

라운드 테이블

“아뇨, 이건 흥터예요”: 마리아 라스니히(Maria Lassnig)와 아이샤 하미드(Aysha Hameed)의 손을 소재로 한 두 영화

토론 참가자: 레이첼 아우밀러, 샘 돌베어, 나딘 엘-에나니, 아밀리아 그롬, 클리오 니카스트로, 안야 선현 미카엘슨, M. Ty.

샘 돌베어(이하 SD): 두 영화가 ‘운명’의 역할을 어떻게 다루는지 논의하며 시작하는게 어떨까요? 마리아 라스니히의 <Palmistry>(1973)에는 운명을 진술하는 손도 등장하지만 운명에 처한 손도 등장합니다—특정한 임무나 역할을 수행하는 손들이죠. 손에서 운명을 읽어내는 것은 수상가(手相家)의 사명으로, 그는 손의 손금, 모양, 질감, 비율에서 사람의 성격과 체질을 읽어냅니다. <Palmistry>를 보면서 저는 아녜스 바르다(Agnès Varda)의 <5 시에서 7 시까지의 클레오 Cléo de 5 à 7>(1962)가 떠올랐어요. 주인공 클레오는 오프닝신에서 타로점을 본 후, 손금도 봐달라고 요청합니다. 점쟁이는 클레오의 손이 누설할 운명을 두려워하며 차마 쳐다보지도 못해요. 수상가가 너무 많은 것을 알고 있는 경우죠.

수상술(手相術)이 다양한 오컬트와 신비주의의 영향을 받았다한들, 세속을 벗어날 순 없습니다. 수상술은 사람의 직업에 대한 묘한 강박이 있어요. 손금을 보러 가서 점쟁이에게 나는 남은 일평생 한가지 일을 할 것이고 이것이 나의 통제 밖에 있다고 통보한다고 상상해봐요. 나는 판매원이나 가정집 하인을 하기에 아주 적합하다고. 내 인생은 지루함과 착취당하는 일의 연속일 뿐 아니라, 그럴 운명이라고. 독일어의 Beruf 가 ‘직업’과 ‘소명’이라는 이중의 의미를 내포하고 있는게 생각나네요. 하늘의 별이 지상으로 떨어지는 거죠.

아밀리아 그롬(이하 AG): <Palmistry>에서 손금쟁이가 “(운명선이) 세 개네요!”라고 하자 여자가 “아뇨, 이건 흥터예요”라고 대답하는 장면이 너무 좋아요. 그 장면에서 웃음이 나왔어요.

M. Ty(이하 MT): 저도 같이 웃었어요. 저는 손바닥을 쥐었다 폄다 하는 몸짓에 왜 이렇게 매료될까요?

SD: 네, 이번에 다루는 라스니히 작품에는 익살스러운 요소가 많아요. 숙명론적 태도, 반복, 더빙, 의견차이, 대사, 허무함, “금성대(girdle of venus)”라던가, 심지어 일렉트로닉 기타조차 저한테는 웃음을 자아내더라고요...

AG: 저는 오류를 범한 점쟁이, 문맹의 손금 읽기, 오독(誤讀)으로서의 손금 읽기라는 개념이 매우 흥미로워요. 운명선을 불가역적인 각인이 아닌, 경험이나 사고, 심지어는 보철구에 의해서도 얻을 수 있는 어떤 것으로 생각하고 싶어요.

SD: 제가 지금 연구중인 수상가이저 성(性)과학자인 샬롯 울프(Charlotte Wolff)는 병리현상과 운명을 주로 진단하고 연구했지만, 저는 그가 다른 운명의 가능성을 열어주는 순간들에 관심이 있어요. 예를 들어, 가정집 하인으로 일하는 26 세 여성의 손 안쪽이 울퉁불퉁한 걸 보고 이건 춤에 소질이 있다는 뜻이라고 말하는 부분이 있어요.¹ 이 구절을 읽었을 때, 저는 과연 그 여성이 춤을 출 수는 있는지, 동의는 할지 의문이 들더라고요. <Palmistry>에서 라스니히는 손금을 지닌 피(被)독자가 대답할 기회를 줍니다. 손금쟁이가 “당신은 실내에 있는걸 좋아하는군요”라고 하자 여자는 “전 부엌을 혐오해요!”라고 쏘아붙이죠. 이른바 욕망이 운명을 꺾는 순간입니다.

