



# 모든 존재이거나 아무것도 아닌 존재이거나



원더걸스의 [노바디]는 오직 '당신'을 의미하기 위해 선택된 단어이다. 그래서 노바디는 아무것도 아닌 존재라기보다는 사랑의 대상인 당신만을 향해 있다. 그래서 노바디는 섬바디가 되는 것이다. 그러나 불행히도 그 노래에서 사랑의 대상은 다른 사랑을 갈구하는 것 같다.

나는 서울시립미술관에서 온 엽서를 받아 들고 원더걸스가 생각났지만 곧 그 노바디는 3명의 한국계 미국인 여성을 지칭하는 것을 알게 되었다. 엄밀한 의미에서 한국계 미국인이라고 그들 모두를 지칭하긴 어렵겠지만, 그들은 분명히 존재하지만 지워졌거나 혹은 부재했던 존재들이다. 그리고 그들은 시간을 견디었고, 자신들의 이야기를 만들었으며, 지금 우리 앞에 있다. 시간을 견디었다는 것은 중요한 지점일 것이다. 그것이 재미교포의 성공신화와 같은 것으로 포장되는 인고의 시간이라기보다는 주체의 문제에 대한 자기 성찰의 시간이었다고 이야기하는 편이 좋을 것이다. 그래서 우리는 아무것도 아닌 존재인 이 3명의 언어들 사이에서 매우 특별한 언어를 발견할 수 있다.

2006년 여성주의 그룹 '입김'은 <사라지는 여성들, 음사열전>이라는 제목의 전시를 개최한 적 있다. 사회가 규정하는 정상성과 비정상성 사이에서 여성, 그들의 죽음이 어떻게 임의로 규정되었는지를 살펴본 전시였다. 여성의 죽음은 언제나

임의로 규정되거나 평가되었다. 그것이 자기 선언으로서 죽음이었던 가족과 국가를 위한 희생으로서 죽음이었던 중요한 것 같지 않다. 이 전시는 잊혀지거나 임의 규정된 죽음의 의미를 추적하고 그들의 삶을 다시 맥락화하고자 했다. 이러한 과거의 죽음은 비단 과거형이라기보다는 오히려 현재 진행형일 것이다. 잔 다르크의 일화까지 가지 않더라도, 위안부 할머니들을 둘러싸고 있는 상황은 그것을 반증한다. 일본은 그들의 경험과 죽음을 지속적으로 지우고자 한다. 그리고 일본은 할머니들이 사라지면 그 사건을 다르게 맥락화시킬 수도 있다는 믿음을 가지고 있는 것 같다. 반면, 전쟁과 여성인권박물관의 건립과정에서 야기된 박물관 부지 관련 일부 단체의 반대 입장은 위안부 할머니들의 희생에 대한 내부 살해와 같은 것이었다. 우리 스스로도 위안부 할머니들을 타자화시켰다.

트린 T. 민하(Trihn T. Minha)는 <그녀의 이름은 베트남>(1989)에서 베트남으로 표상되는 여성 혹은 아시아 여성의 현재를 성찰한다. 언뜻 환원주의적으로 여성을 위치시키는 듯한 제목은 여성의 현재가 언제나 임의로 규정되어온 타자의 혹은 하위 주체의 삶이라는 것을 반증한다. 베트남과 미국에 거주하는 베트남 여성들의 인터뷰를 토대로 구성된 시나리오에 따라 재구성된 이 극영화에서 우리는 지속적으로 타자화되어 온 여성들이 자신들의 언어로 삶과 현재에

1. 윤진미, 67그룹, C-프린트, 각각 47.7×60.5cm 135개, 1996. 밴쿠버아트갤러리 소장.  
2. 쉬린 네샷(Shirin Neshat), Turbulent, 1998  
3. 조숙진, <SeMA 골드: 노바디>전 전경, 2014, 서울시립미술관  
4. 차학경, 「딕테」 표지



대해서 성찰하고 있음을 접하게 된다.

차학경의 『딕테』는 독특한 지위를 가진다. 자의든 타의든 언어적 추방의 경험은 자신의 삶에 대해서 말할 수 없는 상태에 대한 고립과 소외를 유발한다. 잊혀지는 언어, 한국어와 생존을 위해서 새겨 넣어야만 하는 언어, 영어 그리고 자아가 형성되면서 새롭게 발견된 제3의 언어로써 프랑스어, 이 언어들 사이에서 그는 민족국가 중심의 자의식이 아니라 돌아갈 곳이 부재한 존재로서 자신의 언어에 대해서 성찰한다. 그리고 자신의 서사에 대해서 이야기한다. 일반적 의미의 딕테, 받아쓰기는 언어를 배우게 하는 강제된 훈육의 습속이라면 차학경의 『딕테』는 스스로 쓰기의 실존적 행위이다. 그리고 이것은 상징계적 질서인 언어적 행위를 가로지르는 실재적 상황의 언어로 변화되는 순간이다.

