

거울의 대사들

거울에 비친 노송(老松)은 그림이 된다. 이것은 노(能)의 논리다. 노는 중세 일본의 극이다. 8세기 즈음 시작되어 14세기 즈음 전성기를 맞은 가무극이다. 노는 지루하리만치 느리다. 몸짓은 무겁고 노래는 웅얼거리는 듯 늘어진다. 일설에 따르면 노의 움직임이 느린 까닭은 다음과 같다. 노의 배우는 선조 배우의 움직임을 정확하게 모방하는 것을 목표로 했다. 몸짓 하나와 호흡 하나까지, 온전한 모방을 위하여 움직임은 정형화되었다. 노의 배우들은 연기하지 않았다. 대신 선사적 움직임을 운반하는 일종의 거울이 되고자 했다. 중세 노의 형식을 완성한 제아미(世阿弥, 1363-1443경)는 배우들이 수련을 통하여 무대 위에서 꽃으로 피어날 것을 역설했다. 그러나 같은 모양으로 필 수 있는 꽃은 없다. 그러므로 실은 여기에는 아무것도 존재하지 않는다. 울음도, 몰입도, 히스테리아도 없다.

노를 상연하는 극장 무대 안쪽에는 언제나 소나무가 그려져 있다. 그것의 이름은 가가미이타(鏡板)로, ‘거울판’이라는 의미를 갖는다. 노는 본디 신성하다고 알려진 노송 뒤에서 치루어지던 야외극이었다. 시간이 지나며 실내극으로 변했지만 야외극일 당시 사용하던 지붕 달린 무대는 실내로 그대로 옮겨졌다. 다만 소나무 만큼은 옮길 수 없었기에, 무대 앞에 자리하던 소나무는 그림이 되었다. 그림은 신성함을 담을 수 없는 매체였으므로, 사람들은 소나무 그림이 ‘거울에 비추어진 노송’이라고 의미화하고 거기에 가가미이타(거울판)라는 이름을 붙였다. 그림을 선택하느니 거울에 비춰진 환영을 선택한 셈이다.

이연석은 노의 구조를 회화의 구조에 빗댄다. 노가 그렇듯, 회화 역시 선사적 움직임에 반항한다. 암각화를 새기는 몸짓은 틀이 잡힌 천 위에 도구를 이용해 형상을 새기는 몸짓과 크게 다르지 않다. 노의 가무가 유물에 준하듯 모든 회화는 유물에 준한다. 따라서 노의 배우들이 연기하지 않듯, 회화 역시 그려지지 않아야 한다. 회화의 형태로 존재하려는 회화들은 이 분명한 사실을 얼마간 도외시한다. 이연석은 캔버스의 형태와 닮은 나무판을 깎거나 파내어 상처 입히고, 그것에 ‘렐릭(relic, 유물)’이라는 이름을 준다. 혹은 응시하는 이의 얼굴이 그대로 비춰질 만큼 매끄러운 바탕을 갖는 회화, 거울에 해당하는 회화를 만든다. 유물 혹은 거울의 형태로 존재하는 회화는 회화가 될 수 없기에 ‘회화적인 것’에 오히려 걸맞다.

이 표정 없는 회화들은 한 편으로 노에 쓰이는 가면, 노멘(能面)을 연상시킨다. 노의 배우들은 편백나무를 깎아 자신의 가면을 만든다. 그것은 표정을 지우는 도구, 얼굴을 탈피시키는 도구, 배우의 현전을 삭제하는 장치다. 누군가의 말에 따르면, 예술로서의 연극은 순간 속에는 있지만 영원 속에는 없는 것을 이용해 영원을 보완해야 하는 유일한 예술에 속한다. 그러나 노는 집요하게 순간을 은폐한다. 정형화된 무용과 표정 없는 얼굴은 순간을 폐지하고 영원으로부터 더욱 동떨어진다. 유물의 시간으로 향하기 위한 채비다. 다만 여기엔 하나의 모순이 있다. 표정을 지우기 위한 가면은 각도가 달라짐에 따라, 빛과 어둠에 노출됨에 따라, 극적으로 변화하며 수많은 표정을 자아낼 수 있다는 점이다. 가면은 환영을 창출하고 환영은 얼굴을 초과한다. 유물 혹은 거울로서의 회화가 되려 회화를 초과하듯이 그러하다.

전시장에는 객석이 놓여 있다. 관객은 이곳에서 전시에 따르는 콘서트, <Ambassadors>를 보게 된다. 하지만 콘서트가 진행되지 않을 때에도 객석은 그 자리에 있고, 전시장을 하나의 무대 공간처럼, 벽면에 붙은 회화를 하나의 무대 장치처럼 상대화할 것이다. 그러나 이곳은 무대와 객석의 위상이 단순히 뒤바뀐 역전된 장소라기보다는, 무대와 객석 사이의 위계가 작동하지 않는 비장소에 가까울 것이다.

