

저는 사람들을 광증으로 밀어 넣기 위해 이 책을 쓴 것이 아닙니다.

광증으로 떠밀려 가는 사람들을 구해 내기 위해서 썼습니다. 이 책은 그들을 위해 일하고 있습니다.

- 샬럿 퍼킨스 길먼, 『누런 벽지를 쓴 이유』, 『더 포러너』(1913)¹

어째서 1890년대 단편 소설이 떠올랐을까. 이은실의 이번 개인전 《파고》에 대한 오랜 대화를 작가와 처음으로 나눈 뒤에 말이다. 미국의 소설가이자 사회학자인 샬럿 퍼킨스 길먼(Charlotte Perkins Gilman, 1860-1935)은 자신의 산후 우울증과 출산의 트라우마적인 경험을 바탕으로 쓴 소설 『누런 벽지 *The Yellow Wallpaper*』를 1891년 발표한다.² 주인공은 산후 우울증을 치료하기 위해 휴식 요법을 처방 받고 방 안에서 하루를 보내는 사람인데, 소설은 그의 정신이 이상해지는 과정을 담고 있다. 휴식 요법, 즉 19세기 신경증 치료를 위해 널리 유행하던 의료 기법으로 모든 지적, 창의적 활동을 중단하고, 가정에 충실하며, 간호사 이외의 사람과의 만남이 금지된 주인공이 유일하게 할 수 있는 일은 방의 벽지를 관찰하는 일이었다. 온종일 벽지 만을 바라보며 지내던 그는 이내 광적으로 벽지에 집착하게 되고 중국에는 사람이 그 안에 갇혀 있다고 믿으며 손으로 갈가리 찢어발기는 장면으로 이야기는 끝을 맺는다.

이은실은 14년 전을 잊지 않고 지냈다. 당시 그는 첫째 아이를 낳았고, 그로부터 5년 뒤에는 둘째 아이를 출산하였다. 이러한 두 번의 시기는 그가 학부와 대학원을 졸업한 이후 전업 작가로서 다수의 전시에 초대되면서 이름을 알리기 시작한 때였다. 작가의 말에 의하면 두 과정에서 신체적, 정신적으로 큰 충격을 받았고 한동안 육아로 인한 불가피한 공백을 가지다가 2018년 경 작업실로 '겨우 기어 나왔다'. 아무도 자세히 설명해 주지 않았던 임신과 출산으로 인한 몸의 대미지, 아이를 낳는 과정에서 겪는 출혈과 고통과 공포, 무엇보다도 덩그러니 부모가 되어버리는 급격한 상황의 변화와 곧바로 적응해야만 하는 혼란, 그것들을 소화할 새도 없이 이제 너는 엄마이니, 보석 같은 아이가 생겼으니 감수하라고 강요하는 사회적인 분위기까지. 작가는 이것들을 생생하게 기억하면서도 서랍 속에 일단 밀어 넣어 두고 화폭 앞으로 기어 나왔었다. 누런 벽지 속에 갇힌 사람이 밖으로 탈출하기 위해 그것을 힘주어 찢어내듯이.

이번 전시는 위와 같이 과거부터 현재까지 이은실이 삶 속에서 간직해온 임신과 출산의 경험을 되돌아보는 전시이다. 그러나 방금 전의 되돌아본다는 표현은 그가 말하려는 절박함을 모두 담지 못할 것이다. 이런 언어 대신에 출품작에서 드러나고 있는 새로운 색과 형상들이 정면으로 그의 시간을 마주하게 만든다. 분만 시 압력으로 흰자위 전체에 핏줄이 터진 눈의 모습, 아랫배에 소낙비처럼 흥터로 남은 흔적, 화면에 구체적으로 나타난 골반뼈와 자궁관, 태어나 태반, 폭발하고 있는 화산과 같은 표현들은 해산하는 주체의 전생태 같은 신체를 강하게 말하고 있다. 그리고 붉은 용암이 혈관처럼 퍼져 나가는 장면이나 푸른 소용돌이, 높은 파도가 휘몰아치는 듯한 모습 등은 그 응집된 에너지를 가시화 시킨다. 이것은 외부로 공격하기 위한 분노 같은 것이라기보다는 떠올리던 동시다발적으로 상기되는 아픔과 몸의 파동, 피가 묻든 장면들과 같은 회고에 대한 작가적인 표현으로 보는 편이 적합한 것 같다.

