

## 광장과 예술, 연대의 정치술: 임민욱의 2014 광주비엔날레 퍼포먼스 〈내비게이션 아이디〉

이은정\*

### I. 서론: 2014년 광주비엔날레 광장

2014년 9월 3일, 광주비엔날레관이 위치한 용봉동 광장에는 <터전을 불태우라>(Bruning Down the House)는 주제로 제10회 광주비엔날레의 개막식 행사가 열렸다. 임민욱 작가가 기획한 이 행사에는 경상북도 경산과 경상남도 진주에서 트럭에 실려 옮겨진 컨테이너 두 개가 광장 한가운데 자리를 잡았다. 각각의 컨테이너 안에는 해당 지역의 한국전쟁 전후 민간인피해살자의 유해들이 담겨있었다. 컨테이너의 뒤를 따라서 유가족들을 태운 버스도 도착했다. 광장에는 이들을 맞이하기 위해 기다리는 사람들이 있었다. 5.18 광주민주화운동에서 사망한 희생자들의 유가족 모임 ‘오월어머니회’ 회원들이었다. 유족들이 버스에서 내리자 하자작업장학교(비인가 도시형 대안학교, 이후 하자

---

\* 경희대학교 후마니타스칼리지 조교수

학교로 약칭) 청소년들이 다가와 이들의 눈을 조심스럽게 검은 천으로 가려주었다. 유족을 대표해 한 사람이 컨테이너의 문을 열었고 광장에 운집한 사람들과 함께 망자들에게 제사를 올렸다. 그리고 메인 전시가 열리는 광주비엔날레 건물을 향해서 모두가 걷기 시작했다. 먼 곳에서 찾아온 유족들도 오월어머니회와 하자학교 청소년들의 부축을 받으며 함께 그 길을 나아갔다.

임민욱 작가는 2014년 광주비엔날레 개막식 퍼포먼스로 <내비게이션 아이디>(Navigation ID)를 선보였다. 이 작품은 대한민국 역사가 침묵하는 국가폭력의 피해자들을 광장으로 초대해 이들이 서로를 부축하며 함께 행진하는 일종의 집회 형식의 공연이었다. 광주는 대한민국에서 민주화운동을 상징하는 대표적인 장소이다. 학살의 장소가 또 다른 학살의 피해자들을 맞이한다는 점에서 이 작품은 장소특정적 특성과 더불어 특정한 경험에 기초한 공동체를 창안하는 행동주의(activism)의 성격을 띤다. 또한 <내비게이션 아이디>는 작가의 개입이나 의도적 연출을 최대한 자제하고, 광장으로 초대된 그룹들의 당사자성을 존중함으로써 국제사회가 권고하는 피해자에 대한 연민과 연대, 이들의 권리에 대한 존중을 예술적 실천으로 보여주고 있다.

퍼포먼스 아트에서 과거의 인권유린이나 국가폭력을 작품의 핵심 주제나 소재로 다루는 경향은 1960년대를 뜨겁게 달구었던 네오아방가르드 예술가들 이후로 꾸준히 관찰되어왔다. 네오아방가르드 예술가들은 신체를 통해 대항문화를 창안하는 방식들 중 하나로 ‘정치적 행동주의’(political activism)라는 새로운 개념을 제시했다. 정치에 대한 예술가들의 개입은 미래주의와 다다로부터 출발했지만, 1900년대 초반의 그것이 예술가 집단의 반항적이고 사회비판적인 성격을 띠었다면 요셉 보이스와 같은 네오아방가르드 예술가들은 미술이라는 제도적 공간을 벗어나 공적인 공간에서 다양한 사회적 그룹들과 협업하고, 현실 세계의 이슈들에 적극적으로 개입하는 특징을 갖는다. 이런 행동주의 예술은 기존의 정치적 예술(political art)과 차별화된 지향을 갖는데, 전자가 ‘예술계’(art world)라는 안전지대에서 사회나 정치구조에 대한 직접적 비판을 수행했다면 행동주의는 그 바깥으로 나가서 변화를 촉구하는 실천적

개입을 시도하거나 예술계라는 장소 자체를 일종의 민주적인 공론장으로 변화시키려고 한다.(Serafini, 2018, 3-4)

임민욱의 《내비게이션 아이디》<sup>1)</sup>는 대한민국 역사에서 아직까지 해결되지 않은 민간인집단학살 사건을 예술이라는 무대 위로 호출함으로써 한국 사회가 외면하고 있는 과거청산의 문제를 되돌아보도록 요청한다. 앞서 언급한 것처럼 임민욱의 작품들은 장소 특정적 예술과 사회 참여적인 행동주의 예술의 계보에 놓을 수 있다. 하지만 본 글은 미술사의 맥락이 아니라 미학담론의 측면에서 작품들을 분석하고자 한다. 이는 한편으로 본인이 발생과 계통, 영향 관계 측면에서 작품들을 분석하는 미술사적 방법론에 익숙하지 않기 때문이고, 또 한편으로는 본인의 주요 연구 경력이 아우슈비츠와 관련된 미학담론이기에 때문이다. 본인은 아우슈비츠 이후의 현대의 윤리, 예술담론에서 이미지와 재현의 문제, 증언과 트라우마, 포스트메모리 세대의 기억책임 등에 관심을 가져왔다. 한국 현대사의 굴절과 왜곡을 함축하는 민간인학살 사건, 그 중에서도 특히 보도연맹원 사건을 다루는 임민욱의 작품은 주제 면에서도 그렇지만 다루는 방법론의 측면에서도 상당한 충격과 호기심을 자극했다. 그리고 우연히 읽게 된 작가의 글은 본 논문을 작성하는 직접적 계기가 되었다.<sup>2)</sup>

아우슈비츠 ‘이후’를 말하는 미학담론은 크게 두 가지의 방향을 공유한다. 첫 번째는 아우슈비츠가 만들어낸 면제될 수 없는 책임과 피해자들의 상쇄될 수 없는 고통을 위로하면서도 동시에 그것에 부여된 특권적 신비성을 해체해야 한다는 점이다. 두 번째는 아우슈비츠의 기억을 다른 시공간에서 벌어졌던 국가폭력들의 기억과 공유함으로써 또 다른 아우슈비츠가 발생하지 않도록

1) 임민욱 작가가 광주비엔날레에서 선보인 작품들은 <내비게이션 아이디>(퍼포먼스), <내비게이션 아이디>(영상), <내비게이션 아이디.X가 A에게>(영상), <채의진과 천 개의 자방아>(설치), <관홍국 사람>(설치)로 총 5 작품이다. 본 글은 각 작품들의 개별적 특성을 언급할 때는 홑겹쇠 <>을 사용하고, 전체 작품들을 아우르는 지칭을 위해서는 내비게이션 아이디라는 대표 명칭을 사용할 예정이며, 이를 겹겹쇠 <<>로 표기한다.

2) “아마 한국 사람들은 아우슈비츠를 더 잘 알 겁니다. 그리고 엘리트 지식인들은 한국전쟁 전후 민간인학살보다 홀로코스트를 더 많이 연구했을 겁니다.”(임민욱, 2014, 32)

상호적인 참조를 열어내어야 한다는 점이다. 일례로, 마이클 로스버그는 특정 기억이 특정한 집단에게만 소유되는 것은 아니라고 하면서, 아우슈비츠에 대한 기억과 자각의 지구적 확산은 알제리의 독립운동이나 보스니아의 대량학살 같은 다른 지역에서 벌어진 폭력적 역사들에 대한 규명이나 명료화에 기여하고 있다고 제시한다.(Rothberg, 2009, 6) 아우슈비츠에 대한 이런 논의들은 고통의 공감의 연대의 공감으로 연결되어야 하며, 학문은 개별성에 매몰되기 보다는 이를 계기로 보편성을 추구해야 한다는 것을 알려준다.

아우슈비츠가 유럽에서 자행된 전대미문의 국가폭력 사례라면, 한국에서 아우슈비츠는 한국전쟁 전후로 자행된 민간인집단학살 사건이라고 할 수 있다. 이 중에서도 특히 보도연맹원들에 대한 집단학살은 시민단체와 학계가 50만 명에서 100만 명에 이를 것이라고 추정할 만큼 전국적인 규모의 막대한 피해자를 낳았다.<sup>3)</sup> 또한 보도연맹은 적들과 내통 혹은 협력 혐의가 있는 자들을 관리·감독·교화하기 위한 목적으로 결성된 것이라는 점에서 구사일생으로 살아난 피해자들과 희생자의 유족들은 엄혹한 반공 이데올로기 하에서 국가 권력의 감시와 억압, 주변 이웃들의 차별적인 시선에 시달려야 했다.<sup>4)</sup>

새로운 정치 감각과 사회적 가능성을 고안한다는 점에서 미학은 전환적이고 위반적인 것이라는 터커(Turker, 2010, 7)의 관점처럼, 예술은 기존의 관행

3) 한국전쟁은 남과 북의 전쟁만이 아니라 군인과 경찰, 나아가서는 호국 인민들에 의한 적대 인민의 학살과 중오 범죄를 낳은 전쟁이기도 하다. 10.19 여순사건을 계기로 1949년에 만들어진 국가보안법은 전국적인 규모의 좌익세력 색출을 시작했고, 해방 직후 결성된 수십 개의 정치·사회·노동단체들을 불법단체로 규정하고 해산시키거나 기소와 처벌을 집행했다. 이 와중에 처벌 수위에 이르지 않는 엄청난 규모의 좌익혐의자를 관리하고 통제할 필요성이 생겨났고, 이를 위해 만든 조직이 국민보도연맹(이하 보도연맹으로 약칭)이다. 설립 초기 보도연맹의 가입 대상은 좌익전향자였다. 하지만 1950년대 들어서면서 일정 수의 가입자를 채우라는 정부의 압박이 계속됨에 따라 우익단체를 제외한 대다수 사회단체(농민단체, 청년단체, 부녀단체, 주민자치조직 등)가 포함되었으며, 농촌 지역에서는 할당 인원을 채우기 위해 지역 농민들을 회유해 등록하기도 했다.(백윤철, 2009, 336-344; 김상숙, 2012, 134-137)

4) 민주화 이전까지 이들은 연좌제에 묶여 경찰이나 지역 공무원에게 요시찰인 감시를 받아야 했으며 본인이나 자녀의 취업에서 작·간접적으로 불이익을 받았다. 게다가 가해자 그룹 중 상당수가 같은 지역에서 오랜 시간 함께 살아온 경찰과 우익단체 인사들인 경우가 많아 이웃에 대한 신뢰감 형성이 어려웠고 공동체에서는 주변인으로 살아야 했다.(한성훈, 2018, 357-365)

이나 합의, 질서들에서 균열을 포착하고 불화를 발명함으로써 정치로부터 정치적인 것을 추출하고 드러낸다. 《내비게이션 아이디》는 한국전쟁기 민간 인학살 사건이라는 70여 년 전의 국가범죄를 완료된 과거의 역사가 아니라 현재진행형의 트라우마로 제시함으로써 기존의 예술들이 국가폭력을 다루어 온 시선인 애도의 윤리를 거부하고 연대의 정치술을 보여준다. 이행기 정의(transitional justice)의 측면에서 본다면 이러한 정치술은 피해자의 정체성으로 규정되던 유족들을 공론장에 정치적 주체로 출현시킴으로써 이들이 자신의 목소리를 내고 스스로 시민들의 관심을 촉구한다는 의미를 갖는다.<sup>5)</sup> 또한 포스트메모리 세대의 관점에서 보자면, 이전 세대의 기억이나 증언을 통한 매개가 아닌 우연한 접촉과 수행성을 요청하는 연대의 감각이라는 새로운 전유 방식을 보여준다.

