

빈자리에 올리는 '낮힘'

- 아웃사이더 하차연의 '잇닿을' 목소리

“이 지구인은 퍼스펙티브를 항상 낮은 곳에 뒤웠다.”¹

_ 김종목, 경향신문 기자

“아웃사이더란 언뜻 보면 사회문제다. 그는 눈에 띄지 않는 존재다.”²

_ 콜린 윌슨, 소설가

2021년 7월, 대안공간 루프에 <하차연 : 집으로>전이 열렸다.³

그해 여름은 팬데믹이 한 창이었다. 온 인류는 코로나 바이러스에 감염되지 않기 위해서 스스로를 고립시켜야 했다. 외따로, 홀로 떨어져 지내야 피할 수 있었으므로. 그야말로 '집으로' 돌아가지 않으면 안 되었다.

어기고 거슬리는 말들이 울바로 보이는 시기였다. 한 마디로 역설(逆說)!

팬데믹 시기는 인류가 다 지구로부터의 이방인이요, 이주민이었다. 나라집(國家)은 나라씨알(國民)을 '모이지 말라!'고 억지로 가로막으면서 '공동체'를 갈라져 흩어지게 했다. '온생명'에 기대 살았던 사람들이 '날생명'으로 돌아가는 나날이었다.

#1. “나를 지키며 이겨내는”⁴ : '있'(存在)의 자리에 '아주심기' 하기

1983년 이후 묵묵하게 걸어 온 하차연의 삶과 예술이 팬데믹 상황과 맞붙어 한 꼴로 치솟듯이 서로를 밀어 올리며 환해졌다. 모내기의 '아주심기'처럼 늘 어딘가에 뿌리 내리고 싶었던 그의 삶과 예술이 팬데믹의 시기에 더 뚜렷해졌다.

그의 작업은 늘 빈자리에 올리는 '낮힘'의 '날생명'이었으니까. 팬데믹은 가난한 이들을 떠밀어 더 어려운 빈자리에 머물게 했으니까.

빈자리의 '빈'은 텅 빔이요, 가난이요, 없이 있는 자리요, 떠밀린 곳의 가장자리다. 하차연의

¹ 김종목, 「비닐봉지와 페트병, 버려진 것들을 미학 도구로...소수자를 위한 진혼과 위로의 작업 진행하는 하차연」, 경향신문, 2021.8.6.

² 콜린 윌슨, 『아웃사이더』 [1997(3판), 범우사], 27쪽. 한국에서 초판은 이성규 번역으로 1974년에 발간되었다.

³ 전시기간은 7월 22일부터 8월 22일까지 한 달. 대안공간 루프의 주소는 서울시 마포구 서교동 335-11. 이 전시에는 <나를 불태우다> 외에도 <스터디 리턴 홈3>(2019/2021), <Balade de Carola>(2008), <토지지기>(2019), <The Collecting>(2020), <매트, 보트, 카페트-나의 매트, 가족을 실을 배, 모두를 위한 양탄자>(1988/2021), <네비게이션>(2021), <도착>(2009/2021), <스위트 홈4>(2009), <집으로-지중해 난민들을 위한 헌정>(2019)이 있다. <매트, 보트, 카페트-나의 매트, 가족을 실을 배, 모두를 위한 양탄자>를 빼고는 다 영상 작품이다.

⁴ 하차연의 40년 작품세계는 시기별로 조금씩 차이는 있으나 대부분 서로 연결되어 있다고 보는 것이 마땅할 것이다. 나는 2021년 대안공간 루프에서의 개인전으로부터 평론을 출발하기로 한다. “나를 지키며 이겨내는”의 인용구는 이선미 큐레이터의 「하차연 아티스트 인터뷰」(2021.7.14.)에서 가져왔다.

<집으로>는 떠났던 이들의 목적지가 아닌, 떠난 자리, 본래 그들이 있었던 자리로 돌아옴이다. 살아서 떠났으나 죽어서 돌아온 '집'이다.

