의 생사 변증법은 모계적 창조성의 연출로 다시 쓰인다. <먼지는 먼지로 돌아갑니다>에서 흙먼지에서 태어나 다시 흙으로 돌아가는 도자기의 순환 과정은 가부장제가 상상하는 ‘혈통의 영속성’이라는 환상을 전복시키며, 무덤을 남성 중심의 공간 좌표에서 여성 경험의 시간 용기로 탈바꿈시킨다.

“정체성은 발견하는 것이 아니라 창조해야 하는 것이며, 주어진 것이 아니라 수행해야 할 과업이다.”<sup>85)</sup> 연구자의 예술 실천은 바로 이러한 유동성 속에서 정체성의 복수적 양상을 탐색한다. 즉, 사물의 각성(옷칠이 시간을 기록하고, 먼지가 환생하는 과정), 기억의 위상학(무덤을 그릇으로 삼음), 신체의 선언(여성 경험의 재구성)이다. 이들 다중 차원은 모두 근대성이 만들어 낸 망각의 기호체계에 대한 강력한 예술적 저항을 구성한다.

물질 재구성과 기억 위상학을 통해 새로운 문화적 자각의 패러다임이 생성되고 있다. 이는 단순한 문화적 향수가 아니라, 창작의 존재론을 통해 ‘지

---

85) 바우만, 지그문트, 『액체 근대』. 번역 이상우, 서울: 이진아, 2007, p. 98.

역성'을 재구성하는 방식이다. 페이샤오통은 “향토 사회의 논리는 현대 사회에 이식될 수 없다”<sup>86)</sup>고 단언했지만, 이에 대한 본 연구자의 응답은 이렇다: 전통적인 귀속 모델이 근대성에 의해 해체될 때, 완성되지 못한 귀향, 강제로 중단된 애도, 영원히 도착하지 못하는 추구, 그 자체가 이미 새로운 ‘지역성’을 구성한다. <어룬춘의 겨울밤>에서 현실의 산수를 내면의 풍경으로 전환한 창작 방식처럼, 시간의 깊이와 정신의 공간이 교차하는 지점에서 탄생하는 기호 생산은, 오늘날 문화적 뿌리를 재건하려는 현대인의 필연적 경로일 것이다.

연구자는 일기에서 이렇게 썼다. “떠남, 돌아옴, 또다시 떠남, 마치 이 철로는 언제나 나를 어디론가 데려다주는 것 같다. 차창 밖으로는 들녘 곳곳의 무덤이 빠르게 스쳐 지나가는데, 어떤 것은 서너 개씩 무리를 지었고, 어떤 것은 푸른 소나무 옆에, 또 어떤 것은 풀숲에 가려 있다. 다음 역은 또 어디일까? 나는 온몸에 먼지를 뒤집어쓴 채 장터로 달려가고 있지만, 이상하게도 힘이 솟는다.” 본 연구자에게 있어서 이른바 ‘귀소’란 아마도 특정한 지리 좌표나 물리적 공간이 아니었을 것이다. 그것은 도착점이 아니라, 끊임없이 생성되는 여정이며, 개인의 기억으로부터 연장되어 나오는 일련의 문화적 봉합 행위이자, 단절된 문화 지층 위에서 수행되는 정신적 의례이다.

궁극적으로, 연구자의 예술 실천은 ‘어디에 소속되는가’라는 문화적 질문에 응답할 뿐 아니라, 하나의 존재론적 궁극 과제로 향한다. 즉, ‘죽을 수밖에 없음’ 속에서 어떻게 삶의 의미를 구축할 것인가라는 문제다. 이에 대한 본 연구자의 응답은 종교적 구원도, 과학적 이성 분석도 아니었다. 오히려 예술창조가 열어젖힌 ‘제3의 공간’ 속에서, 삶과 죽음, 기억과 망각, 개인과 군상, 과거와 미래가 끊임없이 교차하게 하여 역동적 균형을 이루고, 이를 통해 단절된 문화의 재봉합과 윤리적 재위치를 가능하게 한다.

---

86) 費孝通, 『鄉土中國』, 北京: 北京大學出版社, 2009, p. 122.

이 시기의 예술 실천은 상징 - 재료 - 공간 간의 깊은 전이 구조를 드러낸다. 작품은 비언어적 구조를 통해 귀속감의 정신 지도를 구성하고, 애도를 개인적 감정 경험에서 젠더, 기억, 사회 구조에 대한 체계적 재구성으로 확장시킨다. 동시에 본 연구자는 자각한다 - 형식적 재현은 관객과의 소통 통로를 제공하지만, 트라우마의 핵심을 진정으로 꿰뚫지는 못한다는 사실을. 이러한 자기 인식에 기반하여, 다음 단계의 창작은 보다 성찰적이고 깊이 있는 해부적 경로로 전환되기 시작한다. 재현을 넘어서 비재현적 언어 메커니즘을 통해 트라우마의 본질 구조에 응답하려는 시도이며, 이는 단지 예술 기법의 변화가 아니라, 주체 정체성, 사회 규율, 권력 메커니즘이 어떻게 개인에 작용하는지를 통찰하는 깊은 사유이자, 본 연구자가 트라우마를 '재현'에서 '해체'로 이행하는 핵심적 전환점이다.

### 3. 소각과 재구성 : 언어의 단절과 정신의 복원 (2020 - 2023)

앞선 시기의 작업이 공간 구조와 재료의 의미론에 집중하여 향토 문화 해체 속에서 '귀소'의 상징적 재구성을 시도하였다면, 2020년 이후 연구자의 작업은 언어, 텍스트, 인지 구조에 대한 보다 심층적인 성찰로 전환되었다. 세계적 팬데믹이라는 배경 속에서 신체와 세계의 관계는 전례 없는 단절을 겪었으며, 언어 기능의 붕괴, 공동 경험의 단절, 친밀성의 붕괴는 트라우마가 더 이상 구체적이고 서사 가능한 형태로 나타나지 않고, '파편화', '지연성', '탈의미화'된 심리 상태로 드러나게 하였다.

이러한 배경 속에서 연구자의 창작은 '재현의 공간'에서 '구조의 파괴'로 전환되며, 문자의 소각, 책장의 찢김, 직물의 감김 등의 상징적 행위를 통해 '파괴적 기법'을 자기 치유의 회복적 실천으로 구성한다. 언어는 더 이상 의

미를 전달하는 매개가 아니라, 외상의 증상 그 자체로 물질화되어 다루어진 다. 이로써 예술 실천은 ‘비언어적 애도 의례’로 전환되며, 이는 캐시 카루스가 언급한 바, “상처를 통해 말한다는 그 사실이 바로 상처 자체이며, 이해 가능한 이야기로 완전히 서술할 수 없는 불가능성을 의미한다”<sup>87)</sup>는 점과 맞닿는다. 더 나아가 이러한 실천은 언어 규율 체계에 대한 능동적 반격으로 확장된다.

절에서는 <대재앙: 만약 죽음이 다가왔다는 걸 알았다면, 그냥 웃어요.>, <소화>, <의식>, <유실된 별하늘> 등의 작품을 중심으로 분석을 전개한다. 특히 연구자가 언어 형식의 해체와 물질적 전략의 개입을 통해 ‘말할 수 없음’에서 ‘감지 가능함’으로 이행하는 심리적 폴리포니 구조를 어떻게 구현하는지를 고찰한다. 이를 통해 언어와 침묵 사이의 감각적 경로를 재구성하고, 트라우마 경험이 머물 수 있는 장소를 창출하는 예술적 메커니즘을 탐색하고자 한다.

*“내 작업은 나 자신을 설명하기 위함이 아니다. 그것은 오직 작품이라는 형태를 통해서만 성립될 수 있는 어떤 감각을 전달하기 위한 것이다. 예술은 공명을 기다리는 것이 아니라, 행위, 공간, 재료를 통해 말해질 수 없는 감정에게 ‘현존’의 기회를 주는 것이다…… 언어가 닿을 수 없는 곳에 이르기 위해, 나는 창작을 한다.”*

연구자가 말하듯, 창작의 출발점은 ‘의미’ 전달이 아니라 ‘감정의 잔편’이 감각되고, 보존되며, 주시될 수 있는 통로를 부여하는 데 있다. 연구자가 구축한 예술 형식은 ‘유령이 통과해가는 균열’이며, 이는 곧 ‘언어의 부재’로부터 ‘감각의 현존’으로 이르는 통로를 구성한다. 머리카락, 책장, 냄새, 재와 같은 극히 미세한 재료들을 통해 연구자는 침묵 속에 맴도는 무게를 불러일

---

87) 캐시 카루스, 『요청받지 않은 경험: 트라우마, 서사, 역사』, 번역 김현경. 서울: 문학과지성사, 2003, p. 245.

으킨다. 그것들은 타오르고, 무너지고, 증발하며, 현실의 균열 속에 기억의 실루엣을 투사한다.

## 1) 침묵에서 발언으로

2019년 코로나19 팬데믹이 전 세계를 휩쓸면서 각국은 봉쇄 정책에 따른 경제 침체, 사회적 고립, 심리적 트라우마를 겪었고, 이는 젊은 세대의 생존 경험을 근본적으로 변화시켰다. 이 전 지구적 위기 속에서 대규모의 죽음과 일상의 단절을 마주한 인류 사회는 갑작스러운 상실에 대해, 그리고 애도의 방식에 대해 전반적인 무력감을 드러냈다.

팬데믹은 단지 하나의 공공 보건 사건에 머물지 않고, 그 세계성과 지속성에 의해 21세기 인류 문명사에서 ‘집단적 트라우마 기억’으로 기록되었다. 팬데믹은 노동과 소비 양식을 재구성했을 뿐 아니라, 사회 구조를 지탱하던 기본적 신뢰와 관계적 구조까지 깊이 흔들었다. 학계에서는 이러한 상황을 ‘포스트 팬데믹 시대’의 다중적 위기 상태로 정의하며, 그 전환점에서 이렇게 말한다:

“우리는 신속하고 단호하게 행동해야 합니다. 동시에 우리가 취하는 조치의 장기적인 결과도 고려해야 합니다. 선택지를 놓고 고민할 때, 당장의 위협을 어떻게 극복할 것인가뿐만 아니라, 폭풍이 지나간 후 우리가 어떤 세상에 살게 될지를 함께 물어야 합니다.”<sup>88)</sup>

연구자는 애도의 심정으로 시 <몽·원(夢·園)>을 써내려갔다. 이 우화적 시는 “시들어 떨어진 한 장의 잎사귀”를 상징 삼아, 개인 생명의 소멸, 집단의 침묵, 그리고 보다 심층적인 구조적 문제를 탐색한다.

---

88) Harari, Yuval Noah, *The World After Coronavirus*, Financial Times, March 20, 2020. Financial Times, (<https://www.ft.com/content/19d90308-6858-11ea-a3c9-1fe6fedcca75>), (웹 접속일: 2025년 2월 1일)

몽·원

사람들은 묻는다

왜 하필 이 잎사귀 하나가 시들어 떨어졌을까

어쩌면 검은 고양이로 참새를 쫓다 가지를 꺾었는지도

어쩌면 정원이 주인의 뜻에 맞게 가지를 다듬었는지도

어쩌면 벌레가 배고파서 갉아먹었는지도

어쩌면 나무가 더러운 거리 한복판에 있어 환경이 나빠서

어쩌면 애초부터 너무 연약했는지도

누군가는 말한다

고양이도 새끼를 먹여 살려야 하잖아

정원사의 주인도 개인적인 미적 취향이 있겠지

벌레도 밥은 먹어야지

정원이 마음에 안 들면 나가면 되잖아

우리 다 같이 건강하고 강인해지면 안 될까

하지만

637장의 잎이 함께 시들어 떨어졌고

31248장은 지금도 흔들리고 있으며

26359장은 이미 누렇게 변했다

그런데도

아무도 뿌리에 문제가 있는 건 아닌지 묻지 않았다

1598장의 잎은 아직도 초록색이니까

1394941779장의 잎은 여전히 푸르니까

나무가 해마다 잎을 떨어뜨리는 건 당연하잖아

작년엔 개구쟁이 아이가 걸다가 65000장의 잎을 떨어뜨렸어

옆 정원에 있는 나무도 막 6600장의 잎을 잃었고,

13000000장은 이미 누렇게 됐어  
 그래서 사람들은 다시 묻는다  
 왜 하필 이 잎사귀 하나가 시들어 떨어졌을까  
 그 잎은 한때 말했지  
 “조심하세요, 몇몇 잎이 누렇게 변했어요!”  
 그 잎은 또 말했지  
 “나는 지구를 구하러 갈 거예요! 만약 내일 해가 그대로 뜬다면, 내  
 가 성공한 거예요. 감사할 필요 없어요, 당연한 걸 한 거니까요.”  
 다른 잎들은 그 말을 듣고 웃고, 또 울었어  
 그 잎은 어제 시들어 떨어졌고  
 바람은 온 힘을 다했지만 오늘 그 잎이 흙으로 돌아가는 걸 막을 수  
 없었어  
 왜일까  
 잎들은 떨기 시작했어  
 나비처럼 날갯짓하며, 꿈의 정원을 휩쓸 회오리바람을 일으키길 기  
 대하며  
 큰 꿈을 꾸 뒤  
 해는 여전히 떠오르고, 석양은 따뜻했으며  
 정원의 주인은 졸린 눈으로 대나무 평상에 비스듬히 기대어 멍하니  
 앉아 있었다  
 꺾기에 들리는 소리—  
 사사사사사사사사...

연구자는 문학적 의미를 빌려 2020년 초 인류 집단의 정신 상태를 정밀하  
 게 해부해냈다. 나비효과가 보여주듯 아주 작은 변화 하나가 거대한 폭풍을  
 일으킬 수 있다. 연구자는 상징과 우화의 방식을 통해 개인 생명의 연약함

을 드러내는 동시에, 사회가 경고를 무시하고 구조적 문제를 외면하는 현실을 언어의 틈새 속에서 ‘트라우마 서사’로 전환시켰다. 연구자는 창작 노트에서 이렇게 썼다. “예술은 공명을 위해 존재하는 것이 아니라, 말로 표현되지 못한 감정이 존재할 수 있는 기회를 주기 위한 것이다.” 언어가 거의 기능을 상실하는 그 순간, <몽·원> 은 시적인 은유를 통해 ‘침묵 속의 발화’를 구축해낸 것이다.

포스트 팬데믹 시대는 현대 사회의 애도 메커니즘이 구조적으로 결여되어 있다는 사실을 여실히 드러낸다. 전 세계적으로 팬데믹과 직·간접적으로 연관된 사망은 여전히 증가하고 있으며, 러시아-우크라이나 전쟁, 이스라엘-팔레스타인 분쟁 등 지정학적 위기로 인한 장기적 폭력은 집단 심리 차원의 불안과 트라우마를 더욱 가중시키고 있다.

동시에 매년 수백만 명이 자살, 사고, 구조적 폭력 등 비자연적 원인으로 사망하고 있으며, 이러한 미시적 애도는 거대 서사 속에서 자주 간과되거나 억압되어 ‘무언의 상실로 남게 된다.

문화적 차원에서 현대 사회의 애도 실천은 구조적 해체에 직면하고 있다. 갑작스러운 죽음과 상실을 마주한 개인은 고립되고 무력한 상황에 빠지며, 기존의 사회적 지지 체계는 심리적 회복을 효과적으로 뒷받침하지 못한다. 특히 신뢰 체계가 붕괴되면 감정적 연결을 매개하는 기능도 마비되며, 개인의 애도 경험은 ‘보이지 않는 고립된 섬’ 속에 갇히게 된다. 이로 인해 정신적 트라우마는 ‘말할 수 없음’, ‘이해받지 못함’, ‘공감받지 못함’이라는 삼중의 곤경에 놓이게 된다.

‘못 본 척하기’는 현대 사회의 일상적 구조에 깊숙이 스며든 보편적 방어 메커니즘이다. 고통은 정상화되고, 애도는 기능화되며, 트라우마는 사회적 의미 장 안에서 ‘대처 능력 부족’이라는 개인적 결함으로 희석된다. 그러나 죽음으로부터 발생하는 애도는 인간 감정 시스템에서 가장 강렬하고 심층적

인 구조 중 하나이며, 경우에 따라 파괴적인 심리적 결과를 야기할 수도 있다. “죽음은 단지 개인의 종말이 아니라, 공동체의 규범과 질서가 시험대에 오르는 지점이다. 죽음을 어떻게 이해하고 다루는가는 문명의 가치와 의미 체계를 반영한다.”<sup>89)</sup>

<바람이 불 때를 기다리다>(작품도판 13)은 디지털 아트 작품으로, 실시간 데이터와 디지털 영상 기술을 매개로 하여, 사라진 생명의 기억을 전통적인 물리적 추모 방식에서 벗어나 하나의 역동적이며 멈추지 않는 공공 의식으로 전환시킨다. 개인의 생명은 글로벌한 시각 서사 안에 내장되며, 작품은 소녀의 형상과 천천히 떨어지는 벚꽃을 시각적 상징으로 삼아, 전 세계 코로나19 사망자 수와 실시간으로 연동된다. 떨어지는 꽃잎 하나하나가 하나의 생명 상실을 상징하는 것이다. 이러한 설계는 전통적인 비석 형태의 정적인 추모 방식에 대한 전복일 뿐 아니라, 죽음을 응고된 역사적 사건이 아니라 지속적으로 일어나는 역동적 과정으로 전환시킨다. 이는 고인에 대한 기억, 책임, 대체 불가능성의 인정을 포함한다. 자크 데리다는 “애도의 본질은 보존과 상실 사이의 줄다리기에 있다”고 언급했다.<sup>90)</sup> 이처럼 개별 주체의 부재는 조각적 공간 안에서 끊임없이 새로운 형태로 나타나며, 주디스 버틀러가 말한 ‘존재하는 부재’의 개념을 형성한다. “우리는 서로로 인해 무너진다. 그렇지 않다면, 뭔가를 놓치고 있는 것이다.”<sup>91)</sup> 이미지가 기호화되고, 신체가 데이터화되며, 감정이 알고리즘화될 때, 주체 ‘나’는 복제 가능한 코드로 붕괴되는가? 이것이 바로 ‘나와 비나(非我)’사이의 존재적 긴장, 해체의 축제인 동시에 인간 감정의 황야이기도 하다.

89) 바우만, 지그문트. 『죽음의 사회학』, 번역 윤일성. 서울: 새물결, 2009, p. 15.

90) Derrida, Jacques, *The Work of Mourning*, Edited by Pascale-Anne Brault and Michael Naas. Chicago: University of Chicago Press, 2001, p. 46.

91) 버틀러, 주디스, 『위태로운 삶: 애도와 폭력의 권력』, 번역 박이은실. 서울: 갈무리, 2016, pp. 35 - 42.

이 작품은 기술적 형식에서 디지털 매체와 실시간 데이터의 깊이 있는 결합을 통해 ‘끝나지 않는 애도 극장’을 구축하며, 조각난 시각 기호를 통해 탈중심적 추모 경험을 형성한다.<sup>92)</sup> 작품 속에서는 글로벌 팬데믹 데이터가 갱신될 때마다 벚꽃이 천천히 낙하하며, 시간성과 현장성을 부여한다. 이 가상 공간에서 죽음은 더 이상 봉인되지 않고, 흐르는 데이터의 형태로 재현된다. 디지털 공간은 전통적 추모 장소를 대체하며, 글로벌 트라우마의 보편성을 드러내는 동시에 데이터 윤리와 개인 프라이버시 경계의 모호성 또한 드러낸다. 이러한 알고리즘적 애도 방식은 개인 서사를 추상화시키고, 방역 정책 이면의 생명정치적 계산 메커니즘을 드러내며, 디지털 기억 시스템의 기술적 취약성을 경고한다.



작품도판 13) 왕패, <바람이 불 때를 기다리다 (等風來)>, 디지털 조각, 2020.

92) 陳汝佳, 「現實主義的回歸——理解后現代主義藝術的一種視角」, 『浙江師範大學學報(人文社會科學版)』, 第5期, 2023, p. 116.

개인의 죽음은 구조적 트라우마에 둘러싸여 있다. 이것은 제도, 권력, 경제 논리로 짜인 보이지 않는 그물이며, 생존자에게 지속적으로 영향을 미친다. 작품 속 두 명의 소녀 형상의 실재와 비실재의 변화는 애도자와 피애도자 사이의 상호 내재적 관계를 상징한다. 떨어지는 꽃잎 하나하나의 애도인 동시에 호출이며, 존재 상실에 대한 신체적 반응이자, 구조적 트라우마가 촉발한 ‘자기 재구성’의 일환이다.

“타인의 죽음을 통해 우리는 결국 우리 자신의 죽음을 마주하게 된다.”<sup>93)</sup> 이러한 ‘펼칠성’에 대한 사전 인식은 애도를 하나의 ‘자기 윤리적’ 실천으로 전환시킨다. 호르크하이머는 쇼펜하우어적인 비탄 속에서 이렇게 말한다. “오직 우리가 죽음에 대한 공포를 철저히 인식할 때에만, 죽은 자들과 올바른 관계를 맺을 수 있다. 그들과 하나가 되는 것이다. 왜냐하면 우리 역시 그들과 마찬가지로, 동일한 처지와 절망의 희생자이기 때문이다.”<sup>94)</sup> 그러나 생존자는 죽은 자를 대변해야 할 책임이 있는 동시에, 애도 자체가 감정 소비나 정치적 조작의 도구로 전락하는 것을 경계해야 한다.<sup>95)</sup>

<바람이 불 때를 기다리다>는 이러한 윤리적 틀 속에서 작동하며, 데이터 기반 예술 언어로 ‘계량 불가능한 죽음’을 포착한다. 꽃잎 하나하나의 구체적 생명을 상징하며, 기호를 통해 망각에 저항한다. 데리다는 롤랑 바르트를 애도하며 말한다. “이름은 죽음을 복수형으로 만드는 가능성을 제공한다”<sup>96)</sup>.

---

93) 버틀러, 주디스. 『위태로운 삶: 애도와 폭력의 권력』, 번역 박이은실. 서울: 갈무리, 2016, p. 17.

94) 霍克海默, 馬克斯, 西奧多·阿多諾. 『啓蒙的辯証法』, 譯者 王才勇. 上海: 上海人民出版社, 2002, p. 107.

95) Jacques Derrida, *Politics of Mourning, In The Work of Mourning*, edited by Pascale-Anne Brault and Michael Naas, Chicago: University of Chicago Press, 2001, p. 113.

96) Jacques Derrida, *The Deaths of Roland Barthes*, in *The Work of Mourning*, University

애도는 이름 짓기와 같은 구조를 공유하며, 죽음에 사회적 의미를 부여한다. 예술은 이 ‘시각화된 명명’을 통해, 기억되지 못한 생명에게 기념의 가능성을 제공한다.

작품은 전통적인 추모 방식에 대한 혁신일 뿐 아니라, 미래의 애도 양식을 탐색하는 시도이기도 하다. 정보의 폭발과 기호의 과잉이 만연한 시대에, 예술은 경각심을 불러일으킨다. 애도는 도구적 수사로 전락해서는 안 되며, 디지털과 감정 사이에서 인간적 온기를 보존할 수 있는 중간 경로를 모색해야 한다. 모든 생명은 ‘애도 가능성’의 윤리적 틀 안에 포함되어야 하며, 그렇지 않을 경우 그 생명은 사회적으로 ‘무가치한 존재’로 간주된다. 이것이 야말로 정치적 폭력의 근원이다. 이것은 모든 시대가 직면해야 할 과제가 되었다. 이 작품의 핵심 의도는 바로 이들 ‘애도 불가능한 존재들’의 기억 권리를 일깨우는 데 있다. 그들의 정체성, 이름, 남겨진 ‘미완의 말’조차도 존재의 자리를 가져야 한다.

