

심포지엄 “용기와 시: 유동성 시대의 난민과 예술”을 위해 작게 마련된 이 쇼케이스 (언젠가 충분한 기간을 획득한 전시를 열 수 있기를 고대하며 전시가 아닌 ‘쇼케이스’라고 부르도록 하자)는 김소철, 김아영, 윈드+우정아의 작품들과 크리스토프 술링엔지프 (Christoph Schlingensief, 1960~2010) 의 작품 “Please Love Austria”(2000)를 기록한 다큐멘터리 한 편 (Paul Poet, “Foreigners Out! Schlingensief’s Container”, 2002)으로 구성되어 있다. 각각의 작품들은 역사적으로 가장 많은 난민이 발생하고 있는 현재 상황¹⁾을 하나의 징후로 받아들이며 이를 통해 우리가 마주할 수밖에 없거나 마주해야만 하는 질문들을 주제와 소재로 다룬다.

단일한 민족이라는 신화, 국가와 국경, 국민의 권리를 둘러싼 확신, 시스템이 평화와 완전을 위한 장치라는 믿음이 다만 환상일 뿐이라는 것은 더 이상 낯선 이야기가 아닐 것이다. 이미 오래전, 한나 아렌트는 민족국가가 지속되는 한 무국적자의 발생은 지속될 것이라고 예견하며 스스로 무국적자이기를 선택했다고 한다. 경계(境界 또는 警戒, 둘을 혼용하여 써도 틀리지 않겠다)는 우리를 위험으로부터 지켜주는 선이 아니라 오히려 서로가 서로를 박탈하는 조건이자 나만은 박탈당하지 않기를 바라는 치졸한 희망을 품게 하여 사유의 진전을 막는 구속 장치였을지 모르겠다. 이 쇼케이스에서 작가들은 ‘이방인과의 공존’이라는 혼란을 통해 비로소 경험하게 된 단일 국민국가에 대한 의문을 표출한다. 권리는 처음부터 주어지거나 획득 또는 상실할 수 있는 것인가, 한정된 사람에게 권리가 부여하기 위해 수많은 박탈을 생산해내는 국민국가의 시스템은 지속할 가치가 있는 것인가, 만약 그렇지 않다면 우리는 무엇을 더 상상할 수 있을까?

윈드와 우정아의 협업 작품 <도착 (2018)>의 한국인 인터뷰는 ’인권’과 ’안보’의 문제를 두고 혼란스러워하는 한국인들의 목소리가 담겨있다. ‘사람이니까 일단 살리고 봐야지’라는 말과 ’안보를 위해 난민 수용을 반대합니다’라는 말이 아이러니를 보임에도 불구하고 작가들은 이 목소리들을 한 데 묶어 담아내면서 ‘공존’의 혼란스러움을 직접 등장시킨다. 사람들은 예상치 못한 이방인의 등장에 대해 충분히 사고할 시간을 갖지 못한 채 개인의 경험만으로 상황을 판단하고 이를 방조 또는 동조한 국가와 제도 안에서 점차 늘어나는 이방인들에 대한 두려움을 품게 된다. 어느새 ‘내가 맞고 당신은 틀리다’라는 거센 구호를 가슴에 새기고 타인의 고통, 절망을 공유를 차단한 목소리가 들려올 때쯤, 우리는 처음 ‘이방인의 등장’으로 야기된 듯 보였던 혼란과 두려움이 결국 자신에 대한 존재적 갈등과 이미 불안정함을 드러낸 사회의 시스템에서 비롯된 것임을 유추할 수 있게 된다.

