

미술박사 학위논문

-되기 퍼포먼스 연구

- 본인의 작업을 중심으로 -

2024년 2월

서울대학교 대학원

미술학과 서양화·판화 전공

박 승 원

-되기 퍼포먼스 연구

- 본인의 작업을 중심으로 -

지도교수 김 형 관

이 논문을 미술박사 학위논문으로 제출함

2023년 11월

서울대학교 대학원

미술학과 서양화·판화 전공

박 승 원

박승원의 박사 학위논문을 인준함

2024년 2월

위 원 장 신 정 훈 (인)

부위원장 김 정 한 (인)

위 원 정 현 (인)

위 원 이 주 형 (인)

위 원 김 형 관 (인)

국문 초록

본 논문은 이질적 대상으로 자신을 변이시키고자 했던 - 되기 퍼포먼스를 새로운 자기(Self) 생성 과정으로 이해하고 - 되기 퍼포먼스가 지닌 의미와 특징을 바탕으로 본인의 작품세계를 조망하는 것을 목표로 하고 있다.

나는 개인의 자기(Self) 인식은 늘 변화한다고 생각한다. 어린 시절 나와 지금의 내가 다르고 직장에서 나와 가정에서 내가 다르듯, 우리는 삶의 시기에 따라, 또는 환경의 변화에 따라 자신의 역할과 기능을 변화시켜 나간다. 하지만 이처럼 보통의 변화가 아닌 나라는 존재, 나아가 인간이라는 존재의 어떤 본질을 뒤흔들 만한 변화가 발생한다면, 우리는 그 변화를 어떻게 받아들여야 할까?

나의 - 되기 퍼포먼스는 앞선 의문에서 시작된 연구이다. 온몸으로 느껴졌던 동물, 사물, 그리고 죽음의 기운들과 또 그것이 되고자 했던 자신의 욕망. 이 같은 욕망은 나에게 도저히 이해될 수 없는 비상식적 욕망이었지만, 한편 내 몸의 감각과 기능마저 변화시킬 만큼 실제적이고 강렬한 욕망이었다. 너무도 이질적인, 하지만 지금의 ‘나’보다 더 ‘자기(Self)’처럼 느껴지는 대상이 되어보는 행위. 그것이 바로 앞선 욕망을 해소하자, 또 그것을 이해하고자 시작한 행위인 ‘- 되기 퍼포먼스’였다.

나는 내 안에 욕망을 파악하고자 자기 몸으로, 또 그 몸이 하고자 하는 대로 욕망이 지목한 대상이 되어갔다. 그리고 그 과정에서 선재(先在)하는 그 어떤 ‘나다움’보다 생생한 자기(Self)를 마주할 수 있었다. 매 순간 감각되는 육체적 변화와 이러한 변화가 불러오는 생경한 자의식들(Self-Consciousness). 그것은 분명 기존에 나를 구성했던 모든 요소에서 벗어난 것들이었지만, 역설적으로 전보다 생생한, 그래서 새로운 ‘나다움’을 전해주는 것들이었다. 이러한 경험이 바로 - 되기 퍼포먼스를 새로운 자기(Self) 생성과정으로 이해한 근거였다.

나는 이 경험을 보다 다각도에서 분석하고자 본 논문에 질 들뢰즈의 ‘-되기(Becoming)’ 개념과 에리카 피셔-리히테의 ‘체현(Embodiment)’ 개념을 접목했다. -되기는 ‘차이 생성’이라는 존재의 내재성을 가장 능동적으로 실천한 개념이다. 그리고 이러한 -되기를 현실화하는 구체적 창작 방법이 바로 체현이다. 이 두 개의 개념은 그간 나에게 감각적이고 육체적인 경험, 그 자체로 남아있던 -되기 퍼포먼스에 이론적 배경을 더해 주었다.

독일이라는 낯선 환경에서 시작된 -되기 퍼포먼스. 그것은 분명 스스로 규정된 현실이 붕괴하며 시작된 행위였다. 받아들일 수 없는 현실 앞에 방황하는 자기 인식. -되기 퍼포먼스가 불러온 창의적이고 신비로운 변화들은 바로 이 같은 현실을 ‘차이 생성’의 발판으로, 또 방황하는 자기(Self)를 다양체, 그 자체로 긍정하게 해주었다. 이러한 맥락에서 -되기 퍼포먼스란 나에게 알베르 카뮈의 말처럼 파악할 수 없는 세계, 그 세계를 마주하며 느껴지는 부조리, 다시 말해 무질서한 삶과 그 안에 자기모습, 그 자체를 긍정하는 예술 행위였다.

본 논문은 -되기와 체현에 관한 이해를 바탕으로 나의 지난 작업을 분석한 것을 그 내용으로 삼고 있다. 연구의 주된 대상은 -되기 퍼포먼스를 통해 경험한 나의 육체적, 정신적 현상들이다. 특히 언어 밖 신체 능력을 탐구했던 동물-되기 작업, 삶의 수동성을 벗어나고자 했던 기계-되기 작업, 그리고 운명을 긍정하고자 했던 죽음-되기 작업의 경험은 본 연구에 다루어질 주요 소재들이다.

나는 이러한 연구가 과거 뿐 아니라 앞으로 펼쳐질 나의 작품 세계에 하나의 이정표가 되길 바란다. 또한 본 연구가 무언가 다른, 그래서 보다 더 이질적이고 보다 더 새로운 ‘나다움’을 생성하고자 하는 예술가들에게 좋은 선례가 되었으면 한다. 그것이 바로 내가 생각하는 이 연구의 의의(意義)들이다.

주요어 : -되기, 퍼포먼스, 자기(Self), 차이 생성, 체현, 수행성

학 번 : 2017-31721

목 차

I. 서론	1
II. -되기 퍼포먼스의 의미 : 새로운 자기(Self) 생성과 실존감각	8
III. -되기 퍼포먼스의 창작방법 : 체현	36
IV. -되기 퍼포먼스의 특징	60
1. 비의미적 단절	60
2. 실제적 변화	69
3. 비주류적 태도	74
V. -되기 퍼포먼스의 주제	81
1. 언어 밖 사유, 동물-되기	81
2. 노동, 그 수동적 삶을 거부하는 기계-되기	98
3. 운명을 긍정하는 죽음-되기	125
VI. 결론	142
그림목차	147
참고그림목차	150
참고문헌	152
Abstract	155

I. 서론

우리는 막연히 그리고 당연하게 스스로를 ‘주체’로 생각한다. 하지만 자기 생각과 행동이 모두 자아의 주체적 판단 물이라고 할 수 있을까? 철학자 미셸 푸코(Michel Foucault)는 “인간은 바닷가 모래사장에 그려 놓은 얼굴처럼 사라질지 모른다.”¹⁾고 이야기한다. 여기서 그가 말하는 인간이란 생물학적 의미에 인간이 아닌 ‘코키토(Cogito)’, 즉 근대 이후 보편적으로 존재한다고 믿어온 인간의 주체성일 것이다.²⁾ 자율적이라고 믿었던 인간 주체가 실제로는 외부 권력에 의해 구성된 존재라는 푸코의 주장처럼 누구나 한 번쯤 자신의 의지와 상관없이 통념과 규범에 따라 행동한 경험이 있을 것이다. 나에게 ‘-되기 퍼포먼스’란 일종의 집단적 통제에서 벗어나 자신의 주체성과 자율성을 확립하는 시도였다.

‘-되기 퍼포먼스’는 내가 자신의 작품세계를 설명하기 위해 만든 단어이다. ‘-되기’와 ‘퍼포먼스’의 합성어인 -되기 퍼포먼스는 그 명칭에서도 알 수 있듯이 철학자 질 들뢰즈(Gilles Deleuze)의 ‘-되기’ 개념과 밀접한 예술 행위를 뜻한다. -되기는 하나의 신체가 다른 신체를 만나 변용되는 과정으로 “모든 대상 혹은 존재를 성격 규정하는 잠재적인 점들로 이루어지는 계열들이 순간적으로 만나 변신을 낳는 과정”³⁾을 의미한다. 세계를 초월적 근거, 즉 ‘본질(Essence)’의 결과물로 여긴 형이상학을 거부한 들뢰즈에게 세계란 접속을 통해 끊임없이 변화하는 다양체였다. 모든 것이 하나의 결론으로 귀착되는 유기체가 아닌 “다양한 종류의 이질성이 결합하여 새로운 것, 새로운 이질성을 창출하는 것.”⁴⁾ 이것이 바로

1) 미셸 푸코, 『말과 사물』, 이규현 옮김, 민음사, 2012, p.526.

2) “푸코의 논지는 [주체로서의] 인간의 출현은 근대의 새로운 ‘지식의 배치’를 통해 가능했고 그러한 배치의 변화 또는 전환으로 인해 그 결과로 산출된 주체로서의 인간도 종말을 고할 수밖에 없을 것이라는 것이다.” 길희성 외, 『전통·근대·탈근대의 철학적 조명』, 철학과현실사, 1999, p.79.

3) 아르노 빌라니/로베르 싸소, 『들뢰즈 개념어 사전』, 신지영 옮김, 갈무리, 2012, p.107.

4) 이진경, 『노마디즘1』, 휴머니스트, 2002, p.94.

들뢰즈가 바라본 세계의 모습이었다.

- 되기는 이러한 세계를 현실화시키는 가장 능동적인 예라고 할 수 있다. 하나의 주체가 고착화된 상태에서 벗어나 '차이 생성'이라는 존재 양식에 따라 스스로 다름을 생산하는 것. 이처럼 - 되기는 자기-동일적인 상태에서 벗어나 다른 것이 되는 것이며 어떠한 확고한 것에 뿌리박거나 확실한 뿌리를 찾는 것이 아니라 거기서 벗어나는 것⁵⁾을 의미한다. 나 역시 모든 존재들의 운명에 따라 자신을 동물, 사물, 죽음과 같은 이질적 대상들과 접촉시켰다. 그리고 이 과정에서 조건마다 달라지는 새로운 '나들'을 생산해 나갔다. 이러한 맥락에서 - 되기 퍼포먼스는 '차이 생성', 즉 존재의 '내재성(Immanence)'⁶⁾을 긍정하는 행위였고, 또 합리적이라고 믿어온 이해 밖 새로운 지식들을, 변화의 잠재성으로 가득 찬 복수적 자기(Self)⁷⁾를 생산하는 일이었다.

들뢰즈는 - 되기를 실천하기 위해서는 신체를 따라가며 사유해야 한다고 주장했다. - 되기 퍼포먼스 역시 나의 몸, 그 몸의 요구에 따라 시작된

5) 이진경, 『노마디즘2』, 휴머니스트, 2002, p.33.

6) “이 용어는 들뢰즈 철학의 핵심용어들 중 하나(이자 목표들 가운데 하나)이다. 서구 사유의 결정적인 실수는 바로 초월성에 있다. 우리는 신의 정초, 주체성, 물질과 같은 삶에 반하거나 삶의 외부에 있는 어떤 향에서 출발한다. 우리는 삶과, 삶을 판단하고 재현하는 사유를 생각한다. 초월성은 우리가 외부에 놓여 있다고 상상하는 바로 그것이다(외부의 사유, 외부의 지각 작용). 하지만 내재성에는 외부가 없으며, 그 자신 이외의 어떤 것도 갖지 않는다. 들뢰즈는 신이 있어서 초월적 세계를 창조했다거나 주체가 있어서 초월적 세계를 인식한다고 생각하는 대신에 삶의 내재성을 주장했다. 창조의 힘은 어떤 독립적이고 판단(심판)하는 신과 같이 세계의 외부에 놓여 있지 않다. 오히려 삶 자체가 창조적 힘의 과정이다. 사유란 세계를 마주 보고 재현하는 것이 아니라 세계라는 흐름의 일부이다. 사유한다는 것은 삶을 재현하는 것이 아니라, 삶을 변형(변혁)하고 삶에 작용하는 것이다.” 클레어 콜브룩 『들뢰즈 이해하기』, 한정현 옮김, 그린비, 2007, p.30.

7) ‘자기(Self)’는 하인츠 하트만과 하인츠 코헛이 발전시킨 개념으로 무의식(Id)과 초자아(Superego)의 충돌뿐 아니라 외부 세계와의 갈등까지 포함하여 발달하는 ‘나’를 뜻하는 개념이다. 흔히 ‘자아(Ego)’와 혼용되기도 하지만, ‘자아(Ego)’는 인간 내부의 무의식과 초자아의 갈등으로 형성되는 ‘나’, 그래서 불변하는 정신 구조의 구성요소로서 ‘나’를 의미하지만, 자기(Self)는 외부 세계와의 관계에 의해 유기적으로 형성되는 ‘나’로서 ‘자아(Ego)’에 비해 보다 주체적이고 경험적이며, 가변적인 ‘자기 인식’에 가까운 개념이다. 조항윤 『하인츠 코헛의 자기 개념 연구』, 협성대학교 신학대학원, 2019, pp.26-29. 참조

행위였다. 온몸에 맴도는 새로운 존재의 기운. 나는 그 기운에 따라, 또는 그 기운이 일으키는 행위 충동에 따라 내 몸을 변용시켰고, 또 그렇게 또 다른 존재가 되어갔다. 이러한 이유로 자기 신체를 창작 도구로 활용하는 퍼포먼스는 - 되기를 실천할 수 있는 가장 확실한 방법이었다. 변화의 욕망에 사로잡힌 주체이자 그 어떤 대리 물 보다 현존, 그 자체인 나의 몸. 나는 그 몸을 활용해 - 되기의 욕망이 일으키는 변화를 그대로 따라갈 수 있었다. 특히 ‘체현(Embodiment)’은 이러한 - 되기를 가장 잘 반영하는 창작 방법이었다.

거칠게 말하면 체현은 배우가 주어진 역할을 표현하는 것을 뜻한다. 하지만 독일에 미학자 에리카 피셔-리히테(Erika Fischer-Lichte)는 이러한 체현이 실은 주어진 정체성을 표현하는 것이 아니라, 오히려 정체성 그 자체의 의미를 만들어 내는⁸⁾ 것이라고 주장했다. 이러한 주장은 젠더가 선험적으로 주어지는 것이 아닌 양식화된 몸의 제스처, 움직임, 다양한 종류의 실행에 의해 구성된다고 말한⁹⁾ 주디스 버틀러의 이론을 바탕으로 하는 것이었다. 피셔-리히테의 주장처럼 작품 속 - 되기의 대상과 나 사이를 끊임없이 횡단했던 나의 체현 과정은 나에게 욕망의 대상(역할)과 나 사이 구분을 허물고¹⁰⁾ 양쪽 모두를 벗어난 새로운 ‘자기 정체성(Self-Identity)’, 즉 새로운 ‘나다움’을 생성하게 해주었다. 바로 이 점이 내가 체현을 - 되기를 실천하는 창작 방법으로 이해한 이유이다.

사실 - 되기 퍼포먼스를 시작한 최초의 계기는 현실에 적응하지 못하는 자신을 마주하면서부터였다. 집단이 요구하는 역할과 기능을 할 수 없는 자신의 모습, 그리고 이러한 모습을 바라보며 느껴지는 좌절감과 불안감.

8) 에리카 피셔-리히테, 『수행성의 미학』, 김정숙 옮김, 문학과지성사, 2017, p.50.

9) 백지수, 『퍼포먼스의 미적 경험에 대한 연구 : E. 피셔-리히테의 수행성의 미학을 중심으로』, 이화여자대학교 대학원, 2017, p.24.

10) “퍼포먼스나 행위예술, 그리고 다른 공연을 통해 보여줬듯이 주체/객체 혹은 기표/기의 같은 이분법적 개념은, 이 이론에서 그 극단적 양극성과 분리성을 잃어버리고 흔들리며 무너지기 시작한다. (...) 여기서 수행성의 미학이 주목해야 할 특징은 바로 수행적이라는 개념이 지닌, 이분법적 개념형성을 불안정하게 하고 충돌하게 하는 힘과 가능성이다.” 에리카 피셔-리히테, 위의 책, p.46.

바로 이 감정이 나에게 전혀 다른 무언가가 되고 싶은 욕망을 불러일으킨 것이다. 이러한 상황에서 시작된 것이 바로 -되기 퍼포먼스였다. 그리고 앞선 불안과 좌절을 잠재운 것 역시 -되기 퍼포먼스였다. -되기가 불러오는 신비롭고 창의적인 변화들. 그것은 분명 현실에 부적응한 자신을, 또 이질적인 대상이 되고픈 자신의 욕망을 다양체 그 자체로, 그리고 존재의 양식을 실천하는 의지로 긍정하게 해주었다. 그리고 이러한 긍정은 현실이라는 파도 속에 사라진 나의 '살아있음', 즉 실존감각을 회복시켜주었다.

본 논문은 이처럼 '-되기 퍼포먼스'를 새로운 자기(Self) 생성 과정으로 이해하고, 들뢰즈의 '-되기' 개념과 에리카 피셔-리히테의 '체현' 개념을 토대로 -되기 퍼포먼스가 지닌 의미와 형식, 그리고 그 특징을 연구하는 것을 목표로 하고 있다. 이를 위해 나는 2008년부터 현재까지 제작된 나의 작품들을 연구의 소재로 다루고자 한다.

논문 II장에서는 -되기 퍼포먼스의 의미를 설명할 계획이다. 우선 -되기와 관련된 들뢰즈의 사상을 살펴본 후 이를 바탕으로 연구의 출발점인 작품 <siaraM-part.1>(2008)을 분석할 것이다. -되기란 예외적 개체와 결연하는 것¹¹⁾이라고 주장한 들뢰즈의 말처럼 침팬지 릴리와와의 만남은 나에게 -되기 퍼포먼스가 기존과 다른 새로운 '나'를 생성하는 과정이란 점을 깨닫게 해주었다. 이질적 만남이 불러오는 신비로운 변화들. II장에서는 당시 생생했던 육체적, 정신적 변화를 시간의 순서에 따라 상세히 설명할 것이다.

III장은 -되기 퍼포먼스의 창작 방법인 체현에 대해 알아볼 계획이다. 체현은 주체와 객체, 기표와 기의의 관계를 뒤흔들어 새로운 역할(정체성)을 생성하는 과정으로 '차이 생성'이라는 -되기의 지향점을 구현하는

11) “다양체가 있는 곳에는 반드시 예외적인 개체가 있기 마련이며, 동물-되기를 위해서는 반드시 그와 결연을 맺어야 한다.” 질 들뢰즈/펠릭스 가타리, 『천개의 고원』, 김재인 번역, 새물결, 2001, p.462.

창작 방법이다. 이를 설명하기 위해 나는 에리카 피셔-리히테의 체현 개념을 살펴보고 이를 토대로 나의 작품들, 그중 특히 동물-되기 퍼포먼스였던 <건강한 카오스>(2015-2017)를 분석할 것이다.

IV장에서는 들뢰즈의 -되기 개념이 지닌 ‘단절성’, ‘실재성’, ‘소수성’을 바탕으로 -되기 퍼포먼스의 특징을 분석하고자 한다. 들뢰즈는 -되기란 상상이 아닌 실재적인 것이며, 동시에 비의미적 단절과 비주류적 태도를 생성하는 특징을 가지고 있다고 말했다. 그의 말처럼 -되기 퍼포먼스 역시 나에게 기존 ‘나다움’과 단절된 새로운 역할과 기능을 가져다 주었고 또 비주류적 태도를 길러 다 주었다. 그리고 이 과정에서 겪는 변화란 나에게 생생히 체험되는, 그래서 사실로서 현실에 존재하는 것들이었다. 이러한 -되기의 특징을 기반으로 작품 <멋지게 울부짖는 사자여!>(2011)와 <세레>, <고행>(2017), 그리고 <호모 마지쿠스>(2014)를 살펴볼 것이다.

V장에서는 지금까지 -되기 퍼포먼스에서 다뤄온 주제들을 설명할 계획이다. 각각 ‘1. 언어 밖 사유, 동물-되기’, ‘2. 노동, 그 수동적 삶을 거부하는 기계-되기’, 그리고 ‘3. 운명을 긍정하는 죽음-되기’로 분류된 작품 주제들은 당시에 내가 마주한 현실 문제와 그것이 일으킨 -되기 대상을 연결한 구분이다. 앞서도 말했듯 수용할 수 없는 현실은 나에게 또 다른 존재가 되고픈 욕망을 불러일으켰다. 이러한 이유로 나에게 -되기가 지목하는 대상은 분명 당시에 처한 현실과 밀접한 관계를 맺은 것들이었다. 물론 들뢰즈는 -되기에 어떠한 필연성도 존재하지 않는다고 주장했다. 오로지 차이를 생산하는 것, 그것만이 -되기의 목적이자 그 이유라는 말이다. 나 역시 그의 주장에 동감한다. 소통의 문제를 겪던 내가 갑자기 원숭이가 되고자 했던 일이나 아버지의 병환을 바라보다 죽음, 그 자체가 되고자 했던 일은 분명 그 어떤 필연적 인과관계로 설명할 수 없는 현상들이었다. 다만 그런데도 내가 현실과 -되기 대상을 연결한 이유는 당시 -되기 욕망이 촉발한 변화들이 결론적으로 나에게 눈앞에

현실을 다르게 바라볼 수 있는 계기를 제공해 주었기 때문이다. 바로 이 점이 내가 현실과 되기의 대상을 관계지은 이유이다. 오로지 차이를 생성하는 것이 아니라 현실의 문제들을 다르게 해석할 수 있는 또 다른 자의식을 생성하는 것. 그것이 바로 내가 경험한 - 되기의 실체이자 동시에 작품을 통해 드러나는 주제 의식이었다.

이러한 의미에서 ‘V-1.’에서는 초기 소통의 문제에서 시작한 동물-되기가 어떻게 보다 더 넓은 의미에 사유의 문제로 확장되었는지, 또 그렇게 연구했던 언어 밖 신체 능력이란 무엇인지를 당시의 경험과 작품 <대화>(2017)를 통해 들여다볼 것이다. ‘V-2.’에서는 들뢰즈의 ‘욕망하는 기계(Desiring Machine)’¹²⁾ 개념을 바탕으로 사물의 욕망, 즉 사물이 나에게 촉발하는 정형화된 행동양식을 해체하고 자신을 또 다른 기능을 하는 기계로 전환하고자 했던 초기 기계-되기 퍼포먼스 연구가 어떻게 노동의 문제로 이어졌는지, 또 노동의 욕망은 어떻게 해체되어 갔는지를 작품 <유연한 몸부림>(2016)을 통해 알아보하고자 한다. ‘V-3.’에서는 아버지의 병환을 목도하며 일어난 죽음-되기 욕망이 어떻게 자기 삶의 태도를 변환시켰는지를 알아보기 위해 작품 <호흡>(2018), <검은발>(2019), <지극히 평범한 하루>(2020), (2021), (2022), <장황한 대화>(2020)를 분석할 계획이다.

마지막으로 VI장 결론에서는 앞서 살펴본 - 되기 퍼포먼스의 의미와 형식, 그리고 작품의 주제들을 바탕으로 앞으로 진행될 본인 작품을 전망하는 것으로 논문을 마무리하고자 한다.

12) “생명을 말 그대로 하나의 기계로 보는 관념(AO)은 우리가 어떤 생산된 질서, 의도, 전체, 목적을 상상하기 전에 기능과 접속에서 출발하도록 해준다. 그러므로 욕망하는 기계는 접속들이 계열화된 결과이다. (...) 욕망은 상실이나 분리가 아니라 접속이다. 다시 말해 우리는 결여하거나 욕구해서가 아니라, 삶이 투쟁과 자기-강화의 과정이기 때문에 욕망하는 것이다. 욕망은 증대하는 연장, 접속, 창조이다. 욕망은 닫힌 유기체나 자아에서 기원하지 않는다. 그것은 욕망이 유기체와 자아를 생산하는 생산적인 생명의 과정이기 때문에 ‘기계적’machinic이다.” 클레어 콜브룩, 앞의 책, pp.38-39.

본 논문은 분명 나라는 개인의 지난 작품 활동을 정리하기 위한 연구이다. 스스로 겪은 현실과 그것이 일으킨 욕망에 따라 시작된 - 되기 퍼포먼스. 그것은 변해가는 삶처럼 늘 즉흥적이고 가변적인 흐름에 따라 진행되었다. 이러한 이유로 논문을 쓰기 전까지 작품을 관통하는 확고한 이론은 나에게 존재하지 않았다. 오로지 육체적 경험과 생생한 감각만이 남아있을 뿐이었다. 이러한 측면에서 들뢰즈의 ‘- 되기’ 개념과 피셔-리히테의 ‘체현’ 개념은 분명 작품의 이론적 배경을 더해주었다.

또한 논문을 준비하는 과정에서 나는 퍼포먼스 작품에 관한 연구가 생각보다 부족하다는 점을 발견했다. 특히 나처럼 미술계에서 활동하는 퍼포먼스 작가의 자기 작업 연구는 연극이나 무용에 비해 현저히 그 수가 적어 보였다. 물론 장르의 경계를 허물고자 했던 퍼포먼스를 다시금 미술, 연극, 무용으로 구분해 말하는 것은 무의미한 일일지도 모른다. 하지만 그럼에도 불구하고 나는 이 논문이 퍼포먼스를 연구하는 미술계 관계자들, 그중 특히 새로운 자기(Self) 생성을 연구하는 퍼포먼스 예술가들에게 조금이나마 유의미한 연구가 되었으면 한다.

II. -되기 퍼포먼스의 의미 : 새로운 자기(Self)

생성과 실존감각

-되기 퍼포먼스의 시작은 불안이었다. 이해할 수 없는 현실 경험 앞에 무너지는 자신의 세계관, 길을 잃고 방황하는 자신의 역할과 기능. 그리고 이어지는 불안. 이처럼 불안은 자신의 정체성을 뒤흔드는 현실 경험에서 시작되었다. 특히 언어, 노동, 그리고 죽음에 대한 경험은 나에게 극렬한 불안을 일으키는 것들이었다. 부족한 언어능력으로 인해 짓밟힌 인간다움, 반복된 노동으로 기계가 되어버린 일상, 그리고 받아들일 수 없던 아버지의 죽음. 이 모든 경험은 분명 스스로 믿어온 현실이라는 울타리를 벗어난 것들이었다. 하지만 이 보다 나를 힘들게 했던 것은 바로 당시 가졌던 -되기 욕망이었다. 붕괴된 현실감이 가져온 불안은 나에게 늘 또 다른 대상이 되고자 하는 욕망을 불러일으켰다. 그것은 도저히 '왜?'라는 이유를 찾을 수 없는 욕망이었다. 그저 본능처럼 몸으로 느껴지는, 그래서 통제할 수 없는 무의식 같은 욕망이었다. 문제는 이러한 -되기 욕망이 당시 붕괴된 실존감각에 생기를 불어넣었다는 것이었다. 동물이나 사물, 그리고 죽음과 하나 된 자기 모습. 그것은 분명 망상에 가까운 것이었지만, 실제 신체 감각이 변화될 만큼 생생히 느껴지는 '나다움'이었다.

이러한 이유에서 시작한 행위가 바로 -되기 퍼포먼스였다. 나는 무너져 내린 정체성보다 생생했던 나, 즉 욕망의 대상과 접속했고, 그렇게 또 다른 자기(Self)를 생성하며 잃어버린 실존감각을 되찾을 수 있었다. 그리고 -되기라는 특별한 경험은 당시에 혼란을 긍정할 수 있게 해주었다. 왜냐하면 그것은 현실과 부합할 수 없던 나의 모습을, 그래서 가졌던 불안감을 새로운 존재를 생성하는 발판으로, 또 창작의 기쁨으로 바꿔놓았기 때문이다.

-되기 퍼포먼스는 그 명칭에서도 알 수 있듯이 들뢰즈의 ‘-되기 (Becoming)’ 개념과 밀접한 관계를 지닌 예술 행위이다. 이러한 까닭에 -되기 퍼포먼스를 이해하기 위해서는 우선 들뢰즈의 -되기 개념을 살펴볼 필요가 있다. 독일어로 ‘Werden(~이 되다)’¹³⁾을 의미하는 -되기는 하나의 존재에서 다른 존재로 ‘되는’ 변화에 주목하고, 그러한 변화가 가져다주는 ‘생성’에 주목하며, 또 그것을 통해 끊임없이 ‘변이’하는 삶을 촉발하는 개념이라고 할 수 있다.¹⁴⁾ 들뢰즈는 인간을 포함한 모든 존재는 발생적이라고 생각했다. 즉 선재(先在)하는 어떤 존재가 아닌 생성하고 구성되는 존재¹⁵⁾라는 뜻이다. 그가 존재를 발생적이라고 여겼던 이유는 모든 존재의 ‘존재 양식’이 바로 ‘생성’이라고 생각했기 때문이다.

플라톤 이래 이어져 온 서양의 형이상학자들에게 세계는 ‘존재하는 것’이었다. 그리고 모든 존재자의 원천이자 근거가 되는 불변하는 실체, 즉 일자(一字)에 대해 규명하는 것¹⁶⁾, 그것이 바로 철학의 과제라고 생각했다. 예를 들어 신학자들에게 일자는 신이었다. “스스로 존재하는 자”라는 성서의 구절처럼 신은 그 어떤 것에 의해서도 창조되지 않은 존재로 모든 존재의 원인이 될 수 있었기 때문이다. 반면 이러한 형이상학의 전통을 거부한 들뢰즈는 더 이상 초월적 의미의 ‘존재’가 아닌 그것의 존재 양식, 즉 ‘내재성’을 사유하고자 했다.

들뢰즈는 모든 존재의 내재성이 ‘차이 생성’이라고 주장했다. 스스로 변화하고 달리지는 종결 없는 과정이 개체의 운명이라는 것이다.¹⁷⁾ 그가 이처럼 존재를 파악한 이유는 세계가 접속을 통해 끊임없이 변이되는 다양체라고 생각했기 때문이다. 예를 들어 ‘축구공은 축구공이다’라는 말은 언제나 참인 ‘항진명제’¹⁸⁾라고 할 수 있다. 이는 마치 ‘신은 신이다.’라는

13) -되기를 뜻하는 독일어 ‘Werden’(~이 되다)은 이미 결정된 상태를 의미하는 ‘Sein’(~이다)과 달리 되어가는 과정, 즉 끊임없이 변화하고 이동하는 상태를 의미한다.

14) 이진경, 『노마디즘2』, p.33.

15) 지명훈, 『들뢰즈의 되기 개념에 기반한 포스트휴먼 주체성 연구』, 충남대학교 대학원, 2021, pp.56-57.

16) 이진경, 위의 책, p.26.

17) 지명훈, 위의 논문, p.58.

18) “항진명제(Tautology)란 합성명제로 구성된 명제들의 진릿값에 상관없이 항상 참인

말처럼 축구공을 초월적 의미를 지닌 존재로 완성해 준다. 하지만 항진 명제와 달리 우리가 살고 있는 실제 세계에서 축구공은 다양한 의미를 생성해 낸다. 예를 들어 한 선수가 같은 편 선수를 향해 축구공을 찰 경우 우리는 그것을 ‘패스’라고 한다. 만약 그 공이 골 그물과 만났다면 ‘골인’이 될 것이다. 반면 그물 앞에서 있는 골키퍼가 같은 팀이라면 그것은 ‘자살골’을 의미할 것이다. 이처럼 들뢰즈는 하나의 존재가 다른 존재와 ‘배치(Agencement)’를 이루며 새로운 의미를 생성한다고 말했다. 그리고 그 배치에는 어떠한 위계나 중심이 없고, 오로지 존재 간 접속하고 생산하는 방식만을 있을 뿐이라고 주장했다. 이처럼 ‘존재’가 아닌 ‘존재양식’, 즉 ‘생성’을 사유하고 그것의 특징을 해석하는 것, 그것이 바로 들뢰즈가 주장한 세계를 이해하는 방법이었다.

이러한 들뢰즈의 세계관을 잘 보여주는 개념이 바로 ‘리좀(Rhizome)’이다. 들뢰즈는 그의 저서 『천개의 고원』에서 ‘수목적인 것’과 구별하기 위해 ‘리좀’이라는 개념을 제시했다. ‘수목적인 것’은 ‘종, 속, 과, 목, 강, 문, 계’처럼 모든 것이 중심으로 귀결되는 구조나 흐름을 의미한다. 반면 리좀은 본래 생물학에서 근경 혹은 뿌리줄기라는 의미처럼 줄기가 땅속으로 파고들어 난맥을 이룬 것으로 대상과 대상 사이 구별이 모호해진 상태, 즉 임의적이고 탈중심화된 접속들이 증식하며 만들어 낸 구조나 흐름 의미한다.¹⁹⁾ 리좀을 이해하기 위해서는 리좀이 접속을 전제로 한다는 사실을 알아야 한다. 들뢰즈 역시 리좀의 첫 번째 원리로 접속을 이야기했다.²⁰⁾ 여기서 말하는 접속은 우리에게 익숙한 통접이나 이접²¹⁾이

명제를 말한다.” 안 굴베리, 『수학백과』, 권창욱/홍대식 옮김, 경문사, 2013, p.202

19) 클레어 콜브룩, 앞의 책, p.32.

20) “원리 1과 원리 2. 연결접속의 원리와 다질성(多質成)의 원리”, 질 들뢰즈/펠릭스 가타리, 『천개의 고원』, p.19.

21) 통접은 ~와(und, 불어로 et), 그래서(so, 불어로 donc)처럼 다양한 요소들이 결합하여 하나의 통일체를 이루는 것을 의미한다. 예를 들어 입, 식도, 위, 소장과 대장, 그리고 항문이 통접되어 음식물의 소화와 흡수를 담당하는 하나의 유기체를 의미하는 소화기관처럼 말이다. 반면 이접은 ~혹은(or, 불어로 soit~soit)처럼 호오의 선별이나 가치의 판단을 촉발하는 접합을 의미한다. 예를 들어 “너는 여자냐 남자냐?” 라는 질문에는 “네가 남자든 여자든”을 선택해야한다는 요구, 즉 이접이 포함되어 있다. 들뢰즈는 이러한 통접과 이접은 늘 관련된 항들을 어떤 하나의 방향으로 몰고 간다고 지적했다.

아닌, 두 항이 등가적으로 만나 새로운 무언가를 생성하는 접속을 의미한다. “리즘의 어떤 지점이건 다른 어떤 지점과도 연결접속 될 수 있고 또 연결접속 되어야만 한다.”²²⁾라는 들뢰즈의 말처럼 리즘의 접속은 모든 항을 향해 그 접속 가능성을 개방하고 있다. 예를 들어 흰색 천은 창문과 접속하여 커튼이 될 수 있지만 동시에 죽은 사람과 접속해 수시포(收屍布)가 될 수 있고, 권투경기와 접속해 항복의 의미가 될 수 있듯이 말이다. 이러한 리즘의 접속을 수식으로 표현하면 ‘A+B=C’라고 할 수 있다. 여기서 C는 A도 B도 아니고 또 A와 B의 집합도 아니다. 오히려 어떠한 호오의 선별도 없는 상태로 정해진 귀착점 없이 임의로 생성되는 제3의 존재를 의미한다. 이러한 맥락에서 리즘은 끊임없는 접속을 통해 차이를 생산해 내는 우연성, 특이성, 복수성을 지닌 구조이자 흐름이라고 할 수 있다. ‘-되기’는 이러한 리즘을 현실화시키는 가장 능동적인 방법이다. 한 주체가 스스로 다른 주체를 만나 변용되는 -되기는 ‘항상’이나 ‘필연적’과 같은 자기동일성에서 벗어나 기존에 자기(Self)와 차이 나는 새로운 존재들을 생성한다. 그것은 다양체로써 자신을 경험하는 것이며, 어떤 중심화 되거나 고정된 상태에 머무는 것이 아닌 끊임없이 생산하고 전환되려는 상태로 머무는 것이다. 그것이 바로 -되기가 촉발하는 세계이다. 접속을 통한 차이 생성을 긍정하는 세계. 이것이 바로 내가 -되기 퍼포먼스를 통해 형성해 나가고자 했던 나의 세계관이었다.

사실 -되기 퍼포먼스가 처음부터 새로운 자기(Self)를 생성해 냈던 것은 아니다. 어떠한 정해진 목적 없이 자신을 사로잡는 욕망에 따라 또 그것이 촉발하는 신체적 욕망에 따라 무작정 시도된 행위였다. 이러한 이유로 행위의 양식뿐 아니라 그 의미까지 당시의 상황에 따라 즉흥적으로 판단한 것들이었다. 마치 하나의 중심으로 귀속되지 않는 리즘의 특징처럼 -되기 퍼포먼스는 나에게 늘 임의적이고 다양한 의미들을 길러다주었다. 하지만 그런데도 내가 -되기 퍼포먼스의 의미를 ‘새로운 자기(Self) 생성’이라고 규정한 까닭은 이 모든 과정을 통해 경험한 육체적,

22) 질 들뢰즈/펠릭스 가타리, 위의 책, p.19.

정신적 변화가 나에게 항상 새로운 자의식을 생성시켰기 때문이다.
-되기는 늘 내가 규정한 현실을 벗어나는 경험, 그래서 비현실적이라고 느껴진 실제 삶의 경험들에서 시작되었다. 자신을 구성해 온 온갖 요소들이 한순간에 무너져 내리는 상황. 이러한 상황 속에서 스스로 생존하고자 나는 그렇게 기존에 나로부터 탈주해 나갔다. 이러한 맥락에서 나의 퍼포먼스는 - 되기, 그 자체의 이질성만큼이나 수용 불가능했던 현실 경험이 늘 선행되어야만 했다. 마치 최초 어떤 힘이 가해져야 작동하는 작용 반작용의 법칙처럼 말이다.

- 되기 퍼포먼스를 처음 시작한 계기는 독일 유학이었다. 초기 유학 시절 나는 스스로를 미개한 존재처럼 느끼고 있었다. 이 느낌은 최초 부족한 언어능력으로 인한 소통의 어려움과 고립의 경험에서 발생했다. 당시 나는 독일어를 거의 배우지 않은 채 유학을 왔기에 집을 계약하고, 비자를 갱신하는 등, 당장 체류를 위해 해야 할 일조차 홀로 해낼 수 없었다. 도움이 필요했지만, 부족한 언어능력은 누군가에게 도움을 요청하는 일조차 어렵게 만들었다. 나는 점차 고립되었고 기존에 누리온 사회적, 문화적 활동 없이 오로지 생존을 위한 하루하루만을 보내야만 했다. 나는 이러한 자기 모습이 마치 우리 안에 갇힌 동물처럼 느껴졌다. 하지만 당시에는 이 느낌이 언어를 습득하면 자연스럽게 사라질 것으로 생각했다. 언어를 구사할 수 없음에서 오는 열등감이 스스로를 동물처럼 여기게 된 원인이라고 판단했기 때문이다. 그러나 이러한 내 생각과 달리 3년이 지나 원활한 의사소통이 가능해졌음에도 나의 열등감은 쉽게 사라지지 않았다. 아니 오히려 전보다 뚜렷해졌다. 왜냐하면 향상된 언어능력은 지금껏 알아차리지 못한 온갖 종류의 차별을 더욱더 또렷이 인식할 수 있게 했기 때문이다. 동양인이라는 이유로 듣게 되는 모욕과 비아냥거림은 그간 언어를 습득하며 쌓아 올린 나의 인간다움을 한순간에 무너뜨렸다. 그리고 그 순간 나는 전과는 비교할 수 없을 만큼 강한 열등감에 사로잡히기 시작했다. 열등감은 더 이상 언어를 통해 해결할 수 없는 문제였다. 주변에서는 나에게 이러한 차별은 무시하면 된다고 조언해 주었다. 나

역시 홀로 모욕을 되갚을 수 있는 문장을 연습했지만, 정작 그들처럼 되고 싶지 않은 마음에 침묵했다. 어쩌면 당시에 침묵은 자신의 인간다움을, 자신이 미개하지 않음을 증명할 수 있는 유일한 방법이었던지도 모른다. 하지만 그럼에도 변하지 않는 현실을 마주할 때면, 분노에 떨고 있는 몸의 솔직한 반응을 느낄 때면, 이 같은 침묵이 점차 무의미하게 느껴졌다. 나는 마치 출구 없는 미로에 갇힌 것처럼 불안해하기 시작했다. 그리고 그 불안은 어느새 나에게 ‘원숭이가 된 나’라는 전보다 구체적인 망상을 불러일으켰다.

불현듯 떠오른 망상은 내 몸에 꽤 실제적 변화를 일으켰다. 원숭이가 된 자기 모습이 떠오를 때면 무의식중에 얼굴을 찡그리거나, 팔을 휘감아 몸을 굽고 팔걸이 쪼그려 앉기 시작했다. 물론 이 동작들이 기존에 나의 행동양식과 완전히 다른 것은 아니었다. 하지만 분명한 점은 당시 느낀 신체감각, 즉 안면 근육의 강도, 팔 길이에 대한 감각, 편안함을 주는 자세 등이 점차 낮설어지기 시작했다는 것이다.

변화된 신체감각은 행동뿐 아니라 점차 자기 정체성에도 영향을 미치기 시작했다. 기존에 나의 정체성은 거칠게 말하면 엘리트였다. 우월한 지적 능력에 따라 사회적 지위를 획득한 모습, 그것이 내가 가진 자아상(Self-Image)²³⁾이었다. 하지만 원숭이는 나에게 기존 자아상과 대립하는 요소를 표상하는 존재였다. 인간처럼 보이지만 지적 능력 없이 그저 본능에 따라 살아가는 존재. 그것이 원숭이에게 느껴졌던 정체성이었다. 이러한 까닭에 원숭이에게서 느껴졌던 동질감(同質感)은 견고했던 자기 정체성을 흔들기 시작했다. 나는 이러한 정체성 혼란에 빠진 자신을 구출하고자 작품을 제작하기 시작했다. 왜냐하면 당시 나에게 작품을 제작한다는 의미는 복잡한 삶 속에서 발생하는 모호하고 비논리적인 느낌이나

23) “자신의 존재, 능력 또는 역할 등에 대한 자기 자신에 대한 주관적인 평가와 견해이다. 자아상은 타인의 평가와 일치하지 않을 수도 있다. 프로이트(S. Freud)는 때때로 자아(ego)와 자아상을 비슷한 의미로 사용하기도 하였지만, 자아는 주로 현실을 파악하고 충동을 조절하는 기능적인 면을 의미하는 반면에, 자아상은 자기 자신에 대한 느낌이나 생각이라는 측면에서 자아와 구별된다.” 국립특수교육원, 『특수교육학 용어사전』, 하우, 2009, p.318.

생각을 합리적 ‘의미’로 보편적 ‘서사’로 바꿔주는 것이었기 때문이었다. 이성적이고 객관적 시점에서 자신과 세계를 사유하는 것, 이것이 작품을 제작하는 작가의 태도라고 믿고 있었다.

