

진부함과 유령

“단어 하나를 항상 생략하는 것, 부자연스런 은유와 명백한 완곡어법을 적용하는 것이야말로 그 단어에 대한 관심을 집중시키는 가장 단호한 방법이다.

- Jorge Luis Borges, “갈림길들로 이루어진 정원”

반사된 발. 이것으로 하나의 진부한 이야기를 시작해보자. 도시의 한 카페 안, “A”라고 부름직한 한 도시인이 시간을 죽이려는 진부한 노력 중에 무의식적으로 자세를 바꿀 무렵, 유리벽에 희미하게 반사된 그녀 자신의 발은 순간적으로 분명 다람쥐 혹은 그와 비슷한 한 동물을 흉내 내었다. 안과 밖의 모습을 중복시켜 보여주는 커다란 유리장막 가까이 앉아, 영원히 집중력을 상실한 이 도시의 목격자는 아주 짧은 순간 동안 흥미라는 것을 느낄 수 있었다. 심지어 그 동물의 입에 매달린 죽은 먹이 따위까지 확연하게 보였다.

이러한 상황은 한 사람의 서식지의 경계에서 내부를 그리고 외부로 향한 작은 균열이 만들어지는 작은 방식이다. 이는 눈이 깜짝거리는 순간보다도 짧은 시간 동안 이루어진다. 공간이 다시 통상적인 (인위적으로 균질적인) 서식지로 바뀌기 직전에 A는 그것을 거의 볼 뻔한다. 일상의 진부함에 난 균열, 즉 유령 다람쥐나 그와 비슷한 상상적 만남의 대상들이 체류하는 귀신 같은 영역 말이다. 문은 열리기가 무섭게 닫힌다. 그녀는 아마도 그것이 눈과 발 사이 어디엔가에서 떠돌고 있음을 눈치챈 것이다. [\[1\]](#) 사실 균열을 보이게 하는 것은 단지 다람쥐라는 한 대상이 아니라 그의 환영적 움직임이 갖는 흥겨운 광륜이기도 했다. 이제 A의 의식이 “그 광륜은 ‘오인’이 연출한 것”이라 정당하게 선언한다. 하지만 균열 속에서는 ‘오인’이라는 단어는 많은 비밀스런 우아한 친구들과 방대한 관계의 망을 형성한다. 물론 나 같은 눈치 느린 스파이가 그들의 완벽한 명부를 확보하고 있을 리는 없다.

그들은 영속의 빠르게 사라지는 단상을 만든다. 순간에 소비하는 영원이랄까. 그 눈부신 영상은 A를 실명시킬 수도 있다. A의 눈이 이미 그러한 침투에 대한 면역력을 가지고 있지만 았다면 말이다. “서울 한 복판에 다람쥐나 쥐 따위가 나타날 리 없지.”라며 그녀는 스스로를 확인시킨다. 광륜이 사라지는 그 순간, 그녀는 갑자기 세상에 혼자가 된다. 달콤하고도 애끓는 외로움이 엄습한 것이다. 탁자의 표면에서 뜨거운 커피잔의 자국이 사라지는 것처럼 광륜이 서서히 하지만 단호하게 흐트러지는 것을 지켜본다. 흔적은 견고한 시간의 한 가는 줄기를 허공에 쓰아 올리고, 그것은 떠다니기 시작한다. 그녀는 시간의 끄트머리에서 어떻게 기억이 태어나는지 목격한다.

지금까지의 이야기는 이를 자세하게 설명해준 당사자로부터 내가 직접 들은 “실화”이다. 아주 작은 부분 하나를 조작하는 자유를 누리기는 했다. 이야기를 듣는 그 누구든 가질 수 있는 그런 자유, 특히 그 이야기가 시간 속에서 희미해지고 그 이야기를 들려주었던 원래의 사람은 이제 기억 속에만 남은 경우라면 특히 충만하게 누려 봄직한 그런 자유 말이다. 내가 바꿔치기한 유일한 부분은 공간적 배경이다. 그 사건이 일어난 곳은 서울이 아니라 다람쥐가 실제로 종종 나타나기도 하고 카페에 자연스럽게 홀로 앉아 외로움을 느끼기에도 적절한 외국의 한 작은 도시였다. 조작을 한 이유와 목적은 단지 더 이상 그 어떤 이야기도 할 수 없는 이야기꾼의 말들을 어떻게든 되살려 보기 위함만은 아니다. 부분적인 조작이 한 이야기의 생명을 연장하는 데에

도움이 되기도 하지만 말이다. 더 큰 이유에 대한 단서는 최근에 접한 또 하나의 이야기를 통해 찾을 수 있지 않을까 한다. 이 일화를 소개하기 이전에 조작된 이야기부터 먼저 마칠까 한다.