나는 어두운 방에서 비명이라고 말하기도 어렵고 노래라고 이야기하기도 어려운 중동의 여인들의 소리를 들은 적이 있다. 모르는 것은 분명히 또 다른 공포로 전이된다. 소설 『인도로 가는 길』의 아델라가 가졌던 환상은 공포의 다름 아닐 것이다. 그것은 아델라의 문제라기보다는 어쩌면 마라바르 동굴이 갖는 불가해성의 상태 때문에 야기되는 것인지 모른다. 동굴은 실체를 어둠 속에 봉인시키거나, 논리적 언어를 울림으로 모호하게 해 버린다. 그것은 질서와 빛으로는 결코

정리될 수 없는 무엇인가의 상태, 그것은 어쩌면 말해질 수 없는 어둠의 중심, 그러나 엄연히 우리의 실존과 더불어 존재하는 삶의 한 측면이다.

쉬린 네샷(Shirin Neshat)의 <Turbulent>(1998)는 빛과 어둠이라는 이분법이 어떻게 하위 주체의 언어로서 발화되고 우리에게 공포를 불러일으키는지를 보여준다. 질서와 제도로서 상징화되는 콘서트홀이 보인다. 한쪽에는 관람 예절 속에서 작동되는 공연이 진행 중이다. 언어와 화성 그리고 화음이 조화롭게 남성을 통해서 발화된다. 관객은 그의 노래를 듣는다. 남성의 노래가 끝나고 맞은편 화면에는 여성이 소리를 만들어 낸다. 우리는 그 소리가 비명인지, 기쁨인지, 저주의 주술인지, 환희의 찬가인지, 구분할 수 없다. 그러나 그녀는 지속적으로 자신의 소리를 발산한다. 그녀가 만들어내는 행위와 그 소리는 질서와 제도로 정리된 콘서트홀에서 공포를 야기한다. 맞은편 화면에 등장하는 가수를 포함한 남성들은 공포의 시선에서 불쾌함의 표정으로 돌변한다. 이해 불가능한 어떤 것들은 매번 공포로 우리에게 다가오지만 곧이어 쾌적하지 않은 어떤 것, 오염된 어떤 것으로 인식된다. 그리고 그 발원지를 정화시키고자 한다. 작업은 숭고하게 그 여성의 이해 불가능한 공연으로 마무리된다. 그것이 이해 불가능한 것이었을까? 그것은 아마도 이해할 수 있지만 언어로 설명될 수 없는

여성들 혹은 하위주체들의 말할 수 없음과 말할 수 있음의 사이에 대한 것이다.

조은지는 필리핀 여가수들과 [뿌빠빠 음와]라는 노래를 부른 적이 있다. 인간 뮤직 플레이어로 배경으로만 존재하는 대도시 근교 패밀리 레스토랑에서 노래 부르는 '필리핀' 여성 가수들과의 만남을 통해 조은지는 존재하지만 존재하지 않는 여성의 목소리에 대해서 이야기하고자 했다. 그리고 그것은 작가 자신이 국경을 넘으면서 경험했던 미묘한 차별들과 연결되기도 했다. 레지던시를 가기 위해 자신이 임신 중이 아님을 증명해야 한다거나, 이탈리아의 시골 마을 젊은이들에게 이국적인 그러나 익명의 동양 여성으로 불렸던 자신의 경험은 전 세계의 가사 도우미로 혹은 인간 뮤직 박스로 세계를 유랑하는 필리핀 여성들과 중첩된다. 김동령과 박경태의 <거미의 땅>이나 정은영의 <동두천 프로젝트>는 유사한 우리의 역사를 환기시킨다. 동두천 혹은 기지촌의 여성들은 사회에서 더러운 몸으로 낙인찍히기도 했지만, 외화를 벌어들이는 숭고한 몸이기도 했다. 그녀들은 늘 비워져 있었고, 사회가 그들에게 무엇인가를 임의로 채워 넣었다. 여기에서 정은영은 국극의 역사를 통해서 여성-남성의 성차적 의미에 대해서 다시 탐구한다. 여성 아닌 여성들 혹은 너무나 여성적인 여성들의 이야기인 국극의 배우들을 통해서 삶의 정상성에 대한 쿼어적 질문을 던진다.