나는 그간에 경험들을 더욱 객관적으로 파악하고자 인종차별에 관한 서적들을 찾아보기 시작했다. 그리고 박노자가 쓴 『하얀 가면의 제국-오리엔탈리즘 서구 중심의 역사를 넘어』(한겨레출판, 2003)이라는 책에 주목했다. 저자는 ‘서구중심주의’라는 화두를 통해 서구권과 비서구권 사이에 벌어지는 차별들을 분석하고 이를 토대로 서구중심주의가 지닌 비도덕성을 고발했다. 그리고 뒤이어 소수 백인 특권층의 시각을 내재한 ‘오리엔탈리즘’이 동양인, 특히 한국인들에게 어떻게 각인되었고 작동하고 있는지를 분석해 주었다. 그의 글은 내가 겪은 정체성 혼란이 서구중심주의에 물든 한국인이라면 필연적으로 마주하게 되는 문제라는 사실을 깨닫게 해주었다. 그리고 이러한 깨달음은 ‘서구중심주의에 물든 유럽인과 한국인을 비판하는 작품 <원숭이 가면>(2008) 구상으로 이어졌다.

작품은 다음과 같았다. 퍼포먼스에는 두 그룹이 등장한다. 하나는 하얀 가면을 쓴 인간들이고 다른 하나는 원숭이 분장을 한 자신이다. 하얀 가면은 서구우월주의에 빠진 백인들을 표현하기 위한 장치이다. 원숭이는 본래 자신에 대한 표상이었지만, 여기서는 작품의 의도, 즉 지배 기호(Master Code)에 따라 서구우월주의에 물든 한국인을 은유하는 대상으로 활용되었다. 퍼포먼스는 다음과 같이 진행된다. 하얀 가면을 쓰고 서 있는 인간 5명이 여분의 가면 한 개를 줄에 매단 채 원숭이의 주위를 돌아다닌다. 원숭이는 여분의 가면을 얻기 위해 그들을 쫓지만, 가면을 잡으려는 순간 줄을 잡아당기는 인간의 행동 때문에 가면을 손에 쥌 수 없다. 반복된 실패에 원숭이는 분노하지만, 자신이 처한 부조리는 무시한 채 오로지 가면만을 쫓고 있다. 실패라는 정해진 결과에도 행동을 되풀이하는 원숭이의 맹목성에 인간은 웃음을 터트리고, 원숭이의 행동이 점차 처절해질수록, 그 웃음소리는 점차 커진다.



그림 1 <원숭이 가면 Monkey Mask>, 2008, 단채널영상, 3분15초

앞서도 말했지만, 원숭이는 본래 나에게 동질감을 일으키는 대상이었다. 물론 원숭이가 지닌 미개함이 기존 정체성과 충돌해 불안을 일으켰지만, 이와 별개로 원숭이는 나에게 신체적 변화를 일으킬 만큼 자기화된 대상, 즉 ‘자기-대상(Self-Object)’²⁴⁾이었다. 사실 당시 나는 작품의 의미와

24) “자기-대상은 자기와 본능적 투사를 위해 사용되거나, 자기의 일부분으로 경험되는 대상들이다.” 하인즈 코헛, 『자기의 분석』, 이제훈 옮김, 한국심리치료연구소, 1999,

는 별개로 원숭이가 되고 싶은 강렬한 욕망에 빠져있었다. 하지만 나는 이 욕망이 작품과는 무관한 것으로 생각했다. 왜냐하면 그것은 마치 본능처럼 의식과 상관없이 그저 몸으로 느끼는 막연한 충동에 가까운 것이었기 때문이었다. 나는 더욱이 이 욕망이 비논리적이라고 생각했다. 왜냐하면 원숭이란 일반적으로 동양인 혹은 흑인과 같은 비서구인들을 비하하기 위한 목적으로 언급되는 동물이었기 때문이다. 자신을 비하하기 위해 사용된 대상이 되고 싶은 욕망, 나는 이 같은 나의 욕망을 도무지 이해할 수 없었다.

인간의 모든 욕망을 본질과 그 본질이 승화된 결과물이라고 여긴 정신분석학²⁵⁾과 달리 들뢰즈는 “욕망은 고아다.”²⁶⁾라고 주장했다. 즉 자고 싶다, 먹고 싶다, 뛰고 싶다 등과 같이 실제적 변화로 이어지는 모든 종류의 욕망이 하나의 욕망으로 제한되어 해석될 필요가 없다는 것이다. 들뢰즈에게 욕망은 모든 종류의 “하고자 함”²⁷⁾이었다. 그리고 이러한 ‘하고자 함’은 “어떤 활동을 하기 위해 만나고 접촉하는 신체들에 속하는 것이고, 그 신체들을 접촉하여 작동하게 만드는 요인이며, 그러한 작동을 통해 무언가를 생산하는 그런 결정적 요인”²⁸⁾이었다. 들뢰즈가 말하는 욕망처럼 원숭이가 되고자 했던 나의 막연한 욕망은 이후 퍼포먼스 과정에서 나와 원숭이의 접촉을 끌어내 또 다른 자기(Self) 생성을 유발했다.

p.10.

25) 대표적인 정신분석학자 프로이트는 모든 욕망은 본질적으로 성욕이라고 주장했다. 즉 성욕뿐 아니라 인간에게 나타나는 모든 다양한 비-성적 욕망까지 모두 성욕이 승화된 것이며, 리비도가 여러 가지 이유로 인해 그 대상을 바꾸어 버린 것이라는 의미이다.

26) “아이의 삶을 오이디푸스의 틀 속에 구겨 넣고, 가족 관계들을 어린 시절의 보편적 메개로 만들면, 무의식 자체의 생산과 무의식에 직접 결부되는 집단 메커니즘들을, 특히 본원적 억압, 욕망 기계들, 기관 없는 몸 등의 작용 전체를 몰라볼 수밖에 없다. 왜냐하면 무의식은 고아이며, 그 자체가 자연과 인간의 동일성에서 생산되기 때문이다. 무의식의 자기-생산이 생겨나는 것은, 데카르트적 코기토의 주체가 자신에게 부모가 없음을 발견했던 바로 그 지점, 사회주의 사상가가 생산 속에서 인간과 자연의 통일을 발견했던 그 지점, 순환이 부모로의 끝없는 퇴행과 관련해 자신의 독립성을 발견하는 지점에서이다.” 질 들뢰즈/펠릭스 파타리, 『안티오이디푸스: 자본주의와 분열증』, 김재인 옮김, 민음사, 2014, p.93.

27) 이진경, 『노마디즘1』, p.129.

28) 이진경, 위의 책, p.131.

하지만 이는 어디까지나 퍼포먼스 과정에서 경험한 일이었을 뿐 퍼포먼스 이전에 나는 원숭이-되기 욕망이 아무런 의미도, 그 어떤 변화도 만들어 낼 수 없는 그저 말도 안 되는 충동에 불과한 것으로 생각했다.

다시 원숭이 작업으로 돌아와, 나는 퍼포먼스에 앞서 다양한 원숭이 자료들을 찾아보았다. 그리고 작품에 필요하다고 판단한 몇몇 원숭이 동작을 실제 몸으로 연습하기 시작했다. 하지만 이 과정에서 앞서 언급한 새로운 자기(Self)는 생산되지 않았다. 왜냐하면 내가 그것을 일종의 연기라고 생각했기 때문이다. 연기는 주어진 역할을 그대로 재현하는 일을 의미한다. 나는 자료에서 본 원숭이 표정이나 행동을 있는 그대로 따라하고자 했다. 그리고 그 과정에서 신체적 특징을 포함한 본래의 '나다움'을 철저히 감추고자 했다. 이러한 이유로 당시에 원숭이 행동이란 '나'라는 접속 향이 사라진, 단지 '원숭이', 그 자체만 있는 흉내 내기에 불과한 것이었다. 그리고 이러한 태도는 실제 퍼포먼스에서도 이어졌다. 하지만 퍼포먼스가 시작한 후 몇 분이 흐르자, 나의 연기는 곧바로 붕괴하기 시작했다. 꾸부정한 허리와 짓눌린 다리는 극심한 통증을 불러일으켰고, 끊임없이 흔들린 시야는 구도가 올라 올 만큼 어지러웠다. 원숭이가 된다는 것은 나에게 더 이상 대상을, 무언가를 재현하는 일이 아니었다. 그것은 자기 육체에 부과되는 현실적이고 실제적인 변화, 그 자체였다.

또한 나를 힘들게 한 것은 통제되지 않는 몸의 반응이었다. 앞서 언급했듯 나는 퍼포먼스 전 특정 원숭이 동작을 연습했다. 그리고 그 동작을 퍼포먼스 내내 반복하고자 했다. 왜냐하면 그것이 작품에 의미, 즉 '오리엔탈리즘에 빠진 한국인'이라는 기호를 표현하는 방법이라 생각했기 때문이다. 하지만 내 몸은 이러한 생각을 비웃듯 점차 준비된 동작이 아닌 원숭이에게서 느껴지는 어떤 힘이나 속도, 그 자체를 생산하는 일에 몰두하기 시작했다. 그것은 분명 본래 작품 의미를 재현하는 일이 아니었다. 더욱이 원숭이를 재현하는 일도 아니었다. 오히려 원숭이도 나도 아닌 새로운 존재의 움직임을 창작하는 일에 가까웠다. 물론 당시에 나는

그것이 독자적 움직임이라는 점에서 흥미로웠지만, 정확한 기호를 전달해야 한다는 의지로 의도치 않은 신체 반응은 최대한 억누르고자 했다. 하지만 역설적으로 몸을 통제할수록 온몸에는 즉흥적 창작 욕구가 점차 뚜렷이 느껴져 갔다.

시간이 지나자, 전보다 강렬한 이질적 기운이 맴돌기 시작했다. 마치 원숭이가 된 것 같은 힘과 강도 그리고 속도감이 느껴지기 시작했다. 결국 계속된 통증과 샘솟는 창작 욕구, 그리고 이어지는 원숭이 기운들은 기존에 행위를 서서히 붕괴시켜 갔다. 그리고 더 이상 연기가 불가능하다고 판단한 나는 모든 동작을 멈춘 채 그대로 쪼그려 있기 시작했다. 가만히 있으니, 온몸의 통증과 어지럼증이 가라앉았다. 그리고 온몸에 맴돌던 이질적 기운들이 전보다 나를 강렬히 자극하기 시작했다. 또한 나와 나를 둘러싼 환경은 전보다 역동적이고 생생하게 느껴졌다. 원숭이 기운에 따라 내려간 어깨와 길게 뻗은 팔, 그리고 그 팔 끝에서 전해지는 차가운 바닥의 온도까지. 마치 오감이 열리듯 나는 내 몸뿐 아니라 그 몸을 둘러싼 모든 환경을 통째로 생생하게 인식하기 시작했다. 나는 기존에 계획을 잊고 지금의 기운에 따라, 또 생생한 감각에 따라 움직여 보고 싶었다. 이것은 이성적 판단이 아니었다. 오히려 변화된 자신한테 느껴지는 실존감각, 즉 ‘생생한 살아있음’에 대한 끌림 같은 것이었다.

니체는 삶에 대한 강렬한 사랑은 대지의 중력과 생성의 현기증을 감당하면서 신체에서 출발하여 사유하는 것²⁹⁾이라고 말했다. 들뢰즈 역시 신체의 역량, 즉 몸으로 느껴지는 감응이나 느낌에 따라 세계를 사유할 것을 제안했다.³⁰⁾ 그들의 말처럼 나 역시 그 순간 신체에 맴도는 새로운 기운에 따라 그것이 하고자 하는 대로 움직여 보고 싶었다. 들뢰즈는 - 되기를 위해서는 다른 신체와 접속하고 변용하려는 욕망이 있어야 하고 또 변화의 문턱을 넘을 만큼 강밀도³¹⁾의 변화가 수반되어야 한다고 말했다.

29) 이찬웅, 「들뢰즈의 신체 개념 : 결백한 괴물」, 『철학』, 제130집, 한국철학회, 2017, p.128.

30) 지명훈, 앞의 논문, p.105.

이는 어떤 대상으로 변화기 위해서는 신체가 지닌 힘과 속도를 재배치해야 하며 또 그것에 익숙해져야 한다는 것을 의미한다.³²⁾ 들뢰즈의 말처럼 다시금 시작한 원숭이 행동에서 나는 내 몸을 원숭이의 기운을 생성할 수 있는 상태로 변용시켜 나갔다. 특히 당시에 지각은 이러한 변화를 이끌어내는 동력이었다. 온몸으로 지각되는 생생한 변화들, 나는 그것들을 원숭이 기운을 생산할 수 있는 요소로, 새로운 동작을 만들어 내는 요소로 활용해 나갔다. 그 결과 기존에 원숭이 행동은 전보다 더 이질적으로 변해가기 시작했다.

예를 들어 발이 되어버린 손, 그것을 통해 느껴지는 생경한 온도. 나는 바닥에서 느껴지는 냉기를 온몸으로 체험하고자 그대로 누어 온몸을 이리저리 굴렀다. 또한 자신의 변화된 유연성을 실험하듯이 선채로 팔다리를 이리저리 흔들며 보는 행동을 했다. 이러한 행동 변화는 일회적으로 끝나지 않았다. 마치 그것에 익숙해질 수 있는 최적의 동작을 만들어내고자 나는 원숭이 기운과 맞닿은 행위를 찾아 끊임없이 자신의 몸짓을 변화시켜 나갔다. 이 같은 행동들은 점차 원숭이 행동양식뿐 아니라 그 역할마저 변화시키기 시작했다. 작업에 등장하는 원숭이는 분명 자신이 처한 부조리를 모를 만큼 가면만 쫓는 맹목적 존재였다. 하지만 새로운 원숭이는 달랐다. 보고 느끼는 그대로에 따라 인간을 향해 주먹을 휘둘렀고, 때론 자신을 비웃는 인간들을 무시하듯 홀로 노래를 부르기도 했다. 기존에 맹목성이 사라진 원숭이 정체성에 자신의 의지에 따라 주체적으로 행동하는 새로운 정체성이 생성된 것이다. 하지만 이러한 변화는 그리 오래 지속되지 않았다. 왜냐하면 내가 인간으로부터 가면을 빼앗아 버렸기 때문이다.

31) “강밀도(Intensite)는 ‘강도’, ‘강렬도’ 등으로 번역할 수 있는데, 말 그대로 힘의 강도, 힘이 집약되거나 응축된 정도를 의미”한다. 이진경, 『노마디즘1』, p.460.

32) “한쪽은 기관 없는 신체를 만들기 위한 것이고, 다른 한쪽은 거기에서 무엇인가가 순환하고 지나가도록 하기 위한 것이기 때문에, 물론 두 국면에서 동일한 절차가 사용되지만, 그 절차는 거듭해서, 두 번 반복해서 수행될 필요가 있다.” 질 들뢰즈/펠릭스 가타리, 『천개의 고원』, p.291.

가면을 손에 쥔 순간 나는 모든 행동과 사고를 멈출 수밖에 없었다. 원숭이가 가면을 빼앗는 것이 얼마나 기존 계획에서 벗어난 행동인지 잘 알고 있었기 때문이다. 예측하지 못했던 상황에 잠시 동안 누려온 창작의 희열은 마치 태풍 속 촛불처럼 순식간에 사라져 버렸다. 다행히 퍼포먼스는 영상으로 제작되고 있었기에 재정비할 수 있었지만, 한번 사라진 창작 욕구는 다시금 돌아오지 않았다. 그러나 당시 느낀 변화는 이후 나의 작품 활동에 중요한 변곡점 작품 <siaraM-part.1>(2008)을 제작하는 원동력이 되었다.

작품이 끝난 후 나는 전보다 강한 원숭이-되기 욕망을 느끼기 시작했다. 그것은 더 이상 열등감이나 고립감처럼 부정적인 느낌의 욕망이 아니었다. 오히려 변화와 생성, 그래서 무언가를 창작할 수 있다는 긍정적인 욕망에 가까운 것이었다. 나는 원숭이-되기에 대한 본격적인 연구를 시작했다.

전처럼 책을 읽거나 계획을 세우지 않았다. 오히려 자신의 몸을 원숭이화 시키는 일, 다시 말해 -되기의 욕망을 실제 신체 경험으로 치환하는 일에 몰두했다. 나는 약 한 달 반 동안 밤낮은 시간 하루도 거르지 않고 온 마을을 원숭이처럼 뛰어다니기 시작했다. 흔히 이성마저 잠든 시간이라고 표현할 만큼 고요했던 당시 환경은 나에게 몸에 일어나는 크고 작은 변화뿐 아니라 다양한 외부 환경까지 민감하게 지각할 수 있게 해주었다. 그리고 여기서 지각된 변화들은 전처럼 또 다른 움직임의 밑거름이 되었다. 또한 지각은 종종 특별한 연상을 불러일으켰는데, 예를 들어 계단을 뛰어오르는 자기 다리에서 느껴지는 이질적 힘을 지각하며 높은 곳에서 뛰어내렸던 기억과 그 순간에 느낀 두려움과 자유로운 감정, 그리고 땅과 하늘이 이어져 끊임없이 추락하는 상상 등이 연쇄적으로 떠올랐다. 이러한 연상은 늘 그 어떤 필연성 없이 불현듯 떠올랐다 사라지기를 반복했다. 그리고 지각된 것과 더불어 나의 다음 동작을 만들어 내는 촉매제 역할을 했다.





그림 2 <시아람-1장 siaraM-part.1>, 2008, 단채널영상, 6분15초

이러던 차에 나에게 다가온 것이 바로 고양이 한 마리였다. 고양이는 평소 인간을 향해 남다른 경계심을 드러내던 동네 길고양이였다. 하지만 그러던 고양이가 어느새 내게로 다가와 온몸을 비비고 애교를 부리기 시작한 것이다. 고양이 접근에 맞춰 나는 내 몸의 기운들을 고양이처럼 바꿔갔다. 보다 섬세하고 예민한 팔 동작, 그리고 최대한 숨죽인 발걸음. 나는 이 변화된 동작으로 고양이에게 접근했고 또 그렇게 고양이와 교감해 나갔다. 그 순간 나는 - 되기 욕망에 온몸을 맡긴 자신이 마치 모든 삼라만상(森羅萬象)과도 교감할 수 있는 존재처럼 느껴졌다. 무엇으로도 변할 수 있는 잠재성으로 가득 찬 존재의 모습. 그것이 바로 - 되기의 욕망이 이끌어낸 자기(Self) 모습처럼 느껴졌다는 말이다.



그림 3 <시아람-1장 siaraM-part.1>, 2008, 단채널영상, 6분15초

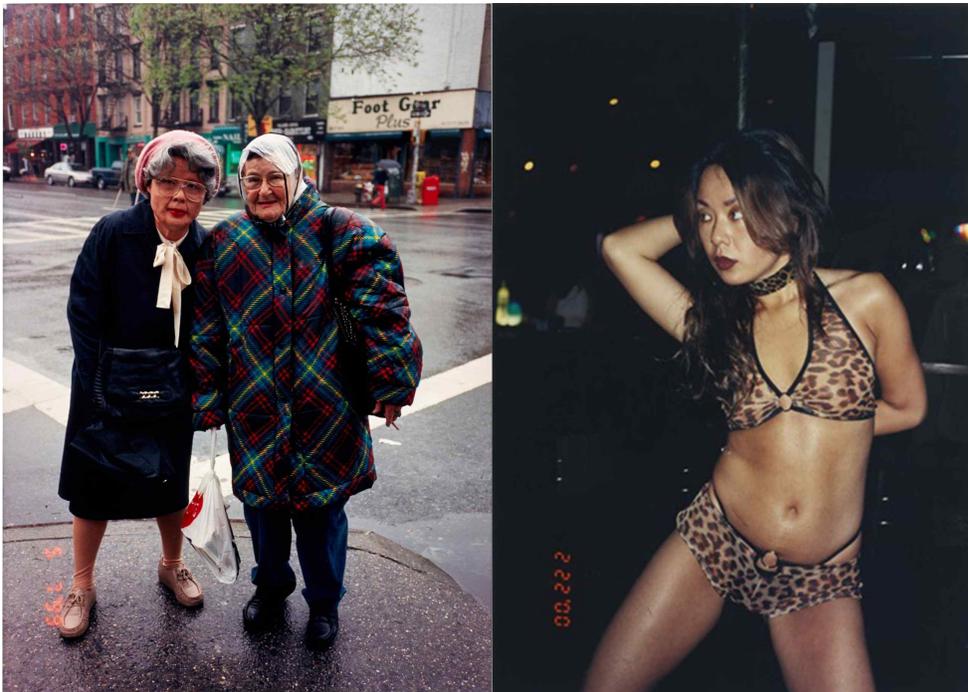
들뢰즈는 이같이 모습을 가리켜 ‘기관 없는 신체(Corps sans Organs)’라고 말했다. 기관 없는 신체는 신체를 어떻게 써야 정당하다는 생각, 즉 통합적이고 일차적인 사고방식에서 벗어나 아무런 고정된 본성도 갖지 않는 상태, 정해진 배치나 조건에 따라 다른 양상, 다른 기관으로 변이될 수 있는 잠재적 상태를 의미한다.

- 되기를 귀착점 없는 되어감 상태로 이해한 들뢰즈에게 기관 없는 신체란 - 되기 과정에서 주체가 끊임없이 통과해야 하는 상태를 의미했다.
- 되기 욕망은 주체를 매 순간 고착화된 상태에서 또 다른 존재로 변용될 수 있는 잠재적 상태로 전환시키기 때문이다. 나 역시 그러했다. 지금의 익숙함에서 벗어나 원숭이가, 또 고양이가 되기 위해서는 늘 내 몸과 정신을 변환가능성 상태로 몰아가야 했다. 그리고 이처럼 반복된 변화의 경험은 결국 자신의 포괄적 자기(Self) 상태를 변화의 잠재성으로 가득 찬 것으로 느끼게 해주었다.

여기서 잠깐 나는 - 되기 퍼포먼스 과정 속 시간의 역할에 대해 살펴보고자 한다. 앞서 말했듯 나는 한 달 반, 약 40여 일이라는 기간 동안 매일 원숭이-되기를 실천했다. 이렇게 긴 시간이 필요했던 이유는 한편으로 당시 감각된 새로움을, 그 생경한 동작들을 “비인간적 동작을 수행할 때 발생하는 응당 평범하고 당연한 반응은 아닐까?”라고 의심했기 때문이다. 만약 누군가 연극에 참여한 경험이 있다면, 또 거기서 식물이나 동물을 연기했다면, 이러한 나의 의문에 공감할 것이다. 혹은 반려동물과 놀기 위해 그들처럼 행동한 경험이 있다면, 그리고 순간 ‘내가 뭘 하는 거지?’ 라는 의문이 들었다면, 이 역시 나의 의문과 맞닿아 있는 경험일 것이다. 실제 40여 일 동안 나는 자주 그 의문을 감내 해야만 했다. ‘감내’라고 표현한 까닭은 그것이 종국에 사라지거나 떨쳐낼 수 있는 그런 의문은 아니었기 때문이다. 그것은 단지 시간이 흐름에 따라 조금은 익숙해지고 누그러지는 그런 의문이었다.

사회적 요소들의 가변성과 경계의 무의미함을 보여주는 작가 니키 리(Nikki Lee)는 그녀의 대표작 <프로젝트 Projects>(1997-2001)를 통해

개인의 정체성이란 학습되고 조정되는 것이라는 점을 보여주었다.³³⁾ 특히 그녀는 자신의 정체성을 변화시키기 위해 짧게는 1개월 길게는 6개월 까지 특정 집단과 어울려 생활했는데, 여기서 그녀는 전혀 다른 연령과 인종, 전혀 다른 문화와 행동양식으로 살아갔다. 노인과 함께 생활하며 찍은 <노인 프로젝트 The Seniors Project>(1999)와 실제 바(Bar)에서 댄서로 일하며 촬영한 <이국적인 댄서 프로젝트 The Exotic Dancer Project>(2000)가 그 대표적인 예라고 할 수 있다.



참고그림 1 니키 리 Nikki Lee <노인 프로젝트 The Seniors Project>, 1999, 사진, 86.4×61cm

참고그림 2 니키 리 Nikki Lee <이국적인 댄서 프로젝트 The Exotic Dancer Project>, 2000, 사진, 101.6×76.2cm

33) 진휘연, 「한국 현대 여성작가들과 새로운 정체성의 발견」, 『현대미술사연구 제30집』, 현대미술사학회, 2011, pp.330-331.

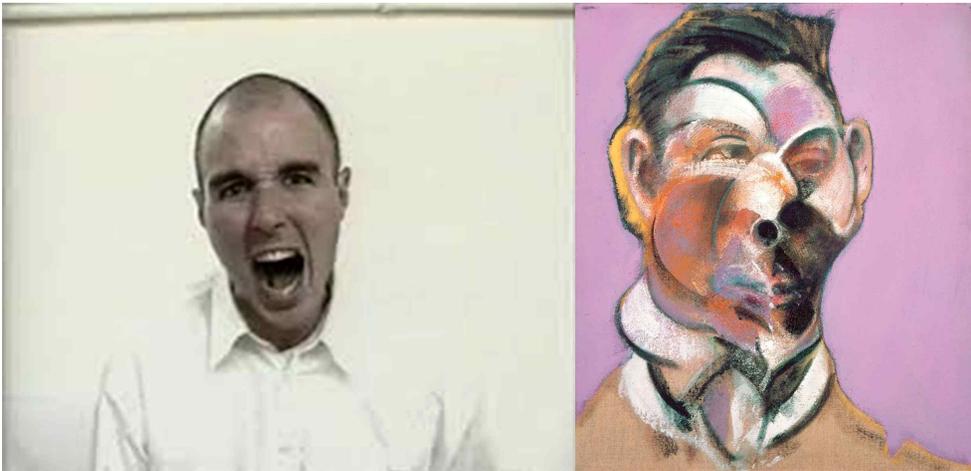
그녀의 경우처럼 나 역시 한 달 반, 40여 일의 시간 동안 원숭이처럼 살아왔다. 그리고 이러한 노력은 시간이 가진 그 길이만큼 나에게 실제 원숭이가 된 듯한 느낌, 그래서 앞서 제기한 의문을 일정 부분 잠재우는 효과를 가져다주었다.

하지만 이러한 효과는 어디까지나 효과일 뿐 - 되기 퍼포먼스 속 진정한 시간의 역할은 아니었다. 시간의 역할은 되기의 대상이 지닌 원형을 보다 광범위하게 해체하는 것, 그래서 - 되기가 지향하는 새로움의 범위를 무한히 확장해 주는 것이었다. 한 달 반 동안 진행된 원숭이 행동에서 나는 분명 새로운 존재로서 나를 경험했다. 원숭이로도, 또 본래 나로도 계열화될 수 없는 동작과 자의식들. 그것은 분명 지적 탐구처럼 시간이 지날수록 보다 더 명확해지는, 그래서 모호함을 넘어서 점점 더 구체화되는 그런 종류의 '새로움'이 아니었다. 오히려 시간의 길이만큼 점점 더 모호해지는, 그래서 끝없는 이질성을 발견하게 하는 그런 '새로움'이었다. 왜냐하면 나에게 '새로움'이란 나조차 예측할 수 없을 만큼 불현듯 느껴지는 것들이었고, 또 그 전형을 파악할 수 없을 만큼 매일 그 강도와 양태를 달리해 감각되는 것들이었기 때문이다. 이러한 이유가 바로 내가 앞서 자신을 기관 없는 신체라 표현한 까닭이다. 시간은 분명 그것이 가진 길이만큼 - 되기가 지향하는 새로움의 범위를, 이질성을 가져다주는 변화의 폭을 끊임없이 확장해 주었다. 이것이 바로 시간의 역할이며, 동시에 <siaraM-part.1> 뿐 아니라 나의 대다수 작업이 충분히 긴 시간을 필요로 하게 된 근거이기도 하다.

니키 리의 작업과 나의 원숭이 - 되기는 다른 지향점을 가진 변화라 할 수 있다. 원본과의 유사성에 집중한 그녀와 달리 나의 - 되기는 점점 더 원본과 멀어져 갔기 때문이다.³⁴⁾ 내가 생각하는 - 되기란 원본의 유비(類比)와 관련된 것이 아니다. 오히려 'A+B=C'라는 리즘의 공식처럼 원본과 멀어지는, 그래서 다름, 이질성 그 자체를 무한히 생성하는 것이다. 이러한 맥락에서 앞서 말한 '새로움'이란 오히려 작품 <소음 Bruits>(1993)에

34) 원본처럼 분장한 니키 리와 달리 나는 오히려 <원숭이 가면>의 분장을 지운 채, 나 자체로 드러나는 차별화 된 원숭이 모습을 생산하는 일에 집중했다.

등장하는 작가 압살론(Absalon)의 모습에 가까운 것이라 할 수 있다. 화면을 뚫고 나올 만큼 전방을 향해 끊임없이 소리치는 압살론의 모습. 그것은 분명 어떠한 대상도 떠올릴 수 없을 만큼의 생경함이며, 또 갑자기 떠올라 평범한 일상을 뒤흔들 만큼의 이질성, 그 자체이다. 영상에 등장하는 얼굴은 분명 압살론이라는 한 개인의 뚜렷한 얼굴이지만 마치 프랜시스 베이컨(Francis Bacon)의 작품 <조지 다이어에 대한 세 연구 Three Studies of George Dyer>(1969)에 등장하는 몽개진 얼굴처럼 느껴진다. 들뢰즈는 베이컨의 그림을 가리켜 다이어라는 인물의 얼굴과 알(기관 없는 신체) 사이에 있는 모습이라고 지적했다. 알에서 얼굴이 발생하는 것인지, 반대로 얼굴에서 알로 돌아가는 ‘회귀’를 그린 것인지 모르는 모호한 상태³⁵⁾라는 말이다. 그 무엇도 될 수 있는, 그래서 절대 하나의 양태로, 또 하나의 흐름으로 포착될 수 없는 그런 얼굴. 베이컨이 이미지를 통해 그 모호함을 드러냈다면 압살론은 행위를 통해, 또 그것이 생성하는 감응을 통해 몽개진 얼굴을 드러내고 있다.



참고그림 3 압살론 Absalon <소음 Bruits>, 1993, 단채널영상, 2분23초

참고그림 4 프랜시스 베이컨 Francis Bacon <조지 다이어에 대한 세 연구 Three Studies of George Dyer> 중 1점, 1969, 캔버스에 유채, 35.5 x 30.5cm

35) 이진경, 『노마디즘1』, p.433.

‘알’은 들뢰즈가 기관 없는 신체를 설명하기 위해 자주 사용한 예시이다. 모든 신체를 함유하고 있지만 아직은 그 어떤 기관도 형성하지 않은 상태. 반면 어떤 조건을 주고, 또 어떤 자극이 주어지는가에 따라 그 어떤 기관도 될 수 있는 잠재성이 충만한 상태. 이것이 바로 기관 없는 신체이자 동시에 - 되기 퍼포먼스가 지향하는 새로운 나의 상태일 것이다. 시간은 분명 이러한 상태를 이끌어내는 조건이자 촉매제였다. 물론 영상 <siaraM-part.1>에서 보인 나의 모습들이 앞서 설명한 그 잠재성 모두를 담아낸 것은 아니었다. 왜냐하면 그것은 처음 시도된 - 되기였기 때문이고, 그래서 아직은 강한 의심을 품고 진행된 퍼포먼스였기 때문이며, 더불어 당시 내가 원숭이화 과정, 그 자체가 작품이 될 것으로 생각하지 않았기 때문이다.³⁶⁾ 하지만 분명한 점은 당시의 경험이 이후 - 되기 퍼포먼스가 지향하는 새로움, 즉 모든 원본으로부터 탈주하는 것에 초석이 되었다는 점이다. 그리고 이러한 새로움의 지향점은 이후 IV-1 비의미적 단절에서 설명할 작업 <멋지게 울부짖는 사자여!>(2011)를 만나며 가속도를 얻게 된다.

다시금 작업 <siaraM-part.1>으로 돌아와 고양이와의 교감은 나에게 자신이 변화의 잠재성으로 가득 찬 상태라는 확신을 가져다주었고, 이러한 확신은 나에게는 다음과 같은 의문을 떠올리게 했다.

“나는 실제 원숭이와도 소통이 가능할까?”

의문이 떠오른 순간 나는 곧바로 동물원을 방문하기 시작했다. 그리고 그곳에서 인간과 가장 가까운 원숭이, 즉 침팬지와 접촉을 시도했다. 우선 나는 그곳에서 200여 장의 침팬지 드로잉을 했다. 왜냐하면 드로잉은 나에게 대상을 파악할 수 있는 가장 훌륭한 도구였기 때문이다.

36) 앞서 밝혔듯이 나는 작품 <siaraM-part.1>을 시작하며 그 어떤 계획 없이 오로지 신체를 변화시키는 것, 그것에 집중했다. 이러한 이유로 당시 나는 지금의 나의 행위들을 영상화시키는 것에 소홀했고 실제 촬영된 분량 또한 단 하루에 불과했다. 하지만 당시 오랜 기간의 수련을 증명하듯, 당시의 절실함을 방증해 주듯 작품이 끝날 무렵 나의 오른쪽 무릎은 파열되었고 이에 따라 작품이 끝나고 난 후 나는 실제 수술을 받아야 했다.



그림 4 <원숭이 드로잉 Ape Drawing> 2008, 종이에 콘테, 21×28.3cm

그렇게 일주일쯤 지났을 무렵 나에게 생각지 못한 일이 일어났다. 바로 침팬지 릴리(Lilli)와 교감하게 된 것이었다. 교감의 시작은 시선에서부터 시작되었다. 릴리는 나와 같은 해(1980)에 태어난 암컷 침팬지였다. 드로잉을 하는 나에게 유독 관심을 보였던 릴리는 종종 나와 눈빛을 교환하곤 했다. 그리고 유달리 관람객이 없던 날 한참을 바라보던 릴리가 갑자기 일어나 나에게 다가오기 시작한 것이다. 그 순간 나는 본능적으로, 그래서 너무 당연하게 원숭이 동작을 한 채 그녀에게 걸어갔다. 그리고 릴리는 이러한 나의 동작에 감응한 듯 그간 보지 못했던 새로운 포즈들을 취하기 시작했다. 그렇게 우리는 유리막 하나를 사이에 둔 채 서로를 바라보며 생경한 동작을 만들어내기 시작했다. 우리의 움직임은 분명 생소한 동작이었지만 마치 거울처럼 닮아있었다. 왜냐하면 내가 릴리의 동작을 따라 하거나, 혹은 그 반대로 릴리가 나를 따라 하도록 유도했기 때문이다. 하지만 여기서 중요한 것은 그 행동들이 분명 침팬지나 인간을 흉내 내는 것들이 아니었다는 점이다.

-되기를 위해서는 “각 단계마다 기관들을 비교하는 것이 아니라 기관들이 기관의 특수성에서 끌어내어 다른 기관과 “함께” 생성되게 하는 관계 속으로 요소들이나 재료들을 집어넣어야 한다.”³⁷⁾는 들뢰즈의 말처럼 우리는 상대방에게서 느껴지는 어떤 기운이나 특별한 몸짓을 떼어내어 상호 교감을 이끌어낼 수 있는 새로운 동작을 생성하고 있었다. 이러한 맥락에서 우리의 움직임은 인간의 것도 그렇다고 침팬지의 것도 아닌 지극히 이질적이고 새로운 움직임이 있었다. 마치 인간과 침팬지의 결연이 만들어 낸 제3의 존재, 그것의 동작처럼 말이다. 우리는 몸을 시계추처럼 흔들거나, 양팔을 들어 만세를 부르고, 헤드뱅잉처럼 머리를 흔들거나, 숨바꼭질하듯 온몸을 웅크려 자신을 감추는 행동을 했다. 그리고 이후 매일 같이 5일간 지속되었던 우리의 행동 교환은 그날의 기분이나 특별한 시각에 따라 매일매일 그 형태와 강도가 변화돼 갔다.

37) 질 들뢰즈/펠릭스 가타리, 『천개의 고원』, p.490.





그림 5 <시아람-1장 siaraM-part.1>, 2008, 단체널영상, 6분15초

그 기간 나는 앞선 원숭이 동작이나 고양이와의 만남과는 비교할 수 없을 만큼 변화의 잠재성으로 가득 찬 나를 경험할 수 있었다. 나는 그렇게 매 순간 기존에 자기(Self)를 구성했던 수많은 요소로부터 멀어졌고, 또 그렇게 또 다른 ‘자기(Self)들’을 생성해 나갔다.

들뢰즈는 동물 - 되기에 중요한 점은 릴리처럼 예외적 개체와 결연을 맺어야 한다는 것³⁸⁾이라고 말했다. 왜냐하면 이러한 별종이 우리에게 세계의 법칙이 다양성이라는 사실을 깨닫게 해 자신을 변화시키고자 하는 욕망을 촉발하기 때문이다. 그의 주장처럼 나의 행동에 아무런 관심도 없던 다른 동물들과 달리 나에게 반응해 자신 역시 인간-되기를 했던 릴리와의 만남은 나에게 - 되기가 촉발하는 변화의 방향성을 확인시켜 주었다. 그리고 이러한 경험은 세상은 다양체로 이루어져 있다는 들뢰즈의 주장을 상기시키듯 나에게 독일 사회 속 아웃사이더, 즉 차이를 지닌 나의 모습을 있는 그대로 긍정할 수 있는 태도를 길러주었다.

들뢰즈는 천개의 고원 첫머리에서 다음과 같이 ‘저자의 죽음’³⁹⁾에 대해 말하고 있다.

“우리는 둘이 함께 안티오이디푸스를 썼다. 우리들 각자는 여럿이었기 때문에, 이미 많은 사람들이 있었던 셈이다. (...) 그렇다면 왜 우리 이름은 남겨졌는가? 관례상, 그저 관례상. 바로 우리를 알아보지 못하게 하려고, 우리 자신이 아니라 우리가 행동하고 느끼고 사유하게끔 하는 것을 지각할 수 없게 하려고 (...) 더 이상 <나>라고 말하지 않는 지점에 이르기 위해서가 아니라 <나>라고 말하든 말하지 않든 더 이상 아무 상관이 없는 지점에 이르기 위해서.”⁴⁰⁾

38) “요컨대 모든 <동물>은 자신의 <특이자Amomal>를 갖고 있다. (...) 특이함은 하나의 다양체와 관련해서 하나의 위치 또는 위치들의 집합이다. (...) 동물-되기를 위해서는 언제나 모비 덕이나 요제피네와 같은 <특이자>와 결연해야 하는 것이다.” 질 들뢰즈/펠릭스 가타리, 위의 책, pp.463-464.

39) 지명훈, 앞의 논문, p.54.

40) 질 들뢰즈/펠릭스 가타리, 위의 책, p.11.

여기서 이야기하는 저자의 죽음이란 형이상학의 전통이 만든 절대적 명증성을 떼 주체, 자기 자신에게 현전하는 주체, 절대 기원의 신화를 만들어 내는 주체, 현실을 완전히 독점하고 지배하는 주체⁴¹⁾의 해체를 의미한다. 이는 모든 존재는 발생적이라고 말한, 다시 말해 창조의 산물처럼 고정불변한 어떤 것이 아닌 반복된 생성 운동⁴²⁾과 그 변화의 과정에서 생겨난 일종의 부산물이라고 말한 들뢰즈의 주장을 드러내는 것이다.

“‘통합’된 공통감각을, ‘나’라는 이름을 변이시켜 수없이 많은 ‘나’들, 순간마다 조건마다 달라지는 ‘나들’로 변이”시키는 것.⁴³⁾ <siaraM-part.1>은 나에게 앞선 말처럼 생성과 변화를 자유롭게 이행하는 나, 일시적 응고로서의 나, 나아가 “무아(無我)”⁴⁴⁾를 경험하게 해주었다.

<siaraM-part.1> 이후 나는 - 되기 퍼포먼스 연구를 시작했다. 언제나 그렇듯 이해할 수 없는 현실 앞에 느껴지는 불안과 부채한 실존감각은 나에게 - 되기의 욕망을 일으켰고, 이러한 욕망에 따라 나는 기존에 행동과 자기(Self) 인식을 전환해 나갔다.

들뢰즈에게 주체의 운명이란 스스로 달라지는 종결 없는 변화 과정⁴⁵⁾이다. 하지만 나는 <siaraM-part.1> 이전, 아니 더욱 정확히 말하면 지금까지도 종종 ‘현실’이라는 사회적 제도와 통념에 따라 그것에 맞는 불변하는 자기모습을 만들어 내곤 했다. 이는 분명 들뢰즈 입장에서 운명을 거스르는 일이다. 생성과 변화의 자유로운 이행, 그 섭리를 가로막는 일이라는 말이다. 본능이나 무의식처럼 통제될 수도 없고 또 억누를 수도

41) 지명훈, 앞의 논문, p.55.

42) “주체는 운동에 의해, 그리고 운동으로서 정의된다. 그것은 자기 자신을 펼치는 운동이다. 스스로 펼쳐지는 것이 주체이다.” Gilles Deleuze, “A Philosophical Concept...”, Who comes after the Subject?, ed. E. Cadava, P. Connor, J-L. Nancy, NewYork: Routledge, 1991, p.85, 지명훈, 앞의 논문, p.58. 재인용

43) 이진경, 『노마디즘1』, p.425.

44) “무아란 생각, 감정, 감각과 같이 지금 이 순간 인식되는 모든 경험들이 일시적이고 조건적인 것임을 깨닫는 것이며, 궁극적으로 ‘나’라고 할 만한 고정불변의 독립적인 실체가 없음을 깨닫는 것이라고 할 수 있다.” 윤석인, 『마음챙김 명상은 자기관을 변화시키는가? : 무아를 중심으로』, 아주대학교, 2021, p.9.

45) 지명훈, 앞의 논문, p.59.

없는 운명과도 같은 운동을 마비시키는 판단과 실천들. 어쩌면 이러한 것들이 나에게 살아있지만 살아있음을 느끼지 못하는 상태, 즉 부재한 실존감각을 불러일으켰는지도 모른다. 반면 - 되기 퍼포먼스는 그 과정 속 육체적, 정신적 경험을 통해, 그것이 불러오는 변화의 기운을 통해 나에게 생(生)의 에너지, 즉 생생한 ‘실존감각’을 환기시켜주었다.

철학자 이진경은 들뢰즈 사상을 한마디로 요약하면 “탈주의 철학”⁴⁶⁾이라고 말한다. 주류적인 것으로부터 탈주해 스스로 차이를 생성해 내는 것, 그것이 들뢰즈 철학의 핵심이라는 말이다. 그의 주장처럼 - 되기 퍼포먼스 역시 기존에 나로부터 탈주하기 위한 시도였다. 그리고 동시에 각종 제도와 통념의 그늘에서 탈주해 자기(Self)를 주체적으로 생성하기 위한 몸부림이기도 했다. 그것은 단지 새로움, 그 자체의 문제가 아니다. 변화와 생성의 욕망에 따라, 나라는 주체의 운명에 이끌려 자신을 포함한 세계 내 존재의 내재성을 긍정하는 일이었고, 또 그렇게 다시금 ‘살아있음’을 느끼는 일이었다. 이것이 바로 내가 경험한 - 되기 퍼포먼스이자 그것의 의미였다.

