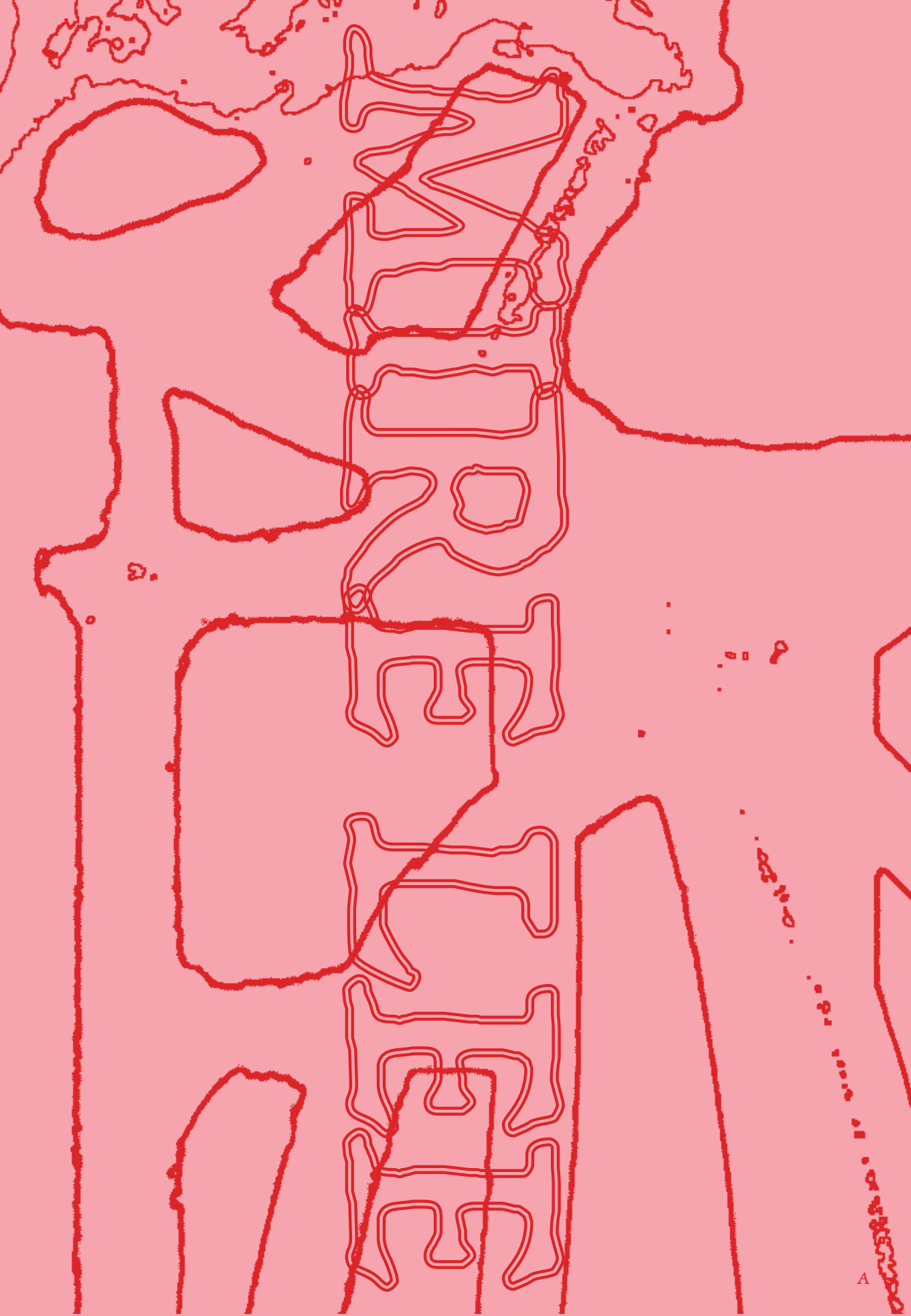
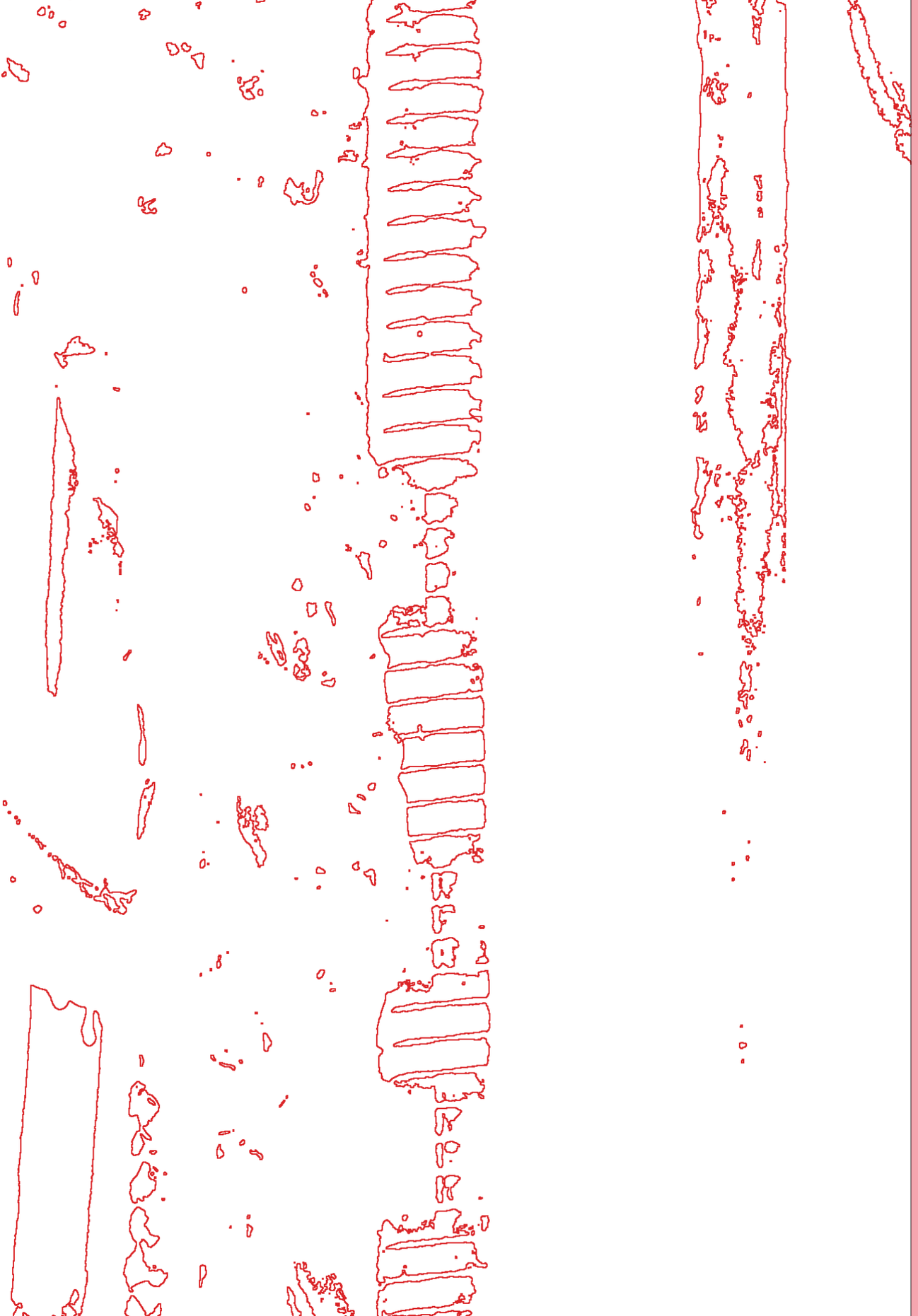

ANATOMIE

MIRE LEE



4 이미래 조각의 알레고리적 신체성 26 이미래 CV 28 이진실 소개

이미래 조각의 알레고리적 신체성

이진실

주체가 자리를 잡아가는 과정에서 어렴풋한 사물의 출현은 주체의 생명력을 불러일으킨다. 말하자면 우리는 모두 조산아여서 오직 보충물, 보철 기구, 보호막으로 지각되는 타자에 매달림으로써만 살아남을 수 있다.[1]

—줄리아 크리스테바, 『검은 태양』 중에서

슬픈 구멍을 가진 조각에 대하여

우울한 자들에게는 구멍이 있다. 텅 빈 상처, 우울증의 심적 공간, 소위 '검은 구멍'. 그리고 그 구멍 속 심연을 들여다보는 여자들이 있다. 포악한 충동과 비탄이 모호하게 뒤섞여 있는 그 구멍에서 끝까지 시선을 돌리지 않는 여자들. 그녀들은 그곳이 어머니의 자궁이자, 나르시시즘의 안식처, 그리고 죽어가는 자신을 먼저 가두는 납골당임을 발견한다. 페미니스트 철학자 줄리아 크리스테바(*Julia Kristeva*)는 이런 구멍을 파헤친 여자들로 정신분석가 멜라니 클라인(*Melanie Klein*)과 철학자 한나 아렌트(*Hannah Arendt*)를 꼽은 바 있다. 클라인은 유아부터 존재하는 무의식의 근원이 사디즘적 충동 안에 있음을, 아렌트는 인간의 본성이 '악'이라고 불리는 보편적 폭력에 있음을 외면하지 않았다. 특히, 크리스테바는 정신분석학의 남성적 계보에서 밀려난 멜라니 클라인을 망각된 검은 원천이자 "나쁜 젖가슴"의 화신으로 소환한다. 그리고 그 위에 자신의 '비체' 철학과 여성적 기호학을 새롭게 정립한다. 멜라니 클라인을 어린 아이들의 환상 속에 스스로 뛰어들어 "살아있는 지식"을 건져낸 탁월한 정신분석가로 재발견하는 크리스테바의 의도는 단지 한 천재적인 여성의 사유와 실천을 복권하는 데 있지 않다. 크리스테바에게, 또한 우리에게, 클라인의 가치는 우리 삶의 원천, 에로스의 원천이 다름 아닌 망상, 불안, 죽음 충동으로 뒤섞인 어둡고 축축한 환상의 지대라는 것을, 또 우리가 그곳을 '모성적', '여성적' 지대라고 부를 수밖에 없다는 점을 알려준 데 있다. 유기체의 소화기관을 연상시키며 축축하고 그로테스크한 '내부성'을 전면적으로 보여주는 이미래의 조각들은 무엇보다 그 검은 구멍의 카오스적 양태를 닮아있다. 하지만 그보다 먼저, 나에게 이미래 작가와 그녀의 조각은 멜라니 클라인의 "약간 미친"[2] 저돌성과 탐험 정신을 떠올리게 만든다. 그것은 그녀의 조각이 지닌 형태나 주제가 '비체(*abjection*)'와 직결된다는 점뿐 아니라, 매번 무모할 정도로 역동적인 '비정형'과 전도된 '저급함'의 가치를 밀어붙이는 그녀의 태도에서부터 그러하다. 위태로울 정도로 자신의 애착, 우울, 분열, 사적 관계를 노출시키는 개방성, 언제나 실험 중인 작업 방식과 거친 재료들, 그리고 남성적 힘과 체계를 압도하는 욕망의 스케일 못지않게 나약하고 처연한 언어들에 대한 그녀의 허기와 폭식 앞에서 나는 때로 숨이 멎는 듯하고, 때로는 울고 싶어진다.