본 논문은 《내비게이션 아이디》의 주요한 작품들과 각 작품들이 취하는 전략들을 분석함으로써 국가폭력과 집단적 트라우마를 주제로 하는 동시대 예술이 윤리와 정치 사이에서 어떻게 공명하고 어떤 새로운 접합점을 열어내는지 살펴보고자 한다. 이를 위해 본 논문은 퍼포먼스 아트의 공공적이고 정치적인 수행성을 주목한 에리카 피셔-리히테(Erika Fischer-Lichte)의 논의와 정치와 정치적인 것을 구분하면서 불화(la mésentente)를 정치의 가능성으로 제시한 자크 랑시에르(Jacques Rancière), 그리고 공거의 윤리 안에서 정치적인 수행성을 끌어내는 주디스 버틀러(Judith Butler)의 논의들을 참고할 것이다.

5) 문화적 권리에 관한 특별보고관 파리다 샤흐드(Farida Shaheed)가 2014년 인권이사회에 제출한 보고서에 따르면 이행기 정의를 위해 국가는 피해자가 피해를 인정받고 회복하기 위해 필요로 하는 모든 수단을 강구할 수 있도록 보조해야 하며, 또한 재발 방지 보장을 위해 피해자가 자신의 경험을 안전하고 분명하게 표현할 수 있는 문화적 개입을 해야 한다.(Shaheed, 2014, 11)

## II. 주요 작품들의 특성

임민욱(b. 1968)은 공동체에서 배제되거나 목소리를 부여받지 못한 사람들을 주목하고 공존의 의미를 탐색하는 작업을 영상, 설치, 퍼포먼스 등을 통해서 이십년 가까이 발표해 온 작가이다. 산업화, 근대화, 세계화 과정에서 밀려나가거나 삭제된 것들, 분단이 남긴 상처와 흔적들, 국가폭력으로 인해 박탈된 애도 등이 그가 관심을 가지고 천착하는 주제들이다. 이런 일련의 작업 중에서도 2014년 제10회 광주비엔날레에 선보인 작품들은 그가 기존에 펼쳐온 작업의 맥락에서 중요한 전환적인 성격을 갖는다. 이전의 작업들이 대한민국의 산업화 과정에서 발생한 개인과 공동체의 소외 문제를 주로 다루었다면, 《내비게이션 아이디》 이후의 작업들은 대한민국 현대사라는 한층 거시적이면서도 개인과 공동체, 국가와 시민의 관계를 꿰뚫어내려는 통시적인 형태로 확장된다. 작업을 수행하는 방식에 있어서도 상당한 변화를 관찰할 수 있다. 이전의 작업들이 주제에 대한 구조와 행위의 맥락에서 접근했다면 이후 작품부터는 의미의 지평을 확장하고 다성적 목소리를 제시하는 보다 시적이고 은유적인 전략들을 구사하고 있다.

임민욱이 제10회 광주비엔날레에서 제시한 《내비게이션 아이디》는 총 다섯 개의 작품으로 구성된다. 첫 번째는 개막식 행사의 일환으로 광장에서 진행된 퍼포먼스 <내비게이션 아이디>이다. 두 번째는 퍼포먼스의 전체 과정을 담고 있는 동명의 영상작품이고, 세 번째는 <내비게이션 아이디>의 사전적 맥락을 담고 있는 영상작품 <내비게이션 아이디 - X가 A에게><sup>6)</sup>이다. 마지막 네 번째와 다섯 번째는 경상북도 문경의 민간인학살 사건 생존자였던 채의진 어른이 일평생 수집하고 손질한 나무조각들인 <채의진과 천 개의 지팡이>와 이에 대한 작가적 오마주라고 할 수 있는 설치작품들 <관흥국 사람들>이다.

6) 이후 이 작품에 대한 명칭은 <X가 A에게>로 축약해서 표기한다.

본격적인 논의를 펼치기 전에 먼저 사전적 정보로 각 작품들에 대한 간략한 맥락과 특성들을 소개하고자 한다. 먼저 <채의진과 천 개의 지팡이>는 채의진 어른이 30여 년간 수집하고 다듬은 나무 조각들을 변형이나 가공 없이 오브제로 사용한 설치작품이다. ‘천 개의 지팡이’라는 표현이 알려주듯 어른신은 나무뿌리들이나 죽은 나무의 몸통들을 헤아릴 수 없을 만큼 그러모았고 그것들을 조각상이나 명판, 지팡이 같은 형태로 다듬었다. 임민욱은 전시장 중앙에 조각상과 명판들을 배치하고, 한쪽 공간 모서리에는 천여 개의 지팡이들을 벽에 기대어 두텁게 세워놓았다.<sup>7)</sup>



[도판 1] 임민욱, <채의진과 천 개의 지팡이>, 2014

채의진 어른은 경북 문경 석달마을의 생존자였다. 1949년 12월 24일, 태백산 일대의 빨치산 소탕을 명분으로 태백산지구사령부 예하 2사단 25연대 2대대 7중대 2소대와 3소대 소속의 군인 70여 명이 이 마을의 거주민들에게 기관

7) 전시장으로 옮겨온 나무 조각들은 일부분일 뿐이고 채의진 어른신의 집에 쌓여있던 나무들은 훨씬 더 어마어마한 규모다. 임민욱 작가와의 인터뷰에 따르면 어른신은 편집증적으로 죽은 나무의 뿌리나 훼손된 몸통, 기형적으로 비틀린 가지들을 숲에서 가져왔다고 했다고 한다. 그 규모가 어마어마해서 집 안과 마당, 지붕 위 등, 집 전체가 수집된 나무들의 적재장이었다. 채의진 어른이 사망한 후, 전시에 사용된 지팡이 천 사백 개는 광주비엔날레에 소장되었고 나머지 임민욱 작가가 기증받아 지금까지 자신의 주요한 오브제로 재해석하고 있다.

총과 소총을 난사한 사건이었다. 당시 초등학생이었던 채의진은 먼저 총을 맞은 형과 사촌동생의 시신 밑에 깔려서 죽음을 피할 수 있었다. 당시 127명의 주민 중 86명이 사망했고 채의진처럼 목숨을 부지한 사람은 41명이었다. 5가구는 일가족 전체가 희생됐고, 노인은 10명, 여성이 42명, 12세 미만 어린이가 26명이었다. 채의진의 경우에는 할머니와 어머니, 형, 형수, 누나, 숙모, 사촌 누나, 사촌여동생, 사촌 남동생이 이 사건으로 죽었다. 사건 직후 군부는 정부에게 무장공비에 의한 민간인학살로 보고 했고, 언론도 공비 70명이 마을 주민을 살해했다는 기사를 내보냈다.<sup>8)</sup>

<관흥국 사람들>은 <채의진과 천 개의 지팡이>와 함께 설치된 금속과 혼합재료의 설치작품들이다. <채의진과 천 개의 지팡이>가 파운드 오브제라면, <관흥국 사람들>은 채의진 어른의 삶과 그의 나무들이 품고 있는 고통과 상처에 조용하면서 작가적 언어로 받아쓰고 응답하는 작품들이라고 할 수 있다. ‘관흥국 사람들’이라는 제목은 고대 중국의 신화집이자 지리서인 『산해경』(山海經)에 등장하는 국가 중 하나이다. 이에 따르면 관흥국(貫胸國) 사람들은 가슴에 큰 구멍이 하나 뚫려 있는데, 그들의 조상이 감당할 수 없는 슬픔 때문에 칼로 제 가슴을 도려냈기 때문이라고 한다. 임민옥은 구멍이 뚫린 가슴으로 살아가는 관흥국 사람들을 통해서 익명의 무수한 채의진을 제시한다.

8) 이후로도 그의 삶은 고달픔의 연속이었다. 채의진은 1960년 4.19혁명의 분위기 속에서 민간인 학살 피해자 유족들과 함께 진실규명을 요구했다. 하지만 얼마 안 가 쿠데타가 일어났고 군부는 이를 반국가 행위로 규정했다. 이로 인해 채의진은 수배자가 되었다. 수배령이 해제된 후, 채의진은 대학을 졸업했고 영어교사가 되었다. 1986년에 21년간 재직한 학교를 그만두고 진실 규명을 위해 대한민국 정부, 미국 국립문서보관소, 국내 및 미국 언론사, 시민단체 등을 백방으로 뛰어다녔다. 2007년 6월 26일 진실화해위는 문경 석달 사건의 진실을 규명하고 군부에 의한 민간인학살임을 확인했다. 피해자와 유족들은 이 결정을 근거로 손해배상 소송을 제기했고 배상금을 지급 받았다. 하지만 정권이 교체된 후, 국방부는 배상금 지급액이 과도함으로 일부를 반환하라는 소송을 냈고, 2015년 대법원은 정부의 손을 들어주었다. 진실화해위 1기 조 사립장이었던 한성훈은 이와 관련해 “채의진은 말년에 병환과 정부의 소송, 믿었던 유족들의 배신으로 힘겹고 고통스러운 시간을 보냈다. 이런 삶은 한 사람에게는만 해당하지 않는다”고 적고 있다.(한성훈, 2018, 362-364)



[도판 2] 임민욱, 〈관홍국 사람들〉, 2014

다음은 퍼포먼스와 연계된 두 편의 영상작품인 <내비게이션 아이디>와 <X가 A에게>이다. 이 작품들은 퍼포먼스와 관련해서 두 가지의 사전적 맥락을 제공하는데, 시간 순으로 앞선 <X가 A에게>를 먼저 소개한다. <X가 A에게>는 오월어머니회 회원들이 함평과 진주, 경산의 민간인학살 현장을 방문하고 각 지역의 피해자 유족들과 만나는 것을 담고 있다. 이 작품에서 카메라의 시선은 오월어머니회를 따라가는 동행인의 시선으로 전개되며, 일체의 작가적인 개입이나 인터뷰, 부연 설명 등이 배제된 일종의 관찰자 형식이라고 할 수 있다. 가족들이 보는 앞에서 집단처형을 당한 함평지역 사람들의 증언, 진실화해위에 진실규명을 신청하지 않은 생존자와 친족 간의 갈등, 좁은 산길을 올라가야 나오는 진주지역의 학살터와 컨테이너에 쌓여있는 유해들, 아버지의 시신을 찾지 못한 늙은 자식의 통곡과 장례를 치를 수 없는 유족들의 사연, 진주지역의 합동유족회가 개최한 위령제 행사, 150미터 깊은 갭도에 묻힌 경산의 학살현장과 또다시 마주하게 되는 컨테이너 속 유해들, 모진 시선과 차별 속에 살아야 했던 유족들의 증언 등이 이어진다. 편집 상의 특징은 개막식 퍼포먼스와 연결된 이야기라는 점을 알리기 위해 오프닝과 클로징, 지역이 변화되는 휴지(休止)기 장면마다 광주로 이동하는 유해와 컨테이너 차량 행렬을 삽입하고 있다는 점이다.