46) 이진경, 위의 책, p.425.

III. -되기 퍼포먼스의 창작방법 : 체현

몇 년 전 나는 밤거리에서 홀로 울고 있는 한 여성을 본 적이 있다. 아무런 말도 건네지 못했기에 정확한 이유는 알 수 없었지만, 분명 나는 그녀의 몸짓에서 그 어떤 삶의 무게를 생생히 느낄 수 있었다. 이처럼 몸 행위가 불러오는 어떤 직관은 우리가 흔히 말하는 지식과는 다른 종류의 ‘앎’을 전해준다. 복잡한 삶의 경험과 그것이 유발하는 정리할 수 없는 감정과 생각들. 아마도 앞서 말한 앎이란 이러한 무질서한 인간의 삶을 그대로 받아들이는 그런 종류의 앎일 것이다. 물론 이 앎은 늘 오류를 내포하고 있다. 내가 여성이 울고 있는 이유를 영원히 맞출 수 없는 것처럼 말이다. 하지만 이러한 오류에도 불구하고 때때로 그 앎은 우리가 말하는 사실들 보다 어떤 면에서 사실적이고 실제적인 의미를 길러 내기도 한다. 2013년 터키에서 일어난 침묵시위 ‘두란 아담’(Duran Adam)⁴⁷⁾이 그러한 경우이다.



참고그림 5 두란 아담(Duran Adam) 보도사진, 2013

47) 터키어로 ‘서 있는 남자’를 뜻하는 말로 2013년 6월 17일 터키 이스탄불 탁심 광장(Taksim Square)에서 시작된 반정부 시위. 예술가 에르뎀 귄뒤즈(Erdem Gündüz)가 광장에 걸린 국기와 아타튀르크 포스터를 말없이 바라보며 서 있는 행위를 한 후 SNS에 #duranadam(서 있는 남성)과 #direnduranadam(저항하는 선 남자)라는 해시태그를 타고 전국적으로 번진 침묵시위.

아무런 구호 없이 우두커니 서 있는 몸짓, 그것은 분명 그 어떤 정치적 구호보다 터키인이 겪고 있는 혼란과 공포를 그대로 느끼게 해주는 행위였다. 꼭 시위가 아니더라도 흔히 말하는 비언어적 행동은 그 어떤 대리물 보다 지금의 삶, 그 자체를 생생히 드러내곤 한다. 회화를 전공했던 내가 퍼포먼스를 시작한 이유 역시 거울처럼 내 삶을 비추는 나의 몸 때문이었다. 나에게 미술은 자신을 드러내는 일이었다. 그리고 그것은 관념적 의미에 ‘자아’가 아닌 실제 삶의 경험을 통해 드러나는 구체적이고 개별적인 ‘나’를 제시하는 일을 의미했다. 이러한 맥락에서 삶이 통째로 응집된 몸은 나에게 그 자체로 ‘작품’이었다. 어쩌면 나에게 퍼포먼스는 필연적으로 선택해야 하는 창작 방법이었던지도 모른다. 마치 퍼포먼스가 ‘삶과 예술의 조화’를 주장한 플럭서스(Fluxus) 운동⁴⁸⁾에서 태동한 것처럼 말이다.

학부 시절 나는 흔히 말하는 사회적 문제에 관심을 두고 있었다. 크게는 이라크 파병이나 대통령 탄핵 문제부터 작게는 등록금 인상 문제까지, 현실에서 벌어지는 크고 작은 분쟁들에 관심을 갖고 있었다. 이러한 관심은 정치적 신념에서 비롯된 것이 아니었다. 오히려 당시에 느끼고 있던 새로움에 대한 갈망, 막연했지만 강렬했던 그 갈망이 당시에 현실을 비판하고 변화를 부르짖는 태도로 이어졌던 것이었다. 당시 나는 독일 출신 예술가 요셉 보이스에게 매료되어 있었다. 왜냐하면 보이스가 미술이 사회와 인간의 삶에 기여해야 한다는 공리적 신념을 실천한 작가였기 때문이다.⁴⁹⁾ “모든 것은 예술이고, 모든 사람이 예술가다”라는 그의 말에서 알 수 있듯, 보이스는 예술의 사회적 기능을 완전히 수행하기 위해서

48) 1960-1970년대 걸쳐 독일과 미국을 중심으로 일어난 국제적 전위예술 운동인 플럭서스는 기존에 예술과 문화 그리고 그것이 만들어 낸 모든 기구를 불신하는 반예술적, 반문화적인 전위운동이다. 그들은 ‘삶과 예술의 조화’라는 구호 아래 당대 모더니즘이 추구했던 보편성, 체계성, 형식성을 거부한 채 우연성, 비결정성, 다원성을 지닌 새로운 형식의 작품을 만들려 했다. 특히 몸은 삶의 주체이자 고정된 물질로 환원할 수 없는 유기체라는 점에서 플럭서스 작가들이 주목한 매체였다. 그리고 이러한 몸에 대한 이해를 바탕으로 시작된 새로운 예술형식이 바로 퍼포먼스였다.

49) 장유경, 「요셉 보이스의 ‘사회적 조각’ : <7000 떡갈나무>(1982-97)를 중심으로」, 『현대미술사연구』 제13집, 현대미술사학회, 2001, p.180.

는 미술이 일상 속에서 해체되는 상태를 감수할 뿐 아니라 어떤 의미로는 그것을 지향해야 한다고 주장했다.⁵⁰⁾ 나 역시 그러했다. 그림과 같은 전통적 창작 방법보다 조금이라도 더 현실 참여적인, 그래서 내 삶에 직접적으로 영향을 미칠 수 있는 그런 창작활동을 하고 싶었다.

또한 내가 보이스의 작품에 매료된 또 다른 이유는 바로 퍼포먼스 속 그가 보여준 낯섦 때문이었다. 머리에 꿀을 바르고 죽은 토끼를 향해 중얼거리는 모습, 온몸에 펠트 천을 감싼 채 코요테에 다가가는 그의 모습에서 당시 나는 형언할 수 없는 생경함과 신비로움을 감지할 수 있었다. 그것은 마치 낯선 생명체를 발견한 것과 같았다. 때마침 새로움에 대한 갈망을 느끼고 있던 나는 이러한 낯섦에 매료되었고, 그 즉시 퍼포먼스 작업을 시작하게 되었다. 그리고 그렇게 나는 처음으로 연극 무대를 밟은 아이처럼 또 다른 존재가 되어보는 신비한 경험에 빠져들기 시작했다.



참고그림 6 요셉 보이스 Joseph Beuys <죽은 토끼에게 어떻게 그림을 설명할 것인가? How to Explain Pictures to a Dead Hare?>, 1965, 퍼포먼스

참고그림 7 요셉 보이스 Joseph Beuys <나는 미국을 좋아하고 미국은 나를 좋아한다 I Like America and America Like Me>, 1974, 퍼포먼스

50) 장유경, 위의 논문, p.182.

독일에 미학자 에리카 피셔-리히테는 퍼포먼스에서 역할을 수행하는 일을 가리켜 ‘체현(Embodiment)’이라고 말했다. 체현은 본래 18세기 말 독일의 연기술에서 고안된 개념이다. 최초 그것은 대본에 등장하는 인물을 그대로 재현하는 것을 의미했다. 대본 속 작가가 언어로 표현하고자 한 의미, 텍스트에 적혀 있는 것만을 표현하는 개념이었다는 말이다. 특히 ‘역할을 체현한다.’라는 표현은 당시 단순히 역할을 맡는 차원을 넘어 그 역할과 완전히 동일시되어야 한다는 것⁵¹⁾을 의미했다. 하지만 피셔-리히테는 1960년대 이후 등장한 퍼포먼스에서 체현은 전통적 개념을 벗어나 역할, 그 자체를 새롭게 만들어 내는 과정이라고 말했다. 이러한 그녀의 주장을 이해하기 위해서는 우선 주디스 버틀러의 정체성 이론을 살펴볼 필요가 있다.

버틀러는 「수행적 행위와 젠더의 구성: 현상학과 페미니즘 이론에 근거한 에세이」(1988)에서 “우리는 여자로 태어나지 않고 여자가 된다.”⁵²⁾라고 주장했다. 개인의 성 정체성이 타고나는 것이 아닌 새롭게 구성되는 것이라는 말이다. 그녀는 젠더가 특정 문화와 역사를 체현하는 수행적 행위를 통해 만들어지는 것이라고 주장했다. 즉 선재(先在)하는 어떤 것이 아닌 남성, 혹은 여성이라고 여겨온 행위를 반복적으로 수행하는 과정에서 성 정체성이 형성된다는 말이다. 이처럼 버틀러는 젠더를 육체적 양식으로, 또 의도적이고 극적인 행위로 파악했다. 피셔-리히테는 이러한 버틀러의 정체성 이론을 반영해 퍼포먼스의 체현을 정의하고자 했다. 왜냐하면 사회적으로 주어진 지시들에 따라 육체를 양식화하는 젠더처럼 체현 역시 행위자가 등장인물의 특징에 걸맞게 자기 육체를 훈련하는 과정이었기 때문이다.⁵³⁾

버틀러는 젠더가 사회적 관습에 의해 결정되기도 하지만 동시에 개인 스스로가 변화 시켜나갈 수도 있다고 주장했다. 그리고 이러한 주장은 체

51) 백지수, 앞의 논문, p.37.

52) Judith Butler, “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, Theatre Journal, Vol. 40, No. 4, Dec., 1988, pp. 519-531. 백지수, 앞의 논문, p.24. 재인용

53) 백지수, 앞의 논문, p.25.

현을 배우 스스로 역할, 즉 정체성을 만들어 나가는 과정이라고 주장한 피셔-리히테의 관점에도 반영되었다.

우선 체현의 전통적 특징을 살펴보면, 전통적 의미에 체현은 배우의 몸을 현상적인 신체에서 기호적 육체로 전환시키는 것을 그 전제로 하고 있었다. 주어진 역할을 그대로 전달하기 위해 배우는 자기 몸이 지닌 특징이나 버릇뿐 아니라 무대 위에서 느끼는 모든 육체적 감각이나 감정을 숨겨야 했다는 말이다.⁵⁴⁾ 반면 퍼포먼스에서 체현은 배우의 몸이 지닌 육체성, 물질성, 그리고 개별성을 역할과 함께 그대로 드러내는 특징을 가지고 있다. 이러한 이유로 퍼포먼스에서 체현은 늘 배우의 현상적 신체, 즉 현실에 존재하는 그대로 신체와 그 배우가 연기하는 인물의 표현 사이에 긴장⁵⁵⁾을 유발시킨다.

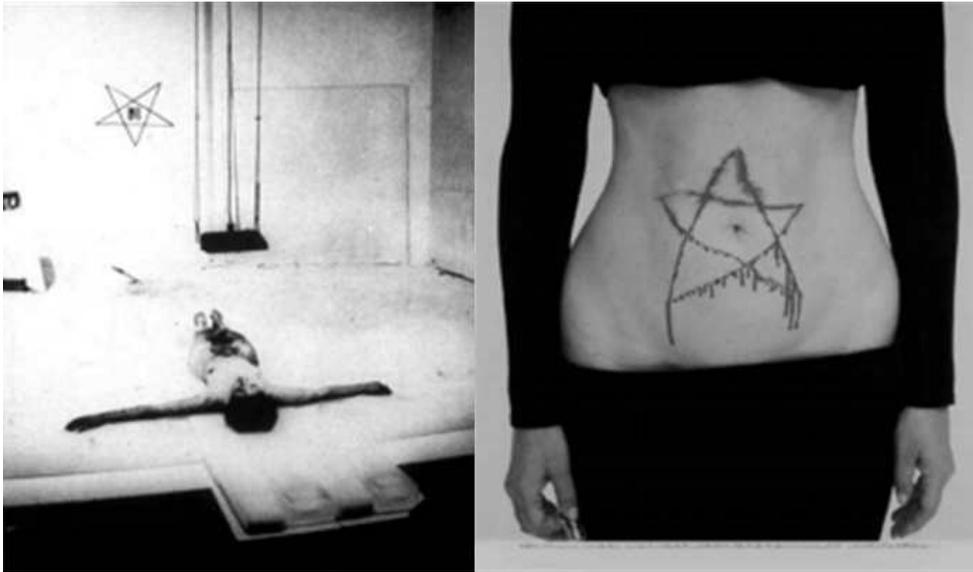
1975년 마리나 아브라모비치(Marina Abramović)의 작품 <토마스의 입술 Lips of Thomas>(1975)은 이러한 체현의 특징을 잘 보여주는 퍼포먼스이다. 아브라모비치는 국가와 사회로부터 희생당해야 하는 개인, 혹은 그러한 희생을 감내하는 성인이나 예수를 표현하기 위해 자기 몸을 가학하는 퍼포먼스를 했다. 그리고 이 과정에서 그녀는 자신의 멍든 몸과 흐르는 피, 즉 실제 폭력을 당하는 자신의 현상적인 몸을 그대로 노출했다. 이러한 이유로 관객이 지각한 아브라모비치의 육체성은 그녀가 표현하는 인물의 기호성을 압도하는 것이었다.⁵⁶⁾

54) 리히테는 이러한 과정을 가리켜 ‘탈신체화(Entleiblichung)’, 또는 ‘탈육체화(Entkörperlichung)’라고 말했다. 에리카 피셔-리히테, 앞의 책, p.176. 참조

55) 에리카 피셔-리히테, 앞의 책, p.171.

56) “여기서 중요한 것은 관객의 반응이 아브라모비치의 행위를 지각함으로써 이루어졌지, 그 행위가 함유한 의미에 근거해서 이루어진 것이 아니라는 점이다. 아브라모비치가 면도날로 배에 별 모양을 그렸을 때 관객이 숨을 죽이고 구토증을 느낀 이유는 국가적 폭력을 몸에 새긴다고 해석했기 때문이 아니다. 그것은 관객이 피를 보았기 때문이며, 그 육체적 고통을 자신의 육체를 통해 상상했기 때문이다. 즉 그러한 현상의 지각이 직접적으로 관객의 육체에 영향을 미쳤기 때문이다. 여기서 행위의 육체성과 물질성(피)이 기호성을 압도적으로 누르며 우선한다. 그렇다고 이러한 현상이 육체적 과잉은 아니다. 즉 풀리지 않은 어떤 잔여로 파악해서는 안 된다. 이것은 의미가 아니라 행동으로 파악된다. 육체성과 물질성은 행위의 자기 지시성을 넘어서며, 의미화보다 우선한다.” 에리카 피셔-리히테, 앞의 책, p.29.

하지만 그럼에도 불구하고 그녀의 모습은 분명 그 자체로 완전히 비 기호화된 것은 아니었다. 면도날로 배에 오각별⁵⁷⁾을 긁는 모습, 채찍으로 자신을 내리치는 모습, 그리고 십자가 모양 얼음 위에 누워있는 모습까지, 그것은 분명 예수와 같은 성인, 다시 말해 역할을 표현하는 행동들이었다.



참고그림 8 마리나 아브라모비치 Marina Abramović <토마스의 입술 Lips of Thomas>, 1975, 퍼포먼스

이러한 이유로 그녀의 모습은 매 순간 역할과 개인으로서 배우 사이, 그리고 기호성과 육체성 사이 충돌을 일으켰다. 피셔-리히테는 이러한 충돌이 기존에 연극과 다른 새로운 체현의 특징이라고 했다. 그리고 이 특

57) “기독교 문화권에서 오각별은 예수의 오상(stigmata)을 상징하는 것이었다. 또한 오각별은 ‘티토의 별’이라 불리는 구 유고슬라비아 연방의 상징이기도 하다. 아브라모비치의 오각별은 의미를 모두 포괄하여 스스로를 티토의 사회주의 정권에 희생된 제물로 만들었다.” 박인수 『내전의 트라우마와 치유를 주제로 한 마리나 아브라모비치의 작품 연구』, 명지대학교 대학원, 2015, p.25.

정은 퍼포먼스의 특별한 질서를 유발하는데, 그것이 바로 ‘수행성 (Performativity)’⁵⁸⁾이라고 주장했다.

수행성은 현실을 새롭게 구성하고 변화시킬 수 있는 행위의 힘과 가능성을⁵⁹⁾ 의미하는 개념이다. 주체와 객체 혹은 기표와 기의와 같은 이분법적 개념 형성을 불안정하게 하고 충돌하게 만드는⁶⁰⁾ 수행성은 늘 그 자체로 주어진 것, 선제하는 것, 본질적인 것을 부인하고, 행함으로써 현실을 새로이 구성하는 특징을 지니고 있다. 피셔-리히테는 수행성이 ‘이것 아니면 저것’과 같은 이분법적 인식이 ‘이것뿐 아니라 저것도’와 같이 다층적이고 역동적인 인식으로 전환되는 과정에서 발생한다고 말했다. 이를 쉽게 이해하기 위해서는 그녀가 수행적 행위라고 지칭한 체현을 다시금 살펴볼 필요가 있다.

아브라모비치는 분명 자신의 작품에서 고통을 체현했다. 즉 본래의 역할뿐 아니라 폭력을 당하는 자신의 몸, 그것에 남겨진 흔적과 고통, 그 자체를 체현했다는 말이다. 이러한 까닭에 관객은 그녀의 행동을 ‘역할뿐 아니라 개인’으로 또 ‘연기뿐 아니라 실제 자학 행위’로 인식했다. 그리고 이러한 다층적 인식은 관객으로 하여금 다음과 같은 혼란을 일으켰다.

58) ‘수행성’은 본래 언어 철학자 존 오스틴에 의해 알려진 것으로 동사 ‘행위 하다’에서 비롯된 개념이다. 오스틴은 언어가 사실관계를 묘사하거나 한 가지 사실을 주장할 뿐 아니라 행위를 이행하기도 한다는 사실을 발견했고 이를 수행적 발화, 혹은 수행문이라고 명명했다. 그는 이러한 수행문이 자기 지시적이고 현실 구성적인 특징을 지닌다고 주장했는데, 예를 들어 진수식에서 뱃머리에 병을 부딪쳐 깨뜨리며 “이 배를 퀸 엘리자베스로 명명하노라”라고 하는 수행문의 경우 그것의 사실관계를 벗어나 ‘배에 새로운 이름을 주는’ 행위 그 자체를 의미한다는 점에서 자기 지시적이며, 문장이 발화되는 시점부터 그 배는 ‘퀸 엘리자베스’로 불린다는 점에서 현실 구성적이라는 것이다. 피셔-리히테는 『수행성의 미학』에서 오스틴이 분석한 수행성 개념을 퍼포먼스에 대입하고자 했다. 그녀는 발화행위가 발화됨으로써 행위 그 자체를 의미하고 실제 현실을 변화시킨다는 점에서 ‘수행적’인 것처럼, 퍼포먼스 역시 실제 육체로 행위하며 행위 자체를 강조해서 드러내고 지금 여기의 현실에서 일어난다는 점에서 ‘수행적’이라고 주장했다.

59) 백지수, 앞의 논문, p.2.

60) 에리카 피셔-리히테, 앞의 책, p.46.

“만약 그녀가 이 행위를 다른 공공장소에서 수행했다면, 사람들은 주저하지 않고 그것을 중단시키려 했을 것이다. 그러나 여기서는 어떠한가? 한 예술가가 의도적으로 계획한 듯 보이는 행위를 하려 하는데, 이것을 존중해야 하지 않을까? 만약 중단시킨다면, ‘작품’을 손상시키는 위험한 일을 범하는 것은 아닌가? 그러나 인간의 도리로 봤을 때, 자해하는 상황을 가만히 지켜볼 셈인가? 예술가는 관객에게 관음주의자 역할을 맡길 셈이었던가? 혹은 관객이 행위자의 고통을 중단시키기 위해 직접 행동을 할 때까지 얼마나 시간이 걸리는지 실험을 한 것인가? 여기서 무엇이 옳은 판단인가?”⁶¹⁾

피셔-리히테는 이러한 혼란 상태를 가리켜 문지방(Threshold) 상태라고 표현했다. 문지방 상태는 다층적이고 역동적인 인식에 따라 기존 지식이나 가치관이 모호해지는 상태를 의미한다. 그녀는 문지방 상태에 빠진 주체는 혼란이나 위기감을 느끼지만, 그와 동시에 혼란을 해결하기 위한 새로운 질서를 세우고, 또 그것을 실천할 수 있는 주체적 의지를 갖추게 된다고 주장했다.

<토마스의 입술>에서 발생한 관객의 돌발행동이 바로 그러한 예라고 할 수 있다. 아브라모비치의 자학 행위를 지켜보던 관객은 결국 무대로 난입해 그녀를 끌어내리는 돌발 행동을 했다. 이 같은 행동은 분명 작가의 의도와는 무관한, 더불어 기존 공연 규범에서도 벗어난 행동이었다. 관객 역시 이점을 모를 리 없었다. 그런데도 관객이 돌발행동을 한 까닭은 그들이 빠진 예술과 일상, 미학과 윤리적 규범 사이 혼란(문지방 상태)에서 스스로 빠져나오고자 했기 때문이다. 주체적 판단과 실천 의지에 따라 작품에 의미를 전달받는 역할에서 작품의 의미를 생성하는 역할로 변환된 관객. 그것이 바로 그녀가 말하는 특별한 질서, 즉 수행성이 일으킨 현실 변화라는 것이다.

여기서 잠깐 관객의 변화를 끌어낸 수행성이 최초 어디서 비롯된 것인지

61) 에리카 피셔-리히테, 앞의 책, p.18.

다시 한번 짚어보고자 한다. 피셔-리히테는 관객의 돌발행동이 가능했던 이유에 대해 아브라모비치의 행동이 그 자체로 수행적이었기 때문이라고 말했다. 즉 역할과 실재의 경계를 붕괴시킬 만큼 강렬했던 그녀의 수행적 행동, 여기서는 체현 과정이 최초 수행성을 생성했고 그것을 지각한 관객에게 전이되어 돌발행동을 일으켰다는 말이다. 이러한 맥락에서 가장 먼저 문지방 상태를 겪는 사람, 또한 그것에게서 벗어나기 위해 새로운 질서를 세우고 그것을 실천하는 사람은 바로 체현 과정에 놓인 배우 자신이라고 할 수 있다.

나의 경우에는 그러했다. 최초 원숭이 작업 <원숭이 가면>(2008)에서 그 누구보다 먼저 역할로써 원숭이와 몸이 경험하는 원숭이 사이에 강렬한 충동을 경험했고 이는 나에게 기호와 육체, 주체와 객체의 충동과 모호함을 가져다주었다. 더욱이 정신과 육체 사이에 벌어지는 재현의 의무감과 즉흥적 창작 욕망의 충동은 앞서 느낀 모호함을 더더욱 가중하는 요소였다. 결국 나는 당시의 문지방 상태를 벗어나고자 또 다른 존재, 다시 말해 나와 원숭이가 접합된 새로운 정체성을 생성하는 결정을 내렸다. 그것은 분명 현실을 새로이 구성하게 만드는 그 힘과 가능성, 즉 수행성에 이끌린 판단이었다.

1장에서 당시에 판단을 가리켜 나는 전보다 강렬한 실존감각, 즉 ‘생생한 살아있음’에 이끌린 결정이라고 말했다. 여기서 말하는 실존 감각이란 분명 자신보다 더 자기(Self) 같았던 원숭이 기운을 의미하는 것이었지만 동시에 그것은 분명 무언가를 주체적으로 결정하고 행동할 때 느낄 수 있는 일종의 희열이나 자기만족과도 같은 것이었다. 이러한 나의 주장을 증명하듯이 그때의 실존감각, 즉 자신의 주체성을 확인했던 생생한 감각은 이후 미개한 존재로 취급받던 현실 속 자기 모습을 새롭게 정의할 수 있는 주체성을 길러주었다. 마치 수행성과 관련된 모든 미학적 경험이 자기 자신, 삶, 그리고 사회를 변화시킬 수 있는 가능성을 경험한다는 점에서 삶의 모델이 될 수 있다고⁶²⁾ 말한 피셔-리히테의 주장처럼 말이다.

62) 백지수, 앞의 논문, p.iv.

다시 체현의 특징으로 돌아오면, 퍼포먼스에서 체현은 앞서 설명한 원숭이-되기 과정처럼 행위자의 몸을 정해진 역할로 가공하거나 형태화시키려 하지 않는다. 오히려 그것을 끊임없는 되어감으로, 항상적 변형 과정 속에 살아있는 유기체로 간주하려 한다.⁶³⁾ 이러한 의미에서 체현을 통해 드러나는 육체의 존재함이란 바로 되어감, 과정, 그리고 변화를 의미하는 것이다. 그리고 그러한 육체의 존재함의 특징은 반복된 행동양식으로 수행되는 과정을 통해 주체에게 되어감, 과정, 그리고 변화와 관련된 새로운 자기 정체성(Self-Identity)을 형성하게 한다. 마치 들뢰즈가 말한 기관 없는 신체처럼 말이다. 바로 이점이 내가 - 되기와 체현을 연결한 이유이다. 매 순간 새로워지려는 욕망과 맞닿은 창작 방법, 변화의 잠재성으로 가득 찬 몸의 경험을 새로운 자의식으로 치환시키는 창작 방법, 그것이 바로 - 되기를 현실화하는 창작 방법, 즉 체현인 것이다.

이렇듯 나에게 ‘- 되기’와 ‘체현’은 서로 떼려야 뗄 수 없는 개념들이다. 즉 - 되기의 욕망을 따라가다 보면 자연스럽게 체현하게 되고 또 반대로 어떤 대상을 체현하다 보면 자연스럽게 - 되기가 진행되었다는 말이다. 이러한 불가분의 관계는 비단 나의 경우에만 적용되는 사항이 아니었다. 다른 존재가 되고자 하는 누구든지 그것이 연기가 아닌 이상 체현을 그 창작 형식으로 취하게 된다는 말이다.

이러한 예로 나의 작품 <건강한 카오스>(2015-2017)를 들 수 있다. 나는 작품 <siaraM-part.1> 이후 동물 - 되기가 나 아닌 타인에게도 가능한지 늘 궁금했다. 그리고 그 궁금증 안에는 분명 타인의 동물 - 되기 과정을 살펴보고 싶은 욕구, 그래서 나의 작품의 형식과 그 표현 방법을 다변화시키고 싶은 욕구도 포함되어 있었다. 이러한 복합적 의도에서 시작한 작품이 바로 5명의 퍼포머(Performer)들과 함께한 라이브 퍼포먼스 <건강한 카오스>였다. 백남준 아트센터의 기획전 『랜덤 액세스』(2015)에서 처음 선보인 퍼포먼스 작품 <건강한 카오스>에는 각각 원숭이, 비

63) 에리카 피셔-리히테, 앞의 책, p.206.

들기, 올빼미, 산양, 사자와 접촉하는 5명의 퍼포머와 그들을 통솔하는 내가 등장한다.

전시회 오프닝 로비, 60여 명의 관객들 사이에서 아무런 예고 없이 5명의 퍼포머가 낯선 행동을 시작한다. 계단을 한 발로 뛰어오르는 동작, 바닥에 누워 발을 구르는 동작, 중저음의 울음소리를 내거나, 호를 그리며 걷고 또 난간에 매달리는 동작 등. 행동이 시작되자 로비 한쪽에 있던 설치물에 전원이 들어온다. 선글라스를 낀 원숭이 가면과 박제된 올빼미가 붙은 미러볼, 그리고 빨 달린 약탕기가 화려한 빛을 내기 시작하고 비닐봉지를 단 선풍기는 요란한 마찰음을 내며 돌아간다. 설치물 한 가운데 놓인 텔레비전에는 포효하는 사자의 모습이 소리 없이 흘러나온다. 불시에 시작된 낯선 행위는 소음으로 가득 찼던 로비에 정적을 불러온다.

여기서 퍼포머들이 보여준 몸짓이 바로 동물-되기 과정에서 생산되는 행위들이었다. 나는 작업에 앞서 그들에게 동물을 모방하거나 연기할 것을 요구하지 않았다. 오히려 각각 주어진 동물에서 느껴지는 힘이나 그 속도에 따라 자기 몸을 변용시켜 나갈 것을 요구했다. 즉 동물의 신체와 사람의 신체, 동물의 동작과 사람의 동작, 동물의 신체적 강밀도의 분포와 사람의 신체적 강밀도의 분포 사이, 양자가 섞이며 만들어지는 어떤 분포의 지대를 통과하며 그 둘을 섞을 수 있는 무언가 다른 활동을 만들어 나갈 것⁶⁴⁾을 요구한 것이다. 그것은 상당히 추상적인 요구였다. 그것이 추상적일 수밖에 없었던 이유는 내가 경험한 동물-되기가 오로지 몸으로 이해된, 그래서 쉽게 언어화하거나 개념화할 수 없는 직관적이고 감각적인 것들이었기 때문이었다. 더욱이 당시에 나는 체현이라는 개념을 알지 못했다.

그럼에도 불구하고 퍼포머들은 스스로 그것을 구현하는 각자의 창작 방법을 취했는데, 그것이 바로 피셔-리히테가 말하는 ‘체현’이었다. 퍼포머

64) 이수경, 『들뢰즈와 가타리의 동물-되기 연구』, 철학논총 제72집, 새한철학회, 2013, p. 420.

들은 최초 동물의 행동양식과 자신의 신체적 특성을 동시에 드러내고 또 그것을 지각했다. 그리고 얼마간 시간이 흐르자, 그들은 동물과 인간(자신)의 다름, 즉 결코 하나 될 수 없는 양극단 사이를 횡단하며 그때의 몸의 변화에 따라 또 그때의 지각과 감각의 주목도에 따라 점차 새로운 존재의 모습을 생성해 나가기 시작했다.

그것은 분명 동물의 에너지와 행동양식을 개별적이고 특수한 자기 몸으로 재해석하는 행위였다. 예를 들어 산양-되기를 했던 퍼포머 김성희는 바위를 오르내리는 산양의 행동을 자기 몸에 남겨진 무용의 도약 방법을 접합시켜 한발로 계단을 뛰어넘는 새로운 동작으로 재해석했고, 또 비둘기-되기를 했던 퍼포머 김대기의 경우 머리에 흔드는 비둘기의 특별한 움직임에 길쭉한 팔다리와 유연성을 지닌 자기 육체에 맞춰 바닥에 큰 호를 긋는 행위로 또 그것을 이용한 새로운 종류의 걸음걸이로 재해석해 나갔다.

더욱 놀라운 점은 시간이 지날수록 그들의 행위가 점점 더 새롭고 이질적으로 변해갔다는 것이다. 예를 들어 원숭이-되기를 했던 퍼포머 아누팜(Anupam Tripathi)의 경우 난간에 매달리거나 원숭이 같은 울음소리를 내던 초반과 달리 점차 물구나무서기 한 채로 거꾸로 걸어가거나, 연속적으로 앞구르기, 본래의 목소리로 고향지르기처럼 하나의 대상으로 형태화할 수 없는 행위들을 생산해 나갔다.

이러한 퍼포머들의 창작방법은 분명 접속하는 두 항이 동시에 존재하는 - 되기와 체현의 특징을 보여주는 것들이었다. 또한 이러한 퍼포머들의 변화 과정만큼 나를 놀라게 한 것은 관객의 변화였다. 최초 관객은 행위 시작과 동시에 퍼포머들로부터 떨어진 로비 구석자리로 이동했고 그곳에서 미동 없이 작품을 감상하는 일을 시작했다. 하지만 이내 동물뿐 아니라 인간, 역할뿐 아니라 하나의 개인처럼 느껴지는 퍼포머들의 움직임에 혼란을 느낀 듯 술렁이기 시작했다. 특히 얼마 안 가 퍼포머들이 관객의 바로 옆으로 다가가 신체적 접촉을 일으키자, 그 술렁거림은 점점 더 증폭되어 갔다.



그림 6 <건강한 카오스 A desirable Chaos>, 2015, 퍼포먼스, 약 30분, 백남준아트센터



그림 7 <건강한 카오스 A desirable Chaos>, 2016, 퍼포먼스, 약 30분, 국립현대미술관

이러한 예로 퍼포먼스의 특정 구간 모든 퍼포머들은 관객이 서 있는 곳으로 다가가 마치 놀이를 하듯 관객을 자극하는 행동을 했는데, 이러한 도발에 최초 무반응을 보이던 관객들은 점차 시간이 지날수록 마치 퍼포머처럼, 아니 동물처럼 움직이기 시작했고 또 그렇게 퍼포머들과 상호 움직임을 교환하기 시작했다. 심지어는 고향을 지르는 관객도 있었다.

피셔-리히테는 이러한 배우와 관객의 상호작용을 가리켜 ‘자동 형성적 피드백 고리(Autopoiesis Feedback-Loop)’라고 말했다. 자동 형성적 피드백 고리는 배우에 대한 지각이 관객으로 하여금 어떤 신체적 반응을 이끌어내고 또 이러한 관객의 반응이 배우의 행동에 영향을 주는 일종의 순환과정을 의미한다. 그녀는 이러한 순환과정이 일어나기 위해서는 퍼포먼스가 예술가의 단독 작품이 아닌 일종의 사회적 놀이⁶⁵⁾, 즉 관객과 배우의 상호작용이 만들어 낸 결과물이어야 한다고 주장하며 이를 ‘신체적 공동 현존(Co-Presence)’이라고 표현했다. 신체적 공동 현존은 배우와 관객이 시공간을 공유하는 것뿐 아니라 상호 현존을 지각하며 무언가 새로운 행위, 즉흥적 행위를 수행하는 것, 그래서 배우와 관객 모두가 퍼포먼스를 구성하는 ‘공동 주체(Co-Subject)’가 되는 것을 의미한다. 특히 그녀는 이 과정에서 배우의 현존(Presence)을 강조했는데, 왜냐하면 그것이 신체적 공동 현존을 이끌어내는 시발점이었기 때문이다.

넓은 의미에서 배우의 현존이란 배우가 등장하는 순간, 다시 말해 배우가 현상적 신체로 드러나 관객에게 지각되는 순간 발생하는 인간 존재의 현재성이다.⁶⁶⁾ 그러나 피셔-리히테는 퍼포먼스에서 현존이란 단순히 ‘거

65) “연극의 근본적 의미는 (...) 연극이 사회적 놀이었다는 데 있다. 연극은 모든 이를 위한 모든 이의 놀이다. 그것은 무대 위의 참여자와 관객 모두 참여자인 놀이다. (...) 관객은 놀이의 한 구성 요소로 참여한다. 관객은 바로 연극예술의 창조자인 것이다. 따라서 모두가 연극 축제 Theater-Fest를 구성하는 대변자로 남으며, 결과적으로 연극의 사회적 성격은 손실되지 않는다. 연극에는 항상 사회적 집단이 존재한다.” Max Herrman, “Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts”(27. Juni 1920). Helmar Klier(ed.). Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum, Darmstadt 1981, pp.15-24, p.19 에리카 피셔-리히테, 앞의 책, p.63. 재인용

66) “현존(Presence) 현상이란 퍼포먼스에서 행위자로부터 생산된 인간 존재의 현재성을 관객이 자신의 현상적 신체를 통해 지각하는 일련의 과정을 의미한다.” 백지수, 앞의 논문, p.43.

기 있음'에서 드러나는 것이 아닌 체현 과정에 있는 신체, 즉 계속된 되어감에 속에 있는 배우의 몸이 관객의 현상적 신체를 통해 지각되는 순간 드러나는 것이라고 말했다. 그리고 이에 더해 이러한 현존을 발생시키기 위해서 체현 같이 배우는 높은 밀도의 신체성이 드러나는 행위를 통해 자신의 현상적 신체를 에너지적 신체로 전환시키고, 또 여기서 발생하는 신체 에너지를 관객에게 전염시켜야 한다고 말했다.⁶⁷⁾

영화 <더 스퀘어 The Square>(2018)에 나오는 원숭이 퍼포먼스 장면은 이러한 현존의 생성 과정을 잘 보여주는 예라고 할 수 있다. 영화에서 예술가 줄리안은(도미니크 웨스트) 미술관 공식 만찬에 초청되어 원숭이 퍼포먼스를 진행한다. 상의를 탈의한 채 양팔에 지팡이를 들고 꾸부정한 자세로 등장한 줄리안. 그 모습을 처음 본 관객은 분명 강렬한 배우의 몸을 지각하지만, 이내 웃음을 터트리며 박수를 칠 만큼 여유를 부리게 된다. 왜냐하면 줄리안의 행위를 일종의 연극, 즉 재현 행위로 여겼기 때문이다.⁶⁸⁾ 그들은 분명 '줄리안은 절대 원숭이가 될 수 없어. 단지 원숭이처럼 보이게 행동하고 있을 뿐이야.'라고 생각했을 것이다. 하지만 이내 그가 정말 원숭이처럼 아니 보다 정확히 묘사하면 원숭이가 지닌 야생성, 그래서 제어 불가능한 폭력성을 표출하는 순간 그들은 점차 동요하기 시작한다. 줄리안에게 신체적 위협을 느낀 몇몇 관객은 화를 내며 공연장을 벗어났다. 공연을 기획한 기획자가 박수를 치며 퍼포먼스를 중단시키려 했으나 울부짖는 줄리안의 음성에 막혀 실패했다. 특히 줄리안이 테이블 위로 올라가 들고 있던 지팡이를 내려놓은 채 한 여성의 머리카락을 감싸는 장면은 피셔-리히테가 말하는 배우의 현존뿐 아니라 - 되기가 지향하는 새로운 존재의 모습을 강렬히 느끼게 하는 장면이었다. 그 순간 줄리안은 분명 되어감 과정 속에 있는 어떤 알 수 없는 존재, 그래서 그 어떤 익숙함도 무력화시키는 존재, 하지만 너무도 생생한 육체로 지각되는 살아있는 존재였다. 이것이 바로 체현이 만들어 내는 현

67) 에리카 피셔-리히테, 앞의 책, p.218.

68) 본 퍼포먼스에 앞서 관객은 지금, 이 공간은 정글이며 곧이어 야생동물을 만나게 될 것이라는 안내방송을 들은 상태였다.

존이자 - 되기가 생성하는 새로운 존재(제3의 존재)이다.



참고그림 9 영화 <더 스퀘어 The Square>(2019) 중 원숭이 퍼포먼스 장면

물론 피셔-리히테는 현존은 실제 관객이 참여하는 라이브(Live) 공연에만 체험되는 현상이라고 말했다. 특히 영상 같은 전자매체를 사용하는 경우 현존과 관련된 그 어떤 개념도 적용할 수 없다고 주장했다.⁶⁹⁾ 이러

한 맥락에서 영화 <The Square>는 부적절한 참고 자료일지도 모른다. 더욱이 줄리안의 행동과 관객의 반응은 실제 라이브가 아닌 영화, 즉 연출된 것이었다. 그럼에도 <The Square>를 현존의 예로 제시한 이유는 그것이 내가 경험한 체현, 그 과정에서 겪는 밀도 높은 신체성과 현실 변화를 매우 잘 담아내고 있기 때문이다.

여기서 잠깐 나는 앞선 피셔-리히테의 주장을 조금 더 살펴보고자 한다. 왜냐하면 나는 관객 없이 홀로 퍼포먼스를 진행하고, 또 이를 영상으로 기록하는 작업도 하는 작가이기 때문이다. 나는 자주 인적이 드문 공간에서 홀로 퍼포먼스를 진행한다. 그리고 그 과정을 촬영해 영상, 혹은 영상 설치작품으로 제작한다. 이 같은 나의 작품은 피셔-리히테의 입장에서 신체적 공동 현존, 그리고 그것을 둘러싼 개념밖 작품일 것이다. 왜냐하면 영상은 그 자체로 관객과 예술가(배우) 사이 육체적이고 직접적인 관계 맺기가 불가능한 매체이기 때문이다. 마치 앞서 소개한 작품 <소음 Bruits>(1993)에서 압살론(예술가)에 감응한 나의 신체 반응이, 또 나의 현존이 영상 속 압살론의 행위에 어떠한 영향도 미치지 못하는 것처럼 말이다.

하지만 이 논문은 나의 작품, 그중 퍼포먼스를 다루고자 하는 연구이다. 이러한 의미에서 나의 행위, 그 자체만 바라볼 경우 앞선 논의는 조금 더 풍성해질 수 있다. 예를 들어서 나는 인적이 없는 공간에서 퍼포먼스를 할 때 누군가 늘 있는 듯한 느낌을 받곤 한다. <siaraM-part.1>을 그 예로 들면, 깊은 밤, 아무도 없는 시골 거리. 분명 모든 건물은 잠잠했지만, 나는 쉽게 원숭이 동작을 할 수 없었다. 왜냐하면 실제 누군가 있음과 상관없이 내 몸에 각인된 사회적 규범, 이를테면 늦은 시간 소란을 일으키면 안 된다거나, 인간답게, 격식 있게 행동해야 한다는 그 규범이

69) “이 개념 중에 어떤 것도 전자기술 매체의 산물에는 적용할 수 없다. 현존 효과를 낼 수는 있지만 현존은 아니다. 현상적 드러남에 초점을 둔 현존 개념이 지난 세기의 미학적 토론에서 끈질기게 이어져 온 존재와 허구의 이분법을 무효화시킨 데 비해, 소위 말하는 전자기술 매체의 현존 효과는 이러한 이분법을 전제로 한다.” 에리카 피셔-리히테, 앞의 책, p.224.

나의 행위를 가로막았기 때문이다. 물론 시간이 지나 나의 행동은 점점 더 과감해졌지만, 잠깐 들리는 소음이나 인기척에도 나는 쉽게 움츠러들어야만 했다. 이처럼 모든 공간에는 타인의 존재 여부와 상관없이 공공의 질서가 흐르고 있다. 그리고 그 질서는 나의 의지를 넘어 퍼포먼스에 직접적인 영향력을 행사한다. 마치 피셔-리히테가 주장한 관객의 현상적 신체, 그것의 현존이 만들어내는 영향력처럼 말이다.