창작의 여정을 되돌아볼 때, 본 연구자는 개인적 ‘자언성’에서 출발하여 점차 구조적 언어 실패, 감정의 명명 불가능성, 사회적 공감 위기의 문제에 깊이 응답하는 방향으로 나아갔다. 이러한 변화의 궤적은 우리로 하여금 다시 묻도록 한다. 언어의 침묵은 사회적 억압에 대한 일종의 반영은 아닐까? 그리고 ‘발화’에 대한 욕망은 언제나 온전히 표현될 수 있는 것일까? <몽·원>과 <바람이 불 때를 기다리다>는 단계적 작업의 이중 축으로 기능하며, 전자는 우화적 구조의 경고적 은유에, 후자는 기술 하의 추모 정치로 초점을 옮긴다. 두 작품은 “언어가 무력화된 지점에서 어떻게 표현을 지속할 수 있을 것인가”라는 본 연구자의 근원적 물음을 구성한다.

바로 이 과정에서 예술은 트라우마 서사의 서로 다른 층위들을 끊임없이 접촉하게 된다. 프랑스 학자 도미니크 라카프라는 『역사를 쓰다, 트라우마

---

of Chicago Press, 2001, p. 46.

를 쓰다』에서 ‘역사적 트라우마’와 ‘구조적 트라우마’라는 두 가지 유형을 구분한다. 전자는 구체적인 역사 사건에서 비롯되며, 이론상 애도와 전환이 가능하다. 반면 후자는 ‘해결 불가능한 결핍’으로, 지속적인 불안 생성의 조건이 된다.<sup>97)</sup> <바람이 불 때를 기다리다>가 다루는 것도 바로 이 ‘부재’의 지속 생성 메커니즘이다. 그것은 디지털화되고, 침묵당하고, 숫자로 환산되었으나 결코 진정으로 애도받지 못한 생명들이다.

애도는 종종 언어를 주요 매개로 삼지만, 앞서 논의한 ‘침묵’과 ‘발화’는 트라우마 경험과 표현 메커니즘 사이의 긴장을 드러낸다. 침묵은 반드시 부재를 의미하지 않으며, 말하는 행위 또한 반드시 본질에 도달하는 것은 아니다. 표현이 무력해지는 가장자리에서, 신체는 가장 먼저 반응하는 장소가 된다. 개인이 깊은 트라우마에 빠져 언어가 후퇴할 때, 신체의 본능적인 반응, 예를 들어 중얼거림, 몸의 떨림, 심지어 기침이나 재채기—은 억제할 수 없는 탈출구가 된다.

바로 이러한 배경 속에서, <에취>은 무의식적 생리 현상인 ‘AAA-choo’를 출발점으로 삼아, 신체와 창작 사이의 미묘한 관계를 탐구한다. 연구자는 재채기를 외부 자극에 대한 통제 불가능한 반응으로 해석한다. 이는 권력에 의한 규율 속에서 발생하는 구조적 트라우마에 대한 반사적인 저항일 뿐만 아니라, 창작 충동의 비이성적 기원을 은유적으로 드러낸다. 언어의 ‘탈기호화’를 강조하는 이 전략은 ‘에취’를 순수한 존재의 현현으로 만든다. 그것은 어떤 의미를 전달하기 위한 것이 아니라, 의미가 생성되기 이전에 울려 퍼지는 신체의 발화이다.

“어린 시절의 상처들, 좀처럼 지워지지 않는 기억들, 내 의지로 어찌할 수 없는 것들이 마치 재채기 소리처럼 내 몸을 뚫고 나온다. 얇은 머리카락들이 이어져 만들어내는 형태들, 불태워진 재들이나 구멍들은 나를 지탱하고

---

97) LaCapra, Dominick, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001, p. 82.

보호하기 위해 내 몸이 만들어낸 형태들, 자국들인 것만 같다.”<sup>98)</sup>

이처럼 예술 창작은 더 이상 의식적인 표현 행위에 국한되지 않고, 신체가 현실에 직접적으로 반응하는 방식이 된다. 그것은 내면에서 외부로 터져 나오는, 때로는 폭발적인 해체이자 반격이다. 이러한 맥락 속에서 연구자는 이러한 ‘생리적 반응’을 창작적 제스처로 전환하고자 하며, <대재앙- 만약 죽음이 다가왔다는 걸 알았다면, 그냥 웃어요> 등의 작업에서 ‘소각’을 언어 질서에 대한 능동적 파괴로 상징하고, 파편화된 구조, 구멍, 불에 탄 흔적 등을 언어 붕괴의 가시적 증거로 제시한다. 이러한 시도를 통해 다음 절에서 다룰 ‘언어 해체’의 예술적 경로가 열리게 된다.

## 2) 불태우기: 언어 해체

언어가 퇴각하고 신체가 먼저 반응하는 장에서, 예술가의 응답은 더욱 격렬한 단계——즉 언어 자체의 해체——로 진입한다. <에취>에서 보여준 ‘무의식적 반응’이 암시하듯, 표현은 항상 이성적이고 질서 잡힌 언어 형식으로 나타나는 것이 아니라, 종종 신체에서 비롯되며 트라우마로부터 추동되는 생성 과정이다. <대재앙- 만약 죽음이 다가왔다는 걸 알았다면, 그냥 웃어요>는 이러한 논리의 연속선상에 있다. 책장을 불태우는 행위는 언어 체계에 대한 명확한 거부이자 재구성의 제스처이다.

불태우기는 여기서 단순한 파괴의 몸짓이 아니라, 창조적 전략이다. 본 연구자는 불꽃으로 텍스트를 찢고, 그을음, 구멍, 결손을 만들어내며, 언어를 기호 체계의 감옥에서 해방시킨다. 자크 데리다가 말했듯, 의미는 항상 차이 속에서 생성되고, 연기의 운동 속에서 미끄러진다. 그러므로 불태우기, 텍스트의 소각은 언어를 침묵시키기 위한 것이 아니라, 언어가 본질적으로 불안

---

98) 왕패, <에취 (阿嚏)>, 『박사학위 청구전 서문』, 2023.

정함을 드러내도록 강제하는 것이다. 이것은 언어가 대표하는 권력 구조를 해체하는 방식이기도 하다. 트라우마의 말할 수 없음은 이제 더 이상 침묵에 기대지 않고, 오히려 ‘언어의 파괴’를 통해 발화 가능성을 획득한다.

그렇다면, 해체란 무엇인가? 하나의 간단한 예를 들어보자. 한 도시에서 충격적인 범죄가 발생했을 때, 우리는 그 원인이 범인의 본성적 악에 있는지, 성장 배경의 비극에 있는지, 혹은 폭력 영화에 심취한 영향인지 등을 알고자 한다. 이처럼 우리는 수많은 방식으로 사태를 설명하며, 사물에는 ‘본질적 의미’나 ‘근본 원인’이 있다고 가정하는 데 익숙하다.

그러나 데리다와 후기구조주의 사상가들은 사건 뒤에 단일하고 근원적인 원인이 존재한다는 관념 자체를 거부한다. 그들은 모든 해석은 파편과 차이에서 비롯된다고 본다. 언어는 중립적 도구가 아니라, 단절과 억압이 깃든 구조이다. 이러한 관점에서 본 연구자의 행위는 ‘의미’ 자체에 대한 강력한 반박이 된다. 언어가 충분히 표현하지 못한다고 탄식하기보다는, 언어 자체를 의심하고 질문하는 것이다.

이러한 미학적 입장은 <대재앙-만약 죽음이 다가왔다는 걸 알았다면, 그냥 웃어요>에서 구체적으로 구현된다. 연구자는 『대재앙: 인류는 재난의 위기에서 살아남을 수 있는가?』라는 책의 일부를 소각함으로써 책의 형상과 의미를 해체하고, 무작위로 선택된 문장 하나만을 남긴다: “만약 죽음이 다가왔다는 걸 알았다면, 그냥 웃어요.” 이는 의도적으로 구성된 예술 언어가 아니라, 팬데믹 당시 억압과 공포 속에서 사람들 사이에 떠돌던 무력한 위로의 일상적 말이었다. 그 문장은 해체되며 다시 의미를 상실하고, 독해 불가능한 상태로 남는다. 마치 ‘의미 자체가 이미 죽어버렸다’는 듯, 이제 남은 것은 응시 가능한 잔해뿐이다.

“왕패는 재현불가능한 것을 재현하고, 고정시킬 수 없는 것을 고정시키는 언어의 의미작용에 큰 거부감을 갖고 있는 것으로 보인다. 이 작가는 사유

를 초과하는 무언가가 있다는 것을 드러내려 하는 것 같기도 하다. 글자들을 불태워 없앴으로써 왕패는 언어의 의미작용을 중단시키고 언어로는 도저히 나타낼 수 없는 것, 재현불가능한 것을 암시하고 있다고 말할 수도 있다.”<sup>99)</sup> 여기서 언어가 중단된 이후의 무언 상태는 해결책도 회피도 아니다. 오히려 그것은 애도의 본질에 충실한 태도이며, 정치와 윤리의 단층면을 가리킨다. 이 지점은 ‘말함과 침묵 사이’에서 끊임없이 질문해야 함을 요구한다. 이러한 침묵은 결국 “비근거적인 책임”으로 향한다, 언어의 극한에서, 오직 침묵만이 죽은 자와 타자에 대한 무한한 존경을 담아낼 수 있다.

홍지석은 평론을 통해 본 연구자의 작업에 대해 다음과 같은 해석을 제시한 바 있다. “나는 그러한 행위를 규정할 수 없는 것을 규정하는 것, 가둘 수 없는 것을 가두는 것에 대한 적대감의 발로로 이해했다. 물론 그것은 불태우고 지우는 행위에 대한 무작정의 예찬이 아니다. 오히려 이 작가는 지우고 가리는 행위 역시 적대시한다. 왜 그럴까? 나는 왕패가 무언가를 드러내기 위해 안간힘을 쓰고 있다고 본다. 그 무언가는 아마도 이 작가가 연민하고 그리워하는 어떤 것들일 것이다. 그런데 이 어떤 것들은 분명히 존재하지만 실제로는 존재하지 않는 것들이다.”<sup>100)</sup> 이 언어의 중단은 회피가 아닌, 폭력과 애도의 본질에 대한 충실한 응답이며, 언어가 모든 경험을 담을 수 없다는 한계를 드러내고, 죽은 자에 대한 깊은 경외를 유지하는 방식이다.

창작자의 개인 진술에서, 그는 자신의 예술 실천을 ‘재채기’, ‘구토’에 비유

---

99) 홍지석, <그림자에 찢긴 빛>“가장 뜨거운 지점, 애도의 조형 - 왕패의 근작들”, 단국대학교, 미술비평원고, 2024, ([https://www.instagram.com/p/DJ59Y-7B4PU/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/DJ59Y-7B4PU/?img_index=1)), (웹 접속일: 2025년 5월 21일)

100) 홍지석, <그림자에 찢긴 빛>“가장 뜨거운 지점, 애도의 조형 - 왕패의 근작들”, 단국대학교, 미술비평원고, 2024, ([https://www.instagram.com/p/DJ59Y-7B4PU/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/DJ59Y-7B4PU/?img_index=1)), (웹 접속일: 2025년 5월 21일)

하며, 견딜 수 없는 고통을 강제로 토해내는 과정이라 말한다. “잃어버린 언어는 무의미한 결핍을 이해하고, 말로 표현하기 어려운 감정을 시도해보는 방식이 되었다. 당시에는 자각하지 못했지만, 지금 되돌아보면 그것은 마치 미지와 거부, 그리고 감당할 수 없는 공포로부터 구토된 일종의 투사물처럼 느껴진다. 나는 그 ‘독소’를 내 몸 밖으로 배출하고 싶어 안달이 났고, 그래야만 내면의 공허로부터 벗어날 수 있을 것 같았다.”



작품도판 14) 왕폐, < 대재앙- 만약 죽음이 다가왔다는 걸 알았다면, 그냥 웃어요(大災難--如果死亡終將來臨的話, 那么笑吧)>, 책, 297×210×7mm, 2022.

좀 더 냉정한 표현으로 바꾸자면, 연구자는 기존 연구에서 인정받아 온 슬픔의 대처 전략인, 즉, 일기를 쓰며 생각을 정리하는 방법을 활용했을 뿐이다. 물론 이는 사실이나, 사후적 이성에 의한 해석일 뿐이다. 그 순간에 “나의 감각은 격렬한 구토에 가까웠고, 그것을 통해 자신을 정화하고, 허무의 속박으로부터 벗어나고자 했던 것”이다. 이러한 상태에서 창작은 더 이

상 이성적 산물이 아니라, 신체와 정신이 폭력적 현실에 반응하는 격렬한 반사작용인 것이다.



작품도판 15) 왕패, < 대재앙- 만약 죽음이 다가왔다는 걸 알았다면, 그냥 웃어요.>, 책, 297×210×7mm, 2022책

연구자의 작업에서 ‘불태우기’는 단순한 물리적 파괴 행위가 아니라, 정신적 차원의 상징적 메커니즘이다. 연구자는 전통적인 예술 언어 체계를 거부하고, ‘고전적 미학의 제거’와 ‘이미 규정된 것을 다시 쓰지 않기’를 통해 다원적이고 지속적으로 분열하는 세계에 대한 새로운 이해 방식을 구축하고자 한다. <대재앙-만약 죽음이 다가왔다는 걸 알았다면, 그냥 웃어요.>에서 불꽃 자체는 직접적으로 제시되지 않지만, 그을음, 구멍, 잔여물 등의 시각적 요소를 통해 폭력의 존재가 암시된다. 이 흔적들은 시간과 기억의 잔여를 기록하는 동시에, 부재와 파괴를 이해하기 위한 핵심 단서가 된다. 불태우기의 과정은 재료를 형태에서 무형으로 전환시키며, 결국 ‘부재의 증언자’로 기능하게 한다.

이러한 불태우기는 현실과 상징 사이의 다리를 놓으며, 사회, 역사, 그리고 개인적 트라우마에 대한 새로운 이해 방식을 제공한다. 만약 인류의 역사가 충돌과 투쟁으로 가득 찬 책이라면, 본 연구자는 이를 감지하고 응답하는 예민한 ‘지진계’라 할 수 있다. 트라우마 연구 분야에서, 트라우마 서사는 단

순히 역사의 증언 방식일 뿐 아니라, 치유를 위한 중요한 전략이다. 구조적 트라우마는 말로 표현하기 어렵지만, 트라우마의 서술은 주변화된 주체들이 창조적 표현을 통해 파편화된 인식을 극복하고 주체성을 재건하는 방식이다. 예술과 트라우마의 결합은 사람들이 볼 수 있는 것과 볼 수 없는 것, 알 수 있는 것과 알 수 없는 것, 기억할 수 있는 것과 기억할 수 없는 것 사이에서 시대의 고통 인식을 일깨운다. 그러므로 이 ‘불태우기’ 행위는 동시에 자아의 재구성으로 나아간다.



작품도판 16) 왕패, <유실된 별하늘 (流失的星河)>, 한지, 1370×750×3000mm, 2023.

책장을 불태우고, 언어를 해체하며, 구조를 붕괴시키는 이러한 행위들은 일종의 ‘적극적 망각’의 실천을 구성한다. 망각은 지우는 것이 아니라 재구성하는 것이다. 고통스러운 기억을 억누르는 것은 현재의 생존 가능성을 위한 것이며, 그것은 결국 그을음과 파편의 이름으로 다시 떠오르게 된다. 이는 트라우마가 ‘쫓아낼 수 없는 유령’으로 존재한다는 것을 의미한다. 결국 해체의 재 속에서 연구자는 재건한 것은 단지 표현 방식이 아니라, 개인, 권력, 그리고 역사에 대한 새로운 이해 구조이다. 불태우기는 연구자는 명명

체계에서 벗어나 표현의 주체성을 되찾는 통로가 되며, 불꽃으로 침묵을 깨고, 재를 통해 애도에 새로운 형상을 부여한다.



작품도판 17) 왕패, <유실된 별하늘 (流失的星河)>, 한지, 1370×750×3000mm, 2023.

<유실된 별하늘>은 불에 그을린 한 줄기 빛을 통해 통로이자, 소형 망루, 그리고 기념비의 구조를 만들어낸다. 이 요소들은 시간과 기억의 부산물이다. 작품 속 빛은 불꽃의 흔적처럼 작용하며, 향이 연소되면서 남긴 수많은 작은 구멍들을 형성한다. 이는 존재의 필연성과 소멸의 필연성을 동시에 상징한다. 이 흔적들은 트라우마를 기록함과 동시에, 망각이 불가피함을 암시한다. 관람자는 고개를 숙이고 몸을 굽혀 바라보아야 하며, 이 과정에서 시선의 이동과 신체의 미묘한 변화가 감각에 영향을 주며, 시간의 흐름과 망각

에 대한 깊은 성찰을 유도한다.

연구자의 작업에서 자주 등장하는 ‘빛’은 발터 벤야민(Walter Benjamin)이 미학 이론에서 제시한 ‘아우라(Aura)’ 개념과 연결된다. 아우라는 원래 성상에서 나오는 ‘후광’을 의미하며, 벤야민은 이를 발전시켜 모든 사물은 고유한 아우라를 지닌다고 보았다. 이 아우라는 물질의 ‘진정성’을 드러낼 뿐 아니라, 예술 작품의 ‘숭배 가치’와 ‘거리감’을 형성한다. <유실된 별하늘>에서 불에 그을린 흔적은 바로 이 아우라의 구체적 구현이다. 머리카락으로 엮은 빛, 육체를 관통하는 빛 등, 재료나 표현 방식은 다르지만, 모두가 트라우마의 역사를 드러내고, 망각과 소멸의 과정을 암시하며, 폭력과 상처의 이중적 의미를 담고 있다.

불확실성으로 가득 찬 불안한 세계를 마주하며, 자신의 눈으로 본 세계에 대한 끊임없는 의문 속에서 본 연구자는 한국 유학이라는 삶을 선택했다. 이는 요동치는 영혼을 예술을 통해 잠재우고자 하는 시도였다. 우리는 언제나 의미를 집요하게 추구한다. 그러나 연구자는 의도적으로 텍스트를 전부 지워버리고, 과편화된 정보의 해독은 더 이상 중요하지 않다. 중요한 것은 의식적인 자기 삶의 체험 과정이다. 상실이라는 배경 속에서 감각 경험과 청취 능력은 더욱 증폭되며, 이는 일시적이지만 집중된 지각 상태를 유도한다. 이러한 ‘개인과 자아를 초월한 집중’은 예술과 표현이 애도 작업에서 수행하는 핵심적 기능으로 간주될 수 있다. 언어가 고통을 설명하기에 부족할 때, 예술은 감정의 핵심을 표현하는 대체 기호 체계로 작동한다. 의미나 형식을 전달하는 것이 아니라, 지금 이 순간 일어나고 있는 일을 기록하고, 개인 기억으로부터 역사를 새롭게 조망하는 시각을 포착하는 것, 그것들은 어쩌면 원래부터 무의미했을지도 모른다.

우리는 때로 누군가의 책 속 이야기의 지나가는 등장인물이었을지도 모른다. 연구자는 ‘육체의 일기’라는 방식으로 글쓰기를 지속하며, 가장 원초적인

개별 생명으로의 회귀를 시도한다. 그것은 곧 ‘여성이 글쓰기의 주체가 되어야 한다’는 신념에 대한 구체적 실천이기도 하다. 본 연구자는 무의식적으로 『제2의 성』의 핵심 명제를 육화해낸다. 우리는 타자에 의해 정의되는 존재가 아니라, 스스로를 끊임없이 다시 써나가는 주체이다. 이 작업은 관람 대상의 시각 예술이 아니다. 경험도 아니다. 그것은 곧 행위의 기록 그 자체이다. 예술 기법으로서의 ‘불태우기’는 전통적인 서사 구조를 해체할 뿐 아니라, 의미에 대한 정태적 정의를 거부한다. 이는 ‘언어의 부재’라는 형식을 빌려, 공백으로부터 의미가 생성되는 비선형의 통로를 연다.



작품도판 18) 왕패, <유실된 별하늘 (流失的星河)>, 한지, 1370×750×3000mm, 2023.

<유실된 별하늘>(2023)에서는 특정한 의미나 형식을 전달하기보다는 ‘지금 여기서 일어나고 있는 일’ 자체에 집중한다. 비록 마음 깊은 곳까지 도달하지는 못하더라도, 응시는 평생 함께할 수 있다. 연구자는 불태우는 실천 과정을 통해 개인 기억을 생성하고, 그로부터 역사의 새로운 시각을 발견해낸다. 연구자 관심은 불에 탄 흔적으로 무언가를 덮는 것이 아니라, 개인의 역사와 정체성을 담은 흔적을 통해 작품을 기록하는 데 있다. 연구자는 매

한 줄의 흔적에서 다음 명상적 평온의 순간을 찾아내며, 반복되는 애도의 고통을 깊이 있게 경험하고자 한다.

연구자는 작품으로부터 무엇인가를 얻고자 하는 것이 아니라, 자신이 분명히 ‘존재하고 있음’을 드러내려 한다. 이는 전통적 예술의 목적과는 반대되며, 의미에서 벗어남과 동시에 의미에 대한 일종의 ‘신성모독’을 담고 있다.

“이 작가는 < 대재앙- 만약 죽음이 다가왔다는 걸 알았다면, 그냥 웃어요 >에서 『대재앙: 인류는 대재앙의 위협에서 살아남을 것인가?』라는 책을 부분 부분 불태워 책의 형태와 의미를 파괴했고 <소화- I >, <소화- II >에서는 어떤 시인의 시집과 자신의 일기 속에 있는 글자들을 하나하나 불태워 글자들(문자들)이 지시하는 의미들을 말소했다. 이 작업들은 언어, 곧 ‘말’과 ‘문자’에 대한 본 연구자의 적대감을 고스란히 드러낸다.”<sup>101)</sup>

의미 생성은 이들 음성의 상호작용으로 이해될 수 있다. 본 연구자는 의미를 구성하려 하지 않고, 언어와 상징 체계를 체계적으로 해체함으로써 그 이면에 숨겨진 권력 논리와 문화 규율을 분석한다. 『서울 탄생기』라는 책의 독서(소각) 과정을 기록하면서 본 연구자 자신의 서울 일기를 생성해낸다. 연구자는 ‘언어의 의미’에 관심이 없다. 그것은 우리가 본 세계를 대체하는 단어를 찾는 것이 아니며, 세계를 말로 환원하지도 않는다. 그것은 말해지거나 쓰인 범주에 속하지 않으며, 논리학자가 명제 속에 있지 않고, 시인이 시구 안에 존재하지 않으며, 음악가가 음악 속에 있지 않듯이, 사물 그 자체-사물의 침묵하는 본질-을 표현으로 이끄는 것이다.

---

101) 홍지석, <그림자에 찢긴 빛>“가장 뜨거운 지점, 애도의 조형 - 왕패의 근작들”, 단국대학교, 미술비평원고, 2024, ([https://www.instagram.com/p/DJ59Y-7B4PU/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/DJ59Y-7B4PU/?img_index=1)), (웹 접속일: 2025년 5월 21일)



작품도판 19) 왕패, <유실된 별하늘 (流失의星河)>, 한지, 1370×750×3000mm, 2023.

매일의 참선 의례처럼, 향은 붓이 되고, 사유는 먹이 된다. 물론, 우리는 모두 예술가나 치유자가 될 필요는 없다—설령 우리가 그렇게 할 수 있다 하더라도, 그러나 우리는 능동적으로 탐색하고, 자기에게 가장 잘 맞는 방식, 가장 적합한 언어를 찾아내고, 창의적인 방식으로 애도를 표현할 수 있다. 일기와 향 연기가 얽히며, 새로운 언어가 점차 형성된다. 혼란스러운 감정이 구체화되고, 문자 사이에서 거의 환각 같은 장면이 떠오른다. 상징과 이미지의 보호 아래, 본 연구자는 마침내 자신의 슬픔을 더 선명하게 말할 수 있게 되었고, 그 감정의 격류를 어느 정도 제어할 수 있게 되었다.