[도판 3] 임민욱, <X가 A에게>, 2014, 영상 스틸 컷



[도판 4] 임민욱, <내비게이션 아이디>, 2014 영상 스틸 컷

다음은 <내비게이션 아이디>다. 이 영상은 유해와 컨테이너, 유족들이 비엔날레 전시관 앞 광장에 도착하기 전의 과정과 퍼포먼스를 기록한 후반부로 구성되어 있다. 전반부 영상은 크게 네 가지 장면을 담고 있는데, 첫 번째는 진주와 경산 지역의 유족들이 유해들을 검은 보자기로 싸서 구급차로 옮기는 장면과 유해가 놓여있던 컨테이너들을 대형트럭에 싣는 장면이다. 두 번째는 함평, 경산, 진주 지역의 피해자 유족들이 임대한 버스로 유해의 행렬을 뒤따르면서 오마이뉴스(Ohmynews) 기자의 인터뷰에 응하는 장면이다. 세 번째는 헬리콥터를 통해 고속도로를 달리는 차량들의 행렬을 생중계하는 장면이다. 네 번째는 긴장된 모습으로 분주하게 이들을 맞이할 준비를 하는 사람들(오월

어머니회, 하자학교 학생들, 기타를 연주하는 최정우 음악가, 각 위치의 카메라들로부터 전송되는 실시간 영상들을 온라인 채널로 송출하는 오마이뉴스의 영상팀)을 소개하는 장면이다. 이 네 장면들은 유해를 모신 구급차와 컨테이너 트럭, 유족이 탄 버스가 차례로 광장에 도착하면서 하나의 장면으로 집결된다. 제10회 광주비엔날레의 개막식 퍼포먼스가 이제 시작된 것이다. 후반부 영상은 서론에서 언급한 바 있는 광장의 퍼포먼스를 담고 있다.

<X가 A에게>가 유가족 그룹들 사이에서 만들어지는 관계나 교감에 대해 익명의 관찰자 시선을 취하고 있다면, <내비게이션 아이이다>는 여러 장소에서 다양한 시각으로 정보를 제공하는 미디어의 촬영방식을 차용하는 한편 작가의 개인적 소회와 감정들, 연출 의도 등을 적극적으로 발화한다. 음향효과나 사운드를 전혀 사용하지 않은 <X가 A에게>에 비해, <내비게이션 아이이다>는 감정을 환기시키거나 차분하게 내려놓는 사운드 효과를 적극적으로 사용한 것도 중요한 차이라고 할 수 있다.

### III. 망자의 자리

대한민국에는 목소리를 갖지 못한, 자리를 할당받지 못한 죽음이 천지 사방으로 많다. 70여 년이 지났지만 해원(解冤)은 고사하고 가족의 품으로 돌아가지 못한 억울하고 원통한 집단적 죽음이 아직도 도처로 많다. 해방 이후부터 분단 체제를 만들어낸 한국전쟁을 거쳐 두 번의 군사쿠테타를 겪어낸 오늘에 이르기까지, 셀 수 없을 만큼 많은 이들이 국가라는 이름 아래서 삭제되고 사라졌다. 특히 한국전쟁을 전후로 한 전국적인 민간인학살 사건은 그 참담함과 무참함에 있어 회복 불가능한 상처를 남겨주었을 뿐만 아니라 현재까지 집단학살 매장지에 대한 조사가 진행 중이라는 점에서 정확한 피해자의 규모를 확정 짓지 못하고 있다.<sup>9)</sup> 피해자의 규모가 크다는 것은 그보다 더 많은 수의 가족들과 친족들이 그 뒤에서 숨죽이며 흐느끼며 기다리며 모진 삶을

견뎌야 했다는 것을 의미한다.

국가폭력에서 누군가의 죽음은 다른 이들의 삶과 이어져 있다. 마찬가지로 누군가의 삶은 다른 이들의 죽음 같은 삶으로 이어진다. 임민욱은 <내비게이션 아이디>의 오프닝 멘트를 이렇게 시작한다.

컨테이너에 빠가 들어있다. 컨테이너에 빠가 있는 게 괜찮은 건가? 물건을 실어 나르는 게 컨테이너 아닌가? 왜 하필이면 빠가 그 자리에 있는지 나는 묻기만 했다.

임민욱은 죽음을 삶의 반대편에 놓지 않는다. 그에게 있어 죽음은 삶과 마찬가지로 ‘사회적 관계의 형식’이다. 살아있는 사람들은 죽음과 모종의 관계를 맺고 있다. 죽은 자에 대한 의례, 즉 장례의식나 추념, 제사 등은 모두 산 자들이 죽은 자들과 관계를 유지하는 형식들이라고 할 수 있다. 산 자들은 반복적인 기억과 회상을 통해서 죽은 자들을 사회적 삶 속으로 데려오며, 그들의 소멸하지 않는 ‘사회적인 것’에 경의를 표한다. 인류학자 김현경은 에밀 뒤르켐의 논의를 빌어서 “신성함의 원천은 개체의 내부가 아니라 외부에 있다”(김현경, 2015, 246)고 제시한다. 인간은 본래부터 성스러운 대상이 아니라 사회적인 의례를 통해서, 의례의 수행을 통해서 성스러움을 부여받는다는 것이다. 철학적 관점은 인간이 누구에게도 빼앗길 수 없고 누구에게도 침해당할 수 없는 불가침의 권리를 갖고 있고 가정하는 것에서 출발한다. (또한 이것이 민주주의를 발명한 근대 정치철학의 첫 번째 전제이기도 하다.) 반면 문화사적 관점에서 인간에게 속한 이런 불가침의 권리는 본래적인 것이 아니라 문명적인 것이고 사회적인 것이다. 김현경은 인권에 관한 담론과 실천을 분리하면서, 철학적 관점이 이념으로서의 인권을 담론화하는 것이라면 문화사적인 관

9) 가령, 진실·화해를위한과거사정리위원회(이하 진실화해위)의 2022년 11월 24일자 보도자료에 따르면 1950년 12월경 국군 11사단 20연대 22대대 5중대 군인들은 공비토벌을 위해 함평군에 주둔하면서 월야면과 인근 지역 주민들을 살해했는데, 기존에 확인된 희생자와 부상자 외에 추가로 희생자 6명과 부상자 2명을 확인했다고 공시하고 있다.(진실화해위, 2022.11.25.)

점에서 인권은 실천의 문제라고 본다.(김현경, 2015, 247)

사회는 그 구성원에게 인간다움의 실천적 형식들을 제공하고 보장하고 보호해주어야 한다. 그것이 사회의 역할이다. 죽은 자에 대한 의례 또한 실천의 관점에서 사회적 관계를 지속하는 방식 중 하나이다. 죽은 자는 의례를 통해 자신이 사회의 구성원임을 산 자들에게 보증받고 사회 안에서 자신의 자리를 허락받는다. 물론 일상적인 삶에서 망자의 자리는 허락되지 않는다. (망자와 함께 일상을 영위하는 이들에 대해 프로이트는 우울증이라는 진단을 내린 바 있다.) 하지만 해마다 돌아오는 기념일과 기일들을 통해서 망자들은 산 자들의 세계로 통합될 수 있는 시간과 장소, 먹을거리를 약속받는다. “죽은 자들 역시 사회 안에 자리를 가지고 있”(김현경, 2015, 256)는 것이다.

윤리는 이러한 망자들의 권리를 보증하는 사회적 형식이라고 할 수 있다. 장례와 매장, 그리고 애도는 살아있는 인간이 죽은 이들에 대해 행하는 윤리적 형식들이다. 윤리라는 것은 하이데거에 따르면 에토스(ethos), 즉 인간의 본질적인 거처이다. 이 본질적인 거처에는 망자의 자리도 들어있다. 인간은 필멸하는 자, 즉 죽음을 향해서 나아가는 자이기 때문에 죽음과의 관계 속에서 살아가며, 그것이 인간의 본질적인 거주지라는 것이다.(Heidegger, 2005, 171) 윤리의 근본적인 기능은 인간의 이 절대적 불가능성(죽음)을 승인하는 동시에 어떻게 존재해야 하는지를 숙고하게 만드는 것이다. 장례와 매장, 애도와 추념의 형식들이 윤리에 속하는 것은 이런 점 때문이다.

그런데 임민욱의 표현처럼 대한민국에서는 “컨테이너에 빠져 들어있다.” 오월어머니회 회원들이 진주와 경산을 찾아가 희생자를 추모하는 묵념이나 기도를 드렸을 때 이들이 섰던 곳도 모두 컨테이너 앞이었다.<sup>10)</sup> 낯설고 이질적인 이 두 가지의 조합은 당연히 당연하지 않다. 당연하지 않을 때, 윤리는

10) 노용석은 2010년 해산한 1기 진실화해위의 민간인학살사건 활동에 대해 “많은 민간인 집단 학살 사건이 진실화해위원회에서 진실규명 되었지만, 정작 유해 발굴이 실시된 곳은 10여 곳에 그친 것이 사실이고, 또한 이 시기 발굴된 유해도 아직까지 안장이 되지 못한 채 정부에서 지정한 모처에서 임시 보관되고 있는 실정”이라고 평가한 바 있다.(노용석, 2015, 209)

안티고네처럼 봉기한다. 오라버니의 시신을 새 떼의 먹이가 되도록 방치할 수는 없다. 남편과 부모의 유해를 컨테이너에 모실 수는 없다. 인류학자 권현의 또한 1980년대 말부터 베트남에서 일어난 ‘비엡 호’(viec ho) 운동, 즉 조상송배의 권리를 되찾기 위한 추모운동에서 이러한 봉기를 보았다. 베트남 전쟁은 이군과 적군이라는 내부의 대립을 만들었고, 1975년 전쟁이 끝난 뒤에는 이군 전사자를 송배하는 국가의 차별화 정책에 따라 적군으로 사망했거나 군경에 의해 비통하게 집단학살을 당한 가족의 시신은 집으로 모셔올 수 없는 경우가 상당했다. 하지만 1980년대 말부터 이러한 상황은 변화하기 시작했고, 가구나 마을 단위로 이들에 대한 적극적이고 공개적인 매장과 장례, 추모의례들이 추진되었다. 망자를 놓고 벌인 가족과 국가 사이의 권력 경쟁에서 국가의 공식적이고 영웅화된 추모보다 개인과 마을 단위의 사적인 조상 의례가 우선되었던 것이다.(권현의, 2012, 20) 이것이 함의하는 바는 억압된 윤리는 정치를 움직여서라도 권리를 행사하려 한다는 점이다.