<도착 (2018)>의 난민 인터뷰에서 작가들은 인터뷰이들에게 자신들의 언어로 답하도록 한 후 이것을 다시 영어로, 한국어로 치환하는 과정을 거친다. 그리고 <한국인 (2018)>에서는 난민들에게 애국가를 자신들의 모국어로 부르도록 하는데, 이 두 작품을 통해 작가들은 관객에게 공존을 위해 받아들여야 하는 낯선 문화에 대해 구체적으로 고민하도록 한다. 애국가는 더 이상 한국의, 단일한 국민의 것이 아니며, 우리는 그것을 낯선 언어로 듣는 것에 익숙해져야 한다. 노래들을 듣다 보면 어느 순간 묘한 감동을 느끼게 되는데, 그곳에서 ‘그래, 우리는 역시 같은 사람이었어’라는 함정에 다시 빠지지 않길 바란다. 우리는 모두가 모두에게 낯설어야 하며, 그 낯섦 자체에 익숙해져야 함이 맞을 것이다.

김소철 작기는 한국에 거주하는 난민들의 정치 활동을 기록하고 그 활동을 위한 배너를 제작한다. 영상 속에서 콩고 공동체는 한국 회사 미루시스템즈가 투표 기계를 콩고로 수출하는 것을 반대하는 시위를 벌이고, 이집트 공동체는 난민에 대한 처우개선을 주장하는 시위를 벌인다. 작가는 이 영상들을 통해 ‘과연 정치적 주체는 누구인가?’라는 질문을 던진다. 한국이라는 땅 위에서 아무런 권리도 갖지 못하며, 그로 인해 자신들의 시위가 어떤 긍정적인 결과를 담보할 수 없음에도 난민들은 길 위로 나가 자신들의 목소리를 높인다. 이는 그들의 정치적 주체성이 결코 상황에 의해 좌우되거나 ‘국민 주권’이라는 권리 획득과 동일한 것이 아님을 보여준다. 난민들은 존재 그 자체로 정치적이며, 그들의 발언들은 이미 정치적 주체의 발언이다.

작가의 또 다른 작품 <용기와 시를 위한 의자 등받이 커버 (2018)>는 한 사람의 소유라는 좌석의 점유 감각을 해체한다. 배너 제작을 위해 사용되었던 색들을 다시 분해하여 온전한 국기 모양을 거부하고, 양쪽의 사람들과 공유하거나 절반을 나눠 한 사람이 하나의 좌석을 점유할 수 없도록 – 또는 하나의 좌석을 점유했다는 그 감각을 – 방지한다. 이것은 당연하게 여겨지던 ‘자의 권리’라는 것에 의문을 품게하고 ‘안주하지 못함’이라는 감각의 공유를 제안하는 제스처일 것이다.

미디어홀 내에서 스크리닝으로 소개되는 김아영 작가의 <다공성 계속, 이동식 구멍들 (2017)>은 사변적 픽션 (SF: Speculative Fiction) 이라는 장르를 차용하여 난민과 이주에 대한 이야기를 현실과 동떨어진 낯선 이야기로 뒤바꾼다. 이러한 설정들은 낯설기 때문에 더욱 편견 없이 밀착하여 상황과 스토리를 관찰하게 하며, 더 많은 상상이 가능하도록 이끈다. 작가는 또한 비자발적 이주를 경험하게 되는 (사실 자신의 터전이 봉괴한 상황이라 실향으로 인한 난민이라 표현하는 것이 더 적합할 것이다) 주인공을 ‘페트라 제네트릭스 (Peträ Genetrix)²⁾’라는 신격화된 무생물의 존재로 등장시키는데 신적 존재의 공간마저도 파괴되는 불완전한 사회, 그리고 그 존재가 이주 신청을 위해 겪어야 하는 비인격적 (인격이 없는 무생물에 역사와 신화는 ‘신격’의 위치를 부여했건만!) 상황들을 낱낱이 보여준다. 신격화된 위엄이 무색할 정도로 간단하게 무너져버린 이 ‘신적 존재’가 처한 황당한 상황의 묘사는, 자본이나 권력을 향한 욕망에 의해 쉽게 둑살되어 버리는 인권과 인격의 초라한 상황을 비춘다. 결국 페트라는 존재적 혼란에 빠지고 무엇이 자신이 권리인지는커녕, 자신이 도대체 무엇인지조차 알 수 없는 미궁 속으로 빠지고 만다. 여기서 우리를 더욱 흥미롭게 하는 것은 많은 부분이 현

