

# 현대미술사학회

2023 제64회 춘계학술대회

2023년 3월 25일 토요일

숙명여자대학교 프라임관 104호

11:00 - 18:00

미팅링크 | <https://us02web.zoom.us/j/83407973254>

미팅번호 | 834 0797 3254

비밀번호 | 1990

주최 : **현대미술사학회**



혐오시대, 인문학의 대응  
숙명인문학연구소 HK+ 사업단

융합예술연구센터  
RESEARCH CENTER for the ARTS

주관 : **현대미술사학회**

후원 : **NRF** 한국연구재단

## 융합예술연구센터 발표

사회 | 박정선 (홍익대학교)

### “DMZ의 스마트 폴리 구축을 위한 건축·예술·공학 융복합연구”

- 11:00-11:15 데이비드 알트메이드와 올리버 라릭의 작업에 나타난 재현 방식과 비재현성 | 이충현(안동대학교), 고경호(홍익대학교) ..... 1
- 11:15-11:30 무장해제로서의 폴리 개념과 스마트 기술 | 박영욱(숙명여자대학교) ..... 3
- 11:30-11:45 관계맺기로 드러나는 ‘소모’ | 김윤아(홍익대학교), 고경호(홍익대학교) ..... 5
- 11:45-12:00 질의응답 및 종합토의

## 2023 현대미술사학회 춘계 학술대회

사회 | 배혜정(단국대학교)

- 13:30-13:40 인사말 | 현대미술사학회 회장 신승철(강릉원주대학교)

### “자유발표”

- 13:40-14:10 세실리아 비쿠냐의 1960년대 대지미술 연구 | 김한들(홍익대학교) ..... 7
- 14:10-14:40 관계의 중첩으로서의 보행: 자넷 카디프와 조지 뷰레즈 밀러의 비디오 <워크> 연작 연구 | 민경소(서울대학교) ..... 12
- 14:40-14:50 휴식

### “기획 심포지움 <버려진 것들의 정치, 생태, 예술>”

- 14:50-15:20 물질의 이질학: 바타유와 크리스테바의 아브젝트들 | 한의정(충북대학교) ..... 17
- 15:20-15:50 버려진 것들의 지층 | 이재준(숙명여자대학교) ..... 22
- 15:50-16:00 휴식
- 16:00-16:30 버려진 것들의 귀환: 동시대 미술의 이질학적 전략과 그 확장 | 정은영(한국교원대학교) ..... 27
- 16:30-17:00 비인간적 사유와 관계의 재구성: 권혜원의 작품에 나타난 ‘전환의 순간’들 | 이문정(이화여자대학교) ..... 32
- 17:00-17:30 세계 환경 이슈와 한국 생태미술담론의 형성: ANT의 ‘매개’ 개념을 바탕으로 | 유현주(한남대학교) ..... 38

# 데이비드 알트메이드와 올리버 라릭의 작업에 나타난 재현 방식과 비재현성

이충현(안동대학교), 고경호(홍익대학교)

- I. 서론
- II. 인체 조각의 비재현성: 몸의 물질성과 가상성
- III. 데이비드 알트메이드: 생동하는 몸과 에너지
- IV. 올리버 라릭: 디지털 데이터의 실체화
- V. 결론

시·공간의 경계가 모호해진 현대사회에서 수많은 디지털 이미지는 가상공간과 실제 공간을 자유롭게 넘나들며 생성되며 복제되고 소비되면서 사라진다. 이러한 이미지들은 사람들에게 마치 실제 조각인 것처럼 지각되면서 수용자들에게 시각적 촉각성을 초래한다. 이렇게 조각이 온전한 물질로 현존해야 할 필요성에 대한 의미가 퇴색되고 있는 현 상황에서 실체로서 제시되는 예술로서의 조각의 존재에 대한 근본적인 질문이 대두되고 있다. 조각은 이전부터 생명을 재현하고 그 존재를 표현하는데 본질이 있다. 조각의 이러한 본질적 역할은 동시대인들의 둔화된 신체의 감각을 일깨워 주고, 몸에 대한 우리의 인식과 지각에 대한 새로운 차원으로 도달하는 데 있다.

본 연구에서는 그 질문에 대한 나름의 돌파구로 동시대 인체 조각에서 나타나는 재현 방식에 대해 알아보려고 한다. 먼저 본 논문에서 다루어지는 인체 조각의 범위는 인체라는 대상을 삼차원으로 실체화한 조각들로 한정한다. 본고에서는 동시대 인체 조각에서 나타나고 있는 비재현적인 측면들-무한한 에너지가 내재된 공간, 생성되고 분열되는 비가시적인 물질, 그리고 원형과 복제품을 넘어선 데이터의 변형과 다른 버전들로 생성되는 지점-을 동시대적인 소재와 제작 방식으로 실체화한 조각들에 주목하고자 한다. 그 가운데에서도 비재현적인 성격으로 접근하려는 인체를 재현하는 방식에 있어 서로 대조되는 측면을 보여주는 데이비드 알트메이드와 올리버 라릭의 작품들을 그들의 작업 과정을 통해 분석하고자 한다.

동시대에 다루어지는 몸에 대한 주제는 이전에 배제되었던 대상들인 여성, 유색인종, 배설물, 더러운 신체 기관 등의 범위에서 더 확장되어 몸 안에 기생하는 비가시적인 생물군과 비인간과 같은 가치들의 영역까지도 연결된다. 이러한 동시대 사회에서 대두되는 가치들을 탐구한 제인 베넷(Jane Bennett, 1957-)은 그녀의 저서 『생동하는 물질』에서 생기적 유물론에 입각한 물질성에 관해 설명한다. 그는 물질성은 인간과 비인간 모두에 공평하게 적용할 수 있는 용어"라고 언급하면서 "물질성은 인간, 생물군, 무생물군 사이의 관계들을 수평화하는 경향을 갖는 이름"이라고 정의한다. 즉, 물질성은 기존의 인간과 비인간과의 위계적인 관계를 와해시키고 수평적인 존재로 이끈다. 물질성은 기존의 이상적이고 인과적인 자연관을 거부하고 우리가 동시대의 자연관을 이해하고 그 이해를 확장하기 위한 하나의 새로운 대안으로 제시된다.

한편, 디지털 시대에서 다루어지는 몸은 구체적인 대상과 실재라는 구분에서 벗어난 가상적인

대상으로, 이는 데이터의 비물질성과 감각적으로 지각할 수 있는 대상간의 융합에 관한 것이다. 이와 같은 비재현성이 가미된 대상의 실체화를 통해 실제적인 물질로서 작용하는 인체 조각은 체화된 경험에 입각한 주제로서 현실 세계와 가상공간과의 간극에서 나타나는 복합적인 대상으로 제시된다. 이처럼 중심으로 실체화된 인체 조각은 물질성과 가상성의 융합적인 성격을 강조함으로써, 이전의 재현 개념에서 벗어나 탈기호화되고 파편적이며 감각적인 대상으로 변화한다. 이에 따라 동시대 인체 조각은 가상성과 같은 비재현적인 특성을 내재하고 있으며, 복합적인 물질성과 생동적인 촉각성이 두드러지는 현존하는 실체로서 우리 앞에 존재한다.

캐나다 출신의 작가 데이비드 알트메이드(David Altmejd, 1974-)는 자기 인체 조각을 표현할 때 몸에 담긴 무한한 에너지를 주제로 삼는다. 그는 강력한 에너지가 담긴 물질을 만들어내는 것에 집중한다. 즉, 구체적인 대상을 사실적으로 재현하는 것이 아닌, 생명이 없는 무생물도 우리의 몸과 같은 생명력이 가득한 물질로 취급하며, 몸과 사물에 내재하고 있는 미생물 같은 비가시적인 물질들까지 조각으로 실체화하고자 한다. 그는 기존의 인간 형태와 늑대인간이라는 비인간/가상물을 융화시킨 '두 번째 늑대인간(Second Werewolf, 2000)'과 자기 여동생을 자신의 자소상의 대상으로 이끌고 기존의 자소상 개념을 전복시킨 '사라 알트메이드(Sarah Altmejd, 2003)'를 통해 인간이 측정할 수 없는 에너지의 무한성을 발견하고, 인간과 비인간이 뒤섞이고 끊임없이 변이하는 과정, 비가시적인 물질들이 증식하고 분열되는 과정들을 상상하고, 이를 크리스털이 결정화되는 방식으로 은유하고 표현함으로써 생동감 넘치는 오브제를 만든다.

오스트리아 출신 작가 올리버 라릭(Oliver Laric, 1981-)은 디지털 시대의 시각 문화에 관심을 가지며, 예술의 원본성 및 저작권 문제에 집중한다. 라릭의 작업과 광범위한 연구는 사물과 이미지가 변화해온 역사에 관한 것들이며, 이는 저작권의 개념에서부터 우상 파괴에 이르기까지 사물과 이미지가 어떻게 반복적으로 다시 재현되고 재구성되는지에 대한 문제로 이어진다. 라릭은 디지털 이미지의 비물질성과 같은 비재현성, 끝없는 가변성, 손쉽게 재현될 수 있는 편리성과 같은 특징들을 자신의 작업에 적극적으로 반영한다. 그의 조각은 기존의 예술작품 및 기타 오브제들을 3D 스캔한 데이터들을 기반으로 한다. 그리고 그는 다양한 미술관들과 기타 공공기관들과의 협업을 통해 고대 조각품들을 3D 스캔하고 이를 디지털 공간에 데이터로 저장한 후, 보정 및 변형 과정을 거친 후 3D 프린터를 이용하여 새로운 버전(version)으로서의 물리적인 조각으로 제시한다. 그리고 그가 3D 스캔한 소장품 데이터들을 대중들에게 공유할 수 있도록 한 'thread scans.com'이라는 웹사이트를 운영함으로써, 사용자들이 어떠한 제약 없이 다운로드하고 2차 창작물을 제작할 수 있게 해준다.

두 작가 데이비드 알트메이드와 올리버 라릭은 그들이 대상을 재현하는 방식에서 몸의 가상성과 실재성을 적절히 구성하고, 그들의 작업을 통해 비재현적인 요소와 물질성을 표출하였다. 그리고 그들이 다루는 대상은 무한히 변형 가능한 가변성을 기반으로 한 실제 공간에 뚜렷한 물질로 존재하는 실체인 것이다. 그들이 조각을 재현하는 방식은 꽤 상반된다. 그러나 그들이 결국 자기들 작업물의 최종적인 형태를 조각이라는 매체로 구현했다는 점과, 몸의 형상을 모티브로 하여 동시대적 매체로 풀어냈다는 것은 공통점을 가진다. 그들의 인체 조각은 평면 세계에 머물지 않고 현실 세계에서 우리의 지각을 유도하고, 우리에게 복합적인 감정을 불러일으킨다.

## 무장해제로서의 폴리 개념과 스마트 기술

박영욱(숙명여자대학교)

- I. 폴리과 낭비 혹은 광기
- II. 폴리과 공제 혹은 무장해제
- III. 폴리로서의 DMZ
- IV. 폴리로서의 스마트 기계

건축적인 의미에서 폴리(la folie)는 추미(Bernard Tschumi)의 '라빌레트'공원에 구현된 구조물로서, 특별한 기능이 정해져 있지 않는 낭비를 함축한다. 물론 이때 '낭비'(dépenses)는 추미 자신이 밝혔듯이 바타유(Georges Bataille)에서 유래한 개념으로서 기능주의가 지닌 금욕주의적 태도에 대한 반감을 함축한다. 기능이란 사전에 주어진 규정이나 개념을 의미한다면, 낭비는 일종의 위반(transgression)에 해당한다. 내가 보기에 추미의 폴리는 결코 바타유의 낭비나 위반을 충족시킬 수 없다. 미술에서 '비정형'(formless)의 문제가 제기하듯이 바타유의 위반은 금기로부터 단순한 일탈을 의미하지 않는다. 낭비는 그야말로 낭비 자체이자 금기를 전면적으로 부정한 극단적인 형태로서의 위반, 즉 죽음(mort)을 의미한다. 만초니의 배설물과 같은 작품(?)이야말로 어떤 것으로부터의 일탈이라는 수식어조차 불가능한 무의미한 것(진정한 광기로서의 폴리, 마치 아무것도 아닌 것에 목숨을 거는 폭주족의 광기와 같은 것, 헤겔의 주인과 노예의 변증법에서 죽음을 불사한 주인의 무모한 도박)에 해당할 것이다. 추미의 폴리는 애초에 모더니즘의 그리드로부터 일탈(폴리는 110미터의 간격으로 구성되는데, 이는 르코르뷔지에의 모더니즘을 희화화함)을 의미하며, 그러한 규정을 전제로 할 경우에만 폴리의 의미가 성립한다. 따라서 추미의 폴리는 크라우스가 말하는 원근법적 재현의 원리에 반하는 모더니즘의 그리드에 가까울 것이다. 한 마디로 추미가 폴리를 바타유의 에로티시즘에 적용하는 것은 논리적으로 타당성이 커 보이지 않는다. 오히려 추미의 폴리는 금욕주의적 이성애에 억압된 '광기'로 보는 것이 현실적이다. 물론 추미의 폴리는 과거의 고고학적 지층을 드러내는 데 관심을 두기보다는(부분적으로는 분명히 그러하다!) 현재화에 초점이 맞추어져 있다. 폴리의 현재화란 무엇일까?

이성에 의해서 추방된 광기를 회복한다는 것은 어떤 의미를 지닐까? 그것은 개념적 사고에 대한 급진적인 일탈이다. 여기서 급진적인 일탈이란 개념 일반으로부터의 방법론적 일탈을 의미한다. 원래 광기란 사유 일반에 대립되는 것이 아니라 단지 이성적 사유에 대립된다. 사실 개념없이 생각한다는 것은 불가능하다. 광인도 생각한다. 따라서 개념없는 사유란 마치 '기관 없는 몸'(le corps sans organs)과 마찬가지로 현실태가 아닌 것과 마찬가지로. 가타리와 들뢰즈에게 '기관없는 몸'이란 기관이 완전히 공제(soustraction, 뺄셈)된 신체를 의미하지만, 그러한 몸이 현실적으로 존재할 리는 만무하다. 우리의 몸은 팔, 다리, 눈, 코, 입과 같은 기관으로서 존재한다. 하지만 문제는 그것을 성충화하고 개념화하는 것이다. 가령 눈은 보는 기관이고, 귀는 듣는 기관이라는 개념화가 그것이다. 미술은 보는 예술이고, 음악은 듣는 예술이라는 레싱의 구분법이나 이를 계승한 그린버그의 모더니즘 이론은 이러한 성충화의 극단으로 보아야 할 것이다. 광기란 기관의 완전한 제거나 개념의 완전한 배제나 공제가 아닌 방법론적

인 공제로 보아야 할 것이다. 이런 점에서 바디우의 거리두기로서 공제의 개념은 주목할 만하다. 그는 예술의 기본적인 기능을 미학적인 측면에서 찾지 않고 우리의 익숙한 개념에서 벗어나고 거리를 둠으로써 더욱 진실에 접근할 수 있는 공제의 활동으로 본다. 일종의 개념적 사고의 무장해제인 셈이다. 폴리란 이러한 개념적 사고의 공제가 이루어지는 것, 무장해제를 의미한다. 그러한 무장해제는 진실에 다가서는 새로운 개념의 탄생, 즉 새로운 사유의 출발을 위한 방법론적 장치다.

'비무장지대'(DMZ)는 말 그대로 무장 해제된 공간이다. 그곳은 정치와 규율, 군사적 대립과 이데올로기가 존재하지 않는다. 그러나 매우 역설적이게도 DMZ는 이데올로기와 정치적인 논리에 의해서 만들어진 공간이다. 말하자면 정치적인 이해관계에 의해서 만들어진 탈정치화된 공간인 것이다. 그곳은 냉정하지만(cold, 이성적인) 어리석은 전쟁(war, 광기), 즉 냉전의 산물이다. 그러한 의미에서 DMZ는 그 자체가 '폴리'이자 '기관 없는 몸'인 셈이다. 그곳은 개발의 논리도 지배하지 않으며, 시간의 역사를 지니지만 그러한 흔적이 자연스럽게 퇴적되는 역설적인 공간이다. 따라서 DMZ를 보존하는 것은 냉전의 역사적 기록이나 인위성이 배제된 천연적 자연의 의미로서의 공간이 아니다. 이곳이야말로 규정할 수 없는 광기, 즉 그 자체 폴리의 공간이라는 점에서 냉전의 시대가 끝난다고 하더라도 끝나지 않을 광기(폴리)의 공간으로 존재해야 할 것이다.

기계가 '스마트'하다고 말할 때, 그것은 두 가지 의미에서 접근할 수 있다. 하나는 인간이 하고 싶은 것을 인간처럼 대신해준다는 의미에서이고, 다른 하나는 인간과 달리 똑똑하다는 것이다. 둘은 역설적으로 공존한다. 사진은 인간의 눈을 대신할 똑똑한 기계로 등장했지만, 사진은 인간과 다르다는 점에서 인간이 다다를 수 없는 똑똑함을 지닌다. 동시에 인간이 지닌 눈의 맹점을 드러낸다. 촉음기 또한 마찬가지다. 키틀러의 말처럼 촉음기는 인간의 의식적인 귀가 아니라 무의식의 담론이다. 뇌를 대신하는 인공지능의 경우에도 마찬가지다. 현재 인공지능은 인공신경망(Artificial Neural Network)이 주도적이며 이는 인간의 뇌를 대신하는 스마트함을 지니지만, 동시에 인간과 다른 방식으로 똑똑하다. 이는 사진이나 촉음기처럼 인간의 두뇌가 지닌 맹점을 보여준다. 인간의 지성을 모방한 인공지능이 발전할수록 인간의 인지 활동이 이루어지는 구조가 명확히 드러나며 그 한계 또한 드러난다. 가령 인공지능은 통계, 더 정확히 말하면 통계에서 사용하는 함수, 즉 회귀함수에 의존하는데 이는 '가중치'(weight)에 바탕을 두고 있다. 여기서 가중치에 의한 통계적 분석은 사실상 인간의 인식활동과 원천적으로 다르지 않다. 가령 베르그손이 말하는 인식의 기반이 되는 지각 또한 간단히 말하면 각각의 몸에 주어진 가중치에 의해서 결정된다. 그런데 중요한 것은 이 가중치가 인간의 경우에는 몸에 빌트인된 것으로서 변경이 거의 불가능하지만 기계는 얼마든지 인위적으로 가중치를 조절할 수 있다는 점이다. 한 마디로 인간의 몸은 이미 확고하게 굳어지고 성층화된 기관으로 이루어짐으로써 무장해제가 불가능하다. 이에 반하여 기계는 그러한 무장해제가 가능하며 인간의 관점에서 보기에는 어리석은 것(폴리)들을 인지한다. 마치 사진이 의도되지 않은 무의미한 것들, 푸크툼을 드러낸 것과 마찬가지다. 지극히 인간적인 논리에 의해서 무의미한 것으로 추방된 것, 이러한 폴리들의 전복이 기계로부터 복원될 수 있다. 푸코가 언급했던 이질적인 분류방식의 공간으로서 헤토로토피아가 끊임없이 창출될 수도 있다. 물론 여기서는 은유적 연관에 그친 스마트 기술과 DMZ의 현실 공간이 어떻게 만날 수 있을지는 앞으로 더욱 고민해야 할 문제다.

## 관계맺기로 드러나는 ‘소모’

김윤아(홍익대학교), 고경호(홍익대학교)

- I. 들어가며
- II. 현대미술 속 관계 맺기
- III. 상실과 분배를 통한 소모
- IV. 관계적 가치의 소모
- V. 나가며

조르주 바타유(Georges Bataille, 1897-1962)는 일반경제의 차원에서 소비되지 않은 지나친 에너지 또는 재화는 결국 전쟁을 야기할 수 있음을 저서 『저주의 몫 La Part Maudite』(1967)을 통해 말한다. 그는 인류가 생산중심에서 소비중심으로 전환해야 함을 강조하며 비생산적 소비개념인 ‘소모(expenditure)’의 개념을 제시한다. 본 연구는 1990년대부터 인간의 관계에 대한 고찰과 소통을 위한 작업을 해온 두 작가 펠릭스 곤잘레스-토레스(Felix Gonzalez-Torres, 1957-1996)와 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravenija, 1961-)의 작업을 바타유의 ‘소모’의 개념으로서 그 의미를 찾고자 한다.