그가 펼쳐놓은 작업들은 향벽설위(向壁設位)다.⁵ 주검이 된 '목숨'들의 신위(神位)처럼 설치되어 있기 때문이다. 그러나 그는 추모나 애도에 그치지 않는다. 빛을 돌이켜 거꾸로 비추는 회광반조(回光返照)처럼 우리 모두에게 향아설위(向我設位)를 깨닫게 한다.

그러니까, 스스로의 '참나'를 다른 데서 찾지 말고 자기 자신을 돌아보라는 것이요, 자기 마음속의 영성(靈性)을 바로 보라는 것이요, 죽기 전에 온전한 정신으로 돌아오라는 것이다. 모든 살아있는 것들에의 애도가 아닌가. 삶에는 이미 '상실(喪失)'이 매 순간 깃들여 있음을 잊어서는 안 된다.

'낮힘'은 낮은 자리에 살아있는 오롯한 숨(氣:息)이다. 숨이 힘이다. 어디에도 매이지 않고 스스로 숨을 쉴 수 있는 존재들은 자유다. 그래서 세다. 그러나 그렇기 때문에 때때로 그들은 사회로부터 억눌린다. 떠밀린다. 버림받는다.

억눌리고 떠밀리고 버림받은 가장자리는 낮은 자리다. 사회에 잡아맨(拘束) 자유는 참 자유가 아니다. 낮을 지라도 온전한 숨을 쉴 수 있어야 참 자유다.

하차연은 아웃사이더였다. 유라시아의 동쪽 끝 한국에서나 서쪽 끝 유럽에서도 언제나 그는 아웃사이더였다. 그러니 그와 처지가 비슷한 아웃사이더의 '뜬풍경'이 눈에 사로잡혔다. 뿌리 내리지 못한 삶의 자리로서의 '뜬풍경'이.

삶이 누구나 누려야 하는 하늘 숨(天命)이라면, 살림은 사람이 살아가기 위해 반드시 구해야 하는 옷(衣). 밥(食). 집(住)이다. '뜬풍경'을 사는 이들은 삶이 어려운 게 아니라 살림이 어렵다. 살림이 어렵고 어려워 삶도 '뜬삶'이 되어 버렸을 뿐이다.

콜린 윌슨의 『아웃사이더』를 번역한 이성규는 이 책을 읽는 이들에게 "아웃사이더란 무엇인가? 그것은 문자 그대로 국외자(局外者) 또는 열외자(列外者)라는 뜻이다. 다시 말해서 어떤 집단이나 사회, 어느 패거리를 막론하고 그 사이에서 원만하게 아무 탈 없이 지낼 수 없는 사람이다."라고 밝힌다.

그 '사람'이 어떤 문제를 가져서가 결코 아니다. 다름과 차이를 '문제'로 덧씌워 밀어내는 어떤 집단, 어떤 사회, 어떤 패거리가 있기 때문이다. 그렇게 떠밀린 사람들은 헤아릴 수 없이 많다. 망명자, 이탈자, 이주민, 이방인, 이주노동자, 유랑민족(로마니인), 노숙인, 난민(難民)... 없이 사는, 어렵게 사는, 떠밀려 사는, 외톨이로 사는, 억눌려 사는, 잡혀 사는, 얽어 매여 사는, 맞고 사는, 힘들게 사는, 쫓겨 사는..., 하루도 마음 놓을 수 없는 그들은 모두 다 난민이다.

지중해는 '난민의 무덤'으로 불린다. 2014년에만 3,072명이 죽었다.⁶ 그 중에는 아프리카 난민을 태운 배가 몰타와 리비아 해안에서 가라앉아 죽은 700여명도 있다.

하차연이 작업해 온 작품들은 '아무 탈 없이 지낼 수 없는' 난민들의 이야기다. 그리고 언제나 그 이야기에는 그 자신이 포함되어 있다. 그렇기 때문에 그는 여럿이 함께 서로를 연결하는 '잇닿을(連帶)'의 목소리로 전시를 띄워냈다.