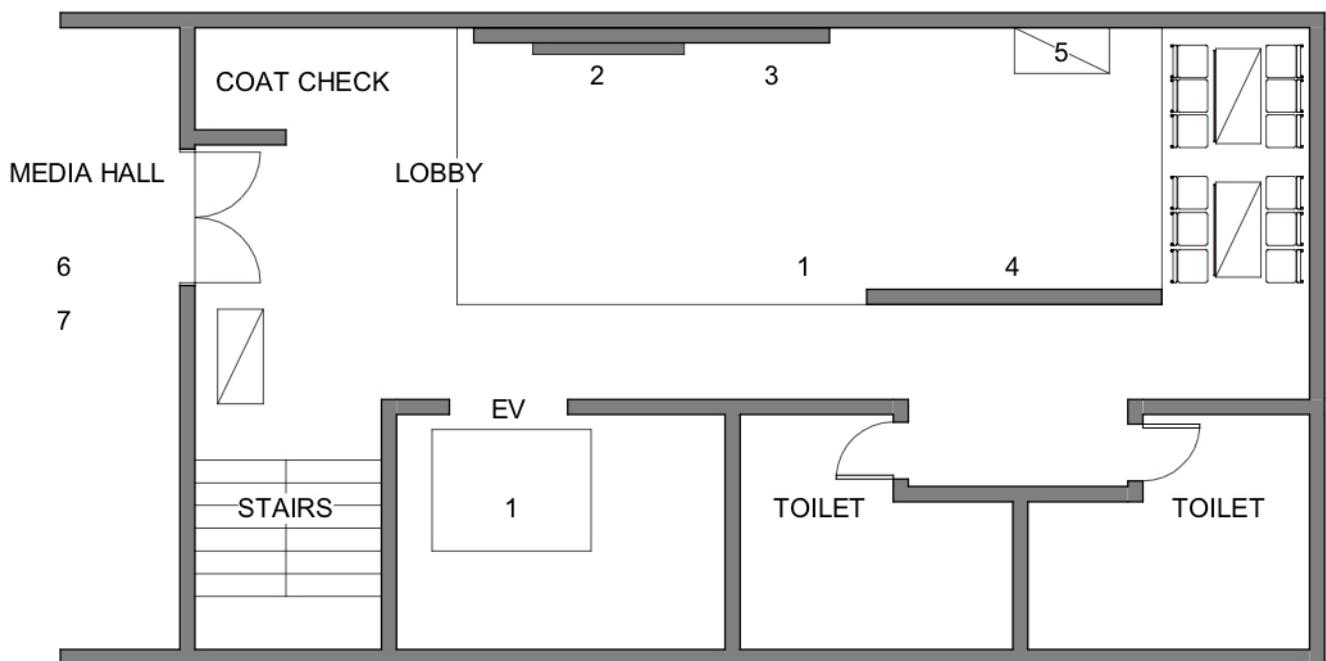
1) 유엔난민기구(UNHCR)의 2017 연례보고서에 따르면 전 세계 강제 실향민 수는 6,850만 명이며 그중 난민은 2,540만 명에 달한다. 이는 제2차 세계대전 때 보다 더 높은 수치이며 현재에도 점점 그 비율이 늘고 있다. www.unhcr.or.kr 참조.

2) 페트라 제네트릭스 (Peträ Genetrix) 는 미트라 밀교의 아이콘 미트라 (Mythras) 가 태어난 곳으로 여겨지는 바위의 이름이다. 어머니 바위 (Mother Rock) 라고도 불리며 페트라 제네트릭스라는 이름 자체에 풍요와 다산의 바위라는 의미를 갖고 있다.