유령 다람쥐의 사라짐이 A의 이야기의 끝은 아니다. 사실, 사라짐의 순간이야말로 진짜 불거리의 시작이다. [2] 자신의 오인이 다람쥐를 만들었음을 깨달은 A는 이제 자신의 발을 가지고 놀고, 아예 발에게 다람쥐 연기를 시키기도 한다. [3] 발에 다람쥐의 흔적은 확실히 기억으로 남아 있기에, 부재를 통해 다람쥐는 허구적인 삶을 누리게 된다. 결국 기억이란 시간을 극복하고 시간에 의해 성숙하는 존재인가보다. 공간에 떠도는 부재의 후광으로 인해 A의 발은 “재빠르게” 저속해진다. 다람쥐처럼 “재빠르게” 말이다. 의식적인 오인은 이런 식으로 일상의 진부함과 결탁하는가보다. 진부함의 저속함은 게으른 창의력이 맞는 손님이다. 이제 발이 상주하는 황량한 공간은 언어를 내포한다. 그 언어를 “지루함”이라 하자. [4] 우리 먼 관찰자들이 모두 잘 알고 있듯이, 지루함과 그 친척들은 마치 도둑고양이들처럼 도시에 상주한다. [5] A의 발은 그녀가 진부한 서식지에서 돌아다닐 수 있도록 근육의 활동이 가능하지 않게 되는 그 순간까지 일차적인 기능을 충실히 수행했을 것이다.

한편 또 다른 시공간에서 “네티즌”이라 불리는 무정형의 군집은 한 텔레비전 방송사에 분노를 표한다. 한 인기 있는 멜로드라마의 제작진이 시리즈 마지막을 장식하는 장면을 찍는 와중에 한 고공의 돌담을 훼손했기 때문이다. 이 장면에서 남자는 여자에게 감동을 주기 위한 한 가지 방법을 고안하였는데, 백 미터가 넘는 담을 세계각국의 언어로 “사랑해”라는 문장이 하나씩 적힌 포스트잇 수천 장으로 덮는 것이었다. 움직이지 않는 사실은 그 포스트잇은 실제로 포스트잇이 아니라 단지 노란 종이였고 돌 벽에 붙이기 위해서는 강력접착제가 필요했다는 것이다. 촬영이 끝난 후 제작진은 종이를 떼어내기 위해 정 같은 도구를 사용해야만 했고 벽에서 떨어져 나온 것은 종이뿐이 아니었다. 떨어진 돌 조각들은 벽에 끔찍한 외상의 흔적과도 같은 기표들을 남기고 말았다. 또 하나의 움직일 수 없는 사실은 전자환상을 사랑하는 많은 팬들조차도 환상의 조물주들이 책임감있는 시민이기를 원했다는 점이다. “아무리 아름다운 사랑의 마술이라 할지라도 문화재를 희생시킬 수는 없다”는 것이다. 또 한 자기 덧붙일 움직이지 않는 사실은 사건에 아이러니를 보탠다. 허구적 연인들의 재회를 미화하기 위해 사용된 촬영지였던 이 길은 같이 걸으면 헤어진다는 전설 같은 속설로 유명한 장소라는 사실이다. 아이러니를 좀 더 확장하자면, 드라마 속에서 그 장소는 서울이 아닌 프라하의 한 곳으로 위장되어있다는 또 한 가지 움직일 수 없는 사실을 언급하지 않을 수 없다. 벽을 모두 가리고 또 다른 곳으로 오인되어야 할 것이었다면 왜 이 곳을 촬영지로 고집하고 이와 같은 범석을 떨어뜨렸던 것일까? [6] 아마도 제작자의 게으른 해명 속의 왜소한 논리에서 진부한 발과 진부한 다람쥐에 관한 한 진부한 이야기의 공간설정을 변조한 나의 왜소한 논리를 찾을 수 있을지도 모르겠다.

수수께끼가 답으로 구하는 바로 그 단어를 절대 포함해서는 안 된다면, 그 이유는 연속성을 만들기 위해서, 영원의 단상을 조작해내기 위해서일 것이다. 그 마지막 단어는 수수께끼가 의미의 망의 모든 가능성들을 소진하였고 미로의 막다른 길에 도착하였음을 공표한다. 부재를 내재하는 체계는 바로 그 부재를 통해서만 작동하는 것이다. 마지막 단어가 말해졌을 때 (보르헤스가 “갈림길들로 이루어진 정원”에서 보여주었듯이) 이야기는 궁극적인 종결에 이른다. 바로 죽음이다. 우리는 그렇다면 이 즈음하여 균열과 봉합에 관한 하나의 질문, “가짜”와 미끄러지는 기표들, 그들의 물질적 기반까지 포함하는 오인의 총체적인 구조에 관한 다음의 질문과 필연적으로 마주칠 수밖에 없다. “죽음이야말로 이 세상의 모든 “빠진 단어들”이 궁극적으로 지시하는 피할 수 없는 부재의 장이 아닌가?” [7]