그의 전시는 연대를 호소하는 행동주의다. '더불어'를 외치는 목소리다. '너나'를 가르지 않는 하나

⁵ 유교식 향사법인데, 제사를 받을 때 신위를 벽을 향해 놓는 것을 말한다. 죽은 자를 애도함이다. 동학의 제2세 교주인 해월 최시형은 '시천주 사상'에 근거하여 '향아설위'를 주창한다. 살아있는 하느님인 '나'를 향하여 신위를 베푸는 것이 옳다'고 말한 것이다.

⁶ 김환태 칼럼, 「난민의 행복 마지노선, 죽음의 국경, 지옥의 지중해 그리고 통일 한반도」, 국민뉴스, 2015.1.16. 이 기사에 따르면 2014년까지 지중해에 빠져 죽은 난민은 22,394명이다.

로서의 '우리'다. 그는 번져가는 불의 첫 불씨다. '불숨'이다. 산 숨을 불어넣는 생명의 연기적 그물이다. 우리는 다 이어져 있으므로.

#2. 낮은 숨 : '낮힘'으로 솟아오르는 영혼들

왜 그는 '그들' 속으로 걸어 들어갔을까?

그는 '그들'이 아니라고 맞받은 적이 있다. 우리가 되지 못하는 그들을, 우리로부터 밀려난 그들을, 스스로 우리가 되기를 거부한 그들을, 우리를 떠나야만 하는 그들을 그는 '그들'이 아니라 바로 '우리'라고 항변(抗辯)한 것이다.

그렇다. "망명자, 이탈자, 이주민, 이방인, 이주노동자, 유랑민족(루마니인), 노숙인, 난민(難民)"이라는 말 속에는 '우리'로부터 강제로 밀려나고 쫓겨난 삶의 흔적들이 짙게 깔려있다.

2006년 생 마르탱 운하에 텐트를 치고 살던 노숙인들과 35일을 함께 한 하차연, 그리고 그가 만난 사람들은 「마가복음」에 기록된 '오클로스'(οχλος·民衆)이리라.

마가는 예수를 둘러싼 무리를 오클로스라고 기록했는데, 그들은 세리, 병자, 매춘녀, (천민의) 자식 등이었다. 약자이자 소외된 자들이요, 몹 없는 자들, 곧 '남(他者)'이 된 주체들이었다.⁷

민중신학자 안병무는 오히려 이들이야말로 예수사건의 주인공으로 해석했다. '(역사적) 예수사건'은 예수가 이들 오클로스와 벌인 사건이라는 것이다. 그러므로 오클로스는 그 최초 사건의 '담지자'이고 '전달자'이며, 마가의 시선에 비친 '해석자'일 터였다.

또 다른 민중신학자 서남동은 "예수의 출현은 인간의 구원과 해방의 선포, 곧 투쟁"이라고까지 말했다. 그뿐만 아니라, 경제적 빈곤과 사회적, 문화적 편견, 사실이 은폐된 어둠 속에 사는 무지(無知)와 정치적 억압으로부터의 인간의 해방작업이라고 주장하기도 했다.

우리보다 먼저 해방신학을 전개한 라틴아메리카의 구스타보 구티에레즈 신부는 『해방신학의 영성-우리는 우리 자신의 우물에서 마신다』에 "인간의 억압과 해방이 하느님-이런 문제에 대한 우리의 오랜 무관심으로 걸려진 하느님-을 무관심한 분으로 만드는 것 같은 곳에서 불의를 뿌리 뽑고 생각지도 않은 방법으로 완전한 해방을 이루어 주시는 하느님께 대한 믿음과 희망이 피어나게 되었다."고 썼다.

하차연의 작품들은 본뜻을 숨긴 은유(隱喻)가 아니라, 겉으로 드러내 밝히는 직유(直喻)를 따른다. 그의 목소리는 숨어 있지 않다. 보는 눈으로 듣고 곧장 듣는 귀로 보면 금방 알아차릴 수 있다. 마음을 움직이는 '외침(목소리)'이기 때문이다.