또한 앞서 II장에서도 밝혔듯이 나는 자기 행동을 관찰하고 판단하는 ‘또 다른 나’를 늘 의식한다. 의인화해 표현했지만, 그것은 일종의 타자화된 의식 같은 것이다. 타인처럼 지금의 나를 바라보는 자신, 그래서 지금의 행동을 판단하고 또 의문을 제기하는 나. 그것은 분명 언제나 내 안에 있으며 체현의 전 과정에 나타나 나의 행동에 영향을 미치는 일종의 ‘관객’이었다. 이러한 맥락에서 체현 과정 나는 관객의 유무와 상관없이 환경과 의식으로부터 타인의 현존을 지각한다. 그리고 그 현존은 피셔-리히테가 주장한 자동 형성적 피드백 고리처럼 ‘행동하는 나’와 끊임없는 영향을 주고받는다. 물론 이 같은 현상이 곧 그녀가 말한 현상적 신체를 전제조건으로 한 현존 체험, 그 자체는 아닐 것이다. 실제 나를 둘러싼 환경과 ‘또 다른 나’는 <토마스의 입술>의 관객처럼 나에게 육체적, 물리적 영향을 행사하지 않았다. 이러한 이유로 나 역시 그녀가 말하는 그 차이에 공감한다. 예를 들어 원숭이 동작으로 거리를 확보했던 작품 <siaraM-part.2>(2008)에서 나는 관객의 몸과 자기 몸 사이 교환되는 강렬하고 직접적인 지각과 그 영향력을 체험할 수 있었다. 최초 원숭이처럼 지하철에 탑승했을 때 느껴진 긴장감, 거리 한복판 음악에 맞춰 엉덩이춤을 추었을 때 느껴진 시선. 아이들의 선한 눈빛은 나에게 신나는 숨바꼭질 행동을 유발했고, 또 원숭이 동작으로 나를 공격한 행인의 주먹질은 나에게 커다란 울부짖음을 유발했었다. 당시의 경험은 분명 홀로 인적이 드문 공간에서 수행한 퍼포먼스보다 더욱더 선명하고 강렬한 현존과 그 신체 에너지를 지각한 경험이었다.



그림 8 <시아람-2장 siaraM-part.2>, 2008, 단채널영상, 8분37초

그럼에도 불구하고 나는 홀로 하는 퍼포먼스 역시 또 다른 의미에 신체적 공동 현존을 발생시킨다고 생각한다. 왜냐하면 공간을 지배하는 공공 질서와 나를 바라보는 자신, 즉 타자화된 영향력이 분명 존재하기 때문이다. 어찌면 이것은 실제 퍼포먼스를 하는 사람과 그것을 바라보는 사람의 경험 차이에 기인한 문제일지도 모른다. 자신의 체현에 영향을 주는 대상을 단지 예술가, 관객으로 국한하지 않고 그 과정에 참여하는 환경적 요인과 자기 인식까지 포함하려는 행위자. 그것은 분명 조금 특별했던 자기 내외부의 인식이 자신의 현존 체험에 큰 영향을 미쳤기 때문일 것이다. 이러한 맥락에서 나에게 아무도 없는 공간 속 퍼포먼스란 마치 ‘행동하는 나’와 ‘자기 내외부를 관찰하는 나’ 사이 상호 지각을 통해

체험되는, 그래서 조금은 폐쇄적일 수 있는 그런 공동 현존을 체험하는 일이었다.

다시 작업 <건강한 카오스>로 돌아와 5명의 퍼포머들의 현존, 그것이 발산하는 에너지와 수행성이라는 질서는 관객에게 전이되었고 이에 따라 관객은 스스로 동물처럼 움직이는 돌발행동을 일으켰다. 또한 관객은 이 과정에서 더 이상 관람자라는 수동적 존재가 아닌 퍼포먼스를 구성하는 공동창작자로 자신을 변환시켰다.

피셔-리히테는 이러한 신체적 공동 현존에서 배우와 관객 사이의 상호작용은 상호 협상과 교섭에 따라 그 규칙이 만들어지며, 때론 중단될 수도 있다고 말했다. 그녀의 말처럼 <건강한 카오스>의 돌발행동은 단지 관객에게만 국한된 것은 아니었다. 퍼포머들 역시 관객에 반응을 지각하고 즉흥적으로 자신의 행위를 변화시켜 나갔다. 특히 공연의 마지막 구간은 이러한 관객과 배우의 상호작용, 즉 피드백 고리(Feedback-Loop)의 작동을 잘 드러내는 순간이었다.

퍼포먼스의 중반부 5명의 퍼포머들은 일제히 낮은 음색으로 ‘음’, ‘어’, ‘아’와 같은 뜻 모를 음성을 내기 시작했다. 그리고 그 목소리는 점차 커져 마치 합창처럼, 그리고 합성처럼, 나아가 절규처럼 변하기 시작했다. 목소리뿐만이 아니었다. 최초 자리에 서서 시작한 행위는 음성이 점차 고조됨에 따라 관객 사이사이를 활보하는 행위로 변하기 시작했다. 그리고 이 순간 함께 소리를 지르는 관객을 곳곳에서 목격할 수 있었다. 공간을 집어삼킬 듯한 절규와 폭발하는 몸부림. 그것은 분명 약 10분간 현장을 지배하는 질서이자 에너지였다. 하지만 이러한 에너지는 한 퍼포머의 외마디 비명과 함께 한순간에 사라져 버렸다. 그 즉시 찾아온 숨 막힐 듯한 정적, 그리고 이어진 퍼포머들과 관객 사이 서로를 향한 응시. 분명 관객은 고민에 빠졌을 것이다. “박수를 쳐야하나? 아님 계속 그대로 있어야 하나?” 퍼포머들 역시 고민에 빠졌을 것이다. “과연 이렇게 서 있어야 하나 아니면 퇴장해야하나?”⁷⁰⁾

그렇게 5분여간 대치하던 두 그룹 사이 서서히 박수 소리가 들리기 시작했다. 그렇게 관객은 자기 손으로 공연을 마무리시킨 것이다. 나는 <건강한 카오스>를 구상할 때부터 공연의 그 끝을 관객과 배우의 상호작용에 맡기고 싶었다. 즉 관객 역시 작품을 결정 짓는 행위자였다는 말이다. 관람자라는 당연한 역할을 벗어나 공연 속 조금 더 자율적이고 주체적인 역할을 수행해보는 경험. 나는 이 같은 경험을 통해, 또 그 과정에서 발생하는 고민과 선택을 통해 관객이 스스로 실제 삶 속 자신의 역할과 태도를 되묻길 바랐다. 마치 스스로 원숭이가 되어보는 선택을 하며 자신의 삶을 되돌아봤던 나처럼 말이다. 국립현대미술관의 이추영 학예사는 이날의 퍼포먼스를 다음과 같이 묘사했다.

“관중들 사이에 위치한 퍼포머들이 알 수 없는 몸동작과 소음으로 긴장을 유발 시킨다. 점차 고조되는 격렬한 몸짓과 소음은 기에 눌러 굳어있는 관객들을 집어삼킨다. 사회화된 이성과 고삐 풀린 본능의 팽팽한 대치와 긴장감이 터질 듯 차오른다. 집단 광란과 광기처럼 폭발하는 퍼포머들의 육체는 이성의 질서(카오스의 대척점)를 따르는(혹은 따른다고 착각하는) 관객들을 유린한다.(...) 평행선과 같은 영원한 간극, 근원적 한계, 개별자의 존재가 공존하는 세계, 각각의 개체가 팽팽한 긴장을 유지하고 상반된 것들이 충돌하며, 끊임없이 균형을 이루고 있는 상태, 이성의 질서와 규칙이 제거된 각자의 공간과 시간이 존재하는, 터질듯 한 에너지로 가득 찬 세계, 바로 ‘건강한 카오스’의 세계다.”⁷¹⁾

그의 묘사처럼 <건강한 카오스>는 분명 본능과 이성, 오래된 세계와 지금의 세계, 예술과 일상과 같은 이분법적 구분을 무너뜨리는 퍼포먼스였다. 그리고 개인적으로는 작품 <siaraM>을 통해 경험한 동물-되기가 타

70) 나는 공연에 앞서 퍼포머들에게 마지막 움직임에 대해 “모든 에너지가 소진되어 더 이상 소리칠 수 없게 되면, 합성을 멈춘 채 그 자리에 가만히 서 있어 달라.”고 말했다. 그리고 이후 한동안 관객의 반응을 기다려 달라고 덧붙였다. 단 이 과정에서 어떠한 반응이 자신을 힘들게 한다면, 조용히 퇴장할 수 있다고 했다.

71) 이추영, 「건강한 카오스를 꿈꾸는 자여!」, 『de-position 오픈스튜디오』 도록, 국립현대미술관, 2016, 67p.

인들에게도 일어날 수 있다는 것을 목격한 경험이자, 동시에 파악하지 못했던 - 되기와 체현의 연관성을 직감한 경험이었다. 이러한 이유로 <건강한 카오스>는 본 논문에 피셔-리히테의 저서 『수행성의 미학』을 접목한 결정적인 근거가 되었다. 작품 <나는 미국을 좋아하고 미국은 나를 좋아한다. I Like America and America Like Me>(1974)에서 야생의 코요테와 3일간 함께 있었던 요셉 보이스는 자신의 행위에 대해 다음과 같이 말했다.

“나는 코요테와 하나가 되고자 하지 않는다. 주어진 시간 내에 코요테의 사자(使者)로서 다른 표현을 하고자 했다. 물질적으로 발전한 현대사회에 만족하고 있는 사람들에게 동물세계의 사자로서 호소하고 인간의 합리주의적 사고를 고발하는데 그 의미가 있는 것이다.”⁷²⁾

여기서 그가 말하는 코요테의 사자란 그에게 주술사를 의미하는 것이었다. 고대부터 자연과 소통하는 신비한 힘을 가진 존재이자 자연과 문명 그 화해할 수 없는 양극단 사이를 횡단하는 존재인 주술사. 나는 그가 말하는 주술사가 바로 동물-되기가 만들어 내는 새로운 정체성과 맞닿아 있다고 생각한다. 동물과 인간 사이를 가로질러 양쪽이 접촉할 수 있는 어떠한 에너지와 행동을 생산하는 존재. 그것은 분명 우리가 ‘자연’이라고 부르는 것도 또 ‘문명’이라고 부르는 것도 아닌 양자의 화해할 수 없는 충돌을 마법적⁷³⁾으로 해소하는 존재이기 때문이다.

보이스는 자신이 보여준 주술사의 본질을 가리켜 변환⁷⁴⁾이라고 말했다.

72) Ein Dokument 1984 Joseph Beuys in Japan, 6호, 1984 이은주, 『요셉보이스의 사머니즘에 관한 연구』, 경기대학교 조형대학원, 2002, p.47. 재인용

73) 들뢰즈는 동물-되기를 가리켜 다음과 같이 묘사하고 있다. “희생과 계열이라는 모델과 토렘 제도와 구조라는 모델 옆에는 아직도 무언가 다른 것, 즉 좀 더 비밀스럽고 좀 더 지하적인 무언가를 위한 자리가 있지 않을까? 더 이상 신화나 의례에서는 표현되지 않지만, 설화들에서 표현되는 마법사와 생성을 위한 자리가?” (질 들뢰즈/펠릭스 가타리, 『천개의 고원』, p.452.)

74) “나는 고대 행위의 이러한 형식을, 삶과 자연, 역사의 구체적인 과정들을 통한 변환의 개념으로 봅니다. 내가 의도하는 것은 (...) 변환과 본질의 개념을 강조하는 것입니다. 그것이 바로 변화와 발전을 야기하기 위해 주술사가 하는 일입니다.” Caroline

변환은 논문 1장과 2장을 통해 알아보았듯이 ‘- 되기’와 ‘체현’이 공유하는 지향점이다. ‘차이 생성’을 이끌어내는 변화인 -되기, 육체뿐 아니라 정체성을 변화의 상태, 되어감 상태로 몰고 가는 체현. 이러한 맥락에서 나는 어찌면 보이스의 작품에 매료된 학부 시절부터 이미 체현을 창작 방법으로 하는 -되기 퍼포먼스를 꿈꾸고 있었는지도 모른다.

Tisdall, "Joseph Beuys with Fat and Felt", *Joseph Beuys*, Tokyo : Fujii Television Gallery(1993.6.29.-9.30), 장유경, 앞의 논문, p.181. 재인용

IV. -되기 퍼포먼스의 특징

1. 비의미적 단절

작업 <siaraM-part.1>이후 나는 한 가지 의문에 사로잡혔다. “과연 내가 침팬지 릴리와 교감한 것일까?” 이러한 의문은 자신의 침팬지-되기 퍼포먼스를 과학적 사실과 비교하며 들기 시작했다. 예를 들어 최초 침팬지에게 다가설 수 있었던 계기는 상호 눈 마주침이었다. 나는 우리의 눈빛에서 서로를 향한 관심과 애정을 느꼈고, 그렇게 나는 행위를 시작할 수 있었다. 하지만 ‘보기도 관찰 안경(Bokito Kijker)’⁷⁵⁾은 이러한 인간의 응시가 동물에게 공격 의사로 이해될 수 있음을 시사하고 있다.



참고그림 10
보기도 관찰
안경

75) “네덜란드 로테르담 동물원에 수컷 고릴라 ‘보키토’는 2007년 5월 18일 우리를 탈출한 뒤 주변을 배회하다 자신을 응시하는 여성을 공격했다. 이 사료를 처리한 보험회사는 ‘보키토가 눈이 마주친 사람을 공격했다’는 데서 착안 ‘보키토 관찰 안경’(BokitoKijker)을 만들었다. “눈동자가 엉뚱한 곳을 향해 쏠려 있는 안경을 쓰면 동물들과 눈이 마주칠 열려가 없고 표정도 익살스러워져, 안경을 좋아하는 관람객이 무척 많았다”고 한다.”, 한국안경신문, ‘눈이 마주치면 동물들이 싫어해요!’, 2009.04.26.일자 보도, <http://www.opticnews.co.kr/news/articleView.html?idxno=11892>

이뿐만이 아니었다. 과학적 지식은 침팬지 릴리에게 일어났던 인간-되기 역시 동물원에 갇힌 동물의 특징인 정형행동⁷⁶⁾으로 파악하고 있었다. 이처럼 내가 해석한 침팬지-되기의 경험은 보다 객관적이고 논리적이라고 여겨지는 과학적 지식들과 충돌했고, 이에 따라 나는 점차 당시의 경험을 의심하기 시작한 것이다. 나는 이러한 의심을 해결하고자 다시금 동물원을 방문했다. 그리고 그곳에서 침팬지 외의 다른 동물과 교감을 시도했다. 왜냐하면 또 다른 동물과 교감을 통해 기존에 침팬지-되기를 증명하고 싶었기 때문이다. 하지만 6개월이라는 오랜 시간에도 불구하고 나에게 돌아온 것은 차가운 무관심뿐이었다. 특히 사자는 각별했는데, 맹수의 왕이라는 위상이 무색할 만큼 온종일 누워있는 모습은 마치 모든 것들을 튕겨내는 거대한 벽처럼 느껴졌다.

그날도 여느 때처럼 마감 시간에 맞춰 동물원을 나오고 있었다. 저녁노을이 한창이던 출입구는 오가는 사람이 없었고 숨소리마저 들리지 않을 만큼 정막 했다. 하지만 갑자기 울려 퍼진 우렁찬 울부짖음은 당시의 정적을 한순간에 산산조각 내버렸다. 나는 처음 그 소리가 사자의 포효 소리인 줄 알았다. 하지만 나의 예상과 달리 소리를 쫓아 찾아간 풀밭 위에는 한 여성이 목 놓아 울부짖고 있었다. 그녀를 처음 마주한 순간 나는 그녀의 울부짖음에 압도된 채 꿈쩍할 수 없었다. 얼굴 전체를 빨아들일 만큼 크게 벌려진 입, 점점 붉어지는 피부와 우뚝 솟은 핏줄 그리고 떨리는 사지, 마치 몸 안의 모든 장기를 쏟아낼 것 같은 그녀의 울부짖음이 끝없이 이어졌고 이러한 모습에 감응된 나의 몸도 마치 울부짖듯 떨려오기 시작했다. 그 순간 나의 몸에는 사자, 더욱 정확히 이야기하면 포효하는 사자의 기운이 맴돌기 시작했다. 그리고 이 기운은 끝이어나

76) “틀에 박힌 것 같이 가소성 없이 종종 반복되는 행동. 꽃밭게 수컷이 협각(鉗脚)을 흔드는 운동이 심장 고동소리와 같이 생득적인 행동으로 나타나는데 작은 새의 지저귂같이 학습에 근거하는 것도 있다. 또한 격리 사육하는 동물이나 우리에게 갇힌 동물도 종종 정형행동을 반복한다. 동물원에서 사육되는 곰 등이 같은 장소를 왕복하는 것은 자주 볼 수 있다. 이 경우에는 특정한 행동에 고착한다고 하는 의미로 고착행동 또는 상동행동이라고도 한다.”, 강영희, 『생명과학대사전』, 아카데미서적, 2008, p.1367.

에게 사자가 되고 싶다는 강한 욕망을 불러일으켰다.

들뢰즈는 “되기는 되어진 동물에 해당하는 항이 없더라도 동물 되기로 규정될 수 있고 또 그렇게 규정되어야 한다.”⁷⁷⁾고 주장했다. 이는 접속의 원본이 없더라도, 다시 말해 상상이나 의지만으로도 동물 - 되기가 가능하다는 것을 의미한다. 마치 상상의 동물인 용(龍)-되기가 가능한 것처럼 말이다. 그는 동물 - 되기의 중요한 것은 동물의 감응을 만들어 내는 것이며 그것을 통해 자기 신체와 감각을 변용시키는 것이라고 말했다. 이러한 그의 말처럼 여성의 울부짓음은 나의 몸을 포효하는 사자처럼 변용시켰고, 또 사자-되기 욕망마저 불러일으켰다. 이후 나는 벽처럼 느껴졌던 우리 안 사자에게 내 몸을 맴도는 사자후(獅子吼) 기운을 들려주고 싶어졌다. 이렇게 시작된 작업이 바로 <멋지게 울부짓는 사자여!>(2011)이다.

나는 이번 사자-되기가 기존에 원숭이-되기와 다르다고 생각했다. 왜냐하면 <siaraM>의 경우 - 되기의 침팬지라는 원본이 있었던 반면, <멋지게 울부짓는 사자여!>의 경우 실제 사자의 포효를 듣지 못한 채 진행되는 포효하는 사자-되기였기 때문이다. 하지만 부재한 원본은 나에게 문제가 되지 않았다. 왜냐하면 울부짓는 여성을 마주한 순간 온몸에 맴돌던 사자후의 기운은 분명 사자 - 되기의 욕망을 촉발할 만큼 나에게 충분히 실제적인 것이었기 때문이다.

들뢰즈는 - 되기란 “반-기억(Contre-Mémoire)”⁷⁸⁾이어야 한다고 주장했다. 다른 것이 된다는 것, 새로운 것을 생성한다는 것은 기존 기억에 반하는 것이고, 기억을 지우는 망각 능력과 관련된 것⁷⁹⁾이라는 것이다. 들뢰즈가 이처럼 생각한 까닭은 - 되기를 포함한 모든 욕망의 흐름을 절단과 채취로 보았기 때문이다. 욕망은 늘 접속한 관계 항의 흐름을 절단하

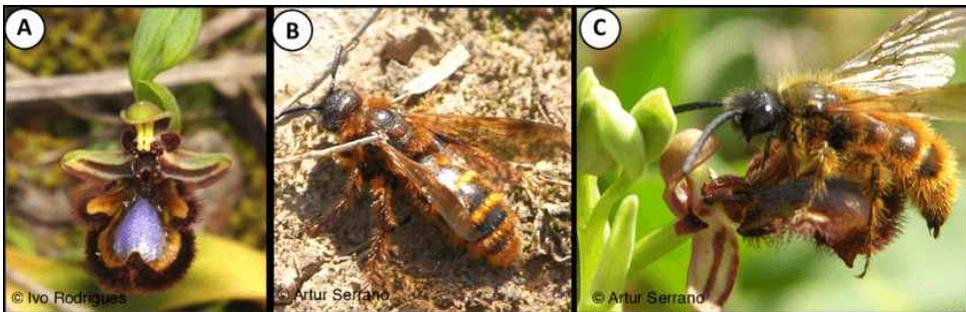
77) 질 들뢰즈/펠릭스 가타리, 『천개의 고원』, p.452.

78) 질 들뢰즈/펠릭스 가타리, 위의 책, p.556.

79) 이진경, 『노마디즘2』, p.47.

고 채취하려 한다. 즉 어떤 근원적인 의미나 기원으로 거슬러 올라가지 않은 채, 떼어내 다른 것으로 만들어 버린다는 것이다.⁸⁰⁾ 예를 들어 금은 보화를 뜻하는 ‘노타지’는 사실은 금광을 발견한 서구인이 ‘No Touch! (노터치!)’라고 소리친 것에서 나온 단어이지만, 원래 단어가 가진 의미에서 단절되어 전혀 다른 의미로 변용된 단어이다. 이처럼 욕망의 흐름이란 어떤 주어진 선과 연을 끊는 것이고, 그 선에서 벗어나는 것이며, 그 선 안에서 만들어지는 의미화의 계열에서 벗어나는 것⁸¹⁾이다. 이러한 의미에서 욕망은 비의미적 단절의 원리를 그 특징으로 갖는다.

-되기 욕망 역시 절단과 채취라는 방식으로 작동한다. 예를 들어 말벌-되기를 하는 ‘서양란(Orchid)’을 들 수 있다. 서양란은 수정할 시기가 되면 암컷의 이미지를 만들어 내고(말벌-되기) 여기에 현혹된 말벌 수컷이 꽃가루를 옮기게 하는 방식으로 수정을 한다. 여기서 서양란의 말벌-되기는 말벌의 생식 에너지를 절단하고 채취하려는 욕망이 반영된 것이다. 말벌의 신체와 행동을 읽어내 그것과 섞일 수 있는 조건을 포획하고 그것의 잉여가치를 이용해 기존과 단절된 새로운 의미, 즉 말벌이 아닌 자신의 생식을 해결하는 것. 이것이 바로 -되기 욕망의 작동 방식이라는 것이다.



참고그림 11 말벌을 이용한 서양란(Orchid)의 수정과정

80) 이진경, 『노마디즘1』, p.102.

81) 이진경, 위의 책, p.101.

그의 주장처럼 나 역시 사자가 되고 싶은 욕망에 따라 여성의 울음에서 사자후의 기운을 빼어냈다. 그리고 그것을 스스로 사자가 되는 일과 실제 사자와 교감을 하는 일에 사용하고자 했다. 이 같은 나의 행동은 필연적으로 나의 행위와 여성의 울음 그리고 실제 사자 사이 비의미적 단절을 발생시킨다.

다시 작업의 과정으로 돌아가, 나는 우선 여성의 울부짓음에서 느낀 포효의 강밀도를 생성할 수 있는 발성법에 대해 생각해 보았다. 당시 여성은 엄청나게 긴 호흡으로 울부짖었다. 마치 몸 안의 모든 공기를 빼내듯 추가적인 호흡 없이 한 번에 최대한 길게 울고 있었다는 말이다. 나 역시 그녀처럼 울부짖고 싶었다. 왜냐하면 그것이 내 몸에 맴도는 사자후의 에너지를 생산하는 최선의 방법이었기 때문이다. 이러한 이유로 나는 마치 슬로우비디오처럼 천천히 그리고 최대한 연속적으로 목소리를 고조시키고자 했다.

울부짖는 동작 역시 기존에 사자의 모습과는 다른 방식으로 변형시키고자 했다. 당시 여성의 울음은 분명 사자의 울음보다 높고 가늘었기 때문에, 나는 보다 여성적인 느낌을 주는 포효 동작을 만들어 내고 싶었다. 그 순간 나의 눈에 들어온 것이 바로 일본의 대표적 기념품인 팔 흔들는 고양이, ‘마네키네코(まねきねこ)’였다. 우연히 방문한 아시아 마켓에서 본 마네키네코는 사자를 연상시킬 만큼 크고 매서운 눈을 가졌지만, 화장한 듯 형형 색깔로 반짝이고 있었다. 또한 털 새 없이 흔들어 대는 팔은 분명 사자의 맹렬한 발길질처럼 느껴졌지만, 동시에 양증맞게 오므린 발바닥은 나에게 보다 여성적인 느낌을 전해주고 있었다.

이 모든 판단의 근거는 느낌이였다. 여성의 울음과 내 몸에 맴도는 사자 기운 그리고 장난감 고양이 사이 느껴지는 일종의 동질감. 그것은 분명 나의 울부짓는 행동양식을 결정하는 주요 판단 근거였다.



참고그림 12 포효하는 사자-되기 포즈와 마네키네코 포즈 비교

들뢰즈는 이러한 느낌을 가리켜 감응(Affect)이라고 했다. 감응은 대상으로부터 받는 느낌이나 영향 혹은 기운을 의미한다. 거칠게 이야기하면 ‘아 이렇구나’ 정도의 느낌이라고 할 수 있다. 감응은 본래 스피노자가 주장한 개념이다. “우리는 신체가 무엇을 할 수 있는지도 알지 못한다.”⁸²⁾라고 말한 스피노자는 신체는 정신의 도구가 아닌 정신과 동등한 것이라고 주장했다. 특히 그는 정신의 특성과 역량을 밝혀내기 위해서는 먼저 신체의 특성과 역량을 설명해야 한다고 주장했는데 바로 감응이 이러한 신체의 역량⁸³⁾이었다. 스피노자의 신체개념을 계승한 들뢰즈 역시 신체가 사유의 대상이기에 앞서 사유의 방식으로 주목받아야 한다고 주장했다. 그리고 그는 신체를 ‘따라가면서’ 사유할 것을 제안했는데⁸⁴⁾, 여기서 언급된 사유 방법이 바로 스피노자가 말한 감응이었다.

예를 들어 개, 고양이, 늑대, 사자를 분류해 본다면, 아마도 ‘종, 속, 과, 목, 강, 문, 계’의 익숙한 수형도는 앞선 4마리의 동물을 개와 늑대, 그리

82) 질 들뢰즈, 『스피노자의 철학』, 박기순 옮김, 민음사, 2001, p.32.

83) 김중주, 「스피노자 신체론의 현대적 전개 : 체화된 마음과 개체화 이론」, 『개념과 소통』, 제21집, 한림과학원, 2018, p.219.

84) 지명훈, 앞의 논문, p.105.

고 고양이와 사자로 분류하려 할 것이다. 하지만 개와 고양이는 분명 우리에게 귀여움을 느끼게 하는 동물인 반면, 늑대나 사자는 위협과 공포심을 느끼게 하는 동물이다. 그렇다면 우리에게 보다 현실적인 분류란 무엇일까? 바로 고양이와 개, 그리고 사자와 늑대에 가까울 것이다. 이처럼 대상에서 느껴지는 기운에 따라 대상을 판단하는 것 그것이 바로 감응에 따라 사유하는 것을 의미한다.

이 같은 감응은 사실 - 되기와 아주 긴밀하게 결부된 개념이다. 왜냐하면 감응은 기존 익숙한 관계들을 새로운 배치⁸⁵⁾로 재맥락화 시키기 때문이다. 예를 들어 앞서 이야기한 여성과 사자, 그리고 장난감 고양이 사이에서 느낀 일종의 동질감이 바로 그런 예일 것이다. 분명 세 개의 대상은 나에게 유사한 감응, 들뢰즈처럼 말하자면 동일한 강밀도를 지닌 대상이었다. 그리고 이러한 동일성이 바로 내가 그것들을 하나로 묶은 주된 근거였다. 이러한 의미에서 감응은 앞서 말한 - 되기의 특성, 즉 비의미적 단절을 유발하는 출발점이라고 할 수 있다. 분명 작품 안에 나의 울부짖는 행동은 여성의 울음도, 장난감 고양이의 모습도, 그렇다고 실제 사자가 포효하는 모습도 아니었다. 하지만 그것은 분명 내가 느낀 사자의 기운에 따라 스스로 사자가 될 수 있는 가장 확실한 방법이었다.

결론부터 이야기하자면 작품 안에서 10분 넘게 이어진 나의 사자-되기, 즉 사자처럼 울부짖는 행위는 애석하게도 실제 사자로부터 아무런 반응도 이끌어내지 못했다. 하지만 나는 이러한 사자의 무관심에 좌절하지 않았다. 왜냐하면 퍼포먼스 과정에서 나는 분명 내가 사자가 된 느낌 그래서 실제 사자보다 더 사자답게 포효하는 느낌을 받았기 때문이다.

85) 감응이 배치와 관련된 문제인 이유는 감응이 항상 항과 항의 관계를 전제로 하기 때문이다. 본문에서 언급한 예도 사실 '인간에게 고양이란', '인간에게 늑대란'과 같이 '인간'이라는 관계 항을 전제로 한 분류이다. 스피노자는 이처럼 이웃한 것이 무엇인가에 따라 달라지는 것을 '양태(Modus)'라고 말했다. 양태는 그 자체로 관계에 따른 변화를 전제로 하기에 고정된 의미가 아닌 가변적 의미를 생산하는 것이다. 이러한 맥락에서 스피노자가 이야기하는 감응과 양태는 들뢰즈가 말하는 강밀도, 변용, 다양체, 즉 - 되기의 개념과 긴밀하게 결부된 개념이라고 할 수 있다.

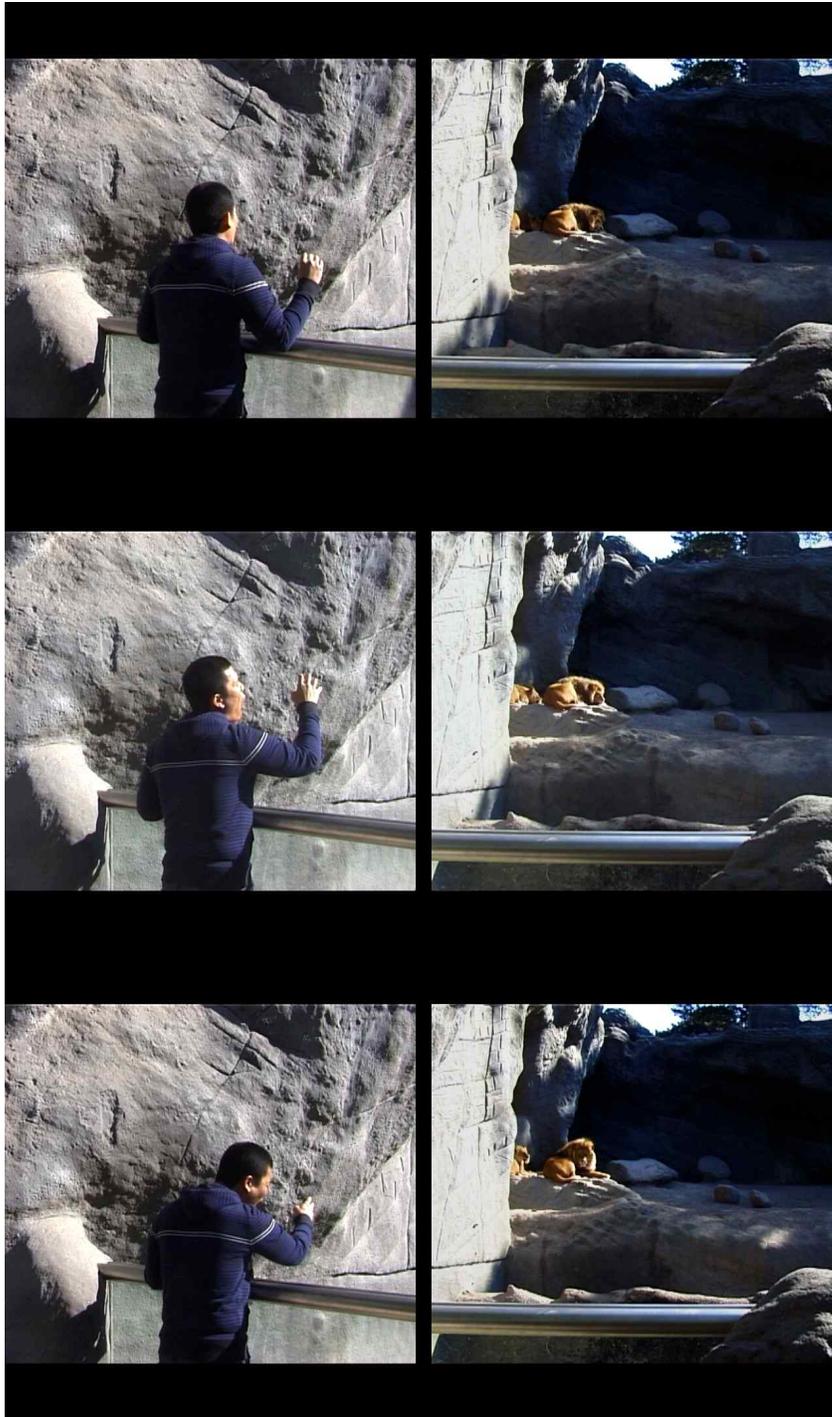


그림 9 <멋지게 울부짖는 사자여! Well roared Lion!>, 2011, 단채널영상, 10분39초

들뢰즈는 - 되기에 중요한 평가 기준은 능력, 즉 무언가를 수행해 낼 수 있는 충분한 강밀도⁸⁶⁾를 생성해 내었는가라고 주장했다. 즉 인간과 사자를 가르는 객관적이고 보편적인 구분이 아닌 누가 더 사자처럼, 혹은 누가 더 인간처럼 느껴졌는가에 따라 그 존재를 판단해야 한다는 말이다. 이는 앞서 이야기한 감응과 같은 맥락으로 이해할 수 있다. 작품 안에서 한 팔을 든 채 기침이 나올 때까지 맹렬하게 소리치던 나의 모습은 분명 기존에 사자로부터 벗어난 모습이었지만, 오히려 우리 안에 돌처럼 누워 있던 사자보다 더욱더 사자 같은 기운을 생성해 내는 모습이었다. 이러한 이유로 <멋지게 울부짖는 사자여!> 이후 나는 더 이상 객관적이고 보편적 지식들과 나의 - 되기 퍼포먼스를 비교하지 않았다. 오히려 망각능력이야말로 능동적인 능력이며, 망각 능력이 없다면 스스로 새로워질 수 없다고⁸⁷⁾ 주장한 니체처럼 보다 익숙하다고 판단되는 이해로부터 그 것이 가진 권위로부터 스스로를 해방시키는 일에 집중했다. 그 결과 나의 - 되기 퍼포먼스 연구는 늘 접속 항의 원본, 그리고 본래의 나라는 원본으로부터 단절된, 그래서 보다 새롭고 보다 창의적인 존재를 생성할 수 있었다.

86) 이진경, 『노마디즘2』, p.180.

87) “망각이란 천박한 사람들이 믿고 있듯이 그렇게 단순한 타성력 *vis inertiae*이 아니다. 오히려 이것은 일종의 능동적인, 엄밀한 의미에서 적극적인 저지 능력이며, 이 능력으로 인해 단지 우리가 체험하고 경험하며 우리 안에 받아들였을 뿐인 것이 소화되는 상태(이것을 ‘정신적 동화’라고 불러도 좋다)에 있는 동안, 우리 몸의 영양, 말하자면 ‘육체적 동화’가 이루어지는 수천 가지 과정 전체와 마찬가지로, 이것이 우리의 의식에 떠오르지 않는다. 의식의 문과 창틀을 일시적으로 닫는 것, 우리의 의식 아래 세계의 작동 가능한 기관이 서로 협동하든가 대항하기 때문에 일어나는 소음과 싸움에서 방해받지 않고 있는 것, 새로운 것, 특히 고차적 기능과 기관에 대해, 통제하고 예견하며 예정(우리의 유기체는 과도적인 조직으로 만들어져 있기 때문이다)하는 데 다시 자리를 마련하기 위한 약간의 정적과 의식의 백지 상태 *tabula rasa*-이것이야말로 이미 말했듯이, 능동적인 망각의 효용이며, 마치 문지기처럼 정신적 질서와 안정, 예법을 관리하는 관리자의 효용이다 : 여기에서 바로 알 수 있는 것은 망각이 없다면 행복도, 명량함도, 희망도 자부심도, 현재도 있을 수 없다는 것이다.” 프리드리히 니체, 『선악의 저편·도덕의 계보』, 김정현 옮김, 책세상, 2002, pp.395-396.

2. 실제적인 변화

앞 장에서 - 되기가 상상만으로 가능하다고 이야기했지만, 이는 어디까지나 - 되기의 현실성 그 자체를 부정하는 의미는 아니다. 들뢰즈는 - 되기란 꿈이나 환상, 상상이 아니며, 전적으로 실재적인 것이라고 이야기했다.⁸⁸⁾ 그는 한스의 말-되기를 예로 들어 한스의 말-되기란 말에게 느껴진 어떠한 감응에 의해 한스가 실제 말이 된 것이며 이에 따라 실제 말이 느끼는 두려움이나 고통을 그가 느끼게 된 것이라고 말했다.⁸⁹⁾ 하지만 인간이 실제 말이 된다는 것이 정말 가능한 것일까?

이러한 물음에 들뢰즈는 - 되기란 접속한 신체의 강밀도를 생산하기 위해 주체가 자신의 신체를 스스로 변용시켜 사용하는 것일 뿐 변태(變態)나 흉내 내기처럼 배치 물들 간의 객관적 유비(類比)와 관련된 것은 아니라고 했다.⁹⁰⁾ 예를 들어 ‘당랑권(螳螂拳)’을 하는 무술인의 경우, 사마귀의 힘과 속도로 움직이기 위해 본래의 행동양식에서 벗어나 자신이 가진 근육의 강도와 그것이 작동하는 방식(배치)을 변화시킨다. 여기서 무술인이 겪는 신체 변화란 상상 속에서 이루어지는 것이 아니다. 그것은 온몸으로 경험되는 그래서 지극히 실제적이라고 파악되는 그런 변화들이다. 들뢰즈는 - 되기의 ‘실재성(Reality)’에 대해 다음과 첨언했다.

“그러나 어떤 실재성이 문제가 되고 있는가? 왜냐하면 동물 되기라는 것이 동물의 흉내 내거나 모방하는 것이 아니라 하더라도, 인간이 “실제로” 동물이 될 수는 없으며 동물 또한 “실제로” 다른 무엇이 될 수 없다는 것 또한 분명하기 때문이다. 이 되기는 자기 자신 외에는 아무 것도

88) 질 들뢰즈/펠릭스 가타리, 『천개의 고원』, p.452.

89) 한스의 말-되기에서 한스는 특정한 말에게서 두려움을 느끼는데 특히 재갈을 한 말, 쓰러져 죽은 말이었다. 이는 고통스러워하는 말들이다. 말에 대한 공포가 아버지에 대한 두려움이라고 이야기한 프로이트와 다르게 한스는 말에게서 느끼는 두려움이 아닌 재갈과 무거운 짐, 채찍질에 대해 말로서 느끼는 두려움을 가지고 있었다. 이진경, 『노마디즘2』, pp.71-72. 참조

90) 질 들뢰즈/펠릭스 가타리, 위의 책, p.489.

생산하지 않는다. (...) 실제적인 것은 생성 그 자체, 생성의 블록이지 생성하는 자(celui qui devient)가 이행해 가는, 고정된 것으로 상정된 몇 개의 항이 아니다.”⁹¹⁾

이는 -되기의 실재성이란 - 되기에 참여하는 접속 항의 실재성, 예를 들어 무술인이 “실제” 사마귀가 되었는가에 대한 그런 문제가 아니라는 말이다. 오히려 -되기의 실재성이란 변화 그 자체의 실재성, 다시 말해 정말 무술인이 우리가 흔히 말하는 사마귀처럼 날카로운 속도와 강력한 파괴력을 “실제” 생산해 냈는가, 또 그것을 위해 “실제” 자기 몸을 변용 시켰는가에 대한 문제라는 것이다.

2016년 가을 나의 아버지는 위암 4기 선고를 받았다. 이후 몇 달의 생존을 보장받을 수 없었던 아버지에게 죽음은 일상이 되어갔다. 꾸준히 이어진 치료에도 불구하고 아버지의 피부는 점차 검게 변해갔고, 모든 장기는 서서히 그 기능을 잃어갔다. 그리고 이 모든 과정을 옆에서 지켜본 나는 어느 순간 몸 안에 암이 자라는 망상에 사로잡히기 시작했다.

망상은 내 몸에 생소한 감각을 불러일으켰다. 특히 아버지의 고통 어린 표정과 신음을 접할 때면 나는 몸속에 검은색 돌기들이 피어나는 듯한 이질적 감각을 느꼈고, 이로 인해 실제 극심한 복부 통증에 시달리거나 장기가 막혀 터질 듯한 감각에 시달렸다. 그리고 이러한 신체 변화는 이내 나에게 아버지가 되고 싶다는 욕망으로 이어졌다. 아니 보다 더 정확히 말하면 암 또는 죽음, 그 자체가 되고 싶은 욕망이었다. 이 같은 욕망이 선뜻 이해되지 않는 않았지만, 나는 그것이 아버지의 고통을 온전히 파악할 수 없음에서 느껴지는 미안함이 아버지가 되고 싶은 욕망, 그래서 동일한 고통과 공포를 경험하고 싶다는 욕망으로 이어진 것처럼 느껴졌다. 이러한 상황에서 시작한 작업이 바로 <세레>(2017)와 <고행>(2017)이었다.

91) 질 들뢰즈/펠릭스 가타리, 위의 책, p.452.

<세례>에서 나는 50초라는 짧은 시간 동안 2L의 물을 목 안으로 쏟아 부었다. 그리고 <고행>으로 넘어가 18분간 소변을 통해 그 물을 천천히 변기로 흘려보냈다. 이 과정에서 나는 아버지-되기, 죽음-되기가 변화시킨 나의 몸이 어떻게 변화되어 작동하는지를 경험할 수 있었다.

위 안을 차고 넘칠 만큼 쏟아져 내린 물과 그것을 배출하지 못하는 행위. 그것은 분명 당시 아버지에게서 받은 감응, 다시 말해 고통스러운 흡입과 터질 듯한 팽창감, 그리고 막혀버린 배출의 답답함을 생산하는 행위였다. 그리고 변화된 생체 메커니즘(Mechanism)이 불러오는 죽음의 공포, 그 자체를 생생히 경험하는 행위이기도 했다. 퍼포먼스에는 행위자의 감각과 감정이 묻어난다는 전제하에 아마도 나의 작품을 마주한 관객은 자연스럽게 삶과 죽음의 문제를 떠올리게 될 것이다.

