

한 몸으로 두 세계에 사는 법

이연숙(리타)

작년 가을 열린 손수민의 전시 《Unmellow Yellow》¹는 아마도 그가 처음 시도하는 자기-말하기와 자기-역사화의 작업이 아닐까 싶다. 여기서 역사화는 당연하지만 기념비화를 의미하는 것이 아니라 이를테면 자기 자신의 몸을 관통하고 그것에 축적되어 온 사회적/문화적/언어적 폭력의 흔적을 공적 자원으로 가공해 공유한다는 뜻으로 수용되어야 할 것이다. 이러한 실천은 2세대 페미니즘의 구호인 ‘개인적인 것이 곧 정치적인 것’이라는 (여전히) 논쟁적인 문장과 만난다. 오늘날 이 문장이 남긴 유산은 자기이론(autotheory)이라는 ‘핫’한 장르의 범주 아래 가장 두드러지게 발견되는데, 놀랍지 않게도 예술가이거나 연구자, 혹은 둘 다인 페미니스트, 퀴어, 유색인과 같은 주변부 존재들이 바로 자서전 autobiography)과 이론(theory)의 난잡한 혼합을 지향하는 이 장르의 누구보다 적극적인, 전위적인 플레이어다. 『자기이론: 자기의 삶으로 작업하기』²의 저자 로런 포니에는 “각주가 달린 회고록”을 자기이론의 대표적인 예시로 본다. “각주가 달린 회고록”과 같은 자기이론적 작업의 다종다양한 양태 속에서 ‘나’라는 존재의 기억과 경험은 ‘나’를 기원 삼지 않는, ‘나’의 바깥에서 온 개념과 이야기와 접합된다. 그 결과 ‘나’는 단지 ‘나’만이 아니고 접합의 재료이거나 접속의 매개가 된다.

나는 지금 《Unmellow Yellow》에서 상연된 동명의 퍼포먼스를 떠올리며 말하고

¹ 《나는 옐로우에 유색에 눈-칼라》, 2024년 10월 1일-5일, 청년예술청 SAPY.

전시의 제목은 브래디 마카코의 책 『나는 옐로우에 화이트에 약간 블루』(다다서재, 2020)에서 따온 것이라고 한다. “옐로우에 화이트에 약간 블루”는 작가의 아들이 자신을 설명하기 위해 했던 묘사다. 동명의 에세이에서 브래디 마카코는 아들의 바뀐 생각을 듣고 다음과 같이 말한다. “옐로우에 화이트인 아이가 꼭 블루일 필요는 없다. 굳이 색깔로 말해야 한다면 그린이라는, 인종도 계급도 성적 지향도 관계없이 아들에게도 팀에게도 다니엘에게도 올리버에게도 다른 밴드 멤버들에게도 공통되는 아직 미숙한 10대의 색이 있을 뿐이다. (...) 나는 옐로우에 화이트에 약간 그린—일단 지금은. 색깔은 틀림없이 앞으로도 계속 변할 것이다.” 손수민의 작업과 직접적으로 연결되는 각주는 아니지만, 보충적 기능을 할지 몰라 붙여둔다.

² 로런 포니에 지음, 양효실, 문예지, 김수영, 최민지, 김미라 옮김, 『자기이론: 자기의 삶으로 작업하기』, 마티, 2025.

있다. 인간과 자본의 ‘역사’와 같은 대문자 개념을 다룬 작가의 지난 전시와 작업을 기억하는 나로서는, 이 퍼포먼스가 미국에서 오래 공부하고 생활하다 한국으로 돌아와 이곳에도 저곳에도 온전히 속할 수 없는 ‘타자’로서 작가의 삶-경험(lived experience)에 대한 고집스러운 진실 말하기(parrhesia) 행위로 여겨졌다. 나는 그게 마음이 쓰였고, 또한 마음에 들었다. 물론 오늘날 긍정적인 용례로 사용되는 경우가 드문 ‘솔직함’이라는 특성이 이 퍼포먼스의 전부를 설명하지는 않는다. 여기에는 “언어”로부터 늘 “미끄러짐”을 당하는, “수많은 상실을 경험하는”, 그러므로 “남는 것은 몸뚱아리 하나뿐”이라고 고백하는 “젊은 동양인 여자”인 작가의 목소리를 결코 유일한—그러므로 외로울 ‘증언’으로 환원하지 못하게 할 복수의 얼굴들, 이야기들, ‘각주’들이 등장한다.³ 이를테면 작가가 제록스 프린터를 통해 가능해진 핑크 문화를 도서관에서 배운 사적 경험과 1990년대 일본에서 500엔과 무게가 같다는 이유로 무수히 발견된 “구멍 뚫린” 500원의 (비가시화된, 하지만 기록된) 공적 역사는 퍼포먼스 속에서 이질적으로 접합된다. 이처럼 퍼포먼스는 작가의 경험과 단상, 역사적 사실을 패치워크처럼 엮으며 “개인적인 것과 개념적인 것, 이론적인 것과 자서전적인 것, 창조적인 것과 비판적인 것”⁴을 대수롭지 않게 종횡으로 횡단한다. 복수의 장면들이 선형적인 서사 없이—마치 기억과 유사하게—나타났다가 사라지기를 반복하는 이러한 말하기와 보여 주기의 방식은 영상 매체 분야에서 사운드/이미지/텍스트를 느슨하게 결합한 장르를 의미하는 ‘에세이 영화’를 변주한 ‘에세이 퍼포먼스’라는 용어로 소개할 수 있을지도 모른다.