이미래의 조각은 보는 사람마다 각기 다른 의미와 정서를 불러일으킬 수 있겠지만, 단언컨대 내게 있어서 그 작업들은 멜랑콜리로 점철된 알레고리의 형상이다. 알레고리는 한자문화권인 한국에서는 '우의寓意' 또는 '우언寓言'으로 번역된다. 다른 것에 빗댄다는 의미를 지닌 '寓'라는 한자는 "부치다", "맡기다", "임시로 머무르다"와 같은 뜻을 품고, "핑계 삼는다"라든지, "나무에 혈거하는 짐승"과 같은 파생된 의미도 있다. '寓'자가 지닌 임시적이고, 불안정하고, 음산한 속성만 보더라도 이미 그 글자에는 불안과 슬픔이 들러붙어 있다는 게 발견된다.

일찍이 발터 벤야민(*Walter Benjamin*)은 통속적이고 저급하다고 여겨왔던 '알레고리'의 작동 방식이 비애, 즉 멜랑콜리라는 정서와 깊이 연루되어 있다는 것을 간파했다. 독일 비애극이 지닌 장황함, 상투성, 소도구적인 과장, 죽음과 시체에 대한 집착에서 벤야민은 알레고리의 독특한 아름다움을 발견한다. 그것은 '상징'이라는 빛나고 확고한 의미를 잃어버린 시대에 "과잉으로 불타는 의미의 죽음"[3]을 목도하는 것이다. 의미를 상실하고 분열된 기호들은 불필요할 정도로 과잉된 수사들과 폐쇄적인 자기 환영 속에서 이상적인 모든 것의 멸망을 선언하는 장엄함을 분출한다. 알레고리는 이처럼 상실과 파국 속에서 솟아난 과잉들, 가짜들, 일그러진 것들이 지니는 고유한 정동의 형식인 것이다. 다시, 크리스테바의 열정적이고도 정교한 안내에 따르면, 이 알레고리는 우울증의 공허를 아우르며 직조되는 초-기호로서 상실을 가리는 베일이자, 비존재를 대체하는 여성적 멜랑콜리의 침전물이자 승화로서 나타난다. 크리스테바의 사유 안에서 알레고리는 성차화되는 것이다. 이미래의 조각이 보여주는 신체성이 알레고리적이라고 할 때, 나는 이러한 성차화된 기호들에서 뿜어져 나오는 정동의 구조를 말하고 싶다. 그 조각들이 '알레고리적'이라는 것은 그것들이 어떤 신체의 유비라든가, 파국의 정서를 내포한다는 의미가 아니다. 이미래의 작업이 우울증의 승화로서 예술의 가치를 보여주고 있다고 이야기하려는 것도 아니다. 나는 그녀의 조각들이 돌이킬 수 없을 정도로 깨진 유비로서, 승화가 불가능한 도상으로서, "말과 침묵이 대치하는 최전선"[4]으로서, 배설로서, 시체로서 우리 앞에 나타난다고 말하고 싶다.

한 인터뷰에서 이미래는 "나에게 아름답다는 말은 가슴이 아프다는 뜻"이라고 했다.[5] "아름다운 것이 슬픈 것일 수 있을까? 아름다움은 덧없음, 즉 상실의 슬픔과 분리될 수 없는가?"[6] 크리스테바의 이 질문은 아름다움이 얼마나 수수께끼처럼 상실과 슬픔에 들러붙어 있는지, 이 둘이 얼마나 분리 불가능한지를 역설적으로 우리에게 드러낸다.

1
줄리아 크리스테바, 『검은 태양』, 김인환 역, 동문선, 2004, 27쪽; Julia Kristeva, Black Sun: Depresssion and Melancholia, trans. Leon S. Roudiez, Columbia University Press, 1989, 15.

2
크리스테바는 『정신병, 모친살해, 그리고 창조성: 멜라니 클라인』의 서문을 알릭스 스트레치의 말로 시작한다. 스트레치는 영국으로 막 건너 온 클라인을 다음과 같이 묘사한다. "그녀는 좀 미친 여자에요. 하지만 의심의 여지없이 그녀의 정신은 우리의 흥미를 자극하는 것들로 가득 차 있어요…" 자신의 아이들을 유아 정신분석의 임상 대상으로 삼은 추문(이것은 거의 기정사실이다), 모국어가 아닌 영어권 제도 한가운데 들어가 파문과 혁신을 일으킨 외부자 여성의 행보, "비장소"로서 모성을 자신의 사상적 원천으로 삼은 동시에 상징계 안에서 "남근을 가진 어머니"의 마력을 발휘한 클라인에게 이는 너무나 적절한 표현이 아닌가. 줄리아 크리스테바, 『정신병, 모친살해, 그리고 창조성: 멜라니 클라인』, 박선영 역, 아난케, 2006. 42쪽.

3
크리스테바, 『검은 태양』, 132쪽; Kresteva, *Black Sun*, 102.

4
2023년 여름 나는 매주 메일로 받아본 보영의 시(정확히는 시인지 산문인지 규정하기 힘든 글)에서 이 말을 발견했다. "메모: 나는 말과 침묵이 대치하는 최전선, 접경 지역이자 분쟁지역이다." 지극히 자기지시적인 이 말은 읽는 이를 끝내 황망한 슬픔으로 전염시키는 보영의 시 그 자체를 요약하지만, 이미래의 조각이 지닌 아포리아의 힘과도 너무나 맞아떨어진다.

5
이미래, 웹진 「이미래 인터뷰」, 웹진 『세미나(SEMINAR)』 2021. (http://www.zineseminar.com/wp/issue08/mirelee-kor/)

물론, 이미래의 조각들은 일본 헨타이 만화, 포르노그래피와 같은 동아시아 서브 컬처의 감수성에서 출발한다. 도착적인 성애의 대상들을 과장하고, 그 욕망을 소녀적 환상과 감미로운 판타지로 재현하는 저급 레퍼런스들에서 이미래는 애착과 분열의 파토스들을 오려내고 발라낸다. 흥미로운 것은 그러한 레퍼런스들이 다시 전사되고 주물러지는 과정에서 그 의미들이 고양되고 놀라울 정도로 증식한다는 것이다. 이미래 조각이 지닌 고유한 물성과 비정형성은 시공의 간극을 넘어 초현실주의 미술의 도착성과 만나는데, 특히 조르주 바타유(*Georges Bataille*)와 크리스테바의 농밀한 언어와 강력한 자성(磁性)을 형성한다. 결코 승화될 수 없는 성적 도착과 폭력에 대한 바타유의 성찰, 죽음충동으로 물든 에로스 한 가운데 여성적/모성적 모체(*matrice*)를 재도안하는 크리스테바의 언어들 속에서 나는 마치 그녀의 조각들이 침묵 속에 하는 말을 건져낼 수 있을 것만 같다. 물론, 그들의 언어와 이미래의 조각은 퍼즐처럼 맞아떨어지기보다는, 낯설고도 황홀한 이접을 형성한다. 이 기이하고 강력한 친화력 속에서 나는 그녀의 조각들이 펼쳐 보여주는 이형적인 감각과 기호들의 왕성한 번식력을 맛볼 수 있었다.