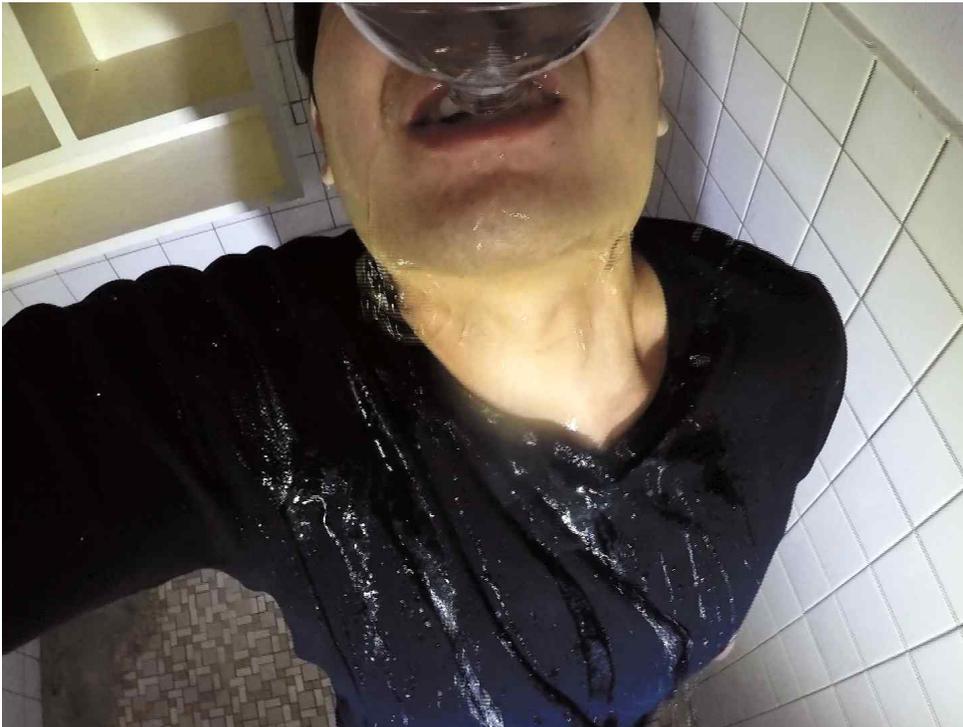


그림 10 <세례 Baptism>, 2017, 단채널영상, 52초



그림 11 <고행 Self-mortification>, 2017, 단채널영상, 18분10초



그림 12 <세례, 고행>, 2019, 『어느 학술원에서의 보고』 전시모습

나 역시 작품 <세례>, <고행>이 생(生)의 유한함과 운명의 단순함에서 오는 무력감, ‘여전히 살아있음’을 느끼는 신체, ‘영원히 살아있음’을 추구하는 인간의 욕망이 가진 역설을 전달하고 있다고 생각했다.

하지만 이 같은 의미들은 어디까지나 -되기의 욕망이 해소된 이후, 즉 실제적 변화 과정을 체현한 후에 이뤄진 해석일 뿐 나에게 작품 <세례>와 <고행>은 변화된 신체 그 자체를 지각하는 일, 그래서 아버지(죽음)와 동일성을 형성하는 어떤 지점을 통과하는 일, 그 자체였다.

아마도 당시 -되기가 불러오는 실질적인 신체 변화에 집착한 이유는 -되기의 대상인 아버지가 기존에 그 어떤 -되기 대상들보다 나에게 소중한 존재였기 때문이었을 것이다. 나는 이러한 존재가 일으킨 -되기 욕망을 그 어떤 때보다 절실히 파악하고 싶었고, 그것을 위해 가혹할 만큼 현실적이고 실제적인 변화들을 경험해 나갔다.

3. 비주류적 태도

유학을 마친 후 한국에서 막 활동을 시작하던 시기, 나는 누구보다 빨리 성공하고 싶었다. 하지만 이러한 나의 바람과 달리 시간이 지날수록 어려워지는 재정 상태와 인정받지 못함에 느끼는 열등감은 나를 성공을 떠나 당장 생존을 걱정해야 하는 상황으로 몰아갔다. 더욱이 당시 들리던 가난한 예술가들의 잇따른 부고 소식은 생존에 대한 나의 두려움을 더욱더 증폭시켰다. 두려움은 이내 온몸이 사라질 것 같은 망상으로 이어졌다. 그리고 그 망상은 점차 나의 신체감각을 변화시키기 시작했다. 머리가 없어진 것 같은 착각이 들 때면 정말 익숙했던 머리의 부피감과 무게감이 느껴지지 않을 정도였다. 반면 빈 공간에서 느낄 법한 공기의 흐름이나 온도, 울림 등이 어깨 위로 생생히 느껴졌다. 이러한 변화가 일어날 때면 나는 온몸을 더듬으며 자신의 존재함을 확인해야 했다. 하지만 손으로 느껴진 물리적 증거만큼이나 생생했던 부재(不在)의 감각은 자신을 점차 존재하지만, 만질 수 없는 허상, 즉 그림자처럼 여기게 만들었다. 이처럼 존재의 위기감에 빠져있던 나에게 현재 자신을 있는 그대로 긍정할 수 있는 계기가 된 사건이 하나 있었는데 바로 ‘송파 세 모녀 사건’(2014)이었다.

송파 세 모녀 사건은 생활고로 인해 극단적 선택을 한 어머니와 두 딸에 관한 사건으로 당시 복지 사각지대에 대한 사회적 논의를 불러일으켰던 사건이었다. 특히 생의 마지막 순간까지 자신들로 인해 피해를 볼 누군가를 위해 밀린 월세와 공과금, 그리고 미안하다는 편지를 남긴 그들의 배려심은 나를 포함한 많은 이들에게 깊은 울림을 전해주었다.

배려는 타인을 도와주거나 보살피 주려는 마음이다. 하이데거는 배려가 인간존재인 “현존재가 자신의 존재가능 때문에 또는 그러한 존재가능을 위하여 세계 내부적 존재자들과 관계를 맺는 것”⁹²⁾이라고 말한다. 즉 배려가 인간의 근원적 존재방식⁹³⁾이라는 말이다.

92) 이기상/구연상, 『존재와 시간 용어해설』, 까치, 1998, p.86.

하지만 한국에서 배려는 어떻게 다루어지고 있는가? 본래 제품 설명에나 쓰던 ‘스펙(Specification)’이 사람을 평가하는 기준이 될 만큼 인간 존재는 한낱 상품으로 전락해 버렸다. 또한 ‘엄친아’⁹⁴⁾라는 말이 유행할 만큼 경쟁은 타인을 배려와 존중의 대상이 아닌 비교와 투쟁의 대상으로 만들어 버렸다. 기자로서 노동문제를 취재해 온 박권일은 능력에 따른 분배를 당연시하는 한국에서 불평등은 개인의 문제이기에 한국인은 평생 생존 투쟁에 시달려야 한다고⁹⁵⁾ 말한다. 그의 말처럼 ‘적자생존(適者生存)’, ‘각자도생(各自圖生)’은 한국의 지배적 삶의 양식이 되었고 반면에 배려는 점차 사라져 버리는, 비주류적 삶의 양식이 되어버렸다.

나 역시 그러했다. 누구보다 빨리 성공하고 싶은 마음에 ‘잡아먹히는 쪽’이 아닌 ‘잡아먹는 쪽’이 되고자 했다. 그리고 사회적으로 인정받는 돈이나 명성과 먼 ‘미술가’라는 자신의 스펙이 초라하다고 생각하고 있었다. 하지만 송과 세 모녀 사건이 준 울림은 경쟁에서 밀려날까 두려워했던, 주류가 되지 못함에 불안해했던 자기 모습을 반성하게 해주었다. 또한 세 모녀의 마지막 배려에서 느낀 비주류성은 나에게 이전 독일에서 진행해온 - 되기 퍼포먼스 연구를 다시금 떠올리게 했다. 앞서 말했듯이 나는 독일에서 자신을 동물화하는 작업을 진행했었다. 그것은 외국인과 내국인, 문명과 미개로 구분해 온 지배적 사고에서 벗어나기 위함이었다고 또 차이 그 자체를 존중할 수 있는, 그래서 다양성과 복수성을 긍정할 수 있는 자신의 세계관을 구축하기 위함이었다. 이러한 의미에서 나에게 작업이란 미적인 탐구가 아닌 자기 삶의 태도를 형성하는 방법이었다. 그리고 이 과정에서 나는 늘 다수적인 상태에서 벗어나 독자적이고 새로운, 그래서 비주류가 될 수밖에 없는 삶을 촉발하는 경험들을 했다.

들뢰즈는 “생성은 소수적이며, 모든 생성은 소수자-되기일 수밖에 없다”⁹⁶⁾고 말했다. 예를 들어 여성-되기는 있지만 남성-되기는 없다는 말

93) 송세정, 『배려 윤리의 도덕 교육적 접근 연구』, 인하대학교 교육대학원, 2003, p.6.

94) “‘엄마 친구 아들’을 줄인 말로, 집안 좋고 성격이 밝은 데다 공부도 잘하고 인물도 훤한 모든 면에서 뛰어난 젊은이를 의미한다.” 김기란/최기호, 『대중문화사전』, 현실문화연구, 2009, p.226.

95) 박권일, 『한국의 능력주의』, 이데아, 2021, pp.9-11.

이다. 여기서 이야기하는 여성은 특정 성(性)을 가진 그룹을 의미하는 것이 아니다. 오히려 소수자, 더욱 정확히 이야기하면 소수자로 느끼게 하는 어떤 요소나 원소, ‘특개성(Héccéité)’⁹⁷⁾을 지닌 대상을 의미한다. 이러한 의미에서 여성 역시 여성-되기를 해야 한다. 왜냐하면 여성은 이미 충분히 남성 중심적인 척도로 살고 있기 때문이다. 그의 주장처럼 독일에서 - 되기 퍼포먼스는 나를 늘 중심화된 것, 다수적인 것에서 탈주하게 만들었다. 그리고 이러한 경험은 자연스럽게 나의 삶의 태도에 반영되었다. 하지만 한국으로 돌아와 이른바 ‘한국 남성’이 되는 순간 기존에 지녔던 나의 태도는 ‘부와 명성’이라는 주류의 가치를 갈구하는 태도로 바뀌어갔다. 그리고 이 같은 변화에 제동을 건 것이 바로 송파 세 모녀 사건이었다. 송파 세 모녀 사건은 나에게 - 되기의 소수성, 즉 자신을 소수화하고자 했던 태도를 다시금 환기해 주었다. 그리고 그 순간 나는 예전처럼 자신을 생경하게 만드는 망상, 즉 그림자-되기에 서서히 빠져들기 시작했다. 이러한 배경에서 시작된 작업이 바로 <호모 마지쿠스>(2014)이다.

늦은 밤 허름한 창고 안 나는 24장 180×150mm 폭으로 쌓아 올린 벽돌 위에 올라섰다. 벽돌을 탐처럼 쌓아 올린 이유는 수직 구조가 권력, 즉 남성적이고 지배적인 것을 떠올리게 한다고 생각했기 때문이다. 약 1m 남짓 되는 높이였지만 위태롭게 쌓아 올린 벽돌은 금세 흔들리기 시작했고, 이내 나를 포함한 모든 것이 무서운 속도로 추락했다. 무너뜨리기와 떨어짐 어딘가에 위치했던 이 행위는 분명 성공과 실패, 주류와 비주류를 구분해 온 내 사고방식을 어지럽히기 위한 시도였다. 하지만 그렇다고 그 자체로 그림자-되기 퍼포먼스는 아니었다. 사실 <호모 마지쿠스>는 처음부터 영상으로 계획된 작업이었다. 나는 편집프로그램을 활용해 그림자를 제외한 나머지 육체를 모두 지우고자 했고 이를 통해 벽돌을 무너뜨리는 그림자, 즉 만질 수 없지만 분명 실존하는 존재의 강밀도를 생산하고자 했다.

96) 질 들뢰즈/펠릭스 가타리, 『천개의 고원』, p.550.

97) 이진경, 『노마디즘2』, p.111.

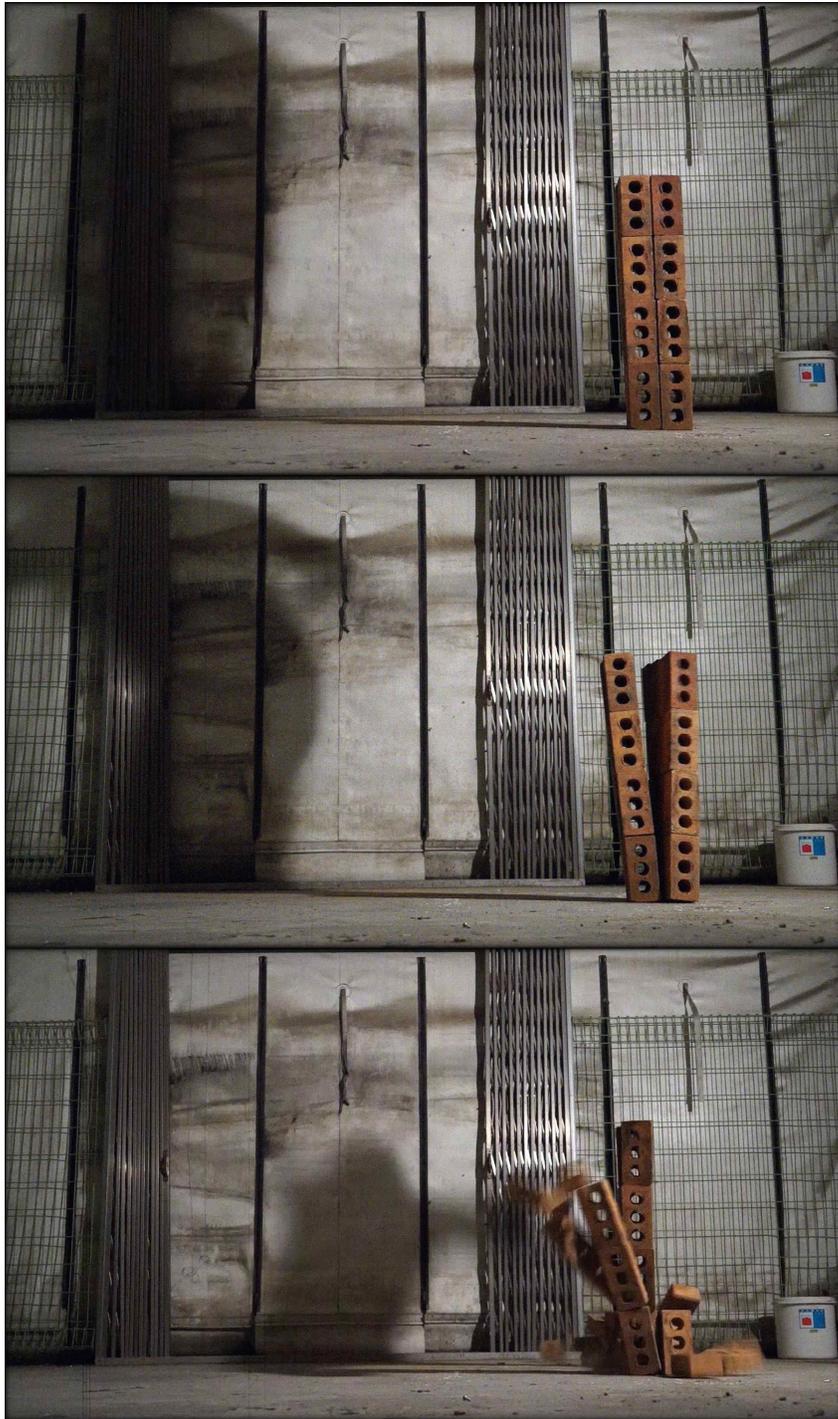


그림 13 <호모 마지쿠스 Homo Magicus>, 2014, 단채널영상, 25초

하지만 이처럼 영상을 이용한 -되기 퍼포먼스는 기존에 작업방식과 너무도 다른 창작 방법이었다. 왜냐하면 나에게 -되기 퍼포먼스란 실제 자기 몸을 변용시키는 일이었기 때문이다. 이러한 이유로 이전까지 영상은 단순히 기록을 위한 매체일 뿐 -되기 그 자체에 관여하는 것은 아니었다. 그럼에도 불구하고 영상을 사용한 까닭은 송과 세 모녀 사건에서 촉발된 소수 적인 것-되기 욕망이 나에게 기존의 작업방식에 변화를 주고 싶다는 의지를 불러일으켰기 때문이다.

들뢰즈는 욕망이 지향하는 다양성이란 하나의 원리로 환원되지 않는 이질적인 것의 집합이기도 하지만 동시에 하나가 추가되어 전체의 의미를 크게 다르게 만드는 것⁹⁸⁾이라고 말했다. 그의 말처럼 나 역시 기존 -되기 퍼포먼스에 영상이라는 이질적 매체를 접목해 이전과 다른 방식의 -되기를 실험해 보고 싶었다. 이러한 실험은 이후 한동안 이어져 나의 -되기 퍼포먼스에 형식을 다변화시켰다. 예를 들어 라이브 공연 형식으로 진행된 <건강한 카오스>(2015-2017)에서는 나뿐만 아니라 타인들의 동물-되기를 유발하기 위한 공연을 기획했고, 또한 <유연한 몸부림>(2016)에서는 앞선 실험을 일시적 공연의 형식이 아닌 15일간 이어지는 마치 일상과 같은 형식으로 구현하는 실험을 진행했다. 또한 원스텝(2013, 2023), <멜랑콜리아 오케스트라를 위한 즉흥곡>(2015), <방방 레지스탕스>(2018)처럼 -되기를 유발하는 설치물(사물)도 제작해 보았다. 이 뿐 만이 아니었다. 비 주류적 태도에 고취된 나는 2022년 희곡 <지극히 평범한 하루>(2022)를 집필하며 자신의 창작활동을 미술에서 벗어나 문학으로 확장하는 실험을 했다.

물론 그 과정에서 고민이 없었던 것은 아니었다. 타인을 통해 -되기를 구현하려는 시도는 그 변화의 진위 여부를 파악할 수 없었기에 때론 답답함을 느꼈고, 또 이러한 실험성이 융-복합이 유행하는 동시대 미술 주류에 편성하려는 태도는 아닌지 끊임없이 의심해야만 했다. 하지만 지각

98) 이진경, 『노마디즘1』, p.97.

불가능한 것은 되기의 극한이라고⁹⁹⁾ 주장한 들뢰즈의 말처럼 나는 스스로 파악할 수 없는 어떤 상태로 나아가는 것, 익숙함 보다는 변화를 이끌어내는 불안정함에 자신을 맡기는 것, 그래서 용기를 가지고 사류의 선을 그어보는 일에 더더욱 집중하고자 했다.



그림 14 <멜랑콜리아 오케스트라를 위한 즉흥곡 Impromptu for Melancholia Orchestra>, 2015, 혼합재료, 가변크기

99) “이 모든 생성들은 도대체 무엇을 향해 돌진하고 있는 것일까? 의문의 여지 없이 지각할 수 없는 것-되기이다. 지각할 수 없는 것은 생성의 내재적 끝이며 생성의 우주적 정식이다.” 질 들뢰즈/펠릭스 가타리, 『천개의 고원』, p.529.



그림 15 <방방 레지스탕스 Résistance Bang Bang>, 2018, 혼합재료, 가변크기



지극히 평범한 하루

저자 박승원 출판 플랜비북스

발행 2022.10.25.

책 소개 >

햇살이 따스한 어느 오후, 말기 암 환자 근현의 집을 한물간 미술 작가 태희가 방문한다. 태희는 죽음을 앞두고 있는 근현의 일상을 영상으로 기록해두려고 한다. 이성적이고 냉철한 아버지 근현과 감성적이고 ...

♡
↗

참고그림 13 희곡 『지극히 평범한 하루』 (2022)

V. -되기 퍼포먼스의 주제

1. 언어 밖 사유, 동물-되기

만약 나에게 자신의 작품세계에 가장 많은 영향을 미친 것을 뽑으라면 나는 주저 없이 소설을 선택할 것이다. 그만큼 나는 소설을 읽는 것을 좋아한다. 프란츠 카프카 소설이 그 대표적인 예이다. 카프카 소설을 처음 접한 시기는 독일 유학 시절이었다. <siaraM-part.1>을 본 지인의 추천으로 읽기 시작한 카프카 소설에서 나의 눈길을 사로잡은 것은 극적인 변신을 경험한 두 명의 주인공, 바로 원숭이에서 인간이 된 ‘피터’와 인간에서 벌레가 된 ‘그레고르 잠자’였다. 나는 특히 인간의 언어를 잃어버린 잠자가 가족으로부터 죽임을 당한 반면, 인간의 언어를 익힌 원숭이는 사회로 편입되었다는 점에 깊게 공감했다. 왜냐하면 나 역시 당시 언어가 단순히 의사전달 수단이 아님을 뼈저리게 경험하고 있었기 때문이다.

독일에 언어학자 빌헬름 폰 훔볼트는 언어가 정신의 결과물이 아닌, 오히려 정신이 언어의 결과물이라고 주장했다. 즉 언어란 외부 세계를 인간 세계로 번역해 주기 때문에 인간의 세계 인식은 언어 속에서 그리고 언어를 통해서만 가능하다는 말이다.¹⁰⁰⁾ 훔볼트의 주장처럼 인간의 사유는 상당 부분 언어를 중심으로 이루어진다. 마치 김춘수의 시 <꽃>에서 ‘이름 부르기’가 한낱 몸짓을 하나의 존재로 바꿔놓듯이 말이다. 하지만 들뢰즈는 이러한 언어 중심적 사고가 오히려 인간의 사유를 제한한다고 주장했다. 특히 그는 욕망 같은 무의식마저 언어적 구조로 파악할 경우 인간은 언어를 벗어난 그 어떤 현실에 관해 말할 수 있는 가능성조차 잃어버린다고 주장했다.¹⁰¹⁾

100) 배성량, 『훔볼트 언어철학에서 교육』, 창원대학교 교육대학원, 1998, p.18.

101) 지명훈, 앞의 논문, p.56.

- 되기 욕망을 이해하고자 했던 나 역시 항상 언어와 관련된 문제를 겪어야 했다. 왜냐하면 내 몸을 사로잡던 - 되기 욕망이 나와 대상을 구분하는 언어들과 충돌했기 때문이다. 나는 앞서 몸 안에 맴돌던 대상의 기운이 나와 대상 사이 다름을 정의하는 정신적 사유보다 현실적이고, 실제적이라고 느껴질 때 퍼포먼스를 시작한다고 말했다. 바로 여기서 말한 정신적 사유가 흠볼트가 말한 “언어로 번역될 수 있는 범위 내에서 이루어진 생각들”이었다. 들뢰즈는 이러한 언어 중심적 사유를 벗어나기 위해서는 신체를 따라가며 사유해야 한다고 말했다. 그의 말처럼 - 되기 퍼포먼스 역시 몸이 느끼는 대로, 또 그것이 하고자 하는 대로 내 안에 욕망을 파악하고자 했던 시도였다. 마치 더 이상 인간으로 되돌아갈 수 없었던 그레고르 잠자가 자신의 변신을 정신이 아닌 몸으로 이해하려 했던 것처럼 말이다. 이러한 의미에서 나에게 - 되기 퍼포먼스란 언어(정신)와 몸 사이 위계를 전복시키는 시도였고, 또 그렇게 언어 밖 신체가 지닌 새로운 역량을 연구하는 것이었다.

특히 동물-되기 퍼포먼스는 이 같은 연구를 가장 잘 보여주는 사례였다. 최초 동물-되기 연구는 언어의 주요 역할인 소통을 몸으로 대체하는 것에서 시작되었다. 부족한 언어능력이 불러온 고립감과 열등감에서 시작된 원숭이-되기는 나에게 언어를 대체할 수 있는 신체의 소통 능력을 발견하게 해주었다. 그리고 사자-되기는 앞선 능력이 소통뿐 아니라 자신을 새롭게 변화시키는 능력임을 깨닫게 해주었다. 물론 작품 제목 ‘siaraM’이 사실 당시에 읽던 책 『The Soul of Ape』 (1968)의 저자명 ‘유진 마레(Eugène Marais)¹⁰²⁾를 거꾸로 표기한 것이라는 점에서 동물-되기는 그 시작점부터 언어가 가진 법칙과 권위를 거스르려 했다는 점을 시사하고 있다. 하지만 분명한 점은 독일에서 진행한 동물-되기는 분명 ‘소통’이라는 주제의식이 있었다는 것이다. 하지만 한국에 돌아온 이후

102) 1900년대 초 저널리스트, 변호사, 시인 그리고 자연 과학자였던 유진 마레는 아프리카 북부에 있는 ‘Northern Transvaal’로 여행을 떠났고, 그곳에서 차크마게코원숭이(Chacma Baboons) 무리와 함께 3년간 생활하며, 당시의 관찰하고 경험한 것을 기반으로 『The Soul of Ape』를 집필했다. 책은 그의 사후(1936) 32년이 지난 1963년 출간되었다.

나는 동물-되기 연구를 더 이상 소통의 문제로 제한하고 싶지 않았다. 오히려 언어를 중심으로 이루어지는 모든 사유를 몸으로 대체할 방법을 연구하는 방향으로 전환하고자 했다.

연구의 방향이 변화된 까닭은 내가 작가 활동을 시작하며 나의 작품들을 언어화하는 경험을 했기 때문이었다. 당시 나는 기존에 작품들을 보다 논리적으로 설명하고자 그것을 언어로, 또 언어의 논리로 재해석하고 있었다. 하지만 이러한 시도는 오히려 작품을 설명하는 일을 전보다 어렵게 만들었다. 왜냐하면 나의 퍼포먼스는 본래 언어의 굴레를 벗어나고자 시작한 것들이었기 때문이다. 이러한 까닭에 작품에 의미는 자기 동일적인 논리를 지닌 언어로 설명할 수 없을 만큼 임의적이고 탈 중심화된 것들이었다.

예를 들어 우연히 보게 된 여성의 울부짖음과 장난감 고양이의 팔 움직임은 나에게 사자의 기운을 일으켜 당시 사자-되기 행위를 결정하는 근거가 되었지만, 이는 분명 ‘사자는 사자다’라는 언어가 지닌 자기동일성을 벗어나는 근거였다. 또한 퍼포먼스 과정에서 보여준 행동들 역시 필연적 인과관계를 찾으려는 언어의 관습을 벗어나는 행동들이었다. 예를 들어 최초 원숭이-되기가 일어난 작업 <원숭이 가면>에서 내가 대(大)자로 바닥에 누웠던 이유는 바닥에 차가운 온도를 지각했기 때문이고 또 이러한 지각이 그 냉기를 온몸으로 느끼고 싶다는 충동을 불러일으켰기 때문이다. 그리고 이어진 행동에서 노래를 부른 까닭은 당시 배우들의 웃음소리가 천장에 반사되어 마치 노랫소리처럼 들렸기 때문이고, 또 그 소리에 맞춰 내가 합창을 하고 싶었기 때문이다. 물론 이 모든 행동을 또 다른 원숭이가 되어가는 과정이라고 해석할 수 있지만, 이는 최종 결론을 모든 현상에 대입시킨 것일 뿐 퍼포먼스 과정에서 나는 분명 어떤 목표를 성취하기 위해 행동한 것이 아닌 당시에 지각한 것에 따라 또 그 지각이 불러오는 연상에 따라 즉흥적으로 움직였다.

이러한 움직임이 가능했던 이유는 ‘지각(Perception)’ 때문이었다. 아니

더욱 정확히 말하자면 당시에 우연히 지각된 것들이 그 어떤 작품의 의도나 계획보다 동물-되기 욕망, 그 자체와 관련된 것처럼 느껴졌기 때문이다. 마치 “우연, 이야말로 세상에서 가장 오래된 고결함일 터. 내가 이 고결함을 초월하는 그 어떤 영원 의지도 존재하지 않는다고 말했을 때, 나는 이 세상 모든 만물에 고결함을 되돌려주었던 것이다”¹⁰³⁾라고 했던 차라투스트라의 외침처럼 말이다.

프랑스 철학자 메를로 폰티(Maurice Merleau Ponty)는 세계가 인간의 어떠한 분석 이전에 존재하는 고유한 질서를 가지고 있다고 말하며, 인간은 그러한 세계가 현현하는 그대로 질서와 통일성을 지각을 통해 체험한다고 말했다.¹⁰⁴⁾ 즉 인간이 세계와 관계를 맺고 그것의 의미를 파악하는 방법이 바로 지각이라는 것이다. 이러한 폰티의 주장을 이해하기 위해서는 그가 인간 몸을 어떻게 해석했는지에 대하여 살펴봐야 한다. 왜냐하면 지각은 그 자체로 신체활동이기 때문이다. 형이상학의 전통을 이어받은 합리론에서 신체는 정신의 도구에 불과한 것이었다. “나는 생각한다. 고로 존재 한다.”라는 데카르트의 말처럼 합리론에서 정신을 인간 존재, 그 자체를 의미하는 것이었다. 그리고 신체는 이러한 정신이 진리를 파악하는 데 방해가 되는 외피에 불과한 것이었다. 이와는 반대로 지각을 강조한 폰티에게 신체는 삶을 능동적으로 전개하며 세계의 진리를 파악하는 인간 주체였다. 하지만 여기서 중요한 점은 그가 말하는 신체란 합리론에서 말하는 신체와 다른 개념의 신체라는 점이다. 폰티는 인간의 정신적 사유와 신체적 경험은 분리될 수 없다고 생각했다. 그리고 이러한 생각을 바탕으로 의식이 녹아 있는 신체, 즉 ‘육화된 코키토’¹⁰⁵⁾라는 새로운 신체개념을 제시했다. 즉 감각적인 것과 정신적인 것이 통

103) 알베르 카뮈, 『시시포스 신화』, 오영민 옮김, 연암서가, 2014, p.47.

104) “이러한 메를로폰티의 사유는 후설을 비판적으로 계승한 것이다. 후설은 우리의 인식이 추구하는 것이 객관적 실재라는 일반화된 과학적 사유, 자연주의적 태도를 거부하면서 이에 대한 대안으로 심리적인 것으로서의 현상을 제안한다. 현상은 개별적인 존재자나 자연으로 환원되지 않는다. 그것은 지각이나 기억과 같은 경험적 인식이나 내성과 같은 내적 경험이 아닌 본질 직관에 의해 파악된다.” 강미라, 『몸 주체 권력-메를로폰티와 쿠고의 몸 개념』, 이학사, 2011, p.54.

105) 강미라, 위의 책, p.18.

합된 몸, 이것이 바로 그가 이야기한 ‘신체-주체(Body-Subject)’인 것이다.

그의 말처럼 나의 동물-되기 퍼포먼스에서 신체는 모든 행위뿐 아니라 그것의 의미까지 판단하는 주체였다. 그리고 이러한 모든 판단은 지각, 다시 말해 본 것, 들은 것, 만진 것과 그것을 통해 연상하고 느끼고 직감한 것을 통해 이루어졌다. 이러한 몸의 판단들은 자기동일성과 필연적인과관계를 중시하는 언어와 다르게 나에게 우연성, 즉흥성에 입각한 수많은 의미들을 생성해 냈다. 사실 이러한 몸의 사유 과정은 이미 앞서 설명한 <siaraM-part.1>과 <멋지게 울부짖는 사자여!>를 통해 경험한 바 있었다. 그리고 당시 독일에서 나는 이러한 우연성 즉흥성을 있는 그대로, 즉 몸이 경험한 그것 그대로 설명하곤 했다. 하지만 한국에 돌아온 이후에 되살아난 언어적 습관 때문인지, 아니면 스스로 보다 지적으로 보이려고 했던 엘리트 의식 때문인지, 나는 반박 불가능한 어떤 단어와 문장을 찾는 일에 몰두하고 있었다. 다행히 이러한 시도는 역설적으로 그간 -되기 퍼포먼스를 통해 체득해 온 신체의 사유 능력을 다시금 되새김질하는 계기가 되었다. 그리고 동물-되기 퍼포먼스를 소통이 아닌 신체적 사유라는 측면에서 연구해 나갈 수 있는 전환점도 마련해 주었다. 작품 <대화>(2017)는 이러한 언어 밖 신체의 임의적이고 탈중심화된 의미의 생성 과정을 잘 보여주는 작업이다.

흔히 팔리지 않는 작업을 제작하는 작가에게 공공기관의 지원금은 작품을 제작하고 전시할 수 있는 밑거름이 되곤 한다. 나 역시 첫 개인전을 서울시립미술관에서 주는 전시지원금 덕에 개최할 수 있었고, 이는 이후 활동에 중요한 밑거름이 되었다. 이처럼 지원금은 작가에게 큰 도움을 주지만, 2017년 당시 나에게 지원금은 ‘필요악’ 같은 존재로 여겨졌다. 왜냐하면 지원금을 수령하기 위해서는 나의 모든 작품을 언어로 해석해야 했기 때문이다. 이 과정에서 무작위로 창발한 퍼포먼스의 현상들은 모두 논리적이라는 명분 아래 하나의 지배약호(Master Code)로 재해석 되어

야 했고, 많은 실제 경험들이 그것과 관련 없다는 이유로 제거 되어야만 했다. 이러한 까닭에 나는 지원서를 작성하며 글과 실제 경험 사이 괴리감을 느끼고 있었다. 또한 지원서에는 아직 제작하지 않은 작업을 설명하는 항목이 있었는데, 이것은 나에게 행위 과정에서 작품의 의미가 만들어지는 퍼포먼스의 특성을 무시하는 요구처럼 여겨졌다.

그날도 여느 때처럼 컴퓨터 앞에 앉아 지원서를 작성하고 있었다. 당시 아버지의 병환은 나에게 죽음-되기 욕망을 일으켰고, 나는 이 욕망이 죽음에 대한 인간의 근원적 공포라고 설정한 채 여러 작업계획서를 작성하고 있었다. 새벽 3시가 넘은 시간, 지원서 작성을 마치고 집으로 돌아가는 길. 도심과 조금 떨어진 거리에는 오가는 사람이 없었고 오로지 산비탈을 오르는 나의 발걸음 소리만 울려 퍼지고 있었다. 나는 길 위에서 끊임없이 한숨을 내뿔었다. ‘과연 나의 욕망이 죽음과 관련된 인간의 근원적 공포인가?’라는 의문이 떠오르는 순간 그동안 작성해 온 모든 작업계획서가 너무도 무의미하게 느껴졌다. 그렇게 한참을 걸어가던 중 나는 길 건너편 가로등 불 아래 홀로 제자리 뛰기를 하는 자신의 모습을 볼 수 있었다. 그것은 분명 망상이었다. 그런데도 내가 그것을 보았다고 한 이유는 망상이 일어난 순간 귓가에 너무도 생생히 쿵쿵거리는 소리가 들려왔기 때문이다. 더욱이 그 소리에 따라 다리에는 이전과 다른 힘을 쥐어졌고, 온몸에는 공중에 떠 있는 듯한 낯선 중력이 맴돌기 시작했다. 그 순간 나는 실제로 제자리 뛰기를 하고 싶은 욕망에 사로잡혔다. 아니 정확히 말하자면 온 세상을 울릴만한 굉음이 되고 싶다는 욕망을 느끼고 있었다.

이러한 욕망은 들뢰즈에 표현을 빌리면 굉음-되기 욕망이다. 굉음이라는 망상의 감응이 불러온 신체 변화와 그에 따라 발생하는 - 되기 욕망. 당시 나는 이러한 욕망이 왜 일어났는지를 정확히 설명할 수 없었지만, 이것이 지원서에 작성한 그 어떤 동기들보다 실제 나의 삶과 연관된, 혹은 나의 삶이 필요로 하는 어떤 욕망처럼 느껴졌다. 물론 땀박질도 굉음도

언어적 논리 아래 내 삶, 즉 당시에 아버지의 죽음을 목도해야 하는 상황과 연결될 수 없는 것들이었다. 그럼에도 불구하고 당시에 지각한 핑음은 단지 언어로 해석될 수 없을 뿐 나에게 지금의 삶이 현현하는 어떤 질서나 통일성을 지각한 것처럼 느껴졌다. 이러한 까닭에 나는 지금껏 작성한 모든 작업계획서를 폐기했고, 곧바로 핑음-되기 퍼포먼스인 <대화>를 시작하게 되었다.

아무도 없는 새벽 시간 철제 난간에서 시작된 핑음-되기 퍼포먼스는 나조차 그 의미를 알지 못한 채 시작한 작업이었다. 오히려 의미란 퍼포먼스 과정에서 생성되는 것이라는 믿음 아래 핑음-되기, 그 자체를 체현하는 작업이었다. 결론부터 말하자면 <대화>는 이러한 나의 믿음에 응답하듯 예측하지 못했던 여러 의미들을 생성해 냈다.

최초 제자리 뛰기를 시작한 나는 일종의 자유 혹은 해방감을 느끼기 시작했다. 중력을 거스르며 환희에 찬 사람처럼 펄쩍거렸던 움직임은 분명 나에게 자유를 환기하기에 충분한 동작이었다. 하지만 행위가 진행될수록 보다 선명히 들리는 핑음은 점차 나에게 누군가 다가와 자신을 해코지할 수 있다는 막연한 공포감을 불러일으켰다. 분명 행위가 일어난 장소에는 아무도 없었다. 학교 건물이라 상주 인원도 없었고, 자정을 넘긴 시간이라 경비원도 자리를 비운 상태였다. 그런데도 이 같은 공포를 느끼는 이유는 격렬한 파열음에서 느낀 어떤 폭력성이 자신에게 가해지는 실제 폭력처럼 느껴졌기 때문이었다. 이런 공포심은 이내 나에게 아버지의 모습을 떠올리게 했다. 아니, 더욱 정확히 말하면 작은 잘못도 엄하게 처벌하셨던 어린 시절 아버지의 모습이 떠올랐다. 그리고 이 기억은 내 몸이 기억하는 권위에 대한 공포심을 점차 증폭시켜 나갔다. 하지만 시간이 지남에 따라 교차하듯 떠오른 병든 아버지의 모습은 한동안 이어졌던 나의 공포심을 죄책감으로 전환시켰다. 그렇게 나는 퍼포먼스 초반 핑음을 지각하며 아버지와 관련된 두렵고 미안한 감정을 동시에 느끼고 있었다. 그 순간 건물 맞은편 도로를 지나는 경찰차 불빛이 내 눈을 스쳐 갔다. 이 불빛은 한순간에 핑음에 대한 지각과 그로 인해 촉발된 감정들을

일순간 사라지게 했다. 나는 뛰기를 멈춘 뒤 주위를 두리번거렸다. 행위를 멈추자, 주변에는 정적만이 흐르고 있었다. 자칫 제자리 뛰기 행위의 실수나 오류처럼 보이는 행동이었지만, 이에 따라 발생한 단절은 새로운 퍼포먼스의 의미를 생성할 수 있는 전환점이 되었다.

다시 시작된 땀박질에서 나는 더 이상 핑음을 지각하지 않았다. 오히려 이질적으로 움직이는 자신의 몸, 그리고 그것의 변화들을 지각하기 시작했다. 나의 몸은 기존에 내가 아닌 또 다른 존재처럼 변해가고 있었다. 특히 통증은 이러한 변화와 그것의 작동 방식을 정확히 파악할 수 있게 해주는 매개체였다. 생소한 힘점과 그곳에서 일어나는 이질적인 수축 및 팽창 운동, 나는 통증에 따라 내 몸이 어떻게 변해가고 작동하고 있는지를 파악해 나갔다. 나는 새로운 몸 작동 방식에 최적화된 리듬을 만들고자 했다. 그리고 이 같은 시도는 뛰기의 운동 양식을 점차 변형시켜 갔다. 나는 당시에 운동방식이 마치 동물의 땀박질처럼 느껴졌다. 위에서 아래로 내리꽂는 팔과 그 것의 반동을 이용한 뒷발질, 그것은 마치 온몸을 집었다 피는 캥거루나 치타의 움직임과도 같았다. 또한 내 몸에 맴도는 기운 역시 인간이라기보다 동물에 가까운 것처럼 느껴졌다. 이러한 동물성이 느껴지자 나는 나라는 존재가 점점 낮설게 느껴지기 시작했다. 그 순간 나에게 하나의 기억을 떠올랐는데, 그것은 얼마 전 동물원에서 본 고릴라에 대한 기억이었다.

그날은 개장 시간이라 대다수 동물이 잠을 자고 있었다. 특히 내가 간신히 우리는 숨 막힐 듯한 정적과 비릿한 동물 냄새만 진동하고 있었다. 나는 최대한 빨리 그곳을 빠져나오려고 했지만, 갑자기 들려온 쿵쿵거리는 핑음은 나의 발길을 돌려세웠다. 소리를 쫓아 찾아간 곳에는 나와 유리 벽 하나를 사이에 둔 고릴라가 발길질을 하고 있었다. 고릴라는 화가 난 듯 앞발과 뒷발로 연신 유리 벽을 걷어찼고, 검고 육중한 고릴라의 발길질에 압도당한 나는 그대로 얼어붙어 버렸다. 바로 이때의 고릴라 모습이 떠오른 것이다.

기억이 떠오르자, 내 몸에 전보다 강력한 기운, 즉 고릴라의 힘과 속도가

맴돌기 시작했다. 그리고 이 기운에 따라 나의 행위도 점점 고릴라처럼 변화기 시작했다. 나는 마치 분노한 짐승처럼 빠르고 격렬하게 뛰기 시작했다. 아니 그것은 뛰기라기보다 발길질에 가까운 행동이었다. 행동만 변화된 것이 아니었다. 분노한 고릴라의 기억은 내가 경험한 각종 권력의 횡포들을 떠올리게 했다. 비평이라는 이름 아래 쏟아졌던 비판과 비정규직이라는 이유로 감내했던 불평등까지. 마치 카프카 소설에 등장하는 원숭이 피터가 포획된 우리를 견어차듯, 나는 부정하고 싶은 현실을 향한 분노를 표출하기 시작했다. 하지만 얼마 안 가 이러한 분노는 점차 가라앉기 시작했다. 왜냐하면 온몸에 격렬한 통증을 느꼈기 때문이다. 터질 듯한 허벅지와 끊어질 듯한 허리. 결국 다리가 풀려 휘청거리는 순간 나는 분노를 그리고 뛰기를 멈출 수밖에 없었다. 그리고 이후 찾아온 단절감은 나에게 또 다른 의미에 고릴라 모습을 떠올리게 했다.

나는 아까 그 고릴라가 한순간 발길질을 멈춘 채 천천히 돌아서던 모습이 떠올랐다. 정말 거짓말처럼 변해버린 그의 행동 중 특히 나의 기억을 사로잡은 모습은 고릴라의 얼굴, 즉 표정 변화였다. 강하게 일그러진 얼굴 주름이 한순간 그 강도를 잃고 사라지는 모습, 바로 그때의 모습이 떠오른 것이었다. 이러한 기억이 떠오르자, 내 몸은 급격히 그 힘을 잃기 시작했다. 그리고 나는 천천히 막연한 공허함, 그리고 ‘결여’의 감정을 느껴지기 시작했다. 그것은 분명 아무것도 해소될 수 없음에, 또 그것에 익숙해짐에 따라 느껴지는 그런 감정이었다. 그리고 결국 이러한 결여감은 나의 핑음-되기, 고릴라-되기 퍼포먼스를 완전히 종결시켜 버렸다.

피셔-리히테는 앞서 설명한 메를로 폰티의 신체론을 바탕으로 퍼포먼스에서 일어나는 의미 생성 과정을 설명하고자 했다. 특히 지각이 모든 관념이나 사유에 앞서는 진리의 배경¹⁰⁶⁾이라는 폰티의 말처럼 그녀 역시 지각이 퍼포먼스에서 발생하는 현상을 파악하고 그것으로부터 의미를 길러내는 방법이라고 주장했다.