MT: 라스니히는 애니메이션으로 움직임을 붙여넣으면서 손바닥을 투영의 장으로 바꿉니다. 수상가가 읽으면 안될 것을 읽어낼 때, 그는 사기꾼으로 폭로될 최대의 위험에 노출되는 한편, 영원히 비웃음거리가 될 가능성도 생기죠.

SD: 사실 <Palmistry>에 나오는 손금쟁이는 그저 권위적이고 성차별적인 남자에 불과해요. 진실이란 결국 거짓예언자와의 의견차이에서 찾아지는 것이지요.

라스니히는 1973 년에 애니메이션에 대한 짧은 글을 쓰면서 독일어인 Trickfilm 이 ‘착시’의 개념을 암시하기 때문에 이 단어로 애니메이션 작업을 묘사하기를 선호한다고 말해요.² 애니메이션 작업은 필연적으로 변형(metamorphosis)을 강조하게 되며, 시간을 절약하거나 시간을 창조하기 위해 반복이라는 작업에 이끌린다는 말도 합니다.³ 아마 이러한 이유로 영화에서 손을 끊임없이 쥐었다 폈다 하는 연출이 나왔고…

MT: …그건 시간의 흐름을 기록하는 수작업인거죠. 잡았다 놓아주는 행위가 만들어낸 운율과 박자에 맞춰진.

SD: <Palmistry>와 더불어 감독의 다른 단편을 보면서 인상깊었던 부분이 있었는데, 바로 애니메이션을 사용해서 유머를 ‘문자 그대로’ 재현하는 방법이었어요. 애니메이션은 육체와 형태의 다형성을 가능하게 합니다, 이는 영화의 독해를 더 복잡하게 만드는 부분이죠. <Art Education>(1976)의 마지막 장면에서 라스니히는 미켈란젤로의 시스티나 성당 벽화를 애니메이션으로 등장시킵니다. 그러나 라스니히의 창조주는 아담을 처음엔 온통 점으로, 그 다음에는 “온통 머리”로, “온통 몸”으로 변형시킵니다. 이후 아담이 자기 옆에 있는 여자가 누구냐고 묻자, 창조주는 그녀가 그의 비서라고 알려줍니다. 직업이라는 주제가 다시 등장하죠. 독해와 명명(命名)의 문제도 마찬가지입니다.

¹ Charlotte Wolff, *Studies in Hand-Reading* trans. O.M. Cook (London: Catto & Windus, 1936), pp. 31-32.

² Stefanie Proksch-Weilguni, ‘Maria Lassnig: Picturing Bodily Awareness’ in *Maria Lassnig: Film Works* edited by Hans Werner Poschauko, Eszter Kondor, Michael Loebenstein, Peter Pakesch), (Vienna: FilmmuseumSynemaPublikationen, 2021), p. 67.

³ Maria Lassnig, ‘Animation as a Form of Art’ in *Maria Lassnig: Film Works* edited by Hans Werner Poschauko, Eszter Kondor, Michael Loebenstein, Peter Pakesch), (Vienna: FilmmuseumSynemaPublikationen, 2021), p. 53.

MT: 갑자기 떠오르는 이미지가 있네요. 도서관에 책 대신 손바닥들이 꽂혀있고, 손바닥마다 책표지 대신 장갑이 끼워져 있는거예요.

AG: 흉터 진 손이라는 이미지와 운명의 가변성 혹은 불변성에 대한 질문은 아이샤 하미드의 <A Rough History (of the destruction of fingerprints)>(2016)에서 더욱 어두운 방식으로 그려지는데요…

나딘 엘-에나니(이하 NE-E): 이 작품에서는 보호를 받고자 유럽으로 이주해 온 사람들의 흉터 진 손이 마치 기도하듯 펼쳐진 상태로 영화의 범의학적 연출 미학에 맞춰서 점멸합니다. 빈 손을 채우고자 하는 희망과 꿈이 사람들로 하여금 스스로 자신들의 손가락을 훼손하게 만듭니다. 우리로 하여금 소중한 것을 꼭 붙잡을 수 있도록 해주는 이 신체부위를 그들은 불에 지지고 절단해버리는 것이지요.