그러나 실은 이 퍼포먼스에서 텍스트 만큼, 아니 그보다 중요한 것이 바로 형식 그 자체라는 이야기를 할 필요가 있겠다. 확실히 서울이라는 지역에서 주목 받기 쉬운 퍼포먼스의 지배적 경향과는 거리가 먼 이 퍼포먼스는 30분이 안 되는 짧은 시간 동안 세 명의 퍼포머—마야 웨스트(Maya West), 소피아 박(Sophia Park), 손수민—의 몸과 얇은 종이를 이미지가 투사되는 스크린으로, 매개로 삼는다. 이미지는 마치 퍼포머들의

³ 해당 문장의 직접 인용은 전부 퍼포먼스의 스크립트에서 발췌했다. 이후로도 특별한 각주가 없다면 직접 인용은 전부 같은 출처다.

⁴ 『자기이론: 자기의 삶으로 작업하기』, 23p.

몸에 입혀진 것처럼 보이기도 하고, 아니면 반대로 퍼포머들의 몸에서 이미지가 뿜어져 나오는 것처럼 보이기도 한다. 모든 것들이 날 것(raw)인, 단순한(low) 기술과 도구로 이루어져 있다—세 명의 퍼포머는 번갈아가며 마치 환등기를 다루듯 슬라이드를 한 장씩 수동으로 넘기며 프로젝터를 사용한다. 무대 뒤편에 대형 스크린이 걸려 있었음에도 퍼포머는 혼자 또는 함께 ‘감당’할 수 있는 크기의 얇은 흰 종이를 자신의 몸과 일체된 스크린 삼는다. 이미지가 입혀진, 혹은 이미지를 뿜어내고 있는 듯한 이 한 쌍의 이미지-지지체는 얇은 종이를 든 몸의 떨림을 숨기지 않지만 동시에 사물처럼 기능하고 있어 관객은 자신의 감히 ‘보는’ 주체로서의 위치와 권력을 의식할 수 밖에 없게 된다. 이 퍼포먼스 속에서 세 명의 퍼포머는 배우도, 나레이터도 아닌, 프로젝터의 빛과 열기를 정면으로 받으며 스테이지에 ‘던져진’ 사물로서, 투사(projection)의 폭력을 견디고 받아내는 수동적인 “몸뚱아리”로서 시종일관 관객에게 노출된다. 연하고 약한 요소들로 이뤄져 있기에 진행 과정에서 빠걱대는 ‘버퍼링’이 필연적으로 생길 수밖에 없는 이 퍼포먼스의 말하기와 보여 주기의 방식은, 단순히 정리하자면 이미지와 몸이 단 한 번도 심리스(seamless)하게 일치한 적 없다는 사실을, 그럼에도 몸에 끈질기게 들러 붙는 이미지 자체가 폭력이라는 사실을 부드럽게 일깨운다. 여기서 이미지는 이 퍼포먼스에서 중요한 주제이기도 한 언어와 등치될 수 있을테다. 보이는 것은 곧 보이는 것이 아니며 말해진 것은 곧 말해진 것이 아니다. 일견 아마추어적으로 보일지 모르는 약하고, 가변적이고, 결코 ‘능숙하지’ 못하게 작동하는 이 퍼포먼스의 몸-장치들은 퍼포먼스라는 장르 자체를 불안정하게 만들어 이미지와 언어에 본질적으로 내재해 있는 균열과 소외를 퍼포먼스의 시각적, 구조적 차원에서 작동하게 한다. 형식이 곧 주제가 되는 셈이다.