통증 완화를 위한 경막 외 마취제(무통주사)가 주입되는 순간에 대한 감각을 다룬 대형 신작 <에피듀럴 모먼트 *Epidural Moment*>(2025)는 가로 7.2미터에 이르는 거대한 스케일과 수묵 채색으로 성실히 겹쳐 올린 화면으로 산통과 마약성 진통제의 환각이 뒤섞인 초현실 속 꿈같은 세계로 보는 이를 인도한다. 화면 전체를 휘감고 있는 뱀이나 용의 이미지, 직접적으로 읽을 수 있는 신체 일부나 주사, 링거 관의 형상, 산꼭대기 분화구에서 뿜어져 나오는 구름 같은 기운 등이 눈길을 사로잡을 것이다. 그러나 그림 전체를 통해 더 깊게 감각할 수 있는 것은 집요한 표현과 압도적인 구성을 통해 작가가 걸어오는 대화이다. 극심한 진통의 순간 주입된 환상적인 환각 상태는 마치 14년 전 좋은 부모로서의 삶을 시작하기 위해 상처를 뒤로 했던 이은실의 정서적인 마취 상태와 그리 다르지 않았음을 고백하는 것처럼 보인다.

우연하게도 앞서 언급한 『누런 벽지』를 통해 길먼이 부정했던 휴식 요법 또한 경막 외 마취와 같이 대부분의 경우 마약성 신경 안정제 사용을 병행한 것으로 알려져 있다. 특히 남성보다 여성들에게 주로 처방되었으며, 특별한 증세가 없어도 사회적으로 활발하게 활동하는 여성들을 가정적으로 만들기 위한 명목으로 사용하기도 하였다. 19세기 여성의 활동을 억압했고 동시대 여성의 출산을 수월하게 만드는 환각제의 공통점을 감지하는 것은 과도한 연결이 될까? 그 당시 길먼의 소설은 페미니즘 문학의 핵심적인 텍스트가 되었다. 그리고 양식적으로도, 주제적으로도 이전과 큰 변화를 보이고 있는 이은실의 《파고》의 그림들 또한 여성주의의 맥락 하에서 바라보아야 할 것인가? 이 질문에 어렵게 즉답해 보자면 결코 아니라고 할 수는 없을 것이다. 그렇지만 수많은 여성 작가들이 페미니스트라는 분류를 스스로 붙이지 않았던 것처럼 그런 구분에 대한 정의의 한 걸음 우회해서 감상하기를 권하고 싶다.

좀 더 거시적인 시각에서 이은실이 자연의 위협적인 현상을 그림으로 끌어들이고 있는 모습에 주목해 본다. 그는 자신이 겪었던 밀려들고 물러갔던 통각, 피와 살점이 흐르고 떨어져 나가는 감각들을 휘몰아치는 파도와 뜨겁게 흘러내리는 용암의 모습으로, 태풍의 눈을 닮은 소용돌이의 모습으로 그리거나, 분화구에서 뿜어져 나오는 자욱한 안개, 일그러진 구름 등 거대한 자연의 모습에서 주로 찾아냈다. 갑작스러운 큰 파도, 매번 높이를 달리하며 나타나는 풍랑 중 하나처럼 그의 경험은 사실 개별적이고 특수한 것이다. 그러나 이러한 사적인 경험이 신체 기관의 구체적이고 일반적인 모습과 나아가 거대한 자연 현상의 모습으로 이어지면서 작가가 가리키는 방향이 자기 내부에 머물지 않는다는 것을 드러내고 있다. 출산하는 여성에서 확장하여 몸을 처절히 사용하는 생명으로 대하고 있는 것이다.