또 외침은 서로에게로 잇닿아가는 이 세상의 씨실이요, 바람결이다. 너나없이 우리를 이어주는 짙짙한 '소릿줄'이기 때문이다. 그의 굳센 믿음에는 "이어 잇는 외침의 '소릿줄'이 세상을 구원하리라!"가 있는 듯하다.

그래서였을까? 그의 영상 작품 <집으로-지중해 난민들을 위한 헌정>을 보는 동안 내 귓가에는 이런 목소리가 나지막이 흘러들었다.

"그대여, 이 순간 모든 것은 구름 없는 텅 빈 하늘같고 아무것도 걸치지 않아 티없이 맑은 그대의 마음은 중심도 둘레도 없는 투명한 텅 빔(虛空)같다. 이 순간 그대는 그대 자신의 참나(眞我)를

⁷ 안병무는 「마가복음」에 서른 여덟 번 나오는 '오클로스'의 뜻에 주목한다. "이 복음서만은 특정한 범주의 사람들을 지칭하고 있다고 보았기 때문이다. 한마디로 그들은 '경계 밖의 사람들'로, 그 사회에 의해 혐오의 대상으로 낙인찍힌 자들이다." 김진호, 「민중, 처음이 된다. 민중신학, 시작에 관한 하나의 내설(內設)」, 『다-다-④』, (사)경기민예총, 2022, 112쪽.

알라. 그리고 그 빛 속에 머물러 있으라.”⁸

바닷가에 떠밀려온 비닐봉지를 수거한 뒤, 백사장에 유리판으로 지긋이 눌러놓는 하차연의 몸짓을 보면서 그 ‘목소리’를 똑같이 읊조렸다. 마음에 들어온 소리를 입으로 내쉬었다. 빈자리에 올리는 ‘낯힘’으로 그들의 영혼이 빛 속에 머물기를 간절히 바랐다.

#3. 굿짓의 예술 : ‘숨돌이(氣運)’의 삶을 회복하기

<스터디 리턴 홈3>과 <집으로-지중해 난민들을 위한 헌정>에 등장하는 비닐봉지는 지중해를 건너다 빠져 죽은 이들을 상징한다. 액자 속 비닐봉지와 싱글 채널 비디오를 보면서 그의 ‘굿짓’이 의미하는 바를 곰곰이 떠올렸다.

애도하는 예술, 슬픔을 잠재우는 예술, 스스로를 목격하는 예술, 침묵하는 예술, 침묵으로 외치는 예술, 짓고 일으키는 예술 언어, 산 숨(生氣)으로 퍼덕거리는 예술, ‘관객’을 무리 안으로 불러모으는 예술, 모든 살아있는 것들에의 굿짓....

나는 왜 ‘굿짓’이라고 했을까?

그의 작품 중에는 1986년부터 87년까지 퍼포먼스로 제작한 <나를 불태우다>가 있다. 물이 담겼던 빈 페트병을 태우고 쌓아서 시커먼 ‘나무’ 형상을 만든 것. ‘불사름’의 과정과 ‘물사름’의 과정이 잉태한 나무는 ‘소통’을 향한 몸부림이었다.

1987년, 그해 대한민국은 가장 뜨거운 시대의 불꽃을 쏘아 올렸다. 그가 프랑스에서 소통으로 몸부림칠 때 한국은 저항으로 몸부림쳤다. 살아있는 예술과 살아있는 사회를 향한 몸부림이었다. 불의 상상력이 활활 거렸다.

“페트병을 태우면 독가스가 발생한다. 가스를 학교에 피운 것이다. 언젠가 한 겨울에 수도가 끊겨서 페트병에 뜨거운 물을 담아 둔 적이 있는데 어느 순간 그것이 일그러져 있었다. 마치 한국의 표상 같았다. 한국의 상황 같았다. 그래서 페트병을 태우면서 그런 형상을 만들려고 했다.

인체 같기도 하고, 주먹을 들고 싸우는 형상 같기도 하고, 손가락이 다 잘려서 오그라든 형상 같기도 했다. 무언가 외부로부터 잘려진 손가락. 80년대에 나는 국내에 없었지만 그렇게 오그라들고 잘려나간 시대적 상황이 반영되어 있다.”