EURODAC 은 유럽연합(EU)에 입국하는 모든 망명 신청자들의 지문을 수집하는 데이터베이스입니다. 유럽연합을 통과한 망명 신청자들의 이동 경로를 추적하기 위해 설립되었어요. 더블린 조약(Dublin Regulation)에 의하면 망명 신청자가 처음으로 접촉한 회원국이 망명 심사를 책임지게 되는데, EURODAC 은 바로 이 조약을 보조하는 용도로 존재합니다. 이 시스템 때문에, 보호와 안전, 삶의 기회를 절박하게 좇는 사람들은 “의도적으로 손가락 끝을 절단하거나 불에 지킵니다”. EURODAC 데이터베이스가 도입된 이후, 스웨덴 이민 위원회(Swedish Migration Board)의 한 구성원은 난민들의 손이 “칼과 면도날에 의해 흉터 지고, 지문 전체가 염산이나 다른 약품으로 인해 완전히 훼손되었다”고 보도했습니다.⁴

SD: 수사가가 흉터는 읽지 못하는 이유이기도 하지요. 흉터는 역사에 속하고 경험에 속하니까요…

MT: 흉터는 한 사건의 체현(體現)된 기록이자 과거의 각인입니다. 하지만 보이스오버가 말하듯 “지문은 언제나 도로 자라”납니다. 참 이상하죠. 실처럼 가는 능선들이 아무리 두껍고 짙은 흉터도 밀어내고 다시 표면 위로 자신을 드러낼 수 있다니. 이렇게 미세한 자국이 이렇게나 개조되길 거부하다니. 섬뜩하기도 해요. 지문은 우리 일생 내내 같은 무늬를 고집하면서 지속돼요. 마치 역사를 받아들이고 기록하기를 거부하는 것처럼요.

이것이 바로 경찰이 지문에 집착하는 이유입니다. 그러나 지문을 파괴함으로써 판독되지 않을 권리를 행사하고자 하는 자에게 이 놀라운 치유력은 저주받은 재생력일 뿐이지요. 영화의 제사(題詞)인 “산다는 것은 흔적을 남기는 것이다”와 연관지어 생각해 보면, 사람은 본인이

⁴ J. P. Aus, ‘Eurodac: A Solution Looking for a Problem?’, *European Integration Online Papers* Vol. 10 (2006), p. 12.

남긴 흔적에서 벗어나지 못하는 처지에 있다고 볼 수도 있겠네요. 우리는 지문을 떨쳐낼 수 없어요. 어디든 따라다니죠. 마치 우리를 좀도둑으로 의심하는 가게 주인처럼요.

SD: 수사학자인 율리우스 스피어(Julius Spier)는 저서에서 신생아는 한쪽 손에만 손금이 있고—그는 이 손을 “원형적 손 ancestral hand”이라고 부릅니다—다른 손은 경험을 통해 손금을 얻는다고 주장합니다.⁵ 마치 한 손의 운명은 출생이 결정짓고 다른 손의 운명은 세상이 결정짓는다는 뜻이요. 국경통제국은 이민자가 성인임을 증명하기 위해 많은 노력을 투자하는데, 이는 결국 이민자에게 가해진 폭력에 대한 법적 책임이 국경통제국에 없음을 증명하려는 것입니다.

MT: 기존의 EURODAC 은 만 14 세 이상에게만 지문을 요구했는데, 이제 그 기준이 만 6 세로 낮춰졌습니다. 만 6 세는 대부분의 아이들이 아직 시계 바늘을 읽는 법에 서툴고, 미래라는 관념을 매우 임시적으로 이해하기 시작하는 나이죠. 샘의 얘기와 연결해보면, 이건 합법적 폭력의 제도에 인도되기 전까지 아이들이 누릴 수 있는 시간과 경험을 의도적으로 겨냥해서 침해하는 것이에요. EURODAC 은 망명 신청자에 대한 “책임을 결정”하기 위한 데이터베이스로 표방되지만, 사실 공개적으로 범죄와 ‘테러리즘’을 조사하는 목적으로 유럽형사경찰기구(Europol)와 각국 경찰에 의해 사용되기도 하죠.⁶ 즉, 난민은 유럽에 도착하자마자 잠재적 범죄자로 등록됩니다. 난민이 지문 채취를 거부하는 경우가 종종 발생하는데, 그때마다 정부는 난민을 구금하거나 강압적인 방법을 동원해 지문을 채취해 갑니다.