이와 같이 《파고》의 그림들은 출산이라는 사적이자 보편적인 순간이 지닌 강렬한 감각과 기억을 두고 특정한 이미지의 선택과 조합, 치밀한 표현, 표면의 깊이, 색채와 농담 등으로 그려졌다. 그리고 이를 통해 이은실이 전하려는 메시지는 간결한 것이다. 화면 깊이 안착하여 있는 하늘과 산맥의 고요함처럼 그의 그림들은 자기 자신의 고통을 마주하고 바라봄으로써 다른 사람의 것도 바라보려 한다. 보는 이들을 겁주거나 경험을 뽐내기 위한 것이 아니며, 내가 겪은 트라우마가 유독 깊다고 하소연하거나 유세를 부리려는 것도 아니다. 그럼으로써 단순히 출산 경험의 유무 차원이 아닌 인간이 겪는 고통에 대한 공감의 가능성과 불가능의 차원으로 주제는 이동하게 된다. 이러한 방식으로 긴 시간을 통과하여 작가의 의지와 진정으로 그려진 단단한 그림들이 기어 나오게 되었다. “사람들을 광증으로 밀어 넣으려는 것이 아니라 광증으로 떠밀려 가는 사람들을 구원하기 위해서.”³ 그리고 이제 그림들은 그들의 일을 할 것이다.

1 샬럿 퍼킨스 길먼, 『누런 벽지』(1891), 차영지 옮김(서울: 내로라, 2019), p. 19. 마지막 문장은 전체 글의 문맥을 파악한 번역가의 의역이 반영된 것으로 보인다.

2 위 책(2019).

3 앞 인용문에서 재인용.

It was not intended to drive people crazy, but to save people from being driven crazy, and it worked.

— Charlotte Perkins Gilman, "Why I Wrote *The Yellow Wallpaper*?", *The Forerunner* (1913)¹

I wondered why a short novel from the 1890s came to mind after my first extended conversation with LEE Eunsil about her solo exhibition, *Surging Waves*. American novelist and social theorist Charlotte Perkins Gilman (1860–1935) published *The Yellow Wallpaper* in 1891, a story based on her own experiences of postpartum depression and the traumatic aftermath of childbirth. The protagonist, prescribed the "Rest Cure" as treatment for postpartum depression, spends her days confined to a single room, and the narrative traces the gradual unraveling of her mind. The Rest Cure—a medical regimen widely practiced in the nineteenth century for the treatment of nervous conditions—required the complete cessation of intellectual and creative activity, strict devotion to domestic life, and the prohibition of social contact with anyone other than a nurse. Under these conditions, the only activity available to the protagonist is the observation of the wallpaper in her room. As she spends her days staring at the wallpaper, she develops an obsessive fixation upon it. Ultimately, convinced that a person is trapped within its patterns, she tears it apart with her bare hands—bringing the story to its unsettling conclusion.

LEE has carried the memory of fourteen years ago with her. At that time, she gave birth to her first child; five years later, she delivered her second. These two periods coincided with a moment when, after completing her undergraduate and graduate studies, she began to establish herself as an artist and gain recognition through invitations to numerous exhibitions. According to the artist, both experiences delivered profound physical and psychological shocks. After an unavoidable hiatus brought on by childcare, it was not until around 2018 that she "finally crawled back" into the studio. No one had explained in detail the damage inflicted upon the body by pregnancy and childbirth—the bleeding, pain, and fear endured in the process of giving birth; above all, the abrupt transformation of suddenly becoming a parent, the confusion of having to adapt immediately, and the social atmosphere that insists one must simply endure it all, now that you are a mother, now that you have been given a jewel-like child. The artist remembers these experiences vividly, yet for a long time she pushed them into a drawer and crawled back toward the canvas—much like the figure trapped behind the yellow wallpaper, tearing at it with force in an attempt to escape to the outside.

The exhibition revisits the experiences of pregnancy and childbirth that LEE has carried with her throughout her life, tracing a trajectory from past to present. Yet the word "revisiting" alone falls short of conveying the urgency of what the artist seeks to articulate. Rather than relying on such language, the newly adopted colors and forms that emerge in the recent paintings confront that period of her life more directly. Images such as an eye whose sclera is entirely ruptured by blood vessels under the pressure of labor; scars scattered across the lower abdomen like a sudden downpour; the pelvis and fallopian tubes depicted in a realistic manner; fetuses and placentas; and volcanic eruptions mid-explosion all speak forcefully of a body in labor as a battlefield. Scenes in which red lava spreads like veins, or deep blue whirlpools and towering waves surge and collide, visualize the condensed energy released through these experiences. This energy is not so much an expression of outward-directed anger as it is an artistic rendering of recollection itself—of pain that resurfaces all at once when remembered, of bodily undulations, and of blood-soaked scenes that return in overlapping waves of memory.