곤잘레스-토레스는 사라지고 채워지는 유동적인 미술의 설치방식으로서 죽음과 성(性)이라는 폭력적 소모의 개념을 통해 인간관계를 성찰하게 한다. 티라바니자는 자본주의 경제 논리에서 벗어나 ‘선물로서의 음식 대접’을 통해 증여(don), 즉 선물의 소모행위를 실행하여 인간관계의 소통이라는 정신적 가치를 추구하였다. 또한 ‘공동체 프로젝트’를 통해 편중된 자본을 순환시키고자 하는 소모의 궁극적 가치를 실현하고자 하였다. 이들은 ‘지금의 시대가 잃어가는 인간적 가치와 유토피아적 가능성’을 관계적 예술을 통해 찾았으며, 형태와 물질의 완결이 아닌 소멸과 과정, 그리고 나눔을 표현하며 그들 작업에 ‘소모’의 개념을 갖는다.

조르주 바타유의 소모는 ‘비경제적 소비’, ‘남비’, ‘선물’, ‘죽음’, ‘에로스’ 등 여러 표현과 방향성을 갖고 있다. 곤잘레스-토레스의 작업에서는 죽음과 사랑을 통한 소모를 보여주고 여기서 소모의 가치는 인간 개체를 넘어서고자 하는 소통의 차원을 말한다. 소통의 차원은 곤잘레스-토레스가 바라는 ‘연속성의 열망’이자 관계하고자 하는 인간적인 본질의 추구이다. 티라바니자의 작업에서는 공동체를 위한 소모적 행위를 실천하고, 평등한 인간의 관계를 위한 ‘증여의 가치’를 전달한다. 음식 대접과 만남을 통해 예술과 인간사회의 경계를 흐리고, 자본 중심 사회의 넘치는 재화를 보다 소외계층에 돌리려는 그의 노력은 ‘공동체의 관계를 더욱 평화롭게 하고자’ 하는 ‘소모의 의의’를 담고 있다.

바타유가 제시한 소모의 개념은 경제 개념에서 출발한 인간 존재에 대한 규명이자 인간의 행복을 위한 제안이다. 부의 축적으로 인한 잉여는 인간의 삶과 세계에 부정적인 요소라는 그의 전제는 강조된다. 그리고 비생산적 소비이자 인간 개체를 넘어서는 소모를 실행하고, 또 ‘소모’로서 ‘인간의 정체성’에 접근할 것을 주장한다. 이러한 정체성이란 ‘인간이 다양한 자신

의 욕망을 충족시키기 위해 필요한 소비를 행한다'는 측면에서, 결국 인간은 '소비 주체성'의 정체성을 갖는다는 것이다. 그리고 이러한 인간 개체를 넘어서려는, '욕망에 충실한 소비'인 '소모'는 타인과 공동체의 존재 없이 실행될 수 없다. 재화를 증여하고 흐르게 하는 것, 인간 존재의 개별성을 넘어 에너지를 탕진하는 것 등에는 인간을 존재하게 하는 '관계'라는 설정이 필요하다. 그렇다면 소모는 인간의 관계에 어떻게 작용하는가.

재화의 개념으로 접근해 보면 인간보다 물질이 우위를 차지할 때 개인이 도구로 전락 될 우려로 인해 현대사회 자본축적의 욕망은 인간의 관계를 깨뜨리는 핵심적 요소가 될 수 있다. 그렇다면 이러한 축적된 자본과 잉여가 인간관계를 해치지 않도록 하기 위해선 이들을 '소모'적으로 잘 써야 한다. 소모적으로 잘 쓰이는 것은 보다 '인간 존재의 욕망에 충실'하여 '물질에 우위를 두지 않고', '정신적 가치를 위해' 물질 또는 에너지를 소모하는 것을 말한다. 자본주의의 측면에서 합당한 경제적 교환은 인간과 사물의 관계를 창조하는 반면에 증여와 같은 비경제적 소비행위, 즉 소모는 사물을 매개로 인간과 인간의 관계를 만든다. 소유와 교환을 넘어서는 소모의 개념은 인간관계를 형성시키는 본질적인 영역이라 할 수 있다.

보다 인간 존재의 차원으로 보자면 '소모'는 주체의 사회적, 실존적 기능을 동시에 가능하게 한다. 사랑처럼 조건 없이 주는 소모적 행위나 종교, 제의에서 행해지는 희생과 추모의 관념 또한 주체와 타자를 소통시키고 관계의 망을 이루게 한다. 바타유는 "주체는 영광스럽게 소모하는 과정을 통해 자아라는 감옥에서 벗어날 수 있고, 자신의 존재를 바깥으로 열어 소통하게 된다."라고 하였다. 바타유가 말하는 진정한 소모는 모든 인류에게 열려있는 '이상적인 증여'와 같은 의미이다. 그는 '소모'와 '관계를 위한 소통'이 서로 밀접하게 관련되어 있다는 것을 인간 본연의 소비적 정체성을 통해 말하고 있다.

다양하고 혼성적인 것을 반영하는 1900년대 후반 곤잘레스-토레스와 티라바니자는 인간과 사회의 관계성에 집중하며, 보다 사회에 이로운 방향으로 작품을 제시하고 있다. 앞서 20세기 중반 18년 이상을 『소비의 개념』을 시작으로 『저주의 뭉』을 완성하는데 할애한 바타유는 앞날을 예견하듯 자본주의 사회의 과잉을 우려하며 '우리가 소모를 추구하는 인간의 정체성에 접근하기를', 또 '그것을 통해 세상과 소통하기를' 촉구한다. 이러한 소모의 이상적인 인간상, 공동체적 가치는 두 작가의 작품들에서 중요 요소다. 곤잘레스-토레스가 보여주는 인간 개체를 넘어서고자 하는 소통의 차원과 티라바니자가 제안하는 공동체의 윤리를 자각하게 하는 나눔의 가치는 소모라는 개념을 통해 지금의 시대에 다시금 재조명될 필요가 있다.

우리는 폭력적 소모인 '전쟁'이라는 재앙을 21세기인 지금도 마주하고 있다. 그리고 이 시간 지구 어느 편에서는 굶주림, 물질의 과잉 축적과 소비가 공존하고 있다. "과잉을 어떻게 소비할 것인가"라는 바타유의 근본적 물음에 대해 우리는 "공동체적 윤리를 가지고, 제안하고 움직이는 예술"에 귀를 기울여야 한다.

예술에서 소모란 결국 "인간 본연의 욕망에 충실하며 정신적 가치를 존중하고 자본을 위한 노동의 도구가 되지 않는, 다시 말해 서로 간에 넘치는 것을 좋은 방향으로 소비하기"를 의미한다. '소모'는 결과적으로 인간적인 삶과 행복을 위한 논의이며 "소모의 가치"를 전달하는 미술이 지금의 어려운 사회, 특히 인간의 관계를 위해 작동 가능성을 시사하는 바이다.



## 세실리아 비쿠냐의 1960년대 대지미술 연구

김한들(홍익대학교)

- I. 들어가며
- II. 세실리아 비쿠냐의 낯설, 시각예술
- III. 1960년대 대지미술의 전개와 강간당하는 땅
- IV. 1966년 콘콘 해변 행위와 《프레카리오스》
- V. 나가며

세실리아 비쿠냐(Cecilia Vicuña, 1948~, 칠레)는 1948년 칠레 출신으로 런던 슬레이드 미술대학교(Slade School of Fine Art)와 로열 컬리지(Royal College of Art)에서 유학을 했으며 ‘민주주의를 위한 예술가들(Artists for Democracy)’를 공동 창립했다. 미술을 전공하는 동시에 시를 저작하면서도 사회 운동에 적극 참여했는데 1973년 첫 시집 『사보라미(Saborami)』는 칠레 쿠데타를 다룬 최초의 출판물로 반향을 일으키며 미국에서 출간되기도 했다. 이러한 맥락에서 세실리아 비쿠냐에 관한 그동안 연구는 시각예술가, 시인, 사회운동가 활동의 직조가 그의 예술을 이룬다는 총체성에 집중했으며 대표적인 예로는 라틴 문학 연구자 호세 펠리페 알레르기(José Felipe Alvergue)의 조사가 있다. 세실리아 비쿠냐의 선행 활동과 연구에 따르면 그의 종합(multidisciplinary) 예술가로서의 정체성은 명확해 보이는데 최근 활발히 열리는 전시들은 시각 예술 부분에 관한 독립적 연구의 동기를 마련한다. 비쿠냐는 2019년 북마이애미 컨템포러리 미술관(Museum of Contemporary Art North Miami)에서 회고전 《세실리아 비쿠냐: 곧 일어날(Cecilia Vicuña: About to Happen)》을 개최했는데 이 전시는 “미국 첫 주요 개인전(the first major U.S. solo exhibition)”으로 평가받으며 그의 시각 예술 세계를 수면 위로 떠올렸다. 급증한 관심 속에서 2022 베니스비엔날레 황금사자상 평생 공로상을 받은 이후 비쿠냐의 작품은 미술계에서 더 적극적으로 선보여지는데 뉴욕 구겐하임 미술관(The Solomon R. Guggenheim Museum) 개인전과 런던 테이트모던 터바인 홀(Turbine Hall, Tate Modern) 개인전이 대표적이다.

비쿠냐는 1966년 작가로서의 시각 예술 작업을 처음 선보였는데 큐레이터이자 평론가 루시 리파드(Lucy R. Lippard)는 이 작업을 1960년대 대지미술 전개에 포함해야 하는 작업이라고 말해 비쿠냐 초기 작업에서 대지적 면모의 가능성을 열었다. 리파드가 구체적 근거를 언급하지는 않았으나 그의 주장이 되는 배경을 살펴보자면 비쿠냐가 시각 예술 작업을 펼치기 시작한 1960년대 후반 미술은 뉴욕을 중심으로 비평가 로버트 핀커스 위텐(Robert Pincus-Witten)이 「송고로의 포스트-미니멀리즘(Post-Minimalism into Sublime)」(1971)부터 논하기 시작한 “포스트-미니멀리즘(post-Minimalism)” 경향으로 흐르며 ‘비물질(dematerialization),

‘반-형태(anti-form) 등 새로운 개념을 탄생시켰다. 이러한 개념은 전시를 통해 강화되기도 했는데 1966년 리파드 기획 《기이한 추상(Eccentric Abstraction)》과 1969년 윌로비 샤프(Willoghby Sharp) 기획 《대지미술(Earth Art)》은 그 방점이 되어 주의를 끌었다. 두 전시 가운데 《대지미술》은 ‘대지미술’이라는 용어를 처음 사용한 기념비적 전시로 코넬대학교 앤드류 덕슨 화이트 미술관(現 허버트 F. 존슨 미술관, Herbert F. Johnson Museum of Art)에서 2월 11일부터 3월 16일까지 34일간 개최되었다. 1968년 뉴욕 드완갤러리(Dwan Gallery)에서 《대지 작업들(Earth Works)》이 열려 대지 작업을 선보인 바 있으나 샤프의 전시가 ‘대지미술’ 용어를 사용해 작업을 개념화한 것으로 볼 수 있다.

《대지미술》은 “땅을 재료로 삼는(earth as a medium)” 기획 의도에 부합하는 작품을 코넬대학교와 캠퍼스가 위치한 도시 이타카(Ithaca)의 자연 또는 풍경을 장소 또는 재료로 삼아 일주일간 제작한 결과물을 실내로 옮겨 보고하는 형태였다. 전시에는 총 12명의 작가 안 디베츠(Jan Dibbets), 한스 하케(Hans Haacke), 닐 제니(Neil Jenney), 리차드 롱(Richard Long), 데이비드 메달라(David Medalla), 로버트 모리스(Robert Morris), 데니스 오펜하임(Dennis Oppenheim), 로버트 스미스슨(Robert Smithson), 귄터 워커(Günther Uecker) 등이 참여했다. 마이클 하이저(Michael Heizer), 월터 드 마리아(Walter de Maria)도 작품을 선보였지만, 전시 종료 일 년 후인 1970년 출간한 도록에 작업이 기록되지 않았는데 샤프는 필립 카이저(Philipp Kaiser), 귄미원 공동 기획 《대지의 끝: 1974년까지의 대지 예술(Ends of the Earth: Land Art to 1974)》에서 관리의 문제였다고 밝힌 바 있다.

참여 작가들은 직접 이타카를 방문하거나 우편이나 전화로 작품 실행 방식을 전해 코넬대학교 직원과 학생들이 작품을 구현하는 방식을 통해 작품을 완성했으며 야외에 두거나 전시장 내부에 설치했다. 야외 작업의 내용을 우선 살펴보면 안 디베츠는 미술관 근처 숲에서 발견한 땅에 길이 100ft에 이르는 V자 도랑을 만들었는데 여러 차례 눈이 내리며 변화하는 도랑의 모습을 작품으로 제시했다. 리차드 롱은 이타카 근처 채석장에서 회색 편암을 발견, 26개를 미술관 앞에 옮겨 경사진 잔디밭에 직사각형으로 배치했다. 우편으로 작업을 지시한 데이비드 메달라는 몇 톤의 흙을 파낸 뒤 미술관 근처에 쌓고 물을 뿌려 진흙을 만든 뒤 그것이 날씨의 변화에 따라 변하게 설정했다. 데니스 오펜하임은 전기톱을 사용해 캠퍼스 내 폭포의 얼은 단면을 도랑 형태로 절단해 물길처럼 만들었다. 한스 하케는 전시장 내부에 흙에서 자라는 풀을 옮겨와 높이 3ft의 원뿔 모양으로 쌓고 호밀 씨앗을 뿌렸는데 전시 기간 호밀은 무성하게 자랐고 마칠 무렵 시들어 수명을 다하는 모습을 보였다. 닐 제니는 나무 비계를 세워 천정을 만들고 그 아래 흙을 쌓은 뒤 불이 켜진 전구를 드문드문 숨겼으며 주변에 모래, 담배꽂초, 재 등을 늘어놓았다. 전화로 작품 제작 과정을 설명한 로버트 모리스는 갤러리에서 자기에게 할당된 19x28ft 크기의 지면에 1ft 그리드로 다이어그램을 그리고 그 위에 흙, 무연탄, 돌 더미를 버렸다. 로버트 스미스슨은 이타카의 지질학 지도를 조사한 후 한 광산의 암염 더미 사이에 거울을 두고 촬영한 뒤 그 사진, 실제 암염과 거울을 전시하여 장소(site), 비-장소(non-site) 등을 논했다. 귄터 워커는 갤러리 중앙에 모래 언덕을 만들고 중앙에 모터로 회전하는 강철 날을 세워 사막의 환경을 형성했다.

흥미로운 점은 전시에서 기획 의도에 맞춰 작품을 선보인 참여 작가들이 필리핀 출신의 메달라를 제외하고 미국과 유럽의 백인 남성이라는 공통점이 있으나 오히려 작품에 있어서 한 방향으로 수렴하지 않는다는 것이다. 윌로비 샤프도 이를 인식했던 듯 전시 서문에서 전시에 영향을 준 작업을 참여 작가의 선행 작업을 포함해 조사한 뒤 대지작업의 기원이 극도로 이질적이라고 썼다. 이 이질성은 그가 “대지작업의 출처와 영감(Sources and Inspiration of Earthworks)”에서 밝히듯 모래 회화(sand painting)에서 비롯한 폴록(Jackson Pollock)의 드립 페인팅, 모든 것을 예술적 재료로 사용할 수 있다는 라우센버그(Robert Rauschenberg)의 깨달음, 재료의 과정을 강조한 캐프로(Allan Kaprow), 작품과 관람자의 관계를 논한 모리스(Robert Morris)의 글 등 다양한 원천의 영향에서 비롯했을 것이다. 그런데도 그에 따르면 “대지작업의 일반적 측면(Common Aspects of Earthworks)”이 존재하는 데 정리해 보자면 첫 번째, 대지작업은 개념적으로 다양하지만, 시각적으로 모두 소박하고 눈에 거슬리지 않는다. 두 번째, 대지작업은 물리적인 지지대 없이 존재 가능하며 실내와 실외 모두 기반을 두고 있다. 세 번째, 대지작업은 전체를 경험하려면 여러 단계를 경험해야 하며 전통적인 회화나 조각처럼 한 번의 감상으로 작품을 온전히 이해할 수 없다. 두 번째에서 물리적인 지지대를 좌대, 벽, 전시 공간 등을 의미하는 것으로 추측하면 그 결과 전형적 원근법에서 벗어나 프레임 없는 세 번째 단계와 연동됨을 알 수 있다.

“대지작업의 일반적 측면”에 기반하면 관리의 이유로 도록에 실리지 못한 땅을 파낸 형태로 알려진 마이클 하이저의 작업은 첫 번째부터 규모 등의 까닭으로 부합하지 못하는 모습을 보인다. 당시 작가가 네바다 오버튼(Overton) 근처 모아파 계곡(Moapa Valley)에 28톤에 달하는 흙을 파내 계곡처럼 만든 <이중 부정(Double Negative)>(1969-1970)과 결을 같이하기 때문이다. 이러한 하이저 작업의 문제점을 루시 리파드는 지역과 예술의 관계를 논한 『로컬의 유혹(The Lure of the Local)』(1997)에서 땅을 지배하려는 태도의 측면에서 지적하며 대지미술 전체를 비판한 바 있다. 그에 따르면 대지미술은 초기 의도와 달리 정부 편당을 받기 위한 거대 규모의 작업이 활성화되며 변화했는데 거대한 조형물은 땅과 소통하기보다 통치했다. 또한 대지미술은 상업, 제도적인 화이트 큐브로부터의 탈출이었으나 여전히 모더니스트적 아이디어에 고립, 물리적 지지대가 없는 대신 “관광객의 응시”에 기반, 응시당하기 위한 풍경을 만든다. 리파드의 비판은 대지미술이 환경적 윤리와 책임을 져야 하며 작가가 땅 위의 기념비적 존재를 탐닉한다면 그것이 무엇을 위한 것인지 생각하게 만든다. 지질학적, 생물학적, 인류학적 용도의 “흔적(traces)”이 땅의 진짜 이야기를 해주기 때문이다.

리파드의 논의는 미술을 교훈, 사회 운동의 맥락으로 끌고가는 모습이 강하지만 대지미술이 등장한 배경으로 꼽은 “포스트-미니멀리즘” 경향이 당시 사회 문화와 무관하지 않음을 염두 할 때 그것의 의미를 파악하는데 고려할 만하다. 대지미술이 나타날 때 생태 시스템 예술(Ecology System Art) 역시 출현한 것을 생각하면 땅과 환경에 관한 관심이 시대적 분위기로 읽히기 때문이다. 뉴튼 해리슨(Newton Harrison)은 레이첼 카슨(Rachel Carson)의 『침묵의 봄(The Silent Spring)』 읽고 생태 미술(Eco-Art Movement)을 주창했으며 그레고리 베이트슨(Gregory Bateson)의 매체 생태학(Media Ecology) 개념이 인기를 끌었다. 앤드류 딕슨

화이트 미술관 역시 《대지미술》에 관해 윌로비 샤프의 기획 의도 보다 넓은 내용에서 대상과 맥락 사이, 서로 다른 매체 사이, 예술 작품과 문서(기관) 사이 경계를 허무는 것이 60년대 반문화를 더욱 광범위하게 반영하는 당시 예술의 특징이었다고 밝힌다. 이렇게 볼 때 대지미술은 예술이 삶을 만나고 예술이 행동주의로 변화하는 교차점에서 환경 윤리를 가지고 자연에 거슬리지 않는 소박한 모습으로 실내와 실외를 오가며 베르그송(Henri Bergson)의 시간 개념처럼 지속하여 관람객에게 드러나는 것이다.

이와 같이 미국에서 대지미술이 발생하고 《대지미술》을 통해 형성되는 동안 비쿠냐는 작가로서 최초의 시각 예술 작업, 《프레카리오스(Precarios)》(1966~) 연작을 시작했다. ‘프레카리오스’는 라틴어에서 비롯한 스페인어로 불안정한, 위태로운 등의 의미를 지녔다. 작가와 뉴욕 타임즈(New York Times)의 인터뷰에 따르면 이 작업은 1966년 1월 칠레 콘콘(Concón) 해변 고대 안데스 의식 장소에서 펼쳐졌다. 과거 제의를 올리던 장소는 공장으로 변한 상태였고 공장 그림자가 해변을 덮는 순간 작가는 “계시(revelation)”를 통해 우주의 모든 물체와 행동이 연결된 구조를 깨닫게 되었다. 주변에서 보인 나무 막대기를 집어 들고 모래에 돌리며 수직으로 꽂았고 바람과 파도에 막대기의 흔들림과 위치의 변화가 보였다. 사라지고 소멸하는 것을 의식했고 회화, 설치, 퍼포먼스 등 매체를 넘나드는 비쿠냐의 시각 예술 작업은 이렇게 탄생했다.

