

도래할 그들의 군무를 보라: 수행적 비인간과 수행하는 인간에 대하여

전민지

0.

어느 순간 슬금슬금 매립지가 되어버린 행성을 떠올릴 때마다 단전으로부터 파열음이 새어 나왔다. 황폐해진 무의미의 범주에서 인간들이 하염없이 눈만 껌뻑이는 디스토피아가 종종 어른거린다. 더 이상의 공회전은 없다며 확신에 찬 말을 내뱉는 것 자체로 인류는 이미 공회전을 하고 있는 게 아닐까, 하는 무언의 물음이 동시에 피어올랐다. 최악의 미래는 각본에 의한 것이 아닐 테니, 그 광경에 대해서는 긴 문장이 필요하지 않을 것이다. 말하자면 영화에서나 나올 법한 모래바람이 머리카락을 스치고, 나무들은 썩은 밑동만 남은 채로 원망할 것을 안다. 그토록 중심이 되고 싶었던 인류는 홀로 남았을 때 가장 처량해진다. 확실히 우리는 과대평가된 채 자기 자신을 배신하는 세계에 살고 있다.

잠시 인류의 유구한 전통을 떠올려본다. 로지 브라이도티(Rosi Braidotti, 1954~)가 짚었듯이, 비인간이면서도 (인간과 마찬가지로) 동물인 존재들은 오랜 시간 ‘미덕과 도덕적 탁월성의 사회적 문법’에 대해 논해왔다. 규범과 가치를 은유적으로 나타내는 대상으로서 수많은 텍스트에 등장한 그들은 도덕 해설집과 교훈적 우화집에서 일련의 규칙이 되곤 했다.¹ 끊임없이 목표를 향해 노동하는 꿀벌의 모습과 서로를 속고 속이던 여우들이 별안간 벌을 받는 순간은 항상 인간의 곁에서 떨어질 줄 몰랐다. 그렇다면 동서양을 막론하고 인간이 인간을 더는 배신하지 못하게 만드는 창구가 비인간이라는 점은 무엇을 말하는가? 탈인간중심주의와 전체론을 논하면서도 여전히 인간을 중심에 두는 이 세계에서, 비인간들의 향방은 어떻게 결정되는가?

1.

조금은 다행스럽게도, 아포칼립스에 대한 걱정과 한숨은 그저 개인의 것으로만 머무르지 않는다. 이들은 공동의 문제의식이자 부채의식이 되어 안팎에서 새로운 체계를 자아내고 있다. 채근담과 탈무드의 책장을 열어젖히고 바깥으로 나온 생명들은 어두운 미래를 조금이라도 연착시키려는 듯이 주변을 맴돈다. 아마 위 두 개의 질문에 대해서는 누구나 판단을 유보할 수밖에 없을 것이다. 비인간의 역할과 그들이 나아갈 길을 언어화된 답으로 제시하는 대신, 최근의 전시장 풍경은 환경이나 인류세, 공존 등 꽤나 시간이 흐른 듯한 키워드들이 한 줍씩 쌓인 세상을 어떻게 독해해야 할지 도리어 되묻는다. 그 과정에는 미술의 외부에서 재배치된 세상의 준거 단위들이 전시공간 내부와 각각의 작품에 탐입하며 생경한 유기체의 형태로 출몰한다.

물론 인간중심주의에 대항하는 반성적 흐름은 꽤나 오래전부터 시작되었다. 그러나 지난 두 해 동안 서울에서 진행된 몇 개의 전시들과 그곳에 등장한 비인간들만 복기해보면, 어림잡아 헤아려보

¹ 로지 브라이도티, 이경란 옮김, 『포스트휴먼』, 아카넷, 2015. p. 93.