작품도판 20) 왕패, <소화Ⅱ 消化Ⅱ>, 『서울 탄생기』, 150×215×30mm, 2023.

그에게 언어는 가장 익숙한 도구였지만, 깊은 고통 속에서는 그것을 끊임 없이 회피하게 되었다.<sup>102)</sup> 연구자는 ‘육체의 일기’를 통해 자신이 속한 사회

102) Merleau-Ponty, M, *The Visible and the Invisible*, Northwestern University Press, 1968, p. 13.

에 대한 성찰을 자유롭게 말하고, 그 성찰을 더 넓은 지정학적 맥락 속에 위치시킨다. 오늘날 우리가 경험하는 가혹한 역사적 순간 속에서도 여전히 우리가 지닐 수 있는 마지막 자유 중 하나는 사유와 언어를 표현하는 것이다. 역설적으로, 우리는 주류 현실 담론을 해독하기 위해 대체 언어를 찾아야 하며, 이는 자기 소외와 검열을 피하기 위한 필수 조건이 되었다.



작품도판 21) 왕패, <소화 I (消化 I)>, 『진달래 꽃』 김소월 시집, 115×160×20mm, 2023.

동시에 본 연구자는 향 냄새와 태운 종이에서 남겨진 잔향을 통해 기억을 소환한다. 이러한 ‘프루스트 현상’<sup>103)</sup>은 단지 개인적 단편만을 불러일으키는 것이 아니라, 문화적 기억의 흔적을 함께 소환한다. 언어가 감당할 수 없는 지점에서, 감각은 기억으로 향하는 문을 여는 대체 열쇠가 된다. 이는 애도가 감각적 경로를 통해 전개될 수 있도록 만든다. 따라서 불태우기는 단지 언어의 한계를 저항하는 수단이 아니라, 구체적이고 내밀한 집단 기억 의식으로 작용한다. 향과 태운 종이의 냄새는 어린 시절, 향수, 죽음, 제의, 그리고 감각을 통해 촉발되는 기억 메커니즘을 담고 있으며, 현실과 무의식적

103) Marcel Proust, *In Search of Lost Time: Swann's Way*, trans. Lydia Davis, London: Penguin Classics, 2003, pp. 45 - 50.

체험을 걸러내는 매개체로 기능한다. 예술가 아모랄레스<sup>104)</sup>는 청각적 감각을 활용하여 작품의 확장을 시도한다.



참고도판 17) 카를로스 아모랄레스 (Carlos Amorales) ,〈주름 속의 삶 Life in the Folds〉,  
금속 인쇄판 92점 , 도자기 호루라기 924개, 13분 영상 1편, 2017.

카를로스 아모랄레스는 설치 작업을 통해 문자, 이미지, 소리 등을 ‘촉각적 암호’로 전환함으로써, 관람자의 현실과 추상 사이의 인식 경계를 도전한다. 그는 추상적인 서체와 암호적 문장 시스템을 고안하고, “내용이 읽힐 수 있다면, 그것은 침묵될 것이다”라는 긴장된 명제를 제시한다. 권력 구조가 다양한 목소리를 억압할 때, 전통적인 언어는 더 이상 사유를 안전하게 담아

---

104) 카를로스 아모랄레스 Carlos Amorales, 멕시코 출신의 현대미술가로, 비가시적 감각(소리, 언어, 기호 등)을 이용한 상징 체계와 감정 표현 실험으로 알려져짐.

낼 수 없다. 다시 말해, 주류 언어에 가까운 표현일수록 더욱 검열과 왜곡에 노출된다. 이러한 억압에 저항하기 위해 아모랄레스는 언어의 결정성을 의도적으로 약화시킴으로써 그 완전성을 방어하고, 동시에 관람자의 능동적 해석 행위를 자극한다. 그는 진이 언어를 창조하여, 검열을 회피하면서도 해독과 해석을 관람자에게 위임한다.



작품도판 18) 카를로스 아모랄레스(Carlos Amorales), <주름 속의 삶>, 설치 작품, 2017.

작품에 등장하는 924개의 도자기 호루라는 단순한 악기를 넘어, 연주 가능한 ‘알파벳’으로 작동한다. 관람자는 호루라기를 불며 시각적 기호를 청각 언어로 변환시키고, ‘읽을 수 없는 텍스트’에 대한 능동적 해독 행위를 수행하게 된다. <주름 속의 삶(Life in the Folds)>에서, 아모랄레스는 벨기에 시인 앙리 미쇼(Henri Michaux)의 1949년 동명 시집에서 제목을 빌려온다. 이 제목은 문화와 문화 사이, 이데올로기와 이데올로기 사이, 자아와 타자

사이의 ‘사이 존재’를 상징한다. 그는 추상적인 문자 체계를 통해 시각, 서사, 상징이 교차하는 언어 체계를 구축하고, 이민자 가족이 린치당하는 이야기를 풀어낸다. 관람자는 모호함과 불확실성 속에서 판단을 스스로 구성해야 한다.

전 세계적으로 정치의 극단화, 외국인 혐오, 표현 제한이 심화되고 있는 현재, 아모랄레스는 예술을 현실로부터의 도피가 아닌, 현실을 ‘역컴파일’하는 도구로 활용한다. 그는 “예술이 현실을 변화시킬 수 있는가?”, “검열 하에서 언어는 어떻게 진화해야 하는가?”라는 질문을 던진다. 그의 답변은 명확하다. “언어가 통제되는 시대에 예술은 새로운 표현 방식을 창조하는 전선이 되어야 한다.” 그의 설치는 이미지, 문자, 기호, 음악, 퍼포먼스, 시, 영화 등을 융합하여, 동질화된 서사를 견제하고 정의 인식의 재구성을 가능케 하는 대체 언어를 창출하려 한다.

그는 다음과 같이 강조한다. “우리는 주류 현실 담론을 해독하기 위한 대체 언어를 찾아야 하며, 이는 자기 소외와 검열을 피하는 길이기도 하다.” 이는 단지 표현의 자유를 지키는 차원을 넘어서, 예술의 사회적 기능에 대한 재정의를이기도 하다.

<주름 속의 삶>은 단순한 예술작품이 아니라, 현실과 정체성, 정의를 새롭게 사유하게 만드는 언어 장치이다. 억압과 침묵의 세계에서 예술은 어쩌면 우리가 가질 수 있는 마지막 자유 공간이며, 희망을 재구성할 수 있는 언어일 수 있음을 상기시킨다. 아모랄레스는 다음과 같이 묻는다. “우리는 현실에 영향을 줄 수 있는가? 아니면 예술의 거품 속에서 살아갈 운명인가?” 그는 예술을 통해 폭력에 응답하고, 침묵 속 언어로 억압을 전복한다.

### 3) 엮기 : 정신 재구성

<대재앙 - 만약 죽음이 다가왔다는 걸 알았다면, 그냥 웃어요>를 제작하는 과정에서, 연구자는 “어떻게 책을 불태울 것인가”에 대한 깊은 혼란을 겪었다. 어떤 단어를 남겨야 할까? 어떤 페이지의 문장은 반드시 보존되어야 할까? 불꽃의 방향이 오히려 보존되어야 할 의미를 삼켜버리지는 않을까? 이 작업은 원래 억눌린 감정에 대한 저항이었으나, 형식적 불안 속에서 다시 또 하나의 자기 규율로 빠져들었다. 어느 날 수업 중 교수는 이렇게 말했다. “죽음이 이미 도래했는데, 아직 말하지 못한 말이 있다면, 그런 긴급한 순간에 아름다움과 추함을 따질 여유가 있겠는가?” 이 말은 본 연구자에게 전환점을 주었고, 망설임 없이 작품을 완성했다. 그 순간, 예술은 더 이상 미학적 형식이 아닌, 행위적인 ‘의례’로 회귀하였다.

<서울탄생기>, <소화 I>, <소화 II>(2023) 등의 작품에서는 ‘불태우기’라는 행위가 시간의 흔적을 쌓아가는 방식으로 드러났지만, <의식> 시리즈에서는 이러한 행위가 ‘엮기’로 전환되었다. 이 변화는 팬데믹 시기의 개인적 경험에서 비롯되었다. 연구자는 코로나 감염 이후 오랜 요양에도 회복되지 않아 자택에 격리되었고, 연일 보도되는 죽음의 소식 속에서 과거 가족의 사망 기억이 다시 떠올랐다. 서른 번째 생일에 발견한 첫 번째 흰 머리카락은 연구자가 시간을 이해하는 계기가 되었다. 가족 중 여성의 일원으로서, 연구자는 자신 또한 조용히 늙어가고 있다는 사실을 자각했다. 이 신체적 감각은 점차 창작으로 스며들며 ‘매듭짓기’와 ‘엮기’라는 상징적 행위로 발전하였다.

‘매듭짓기’는 단순한 명상적 반복 행위가 아니라, 구조적 인식 방식을 내포한다. 이 행위는 트라우마를 점유로 외화시키고, 감정을 지각 가능한 형상으로 전이시킨다. 이러한 실천은 심리학에서 말하는 ‘몰입’ 상태와도 연동되며,

롤랑 바르트가 말한 ‘텍스트는 직물이다’<sup>105)</sup>라는 은유와도 깊이 연결된다. 그에 따르면, 글쓰기는 마치 거미가 실을 뽑아 자신의 거미줄을 엮는 과정처럼, 주체가 언어 속에 임시 거처를 마련하는 방식이다.<sup>106)</sup>

“‘날’이라는 끈에 매듭을 지어 ‘해’로 표기한다. 무한한 시공 속에서 윤회의 숙명을 찾는다. 닭 잡고 소 잡고 잡일 처리하고, 산 자들의 축제인가? 동물의 종말인가? 바쁘고 바빠서… 도무지 무엇이 ‘삶’인지, 무엇이 ‘살아 있음’인지 모르겠다.”

연구자의 사유 속에서 ‘매듭짓기’는 오랫동안 시간성과 긴밀하게 연결된 행위였으며, 존재의 생성 자체를 상징한다. 이 생성은 비록 죽음을 마주하더

---

105) “텍스트는 직물이다”라는 은유는 서구 어원학 전통에 뿌리를 두고 있다. 라틴어 *textus*는 원래 ‘직물’을 뜻하며, 그 동사형 *texere*(엮다, 짜다)는 텍스트 생성의 역동적 본질을 드러낸다. 고대 로마의 수사학자 쿠인틸리아누스는 최초로 문학 창작을 직물 짜기에 비유하며, 텍스트를 다중 실선의 교차로 이루어진 구조로 보았다. 발터 벤야민은 프루스트의 글쓰기를 분석하면서 호메로스 서사시에 등장하는 페넬로페가 ‘낮에는 직조하고, 밤에는 풀어내는’ 장면을 차용하여, 텍스트가 구성인 동시에 해체의 과정임을 주장하였다. 진리는 더 이상 ‘베일’ 뒤에 감춰져 있는 것이 아니라, 직조 행위 자체에 존재한다는 것이다.

롤랑 바르트는 이 은유를 한층 심화시키며, 텍스트는 완성된 산물이 아니라 “끊임없이 생성되는 직물”이라 보았다. 주체는 그 직물을 짜는 과정 속에서 점차 해체되며, 이는 마치 거미가 자신의 실로 만든 거미줄 안에서 스스로를 용해시키는 것과 같다. 이러한 관점은 텍스트를 폐쇄된 구조로 보는 전통적인 시각을 뒤집고, 오히려 그 열린 성격을 강조한다. 텍스트는 문화적 인용, 언어의 파편, 사회적 기호들이 엮여 구성된 것이며, 독자는 이 직물의 경사와 위사(단어, 주제, 형식)를 해체함으로써 의미의 재생산에 참여해야 한다.

본 연구자가 사용하는 ‘불태움’이라는 소멸 행위이든, 혹은 머리카락으로 짜는 ‘직조’라는 형성 행위이든, 본질적으로는 주체적 개입을 통해 해체에서 의미 생성으로 이어지는 수행을 구성하고 있다.

106) Barthes, Roland. *Image-Music-Text*. Translated by Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977. 참조: 텍스트는 끊임없이 생성되는 ‘직물’이며, 주체는 그것을 통해 자신의 위치를 임시로 조직한다는 바르트의 이론.

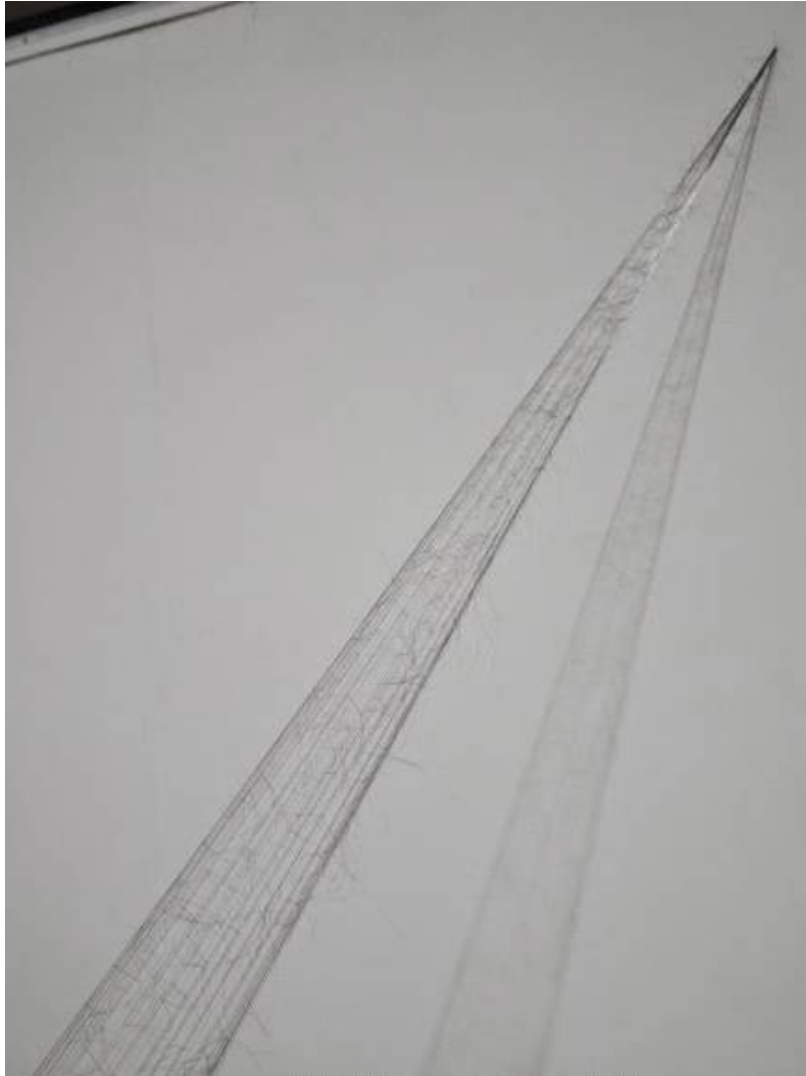
라도 멈출 수 없다. 생명체의 육체가 사라진 이후에도, 그 흔적은 ‘매듭’이라는 기억의 형상으로, 한때 그 존재를 목격한 이들의 마음속에 머무르게 된다. 본 연구자는 이 상징적 행위를 통해 선형적 시간 개념을 재구성하며, 죽은 자의 ‘흔적’이 산 자와 죽은 자 사이에서 지속적으로 대화를 이어가는 방식을 제안한다.



작품도판 22) 왕패, <의식 I (儀式 I)>, 모발, 나무, 3000×1500×2000mm, 2023.

<의식 I>, <의식 II>은 이러한 논리를 계승하며, 본 연구자는 자신의 머리카락을 재료로 사용하여 전시 공간 안에 광추형 조각 설치물을 구성하였다. 이 선들은 방사형 광선처럼 빛의 궤적을 정밀하게 포착하고 있으며, 목탄과 종이에 뚫린 구멍들은 불태움의 흔적으로서, 고인이 남긴 ‘존재의 잔여물’을 상징한다. 이러한 창작은 단순한 감각적 경험의 환기일 뿐 아니라, 정신적인 각인으로 작동한다. 작품 속의 빛은 더 이상 <빛과 그림자의 상대성

이론>(20)에서처럼 폭력의 외부 권력을 상징하지 않는다. <의식 의식系列>(2023) 연작에서는 빛이 새롭게 해석된다. 그것은 생과 사를 잇는 맺줄이자, 고인과 대화할 수 있는 매개로 기능한다.

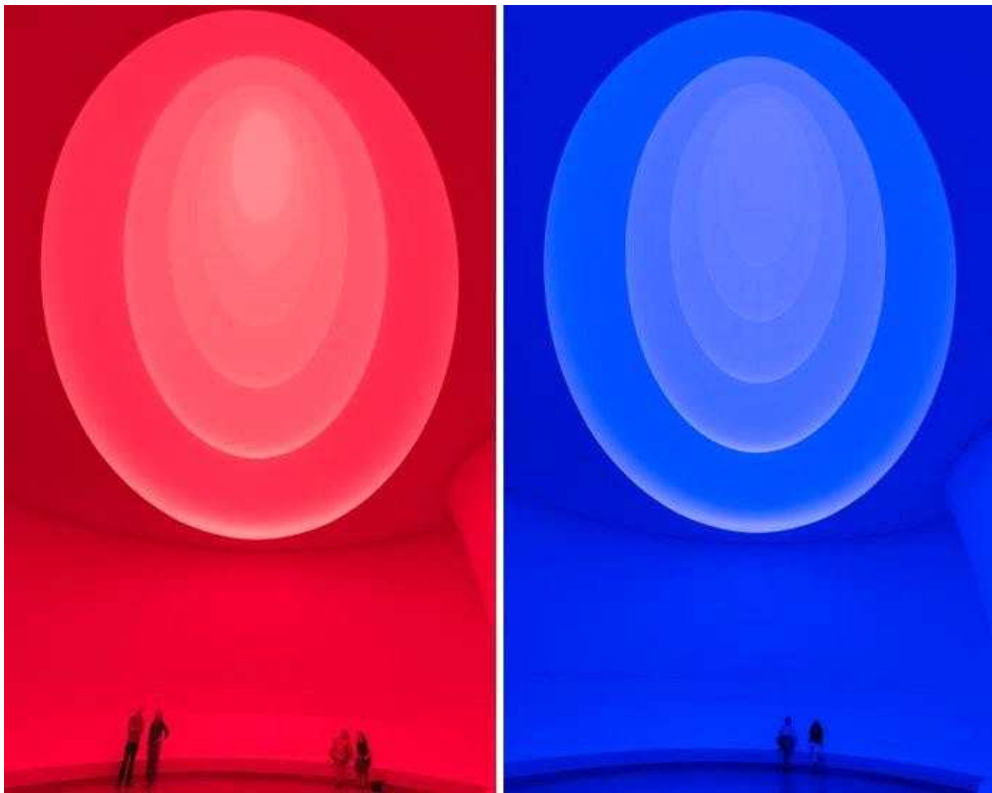


작품도판23) 왕패, <의식 I (儀式 I)>, 모발, 나무, 3000×1500×2000m, 2023.

특히 강조해야 할 점은, 이 광추는 본 연구자 자신의 머리카락으로 직조되었다는 것이다. 머리카락은 재료로서 강력한 신체적 상징성을 지닌다. 그것은 개인에게서 자라나지만, 잘려 나간 이후에는 몸 밖에서 독립적으로 존재한다. 본 연구자의 유년기 경험 속에서, 곱슬머리는 정체성을 추구하는 매개체였으며, 친족 관계를 유지하는 상징이기도 했다. 어린 시절 부모의 사랑을 받지 못한 본 연구자는 자신의 곱슬머리를 가족 관계의 상징으로 여기며 소외감을 완화하고, 정체성을 모색하려 했다. 곱슬머리가 불리일으키는 시선과 연결은 연구자로 하여금 계속해서 “나는 어디에서 왔는가?”라는 질문을 던지게 했다. <의식>시리즈에서 머리카락은 감기고 엮이며 공간적 선의 구조를 형성하고, 이는 입체적인 드로잉이자 시간의 흔적으로 기능한다. 본 연구자는 이를 통해 자기 경험을 정리하고, 자신의 시각적 서사를 해체하기 시작한다.

더 깊은 차원에서, 이러한 직조 행위는 애도와 관련된 윤리적 질문을 환기시킨다. 본 연구자는 일기에서 다음과 같이 썼다. “같은 절망의 오후, 나는 아이를 잃었다. 나는 나 자신을 분리시키려 했고, 아무 일도 일어나지 않은 것처럼 행동했다. 나는 종종 머리카락을 축소된 우주라고 상상하곤 했다. 나이트처럼 모든 생명의 정보를 기록한다고 믿었다. 이 부조리하지만 굳게 믿는 생각으로 나는 머리카락을 잘라 보관했고, 그것으로 기억을 응고시키고자 했다. 언젠가 이 유전자 암호들이 과거를 호출하여 생명을 재현해 줄 거라 기대하며. 이 과정에서 나는 엄마로서의 본능도, 나 자신도 봉인했고, 나는 공허하고 떠도는 존재가 되었다. 나는 자발적으로 정체성을 지우고, 엄마라는 역할과 단절하며 과거와 작별하고자 했다. 그러나 아무리 숨겨도, 어린 시절의 트라우마는 여전히 바늘처럼 아프다. 애도 속에서 내가 외면하던 기억은 다시 형상화되었고, 수술대의 차가운 조명은 블랙홀로 변하여 모든 것을 삼켜버렸다. 오직 가장자리의 오라만이 반짝일 뿐. 붉은 핏자국과 거대한 십자가 기호가 교차하며 시공간에 영원히 새겨졌다.” 이 행위는 상실된

주체성의 삭제와 재생을 상징한다. 머리카락은 ‘존재했던 것’의 증인이며, 사라진 존재를 가리키는 동시에 그 꼬임 속에 미래에 대한 상상을 품는다. 롤랑 바르트가 ‘푼크툼(punctum)’<sup>107)</sup> 라고 명명한 그것, 즉 무심코 가슴을 찌르는 흔적은 죽음의 실재를 드러낼 뿐 아니라, ‘피할 수 없는 자기 종말’을 응시하게 만든다.



참고도판 19) 제임스 터렐 (James Turrell), <아텐 레인 Aten Reign>, 자연광 + LED 조명, 알루미늄 구조물, 투명 폴리카보네이트 필름, 2013.

자크 데리다는 『접촉에 대하여』에서 “애도는 타자를 만짐으로써 자신에

---

107) Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard, Hill and Wang, 1981, p. 27.

게 닿는 과정”이라고 말했다.<sup>108)</sup> 본 연구자의 작업에서 머리카락의 교차는 단순히 시각적 형상을 넘어 감각을 생성한다. 시각이 결코 포착하지 못하는 트라우마 앞에서, 신체성 언어는 또 하나의 서사 메커니즘을 제공한다.

모리스 메를로-퐁티는 “몸은 단순히 세계를 지각하는 도구가 아니라, 세계가 드러나는 장소”라고 말한다.<sup>109)</sup> 본 연구자와 윤자영의 작업 모두에서 머리카락이라는 물질은 감각적 체험을 유도하며, ‘응시’에서 ‘감각’으로의 인식 전환을 가능하게 만든다. 이 전환은 애도의 체험을 위한 또 다른 출구가 된다.