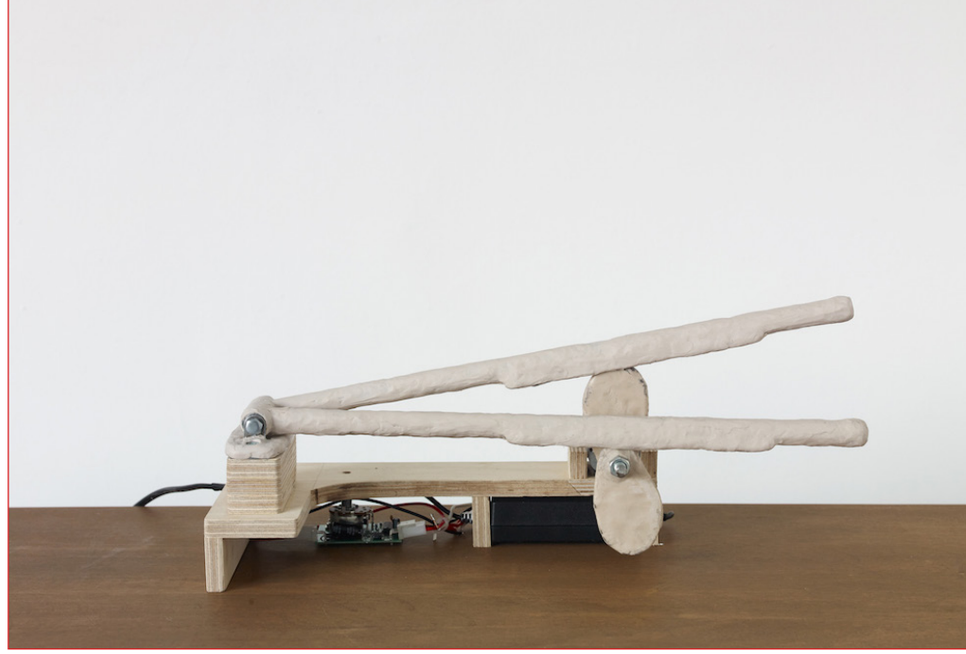
기다란 뼈

이미래의 조각이 말로 표현하기 힘든 이상한 정서를 유발한다고 내가 처음 느끼게 된 것은 *2016*년 서울의 한 작은 갤러리에서였던 것 같다.[7] 《뼈가 있는 것들(*Things with Bones*)》(*2016*)은 두 개의 키네틱 조각으로, 그중 하나(〈뼈가 있는 것들의 케이크 갤러리 운동(*Cake Gallery Exercise for the Things with Bones*)〉)는 네 개의 긴 철제 다리를 가진 키가 큰 조각이었다. 전시장 한 가운데 자리한 그 조각은 머리 끝에 기다란 팔을 수평으로 느리게 회전시키고 있었다. 조각은 마치 커다란 커피로스팅 기계의 날개처럼 느리게 돌아갔고, 우리는 그 아래서 커피알갱이들처럼 두런두런 대화를 나누고 여기저기로 흘러 다녔다. 또 다른 하나(〈뼈가 있는 것들의 운동(*Exercise for the Things with Bones*)〉)는 한쪽 벽 선반에 놓인 아주 작은 조각이었는데, 타원형 회전판 모서리에 얹은 젓가락 같은 두 다리(?)가 모터의 리듬에 따라 귀엽게 번갈아 오르내리고 있었다. 마치 긴 다리를 가진 아이가 무료하게 물장구를 치듯이 말이다. 두 조각은 크기나 형태 면에서 완전히 상반되었다. 하지만 그들은 모터가 굉장히 미약하게, 한가로운 리듬을 발생시키고 있다는 점에서 쌍둥이처럼 닮아있었다. 그 리듬과 움직임은 굉장히 느리고 조심스러워서 조금 아마추어 같기도 하고, 우스꽝스럽기도 하고 슬프기도 했다. 그것은 반복적이되, 결코 달아오르지 않을 것 같은 무력감과 수동성을 드러냈다.

속박일지 유희일지 잘 가늠되지 않는 그 조각들의 운동이 무감각에 가까운 희미한 슬픔을 품고 있는 것처럼 보인 것은 어쩌면 조각의 표면 때문이었을지도 모른다. 이 두 조각은 철제가 그대로 드러나지 않게끔 사지를 매끄러운 우윳빛 유토로 감싸고 있었다. 한편, 이 뼈와 같은 유기체적 질감 위에 전선, 모터, 케이블타이와 같은 것들이 상관없다는 듯이 마구 노출되어 있었다. 그래서 그것들은 흰 뼈들의 유령 같은 춤을 환기시키는 한편, 마리오네트 인형처럼 줄에 묶인 장치로서의 운명을 고스란히 노출했다. 산업적 위력을 과시하거나

6 크리스테바, 『검은 태양』, 126쪽; Kresteva, Black Sun, 97.

7 《복행술(The art of not landing)》, 조은비 기획, 케이크갤러리(서울), 2016.



이미래, 〈뼈가 있는 것들의 운동(*Exercise for the Things with Bones*)〉, *2016*, 철, 유토, 모터 장치 및 혼합매체, 가변크기. 촬영: 정희승(《복행술》, *2016.11.17-12.11*, 케이크 갤러리, 서울)



이미래, 〈뼈가 있는 것들의 케이크 갤러리 운동(*Cake Gallery Exercise for the Things with Bones*)〉, *2016*, 표면에 유토로 된 피부를 바른, 다양한 크기의 움직이거나 움직이지 않는 조각들, 사이즈 다양. 촬영:정희승(《복행술》, *2016.11.17-12.11*, 케이크 갤러리, 서울)



정교하고 유려한 아방가르드 키네틱 조각들과 달리, 이미래의 조각은 키네틱 조각이라 부르기에 희미하고 단조로웠다. 동력 장치가 노출되지 않고 매끈한 완결성과 정밀함을 지닌 키네틱 조각들에서 느끼는 신비로운 자동성도 기계적인 장엄함도 전혀 없었다. 대신 거기에는 빈손으로 줄을 타는 어린 곡예사와 같은 여리지만 무모한 의지 같은 게 있었다.

그때는 이미래의 작업에서 모터를 사용한 '골조'의 운동성이 서서히 두드러지기 시작한 시기였고, 당시 이미래는 한 월간지에 실은 작가 노트에서 "뼈가 있는 조각을 만들고 싶다"는 말을 했다.[8] 이후 〈지지하고, 미끄럽게 하고, 돌아가고, 전진하다(*Support, Lubricate, Rotate and March*)〉(*2017*)와 같은 작업에서도 느린 회전운동과 상하운동이 맞물린 긴 허우대를 만들어냈다. 그것은 일련의 연쇄적 작동을 기반으로 하고 있지만, 무언가를 달성해내는 치밀한 연쇄관계—마치 루베 골드버그 머신(*Rube Goldberg Machine*) 처럼—와는 상관없었다. 오히려 하염없는 기다림, 예기치 못한 상응, 공허한 순환의 무드를 작동시키기 위한 것처럼 보였다.

그때부터 나는 줄곧 이미래의 조각에서 뼈란 무엇일까 궁금했다. 분명 그것들은 완결된 조형성을 만들어내는 물리적 지지체나, 상징적인—나아가 기념비적인—맥락을 뒷받침하는 의미의 지지체로 기능하지 않는 것 같다. 오히려, '뼈'는 감정이 만져질 것 같은 어떤 실체들, 혹은 운동감을 자아내는 일련의 코레오그래피라고 밖에 이야기할 수 없을 것 같다. 왜냐면 이미래의 조각들은 언제나 그 자체로 완성된 하나의 작품이라기보다 부품, 더미, 모형, 잔여로서 가변적이고 비(非)개체적인 상태에 가깝고, 전시 때마다 결코 막이 내리지 않는 하나의 무대처럼 팽팽한 긴장과 정동의 장을 발생시키기 때문이다.

그렇게 보면, 이미래에게 조각은 처음부터 어떤 장면들과 기억의 상연이지 않았을까 싶다. 일상의 경험적·감정적 구조가 사물들의 극적인 상연으로 번역되는 형태는 *2014*년부터 그녀의 작업들(〈'눈물'을 위한 슬픈 조각(*Sad Sculpture for 'Tears'*)〉(*2014*), 〈수석장(*A Cabinet for Chinese Scholar's Stones*)〉(*2014*), 〈청개구리 엄마 무덤(*Mother Frog's Tomb*)〉(*2014*)등)에서 꾸준히 등장했다. 그것들은 아르테 포베라의 일상성과 미니멀리즘 미술의 모던함을 자기 세대의 언어로 번안한 것이라 할 수 있는데, 소비사회의 강박 속에 묻혀가는 사물들에 대한 애착이나 포스트미니멀리즘의 냉소적 뉘앙스와는 사뭇 다르다. 당시 이미래의 조각들은 훨씬 더 마이크로한 일상적 감각과 마이너한 감정들, 더 사소하고 유치한 사건들을 품고 있는 사물들의 소극 같았다. 〈산딸기 노는 시간—나의 망쳐놓고 싶은 조각들과 함께(*Framboise Playtime — with My Abusable Sculptures*)〉에서는 잉여에 대한 어린아이 같은 애착, 파괴의 욕망이 수행적으로 드러나고, 〈히스테리, 엘레강스, 카타르시스〉시리즈에서는 더 고독한 감정적 주조물들이 자리잡는다. 그런 감정 조각들의 상연 구조는 양극화된 어떤 의미나 감각을 팽팽하게 붙잡아두고 이를 끊임없이 전도시킨다. 말하자면, 시적인 것과 즉물적인 것, 산업적인 것과 인간적인 것, 유아적 순진함과 비극적 무거움, 우아한 언어와 저속한 클리셰가 서로 뒤집힌다.

8
이미래, 『미술세계』, 2017년 7월호; 이진실·성지은, 《Read My Lips》(합정지구, 2017) 전시도록, 2017, 86쪽에 재게재.