아도 열 손가락을 쉬이 채운다. 그중 2019 서울 포커스 《두 번의 똑같은 밤은 없다》(서울시립 북서울 미술관, 2019.2.26-6.9), 《색맹의 섬》(아트선재센터, 2019.5.17-7.7), 《디어 아마존: 인류세 2019》(일민미술관, 2019.5.31-8.25), 《생태감각》(백남준아트센터, 2019.7.5-9.22), 《MUSH-ROOM 무쉬-룸 2020》(별관, 2020.1.4-1.17), 《어스바운드》(아마도예술공간, 2020.3.6-3.26), 《식물계》(통의동 보안여관, 2020.6.12-7.5)가 2019년과 2020년에 순차적으로 진행되었고, 가장 최근의 전시로는 최수빈 개인전 《Touching the outside》(소쇼, 2020.11.19-12.6)와 프리퀼로 진행된 《Touching the outside: Horizontal wave》(갤러리175, 2020.12.15-12.27)가 있었다. 위 예시들은 각자 다른 표정과 몸짓으로 인간이 주인공인 세계, 인간이 주인공인 도시, 이어서 인간이 주인공인 -그것이 작가든, 기획자든, 관객이든- 전시의 장면을 타파하였다. 심지어 그들 중 일부는 무언가를 직접 수행하며 퍼포먼스를 선보였다. (스스로 수행하는 무언가가 되어 퍼포먼스를 진행하기에 이르렀다고도 말할 수 있겠다.) 그렇다면, 단단히 구성된 피라미드적 질서를 알맞게 녹여내는 그들의 행위/방식은 어떻게 기억되고 있는가? 이쯤에서 사유하는 인간들이 해야 할 일은 그 흔적들이 휘발되지 않도록 야트막하게나마 기록을 진행해 나가는 것일 테다.

2.

전시는 흘러 넘치는 이분법적 개념 사이에서 서로 다른 방식으로 인간이 아닌 생명/유기체들을 끌어올린다. 이렇게 ‘끌어올려진’ 이후 비인간의 양상과 역할은 분기된다. 먼저, 공간 사이에 배치되고 배열된 어떤 것들은 인간이 공존의 매개자로서 기꺼이 세계의 중간에 있어야 한다는 말을 푼 던진다. 당연히 중간 위치는 언제나 불명료하고 그 흐름은 비선형적이겠지만, 가이아와 메테이아 사이에서 균형을 잡(아야 하)는 이는 언제나 인간이기 때문이다. 《디어 아마존: 인류세 2019》에서 전면내세운 생태적 사고와 인류세 담론이 펠릭스 가타리(Pierre-Félix Guattari, 1930~1992)의 얼굴을 하고 있던 것을 떠올려 본다. 전반적인 공감과 화합을 논했던 《색맹의 섬》 역시 인간과 자연의 관계를 짚음으로써 종 너머의 근원적 생태계에 대해 고찰하게 했다. 이들은 공통적으로 “공동체는 대안을 자기생산하고, 인간은 낮은 곳에서 살아가는 못 생명의 입장에 서며, 생명의 화음은 대안의 삶을 가능케 한다”²는 이야기를 남기며 숲 깊은 곳 초록색으로 채색된 시각장을 열었다.

그런가 하면 어떤 생명들은 브뤼노 라투르(Bruno Latour, 1947~)의 목소리로 전시되는 객체를 넘어 주체가 되겠다고 말한다. 이런 연유에서 《어스바운드》 전시 기간 도중이었던 2020년 3월 12일, 세계보건기구가 코로나19를 팬데믹으로 명명한 것은 의미심장했다. 광대한 대륙들을 소리 없이 움직이는 비인간의 현존을 증명이라도 하려는 듯이 바이러스는 인류의 발목을 잡고 놓아주지 않았다. 《두 번의 똑같은 밤은 없다》에서도 전시된 바 있는 염지혜의 2017년 작 <플라스틱글로벌머러틱한 삶의 형태>는 본래 플라스틱 남용 이후의 세계상을 드러내는 작업이지만, 현 시점에서는 바이러스와 벤 다이어그램을 그려내기도 한다. 생태적 한계에 다다른 지구에서, 인간이 만들어낸 플라스틱은 인간에게 도리어 저항하고, 소각되면서도 기어이 주변 물질과 결합하며 돌의 형상이 된다. 또 다른 이항대립적 관계의 사이에서 부서져 돌도, 플라스틱도 아니게 된 자연의 산물은 주체이자 객체로, 나아가 행위자로 자리한