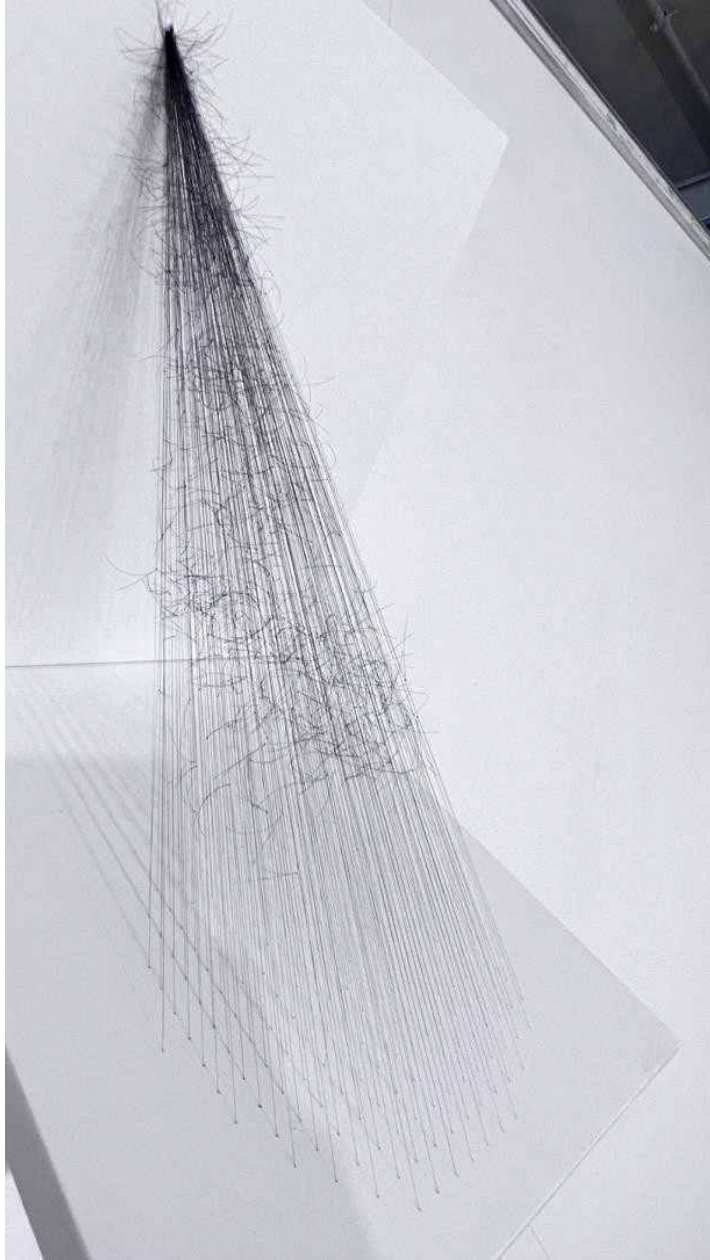
연구자는 ‘의식’이라고 이름 붙인 일련의 설치작업들-〈의식 I〉 〈의식 II〉, 〈의식 III〉에서 내 눈길을 끄는 것은 가늘고 검은 선들이 이루는 원뿔 형태들이다. 전시공간에 연출된 이 형태들은 방사형으로 퍼져나가는 빛줄기를 빼닮았다. 〈의식 I〉, 〈의식 II〉에서 선들은 위에 있는 한 점에서 아래로 비스듬하게 퍼져나가는 모양새고 〈의식 III〉에서는 아래쪽(바닥)에 있는 한 점으로 선들이 수렴하는 형국이다. 이 형태들이 빛줄기를 닮았다는 점을 고려하면 〈의식〉 연작들은 ‘조명’하고 ‘가열’하는 행위를 시사한다고 말해도 무방할 것이다. 자연스럽게 내 눈길은 빛줄기의 출발점과 도착점으로 향한다. 실제로 〈의식 III〉에서 선들이 수렴하는 지점에는 불태워진 목재들이 보인다. 작품이 설치된 공간에는 여덟 개의 빛줄기와 여덟 개의 불태워진 목재들이 보이는데 이는 마치 여기서 “그것들이 보이는 족족 쫓아다니면서 불태우는” 어떤 의식이 거행됐거나 거행 중이라는 느낌을 준다.”<sup>110)</sup>

---

108) Jacques Derrida, *On Touching: Jean-Luc Nancy*, Stanford University Press, 2005, p. 28.

109) Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, Northwestern University Press, 1968, p. 13.

110) 홍지석, 「가장 뜨거운 지점, 애도의 조형 - 본 연구자의 근작들」, 『그림자에 찢긴 빛』, 2024, 출처: ([https://www.instagram.com/p/DJ59Y-7B4PU/?img\\_index=2](https://www.instagram.com/p/DJ59Y-7B4PU/?img_index=2)) (웹 접속일:



작품도판 24) 왕폐, <의식Ⅱ (儀式Ⅱ)>, 모발, 550×550×450mm, 2023.

---

2024년 3월 2일)

트라우마 경험은 종종 파편화되고 말로 표현하기 어려운 방식으로 존재하며, 예술은 그로 인해 ‘보이지 않는 경험’을 ‘볼 수 있는 텍스트’로 소환하는 책임을 맡게 된다. 연구자는 머리카락을 엮는 행위, 빛에 대한 기억의 형상화, 불에 탄 목재에 주목하며, 이것들이 단순한 기억의 재기록을 넘어 본 연구자 자신을 치유하는 실천임과 동시에, 관객에게 그 경험의 현장으로 진입할 수 있는 통로를 제공한다고 본다. 본 연구자의 작품 <의식 I>, <의식 II>에서 머리카락의 사용 역시 이와 같다. 신체의 일부인 머리카락은 생의 흔적을 기록하는 동시에, 엮는 과정을 통해 보이지 않던 심리적 트라우마를 촉각적이고 가시적인 물질 형식으로 전환시킨다. 이러한 감정의 ‘시각 언어’로의 전이는 단순한 개인 기억의 봉합을 넘어서 집단적 감각의 초대를 의미한다. 가는 머리카락과 빛의 원추가 교차하는 동적인 장면 속에서, 창작자와 관람자는 함께 트라우마의 시각적 치유와 재부호화를 완성해 나가는 것이다.

터렐의 작품은 단순히 빛을 다루거나 포착하는 것이 아니라, 시각의 형태로 드러나는, 실제로 감각할 수 있는 ‘빛’ 그 자체. 이러한 개념은 베이징 즈주쓰(智珠寺)에 영구 설치된 작품 <Gathered Sky>에서도 분명히 드러난다. 이 설치작품은 천창을 매개로 하여 해질 무렵과 밤이 교차하는 사이, 관람자가 사각형의 개구부를 통해 하늘의 색채 변화를 관찰하게 만든다. 이 빛과 어둠의 교차 경험은 가상과 현실을 시각 안에서 혼합시킨다. 터렐은 이렇게 말한 바 있다. “내 작품에는 객체도, 이미지도, 초점도 없다.<sup>111)</sup> 당신이 보는 것은 곧 당신의 ‘보기’ 자체이다. 나에게 중요한 것은 언어로 표현할 수 없는 사유의 경험을 창출하는 것이다.” 제임스 터렐은 빛을 재료로 사용하지만, 그의 진정한 매체는 인간의 ‘시각’이다. 그는 관람자가 빛의 감

---

111) Turrell, James, *In James Turrell: A Retrospective*, edited by Michael Govan and Lynne Cooke, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art and University of California Press, 2013, p. 22.

짜임 속에서 자신의 시각 경험과 정면으로 마주하기를 원하며, 현실과 허무 사이, 혹은 내면 깊숙한 감정과의 공명을 지각할 수 있도록 한다. 로스코이든 터렐이든, 이러한 작품을 마주한 우리의 시선은 더 이상 익숙한 방식으로 초점을 맞추거나 응시할 수 없다. 시야는 무한히 확장되며, 우리가 보는 것은 단순한 한 줄기의 빛이나 색채가 아니라, 우리가 서 있는 공간 자체도 더 이상 구체적인 장소가 아니라 모든 외적 구속을 벗고 명상 상태로 진입하는 정신의 세계인 것이다.



작품도판 25) 왕패, <경계 邊界>, 모발, 1650×1300×3mm, 2023.

연구자의 작품 <경계>(2023)는 ‘직조’라는 상징을 더욱 확장시킨다. 이 작품에서 본 연구자는 하나의 그물을 짜며, 개인과 외부 사이의 공간적 경계를 구분하는 동시에 신체적 경험의 심리적 공간 또한 엮어낸다. 검은색 액자를 경계로 삼고 캔버스를 제거한 뒤, 머리카락을 엮어 그물망을 만들며, 현실 공간 속 1미터 거리의 분리대를 구축한다. 이 구조는 팬데믹 시기의 물리적 거리두기를 암시함과 동시에, 현실과 신체, 기억과 공간 사이의 이분

법적 대립을 해체한다. 이처럼 직조는 정치적 표현으로 기능한다—경계 담론에 대한 신체적 저항이자 재구성이다.

또 다른 작업 『틈새』에서도 연구자는 애도 기억의 직조를 시도하며, 신체의 정치적 주장으로 나아간다. 페미니즘 비평가 카렌 포드는 소외된 서술자가 종종 ‘짜기 - 풀기’ 구조를 통해 선형 서사와 남성 중심주의에 저항한다고 지적한 바 있다.<sup>112)</sup> 본인에게 있어 ‘직조’란, 파편을 다시 하나의 전체로 재구성하고, 부재를 감각 가능한 것으로 꿰매며, 역사와 트라우마를 시각적으로 재구축하는 행위다. 머리카락의 긴장감 속에서 관람자는 단순한 방관자가 아닌, 의식에 함께 참여하는 존재로 초대된다.

한편, 연구자는 직접적인 치유 서사를 거부하며, 불태움이라는 방식으로 트라우마를 물질적 잔해 속에 열려 있게 만든다. 다른 한편으로, 머리카락의 직조는 ‘작은 저항’의 은유가 된다. 불에 탄 액자 속 머리카락은 새로운 상징성을 부여받는다—그것은 질서와 냉정함의 연장성을 지니는 동시에, 유연함과 취약함이라는 생명의 미묘한 힘을 품고 있다. 압력 속에서는 반응하지만, 불꽃이나 칼날 앞에서는 무력하다. 탄흔은 넘을 수 없는 균열이자 운명의 종점이며, 여전히 모방이 붙어 있는 머리카락은 개인의 생물학적 정보를 지니고 있다. 관람자가 이 머리카락이 인체에서 유래한 것임을 인식하는 순간, 본능적인 거리감을 느끼게 되지만, 이미 작품 위에서는 거미가 조용히 거미줄을 치고 있다. 이는 생명의 또 다른 지속 방식을 암시한다. 여성의 시선, 공간, 경험, 감정으로 직조된 ‘미술사’는 생생한 생명 흔적을 보존할 뿐만 아니라, 익숙한 이야기나 프레임의 공백, 단절, 모호함, 중첩의 틈 속에 또 다른 역사적 가능성이 숨어 있음을 일깨운다.

결국 예술은 모든 균열을 봉합하려 하지 않는다. 그것이 하는 일은 오히려 균열 속에서 실마리를 생성해내는 것이며, 직조가 정신적 재건의 방식이

---

112) Karen Ford, *Gender and Narrative Voice in Women's Literature*, Journal of Narrative Theory, Vol. 17, No. 1, 1987, pp. 1 - 15.

되는 것이다. ‘거미가 그물 속에서 거처를 찾듯이’, 본 연구자의 작품 속에서 재구성은 단지 시각적 형태의 구축이 아니라, 삶의 경험을 공간 속에 번역하는 일이 된다. 바로 이 반복된 매듭 짓기의 과정 속에서, 정신은 자기의 안식을 찾게 된다.

#### 4) 여성의 시적 저항

가부장제 문화에서 “여성을 정의하고 구별하는 기준은 남성이지만, 남성을 정의하고 구별하는 기준은 여성이 아니다. 그는 주체이고 절대이며, 그녀는 타자이다.”<sup>113)</sup> 근대성은 성별이라는 근본적인 권력 개념을 전혀 바꾸지 못했다. 사회적 젠더 권력 구조는 여전히 불균형하며, 여성의 신체는 권력의 훈육 대상이 되기 쉬운 경향을 보인다. 이러한 불공정한 권력 분배는 단지 남성/여성의 이분법적 정체성에서만 드러나는 것이 아니라, 사회, 민족, 국가, 문화, 직업 등 다양한 정체성 층위에서 나타나며, ‘정체성과 연관된 지위, 자격, 권리, 책임’<sup>114)</sup>에 의해 영향을 받는다.

요컨대, 성별 정체성의 불균형은 사회라는 토양의 뿌리 깊은 구조에 자리 잡고 있으며, 복잡한 사회문화적·정치적 담론이 얽힌 구조적 폭력을 반영한다. 지속적인 영향을 미치는 인식 패턴으로서의 젠더 권력 차이는 사회 정치 구조, 문화 양식, 개인적 폭력 경험 등 다양한 영역에서 작동한다. 갈통의 말처럼, “침투와 주변화 등 구조적 폭력은 모두 젠더 배경 속에서 작동한다.”<sup>115)</sup>

---

113) 凱特·米利特, 『性政治』, 北京: 中國社會科學出版社, 2004, p.56.

114) 朱迪斯·巴特勒, 『性別麻煩』, 北京: 商務印書館, 2016, p.17.

115) Johan Galtung, *Violence, Peace, and Peace Research*, *Journal of Peace Research*, vol. 6, no. 3, 1969, p. 170.

연약하고 수동적인 여성 형상으로 트라우마를 표상하고 지시하는 방식은 인종, 지역, 계급을 초월한 문화적 보편성을 가진다. 여성과 여성 의식에 대한 억압, 착취, 수탈은 예술 속에서 종종 여성과 트라우마 사이의 연관성을 고착화시키며, 여성을 트라우마의 고정된 기호로 삼게 만든다.

트라우마 서사를 여성주의적 시각에서 연구해야만, 트라우마의 젠더적 기표 메커니즘을 드러내고 비판할 수 있으며, 공개된 텍스트 이면에 숨겨진 여성의 목소리를 담은 텍스트를 발굴할 수 있다. 그러나 문화적, 사회적 규범, 특히 언어와 상징 질서의 다층적 억압과 은폐 속에서 트라우마를 겪은 여성의 목소리는 어떻게 들을 수 있을까?

트라우마를 겪은 개인에게 언어와 신체는 여성의 구조적 트라우마를 담지하고 표현하는 주요 매체가 된다. 본 연구자가 말로 표현할 수 없는 구조적 트라우마는 은폐된 담론과 고통받는 신체를 통해 드러난다.

연구자의 창작 시야는 자아의 신체나 개인적 트라우마에 머무르지 않고, 사회 구조 속 억압에 대한 비판적 인식으로 확장된다. 이러한 억압은 개인의 삶을 조정하고 제한하는 구조적 힘으로 작용하며, 특히 성별, 신체 조건, 계급 정체성과 같은 요인에 따라 사회적 약자의 위치에 놓인 이들, 즉 여성 집단의 젠더 정체성에 주목한다. 식물화된 저항을 통해 사회적 훈육에 대항하고, '이름 붙일 수 없는 존재'를 생성해 도피의 경로를 모색한다. 이 생성은 구체적 투쟁의 부정이 아니라 미시적 정치를 통한 거시적 변혁의 잠재 조건을 창출하는 것이다.<sup>116)</sup>

재료 사용에 있어 연구자는 다층적이고 실험적인 접근을 시도한다. 머리 카락, 실리콘, 종이, 탄화물 등 이질적인 재료들을 활용하여, 신체의 은유를 비롯해 야만성, 폭력, 성적 의식과 같은 주제를 시각적 언어로 구성해낸다.

연구자의 작품 <빛과 그림자의 상대성이론>(2014)에서는 빛과 그림자의

---

116) 주디스 버틀러, 『젠더 허물기』, 문학동네, 2020, p. 214.

은유를 통해 은폐된 성폭력 행위를 공공의 시야에 노출시킨다. 이 작품은 관객을 페티시즘, 관음증, 경계 침범의 심리 상태로 유도하며, 어느 정도 ‘응시’의 집중을 통해 창작 주체의 권력을 관객에게 넘겨주고, 관객을 폭력의 공모자 또는 해체의 공범으로 만든다.

연구자의 작업은 주체와 객체 사이를 유동적으로 오가며, 선형적 서사를 거부하고 해체와 재구성을 반복하는 동적 관계를 형성한다. 연구자는 신체의 다공성, 여성 정체성, 권력의 유동성에 집중하며, 상징적이고 미세한 사물들을 통해 ‘말할 수 없는 규율’을 표현하는 데 익숙하다. 연구자는 조각의 구성과 형태를 통해 신체의 은유와 그 내재적 한계를 드러내며, 관객에게 신체와 정체성에 대한 새로운 시각을 제시한다.



작품도판 26) 왕패, <틈새 夾縫>, 모발, 1500×150×8mm, 2023.

<틈새>(2023)은 머리카락을 식물의 형상으로 공적 공간에 다시 심는 방식으로 구성된 예술 작품이다. 한때 하찮거나 심지어 신체로부터 혐오된 ‘탈(離)물’이었던 머리카락은 이 작품에서 다시 깨어난다. 이는 권력이 트라우마를 ‘봉인’하려는 시도에 대한 애도의 개방적 거부이다. 머리카락은 더 이상 단순한 신체의 외부적 부산물이 아니라, 생명, 기억, 트라우마, 저항과 긴밀히 얽힌 상징으로 전환된다. 특히 이 작품에서 머리카락의 출처는 특별한 의미를 지닌다. 그것은 한국 ‘미투(Me Too)’ 운동 현장에서 수집되었거나, 여성 이슈를 지지하는 예술가들이 기증한 것이다. 이 머리카락들은 더 이상 혐오된 신체의 잔해도, 개인적 트라우마의 매개체도 아니다. 그것은 태도로 변화된다—여성의 깃발이자, 응시에 맞서는 저항의 힘을 상징하는 표상이다.

왜 이러한 머리카락을 식물의 형상으로 제시했을까? 한강은 소설 『채식주의자』에서 영혜의 ‘식물화’ 과정을 통해 상징적 답변을 제시한 바 있다. 고기를 거부하고, 이어서 모든 음식을 거부하며, 마침내 자신이 식물이 되기를 상상하는 영혜의 여정은 폭력과 억압에 대한 극단적인 저항을 의미한다.<sup>117)</sup> 동시에 식물이라는 이미지는 가부장제 구조 속 여성의 처지를 함축한다. 연약하지만 끈질기고, 침묵하지만 굴복하지 않는 존재. 영혜가 자신을 식물로 상징하는 행위는 폭력에 대한 거부이자, 여성 공동체 정체성에 대한 자기 동일화이다. 식물은 직장, 공적 담론, 정치 공간에서 보이지 않거나 약화된 여성의 젠더적 현실을 내포하며, 사회의 변두리에서 간과되지만 생활 곳곳에 뿌리내린 존재로 기능한다.

이러한 ‘식물화’의 욕망은 구조적 폭력 체계로부터의 도피일 뿐 아니라, 침묵이라는 정치적 가능성을 탐색하는 것이다. 이는 여성 주체가 자연과의 연대를 통해 자기 위치와 정체성을 재정립하려는 시도이며, 여성의 창작이 ‘사적인 속삭임’으로만 취급되어온 역사적 연술 구조를 깨뜨리는 행위이다.

---

117) Han, Kang, *The Vegetarian*, trans, Deborah Smith, London: Portobello Books, 2007.

<틈새>에서는 식물이 더 이상 현실 도피의 상징에 머물지 않는다. 그것은 행위의 경로가 된다. 식물의 요소와 형상을 통해 여성의 경험은 ‘틈’ 속에서 자라나고, 마치 집단 무의식이 분출한 포자가 아스팔트 틈새에서 움트듯, 기존에 자신을 배척하던 공적 공간에 침투한다. 이러한 ‘식물 서사’는 현실에 대한 침묵의 응답일 뿐 아니라, 성폭력에 대한 유연한 저항의 경로이기도 하다. 이는 구조적 침묵을 찢고 나가는 길을 모색한다. “침묵은 강요되고, 고요는 추구된다.”<sup>118)</sup>

이러한 맥락에서, 여성 신체의 ‘정지성’은 식물적 특질로 인해 종종 나약함으로 오해된다. 그러나 <틈새>에서는 이 정지성이 가장 강력한 저항의 태도로 전환된다. 사회적 훈육이 여성을 언어와 행동을 통해 존재를 입증하라고 요구할 때, 식물화된 신체는 침묵을 통해 그 언술 게임에의 참여를 거부한다. 그녀들은 사회의 틈새에서 조용히 성장하고, 확산하며, 침투한다. 그리고 마침내 ‘에덴’으로의 상징적 회귀를 소환한다.

이 작품은 한 여성의 비극적인 자살 사건에서 비롯되었다. 2023년 1월 23일, 정영화는 지속적인 온라인 폭력에 시달리다 결국 극단적인 선택을 하게 되었다. 분홍색 머리카락을 한 졸업 사진 한 장이 6개월에 걸친 악의적 공격을 촉발시켰다. 그녀는 처음에는 강하게 자신의 권리를 주장했지만, 끝내 우울증 치료를 받게 되었고, 마지막에는 스스로 생을 마감했다. 이 과정은 온라인 폭력이 여성의 정신에 가하는 체계적 파괴를 적나라하게 보여준다. 정영화의 비극은 결국 사이버폭력에 대한 법적 대응을 촉진시켰으며, 그녀의 ‘목소리’는 죽음 이후에야 제대로 들리게 되었지만, 우리 사회에 깊은 질문을 남겼다.

<틈새>의 문맥 안에서 이러한 수동성의 연속성이 드러난다. 작품 속 여성 형상은 완전히 사라지지 않는다. 식물로 퇴행한 여성은 죽음과 침묵 사이에

---

118) Rebecca Solnit, *Men Explain Things to Me*, Chicago: Haymarket Books, 2017, p. 17.

서 계속해서 발화하며, 구조적 폭력의 현존을 증언하는 존재가 된다. 이러한 ‘미완의 애도’는 망각의 시간 리듬을 깨뜨리고, 사회가 개인의 트라우마를 쉽게 지나치지 못하게 하며, 개인의 죽음을 집단적 반성의 입구로 전환시킨다

이 작품은 잊혀지고 침묵당한 ‘그녀들’을 다시 드러내려 한다—정영화뿐 아니라, 일본 미투 운동에서 싸운 이토 시오리, 우울증과 성폭력으로 자살한 린이한, 한국의 ‘N번방’ 불법촬영 사건, 딥페이크 범죄, 나아가 위안부와 같은 역사적 트라우마까지. 이러한 사례들은 결코 개별적 사건이 아니라, 권력 억압과 젠더 폭력 속에서 여성 집단이 직면한 이중의 곤경을 구성하고 있다.

<틈새>는 트라우마와 저항을 담지한 신체적 물질인 머리카락을 식물 형상으로 도시 공간에 심는 방식으로, 공적 영역을 향한 ‘명명하기’의 실천을 시작한다. 이는 단순한 시각 설치 작업을 넘어선 미학적 저항의 제스처이다. 이 작업은 예술과 삶, 사적과 공적의 경계를 허물며, 억압되고 말해지기 어려운 틈새 속에서 여성의 경험이 ‘자라나는’ 가능성을 열어 놓는다. 들뢰즈가 말했듯이, ‘이름 붙일 수 없는 것’이란 주류 언어와 기호 체계에 진입하지 못한 경험을 가리킨다. ‘삽입’이라는 제스처를 통해 본 연구자는 그러한 경험에 형태를 부여하고, 이름을 붙이며, 현실 정치 맥락 속 존재 권리를 획득하게 한다. 이러한 실천은 공공 공간 내 성별 폭력을 향한 무시의 시선에 대한 직접적인 응답이자, 시각 문화 내 여성 주체성 확장을 위한 정치적 행위이다. 역사란 아마도 처음부터 개인적인 것이었으며, 롤랑 바르트는 이렇게 말했다. “역사는 개인의 존재를 기준으로 측정되는 작은 이야기이다.” 이른바 공적 역사란 실은 경험할 수 없는 허구이며, 실재하는 것은 수많은 ‘작은 역사’들의 울림과 소음의 하모니뿐이다. <틈새> 속에서 자라는 식물은, 바라보여지고, 명명되고, 통제당해온 것에 대한 한 세대 여성들의 저항과 재

명명 노력의 은유이다.