한편 나는 그들의 목소리를 생각해 본다. 수잔 레이시(Suzanne Lacy)와 레슬리 라보위츠(Leslie Labowitz)가 1977년 기획한 퍼포먼스, <애도와 분노 속에서(In Mourning and In Rage)>는 그 분노의 목소리가 어딘가 우리가 알고 있는 분노의 형식과는 다르다는 것을 말하고 있다. 미국에서 발생하는 여성에 대한 폭력에 저항하고 그것을 공론화하기 위해서 시행된 이 퍼포먼스는 언뜻 샤먼적 의례와 자매애의 숭고한 순간을 경험하게 한다. 부르카와 같은 복장을 한 여성들이 광장에 등장한다. 그리고 그들은 여성 폭력에 대한 통계들을 선언하고, 이 사회에서 희생된 여성들을 추모하면서 동시에 분노한다. 그리고 그들은 서로의 손을 맞잡고 이 세계와 자신의 삶에 대해서 추모의 의례를 만든다. 여기에서 흥미로운 것은 그들의 복장이다. 애도와 분노를 공개적으로 표출하는 자신들을 사회로부터 보호하기 위한 그 복장은 하나의 위장술이면서도 서구 사회의 정상성에 도전하기 위한 급진적 행위이다. 누구인지 파악 불가능한 익명의 존재로 변화시키는 그들의 의상은 급진적 정치성을 드러내게 한다. 반면, 그들의 복장이 백인 우월주의 단체, KKK단의 복장을 떠올리게 한다는 것도 흥미롭다. 하얀색 KKK단의 복장은 자신들을 익명화함으로써 백인 남성중심의 절대적 공포를 일상화시킨다는 함의를 갖고 있다. 누구인지 모르기 때문에, 누구라도 그들의 범칙을 따르지 않는다면

저단될 수 있다는 공포를 양산한다. 동일한 복장 형식이 전혀 다른 맥락과 의미로 드러나는 것이다. 한편으로 우리는 또한 흥미로운 사건을 접하기도 했다. 프랑스의 보편주의는 프랑스에 거주하는 동시대 이슬람교 여성들로 하여금 부르카를 입을 자유를 박탈한다. 이것이 이슬람에 대한 혐오인지 아니면 여성의 자유의지에 대한 박해인지 구분하기 어렵다. 그러나 변하지 않는 것은 여전히 여성들은 아무것도 아니거나 혹은 모든 것이라는 것이다. 장지아는 여전히 사회에 대한 여성주의적 분노를 간직한 작가인 것 같다. 사회에 대한 그의 피학적이거나 가학적 태도는 비단 섹슈얼리티의 문제에 국한되지 않는다. 제도적 폭력 앞에 놓인 자신의 문제를 함축적으로 드러냈던 <작가가 되기 위한 신체적 조건>은 비단 여성 작가만이 경험하는 문제가 아니라 모든 여성이 경험하는 실제적 순간일 것이다. 비토 아콘치(Vito Acconci)의 일방적 폭력이 드러나는 <Pryings>에서 여성은 그 폭력에 저항하지만 장지아의 작업에서 작가는 그것을 체념하면서도 즐긴다. 왜냐하면 그들은 결코 변하지 않을 것임을 작가는 알고 있고, 그것에 분노하고 저항하는 것은 그들의 문법을 반복하거나 재생산하는 것임을 체득했기 때문이다. 그리고 작가는 여성이라는 특수성에 머물지 않고 동시대적 삶의 조건이 야기하는 근원적 질문으로 향한다. 인간의 구멍들

속에서 흘러나오는 액체에 대한 탐구는 비단 여성의 신체적 문제에 국한된 것이 아니라 누구도 이제 주체도 객체도 될 수 없는 기괴한 비체(object)로서의 삶을 살아가고 있다는 것에 대한 질문일지도 모른다. 그리고 <동공은 빛을 조절한다>와 같은 작업을 통해서 인간의 욕망과 참회에 대한 잔혹동화를 생산하기도 한다.

아무것도 아닌 존재라는 자각은 단순한 패배의 언어가 아니다. 그것은 승리를 향한 혹은 가능성을 향한 차이의 언어이다. 그 언어는 비단 여성이나 하위 주체만의 언어도 아니다. 지금의 경제 사회적 조건은 우리를 언제든지 아무나의 존재로 위치 지우게 한다. 질서는 우리를 언제든지 헐벗게 한다. 여기에서 우리는 무엇을 기대하며 살아가야 할 것인가? 삶의 회복은 이제 너무나 요원한 이야기이고, 어디에서 그 다름과 쾌락을 이야기해야 할까? '노바디'라는 이름으로 돌아온 늙은 언니들은 반갑지만, 우리의 현재가 한없이 부끄러운 것도 사실이다. 그러나 민영순의 <Make Me>는 이러한 부끄러움에 또 다른 실마리를 제공하는 것 같다. 시차적으로 존재하는 '나'를 근원적으로 되돌아보게 하기 때문에, 우리는 새로운 시간의 출현을 준비할 수 있는 것인지도 모른다. ㉞



트린 T. 민하(Trinh T. Minha), 그녀의 이름은 베트남(Surname Viet Given Name Nam), 1989