이미래, 〈지지하고, 미끄럽게 하고, 돌아가고, 전진하다(*Support, Lubricate, Rotate and March*)〉, *2017*, 모터, 우레탄, 시멘트 외 혼합재료, *400×150-300*(가변높이)*×100 cm*.
촬영: 권현정(《모빌》, *2017.6.7-7.5*, 두산갤러리, 서울)





이미래, 〈'눈물'을 위한 슬픈 조각(*Sad Sculpture for 'Tears'*)〉, *2014*, 스티로폼, *60×90×180 cm*.
사진 제공: 인사미술공간(《낭만쟁취》, *2014.8.14-9.14*, 인사미술공간, 서울)



이미래, 〈수석장(*A Cabinet for Chinese Scholar's Stones*)〉, *2014*, 선반에 혼합재료, 가변설치. 사진 제공: 인사미술공간(《낭만쟁취》, *2014.8.14–9.14*, 인사미술공간, 서울)



이미래, 〈청개구리 엄마 무덤(*Mother Frog's Tomb*)〉, *2014*, 워터펌프, *AC*모터, *H*빔, 합판 외, 가변설치. 사진 제공: 인사미술공간(《낭만쟁취》, *2014.8.14–9.14*, 인사미술공간, 서울)

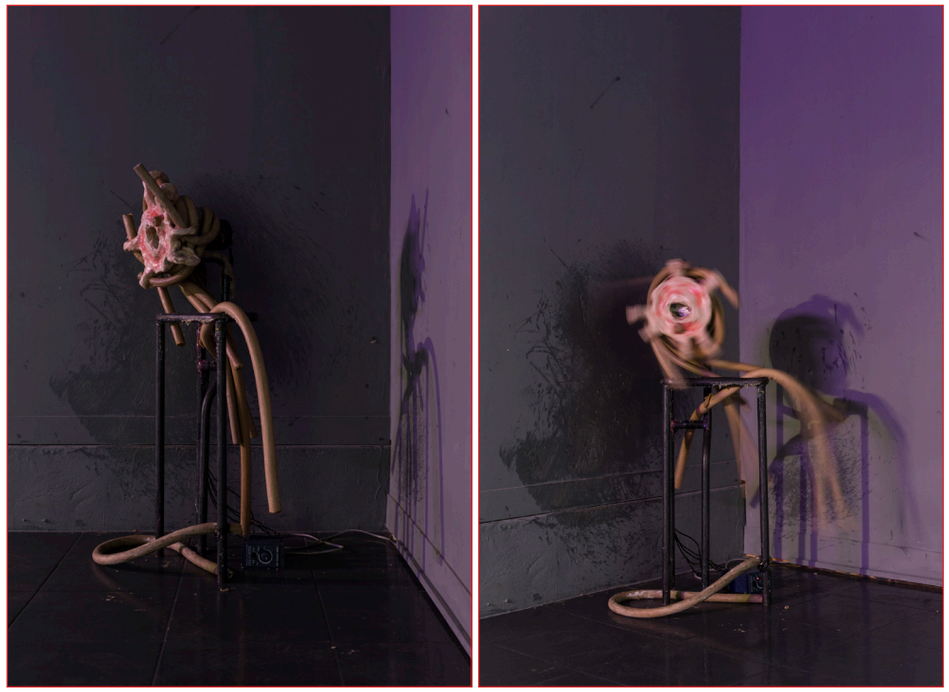


이미래, 〈산딸기 노는 시간—나의 망쳐놓고 싶은 조각들과 함께(*Framboise Playtime—with My Abusable Sculptures*)〉, *2015*, 비디오 스틸, *2m 56s*. (《*The Very Short Film Festival*》, 파리국제예술공동체, 파리.)

구속된 리듬

이미래의 조각이 작동하는 모습을 지켜본 이라면, 그녀 작업이 지닌 독특한 멜랑콜리의 정서가 그로테스크한 형태에서보다 '리듬'에서 나온다는 말에 동의할 수 있을 것이다. 때론 조용하게 때론 발작적으로 작동하는 모터의 움직임과 노이즈, 그리고 《캐리어즈(*Carriers*)》(*2020*)이후 시그니처처럼 자리하게 된 느리고 힘겨운 흡입과 배출의 리듬은 생명의 힘찬 약동이나 자유로움이 아니라, 오히려 모든 살아있는 것들의 구속, 생의 소진이라는 근본적인 양태를 상기시킨다. 죽음과 맞붙어있는 생의 징그러움과 처연함을 말이다.

*2017*년 서울의 작은 전시장 합정지구에서 선보인 〈히스테리, 엘레강스, 카타르시스: 섬들(*Hysteria, Elegance, Catharsis; the Islands*)〉는 좁고 어두운 지하 전시장 구석에 음침하게 자리한 다소 자폐적인 조각이었다. 이미래는 이때 유토로 만든 유사 신체 덩어리를 처음으로 등장시켰다. 외눈박이 아메바 같은 유토 머리는 형광 핑크색 안료를 덕지덕지 묻힌 채 바퀴처럼 천천히 회전하고, 무릎 높이의 철제 삼각 다리 위로 그와 동일한 구경의 실리콘 호스 몇 개가 유토 머리에 감겨 느리게 돌아간다. 전반적으로 윤활유 그리스를 바른 채 풀기와 말기를 반복하는 조각은 자기 몸과 전시장 구석을 텅텅 때리며 주변을 번들거리도록 더럽혔다. 조각은 어두운 전시장 입구 오른쪽에 (별도의 조명 없이) 설치되어 있어서, 입장한 관객들은 정면의 다른 작품을 보다가 둔탁하게 벽을 때리는 소리를 듣고서야 이 조각을 발견하곤 했다. 당시 퀴어 미학을 주제로 한 이 전시장 안에서 낮고 구석진 위치에 자기 자리를 마련한 이 작은 조각은 해묵은 게이 잡지들을 뒤적이거나 *90*년대 퀴어 영화가 나오는 *CRT* 모니터를 응시하던



이미래, 〈히스테리, 엘레강스, 카타르시스: 섬들(*Hysteria, Elegance, Catharsis; the Islands*)〉, *2017*, 실리콘, 유토, 그리스 및 혼합재료, *40×120×60 cm*. 촬영: 홍철기(《리드 마이 립스》, *2017.5.10.–5.31*, 합정지구, 서울)

관객들을 조용히 바라봤다.

이미래는 이때부터 부드러운 재료들이 자아내는 취약함과 불확실성에, 그리고 해방감에 매료되기 시작했다고 말한다. 이 해방감이란 꽤나 아이러니한 해방감인데, 그것은 작가 뜻대로 형태가 잘 잡히지도 않고, 항상 작가의 통제력을 벗어나 오작동할 수 있는(또는 망가질 수 있는) 반(反)주체적인 해방감이다. 또, 어차피 더러워지고 폐기될 운명의 조각이 지닌 저급들의 존재론적 해방감이다. 그 물성과 해방감이 본격 표출되기 시작한 사례로, *2018*년 광주비엔날레 팔레 드 도쿄 파빌리온에 전시된 〈히스테리아, 엘레강스, 카타르시스: 말해진 것은 한 번도 충분한 적이 없었다(*Hysteria, Elegance, Catharsis: Words Were Never Enough*)〉를 꼽을 수 있을 것이다. 폐허가 된 공연장(광주시민회관)의 트러스에 매달린 이 작업은 *10*미터에 달하는 키네틱 조각으로, 칭칭 얽힌 가느다란 호스로 트러스의 녹물과 유사한 오렌지색 실리콘 오일을 흘리고 있는 대형 비닐 뭉치 그 자체였다—역시나, 누워 뒹구는 비닐 뭉치 하나가 분신처럼, 아니 떨어져나간 반쪽처럼 그 옆에 자리하고 있었다.

이제 *PVC* 호스, 실리콘, 비닐과 같은 부드러운 산업재료는 이미래의 대형 조각에서 주된 신체 덩어리로 승격된다. 이런 것들은 통상 조각으로서 확고한 형태와 완결된 미적 특질을—그 어떤





이미래, 〈히스테리아, 엘레강스, 카타르시스: 말해진 것은 한 번도 충분한 적이 없었다(*Hysteria, Elegance, Catharsis: Words Were Never Enough*)〉, *2018*, 모터, 실리콘, 실리콘 오일, 비닐, 철선, 혼합 매체, 가변크기, *2018* 광주비엔날레 팔레 드 도쿄 파빌리온 프로젝트, 국립아시아문화전당(*ACC*) 커미션.
촬영: 김진호(《이제 오늘이 있을 것이다》, *2018.9.6.–10.20*, 광주시민회관, 광주)



이미래, 〈메이드 오브 온리 하츠(*Made of only hearts*)〉, *2019*, 실리콘, 실리콘 호스, 소형 펌프, 휴지 조각, 글리세린, 모터 및 혼합매체, 가변크기.
촬영: *Martha Stroo*(《*Het is of de stenen spreken(silence is a commons)*》, *2019.9.14.-11.3*, 카스코 아트 인스티튜드, 위트레흐트)





이미래, 〈망치는 자들(*Saboteurs*)〉, *2019*, 레진, 와이어, 펌프, 글리세린, 모터 및 혼합매체, 가변크기.
각각 제 *15*회 리옹 현대 미술 비엔날레, *2020 & GROWTH*, *2019* 전시 전경

파운드오브제 만큼도—보장받기 힘들다. 말하자면, 산업적 육중함과 실제성을 드러내며 포스트미니멀리즘에서 대두된 시멘트, 콘크리트, 철, 플렉시글라스 등과는 또 다른 급, 일회적이고 한시적인 저급들이라 할 수 있다. 일상에서나 건축 현장에서나 부차적이다 못해 가장 더러워지기 쉽고, 어느 순간 반드시 폐기될 운명의 부자재. 〈메이드 오브 온리 하츠(*Made of only hearts*)〉(*2019*), 〈망치는 자들(*Saboteurs*)〉(*2019*)에서 이미래는 헝겊이나 휴지, 물티슈와 같은 더 취약하고 찢어진 파편성을 더하고, 그리스, 글리세린과 같은 유체들을 바르고 적심으로써 자신의 조각에 폐기물과 같은 인상을 더욱 과장적으로 부여한다.