여성 예술의 저항적 실천은 흔히 생활 공간과 공적 영역에의 능동적 침투를 통해 나타나며, ‘이름 붙일 수 없는 존재’에 권력 메커니즘에 대한 급진적 의미를 부여한다. 이러한 침투는 현실 공간에 국한되지 않으며, 상징 공간으로 확장되어 사적 영역과 공적 세계 사이의 복잡한 얽힘을 드러낸다.



참고도판 20) 에디스 데킨트 (Edith Dekyndt), 〈원주민의 그림자 Part.2 (마르티니크)〉,  
혼합 매체, 2014.

벨기에 작가 에디트 드킨트(Edith Dekyndt)가 2014년에 제작한 영상 작업 <Ombre Indigène>은 본래 식민지 역사와 정체성에 대한 성찰을 담고 있었다. 그러나 2022년 9월, 이란의 반히잡 시위 속에서 이 작품은 새로운 시대적 함의를 부여받게 되었고, 여성의 투쟁과 자유 표현의 상징으로 재해석되었다. 머리카락으로 만들어진 이 깃발은 과거 역사의 침묵자들을 상징함과 동시에, 오늘날 사회 운동 속에서 여성의 힘을 상징하며, 전 세계적으로 자유를 요구하는 여성들의 목소리를 반영한다.

작품 속 검은 머리카락 깃발은 바람에 부드럽게 휘날리며, 물질적 존재인 동시에 고도의 상징성을 지닌다. 이 깃발은 원래 마르티니크 섬 디아망트 해안의 바위 지대에 설치되었고, 1830년에 침몰한 노예 밀수선의 기억을 기리며, 노예제의 망각과 정체성의 유동성을 가리켰다. 그러나 새로운 사회적 맥락에서 이란의 시위자들은 이 깃발을 재해석하고, 여성 자유 투쟁의 의미를 부여했다. 이러한 전이는 예술 작품이 시간과 장소를 초월하는 강력한 영향력을 지녔음을 보여주며, 드킨트의 작업이 제기하는 핵심 주제—물질의 유한성, 기억의 이동, 그리고 역사가 시대마다 어떻게 다시 쓰이는가—를 생생히 입증한다.<sup>119)</sup>

여성의 시각에서 출발할 때, 우리는 먼저 ‘사적(private)’이라는 개념을 재정의할 필요가 있다. 미국의 정치철학자 잔 엘스테인(Joan C. Tronto)은 사적 영역이 단순히 가정생활에 국한되지 않으며, 인간의 행위, 도덕적 사고, 사회 구조, 역사 경험, 의미 생산과 정체성 구성 등 복합적 장을 포괄한다고 지적한다. 이러한 관점을 토대로, ‘사적’에 대한 심층적 탐구는 ‘공적’ 질서의 재구성으로 나아가는 핵심 경로가 된다.

---

119) Edith Dekyndt, *Ombre indigène*. Brussels: WIELS / Le Consortium / Les presses du réel, 2019. pp. 30 - 31.



작품도판 27) 왕패, <틈새>, 모발, 1500×150×8mm, 2023.

작품 속 머리카락이 틈새로부터 자라나는 형상은 ‘비친함’의 힘을 상징하며, 동화 불가능한 차이성과 주체적 특질을 강조한다. 이는 철학 전통에서의 동일성 논리를 정면으로 도전하며, 남성 중심 패러다임에 의존한 대립 구조가 아닌 성차를 기반으로 한 평등 구축을 제안한다. 여성은 ‘남성과 동일’하거나 ‘결핍된 존재’로 단순화되어서는 안 되며, ‘하나가 아닌 것’으로서의 독자적 형식으로 인식되어야 하며, ‘항상 보이지 않는 존재’로 대상화되는 것을 거부해야 한다.

생태 여성주의가 밝혀내듯, 침묵은 복종이 아니라 폭력 구조를 비추는 날카로운 프리즘이다. 들뢰즈는 “그들은 암호를 가지고 있지 않다. 왜냐하면 그녀들 자체가 하나의 비밀이기 때문이다”라고 말한 바 있다. 이처럼 불확정성, 비언어성, 생성적 상태에 대한 긍정은 자유로 향하는 가장 급진적인 약속이다. 실존주의적 차원에서 이는 저항을 포기하는 것이 아니라, 오히려 저항의 가능성을 확장시키는 것이다. “실존주의가 저항의 부조리를 인식할 때, 저항은 비로소 존재의 의미를 획득한다.”

따라서 이들 작품이 불러일으키는 것은 단지 개별적 트라우마에 대한 반응에 그치지 않고, 윤리적·정치적 층위에서 자유, 자아, 차이에 대한 급진적인 재구성이다. 들뢰즈는 이를 다음과 같이 선언한다. “탈-생성하라—여성이어!”<sup>120)</sup>

앞의 분석에서 예술 실천은 애도와 트라우마 경험이 지닌 복잡성을 정면으로 마주하고 있음을 보여준다. 창작자는 물질적, 상징적, 은유적 재현 양식을 통해 생존자가 마주한 주체적 곤경—애도 언어의 실효, 기억 자체가 동반하는 폭력성, 여성 주체가 직면하는 규율과 응시—에 응답하고자 하며, 이를 통해 개별 경험에서 구조적 비판으로 나아가는 심화의 경로를 실현한다. 그러나 트라우마 사건은 주체의 존재 방식을 근본적으로 전복시키며, 죽

---

120) Deleuze Gilles, and Félix Guattari, *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie II*, Paris: Éditions de Minuit, 1980, p. 163.

음과 상실을 앞두고 ‘자기 상실’에 직면하게 된다. 이러한 한계를 드러내는 지점에서 우리는 자크 데리다의 해체 윤리를 통해 트라우마 서사를 재조명해야 한다. 즉, ‘말하지 않을 수 없는’ 역설 속에서 말할 수 없는 것을 말하려는 윤리적 책임을 짊어지는 것이다. 언어의 실패와 불가능 속에서도 우리는 새로운 의미를 재구성하고 창출하려는 시도를 멈추지 않아야 하며, 이는 생명의 취약성과 존재론적 결여에 대한 응답이 된다. 이후의 논의에서는 이러한 책임과 윤리를 중심으로, 예술이 창작 방식 속에서 어떻게 이 불가능한 발화를 탐색하는지를 보다 심화하여 고찰할 것이다.

#### 4. 〈그림자에 쪼갠 빛〉(2024): 감각의 재구성

오랜 창작 과정 속에서 나는 점점 더 깊이 인식하게 되었다. 정신의 세계가 감각 가능한 예술 형식으로 구체화되지 않는다면, 그것은 결국 연약하고 사적인 환상으로 소멸되고 말 것이다. 정말 중요한 것은 외부 세계가 나의 작품에 담긴 애도와 상처를 ‘이해’하는가가 아니라, 내가 이 미완의 정서적 경험을 물질과 공간, 신체, 심지어는 동작을 통해 현실에 지속적으로 투사할 용기를 가지고 있는가이다. 그것은 타자에 의해 ‘이해받고자’ 하는 갈망이 아닌, 고통을 외화하려는 윤리적 용기의 문제이다. 연구자는 점차 깨닫게 된다. ‘상처’를 공적 영역에 놓는 순간에야 그것은 ‘사회적 감각 사건’이 될 수 있으며, 회상의 공간이 될 수 있음을.

예술은 연구자에게 선언이나 주장이 아니라, 지연된 언어 메커니즘이며, 유행과 얽힌 번역의 과정이다. 반복되는 신체적 행위, 쪼여지는 머리카락 한 올 한 올, 훑날리는 재의 파편은 모두 말로 표현되지 못한 상실에 대한 응답이다—그것이 개인적이든, 집단적이든. 연구자의 작품은 어떤 확정된 의미를 전달하려 하지 않는다. 그것은 ‘미완의 애도 상태’를 감당하는 실천이다.

이 작품들은 무상함, 기억, 상실과 함께 머무는 방식이며, 정신적 잔향을 현실에서 물질로 전환하는, 촉각 가능한 ‘흔적’으로 구현하려는 시도이다.

연구자는 다음의 신념을 창작의 핵심 원칙으로 삼고 있다. 진정으로 의미 있는 것은 ‘이해받는 환상’이 아니라, 끊임없이 표현하고 지속적으로 발화하려는 윤리적 태도임을 믿는다.

고통은 종종 나약함의 상징으로 여겨진다. 그것은 감추어지거나 ‘최적화’되어야 할 무엇처럼 간주된다. 마치 어둠 속에 숨어 있는 그림자처럼, 빛이 닿는 순간 그 존재를 숨길 수 없다. 사람들은 빛을 쫓기를 좋아하고, 그림자를 응시하는 것을 꺼린다. 그래서 그림자는 환심을 사는 법을 배운다. 갈등과 날카로움을 지우며, 점차 빛에 닮아가며 경계는 흐려지고, 정체성은 분열된다. 타자에게 고통은 무의미하다—이해할 수도 없고, 표현할 가치도 없다. 나는 그들처럼 고통에 ‘긍정적 해석’을 부여할 수 없었다. 공허와 침묵에 맡겨질 수밖에 없었다. 고통을 언급하는 것만으로도 논쟁과 의심을 불러일으킬 수 있다. 고통은 발화의 권리를 박탈당하고, 침묵을 선고받는다. 그러나 우리와 고통의 관계는 결코 개인적 차원에 머물지 않는다. 그것은 문화의 심층에 뿌리내려 있으며, 사회의 모든 틈으로 확장된다. 이 부조리와 균열로 가득한 현실에서 우리가 마주하고 있는 것은 부정할 수 없는 존재의 실재다.

개인으로서 우리는 ‘존재’의 신비를 이해하고 화해하고자 하지만, 그 답은 쉽게 다가오지 않는다. 누군가에게는 이 탐색이 가볍게 느껴질 수 있지만, 본 연구자에게 이는 끝없는 정신의 격투다. 어쩌면 진리는 애초에 완전한 것이 아니라, 불확실성과 중층성을 본질로 삼고 있는 것일지도 모른다. 연구자는 더 이상 고통에서 도망치지 않기로 선택했다. 그것을 표현의 중심에 두기로 한 것이다. 이 선택은 하나의 저항이며, 또한 용기이다. 연구자에게 있어 고통과 트라우마를 드러내는 행위는 숨기는 것보다 훨씬 더 복잡하고

고통스럽다. 이는 사회가 고통을 정면으로 응시하는 태도를 기피하며, 이를 표현하려는 시도조차 묵인하거나 회피하는 경향을 보이기 때문이다. 상처를 이야기하려 할 때, 타인의 반응은 잠시의 경청 이후 조심스러운 거리두기로 귀결되었다. 사람들은 밝고 견고한 외면을 기대할 뿐, 불편한 진실이나 무거운 감정의 그림자를 기꺼이 받아들이지 않는다. 결국 고통은 무의미하고 부담스러운 것으로 간주되며, 말해질 수 없는 ‘침묵의 감정’으로 밀려난다.

그러나 연구자의 체험은 이와 다른 결을 가진다. 고통을 드러내는 순간, 그것은 종종 곱해되거나 의심받으며, 발화자는 사회적 기대 속에서 침묵을 강요받는다. 하지만 말하지 않는다고 해서 고통이 사라지는 것은 아니다. 언어화되지 못한 감정은 내면 깊숙이 침전되어 확산되고, 어느 순간 감당할 수 없는 수준에 이르게 된다. 연구자는 이러한 억압의 조건 속에서, 침묵 대신 발화를 선택했다. 그것은 단지 개인의 치유를 위한 것이 아니라, 타인의 고통에 공감하고 그 감정을 사회적으로 가시화하기 위한 윤리적 시도로 이해될 수 있다.

그리하여 예술은 연구자에게 가장 깊고 가장 날카로운 응답이 되었다. 전시 <그림자에 찢긴 빛>은 그러한 배경 속에서 태어났다. 그것은 ‘의미’의 경계에서 고통이 감행하는 미묘한 저항을 보여준다. 한병철은 말한다. “고통은 틈이다. 완전한 타자가 침입할 수 있는 장소다.”<sup>121)</sup> 이 틈은 마음의 균열이자 고통의 상징이며, 어둠을 뚫고 빛이 스며드는 가능성의 문이다. <그림자에 찢긴 빛>은 온화하지만 단호한 미학적 저항이다. 작품은 더 이상 빛의 승리를 노래하지 않는다. 오히려 시스템적으로 은폐된 어둠을 드러내고자 한다. 연구자는 예술이 은폐의 도구가 아니라, 폭로의 장치가 되기를 바란다. 고통은 실제로 존재하며, 표현되고 이해받아야 마땅하다는 사실을 보이기 위해. 연구자는 고통의 본질을 왜곡하지 않으면서도, 존엄과 감정의 긴장

---

121) 한병철, 『고통의 형이상학』, 서울: 문학과지성사, 2017, p. 43.

을 유지할 수 있는 시각 언어를 탐색하고 있다. 그리하여 관객 내면의 가장 깊은 공명을 촉발하고자 한다.

이 전시는 기억과 애도에 대한 탐구를 이어가며, 개인적 트라우마를 작품을 통해 외화하고 전달한다. 반복되는 글쓰기, 머리카락이 솟을 꿰뚫고, 실이 교차해 얽히고, 욕망의 잔향이 남아 있는 감각의 조각들... 이러한 매체들은 하나의 끝나지 않은 치유 의식을 구성한다. 고통은 언어로 설명될 수 없지만, 모든 디테일 안에서 감지되고, 기억된다. 이 ‘상처의 폭로’와 ‘미학의 전복’은 예술이 다시금 현실을 관통하는 힘을 갖게 한다. 그것은 더 이상 애도의 송가가 아니라, 하나의 저항의 선언이다. 예술은 더 이상 조화에 대한 찬미가 아니라, 침묵을 찢고 그림자가 빛을 뚫고 나아가게 하는 도구가 된다.

### 1) 해체와 재구성의 영원한 추구

“트라우마의 영역에서는 모든 지속 시간과 확장된 시간이 붕괴되며, 과거는 현재로 변하고, 미래는 끝없는 반복 외에는 아무런 의미를 가지지 않게 된다.” 다시 말해, “트라우마 경험은 ‘영원한 현재’로 고정되며, 피해자는 그 안에 영구히 갇히게 된다.” 이러한 트라우마와 시간의 개념은 구조적 트라우마를 설명하는 데 더욱 적합한 시각이다. 이처럼 ‘영원한 현재’ 속에 머무는 감각은 구조적 트라우마 서사에서 ‘응결된 상태’로 나타나며, 현재에 갇힌다는 것은 피해자가 더 이상 타인과 시간 구조를 공유하지 못하고, 고립과 자기 폐쇄의 악순환에 빠진다는 것을 의미한다.

서술자는 반복, 메타서사, 지우기, 지연 등의 기법을 활용하여 표면적으로는 서술 내용을 부분적으로 제거하는 듯하지만, 실제로는 “일반적으로 전달 가능한 의미의 한계를 확장하고, 언어가 지닐 수 있는 메시지의 잠재력을

탐색”하려는 의도를 담고 있다. 회상, 반복, 시공간의 교차 등은 전통적인 시간감과 논리적 순서를 해체하며, 서사 구조를 삽입과 교차로 구성한다. 시점 전환은 거리와 시각을 조절하고, 언어 유희, 패러디, 외래어의 사용은 “서사 속에서 ‘정상적’ 언어 선택과 문장 형식을 뒤틀어 언어를 놀이의 도구이자 사유의 무기로 만든다.” 이러한 모든 기법은 독자에게 “더 정밀한 이해, 더 깊은 감응, 더 풍부한 사유”를 이끌어내는 데 목적이 있다. 트라우마 서사는 이러한 형식 실험을 통해 서사의 본질을 탐색하며, 트라우마 사건의 충격성과 왜곡된 파괴력을 전달하고자 끊임없이 서사의 한계를 넘어서려 한다.

구조적 폭력의 침식과 손상 속에서 피해자는 점차 사회, 자연, 심지어 생명과의 연결이 끊어지고 있음을 자각하게 된다. “현대 세계의 정신 조건에 맞닿아 있으면서도 비합리적이고 비논리적으로 보이는 표현 방식인 ‘역설’이 새롭게 창안되었고, 이는 현실 속에서 마모되고 중단되고 폐쇄되며 망각된 주체의 경험을 기록하기 위한 수단이 된다.”<sup>122)</sup>

서사 방식에 있어서 본 연구자는 프란츠 카프카와 유사한 ‘역설적’ 특질을 보여준다. 생과 사, 질병과 건강, 허구와 실제, 침묵과 발화, 중심과 주변, 피해자와 가해자 등 서로 충돌하는 층위를 의식적으로 결합하여 창작 텍스트에 녹여 넣음으로써, 구조적 트라우마의 복잡성과 그 다층적 함의를 보다 입체적으로 드러낸다.

연구자는 팬데믹 이후의 위기 속에서 직접 경험한 사건들과, 자신이 받아들이고 적극적으로 수집한 주요 뉴스 사건들에 대한 간접적 체험을 통해, 삶이 되돌릴 수 없는 객관적 실재임을 점차 자각하게 되었다. 그리고 이 삶은 결국 종결을 향해 나아갈 수밖에 없다. “왕패의 작업은 언제나 하나의 역설을 증명해 왔다. 우리가 불태움으로써 어떤 존재를 제거하고자 할 때,

122) 曹霞, 『二元悖謬的說夢者——論莫言的〈食草家族〉』, 《小說評論》, 2018年第1期, pp. 73

그 존재는 곧바로 새로운 기표의 포로가 되어버린다. <의식> 연작 삼부작에서 왕패는 소각의 산물을 ‘구멍’이라 명명했으나, 예술가는 이를 ‘통로’로 보았다. 이 명명 차이 자체가 이미 의미의 소멸과 재생이라는 영원한 투쟁을 연기하고 있는 것이다.”<sup>123)</sup>

근작 <추구>(2023)는 이 투쟁을 극한으로 밀어붙인다. 연구자는 마커펜으로 ‘心也可以調(마음 또한 조율될 수 있다)’라는 문장을 종이 위에 반복해서 쓴다. 글씨는 써 내려갈수록 점차 희미해지고, ‘心’ 자의 먹이 마르기도 전에 ‘也’가 등장하고, ‘可’를 쓰는 사이 ‘也’는 조용히 사라진다. 이러한 시지프적 쓰기 행위는 언어의 감옥을 끊임없이 폭파하려는 장대한 실천이다. 다섯 개의 한자가 조합을 바꾸며 ‘也可以調心’, ‘調心也可以’와 같은 변형을 파생시키고, 조사의 위치 이동은 의미에 미묘한 진동을 가한다. 개사 ‘以’는 문장의 위상을 토폴로지적으로 변형시키며, 동사 ‘可以’는 “~할 수 있다”, ‘허용된다’, ‘가치 있다’ 등의 모달 사이를 미끄러지듯 이동한다. 이 추구는 종이 섬유가 거의 끊어질 때까지 계속된다. 결국 전시 공간에는 문자 없이 원형의 필적 궤적만이 남는다—이는 언어 폭력이 남긴 상처인 동시에, 의미가 다시 태어난 흔적이다. 관람자는 이 ‘맷돌이 지나간 자국’을 응시함으로써 끊임없는 언어 혁명의 현장을 목격하게 된다. 사라진 모든 문자가 재의 자궁 속에서 새로운 붕기의 씨앗이 되고 있는 것이다.

보다 정확히 말하자면, 이 작품은 필기 행위가 종이에 미치는 영향의 불가피성을 강조한다. 아무리 유연한 한지라도 조밀한 문자들의 저항을 감당하기는 어렵다. 그러나 종이와 영상은 증거로서 존재하는 형식이다. 그것들이 증명하는 것은 오직 ‘무기력한 재료에 쓰이고, 표시된’ 그 사실뿐이다. 본 연구자가 살아가는 소란스러운 시대적 배경 속에서, 이들은 우리에게 상기

---

123) 홍지석, <그림자에 찢긴 빛>, “가장 뜨거운 지점, 애도의 조형 - 왕패의 근작들”, 단국대학교, 미술비평원고, 2024, ([https://www.instagram.com/p/DJ59Y-7B4PU/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/DJ59Y-7B4PU/?img_index=1)), (웹 접속일: 2025년 5월 21일)

시킨다. 증거를 제공하는 것, 그것이야말로 한 인간이 할 수 있는 최대한의 노력이라는 것을.

이러한 사고방식은 이미 초기 작업인 <먼지는 먼지로 돌아갑니다>(2011)에서도 드러난다. 반복적인 필기 행위와 먼지를 수집하는 과정을 통해 구성된 이 순환적이며 참여적인 전시는, 세계가 더 이상 글로벌 네트워크의 압력이나 인간 중심적 사고에 의해서만 정의되지 않는다는 점을 관객에게 환기시킨다. 작업은 물질성과 행위의 축적을 통해 새로운 감각의 질서를 제안하며, 인간 외부의 존재들과의 관계 맺기를 사유하게 한다.

이는 <시향기>(2023)의 참여적 형식에서도 마찬가지로이다. 연구자는 1제곱미터의 공간 안에 시간 규칙을 설정하고, 관객을 그 안으로 초대했다. 이 장치는 이성, 정상성, 권력에 대한 일련의 허상을 정면으로 도전하게 했으며, 강한 불편감을 유발해 관객으로 하여금 “왜 나는 이 틀에 갇혀 있는가”를 자문하도록 만들었다. 관객들은 자신들의 감각을 기록하도록 유도되었고, 이 기록들은 세밀한 묘사 방식으로 전시되며 사회적 집단 수양의 문헌으로 기능했다. 이는 미래에 대한 귀중한 반성과 통찰을 제공하는 매체가 된다.

연구자의 작업에서 트라우마는 정태적 상태로 제시되지 않는다. 그것은 지속적인 변화와 회복 속에 놓인 ‘정동’의 과정이다. 들뢰즈가 강조했듯이, 존재란 생성 과정 중의 일시적 지점에 불과하며, 개체 형성은 끊임없는 변이와 재구성을 거치는 ‘존재의 힘’이다. 이러한 힘의 진동 속에서 예술 실천은 신체화된 생성의 경험이 된다. 그것은 상처의 궤적이자, 반응과 전환의 통로이다. 본 연구자는 반복적인 수공 행위와 물질 개입을 통해 신체를 영향과 감응의 매개로 삼고, 창작 자체를 주체와 세계가 상호작용하는 역동적 과정으로 전환시킨다. 이때의 ‘정동’은 더 이상 감정의 흔들림이 아니라, 생성의 증거이며, 트라우마 경험 속에서 ‘나’의 변화가 남긴 흔적이자 동력이다.

또 다른 작업인 <광추>(2023)와 <축>(2023)에서 연구자는 머리카락 엮기, 빛의 절단, 문자의 소거 등 기법을 통해 자크 데리다가 제시한 ‘스펙트럴리티’ 개념에 응답하고자 했다. 즉, 상실된 대상은 현실에 존재하지 않더라도 은밀한 방식으로 우리의 존재 인식을 지속적으로 형성한다는 생각이다. 데리다가 말했듯이, 진정한 애도는 결핍의 감각을 제거하는 것이 아니라, 유령과 함께 살아가는 것이다. 영상, 과편, 감각의 틈새 속에서 보이지 않는 상실자와의 대화를 시도하는 것.<sup>124)</sup> 따라서 연구자의 작업에서 애도는 종결적 기념비가 아니라, 미완의 상태를 체험하는 장이자, 유령의 흔적을 부르고 응답하는 열린 구조이다.