퍼포먼스를 제외하고 전시에서는 작가가 기존 발표한 작품을 올해 새롭게 편집한 네 편의 영상(<A Good Knight>, <현실은 메타포 In God We Trust>, <3 Smartphones, 4 Power cords and 22 Phone chargers>, <캐치볼>)을 상영하는 스크리닝이 이어졌다. 나는 이 중 두 편을 개인전 《A Good Knight》에서 기존 편집 버전으로

왔다.⁵ <A Good Knight>은 발터 벤야민의 유명한 「역사철학테제」의 도입부에서 등장해 내내 글의 중요한 비유로 기능하는 ‘오토마톤’, 그리고 ‘체스 게임’을 나타내는 시각적 푸티지를 병치하여 이를테면 대문자 역사의 기계적 의지를 각각의 체스 기물들의 역할을 통해 우화화한 작업이다. 이 작업에서의 묘하게 관조적이고 심지어 체념적으로까지 느껴지는 정서는 영상이 끝날 때까지 철회되지 않은 채 서늘한 멜랑콜리를 남긴다. 오토마톤의 반복적 움직임과 체스의 규칙, 메트로놈과 같은 각종 기계와 컨베이어 벨트를 담은 시각적 푸티지는 마치 인간 종의 진보를 상징하는 기술과 그것의 역사가 실은 인간의 삶에 완전히 무관심하며 심지어 인간의 종적 절멸 이후에도 살아 남으리라는 사실을 예고하는 듯하다. 한편 인간을 초과하는 인간의 욕망—혹은 ‘비’인간적 ‘죽음 충동’이자 ‘삶 충동’이라는 운동성/방향성에 수반되는 특정 대상 향한 결핍과 (불)만족의 끝도 답도 없는 반복적 역동은, 주식과 자본을 둘러싼 시각적 푸티지를 빠른 템포로 편집한 <현실은 메타포 In God We Trust>에서도 드러난다. 2008년 서브프라임 모기지 사태로 인해 ‘폭망’하기 전/후의 미국 증권가의 풍경, 뉴욕 지하철에서 곡예에 가까운 춤을 추는 댄서들, 앞을 향해 질주하는 운동 선수들과 위를 향해 상승하는 우주선과 비행기, 2011년 월가 점령 시위로 이어지는 여러 장면을 유튜브, 뉴스, ‘현장’ 영상으로부터 발췌해 어떤 위계 구조 없이 짜집기한 이 영상에서는, 앞서 <A Good Knight>와 마찬가지로 인간의 욕망에 대한 비릿한 냉소가 감돈다. 즉 살기 위해 춤을 추든 (‘숫자’에 불과한) 주식을 팔든 시위에 나가든 이는 결국 동일한 원리에 의한 각기 다른 결과에 불과하다는 것이다. 그러나 관객이 구경꾼으로서 냉소할 수 있는 것은 단지 어둡고 낮은 음성의 “욕망이 얼마나 좋은건데”라는 나레이션에 의해 저 자신의 눈에 들러붙은 기계적 수준의 관음적 욕망을 들리기 전까지다. 냉소는 뜨끈한 수치심으로 전환되고, 영상의 몰아적 리듬은 급작스럽게

⁵ 《A Good Knight》, 2023년 12월 5일-21일, 합정지구.

손수민의 작업은 통상 ‘프로젝트’형 작업과 달리 시작과 끝이 명확하지 않다. 요컨대 한 작업의 발표가 곧 완결을 가리키지는 않는다. 같은 제목의 작업이라 할지라도 각각의 발표에 따라 그 내용은 유동적으로 변화한다. 뿐만 아니라 각각의 작업은 서로를 참조하며 서로에게서 파생된다. 그의 작업에서 발견되는 이러한 열린 시간선과 작업 간 상호 참조적 관계는 통상 영상 매체의 특징으로 환원될 수 없으며, 오히려 공연 매체의 일시성과 소멸성, 또는 문학적 ‘세계관’이나 알고리즘적 시스템의 특징으로서 더 잘 설명될 것 같다. 단순히 말해 손수민에게는 과정 상의 수행이 작업이라는 결과물보다 극단적으로 더 중요하다는 이야기다.

‘보는’ 나와 분리된다.