《내비게이션 아이디》는 거부된 윤리를 정치의 광장으로 옮겨놓는 예술적 개입을 시도한다. 광장은 유해와 컨테이너의 당연하지 않은 조합을 비가시적인 장소에서 가시적인 장소로 변화시키는 공간이자 망자들을 친족에 둘러싸인 사적인 관계망에서 대중으로 둘러싸인 공적인 관계망으로 옮겨놓는 전환의 공간이기도 하다. 하지만 그러기 위해서는 먼저 움직여야 한다. 유해도 유족도 움직여야 한다. 임민욱은 유해의 이동에 대해 ‘장례 행렬’이라는 표현을 쓴다. “애도할 것도 재현할 것도 없는” “여태껏 치르지 못하고 있는 장례”라고 말한다.(임민욱, 2014, 29) 장례는 산 자의 세계에서 죽은 자의 세계로 넘어가는 전환의 순간이자 살아있는 자들이 죽은 자를 보내는 배웅의 의식이다. 하지만 매장이 불가능한 이들은 죽은 자들의 안식처로 넘어갈 수 없다. 자신의 상여를 끌고 이들이 갈 수 있는 곳은 산 자들의 세계, 정치가 열리는 광장이다. 안티고네처럼 거부된 윤리가 찾아가야 할 곳은 크레온의 궁정이기 때문이다.

#### IV. 광장과 출현

주디스 버틀러는 “한 무리의 인민이 여전히 존재하고, 공간을 점유하며 고집스럽게 살아가고 있다는 사실을 단언하는 것은 이미 언어적 표현을 통한 행동이자 정치적으로 중요한 사건”(Butler, 2020, 29)이라고 말한다. 버틀러는 전 세계 곳곳에서 일어나는 집회와 시위들에서 참여자들이 취하는 행동들이 자신의 신체를 공개적인 장소에 출현시키고 타자들과 연대를 형성함으로써 공적인 정치의 공간을 발명하고 정치적 목소리를 발화하는 것이라고 본다. 공적인 방식으로 의미를 발화하는 것은 언어적 수행성을 통해서만 가능한 것이 아니다. 여러 명이 특정한 장소에 모여서 특정한 제스처나 행위를 하는 것 또한 강력한 발화가 될 수 있다. 가령, 거리를 점거한 침묵시위나 장례식 등은 신체들이 거리나 광장 혹은 수많은 형태의 공적 공간을 점유함으로써 일상의 기능을 정지시키고 그 공백 안에 자신들의 신체를 정치적 발화를 위한 기호로 사용한다. 이러한 신체의 출현과 결집, 행위들은 자신의 신체가 정치의 장에 출현할 권리가 있음을 선언하는 것이자 기존의 정치적 정당성과 질서들을 거부하고 여기에 이의를 제기하는 것이다. 또한 버틀러는 집회에서 모인 여럿의 신체들이 특정한 하나의 정체성들을 공유하는 집단이 아니라 다양한 정체성들이 일시적으로 연합하는 일종의 ‘집합체(assembly)’로 이해되어야 한다고 주장한다(Butler, 2020, 102) 이는 신체들의 연대가 단일하고 동일한 의지를 위해서가 아니라 각자의 불안정성과 취약성을 이해하고 수용함으로써 ‘다른 미래’를 요구하기 위한 상호의존성을 띠기 때문이다.

<내비게이션 아이디>는 산골짜기에 방치된 유해의 고집스러운 현전을 공지하기 위해 비엔날레 광장을 이들이 점유하도록 만든다. 점유는 자리를 부여받지 못한 자들이 수행하는 대표적인 저항의 방법이다. 세월호 유가족들이 광화문 광장에 합동분향소를 설치하면서 점거할 때, 그리고 10.29이태원참사의 유가족들이 서울시청광장에 합동분향소를 설치하면서 점거할 때, 장소는 늘 투쟁의 대상이었으며 점유는 허락받지 못한 이들이 자신들의 목소리를 발화

하는 방식이었다. 원통한 죽음은 유족들에게 애도를 금지하고 장례를 불가능하게 만든다. 가족들에게 이것은 사적이고 개별적인 윤리적 문제이지만 국가에게 책임을 묻고 그에 합당한 권리를 요청해야 한다는 점에서는 정치적 문제이기도 하다.

<내비게이션 아이디>는 망자들의 장례행렬과 광장의 점유를 통해서 윤리적 이슈를 정치적 이슈로 전환시키기 위해 세 가지의 계기들을 발명한다. 첫 번째는 예술의 공간 안에 정치의 공간을 만들어내는 계기이며, 두 번째는 민간인학살 사건의 유족들과 오월어머니회 유족들, 그리고 하자학교 청소년들과의 연대리는 사건을 만들어내는 계기이다. 세 번째는 이를 지켜보는 관객들과 모든 행위자들과의 공동-현존을 구성함으로써 정치적인 것을 가능케 하는 공통의 경험을 창출하는 계기이다.

이 세 가지 계기들을 하나씩 살펴보기로 하자. 먼저 첫 번째는 예술적인 것이 정치적인 것과 맺고 있는 독특한 관계를 드러낸다. 퍼포먼스는 작품이 아니라 사건을 발명하는 예술 장르로, 오브제의 기호적 지위를 신체로 대체한다. 신체를 매개로 한 이러한 행위 예술은 피셔-리히테에 따르면 현실 공동체와 허구적 연극 무대의 구분을 무너뜨리기도 한다. 가령 크리스토프 슐링엔지프(Christoph Schlingensief)의 <찬스 2000>(1998)는 장애인, 노숙자, 실업자들과 함께 작가가 정당을 창당하고 정책을 만들고 강령을 발표하고 독일 총선에 참여한다.(이재민, 2014, 130) 이 작품은 허구적 공간인 연극무대를 정치의 무대로 옮겨놓으면서 이를 통해 목소리를 부여받지 못한 사람들을 정치적 행위 주체로 변화시킨다. 슐링엔지프의 퍼포먼스는 물론 한 편의 기획된 연극이지만, 이 무대에서 발생한 공동의 행위들은 현실에 개입하는 사회적이고 정치적인 경험을 형성한다. 피셔-리히테는 허구 안으로 현실을 소환해 내는 이러한 연극적 무대가 “사회적인 것과 미학적인 것의 혼합을 필연적으로 드러낸다”(Fischer-Lichte, 2017, 120)고 말한다. 행위자와 관객에게 이 공연은 가상이나 환영을 제공하는 것이 아니라 자신들이 속해 있는 사회적 현실을 경험하게 한다는 측면에서 사회적인 것이다. 동시에 이들이 만들어낸 공동의 경험과

그 안에서 형성된 공동체는 지속성을 부여받는 현실로 정착될 수 있는 것이 아니라 일시적이고 우연적인 것이라는 점에서 미화적인 것이기도 하다.

<내비게이션 아이다>는 허구적 무대인 예술적 공간 안에 망자들과 그 유족들을 출현시킴으로써 지연된 애도에 대한 정치적 발화를 암묵적으로 제시한다. 유해를 호송한 헬리콥터의 굉음과 구급차의 사이렌은 구조의 다급함을 알리는 작가적 발화들이다. 생존자 대부분이 이미 돌아가셨고, 유족들도 대다수가 팔순을 넘기고 있다. 거부되고 방치된 애도를 구조할 시간이 얼마 남지 않았다. 또한 1950년이라는 사건의 시간은 종결된 역사의 시간이 될 수 없는 지금 이곳의 시간이다. 임민욱은 <내비게이션 아이다>를 완료된 과거나 역사에 대한 기억 책임의 패러다임으로 규정하는 것을 거부하면서 현재적인 문제임을 강조한 바 있다.<sup>11)</sup>

역사라는 것이 과거를 반추와 성찰의 대상으로 삼기 위해 거리두기를 해야 하는 것이라면, 민간인학살 사건에 대한 대한민국의 역사는 아직도 작성될 수 없다고 말할 수 있다. 차가운 땅속에 묻혀있는 미수습 유골들과 애도의 권리를 빼앗긴 유족들의 원통함이 아직도 생생한 현재형이기 때문이다. 법학자 이재승은 법적인 책임과 포괄적인 정치적 책임, 그리고 역사적 책임이라는 세 겹의 두터운 청산이 과거 극복을 위해 필요하다고 제시한 바 있다.(이재승, 2017, 107) 또한 2020년 출범한 2기 진실화해위의 대외협력팀장인 정혁은 민간인학살 사건과 관련해 “피해자 입장에서 가장 심각한 문제는 ‘배상에 대한 권리’ 침해”(정혁, 2022, 287)라고 밝힌 바 있다.<sup>12)</sup> 민간인학살 사건은 70년이

11) “(<내비게이션 아이다>는) 역사 속의 개인의 경험과 기억을 다룬 것이지 사건이나 현상을 그 자체로 ‘재현’한 것이거나, 역사로 바라보는 게 아닙니다. 제가 정작 그 속에서 갈망하는 것은 모순에 대한 직시입니다.”(서현석, 2015, 54)

12) UN 피해자 권리장전은 ‘적절하고, 효과적이고, 즉각적인’ 배상을 피해자의 권리로 명시하고 있다. 하지만 국내의 국가폭력 피해자와 관련된 기본법은 이들이 입을 피해와 명예훼손을 회복하기 위해 노력해야 한다고만 규정하고 있어서 배상과 보상의 구체적인 방식을 자의적으로 적용할 여지를 남겨두었다. 문제는 피해자 대부분이 고령이기 때문에 피해 구제의 시간이 많지 않다는 점이다. 이에 1기 진실화해위는 ‘한국전쟁 집단희생 사건에 대한 배·보상 특별법 제정’을 권고하였지만 관련된 입법은 현재까지도 이루어지지 않고 있다.(정혁, 2022,

지난 지금도 진실회해위가 해결해야 할 사건들 중 가장 큰 비중을 차지하고 있고, 1기 진실회해위 기간 동안 발굴된 유해들은 ‘세종시 추모의 집’에 임시로 안치되어 있거나 지역에서 자체적으로 마련한 컨테이너에 보관되고 있는 실정이다.<sup>13)</sup> 게다가 유해를 가족의 품으로 돌려보내기 위한 신원확인 작업, 즉 유골에 대한 DNA 검사는 국가 차원에서(진실회해위) 공식적으로 진행된 바가 없다.