그리고 그것은 거울 때문이다. 거울은 시선 바깥에 머물러 있는 것들에게 가시성을 되돌려주면서 액자의 논리에 속한 채 액자의 논리를 벗어난다. 깨지고 나뉜 거울로 뒤덮인 전시 공간은 보는 자와 보이는 자의 위치 설정을 몇 번이고 뒤바꾸면서 인식 가능성의 지평을 고장 낸다. 나아가 회화 역시 거울의 일종으로 위치될 때, 그것은 보는 이의 신체를 존재하지 않는 ‘저편’으로 떠나보낸다. 거울은 내가 부재하는 곳으로부터 나 스스로를 바라볼 수 있는 장소, 절대적으로 현실적이고 절대적으로 비현실적인 고유한 헤테로토피아(hétérotopie)를 창출한다. 다시 한번, 이곳에는 아무것도 존재하지 않는다. 하지만 여기서 회화가 거울인 한 편 유물이라는 것, 가가미이타의 논리에 속한다는 사실이 주요할 것이다. 거울이 내포하는 ‘저편’과 유물이 내포하는 ‘저편’은 분명 다른 공간을 지시한다. 그러나 회화가 환영이 될 때 이처럼 서로 다른 공간이 같은 ‘저편’으로 누벼질 수 있다. 거울이자 동시에 유물의 형태로, 회화는 은폐된 빈 장소, 응시 주체가 반복하여 교체되는 빈 장소의 시간을 다시금 열어 보인다.

전시장으로 향하는 입구에는 왜상이 펼쳐져 있다. 한스 홀바인(Hans Holbein the Younger, 1497-1543)의 <대사들(The Ambassadors)> 하단에 놓인 왜상이다. 이 유명한 왜상, '대상 a'의 응시를 나타낸다고 풀이된 바로 그 왜상은 전시장에 이르면 본래의 모습을 회복한 채 또 한번 걸려 있다. 이것은 상징으로 가득한 고전주의 회화의 의미 작용 내에 속하지만 정확히 어떤 의미를 갖는지 그 누구도 모르는 도상으로 유명하다. 다만 분명한 것은 이 왜상이 시점과 각도에 따라 그 모습을 달리 보이도록 설계되었다는 사실, 관객으로 하여금 체화된 신체에 따라 변용하는 바라보기를 지속하도록 유도되었다는 점이다. 그렇다면 전시장에는 최소 두 개의 신체가, 왜상을 바라보는 두 개의 응시가 동시에 잠재되어 있는 셈이다. 하나의 머리로 두 개의 응시를 작동시킬 순 없다. 그러므로 여기서는 보는 이의 눈이 제대로 작동할 수 없다는 사실이 명확하다.

그리고 콘서트 <Ambassadors>가 있다. 또한 콘서트에 참여하는 협업자들이 있다. 그들은, 작가의 말을 따르자면, 자신이 그림을 그리듯이 감각을 운반하는 이들이다. 소통될 수 없는 언어를 따라 입을 움직이는 전달자가 있고, 하나의 눈으로 볼 수 없는 그림을 그리는 화가가 있고, 주름에 가까운 복장을 짓는 의상사가 있고, 또 움직이지 않고 노래하는 이들과 보이지 않는 것을 보이지 않게 하는 것은 무엇인가에 대해 글을 쓴 작가가 있다. 이연석은 이른바 자유 간접 화법의 형식, 화자와 등장인물이 구분되지 않고 전달하는 자와 전달되는 자가 일치되어버리는 개념 창조의 방식을 빌어 협업자들과의 공연을 조직한다. 거울이 재차 거울에 비칠 때, 그렇게 연속되는 허상의 생성에서는 상상적인 것과 실재적인 것이 더 이상 구분되지 않는다.

바깥에 있는 것은 보이지 않는다. 인식 가능한 것은 오직 인식 가능한 조건 안에 있는 것들 뿐이다. 그렇기에, 바깥으로 치닫기 위하여 지평에 구멍을 낼수록, 그것은 인식 가능한 조건을 초과하며 오히려 비가시화된다는 모순이 있다. 거울은 비가시화된 것을 비추어내는 환영의 통로다. 거울이 거울을 비출 때, 비가시화된 것이 비가시화된 것을 비출 때, 바로 그렇게 만들어지는 무제한적이고 동시에 비논리적인 형상은 '사유 내에서의 사유될 수 없는 것'을 촉발하는 도입이 된다. 《눈 먼 입》, 그리고 <Ambassadors>에서, 보이지 않는 것들은 보이지 않는 것의 방식을 벗어나지 않고, 바로 그렇게 보이는 것의 질서 내부로 불법 침입한다. 조각난 눈은 아무것도 보지 못한다. 순간과 영원을 망실한 극은 아무것도 보이지 않는다. 아무것도 보지 못함이야말로 여기서 가장 유일한 관람이다.