

시체를 위한 무대: 《눈 먼 입》에 관하여

(A Stage for Corpse: Statement about 《Eyes Far Lips》)

황재민

《눈 먼 입》에 대해 생각해본다. 검은 캔버스들이 조용히 놓일 것이다. 이들은 관람을 방해하려는 듯한 검은 벽, 중력을 거스르는 형태의 목조각(tensegrity), 여러 개로 겹쳐 들리는 목소리와 함께 있을 것이며, 그렇게 “표상 불가능한 것을 표상하는”¹ 것의 불가능성에 대해 말할 것이다. 회화는 무대가 될 것이다. 배경이 될 것이며, 프로시니엄 극장이 될 것이며, 행위자(actor)의 연기(acting)를 발생시키는 기반시설(infrastructure)이 될 것이다. 종결된 평면의 서사를 따르지 않을 것이다. 대신 자신이 과연 어디까지 회화로 남아 있을 수 있는지, 그 한계 지점을 찾을 것이다. 불박인 회화가 벽이 되는 “귀머거리의 집(Quinta del Sordo)”, 혹은 《눈 먼 입》. 무대가 배우의 신체성을 지워내며 연기를 발생시키듯 검은색 캔버스는 회화의 물질성을 재배열하며 그것을 탈중심화한다. 이렇게 부재가 발생한다. 이제 필요한 것은 현존을 기다리는 일이다.

이를 테면 알랭 바디우(Alain Badiou)는 모든 것이 곧 검은색의 변증법으로부터 연원한다고 썼다. 검은색은 빛의 부재이며 수동적인 부정, 미완되었기에 완벽하게 불안정할 수 있으며 미완되었기에 유일하게 완성될 수 있는 것, 그래서 “완벽한 불안정성”이라는 모순된 진술을 가능케 하는 매개라고 썼다. 여기서 검은색은 여전히 부정성을 생성하고, 부재함으로써 현존한다는 역설적인 존재론을 갖는다.² 그렇다면 검은색이 회화가 될 것이 아니라, 회화가 검은색이 되어야 한다. 그렇게 해야만 현존하는 방법을 찾는 대신 부재하는 방법을 찾을 수 있기 때문이다. 그것은 회화를 배우가 아니라 무대로 재위치시킬 것이다.

“온 세상이 무대이며, 세상 사람들은 모두 배우에 불과하다.”³ 세계를 하나의 연극으로 보고자 한 윌리엄 셰익스피어(William Shakespeare)의 잠언은 동시에 실재의 구조를 직시하려는 사실 진술로 읽힌다. ‘존재하기’와 ‘연기하기’는 분리되지 않는다. 우리는 벽 없는 극장에서 행위하는 배우들이고 여기서 행위란 오직 인간의 전유물 만은 아닐 것이다. 사물이자, 나아가 행위자로서, 회화 역시 지극한 연극의 질서로부터 분리되지 못한다는 판단은 흥미롭다. 만일 회화가 연극을, 환영 창출을 단념할 수 없는 운명을 지니고 있었다면, 그것이 연극성, 또한 환영성과 절연하며 “순수성”을 얻고 그렇게 현대성을 획득할 수 있었다는 비평적 미장센이 폐기되어 버릴 것이기에 그러하다.⁴ 인식론적 판단을 통하여 예의 “순수성”을 최종 도착지로 설정하는 목적론적 서사가 아니라, 이른바 ‘바깥(le dehors)’을 경유해 내부와 외부의

¹ Jean-François Lyotard, 「Presenting the Unpresentable: The Sublime」, 『Art Forum』 Vol. 20, No. 8, 1982, 존 라이크먼, 『미셀 푸코, 철학의 자유』, 심세광 역, 그린비, 2020, 33쪽에서 재인용.

² 알랭 바디우, 『검은색』, 박성훈 역, 민음사, 2020, 51-56쪽.

³ 서현석, 김성희, 『미래 예술』, 작업실유령, 2016, 397쪽에서 재인용.

⁴ 클레멘트 그린버그, 『예술과 문화』, 조주연 역, 경성대학교출판부, 2004, 346-374쪽.

모순점을 맞닥뜨리고 한계 지점을 실험하기 위한 서사. 세계를 하나의 무대로 재배열했을 때 따를 만한 여진. 이것은 회화가 부재하기, 혹은 부재함으로써 현존하기와 조금 더 가까워지는 방법 중 하나다.