## 2) 주체성 탐구

바로 이러한 유령적 존재에 대한 지속적인 소환을 바탕으로, 연구자는 <축>(2023)에서 주체성과 존재 인식에 대한 시적 탐구를 더욱 확장해 나갔다.

“<축>(2023)은 종이 위에 기화펜으로 ‘心也可以調’라는 문장을 반복해서 마치 뗏목을 돌리듯 둥글게 써내려가는 작업이다. 기화펜으로 쓴 글자는 서서히 사라진다. ‘心’을 쓰고 ‘也’를 쓰면 어느새 ‘心’은 사라지고 ‘也’가 보인다. 뒤이어 ‘可’를 쓰면 ‘也’는 또 어느새 사라질 것이다. 이렇게 글자를 계속해서 쓰는 일은 지속적으로 기존의 의미작용을 중단시키고 새로운 의미작용을 촉발하는 일에 해당한다. ‘心也可以調’, ‘也可以調心’, ‘可以調心也’, ‘以調心也可’, ‘調心也可以’ 등은 ‘마음(心)’의 ‘조절(調)’에 관한 유사한 뜻을 가진 문장들이지만 조사 ‘也’나 개사 ‘以’은 위치에 따라 의미나 뉘앙스가 달라진다. 또한 동사 ‘可以’ 역시 문맥에 따라 ‘되다’, ‘할 수 있다’, ‘해도 좋다’ 등

124)德里達, 馬克思의幽靈: 對正義的責任, 方能達譯, 南京: 南京大學出版社, 2003年, p. 36.

다양한 의미를 갖는다. 즉 ‘心’, ‘也’, ‘可’, ‘以’, ‘調’ 어느 단어를 먼저 시작하느냐에 따라 문장의 의미는 계속 달라진다. 따라서 기화펜으로 문장을 계속 써 내려가는 작업은 이 가운데 어느 하나(의미)에 갇히지 않겠다는 필사적인, 그리고 무모한 의지를 관철시키는 일이 된다. 왕패는 이 작업에 ‘逐’(쫓을 축)이라는 제목을 붙였다. 이렇게 의미작용의 중단과 재개를 반복하는 순환은 종이가 반복적인 글쓰기의 압력을 견디지 못해 찢어질 지경이 될 때까지 이어졌다.”<sup>125)</sup>

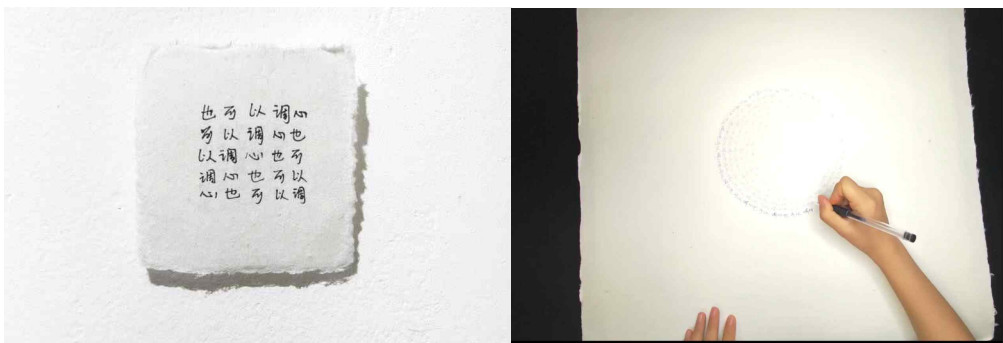


작품도판 28) 왕패, <추 (逐)>, 에어리즈 펜, 한지, 영상, 560×560mm (종이), 가변 크기 (영상), 2023.

125) 홍지석, <그림자에 찢긴 빛>“가장 뜨거운 지점, 애도의 조형 - 왕패의 근작들”, 단국대학교, 미술비평원고, 2024, ([https://www.instagram.com/p/DJ59Y-7B4PU/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/DJ59Y-7B4PU/?img_index=1)), (웹 접속일: 2025년 5월 21일)

연구자의 작품 <축> 은 중국어의 다의성 특징을 활용하여 “심리도 조정할 수 있다”는 구절을 반복적으로 쓰며, “심리도 조정할 수 있다”, “조정할 수 있다 심리도”, “조정으로 심리도 가능하다”, “조정 심리도 가능하다”라는 다채로운 변화를 만들어낸다. 이 과정은 단지 언어적인 탐구일 뿐만 아니라, 마음의 상태와 의미의 흐름 변화를 깊이 있게 나타내는 상징적 표현이다. 반복적인 쓰기는 형식적인 반복에 그치지 않고, 사물의 연속성과 상호작용을 강조하며, 동시에 내면의 세계에 대한 깊은 탐색과 변화하는 환경 속에서 균형을 추구하는 중요성을 드러낸다.

작품에 사용된 ‘기소펜(기화성 펜)’은 글쓰기를 독특한 체험으로 전환시킨다. 글씨는 시간이 흐르면서 점차 사라지고, 그로 인해 시시포스적인 반복이 형성된다. 오직 펜 끝에서 실시간으로 이루어지는 필기만이 지속적인 추적이자 전진이며, 첫 글자가 사라지기 시작할 때 다시 시작되는 이 과정에서 의미는 끊임없이 구성되고 해체된다. 종이는 반복된 필압을 견디다 파열되고, 마침내 원형의 필기 흔적만이 남는다. 이는 언어적 폭력의 상흔이자 저항의 출생 자국이다. 이때, 의미는 더 이상 텍스트가 운반하는 목적이 아니며, 오히려 행위 과정 속에서 전개되고 저항되는 대상이 된다.



작품도판 29) 왕패, <축>, 에어리즈 펜, 한지, 영상, 560×560mm (종이), 가변 크기 (영상),

2023

동시에 이는 개인적인 ‘현존성’이기도 하다. 끊임없이 변화하는 세계 속에서 현재의 존재를 감지하고 체험하는 방식이다. 이 문장에서 번역된 ‘마음도 조절할 수 있다’는 표현은 단순한 감정 조절의 기술을 넘어서, 스스로 그 조절을 선택하는 조건이 되며, 나아가 자기 암시적 경고로도 기능한다. 흔적을 남기기 위해 멈추지 않고, 진행 과정 속에서 다섯 글귀를 반복하며 자신을 격려하는 이 행위는, 언어의 수행성과는 전혀 다른 태도로 수행된다. 영상 속에서 이 추적의 과정은 계속 반복되며, 글씨가 사라질수록 존재를 증명하려는 욕망은 더욱 강해진다. 이는 마치 맷돌 위를 돌며 끝없이 자신이 가능함을 증명하려 애쓰는 당나귀와도 같다.

쓰기의 행위는 몸의 직접적인 개입이며, 재현이 아니다. 의미는 행위와 과정 속에 있으며, 그것은 변화 속에 머무는 지속성이다. 그것은 시간을 슬픔으로부터 해방시켜 일상생활이 계속될 수 있도록 만든다. 이런 의미에서 기념은 동시에 망각이기도 하다. 의식이 끝나면 삶은 다시 계속되며, 다시금 생존자의 일상으로 돌아간다. 마치 시간이 지나간 것이 단지 작고 사소한 사고였던 듯, 아주 짧은 정지였던 듯, 다시 접합할 수 있는 하나의 시간적 균열이었던 것이다.<sup>126)</sup>

반복적으로 글씨를 써낸 종이는 점차 찢기고 얼룩지며, 본 연구자는 이러한 이성적인 시각 표현 방식을 일관되게 사용해 왔다. 이전에도 향을 태워 종이에 쓰는 방식처럼, 파괴적 욕망이 지배하는 충동 뒤에 이성을 통한 통제적 방식이 뒤따른다. 끊임없는 반복 행위는 일종의 수행과도 같은 극도의 미니멀한 상태에 도달한다. 중국어는 언어와 글자 형태가 분리되어 있어 인간의 사고가 추상으로 나아가는 데 제한이 있다. 글자의 형상을 써 내려가는 과정에서 마음의 변화나 미적 감각의 차이에 따라 필획이 바뀌고, 이는 서예 예술로 이어지지만 결코 문자 의미의 이해를 넘어설 수 없다. 글자와

---

126) 張閔, 『爲了忘却的紀念』, 《文學評論》, 2000, 第3期, p. 45 - 52.

의미는 표현 방식을 제한한다.

남겨진 종이 위에 남은 손상의 흔적들은 마치 모든 노력이 헛수고였음을 선언하는 듯하며, 결국 모든 글자는 사라지고, 맷돌이 지나간 자국만이 남는다. 고통을 신학적 강제에서 해방시키고, 행위의 현존 자체를 통해 글쓰기의 의미를 완전히 소거한다. 매 순간, 매 생각의 전환을 중시하며, 수행의 불교적 언어를 차용하되, 전통의 거대한 사유 구조에 갇히지 않는다. 그것은 삶 속에서 솟아오르는 열정을 형식화하기 때문이다. 우리가 반복적으로 추구하는 것은 매 순간 살아낸 그 시간이 아니라, 우리가 ‘기억하는’ 순간이다.

종이가 약해지고, 균열이 생길 때, 나에게 그것은 ‘희망’이다. 그것은 다음 생이 시작된다는 의미이기 때문이다.

이 작품은 단순한 시각적 텍스트가 아니라, 언어의 생성과 해체가 수행되는 육화된 수행 행위이다. 그것은 점점 더 디지털화되고, 쾌락과 단순화를 추구하는 사회 속에서 ‘지연’, ‘반복’, ‘공백’ 자체가 하나의 저항적 태도임을 드러낸다. 이는 쉬빙의 <천서>에서 볼 수 있는 ‘유사 문자’ 실험과도 닮아 있다. 그는 수천 개의 손으로 새긴 한자 이미지를 통해 기호 구조에 대한 아이러니한 비판을 구축하며, 과도한 의미의 규율에 무의미함으로 저항했다<sup>127)</sup>.

<축>에서 반복과 순환 역시 기만적인 면모를 지닌다. 겉으로는 어떤 움직임의 추세, 전진의 질서를 나타내는 듯하지만, 실제로는 ‘시간이 동일한 속도로 굴러가고 있을 뿐’이라는 감각을 준다. 반복되는 필사는 시간의 정지와 공간의 정체를 병치시킴으로써, 포스트휴먼 주체의 절망적인 삶과 도시 전체의 억압된 환경을 드러낸다. 본 연구자의 행위는 마치 회전목마처럼 계속해서 자기 궤도 안에서만 맴돌 뿐이다. 앞으로도, 뒤로도 나아갈 수 없는 일종의 환승 공간에서, 영구적인 임시 구조와 마비된 반복 속에 갇힌 채 트라

---

127) 汪民安、宋曉萍, 「中國前衛藝術的興起,」 北京: 北京大學出版社, 2018. p. 267.

우마의 틈새에서 허우적거리는 상태이다. 그리고 그 원형 안에는 ‘영속적인 위기’가 잠복해 있다. 오직 멈추거나 그 순환에서 벗어날 때만 전환점을 모색할 기회를 가질 수 있다.

이처럼 지나치게 복잡한 사회 외부 환경과 ‘무력함, 갈피를 잡지 못함’ 사이의 괴리에서 발생하는 긴장감 속에서, 구조적 결핍 아래의 트라우마 경험이 드러난다. 그것은 현대적 존재에서 비롯된 불안이다. 이 작품에서 불안한 체험은 전혀 없는 것이 아니라, 반복되고, 진부하며, 날마다 목격됨으로써 오히려 더 압도적이다. 트라우마 증후는 더 이상 ‘근대성의 난제’에 머무르지 않고, 오늘날 일상의 일부로 이행되었다.

반복 필사된 ‘마음도 조절할 수 있다’라는 문구는 흐릿하게 사라지면서도 모든 ‘세부’조차 배제하지 않으려는 인상을 준다. 계속 반복되는 순환적 장면 속에서 감각, 경험, 상상, 언어는 상호 영향을 주고받는다. 개인적인 주관의 관점에서 보면, 가장 사소한 ‘세부’조차도 의미를 지닌다. 혹은 본 연구자가 지나치게 세부에 민감하다고도 해석할 수 있다. 왜냐하면 그러한 세부들이 바로 우리가 살아가는 세계, 우리가 겪은 개인적 경험을 구성하며, 결국 우리 존재 자체의 일부가 되기 때문이다.

물질과 표상, 문자적 의미와 은유적 의미 사이의 불안정한 영역을 솔직하게 드러내는 것은 본 연구자의 가장 큰 강점 중 하나이다. 다른 포스트 팬데믹 시대의 예술가들과 마찬가지로, 연구자 또한 방금 지나간 대재앙에 대해 어떤 방식으로든 응답해야 한다는 절박함을 느꼈다. 더 이상 어떤 서술로도 되돌릴 수 없는 것을 표현해야 할 때, ‘무엇을’ 표현할 것인가보다 ‘어떻게’ 표현할 것인가가 훨씬 더 중요해진다. 본 연구자는 이처럼 진지하고 교훈적인 ‘긍정 에너지 회화’에서 벗어나, 오히려 모호하고 함축적인 시각 체험을 유도하는 작업을 창출하였다.

반복되는 글쓰기는 얼핏 보기에 아무 의미가 없는 것처럼 보인다. 이는

우리에게 이렇게 상기시킨다. 트라우마를 표현하려는 모든 시도는 필연적으로 실패할 수밖에 없다는 것을. 빠르게 회전하면서 동시에 맥동하는 이 공간 안으로 우리가 시선을 들이밀 때, 시선을 고정시키기 위해 의미 자체를 포기하려는 충동이 생긴다. 그것은 시작점이자 소용돌이의 중심부로 가라앉는 지점이며, 마치 지렛대의 고정점처럼, 영원히 분열된 세계 속에서 우리가 발 딛고 설 수 있는 일말의 지반을 제공한다. 그러나 우리의 모든 노력은 결국 균열에 의해 찢겨지고 만다.

그 균열들은 조심스럽게 그림자가 덧씌워져 있으며, 마치 내부에서 희미한 광원에 의해 비추어지는 듯한 인상을 준다.

### 3) 빛의 원뿔로 돌아가기: 머리카락으로 엮은 시간의 제단

〈의식〉 시리즈(2018 - 2024)는 연구자는 지속적으로 애도의 구조를 직조해 나가는 과정이다. 이 연작에서 본 연구자는 응시와 산란 사이의 긴장 상태를 시각화한다. 머리카락을 한 올 한 올 엮으며, 수술실 조명을 연상케 하는 눈부신 광선을 생성해낸다. 이는 마치 동일한 경험을 서로 다른 방식과 수단으로 반복 재현하는 듯하며, 개인이 반복적인 회상과 재현을 통해 상실로부터 비롯된 집착을 점차 벗어나 애도의 재구성으로 나아가는 과정을 보여준다.

〈의식 - III〉 (2024)은 ‘의식’이라는 명칭을 가진 설치 3부작의 종장이다. 〈의식 - I〉, 〈의식 - II〉에서 가장 강한 인상을 남기는 것은 가느다란 검은 실로 이루어진 원추 형태의 구조물이다. 이 기하학적 조형물은 전시장 공간 안에서 자라나는 듯하며, 광선의 방사 궤적을 거의 완벽하게 재현한다. 전작에서는 선들이 정점에서 아래로 기울고 확산되지만, 마지막 장에서는 그 궤적이 반전되어 모든 선이 지면의 한 지점으로 수렴하고 붕괴된다. 인

공적으로 구축된 광추와 자연광이 서로 거울처럼 마주할 때, ‘조명’과 ‘가열’이라는 은유가 부상한다. 나의 시선은 빛의 출발점과 종착점으로 이끌린다. <의식 - III> 앞에서, 수술실의 강한 조명이 눈을 찌르던 한 순간의 기억이 문득 되살아난다.

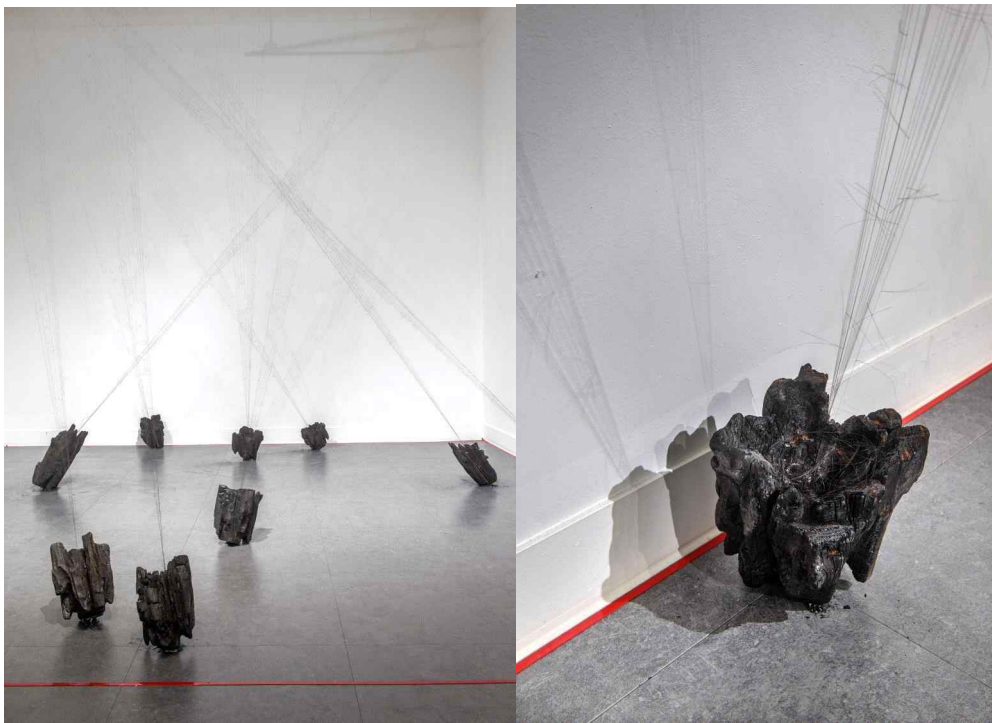


작품도판 30) 왕패, <의식 III>, 나무, 머리카락, 크기 변동 가능, 2024.

전시 공간에는 여덟 개의 광선과 여덟 개의 그을린 나무 조각이 정밀하게 대응된다. 선들이 붕괴되는 지점, 그 중심에 놓인 불에 탄 목재는 마치 제의

의 희생물처럼 보이며, ‘가시적인 것을 추적하다가 마침내 태워버리는’ 행위를 영원한 현존으로 응고시킨다. 이 작품은 더 이상 단일한 시선 유도에 얽매이지 않고, 공간 그 자체의 감각으로 이동한다. 손으로 직접 엮고, 묶고, 불태우는 과정을 통해 삶의 다른 긴장감을 드러내며, 동시에 죽음을 암시한다.

머리카락은 조각과 공간의 물리적 중량감을 넘어서는 존재로 기능하며, 불안정하고 연약한 형상이 시간과 공간 속에서 끊임없이 흐르고 변화한다. 본 연구자는 역사적 폭력의 구체적 장면을 재현하려 하지 않고, 가느다란 머리카락으로 구축한 존재의 확장을 통해 트라우마의 ‘비가시성’을 재현해낸다.



작품도판 31) 왕패, <의식 III>, 나무, 머리카락, 가변 설치, 2024.

“그 선들은 왕패가 머리카락을 공들여 이어붙여 만든 것들이다. 이 연구자의 노트에는 머리카락에 대한 언급들이 무수히 많다. 그 가운데 내 눈길은 먼저 마치 재채기처럼 내 의지로 어찌할 수 없는 자신의 머리카락에 대한 언급을 향한다. 왕패는 곱슬머리를 지니고 있다. 그 곱슬머리는 왕패에 따르면 비오는 날이면 제멋대로 말려 휘어지고 비가 그치면 ‘햇빛을 열심히 흡수하여 잡초처럼 펼쳐’졌다. 그런가 하면 엄마의 흰머리를 뽑던 순간들에 대한 언급도 있다. 수술을 앞두고 평생 소중히 여기던 머리카락을 잘라버려야 했던 외할머니에 대한 기억, 사랑하는 존재가 저세상으로 떠난 후 한 줌의 가벼운 머리카락을 손에 들고 오열하던 순간들에 관한 서술도 있다. 왕패에게 머리카락은 단순한 사물이 아니다. 그것은 무엇보다 시간의 흐름을 켜켜이 간직한 것이다. 시간이 지나면 검은 머리카락은 하얗게 변하고 또 몸에서 떨어져 나간다. “곱슬머리는 유전이다”는 통념을 고려하면 머리카락은 나를 낳아준 부모와 그 부모의 부모, 또는 내가 낳을 나의 아이들을 이어주는 기억과 생명의 매체이다. 왕패의 노트에는 머리카락이 간직한 생명의 정보들, 유전자 코드들에 대한 기대도 적혀있다. “미래의 어느 순간에 머리카락 속의 유전자 코드가 지난 일을 분리하여 재생산할 수 있기를 기대한다”는 것이다. 이러한 발언을 고려하면 아스팔트 사이에서 마치 잡초처럼 피어나는 머리카락을 연출한 <틈새>(2023)는 소멸한 존재의 소생을 다루고 있다고 말할 수도 있겠다.”<sup>128)</sup>

이 작품은 ‘힘’, ‘공간’, ‘시간’에 더욱 깊이 천착한다. 동일하게 광선을 형상화하고 있음에도, 마음 깊숙이 뿌리내린 상처는 작품 전반에 걸쳐 끊임없이 울려 퍼진다. 본 연구자는 자기 안의 목소리에 집착하듯 귀 기울이며, 훈육된 신체 안에서 외부의 고통에 저항하고, 내면 깊은 곳을 응시하려 애쓴다.

---

128) 홍지석, <그림자에 찢긴 빛>, “가장 뜨거운 지점, 애도의 조형 - 왕패의 근작들”, 단국대학교, 미술비평원고, 2024, ([https://www.instagram.com/p/DJ59Y-7B4PU/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/DJ59Y-7B4PU/?img_index=1)), (웹 접속일: 2025년 5월 21일)

그리고 이 불확실한 사회 속에서 존재의 감각을 강화하려는 고투를 이어간다. 이는 단지 외부 세계에 대한 감각적 반응이 아니라, 존재 그 자체에 대한 깊은 인식이며, 길고 무의미한 생이라는 고통을 향한 응시이기도 하다.

조르주 바타유는 ‘죽음과 성, 트라우마와 황홀’ 모두가 극한의 경험을 향한 경로라고 보았다. 그는 ‘신체의 해체’는 단순한 파괴가 아니라 새로운 생성의 시작, 다른 존재 상태로 넘어가는 문턱이라고 강조했다. 〈의식 - III〉(2024)에서는 연구자가 상처 자체를 드러내려 하기보다, ‘직조’와 ‘수렴’을 통해 트라우마를 물성과 공간 사이에 은밀히 침전시킨다. 숯덩이의 낙하, 공간 속으로 분산되는 머리카락들. 이러한 ‘간접적 애도’ 혹은 ‘무언의 슬픔’의 직조 방식은 말해지지 않은 것, 말할 수 없는 것을 통해 감각과 공감을 자극하는 강력한 ‘부정형의 표현’이다.

연구자는 현실, 신체 상태, 초월적 경험이 교차하는 지점을 제시한다. 그리고 신체를 하나의 ‘그릇’이자, 트라우마·기억·환각이 응집된 장으로 설정함으로써, 그것이 작품 속에서 재조립되고 확장되며, 결국 ‘형상화된 시간의 흔적’으로 전환되도록 시도했다. 고통은 내면 깊은 곳의 울림에 도달하려는 시도이며, 불확실성으로 가득한 시대에서 존재의 강도를 회복하려는 몸짓이다. 이 ‘경청’은 외부에 대한 반응을 넘어서 존재 그 자체에 대한 성찰이며, 생의 무의미한 지점들을 정면으로 바라보는 자세이기도 하다.