² 신승철, 『펠릭스 가타리의 생태철학』, 그물코, 2011. 본 도서의 목차로 사용된 20개 구절의 일부를 한 문장으로 변형하였다.

다. 우리의 행성이 그러하듯, 미래의 행성도 플라스틱에 ‘감염된다’.

이어서 《어스바운드》와 《식물계》 두 전시의 교집합이었던 이소요는 각 전시공간에서 사뭇 다른 작업을 선보였다. 김화용, 진나라와 함께 진행한 <예술을 위한 생물 전시, 첫 번째 버전>은 20세기 이후 미술에 도입되었던 비인간 생물 재료/매체들을 리서치한 결과물이었다. 텍스트와 사진으로 이루어진 사례조사와 더불어, 보안여관의 전시에서는 제주도의 동백나무를 탐색했다. <제주도 동백나무와 보낸 이틀 - 그림 속 식물의 생태적 주관성을 상상하며>는 생물로부터 정보를 취득하여 그들의 가치, 어쩌면 가치관을 제시하고자 하는 작가의 오랜 시도 중 하나였다. 그의 표현으로 ‘생물 미디어(Bio media)’인 나뭇잎들은 작가에 의해 전시 작품으로 인위 선택되지만, 그 주관성에 얼마나 많은 것들이 혼재되고 함유되어 있는지 자문하게 한다. 작가와는 재난과 고통이라는 관념을 공유하면서도, 나뭇가지에서 떨어져 나간 동백꽃은 스스로 역사적 시간을 거스르는 주체적 아카이브가 된다.

마지막으로, 확장하여 읽자면, 어떤 것들은 작가에 의해 만들어지는 대신 자생적으로 수행하는 비인간으로 존재하며 퍼포먼스적 언어를 구사한다. 여기에서 작가의 작업은 비인간을 재료로 활용하는 과정으로부터 탄생하지 않는다. 오히려 그것은 중간의 이행 단계다. 인간으로서 작가가 가할 수 있는 실험조건은 비인간에게 발생하는 시간을 특정 공간에 끌어오는 시점에 머물러 있다. 《MUSH-ROOM 무쉬-룸 2020》에서 신익균은 생물의 물질대사를 시각화하기 위한 작은 무대를 설치했다. 병 안에 층층이 쌓인 진흙 속에서 박테리아가 먹이를 분해하고, 이때 발생한 화학 에너지는 전기 에너지로 전환되며 스파크를 만들어낸다. 그들의 세계는 인간 세계의 반대편과 지난하게도 뒤엉킨 탓에 눈에 보이지 않고 손에 닿지 않는다. 그러나 점차 확연해지는 것은 박테리아의 행위가 멈출 때 비인간의 언어는 더 이상 스파크로 번역되지 않는다는 사실이다. 이곳의 퍼포먼스는 명료한 서사 없이도 능수능란하게 육화된 존재를 앞세운다.

