

멋진 구세계

전민지

우주선의 몸체를 닮은 매끈한 금속의 벽, 박물관에서 가져온 듯한 영사기. 이들 사이에서 빛은 명멸하고 시선은 차분히 공간을 헤맨다. 이때 전시 《얇은 막, 미세한 은》은 특정한 시점에 몸을 기대는 대신 과거와 미래를 동시에 첨병거린다. 미리 밝히자면, 이 글의 제목은 영국 작가 올더스 헉슬리(Aldous Huxley)가 1932년 발표한 디스토피아 소설 『멋진 신세계』를 변주한 것이다. 헉슬리의 냉소적이고도 신랄한 과학 문명사회 비판은 미래 어느 시점의 신세계와 그 ‘멋짐’을 향해 있었다. 반면, 한우리가 써 내려간 이곳의 내러티브는 허구적 상상과 절반의 현실을 기반으로 하되 과거와 미래의 지점을 다각적으로 향한다. 여기에서 ‘멋진 구세계’는 문자 그대로 멋진 시공간이다. 적어도 한우리의 텍스트 『은입자』(2022)의 등장인물에게 있어서는 그렇다. 경험해본 적 없는 미지의 과거와 구세계가 그들의 추동력으로 작용한다는 점에서 그러하다. 2070년대부터 다시 2030년대에 이르기까지 몇십 년에 걸쳐 진행되는 서울에서의 이야기는 특정한 사물에 대한 노스텔지어와 낯선 애정, 나아가 묵묵한 호기심으로 점철되어 있다.

『은입자』 중 “은 입자에 빛이 맺히는 방식으로 만들어지는 이 얇은 사물은 200여 년 전부터 영사라는 방식을 통해 작동”¹⁾했다는 부분에서, 관객은 화자가 심취한 대상이 영사용 필름임을 쉬이 알게 된다. 오래전부터 정해져 있던 그 대상의 이름을 부르지 못하고, 시간을 만들어내는 얇은 사물이라고만 간략히 설명하는 미래의 인간은 현 인류와는 확실히 다른 사전을 가지고 살아간다. 1895년 프랑스 파리의 한 카페에서 시네마토그래프 시대의 서막이 올랐을 때, 그 누구도 필름을 과거의 유물로 바라볼 순간이 오리라는 것을 예측하지 못했을 것이다. 심지어 셀룰로스 베이스 위의 은 입자, 그리고 그 위에 빛으로 맺힌 이미지들은 기술 발전과 더불어 대체되기에 이르렀다. 즉, 전시장의 영사기를 사용해 무언가를 감상한다는 것은 한참 전에 일자리를 잃은 영사기사를 다시금 필요로 한다는 뜻이며, 이미 흘러가 버린 과거를 붙잡고야 말겠다는 의미다.

한편, 전시장에 가지런히 인쇄된 글자들은 프랑스어에만 존재하는 시제 ‘전미래(futur antérieur)’로 관객에게 이야기를 건넨다. 이 시제의 첫 번째 용법은 ‘특정하지는 못하지만, 미래의 어떤 시점에 행해지고 있는 사건’을 묘사하는 것이다. 실재할 법한 인물이 과거의 것으로 전락해 버린 필름을 발견하고, 고고학자의 시선으로 이에 온전히 빠져든다는 설정이 이 용법에 해당한다. 그런가 하면, ‘미래의 여러 행위 중에서도 먼저 발생하고 완료될 사건’을 칭하는 데에도 전미래가 활용된다. 아직 필름이 사라진 시대는 도래하지 않았지만, 작가는 언젠가 그 존재와 기억이 사라질 것을 전제로 하면서도 그보다 더 미래의 시점까지 상상한다. 그와 동시에 이 시제는 ‘과거의 불확실한 행위’를 유추하는 데에도 쓰이므로, 2070년대의 인간이 (2023년의 우리에게겐 여전히 미래인) 2030년대와 그 이전을 돌아본다는 상상은 결코 허구적이지만은 않다. 추측하건대, 작가의 작업에서 미래와 과거는 동일 선상에서 접촉점을 공유하고 있다.

1) 한우리, 허연정, 『은입자』, 포스트잇포스트워크, 2023. p. 8.