<나선의 집(Casa Espiral)>(1966)이라는 명칭을 가진 이 작품은 해변에 만조가 들어서면 사라지는 방식으로 제작되었는데 대지미술의 세 일반적 특징이 드러난다. 작업을 살펴보면 작품의 중앙부에는 풀룩의 드립 페인팅이 그러하듯 모래 회화와 유사한 모습을 보여 모래 위에 나선형이 소라의 껍데기처럼 빙빙 돌아간 모양으로 그려져 있다. 그 위에 유사한 크기의 동그라미 형태의 빛줄이 놓여있는데 현재까지 《프레카리오스》의 오브제가 해변에 버려진 것들의 모음이라는 점을 상기할 때 빛줄을 제외하고는 모래처럼 자연에서 비롯한 재료만을 사용했다. 나선형 모래 그림과 빛줄 주변을 수호하듯 둘러싸고 있는 풀과 나뭇가지는 빛줄과 마찬가지로 해변에서 채취한 것으로 풀의 경우 바로 뒤편에 밟처럼 펼쳐져 작품이 주변 환경과 어울려 눈에 거슬리지 않게 한다. 이처럼 작업은 일반적 전시에서 제시되는 조건으로서의 물리적 지지대 없이 자연과 풍경 안에서 완성되었는데 구체적 계획보다 계시에 의존하였다는 측면에서 샤프 전시에서의 작품과 비교해 더 깊게 땅과 관계한다. 작가에 따르면 그는 이후 주기적으로 같은 장소를 방문하여 첫 번째 작업의 새로운 “반복(iteration)”을 창조해내었다. 이를 설명하는데 iteration를 사용한 것이 눈에 띄는 데 반복이라는 뜻을 가진 이 단어가 라틴어 iterum에서 유래하여 ‘반복 행위’, ‘반복되는 공연’을 의미함을 고려하면 작업은 퍼포먼스와 시간의 개념을 포함하고 있다. 한번의 감상보다 반복되는 작업과 그에 관한 수 차례 감상으로 유약하고 사라지는 것의 의미와 구조를 파악할 수 있음을 내포한다.

세실리아 비쿠냐의 작업은 그 내용이 환경 운동과 병행하는 경우가 늘어나며 생태의 맥락, 구체적으로 에코-페미니즘(Eco-Feminism)의 관점에서 논의되는 경우가 다수다. 2021년 9월 25일 뉴욕 하이라인에서 열린 곤충 보호 운동 ‘곤충멸종사태(Insectageddon)’에 참여, 곤충이 우리 삶에 미치는 영향을 콜렉티브 퍼포먼스로 보여주고 움직임 일깨운 것이 일레다. 하지

만 루시 리파드의 주장에 의거하여 살펴본 비쿠냐가 콘콘 해변에서 펼친 최초의 시각 예술 작업 《프레카리오스》, <나선의 집(Casa Espiral)>은 그의 초기 작품을 대지미술로 보아야 할 타당성을 부여한다. 그것은 샤프가 요약한 대지미술의 형식, 형태, 구성적 측면을 넘어서 땅을 헤치지 않고 존중하는 모습을 보인다는 점에서 여느 대지미술보다 더 대지미술로서의 모습을 가진다. 이렇게 볼 때 비쿠냐의 환경 관련 작업은 대지미술에서 시작하여 생태미술로 이행한 것으로 볼 수 있으며 그의 1960년대 작업은 대지미술의 의미를 분명하게 보여주는 주요 작품으로 파악된다.

## 관계의 중첩으로서의 보행: 자넷 카디프와 조지 뷰레즈 밀러의 <워크> 연작 연구

민경소(서울대학교)

- I. 들어가며
- II. 비디오 속 비디오
- III. 움직이는 극장과 이중의 프레임
- IV. 친밀감의 증대, 공동체의 확장
- V. 나가며

모든 사람은 저마다의 걸음걸이를 가진다. 보폭, 걸음의 속도나 운율 같은 여러 요소로 구성된 보행은 서서히 하나의 습관으로 굳어지며 자신을 타인들로부터 구별하는 개성이자 일종의 표식으로 기능한다. 따라서 다른 누군가의 습관에 맞추어 걷는다는 것은 보행의 집단적이고 상호적인 또 다른 속성을 암시하는데, 어떤 공동의 정체성이나 친밀감을 형성하거나 반대로 집단 간의 경계선을 긋는 상징적인 제스처로 이해할 수 있을 것이다. 그렇다면 지극히 보편적이면서 개인적인 행위인 걷기를 이와 같은 사회적, 정치적 행위로 만드는 것은 무엇인가? 어떠한 사회적 욕구나 심리적 충동이 우리가 타인과 발맞추어 걷거나 혹은 벗어나도록 하는가? 이 질문에 대답하고자 본 발표는 캐나다 미술가 자넷 카디프(Janet Cardiff, b. 1957)와 조지 뷰레즈 밀러(George Bures Miller, b. 1960)가 입체 음향 녹음 기술과 휴대용 미디어 기기를 사용하여 눈앞의 현실을 강렬한 감각적 스펙터클로 구현하는 <워크(Walks)>(1991~) 연작을 통해 동시대 미술의 관람자들이 일상 공간을 직접 거닐며 마주하는 물리적, 심리적 환경을 다층적인 관계 맺기의 무대로 확장하는 방식을 탐색한다.

2023년 현재까지 총 28점의 오디오 및 비디오 <워크>가 제작되었는데 초기 작업은 주로 카디프의 개인 작품이며, 최근 6점은 밀러와의 공동 작업이다. 순수 미술과 영화, 문학, 연극, 음악과 건축 등 다양한 예술 장르가 혼재하고, 컴퓨터 편집과 음향효과, 휴대용 미디어 기기 등의 테크놀로지를 사용하는 이 연작의 관람 대상은 미술관 밖의 스펙터클이다. 손으로 들 수 있는 크기의 영상 재생 기기와 헤드폰을 제공받은 관람자이자 산책자들은 캐나다 밴프의 숲이나 뉴욕 센트럴파크, 로마식 빌라, 런던 거리, 그리고 베를린의 극장 같은 다양한 장소에서 미리 녹음된 카디프의 목소리 안내에 따라 그녀의 도보 여행에 동참한다. 미디어 기기 속 이야기와 밖의 실재를 동시에 마주함에 따라 여러 층위로 겹친 시청각적 요소들로 구성되는 <워크>는 관람자들을 특정 시·공간적 순간들에 놓아둘 뿐 아니라 그 안에서 특수한 임무를 수행하며 작가가 이끄는 일련의 해프닝에 개입하도록 이끈다. 그리고 이 짧은 걷기 과정은 디지털 시대의 인간관계의 특징이라고 할 수 있는 다수의 '타자'와의 일상적 마주침을 극대화한다. 이 발표에서는 관람자들이 작가들이 구성해 둔 서사의 흐름에 동행하며 주변을 인식하는 과정에

서 청각과 시각 요소의 결합이 핵심적 역할을 담당하고 있음에 주목하여 비디오 <워크>에 논의를 집중한다. 이 작품들은 미술관의 비상계단, 극장 다락이나 오래된 기차역처럼 과거와 현재, 개인과 집단, 사적인 것과 공적인 것, 보이는 것과 숨겨진 것, 그리고 들리는 것과 들리지 않는 것 사이의 긴장감이 스크린을 통해 응축되고 또 그 경계가 파열되는 장소들로 산책자들을 안내한다.

<알터 반호프 비디오 워크(Alter Bahnhof Video Walk)>(2012)는 카디프와 밀러가 2012년 독일 '카셀 도큐멘타 13(Kassel dOCUMENTA 13)'에 출품한 두 점 가운데 하나로, 카셀 중앙역(Kassel Hauptbahnhof)을 산책의 배경으로 삼는다. 아이팟(iPod) 화면 속 이미지들을 기기 밖 실제 풍경에 맞춰가며 관람자들은 영상에 등장하는 작가이자 주인공의 경로를 뒤쫓는다. 비디오 <워크> 작품들의 공통된 특징 중 하나는 카디프 자신이 화면에 종종 등장한다는 점이다. 예를 들어, 카셀 중앙역에서의 산책 도중에 화면 속 열차 플랫폼에 하얀 코트를 입은 여인이 비치자 그녀는 "저 밑에 하얀 코트를 입은 사람이 바로 나예요"라고 속삭인다. 그런가 하면 독일 베를린의 헤벨 극장(Hebbel Theater)을 무대로 펼쳐지는 <고스트 머신(Ghost Machine)>(2005)에서 카디프의 모습은 분장실 거울을 매개로 등장한다. 여기서 카디프와 밀러는 자크 라캉(Jacques Lacan)의 '거울 단계(mirror stage)' 개념을 참조하며 어떻게 이 만남이 "거울 속에서 스스로에 대한 자각을 만들어 내면서 카메라 속 세상으로부터 관람자들을 밀어낼" 수 있을지 고찰한다. 카디프의 목소리는 관람자들이 거울에 비친 자신의 이미지를 대면하도록 만드는데, 이 이미지들은 어두운 분장실의 분위기로 인해 파편화될 수밖에 없다. 여기서 타인의 존재, 즉 비디오 화면에 등장한 거울 속 카디프의 이미지와 그의 직접적이면서도 실체가 없는 응시는 관람자들이 다수의 타인과 관계 맺고 있는 자신에 대해 반추하도록 이끈다.

주체성의 문제는 카디프와 밀러가 매체-특수성(medium-specificity)을 탐구하는 방식과도 밀접히 연관된다. 오디오 <워크>와 달리 영상을 통해 시각적으로 실재와 비실재를 구별할 수 있는 비디오 <워크>에서는 화면 밖의 실제 공간과 화면 속의 상상적 장면 사이의 괴리에서 비롯되는 언캐니한 분위기가 한껏 고조된다. 비디오 <워크>는 화면의 시각적인 안내를 통해 관람자들이 그들의 몸이 움직이고, 보고, 듣고, 만지고, 감각하는 방식들을 더 역동적으로 탐험할 수 있는 환경을 조성한다. 주변의 타인들, 즉 영상 속의 화자와 이 영상을 촬영한 카메라 기사, 그리고 같은 장소에서 동일한 지시에 따라 움직이고 있는 다른 관람자들이 몸의 감각을 사용하는 방식과 자신의 그것을 비교하게 되기 때문이다. 그렇다면, 우리는 카디프와 밀러의 비디오 <워크>가 작품이 이루어지고 있는 장소나 건축물 자체를 특정한 역사적, 문화적 조건에 속해 있는 그들이 어떤 역할을 수행하고 있는 일종의 연극 무대로 변환하고 있다고 볼 수 있을까?

카디프와 밀러가 선보인 8점의 비디오 <워크>에서 발견되는 공통점은 미술관, 도서관, 극장, 그리고 기차역처럼 어느 도시에나 있고 쉽게 방문할 수 있는 사회문화적 기관이 보행의 건축적 배경이 된다는 사실이다. 그러나 두 사람이 미리 촬영하고 편집해 둔 그 환영적인 비디오 환경은 그 보통의 공간들을 매혹적이지만 낯설고 기괴한 장소로 뒤틀고 변형한다. 그렇

다면 과거와 현재, 가상과 실재가 마치 입체 콜라주처럼 뒤엉킨 비디오 <워크>가 야기하는 이 부정적인 감정의 실체는 대체 무엇인가? 아마도 그것은 화면의 내부와 외부라는 두 겹의 영상 이미지들 사이에서 감각적으로 유동하는 경계, 즉 사적이거나 공적인 공간들, 개인적이거나 집단적인 경험들, 보이는 것과 보이지 않는 것, 들리는 것과 들리지 않는 것 사이에서 발생하는 긴장감과 관련 있을 것이다. 관람자의 손에 들린 작은 프레임 속 영상 이미지가 분출하는 시청각적 자극들, 그리고 현장에서 보이거나 들리는 요소들과의 끊임없는 감각적 충돌이 카디프의 지시에 따라 걸어 다니는 관람자들의 미적 경험을 극대화하고, 허구적인 동시에 매우 실제적인 이 사건에 더욱 몰입하도록 만든다.

카디프와 밀러는 마치 폐소공포증을 불러일으킬 것 같은 좁고 어두운 실내 공간을 그들이 설계한 도보 여행의 거점으로 삼곤 하는데, <고스트 머신>에서는 헤벨 극장 상층에 있는 분장실과 다락방이, <전화 통화(The Telephone Call)>(2001)에서는 샌프란시스코 현대미술관(San Francisco Museum of Modern Art)의 직원 전용 계단실이 등장한다. 전자의 클라이맥스는 카디프가 관람자들에게 층계를 따라 올라가서 부러진 사다리나 플라스틱 덮개가 씌워진 그랜드 피아노 따위의 먼지 앉은 잡동사니들로 가득 찬 조그마한 다락방으로 들어가라고 지시하는 부분이다. 이 다락방은 작품이 들려주는 허구의 이야기 속 여주인공이 방문한 한 남자의 아파트의 현실 공간과 동일시되는데, 카디프의 내레이션은 그가 이곳 어딘가에 숨어 있음을 암시한다. 마지막 장면은 극장의 무대로, 관람자들이 커튼을 들추면 비디오 화면 속 관객들이 박수갈채를 보낸다. 결국 관람자들이 작가의 지시에 따라 마침내 찾아낸 연극 무대의 주인공은 지금, 이 비디오 <워크>에 참여하고 있는 그들 자신이었던 것이다. 그리고 여기서 갑작스레 극장 내부의 모습을 대면하게 된 관람자들은 그들이 지금까지 비디오카메라를 들고 극장 곳곳을 탐색하며 거쳐 온 모든 과정 역시 이 건물을 배경으로 벌어진 드라마의 일부임을 깨닫는다. 이 장면은 카디프와 밀러의 산책을 완성하는 것은 결국 가상이든 실제이든지 간에 바로 작가가 구축해 둔 상황에 순간적으로 몰입하게 되는 관람자의 존재 자체임을 증명한다.

한편, <전화 통화>의 계단실 장면은 관람자들이 그 공간을 홀로 통과하도록 설계되어 있다. 그리고 카디프는 이 부분에 의도적으로 낮은 남자의 목소리와 그가 다급히 움직이는 소리를 삽입한다. 영상에서만 비치고 들리는 이 소리로 인해 관람자들이 샌프란시스코 현대미술관의 출입 제한 구역을 현시점에는 존재하지 않는 누군가와 공유하고 있는 듯한 느낌을 갖게 된다. 영상이 끊어지고 텅 빈 화면을 보여주는 시각적 효과와 날카롭게 귓가를 타격하는 남자의 목소리나 발자국 소리 같은 청각적 요소들을 동시에 구현함으로써, 카디프는 그녀의 움직이는 극장이 어떻게 사적인 것과 공적인 것 사이의 간극을 상연하고 있는지 영리하게 드러낸다. 독일의 유서 깊은 극장이건 초현대적 미국 미술관 건물이건 간에, 비디오 <워크>는 이와 같은 틈새 공간으로 관람자들을 밀어 넣는다. 특히, 현실과 중첩된 작은 스크린을 활용하여 관람자의 시청각적 인지 작용을 어지럽히는 이 전략은 어떠한 접근 불가능한 것으로 여겨지던 영역 일지라도 비존재하는 동시에 존재하고 있음을 효과적으로 증명한다. 즉, 카디프와 밀러가 촘촘하게 설계해 둔 퍼포먼스에 동행자로서 한 걸음을 내딛는 순간 비로소 관람자들은 너무나 익숙하거나 혹은 요원했기에 이제껏 자신들에게 금지되거나 제한된 곳이라고 여겨지던 장소에



달는 대안적인 여정을 발견하게 된다. 그렇다면, 극장이나 미술관 같은 특수한 사회문화적 공간이나 제도에 대한 그들의 고정관념이 급작스레 해체될 때, 관람자들은 어떠한 관점과 태도로 그 공간에 대한 새로운 맥락을 창출할 수 있을까?

카디프와 밀러가 관람자들에게 물리적으로 계속 이동하면서 작품을 경험하도록 한다는 점에서, <워크> 연작은 자연스레 19세기에 근대적으로 변모한 파리의 대로를 유유자적하게 돌아다니는 ‘플라뇌르(flâneur),’ 즉 ‘산책자’ 개념을 상기한다. <워크>에 참여하는 관람자들이 도보 산책 도중에 만나거나 관찰한 대상들을 매개로 스스로의 개인적, 집단적 정체성을 되돌아보게 된다는 점에서, 카디프와 밀러가 구축한 포스트모던한 산책자-관람자들은 이 근대적 인물과 상당한 친연성을 형성한다. <워크>에서 영감을 제작한 미술가와 그 서사 속 인물들과 같은 수많은 타인은 일종의 거울로서, 관람자들이 자신의 주체적 위치를 인식하게 이끈다. 그러나 군중으로부터 자신의 주체적 인식에 대한 피드백이 차단된 ‘산책자’와 달리, 카디프와 밀러의 작업에서 이와 같은 ‘타인’에 대한 인지는 쌍방향적 속성을 지닌다. 근대 도시 거주자의 전형으로서 ‘산책자’는 성, 나이, 직업, 생활방식, 사회경제적 지위, 그리고 문화적 취향 같은 특정 범주에서 상대적으로 매우 고정된 이미지를 가진다. 산책자는 ‘그’에게 속하지 않거나 반대되는 다른 특성들이 이와 같은 우월성에 기반한 자신에 대한 개념화를 침범하거나 위협할 여지를 남겨두고 싶어 하지 않는다. 이와 대조적으로, 카디프와 밀러의 관람자-산책자들의 입체적인 보행 경험에서의 자아는 ‘침투 가능한’ 상태이다. 그들은 자신의 움직임과 생각을 영상 속 목소리와 이미지들에 맞추어 가면서 산책에서 마주하는 타인들의 존재와 그들이 세상을 인지하고 정의하는 방식에 공감하거나 공감하지 않는다. 한편, 발터 벤야민(Walter Benjamin)은 ‘산책자’의 존재와 그 행위가 근대 사회의 자본주의적 변동과 도시화에서 기인하는 사회적 소외의 징후라고 역설한 바 있다. 카디프와 밀러가 <워크> 연작에 멀티미디어 테크놀로지를 도입한 것은 그 ‘산책’ 행위를 다른 사회 구성원들과의 네트워크를 형성하는 장소로서 재구축하는 시도라고 볼 수 있을 것이다. 이들의 포스트모던한 보행에서 관찰하는 사람과 관찰당하는 사람들 사이의 상호작용을 다변화하는 핵심적인 매개체 역할을 맡는 것은 바로 미디어 테크놀로지와 휴대용 재생 기기이기 때문이다.

또 하나의 주목해 볼 만한 문제는 <워크>가 제안하는 보행에 대한 참가자들의 완전한 동의가 가지는 의미가 과연 무엇인가 하는 점이다. 본 발표자는 관람자들이 작가의 산책에 기꺼이 동행하며 <워크>를 완주하려는 욕구가 바로 현대 사회 특유의 임의적이고 일시적인 공동체와 관계 맺기의 특성을 대변한다고 주장한다. 약 30년 동안 <워크> 연작이 성공적으로 이어져 올 수 있었던 기저에는 그것이 다만 일시적이고 완전하지 않더라도, 다른 사람들과 무언가를 함께 하고자 하는 욕구, 공동체에 속하고 싶은 욕구, 그리고 그들의 경험과 감정을 나누고 싶은 욕구가 자리한다. 물론 각 관람자들의 산책은 독립적으로 수행되지만, 그들이 작품의 관람 경험을 서로 나누고 동일한 장소에 대한 관찰이나 감각을 비교할 수 있는 소통의 창구가 더 존재한다. 해당 장소에서 실제 작품에 참가한 사람이나 그렇지 않은 사람 모두 <워크>의 경험을 공유할 수 있기 때문이다. 한 예로, 동영상 플랫폼이나 개인 블로그 같은 채널을 통해 2012년 도큐멘타 당시 카셀 중앙역에서 <알터 반호프 비디오 워크>를 직접 경험한 관람자들

이 개인 미디어 기기로 그 경험을 기록한 영상이나 사진을 쉽게 찾아볼 수 있다. 카디프와 밀러 역시 약 6분가량의 영상을 작가 웹사이트에 올려 두었는데, 이는 아이팟을 든 한 관람자의 산책을 따라가는 모습을 촬영한 것이다. 작가들뿐 아니라 작품을 직·간접적으로 체험한 참가자들이 만든 이 ‘포스트-프랙티스 이벤트(post-practice event)’는 카디프와 밀러가 관람자의 행동 패턴에 대한 심화 연구를 바탕으로 설계한 시청각적 서사와 함께 ‘보통의 관중(average audience)’을 형성한다. 이처럼 표준화된 관람자는 일반 대중이 자신의 관람 경험을 측정하고, 비교하고, 관계하며, 그리고 비판적으로 성찰할 수 있는 하나의 모델로서 기능한다. 즉, 비디오 <워크>는 특정 공동체의 일원에게 요구되는 관람의 태도와 방향을 가정하고, 생산하고, 또 유지하기 때문에, 사람들은 해당 작품에 대한 그들의 신체적, 심리적 반응이 사회적으로 과연 용인될 수 있는 범위에 있는가를 돌아보게 된다.