## V. 연대의 정치술

<내비게이션 아이디>가 발명한 두 번째 계기는 ‘연대’라는 사건이다. <내비게이션 아이디>는 광장에 세 그룹의 행위자들을 집결시킨다. 그리고 이들이 서로를 부축하면서 함께 행진할 수 있도록 무대를 만든다. ‘부축’과 ‘이끌기’는 이 퍼포먼스에서 ‘연대’라는 사건을 발명하는 핵심적인 촉매제이다. 임민욱은 민간인학살 사건의 유족들이 광장에 도착하자마자 이들의 눈을 검은 천으로 가리도록 개입한다. 앞을 볼 수 없다는 것은 작가의 상징적인 메시지이다. 어쩌면 광장에 도착하기 전부터, 가족이 학살을 당한 이후부터 지금까지 이들에게 희망, 기대, 미래 등과 같은 비유적 의미의 ‘앞’은 검은 천으로 가려졌는지도 모른다. 크레온이 산 채로 안티고네를 가두었던 동굴의 암흑처럼 말이다. 하지만 안티고네와 광장에 출현한 유족들 사이에는 중대한 차이가 있다. 안티고네가 정치의 장소로부터 배제되어 앞을 볼 수 없었다면 이들은 정치를 소환하는 공적인 장소에서 자신들을 대신해 볼 수 있는 자들, 자신들을 부축하면서 함께 길을 찾고자 하는 자들과 함께 있다는 점이다.

---

286-288)

13) 경남 진주의 경우에는 2004년 마산 여양리에서 발굴된 유해 163구와 2014년과 2017년 용산리에서 발굴된 유해 40여 구, 그리고 2021년 명석면 관리지에서 발굴한 유해 25구를 자체적으로 마련한 컨테이너에 보관 중이다.(부경대학교 글로벌지역학연구소, 2022, 142)

퍼포먼스를 구성하는 세 그룹은 서로 다른 경험과 서로 다른 배제의 상처를 안고 있다는 점에서 다른 역사, 다른 정체성으로 표지된다. 먼저 한 그룹은 민간인학살 사건의 피해자 유족들이다. 또 한 그룹은 광주민중항쟁 희생자들의 유족들로 1980년 광주민중화운동 당시 자식을 잃은 어머니들이다. 나머지는 한 그룹은 국가교육시스템을 벗어나 공식적인 학력과정으로 인정하지 않는 교육기관에서 삶의 기술을 배우고 있는 청소년들이다. 하지만 이들은 자신의 불안정성을 감각하는 만큼 타인의 불안정성이 극복되도록 함께 행진에 나선다. 환대라는 것이 상대를 승인하고, 자신 곁에서 이웃이 될 자리를 내주며, 공동체의 성원이 향유하는 권리들을 공유하는 것이라면, 이들은 국가로부터 자신들의 존재를 인정받지 못했으며, 자리를 할당받지 못했고, 권리들로부터 배제되었다. 어떤 이는 국가에 의해 가족을 잃었지만 아직도 유해를 찾지 못했고, 어떤 이는 가족의 원통한 죽음을 국가로부터 부인당했다. 어떤 이는 간첩의 시주를 받고 공권력에 맞서 폭동을 일으킨 자들의 가족이라는 오명 속에 적의와 경멸의 시선을 감내해야 했다. 또 어떤 이는 국가가 인정하지 않는 교육기관을 선택했다는 이유로 혐오와 차별에 시달리고 대학이나 취업 등 사회로 진출할 자격을 부여받는 데 어려움을 겪는다.

이들은 서로의 불안정성과 상처들을 통해서 손상된 미래를 되찾으려는 연대의 감각으로 서로를 부축한다. 연대의 감각은 ‘우리’에 대한 복수성의 감각이며, 함께 이 지상에 존재하기 위한 공거(cohabitation)의 감각이기도 하다. 버틀러는 ‘불안정성에 기반한 윤리적 책무’라는 개념을 제시하면서, 이 지상의 누구도 사회적 삶의 불안정성으로부터 벗어날 수 없으며, 불안정성과 취약성이라는 공통의 감각이 연대의 정치를 가능하게 한다고 주장한다.(Butler, 2020, 109) 우리가 자신의 권리를 인정받고자 한다면, 타인들도 그들의 권리를 공적으로 인정받을 수 있어야 한다. 만약 우리가 향유하고 있는 권리가 타인의 몫을 빼앗은 것이거나 타인의 권리 박탈을 은폐하기 위한 가림막이라면, 우리는 그러한 조건들을 거부할 의무가 있다. 우리라는 복수성은 이런 점에서 연결의 과정을 필요로 하며, 단일한 정체성이 아니라 복수성으로 확장될 수 있어야

한다.(Butler, 2020, 102-105)

<내비게이션 아이다>의 행위자들은 바로 이런 공거의 윤리 위에서 ‘우리’를 연결하면서 세 가지 연대의 감각을 발명한다. 첫 번째는 민간인학살 사건의 유족들과 광주민중항쟁 유족들의 연대, 즉 국가로부터 상처입은 피해자들의 연대이다. 피해 사건도 각기 다르고, 거주 지역도 다르며, 국가의 공식적인 사과나 배 보상의 수위 또한 각자 다르지만, 이런 차이는 이들이 서로를 ‘우리’로 맞이하는 데 있어 장애가 되지 않는다.<sup>14)</sup> 두 번째는 유가족 그룹들과 청소년 그룹의 연대이다. 유가족이 과거에 속한 세대라면 청소년들은 미래를 약속받은 세대이다. 동시에 청소년들은 사건 이후의 세대, 즉 포스트메모리 세대로서 과거의 트라우마를 유산으로 상속받아야 하는 세대이기도 하다. “<내비게이션 아이다>는 미래를 갈망하는 데서 시작했고 또 다른 원근법을 그리기 위해 기존의 틀을 벗어나야지 가능한 작업”(서현석, 2015, 54)이었다고 임민욱은 말한 바 있다. ‘다른 미래’는 미래에 대한 갈망이며, 그것을 가능하게 하는 힘을 이 작품은 미래 세대, 즉 하자학교 청소년들에서 발견한다. 다른 역사를 만들어내는 동력은 과거를 망각하는 것이 아니라 부축하고 함께 행진함으로써 가능하기 때문이다.

마지막은 잠재적이고 가능태적인 것으로, 관객들과 행위자들 사이에서 만들어지는 연대의 감각이다. 피셔-리히테는 막스 헤르만(Max Hermann)의 연극 이론에서 퍼포먼스 아트의 수행적 의미를 끌어내면서 “행위자와 관객의 신체가 공동으로 현존하는 것, 즉 그들의 공동-현존(Ko-präsenz)이 공연을 가능하게 하고 공연을 구성하는 토대”(Fischer-Lichte, 2017, 63)라고 말한다. 관객은 행위자의 메시지를 파악하는 사람이 아니라 신체적인 공동 현존 속에서 공동 주체가 된다. 이는 공연이라는 것이 행위자들만의 수행성을 통해서만 완성되는 것이 아니라 관객과 행위자 사이에서 상호적으로 발생한다는 것의 의

14) <X에서 A에게>의 한 장면에서 오월어머니회 회원들은 각자 가져온 간식을 이들과 나누어 먹는다. 이 먹을거리의 나눔을 통해 우리는 고통과 상처를 위로하는 한마디 말보다 더 큰 공감을 표현하는 방식을 확인할 수 있다.

미한다. 피셔-리히테의 이러한 관점은 퍼포먼스가 하나의 단일하고 완결적인 작품이 아니라 사건 개념을 내포하고 있으며, 그로 인해 퍼포먼스의 미학적 경험은 여기에 참여하는 모든 사람들이 각자가 발명한 주체가 되어 정치적인 것을 호출하는 사건(Ereignis)이라는 점을 함축한다.

랑시에르는 정치(la politique)와 정치적인 것(le politique)을 구분하면서 정치가 당파들간의 투쟁과 치안을 통한 권력행사를 지칭하는 것이라면, 정치적인 것은 공동체의 삶을 구성하는 기술로써 타자론(hétérologie)을 포함하는 것이라고 구분 한 바 있다.(Rancière, 2008, 136-138) 여기서 그가 말하는 타자론은 동등한 몫을 부여받지 못한 존재들 - 노동자, 여성, 흑인, 이민자 등이 치안의 논리가 할당하는 정체성을 거부하고 평등을 요청하는 불가능한 동일시를 수행하는 것이다. 평등은 정치적인 것이 추구해야 할 유일한 보편성으로, 인간성에 각인된 본질적인 가치가 아니라 담론과 실천을 통해 증명해야 하는 가치이다. 또한 동일한 몫에 대한 평등의 요청은 정치적 주체화 과정을 필요로 하는데, 여기서 주체화는 하나의 집단이 치안의 논리에서 배제된 사람들, 언어를 부여받지 못한 비-존재들과 ‘함께’(ensemble) 그 ‘사이에서’(un in-between), 평등을 현실태로 만드는 과정이다.(Rancière, 2008, 140-141)

평등을 현실태로 만드는 과정은 정치가 실천의 어떤 측면들과 분리될 수 없다는 것을 알려준다. 랑시에르는 정치적 실천이 “집단적 행위의 형태-공간 시간을 발명하는 능력”(Rancière, 2008, 30)이라고 말한다. 정치적 실천은 아직 존재하지 않는 무언가를 발명하려 한다는 점에서 허구적이다. 허구는 지배 질서가 할당한 역할들을 전복시키고, 보기와 말하기 사이에 그어진 분배와 분할을 재조직함으로써 새로운 형태의 시간과 공간을 발명한다. 정치는 바로 이 지점에서 예술과 접속된다. <내비게이션 아이디> 퍼포먼스는 자신들에게 할당된 정체성을 다른 정체성들 사이에 놓음으로써 정체성의 정치에서 벗어나 ‘함께’를 발명하는 정치적 주체들이 된다. 그리고 ‘함께’가 만들어낸 해방의 공간에서 관객은 예술을 통해 발명된 허구의 공동체를 체험한다.

피셔-리히테가 관객을 공연의 공동 주체로 설정했다면, 랑시에르는 여기

에서 더 나아가 관객에게서 자기 자신을 해방시키는 능력을 부여한다. 그에 따르면 관객은 각자의 지적인 모험을 통해서 자신이 지각한 것을 번역하고 자신의 경험과 연결함으로써 ‘해방된 관객’(le spectateur émancipé)이 된다.<sup>15)</sup> 물론 관객의 ‘해방’은 현실태가 아니라 잠재태이며, 현존하는 방식이 아니라 실천하는 방식으로, 도래할 것으로, 남겨질 것이다. 하지만 각각의 행위자들이 작가의 기획에 의해 초대받은 사람들이라면 광장에 운집한 관객들은 자발적으로 이곳을 찾은 사람들이다. 이 자발성은 그들이 적극적인 행위 주체라는 것을 말해주며, 해방의 계기에 대해 열려있다는 것을 의미한다. 따라서 연대의 감각은 무대 위의 행위자들뿐만 아니라 관객과의 차이를 무화시키는 열림, 함께를 향한 공거의 윤리에서도 발명된다고 할 수 있다.