나는 당시 손수민에게서 동시대 영상 작가들로부터 유사하게 감지되는 어떤 태도—그러니까 진보적 역사와 기술의 잔해라 할 수 있을 ‘가난한 이미지’들을 먹어 치우는 소화 기관으로서의 비인격적 ‘눈’을 자처하는 태도, 또한 그런 이미지들을 해석하거나 판단하는 대신 ‘재활용’함으로써 이들의 가능한 쓸모를 고안하고 복원하는 낙관적인 태도를 봤다고 생각했다. 물론 표면적으로는 그렇게 보이지 않을 수도 있겠지만 작업 과정에서 ‘스캠’에 가까운 수많은 푸티지들을 수집하고 그들 간 관계와 내러티브를 발명할 수밖에 없다는 점에서 작가는 필연적으로 낙관주의자가 될 수밖에 없을 것이다. 이는 작품이 지향하는 듯 보이는 묵시록적 관점과 비판적 정서의 ‘진짜’ 의도를 궁금하게 할 만한 충분한 심증으로 작용한다. 전시장 문을 나서며 나는 “욕망이 얼마나 좋은건데”라는 재귀적 믿음으로 작동하는 주식과 코인 시장의 우스꽝스러움을 떠올리며 유쾌해진 한편, 그런 믿음이 부정할 수 없는 유일한 ‘현실 원리’로 작동하는 세계로부터 어떻게 선불리 도망치거나 매끄럽게 귀속되지 않을 수 있는지를 자문할 수밖에 없었다. 그런 자문은 “그러게, 욕망이 얼마나 좋은건데...”라는 어딘가 허무한 동의 이후에 필연적으로 뒤따라 나오는 것일테다. 현실은 메타포일 뿐만 아니라 이미 초현실이고, SF이고, 허구이다. 중요한 건 그 모든 사실을 알면서도 아무것도 포기하지 않는 것이다.

다시 《Unmellow Yellow》로 돌아오자. 이미 언급한 것처럼 손수민의 퍼포먼스와 영상 간 온도차는 꽤 크다. 그의 퍼포먼스는 ‘나’의 경험과 정체성을 공공 자원으로 가공하고 공유하는 수행이자 실천으로 보인다. 동시에 그의 영상은 ‘가난한 이미지’와 푸티지가 품고 있는 꿈과 힘을 작품의 형태로 보존하고 처리하는 일종의—고도로 현대 사회에 비판적인—비인격적 소화 기관이자 출력 장치가 내어 놓은 결과처럼 보인다. 이 경우 ‘나’는 혼적조차 지워져 있다. 작가의 작품이 아니라 작가를 비평하는 꼴로 보일까 나 역시 우려스럽지만 나는 이러한 극단적 분열이 손수민의 작가적 정체성은 물론이고 그의 소수자적 정체성과 깊게 연결된다고 생각한다. 결코 그와 나의 소수자적 경험이 같다고 말할 수는 없겠지만 일상 차원에서 나 역시 자신을 고유한 한 개인이 아니라

이미지가 투사되는 “몸뚱아리”로, 다른 누군가의 언어와 시선에 붙잡힐 뿐인 수동적인 사물로, ‘나’로부터 분리된 타자로 여겨본 적 있기에 감히 나는 그 분열을 알고 있고, 또한 알아 차릴 수 있다고 말해 본다. 자기-타자화와 자기-사물화로 인한 분열은 실은 역사적으로 존재하는 모든 소수자의 운명이다. 프란츠 파농은 『검은 피부, 하얀 가면』에서 “흑인은 두 개의 차원에서 살고 있다. 자신의 동류를 대하는 것이 다르고 다른 흑인을 대할 때 또 달리 처신한다. 의심할 바 없이 이 자기분열의 증식은 식민주의적 운명이 만들어낸 직접적인 결과”⁶라고 썼다. 듀보이스는 이러한 상태를 “이중 의식(Double Consciousness)”이라 진단하며 이를 “타자들의 눈을 통해 자기를 바라보고, 달콤한 경멸 및 동정의 외양을 띤 세계의 줄자로 자기 영혼을 재는 감각”⁷이라고 말했다. 세계가 세계로부터 소수자를 분리했기에 소수자의 내면에서도 그러한 분리가 일어난다. 그는 둘로 찢어진 내면을 갖고 산다. 물론 모든 소수자가 이러한 분열을 의식하고 살아가는 건 아니다. 하지만 나는 조심스럽게 소수자적 정동과 언어로 꿰어 넘칠 듯했던 퍼포먼스를 보여준 ‘나’로서의 손수민, 그리고 스캠 이미지와 푸티지 더미에서 쓸만한 재료를 묵묵히 탐색하는 노동자이자 기술자로서의 손수민이 어찌면 한 몸으로 두 세계를 오가고 있는 건 아닌지 추측해 본다. 그건 파훼되어야 할 저주인 동시에 남들과는 다른 시야를 갖는 특권이기도 하다. 나는 그가 앞으로도 두 세계를 동시에 작업으로 보여줄 거라는 기대를 품어 본다.

⁶ 프란츠 파농 지음, 노서경 옮김, 『검은 피부, 하얀 가면』, 2014, 문학동네, 17p.

⁷“Double Consciousness”, Stanford Encyclopedia of Philosophy,
<https://plato.stanford.edu/entries/double-consciousness/>