위 전시에서도 소개된 바 있는 최수빈의 스코비(SCOBY, Symbiotic Culture of Bacteria and Yeast) 작업은 최근의 두 개인전으로 이어진다. 향이라고 표현하기 어려운 스코비의 쿼퀴하고 끈적한 냄새가 전시공간을 가득히 채운다. 효모와 박테리아가 그들의 방식으로 구조화된 균집을 이룬 뒤에도, 공간을 부여받은 유기체의 모임은 작가가 예측하지 못한 방향으로 왕성하게 자라났다. 느닷없이 그 사이로 미생물이나 씨앗들이 들어갔을 때 먼저 무너진 것은 ‘작가가/재료로/작업을/완성한다’는 일반적인 테제였을 터였다. 이로 인해 작업 의도에는 그가 의도치 않았던 의도가, 그리고 작품에는 예측하지 못했던 상호작용성이 검질기게 덧씌워진다. 전시장에서든 공기방울을 내뿜으며 끝없이 움직이던 이들의 문장을 금세 흡수한다면, 세계에 완연하고도 돈독한 균형을 선사하는 일은 가능할까. 물론 미미한 존재들의 흐름거리는 동작을 포착하고 그 행위의 의미를 깨우치기에 인간은 지극히 어리석다. 다만, 상상은 언제나 모든 것을 병치하므로 생동하는 존재들에게 귀를 기울일 따름이다.

3.

아무리 긴 문장으로 묘사해도, 아무리 사진을 찍고 움직임의 녹화해도 남지 않는 감각들이 있다. 매체에 데이터를 기록하고 사건을 기입하는 일은 인간의 거룩한 성취가 되었지만, 아직도 이 시대에는 유동하는 공간성³이 하나의 우물에 온전히 괴어 있지 못하다. 그러므로 완벽한 실시간 기록의 불

³ 여기에서 ‘공간성(Räumlichkeit)’은 “찰나적이고 단기적인” 것으로, “공연 전이나 후에 존재하지 않고 - 마치 육체

가능성은 초대된 관객의 시각을 조금씩 무화시키고 공감각의 최대치를 향해 나아간다. 비인간 생명의 자유로운 수행이 벌어지는 전시장 중앙에서 관람객은 팔과 다리가 되어야만 한다. 쉬지 않고 시선을 옮기며 변화하는 이들의 부피를 확인하고, 가끔은 기이할 후각적 자극과 함께 지층의 이면을 그려보아야 한다. 박테리아나 버섯 포자의 배양이 시점 전환을 설파하는 연극적 과정이 되는 이유가 여기에 있다. 몇 번이고 전시장을 찾아와 행위자의 역할을 해내는 비인간들은 그저 선하고 도덕적인 목적 아래 ‘지구를 아끼고 사랑합시다’ 류의 일차원적 구호를 제창하지 않는다. 그러니 비인간의 향방을 재차 묻는다면, 중국에는 직선적이고 단순한 전달방식을 제쳐두고 자신의 몸뚱이에 굳건한 페달을 다는 동적 수행성을 제시하게 될 것이다.

처음으로 돌아가서 다시 영점이다. 우리는 아직까지도 서로를 배신하고, 지겨운 줄도 모른 채 눈앞에 놓인 미시적 욕망에서 벗어나지 못한다. 그러나 지금, 춤을 추며 수행적 오브제로서의 생명이 여기에 있음을 노래하는 그들의 군무가 도래하고 있다. 모체라고도 할 수 있는 우화집의 비인간들이 그러했듯이, 그 춤은 인간에게 행성의 뿌리를 감각할 기회를 주고 서로의 자리를 뒤바꿔줄 창구로 작용할 것이다. 스코어가 어디로 확장될지는 알 수 없더라도, 여전히 디스토피아의 문턱에 있는 인간은 관람객이 되어 미약한 퍼포먼스를 절박하게 바라보아야 한다. 전시공간의 ‘공간성’에는 그날의 온도나 습도 외에도 관객의 신체가 포개질 테니, 우리는 수행遂行하는 인간이자 수행修行하는 수도자가 되어야 할지도 모른다. 미래를 조명하는 동시에 유예시킬 태곳적 안무의 가능성을 믿으면서, 그리고 지속가능성이 세계와 동기화되기를 경건하게 바라면서.

* 《그래비티 이펙트 Gravity Effect Issue 6: EULJIRO》, 그래파이트온핑크, 2021. pp. 82-86.