106) 강미라, 앞의 책, p.54.





그림 16 <대화 Conversation>, 2017, 단채널영상, 4분27초

이러한 그녀의 주장을 이해하기 위해서는 우선 그녀가 의미의 첫 단계라고 지적한 ‘물질성을 지각하는 단계’에 대해 살펴보아야 한다. 피셔-리히테는 몸짓뿐 아니라 공간, 사물, 색, 소리 등 퍼포먼스 과정에서 발생하는 모든 현상은 줄거리나 심리학적 논리를 따르지 않고 불현듯 나타났다가 사라지기를 반복한다고 말했다. 그리고 이것을 가리켜 퍼포먼스의 ‘창발현상(Emergenz)’이라고 표현했다.

그녀의 말처럼 퍼포먼스에서 창발하는 현상들은 상호 필연적 맥락이나 인과관계를 없이 비기호적 요소¹⁰⁷⁾로 존재한다. 이러한 까닭에 관객은 그것들을 존재하는 그대로, 현상적으로 나타난 그대로, 물질성 속에서 먼저 지각하게 된다. 예를 들어 헤르만 니치의 작품 <80번째 행동, 주신제-신비 의식 현장>(1984)¹⁰⁸⁾에서 뿌려진 피가 관객에게 그것의 상징이나 그것과 연관된 어떠한 이야기를 연상하기 전에 특유의 붉은 색과 비릿한 향으로 지각되는 것처럼 말이다. 이 같은 지각에 대해 리히테는 물질이 ‘자기 지시성(Self-Referentiality)’을 가지고 있기 때문이라고 말했다. 즉 자기 지시성 속에서 물질은 물질 바깥의 어떠한 기의를 갖지 않고, 그것이 의미하는바 그대로 나타나 지각된다는 의미이다.¹⁰⁹⁾

전통적인 기표와 기의 관계에 비추어 보았을 때 이러한 물질성에 대한 지각은 자칫 작품의 의미를 해치는 것으로 여겨질 수 있다. 하지만 피셔-리히테는 오히려 이러한 지각이 ‘지각되는 것’과 ‘작품의 의미(해석)’를 구분해 온 모더니즘의 관점에서 벗어나 퍼포먼스의 물질성, 그리고 그것

107) 에리카 피셔-리히테, 앞의 책, p.311.

108) “헤르만 니치는 <80번째 행동, 주신제-신비 의식 현장>에서 정화와 카타르시스를 위한 수단으로 제의적인 희생과 파괴를 혼합하였다. (...) 그는 대규모의 <주신제-신비 의식 현장>을 실행하기 위한 이상적인 장소로 프린첸도르프 성을 손에 넣었다. 옥수수밭과 포도밭으로 둘러싸인 이곳은 많은 행위자와 관중을 수용할 수 있어서 디오니소스적인 피의 향연을 사흘간 지속할 수 있는 장소로 안성맞춤이었다. 참가자들은 마음대로 출입이 가능했다. 이 향연에는 황소와 양의 배를 가르며 제의적 행위와 난도질한 사체 안에 동물의 내장을 다시 집어넣는 행위가 포함되었다. 내장, 피, 포도주 따위와 뒤섞인 포도를 거대한 통에 넣어 밟았고, 예수와 오이디푸스 역을 수행하는 배우들에게 피를 뿌렸으며, 야간에는 성 주변에서 돼지, 염소, 양, 말, 개, 소와 함께 햇불을 든 배우들이 행진하였다.” 트레이시 워, 『예술가의 몸』, 심철웅 옮김, 미메시스, 2007, p.93.

109) 백지수, 앞의 논문, p.48.

으로부터 생성되는 기표, 기의를 하나로 통합하는 방법이라고 주장했다.

그녀는 두 번째 의미 생성 단계로 지각에 따른 연상, 즉 기억, 느낌, 사고, 상상 등을 제시했다. 물질성에 대한 주목도를 잃은 관객은 점차 지각을 통해 자신이 경험한 것, 배웠던 것, 상상한 것에 기반 한 새로운 연상을 떠올리기 시작한다. 이 같은 연상은 관객 자신에게 예측 불가능한 현상으로 느껴질 수 있지만 동시에 개인이 이전부터 가진 개인적 혹은 집단적인 의미와 관련된다는 점에서 지각 주체의 독단적인 의미화¹¹⁰⁾라고 할 수 있다. 예를 들어 똑같이 밥 먹는 행위자를 지각한 관객 중 몇몇은 가족과 함께한 추억을 연상하고 그리움을 느끼는 반면 최근에 체했던 경험이 있는 관객은 답답함이나 구역질을 느끼게 되는 것처럼 말이다. 또한 밥을 주식으로 하는 동양인에게 행위자의 행동은 친숙함과 관련된 어떤 이미지를 상상하게 하는 반면 빵을 주식으로 하는 서양인의 경우, 이국적이고 생경한 이미지를 상상할 수도 있다.

이처럼 피셔-리히테가 이야기하는 두 번째 단계에서 지각은 주체가 지닌 개별성과 특수성에 따라 다양한 맥락으로 이어져, 또 다양한 기의와 맺어져 복수적 의미 생성을 일으키는 기표로 작동한다.¹¹¹⁾ 그녀는 이러한 단계를 가리켜 비정형적 연상 작용, 즉 ‘알레고리(Allegory)’라고 표현했다. 알레고리는 자칫 첫 번째 단계인 물질성에 대한 지각과 대립하는 것으로 여겨질 수 있다. 왜냐하면 엄밀히 말해 알레고리는 있는 그대로 지각과 필연적 인과관계를 맺지 않기 때문이다. 하지만 그녀는 공연의 기호성이란 바로 이처럼 서로 다른 두 가지 의미 생성 방식 사에서 흔들리는 진자라고 주장했다.¹¹²⁾ 즉 의미를 그대로 투영하는 방식과 의미를 주체적으로 부여하는 방식 간에 끊임없는 교환을 통해 언어 밖 새로운 의미를 생성하는 과정이라는 말이다.

110) 에리카 피셔-리히테, 앞의 책, p.323.

111) 에리카 피셔-리히테, 앞의 책, p.312.

112) 에리카 피셔-리히테, 앞의 책, p.324.

“하나는 벤야민의 상징과 같은 거의 ‘객관적으로’ 주어진 의미이며, 다른 하나는 벤야민의 알레고리처럼 지각 주체와 주어진 조건에 따라 다르게 창발하는 연상이다. 두 경우 모두 의미는 공동 주체적으로 유효한 코드를 토대로 생성되지 않는다. 이러한 연관성 속에서 필자는 - 벤야민과는 다르게- 여기서 생성된 의미라는 것이 언어적 의미가 아님을 분명하게 지적하고 싶다. 이것은 오히려 끈질길 정도로 언어적 표현의 문제를 벗어나는 의미들이다. 이러한 의미를 성찰하거나 다른 것과 연결시키기 위해 언어로 ‘번역’해내려는 과정은 사실상 나중에 이루어졌다.”¹¹³⁾

작품 <대화>에서 나는 아버지의 기억과 고릴라에 대한 기억, 그리고 이 기억과 관련된 공포, 죄책감, 분노, 결여의 감정까지 물질 그대로 지각한 것과 그것에 따른 연상에 따라 다양한 퍼포먼스의 의미들을 생성해 나갔다. 그리고 여기서 생성된 의미들이란 앞서 피셔-리히테의 주장처럼 복수적인 의미, 또 언어가 지닌 필연성에 의해 구조화될 수 없는 의미들이었다. 그것들은 분명 나에게 각각 독립된 의미로 복수성을 지닌 혹은 다른 요소들과 맥락을 이루며 또 다른 의미로 새롭게 해석될 수 있는 작품의 의미들이었다.

들뢰즈는 이처럼 하나의 의미가 다른 무언가를 만나 또 다른 의미로 변형되는 것을 가리켜 ‘리즘적인 것’이라고 했다. 리즘적인 것은 어떠한 중심도 정점도 없는 흐름이나 구조를 가진 것이다. 예를 들어 리즘적으로 쓰인 책의 경우 각각의 장은 중심도 정점도 없는 고원이고, 그 고원 같은 장들은 독립적으로 읽을 수 있으며, 동시에 다른 모든 장들에 연결되어 있다는 점에서 다른 장으로 가는 길이며, 다른 고원의 환경이고, 다른 장들로 넘어가도록 촉발하는 표지판이 될 수 있다는¹¹⁴⁾ 말이다. 이러한 맥락에서 리즘적인 책의 경우 결론은 있지만, 그것은 각각의 장들을 통합하는 중심이 아니라, 각각의 고원에서 발견할 수 있는 개념들의 집합일 뿐이다.¹¹⁵⁾ 이러한 이유로 모든 리즘적인 것은 복수성과 다양성을 그

113) 에리카 피셔-리히테, 앞의 책, p.324.

114) 이진경, 『노마디즘1』, p.89.

특징으로 한다.

들뢰즈는 다양성이란 차이가 어떤 하나의 중심, ‘일자’로 포섭되거나 동일화되지 않는 것이라고 했다.¹¹⁶⁾ 즉 차이가 차이 자체로 의미를 가진다는 의미이다. 축구공이 접속 항에 따라 패스가 되고 골이 되듯이, 어떤 하나의 척도, 하나의 원리로 환원되지 않는 이질적인 것들의 집합. 그것이 바로 들뢰즈가 이야기하는 ‘리즘적인 것’이다. 이러한 맥락에서 작품 <대화>는 리즘적인 것이다.

굉음 - 되기가 불러온 폭력성은 아버지의 기억을 불러내 나에게 공포감과 죄책감을 일으켰고, 또 자신에게서 느낀 동물성은 고릴라의 기억으로 이어져 사회적 횡포에 대한 분노, 그리고 이러한 분노를 무력화시키는 결여의 감정으로 이어졌다. 이 모든 현상과 그 의미들을 앞선 리즘적인 책에 적용해 본다면 당시에 지각과 연상은 하나의 장(고원)이 될 것이다. 그리고 이러한 장을 기술하는 언어는 나의 몸, 즉 신체일 것이다.

물론 들뢰즈의 말처럼 이 모든 과정이 오로지 생성을 위한 생산, 즉 복수성과 다양성만을 무한히 긍정하는 그런 과정은 아니었다. 늘 그렇듯 나의 언어적 사고는 기존의 지식을 바탕으로 지금에 ‘지각된 것’과 ‘지각이 불러온 의미들’에 그 어떤 필연성을, 보다 더 합리적이라고 판단되는 무언가를 찾으려 했고 이 과정에서 발생한 의심과 회의들은 앞서 말한 생산에 종종 제동을 걸어왔다.¹¹⁷⁾ 하지만 작품 <siaraM-part.1>에서 그

115) 이진경, 위의 책, p.89.

116) 이진경, 위의 책, p.96.

117) 특히 행위가 끝나고 난 후, 더 정확히 말하면 강렬한 감응과 생성의 희열이 가라앉은 후 나의 사유들은 점점 더 냉정해지고 객관화되는 경향을 보였다. 그리고 이러한 변화는 퍼포먼스에서 생성한 의미들을 기존에 지식에 맞춰 재단하려는 시도로 이어졌다. 이처럼 ‘차이 생성’을 위한 탈주 운동은 자주 지배적인 것, 형식화하는 것에 영향을 받는다. 들뢰즈는 이러한 영향에 따른 운동을 가리켜 ‘상대적 운동’이라고 표현했다. 절대적 수준에서 생성, 변화를 보는 ‘절대적 탈영토화’와 달리 ‘상대적 운동’은 분열(변화)과 정착을 반복하는 운동을 의미한다. 예를 들어 ‘재현’이라는 회화의 전통 역할에서 벗어났던(탈영토화) 칸딘스키가 다시금 자신의 그리기를(기하학적 형태, 탈코드화) ‘점, 선, 면’(재코드화)’으로 정의해 추상회화’라는 하나의 미술 영역으로 ‘재영토화’하는 것처럼 말이다. 들뢰즈는 “상대적 운동들과 절대적 탈영토화의 가능성, 절대적 도주 선의 가능성, 절대적 표류의 가능성을 결코 혼동하지 말아야 한다.”고 주장했지만, 한편 “상대적 운동 안에는 늘 절대적 탈영토화의 내재성이 있다”고 말했다.(천

됐듯 시간은 이러한 의심을 충분히 누그러뜨릴 만큼 나에게 더욱 더 다채로운 의미들을, 그 끝없는 확장 가능성을 가져다주었다.

앞선 설명에도 불구하고 누군가가 나에게 한 번 더 “그래서 작품의 결론, 즉 포괄적 의미가 무엇이나?”라고 되묻는다면 나는 “개인을 억압하는 집단과 그 권력에 대한 거부와 좌절을 표현한 퍼포먼스.”라고 답할 것이다. 하지만 이러한 대답은 단지 기승전결, 즉 결론을 통해 모든 것을 통합하려는 언어적 관습에 따르는 해석일 뿐이며, 또 그것을 요구하는 사람을 위한 답일 뿐, 실제 나에게 작품 <대화>는 동일한 지위를 가진 의미들의 집합체, 그 자체이다. 즉 작품 <대화>는 행동하는 ‘나’와 사유하는 ‘나’ 사이 대화, 다시 말해 지각이 길러오는 의미와 언어가 만들어내는 의미 사이 끝없는 충돌, 교환, 동의, 거부의 부산물이라는 말이다.

들뢰즈는 인간이 경험한 인생의 복잡한 체험을 당시에 해석되는 것의 ‘의미’로서 주어진 ‘지배약호(Master Code)’나 ‘거대서사(Master Narrative)’로 다시 기술하는 것은 빈곤한 해석이라고 지적한다.¹¹⁸⁾ 그리고 이러한 초월적 해석에 반대하여 내재적 해석, 즉 내적 규범과 가치, 그리고 해석의 대상이 되는 있는 그대로 현실의 복잡성을 존중하는 분석 방식을 요구했다.¹¹⁹⁾ 여기서 말하는 내재적 해석이란 결국 차이와 생성을 긍정하는 해석을 의미한다. 즉 동일성을 파악하는 것이 아닌 오히려 차이를 긍정하고 그 차이로 인해 새로운 차이들이 생성되었는가를 들여다보는 해석, 즉 생성을 기반으로 하는 복수성과 이질성 그 자체를 해석하라는 것이다.

개의 고원, pp.114-116) 그의 말처럼 더욱더 객관적이고, 보편적으로 변해가는 내 생각들은 분명 자유로운 작품 활동에 제동을 걸어왔지만, 내재적이라고 말할 만큼 여전히 내 몸에 남아 있던 탈주욕망은 시간이 지남에 따라 마치 잔뜩 구부러진 스프링처럼 의심과 회의를 발판 삼아 더욱더 강렬한 -되기를 일으켰다. 이러한 맥락에서 재영토화, 재코드화 과정은 나에게 큰 물줄기 사이사이 있는 바위 같은 것이었다. 강물의 흐름을 잠시 정체를 시켜 더욱더 빠르고 강렬한 물줄기로 바꾸어 놓는 바위처럼 그것은 나에게 또 다른 생성을 위한, 또 다른 -되기를 위한 통과의례였다.

118) 마단 사립, 『후기구조주의와 포스트모더니즘』, 전영백 옮김, 서울하우스, 2005, p.155.

119) 마단 사립, 위의 책, p.155.

나의 동물-되기 퍼포먼스 역시 이러한 들뢰즈의 해석 방식에 따라 궤음-되기 욕망을 해석하고 있다. 수행적 행위를 이끌어낸 욕망 그리고 그 욕망에 따라 변화하는 현실 경험, 이것을 하나로 엮어주는 일이란 어찌면 최초의 근원을 거슬러 올라가는 것이 아닌 욕망이 만들어 내는 새로운 지각과 행동 그리고 연상들을 탐구하는 것일지도 모른다. 이것이 바로 동물-되기 퍼포먼스를 통해 연구하고자 하는 언어 밖 신체의 사유 능력이었다.

오랫동안 아마존 지역에 원주민들의 언어를 연구해 온 에두아르도 콘(Eduardo Kohn)은 원주민이 어떻게 숲과 대화할 수 있는지를 이해하기 위해서는 첫째로 표상한다는 것의 의미에 대한 지금까지의 사고의 관성을 끊어야 한다고 말한다.¹²⁰⁾ 즉 언어 밖 대상을 파악하기 위해서는 인간의 언어가 만들어 낸 모든 관습을 버려야 한다는 말이다. 그리고 그는 이처럼 ‘인간적이지 않은’ 것을 연구하는 자신의 진짜 목표가 인간적인 것을 폐기하거나 되새김질하는 것이 아닌, 단지 그것을 열어 놓기 위함이라고 주장했다.¹²¹⁾ 그의 주장처럼 파악할 수 없는 것들을 연구해 나가기 위해서는 기존에 익숙한 사유 방식을 해체해야 한다. 그리고 해체를 통해 본래의 사유를 확장할 수 있는 또 다른 가능성을 연구해 나가야 한다. 나 역시 언어가 아닌 몸으로, 그리고 인간이 아닌 동물이 되는 것으로 내 삶의 각종 문제를 사유하고자 했다. 그것은 분명 언어, 그 자체를 폐기하기 위함은 아니었다. 오히려 기존에 언어의 권위에 밀려나 있던 또 다른 기호들을 탐구하며 언어가 제한해 놓은 나의 사유 능력을 확장시키고자 했던 시도들이었다. 결국 동물-되기 퍼포먼스란 흔히 말하는 ‘의미’ 밖 또 다른 ‘의미들’을 연구하는 작업이라 할 수 있다.

120) 에두아르도 콘, 『숲은 생각한다』, 차은정 옮김, 사월의책, 2018, p.23.

121) 에두아르도 콘, 위의 책, p.20.

2. 노동, 그 수동적 삶을 거부하는 기계-되기

2013년 어느 작은 갤러리, 전면이 유리로 된 8평 남짓 공간에는 밥상을 비롯한 사다리, 목욕탕의자, 110L 쓰레기통, 막걸리 껌짜, 아이스박스, 향나무장, 찜기 등 총 15개의 생활 잡기가 가지런히 놓여있다. 갤러리 밖 유리창 너머에는 관객들이 갤러리 안을 들여다보고 있다.

얼마 후 두 명의 남녀가(박승원, 송지은) 관객 사이를 비집고 나와 갤러리 안으로 들어간다. 안으로 들어간 남자는 마치 체조를 하듯 사다리 위에 배를 댄 채 온몸을 들어 그대로 버티기 시작한다. 여성 역시 다과상 위에 앉아 한 쪽 다리를 추켜든 채 멈추어 서 있다. 사다리와 다과상은 남녀가 올라가자 화려한 불빛을 내기 시작한다. 한동안 멈춰있던 남녀는 이내 바닥으로 내려와 또 다른 사물 위로 올라간다. 그들은 그렇게 사다리에서 밥상으로 그리고 또 다른 사물 위로 차례차례 올라서기 시작한다. 남녀가 올라서자 각각의 사물들은 저마다 다른 불빛을 내기 시작한다. 그 둘 역시 사물에 따라 매번 다른 동작을 보여주려 한다. 때론 조각상처럼, 때론 사물의 일부처럼. 마치 인간과 사물 사이 익숙한 행동양식을 벗어나려는 듯, 그렇게 새로운 관계를 형성하려는 듯, 그들은 사물 위에서 끊임없이 생소한 움직임을 만들어 나간다.

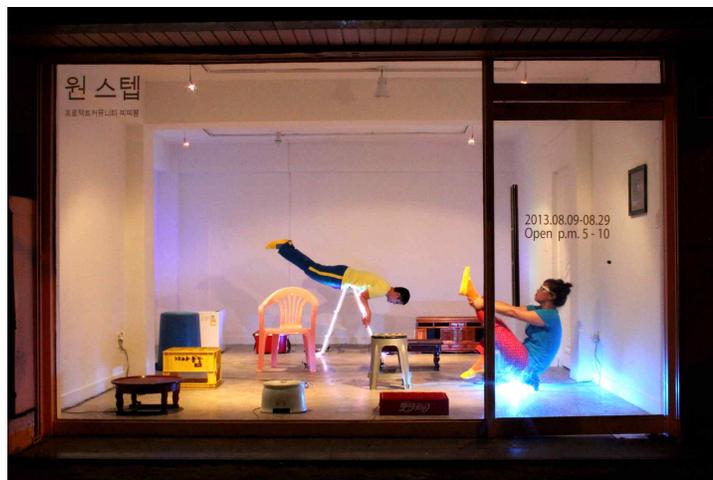




그림 17 <원스텝 One Step>, 2013, 퍼포먼스, 약 15분

앞서 설명한 작업은 초기 기계-되기 퍼포먼스 연구로 진행한 작업 <원스텝>(2013)이다. 이 작업은 하나의 스텝, 즉 올라섬으로 인해 사물을 대하는 정형화된 행동양식을 해체하는 작업이었다. 그리고 이 같은 해체가 일으키는 창의적이고 비정형화된 몸짓을 연구한 작업이었다.

들뢰즈는 모든 행동의 변화를 이끌어내는 욕망은 인간을 포함한 생명체의 전유물이 아니라고 했다.¹²²⁾ 예를 들어 침대를 보고 눕고 싶다는 생각이 들면 이는 사물, 즉 침대의 욕망이 나를 눕고 싶게 만든 것이라는 말이다. 그의 말처럼 사물은 우리에게 특별한 행동양식을 유발시킨다. 예를 들어 의자를 보면 누구나 앉게 되고 또 축구공을 보면 발로 차는 것처럼 말이다. 초기 기계-되기 퍼포먼스는 이러한 사물의 욕망과 관련된 연구였다. 나는 사물에서 느껴지는 욕망, 더욱 정확히 말하면 사물이 부여하는 행동양식을 벗어나고자 자신의 익숙한 몸짓을 해체하고 이러한 해체를 발판으로 즉흥적인 움직임 그래서 또 다른 기능을 할 수 있는 자아를 생성하고자 했다.

여기서 잠시, 보다 정확한 이해를 구하고자 나는 먼저 기계-되기 퍼포먼스에서 말하는 기계의 의미에 관해 설명하고자 한다. 왜냐하면 여기서 말하는 기계란 우리가 알고 있는 사전적 의미에 기계, 즉 동력을 써서 움직이는 장치나 혹은 생각, 행동, 생활 방식 따위가 판에 박은 듯한 사람을 비유적으로 이르는 말이 아니기 때문이다. 기계-되기에서 말하는 기계란 기존에 익숙함이나 주어진 요구에서 벗어나 새로운 역할로 전환되는 것, 그래서 새로운 작동 방식을 생성해 내는 것을 의미한다. 앞선 작업을 예로 들면 전시장에 놓인 사물이 우리에게 요구하는 보통의 역할과 행동들, 즉 작품을 건드리지 않고 눈으로만 감상해야 하는 것을 벗어나 작품(사물)을 밟고 올라서는 그래서 작품과 관객 사이 새로운 관계와 또 그 작동 방식을 생산해 내는 것을 의미한다.

122) 이진경, 『노마디즘1』, p.131.

이러한 기계에 대한 내 생각은 들뢰즈의 ‘욕망하는 기계(Desiring Machine)’ 개념을 통해 설명할 수 있다. 들뢰즈에게 욕망이란 다른 신체와 접속하여 그것의 힘을 절단하고 채취하는 모든 종류의 ‘하고자 함’이다. 들뢰즈는 이러한 욕망의 흐름에 따라 작동하는 모든 것을 기계¹²³)라고 정의했다. 그는 욕망하는 기계는 관계 항에 따라 늘 변환된다고 말했다. 예를 들어 빵을 먹을 때, 다시 말해 빵을 구성하는 영양소의 흐름을 절단하고 채취해 나의 생체 에너지로 전환 시키고 있을 때, 내 입은 먹는 기계가 되지만, 누군가와 키스하면 내 입은 곧바로 성(性) 기계로 변환됨을 의미한다. 또 대화할 때면 내 입은 분명 말하는 기계로 변환될 것이다. 이처럼 들뢰즈가 말하는 욕망하는 기계란 새로운 배치에 따라 자신의 기능과 그 역할을 변환시키는 주체를 의미한다. 이러한 맥락에서 기계-되기 퍼포먼스에서 기계는 바로 나의 몸을 의미한다. 사물과 기존과 다른 배치로 결연하고 이에 따라 새로운 기능과 역할을 수행하는 나의 몸, 이것이 바로 기계-되기 퍼포먼스에서 탐구하는 대상이자 - 되기의 주체인 것이다. 나는 이러한 신체의 전환 가능성을 보다 능동적으로 연구하기 위해 사물과 나 사이 정형화된 행동양식을 해체했다. 왜냐하면 사물로부터 주어지는 익숙한 요구들이 사라지는 순간, 들뢰즈가 말하는 무한한 변화의 가능성, 즉흥적 창작 가능성을 경험할 수 있기 때문이다.

기계-되기에 관심을 두게 된 계기는 바로 슬랩스틱 영화였다. 독일 유학 시절 나는 슬랩스틱 영화에 푹 빠져 있었다. 그중 찰리 채플린(Charles Chaplin)과 버스터 키튼(Buster Keaton) 그리고 자크 타티(Jacques Tati)는 내가 제일 좋아하는 배우들이었다. 그들은 매 순간 새로운 대상들과 만나 예측할 수 없는 행동들을 만들어 냈다.

123) “욕망은 기계이며, 기계들의 종합이며, 기계적 배치체, 즉 욕망 기계들이라는 것이다. 욕망은 생산의 질서에 속하며, 모든 생산은 욕망적인 동시에 사회적이다.” 질 들뢰즈/펠릭스 과타리, 『안티오이디푸스: 자본주의와 분열증』, p.494.



참고그림 14 찰리 채플린 Charlie Chaplin, <모던 타임즈 Modern Times>, 1936

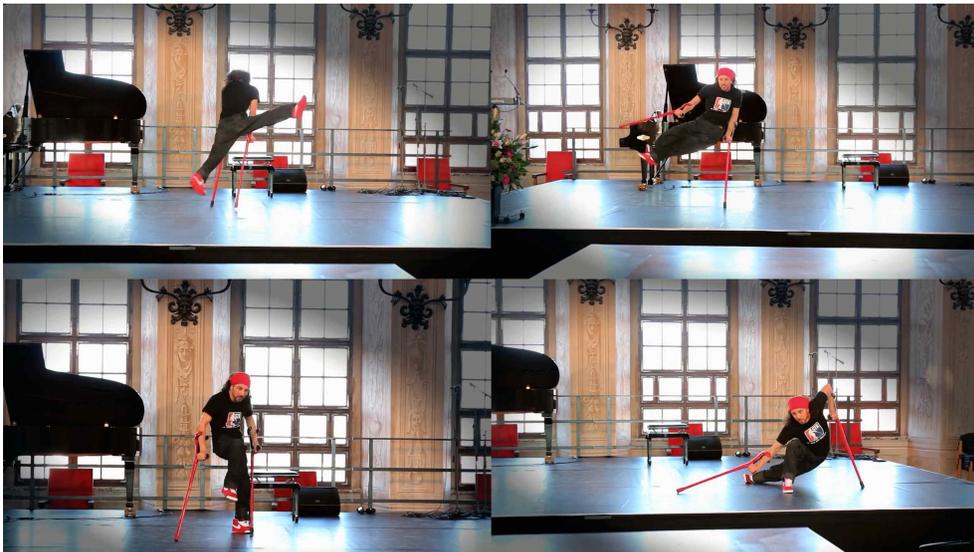
컨테이너 벨트 위에 부품을 조이던 채플린의 몸짓이 기계가 멈추는 순간 춤으로 변하고 또 지나가던 여성을 만나 성희롱하는 동작으로 전환되는 것처럼, 그들은 모든 익숙함과 당연함으로부터 벗어난 새로운 역할을 만들어 나갔고 이러한 모습은 나에게 들뢰즈가 말하는 욕망하는 기계, 그 자체처럼 여겨졌다. 슬랩스틱 배우의 모습에 감응된 나는 그들처럼 기계가 되고 싶었다. 그리고 이 욕망이 바로 초기 기계-되기 퍼포먼스의 출발점이 되었다.

작품 <멜랑콜리아 #1악장>(2009)과 <슬랩스틱 악보>(2010), 그리고 <미대륙의 영혼들>(2011)이 이러한 욕망에 의해 제작한 작품들이다.

특히 <멜랑콜리아 #1악장>은 처음으로 사물을 이용해 행동을 변화시켰다는 점에서 최초의 기계-되기 퍼포먼스였다. <멜랑콜리아 #1악장>의 이면에는 작품 <siaraM-part.1>이 있었다. 왜냐하면 무리한 원숭이-되기는 나의 무릎 반월판을 파열시켰고 결국 수술과 함께 한동안 목발에 의지한 삶을 보내야만 했기 때문이다. 양팔에 연결된 목발, 그것은 나의 모든 몸짓을 변화시켰다. 그러나 여기서 말하는 변화란 마치 마리오네트(Marionette)처럼 내가 아닌 목발의 욕망에 따라 또는 그것이 주체가 되어 만들어지는 그런 변화였다. 바로 이 경험이 앞서 언급한 사물의 욕망에 관심을 두게 된 직접적인 경험이었다.

다행히 뒤이어 보게 된 ‘목발 춤(Crutch Dance)’은 이러한 사물의 욕망

을 나의 욕망으로, 그리고 창작의 가능성으로 바꿔 놓는 전환점을 마련 해주었다. 목발을 짚은 채 너무도 생경한, 하지만 분명 그들이 원하는 자유로운 움직임을 만들어 내는 댄서들. 그들의 움직임은 분명 사물과 또 다른 방식으로 결연하고 그것을 발판으로 주체적 창작을 실천하는 그런 모습이었다.



참고그림 15 데르긴 토크마트 Dergin Tokmak, <Dancing on Crutches part2>, 2012

당시 슬랩스틱에 빠져 있던 나는 더더욱 이러한 창작 가능성에 도취되었고, 그렇게 시간이 흘러 목발을 내려놓는 순간 곧바로 가랑이에 막대기를 꽂고 도시를 활보하는 퍼포먼스 <멜랑콜리아 #1악장>을 시작하게 되었다. 영상으로 기록된 퍼포먼스에서는 단지 호숫가를 서성이는 모습만 보이지만, 실제로 나는 막대기를 꽂은 채 건널목을 건너고, 건물을 오르내리는 등 도심 곳곳을 활보하고 다녔다. 나는 이것이 마치 영국에 코메디 몬티 파이튼의 비행 서커스 시리즈에 나오는 이상한 걸음부(The Ministry of Silly Walks)¹²⁴의 한 장면처럼 느껴졌다. 막대기의 욕망뿐

아니라 환경이 요구하는 그 어떤 요소들에서 벗어나 내 몸이 자율적으로 만들어 내는 신기한 걸음걸이를 연구하는 것. 나는 이것을 통해 주체적이고 생경한 걸연이 만들어 내는 행동 변화를 하나씩 탐구해 나갔다.



참고그림 16 <몬티 파이튼의 비행 서커스 - 이상한 걸음부 Monty Python's Flying Circus - The Ministry of Silly Walks>(1970) 참고 이미지



그림 18 <멜랑콜리아 #1악장 Melancholia #1>(2009) 삭제장면

124) 걸음걸이가 이상한 사람들을 선별하여 그 걸음걸이를 연구하고 더 우스꽝스럽게 되도록 지원하는 부처가 영국 행정부에 있다는 설정의 에피소드.



그림 19 <멜랑콜리아 #1악장 Melancholia #1>, 2009, 단채널영상, 1분12초

이어진 작업 <슬랩스틱 악보>에서는 수레, 요가 공, 깔고리, 의자, 협탁, 들통 등 8종류의 사물들과 접촉해 예측을 벗어난 동작들, 하지만 상호간 연속성을 지닌 채 귀가 아닌 눈으로 들을 수 있는 음악을 작곡하는 일에 몰두했다. 이처럼 음악, 엄밀히 말하면 연결된 동작의 리듬감을 연구하고 했던 이유는 분명 무성영화 시대를 대표했던 슬랩스틱 영화에 대한 동경심이 반영된 것이었다. 그리고 이러한 동경심은 이후 시각뿐 아니라 실제 청취가 가능한 몸 연주 퍼포먼스 <미대륙의 영혼들>의 구상으로 이어졌다.

작품에서 나는 3명의 퍼포머들과 함께 다양한 운동기구를 마치 악기처럼 연주해 나갔다. 사다리를 오르내리는 행위, 벽에 공을 튀기는 행위, 매달



그림 20 <슬랩스틱 악보 Note for Slapstick>, 2010, 사진, 33.5×6cm



그림 21 <미대륙의 영혼들 Team American Spirits>, 2011, 퍼포먼스, 약 30분

린 탬버린을 발로 차고 또 탁구대를 두드리는 행위. 그것은 분명 우리가 익히 아는 운동과 닮아 있었지만 분명 음악을 생성하기 위해 변형된 음악-되기 행위들이었다. 전시 『이웃』 (2011, UdN Hamburg)의 오프닝 퍼

포먼스였던 <미대륙의 영혼들>은 관람객의 출입이 불가능한 전시장 창고에서 진행되었다. 그리고 퍼포먼스에서 발생한 모든 소리는 창고에 설치된 마이크를 타고 전시장 중앙에 설치된 스피커에서 실시간 울려 퍼졌다.

이처럼 나는 초기 기계-되기 연구를 통해 사물이 요구하는 정형성을 해체하고 또 다른 기능과 역할을 하는 새로운 기계로 자신을 변환시켜 나가자 했다. 연구에서 사물을 활용한 이유는 사물이 지닌 일정한 행동양식이 나에게 ‘삶의 정형성’처럼 느껴졌기 때문이었다. 너무도 뻔한, 그리고 응당 당연하다고 여겨지는 행동을 유발하는 사물. 나는 그러한 사물처럼 주체성과 창의성을 억제하는 어떤 삶의 규칙들 그리고 그것이 지닌 욕망을 해체하고 싶었다. 물론 사물의 기능을 해체하는 것이 내 앞서 말한 삶의 규칙들, 그 자체를 해체하는 것은 아니었다. 하지만 분명한 점은 이러한 행위들이 나에게서는 자신이 지향하는 변화, 그리고 그 변화에 기반 한 삶의 태도를 환기해 주었다는 것이다. 모두가 당연하다고 여기는 정당성에서 탈주해 보는 일 그것은 사물을 대하는 태도를 변화시켜 보는 작은 실천에서부터 시작되는 것이라고 생각했다.

하지만 이처럼 견고했던 삶의 태도는 한국으로 돌아와 노동을 하며, 보다 정확히 말하면 생계를 위한 경제활동을 하며 점차 변화하기 시작했다. 한국으로 돌아온 나는 더 이상 변화와 창작과는 동떨어진 노동, 즉 돈을 버는 일에 더욱 더 집중했다. 결혼을 했고 아이가 생겼기 때문이다. 사실 나에게 돈을 버는 일 그 자체는 나에게 문제가 되지 않았다. 오히려 문제는 노동을 통해 체화된 나의 행동양식이 기계-되기를 통해 늘 지향했던 삶의 태도와 너무도 달랐다는 점이다.

나는 언제든 해고 될 수 있는 비정규직으로 근무했다. 이러한 까닭에 점차 누군가의 요구에 따라, 또 누군가의 비위에 따라 행동하는 일에 익숙해져 갔다. 온몸에 체화된 ‘을(乙)’이라는 반(反)생산적인 행동양식. 이러한 변화는 들뢰즈의 표현에 따르면 기관이 되는 것을 의미했다. 어떤 유

기체나 어떤 구조에 복속된 채 오직 하나의 기능을 반복하여 수행하는 것¹²⁵⁾, 그것이 들뢰즈가 이야기하는 기관이고 또 당시 나의 모습이였다. 갑(甲)이 요구하는 대로, 또 사회가 원하는 대로 삶의 모든 주체성을 반납한 채 살아가는 태도. 그것은 분명 변화와 생성을 긍정하는 기계 - 되기에 반하는 태도였지만 당시에 생계를 위해 내가 취할 수밖에 없던 태도였다.

이러던 차에 나에게 지금의 수동적인 태도의 민낯을 일깨워 주는 사건이 하나 일어났는데, 그것이 바로 '4·16 세월호 참사'¹²⁶⁾였다. 모두 가만히 있으라는 방송에 순응했던 아이들과 그저 시키는 대로 했을 뿐이라는 선장의 말. 각자의 사정에 따라 그저 시키는 대로 그렇게 잔인할 만큼 수동적으로 살아가는 그들의 모습을 목도하며 나는 마치 거울을 보고 있는 듯한 착각이 들기 시작했다. 특히 너무도 당연하게 명령체계를 운운하는 선장의 모습은 나에게 자신을 향한 환멸을 일으킬 만큼 내 삶의 모습을 비추고 있었다. 그리고 이러한 환멸은 다시금 나에게 예전의 기계처럼 그렇게 변화와 창조를 이끌어내는 존재가 되고 싶은 욕망을 불러일으켰다. 하지만 나는 더 이상 전처럼 사물의 욕망을 해체하는 일에만 몰두하고 싶지 않았다. 오히려 지금 내 삶에 영향을 미치는 욕망, 즉 모든 것을 돈으로 환산하려는 자본의 욕망이나, 갑과 을로 구분해 인간을 도구처럼 사용하려는 노동시장의 욕망을 해체해 버리고 싶었다. 이러한 의도에서 시작한 작업이 바로 <유연한 몸부림>(2016)이다.

<유연한 몸부림>은 한남동에 위치한 아마도예술공간 건물을 통 채를 활용한 퍼포먼스 작품이다. 1층과 2층 그리고 가운데 테라스로 이루어진 건물은 작품에서 그 자체로 하나의 사회를 표상하는 공간이었다. 그리고 이러한 공간에 나는 각각 주어진 업무를 하며 하루를 살아가는 사회 구성원들(5명의 퍼포머들)을 상주시켰다. 끊임없이 혼잣말하는 인물, 전단

125) 이진경, 『노마디즘1』, p.135.

126) 2014년 4월 16일 인천에서 제주로 향하던 여객선 세월호가 진도 인근 해상에서 침몰하면서 승객 304명(전체 탑승자 476명)이 사망·실종된 대형 참사.

지를 배포하고 수거하는 업무를 맡은 인물, 외부와 단절된 공간에서 살아가는 인물, 물건들 위를 위태롭게 뛰어넘는 인물, 그리고 앞선 네 명의 인물들에게 통합된 메시지를 전달해야 하는 업무를 맡은 인물. 세월호라는 공간에서 일어난 일들을 통해 대한민국 사회의 문화를 엿 볼 수 있듯이 나는 전시장 안에서 벌어지는 행위들을 통해 지금 사회의 노동문화, 특히 각자 ‘맡은 바 일을 한다.’는 것과 관련된 규범과 질서 그리고 그것이 만들어 낸 통념들을 보여주고자 했다.

사실 퍼포머들의 행동은 각각 그들이 실제 경험했던 노동을 재해석한 행동이었다. 작품에 앞서 나는 5명의 퍼포머와 사전인터뷰를 진행했다. 그리고 그들에게 자신이 경험한 삶과 또 그 삶을 유지하기 위한 노동에 대한 정보들을 취합했다. 그리고 이러한 정보를 바탕으로 그들에게 총 15일 75시간 동안 자신이 경험한 노동을 서서히 해체할 것을 요구했다. 이것이 바로 작품 <유연한 몸부림>의 큰 틀이었다. 사물의 요구가 해체되는 순간 새로운 행동양식이 창작되었듯, 나는 그들이 노동문화와 그것을 만들어 낸 사회적 요구를 해체하고 스스로 소위 ‘일’과 관련된 맡은 바 역할과 기능을 새롭게 변화시켜 나가길 기대했다.

한 명 한 명 보다 그 디테일을 설명하자면, 첫 번째로 혼잣말하는 인물은 사회운동을 했던 퍼포머 채승언의 노동 경험을 바탕으로 구성된 인물이었다. 사전미팅에서 채승언은 자신이 일본에 강제 징용된 사람들의 유골을 환수하는 사회 활동을 했다고 이야기했다. 그리고 당시에 그가 실제 해야 했던 업무들이 뉴스에 알려진 일들과는 너무도 달랐다고 말했다. 그는 당시 자신이 마치 노래방 화면과 상관없는 노래를 부르고 있는 존재처럼 느껴졌다고 말했다. 나는 그의 표현을 힌트 삼아 마치 노래방 처럼 반짝이는 바람개비와 풍경이 나오는 영상을 설치했고, 그가 참여했던 유골 환수 기사들을 읽어주는 음성을 그의 공간 안에 넣어놓았다. 미디어가 보여주는 환상으로 가득 찬 공간에서 퍼포머 채승언은 자신이 해야 했던 실제 업무들, 그의 표현에 따르면 정말 부조리할 만큼 쓸데없는 잡무들을 수행하며 끊임없이 푸념을 늘어놓는다.