## VI. 증언의 오브제: 유해, 지팡이, 컨테이너

마지막으로 살펴볼 것들은 《내비게이션 아이디》의 핵심적인 오브제들이다. 임민욱은 광주비엔날레 전시에서 세 가지의 주요한 파운드 오브제를 사용한다. 하나는 진주와 경산에서 옮겨 온 유해들이고, 또 하나는 채의진 어른의 나무 조각들과 지팡이들, 그리고 마지막은 유해를 보관하던 컨테이너들이다. 이 중 유해와 지팡이는 각각 그것이 한때 존재했던 방식과 연결되어 있다는 점에서 증언과 관련된 어떤 말하기를 연상시킨다. 도리스 살세도(Doris Salcedo)의 가구들처럼 오브제는 부재하는 증언을 대신하기도 하고, 말로 다

15) ‘해방된 관객’이란 순전한 관람자와 같은 수동적인 관객도 아니고 공연에 대한 직접적 개입을 요청받는 능동적 관람자도 아닌 랑시에르 고유의 개념이다. 랑시에르는 모든 관객이 자신의 이야기를 가진 배우이기 때문에 공연에 능동적으로 개입하지 않더라도 자신의 경험, 지각, 지식을 통해 그것을 자신의 사태로 번역할 수 있는 능력을 가졌다고 본다. 해방된 관객이란 공연이 전달하는 타자성을 자신의 이야기로 번역함으로써 치안의 정치가 자신에게 할당된 역할, 정체성, 지성, 감성 등을 의문시하고, 이 분할을 체계로부터 벗어날 수 있는 잠재적 역량으로 만들어내는 관객을 의미한다.(Rancière, 2016, 29-32)

할 수 없는 피해자의 고통을 간접적으로 암시하기도 한다. 하지만 우리에게 곤란한 점은 유해이다. 유해는 사물로 간주하기에는 지나치게 엄중하고, 사물이 아니라고 단언하기에는 지나치게 가볍게 취급되어왔기 때문이다.

분명 유해는 사물화된 잔여로만 간주될 수 없는 한 명 한 명의 인격들, 생명을 박탈당한 망자들이다. 임민욱은 서현석과의 인터뷰에서 “유해는 퍼포먼스의 재료들이 아님”며, 미술계가 유해의 이동에 대해 묻지 않는 것에 불만을 토로한 바 있다.(서현석, 2015, 47) 작가의 언급처럼 유해는 단순한 오브제가 아니라 유족들을 광장으로 이끄는 유명-주체라고 할 수 있다.<sup>16)</sup> 이들은 매장의 의례를 치르지 못했고, 죽은 자들이 마땅히 속해야 할 개별적인 조상들의 계보에 기입되지도 못했기에 지나치게 살아있는 죽음을 드러낸다. 하지만 동시에 유해는 죽음이 남긴 유일한 신체의 잔여물, 즉 사물이다. 유해는 인격과 사물 사이에서 위치하며, 어느 한쪽에만 무게를 둘 수 없는 이 모호성으로 인해서 의례의 대상이 되기도 하고 증언할 수 있는 자격을 얻기도 한다.<sup>17)</sup>

<내비게이션 아이디>에서 유해는 증언할 수 없음을 증언하는 오브제이다. 증거물이 아니라 증언의 주체로 이들은 광장으로 이동한다. 앞서 살펴봤듯이 광장은 윤리적인 것이 정치적인 것으로 전환되는 곳이다. 컨테이너와 함께 고속도로를 달려서 비엔날레 광장에 도착함으로써 유해는 가족의 윤리에서 공

16) 유해는 <내비게이션 아이디>에서 민간인학살 사건의 증거가 아니라 원통한 죽음을 고지하는 살아있는 망자로 예우된다. 퍼포먼스가 수행되는 구심점도 바로 이들이라고 할 수 있다. 퍼포먼스가 수행되는 구심점도 바로 이들이라고 할 수 있다. 유해를 구급차로 옮기는 작업부터 퍼포먼스가 시작된다는 점도 그렇고, 유해를 싣고 광주로 이동하는 트럭을 호위했던 헬리콥터의 굉음에 대해 “64년 전 억울한 희생의 존재를 알리고 진혼하기 위해 헬리콥터에게 목탁을 부탁했다”(임민욱, 2014, 29)는 작가의 언급, 뮤지션 최정우가 이들이 도착하기 전까지 비가 오는 광장에서 오랜 시간 기타를 연주했던 것, 유해를 안치한 구급차가 제일 먼저 광장에 입장할 수 있도록 배려한 점도 이를 알려준다.

17) 가령 과거청산을 위한 이행기 정의의 측면에서 보면, 유해는 사건의 실체와 피해 규모를 파악하고 당시의 정황을 알려주는 진실규명의 법적인 증거이다. 또한 유족들에게는 가족의 품으로 데려와 기억하고 애도해야 하는 인격적인 대상이다. 문화적인 측면에서 이들은 공식적 기억에서 은폐되고 억압된 사건의 희생자로서 재발방지를 위한 제도적 개혁을 촉구하는 공적인 추념과 기억의 대상이다.(노용석, 2015, 213)

적인 윤리로 진입하며, 그 순간 증언의 불가능성을 증언하는 수행적 오브제가 된다. 두개골들끼리, 갈비뼈들끼리, 정강이뼈들끼리 나란히 분류되고 정렬된 한 무리의 유해들, 이름을 잃어버리고, 가족을 잃어버리고, 돌아갈 자리를 잃어버린 집단적 죽음은 현존함으로써 증언한다. 그들의 현존 자체가 이미 아이러니이기 때문이다. 인류학자 권현익은 가족과 함께 집에서 맞는 죽음의 맞은편에 원통한 죽음을 놓으면서 그것을 제자리에서 벗어난 죽음이라고 표현한다.(권현익, 2012, 11) 제자리에 놓이지 못한 죽음, 제자리로 돌아갈 수 없는 죽음, 제자리를 잃어버린 죽음은 떠도는 죽음이고 이동하는 죽음이다. 이런 점에서 보면, <내비게이션 아이>는 이들이 예술이라는 문턱을 넘어 광장으로 들어설 수 있도록 맞아들이는 환대에 관한 퍼포먼스라고도 할 수 있다. 살아있는 죽음이 말할 수 있도록 말이다.

하지만 불가능한 증언을 증언하는 것만으로는 충분하지 않다. 그것은 다른 말하기의 가능성과 이어져야 하고 증언을 멈추어서는 안 된다. 우리는 이 지점에서 아감벤이 『아우슈비츠의 남은 자들』에서 주목했던 증언의 딜레마, 즉 사건의 참혹함을 증언할 수 있는 정당한 증인은 살아남지 못했다는 증언의 딜레마를 떠올리게 된다. 유해는 유일하게 말할 수 있는 자격을 가졌지만 말할 수 없는 자이다. 생존자는 자신의 증언자 자격에 대해 비관적이며 공적인 발화를 거부한다.<sup>18)</sup> 아감벤의 표현처럼 “증언은 깊은 곳에 증언될 수 없는 무언가를, 살아남은 이에게서 자격(authority)을 내려놓게 하는 무언가를 담고 있다.”(Agamben, 2012, 51) 하지만 그럼에도 침묵하는 자와 말하는 자 사이에서, 자격이 있지만 말할 수 없는 자와 자격이 없지만 말하고자 하는 자 사이에서, 우리는 “그들 대신에, 대리인으로서, 의사(疑似)-증인으로서”(Agamben, 2012, 51) 말하기를 구조(救助)해야 한다.

18) <X가 A에게>에서 한 생존자는 어린 나이에 어머니의 등에 얹힌 상태로 총을 맞았다. 어머니의 옆구리를 빗나간 총알은 그의 골반뼈를 뚫고 나갔고 그 후유증으로 골반의 절반을 잃은 채로 살아간다. 하지만 그는 진실화해위에 진실규명을 신청하지 않았고 그로 인해 배 보상 대상에서도 누락되었다. 한평생 신체적 장애를 갖고 살아가야 하는 괴로움과 일가친척들의 설득에도 그는 증언자의 자리에 앉기를 거부한다.

그렇다면 누가 말해야 하는가? 《내비게이션 아이디》는 유족들에게 증언의 언어를 할당하지 않는다. 유족들은 말하기 위해서가 아니라 행동하기 위해서 광장에 출현한다. 앞서 언급한 것처럼 버틀러는 정치적 수행성이 공적인 발화뿐만 아니라 신체를 매개로 한 행동을 통해서도 가능하다는 것을 보여주었다. 유족들의 집단적 출현과 연대는 광장이라는 공간을 정치적 수행성의 장소로 변화시켰지만 여기에 증언이나 고발, 구호나 연설 같은 언어적 발화는 없다. 물론 관객은 유족들의 이야기를 기대했을 수도 있다. 유족들 또한 자신들이 부모나 형제를 어떻게 잃게 되었는지, 반공주의와 연좌제의 그늘 하에서 얼마나 고통스럽게 살아야 했는지, 진실규명을 비롯해 명예회복과 배·보상이 어떻게 국가에 의해 외면되었는지, 왜 아직도 가족의 유해가 산골짜기 컨테이너에 방치되어 있어야 하는지 등등 ... 전하고 싶은 말들이 태산 같을 것이다.

하지만 호기심 어린 시선 앞에 말들이 쏟아지기 시작하면 필요는 너무 쉽게 욕망에 굴복하고 만다. 전쟁이나 폭력이 너무 많은 자극적인 볼거리와 말들로 인해 연민을 향유로, 최종적으로는 관음증으로 변질시킨다는 것은 이미 잘 알려진 사실이다. 수전 손탁의 통찰처럼 연민은 변하기 쉬운 감정이다. 특히 고통받고 있는 사람들에 대한 연민은 자신을 관찰자의 위치에 놓음으로써 그들과 우리 사이에 건널 수 없는 간격을 설정하고 우리 자신의 안전함과 무고함을 대리충족 시키기도 한다.(Sontag, 2004, 153-154) 따라서 순전한 호기심을 충족시키기보다 때로는 침묵이 하는 더 많은 말을 요청할 필요가 있다. 증언의 몫을 다른 곳에 할당할 필요가 있다.

임민욱은 그 몫을 채의진 어른의 나무들과 지팡이들에게 부여한다. 사물들이 말하게 하는 것이다. 채의진 어른은 문경 석달마을에서 일어난 민간인학살 사건의 생존자로, 진실규명을 위해 투사처럼 살았던 인물이다. 그는 피해자라는 정체성에 갇히지 않고 직접 유족들을 모으고 과거청산에 관심을 가진 활동가들과 연대했으며, 1997년에는 해제가 풀린 미국 국방부의 자료실을 직접 뒤져서 사건 당시의 정황이 담긴 미 극동군사령부의 비밀전문(No 2176)을 복사해 가져오기도 했다.(박기철, 2022) 하지만 말년의 그의 삶은 침묵이었고,

나무였다. 언제부터인지 모르겠지만 채의진 어른은 사람들을 기피하고 대신 집 근처 숲을 뒤져서 죽은 나무들을 가져오기 시작했고, 작고하실 쯤에는 집 안과 집터의 주인이 나무들로 바뀌었다. <채의진과 천 개의 지팡이>는 바로 그 나무들의 아주 작은 일부분이다.