카디프는 본인이 관람자들과 형성하는 친밀감은 그녀의 생각들이 헤드폰을 통해 그들에게 전달되는 기제와 밀접히 관련된다고 언급한 바 있다. 그러나 여기서 카디프와 밀러가 그들의 작품 속에서 만들고자 애썼던 그 친밀감이 작가의 일방적인 감정인지, 실제로도 작가와 관람자의 상호적인 것인지 되물어볼 필요가 있다. 작가의 바람과 달리, 그들의 관람자 모두가 그와 친밀한 관계를 다지는 데 성공하지는 못했다. 카디프의 생각을 수용하는 정도, 그리고 그녀의 시나리오의 여러 세부 사항을 흡수하는 정도는 관람자 개개인의 지식이나 능력, 경험에 종속될 수밖에 없기 때문이다. 아마도 그들 중 몇몇은 작가를 따라 걸어가는 도중에 언어나 사회문화적 조건, 교육 경험의 측면에서의 피할 수 없는 장벽을 느끼거나, 미디어 장비를 사용하는 데 필요한 능력이나 해당 장소에 대한 정보의 차이로 인해 완주에 실패하며 좌절을 맛볼 것이다. 특히, 작품의 서사가 대개 해당 장소, 즉 물리적 건축물뿐 아니라 그것이 세워진 그 땅과 같은 장소의 역사적 차원을 건드리고 있다는 점에서 카디프와 밀러의 <워크>에 동행한 관람자-산책자들은 서로 다른 경험을 가질 수밖에 없다. 그리고 장소의 역사성에 대한 이와 같은 방점은 그들이 공유하는 감정이나 집단적 정체성을 더 복잡하게 만들 뿐 아니라 ‘나’와 ‘너,’ ‘우리’와 ‘당신’을 구분하는 경계를 더 명확히 하기도 한다.

<워크> 연작은 대개 카디프가 관람자들에게 마지막까지 자신을 따라 걸자고 지시하는 것으로 시작한다. 이 방식은 카디프와 밀러가 ‘걷기’라는 인간의 보편적 행위를 참여 미술의 형태로 재구성하여 탐색해 온 것이 바로 인간과 공간, 내부와 외부, 보이는 것과 가려진 것, 현실과 비현실, 그리고 나/우리와 너/그들 사이의 다층적인 관계 맺기임을 의미한다. 그 관계 맺기의 복잡한 층위들이 상징하듯이, <워크>는 상당한 정도의 임의성과 우연성을 내포한다. 카디프와 밀러의 작업이 동시대 미술의 영향력을 한정적이고 위계적일 수 있는 갤러리의 문 너머로 확장하고 있다는 점에서, 이 임의성과 우연성은 우리가 세계를 대면하고 타인을 인식하는 통로를 넓혀주는 가능성으로 연결된다. 걸보기에 고독하고 외로울 수 있는 이 퍼포먼스를 수행하면서 사람들은 그들이 다른 사람과 얼마나 동일하게, 혹은 다르게 행동하고 느끼는지를 자각한다. 즉, 카디프와 밀러가 구성해 둔 보행 경험을 통해 사람들은 그들이 듣고 보는 것, 그리고 그들이 (실제로) 듣거나 볼 수 있는 것 사이에서 일종의 집단적 친밀감이나 거리감, 혹은 양자 모두에 대해 사유할 수 있는 수행의 공간을 마주한다.

## 물질의 이질학: 바타유와 크리스테바의 아브젝트들

한의정(충북대학교)

- I. 물질혐오
- II. 바타유의 아브젝시옹
- III. 크리스테바의 아브젝시옹
- IV. 예술의 아브젝트

우리는 우리 몸 내부의 것이든 외부의 것이든 물질을 혐오하는 경향이 있다. 물질은 존재의 더러운 부분들과 연관되기 때문이다. 앙토냉 아르토(Antonin Artaud)의 <신의 심판과 결별하기 위하여>(1947)에는 “똥냄새가 나는 저기에서 존재가 느껴진다. 존재에는 특히 사람을 유혹하는 어떤 것이 있는데 바로 똥이다.”라는 구절이 나온다. 가장 저급한 물질에서조차 혐오가 아닌 매혹을 느끼는 인간의 양가감정은 어떻게 설명할 수 있을까?

분변학(scatology)의 고전이 된 존 그레고리 버크(John Gregory Bourke)의 『신성한 똥(S catalogic Rites of All Nations)』(1891)의 1913년 독일어판의 서문은 프로이트가 썼다. 여기서 프로이트는 파리 인턴 시절 흥미롭게 들은 법의학 수업에서 브루아르델(Paul Brouardel)이 “더러운 무릎은 정직한 사람의 표시”라고 한 말을 기억해낸다. 신체의 청결은 미덕보다 악덕과 더 관련 있다는 사실이 브루아르델이 준 교훈이라 하면서, 프로이트는 버크의 글이 문명화된 인간이 그들의 육체성 문제에 직면하는 방식에 대해 경고하는 것으로 평가한다. 프로이트의 이러한 평가는 놀랍지 않다. 프로이트는 이미 유아의 심리성적 발달 이론을 개진하면서, 유아기 초기에는 배설물에 어떠한 부끄러움도 혐오도 나타내지 않으며, 오히려 큰 관심을 보이거나, 집착하거나, 나르시시즘적 대상으로 과잉 열중하는 것이 일반적이라 설명했기 때문이다. 향문기의 아이가 누구의 도움 없이 스스로 세상에 내놓는 똥-선물은 타인에게 나누어줄 수 있는 가장 순수한 형태이다. 이 최초의 선물을 받은 부모는 유아가 살아 있음에, 앞으로도 살아갈 수 있다는 증명으로 여기며 최고의 기쁨을 표현한다. 이후 아이가 교육의 영향을 받으면서 이러한 호분증적(coprophilique) 충동은 억압의 길로 들어가더라도, 배설물에 대한 혐오는 자신의 것에는 적용되지 않고, 타인의 것에만 적용된다는 것이 흥미롭다. 결국 배설물, 물질에 대한 혐오는 나와 타인, 인간과 동물의 존재근거와 구별 짓기 사이에서, (들뢰즈와 가타리가 ‘화폐경제의 향문기적 성격’으로 분석한 것과 같이) 근대 자본주의 사회에서 화폐의 흐름과 속성에서, 그리고 푸코가 근대 ‘생명-정치(bio-politique)’를 대표한다고 본 파시즘의 구조에서 중요한 자리를 차지함에 분명하다.

조르주 바타유(Georges Bataille)는 「제2차 초현실주의 선언」(1929)에서 그를 “배설물 철학자(philisophe-excrément)”로 취급했던 앙드레 브르통(André Breton)과 논쟁을 벌이는 중

이질학(hétérologie) 개념을 창안했다. 「사드의 사용가치(동지들에게 보내는 공개 서한)」(1930)에서 그 정의가 처음 등장한다. “전혀 다른 것에 대한 학문. ‘신성학(agiologie)’라는 용어가 더 정확할 수도 있는데, ‘더럽혀진 것’과 ‘신성한 것’ 모두를 뜻하는 ‘아기오스(agios)’(사제 [sacer]의 이중 의미와 유사)의 이중 의미를 함축해야 할 것이다. 그러나 무엇보다도 실제 상황(신성한 것의 특수화)에서 ‘이질학’과 같은 추상적인 용어의 이중어로서 논쟁의 여지 없이 표현적 가치를 갖는 것은 ‘분변학(scatology)’이라는 용어이다.” 또한 바타유는 이 글에서 ‘이물질(이질체, corps étranger)’ 개념을 설명하는데, 이것은 “욕망에서 추방할 수 있고 재전유할 수 있는 어떤 것으로, 배설물(정자, 생리혈, 소변, 대변) 및 성스럽거나 신적이라고 경이롭다고 간주될 수 있는 모든 것이 주관적으로는 기본적으로 동일하다는 것을 표시한다. 이 전체의 특징으로 주어질 수 있는 것은 빛나는 수의(壽衣)를 입고 밤새워 방황하는 반쯤 썩은 시체이다.” 바타유는 각주에서 다음과 같이 덧붙인다. “심리학적 관점에서 볼 때 신과 배설물의 본질의 동일성은 종교의 역사가 제기하는 문제에 익숙한 사람의 지성에 충격을 안겨주지 않는다. 시체는 똥보다 훨씬 더 혐오스럽지 않으며, 그 공포를 투사하는 유령은 현대 신학자들에게도 신성하다.”

바타유는 인간이 선형적으로 생각할 수 없는 외부 사물들을 분류된 일련의 개념이나 관념으로 대체함으로써 세계를 구성하는 동질성(homogénéité)에 대항하여 이질성(hétérogénéité)을 내세운다. 철학과 과학이 생각할 수 없는 것들은 지적 전유 후 폐기물로 남겨진다. (이것들에 접근할 수 있는 것은 종교와 시, 이 둘 뿐이다.) 관념이 접근할 수 없고 측량할 수 없는 대상들에 대한 학문이 이질학이다. “지금까지 인간 생각의 좌절과 수치로 여겨졌던 것”의 자리를 위하여 바타유가 이름 붙인 것이 이론적 실천적 이질학인 것이다. 이질적인 요소는 “정의할 수 없는 상태로 남아 있으며 부정에 의해서만 고정될 수 있다. 무한한 시간이나 공간과도 같은 분변이나 유령의 특성은 가능한 공통 척도의 부재, 비합리성 등과 같은 일련의 부정의 대상일 수밖에 없다.”

바타유는 이질학 개념을 바탕으로 정치에 대해 생각했다. 파시즘의 부상 속에서 1933년 작성된 「파시즘의 심리학적 구조」는 마르크스가 해명하지 않았던 것을 분석한다. 바로 사회의 상부구조(superstructure), 특히 파시즘의 상부구조이다. 히틀러나 무솔리니는 세상을 동질적으로 유지하기 위해 노력하는 지루한 민주주의 정치인들과는 달리, 기존의 질서를 폭력적으로 깨뜨리면서 매혹적으로 등장한 이질적 지도자이다. 이들은 사회의 하부구조에서 발생하는 모순에 의해 상부구조가 분열될 때, 즉 사회의 이질적 요소들이 폭발적으로 증가하는 혼란의 시기에 우월한 이질성의 모습을 띠고 출현하는 것이다. 군중의 지도자는 집단에서 드러나는 열등한 이질성을 배제하는 가학적 행위를 통해 우월한 이질성을 획득하고 결과적으로는 집단의 동일성을 유지해나간다. 파시즘은 노동자 계급과 개인을 전체화된 상태로 통합하는 데 성공했지만, 이질적 요소가 지니고 있는 “혁명적 측면을 부정”하였다. 바타유는 이질학이 “매혹과 혐오의 사회적 운동에 집중하는 인식 체계”로서 파시즘이 이용한 정서적 힘을 혁명을 위해 사용하는 데 기여해야 함을 분명히 밝히고 있다.

「아브젝시옹과 비참한 형태들(L'abjection et les formes misérables)」(1934)에서 바타유

는 파시즘의 기원이 ‘아브젝시옹’에 있음을 더욱 명확히 한다. 그는 먼저 억압의 강제력은 직접적으로 가해지는 것이 아니라, 접촉을 금지하는 형태로 억압받는 자들을 배제하는 것이라고 지적한다. 압제자의 특권인 “주권의 광채”는 “그를 불순한 인간 대중 위로 끌어올리는 혐오 운동의 결과일 뿐이다.” “생산에 착취당하고 접촉 금지로 삶에서 배제된 불행한 주민은 인민의 찌꺼기(lie du peuple), 천민(populace), 험벗고 비참한 생활(ruisseau)을 하며, 외부로부터 혐오와 함께 표상”되는 ‘비참한 자들’(misérables)이다. 비참한 자란, 연민을 자극하는 사람이 아니라 “냉소적으로 혐오를 요구하기 위해 위선적으로 연민을 구하는 것을 중단한” 사람을 의미한다. 그러나 바타유는 비참(la misère)은 의지와 관련이 없으며, 전적으로 무력함으로 경험되기에 어떤 긍정(affirmation)의 가능성에 접근할 수 없음을 강조한다. 비참은 물질적으로 남루함과 같은 객관적 사실들에 근거하지 않는다. 그것은 “강제적 배제행위”에서 비롯되는 것이며, 거기에 저항할 수 없는 무능력은 사람들을 버려진 ‘것들’(choses abjectes)로 변모시키기에 충분하다. 이러한 배제가 집단적 존재의 기초를 형성하는 것이다. 따라서 바타유의 아브젝시옹은 그 근원에 부재가 존재하는데, 바로 강제적 배제행위를 충분한 힘으로 떠맡을 수 있는 능력의 부재이다. “때, 콧물, 기생충은 아이를 천하게 만들기 충분하다. 아이의 개인적 본성이 원인이 아니라, 아이를 양육하는 사람들의 부주의나 무력함에 책임이 있다. (...) 일반적 아브젝시옹은 주어진 사회적 조건으로 인해 무력함을 감내하는 것이다. 그것은 아브젝트한 것들을 추구하고 전복에 빠지는 성적 변태와는 형식적으로 구별된다.” 아브젝시옹은 존재에게서 인간성을 빼앗고, 존재를 아브젝트한 ‘사물들’로 환원시키는 것이다.

바타유는 사물의 영역이 아니라 사람의 영역에 위치하며 희생자의 고통을 포함하는 주권적 행위로서 사디즘과 같은 강제적 배제 행위에 반대한다. 사도마조히즘과 달리 나치의 사형집행인들은 그들이 인류에서 배제하는 형태에 가치를 부여하지 않고 오로지 순수성을 갈망한다. 그들의 배제 행위는 “낙태된 희생”으로 귀결될 것이다. 바타유에 따르면 대량 학살은 사용 가치를 갖지 않으며, 수용소는 무용지물이 될 것이다. 수용소의 현실에서 바타유가 끌어낸 교훈이 있다면, 아브젝시옹의 형제애(fraternité), “진실은 희생자와 사형집행인들 모두 비천한 자들(ignobles)이었다는 것이다.”

사실 아브젝시옹은 바타유보다 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva) 덕분에 (특히 예술과 예술비평의 영역에서) 널리 유통되고 있다. 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)는 크리스테바가 ‘낭비’를 제자리로 돌려놓는다는 이유로 크리스테바의 아브젝시옹을 바타유의 것과 거리를 둔다고 평가하기도 하지만, 개념의 큰 맥락은 크게 다르지 않다. 오히려 중요한 것은 두 사람의 아브젝시옹이 ‘비정형’(informe) 개념과 연결된다는 점일 것이다. 물론 헬 포스터의 지적처럼 아브젝시옹 내에서 실천과 조건 사이의 간격이 발생한다. 즉 아브젝시옹은 아브젝트한 것을 제거하는 행위와 이것의 실패로서 아브젝트가 되는 두 가지를 모두 포함하는 행위이다. 전자는 크리스테바의 아브젝시옹에 가깝고, 후자는 바타유의 것에 가깝다. 그러나 어떤 수준에서 특히 예술의 차원에서 아브젝트와 비정형 사이의 연결은 불가피한 것으로 보인다. 아브젝트와 비정형 둘 다 법, 질서, 표준에 대한 위협이자 저항의 장소이며, 마치 기존 예술을 공격하거나 거부하는 것으로 보이기 때문이다. 그러므로 이브 알랭 부아와 로잘린드 크라우스의

『비정형: 사용자 안내서』는 현대미술의 다양한 미술가들이 실행하는 비정형의 작동방식을 펼쳐놓는 과정에 주목한 것이다. 바타유의 『도큐망』 “비평사전”에 실린 ‘비정형’ 항목에 대한 설명은 너무 많이 반복되었지만, 충분히 언급되지 않은 비정형의 역설에 대해 살펴보자. 만약 비정형이 무형(無形)이 될 것을 요구한다면, 이것은 절대적인 것으로 옮겨가는 것이다. 형태의 전적인 부재는 그 반대방향인 모든 형태의 정의와 연결되기 때문이다. 또한 비정형이 각 사물이 그것에 적절한 형태를 취하도록 요구한다면 비정형은 자기가 아닌 것의 배후나 내부에 존재하는 과정인 것이다. 비정형은 잔여물로서 형태를 만드는 것이므로, 다시 말해서 비정형은 형태의 잔여물이다. 이러한 잔여물의 움직임은 작동 중인 비정형으로 결코 볼 수 없다. 형태가 등장하면 그것은 이미 사라진 것이 되기 때문이다. 그래서 크라우스와 부아가 말하듯이 모든 예술은 비정형의 ‘흔적’으로서만 가시적인 것이다.

아브제시옹과 비정형, 더 나아가 에로티시즘과 죽음, 매혹과 공포 사이의 연결은 크리스테바가 직접 기획한 전시 《Visions Capitales》(1998)에서 ‘아세팔(acéphale, 無頭人)’ 또는 ‘참수’라는 주제로 재등장한다. 머리의 부재는 가장 결정적인 죽음이자, 동시에 죽음에 가까운 과도기적 상태를 의미한다. 그러므로 시각예술에서 참수를 다룬 많은 작품은 삶, 재현, 주관성, 사유와 같은 가능성을 둘러싼 불가능성을 보여준다.

존 그레고리 버크의 인류학적 이질학 사전에는 예술이 없었다. 20세기가 되어서야 폐기물, 쓰레기, 배설물이 예술의 대상으로 사용되고 재평가되었기 때문이다. 장 콕토가 ‘녕마주이의 왕’이라 부른 피카소는 버려진 것들을 작품의 구성 요소로 만들기 위해 발로리스(Vallauris) 쓰레기장을 찾았다. 오래된 고리 버들 세공 바구니, 두 개의 우유 주전자, 포도나무 그루, 판지 조각 및 철사 조각으로 만든 <염소 La Chèvre>(1950)가 그 예이다. 그 후, 다니엘 스포에리(Daniel Spoerri)는 식사한 후 음식 쓰레기와 더러운 접시, 또는 창고에서 쥐가 먹어 치우고 남은 음식 재료를 그의 <그림-덫 tableaux-piège>에 붙이고, “쥐들과 공동작업”이란 언급과 함께 서명했다. 또한 니키 드 생팔(Niki de Saint-Phalle)이 캔버스에 오브제를 폭력적으로 던졌던 것처럼, 아르망(Arman)도 ‘사물들의 분노’(colères d’objets)를 만들어내기 시작했다. 그는 한 사람의 쓰레기통, 휴지통, 재떨이에 있는 쓰레기를 유리 상자 안에 집적하는 방식으로 친구의 초상화를 구성하는 <로봇 초상화> 연작을 발표하기도 한다. 이브 클라인(Yves Klein)이 벽만 하얗게 칠해 <텅 빈 Le vide>을 선보인 갤러리에서 1960년 아르망은 갤러리의 바닥부터 천장까지 쓰레기통의 내용물로 가득 채워 <꽉 참 Le plein>을 선보였다. 1919년부터 시작된 슈비터스(Kurt Schwitters)의 ‘메르츠(Merz)’는 Kommerzbank라는 단어에서 출발했다고 밝힌다. 아이러니하게도 merzen은 제거한다, ausmerzen은 폐지한다, 추방한다는 의미로 아브제시옹/아브제트와 연결된다. 그의 지인들이 남긴 은밀한 모든 것들(머리카락, 연필, 신발 끈, 담배꽂초, 손톱깎이 등)을 그 안에 품고 있는 <메르츠바우 Merzbau>는 집 천장을 잘라내야 할 정도로 거대한 구조물이 되었다. 아르망과 메르츠의 작업은 우리 문명이 얼마나 많은 쓰레기의 축적인지를 표현한다.