버려진 것들은 쓰레기다. 그는 쓰레기를 수집한다. 그는 오랫동안 버려진 것들로 짓고 일으켰다. 페트병은 상표를 떼고 비닐봉지는 씻고 말린다. 어떤 것은 태우고 어떤 것은 액자에 끼우고, 어떤 것은 바닷가 모래밭에 지그시 눌러 놓았다.

그의 ‘굿짓’은 사회적 쓰레기로 밀린 것들에의 치유적 몸짓에서 비롯한다. 그런 맥락에서 그는 ‘샤먼 예술가’에 다름 아니다.

현실은 응어리진 사건들로 넘쳐나는 아수라판이다. 아수라판의 현실계는 온갖 상징이 유예되지 않은 채 그 자체로서 ‘돌상징[굳어서 관념이 되는 상징]’이 되는 사건의 연속이다. 그렇잖은가?

그렇다면 이때 ‘예술가/예술은 어떤 태도 어떤 의미를 가질 수 있느냐’는 것인데, 애니미즘의 이미 지들처럼 ‘돌상징’에 국한된 미학적 상징어가 아니라, 미학전야(美學前夜)의 살아있는 ‘활어(活語)’로서 샤먼의 공수가 되어야 하지 않나, 하는 생각을 하게 된다.

⁸ 파드마삼바바 짓고, 라마 카지 다와삼돌 번역하고, 에반스 웬츠 편집하고, 류시화 옮김, 『티벳 사자의 서』 [2023(초판50쇄), 정신세계사], 242쪽.

<매트, 보트, 카펫-나의 매트, 가족을 실을 배, 모두를 위한 양탄자>는 1천여 개의 페트병을 자르고 이어서 만들었다. 한 사람이 누울 수 있는 매트, 한 가족이 탈 수 있는 보트. 매트와 보트는 떠밀린 자리의 한계상황이다. 그는 그 자리에 슬며시 양탄자 카펫을 끼워 넣었다.

전경(前景)이 눈앞의 현실이고, 후경(後景)이 현실의 이면에 그림자처럼 투영된 세계일 때, 아수라판은 전후경이 맞붙은 세계이니 그 세계를 주관할 수 있는 자는 오직 샤먼밖에 없다. 바로 그 샤먼이 21세기 예술가의 예지적 정체성이 아니고 무엇일까? 그가 끼워 넣은 양탄자 카펫에 그의 미학적 예지가 있다.

그는 삶과 예술을 나누지 않는다. 예술이 작업실에 있다고 믿지 않기 때문이다. 그는 언제나 기우뚱하게 기울어진 현실을 응시함으로써 '있비롯(有始)'의 작업을 일으킨다. 그리고 '기우뚱한 현실'의 이면으로 들어가 그 안에 갇혀있는 상실의 장면들을 불러낸다. 우리는 그 장면을 목도한다. 몸으로 짓고 일으킨 행위를 엿본다. 굶주림의 황홀을 상상한다. 현실의 사건이 전시로 넘어온 자리에 다시 새로운 미학적 사건이 피어오르는 걸 목격한다. 말문이 막히는 예술이다. 어이없는 사회가 벌거벗는다.

우리는 눈앞의 현실을 인식하는 것처럼 뒷경치(後景)를 똑같이 인식해서는 안 된다. 현실에서 투영된 초현실과 비현실의 상징계가 황홀하게 생성되는 세계가 바로 뒷경치 후경이지 않은가. 후경의 세계가 표상되어서 전경을 이룬 것이 또한 현실이기도 하고.

그 둘은 어느 하나가 진실이거나 원본일 수 없는, 그러니까 어떠한 차이도 없는, 어미뱀줄의 아이 배꼽이다. 우리가 밭 딛고 사는 이 현실계의 전경을 가능케 하는 후경의 세계에 접근할 수 있는 주체가 바로 예술가 샤먼, 샤먼 예술가이다.