터무니없을 정도로 더럽고, 취약한 동시에 못생긴 이 조각들은 대개 매달리거나 누운 자세로 모터의 느린 회전을 따라 꿈틀거린다. 이 움직임에는 어쩔 수 없는 양가 감정이 투사된다. 정말 우스꽝스럽고도

바보같고 동시에 처연하기 때문이다. 동시대 문화적 양태들에서 특별한 종류의 감정이란, 정서적 이데올로기일 수 있고, 그것이 특별한 문화적 힘을 지닐 수 있다고 본 시앤 나이(*Sianne Ngai*)는 『추한 감정(*Ugly Feeligs*)』에서 문학과 대중문화에 나타나는 비도덕적이고 비카르시스적인 정서들의 계급적·젠더적 함의를 고찰한다. 특히, 시앤 나이는 분노가 아니라, 정지에 가까운 수동성과 "쥐나 주머니쥐처럼" 들끓는 짜증과 불안의 정서에 주목하면서 여기서 "멍청한 숭고(*stuplimity*)"이라는 기이한 숭고를 이야기한다. 베케트(*Samuel Beckett*) 소설이나 멜빌(*Herman Melvill*)의 바틀비에서 나타나는 멍청함, 끝없이 가라앉는 피로감, 짜증나는 반복과 불쾌함은 그 극단적 수동성에서 무차별적 쾌와 경이로 대체되는데, 그것은 아파테이아(*apatheia*)의 고요함이나 칸트적 숭고가 지닌 상승적 차원과 전혀 다른 것이다. 이 진창에 빠진 듯 헤어나올 수 없는 무력감, 반복적 표현, 주체라기보다 사물의 상태로 뒷걸음치는 마비상태의 숭고는 동시대 여성, 퀴어, 프레카리아트라 부르는 하위 계층들의 정치성이 어디에서 다시 숙고되어야 하는지를 보여준다. 자신의 동력과 부위들을 끝까지 소진시키며, 이 "멍청한 숭고"를 상연하는 이미래의 부드러운 조각들은 동시대 하위 존재들의 정서를 환기시키며 여성적 숭고를 더 계급적이면서도, 감응적인 방식으로 전유한다.

살의 폭력

이연숙은「비체적 정서의 내장 만지기: 이미래의 캐리어즈」에서 이미래 조각의 '비체'적 성격이 단순히 비규범적이고 괴물 같은 신체성의 측면뿐 아니라, 폭력과 죽음에 맞닿아있는 인간의 근원적 충동을 환기시킨다는 점, 그래서 결국 여성성의 개념으로서 '비체'는 파편화된 후기자본주의의 신체성과 연루될 수 있다는 점을 지적한다. 이러한 연결에서 우리는 단지 여성적 신체성이 아니라, '비체' 개념에서 파생될 수 있는 계급적·정치적 의미, 그리고 비규범성을 품는 도덕적 좌표를 재확인한다. 방탕함과 타락은 분명 비체의 도화선으로, 노동과 소유를 위해서 최선을 다하는 삶 바깥에 놓여 동일성의 질서를 교란시키는 쓰레기이기 때문이다. 주지하다시피, 크리스테바가 개념화한 '비체'는 '나'라는 경계를 만들어내기 위해 필연적으로 폐기하는 것들이자 끊임없이 '나'를 위협하는 모호한 것들이며, 그렇기에 이 (비)대상은 문명을 위해서도, 나라는 주체를 건사하기 위해서도 기필코 배척되어야 하는 것이다. 비체라 불리는 것들이 우리에게 구역질을 유발하는 것은 생리적인 차원에서부터, 몸의 감각과 무의식에서부터 이를 거부하기 때문일 것이다. 그러나, 크리스테바가 강조하듯이, 그 비체가 내 자신이 끊임없이 내 밖으로 쏟아내고 있는 '근원적인 나'라는 사실은 역설적으로, 또 필연적으로 마주할 수밖에 없는데, 이는 '내 것'이라는 소유와 '나'라는 경계짓기가 아니라, 나를 내다버리는, 나를 탕진시키는 시간들, 쓰레기 같은 순간들 속에서 등장한다.

거친 산업적 재료와 펌프, 모터와 같은 동력장치를 사용하는 이미래의 조각이 남성적인 힘과 건설적인 강도를 느끼게 해주기보다, '비체'라는 개념을 강력하게 환기시키는 이유는 이러한 타락의 감각, 쓰레기의 감각일 것이다. 매끈한 전통 조형의 재료가 아니라,



이미래, 〈오필리아(*Ophelia*)〉, *2019*, 석고, 플라스틱, 그리스, 실리콘, 모터, 사이즈 다양.
사진 제공: *AKINCI* (《*Lubricated Language*》, *2019.3.23.–4.27*, *AKINCI*, 암스테르담)

질척거리는 유동액과 실리콘, 시멘트, 콘크리트는 언제나 "형성 중"인 곤란한 물질들이고, 이 날것의 물성이 지닌 색, 질감, 그리고 냄새는 "돌이킬 수 없을 정도로 전락해버린 시체, 배설구, 그리고 죽음 같은 것들"[9]의 감각을 닮아있기 때문이다. 〈오필리아(*Ophelia*)〉(*2018–2019*)의 부서진 몸과 〈캐리어즈〉의 매달린 형상은 너무 조야한, 때론 너무 부서진 인공물이다. 그것들은 아무런 형상도 아니면서, 보는 이에게 그 자체로 은밀한 불안과 위협을 조성한다. 꿈틀거리는 움직임은 유기체적 생명력을 환기시키지만, 베르그송(*Henri Bergson*)이 말한 엘랑 비탈(*Elan Vital*)과 같은 신비로운 생의 약동과는 거리가 멀다. 피부가 벗겨진, 매달려 있는, 혹은 해부된 것처럼 분리되고 망가지고 속이 파내어진 신체성은 삶보다는 죽음의 감각에 너무나 가깝다. 때문에 그녀의 조각이 '비체'의 정서를 강력하게 발산하는 것은 단순히 내장이나 신체 기관의 형상을 본 딴 차원이 아니라, 이러한 삶과 죽음의 도착된 감각 그 자체에 있는 것 같다. 양생 중인 것, 석화되어 가는 것, 소진되어 가는 것으로서 조각들의 희미한 박동은 펄떡이며 살아있는 육체가 맞닿아 있는 필멸성을 드러내기 때문이다. 거기에는 창조적 진화가 아니라, 파괴가 곧 형성이며, 내부가 곧 바깥인 도착적 신체성이 있고, 그런 것들만이 안겨 줄 수 있는 이질감과 뒤틀린 관능이 있다. 특히 〈캐리어즈〉의 매달린 조각들은 이러한 도착성을 가장 강렬하게 발산하는데, 한편으로는 희생 제의로 바쳐진 제물, 혹은 반쯤 죽은 유령적인 몸을 떠올리게 만들면서 공포와 연민을 불러일으키고, 다른 한편으로는 *BDSM* 본디지 행위나 일본식 시바리로 결박당한 채 공중에 매달린 어떤 신체를 연상시키며 외설적인 강렬함과 매혹을 자극한다. 동시에 그 몸은 그저 호스들의 매듭이고, 실리콘이 엉겨

9
줄리아 크리스테바,『공포의 권력』, 서민원 역, 2001, 24쪽.;
Julia Kresteva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Trans. Leon S. Roudiez, Columbia University Press, New York, 1982. 3.



이미래, 〈캐리어즈(*Carriers*)〉, 2020, 실리콘, *pvc*호스, 호스 펌프, 색소를 탄 글리세린 철판에 레이저 커팅, 중고 거푸집 및 혼합 매체, 가변 설치, 긴 조각의 신장, 대략 230*cm*. 촬영: 김연제. 사진 제공: 아트선재센터(《캐리어즈》, 2020.7.23–9.13, 아트선재센터, 서울)

붙은 기계 장치일 뿐이라는 점을 적나라하게 보여준다. 때문에 우리는 이미래의 작업에서 단순히 *SF*적인 상상력이나, 사이버펑크적인 자극을 발견하지 않는다. 대신, 묵직한 비탄, 수치심, 연민을 발견하고, 동시에 폭력의 공포와 매혹을 혼란스럽게 마주한다.

수치심과 고통으로 뭉인 신체성이 물질적이고 형상적인 매혹으로 알레고리화되는 이 육중한 폭력의 감각에서 우리는 바타유가 말하는 에로티시즘의 근원, 마조히즘적 충동을 떠올릴 수밖에 없다. 바타유는 마조히즘적 충동을 인간적인 동시에 동물적인 것, 발작적인 동시에 기계적인 것으로 보았다. 원시 사회의 희생제의로부터 오늘날의 종교에 이르기까지 에로티즘에 깃든 본질적인 폭력성의 계보를 발굴하고자 했던 그는 사랑의 행위와 희생제의 사이의 근본적이고도 유일한 유사성이 있다고 주장하는데, 그것은 다름 아닌 금기의 위반으로서 폭력이다. 이러한 폭력성은 원초적인 동물성 그 자체가 아니라, 동물과 구별되는 심급—동물은 금기와 위반을 알지 못한다—이자, 두 번째 부정으로서 인간의 초월성을 보여준다.[10] 바타유에 따르면, 이러한 폭력은 희생제의에서 종교적인 차원으로 괄호쳐진 위반으로 등장했으며, 오늘날에는 도착적 성 행위에서 (순화된 형태로) 발현된다. 성적 발작은 어느 순간 애정과 의지를 넘어서는 기관의 맹목적인 발작을, 고삐 풀린 동물적 폭력성을 드러내기 때문이다.

바타유는 이러한 폭력성, 즉 이성적인 의지를 넘어서는 신체 기관들의 동물적 행위성이 다시 생기화되는(*animated*) 것을 '살이 드러난다'고 표현한다.

> "살의 충동(*urge*)은 통제하는 의지의 부재 안에서 모든 경계를 통과한다. 살은 예의범절의 법칙에 대항해 우리 안에 마련된 낭비/사치(*extravagance*)이다. 살은 기독교적 금기에 사로잡힌 사람들의 적으로 태어난다. 그러나 나는 믿는다. 시대와 장소에 따라 성적 자유에 대립하는 무한하고 일반적인 금기가 존재한다면, 살이란 이러한 위협적인 자유로 돌아감을 의미한다는 것을"[11]

우리는 이 '살의 충동'을, '살에 속하는 폭력'을 지극히 취약한 신체성을 통해 대면한다. 그러나 그때 우리에게 연민보다 먼저 솟구치는 것은 역겨움이다. 저 먼 과거의 희생 제의에서, 오늘날 도살장에서 도륙당한 신체의 형상과 냄새는 가장 먼저 구토를 유발한다. 그러나 이 역겨움의 진실을 통과하는 것, 그것은 어쩌면 삶이 지닌 본질적 측면을 고통스럽게 재발견하는 것이며, 생에 지독하게 깃들어 있는 죽음의 냄새를 맡는 것인지 모른다. 그래서 바타유의 말처럼 우리는 본디 창조 만큼이나 파괴를 열망한다는 것, 그래서 "때로 우리는 생명을 위험하게 하는 어떤 것을 기꺼이 원하기 조차 한다"[12]는 사실을 직면하는 일일지도 모른다.