볼탕스키와 뒤뷔페도 녀마주이 예술가 목록에 올릴 수 있다. <캐나다>(1988)에서 볼탕스키(Christian Boltanski)는 6천 벌의 낡고 남루한 옷들을 못에 걸어 거대한 홀의 4개 벽을 뒤덮

었다. “염소 똥에 약간의 모래를 섞어 주물러 만든 반죽”을 재료로 사용하고 싶다고 고백한 바 있는 뒤뷔페(Jean Dubuffet)는 1970년대 파리 길거리의 쓰레기를 주워 당밀처럼 부셔서 캔버스에 펴 바르고 재와 먼지처럼 만들고 잉크와 풀로 코팅하는 시리즈를 선보였다. 그는 먼지의 영혼을 회복하고 그 목소리를 들리게 하는 방법을 찾기 위해 노력하고 있다고 말하곤 했다. 이러한 뒤뷔페의 작업은 사회에서 배제된 자들의 아웃사이드 아트에서 반복, 심화된다. 전통예술의 재료보다는 길거리의 버려진 물질문화의 잔해들을 주워 브리콜라주(bricolage)하는 그들의 방식은 사드를 문학의 내부가 아닌 길거리로 데리고 나와 사용하고자 했던 바타유의 주장과 맞닿아 있다.

배설물을 직접적으로 예술 재료로 사용했던 (혹은 사용했다고 알려진) 예술작품은 피에로 만조니(Piero Manzoni)의 <예술가의 똥(Merda d'artista)>(1960)이 가장 대표적이다. 자크 리젠느(Jacques Lizène)는 자신의 대변으로 그림을 그리는데 다양하고 섬세한 색감을 얻기 위해 1977년부터 식단을 조절하기 시작했고, 철제, 숯, 비스무트, 사프란, 대황, 비트 등을 흡수하여 점차적으로 대변의 다색성을 마스터할 수 있었다. 이것이 그가 수백 개의 벽돌로 된 <배변의 벽>을 만들 수 있었던 방법이다. 반면 길버트와 조지(Gilbert & George)는 모욕의 대상에 직접 대면, 그것을 재현하는 방식을 선택한다. 1994년 발표한 일련의 거대한 자화상 <벌거벗은 똥 그림 The Naked Shit Pictures>에서 그들은 하의를 벗은 정면 누드로 등장하는데 그들 사이에 그들의 키만큼 확대된 똥 기둥이 극사실적으로 재현된다. 이를 살바도르 달리(Salvador Dalí)의 <음산한 놀이 Le jeu lugubre>(1929)에 등장한 똥 묻은 속옷을 입고 서 있던 남자가 불러일으킨 문학계와 미술계의 논쟁과 비교해보면, 진정 우리 시대는 물질의 생산, 축적, 배출, 환류, 의미화, 가치화의 흐름과 속도가 과잉, 낭비의 속성을 보여주는 것이 분명하다. 그 사이에서 끊임없이 추방과 배제의 행위는 무한정 나타나고 있으며, 그에 수반되는 쓰레기, 즉 오브젝트들에서 미적인 것과 정치적인 것을 연결하는 작업은 예술의 영역에서 지속되고 있다.

## 버려진 것들의 지층

이재준(숙명여자대학교)

- I. 들어가며
- II. 버려진 것들, 혐오스러운 것들
- III. 버려진 것의 층들, 사물의 지질학
- IV. 나가며

본 발표에서는 ‘버려진 것들의 지층’이란 표제로부터 서로 연결된 세 가지를 논의한다. 하나는 ‘버리는 행위의 수동적 양상’, 다른 하나는 그런 행위의 귀결로 인해 ‘층층이 쌓인 양상’, 그리고 마지막으로 이런 양상들로 표현된 존재들이다. 이것들은 피동적 행위자의 위치에서 쓰레기나 폐기물이라 불린 존재이다. 그런데 쓰레기가 여기서 논의 주제가 된 것은 인공물로 유지되었던 인간의 조건이 와해되고 있으며, 심지어 버려진 것들이 인간종의 파국적인 미래와 연관된다는 일군의 자각에 기인한다.

아래에서는 인간에게 비인간 사물들이 ‘배재된 존재’의 자리에 배치된다는 것을 혐오 정동의 논리에 따라서 설명하고, 버려져 멀리 떨어진 것의 자리에서 사물이 인간에게 미치는 영향을 상관주의에 대한 비판에서 제시한다. 그리고 인류세 담론이 가리키고 있는 위기 국면이 일면, 버려진 사물과 인간 사이에서 작동하는 혐오의 정동 정치에 의해 생성된 것임을 주장한다. 인류세 담론의 ‘인간 지질학’을 사물의 지질학으로 치환하여 생태주의적 관점을 표명하는 현대 미술을 해명하기 위한 방법론으로 제안하고자 한다.

쓰레기나 폐기물처럼 ‘버려진 것들’에서 ‘버리는 행위’는 쓸모없어진 것을 방치하거나 치우는 행위이다. 그렇지만 그것을 인간종의 타자에 대한 혐오로 볼 수도 있다. 혐오란 타자로부터 감지한 위협과 불쾌의 정서를 회피하려는 정동 작용이다.<sup>1)</sup> 그것은 구역질 같은 강렬한 신체 반응과 함께 타자를 자기로부터 밀어내고 안전한 영역을 구획함으로써 완성된다.<sup>2)</sup> 나아가 그 구획은 배제와 차별이라는 폭력적인 배치 관계를 통해 사회적으로 완수된다. 그리고 혐오의 정동 정치가 실현되는 그런 배치를 위해 잔혹한 장치들이 여럿 발명된다. 그래서 쓰레기 혐오는 냄새나고 오염될 것처럼 감지된 사물들을 저쪽으로 밀어내는 정동 작용이며, 정화조, 쓰레기통, 매립장 등은 그런 정동을 실현하는 역사적인 장치들이다.

아브젝시옹은 이러한 혐오의 정동 정치와 장치들의 근원적인 발생을 다룬다. 크리스테바는 상한 물질, 자기로부터 배출되어 부패하거나 부패할 물질을 거부함으로써 자기를 보존하는 인간적 양상을 설명한다.<sup>3)</sup> 아브젝시옹은 아브젝트로 호명된 타자에 대한 불쾌의 정동과 함께 그

1) 이재준 (2021b). 「혐오의 정동」. 『현상과 인식』 45(4), p. 47.

2) Rozin, P. and Fallon, A. E. (1987). “A Perspective on Disgust.” *Psychological Review* 94(1), p. 25.

3) 크리스테바, J. (2001). 『공포의 권력』. 서울: 동문선, p. 23. 이재준 (2021a). 「아브젝트, 혐오와 이질



것을 배제함으로써 자기를 보존하는데, 거기에는 배제하는 자의 쾌락이 뒤섞여 있다. 여기서 자기 보존의 쾌락이 지시하는 것은 단순히 사물 타자에 대한 혐오가 아니다. 아브젝시옹은 (왜 모호하게 하나로 경험된 것인지는 알 수 없지만) 미분리된 자기로부터 타자(나로부터 어머니)를 분리해내는 정동 작용이며, 일종의 인간-되기이다. 그것은 자기가 되려는 욕망의 쾌락적인 양상이다.

그런 점에서 아브젝시옹 이론은 인간 혹은 인간적인 것을 혐오하거나 배제하는 인간의 물질적이며 정신적인 최초 행위를 설명하고 있는 것으로 볼 수 있다. 아브젝시옹은 이중적이며 역설적인 프로세스를 통과한다. 하나는 자기로부터 어떤 것을 '자기 아닌 것'으로서 밀어내는 것이다. 아브젝시옹은 안을 바깥으로 만드는 행위, 즉 내부의 외부화이다.<sup>4)</sup> 자기 안의 위협을 밀어내는 이런 배제는 몹시 두렵고, 불쾌한 정서를 수반하는데, 이런 정서 표상이 자기혐오에서는 그 자신에게로, 그리고 대개는 밀어낸, 밀어낼 타자에게로 투사된다. 혐오 받은 것들은 불쾌한 존재로 표상된다. 다른 하나는 언어 이전의 시기에 이루어지는 이런 근원적 밀어내기의 불쾌한 간극이 혐오스러운 것을 어떤 알 수 없는 것으로 혹은 그 흔적으로 남게 한다는 것이다. 그리고 그 '알 수 없는 것'은 원래 자기에게 위협적인 것이었을 뿐만 아니라 잠재적으로도 항상 위협적인 것으로 배치된다.

이미 하나의 전형이 된 작품에서, 셔먼은 더러워진 복장이 입혀진 채, 마치 죽어있는 시신처럼 땅에 누워있는데, 셔먼은 셔먼이 아닌 존재로 사물처럼 보인다. 존재론적으로 이런 사물-되기는 한 번도 알 수 없던 죽음 앞에서 살아 있는 나를 불쾌하게 만들기에 충분하다.

그리고 다시 이러한 논리를 비인간 사물에게 적용해보자. 무엇보다도 사물에 대한 인간의 관계는 무관심과 관심이다. 관심의 관계에서 사물은 인공물이 될 준비를 하며, 인공물이 될 모든 사물은 재료와 자원으로 배치된다. 인간과의 관계에서 사물의 잠재성은 '그 사물의 사용'으로 실현된다. 인간의 실존에서 사물의 현전성은 곧 재료, 자원, 도구이다.

결국, 인간종은 비인간, 사물에 관한 한 사용과 배제 행위를 통해 인간-되기의 한 양상으로서 인간(Human)의 조건을 충족해왔다. 우리가 인간적인 사물을 인공물이라 부른다면, 인공물은 인간의 조건을 위해 배치된 사물이다. 이 때문에 인공물을 비인공물인 사물 자체가 아니라 '유사-사물'이라 부를 수 있을 법하다. 그런데 이 인공물은 또한 언젠가 인간의 조건을 위해 다시 배제되어야 할 것들의 운명을 타고난다. 쓸모없음에 따라서 인공물이 사물로 되돌려질 때, 그것은 쓰레기라는 이름으로 되돌려진다. 인공물과 쓰레기의 관계에서 사물은 인간에 의해 배제된다. 쓰레기는 나에게서, 나의 방에서, 나의 집에서, 우리 동네에서, 우리나라에서 가능한 저 멀리 배치된다. 쓰레기장은 대도시 외곽에 건설되며, 쓰레기는 재활용을 위해 제3세계로 수출됨으로써 더 저렴하게 처리된다(오닐, 2021: 16).<sup>5)</sup> 사물-인간-인공물-쓰레기의 관계는 최종적으로는 냄새나고, 보기 흉하고, 불쾌하며, 혐오스러운 것의 정동 정치이다.

사물의 현전성으로서 자원은 수요와 공급에 따라 값이 매겨진다. 근대 이래로, 사물에 대

---

성의 미학』. 『횡단인문학』 8(1), p. 114. 그리고 이재준 (2022). 「객체의 관계외부성과 물질 혐오」. 『사회와이론』 11, p. 449.

4) 이재준 (2021a). 「아브젝트, 혐오와 이질성의 미학」. 『횡단인문학』 8(1), p. 121.

5) 오닐, K. (2021). 『쓰레기의 정치학』. 서울: 북스힐, p. 16.

한 계산가능성은 자연과학을 통해 증명되었다. 자본주의는 엄밀한 자연과학 지식을 바탕으로 언제나 그 비인공물인 사물 자원을 가장 가성비 좋은 것으로 재생산한다. 인간과 인공물의 관계에서 자본 생산성은 사물을 항상 값싼 것이 될 수 있도록 가공한다.<sup>6)</sup> 역설적이지만 가장 비싼 인공물(상품)마저도 원래는 이윤 생산을 위한 자원이자 재료이며 자본주의 시스템에서 소위 '저렴한 자연'이다. 결국, 그래서 버려진 인공물인 쓰레기는 저렴한 사물보다 더 저렴한 것이거나 아예 값이 없는 것의 자리로 밀려난다.

그런데 버려진 것들에서 사용성을 다시 부여하는 일은 상당한 부담이 따른다. 예를 들어, 서울시 <시설물 안전관리에 관한 특별법>에서 안전 등급 D등급을 받은 서울역 고가도로는 <서울로7017>라는 이름으로 사람 다니는 길이 되었다(2017). 그 고가도로는 철거로 쓰레기가 될 수도 있었지만, 다른 용도로 재사용되고 있다. 이러한 결정에는 남대문 시장 상인의 생존권, 서대문과 중구 간의 교통체증, 정치 입장 등에 따른 여러 논란이 있었다.

그리고 논란은 버려질 콘크리트 덩어리만이 아니라 당시 설치된 작품 <슈즈 트리>에도 있었다. 그것은 단지 공공성을 외면한 미술 창작에 대한 공공미술의 비판적 쟁점에 관한 것만이 아니다.

당시 작가는 한 인터뷰에서 이렇게 말했다. “차가 다니던 도로에서 이제 사람이 걷는 길이 되었습니다. 신발을 통해서 도심 속의 우리가 잃어버린 가치가 무엇인지에 대해 같이 나누고 고민하고 싶습니다” (SBS 뉴스, “예술인가, 흉물인가…1억 원 넘는 '슈즈 트리' 논란“, 2017. 05.16.). 그 작가는 문화생산자로서 당연한 이야기를 했다. 그러나 인간의 걸음(도보)과 연결된 버려진 사물이라는 현 신발의 이미지 말고도, 작가가 조형이라는 인간적 행위에서 포착하지 못한 것이 있다. 그것은 쓰레기가 된 사물의 잠재성이 단편적이지 않으며 또한 작거나 적지 않다는 사실이다. 사물로서 현 신발들의 잠재성은 연결된 타자들과의 관계에서 우연히 실현되었는데, 그것은 신발 밑장의 가루로 떨어져 날리는 고무 분자들, 인간의 발에서 분리되어 현 신발의 섬유조직 틈에 끼어 있던 썩은 유기물, 그리고 그것이 비에 젖어 부활할 때 풍기는 냄새 등으로 실현된다. 이런 사건들은 사물 자체가 인간적인 것에서 멀리 떨어져 있다는 사실이다.<sup>7)</sup> 그러므로 그 우연한 관계성에서 저 멀리 있는 사물 자체가 무엇인지 우리는 알 수 없다. 이것은 쓰레기가 되어 버려진 인공물도 마찬가지이다.

프로이트는 외상적인 기억에 뒤영킨 불안한 일상 분위기 속에서 어떤 알 수 없는 것이 반복적으로 등장한다고 말한다. 그것은 두렵지만, 사랑에 빠질 만큼 매혹적이다.<sup>8)</sup> 만일, 매혹적이고 쾌락적이지 않다면 우리는 무의식에 완전히 가뒤퍼린 그것이 무엇인지 알아야 할 이유를 찾지 못할 것이다. 프로이트는 ‘알 수 없는 것’이 억압된 결핍에서 불쾌하고 불안을 통과할 때마다 알려진다고 보았다. 이는 그것을 알려고 하는 인간적 의지가 그저 호기심에 가득 찬 아름다운 영혼이 아님을 뜻한다.

티모시 모튼의 생각도 비슷하다. 기후 위기를 대면한 인간종의 근본적인 불충분은 미래의 파국적 위기를 크기와 강도에서 분명히 정의할 수 없다는 데 있다. 이는 그 위기에 연루된 비

6) 무어, J. (2020). 『생명의 그물 속 자본주의: 자본의 축적과 세계생태론』, 서울: 갈무리, p. 40.

7) 브라이언트, R. (2021). 『객체들의 민주주의』, 서울: 갈무리, p. 118.

8) 프로이트, S. (2012). 「낮선 두려움」, 『예술, 문학, 정신분석』, 파주: 열린책들, p. 422.

인간 사물들이 인간주의적 관심에 따라서만 인식되기에, 인간종은 그것 자체를 대면할 수 없는 것이다. 모든 인간과 사물들의 그런 관계를 설명하기 위해 그런 사물들에 하이퍼오브젝트(hyperobject)라는 말을 사용한다.<sup>9)</sup>

반면 과학주의를 옹호해온 인류세 담론은 실증과학에 기대어 모든 버려진 것들의 데이터를 시간 변화에 따라 제시하면서 근본적인 과학적 해결책을 찾아야 한다고 주장한다. 그리고 이런 신뢰성 있는 지식이 불안의 정동 정치에 다시금 불을 지핀다. 예를 들어, 극지방의 빙하를 시추해서 산업혁명 이래로 공기에 녹아있던 이산화탄소와 메탄가스의 양을 분석하면, 데이터와 그래프는 20세기 중반부터 놀라운 가속도로 온갖 지구 사물에 대한 자본주의적 착취가 이루어졌으며, 그 결과 인간이 멸종할 것이라는 과학적 예측을 정당화한다.<sup>10)</sup> 나아가 다른 한편에서는 쓰나미가 발생하고 핵발전소가 파괴되면 원래의 상태로 되돌릴 수 없음을 강조하면서 파국적 상황이 인간종의 눈앞에 왔다고 주장한다.<sup>11)</sup>

그러므로 환경오염, 기후 변화나 생태적 위기를 다루는 담론들은 너무 거대하기에, 한편으로는 더욱더 기후 변화를 측정된 데이터를 신뢰해야 하며, 다른 한편으로는 이 초월적인 상황 조건에서 ‘버려진 사물들과 버려질 사물들’이 초래할 파국을 낭만주의적이며 관념적인 서사로 번역하려 한다. 게다가 그 모든 행위에는 파국에 잘 어울리는 불안의 정동 정치가 효과적으로 작동하고 있다.

그러나 인류세 담론이 기대고 있는 데이터와 통계라는 과학기술 장치는 버려지거나 버려질 사물 자체가 아니다.<sup>12)</sup> 그것은 상관주의적인 인공물일 뿐이다. 인간과 사물의 전형적인 배치는 ‘상관주의(corrélationisme)’에 뿌리 내리고 있다. 사변적 실재론이 명명한 이 상관주의란 인간이 인식과 언어를 통해 사물을 포획하는 관계성을 뜻한다.<sup>13)</sup> 상관주의에 대한 비판은 인간과 사물의 배치에 대한 비판이다. 그래서 데이터란 ‘엄밀성’이라는 지식 이데올로기에 따라 사물에 대한 인간의 이해를 위해 마련된 배치일뿐이다.

하지만 상관주의에도 불구하고 데이터와 통계에 토대가 된 지질학적 탐사 방법인 시추(drilling)는 시사하는 바가 있다. 시추 행위는 버려진 사물들을 다른 국면과 접촉하게 만드는데, 무엇보다도 (비록 일부일지라도) 과거의 버려진 사물을 현재의 기후 위기 국면으로 소환된다. 시추된 사물들의 모든 층에서, 모든 하위층은 모든 상위층으로 이행하는 혐오와 배제의 운동을 증명한다. 파국적인 미래는 버려져 흉물로 변형된 사물들의 잠재성으로부터 등장할 것이다. 다시 말해서 1960년대 지층에 묻힌 삼양라면 봉지는 1980년대 지층의 라면 봉지를 위해 버려진 사물이다. 친숙했던 인공물이 저 멀리 밀려난 낯선 사물로 변형되는 지점에서 불안은 증폭되고 인간종에게 사물이 왜 그렇게 위험천만하게 배치된 것인지를 되묻게 한다.

그래서 이 버려진 사물들은 어떤 ‘알 수 없는 것’으로서 우리에게는 징후적이다. 하이데거

9) Morton, T. (2013). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis: Minnesota University Press, p. 2.

10) Zalasiewicz, J., et al. (2015). When did the Anthropocene begin? A mid-twentieth century boundary level is stratigraphically optimal. *Quaternary international* 383, p. 199.

11) 시노하라 마사타케 (2022). 『인류세의 철학』. 서울: 모시는사람들, p. 113.

12) 모튼, T. (2023). 『생태적 삶』, 서울: 엘피, p. 29.

13) 메이야수, 쿵탱 (2010). 『유한성 이후: 우연성의 필연성에 관한 서론』, 서울: 도서출판b, p. 18.

는 무용지물이 된 사물들에서 인간과 도구의 관계 절연이 ‘손안의 존재(Zuhandenheit)’였던 것을 ‘손 앞의 존재(Vorhandenheit)’로 바꿔놓는다고 말한다.<sup>14)</sup> 실존적인 도구 연관성이 분절될 때마다 사물은 낯설고 불쾌한 이질성 속에서 그 자체로 드러난다.<sup>15)</sup> 그래서, 시추된 쓰레기 사물의 층들은 생태 위기의 현실에서 사물들의 자리를 자각하게 만드는 이질성의 표식이 라고 볼 수 있다.