샤먼 예술가들은 끊어지고 이어지는 시간들의 빈틈에서 삶의 진리를 엿본다. 오직 샤먼 예술가들만이 후경의 아수라를 볼 수 있다. 후경은 카오스로 가득하지만 그 가득함에 코스모스가 있다. 후경이 전경으로 잠시 건너올 때는, 후경의 힘이 전경으로 뻗칠 때는 샤먼 예술가들의 몸을 통해서만 가능하다. 알아들을 수 없는 말들과 소름을 몰고 오는 노래와 접신의 공유 속으로 밀어넣는 흥얼거림이 그들의 입에서 터진다. 후경의 리얼리즘은 샤먼의 입에서 비로소 형상화되고 그것은 그래서 '샤먼/리얼리즘'이 된다.

미(美)는 미의 개념이 섰을 때 미 스스로 해체 분열하지 않으면 지속적 생동(生動)을 유지할 수 없는 구조를 가지고 있다. 동아시아의 샤먼 예술가들은 오랫동안 그런 미의 구조를 신앙에 가까운 정신성으로 유지시켰다고 할 수 있다.

석도(石濤)가 자신의 화론에서, 아득한 옛날에는 법[法:美]이 없었을 뿐만 아니라 큰 통나무조차 흠어지지 않았는데 통나무가 한 번 흠어지자 드디어 법이 섰다고 말한 까닭이 거기에 있다. 미학은 '흠어짐' 즉 해체분열의 새로운 전위를 통해서 탄생한다.

#4. 예술을 애도하다 : 지금 여기, 새로운 예술을 씨알 틔우기

대샤먼의 시대에는 예술이 분파되지 않고 총화(總和)로 모인다. '그림이다 조각이다 사진이다 영상이다, 아니 문학이다 연극이다 미술이다'를 구분하지 않게 되는 것이다. 이미 많은 예술가들에게서 그런 현상이 도드라지고 있다.

미술관의 전시공간이 문학적 텍스트가 되거나 소극장이 미술의 미디어 공간으로 돌변하는 것은 사건이 아니라 자연스러운 현상일 따름이다. 공간의 문제 혹은 장소의 문제가 아니라 샤먼 예술

가들의 마당이 굳이 공간개념의 한계를 갖지 않는다는 문제의식에서 발현되는 것이기도 하다. 그뿐만 아니라 현실 속 사건의 현장으로 뛰어든 예술가들은 매우 직접적인 샤먼 예술극을 기획한다. 미는 그곳에서 잉태하고 소진하고 부활하며 익어갈 뿐이다.

미는 곳의 부산물이 아니라 곳의 응결로서의 눈물이며 환희이며 소리일 것이다. 고대의 샤먼이 말과 춤으로서 육화 접신의 경지에 들었다면, 이 시대 샤먼 예술가는 창조적 미의 형상으로서 육화 접신의 경지에 들 것이다. 미의 육화, 미의 접신, 미의 경지는 서로 다른 것들이 아니라 한 몸인 셈이다.

20세기 모더니즘과 포스트모더니즘의 세계미학은 신자유주의나 초자본주의의 세계가 지향했던 제국주의 지배전략과 유사한 측면이 없지 않다. 의도했든 그렇지 않았든, 서구미학은 한 순간에 각각이 고유하게 창조해 왔던 균열된 세계의 파편들을 단일구조의 보편미학으로 평면화 시켜 버렸다.

그들은 그들의 내부에서 미의 해체와 분열을 지속시키면서 씀 없는 파열음을 확산시켜 왔지만, 역설적으로 그들이 파종한 제3세계의 세계미학은 고루하기 짝이 없었다.

20세기 후반에 와서야 제3세계의 예술가들이 다시 단일구조의 미학체계를 부수고 해체하면서 미세한 균열을 내기 시작했다. 어쩌면 세계미학이 다시 균열을 일으키며 파편화 된 상태의 천변만화로서 어떤 동시대성의 시차를 극복하기 시작했다면 바로 지금 이 순간 일 것이다. 하차연은 오롯이 그 길을 걸어왔다.

김종길
2023년