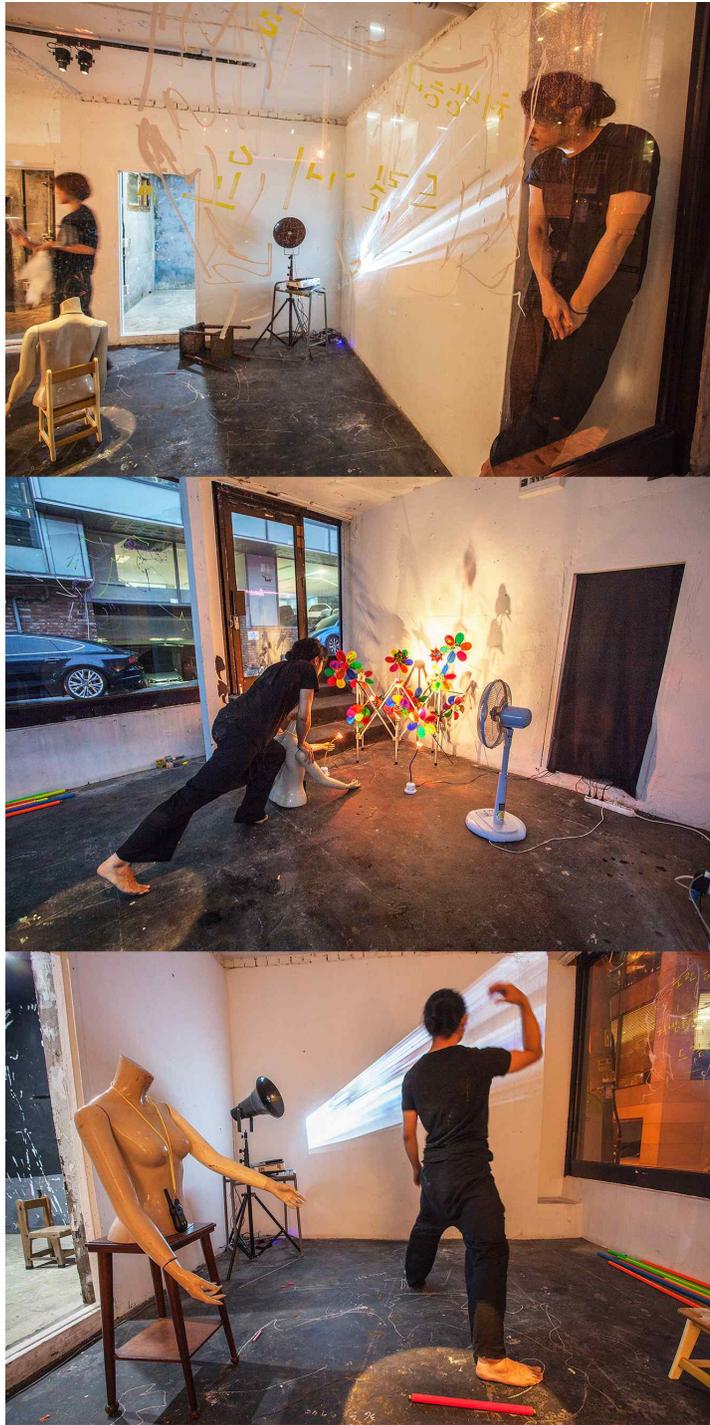


그림 22 <유연한 몸부림 Struggle Flexible>, 2016, 퍼포먼스(채승언), 15일(75시간)

두 번째 인물은 자신의 꿈과(미술작가, 음악가) 무관한 아르바이트를 하며 생계를 유지해 온 퍼포머 황미나의 경험을 바탕으로 구상한 인물이었다. 그녀는 사전미팅에서 생계를 유지하기 위해 수많은 아르바이트를 했고, 그중 특히 전단지를 배포하는 일을 가장 많이 했다고 말했다. 그리고 당시 기계처럼 전단지를 배포하던 자기 행동이 마치 ‘예술 행위’처럼 느껴졌다고 자조 섞인 웃음을 지으며 말했다. 나는 그녀의 노동에서 생계를 유지하기 힘든 직업을 가진 사람들, 그래서 끊임없이 아르바이트를 전전해야 하는 사람들이 떠올랐다. 그녀가 있는 공간은 복도를 끼고 세계의 방이 늘어선 구조로 되어있다. 나는 그곳에 어디서 왔는지 또 어떤 기능을 하는지 알 수 없이 해체된 부품들을 벽면, 바닥, 천장 곳곳에 설치해두었다. 그리고 점등과 점멸을 반복하는 조명과 똑딱이는 메트로놈 소리를 반복적으로 재생시켜 놓았다. 이처럼 무언가 제 기능을 잃어버린 존재로 가득 찬 공간에서 그녀는 정해진 알람음에 따라 자신이 예술적이라고 표현했던 행동을 반복한다. 종이를 늘어놓고 회수하고 또 알람 소리에 맞춰 종이를 파쇄하는 일. 그녀는 그렇게 분주히, 하지만 나름 우아하게 움직인다.





그림 23 <유연한 몸부림 Struggle Flexible>, 2016, 퍼포먼스(황미나), 15일(75시간)

세 번째 인물은 외톨이처럼 자신만의 공간에 갇혀 사는 인물이다. 퍼포머 원을미는 서울에 상경해 가정주부로서 또 한 아이의 엄마로서 집이라는 고립된 공간에서 대다수 업무를 본 인물이다. 그녀는 사전 인터뷰에서 자신이 하고 싶었던 사회활동(무용수)에 대해 오랜 시간 이야기했다. 그리고 또 그만큼 자신의 사회활동을 가로막는 집안일들을 설명해 주었다. 나는 그녀의 가사노동을 그대로 옮겨오고 싶었다. 그리고 그녀의 상

황을 보다 극적으로 전달하기 위해 출입이 어려운 다락방에 그녀를 위치시켰다. 나는 다락방이 그녀가 이야기하는 고립된 노동을 그대로 체감할 수 있는 공간이라고 생각했다. 나는 그녀에게 본인의 집에 있는 물건들, 다시 말해 가사노동과 관련된 것과 또 자신이 이야기하는 사회활동을 위한 물건들을 가져올 것을 요구했고, 그것들과 함께 그녀의 하루하루를 체현해 나갈 것을 제안했다.





그림 24 <유연한 몸부림 Struggle Flexible>, 2016, 퍼포먼스(원울미), 15일(75시간)

네 번째 인물은 여러 번 전공을 바꿔왔던 퍼포머 홍경우의 경험을 바탕으로 구상한 인물이다. 홍경우는 대안학교라는 조금 낯선 교육환경에서 성장한 인물이었다. 그녀의 첫인상은 소위 말하는 고생과는 거리가 먼 밝고 순수한 모습이었지만, 인터뷰 당시 들려준 그녀의 경험은 늘 ‘평범함’이라는 가치와 대립해 온 경험들이었다. 남들과 다른 교육을 통해 길러낸 특별함, 그리고 그것과 대립하는 평범함. 이러한 구분과 대립은 오히려 그녀에게 세상을 불투명하게 만드는 요소처럼 보였다. 나는 그녀의 모습에서 나의 학창 시절이 떠올랐다. 사회가 요구하는 평범함을 벗어날까 항상 노심초사 했던 그 기억들. 그녀는 분명 밝게 웃고 있었지만, 나는 그 웃음 뒤에서 평범한 요구에 짓눌린 학생들, 아니 보다 확장하자면 평범한 학력, 직장, 가정, 노후 등을 너무도 쉽게 요구하는 사회 속 모든 구성원이 지닌 그 무게와 그 불안감을 느낄 수 있었다. 나는 이러한 상황이 마치 한 뼉의 땅조차 딛고 서 있을 수 없는 상황처럼 느껴졌다. 이러한 이유로 퍼포머 홍경우는 관객의 요구에 따라 그렇게 좁디좁은 사물위, 이곳저곳을 옮겨 다니는 행위를 하게 되었다.

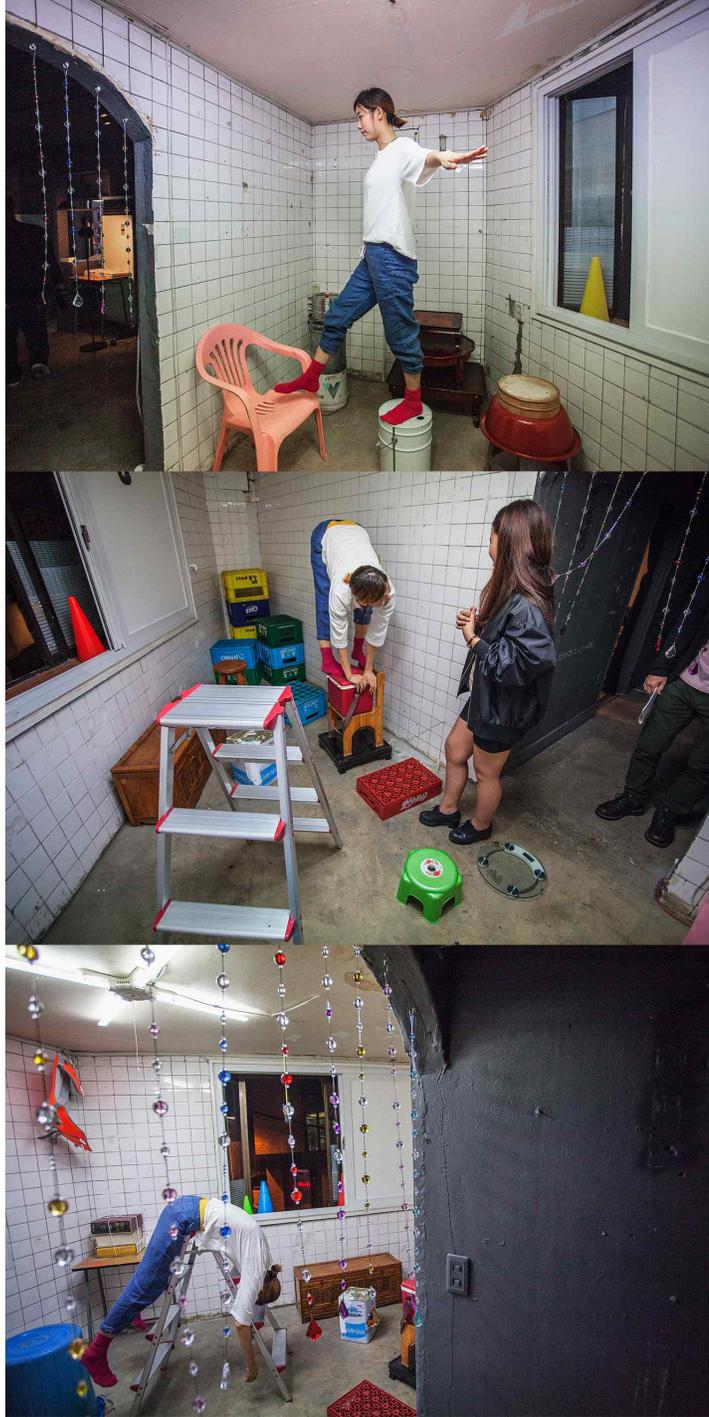


그림 25 <유연한 몸부림 Struggle Flexible>, 2016, 퍼포먼스(홍경우), 15일(75시간)

마지막으로 다섯 번째 인물은 가톨릭 신부로 일하다 뒤늦게 배우가 되기 위해 연극을 전공한 박훈규의 경험을 바탕으로 만든 인물이다. 나는 이 인물의 역할을 만들기 위해 그를 제외한 나머지 퍼포머들에게 무전기를 나누어주었다. 퍼포머들은 무전기를 통해 그들이 하고픈 말들을 주고받았다. 그리고 여기서 교환된 모든 내용을 박훈규의 공간에 설치된 모니터에 실시간 글로 변환되어 전달되는 장치를 설치해 두었다. 박훈규는 이 모든 말들을 요약해 다시금 전체 공간에 발송하는 임무를 맡았다. 1층과 2층 사이 테라스 공간에 설치된 그의 마이크와 확성기에는 15일 75시간 동안 전송된 퍼포머들의 말, 그 말을 요약하고 정리한 박훈규의 발언이 울려 퍼졌다. 여기서 중요한 점은 전달자라는 그의 임무에는 항상 오류가 있다는 점이다. 무전기에서 들리는 불분명한 음성과 노이즈는 모니터에 전달되는 말들을 늘 모호하고 불확실한 단어로 바꿔 놓았다. 마치 문맥을 파악할 수 없는 글처럼 말이다. 이에 따라 박훈규는 전체 메시지를(그가 전달하는 말은 건물 전체로 송출되었다) 발송하기에 앞서 늘 고민에 빠지질 수밖에 없었다. 마치 신의 대리인으로 복잡한 삶에 답변해야 하는 어린 사제처럼 말이다.



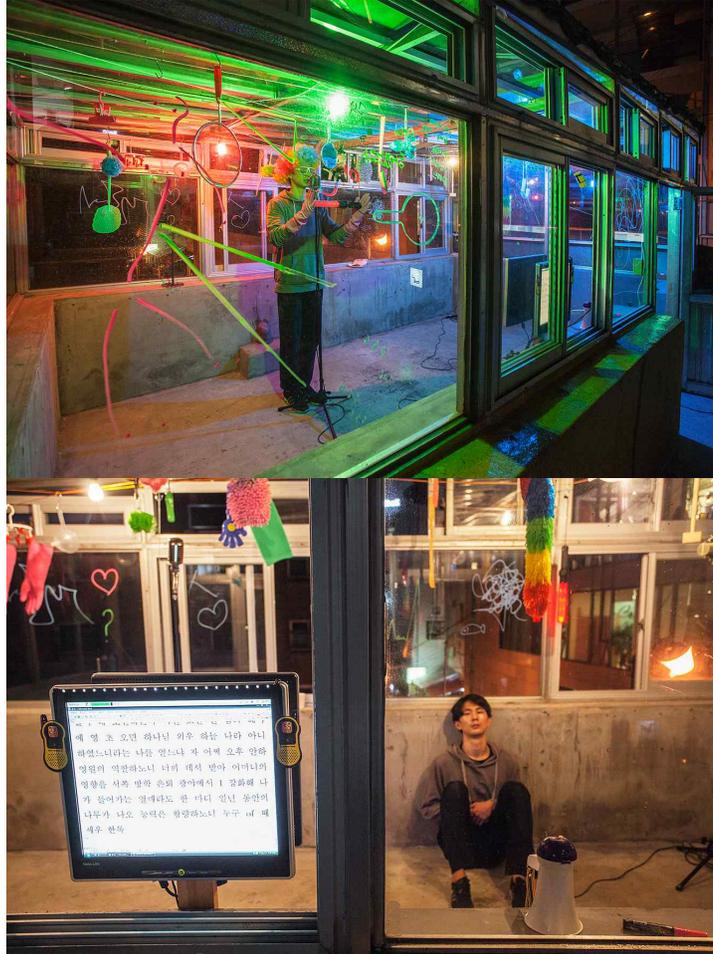


그림 26 <유연한 몸부림 Struggle Flexible>, 2016, 퍼포먼스(박훈규), 15일(75시간)

앞서도 말했듯 나는 그들의 공간에 다양한 사물을 설치해 두었다. 설치에 사용된 모든 사물은 기성품이었다. 여러 재료를 혼합해 작가가 직접 만든, 그래서 본래의 용도를 알 수 없는 ‘미술품’이 아닌 본래 모양과 그 기능이 그대로 살아있는 ‘생활 집기’였다는 말이다. 이미 밝혔듯 기계-되기 퍼포먼스는 사물의 욕망을 해체하는 것에서 출발한 연구이다. 사물의 기능을 해체해 새로운 몸짓을 만들고, 또 이를 대상(사물)과 나(인간) 사

이 주체성을 선점하는 일로, 자신의 삶을 보다 창의적으로 만드는 일로 활용하고자 했다는 말이다. 이러한 맥락에서 노동이 길러낸 수동적 삶을 변화시키고자 했던 <유연한 몸부림>에 기성품이 사용된 것은 옹당 자연스러운 일이었다.

<유연한 몸부림>의 설치 방법에는 한 가지 규칙이 있었다. 바로 퍼포머들에게 보다 더 이질감을 느끼게 하는 사물과 그것의 배치를 만들어 내는 것이었다. 여기서 말하는 이질감이란 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)의 변기처럼 예술과 일상의 경계가 무너지며 발생하는 그런 이질감이 아니었다.¹²⁷⁾ 오히려 이질적 행위를 유발하는 특별한 감응에 가까운 것이었다. 나는 이질적 행위를 일으키는 사물이 있다고 생각한다. 물론 앞서 말했듯 모든 사물은 정형화된 행동을 유발하는 욕망을 지니고 있다. 하지만 그 욕망을 빗겨 나가는 특이점, 다시 말해 본래의 기능과 다른 생경한 행동을 일으키는 사물이 존재한다는 말이다. 각종 생활 잡화를 파는 매장을 방문한 경험이 있다면 이 말이 무엇인지 쉽게 이해할 것이다. 보다 덜 익숙한 색깔과 패턴, 조금 더 생경한 모양과 크기를 가진 사물. 얼핏 용도를 파악했음에도 불구하고 다른 행위를 유발하는 그런 사물. 그것이 바로 앞서 말한 특이점을 지닌 사물을 의미한다.

예를 들어 퍼포머 박훈규의 공간에 매달아 놓았던 사물이 바로 그 예라고 할 수 있다. 기하학적 모양으로 휘어진 휴지 걸이, 바로크풍의 무늬를 가진 촛대, 나는 은색 플라스틱 거울, 낙지 모양의 에메랄드빛 안마기, 거미줄처럼 뻗은 빨래걸이와 먹이처럼 달린 집게, 닭 모양의 고무 장난감, 보기만 해도 간지러운 충천연색 총채, 신화에 나올 법한 커다란 고무망치. 앞서 열거한 사물들이 바로 몸이 먼저 반응하고, 그래서 조금 더 이질적인 행위를 유발하는 그런 사물들이다.

또한 나는 이질적 감응을 유발하는 특별한 배치가 있다고 생각한다. 여기서 말하는 배치란 사물의 조합뿐 아니라 사물과 공간, 그리고 그것을

127) 왜냐하면 작품 속 모든 사물은 그 자체로 이미 전시장 안에 설치된 특별한 사물로 비칠 수 있기 때문이다.

바라보는 인물 간에 발생하는 그런 배치를 의미한다. 예를 들어 퍼포머 채승언의 방에 설치된 마네킹 경우 그것이 무언가의 다리를 닮은 낡은 나무 좌대 위에 놓여 있지 않았다면, 반신이 아닌 전신 마네킹이었다면, 분명 채승언은 그것을 바라보며 대화하거나 자기 몸을 마네킹으로 대체하는 듯한 행위는 하지 않았을 것이다. 더불어 마네킹이 전시장 중앙에 없었다면, 그래서 채승언이 마네킹 정면만 바라봐야 했다면, 분명 그는 마네킹을 들고 춤을 추지는 않았을 것이다. 이것이 바로 특별한 사물과 특별한 배치가 만드는 이질성이다. 그리고 그것은 감응(Affect), 즉 보다 더 이질적 행동을 하게 되는 어떤 느낌과 관련된 것이다.



그림 27 박훈규, 채승언 공간에 설치된 사물들과 그 사용 예시

다시 작품설명으로 돌아와 나는 채승언의 공간에 바람개비와 식탁 다리로 만든 조명과 토르소 마네킹, 그리고 확성기가 매달린 삼각대를 설치

해 두었다. 황미나 공간에는 공간 전체에 각종 기계 부품을 조합한 알 수 없는 무더기들을, 하지만 공간 전체를 인식할 때 무언가 상호 연결된 듯한 느낌을 받을 수 있는 기계 더미를 골고루 배치해 두었다. 또한 홍경우의 공간에는 그녀가 디딜 수 있는 각종 집기들을 세워 놓았다. 소주 박스와 페인트통, 체중계와 사다리, 그리고 향나무 장과 사전 등. 나는 특히 사물 간 최대한 서로 다른 높이와 상이한 지탱 강도를 지닌 채 서로 충돌할 수 있게 그것들을 배치했다. 원을미의 방에는 각종 거울을 설치해 두었고 천정에는 퍼포먼스 기간 동안 그녀의 소리를 실시간 채집해 2층 중앙 홀로 흘려보낼 수 있는 마이크를 매달아 두었다. 마지막으로 박훈규의 공간에는 빨랫줄을 이용해 각종 소품을 매달아 두었고 바닥에는 오락실에서 볼 수 있는 커다란 장난감 망치를 놓아두었다.

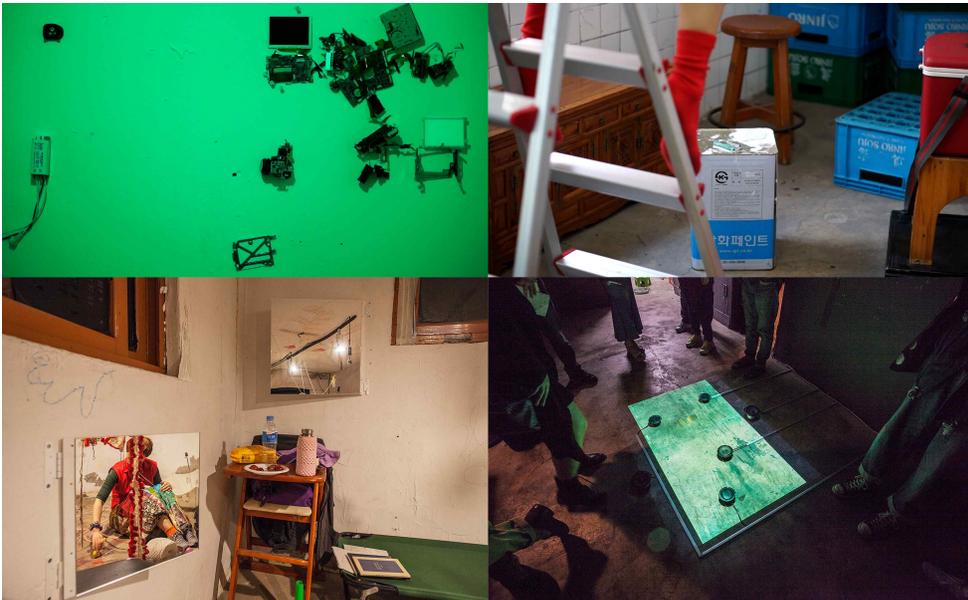


그림 28 황미나, 홍경우, 2층 중앙 홀, 원을미(왼쪽 위부터 시계방향) 공간에 설치된 사물들

이처럼 사물은 <유연한 몸부림>에서 퍼포머 자신들이 경험한 노동 양식을 해체하고 그것과 관련된 새로운 행동양식을 생성해 내는 도구이자 촉매제로 활용되었다. 왜냐하면 앞서도 설명했듯 내가 사물의 기능을 해체할 때 창작의 가능성이 열리는 경험을 했었기 때문이다.

분명 <유연한 몸부림>에서 모든 행위는 퍼포머들이 경험한 과거 노동 활동, 그것을 새롭게 재해석하는 것을 그 목표로 하고 있었다. 하지만 나는 이러한 목표가 지닌 무게감 그리고 자신의 역할과 기능을 변화시킨다는 관념적이고 다소 거창한 목표 의식 이전에 정말 작지만, 실제적인 변화 예를 들어 마치 단순히 막대기를 가랑이에 꽂고 한번 걸어보는 것과 같이 몸으로 체감하는 그래서 그 변화됨을 곧바로 바로 직감할 수 있는 그런 계기가 필요하다고 생각했다. 그리고 이러한 변화가 바로 <유연한 몸부림>이 추구하는 노동에 관한 인식의 변화, 다시 말해 일을 한다는 의미를 새롭게 정의하고 또 그것에 맞춰 자신의 정체성을 변화시키는 그런 변화들이 촉발될 것으로 판단했다. 이러한 맥락에서 생소한 사물, 장소 등과 같은 장치들은 앞서 설명한 수행성, 그리고 그 수행성을 첫 단계인 모호함을 퍼포머들에게 경험하게 하는 장치들이었다. 스스로 자신이 처한 현실을 새롭게 하는 수행성. 그것은 분명 작지만, 강렬한 인식의 붕괴로 또 그것에 대체하는 즉흥적 행동으로 이끌어 내야하는 것이었다.

실제 이러한 나의 예상대로 새로운 사물과 공간을 접한 퍼포머 채승언은 자신의 잡무와 푸념에서 시작한 몸짓을 점차 하나의 춤으로 또 다른 낭독극의 형태로 변화시켰고, 황미나 역시 그 단순함과 반복성을 확인시켜주는 메트로놈의 리듬에 따라 자신의 노동을 마치 춤처럼 재해석해 나갔다. 홍경우의 역시 관객의 요구에만 매몰되지 않고 스스로 기능이 해체된 사물을 이용한 생경한 동작을 즐기기 시작했다. 그리고 원을미 역시 누구의 눈치도 보지 않고 그렇게 고립이 아닌 자유를 느끼며 그녀가 꿈꿔왔던 사회활동을 표방한 각종 그리기, 노래하기, 춤추기를 접목한 가사 노동을 하고 있었다. 그리고 박훈규는 더 이상 전달에 집착하지 않은 채

모니터의 단어들을 즉흥적으로 해석해 마치 무대 위 일인극을 하듯 행동하기 시작했다.

이처럼 어떠한 정해진 역할에 따라 또 그것이 요구하는 기능에 따라 사전적 의미에 기계가 아닌 무언가 주체성을 지닌 생산 활동을 하는 기계가 되어보는 것. 15일 75시간이라는 기간 동안 퍼포머들은 분명 앞서 말한 경험에 따라 늘 새로운 기계가 되어 보았고, 이러한 경험은 그들에게 사회가 요구하는 노동을, 또 그것을 하는 자신의 태도를 새롭게 정의하는 계기로 작동하기 시작했다. 실제 나는 이틀에 한 번꼴로 퍼포먼스가 종료된 후 그들과 노동과 관련된 담화를 진행했다. 그리고 유연한 몸부림을 통해 체현한 변화들이 적게는 그들의 노동 인식에 또 그들의 삶에 어떠한 변화를 불러왔는지 이야기를 나누었다. 물론 그들은 나의 작업 목표를 알고 있었기에 그것에 맞춘 대답을 했을지도 모른다. 하지만 그런데도 무언가 자신이 변하고 있다는 것을 온몸으로 체감한 경험. 그것이 일으킨 실제 삶의 태도 변화들은 분명 그들의 일상 모습을 통해 또 그 태도를 통해 분명 느낄 수 있는 것들이었다. 그리고 이러한 변화가 우리 사회에서 더 이상 ‘시키는 대로 했을 뿐’이라는 말이 통용되지 않기를 바라는 마음에서 시작한 작품 <유연한 몸부림>의 가장 큰 의의였다.

니체는 예술과 삶이 본질적으로 결합되어 있다고 생각했다.¹²⁸⁾ 그리고 예술이란 삶이 지닌 비극(디오니소스), 그 자체를 긍정하는 것이라고 이야기했다. 이것이 바로 그가 이야기하는 디오니소스적 예술이자 ‘삶의 긍정’(Amor Fati)이다. 기계-되기 퍼포먼스 연구는 지금에 삶을, 그리고 노동을 비판하거나, 혹은 이러한 환경에 놓인 우리 스스로를 연민하기 위함이 아니었다. 오히려 지속적인 관점의 해체와 생성을 반복하는 것을 통해 각종 삶의 모순을 생산의 계기로 긍정하는 방법¹²⁹⁾, 그래서 모든 생명체가 가진 변화의 의지를 불러일으키기 위함이다. 이처럼 노동이 가

128) 이진우, 「니체, 몸 그리고 ‘춤추는 사유’」, 『니체연구』, 제25집, 한국니체학회, 2014, p.18.

129) 김명수, 『디오니소스적 몸에 대한 조형성 연구』, 홍익대학교 대학원, 2019, p.3.

저다준 수동적 삶의 태도에서 시작된 나의 기계-되기 퍼포먼스는 나에게 언제나 그렇듯이 변화의 의지와 생성이라는 삶의 가치를 활성화하는 계기가 되었다.

애석하게도 <유연한 몸부림> 이후 노동은 나의 관심사에서 멀어지기 시작했다. 왜냐하면 뒷장에 설명할 ‘죽음’에 관한 문제들이 이후 내 삶을 집어삼켰기 때문이다. 하지만 그럼에도 불구하고 기계-되기 퍼포먼스가 길러낸 삶의 태도, 즉 변화와 생성을 추구하는 주체적 태도는 기계-되기 퍼포먼스를 경유에 현재까지 이어지고 있다.

<유연한 몸부림>은 또한 개인적으로 나의 기계-되기 퍼포먼스를 다변화시킬 여러 가능성을 탐구한 작품이기도 했다. 5명의 퍼포머들이 보여준 행동 변화, 그것은 앞서 <건강한 카오스>처럼 나 혼자 만들어 낼 수 있는 - 되기의 모습보다 풍부한 표현 가능성을 들여다볼 수 있게 해주었다. 그리고 여기서 발견한 가능성은 이후 나의 창작형식을 확장시키는 훌륭한 참고 자료로 활용되었다.

또한 기계-되기 퍼포먼스를 통해 연구된 사물을 활용한 창작 방법, 즉 익숙함을 벗어난 결연을 통해 사물의 새로운 의미들을 길러냈던 방법은 이후 나의 설치 작업에 지대한 영향을 미치기도 했다. 예를 들어 <유연한 몸부림>의 기록영상을 활용한 작품 <코리안 그루브: 유연한 몸부림>(2017)에서는 당시의 퍼포먼스를 재해석한 사물들의 퍼포먼스, 다시 말해 당시의 인물을 대체하는 기계화된 사물들, 그것을 활용한 새로운 형식의 퍼포먼스를 실험해 보았다. 또한 이후 나는 행위와 관계없이 사물 그 자체를 해체하고 재조합하는 여러 설치 작업을 선보이기도 했다. 이처럼 슬랩스틱에 감응되어 출발한 나의 기계-되기 퍼포먼스는 나의 삶뿐만 아니라 작품의 형식과 그 표현 영역을 변화시킬 수 있는 전환점을 가져다주었다.



그림 29 <코리안 그루브: 유연한 몸부림 Korean Groove: Struggle Flexible>, 2017, 혼합매체, 가변크기

3. 운명을 긍정하는 죽음-되기

최초 죽음에 관해 관심을 기울인 이유는 바로 경제적 불안 때문이었다. 한국에 돌아온 이후 접한 잇따른 예술가의 고독사(孤獨死) 소식은 당시 경제적 어려움을 겪던 나에게 자신 역시 비참한 최후를 맞을 것이라는 막연한 불안감을 일으켰다. 하지만 이러한 불안감은 이미 작품 <호모 마지쿠스>에서 설명했듯이 기존에 소수화-되기 욕망을 환기하며 해소할 수 있었다.

그러나 <유연한 몸부림> 작업 이후 들려온 아버지의 위암 판정은 나에게 죽음이 뉴스에서 들려오는 소식이 아닌 실제 내 곁에서 일어나는 현실이라는 점을 체감하게 해주었다. 풍채가 당당했던 아버지의 몸은 하루 하루 말라갔고 온몸에 피부는 점차 괴사해 검게 변해가고 있었다. 이뿐만이 아니었다. 장기가 본래의 기능을 잃어간다는 의사의 진단은 더 이상 말이 아닌 아버지의 답답한 트림 소리와 그것에서 맡을 수 있는 역한 냄새로 파악할 수 있었다. 나는 지금도 아버지의 검은 발과 소독약 냄새 뒤로 풍겨오던 비릿한 죽음의 냄새를 잊을 수 없다. 이처럼 그 기간 죽음은 나에게 온몸으로 체감되는 현실 그 자체였다. 하지만 이러한 경험에도 불구하고 나의 정신은 죽음을 결코 받아들이려 하지 않았다. 아버지에게 대한 사랑 때문인지 혹은 죽음을 부정하고 싶은 인간의 본성 때문인지, 나의 정신은 당시에 지각한 모든 현상들을 끝끝내 의심하고 부정하려 했다. 어찌 보면 이러한 반응은 가족의 죽음을 앞둔 사람이라면 누구나 보이는 반응일 것이다.

하지만 문제는 이러한 반응 외에 내 몸에 일어나는 이해할 수 없는 변화들이었다. 무슨 이유에서인지 내 몸에는 점점 아버지와 같은 증상들이 일어나기 시작했다. 마치 병의 고통과 죽음의 두려움이 전이 된 듯 내 몸에는 아버지가 말하는 고통들이 고스란히 느껴지기 시작했다. 아마도 그것은 너무도 강렬했던 죽음에 대한 감응이 일으킨 신체 변화, 즉 죽음-되기였을 것이다.

이유야 어쨌든 앞서 말한 신체 변화들은 나에게 아버지가 되고 싶다는, 그래서 죽음을 경험하고 싶다는 비논리적인 욕망을 일으켰다. 가족의 죽음이라는 너무도 슬픈 현실 앞에 느껴지는 죽음-되기 욕망. 나는 이러한 욕망을 도무지 이해할 수 없었고, 또 이러한 욕망을 느낄 때마다 너무도 강렬한 불안과 죄책감을 느끼고 있었다. 나는 죽음-되기 욕망의 이유를 알고 싶었다. 아니 알아야만 했다. 왜냐하면 그 이유만이라도 파악한다면 나의 평범함이 조금이나마 회복될 것 같았기 때문이다. 하지만 이러한 바람에도 불구하고, 또 끝없는 사유에도 불구하고 평범함은커녕 욕망과 이성 간 화해 없는 대립, 갈등, 괴리만 증폭될 뿐이었다.

이뿐만이 아니었다. 당장 내일을 장담할 수 없다는 사실은 아버지와 관련된 일을 제외한 모든 나의 일상을 멈추게 했다. 작가로서 또 가장으로서 해야 할 일들은 그렇게 점차 붕괴하여 갔고, 이렇게 무너진 일상은 사라진 자신의 평범함과 더불어 나에게 불안과 위기감을 증폭시키는 요인이었다.

작품 <지극히 평범한 하루>(2020)는 당시에 느낀 위기감을 시각화한 작업이다. 줌 수업으로 학생들을 가르치던 날 나는 전송오류로 인해 비정상적으로 흔들리던 학생들의 모습에서 지금의 내가 겪는 붕괴감과 동일한 어떤 기운을 느낄 수 있었다. 작품에서 보이는 머리 흔들기와 다리 떨기는 바로 그 기운을 생성하기 위한 행위였다. 그리고 파편화되고 뒤집힌 머리와 다리는 하나의 몸이 될 수 없는, 즉 더 이상 평범해질 수 없는 나의 모습을 표현한 것이었다. 끊임없이 흔들리는 신체처럼 그만큼 아버지의 병환은 나를 이러지도 저러지도 못하는 불안정한 상태로 만들어 버렸다. 마치 카뮈가 이야기하는 부조리¹³⁰⁾처럼 말이다.

130) “카뮈는 『시지프 신화』의 첫째 줄에서 진실로 심각한 철학적 문제는 단 한 가지, 즉 자살의 문제라고 했다. 습관과 타성으로 진실에의 욕망을 속이며 살아가던 인간에게 어느 날 문득 죽음이라는 근원적인 사실이 떠오른다. 왜 죽음인가? 죽음에 질문을 던지는 자는 당연히 삶에 질문을 던진다. 왜 삶인가? 애초에 대답 없는 이 물음들로 인해 소위 ‘부조리의 감수성’이 태동한다.” 유기환, 『알베르 카뮈』, 살림, 2004, p.21.



그림 30 <지극히 평범한 하루 The ordinary Day>, 2020, 영상설치(2채널), 가변크기

나는 내 몸에 일어나는 욕망을 행위로 신체 경험을 통해 파악하고자 했다. 왜냐하면 그것이 정신이 회복시키지 못한 평범함을 다시 세울 수 있

는 방법이라고 생각했기 때문이었다. 그렇게 나는 내 몸에 맴도는 죽음 - 되기 욕망을 수행하기 시작했다. 더 이상 그 어떤 판단도 내릴 수 없는 상태에서 몸의 요구와 그것이 생성하는 행위에 집중하는 것. 이것이 바로 오랫동안 - 되기 퍼포먼스를 통해 체득한 삶의 방법이었던 때문이다. 그렇게 시작한 작업이 바로 작품 <세레>, <고행>과 <호흡>(2018), 그리고 <검은발>(2019)이었다.

먼저 <검은발>부터 설명하자면, 작품은 하얀 눈발 위에 맨발로 서서 두 발을 검붉게 만드는 행위로 구성된 퍼포먼스였다. 이는 검게 변한 아버지의 발이 되고자 했던 욕망을 현실화시킨 행위였다. 차디찬 눈발에 맨발로 선 퍼포먼스는 물만 닿아도 따끔거린다는 아버지의 말을 생생히 감각할 수 있게 해주었다. 별다른 동작 없이 그대로 걸어가는 발을 바라보며 나는 생(生)의 유한함과 운명의 단순함을 떠올렸고 동시에 끊임없이 느껴지는 통증과 두근거리는 핏줄, 그리고 무엇보다 자기 발이 변화되고 있음에 느껴진 생성의 희열은 앞선 연상과 반대로 나에게 여전히 살아있음을 느끼게 해주었다.





그림 31 <검은발 Black Feet>, 2019, 단채널영상, 7분30초

“죽음에 질문을 던지는 자는 당연히 삶에 대한 질문을 던진다.”¹³¹⁾라는 철학자 유기환의 말처럼 나의 몸은 죽음-되기 퍼포먼스를 통해 죽음을 직시했을 뿐 아니라 여전히 살아 있음을 그리고 그렇게 살고자 하는 의지를 느끼게 해주었다.

2018년 작업 <호흡> 역시 마찬가지였다. 최초 아버지의 숨결에서 풍겨 온 죽음의 냄새를 체현하기 위해 시작한 작업은 나에게 오히려 삶에 대한 향한 강한 의지를 지닌 호흡을 체현하는 경험을 제공해 주었다. 앞서 말했듯 소화기관이 멈춰가던 아버지의 입에서는 점차 악취가 풍겨오기 시작했다. 가족 모두는 그런 아버지를 배려하기 위해 아무런 내색을 하지 않았지만, 그것은 정말 익숙해지기 힘든 냄새였다. <호흡>은 이러한 죽음의 입김이 되고자 하는 욕망에서 시작된 퍼포먼스였다. 또한 <호흡>은 앞선 죽음-되기와는 다르게 아버지의 입김뿐 아니라 그와 동일한 기운을 지닌 또 다른 대상을 체현하는 퍼포먼스였다. 마치 <멋지게 울부짖는 사자여!>에서 여성과 장난감 고양이가 공유했던 사자의 감응을 생

131) 유기환, 위의 책, p.21.

산했던 것처럼 말이다. 아버지의 숨결에서 - 되기 욕망을 느끼던 어느 날 나는 그의 호흡과 동일한 감응을 지닌 비둘기 한 마리를 보게 되었다. 발가락이 없었던 비둘기는 ‘떡 저 있다’라는 표현으로 부족할 만큼 들성들성 뭉쳐있는 검은 깃털을 곤두세운 채 주변을 서성이고 있었다. 그 모습은 마치 도로 위에 눌러있는 비둘기 사체가 일어나 생(生)의 기운을 내뿜고 있는 것처럼 보였다. 그 순간 나는 구취를 몰아내기 위해 연신 강한 숨을 내뿜던 아버지의 모습을 떠올렸다. 삶의 의지로 가득 찬 죽음의 숨결. 나는 이러한 삶과 죽음이 혼재된 특별한 감응을 생성해 보고자 머리에 검은 깃털을 붙인 비닐봉투를 뒤집어쓴 채 12분간 강렬한 숨을 내뿜는 작업을 진행했다. 이처럼 <호흡>과 <검은발>은 죽음-되기 욕망을 현실화하는 과정에서 느낀 삶과 죽음이 혼재된 에너지를 체현하는 작품이었다.





그림 32 <호흡 Breath>, 2018, 단채널영상, 12분

죽음이 되고자 시작한 퍼포먼스에서 삶의 의지를 확인한 나에게는 또 다른 의문이 떠오르기 시작했다. 바로 “그러면 어떻게 살아야 하는가?”라는 의문이었다.

특히 2019년에 시작된 코로나바이러스는 이러한 의문을 가속화하는 경험이었다. 수시로 울리는 알람 문자. 마스크를 쓴 채 하루에도 수십 번 손을 씻고, 검증되지 않은 백신을 맞아야 했던 상황. 지난 몇 년간 나를 포함한 우리는 모두 바이러스로 인한 죽음의 공포에 시달려야 했다. 그것은 앞선 아버지의 죽음처럼 뉴스에서 나오는 누군가의 죽음이 아니었다. 바로 내 앞에 닥친, 그래서 온몸으로 경험하는 현실적인 죽음이 있었다. 앞선 나의 경우처럼 죽음의 공포를 체현한 사람들은 점차 죽음이 아닌

삶에 대해 의문을 품기 시작했다. “과연 우리는 앞으로 어떻게 살아가야 하는가?” ‘뉴노멀(New Normal)’의 광풍이 바로 그 대표적인 예라고 할 수 있다. 사실 삶의 방향에 대한 질문은 코로나라는 특수한 경우가 아니라도 누구나 하는 그런 평범한 질문일 것이다. 다만 내가 말하고 싶은 점은 죽음의 공포가 일상이 된 당시 그 질문은 전보다 절박하게 느껴졌다는 것이다. 나의 주장을 반영하듯 미디어에서는 각종 뉴노멀이 홍수처럼 쏟아져 나왔다. 나 역시 이러한 시대적 흐름에 따라 하루에도 여러 차례 ‘어떻게’ 살아야 하는지 고민했다. 하지만 이러한 고민에도 불구하고 나는 그 어떤 답을 내릴 수가 없었다. 왜냐하면 모든 생각들이 너무도 피상적이고 막연했기 때문이다. 이러한 막연함을 벗어나고자 나는 다시금 몸으로, 실제적인 경험으로 지금의 질문에 접근해 보고자 했다. 이러한 의도에서 시작한 작업이 바로 <장황한 대화>(2020)였다.

앞서도 이야기했듯이 나는 소설 읽는 것을 좋아한다. 사무엘 베케트의 (Samuel Beckett) 희곡 『고도를 기다리며 Waiting for Godot』(1952)는 당시 삶의 방향을 고민하던 내가 다시금 꺼내 읽은 책이었다. 인간의 삶을 단순한 ‘기다림’으로 정의하고, 그 끝없는 기다림 속에 나타나 인간존재의 부조리를 보여주는 『고도를 기다리며』는 지금의 코로나 상황에서 느끼는 감수성을 고스란히 담고 있었다.

카뮈는 부조리 감성이 삶과 죽음의 문제뿐 아니라 합리와 비합리, 도덕과 배덕(背德), 광기와 이성, 긍정과 부정 등 반대되는 두 항의 양립과 충돌에서 시작된다고¹³²⁾ 말했다. 즉 세계 내에 던져진 실존에 부재한 존재 이유, 그리고 그 부재의 존재 이유를 찾고자 하는 인간 불굴의 이성, 양자 간의 화해 없는 대립, 괴리, 갈등에서 부조리 감성이 탄생한다는 말이다.¹³³⁾ 여기서 중요한 점은 카뮈가 부조리 감성을 연구했던 이유가 바로 인간은 ‘어떻게’ 살아가야 하는가에 대한 의문을 해소하기 위함¹³⁴⁾이었다는 점이다. 당장에 해소할 수 없는 삶의 문제를 직시하는 것을 통해

132) 유기환, 위의 책, p.23.

133) 유기환, 위의 책, p.21.

134) 유기환, 위의 책, p.23.

다가올 삶을 살아갈 수 있는 태도를 밝히고자 하는 연구. 이러한 카뮈의 연구처럼 나 역시 부조리한 현재를 그대로 직시하고 또 이러한 응시를 바탕으로 다가올 삶에 방향을 모색해 보고자 했다. 그 순간 나의 눈을 사로잡은 것이 바로 다시금 『고도를 기다리며』였다. 아니 보다 정확히 이야기하면 베케트의 희곡에서 느껴지는 그 어떤 창작성이었다. 베케트의 글은 그 자체로 삶의 부조리를 드러내고 있지만 동시에 그 잔인한 운명을 비웃듯 늘 예측할 수 없는 상황과 유머를 만들어 내고 있었다. 그것은 마치 어차피 굴러떨어질 돌을 끝없이 밀어 올리며 한없는 자부심을 느끼는 시시포스의 모습처럼 느껴졌다. 운명을 긍정하며 그 운명의 잔혹함에 반항하는 방법. 카뮈 역시 그의 저서 『시시포스 신화』를 통해 “창조한다는 것, 그것은 두 번 사는 것”¹³⁵⁾이라고 말하며 운명에 대항하는 방법으로 예술 활동을¹³⁶⁾ 제안했다.