‘인간 지질학(Geology of Mankind)’은 인류세 담론의 일원인 크루첸(Paul J. Crutzen)이 2002년 『네이처』지 415호에 실은 자기 논문의 제목으로 사용한 말이다. 그러나 인간주의적인 관심 탓에 그의 지질학에서 은폐된 것이 사물 자체 혹은 비인간들이다. 그는 (상관주의적인) 지나간 자연 사물로 향해 있는 기존 지질학을 혁신하고 싶었지만 말이다. 반면, 여기서 제시한 이것은 인간에 의해 그 깊이까지 영향이 미쳐져 변형되거나 버려진 ‘사물의 지질학’ 혹은 ‘비인간의 지질학’이다. 물론 이 지질학은 아직 시론에 불과하지만, 생태주의를 고민하는 우리 시대 미술의 다양한 시도에 접근할 수 있는 유의미한 방법이 되길 기대한다.

---

14) Heidegger M. (1990). Das Ding, in Vorträge und Aufsätze. Pfullingen: Verlag Günther Neske, p. 160.

15) Harman, G. (2002). Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects. Chicago: Open Court Publishing, p. 16. 그리고 Harman, G. (2007). Heidegger Explained: From Phenomenon to Thing. Chicago: Open Court Publishing, p. 129.

## 버려진 것들의 귀환: 동시대 미술의 이질학적 전략과 그 확장

정은영(한국교원대학교)

- I. 서언
- II. 예비 개념: 폐기물, 귀환, 이질학
- III. 복합매체로서의 쓰레기: 동시대의 고고학적 탐사
- IV. 인류세의 묵시록: 이질적인 죽음 혹은 혼성체의 수용
- V. 폐기물의 흐름과 청소 노동의 가시화: 이질적인 공생의 가능성
- VI. 소결

마르코 폴로가 동방 제국의 황제 쿠빌라이 칸에게 자신이 방문했던 환상적인 도시들의 이야기를 들려주는 형식으로 쓰인 이탈리아 칼비노(Italo Calvino)의 소설 『보이지 않는 도시들』(1972)에는 매일 새롭게 거듭나는 가상의 도시 레오니아(Leonia)가 나온다. 이곳 사람들은 날마다 새로운 물건을 쓰고 하루하루 깨끗한 환경 속에서 풍요로움을 누리며 산다. 하지만 끊임없이 생산되는 물건들을 즐기기 위해서는 매일 아침 어제의 쓰레기들을 치워 새로운 물건을 위한 자리를 확보해야 한다. 이로 인해 “되풀이되는 불순물을 쫓아버려 자신에게서 멀어지게 하고 스스로를 정화하는” 레오니아 사람들에게 더럽고 쓸모없고 불쾌하고 혐오스러운 쓰레기를 치우는 거리의 청소부들은 “천사처럼 환영”을 받는다. 그러나 정작 청소부들이 날마다 그 쓰레기를 어디로 가져가는지를 궁금해하는 이는 없다. “아무도 한번 버린 물건은 다시 생각하고 싶어하지 않기 때문에” 레오니아 사람들은, 새로운 물건의 양이 늘어날수록 도시 밖의 쓰레기 더미가 점점 더 커진다는 사실을, 제품을 생산하는 기술이 발전할수록 “파괴되지 않는 쓰레기 요새가 산맥처럼 사방에서 도시를 압도”한다는 사실을 알지 못한다. 그들은 도시들 사이의 경계가 아슬아슬하게 쌓아 올린 쓰레기 성벽이며 그 성벽 너머 “이 세계 전체가 쓰레기 분화구로 뒤덮여” 있는 무시무시한 현실을 깨달을 길이 없다.

환상적인 도시 레오니아의 억압된 실재, 나아가 레오니아를 포함한 55개에 달하는 도시들의 진정한 실재는 그 안에서 안락한 삶을 영위하는 정주민에게는 결코 보이지 않는다. 청결함과 역겨움, 질서와 혼돈이 뒤섞여 있는 도시의 진짜 모습, 물리적인 성벽이나 상징적인 체계 너머 멀리 밀려난 혐오스러운 쓰레기 산의 정체는 오직 경계를 넘고 영토를 가로질러 제국을 횡단한 베네치아의 젊은 이방인만이 생생하게 목격할 수 있었다.

하지만 어쩌면 레오니아 사람들은 버려진 쓰레기나 잔해물 자체보다도 오히려 그것을 완전히 없애버릴 수 없다는 생각에 더욱 진저리를 칠지도 모른다. 『쓰레기가 되는 삶들』(2004)에서 칼비노의 소설을 언급하며 모더니티의 전지구화가 초래한 ‘폐기된 존재들’의 문제를 다룬 바 있는 지그문트 바우만(Zygmunt Bauman)이 지적하듯이, 이 가상의 도시 레오니아에 사는

사람들은 사라져주기를 간절히 바라는 쓰레기 산들이 저절로 분해되거나 썩지 않는다는 사실에 한층 더 경악할 것이다.

쓰레기를 치우는 거리의 청소부들이 천사처럼 환영받는 유쾌한 상황을 제외한다면, 레오니아는 환상적인 우화 속의 가상의 도시가 아니라 현재 우리가 살고 있는 현실의 도시 그대로다. 오늘날 일상에서 쏟아지는 생활 쓰레기와 공장에서 버려지는 산업 폐기물의 양은 견잡을 수 없이 증가하여 더 이상 눈에 보이지 않게 감출 수도, 삶의 경계 밖으로 밀어낼 수도 없게 되었다. 불가능하다는 것을 알면서도 쓰레기가 저절로 사라져주기를 간절히 바라는 마음도 그들과 다르지 않다. 더구나 2019년 11월 이후 3년 이상 지속된 코로나19 팬데믹으로 인해 삶의 모든 영역에서 일회용 폐기물의 양이 급속도로 늘어나면서 이제 우리는 흡사 '버려진 것들의 반격'이라 부를 수 있을 법한 '쓰레기의 역습'을 공포와 우려 속에서 경험하고 있다.

본 연구는 버려진 것들의 회귀에 주목하고 쓰레기의 복합적인 관계성을 탐구하는 동시대 미술가들의 작업에 관심을 집중한다. 후기자본주의 체제의 일상이 마치 레오니아에서 그랬듯이 우리 자신에게서 나온 '이질적인 찌꺼기'를 씻어내고 '혐오스러운 쓰레기'를 밀어냄으로써 질서 정연하고 균질한 '동질적인' 생활의 영역과 경계를 확보하고자 한다면, 동시대 미술은 베네치아의 젊은 이방인이 그랬던 것처럼 경계 너머로 버려진 것들을 증언하고 영역 밖으로 밀려난 폐기된 존재를 불러들이며 쓰레기의 복합적인 (탈)정체성을 탐구한다. 본고의 구체적인 목표는, 쓸모없는 것으로 내던져진 것들, 보이지 않도록 폐기 처분된 것들을 다각적으로 가시화하고 비판적으로 담론화하기 위해 동시대 미술이 사용하는 '이질학적 전략'을 개괄해 봄으로써 쓰레기를 다루는 동시대 미술 실천의 지형을 파악하는 데 있다.

일찍이 1960-70년대 이후 현대미술은 상품과 쓰레기가 동시에 쏟아지는 후기자본주의의 과잉 체제 속에서 단기간에 폐품이 되어버리는 상품-쓰레기를 중요한 재료와 주제로 다루어왔다. 특히 2000년 이후 동시대 미술은 전지구화된 글로벌자본주의 시스템에 직면하여 지구권(geosphere) 전체를 위협하는 폐기물을 사회경제적, 문화적 차원을 넘어 지정학적, 지질학적, 생태학적 차원들이 교차하는 영역으로 문제화하고 있다. 무엇보다 동시대 미술은 쓰레기를 단순히 과잉생산-과잉소비로 인한 산업화의 부산물로 접근하거나 자연과 문화의 대립 구도 속에서 천혜의 환경을 해치는 주범으로 여기는 데에 그치지 않고, '인류가 생성한(anthropogenic)' 폐기물을 통해 여러 사회정치적 관계를 주시하고 그 지정학적 흐름을 드러낼 뿐 아니라 폐기물의 복합적이면서도 모호하며 놀랍도록 풍부한 물질성에 주목한다. 예컨대, 폐기물의 지구적인 이동 경로를 따라 형성되는 새로운 식민화를 드러내는가 하면, 버려지는 쓰레기를 단순히 혐오의 대상이나 소멸시켜야 할 잔여물이 아니라 (재)전용하는 주체나 새로운 사용 목적에 따라 언제든지 다른 것으로 변형될 수 있는 '유동적이고 비고정적인' 객체로 접근한다.

버려졌던 것을 주워오고 배제되었던 존재를 불러들이며, 혐오스러운 부패와 죽음의 영역에서 때로는 경이로운 재생과 생명이 이어지는 현장을 찾아내는 동시대 미술은 균질한 감각적, 이성적, 실천적 체계를 파열하는 이질학(heterology)을 실천한다. 주지하듯이, 이질학은 조르주 바타유(Georges Bataille)가 혁명을 내세우지만 여전히 관념론에 경도되어 있는 초현실주의를 날카롭게 비판하며 제안한 이질적 사유와 실천의 학문이다. 그는 「D. A. F. 드 사드의

사용 가치」(1929-30)에서 “전적으로 다른 것에 대한 학문”인 이질학을 제안하며, 물질과 사유의 영역에서 결코 완전하게 동화되거나 분류되지 않는 것들, 즉 에너지의 전유 과정에서 필연적으로 배출되는 배설물처럼 지적인 전유 과정에서 불가피하게 출현하는 관념의 ‘찌꺼기(waste products)’ 혹은 ‘이질적인 배설물(heterogeneous excremental element)’을 의식적으로 다시 취하여 사유하고 실천하는 학문을 내세웠다. 잘 알려져 있듯이, 바타유는 이에 대해 ‘이질학’이라는 용어 대신 성스러움과 더러움의 이중적인 의미를 지닌 ‘agio’에 뿌리를 둔 ‘신성학(agiology)’이나 이질적인 배설물을 다루는 과학인 ‘분변학(scatology)’을 고민했는데, 특히 분변학이야말로 이질학이라는 추상적인 용어를 직접적으로 전달하는 분명한 표현 가치를 지니고 있다고 보았다.

존재와 사유의 배설물인 이질적인 찌꺼기를 다루는 이질학은 과학에서 이질적인 것으로 밀어냈던 것을 다루는 기존 철학과 어떻게 차별화될 수 있을까? 무엇보다 이질학은 과학이나 철학처럼 물질 세계를 전유하고 지적인 폐기물을 흡수함으로써 동질화된 정합적 이론 체계를 구축하기보다 인간의 사고가 이질적인 것에 부딪쳐 좌절하고 그 자체의 내적인 파열과 실패를 겪게 하는 균열적인 사유 과정을 시도하고 이를 실천해야 할 것이다. 이질학이 이름 그대로 이질성을 지니기 위해서는 자기동일성이나 자체의 동질성을 끊임없이 거부해야 하기 때문이다. 하지만 물질과 사유를 동화하는 모든 전유는 필연적으로 이질적인 것을 밀어내고 동질성의 경계를 그어 작동하는 바, 이질적인 것을 동질화의 영역으로 전유하지 않으면서 지식을 생산하는 사유나 실천이 가능할 수 있을까? 어쩌면 이질학은 과학적 분석이나 철학적 기획보다는 자기동일성이나 동질적인 체계성을 끊임없이 유보하는 예술적 실천을 통해서만 실현될 수 있을지도 모른다. 실제로 글로벌 자본주의의 이질적인 배설물인 쓰레기와 폐기물을 들여와 거대한 균질적 체계의 균열을 직시하게 하고 파열을 경험하게 하는 동시대 미술은 바타유의 이질학이 시도하는 위반과 전복의 사유를 계승하는 한편, 자본주의의 배설물을 생태학적 실천, 비가시적 노동의 영역으로 확장하며 바타유의 이질학 자체를 여타의 이질적인 영역과 교차함으로써 문자 그대로 이질학적인 전략을 구사하고 있다.

자본주의의 배설물인 이질적인 쓰레기를 동질화된 사회 체제에서 전유하는 방식은 그것을 과학적으로 분류하고 체계적으로 처리하여 ‘밖으로’ 또는 ‘아래로’ 밀어내거나 소멸시키는 데에 집중되어 있다. 우선 우리가 흔히 ‘쓰레기’가 부르는 것은 일상생활이나 산업시설장에서 ‘버려지는 것들’로 위생을 저해하거나 질서 체계에서 벗어난 이질적인 것들이다. 법령에서는 이 ‘버려지는 것들’을 총괄하여 ‘폐기물’로 규정하고 별도로 관리하도록 하고 있다. 환경법에 속하는 ‘폐기물관리법(Wastes Control Act)’에 따르면, 폐기물이란 ‘쓰레기, 연소재, 오니, 폐유, 폐산, 폐알칼리 및 동물의 사체 등으로서 사람의 생활이나 사업활동에 필요하지 아니하게 된 물질’로 규정되어 있다. 일반적으로 폐기물 처리 방안에는 재활용, 매립, 소각, 수출의 네 가지가 있다고 알려져 있지만, 이에 대한 규정은 상당히 세밀하고 촘촘하다. 경제적으로 불필요하거나 사용 가치를 다했다고 여겨지는 이 폐기물은 별도의 ‘수집, 운반, 보관, 재활용, 처분’을 포괄하는 ‘처리(treatment)’의 대상이 되고 있으며, 환경을 오염시키거나 인체에 해로울 수 있는 유해산업폐기물은 특별 규제하여 분리 처리한다. 특히 처리의 마지막 노력은 궁극적

으로 버려진 것들을 최대한 사라지게 하는 ‘처분(disposal)’ 과정에 집중되는데 이는 ‘폐기물의 소각, 중화, 파쇄, 고형화 등의 중간처분과 매립하거나 해역으로 배출하는 등의 최종처분’을 포함한다.

법적으로 규정된 용어인 ‘폐기물’이 과학적으로 분류되고 법제적으로 규제되며 체계적으로 처리되어 ‘건강하고 안전한’ 삶의 영역으로부터 분리·처분되는 대상이라면, 좀더 일상적으로 사용되는 용어인 ‘쓰레기’는 불결하고 더러운 것, 악취를 풍기며 썩어가는 것, 나아가 사회적으로 가치절하된 존재나 ‘잉여 인간’ 혹은 과학적 이성이나 합리적 관념의 체계에 포섭할 수 없는 대상을 모두 망라한다. 폐기물이 법령에 따라 규정될 수 있는 것이라며, 쓰레기는 폐기물을 포함하되 과학적 분류나 법제적 규정을 벗어나거나 거기에 동화되지 않는 원초적, 감각적, 문화적인 혐오 대상들이 포함된다. 후기식민주의와 환경 문학을 연구하는 데이나 마운트(Dana C. Mount)가 언급하듯이 ‘쓰레기’라는 말은 그 자체로 그 대상을 가치절하하고 체계 바깥으로 밀어내는 폭력성을 내포한다. 쓰레기는 그것이 가리키는 대상을 무언가 중요성을 어떤 것(something)에서 무가치하고 무용한 것(nothing)으로 전락시키는 개념이다. 그것은 어떤 대상을 이질적인 것으로, 혐오스러운 존재로 탈바꿈시킨다. 하지만 지그문트 바우만이 피력한 바와 같이, 그 어떤 대상도 본래의 내재적 특성에 의해 쓰레기로 규정되지 않으며, 그 어떤 존재도 내적 논리에 따라 쓰레기가 될 수 없다. 쓰레기는 그것을 무가치하고 무용한 것으로 만드는 외적 시스템에 의해 만들어지며, 따라서 언제나 관념적, 법적 시스템에 의해 가치 있는 높은 영역으로부터 무가치하고 낮은 영역으로 밀려난다. ‘유독성 폐기물은 언제나 가장 저항이 적은 경제적 경로를 따라 흘러내리며’ 예외없이 경제적인 빈국에, 정치적인 약소국에 버려지고 축적된다.

2022년 9월 14일 바젤의 탱글리 미술관(Museum Tinguely)에서 열린 《폐기물의 영토: 억압된 것의 귀환(Territories of Waste: On the Return of the Repressed)》은 쓰레기와 폐기물을 다루는 동시대 미술의 역동적인 지형을 파악하고 이질학적인 전략을 개괄하는 본 연구에 중요한 지표 역할을 해주었다. 팬데믹으로 인해 두 차례나 연기된 후 비로소 개막할 수 있었던 이 전시는 30여 명의 현대 및 동시대 작가들의 비판적 작업을 여섯 개의 주제로 나누어 소개했다. 특히 폐기물 경제의 그늘을 파헤치고 기후변화와 환경위기에 개입하는 21세기 동시대 미술을 다각적으로 보여주는 한편 이에 선행하는 20세기 후반의 실험적 시도들을 새롭게 조명함으로써 공시적인 분석과 통시적인 해석을 종합적으로 아우르고 있다. 무엇보다 전시를 기획한 산드라 라이만(Sandra Reimann)은 폐기물이 발생하고 축적되며 처리되고 재사용되는 세계를 쓰레기의 영토 이동과 권역이라는 지리적 차원에서 접근하여 새로운 식민화를 지속하고 있는 글로벌자본주의의 폐기물 경제를 생생하게 드러냈다.

본 연구는 《폐기물의 영토: 억압된 것의 귀환》 전시의 성과에 주목하되 바타유의 이질학을 비롯한 작금의 비판적 이론들을 참조하여 쓰레기와 폐기물을 다루는 동시대 미술의 이질학적 전략을 살펴보고 주요 작업을 분석한다. 앞서 언급한 바와 같이, 동시대 미술은 이질적인 쓰레기를 예술 작업의 중심으로 들여와 작업의 매체와 주제로 다룸으로써 문자 그대로 이질학적인 전략을 사용하지만, 동시에 21세기 글로벌 자본주의 체계를 다각적으로 다루는 여러 담론



들, 예컨대 현대의 고고학과 과학적 분류, 인류세와 지질학 및 생태주의, 폐기물 식민화나 청소 노동 등과 연계하고 교차하며 그 이질성을 한층 확장하는 모양새다. 이러한 복합적인 담론과 실천을 기반으로 본고는 동시대의 이질학적 실천과 전략을 다음과 같은 세 가지로 나누어 다룰 것이다. 첫째, 고고학적 탐사가 과거 대신 현재를 겨냥하도록 하는 전략으로, 쓰레기나 폐기물을 궁극의 복합매체로 다룸으로써 현재의 인류가 남긴 유물을 실시간으로 발굴하고 그 유물/폐기물에 담긴 사회적, 경제적, 문화적 관계를 파헤치는 동시대의 고고학적 탐사를 실천하는 것이다. 둘째, 인류세와 지질학 및 생태주의 담론의 중심에 인간 유래 폐기물을 위치시켜 자연과 문화, 생태와 경제의 이분법을 무너뜨리는 전략으로, 인간이 만들어낸 쓰레기가 초래한 낯설고 공포스러운 ‘이질적인 죽음’을 직시하게 하거나 플라스틱글로머레이트(Plastiglomerate)와 같은 이질적인 비-암석의 존재를 과학적 담론 속으로 삽입 혹은 배출하는 것이다. 셋째, 후기식민주의의 심화와 생활세계의 식민화의 차원에서 폐기물의 영토 이동과 감추어진 청소 노동을 가시화하는 전략으로, 폐기물 수출을 통한 신식민화를 비판함과 동시에 폐기물과 함께 이루어지는 소생과 가치 변용을 드러냄으로써 이질적인 공생의 가능성을 탐구하는 것이다.

연구자가 제시하는 이상의 세 가지 전략은 쓰레기와 폐기물을 다루는 동시대 미술의 실천을 각각 사물/매체, 자연/생태, 노동/흐름의 수준에서 접근하여 파악한 것이다. 이에 따라 논문의 주요 내용 역시 이 세 영역이 교차하고 중첩되어 있는 동시대 미술의 지형을 구체화하고 그 안에서 복합적으로 작동하는 이질학적 전략과 그 확장을 분석하는 데에 집중하게 될 것이다. 동시대 미술에서 사용하는 세 가지 이질학적 전략은 개념적으로 상호 연결되기도 하도 실천 영역에서 의식적으로 교차 사용되기도 하지만, 폐기물의 지형학, 사회학, 생태학뿐 아니라 이를 다루는 동시대 미술의 지향과 지평을 파악하는 데 유용한 길잡이가 될 것이라 판단된다. 본 논의를 통해 우리는 동시대 미술이 폐기물의 경제, 생태, 정치, 문화가 복합적으로 진행되는 이질적인 시공간을 드러내고 나아가 그 안에서 이루어지는 관계, 저항, 연대를 가시화함으로써 글로벌 자본주의 체제에 대한 이질학적 이해와 실천의 가능성을 제시하고 있음을 확인할 것이다.