이번 전시에서 작품은 더 이상 섬세하고 연약한 개인의 감정에 머무르지 않는다. 그것은 내면의 통증에서 분출되는 일종의 ‘장력’을 드러낸다. 이 장력은 단순한 파괴나 폭력을 지향하는 것이 아니라, ‘빛’의 언어를 매개로 하여 하나의 생장 메커니즘으로 전환된다. 태움과 응시, 섬유 구조의 수렴과 방사 사이에서 관람자는 시간의 접힌 지점에 위치하게 된다. 이는 물질로서의 몸이 겪었던 트라우마를 회고하게 하며, 유전자, 기억, 혈연, 정서, 심지어 죽음의 경계까지 아우르는 어떤 ‘미래적 재생 가능성’을 예감하게 만든

다.

이로써 〈의식 - III〉 (2024)는 ‘응시의 공간’에서 ‘생성의 공간’으로의 이행을 완수하였다. 이는 단순한 공간 조각의 수렴 행위에 머무르지 않으며, 예술과 생명 사이의 미묘한 경계를 깊이 있게 건드리는 시도이기도 하다. 선들 속에 내포된 생명의 논리, 물질적 은유, 기억의 심층 흐름은 전체 〈의식〉 연작을 관통하며, 연구자가 자기 자신과 세계와의 관계를 어떻게 해부하고 분석해 왔는지를 드러낸다. 보리스 그로이스(Boris Groys)가 말하듯, 현대 예술의 진정한 과제는 세계를 재현하는 것이 아니라, 잊힌 것을 다시금 ‘공공의 경험’으로 복원하는 데 있다<sup>129)</sup>.

이 작품은 애도가 개인의 침묵 상태에 머무르지 않고, ‘공유되는 공간’으로 이행할 수 있게 만든다. 점유와 불빛 사이에서, ‘기억의 정치’와 ‘감정의 공공성’으로 이어지는 다리를 직조한다. 그녀는 이야기하고 있으며, 저항하고 있고, 동시에 사랑과 죽음, 기억과 재생에 관한 더 넓은 우주를 조용히 호출하고 있다.

#### 4) 재의 속에서의 재탄생: 사회적 애도의 각성

불태우는 일은 중단, 삭제, 말소만을 의미하지 않는다. 불태우고 남는 것들, 불태움으로써 새로 생겨나는 것들이 있다. 이를테면 <소화> 연작들에서 글자들을 불태우고 남은 자리에는 그을린 얼룩들과 뺨 뚫린 ‘구멍들’이 보인다. 여기서 구멍은 없는 것이지만 또한 있는 것이다. <유실된 별하늘 >에서 본 연구자는 불태운 종이 구멍들로 이어진 통로를 제시했다. 이 본 연구자에 따르면 그것은 ‘타버린 빛의 한줄기가 만든 통로’이다. 또한 <소원향 >에서 이 본 연구자는 특정 과제-본 연구자가 지정한 구역에서 1분(1개), 2분

---

129) Groys, Boris, *Art Power*, Cambridge: MIT Press, 2008. p. 9.

(2개), 4분(3개), 8분(4개)의 시간을 보낼 것-을 내걸고 이 과제를 수행한 관객에게 ‘學霸光環’ ‘昇職加薪’, ‘潑天富貴’ ‘一學成名’, ‘一飛冲天’ 등 공부, 직장, 재물, 명성, 출세 등을 기원하는 문구가 적혀있는 유리병(소원병)에 담긴 향(香)을 선택해 가져가게끔 했다. 향을 불태워 소원을 비는 전통적 관습을 고려한다면 <소원향>은 없애는 행위를 통해 얻을 수 있는 무언가에 관한 이 본 연구자의 문제의식을 드러낸다고 말할 수 있다.<sup>130)</sup>



작품도판 32) 왕패, <시향기 (時香記)>, 향 10G, 18CM x 1CM, 1m<sup>2</sup>의 표시된 공간, 정교한 실리콘화 유리 커버 x 1, 통기성 좋은 코르크 마개 x 1, 20cm x 4cm, 2024.

한 향기 속으로 유도되며, 그 향기는 현실과 환상, 문화와 미학을 잇는 감각적 통로가 된다. 본 연구자는 향과 기원이라는 형식을 절묘하게 활용하여 관람자를 선택의 현실 세계로 다시 불러들인다. 이 세계는 고통과 갈등의

130) 홍지석, <그림자에 찢긴 빛>, “가장 뜨거운 지점, 애도의 조형 - 왕패의 근작들”, 단국대학교, 미술비평원고, 2024, ([https://www.instagram.com/p/DJ59Y-7B4PU/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/DJ59Y-7B4PU/?img_index=1)), (웹 접속일: 2025년 5월 21일)

가능성이 제거된, 매끄럽고 무해한 모습으로 소비자의 기호에 맞추어 조형된다. 보다 매력적인 상품의 형태로 문화와 미학의 심층적 체험이 약속되며, 동시에 ‘문화적 잉여가치’로 포장된다. 관람자는 이렇게 묻는다: 나는 몇 개를 가져갈 수 있을까? 셔먼의 주문처럼, 향은 욕망을 해방시키는 매개가 되고, 이 공간에서 시간은 일종의 화폐로 기능한다. 특정 구역에 일정 시간 머무름으로써 작품을 교환하며, 관람자는 시간과 욕망 사이의 관계를 체험하게 된다. 가져가는 작품 수가 많아질수록 그 가치는 기하급수적으로 상승한다.

<소원향>는 단지 향에 관한 전시가 아니다. 그것은 고통과 상업화 사회 간의 충돌, 사회 구조와 개인 존재의 의미, 복잡한 세계에서 우리가 위치하는 지점에 대해 깊이 있는 성찰을 이끌어낸다. 이 작품은 현실과 정상성, 권력에 대한 관람자의 이해를 도전적으로 흔들며, 일상성의 평범함과 익숙함을 깨뜨리는 계기를 제공한다. 본 연구자는 향이라는 요소를 극도로 욕망화된 상품 형식과 결합시키며, 소비와 환심을 중심으로 작동하는 고도로 상업화된 사회에서 고통이라는 복합적인 인간 경험이 점차 문화 내에서 표현의 장을 상실하고, 그 깊은 의미조차 지워지는 현상을 드러낸다.

동시에 이는 현대 예술과 문화의 평가절하 현상을 반영한다. 예술과 문화는 점점 더 시장과 소비자의 수요를 맞추는 제품으로 전환되고 있다. 이 작품은 우리가 말하는 이른바 ‘타협적 사회’—갈등과 고통을 피하고 조화를 과도하게 추구하는 사회—에 대해 성찰하게 한다. 이 추구는 예술과 문화 소비에 있어서 더욱 두드러지며, ‘좋아요 문화’라는 환심 중심적 문화 양식을 낳았다. 이러한 분위기 속에서, 사회 메커니즘의 사전 설정에 따라 정상과 비정상 모두가 소비 질서의 표준화 틀에 흡수된다. 사회 구성원들은 끝없는 환상의 껍질에 둘러싸여 있으며, 예술의 가짜 열정은 사회 작동의 사소한 장치로 전락한다.

이러한 배경 속에서, 예술 행위를 통해 소비 욕망의 유혹이 시각과 후각의 향연으로 연출된다. 그것은 현실에 대한 기만적인 환상을 유지하는 동시에, 인간 본성에 밀착하여 관람자의 내면을 강제로 성찰하게 만든다. 교환 가능성과 교환 가치를 지닌 상품으로서, 그것은 소유자를 또 다른 소유자와 교환 관계에 놓이게 한다. 다시 말해, 상품은 소유자에 의해 인격화되고, 소유자는 상품 속에서 대상화되는 것이다.

전시를 관람하는 과정에서, 관람자는 은은한 향기 속으로 정교하게 인도된다. 이 향은 현실과 환상, 문화와 미학을 연결하는 감각적 다리 역할을 하며, 본 연구자는 향과 기원이라는 형식을 활용해 관람자를 선택 가능한 현실로 되돌려 놓는다. 모든 갈등과 고통은 제거되고, 매끄럽고 무해한 상태로 소비자의 취향에 맞추어 조형된다. 보다 매력적인 상품으로 문화적·미학적 심층 체험을 약속하며, ‘문화적 잉여 가치’가 부여된다. 관람자는 이렇게 자문한다: 나는 몇 개를 가져갈 수 있을까? 샤먼의 주문처럼, 이 향은 욕망을 해방시키는 매개체가 되고, 이곳에서 시간은 일종의 화폐로 작동한다. 특정 공간에서 일정 시간 머무름으로써 작품을 교환하게 되며, 취득한 작품 수가 많아질수록 그 가치는 기하급수적으로 상승한다.

이 체험은 시간, 혹은 의도적인 ‘느림’을 요구한다. 몇 초 만에 정보를 포착할 수 있는 회화와 달리, 본 연구자는 욕망을 통해 관람자로 하여금 시간에 대한 자각을 유도한다. 그것은 관람 시간을 연장시키는 수단이다.

시간은 중요하다. 그리고 스케일도 마찬가지다. 본 연구자는 1제곱미터의 공간 안에 시간 규칙을 설정하고, 관람자가 직접 참여하게 하여, 이성/정상성/권력이라는 일련의 허상을 도전하고, 강한 불편감을 유발시킨다. 왜 당신은 그 틀 속에 갇혀 있는가?



작품도판 33) 왕패, <시향기>, 향 10G, 18CM x 1CM, 1m<sup>2</sup>의 표시된 공간, 정교한 실리콘화 유리 커버 x 1, 통기성 좋은 코르크 마개 x 1, 20cm x 4cm, 2024.

관람자는 짧은 순간이 길게 늘어나는 것을 체감하고, 시간이 흐르며 인내심은 서서히 사라지고, 심리는 방황하기 시작한다. 이 작은 곤란 속에서 맥박과 심장이 동시에 빨라지며, 개인의 자각은 날카로워지고, 그 순간을 공유하는 감각은 시간 단위보다 훨씬 더 길게 느껴진다. 향, 소리, 공간이 상호작용하며 생기는 미세한 불안은, 본 연구자가 어떻게 세계의 이성을 시험대에 올리는지를 분명히 보여준다. 물질을 통해 선의는 전혀 다른 모습으로 왜곡된다.

관람자들은 자신이 느낀 바를 기록하도록 권장받고, 그 기록들은 세밀하게 묘사되어 사회 집단의 수행 문헌으로 정리된다. 이는 미래를 위한 귀중한 성찰과 통찰로 작용한다. 이 참여는 외부 세계에 대한 관찰을 넘어, 개인 내면 세계의 변화와 욕망을 심층적으로 체험하게 만들며, 사회 구조와 개인 존재에 대한 성찰, 그리고 우리가 복잡한 세계 속 어디에 있는지를 되묻는 창을 제공한다.

궁극적으로, 사람들이 추구하는 것은 무엇인가? 욕망의 근원은 무엇이며, 사회적 영향으로 형성된 비개인적 욕망은 사회 이데올로기의 구속에서 벗어나야 할까? 더 진실되고 개인적인 갈망을 추구해야 할까? 이것은 매우 깊은 질문이다. 향이 타오르는 고요한 명상 속에서, 우리는 도대체 무엇이 우리의

욕망을 촉발시켰는지를 성찰하게 된다. 시간의 흐름과 사회 규칙은 일정한 제약을 암시하며, 바로 이러한 제한이야말로 우리 욕망의 집단화를 촉발하는 조건일 수 있다.

한병철이 말했듯이, 통제할 수 없는 요소가 유기체 내부에서 과도한 권력을 획득할 때, 인간의 능력은 ‘고통의 잠재력’에 의해 억눌리게 된다. 향을 피우는 그 순간, 1제곱미터의 공간 안에서 연기를 통해 레이저는 선명한 경계를 드러내며 하나의 ‘부정 공간’을 생성하고, 인간은 욕망에 의해 그 안에 갇히게 된다. 이 미약한 빛은 우리 스스로의 한계를 인식하게 하기에 충분하다. 제임스 터렐이 공간 광역을 통해 ‘시각적 명상의 장’을 구축하듯, 이 작품 또한 후각과 시간의 공공적 체험장을 구성하고 있다.

제임스 터렐역시 기술적 수단을 활용해 ‘보기’라는 행위를 존재의 본질에 대한 질문으로 고양시켰다. 관람자가 작품 속 색이 변하는 하늘을 응시할 때, 실상은 자기 자신의 감각적 한계를 응시하는 것이기도 하다. 그는 빛의 사용을 통해 사람들을 순수한 정신 세계로 이끌고자 한다. 이 작품은 우리에게 시사한다. 알고리즘과 스크린이 지배하는 오늘날, 물리적 공간에서의 직접 체험은 여전히 대체 불가능한 인식의 혁명이다. 2013년, 그는 구겐하임 미술관의 의뢰를 받아 프랭크 로이드 라이트(Frank Lloyd Wright)의 독특한 건축 구조와 결합하여 <Aten Reign><sup>1</sup>을 제작하였다. 터렐은 미술관의 나선형 공간 전체를 색채가 흐르는 빛의 조각으로 재구성하였다. 벽면의 설치물은 원형 또는 타원형으로 구성되어 있으며, 반투명 유리 표면은 최첨단 LED 조명으로 작동하고, 그 시각적 변화는 컴퓨터 프로그래밍으로 제어된다. 느린 속도의 빛의 전환은 거의 최면에 가까운 체험을 제공하며, 색채는 의식하지 못한 사이 부드럽게 전이된다. 그것은 마치 시간이 시각 속에서 흐르는 듯한 감각을 불러일으킨다.



작품도판 34) 왕패, <상상을 넘어 : 어떻게 당신을 안아야 할까?>, 아크릴, 실(거울),  
1650×1200×2300mm, 2024.

이 작품 속 향은 일종의 ‘장비’로 간주된다. 어떤 형식이든 그것은 불을 붙이는 순간 사용되며, 마치 폭죽처럼 재로 변한다. 중요한 것은 침묵 그 자체가 아니라, 그 침묵 이후의 사색과, 참여자 각자의 사소한 개인 서사와 혼잣말로 구성된 일상이다. 우리는 그것을 해체하고, 다시 구성해야 한다.

### 5) 격렬한 열점: 결코 치유되지 않는 시공간의 창

연구자가 <상상을 넘어 : 어떻게 당신을 안아야 할까?>를 창작하던 시기에, 팔레스타인-이스라엘 전쟁이 발발하였다. 이 전쟁은 전혀 없는 폭력적 충격과 시각적 충격을 동반하며, 본 연구자의 내면 깊숙이 잠재되어 있던 트라우마 기억을 자극하였다. 군중이 흩어지고, 화염이 치솟으며, 삶의 터전이 파괴되는 장면들 속에서 전쟁 앞에 선 개인의 존재는 말로 설명할 수 없을 정도로 나약하다. 트라우마의 경험은 파편화되고 혼란스럽고, 하나의 서사로 통합될 수 없는 것이다. 마치 전쟁 그 자체처럼, 언어가 도달하기도 전에 이미 신체 깊숙이 새겨지는 것이다.

한국의 뉴스 보도에서는 일반 시민이나 사건 당사자, 사고 현장을 촬영할 때 종종 모자이크 처리를 한다. 처음에는 그러한 방식이 개인의 사생활 보호에 효과적이며, 폭력적이고 유혈적인 장면이 야기할 수 있는 생리적·심리적 불편함을 예방하는 훌륭한 처리 방식이라 생각했다. 그러나 “현대 사회는 신체와 정신을 훈육하기 위해 ‘보는 행위’의 편재하는 권력 작용에 의존한다”<sup>1)</sup>는 푸코의 통찰처럼, 가려진 이미지 앞에서도 우리는 무의식적으로 질문하게 된다. “도대체 무슨 일이 벌어진 것인가?”

모자이크 아래의 고통은 결코 사라지지 않는다. 단지 시각적 한계 바깥으로 밀려났을 뿐이다. 이러한 ‘보이는 은폐’는 사건의 직접 체험자와 비체험자 사이에 틈을 만들어낸다. 그로 인해 관람자는 화면 밖에 있으면서도 완

전히 분리되지 못한 채 그 안에 머물게 된다. 이것이 바로 오늘날 미디어 시대의 ‘보호적 시선’의 역설이다. 강력한 SNS 확산 속에서 재난은 은폐되지 않고, 오히려 과편화된 정보의 홍수 속에서 빠르게 소비되는 시각적 조각으로 변모한다.

<상상 너머: 어떻게 당신을 안아야 할까?>는 저해상도 뉴스 이미지를 차용하여 이를 컬러 픽셀 모자이크로 전환한다. 아크릴에 구멍을 뚫고 색실을 교차시켜 각 픽셀의 색 블록을 하나의 점으로 수렴시킨 후, 아래쪽에서 다시 한데 모이도록 구성되었다. 각 픽셀은 이미지 분해의 결과이자 상징적 재구성의 단위이다. 이 창작 방식은 충동을 회피하는 것이 아니라 ‘촉각 가능한 은폐’를 통해 ‘보이는 폭력’에 저항하는 전략이다.

이 작업은 고통을 인식한 이후의 억압과 회피를 드러낸다. 팔레스타인-이스라엘 전쟁의 발발, 팬데믹의 장기화, 그리고 오락적 SNS 쇼츠 영상 속에 뒤섞인 불안과 연약함, 폭력이 무심한 유머와 함께 희화화되어 스쳐 지나가는 정보 조각이 된다. 강한 공감은 고통과 무감각을 동시에 불러일으키고, 내면의 세계는 조각난 이미지로 분절되어 식별 불가능한 형상과 말할 수 없는 사유로 해체된다. 픽셀 하나하나의 응축된 경계이자 무한히 확장 가능한 가능성의 단위다. 색채를 통해 고통을 숨기고 폭력의 본질을 회피하며, 이를 선형 그래픽으로 분해하여 하단에 이르러 하나의 전체 이미지로 재구성된다. 그 전체는 오직 정면 아래의 거울을 통해서만 볼 수 있다. 거울은 고통의 균열이자 또 다른 차원의 시선이다.

지면에 부서진 거울은 실로 구성된 또 하나의 부드러운 세계를 비춘다. 선명한 색감이지만 언제나 폭발의 중심과 연결되어 있다. 거울은 현실과는 다른 시간-공간의 틈새, 부드러운 실로 짜인 풍경을 비춘다. 그것은 재난 이미지에 대한 감정적 해체이자 기억의 파편에 대한 부드러운 응답이다. 실 한 올 한 올이 아직 아물지 않은 이야기를 써내려간다. 폭발 중심에서 뻗어

나온 색실의 선 끝들은 결국 이미지의 경계를 형성하며, 우리의 시선, 위치, 자세를 이끌어낸다.



작품도판 35) 왕패, <상상을 넘어 : 어떻게 당신을 안아야 할까?>, 아크릴, 실(거울),  
1650×1200×2300mm, 2024.

연구자는 2024년 발발한 팔레스타인-이스라엘 전쟁의 폭발 장면을 담은 뉴스 사진을 출처로 삼았다. 본 연구자는 고의적으로 폭력적이거나 유혈적인 이미지를 직접적으로 재현하지 않고, 폭발의 불빛에서 번쩍이는 진홍색 한 줄기로 신체의 불편함과 심리적 불안을 불러일으킨다. 바로 이러한 ‘드러내지 않음의 드러냄’은 롤랑 바르트가 언급한 ‘스펙트럼’과 ‘죽은 자의 귀환’ 개념과 맞닿아 있다. 사진은 더 이상 현실의 기록이 아니라, 죽음을 소환하는 은유로 작동한다.



작품도판 36) 왕패, <상상을 넘어 : 어떻게 당신을 안아야 할까?>, 아크릴, 실(거울),  
1650×1200×2300mm, 2024.

이미지 속 흐릿한 모자이크는 감정과 지각 사이에 놓인 장벽인 동시에, 관람자가 고통의 경험을 상상하고 참여할 수 있는 입구가 된다. 본 연구자는 질문한다. 왜 전쟁 이미지는 언제나 ‘지금 이 순간’만을 포착하는가? ‘다른 순간’은 배제되는가? 사진이 증명하려는 현실은 본질적으로 흐릿하고 유동적인 것일 뿐이다. 엘킨스(Elkins)는 이렇게 말한다. “사진은 보이기 위한 것이 아니라, 느끼고 견디기 위한 것이다.”<sup>131)</sup>

<상상 너머: 어떻게 당신을 안아야 할까?>는 이미지의 복원이 아니라, 사회적 폭력, 매체 메커니즘, 시선의 윤리에 대한 근본적인 도전이다. 고도로 오락화되고 파편화된 정보 사회에서, 전쟁·팬데믹·고통은 짧은 영상 속 ‘감각의 터치’로 희석된다. 분노, 슬픔, 공포, 웃음이 뒤엉켜 스크린을 스쳐 지나지만 의식의 심층에 머물지 못한다. 이런 감정의 파편화 속에서 본 연구자는 관람자와 세계 사이의 윤리적 통로를 다시 짓고자 한다.

이번 작업에서 색채는 처음으로 명확한 서사의 도구가 되었다. 그간 ‘색채 수사학’<sup>132)</sup>을 절제해 왔던 본 연구자는 이번에 강렬하고 선명한 색을 사용하

131) Elkins, James, *Pictures and Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*, New York: Routledge, 2004.

여 이미지의 심층 논리를 구축했다. 색의 블록은 시각적으로 정서적 감응을 유발하며, 관람자는 그 속에서 숨겨지고 말할 수 없었던 진실을 ‘촉지’한다. 모자이크 아래 감춰진 의미를 이해하고 나면, 교차된 실, 깨진 거울, 반사된 이미지들이 새롭게 보인다. 우리는 스스로에게 다시 물어야 한다. 빛이 그림자에 의해 찢길 때, 우리는 어떤 자세로 그것을 바라보고 응답해야 하는가?

애도 속에서 관객은 냉정한 방관자가 아니라 책임의 공모자 여야 한다. 감정적 연대란 값싼 공감의 쾌락에 호소하는 것이 아니라, 구조적 억압 속에서 형성되는 인식, 정동, 그리고 실천의 공동체다. 이 작품은 특정한 ‘상처’에만 주목하지 않으며, 오히려 더 거대한 질문을 던진다: 전 지구적 애도의 시대에 우리는 어떻게 ‘애도, 보기, 소통’이라는 윤리적 공간을 함께 구성할 수 있을까?

작가는 반복적인 수공 노동과 체현적인 물질 전략을 통해 가시적이지만 언어화되지 않은 애도의 방식을 구축하였다. 이는 트라우마를 생성적 힘으로 전이하는 하나의 경로라 할 수 있다. 그의 작품은 트라우마 재현의 한계를 드러내는 데 그치지 않고, ‘관람-피관람’이라는 전통적 구조를 넘어 관객이 신체적 감각과 공간적 참여를 통해 능동적으로 구축하는 서사적 장으로 진입하도록 유도한다.

본 논문은 ‘미완의 애도’를 출발점으로 삼아 연구자의 예술 창작을 중심으로 논의를 전개한다. 연구자는 자신의 작품을 통해 트라우마 서사를 재구성하고, 여성 경험 속에 내재한 구조적 억압을 드러내며, 비언어적 예술 형식을 매개로 문화적 기억과 사회적 폭력이 남긴 균열에 응답하고 있다. 이론적 대화를 통해 우리는 자크 데리다가 제시한 ‘반드시 말해야 한다’는 윤리

---

132) Piñero Moral, Ricardo, and Yvonne zu Dohna, “Iconosophy. The Relationship between Colour Theory and Iconography, Goethe and Turner.” ARS, vol. 44, no. 2, 2011, pp. 223 - 238.