또한 『고도를 기다리며』만큼이나 당시 나에게 영향을 준 것이 바로 베케트의 영상작품이었다.¹³⁷⁾ 특히 작품 <Quad I+II>(1981)과 <Not I>(1972)는 인간 실존의 부조리, 그리고 그것을 밝고 서는 창작 가능성을 느끼게 해주는 것들이었다. 서로 부딪치지 않는 것, 가운데 구멍을 뚫지 않는 것 외에 그 어떤 이유도, 목적도 알 수 없을 만큼 끊임없이 서성이는 사람들, 그리고 연결되지 않는 문장들을 끊임없이 지껄여 대는 입. 나는 이러한 모습을 통해 인간의 실존, 그 육체 덩어리¹³⁸⁾가 지닌 부

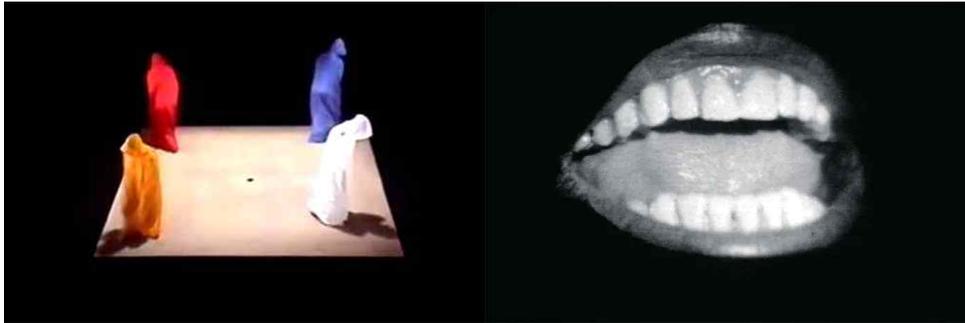
135) 알베르 카뮈, 앞의 책, p.162.

136) “중요한 것은 부조리와 더불어 호흡하고, 그것이 주는 교훈들을 알아보고, 그 교훈들의 맨살을 다시 발견해 내는 일이다. 이러한 견지에서 전형적인 부조리의 기쁨은 창조에 있다.” 예술, 그것이 아니고선 아무것도 아닌 예술, 우리는 결코 진리로써 죽지 않기 위해 예술을 갖는다.“라고 니체는 말한바 있다.” 알베르 카뮈, 앞의 책, p.162.

137) 사무엘 베케트는 다방면에 재능을 펼친 인물로 소설이나 희곡뿐 아니라 다수의 영상작업을 제작한 예술가였다.

138) “거칠게 말해 실존이란 인간이 태어났을 때 누구나 가지는 육체의 덩어리라고 할 수 있다. 이 육체의 덩어리는 다른 육체의 덩어리, 다른 사물의 덩어리와 구별되지 않는다. 어떤 육체의 덩어리를 다른 육체의 덩어리, 다른 사물의 덩어리와 구분해 주는 것이 바로 본질이다. (...) 그렇다. 나라는 ‘존재’는 육체의 덩어리라는 ‘실존’을 가지고 있고, 다른 사물, 다른 사람과 구분되는 ‘본질’을 가지고 있다. (...) 사르트르에 의하면 사물의 경우에는 본질이 실존에 앞서지만, 인간의 경우 ‘실존이 본질에 앞선다.’ (...) 인간의 경우에는 육체의 덩어리라는 실존의 탄생 이전에 그것을 규정할 수 있는 본질은 아무것도 없다는 것이 사르트르의 생각이다. 인간은 이유 없이(gratuité), 우연(contingence)에 의해 이 세계에 던져진 존재일 뿐이다.” 유키환, 앞의 책, pp.18-20.

조리와 형언할 수 없는 광기, 그리고 그것이 지닌 리듬과 유머들을 동시에 느낄 수 있었다. 나는 당시의 느낌이 분명 카뮈가 말하는 예술 활동이라는 것을, 그리고 나아가 내가 생산해야 하는 어떤 감응이라는 것을 직감할 수 있었다. 그리고 이러한 직감은 부조리와 창작성이 혼재된 어떤 신체 행위를 하고 싶다는 의지로 이어졌다.



참고그림 17 사뮈엘 베케트 Samuel Beckett, <Quad I+II>, 단채널영상, 1981

참고그림 18 사뮈엘 베케트 Samuel Beckett, <Not I>, 단채널영상, 1972

그 순간 떠오른 작업이 바로 2018년 제작한 작품 <My best friend ARS>였다. 실시간으로 목소리를 녹음해 들려주는 장난감 앵무새와 대화하는 아들의 모습에서 느낀 결여의 감정을 통해 나는 장난감 앵무새를 이용한 설치작품 <My best friend ARS>를 제작했었다. 사적인 고민이 흘러나오는 스피커와 그것을 따라 하는 장난감 앵무새로 구성된 작품에서 의미하는 최고의 친구란 ARS, 즉 예술¹³⁹⁾을 의미하는 것이었다. 왜냐하면 당시 나에게 너무도 버거운 현실을 웃음과 함께 털어놓을 수 있는 유일한 친구가 바로 예술이었기 때문이다. 무언가를 창작한다는 것, 그것은 분명 나에게 지금의 현실을 긍정할 수 있게 해주는 일이었다.

139) ARS는 장난감 앵무새의 기능인 ‘자동응답기’(Automatic Response System)를 의미하는 것이기도 하지만 동시에 ‘Art’(예술)의 어원인 라틴어 ‘Ars(조립하다, 연구하다)’를 의미하는 것이었다.



그림 33 <My best Friend ARS>, 2018, 혼합재료, 가변크기

나는 다시금 그때의 긍정을 느끼고 싶었다. 이러한 의도에서 시작한 작업이 바로 장난감 앵무새에게 베케트의 소설을 읽어주는 퍼포먼스 <장황한 대화>였다. 작품에서 나는 새 건진지를 넣은 장난감 앵무새에게 건진지가 방전될 때까지 『고도를 기다리며』를 반복해서 읽어주었다. 마치 방전-되기, 혹은 죽음-되기과 같았던 퍼포먼스는 몸과(낭독) 언어(글), 사람과 기계, 수신과 착신처럼 반대되는 항들의 혼재와 충돌을 나타내는 행위였다. 또한 삶의 부조리함을 고발하는 음성을 꼬박꼬박 되돌려주는 장난감 앵무새의 모습은 분명 고립감과 죽음의 공포에 시달리며 다가올 내일에 대한 질문에 사로잡혔던 코로나 시대를 유머러스하게 풍자하는 모습이였다.

실제 13시간 30분간 밤낮없이 이어진 낭독 행위에서 삶에 대한 물음으로 가득 차 있는 나의 목소리는 앵무새와 접촉되어 공허하지만 한편 웃음을 지을 수 있는 메아리로 변해갔다. 이러한 앵무새의 메아리에 감응된 나 역시 점차 동화구연을 하듯 즐겁게 낭독을 이어갈 수 있었다. 비록 아무런 해답도 없는 반복적 질문이라도, 또 그 것이 죽음(방전)을 마주해야 끝나는 일일지라도 말이다. 그것은 카뮈가 이야기한 부조리를 닮은 행위였지만 동시에 시시포스처럼 부조리를, 자신의 운명을 긍정하는 행동이었다. 그렇게 작품 <장황한 대화>는 삶에의 긍정(Amor Fati)을 다시금 나에게 느끼게 해주었다. 그리고 이러한 경험은 이후 죽음을 앞둔 아버지에게 창작활동을 제안할 수 있는 용기를 가져다주었다.

<장황한 대화>를 마치고 얼마 지나지 않아 아버지는 나에게 바깥 마른 자기 모습을 보며 “간디 같지 않냐?”라는 농담을 건넸다. 멋쩍게 웃고 있는 아버지의 태도와 달리 나는 그의 말을 듣자마자 곧바로 그에게 함께 간디 사진을 촬영해 볼 것을 제안했다. 왜냐하면 아버지 역시 나처럼 예술을 통해 현재를 긍정할 수 있는 경험을 가져보길 간절히 바라고 있었기 때문이다.



그림 34 <장황한 대화 Macrology>, 2020, 단채널영상, 13시간29분

다소 엉뚱하고, 불편할 수 있는 제안에 아버지는 흔쾌히 수락하셨다. 그렇게 우리 둘은 작품 <지극히 평범한 하루>(2020-2023)를 제작하기 시작했다. 나는 아버지와 함께 이틀 동안 작품을 구상했다. 그리고 그렇게 33장의 간디 모습을 한 아버지의 사진을 완성할 수 있었다. 완성된 사진을 보며 한없이 기뻐하시던 아버지의 모습, 나는 그 모습을 평생 잊을 수 없을 것이다.

이들간 이어진 작품 제작 과정은 모두 영상으로 기록되었다. 다시없을 순간이라는 의미도 있었지만, 카뮈가 말하는 부조리한 창조, 즉 삶의 고통을 긍정하는 과정을 나는 모두 간직하고 싶었다. 그리고 이때 기록된 영상들은 이후 2년이 지나서 2022년 희곡 『지극히 평범한 하루』를 쓰는 초석이 되었다. 아버지는 간디 사진을 찍은 그해 돌아가셨다. 너무도 슬픈 결말 앞에 나는 아버지를 떠올릴 수 있는 그 무엇이라도 하고 싶었다. 그래서 시작한 일이 그때의 기록을 희곡으로 각색하는 일이었다. 때 마침 13시간 30분간 『고도를 기다리며』를 읽었던 경험은 나에게 희곡을 쓰고 싶다는 막연한 욕망을 불러일으킨 상태였다. 이러한 이유로 나는 아버지와 대화들을 하나씩 옮겨 적고 희곡으로 각색하기 시작했다. 그리고 이렇게 탈고된 원고를 어머니에게 보여드렸다.

나는 어머니가 그 글을 낭독하길 원했다. 내가 앵무새를 바라보며 『고도를 기다리며』를 낭독했던 것처럼 말이다. 또한 나는 아버지가 그랬던 것처럼 어머니 역시 운명을 긍정하게 만드는 창작 경험을 하길 간절히 원하고 있었다. 다행히 어머니 나의 제안을 흔쾌히 받아들였고 그렇게 1시간 동안 아버지와 나 사이의 일들을 한 글자 한 글자씩 천천히 읽어 나가셨다. 아들에서 아버지에게로 또 그렇게 어머니에게로 운명을 긍정하는 삶의 태도는 그렇게 서서히 전염되고 있었다.

이렇게 마무리될 것 같던 작품 <지극히 평범한 하루>는 우연한 기회에 출판사로부터 정식 출판 제안을 받았고, 그렇게 간디 사진과 함께 새로운 42장의 드로잉 작품을 추가해 희곡 『지극히 평범한 하루』(2022)로 출간되었다.



그림 35 <지금까지 평범한 하루 The ordinary Day>, 2021, 단채널영상, 55분13초

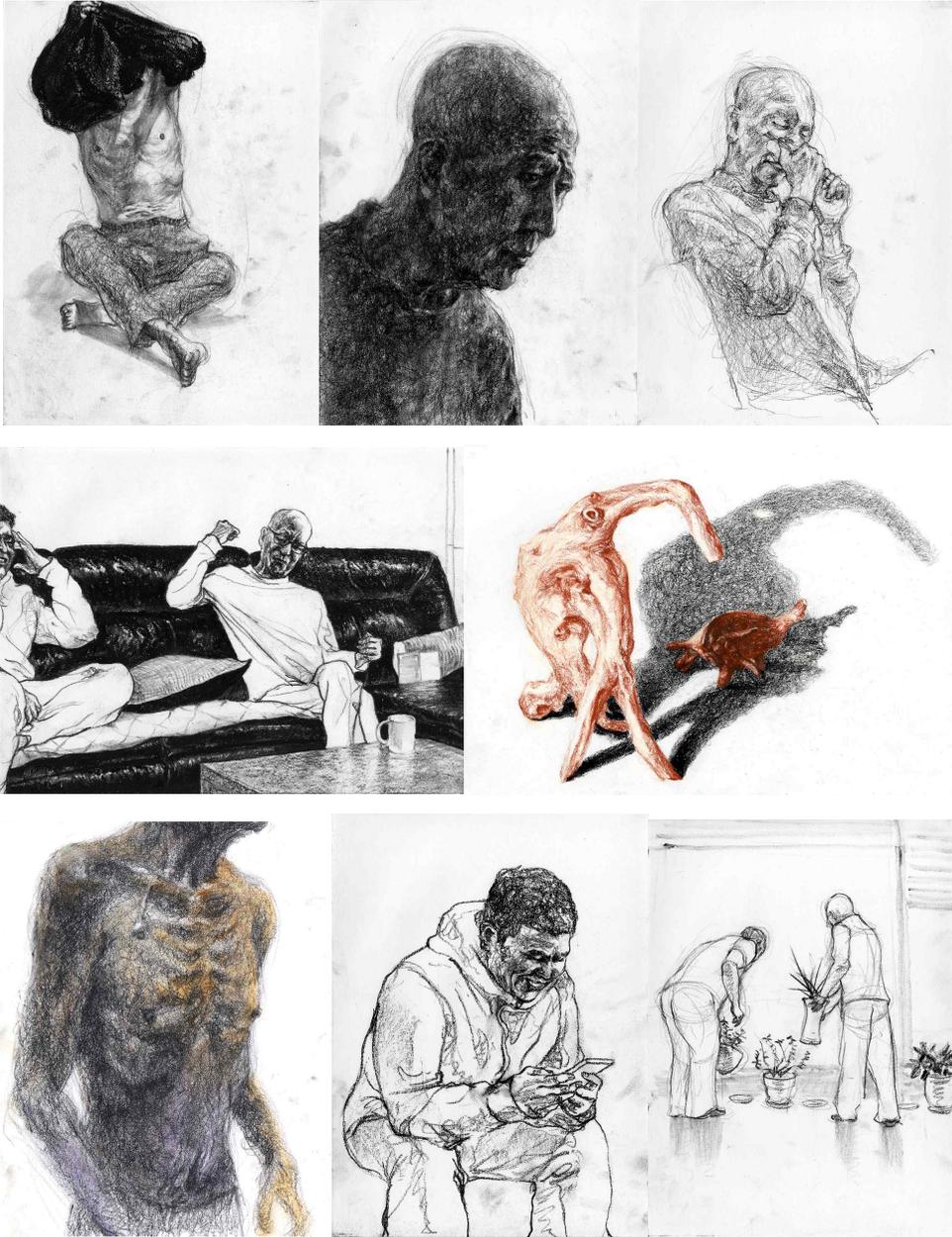


그림 36 <지극히 평범한 하루 The ordinary Day> 2022, 종이에 콘테, 21×28.3cm

아버지의 병환에서 시작된 나의 죽음-되기 연구. 그것은 죽음을 체현하고자 했던 시도에서 출발해 삶의 태도를 고민하는 시기를 거쳐 운명에 그림자에 묶인 자기 삶, 그 자체를 긍정하는 일로 마무리되었다. 사실 따지고 보면 이러한 작업 과정은 나의 모든 -되기 퍼포먼스에 적용되는 것이었다. -되기가 지목하는 대상만 다를 뿐 그것은 분명 각종 현실적인 문제들과 그것에 고통받는 자기 모습, 그 자체를 긍정하기 위한 과정이었다.

언어로 소통할 수 없음에 괴로워하던 자기 모습을 긍정하게 해주었던 동물-되기 퍼포먼스, 그리고 반복된 노동으로 변해가는 자신의 삶을 긍정하고자 했던 기계-되기 퍼포먼스, 마지막으로 부모의 죽음 앞에 느껴지는 괴로움마저 받아들이게 했던 죽음-되기 퍼포먼스. 이처럼 -되기 퍼포먼스는 나에게 가혹한 현실을 긍정할 수 있을 또 다른 나의 모습들을 생성시켜 주었다. 이러한 의미에서 -되기 퍼포먼스는 나에게 삶을 긍정할 수 있는 그래서 현실의 고통을 이겨낼 수 있는 또 다른 자기(Self)를 생성하는 일이었다. 그리고 그것을 다른 말로 하면 운명에 파도에 휩쓸려 사라져버린 나의 실존감각, 즉 '내가 여기에 여전히 살아있음'을 느끼게 하는 그 감각을 되살리는 일이었다.



그림 37

<지극히 평범한 하루
The ordinary Day>,
2020, 사진, 8.4×12.7cm

VI. 결론

2019년 박사과정 수료 이후부터 현재까지 4년의 세월. 그렇게 긴 시간 논문을 쓰지 못한 이유는 모든 작품의 출발점, 즉 - 되기의 원인을 명확히 규명할 수 없었기 때문이다. 나는 - 되기 욕망, 그 자체를 부정한 적은 없다. 앞서도 말했듯 그것은 나에게 육체의 감각마저 변화시킬 만큼 생생한 욕망이었기 때문이다. 하지만 스스로 그 욕망이 왜 일어났는지에 대해 자문할 때면, 나는 늘 어떠한 대답도 찾을 수 없었다. 이러한 이유로 나는 논문을 쓰며 그 대답을 찾고자 했다. 설령 그것이 논리로서 설명할 수 없는, 그래서 단지 감정으로만 느낄 수 있는 무엇 일지라도 말이다. 이렇게 시작한 연구가 바로 본 논문의 주제 ‘- 되기 퍼포먼스’였다.

연구의 과정을 복귀해 보면, 나는 우선 심리학을 살펴보았다. 왜냐하면 - 되기는 늘 불안한 자아의 심리상태에서 시작되었기 때문이다. 특히 하인츠 코헷(Heinz Kohut)이 주장한 ‘자기애적 성격장애(Narcissistic Personality Disorder)’, 그 중 흔히 ‘융합 전이’로 알려진 ‘자기대상 전이(Selfobject Transference)’는 초기 나의 연구에 많은 영향을 준 이론이었다. 자기대상이란 자기의 요구에 반응하면서 그 역할과 기능을 수행하는 대상을 일컫는 말이다. 코헷은 자기대상 전이를 보이는 사람이 타인이나 대상을 이상화하고 또 그 대상의 심리나 욕구를 자신과 동일시하려는 특성을 보인다고 말했다. 그리고 이러한 자기대상 전이는 예술가, 특히 꽃의 감정을 느끼는 것처럼 대상과 융합하는 창작 형식을 지닌 예술가들에게 흔히 발견되는 증상이라고 주장했다. 그의 주장은 내가 느낀 동질감, 즉 - 되기 욕망이 실제로 건전한 자기애의 부재로 일어나는 전이 증상이라고 지적하고 있었다. 더욱이 그가 그 증상의 예로 제시한 신체 현현하기, 즉 자기 몸의 존재함을 확인하거나 그 몸을 과시하는 행동은 나의 - 되기 퍼포먼스에서도 발견되는 행동양식이었다. 하지만 이러한 상관성에도 불구하고 코헷의 주장들을 논문에 반영하지 않은 까닭은 자기애적 성격장애가 3세 이하 ‘전오이디푸스기(Preoedipal Phase)’에 경험하는 부

모의 부재나 억압적 양육 방식에 의해 발생한다는 그의 주장 때문이었다. 그의 주장과 달리 나는 부모는 평범했다. 물론 그가 주장하는 전오이디푸스기를 기억하지는 못했지만, 그럼에도 불구하고 나는 부모로부터 풍족한 관심을 받고 자라났다. 이러한 이유가 아니더라도 너무도 복잡한 개인의 심리를 단순히 성장환경과 자기에라는 단순한 코드로 연결한다는 사실이 나를 불편하게 만들었다.

반면 철학자 질 들뢰즈의 사상은 코헛의 관점과는 그 결이 완전히 달랐다. 원인보다는 현재의 상태와 그 가능성을, 또 본질 보다는 그 생산능력을 바라보는 들뢰즈의 태도. 그것은 마치 나에게 논문에 방향성을 완전히 뒤집어 버리라고 요구하는 것만 같았다. 최초의 발생지점을 찾아 거슬러 오르는 태도가 아닌 끊임없이 흐르는 그 방향에 따라 그렇게 갈래 갈래 퍼져가는 그 변화에 따라 현재와 그 현재가 일으키는 다음 순간을 그려보는 태도 말이다. 반면에 ‘차이 생성’은 내가 그토록 찾고자 한 대답이라고 하기에는 다분히 결과 중심적인, 응당 당연하고 맥 빠진 답처럼 느껴진 것도 사실이었다.

들뢰즈의 사상, 그중 - 되기는 내가 한국에 돌아온 이후 줄 곳 나를 따라다닌 개념이었다. 따라다녔다는 표현을 한 이유는 그 개념이 나 자신이 아닌 평론가의 입에서 나온 개념이었기 때문이다. 앞서도 말했듯 나는 논문을 준비하기 전까지 들뢰즈의 그 어떤 책을 읽지 않았다. 그런데도 수많은 평론을 통해 - 되기는 나에게 이미 그 자체로 친숙한 개념이 되어 있었다. 이러한 맥락에서 어쩌면 나는 보다 더 일찍 - 되기를 바탕으로 논문을 쓸 수 있었을지도 모른다. 다만 그렇게 하지 않은 까닭은 들뢰즈의 사상이 기존에 나의 불안을 또 - 되기가 초래하는 혼돈들을 단지 생성을 위한 디딤돌로 여기고 있는 것처럼 느껴졌기 때문이다. 불안은 실제 나에게 아무런 목적도 또 무언가를 위한 디딤돌도 될 수 없는 것이었다. 마치 삶의 공허함에 구토를 느낀 사르트르가 느끼는 어떠한 고통처럼 그렇게 나를 붕괴시켜 가는 감정이었다. 그럼에도 불구하고 결

론적으로 - 되기를 논문에 접목한 이유는 작품에 대한 기억을 되새길수록 불안의 감정보다 오히려 작품의 과정에서 겪었던 생성의 희열과 모든 것을 긍정하게 만들었던 삶의 의지들이 더 선명히 인식하게 됐기 때문이다. 결국 이러한 기억들은 최초 원인을 알고자 했던 나의 연구 태도를 변화시켜 갔다. 이처럼 - 되기 퍼포먼스는 나에게 보편적이라는 이유로 배척해 온 자신의 다름과 그 이해할 수 없는 - 되기 욕망을 다양체로 또 차이 생성이 끌어내는 에너지로 긍정하게 해주었다. 그리고 바로 이 경험이 언제나 삶의 변화를 꿈꾸는 내가 여전히 - 되기 퍼포먼스를 하는 이유이다.

한 가지 아쉬운 점이 있다면 바로 ‘- 되기’와 ‘체현’을 통해 큰 틀의 작품 의미와 특징을 밝힐 수 있었지만, 한편 퍼포먼스 그 자체에 집중한 나머지 영상에 관한 것, 예를 들어 ‘실제 퍼포먼스와 그것을 기록한 영상은 동일한 것인지’, ‘만약 차이가 있다면 어떤 요소들이 그 차이를 만드는 것인지’와 같은 논의가 부족했다는 점이다.

수행성 발화의 조건으로 관객 참여 라이브 퍼포먼스만을 고집한 피셔-리히테와 달리 나는 인적이 드문 곳에서 홀로 다수의 퍼포먼스를 수행했다. 그리고 이것을 영상, 혹은 영상 설치 작품으로 제작하곤 했다. 이 경우 종종 행위 자체와는 다른 요소가 영향을 미쳤는데, 흔히 ‘미장센(Mise-en-Scène)’이라고 불리는 것들이었다. 행위의 배경이 되는 공간 연출뿐 아니라 조명, 앵글(Angle), 그리고 영상 편집기법까지. 그것은 분명 작품 전후 행위와 차별화된 감응을 가져다주는 요소들이었다.¹⁴⁰⁾ 이러한 맥락에서 논문에 언급된 몇몇 작품들은 행위뿐 아니라 영상, 그리고 설치에 관한 부분 역시 함께 논의되었어야 했었다.

하지만 서두에도 밝혔듯이 이 연구는 - 되기 퍼포먼스의 가장 큰 물줄기, 바로 나의 행위를 연구하기 위함이었다. 즉 긴 시간 쌓아 온 나의 작

140) 예를 들어 작품 <멋지게 울부짖는 사자여!>(2011)의 경우, 화면 가운데 검은 바(Bar)가 생긴 이유는 사자-되기를 하는 자신과 사자와의 차이를 극대화하기 위함도 있었지만, 촬영된 영상 속 둘의 모습이 마치 창문을 사이에 둔 모습처럼 느껴졌고 또 ‘한 쌍의 창문’이 지닌 어떤 균형미에 내가 빠져들었기 때문이기도 했다.

품 세계를 파악하기 위한 첫걸음이었던 말이다. 더불어 나는 나의 연구가 새로운 자기(Self) 생성에 관한 퍼포먼스 연구에 좋은 참고 자료가 되길 바랐다. 아마도 앞서 언급한 아쉬움은 이후 진행될 또 다른 나의 연구에 새로운 ‘특이성(Singularity)’을 만들어 줄 ‘특이점(Singular Point)’¹⁴¹⁾이 되어줄 것이다.

얼마 전 나는 아들과 함께 자전거를 타다 아들의 발이 바퀴에 말려들어가는 사고를 경험했다. 약 10cm 길이로 벌어진 발뒤꿈치에서는 새빨강고 따듯한 피가 용솨음쳤고 나는 휴지로 그 발을 감싼 채 아들을 꼭 끌어안고 있었다. 다행히 아들은 18바늘을 꿰맨 후 회복할 수 있었지만, 당시의 기억은 거리에 새겨진 핏자국처럼 한동안 나에게 지워지지 않은 채, 또다시 이질적 감각을 불러일으켰다. 마치 화살을 맞은 아킬레우스(Achilles)처럼 나의 뒤꿈치는 여전히 평소와 다른 서늘함이 맴돌고 있다.

삶의 예측할 수 없는 궤적이 만들어 내는 신체 변화 그리고 이어지는 창작 욕구. 아마도 앞으로 진행될 나의 작품세계는 이러한 변화에 따라 진행될 것이다. 그것이 지난 예전처럼 나에게 또 다른 새로운 자기(Self) 인식을 가져다줄 것인지는 확신할 수는 없다. 다만 분명 무언가 되고자 하는 욕망을 일어난다면 그 욕망은 나를 또다시 새로운 나의 모습으로 인도해 줄 것이다.

질풍노도(疾風怒濤)는 아니지만 꽤나 다사다난(多事多難)했던 20대에 시작한 - 되기 퍼포먼스. 그것은 이제 삶의 파고(波高)가 줄어든 40대를 관통하며 나에게 또 다른 창작 형식을 가져다줄 것이다. 실제 온몸을 내던졌던 초기에 퍼포먼스에 비해 현재 나의 신체는 많이 망가져 있다. 하지만 이러한 삶의 흔적들은 앞서 이야기한 내용들처럼 나의 창작방법을 자연스레 변화시킬 것이다. 실제로 논문 이전의 마지막 작업은 퍼포먼스가

141) ‘특이성’은 ‘특이점’들의 분포에 따라 결정되는 것이다. 들뢰즈는 근대가 주장한 ‘보편성’은 폐기 되어야 할 기능이라고 말하며 보편성을 대체하는 기능으로 ‘특이성’을 제시한다. 특이성은 보편적인 것과 반대되는 말로 흔히 ‘보기 힘든 어떤 것’을 의미하지만 보다 엄밀히 말하면 관계와 변화 가능성을 끌어내는 배치를 의미하는 것이다. 지명훈, 앞의 논문, pp.60-61. 참조

아닌 드로잉과 회곡이었다. 하지만 한 가지 변치 않을 것은 아마도 작품 태도, 즉 미(美)에 대한 추구보다 삶에 영향을 주는 어떤 창작 행위를 하고자 하는 나의 태도는 분명 내 삶의 마지막 순간까지 지속될 것이다. 이러한 의미에서 나는 지금 것 그랬듯이 내 삶이 필요로 하는 어떤 요구들에 오감을 집중할 계획이다. 마치 아무도 없는 텅 빈 거리에서 어떤 굉음을 들었던 것처럼 말이다.

그림 목차

[그림 1] <원숭이 가면 Monkey Mask>, 2008, 단채널영상, 3분15초	15
[그림 2] <시아람-1장 siaraM-part.1>, 2008, 단채널영상, 6분15초	21, 22
[그림 3] <시아람-1장 siaraM-part.1>, 2008, 단채널영상, 6분15초	23
[그림 4] <원숭이 드로잉 Ape Drawing> 2008, 종이에 콘테, 21x28.3cm	29
[그림 5] <시아람-1장 siaraM-part.1>, 2008, 단채널영상, 6분15초	31, 32
[그림 6] <건강한 카오스 A desirable Chaos>, 2015, 퍼포먼스, 약 30분, 백남준아트센터	48
[그림 7] <건강한 카오스 A desirable Chaos>, 2016, 퍼포먼스, 약 30분, 국립현대미술관	49
[그림 8] <시아람-2장 siaraM-part.2>, 2008, 단채널영상, 8분37초	55
[그림 9] <멋지게 울부짖는 사자여! Well roared Lion!>, 2011, 단채널영상, 10분39초	67
[그림 10] <세례 Baptism>, 2017, 단채널영상, 52초	71
[그림 11] <고행 Self-mortification>, 2017, 단채널영상, 18분10초	72
[그림 12] <세례, 고행>, 2019, 『어느 학술원예의 보고』 전시모습	72
[그림 13] <호모 마지쿠스 Homo Magicus>, 2014, 단채널영상, 25초	77
[그림 14] <멜랑콜리아 오케스트라를 위한 즉흥곡 Impromptu for Melancholia Orchestra>, 2015, 혼합재료, 가변크기	79

[그림 15] <방방 레지스탕스 Résistance Bang Bang>, 2018, 혼합재료, 가변크기	80
[그림 16] <대화 Conversation>, 2017, 단채널영상, 4분27초	90, 91
[그림 17] <원스텝 One Step>, 2013, 퍼포먼스, 약 15분	98, 99
[그림 18] <멜랑콜리아 #1악장 Melancholia #1>(2009) 삭제장면 ...	104
[그림 19] <멜랑콜리아 #1악장 Melancholia #1>, 2009, 단채널영상, 1분12초	105
[그림 20] <슬랩스틱 악보 Note for Slapstick>, 2010, 사진, 33.5x6cm	106
[그림 21] <미대륙의 영혼들 Team American Spirits>, 2011, 퍼포먼스, 약 30분	106
[그림 22] <유연한 몸부림 Struggle Flexible>, 2016, 퍼포먼스(채승언), 15일(75시간)	110
[그림 23] <유연한 몸부림 Struggle Flexible>, 2016, 퍼포먼스(황미나), 15일(75시간)	111, 112
[그림 24] <유연한 몸부림 Struggle Flexible>, 2016, 퍼포먼스(원을미), 15일(75시간)	113, 114
[그림 25] <유연한 몸부림 Struggle Flexible>, 2016, 퍼포먼스(홍경우), 15일(75시간)	115
[그림 26] <유연한 몸부림 Struggle Flexible>, 2016, 퍼포먼스(박훈규), 15일(75시간)	116, 117
[그림 27] 박훈규, 채승언 공간에 설치 된 사물들과 그 사용 예시	119
[그림 28] 황미나, 홍경우, 2층 중앙 홀, 원을미 공간에 설치 된 사물들	120
[그림 29] <코리안 그루브: 유연한 몸부림 Korean Groove: Struggle Flexible>, 2017, 혼합매체, 가변크기	124
[그림 30] <지극히 평범한 하루 The ordinary Day>, 2020, 영상설치	

(2채널), 가변크기	127
[그림 31] <검은발 Black Feet>, 2019, 단채널영상, 7분30초	128, 129
[그림 32] <호흡 Breath>, 2018, 단채널영상, 12분	130, 131
[그림 33] <My best Friend ARS>, 2018, 혼합재료, 가변크기	135
[그림 34] <장황한 대화 Macrology>, 2020, 단채널영상, 13시간29분	137
[그림 35] <지극히 평범한 하루 The ordinary Day>, 2021, 단채널영상, 55분13초	139
[그림 36] <지극히 평범한 하루 The ordinary Day> 2022, 종이에 콘테, 21x28.3cm	140
[그림 37] <지극히 평범한 하루 The ordinary Day> 2020, 사진, 8.4x12.7cm	141

참고그림 목차

[참고그림 1] 니키 리 Nikki Lee <노인 프로젝트 The Seniors Project>, 1999, 사진, 86.4×61cm	25
[참고그림 2] 니키 리 Nikki Lee <이국적인 댄서 프로젝트 The Exotic Dancer Project>, 2000, 사진, 101.6×76.2cm	25
[참고그림 3] 압살론 Absalon <소음 Bruits>, 1993, 단채널영상, 2분23초	27
[참고그림 4] 프랜시스 베이컨 Francis Bacon <조지 다이어에 대한 세 연구 Three Studies of George Dyer> 중 1점, 1969, 캔버스에 유채, 35.5 x 30.5cm	27
[참고그림 5] 두란 아담(Duran Adam) 보도사진, 2013 https://clalliance.org/blog/be-quiet-and-don-t-move-so-you-can-be-heard/	36
[참고그림 6] 요셉 보이스 Joseph Beuys <죽은 토끼에게 어떻게 그림을 설명할 것인가? How to explain pictures to a dead here?>, 1965, 퍼포먼스	38
[참고그림 7] 요셉 보이스 Joseph Beuys <나는 미국을 좋아하고 미국은 나를 좋아 한다 I like America and America Like me>, 1974, 퍼포먼스	38
[참고그림 8] 마리나 아브라모비치 Marina Abramović <토마스의 입술 Lips of Thomas>, 1975, 퍼포먼스	41
[참고그림 9] 영화 <더 스퀘어 The Square>(2019) 중 원숭이 퍼포먼스 장면	52
[참고그림 10] 보기도 관찰안경 http://www.opticnews.co.kr/news/articleView.html?idxno=11892	60
[참고그림 11] 말벌을 이용한 서양란(Orchidée)의 수정과정 https://www.researchgate.net/figure/Sexual-deception-in	

	-Ophrys-speculum-mirror-bee-orchid-A-Flower-detail-B_fig9_339029614	63
[참고그림 12]	포효하는 사자-되기 포즈와 마네키네코 포즈 비교	65
[참고그림 13]	희곡 『지극히 평범한 하루』 (2022) https://search.naver.com/search.naver?where=nexearch&sm=top_h ty&fbm=0&ie=utf8&query=%EC%A7%80%EA%B7%B9%ED%9E%88%ED%8F%89%EB%B2%94%ED%95%9C+%ED%95%98%EB%A3%A8	80
[참고그림 14]	찰리 채플린 Charlie Chaplin, <모던 타임즈 Modern Times>, 1936	102
[참고그림 15]	데르긴 토크마트 Dergin Tokmak, <Dancing on Crutches part2>, 2012	103
[참고그림 16]	<몬티 파이튼의 비행서커스 - 이상한 걸음부 Monty Python's Flying Circus - The Ministry of Silly Walks> (1970) 참고 이미지 https://nl.wikipedia.org/wiki/The_Ministry_of_Silly_Walks	104
[참고그림 17]	사뮈엘 베케트 Samuel Beckett, <Quad I+II>, 단채널영상, 1981	134
[참고그림 18]	사뮈엘 베케트 Samuel Beckett, <Not I>, 단채널영상, 1972	134

참고문헌

단행본

- 강미라, 『몸 주체 권력: 메를로퐁티와 푸코의 몸 개념』, 이학사, 2011
- 강영희, 『생명과학대사전』, 아카데미서적, 2008
- 국립특수교육원, 『특수교육학 용어사전』, 하우, 2009
- 길희성 외, 『전통·근대·탈근대의 철학적 조명』, 철학과현실사, 1999
- 김기란/최기호, 『대중문화사전』, 현실문화연구, 2009
- 마단 사립, 『후기구조주의와 포스트모더니즘』, 전영백 옮김, 서울하우스, 2005
- 미셸 푸코, 『말과 사물』, 이규현 옮김, 민음사, 2012
- 박권일, 『한국의 능력주의』, 이데아, 2021
- 아르노 빌라니/로베르 싸소, 『들뢰즈 개념어 사전』, 신지영 옮김, 갈무리, 2012
- 알베르 카뮈, 『시시포스 신화』, 오영민 옮김, 연암서가, 2014
- 안 굴베리, 『수학백과』, 권창욱/홍대식 옮김, 경문사, 2013
- 에두아르도 콘, 『숲은 생각 한다』, 차은정 옮김, 사월의책, 2018
- 에리카 피셔-리히테, 『수행성의 미학』, 김정숙 옮김, 문학과지성사, 2017
- 유기환, 『알베르 카뮈』, 살림, 2004
- 이기상/구연상, 『존재와 시간 용어해설』, 까치, 1998
- 이진경, 『노마디즘1』, 『노마디즘2』, 휴머니스트, 2002
- 질 들뢰즈, 『스피노자의 철학』, 박기순 옮김, 민음사, 2001
- 질 들뢰즈/펠릭스 가타리, 『안티오이디푸스: 자본주의와 분열증』, 김재인 옮김, 민음사, 2014
- 질 들뢰즈/펠릭스 가타리, 『천개의 고원』, 김재인 옮김, 새물결, 2001
- 클레어 콜브룩, 『들뢰즈 이해하기』, 한정현 옮김, 그린비, 2007
- 트레이시 워, 『예술가의 몸』, 심철웅 옮김, 미메시스, 2007

프리드리히 니체, 『선악의 저편·도덕의 계보』, 김정현 옮김, 책세상, 2002

하인츠 코헛, 『자기의 분석』, 이제훈 옮김, 한국심리치료연구소, 1999

논문, 간행본

김명수, 『디오니소스적 몸에 대한 조형성 연구』, 홍익대학교 대학원, 2019

김증주, 「스피노자 신체론의 현대적 전개 : 체화된 마음과 개체화 이론」, 『개념과 소통』, 제21집, 한림과학원, 2018

박인수, 『내전의 트라우마와 치유를 주제로 한 마리나 아브라모비치의 작품 연구』, 명지대학교 대학원, 2015

배성량, 『흠볼트 언어철학에서 교육』, 창원대학교 교육대학원, 1998

백지수, 『퍼포먼스의 미적 경험에 대한 연구 : E. 피셔-리히테의 수행성의 미학을 중심으로』, 이화여자대학교 대학원, 2017

송세정, 『배려 윤리의 도덕 교육적 접근 연구』, 인하대학교 교육대학원, 2003

윤석인, 『마음챙김 명상은 자기관을 변화시키는가? : 무아를 중심으로』, 아주대학교, 2021

이수경, 「들뢰즈와 가타리의 동물-되기 연구」, 『철학논총』, 제72집, 새한철학회, 2013

이은주, 『요셉보이스의 샤머니즘에 관한 연구』, 경기대학교 조형대학원, 2002

이진우, 「니체, 몸 그리고 ‘춤추는 사유」, 『니체연구』, 제25집, 한국니체학회, 2014

- 이찬웅, 「틀뢰즈의 신체 개념 : 결백한 괴물」, 『철학』, 제130집, 한국철학회, 2017
- 이추영, 「건강한 카오스를 꿈꾸는 자여!」, 『de-position 오픈스튜디오』 도록, 국립현대미술관, 2016
- 장유경, 「요셉 보이스의 ‘사회적 조각’ : <7000 떡갈나무>(1982-97)를 중심으로」, 『현대미술사연구』 제13집, 현대미술사학회, 2001
- 조항윤 『하인즈 코헷의 자기 개념 연구』, 협성대학교 신학대학원, 2019
- 지명훈, 『틀뢰즈의 되기 개념에 기반한 포스트휴먼 주체성 연구』, 충남대학교 대학원, 2021
- 진휘연, 「한국 현대 여성작가들과 새로운 정체성의 발견」, 『현대미술사연구 제30집』, 현대미술사학회, 2011

인터넷 자료 및 기사

‘눈이 마주치면 동물들이 싫어해요!’, 한국안경신문, 2009.04.26. 보도

<http://www.opticnews.co.kr/news/articleView.html?idxno=1189>

2

Abstract

A Study on the Performance of Becoming

- Based on My Work -

Park, Seungwon

Painting and Printmaking Major

Department for Fine Arts

The Graduate School

Seoul National University

This paper aims to understand the “Performance of Becoming”, which seeks to transform oneself into a heterogeneous object, as a new self-creation process and to reflect the world of my work based on its meaning and characteristics.

An individual’s self-perception is always changing. Just as my childhood self differs from my current self or as I am different at work versus at home, we adapt our roles and functions throughout life stages and/or in response to varying environments. However, if a change occurs that shakes the very essence of my existence beyond ordinary circumstances, how should we embrace that change?

My performance originated from the above question. I desired to become the instincts of animals, objects and death felt throughout my body. Such desire seems irrational and incomprehensible, but also reasonable and compelling is the intense urge capable of altering my bodily senses and functions. The act of temporarily becoming that which is vastly different feels more like my 'self' than my current being - that was the purpose of 'performance of becoming' and to begin to understand the urge.

To grasp my inner desires, I became the object which my body and its urges pointed to. Through this process, I encountered a more vivid sense of self than any preexisting 'being me'. The physical changes sensed each moment, and the resulting unfamiliar self-consciousness clearly transcended all elements previously constituting me, yet paradoxically conveyed a more vivid, thus new 'being me'. This experience provided the basis for understanding performance of becoming as a process of generating a new self.

To analyze this experience from multiple angles, I incorporated Gilles Deleuze's concept of 'becoming' and Erika Fischer-Lichte's concept of 'embodiment' into this paper. Becoming is the most active realization of existence's immanence of creating difference. The embodiment is the concrete creative method of actualizing this becoming. These two concepts provided the theoretical background to my sensory and physical experiences from performances of becoming that remained as experiences in and of themselves.

Beginning in the unfamiliar environment of Germany, performance of becoming was clearly an act initiated by the collapse of my constructed reality. Self-knowledge wandering in the face of an

unacceptable reality. The creative and mystical changes induced through performance of becoming transformed this very reality into a steppingstone for creating difference, and my wandering self into an affirmed multiplicity. In this context, the performance of becoming was an artistic act of facing the incomprehensible world, feeling the absurdity of that world, in other words affirming the disorderly life and my self within it, as Albert Camus stated.

This paper focuses on analyzing my past works based on the understanding of becoming and embodiment. The primary subjects are my bodily and mental phenomena experienced through performance of becoming. In particular, the experiences of becoming-animal in exploring nonverbal bodily abilities, becoming-machine in transcending life's passivity, and becoming-death in affirming fate will comprise the main materials examined in this research.

I hope this research serves as a milestone not only for my past but also my future artistic world. I also hope it becomes a good precedent for artists who wish to generate something different, thus more heterogeneous, and newer 'being me'. Those are what I consider the significance of this research.

Keywords : becoming, performance, self, difference creation, embodiment, performativity

Student Number : 2017-31721