이제 작가의 글로 돌아가 ‘확대 투영 이미지’라는 표현이 등장하는 부분을 보자. 세 단어의 간단한 조합은 영사의 방식을 그 어떤 방법보다도 직관적으로 설명하는데, 그로부터 실질적으로 탄생하는 결과물은 꽤나 평면적이다. 그들의 세계에서 2차원 영상이란 이미 시효가 지난 존재에 불과하다. 미래 인류의 세계, 즉 “작은 기계 속 눈을 밀어 넣으면 모든 것을 생생하게 경험하게 하는 지금의 세계”²⁾에서는 불가능한 시각적 경험이기도 하다. 필름이 아직 사라지지 않은 시대의 우리는 과거가 의외의 환상으로서 포착되는 출발점을 정확히 알 수 없다. 그러나 그 평면성의 평범함이 미래에서 오히려 예상치 못한 새로움을 얻는다는 사실은 인지하게 된다. 이러한 이유로, 이곳에서 드문드문 발견되는 노스텔지어는 그저 맹목적인 그리움으로 해석되지 않는다. 이어서 시선을 옮겨보면, <베르팅커>(2022)와 <얇고 깊은>(2022)이 이 사실을 따로 또 같이 뒷받침하고, 의미화한다.

우선 <베르팅커>는 은빛이 도는 벽체에서 재생되는 영상 설치 작업이다. 이 작품에서 한우리는 ‘베르팅커’라는 단어를 파리를 뜻하는 사어로 상정하고, 별자리로서 유일하게 곤충의 형태를 따서 만들어진 파리자리를 다루었다. 적도를 제외한 북반구에서는 거의 볼 수 없는 텃인지, 영상에 따르면 파리자리는 유일하게 신화를 갖고 있지 않은 별자리다. 작가는 그 부재의 천체에 가상의 서사가 잔재하는 듯한 상황을 만들어낸다. 즉, 시간의 요정으로서 그 역할을 다했던 파리의 이야기는 마치 모두가 알고 있다는 듯이, 오랜 시간 구전되어 내려온 듯이 펼쳐진다. 여기에서 디지털 촬영과 16mm 필름 위 프린트 및 드로잉, 재차 스캔과 디지털 편집을 오가는 실험은 물리적인 물질을 최대한 배제하면서도 얽혀 있는 시간의 실타래를 현현한다. 동시에, 파운드 푸티지와 애니메이션의 조합은 사실과 허구 사이에 놓인 우화의 역할을 증명-증폭한다.

반면, <얇고 깊은>은 넓은 범주의 물리적 촬영 방식이 혼재된 결과물로서 전시장의 타 작품과는 달리 서사가 부재한다. 그러나 나직하게 등장하는 영사기의 부품, 구멍 난 필름 등 특정한 형태들은 무언가 말을 하는 듯하다. 명확한 언어 층위의 공백에도 불구하고, 이미지가 연속적으로 표류하고 부유하는 스크린은 프랑스의 영화감독 로베르 브레송(Robert Bresson)의 ‘시네마토그래프’ 개념을 상기시킨다. 그는 일찍이 복제의 목적으로 카메라를 사용하는 것과 창조의 목적으로 카메라를 사용하는 것을 구분하였고, 후자만을 진정한 시네마토그래프로 칭하였다.³⁾ 이에 작품은 건너편에 놓인 『은입자』를 재차 소환한다. 얇은 사물에 기억을 투사하겠다는 화자의 의지와 옛 기계를 플랫폼 삼은 ‘시네마토그래프적’ 창작 욕망은 디지털과 아날로그를 넘나드는 위 작업의 물성을 거쳐 세공된다. 결국 영상은 시대별 물질을 들고 돌아 흘러간 시간, 잃어버린 시간, 되찾을 시간을 하나로 연결하는 매개체로서 이곳에 자리한다.

프랑스 역사학자 아를레트 파르주(Arlette Farge)는 “자료를 읽는 일과 자료를 자기 것으로 삼는 일은 완전히 다르다”는 아카이브 연구의 한 특성을 강조하며 역사를 바라보는 주체의 수행적 및 제의적 차원을 제시했다.⁴⁾ 어딘가 작은 글씨로 기록되어 있던 유물의 존재를 단순히 인식하는 것과 이를 자신만의 방식으로 다루고 (재)해석하려는 태도는 동일할 수 없다. 이와 같은 맥락에서, 한우리는 얇은 막과 미세한 은으로 대표되는 시대의 흔적을 그러모아 현재의 앞과 뒤를 동시에 향하는 곡선을 그려냈다. 망각이라는 이름의 이전 시대로부터 먼 길을 돌아 이곳에 온 파편은 하나의 지점에 정박해있는 대신, 작가가 창조해낸 선의 일부로서 전시

2) 위의 책, p. 16.

3) 로베르 브레송, 이윤영 옮김, 『시네마토그래프에 대한 노트』, 문학과지성사, 2021. p. 15.

4) 아를레트 파르주, 김정아 옮김, 『아카이브 취향』, 문학과지성사, 2020. p. 25.

장을 유동한다. 여기에 좌초해 있던 과거를 함께 발굴한 당신은 이를 어떻게 다룰 것인가? 아
직은 얼어붙어 있는 그 조각의 역동성을 어떻게 감지할 것인가? 단절된 세기를 넘어 집필될
또 다른 '멋진 구세계'는 이제 어떤 수행을 거쳐 완성될 것인가?