적 요청을 끌어들이며, 애도가 더 이상 개인 감정의 해소가 아닌, 타자와의 관계 속에서 의미를 재구성하려는 윤리적 태도임을 밝힌다. 이에 따라 창작은 끊임없이 ‘변화 중’인 존재 실천으로 이해된다.

연구자의 창작은 애도의 본질을 드러낸다, 그것은 언어, 기억, 권력 구조를 향한 영속적인 반란이다. 연구자의 예술 실천은 개인적·집단적 트라우마 경험을 기록하는 데 그치지 않고, 그 이면의 구조적 메커니즘을 해부한다. 물질의 전이, 언어의 해체, 의례적 참여 등의 다중 매체적 전략을 통해, 본 연구자는 애도를 사적인 정서에서 공적인 감각적 저항으로 전환시킨다. 그는 사회적 폭력의 상징 체계를 해체함과 동시에, 균열과 긴장으로 가득한 ‘극점의 지점’을 재구성한다. 그 지점은 시간·공간의 상처이며, 동시에 여성주의적 애도 미학의 실천장이 된다. 그는 재의 속에서 새로운 생명을 품고, 결여 속에서 현존을 불러낸다.

전 지구적 재난과 성별화된 폭력이 여전히 반복되는 오늘날, 연구자의 예술 실천은 우리에게 ‘어떻게 애도할 것인가’, ‘말할 수 없는 것을 어떻게 말할 수 있는가’에 대한 사유의 지평을 제공한다. 본 연구자의 예술은 완결된 해답이 아니라, 끊임없이 전개되는 실천적 역량이며 – 완료되지 않은 애도이자, 계속해서 생성되는 윤리적 소환이다. 연구자의 창작을 통해 우리는 트라우마와 기억, 신체와 존재, 침묵과 저항 사이의 복잡한 관계를 다시 이해하게 되며, 동시대 미술이 공적 윤리와 감각 정치 속에서 갖는 대체 불가능한 역할을 재확인하게 된다.

## V. 결론

본 연구는 이론적 탐구와 실천적 사례 분석을 병행하는 이중의 접근을 통해, 현대 사회에서 발생하는 구조적 트라우마의 맥락 속에서 예술이 어떠한 방식으로 표현되고 전이되며, 나아가 저항의 매개로 작동하는지를 살펴보았다. 본 연구자는 자신의 예술 실천을 핵심 사례로 삼아, 개인적 애도 경험이 어떻게 공공적 긴장과 연루된 미학적 실천으로 전환되는지를 면밀히 분석하였고, 이를 바탕으로 물질의 조작, 신체의 개입, 감각의 참여를 수반하는 비언어적 정치 행위로서의 ‘미완의 애도 미학’을 구축하였다.

이론적 토대 측면에서 본 연구는 정신분석, 페미니즘, 후기구조주의, 해체주의 등 다층적인 사유 틀을 도입하여 복합적인 분석 체계를 구성하였다. 프로이트의 애도와 멜랑콜리에 대한 구분, 멜라니 클라인의 대상관계 이론, 자크 데리다가 제시한 ‘유령과의 공존’이라는 윤리적 역설, 그리고 주디스 버틀러의 ‘애도 권력’에 대한 비판적 논의는 본 연구의 이론적 기반을 형성한다. 이러한 이론들은 본 연구자의 작업을 해석하는 데 있어 고립된 분석 도구로 작동하기보다는, ‘말해질 수 없는 것’을 시각화하는 예술적 실천의 과정에서 서로 교차하며 새로운 비평적 층위를 생성한다.

사례 분석에서는 쉬빙, 추즈제등 동시대 대표 본 연구자들의 작업을 선정하고, 이들이 창작 행위를 통해 트라우마의 기억을 어떻게 활성화하며, 권력 구조와 매체 시스템에 어떤 비판적 개입을 시도하는지를 고찰하였다. 이들 사례는 제시된 이론의 적용 가능성을 실증적으로 뒷받침할 뿐만 아니라, 연구자의 창작 과정에 반영되어 방법론적 연계의 거울로 작동한다.

연구자의 작업은 뚜렷한 전환의 궤적을 보여준다. 초기에는 구체적 재현을 통한 사적 감정의 표출에 집중하였으나, 점차 추상적 기호와 신체 정치의 탐색으로 이행하였으며, 나아가 애도 의식 속 ‘침묵의 저항’을 기반으로

빛과 그림자, 머리카락, 소각 등의 매체를 활용해 구조적 억압의 서사를 해체하는 방향으로 전개되었다. 이와 같은 변화는 ‘애도’를 정서의 종착점이 아닌, 지속적으로 형성되고 확장되는 정치적 실천의 장으로 재위치시킨다.

본 연구의 주요 학술적 기여는, 자크 데리다의 ‘유령성 윤리’와 주디스 버틀러의 ‘애도 권력’ 개념을 본 연구자의 작업 분석에 본격적으로 통합하고, 이를 체계적으로 이론화했다는 점에 있다. 이를 통해 본 연구는 문화적 망각과 성별화된 폭력에 저항하는 예술의 비판적 잠재력을 강조하였으며, 감정의 개인적 경험을 정동적 공명과 공적 기억의 재구성이라는 전략적 실천으로 전환시키는 예술의 공공적 차원을 분석의 중심에 두었다. 예술은 구조적 트라우마가 작동하는 사회적 맥락 속에서 대체 불가능한 ‘감각의 정치’를 생성하는 매개로 작용한다.

그러나 본 연구에는 일정한 한계 또한 존재한다. 한편으로는, 작품이 사회적 맥락 속에서 나타내는 피드백 효과와 관객의 인지 차원에서의 실증적 논의는 향후 보다 구체적이고 세밀한 확장이 필요하다. 다른 한편으로는 상이한 이론 체계 간의 통합적 접근이 아직 미흡하며, 특히 동아시아 문화 맥락에서 ‘정신적 상흔’ 서사 체계의 토착적 전환과 문화적 특수성 구성을 분석하는 데 있어 여전히 부족한 측면이 있다. 이러한 점에서 보다 체계적이고 다문화적 관점을 반영한 후속 연구의 적극적 투입이 절실하다.

종합하자면, 예술은 현대 사회의 구조적 트라우마와 문화적 억압에 개입하는 과정에서 전통적 의미의 치유 메커니즘을 넘어, 은폐된 경험을 드러내고 비판적 사유를 촉발하며 사회적 인식을 끊임없이 재구성하는 역동적 힘으로 자리매김하고 있다. 이러한 ‘미완의 길’은 특정한 안정된 의미의 종착점을 설정하려는 것이 아니라, 지속적으로 열려 있는 애도의 공간을 통해 가려지고 배제된 부재의 존재들이 다시금 현전하게 하고, 공적 경험의 장으로 재진입하게 만드는 데 의의가 있다.

향후 연구에서는 예술 작품과 사회적 상호작용성 간의 관계를 더욱 심화시켜, 예술이 관객의 참여와 정서적 생성 과정을 통해 어떻게 초주체적 윤리적 공명을 촉진하는지를 면밀히 고찰할 필요가 있다. 아울러 이론과 매체의 영역 간 융합 또한 새로운 연구 지평을 열어갈 것이다. 특히 디지털 시각예술이 급속히 발전하는 오늘날, 이러한 매체가 구조적 트라우마 경험을 어떻게 담아내고 전이할 수 있을지에 대한 심층적 논의가 요구된다. 또한 비서구 문화 맥락에서 여성 트라우마 서사의 전개 양상 역시 보다 체계적인 조명을 받아야 하며, 그것이 토착적 문화와 세계화적 시야 속에서 어떻게 복합적으로 상호작용하고 재위치화되는지에 대한 탐색도 이루어져야 한다.

이러한 연구 경로의 지속적인 확장을 통해서만 예술은 공적 언어로서의 잠재력을 지속해서 발휘하고, 현실에 개입하며 상처를 전환하고, 현재를 넘어서는 희망과 윤리적 가능성을 소환하는 역할을 수행할 수 있을 것이다.

## 참 고 문 헌

### <국내문헌>

#### <단행본>

- 고대만, 『질 들뢰즈에 있어 시간의 본질과 윤리』, 한국윤리학회, 2023.
- 라카프라 도미닉, 『아우슈비츠 이후의 역사와 기억』, 번역 이영준, 서울: 푸른역사, 2007.
- 바우만, 지그문트, 『액체 근대』. 번역 이상우, 서울: 이진아, 2007.
- 바우만, 지그문트. 『죽음의 사회학』, 번역 윤일성. 서울: 새물결, 2009.
- 버틀러, 주디스, 『위태로운 삶: 애도와 폭력의 권력』, 번역 박이은실. 서울: 갈무리, 2016.
- 버틀러, 주디스. 『몸이 문제다: “섹스”의 담론적 한계에 관하여』, 번역 조현준. 파주: 동문선, 2009.
- 버틀러, 주디스. 『위태로운 삶: 애도와 폭력의 권력』, 번역 박이은실. 서울: 갈무리, 2016.
- 보울비, 존 (Bowlby, John·Colin Murray Parkes), 『애착과 상실』, 이민수 옮김, 서울: 학지사, 2008.

- 비트겐슈타인 루트비히, 『철학적 탐구』, 번역 이영철. 서울: 민음사, 2004.
- 정현(鄭玄), 『주례정의·고공기』 (周禮正義·考工記), 번역 이재석 (李載楫), 서울: 서울대학교출판문화원, 2010.
- 주디스 버틀러, 『젠더 허물기』, 문학동네, 2020.
- 캐시 카루스, 『요청받지 않은 경험: 트라우마, 서사, 역사』, 번역 김현경. 서울: 문학과지성사, 2003.
- 캐시 카루스, 『체험되지 않은 체험: 트라우마, 서사, 역사』, 번역 김정한, 서울: 그린비, 2022.
- 프로이트, 지크문트, 『정신분석학의 근본개념』, 번역 윤희기, 박찬부, 서울: 동문사, 2006.
- 하이데거, 마르틴. 『존재와 시간』, 번역 백종현. 서울: 까치출판사, 1998.
- 한병철, 『고통의 형이상학』, 서울: 문학과지성사, 2017

### <학술지>

- 왕철, 「프로이트와 데리다의 애도이론 - 나는 애도한다 따라서 나는 존재한다」, 『영어 영문학』, 제58권 제4호, 한국영어영문학회, 2012, pp. 786 - 787.
- 고대만, 「질 들뢰즈에 있어 시간의 본질과 윤리」, 『한국윤리학회』, 2023, pp. 141 - 159.

### <학위논문>

정원옥, 「국가폭력에 의한 의문사 사건과 애도의 정치」, 중앙대학교 박사  
학위논문, 2014, p. 48.

## <해외문헌>

### <단행본>

Andreas Huyssen. *Present Pasts: Urban Palimpsest and the Politics of Memory*. Stanford University Press, 2003, pp. 112 - 115.

Cathy Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, Johns Hopkins University Press, 1995.

Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996, p. 10.

Deleuze, Gilles, and Félix Guattari, *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie II*, Paris: Éditions de Minuit, 1980, p. 163.

Derrida, Jacques (德里達), *馬克思的幽靈：對正義的責任*, 方能達譯, 南京: 南京大學出版社, 2003.

Derrida, Jacques, *The Work of Mourning*, Edited by Pascale-Anne Brault and Michael Naas. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

Edith Dekyndt, *Ombre indigène*. Brussels: WIELS / Le Consortium / Les presses du réel, 2019.

Elkins, James, *Pictures and Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*, New York: Routledge, 2004.

- Emmanuel Levinas, *Time and the Other*, trans. Richard A. Cohen, Duquesne University Press, 1987.
- Enwezor, Okwui, ed. *Anselm Kiefer: Heaven and Earth*, New York: Guggenheim Museum Publications, 2006.
- Freud, Sigmund, *Beyond the Pleasure Principle*, Trans. James Strachey. New York: W. W. Norton, 1961.
- Freud, Sigmund, *Entwurf einer Psychologie (1895)*, in *Gesammelte Werke*, Vol. 1, Frankfurt am Main: Fischer, 1991.
- Freud, Sigmund, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Wien und Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1991.
- Groys, Boris, *Art Power*, Cambridge: MIT Press, 2008.
- Han, Kang, *The Vegetarian*, trans. Deborah Smith, London: Portobello Books, 2007.
- Hayden Herrera, *Frida: A Biography of Frida Kahlo*, Harper & Row, 1983.
- Jacques Derrida, *Mémoires for Paul de Man*, New York: Columbia University Press, 1989.
- Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.
- Jacques Derrida, *On Touching: Jean-Luc Nancy*, Stanford University

Press, 2005.

Jacques Derrida, Politics of Mourning, In *The Work of Mourning*, edited by Pascale-Anne Brault and Michael Naas, Chicago: University of Chicago Press, 2001.

Jacques Derrida, *Positions*, Translated by Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

Jacques Derrida, The Deaths of Roland Barthes, in *The Work of Mourning*, University of Chicago Press, 2001.

Jacques Derrida, *The Politics of Friendship*, Translated by George Collins. London: Verso, 1997.

Jacques Derrida, *Writing and Difference*, Translated by Alan Bass. London: Routledge, 1978.

Jacques Lacan, *The Mirror Stage*, trans. Bruce Fink, W. W. Norton & Company, 2006.

Judith Butler, *Bodies That Matter*, Routledge, 1993.

Judith Butler, *Frames of War: When Is Life Grievable?*, London: Verso, 2009.

Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London: Verso, 2004

Judith Butler. *Frames of War: When Is Life Grievable?* London: Verso,

2009.

Julia Kristeva, *Black Sun: Depression and Melancholia*, Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1989.

Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

LaCapra, Dominick, *Soundings in Critical Theory*, New York: Cornell University Press, 1989.

LaCapra, Dominick, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.

Marcel Proust, *In Search of Lost Time: Swann's Way*, trans. Lydia Davis, London: Penguin Classics, 2003.

Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, Northwestern University Press, 1968.

Michel Foucault, *Discipline and Punish*, Vintage Books, 1975.

Princenthal, Nancy, Carlos Basualdo, and Andreas Huyssen. Doris Salcedo. London: Phaidon Press, 2000, p. 21.

Rebecca Solnit, *Men Explain Things to Me*, Chicago: Haymarket Books, 2017, p. 17.

Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard, Hill and Wang, 1981, p. 27.

Ruth Leys, *Trauma: A Genealogy*, Chicago, IL and London: The University of Chicago Press, 2000.

Turrell, James, in *James Turrell: A Retrospective*, ed. Michael Govan and Lynne Cooke, Los Angeles: LACMA and University of California Press, 2013.

費孝通, 『鄉土中國』, 北京: 北京大學出版社, 2009.

霍克海默, 馬克斯, 西奧多·阿多諾. 『啓蒙的辯証法』, 譯者 王才勇. 上海: 上海人民出版社, 2002.

凱特·米利特, 『性政治』, 北京: 中國社會科學出版社, 2004.

汪民安、宋曉萍, 『中國前衛藝術的興起』, 北京: 北京大學出版社, 2018.

約翰·杜海姆·彼得斯 (John Durham Peters), 『奇云: 媒介即存有』 (The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media), 鄧建國譯, 上海: 復旦大學出版社, 2020.

朱迪斯·巴特勒, 『性別麻煩』, 北京: 商務印書館, 2016.

## <학술지>

Assmann, Aleida, *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 36.

Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*,

Johns Hopkins UP, 1996, p. 7.

Clewell Tammy, "Mourning beyond melancholia: Freud's psychoanalysis of loss", *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 52, no. 1, 2004, pp. 43 - 67.

Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa", Trans. Keith Cohen and Paula Cohen. *Signs* 1, no. 4 (1976): pp. 875 - 893.

Henry Moore. "The Sculptor's Aims." *The Listener*, vol. 18, no. 449, 1937, p. 22.

Johan Galtung, "Violence, Peace, and Peace Research", *Journal of Peace Research*, vol. 6, no. 3, 1969, p. 170.

Karen Ford, "Gender and Narrative Voice in Women's Literature", *Journal of Narrative Theory*, Vol. 17, No. 1, 1987, pp. 1 - 15.

Morris, Rosalind C., "The Remains of the Day: William Kentridge and the Ethics of the Trace," *Social Text*, vol. 20, no. 1, Spring 2002, pp. 71 - 90.

Pierre Nora, "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire", *Representations*, No. 26, 1989, pp. 7 - 24.

Pierre Nora, Lawrence D. Kritzman, *Realms of Memory: Rethinking the French Past*, 3 vols. Trans, Arthur Goldhammer. New York: Columbia University Press, 1998, pp.4 - 5.

Piñero Moral, Ricardo, and Yvonne zu Dohna, "Iconosophy. The

Relationship between Colour Theory and Iconography, Goethe and Turner.” ARS, vol. 44, no. 2, 2011, pp. 223 - 238.

Ricoeur Paul, “Cultures: du deuil à la traduction.” Le Monde, May 24, 2004, pp. 1, 19.

Sigmund Freud, “Mourning and Melancholia”, The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Vol. 14. Trans. James Strachey. London: Hogarth Press, 1917, pp. 243 - 258.

Stijn Vanheule, “Nachträglichkeit: A Freudian Perspective on Delayed Traumatic Reactions.” Theory & Psychology, vol. 24, no. 5, 2014, pp. 670 - 687.

Thomas McEvelley, Art, Otherness: Crisis in Cultural Identity, Kingston: McPherson & Company, 1991, p. 147.

Yoko Ono, Grapefruit, Tokyo: Wunternaum Press, 1964.

Yoko Ono, Yes Yoko Ono, New York: Japan Society and Harry N. Abrams, 2000, p. 11.

曹霞, 「二元悖謬的說夢者——論莫言的《食草家族》」, 『小說評論』, 2018年第1期, pp. 73 - 78.

陳汝佳, 「現實主義的回歸——理解后現代主義藝術的一種視角」, 『浙江師範大學學報（人文社會科學版）』, 第5期, 2023, p. 116.

彭芑, 「文字、書寫与圖像：論徐冰創作的三種形式」, 『藝術評論』,

2021(11), pp. 102 - 112.

蘇典娜, 徐冰,

「專訪徐冰：前衛的核心——以社會現場的敏感改造旧有的藝術方法論」, 『美術觀察』, 2018(11), pp. 27 - 29.

張閔, 『爲了忘却的紀念』, 『文學評論』, 2000年第3期, pp. 45 - 52.

朱莉, 「徐冰:一个宿命論者的藝術觀与行動邏輯」, 『美術研究』, 2018, (04), pp. 9 - 11.

### <전시도록>

왕패, <그림자에 찢긴 빛>, 『박사학위 청구전 서문』, 2024.

왕패, <에취 (AAA-choo!) >, 『개인전 서문』, 2023.

### <인터넷자료>

“Shibboleth: TateShots”, 테이트 모던 미술관, 런던.

“風の電話: 고인에게 속삭이다”, NHK 다큐멘터리, 2016, 18:41 - 19:15.(<https://www.nhk.jp/p/tokikaketv/ts/WQGK99QWJZ/episode/te/7QM9RXZ9ZL/>), (웹 접속일: 2025년 5월 1일)

Artforum, (<https://www.artforum.com.cn/interviews/14654>), (웹 접속일: 2025년 5월 1일)

Artron.Net, (<https://m-news.artron.net/19700101/n973858.html>), (웹 접속일: 2025년 2월 1일)

Doris Salcedo, “Tabula Rasa: Interview with Doris Salcedo.” Art21 Magazine, October 24, 2011, (<https://art21.org/read/tabula-rasa-interview-with-doris-salcedo/>), (웹 접속일: 2025년 5월 1일)

El Espectador. “Doris Salcedo: Sumando Ausencias.” El Espectador (Bogotá, Colombia), October 29, 2016, (<https://www.elespectador.com/actualidad/doris-salcedo-sumando-ausencias-article-663072/>), (웹 접속일: 2025년 5월 1일)

北京民生現代美術館編, 綿延：變動中的中國藝術 作品闡釋 (中英對照). 北京: 北京民生現代美術館, 2020, ([https://www.thepaper.cn/newsDetail\\_forward\\_9471139](https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_9471139)), (웹 접속일: 2024년 12월 1일)

余樂晴訪談, ([https://www.thepaper.cn/newsDetail\\_forward\\_9519083](https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_9519083)), (웹 접속일: 2024년 12월 1일)

송동 | 撫摸父親, (<https://www.artda.cn/xingweidangan-c-12297.html>), (웹 접속일: 2024년 12월 1일)

중앙미술학원, (<https://www.cafa.com.cn/cn/news/details/216800>), (웹 접속일: 2024년 12월 1일)

중앙미술학원, (<https://www.cafa.edu.cn/st/2011/9014875.htm>), (웹 접속일: 2024년 12월 1일)

중앙미술학원, (<https://www.cafa.edu.cn/st/2011/9014875.htm>), (웹 접속일: 20

24년 12월 1일)

홍지석, <그림자에 찢긴 빛> “가장 뜨거운 지점, 애도의 조형 - 왕패의 근작들”, 단국대학교, 미술비평원고, 2024, ([https://www.instagram.com/p/DJ59Y-7B4PU/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/DJ59Y-7B4PU/?img_index=1)), (웹 접속일: 2025년 5월 21일)

# ABSTRACT

## Artistic Translation for Unfinished Mourning: Centered on My Own Works

WANG BEI

Department of Fine Art

Graduate School of

Sungshin Women's University

This research engages with the concepts of unfinished mourning and artistic transposition to reconsider how trauma—often inexpressible through language or marginalized by institutional frameworks—can be rearticulated in visual terms within the realm of contemporary art. It further interrogates how such artistic practices might foster ethical transpositions and explores the potential for art's critical agency to evolve into new forms of social praxis.

The opening chapter lays out the study's central questions, theoretical orientation, and methodological approach. It proposes an analytical framework structured around three intersecting axes: trauma aesthetics,

gender politics, and art criticism. Within this framework, key terms such as unfinished mourning and artistic transposition are carefully defined. The study adopts an integrative method that combines close analysis of artistic practice with sustained theoretical engagement.

Chapter 2 begins by tracing a conceptual trajectory of mourning—melancholia—trauma, drawing on Freudian psychoanalysis, Cathy Caruth’s trauma narrative theory, Jacques Derrida’s reflections on the deconstruction of language, and Judith Butler’s theory of grievability. By examining notions of deferred temporality, unspeakability, and linguistic rupture, this chapter considers how art acts both as a sensory conduit and as an ethical agent within the process of mourning.

The third chapter turns to the works of Xu Bing, Yoko Ono, Doris Salcedo, Song Dong, and Qiu Zhijie. It examines how these artists, through their use of materials, spatial strategies, and affective dynamics, respond to the challenges posed by structural trauma and the absence of collective memory. These investigations also establish points of resonance and contrast with the author’s own creative practice.

Chapter 4 traces the evolution of the author’s own artistic trajectory from 2011 to 2024, focusing on how personal experiences of female trauma are transformed into visible mourning processes through metaphors of hair, ritual gestures, reconfigured imagery, and embodied sensory engagement. Special attention is given to how unfinished mourning is rendered into symbolic forms, creating spaces of affective resonance where emotional politics and cultural healing converge.

The final chapter summarizes the theoretical contributions and methodological insights of the study, emphasizing how art not only articulates structural trauma but also constitutes an affective ethics that intervenes within public discourse. Art operates here not merely as a narrative medium but as a non-verbal grammar of mourning grounded in embodied experience, spatial configuration, and sensory participation. In so doing, it opens pathways through which marginalized wounds and lost lives might be restored to a perceivable and shared present.

Artistic transposition emerges in this study not simply as a creative technique, but as a structural mode of social critique and ethical intervention. In a historical moment where unfinished mourning remains ongoing, art's inherent openness and sensory capacity invite renewed understandings of trauma, contribute to the reconstitution of community, and offer a potential avenue for responding to loss.

**Keywords:** unfinished mourning, non-verbal narrative, grievability, feminist art, deconstruction, cultural memory, artistic transposition