비정형

> 우울증자들에게, 자기와 같은 사물은
> 보이지 않고 명명할 수 없는 것 속으로 몰고 가는 추락이다.
> 떨어지는 것, 모든 쓰레기와 시체들.[13]

10
Goerges Bataille, *Erotism*, Trans. Mary Dalwood, City Lights Books, 1986, 91.

11
Bataille, *Erotism*, 92.

12
Bataille, *Erotism*, 86.

13
크리스테바, 『검은 태양』, 28쪽; Kresteva, Black Sun, 15.

2020년 아트선재센터에서의 개인전을 시작으로 쉰켈 파빌리온에서 열린 *H.R* 기거와의 2인전, 그리고 그 이후 일련의 전시들에서 꾸준히 선보여온 〈캐리어즈〉 조각은 "기계와 부드러운 재료를 도입하고, 재료의 비정형성(*deformity*)을 강조하기 시작하면서 폭발적으로 열린 포털"[14]로서 부정적 정서를 분출하는 이미래의 비체 미학을 대표한다. 2020년 개인전 〈캐리어즈〉에서 이미래는 자신의 엄마, 콘크리트 거푸집, 그리고 액체가 통과하는 조각의 몸을 "은유로서의 캐리어즈"로 선보였다.

캐리어즈는 바이러스의 운반자이기도 하고, 아기를 품는 여성의 몸이기도 하다. 말하자면, 캐리어즈는 그 안에 살아있는 무언가를 품고 있는 살아있는 컨테이너다. 그저 도관이나 그릇이 아닌 캐리어즈의 생명력은 어떤 사태에 대한 결정을 끝없이 지연시키며 삶과 죽음을 거듭 분기시키는 이중의 유동성에 있을 것이다. 이러한 살아있음의 양태를 극히 미시적이고 원초적인 차원에서 들여다본다면, 펠릭스 가타리(*Felix Guattari*)가 '몰적/분자적'이라고 부른, 욕망하는 기계들이 생성과 분열을 발견하게 될지도 모른다. 하지만, 매달린 조각으로서 이미래의 〈캐리어즈〉 시리즈는 그러한 코스모스적 세계보다는, 비체적 감각으로 우리 신체의 부정성을 더욱 전경화한다. 곧 무너져 내릴 듯한 형상, 질척한 유액과 같은 〈캐리어즈〉의 물성에는 포스트휴먼의 감각보다는, 낙인찍힌 존재들, 말하자면 창녀(성노동자의 흔한 멸칭 가운데 하나는 성병캐리어다), 감염인들의 정서가 눅진하다. 코로나 팬데믹을 통과하며, '더러운' 존재를 향한 낙인과 혐오가 언제든 나를 향할 수 있는 이 생명정치(아니, 정확히는 죽음정치)의 현실을 온몸으로 체감하고 있는 지금, 우리에게 이미래 조각의 비체성은 수사학적 과장 그 이상으로 다가온다. 그것은 후기자본주의에서도 한 번 더 부정당한 오염된 존재들의 정치학과 연루되고자 하는 이미래 작업의 위험하고도 급진적인 정치성이다.

이미래의 비정형 조각들은 그러한 오염의 수사학을 피부와 살의 강생(降生)으로 작동시킨다. 〈캐리어즈〉 조각을 타고 흘러내리는 끈적이고 미끄러운 실리콘이나 글리세린 유동액들은 신체 기관처럼 보이는 호스들과 조형된 실리콘 덩어리에 들러붙는다. 사실 경도나 점도의 차이가 있을 뿐인 이것들은 갈수록 달라붙어 하나의 피부, 살덩이, 몸이 될 것이다. 이런 동화와 융합의 과정은 그녀의 조각에서 거듭 등장해왔다.

〈캐리어즈〉의 말랑한 프로토타입이라 할 전시 《메이드 오브 온리 하츠(*Made of Only Hearts*)》(*2019*, 위트레흐트)에서 이미래는 동료 작가 마리나 제노폰토스(*Marina Xenofontos*)의 몸을 캐스팅한 토르소를 하나의 덩어리로 뭉치고 호스로 감아놓았는데, 그 호스에서 뿜어나오는 분홍빛의 실리콘액은 덩어리를 감싼 물티슈의 주름을 적시며 여린 살의 촉감을 상기시켰다. 더 거대해지고 탁해진 매달린 조각으로서 〈캐리어즈〉는 더욱 질컥거리는 점액질의 호흡과 기계적 육중함을 장착하면서 똥, 피, 체액과 같은 것에 뒤덮이고 더럽혀지는 것 같은 신체의 정서를 강렬하게 분출한다.

특히 피부의 질감과 베일이라는 형상의 조합은 이미래의 작업에서 강렬한 멜랑콜리의 장치로 다양하게 시도된다. 그녀의 작업에서 다섯 차례나 등장한 제목의 조각 〈거짓말을 하는 사람들(*The*

14
이미래, 「이미래 인터뷰」



이미래, 〈캐리어즈(*Carriers*: *Offsprings II*)〉, *2021*, 실리콘, 색소를 탄 글리세린, 철제 탱크, 연동 펌프 및 혼합 매체, *20×269×380 cm*.
촬영: *Frank Sperling*. 사진 제공: 쉰켈 파빌리온(《*HR Giger & Mire Lee*》, *2021.9.18.–2022.1.16*, 쉰켈 파빌리온, 베를린)



이미래, 〈거짓말을 하는 사람들(*The Liars*)〉, *2020*, 이불, 망사 및 레이스, 실리콘 및 혼합매체, *20×50×390 cm*. 사진 촬영: 김연제. 사진 제공: 아트선재센터(《캐리어즈》, *2020.7.23–9.13*, 아트선재센터, 서울)

Liars)〉(*2018–2021*)은 두루마리 화장지나 레이스, 천 등을 실리콘에 적신 후 말라붙은 불투명한 막이나 커튼의 형태로 전시되었는데, 이는 오염된 베일에서부터 훼손된 피부 내지 벗겨진 가죽에 이르기까지 취약함과 추락의 정서를 드라마틱하게 창출한다. 특히, *2022*년 *H.R* 기거-이미래 *2*인전에서 어두운 조명 아래 체인, 그물과 함께 매달린 실리콘 커튼 조각(〈거짓말을 하는 사람들〉(*2021*))은 화상 입은 피부를 연상시키며 무력하고 우울한 여성 멜랑콜리 환자의 무거운 탄식처럼 다가온다. "나는 마치 언어의 가장자리에서 말을 하는 것 같고, 내 살갗의 가장자리에서 느끼는 것 같지만, 그러나 내 슬픔의 핵심은 여전히 건드릴 수 없는 것으로 남아 있어요."[15]

또한 이미래 조각의 비정형성은 그 형태가 이형적으로 증식하는 것과 더불어 거의 항상 변태의 과정을 겪는다는 점에서 흥미롭다. *2022*년 베니스 비엔날레에서 전시된 〈엔드리스 하우스〉의 구멍 뚫린 세라믹 골격들은 전시 기간 내내 핏빛 액체를 뒤집어썼는데, 이후

[15] 크리스테바, 『검은 태양』, 75쪽; Kresteva, Black Sun, 58.



이미래, 〈거짓말을 하는 사람들(*The Liars*)〉, *2021*, 실리콘, 그물천, 알루미늄 체인, 수건, 가변크기. 촬영: *Frank Sperling*. 사진 제공: 쉰켈 파빌리온(《*HR Giger & Mire Lee*》, *2021.9.18.–2022.1.16*, 쉰켈 파빌리온, 베를린)



이미래, 〈엔드리스 하우스(*Endless House: Holes and Drips*)〉, *2022*, 밧줄, 초벌 도자, 액체 글레이즈, 연동 펌프, 실리콘 튜브, 철제 비계, 철제 그릇, 가변크기. 촬영: *Sebastiano Pellion di Persano*. 사진 제공: 티나킴 갤러리(《제*59*회 베니스 비엔날레: *The Milk of Dreams*》, *2022.4.23.–11.27*, *Arsenale*, 베니스)

그 조각들은 다시 가마에 검붉게 구워졌다. 같은 해 네덜란드 덴하그 미술관에서 선보인 〈*As We Lay Dying*〉에서 거대한 철근 관 속에 누워있던 세라믹 몸체는 자신을 타고 흐르는 묽은 점토가 서서히 들러붙으면서 레이어를 더하고, 녹이 배인 채 다시 가마 속으로 들어갔다. 프리드리히 키슬러의 '엔드리스 하우스'—나는 키슬러가 위생과 기능의 역학을 띤 모더니즘 건축의 기하학을 얼마나 끔찍하게 여겼는가를 떠올린다—를 본 딴 조각들도 세라믹으로, 콘크리트를 바른 철근 구조물로 계속 변태한다. 이렇게 보면, 〈캐리어즈〉를 분기점으로 이미래의 조각은 부드러운 재료에서 점토, 콘크리트, 철근 등과 같은 좀 더 단단한 재료들로 돌아선 것 같지만, 그것들이 언제나 완결적이고 확고한 형태를 지니고 있지 않다는 점에서 계속 변태하는 '형태 없음'을 상연한다. 많은 미술 작가들이 변태(*metamophosis*)라는 매혹적인 개념을 조형적으로, 개념적으로 사용하지만, 이미래의 조각은 특이하게도 성장과 진화를 따르는 곤충의 변태와는 관련이 없어 보인다. 그 조각들은 미이라나 죽은 사체에서 발굴된 포유류의 흉곽 뼈나 굽은 척추처럼 굽은 동시에 벌어져 있는 형상을 따르고, 구멍이 뚫리거나 상처로 떨어져나간 모습을 보여준다. 특히, 붉은 내벽을 드러내며 속이 패인 채 관처럼 바닥에 누워있는 것들은 절단, 죽음, 부재를 상연한다. 그것들은 성장이 아니라, 오히려 몰락하는 몸들을 구현하면서 추락과 파괴의 열락 한 가운데 누워있다.