폐부를 쥐어짜듯이 응어리가 맺혔거나 구멍이 뚫렸거나 심하게 꺾인 것들, 기형적으로 비틀린 것들이 있는가 하면 가장 많은 부분을 차지하는 것은 나름으로 지팡이의 모양새를 갖춘 것들이다. 사용 용도를 초과하는 이런 과도한 축적, 참을 수 없는 수집의 열병은 이미 하나의 증상이고 말하기이다. 살체도의 가구 오브제들이 이전의 형태, 재료, 쓰임새에 대한 흔적을 보존하고 있는 것처럼 이 지팡이들도 채의진이라는 사람의 고달픈 삶을, 상처를, 고통을, 그리고 나무를 통해 대리 충족하려 한 간절한 의미들이 있다. 말하기를 단념한 사람의 어떤 말들이 형태로, 흔적으로, 물질성 자체로 새겨져 있다. 임민옥은 전시장의 오브제들에 대해 ‘몸으로 구(求)하는 행위’로서의 ‘보기’를 요청한 바 있다.(박정원, 2016, 105) 구(求)한다는 것은 내가 상대에게 간청한다는 것을 의미한다. 몸으로 구한다는 것은 그렇다면 ‘진심으로, 전력을 다해, 당신에게 간청하니 나에게 허락해주시오, 당신의 증언을’이라고 말할 수 있다.

김애령은 가야트리 스피박의 서발턴(subaltern)과 관한 유명한 명제 ‘서발턴은 말할 수 없다’는 주장을 검토하면서 혹시 “말했지만 말할 수 없었고 말했지만 들리지 않았”던 것은 아닌지 되묻는 질문을 던진 바 있다.(김애령, 2020, 17) 말하기는 그 맞은편에 듣기가 존재해야 성립한다. 서발턴에 대한 재현이 번번히 실패하는 것은 보이는 것만 들으려 하기 때문이다. 하지만 진심으로 들으려 한다면 언어가 아닌 다른 목소리를 통해서 들을 수 있으며, 그때는 몸짓도, 증상도, 침묵도, 사물들도 말하기를 멈추지 않는다. 사물의 증언은 이런 점에서 듣기의 윤리를 요청하는 말하기이며, 그 불충분성과 이질성으로 인해서 온몸으로 구(求)해야 하는 보기라고 할 수 있다.

이제 마지막으로 다룰 오브제는 컨테이너이다. 앞의 오브제들이 한 사람의 사람의 삶에 대한, 사건들과 상처들과 고통들에 대한 증언의 문제와 관계

된다면, 컨테이너는 대한민국이라는 국가의 자화상을 대라 표상하는 오브제이다. 임민욱은 “진실은 그냥 길모퉁이 어디에서나 미주치는 컨테이너에 있었다”고 말한다(임민욱, 2014, 34) 국가란 무엇인지, 우리는 왜 국가의 이름으로 아픔을 죽이는지, 국가는 왜 국민과 비-국민을 나누는지, 컨테이너에 왜 유해가 있는지, “나(임민욱)는 왜 미술을 해야만 하는 건지, 본다는 것의 의미는 무엇인지”(임민욱, 2014, 37) 등의 질문들에 대한 진실은 컨테이너에 있다는 것이다.

그런데 컨테이너가 무엇인가? 그것은 자재나 상품을 적재해서 다른 장소로 옮기기 위한 철제 보관함이다. 컨테이너에는 임시적이라는 시간성이 부여되어 있다. 동시에 한 장소에서 다른 장소로 끊임없이 이동한다는 유동성을 갖는다. 하지만 대한민국에서 컨테이너는 자신의 사용 목적을 초과하는 서발턴의 기호이자, 대한민국이 걸어온 민주화와 산업화의 그림자를 보여주는 인덱스(index)이다. 인덱스는 ‘가리키다,’ ‘보여주다’를 뜻하는 라틴어 *indicō*에서 유래한 단어로, 어떤 것의 위치를 알려주는 표지의 의미를 갖기도 하고, 주의해야 할 부분을 지적하는 기호이기도 하며, 비밀에 싸인 어떤 정보를 가리키는 지표이기도 하다.

한국 사회에서 컨테이너는 수출주도 경제를 성공적으로 추진할 수 있었던 산업의 역군이기도 하지만 화물연대 노동자들이 연대파업을 위해 고속도로를 달릴 때 화물차에 실려있던 노동자들의 증인이다. 또한 묵 없는 자들이나 재난에 처한 사람, 국가로부터 외면당한 비-국민이 유일하게 거주할 수 있는 거처이기도 하다. 또한 ‘고삐 풀린 컨테이너’는 수하여행을 떠난 청소년들을 맹골수도의 심연으로 끌어내린 폭력이자 성년 인민의 결집을 가로막기 위해 국가가 광장을 둘러싸며 세운 차폐물이기도 하다. 그리고 무엇보다 컨테이너는 70여 년 전에 원통한 죽음을 당한 경산과 진주의 민간인집단학살 사건 피해자들을 추념할 수 있는 기념관이기도 하다.

임민욱은 컨테이너에서 바로 이런 국가의 구멍, 근대화 과정에서 외면된 구멍들을 투사한다. 크레온의 형벌이 안티고네를 ‘산 채로’ 동굴 속에 가두는 것이었듯이, 컨테이너의 구멍에는 여전히 대한민국의 ‘산 자’들이 혹은 ‘죽지

못한 자들이 머물고 있다. 2015년 삼성미술관 플라토에서 선보인 임민욱의 <시민의 문>(2015)은 이런 맥락의 연장선상에 있는 것으로, 작가는 삼성미술관의 상징적 소장품이라고 할 수 있는 로맹의 <지옥의 문> 맞은편에 <시민의 문>을 세워놓았다. 19세기 말 유럽의 산업화가 정점에 다다른 시기에 로맹이 지옥으로 빨려 들어가는 욕망들의 암흑을 보았다면, 21세기 대한민국에서 임민욱은 양팔을 활짝 열어젖힌 거대한 컨테이너에서 시민들의 위태롭고 불안정한 삶을 본다. 2014년 광주비엔날레 광장 앞에 당도했던 컨테이너가 여전히 다른 용도 다른 방식으로 우리의 삶을 빨아들이고 있는 현재를 가리키기 위해서 말이다.

## VII. 결론: 길다운 길

오늘날 국제적인 미술 행사인 비엔날레는 글로벌 자본의 비물질화된 흐름 속에서 서구권의 문화권력을 행사하는 주요한 방편이 되고 있다는 비판을 받는다. 비엔날레는 이를 개최하는 국가와 도시들의 문화홍보 사업의 일환으로 변질되어 가고 있고, 소수의 서구권 이론가들과 기획자들, 예술가들이 주도적 영향력을 행사하는 장소가 되어가고 있다는 것이다.(이준, 2012, 72; Claire Bishop, 2016, 38) 가령 1895년에 시작되어 100년 이상의 역사를 지닌 베니스비엔날레는 신자유주의가 이끄는 글로벌리즘의 모순에 저항하기보다는 그것과 결탈해서 오히려 모순을 고착시키며, 특히 포스트모더니즘 담론의 수혜 속에서 자신의 이데올로기적 편향성을 탈중심이라는 서사 속에 은폐시키고 있다는 의심의 눈길에 둘러싸여 있다. 포스트모더니즘의 탈중심 담론은 데리다가 제시한 로고스(logos), 팔루스(phallus), ‘시각’(visual)을 중심으로 위계화된 가치관과 담론질서, 사회체제를 해체하는 것이지만, 오히려 이들을 다성적 목소리의 하나로 포장해 편입시킴으로써 여전히 막대하게 ‘관대한 권력’을 행사하고 있다는 것이다.<sup>19)</sup>

19) 베니스비엔날레는 각 국가들의 전시관을 독립적으로 운영하는 체제를 가지고 있다. 국가관 운영체제는 비엔날레 주최측의 입장이나 전시방향으로부터 자유로운 일종의 치외법권적인

광주비엔날레는 1995년 출범한 이후 국내에서 개최되는 국제미술 비엔날레 중 가장 긴 역사와 규모, 인지도를 가지고 있다. 민주화 역사에서 오랜 억압과 차별, 혐오의 지역이었고 경제적으로는 소외지역이었던 광주에서 비엔날레는 이런 국면들을 전환하려는 정치적 의도에서 추진되었다. 문화정치적 측면에서 어떻게 발기되었든 중요한 것은 광주비엔날레가 지니고 있는 문화지리적, 장소특정적 특수성의 정신이다. 슬라보예 지젝은 1997년 제2회 광주비엔날레에 참석해 전지구적 자본주의가 국민국가를 식민지화하던 예전의 방식에서 식민지 상태를 용인하는 방식으로 오히려 식민화의 역설을 옹호하는 복합문화주의를 표방하고 있다고 지적하면서 광주비엔날레가 모든 것을 동질화하고 표준화하는 방향으로 나아가지 않도록 경계해야 한다는 당부를 한 바 있다.(광주비엔날레, 1997, 365)

지금 미술관과 학계에서 “문화적 가치를 분명하게 말해야 하는 임무”가 매우 긴급한 사안이 된 것은 분명해 보인다.(Bishop, 2016, 103) 이와 관련해 클레어 비숍은 동시대 미술관의 책무 중 하나로 지배계급으로부터 배제된 것들을 발굴하고 이를 다시 역동적으로 읽어내는 장소가 되어야 한다고 제시한 바 있다.(Bishop, 2016, 93) 예술은 적합성의 규칙 속에서 유사성을 생산하는 것이 아니라 이접의 경험을 통해서 도래할 공동체에 대한 약속을 포기하지 않는 것이다. 미술관은 현재주의에 굴복하는 것이 아니라 억압받고 주변화된 사람들의 역사와 목소리가 발화될 수 있도록 보호하는 곳이자 현실주의로부터 벗어난 다양한 사회적 상상력들이 발현될 수 있는 곳이어야 한다.