“우리가” 찾고 있던 빠진 단어를 갑자기 발설함으로써 생각의 꼬리를 국한하기 전에 수천 장의 “포스팅”들이 열어준 상상의 공간에 좀 더 머물러 보자. 충실한 텔레비전 연인으로서 당신이 시청의 즐거움을 확보하기 위하여 서로 상관도 없는 ‘움직일 수 없는 사실’들을 극복해야 한다고 가정해보자. (“매체가 메시지다”라는 텔레비전의 황금시대로부터 내려오는 유명한 속담을 극 속에서 한번쯤 실감해보자.) 만약 당신이 텔레비전 드라마 따위는 신경도 안 쓰는 미술관 관객이라면, [8] 서울과 프라하 중간 어디엔가 존재하는 상상의 장소에서 작동하는 마술, 아니 논리에 대한 최소한의 이해를 위해서는 약간의 상상력을 발동시킬 필요가 있다. 오인의 층을 통해 작동하는 논리 말이다. “포스팅” 한 장 한 장을 검토하라. 문맥을 이해하는 한, 한 장의 포스팅에 적힌 외국어를 이해하지 못하는 것은 큰 장애가 되지 않는다. 메시지는 문장에 있지 않다. 반복적인 대상들에 대한 접사 한두 개쯤은 좋다. [9] 하지만 담장 전체를 원사로 보여주는 재설정화면은 절대 잊으면 안 된다. 허구적 연인인 당신에게 감동을 주는 것은 언어가 아니라 과잉이다.

당신이 맡은 역인 연인은 이와 더불어 책임 있는 시민의식 혹은 현대미술의 매체반영성을 조금이라도 곁들여야 한다. 파괴의 작은 질감을 상상하라. 당신이 소중히 하는 것의 섬세함을 노출시키는 모든 물질적 단서들을 포용하라. [10] 오류와 미끄러짐의 기호들은 공간에 대한 “과잉적으로” 낭만적인 관계와 공존한다. 이야기를 듣는 자가 누릴 수 있는 자유로서, 원하면 흉터에 대한 극점사를 확보하라. 인간의 피부에 박힌 침과 함께 지방덩어리가 떨어져나간 벌의 엉덩이나 폭탄의 파편으로 움푹 패인 흉측한 살덩어리가 연상될지도 모른다. [11] 흉터들은 가장 흔한 표지판으로 당신을 폭격한다. “현실에 온 것을 환영합니다.”라고. 이에 쓰인 “현실”이라는 것 역시 상상의 장소의 또 다른 형태일지도 모르지만, 그건 또 다른 문제이다.

“로맨스의 감동이 어처구니 없는 사건이 되어 날아가 버렸다.”

가짜 포스팅에 대해 속고하는 한 기자가 이와 같은 말을 했다. (그의 말은 문화재의 훼손보다 TV 쾌락의 훼손에 대한 더 큰 분노를 표출하는 듯하다.) 우리말로 “어처구니”란 멧돌과 같은 도구의 나무손잡이를 칭하는 단어이다. 말을 씨로 삼아 서울의 밀도 높은 하늘에서, 아니면 연인들 위에 펼쳐진 프라하의 하늘에서, 가짜 UFO처럼 날아가는 손잡이 없는 도구를 겹눈으로 바라보자. “새를 비행선으로, 그 비행선은 (프랑스의 하늘에서) 적의 기지를 초토화하기 위해 폭탄을 떨어트리는 비행편대로” “장님처럼 변형시켜보자.” [12] 움직이지 않는 사실들이 방해하기 전에, 그리고 방해하고 나서도, 바라보자.

[1] 만약 당신이 오순화의 작품을 바라보는 동안 균열이 열리는 것을 본다면, 사진 안의 여성들 역시 자신들만의 균열을 포착하고 있지 않은가 의심해 봄직하다. 그들의 시선이 당신의 시선과 만나고 있건, 우리가 절대 알지 못할 프레임 밖의 그 무언가와 만나고 있건 간에 말이다. 시선 속의 결핍이 하품과 같이 전염성을 갖는다는 것은 널리 알려진 사실이다.

[2] 구자영의 퍼포먼스 기록영상에서 실제와 투사된 비디오 이미지는 오랜 시간에 걸쳐 중복된다. 무엇이 실제이고 무엇이 영사된 것인지 구별하기에 충분하고도 남는 시간이다. 그렇기에 당신의 판독력이 제 기능을 하고 난 후라 할지라도 두 이미지를 다시 섞어 작품에 대한 새로운 관계를 형성할 시간과 기회는 덤으로 충분히 주어진다. 물론 이번에는 오인은 의지에 의한 것이기에 완벽하지는 못할 것이다.