이미래는 프랑크푸르트 *MMK* 졸람트에서 열린 개인전 **《봐라, 나는 사랑에 미쳐 날뛰는 오물의 분수(*Look, I'm a Fountain of Filth Raving Mad with Love*)》(*2022*)**에서 콘크리트라는 재료를 적극



이미래, 〈*As We Lay Dying*〉, *2022*, 도자 거푸집, 점토, 도자, 펌프, 분무기, 철근 및 혼합매체, 가변크기.
사진 제공: 헤이그 미술관(《*As We Lay Dying*》, *2022.7.9.–11.27*, 헤이그 미술관, 헤이그)



이미래, 《봐라, 나는 사랑에 미쳐 날뛰는 오물의 분수(*Look, I'm a Fountain of Filth Raving Mad with Love*)》 전시 전경.
촬영: *Avel Schneider*. 사진 제공: 프랑크푸르트 현대미술관(*2021.5.21.–9.4*, 프랑크푸르트 현대미술관, 프랑크푸르트)

사용함으로써 특히 이 비천함의 감각을 장엄하게 펼쳐놓았다. 전시장 입구의 벽에 가설된 콘크리트 거푸집으로 쓰였던 폐자재에는 작가가 콘크리트를 발라 손으로 쓴 김언희의 시들이 보는 이를 압도한다. 한국어, 독일어, 영어로 쓰인 이 시들에는 삶의 지린내가 진동한다. 입과 항문이, 밥과 배설물이, 욕망과 구역질이 얽히는 그녀의 시는 비루한 삶의 늪에서 자신을 씹고 삼키는 여성 몸의 현실들을 구토처럼 쏟아낸다. 게다가 김언희의 언어들을 마치 광인이 벽에 똥칠을 해놓은 것처럼 받아쓰기한 이미래의 제스처는 이 오물의 감각을 더욱 지독하게 고양시켜 놓았다. 전시장 안 〈엔드리스 하우스〉의 철골 구조물, 오리가미 패턴으로 잘라낸 종이 커튼 모두 이 납빛의 콘크리트를 뒤집어썼고, 한구석에는 콘크리트 덩어리들이 똥 무더기처럼 쌓여있다. 그리고, 지하에 자리한 작고 밀폐된 공간(여기는 원래 화장실 자리였다)에서 상영되는 영상 속에는 베로니카 모저(*Veronica Moser*)가 똥 맛과 스스로 개척한 쾌락에 대해 이야기하고 있다.

'똥 철학자'로 알려진 바타유에게 있어서 '비정형 *formlessness*'이란 그저 형태가 없거나 무너진 어떤 형상이 아니다. 그는 자신의 초현실주의 사전에서 비정형은 일차적으로 침이나 으스러진 벌레와 같은 형태 없는 물질이자 끊임없이 모호한 형상으로 등장하는 사물의 왜상이라고 말한다. 로절린드 크라우스(*Rosalind Krauss*)는 이러한 바타유의 '비정형'에서 정작 중요한 것은 "의미의 경계를 허물고 범주를 무화시키는 개념적 문제"[16]라고 지적한 바 있다. 이미래는 수잔느 페퍼(*Susanne Pfeffer*)와의 인터뷰에서 이렇게 말한다. "똥은 우리를 말 없게 만드는 궁극적인 지점과 같다. 우리는 그것 앞에서 할 말을 잃는다. …. 거기에는 정말 부정성에 대해 완전한 뭔가가 있다. 나는 지속되는 모든 다른 것들을

16
Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, MIT Press, 1994, 157.

취하시키는 그것의 특질을 좋아한다."[17] 모든 할 말을 잃게 되는 순간, 모든 맥락, 의미, 분류가 무화되는 하나의 극단으로서 똥.

인간적 규범과 도덕, 이성을 무화시키는 적나라한 현실로서 배설물, 짐승 같은 원초적인 생명력을 드러내는 예술은 폭력적이다. 그것은 "의미를 좌대에서 끌어내려 세상에 내던져놓고, 저열한 타격을 가하는 행위"다.[18] 초현실주의 미술에서 한스 벨머(*Hans Bellmer*)의 인형 사진, 알베르토 자코메티(*Alberto Giacommetti*)의 미궁 조각, 만 레이(*Man Ray*)의 기이한 신체 사진들은 모두 이렇게 인간의 몸이 지닌 의미를 원초적인 것으로 강등시키는 '추락'을 감행한다. 바타유는 이러한 예술을 '저급 유물론(*Base Materialism*)'이라 불렀다. 그것은 마르크스주의가 가르쳐준 유물론보다 더 근원적인 물질성, 신체성으로 하강하기 때문이다. 이성의 고귀함이 무화되는 적나라한 현실의 예술, 똥의 예술은 입과 항문이 수평을 이루는 동물의 구조(개, 고양이와 같은 포유류의 몸을 떠올려보라)를 벗어나 수직으로 스스로를 일으켜 세운 인간의 진화 속 딜레마를 다시 몸의 근원적인 유물론으로 전복시키는 기획이기 때문이다. 전통적으로 조각은 기립하는 형상, 땅을 딛고 좌대 위에 우뚝 선 기념물로서 (남성적) 주체를 은유하고, 인간에 있어서 머리(정신)의 상승을 대변해왔다. 이를 뒤집으면서 비정형의 조건으로 추락하는 신체성은 폭력적이지만, 바타유에게 그것은 비천한 것들이 지닌 진정한 신성을 노출하는 폭력이다. "태양의 항문"이라는 글에서 바타유는 이 '누워있는 것들', 바닥을 뒹구는 존재들이 지닌 힘에 대해 다음과 같이 쓴다. "분출하는 힘은 필연코 아래쪽에 자리한 이들 안에 축적된다. 부르주아들에게 있어서 공산주의자 노동자들은 못나고 더럽고 지저분한 성기나 발가락처럼 보일 것이다. 그러나 조만간 거기에서 외설적인 분출이 일어날 것이며 그 과정에서 부르주아들의 고귀한 무성적 머리는 박살날 것이다."[19]

검은 구멍

> 타나토스의 메신저들로서 멜랑콜리 환자는 기표의 허약함, 살아있는 취약한 존재들의 증인이자 공범이다.[20]

이미래는 자신의 조각에 끈적이고, 질척이고 더러워보이는 유액뿐 아니라, 조색이나 조형을 통해 가학적인 행위를 연상케 하는 신체의 감각을 은밀하게 불어넣는다. 콘크리트 조각 내벽의 반질반질한 핑크빛 돌기들이라든지 〈여자 기둥(*Woman Pillar*)〉(2020)의 지주와 상부가 만나는 절개선은 부르튼 입술, 또는 벌개진 눈꺼풀을 떠올리게 만든다. 벌어진 상처, 충혈되고 쓸린 살갗, 더러워지고 이물질이 엉겨붙은 피부들. 어떤 의인화된 형태도 갖추지 않았음에도 우리는 이런 조각들에서 상처에 대한 강렬한 페티쉬를 읽어낼 수밖에 없다.

페티쉬는 부재하는 어떤 것에 대한 환영임과 동시에, 자신이 욕망하는 것을 결코 소유할 수 없기에, 그 대체물에 들러붙는 '상실의 감각'이자, '구멍의 감각'이다. 세우기보다 파내기에 능숙한 이미래의 조각들에서는 그런 구멍의 감각은 항상 은밀하게 폭발한다. 또한 가까이에서 속을 들여다보고 싶은 욕구를 참을 수 없게 만드는 그녀의 조각들은 구멍의 형상을 거듭 다채롭게 재생산한다. 그 형상은 길쭉하든,

17 미래+수잔느 페퍼 인터뷰(MMK)

18 Krauss, *The Optical Unconscious*, 157.

19 Georges Bataille, *Visions of Excess, Selected Writings 1927–1939*, ed. Allan Stoekel, Trans. Allan Stoekel, Carl R. Lovitt, Donald M. Leslie, Jr. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2004. 8.

20 줄리아 크리스테바, 『검은 태양』, 크리스테바, 『검은 태양』, 34쪽; Kresteva, Black Sun, 20.



이미래, 〈여자 기둥(*Woman pillar*)〉, 2020, 색소를 탄 석고와 시멘트 혼합, 40×40×170 cm. 촬영: 김연제. 사진 제공: 아트선재센터(《캐리어즈》, 2020.7.23–9.13, 아트선재센터, 서울)

매달려있든, 진동하든, 펄럭거리든 간에 언제나 오므라들고, 빨아들이고, 휘감고, 벌어지는 유연한 구멍의 원초적인 운동성을 상상케 한다. 마치 삼키고 씹는 구순기적 충동으로 가득 차 있는 것처럼.

우울증자의 욕망을 추동하는 것은 무엇일까? 철학자들은 이것이 상실의 결과가 아니라, 상실감에 처한 그 자체의 부정적 상태라고 한다. 이 끝없는 부정성 속에서 비로소 자신을 낳는 멜랑콜리의 '검은 구멍'은 흥미롭게도 식인 충동과 같은 형태를 지닌다. 사회학자 김홍중은 아감벤의 말을 빌려 이렇게 설명한다. "식인증이란 소유할 수 없는 것이 '상실된 것으로서' 나타나게 하고, 재현할 수 없는 것이 '재현불가능한 것으로' 표상되게 하며, 접근할 수 없는 것이 '알레고리적으로' 접근 가능하게 해주는 토성적 정조의 전략이다."[21] 멜랑콜리한 자들이 춤추는 수면으로서 검은 구멍은 "버림과 실망의 감각적/성적/환몽적인 불만감이 하나로 압축된 나르시스적인 상처이자 안식처"[22]로 기능한다. 프로이트(*Sigmund Freud*) 이후 현대 철학자들은 이 모두 이 검은 구멍의 선험성을 재발견한다. 그리고 페미니스트들은 그것을 모성적이라 부른다. 크리스테바의 '사물'이자, 멜라니 클라인이 '우울적 위치'라고 명명한 원초적 상태, 그것이 우리가 상실한 자리이자, 우리의 형성/분열 중인 기원인 것이다. 그래서 우리가 상실한 것이란, 프로이트의 '이드'가 아니라, 모성적인 것이다. 더 정확히는, 어머니의 젖가슴, 부분대상으로서의 젖가슴이다. 어머니의 이마고, 나와 분리된 것도 아니면서

21 김홍중, 「멜랑콜리와 모더니티」, 『한국사회학』, 제40집 3호(2006), 20쪽.