하지만 무엇이 현전하는가. 세계가 곧 무대라면, 그 무대는 언제 종언을 고하는가. 흔한 오해가 있는 것 같다. 무대는 언제나 같은 모습으로 남아 있으며, 끝나는 것은 오직 연극이라는 오해다. 프리드리히 키틀러(Friedrich Kittler)는 낭만주의 연극의 고고학을 통하여, 무대의 기술적 한계가 어떻게 연극의 미학적 한계를 규정했는지 설명한다. 과거의 극장은 광원을 모사할 수 없었다. 백열전구가 발명되기 이전 어두운 극장의 불을 밝힐 수 있는 것은 오직 밀랍 촛불 뿐이었다. 연극은 촛불이 다 타들어가기 전에 미리 종료되어야 했다. 비극과 희극, 사랑과 죽음과 운명의 중창은 오직 촛불이 허용하는 시간 안에서만 기능할 수 있었다. 연극이 끝나기 전 무대가 먼저 끝나야만 했다.⁵

위의 일화를 보면 알 수 있듯, 무대를 모사하는 것은 위험한 일이다. 무대는 연극의 시뮬레이션을 절단할 수 있는 위험을 숨기고 있고, 그것은 촛불이 연기를 내뿜는 순간, 환영을 생산하는 무대 위 장치들이 상처를 내보이며 노이즈가 되는 순간 비로소 드러날 것이다. 그러므로 무대를 모사해야 한다면, 상처와 위험을 동시에 모사해야 한다. 《눈 먼 입》의 몇몇 회화들이 요철을 숨기고 있는 것은 어쩌면 이와 같은 이유에서다. 언뜻 비쳐 보이는 요철은 긴박하고 비밀스러운데, 한번 눈치 챌 순간 그것은 더는 평면으로 돌아가지 않는다. 그렇게 요철은 무대에 숨겨진 상처를 모사하는 모종의 장치가 된다.

다만 더 이야기해보아야 하는 것이 있다. 《눈 먼 입》의 안료는 보이기 위해 쌓인 물질이 아닌 듯하다. 그것은 물질을 더하고 층을 쌓는 마띠에르(matière)의 질감과 논리를 따르지 않는다. 대신 회화에 선결되어 있는 안료라는 물질의 층위를 재배열하는 방법, 더하지도 빼지도 않고 다만 재배치하는 방법에 속하고자 한다. 이미 있는 것을 밀어내어 다시 자리 잡을 때, 회화는 조금 더 균일해지고 동시에 희미해진다. 이 희미함 속에서 드러나는 것은 아무것도 없다. 또 다시 “완벽하게 불안정”하기를 바라는 부재하기다.

이연석은 이와 같은 방식의 그리기, 캔버스 전면(前面)을 흠을 뚫은 화면 구성에 ‘브러싱(Vrushing)’이라는 이름을 붙인다. 멈춘 요철은 시간을 부재하게 만들지도 모를, 결정화된 숨음처럼 느껴진다. “호수 밑바닥처럼 잠겨 있는 화면과 일렁이는 도상.”⁶ 수면 위로 돌이 던져지는 순간 물보라와 함께 사라져버릴 것 같은 일촉즉발의 이미지들. 보기 전까지는 영원히 보이지 않을 이미지들.

그는 동시에, 이 그리기를 ‘스푸마토(sfumato)’ 기법에 유비하기도 한다. 《눈 먼 입》에는 무척 희미하게 느껴지는 도상이 간혹 존재한다. 그것은 그려졌다기보다는 발견된 것, 오랫동안 흠에 묻혔던 이미지가 비로소 발굴된 것처럼 느껴진다. 과거의 누군가가 이미 그려 놓은 듯한 그림, 익숙한 이미지를 경유하여

⁵ 프리드리히 키틀러, 『광학적 미디어: 1999년 베를린 강의』, 윤원화 역, 현실문화, 2011, 137-138쪽.

⁶ 이연석과의 대화에서 발췌. 2022년 10월 7일.

가상의 긴 시간을 연기하며, 가능한 흐리게 존재하는 그림은 벽에 걸린 회화의 시간을 초과하고자 하는 몸짓이다. 다만 초과를 향한 욕동이 이처럼 준비함에도 모든 것이 너무나 가만히 멈추어 균일하고 희미해진 것처럼 느껴지는 이유는, 회화의 위치에서 조금이라도 큰 목소리를 내는 순간 그것의 현존하려는 힘이 다시금 모든 충동을 일원화해버릴 것이기 때문이다. 발소리를 내지 않고 조심히 움직이며, 《눈 먼 입》은 회화의 시간으로부터 유물의 시간으로 이동한다. 무대가 된 회화는 다른 소리 속에 묻혀 유물의 시간을 훑내내거나, 혹은 그 시간을 진짜로 확보한다.