## 비인간적 사유와 관계의 재구성: 권혜원의 작품에 나타난 ‘전환의 순간’들

이문정(이화여자대학교)

- I. 서론
- II. 복수종의 세계
  - 1. 인식의 전환: 함께-되기
  - 2. 식물 존재
- III. 상징계 초월하기
  - 1. 밀려난 존재의 복원
  - 2. 다양성과 불확정성
- IV. 식물적 사유
- V. 결론

특정한 장소와 관련된 기억과 흔적을 조사, 수집해 서사화하는 권혜원은 사실과 작가적 상상이 결합된 영상 설치 작업을 통해 개인과 사회의 역사가 가진 의미를 탐구해왔다. 작가는 실제로 존재했던 철공소와 이발소, 근로자 합숙소 등을 배경으로 공공 기록과 사적 기록의 간극을 보여주고, 오래된 사진을 토대로 제국주의와 관광, 근대화, 사진술과 인쇄술, 영화, 기록 영상에 대한 고고학적 접근을 시도했다. 또한 구로공단(서울디지털국가산업단지)의 건물, 제주도의 공공병원과 관련된 자료와 기억을 소환해 과거에서부터 현재를 아우르는 시간을 직조하는 상상의 박물관과 극장을 만들어냈다. 그리고 이 과정에서 자연스럽게 잊히고 지워졌던 인물과 사건들이 복원된다. 이러한 권혜원의 작업은 쓰레기 매립지의 역사와 현재를 통해 근대화와 진보적 미래의 모순을 담아낸 <그림자 도시>(2018)를 기점으로 비인간 존재와 자연, 식물계로 확장되었다. 동시에 “가치 있는 것으로부터 분리된 나머지를 제거, 망각함으로써 유지되고 있는 문명”, 인간 인식의 불완전함과 한계를 다루게 되었다. 이후 작가는 비인간적 존재와의 상호작용, 인류 문명의 결과물에 관한 질문들을 풀어내며 고정된 가치관의 불가능성을 시사한다. 또한 식물을 매개로 절대적 특권을 가진 인간으로서의 세계 인식을 벗어나는 상황을 상상하는데, 이는 비인간 존재뿐 아니라 인간 스스로를 바라보는 태도의 변화로 이어진다.

이에 본 논문은 권혜원의 작업이 갖는 의미를 비인간적 사유, 인간 주체가 세상과 형성하는 관계의 재구성이라는 측면에 맞춰 분석하는 것을 목표로 한다. 경직된 기준에 의해 누락되고 밀려난 존재들이 권혜원의 작품에서 어떻게 복원되는지도 살펴볼 것이다. 본 논문을 통해 인류 문명의 역사, 인간 중심적 권력과 규범을 성찰하고 해체할 뿐만 아니라 세계 속 존재에 대해 근원적 고찰을 시도하는 권혜원의 작업이 가진 예술적 가치를 확인할 수 있길 기대한다.

인간중심주의는 모든 사고와 행위의 능동적 주체인 인간이 세계의 중심이고 주인이라는 신

념을 바탕으로 인간과 비인간을 완벽히 분리하여 인간에게 일방적인 특권을 부여했다. 합리적 존재인 인간은 인간과 자연, 주체와 객체(타자)를 이분법적으로 나누고 인간이 아닌 존재들을 대상화해 원하는 대로 활용해왔다. 인간의 생존을 보장하고 문명과 지식을 형성, 발전시킨다는 명목하에 동물과 식물, 사물 등의 다양한 비인간 종들을 원하는 대로 지배하고 도구화한 것이다. 근대화와 산업화로 이러한 태도는 더욱 공고해져 세계 속 다양한 존재들과의 관계성은 차단되었고, 막연한 동경이나 소비 욕망을 만족시켜주는 인간화된 자연으로 비인간 존재들은 한 번 더 왜곡되고 대상화되었다. 나아가 이분법적 세계관은 비인간뿐 아니라 합리적이라 믿어지는 기준에 도달하지 못한다고 판단되는 사회 속 타자들을 주변화하고 누락시켰다. “언어에서부터 법을 비롯한 모든 사회적 체계를 포함하는 보편적 질서의 세계이자 현실이라 불리는 것의 긍정적 부분을 구성하는” 상징계는 사회의 정체성 확립과 안정을 위해 타자를 밀어냈고, 수많은 역사적 비극을 초래한 배척은 현재까지도 사라지지 않고 있다. 그러나 분리의 기준은 절대적일 수 없으며 완전하지도 않다. 결과적으로 인간중심주의와 그에 근거한 문명은 생태계 위기, 물질적 풍요와 정서적 안정의 불균형, 차이를 향한 혐오와 반목을 초래했다. 이에 대한 문제의식은 대상화되었던 자연과 사회, 인간과 비인간, 주류와 비주류, 개인과 집단의 관계, 고착된 관념과 기준을 재고하게 한다.

자연을 비롯한 세계 속 모든 존재를 하나의 개념으로 정의하거나 객관화할 수 없는 관계의 종합으로 보는 생태주의적 접근은 차이와 다양성을 존중하고 받아들인다. 그중 도나 해러웨이(Donna J. Haraway)는 『트리블과 함께하기(Staying with the Trouble)』(2016)에서 폭력 행위와 같은 인류세(Anthropocene)를 경계적 사건으로 봐야 하며 인류세를 가능한 한 짧고 얇게 만들어 파괴된 자연의 피난처를 되살릴 수 있는 새로운 시대를 육성해야 한다고 주장한다. 그리고 인간과 인간이 아닌 것들을 포함한 풍부한 복수종(multispecies)의 번영이 이루어질 쓸루세(Chthulucene)를 제안한다. 쓸루세는 지구 생물의 다양성을 회복하고 복수종의 함께-되기(becoming-with)에 관한 이야기와 실천들로 구성된다. 무수한 시간성과 공간성, 내부 작용이 일어나는 집합체 속의 실체들이 얽힌 쓸루세에서 인간은 다른 모든 존재와 구별되는 중요하고 유일한 행위자가 아니다. 인간은 복수종들의 삶과 죽음이 상호의존적으로 뒤얽힌 퇴비(compost)이자 부식토(humus)이다.

해러웨이는 「반려종 선언(The Companion Species Manifesto)」(2003)에서도 소중한 타자와의 관계 맺음을 말한다. 종은 분리를 위한 개념이었으나 해러웨이는 관계를 나타내는 단어로 사용한다. 반려종은 반려동물보다 크고 이질적인 범주를 뜻하는데 유기체적인 범주를 모두 포함할 뿐만 아니라 그것에 한정되지 않아 사이보그도 반려 친척에 편입된다. 따라서 반려종은 인간과 비인간, 자연과 문화, 유기체적인 것과 기술적인 것을 묶어준다. 또한 반려종은 생물학적 분류의 범주와는 무관하게 종을 횡단하며 서로 관련되어 있어 인간 예외주의를 거부할 수 있게 한다. 모든 종은 주체와 객체 형성의 얽힘의 결과이다. 반려종의 함께-되기는 친족 만들기(making kin)로 이어지는데 “모든 크리터(critter)들은 수평적, 기호론적, 계보적으로 공통의 육신을 공유”하므로 혈통이나 계보로부터 자유로운, 확대되고 재구성된 관계 맺기가 가능해진다.

오늘날 식물을 통해 그동안 세계를 지배해온 이분법과 동일성의 사유를 넘어서는 시도가 이뤄지고 있는데, 루스 이리가레(Luce Irigaray)와 마이클 마더(Michael Marder)가 주고받은 서신을 중심으로 구성된 『식물의 사유(Through Vegetal Being)』(2016)에서도 확인할 수 있다. 식물은 동물에 비해 주체성을 지니지 못한 자원으로 여겨졌기에 그동안 식물과 인간의 관계, 식물 존재에 대한 논의는 충분히 이뤄지지 않았다. 따라서 식물을 다시 보려는 시도는 인간과 비인간 사이의 관계를 재설정하는 사유의 가능성을 끌어낸다. 식물은 형이상학의 전통을 부정하는 존재가 아니라 공동체 안에서 끝없이 자신을 재구성하는 다수성을 의미하기 때문이다. 중요한 점은 식물 존재 같은 비인간 존재들과의 관계 맺음이 인간 담론의 완전한 해체나 유토피아적인 평화와 공존을 뜻하지 않는다는 사실이다. 인간 담론과의 관계 속에서 비인간 존재들과 소통하기 위해서는 낙관과 절망, 어느 한쪽에 치우치는 게 아니라 갈등이나 문제와도 함께 살아가는 현실적인 공생에 대한 논의가 필요하다. 인간 되기는 식물을 포함한 비인간 존재들과 더불어 성장하고 자신에게 부여된 자연적 속성을 사회문화적으로 성장시키는 것이기 때문이다.

권혜원은 작업 초기부터 인간 문명(사회)에서 분리되어 추방되거나 소외되어 밀려났던 존재들을 다루었다. <8명의 남자가 사는 방>(2010-2011)에서는 영등포 근로자 합숙소에 머물렀던 사회 주변부 사람들의 이야기를 담아냈고, <기억박물관-구로>(2016)는 기록에 남지 않은 사람들-땅을 몰수당한 농부, 수은 중독으로 사망한 소년 등-의 삶을 추적했다. <기억극장>(2017)에서도 신도시로 비어버린 구도심, 병자 그리고 죽음에 관한 기억을 되살렸다. 그리고 <그림자 도시>를 제작할 때는 난지도에 쓰레기가 매립될 당시 그곳에 살았으나 소외되었던 사람들의 이야기를 잊지 않았다. 또한 인터랙티브 픽션인 <전환의 순간들>(2021)의 플레이어는 모든 곳-가족, 친구, 사회, 자신이 머물던 땅-에서 추방당한 자로 설정되어 있다. “강박적으로 끊임없이 분리의 행위를 해야만 지속 가능한” 문명이 혐오하며 지워내는 물리적, 심리적 오염은 정상적인 분류 체계에서 거부된 범주로 질서와 무질서의 경계에 관한 것이다.

권혜원은 과거 쓰레기 매립지였다가 생태 공원으로 변모한 난지도를 조사하던 중 수도권매립지를 방문하게 되었다. 피라미드 형태의 쓰레기 구조물은 항공 촬영용 드론을 사용해도 포착할 수 없는 규모였고, 인간 인식 능력의 한계를 확인시켰다. 작가는 “쿠푸(Khufu) 대피라미드의 25배, 태양의 신전의 40배가 넘는” 쓰레기 매립지가 “로마 폼페이(Pompeii), 마야의 티칼(Tikal), 이집트 왕의 계곡”처럼 문명이 만들어낸 거대한 고고학적 유적 중 하나로 남을 수 있다고 생각했고, 쓰레기 매립지가 얼마나 친환경적이고 미래적인지 홍보하듯 <그림자 도시>를 제작했다. 인간에 의해 침범받는 자연에 대한 주목은 도시의 발전과 안전한 식수 제공을 위해 물이 인간의 관리하에 놓이게 되면서 잃어버린 자연성과 감각, 신화적 상상력을 이야기하는 <염소의 맛>(2017)에서부터 포착되었다.

<그림자 도시>는 작가가 직접 수도권매립지와 그것의 미니어처를 촬영한 영상, 국가기록원에 보관된 난지도와 관련된 푸티지들로 구성되었다. 인간은 쓰레기가 청결과 안전을 위협한다고 판단해 분리한다. 그러나 “가치 있는 것으로부터 분리된 나머지”인 쓰레기는 버려지기 직전까지 사용된 것이며 도시의 부분이었다. 거부되고 버려지는 것이지만 물질문명의 정수를 포

함하는 쓰레기에는 한 시대의 역사가 쌍둥이처럼 담긴다. 끝없이 누락되지만, 문명이 유지되는 한 절대 사라지지 않는 그림자이다. 사실 인간이 만들어내는 대부분의 인공물은 폐기될 운명을 갖는다. “아주 오래전부터 쓰레기는 쓰레기로 불렸다. 쓰레기의 내용은 엄청난 변화를 겪었지만 우리는 계속 그것을 쓰레기라고 부른다. 쓰레기는 어떤 사물의 이름이 아닌 것이다”라는 설명은 쓰레기의 유동적인 위치를 드러낸다.

<다정하게, 더 다정하게>(2019)에는 ‘플라스틱 컵’이 등장하는데, 획기적인 발명품이자 언제 어디서나 볼 수 있는 익숙한 사물의 재료인 플라스틱 역시 인간의 역사적 흔적이자 지질학적 증거로 남게 된 인류세를 환기시키고, “지구에 존재하는 오직 한 종류의 오염인 인간 자체”를 되돌아보게 한다. 인간은 자연 곳곳을 쓰레기로 채운 뒤 재생, 복원하기를 반복한다. 인류세는 인간을 비롯한 복수종에게 죽음과 멸종을 가져오는 긴급성의 시대이자 마주보기와 “응답-능력(response-ability)의 역량을 이해하고 배양하길 거부하는 시대”이다. 해러웨이는 인간이 재생 에너지 기술이나 탄소 오염 저감 수단의 적용 같은 과학기술과 제도 등으로 재앙을 막거나 완화할 수 있다고 기대하지만, 사유의 전환이 없다면 불가능하다고 강조한다.

작업을 진행할수록 권혜원은 인간이 정해놓은 가치 판단과 분류에 질문을 던지게 되었다. 인간은 자기 감각과 인지, 판단 능력을 신뢰한다. 그러나 인간은 완전무결한 존재가 아니며 일관적이지도 않다. 암흑물질처럼 인간이 파악하지 못한 세상의 부분들도 많다. 인간이 세상에 적용하는 기준은 유동적이며 인간의 분류는 모든 대상을 포함하지 못한다. 따라서 인위적이고 강압적인 분류는 다양성을 밀어내고 동일화와 획일화를 가져올 뿐이다.

<다정하게, 더 다정하게>와 <유령과 괴물들의 풍경>(2019)의 주된 배경인 용암동굴은 자연적이면서도 지질학적이고 신화, 종교, 역사와도 긴밀한 곳이다. 그런데 두 작품 모두에는 인간이 온전히 인지할 수 없는 대상이 등장하여 세계의 다양성과 불확정성을 드러낸다. 권혜원은 관광지화되지 않은 자연 동굴을 탐사하며 자신이 어떤 공간에 있고 얼마나 이동하고 있는지, 그 시공간을 전혀 파악할 수 없었고 무엇보다 카메라(과학기술)의 무용함을 절감했다. 인간적 규범과 논리가 힘을 잃고 육체적 감각이 예민해지는 공간인 동굴은 마치 전 상징계의 은유처럼 보인다. 앞뒤 문장의 간극이 커서 파편적으로 읽히는 스크립트 역시 의미 생성의 다양성을 끌어낸다. 동굴에서의 작업을 통해 작가는 플라톤(Plato)의 동굴의 비유를 온몸으로 체험하며 인간 경험, 문명사회의 편협함과 유한함을 재확인했다. 특히 <유령과 괴물들의 풍경>은 동굴의 비유가 역전된 상황을 제시하는 것처럼 보인다. 동굴에서 자신이 마주했던 그림자가 세상의 전부인 줄 알던 인간이 밖으로 나가 빛의 세계를 경험하는 것과 달리, 권혜원이 설정한 인간 존재는 빛이 사라진 동굴에 들어와 그동안 자신이 인식하던 세계가 전부가 아니었음을 깨닫게 된다.

<다정하게, 더 다정하게>는 ‘알레프(Aleph)’, ‘지도제작자’, ‘방금 만들어진 땅’, ‘플라스틱 컵, 굴, 현무암’으로 나뉘어 있는데, 그중 “남성으로 태어나지만 다 자라면 여성이 되고 해수의 온도와 염도에 따라 1년에 4번 성을 바꾸는” 굴은 인간이 온전히 파악할 수 없는 세계의 상징물로 기능한다. “인간이 전혀 존재하지 않는 그런 이야기를 상상해.”라는 내레이션으로 시작하는 <유령과 괴물들의 풍경>에서 인간(작가)은 유기체의 잔해들인 화석연료를 태워 비행

기를 타고 이동하고, 138억 년 전 만들어진 리튬을 통해 빛을 만들어 깜깜한 동굴을 보고 촬영한다. 그리고 “곰팡이는 현무암 입자를 지나 나무의 뿌리를 따라 아스팔트 활주도로 이동하고, 깊은 동굴 속 나무뿌리를 먼 곳에 데려다 놓는다.” 인간이 깨닫지 못할 뿐 “현무암과 아스팔트, 동굴과 활주도가 뒤섞이는” 것처럼 자연과 인간은 서로에게 얽혀 있다. 이런 이유로 인간은 인간이 아닌 존재들에게 선불리 동일화의 원리를 적용해서는 안 된다. 그리고 이와 같은 메시지를 담아내는 상징이 ‘알레프’이다. 알레프는 호르헤 루이스 보르헤스(Jorge Luis Borges)의 단편 소설 「알레프」(1949)에 등장하는 “모든 각도에서 본 지구의 모든 지점이 뒤섞이지 않고 있는 곳”으로 그 안에는 전혀 축소되지 않은 우주의 공간이 모두 들어가 있다. 작가는 알레프를 “전체를 파악하면서도 그 속의 부분들까지 놓치지 않고 볼 수 있는 장치 같은 것”으로 이해한다. 인간은 자연 생태계와 인간 사회, 과거와 현재, 미래를 아우르는 복잡한 세계를 획일화하거나 정형화하지 않고 그물망 같은 관계를 이해해야 한다. 알레프처럼 개별성이 유지되는 세상을 “함께-만들기” 위해서 인간이 만든 객체화된 관념적 구성물로서의 자연(세계)을 벗어나야 할 것이다.

카메라 루시다(camera lucida)와 현미경 같은 광학 장치의 원리에 근거한 <급진적 식물학>(2021)은 ‘식물학자들이 현미경으로 대상을 관찰할 때 식물도 사람을 관찰할 수 있다면 무엇을 감각할까?’라는 질문에서 시작되었다. 현재의 광학 장치는 인간을 전지전능한 신과 같은 위치에 놓고 인간이 어떤 관점에서 대상을 대하는가에 관한 생각은 하지 않는다. 전술했듯 인간의 모든 판단과 행위, 태도, 심지어 과학적 행위까지도 완벽하게 객관적이고 독립적일 수 없다. 만약 인간이 사용하는 광학 장치가 일방향이 아니라고 주체와 객체 양쪽 모두가 서로를 관찰할 수 있도록 발달한다면 인간과 식물은 평등하게 서로를 마주 보며, 인간의 눈동자는 식물의 이미지를 반영하는 반사체가 될 것이다. 이때 인간은 대상을 보는 자신을 대상(타자)의 관점에서 인지하는 자기 반영적인 경험을 할 수 있다. 인간은 인간적 테두리를 벗어날 수 없기 때문에 완벽히 비인간적인 관점에서 감각하고 생각하는 것은 불가능하다. 다만 이와 같은 사고 실험을 하는 것은 스스로를 다시 생각하고 사유를 확장하는 계기가 된다. 인간이 비인간 존재에게 보여지는 자신을 인식하는 상황은 인간이 관계 속에 존재한다는 것을 전제해 인간중심주의를 초월한다. 또한 <급진적 식물학>이 제시하듯 식물을 제대로 보기 위해서는 많은 연습과 긴 시간이 필요하지만, 손상된 세계에서 트러블과 함께하기 위해서는 응답-능력을 키워야 한다.