Epidural Moment (2025), a large-scale painting addressing the sensory experience of the moment when an epidural anesthetic—administered to alleviate labor pain—is injected, draws viewers into a dreamlike, surreal world where labor pain and the hallucinations induced by narcotic analgesics intertwine. Spanning 7.2 meters in width, the work is meticulously built through layered applications of ink and color. Images of serpents or dragons coiling across the entire surface, directly legible bodily fragments, syringes and IV tubes, and cloud-like plumes erupting from a mountaintop crater immediately arrest the viewer's attention. Yet what can be felt more deeply through the painting as a whole is the conversation the artist initiates through her insistent imagery and overwhelming composition. The hallucinatory state induced at the peak of labor pain appears to function as a confession: it mirrors, not unlike, the emotional anesthesia LEE once experienced fourteen years ago, when she set her wounds aside in order to begin a life as a good parent.

Coincidentally, the Rest Cure that Gilman so forcefully rejected in *The Yellow Wallpaper* is also known to have been administered, in most cases, in conjunction with narcotic sedatives—much like epidural anesthesia. It was prescribed predominantly to women rather than men, and at times employed even in the absence of clear symptoms, under the pretext of rendering socially active women more domestic. Would it be an overextended comparison to detect a shared logic between a nineteenth-century medical practice that suppressed women's activity and contemporary anesthetics that ease the process of giving birth through hallucinatory effects? Gilman's novel went on to become a foundational text of feminist literature. Should LEE's paintings in *Surging Waves*, which mark a significant departure from her earlier work both formally and thematically, likewise be viewed within a feminist framework? If pressed to answer this question directly, one could hardly say no. Yet, just as many women artists have chosen not to label themselves as feminists, I would suggest approaching such classifications with a degree of indirection—allowing the works to be encountered without prematurely fixing them within a single interpretive category.

From a more macroscopic perspective, attention may be drawn to the way LEE pulls threatening natural phenomena into her paintings. The sensations she experienced—waves of pain surging and receding, blood and flesh flowing and tearing away—are translated into images of crashing waves and molten lava pouring downward in heat, into whirlpools resembling the eye of a typhoon, or into dense fog and distorted clouds erupting from a volcanic crater. These visceral memories are most often rendered through the forms of overwhelming nature. Like a sudden towering wave, or one among many tempests that rise each time to a different height, her experience is in fact singular and specific. Yet as this private experience extends into concrete and universally recognizable images of bodily organs, and further into representations of vast natural phenomena, it becomes clear that the direction the artist points toward does not remain confined within the self. The subject expands beyond the woman who gives birth, toward life itself—life understood as a being that uses the body to its very limits.

In this way, the paintings in *Surging Waves* render the intense sensations and memories embedded in the private yet universal moment of giving birth through the careful selection and combination of images, meticulous execution, depth of surface, and nuanced gradations of color and tone. Through this process, the message LEE seeks to convey is, in fact, concise. Like the stillness of the sky and mountain ranges settled deep within the pictorial space, her paintings attempt to look outward—by first confronting and regarding the artist's own pain, they seek to regard that of others as well. These works are not intended to intimidate viewers or to flaunt experience, nor do they lament or boast that the trauma she endured was exceptionally profound. In doing so, the focus shifts away from the mere question of whether one has experienced childbirth, toward the broader terrain of the possibility—and impossibility—of empathy for human suffering itself. It is through this approach, forged over a long passage of time, that these resolute paintings have finally crawled out, drawn forth by the artist's will and sincerity: "not intended to drive people crazy, but to save people from being driven crazy."² And now, the paintings will do their work.

¹ Gilman, Charlotte Perkins. "Why I Wrote *The Yellow Wallpaper*?" *The Forerunner* (October 1913).

² Gilman (1913).