임민욱의 2014년 광주비엔날레 출품작 《내비게이션 아이디》는 한국전쟁기 민간인학살이라는 70여년 전 대한민국의 아픈 역사를 미술관으로 소환했다. 그리고 정치가 외면하는 목소리, 대중미디어에서는 전혀 보이지 않고

---

자율성을 부여하기 위한 제도였지만, 현재는 자신이 제시하는 주제에 맞추어 기획되도록 압력을 행사하고 있다. 또한 각 국가관은 경쟁시스템 속에서 우위를 차지하기 위해 주춤해 제시하는 취향이나 방향에 부합되는 기획자를 섭외하려 하며 국제무대에서 활동하는 스타급 예술가들을 반복적으로 초대하는 경향을 보인다.(이기철, 2012, 336)

들리지 않는 원통한 죽음들과 ‘살 수 없는 삶’(unlivable lives)들을 가시화했으며, 이들과 함께하는 연대의 정치술을 발명했다. ‘모든 시민이 기자다’라는 모토를 가진 대안적 미디어 오마이뉴스와의 협업을 통해 다섯 시간에 걸친 퍼포먼스의 전 과정을 인터넷을 통해 생중계한 것도 이들의 출현과 연대의 사건이 비단 미술에 국한된 한 번의 무대, 한 번의 공연으로 멈출 수 없는 정치적 발화임을 제시한 것이다.<sup>20)</sup>

익히 알고 있는 것처럼 대중미디어는 볼 수 있는 것만 보여준다. 대중미디어는 억압적인 지배-피지배 관계를 자연적인 것으로 포장하고, 지배권력이 지향하는 콘텐츠를 반복적으로 노출하고 재생산함으로써 의식과 사고의 편향성을 무의식의 차원에 새겨넣는다. 그리하여 다시 질문은 발화의 권리와 언어와 공간을 박탈당한 서발틴의 문제로 돌아온다. 뭉 없는 자들은 말할 수 없었고 우리에게 들리지 않는다. 이들이 도착해야 하는 곳은 분명 정치라는 치안의 영역이다. 담론을, 질서를, 체제를, 권력을 변화시키기 위해서는 그곳으로 가야 한다. 그렇다면 어떻게 말할 수 있으며 어떻게 들을 수 있는가?

《내비게이션 아이디》는 바로 이 장벽 앞에 가로막힌 이들에게 광장을 내어주고 미디어를 비춤으로써 이들이 스스로 연대의 사건을 만들고 기존의 문법을 따르지 않는 다른 행위, 다른 공간, 다른 시간을 발명하도록 보조한다. <내비게이션 아이디>는 “길을 길답게 하는 것은 길을 내는 것이다. 내비게이션을 켜자 어디로 갈 것인지를 묻는다”는 클로징 멘트로 끝이 난다. 어쩌면 우리는 모두 아이디(ID), 즉 목적지를 정하지 못했거나 목적지를 알지 못하고 있을 수도 있다. 하지만 곁에 사람들이 있다. 이들이 우리가 서 있는 자리다. 그렇다면 길다운 길을 내기 위해 먼저 해야 할 일은 온몸으로 이들의 이야기를 청하는 것일 것이다.

**【주제어】** 임민욱, 내비게이션 아이디, 한국전쟁 전후 민간인학살, 광주비엔날레, 공거의 윤리, 연대의 정치술.

20) 임민욱은 이와 관련해 “인터넷 생중계를 통해 역사와 사람들을 대면시켜 인간의 존엄을 성찰하는 구체성을 보여주려고 했다”고 밝히고 있다.(서현석, 2015, 47)

[참고문헌]

- 광주비엔날레(1997). 지구의 여백: 1997 광주비엔날레. 광주광역시 재단법인 광주비엔날레.
- 김상숙(2012). 진실화해위원회의 활동을 중심으로 본 한국전쟁 전후 민간인학살 신상규명 현황과 향후 과제. 기억과 전망, 27, 131-159.
- 김애령(2020). 듣기의 윤리: 주체와 타자, 그리고 정의의 환대에 대하여. 서울: 봄날의박씨.
- 김현경(2015). 사람, 장소, 현대. 서울: 문학과지성사.
- 노용석(2015). ‘장의’에서 ‘사회적 기념’으로의 전환: 한국전쟁 전후 민간인피해조사자 유해 발굴의 역사와 특징. 역사와경제, 95, 207-242.
- 박기철(2022. 5. 28). 가족을 9명이나... ‘빨간 베레모’ 그 남자가 포기 못한 이유. 오마이뉴스, 출처: [http://www.ohmynews.com/NWS\\_Web/View/at\\_pg.aspx?CNTN\\_CD=A0002838183](http://www.ohmynews.com/NWS_Web/View/at_pg.aspx?CNTN_CD=A0002838183)
- 박정원(2016). 임민욱 - 흠어진 공동체의 초상. 미술세계, 39(1), 102-107.
- 백윤철(2009). 보도연맹사건에 관한 연구. 세계헌법연구, 15(2), 329-350.
- 부경대학교 글로벌지역학연구소, 부경대학교 산학협력단(2022). 유해매장 추정지 실태조사 및 유해발굴 중장기 로드맵 수립 조사 용역. (발간등록번호: 11-1790558-000004-01).
- 서현석(2015). 천사와 폐허: 임민욱의 <내비게이션 아이디>에 대한 사적인 단상들. 인문예술헌지 F, 17, 40-56.
- 임민욱(2014). 내비게이션 아이디 - X가 A에게. 말과 활, 6, 24-39.
- 이기철(2012). 탈중심시대의 중심으로서 베니스비엔날레의 의미. 기초조형학연구, 13(6), 329-339.
- 이재민(2014). 실제성의 무대- 크리스토프 슐링엔지프의 연극을 중심으로 브레이크와 현대연극, 30, 115-147.
- 이재승(2017). 이행기 정의와 크로노토프. 민주법학, 64, 105-148.
- 이준(2012). 국제비엔날레의 문화정치학. 미학예술학연구, 36, 71-99.
- 정혁(2022). 2기 진실화해위원회, 현황과 과제. 기억과 전망, 47, 274-291.
- 진실·화해를위한과거사정리위원회(2022. 11. 24). 전남 함평 군경에 의한 민간인 희생사건(1) 및 경북 청도 국민보도연맹 및 예비검속사건(1) 진실규명 결정 보도자료. 출처: [http://www.jinsil.go.kr/fnt/nac/selectNoticeDetail.do?bbsId=BBSMSTR\\_00000000710](http://www.jinsil.go.kr/fnt/nac/selectNoticeDetail.do?bbsId=BBSMSTR_00000000710)
- 한성훈(2018). 학살, 그 이후의 삶과 정치. 서울: 도서출판 산처럼.
- Agamben, G. (1998). Quel che resta di Auschwitz: L’archivio et il testimone. 정문영 옮김

- (2012). 아우슈비츠의 남은 자들 -문서고와 증인. 서울: 새물결출판사.
- Bishop, C. (2014). Radical Museology: Or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?. 구정연 외 옮김(2016). 서울: 현실문화연구.
- Butler, J. (2015). Note Toward A Performative Theory Of Assembly. 김응산, 양효실 옮김 (2020). 연대하는 신체들과 거리의 정치. 경기: 창비.
- Fischer-Lichte, E. (2004). Ästhetik des Performativen. 김정숙 옮김(2017). 수행성의 미학. 서울: 문학과지성사.
- Heidegger, M. (1978). Wegmarken. 이선일 옮김(2005). 이정표 2. 서울: 한길사.
- Heonik, K. (2006). After the Massacre: Commemoration and Consolation in Ha My and My Lai. 유강은 옮김(2012). 학살, 그 이후: 1968년 베트남전 희생자들에 대한 추모의 인류학. 서울: 아카이브.
- Rancière, J. (1998). Aux bords du politique. 양창렬 옮김(2008). 정치적인 것의 가장자리에 서. 서울: 도서출판 길.
- Rancière, J. (2008). Le spectateur émancipé. 양창렬 옮김(2016). 해방된 관객. 서울: 현실문화연구.
- Rothberg, M. (2009). Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization. California: Stanford University Press.
- Serafini, P. (2018). Performance Action : The Politics of Art Activism, Taylor & Francis Group.
- Shaheed, F. (2014). Report of Special Rapporteur in the field of cultural rights: memorialization process. United Nations. (A/HRC/25/47).  
<https://digitallibrary.un.org/record/766862>
- Sontag, S. (2003). Regarding the Pain of Others. 이재원 옮김(2004). 타인의 고통. 서울: 도서출판 이후.
- Turker, K. H. (2010). Workers of the World, Enjoy!: Aesthetics Politics from Revolutionarily Syndicalism to the Global Justice Movement. Philadelphia: Temple University Press.

## [국문초록]

본 논문은 2014년에 개최된 제10회 광주비엔날레의 개막식 퍼포먼스인 임민욱 작가의 <내비게이션 아이디>를 다룬다. <내비게이션 아이디>는 대한민국 역사에서 이행기 정의가 실현되지 못한 한국전쟁 전후 민간인학살 사건을 시각예술이라는 무대로 호출한 작품이다. 이 작품은 5시간에 걸친 오프닝 퍼포먼스와 이와 관련된 두 편의 영상, 전시장에 설치된 두 묶음의 설치작품들로 구성되어 있다.

본 논문은 이 작품을 통해서 동시대 예술이 윤리와 정치 사이에서 공명하는 방법과 정치적인 것의 새로운 발명을 살펴보고자 한다. 현대예술은 이점의 경험을 통해서 억압받고 주변화된 사람들의 역사와 목소리가 발화할 수 있도록 보호하는 곳이다. <내비게이션 아이디>는 한국전쟁 전후 민간인학살 사건의 유가족들과 광주민주화운동의 유가족들, 그리고 하자작업장학교 청소년들을 비엔날레 광장에 출현시킴으로써 이들이 서로를 부축하고 이끄는 공거의 윤리를 제시한다. 그리고 관객과의 공동-현존 속에서 과거청산의 이행기 정의로 나아가기 위한 연대의 정치술을 발명한다.

국가폭력이나 집단적 트라우마를 다루는 기존의 예술작품들은 애도의 윤리나 기억책임이라는 관점에서 주제에 접근하는 경향이 있다. 하지만 이 작품은 망자들이 집으로 돌아가지 않는 한 해당 사건은 과거가 될 수 없는 현재라는 점을 강조한다. 또한 파운드 오브제를 증언의 대리-주체로 제시함으로써 관객들에게 듣기의 윤리를 요청한다.

[Abstract]

**Square, Art, and Political Art of Solidarity**  
- Minouk Lim's Performance 'Navigation ID' in the 2014 Gwangju  
Biennale

LEE EN JUNG (Kyung Hee University)

This paper examines Minouk Lim's 'Navigation ID', the opening performance of the 10th Gwangju Biennale held in 2014. 'Navigation ID' is an artwork that invokes the civilian massacres before and during the Korean War.

Through this work, this paper will examine how contemporary art resonates between ethics and politics and invents the political form the politics. Contemporary art is a place that protects the histories and voices of the oppressed and marginalized through the experience of the other. 'Navigation ID' presents an ethic of cohabitation in which families of civilian massacres before and during the Korean War, families of the Gwangju Democracy Movement, and youth from Haja Production School appear in Biennale Square to support and lead each other. In the co-presence of the audience, all participants invent a political art of solidarity to move towards liquidation of the past for transitional justice.

Artworks that deal with state violence or collective trauma tend to approach the subject from the perspective of ethics of mourning and memory responsibility. However, this work emphasizes that the event is a present unless the dead return to their homes. It also asks the audience for an ethics of hearing by presenting found objects as testimonies.

**[Keywords]** Minouk Lim, Navigation ID, Civilian massacres before and during the Korean War, Gwangju Biennale, Ethics of cohabitation, Political art of solidarity.

논문투고일: 2023년 03월 14일 / 논문심사일: 2023년 04월 08일 / 게재확정일: 2023년 04월 19일

**[저자연락처]** taklamakan@khu.ac.kr