한편 권혜원은 <전환의 순간>에서 숲에 들어선 추방자인 플레이어가 식물종으로의 전환을 경험하는 과정을 담는다. 작가는 과학기술과 의학의 발전으로 언젠가 다른 종으로의 전환도 현실화될 수 있겠다는 가정을 하게 되었고 그런 순간이 오면 사람들이 무엇을 원하고 무엇을 선택할지 상상하게 되었다. 그런데 소설의 진행 과정에서 플레이어가 홀로 남기 혹은 이동하지 않고 머물기를 시도하면 “혼자 살아남는 법을 알지 못하고 외로워서 사라진다.” 또한 식물종으로 전환되면 송화, 흙 등의 표본으로 채집된다. 두 방향의 결말 모두 해피엔딩은 아닌 것처럼 보이는데, 이는 공존이 아닌 분리를 선택한 인간의 미래와 여전히 자연을 대상화하는 현실을 반영하는 것으로 해석할 수 있다. 그러나 세계 속 우리는 “공-산(共-産)적 체계

(sympoietic system)”이기에 “함께-되기만 있을 뿐”이라는 사실을 확인시키는 것이기도 하다. 지구 속 존재들은 독립된 혼자가 아니다. 인간은 어떤 방식으로든 관계 속에 놓여야 살아갈 수 있으며, 인간이 아닌 다른 종 역시 자연에만 머무는 것이 아니라 인간의 영역 속으로 섞여 들어가기로 멈추지 않는다. 따라서 낭만적인 이상을 담은 완전한 화해나 복구보다 부분적 회복, 어울려 잘 지내기 위한 가능성에 집중하며, 상호 작용의 리듬 속에 다수가 함께할 수 있는 싹뜨기 게임 같은 사유의 전환이 필요하다.

## 세계 환경 이슈와 한국 생태미술담론의 형성: ANT의 ‘매개’ 개념을 바탕으로

유현주(한남대학교)

- I. 들어오며
- II. 세계 환경 이슈와 생태담론의 흐름
- III. 한국생태미술의 네트워크 매개자들
- IV. 한국생태미술담론 이어가기: 네트워크의 증식과 확산
- V. 나가며

연구자는 2021년 <한국생태미술의 흐름과 현재>라는 국립현대미술관에서 주관한 한국생태미술 아카이브 사업에 참여하면서 한국생태미술에 대한 이론이 거의 부재하며 사실상 생태미술 자체가 오랫동안 한국뿐 아니라 세계 미술계의 마이너리티였음을 실감하였다. 생태미술의 담론을 들여다보면, ‘생태가 무엇이나?’에 대해 작가, 평론가, 미디어가 각기 다른 관점을 갖거나 추상적인 차원에서 언급하는 정도에 그치고 있어, 사실상 ‘생태’ 개념 자체도 명확히 정의되고 있는 것 같지 않다. 이와 같은 모호한 개념 정의와 생태미술에 대한 불명확한 실제 파악에도 불구하고, 지금 한국과 해외에서 생태미술로 명명되는 작업들은 활발히 진행 중이며 전시와 컨퍼런스 등 다양한 형태로 담론을 형성해가고 있다. 본고는 한국의 현대 생태미술담론이 어떻게 형성되어 왔는지 추적하기 위해 실재를 모든 행위자의 네트워크로 바라보는 이론인 행위자네트워크이론(이하 ANT)에서 매개(mediation) 개념을 활용하고자 한다.

ANT의 대표적 이론가 존 로(John Law)에 따르면, 인간과 사물 모두 이종적 물체들이 상호작용하는 네트워크이다. “사회적 행위자들이 육체 안에만 존재하는 것이 아니라 이종적인 물질 간의 상호작용으로 이루어진 규칙적 네트워크”이며 “사고하는 것, 행동하는 것, 글을 쓰는 것, 사랑하는 것, 소득을 벌어들이는 것 등 우리가 주로 인간에게 부여하는 특성들은 인간의 신체를 넘어 네트워크를 통해 생성”된다는 것이다. ANT에 의거하면, 한국의 생태미술담론을 형성의 주체는 단순히 예술가와 작품이 아니다. 담론 형성 안에는 다양한 행위자들이 있으며, 그 행위자들을 연결시키는 주요 매개자가 있다. 본고는 ‘생태미술’이라는 동시대의 한 예술을 이루는 네트워크의 행위자들을 찾아서 그 안에 주요 연결고리를 만드는 매개의 지점들을 살펴보고자 한다. 다만 매개의 변수들을 고려하는 데 있어서, 네트워크의 행위자들은 인간만이 아니라 비인간, 기계, 담화 등 모든 것이 포함되기 때문에, 인간중심적 판단보다는 ANT가 부득이 강조하는 ‘번역’의 작업이 끼어들 수밖에 없다.

1960년대와 70년대 세계를 경악시킨 생태 이슈의 책이 있다면 레이첼 카슨이 쓴 <침묵의 봄>(1962)과 로마클럽이 발표한 <성장의 한계>(1972)일 것이다. <침묵의 봄>은 인간이 사용하는 살충제와 독극물이 결국 인간 자신에게 돌아오게 되리라는 예견을 내놓았는데 실증적 자료



와 통계를 가지고 한 것이어서 설득력은 있었으나 비료생산을 하는 대기업들의 공세를 받았다. 또 다른 베스트셀러 <성장의 한계>는 물질적 성장의 한계와 지속가능성을 다루는 선도적 역할을 했지만 역시 지구의 종말 예측 등 많은 부분이 과장되었다는 비판을 받았다. 1970년 영국 자연보호와 국제 자연보호운동을 선도한 맥스 니컬슨의 <환경 혁명>이라는 책이 발표되었다. 1969년 7월 19일 지구인의 달착륙에 성공한 지 몇 달 후 나온 이 책은 “달에 도착했다는 자부심은 우리의 고향 별을 슬럼으로 만들고 말았다는 한심한 깨달음 앞에서 흐물흐물 녹아 버린다. 돌연 자연보호를 위한 소수의 투쟁이 더욱 폭넓은 대중이 경각심으로 확장되기 시작했다”는 다소 격양된 환경문제의 선언을 보여주는데, 실제로 1966년에서 1975년은 ‘환경운동의 폭발’(마틴 홀드게이트, 영국 생물학자이자 환경운동가) 시기로 평가된다.

‘풍경, 자연, 조류 보호’라는 녹색 주제에서 영국이 주도하는 분위기였다면, 독일은 ‘핵에너지, 공해, 산성비’라는 새로운 주제로 환경 이슈를 선도하고 있었다. 미국 역시 1970년을 전후해 비행기로 DDT를 살포하는 등 무차별한 에코사이드(ecocide)에 대한 반발로 제러미 리프킨과 같은 경제학자이자 사회학자인 사상가가 환경의식을 강조하기에 이른다. 에코사이드라는 용어를 사용한 사람은 예일대학교 식물생물학 교수 아서 깬스톤으로 전쟁에서의 집단 살해(Genocide)에서 가져온 단어이다.

1970년 닉슨 대통령 시절, 데니스 헤이즈라는 미국 환경운동가가 <지구의 날> 행사를 조직하였으며, 당시 미국에 처음 ‘환경보호청’이 설치되기도 하였다. 그러나 이는 닉슨 대통령의 베트남 전쟁의 패배에 대한 비난으로부터 보호막으로 사용하려는 의도 즉 대중의 지지를 받고자 하는 진보적 운동의 명분으로 이용되는 면이 있었다. 1970년을 전후로 미국이 베트남에서 생화학전을 치르고 고엽제를 사용한 것은 에코사이드의 전형이 되었다. 약 100만명의 사람이 삼 대에 걸쳐 후유증을 앓았다.

같은 시기 동아시아의 상황을 보면, 1969년 일본의 여성 작가 이시무레 미치코가 쓴 <고해정토>는 미나마타병과 수은 중독을 다루면서 레이첼 카슨의 <침묵의 봄>과 공명하고 있었다. 그런가 하면, 1972년 스톡홀름에서 있었던 최초의 세계 환경 정상 회담은 중국에 자극을 주어 1973년 첫 번째 국가환경회의(취거핑이 주도)를 개최하게 된다.

초창기의 환경운동은 대부분 반자본주의 성향을 보인다. 유럽의 68학생운동 세대들은 자연에 별 관심을 가지지 않았으나, 훗날 체르노빌 사건 이후 원자력 비판에 관심을 갖기 시작한다. 원자력은 당시 지식인들에게 진보적인 기술로 비추어졌지만, 미국의 <지구의 날>, 1972년 스톡홀름의 <환경정상회담>과 같은 해 <유럽 자연보호의 날> 지정이 이어지면서 원자력 비판과 반핵 운동이 좌파의 프로파간다가 되었다. 1981년 11월 16일 “숲이 죽어간다: 독일을 뒤덮은 산성비”라는 제목의 기사가 슈피겔 지에 실리면서 <숲 고사> 즉 ‘숲의 죽음’이 큰 이슈가 된다. 토양의 산성화는 숲의 죽음과 인간의 죽음을 가져올 것이라는 암울한 전망은 실제의 숲 상태보다 과장되었다는 비판이 있었으나, 1985년 <국제 열대 목재 기구(International Tropical Timber Organization)>가 설립되는 배경이 되었다. 열대림을 지키자는 운동은 단지 산성화된 토양만이 아니라 그때까지 거의 주목받지 못했던 탄소가 환경문제로 급부상하는 계기가 된다. 여기에는 열대림과 기후의 관계만이 문제가 아니라 일종의 원주민의 생태계 파괴

에 대한 우려와 서구의 식민주의에 대한 비판이 내재 되어 있다. 아마존 원시림을 위해 싸우다가 살해당한 브라질의 노동운동 지도자인 치코 멘데스(Chico Mendes)의 죽음은 <숲의 권리>라는 법 제정으로 이끌었다.

1974년 창립된 한국미술청년작가회는 서울에서 활동하는 젊은 작가들이 어떤 특정 유파나 노선을 제시하는 방식이 아니라 다양한 미술 행위들을 인정하는 작가 단체이다. 이 단체의 주요 작가들은 김광우, 정관모, 김윤신, 전국광, 주영도, 김영옥을 비롯해 김영철, 양희종, 서영원, 한기주, 임동식 등으로 서울, 광주, 부산 등의 국내 순회전과 미국과 유럽에서의 해외전을 개최하였다. 1975년 한국미술청년작가회는 충남 태안군 안면도 꽃지해변에서 야외작품발표회를 가졌는데, 임동식은 공룡알이 나뉘는 태초의 해변을 나타내려고 길이 30cm 흰색 알 모양 수십 개를 만들어 백사장에 설치하였다. 이 작업이 계기가 되어 실내 중심의 미술 활동에서 야외로 시선이 확장되는 소위 야외현장미술이 시작된다.

전국광의 작품 <수평선>은 “실내미술의 한계와 야외미술의 가능성”을 보여준 작업으로 평가된다. 해변에 솟아오른 할아비바위에 흰 광목천을 둘러 일정 지점에서 보면 수평선과 일치하는 이 작품은 훗날 야투(野投)의 전신이 되었다. 1979년 공주에 귀향한 임동식은 홍명섭, 유근영과 의기투합하여 야외미술제를 금강 백사장에서 개최하게 된다. 임동식은 그 당시 일을 다음과 같이 회상한다. “백사장은 은빛 모래사장으로 사람을 부르는 듯한 모습이었어요.” “금강현대미술제를 준비하며 금강을 바라보고 많은 생각을 했어요. 첫 번째가 금강물이 맑게 흐르듯, 우리들의 예술행위도 깨끗하고 순수하게 흘러야 한다는 것이었고 두 번째가 유유히 흘러가는 금강의 유속처럼 우리도 우리의 예술행위를 유연한 자세로 깊이 있게 접근하자는 것이었죠.”

홍명섭과 임동식, 유근영이 주도한 야외현장미술연구회는 1981년 8월 일주일간 금강 백사장에서 제방 쪽에 텐트를 치고 금강물로 밥을 지어 먹으며 사계절 연구를 한 것을 출발로 야투를 결성한다. 창립 후 임동식은 함부르크로 떠났고 남은 사계절연구회와 교신하면서 야투작가의 작업들을 함부르크 대학에 소개하였다. 10년간의 유학기간 중 임동식은 1987년과 1988년 두 차례 귀국하여 《야투 함부르크전》 준비를 위해 원산도 호도 등지를 방문한 후 대전문화원에서 야투 독일전의 예비전인 《세 곳의 섬으로부터》전을 개최하였다. 한편 함부르크 대학에서 진행된 야투야외현장미술연구회 슬라이드 감상회에 참여한 교수들로는 클라우스 비물러, 게오르그 야페, 힌리히 작슨, 토마스 스토델 등으로 야투야외현장미술연구회 자료를 통해 야투 작가들의 자연에 다가가는 태도를 흥미롭게 보았다. 1970년대 초 자연미술(Naturkunst)이란 용어가 발터 아우에(Walter Aue)라는 미술평론가에 의해 시작되었고 1982년 쿤스트포럼 잡지에 자연미술은 특집으로 다루어졌다. 한국에서 야외현장미술이 시작된 것은 70년대 초중반으로 이강소 등 대구의 작가들이 대구강정에서 벌인 야외이벤트, 한국미술청년작가회의 야외작품발표, 대전의 <19751225>그룹 등이 있다. 그중에서 생태미술의 맹아로 보이는 단체는 야투 그룹이라고 볼 수 있다. 그 이유는 80년대 야투 그룹이 자연과 환경, 인간에 대한 관계를 탐색하고자 한다는 점에서 그리고 독일을 통해 흘러들어온(혹은 자생적으로 야투에서 발아한 생각으로서의) 자연미술 용어에 대한 고민과 성찰을 통해 생태미술을 향한 뿌리를 내리고

있기 때문이다. 물론 그들이 현재 자연미술 혹은 생태미술로 자신들의 미술을 어떻게 정립하는가는 또 다른 논의를 필요로 할 것이다.

독일에서 자연미술이란 용어가 등장한 것은 우연한 일이 아니다. 80년대 독일 미술계는 신표현주의가 강세였지만, 1982년 요셉 보이스가 제7회 카셀 도큐멘타에서 보여준 이벤트 《7000그루의 떡갈나무》를 보면 당시 독일 시민들의 자연에 대한 높은 관심을 나타낸다. 당시 녹색당 당원이었던 요셉 보이스가 다음과 같이 언급한 것은 분명 생태미술의 선구자로서 기록될 만한 의미를 담고 있다. “나는 7000그루의 떡갈나무를 심을 것이다. 7000그루의 떡갈나무 옆에는 각각 한 개의 돌들이 세워질 것이며,...지금이야말로 노동과 테크놀로지의 개념, 물질주의, 정치적 이데올로기, 산업화, 자본주의 혹은 공산주의란 미명 아래 인간이 취해온 폭력적인 황폐화 과정에서 벗어나 올바른 재생의 과정, 다시 말해, 자연뿐 아니라 사회생태학적인 관점에서 생명을 부여하는 소생의 과정인 ‘사회적 유기체’를 이끌어낼 때이다.”

행위자네트워크이론(ANT)의 시각에서 보면, 한국의 생태미술이 자연미술 혹은 야외현장미술이라는 이름으로 시작된 것은 임동식이라는 예술가의 자연에 대한 특별한 사랑과 ‘금강’이라는 공간 그리고 주변의 예술가들이 얽혀지는 가운데 야투가 탄생한 것과 밀접한 관련이 있다. 만약 이들이 공주의 금강 백사장에서만 머물렀다면 야투는 오늘날 자연미술 혹은 생태미술이라는 개념들과 별로 연관되지 않는 단체일 수 있다. 임동식의 함부르크 유학은 금강의 사람들과 환경에 관심 있는 유럽의 예술인들과의 연결고리가 되었다. 즉 한국 생태예술의 맹아를 심은 매개자는 대략적으로 그려보면 금강, 임동식, 함부르크라고 할 수 있다. 그 매개의 지점은 1989년 《야투 함부르크전》과 《1991년 여름 금강에서의 국제자연미술전\_미술을 통한 자연과 환경 그리고 인간》전의 연결성이라고 할 수 있다. 1989년 함부르크에서 임동식이 기획하여 열게 된 전시 《안에서 밖으로, 밖에서 안으로》전은 전체 작가의 재료가 자연물-나무, 흙, 돌, 물, 짚, 인간의 몸 등-로 이루어졌고, 임동식에 의하면, 독일인들에게 동양의 미술체험이라는 신선한 기회를 제공했다. 그 화답으로 열린 <199년 여름 금강 국제자연미술전>은 “1975년 안면도 꽃지해변 야외작업 이래 오랫동안 잡고 있던 야외현장미술(자연미술)이라는 화두의 범위를 넓혀 드러내 보이하고자”(임동식)한 전시로서, 89년 야투 함부르크전을 참관한 독일 슐레스빅 홀스타인 주 거주 작가들과 기타 독일 거주 작가들, 캐나다, 오스트리아, 미국 작가들, 일본 작가들을 망라한 전시였다. 이 전시는 공주 지역민들의 축제가 되어 성공리에 끝났다.

91년의 국제 자연미술전시는 다음 해 전시의 디딤돌 역할을 한다. 1992년 국내의 공주문예회관과 독일 함부르크 2곳에서 열렸던 《야투-종이를 통한 자연\_Nature, Using The paper》전(부제:야투-1992년여름독일슈베르크국제자연미술전 참가를 위한 작품집)인데, 재료에 특별한 의미를 두었다. 참여작가는 강전충, 강희준, 고승현, 김해민, 김해심, 신남철, 이성원, 이응우, 이종협, 임동식, 정장직, 조충연이었다. 이들은 오직 종이를 가지고 작업하였는데, 예를 들면 “풀잎파리 같은 것들을 종이 위에 부착하여 그들이 각각 사람으로 혹은 눈으로 나타나게 한 것이라던가(강희준) 종이를 실처럼 꼬아 하나의 입체를(정장직, 김해심) 동글게 말아 마치 별집 모양으로 결합시킨 모양(신남철)과 종이 원료를 판화를 찍듯이 눌러 지문모양(고승현) 가

지고 식물을 눌러 형상이 종이에 음각되고 자연물이 그 위에 남는(이종협)” 작업 등을 통해 주로 “비 기성재료”와 “기계에 의한 재료의 지양”을 추구하였다.

무엇보다 이 전시는 “20세기라는 기계가 생산하는 제품화된 삶은 최근 신도 놀랄 리오 모 임까지도 생산해내어 이제 집수리(?) 걱정-이제 지구 좀 봐주자-는 결정을 하기에 이른다”(임동식)라는 발언을 이끌어냈다. 무엇보다도 《종이를 통한 자연》전은 1992년 6월 리우데자네이루에서 열린 유엔환경개발회의(UNCED) 즉 환경과 개발에 관한 유엔회의를 의식함으로써 세계의 환경, 생태 이슈에 대한 관심을 반영하고 있음을 알 수 있다. 1992년은 한국이 유엔기후변화협약(UNFCCC)에 47번째 가입국이 된 해이기도 하다. 바로 이러한 일련의 국내외의 환경 의제들은 각 나라에 언론매체를 통해 보도되면서 사회정치경제의 문제 안으로 얽혀 들어가고 문화생산의 장에도 영향을 준다.

80년대 ‘자연미술’을 표방한 그룹 <야투>와 대성리에서 시작한 <바깥미술> 그리고 90년대 서울의 미술대학을 중심으로 자연에서의 유목민적 예술작업을 해온 <마감뉴스> 등을 묶어주는 것은 ‘자연’이라는 키워드이다. 그런데 1997년 제 3차 유엔기후변화협약 당사국 총회가 도쿄에서 열린 이후, 우리나라에서 1999년 <난지도 환경친화적 계획을 위한 국제심포지엄>이 개최되는 사건이 생긴다. 이러한 일련의 국내외 회의는 점차 한국의 야외현장미술가들에게 새로운 비전을 갖게 하였을 것이라는 추측이 가능하다. 그 예로 2002년 바깥미술의 전시 《난지도》와 1999년 마감뉴스의 《인간과 환경, 그 새로운 출발》전 등은 전시의 장소가 각각 난지도와 태백(폐광촌) 즉 버려진 장소이자 환경의 배설물과 같은 장소 특정성 전시로서, 그전의 전시들과 사뭇 다른 환경에 대한 생태 문제에 대한 강조, 가령 쓰레기의 문제를 지적하는 작업, “환경조각의 현장 투입”(김종길) 등으로 나아가고 있음을 볼 수 있다. 이들 단체의 이념적 부분은 바깥미술의 이론가 김경서와 당시 자연미술이론가였던 김종길 등에 의해 확장되었다. 그러나 ‘생태’는 제도의 바깥만을 지칭하는 개념이 아니라, 좀 더 근본적인 문제 즉 지구공동체 즉 오이코스(oikos)의 ‘지속가능성’에 초점을 두는 개념이라는 점에서, 단순히 ‘자연으로’나 ‘환경보호’가 아닌 사회생태학적인 의미에서 전개되는 생태미술작업들의 출현을 분석해봐야 할 것이다.

**현대미술사학회** KAHOMA Korea Association for History of Modern Art  
강원도 강릉시 죽헌길 7 강릉원주대학교 예술체육 1호관 302호 우)25457  
[www.kahoma.or.kr](http://www.kahoma.or.kr)