[3] 균열이 열리는 것은 대부분에 있어서 의지와 관계없다. 이 말은 곧 그 경험을 반복하고자 노력한다 할지라도 심증팔구 소

용이 없을 것이라는 뜻이기도 하다. 장영혜의 이야기가 이를 말해준다. 그 이야기를 담은 기호들로 말할 것 같으면, 균열을 열고, 닫힌 후에 또 여는 가능성들은 항상 장영혜의 기호 속에 녹아있다. 시간과 공간의 여러 층의 경로들을 의식하게 하는 것이다. 아니, 오히려 그 경로들을 보존할 수 없음을 나타내는 것일까?

[4] 일상적인 권태를 형성하는 요소들로 (어떤 형태로든지) 부재, 즐거움이나 노동이 쇠퇴하는 흔적, 오인에 대한 소용없는 갈망 등을 들 수 있다. 그러한 의미에서 김수강의 사진작품들은 A의 이야기의 결말에 대한 적절한 사진자료로써 활용될 수 있다. 김수강의 작품들에서 그러하듯, 권태 속에서 바라보는 자는 대상에 대해 환유적이고도 순환적인 (그리하여 페티쉬적인) 관계를 갖게 된다.

[5] 혹시 최근 들어 서울의 집 없는 고양이들의 수가 급증한 것은 아닐까? 혹시 집 없는 고양이들의 수를 그 사회에서 체험되는 권태의 폭과 깊이를 나타내는 지수로 채택할 수 있을까?

[6] 그 반면, 홍영인의 커튼들은 보통 그것이 무엇을 가리고 있는가에 대한 단서를 동반한다. 나고야에서의 작업에서처럼 말이다. 라캉은 베일의 매혹은 그것이 가리고 있는 것을 가린다는 사실 그 자체에 있다고 시사한 바 있다. 가려진 것이 아무것도 아닐 때에는 특히 그러하다. 그럼으로써 욕망은 환유적으로 스스로를 재창조할 수 있게 된다.

[7] 이현진의 “상응하는(Corresponding)”에서도 육체적 피로와 형식적 소모가 프레임이라는 제한의 틀을 드러내면서 궁극적으로 지시하는 것은 죽음이 아닐까? 매체를 성찰하는 아방가르드의 태도에도 언제나 죽음에 대한 열정이 잠재되어 있지 않았는가? 아방가르드의 어원인 “척후병”의 운명이 그러하듯 말이다.

[8] 만약 당신이 텔레비전보다 미술관에서 더 큰 기쁨과 만족을 느끼는 사람이라 할지라도, 시간과 공간에 대한 낭만적인 관계를 나타내는 환상적인 장관에 대한 집단적 욕망을 구성하는 장에서 제외되지는 않을 것이다. 현대미술이야말로 반복과 과잉으로 연명하는 또 다른 체제가 아닌가.

[9] 이와는 반대로, 유승호의 작품 속 세부적인 부분들에 대한 극점사를 취하는 것은 가치있는 체험이 될 것이다. 의성어이거나 유머를 동반하는 단순한 글자들의 무의미한 반복이라 할지라도 말이다.

[10] 개인적으로 생각하건데, 오인환의 작품들에 나타나는 기호들의 섬세한 본질이나 훼손에 대해 과잉되게 감상적으로 반응하는 것은 전적으로 적절한 것이다. 그의 작품에서 기호들은 이미 한번 소비된 것이거나, 버려지고, 파편화되고, 심지어는 불에 탄 물질들이며, 언어적인 질서를 부여받기 이전에 원래의 문맥으로부터 추방된 것들이다. 즐거움과 우울함은 (혹은 폭력성까지도) 해석이라는 행위에 있어서 서로 밀착된다. 의사소통이란 것이 원래 소통과 단절의 공존으로 이루어져 있지 않은가.

[11] “어처구니 없음”이나 기호의 균열이 지나치다 할지라도 유머감을 잃지 않는 것은 중요하다. 박윤영의 상형문자로 이루어진 작품들에서 깨끗하고 명확해야 할 기표의 경계선들은 물질적 불확실을 향해 열려있다. 번지고 미끄러진 경계는 유머를 훼손하는 대신 오히려 강화하지 않는가.

[12] 이 표현도 보르헤스로부터 빌어온 것이다. “한국의 하늘”로 말하자면, 전쟁 중에 투하된 수많은 폭탄들의 흔적이 모든 도시에서 완전히 사라진 지 오래다. 전쟁 이전에 흘렀던 계천조차도 이제는 전쟁전의 경로대로 복구되었다.