실 상황을 은유하고 있음에도 불구하고, 작가는 사변적 픽션이라는 장르를 빌미로 모든 제약에서 벗어난 상상을 제안한다는 점이다. 이것은 작품 이후의 상황, 또는 우리의 미래에 대한 보다 자유롭고 치밀한 상상의 제안이기도 하다.

크리스토프 술링엔지프의 “Please Love Austria”는 오스트리아 비엔나 페스티벌 (2000)에서 상연된 것으로 당시 오스트리아에서 우파 정당이자 나치 복역자들의 정당인 오스트리아 자유당 FPÖ(Freedom Party of Austria)³⁾ 가 제2정당으로 득세하고 반이민, 반난민에 대한 과격 발언들을 쏟아낸 것을 계기로 만들어진 ‘공연’이다. 작가는 당시 유행하던 TV 방송 <빅 브라더>와 나치 수용소의 유사점을 역설하면서 비엔나 오페라 하우스 옆에 운송용 컨테이너 박스들을 쌓고 12명의 난민을 6일 동안 거주하게 했다. 난민들의 생활은 6일 내내 CCTV로 촬영 및 공개되었으며 관객들은 그들의 생활을 지켜보면서 오스트리아에서 추방할 사람을 선택했다. 이 공연에서 크리스토프가 실제 난민을 출연시키고 추방했는지는 알 수 없지만, 확실한 것은 그가 이 작품을 통해 타자에 가해지는 폭력의 민낯을 확인시키고, 그것이 여전히 지속되고 있음을 폭로하고 있다는 것이다. 이러한 과격한 표현방식에도 불구하고 그는 그 작업의 내용보다 형식의 실험성으로 더욱 주목받았는데, 공연 작품들에서 주어지게 되는 경계들, 즉 극장과 현실의 분리, 무대와 객석의 분리를 그가 끊임없이 무너뜨려 왔기 때문이다. 그는 지금 벌어지는 일들이 실제인지, 공연인지의 구분을 무너뜨림으로써 관객이 관람할 것인지 참여할 것인지 고민을 멈추지 못하도록 만든다. 그리고 참여와 관람이 뒤섞이면서 내가 행한 것을 스스로 관람하도록 몰아가며 관객이 공연과 자신이 처한 현실 모두의 상황에 매몰되지 않도록 한다.

쇼케이스 플랜



3층

1. 원드+우정아. <도착>, 사운드, 믹스 미디어 설치, 13분 56초 (한국인 인터뷰), 14분 32초 (난민 인터뷰), 2018
2. 우정아, <한국인>, 단채널 비디오, 5분 6초, 2018
3. 김소철, <퍼레이드 배너 연작>, 배너 컬트, 크기 상이 (160x60 cm, 80x60 cm), 2018
4. 김소철, <20180702 서울출입국·외국인청 별관>과 <20180716 미루시스템즈>, 단채널 비디오, 각각 1분 15초, 6분 43초, 2018
5. Paul Poet, <Foreigners Out! Schlingensief's Container>, 단채널 비디오, 90분, 2002
6. 김소철, <용기와 시를 위한 의자 등받이 커버>, 옥스퍼드420D / PVC, 가변크기, 2018
7. 김아영, <다공성 계곡, 이동식 구멍들>, 단채널 비디오, 21분, 2017 (스크리닝 14:30 – 14:51)

1층 리셉션 11:00 – 12:30

김아영, <다공성 계곡, 이동식 구멍들> 바이럴 파트, 단채널 비디오, 1분 42초, 2017

3) 오스트리아 자유당은 1956년 창당했으며 안톤 라인탈러 (Anton Reinthaller) 와 프리드리히 페터 (Fridrich Petter) 등 나치 친위대에 복무한 전력이 있는 극우 성향의 정치인들이 주로 활동해 오던 정당이다.