계속해서 키틀러의 이야기를 꺼내어 본다. 그는 투시도법의 역사와 작동 방식을 설명하면서, 자크 라캉(Jacques Lacan)이 언젠가 남긴 구절을 인용한 적 있다. 라캉은 헤겔을 따라, 예술, 혹은 숭배의 가장 오래된 형태가 다름 아닌 건축이었다는 가설을 내놓는다. 다만 라캉은 헤겔과는 다르게, 건축의 중심부에는 신이 놓이는 것이 아니라 오히려 시체가 놓인다는 사실을 명확히 한다. 건축의 가장 깊은 심층, 그 구멍에 놓이는 것은 빈 공간을 광휘로 메우는 왕, 혹은 신의 존재가 아니라 진물을 흘리며 천천히 썩어 녹아 내릴 세속적 인간의 시체다.⁷ 이것은 부재가 현존을 이끌어내는 가장 극적인 사례라고 할 만하다. 시체는 구멍을 요구하며, 구멍은 건축을 요구하고, 건축은 종교를 요구하며, 부재는 이 모든 것을 집어 삼킨 채 현존한다.

라캉은 이 논리에 기대어 투시도법의 비밀을 서술한다. 투시도법에 요구되는 소실점은 다름 아닌 시체가 놓일 구멍을 간편하게 작도하기 위한 것이었다고 말이다. 키틀러는 필리포 브루넬레스키(Filippo Brunelleschi)의 예를 들어 라캉의 논리적 도약에 존재하는 오류를 짚어내지만, 오류가 있을 지라도 원근법에 대한 라캉의 의견은 여전히 흥미롭다. 신전, 성당, 나아가 피라미드는 모두 영광에 의한 것이 아니라 죽음에 의한 것이었다. 시체의 존재를 묵인하기 위하여 신성이 필요했으며, 시체가 놓일 비장소를 연역하기 위해 원근법이 발명되었다. 여기서 한 가지 궁금증이 생긴다. 그렇다면 유물의 목적은 무엇이었을까? 종교적 건축은 유물을 필요로 했다. 구멍을 꾸며줄 작고 값비싼 사물들은 시체와 하나가 되어 묻혔고 그렇게 건축의 일부가 되었다. 어쩌면 이것들은 숨어 있는 부재와 확장되는 현존의 틈새에서, 그 사이를 매개하고 충족하기 위한 사물이 아니었을까? 유물은 부재와 현존 사이에 있고, 상처 입고 썩어서 사라질 시체보다 더 오래 남아 흠에 묻혀 퇴적된다. 이것은 《눈 먼 입》의 검은 그림들이 어째서 유물과 가까이 있고자 하는지, 그 사실을 어느 정도 설명해준다.

하지만 유물의 시간과 인간의 시간이 어떻게 서로 맞닿을 수 있을까? 적층은 결과적으로 아주 깊은 시간을 요구할 것이다. 그 시간은 그저 ‘그리는’ 것만으로는 충족될 수 없다. 다만 디페쉬 차크라바티(Dipesh Chakrabarty)가 말한 것처럼, 지질학적 시간(geological time)과 인간의 연대기적(chronology) 역사 사이에 놓여 있던 분명한 구분이 무너지고, 인간이 지질학적 행위자로

⁷ 프리드리히 키틀러, 같은 책, 95-96쪽.

상대화되기 시작했다는 사실이 중요할 수 있다.⁸ 늘 그렇듯 무대, 혹은 세계는 위험과 함께 흔들린다. 존재론적 전회, 지질학적 전회, 나아가 행성적 전회, 여러 전회와 함께 시간에 대한 새로운 생각이 가능하게 되었다면, 비로소 인간의 시간을 사물의 시간과 함께 상대화할 준비가 된 것일지 모른다. 인간의 시간을 오늘에 붙들 이유가 없다면, 동일하게 얇고 무력한 유물의 시간은 이제 인간이 점유할 수 있는 장소다. 혹은 그렇게 연기할 수 있다. 유물의 시간과 회화의 시간은 모두 인간의 시간이다. 그것은 우리가 막 이해하기 시작한 지질학적 시간과 견준다면 아주 얇고 가냘픈 것이므로, 말하자면 우리의 것이다.

⁸ Dipesh Chakrabarty, "The Climate of History: Four Theses," 『Critical Inquiry』 Vol. 35, No. 2, 2009 Winter, 208pp.