22 크리스테바, 『검은 태양』, 114쪽; Kresteva, Black Sun, 88.



이미래, 〈포도의 눈(*Eyes of the Grapes*)〉, 2022, 콘크리트, 50×50×80 cm. 촬영: *Avel Schneider*. 사진 제공: 프랑크푸르트 현대미술관(《봐라, 나는 사랑에 미쳐 날뛰는 오물의 분수》, 2021.5.21.–9.4, 프랑크푸르트 현대미술관, 프랑크푸르트)



이미래, 〈구멍이 많은 풍경: 영도 바다 피부(*Landscape with Many Holes: Skins of Yeong-do Sea*)〉, 2022, 비계, 폐유, 펜스 패브릭, 1620×2160×1660 cm.
사진 제공: 2022 부산비엔날레(《2022 부산비엔날레: 물결 위 우리》, 2022.9.3.–11.6, 영도, 부산.)

결코 내 것이 되어주지 않는 그 망할, 따스한 젖가슴. 사랑보다 시기심과 증오가 먼저 출발하는 장소.

2022년 프랑크푸르트 MMK에서 열린 개인전《봐라, 나는 사랑에 미쳐 날뛰는 오물의 분수》에서 처음 선보인 〈포도의 눈(*Eyes of the Grapes*)〉(2022)은 움푹 패인 구(球)들이 포도알처럼 매달려 있다. 2022년 김언희 시인의 집을 방문했을 때 이미래는 집안에 걸린 포도송이 사진을 보았고, 시인은 마치 저 검은 눈알들이 우리를 응시하고 있는 것 같다고 말했다. 콘크리트로 빚어진 포도의 눈들은 저마다 사이클롭스의 외눈으로, 혹은 응시하는 얼굴로 대롱대롱 매달려있다. 하지만 그 눈은 파내어져—아니 김언희의 싯구처럼 "베어먹힌 얼굴"로[23]—공동(空洞)만이 남아있다. 이것들은 심연과 같은 공허를 품고 있는 상실의 구멍이면서, 동시에 바깥을 집어삼켜 안을 구성해야 하는 구멍이다. 전시장 한 면을 덮은 콘크리트 거푸집 보드에는 김언희 시와 함께 콘크리트로 만든 또 다른 구멍의 형상들이 붙어있다. 이형적이고 다중적인 이 구멍들의 주름, 늘어짐은 추하고도 성상처럼 신비롭다. 무언가를 열망하는 듯 벌린 이 거대한 입들의 침묵과 갑자기 돌아가는 콘크리트 믹서기의 입의 웅성거림이 기괴하게 공명한다. 이미래는《캐리어즈》에서 '보어(*vore*)'라는 환상—상대를 집어삼킴으로서 하나가 되고자 하는 불가능한 미메시스의 욕망—을 주제화했다. 그리고《봐라, 나는 사랑에 미쳐 날뛰는 오물의 분수》에서 이 늘어진 '입-항문-눈' 구멍들은 우리가 배설하는 존재인 동시에 '삼키는 주체'라는 더 원초적인 폭력성과 멜랑콜리를 환기시킨다.

2022년 부산비엔날레에서 선보인 작업 〈구멍이 많은 풍경: 영도 바다 피부(*Landscape with Many Holes: Skins of Yeong-do Sea*)〉(2022)는 높이 16미터가 넘는 거대한 비계에 기름흡착 부직포를 켜켜이 걸었다. 그 부직포 피부에는 숭숭 구멍들이 뚫려 있고 그 구멍은 폐유로 시커멓게 물들어있다. 어쩌면 쉰켈 파빌리온에서 웅크리고 있던 조각, 〈엔드리스 하우스〉가 2차원 평면의 직물이 되어 펼쳐진 것처럼 보이기도 하는 이 거대한 구조물은 쓸데없이 장엄하고, 터무니없이 단순하다. 시커멓게 짓무른 수백 개의 항문, 혹은 검은 입들은 그해 가을 부산을 강타한 태풍 힌남노에 의해 더욱 벌어지고 늘어졌다. 이미래의 조각들에서 항상 번식하는 이 구멍들은 눈, 젖가슴, 자궁이자 끊임없이 빨아대고 내뱉는 입인 동시에 항문, 그리고 영원히 열려있는 집이다. 헨타이의 한 장면을 전사해서 그린 이미래의 한 드로잉(〈같이 있고 싶다고(*i wanna be together*)(2019)〉)에는 정액이 흘러내리는 항문 안에 "같이 있고 싶다고"라고 쓰여있다. 그 그림에서 구멍은 신체 부위가 아니라, 마치 멜랑콜리의 안식처처럼 보인다. 무덤과 같은 구멍의 형상 속에는 관능, 퇴폐가 아니라, 유령 같은 슬픔과 가닿을 수 없는 터질 듯한 그리움이 각인되어 있다. 때문에 나는 언제나 이미래의 작업들에서 사랑과 상실에 대한 알레고리를 발견할 수밖에 없는데, 그것은 너무나 유물론적인 동시에 너무나 감정적인 알레고리다. 이 알레고리는 우리 욕망의 형태가 달콤한 입술이 아니라, 너를 "빨아대고 핥아대고 깨물어대"는 "이빨 달린 혓바닥"[24]이라는 것을, 우리의 사랑이 "똥이 되는 시"이자 "똥이 되는 사랑"[25]이라는 것을 적나라하게 보여주는 슬픈 기호들이다.

23
김언희, 「오지게 오지게」, 『말라죽은 앵두나무 아래 잠자는 저 여자』 민음사, 2017. 63쪽.

24
김언희, 「이렇게」, 『보고 싶은 오빠』 창비시선, 2010. 30쪽.

25
김언희, 「6분 전의 생물, 『GG』, 현대문학, 2020. 42쪽.

이미래
MIRE LEE

*1988*년 서울 출생

학력

2013 서울대학교 미술대학 조소과 졸업, 상연합매체 복수전공

주요 개인전

2023 *Mire Lee: Black Sun*, 뉴뮤지엄, 뉴욕, 미국

2022 *Look, I'm a fountain of filth raving mad with love*, MMK 현대미술관 ZOLLAMT, 프랑크푸르트, 독일

As we lay dying, 헤이그 미술관, 헤이그, 네덜란드

2020 캐리어즈, 아트선재센터, 서울, 대한민국

2019 *Het is of de stenen spreken (silence is a commons)*, 카스코 아트 인스티튜트, 위트레흐트, 네덜란드

2014 낭만쟁취, 인사미술공간, 서울, 대한민국

주요 단체전

2022 물결 위 우리, 2022 부산비엔날레, 부산, 대한민국

The Milk of Dreams, 제 59회 베니스 비엔날레, 베니스, 이탈리아

Is it morning for you yet?, 제 58회 카네기 인터내셔널, 피츠버그, 미국

2021 *Kunsthal Light Program*, 쿤스탈 로테르담, 로테르담, 네덜란드

TECHNO, 무세이온, 볼차노, 이탈리아

Contamination, 쿤스트페어라인 프라이부르크, 프라이부르크, 독일

HR Giger & Mire Lee, 쉰켈 파빌리온, 베를린, 독일

Chapter 4OUR, Het HEM, 잔담, 네덜란드

2020 *Breathing through skin*, 안테나 스페이스, 상하이, 중국

It is very difficult to be an islands of perfection in a sea of misery, but please do not doubt our sincerity, W139, 암스테르담, 네덜란드

내 나니 여자라, 수원시립미술관, 수원, 대한민국

2019 *In Between Uneven Stairs*, 터널 터널, 로잔, 스위스

Where Water Comes Together With Other Water, 제15회 리옹 비엔날레, 리옹, 프랑스

나는너를증세의미래한다1, 아트선재센터, 서울, 대한민국

Surface Tension, 샤르자예술재단, 샤르자, 아랍에미레이트

2018 더블 네거티브: 화이트큐브에서 넷플릭스까지, 아르코미술관, 서울, 대한민국

이제 오늘이 있을 것이다, *2018* 광주비엔날레 파빌리온 프로젝트, 광주시민회관, 광주, 대한민국

Fictional Frictions, *2018* 광주비엔날레 파빌리온 프로젝트, 무각사 로터스 갤러리, 광주, 대한민국

이진실

미학을 공부하고 미술비평가, 독립큐레이터로 활동하고 있다. 2013년부터 미술비평 작업을 해왔으며, 〈*Stranger than Paradise*〉(2019), 〈미러의미러의미러〉(2018), 〈리드마이립스〉(공동기획, 2017)등의 전시를 기획했다. 2019년부터 큐레이토리얼&에디토리얼 콜렉티브 '아그라파소사이어티'를 꾸려 동료들과 웹진《*SEMINAR*》를 발간했다. 2019년 *SeMA*하나평론상을 수상했다. 미술연구 비평서 『사랑과 야망—동시대 한국 페미니즘 미술의 시차들』(2022)을 썼다.

이 책은 한국문화예술위원회 2022-2023 〈작가 조사-연구-비평〉 지원사업의 지원을 받아 발간되었습니다.

문화체육관광부 한국문화예술위원회 작가연비 조사구평