NE-E: 법은 언제나 우리의 신체를 무기화해서 우리를 위협할 방법을 모색해왔습니다. 피부색을 기준으로 사람을 프로파일링하고, 불심검문하고, 학대하고, 불구로 만들고, 살인합니다. 보호와 안전과 삶을 찾는 사람들로 하여금 지문이라는 신원 정보를 넘기게 하여 그들의 이동을 추적하고, 감시하고, 순찰하고, 제지합니다. 법은 곧 폭력입니다. 하미드의 영화는 더블린 조약과 EURODAC 이 초래하는 끔찍한 결과를 폭로합니다. 사람들이 “그 어디에도 들어가지 못”하게 되면서 “제 2 의 감옥”에 갇힙니다. 영화는 법의 폭력을 벗어나려는 사람들이 불가피하게 손과 손가락을 훼손하는 모습을 통해 그들이 느끼는 포박과 절박함을 재현합니다. “EURODAC 에서 지문 데이터베이스를 삭제하는 것은 사실상 불가능”하기에 난민들이 행하는 “지문 청소란 손에서 지문을 지워내는 것”임을 우리는 영화를 통해 알게 됩니다.

하미드 감독은 “지문은 언제나 도로 자라난다”고 상기시킵니다. 이는 손끝을 훼손하는 것조차 EURODAC 을 벗어날 해결책이 되지 않는다는 것을 알려주기 위함일죠. 그러나 이는 우리의 몸과 손과 손가락이 치유되고, 살아남고, 계속 살아갈 끈기를 지녔다는 사실 또한 시사합니다. 폭력과 탄압에 맞서 끈질기게 붙들고 버티는 행위를 가능케 하는 우리의 피부는 언제나 도로 자라납니다. 지문은 사람들의 움직임을 추적하고 제지하려는 정부에 의해 전용(轉用)되기도 하지만, 그것은 또한 우리로 하여금 소중한 것을 붙잡을 수 있도록 해주는

⁵ Julius Spier, *The Hands of Children: An Introduction to Psycho-chirology* (London: Routledge: 1999 [1944]).

⁶ https://ec.europa.eu/home-affairs/what-we-do/policies/asylum/identification-of-applicants_en

가느다란 용선이기도 합니다.

MT: 영상을 보고 나서 저는 채무 기록 파기에 대한 논의가 문득 떠오르더라고요. 몇 년 전에 데이비드 그레이버(David Graeber)가 소비자부채와 국제부채에 대한 채무 구제를 해줄 “희년(Jubilee)”을 주장한게 생각났어요.⁷ 그는 자신의 방대한 저서에서, 유명한 반란들은 대게 점토판, 파피루스, 회계장부와 같이 빛을 기록하는 공식 기억을 파괴하면서 시작되었다고 지적합니다. 고대 바빌로니아에서는 백지상태로 새 출발을 하는 것을 hubullum masa’um 라고 표현했다는 것도 언급해요. “빛이 씻겨 없어진” 상태라는 뜻이자, 채무가 기록된 점토판의 소멸을 의미합니다.

AG: 기록의 와해, 부채의 무효화…

MT: EURODAC 도 파괴되어야 하는 것인지 고민하게 되더라고요… 지금 시점에서 지문 데이터베이스가 국가기억의 인프라에서 지워지지 않는 한, 희년이 완전한 해방으로 이루어질 수 있을지 확신이 없어요.

SD: 맞아요. EURODAC 을 없애면 난민들의 미래를 저당 잡는 감시의 메커니즘을 적어도 한 개는 없앤 셈이 되겠네요.

MT: 하미드의 영화는 개인의 지문을 데이터베이스에서 삭제하는 것의 불가능함과 이로 인해 난민들이 처한 딜레마—자해를 하거나, 그렇지 않으면 신원이 발각되어 강제추방을 당해야 하는—에 초점을 맞춥니다. 하지만 만약 지문의 파괴가 개인이 떠날아야 하는 고통스러운 시련이 아니라, 지문 데이터 전체를 파괴함으로써 신원 발각과 추적이라는 매일매일의 공포로부터 개인을 해방시키는 작업이라면?

지문은 1920년대 전까지는 체계적 신원확인수단으로 사용되지도 않았으니, 우리 세대에 이 관행을 폐지하는게 아주 상상도 못할 일은 아니에요.⁸

AG: 카를로 긴즈부르크(Carlo Ginzburg)의 「모렐리, 프로이트, 셸록홈즈: 단서와 과학적 방법 Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method」(1980)에 지문 채취의 역사가 소개되어 있다는 사실이 생각나서 최근에 다시 훑어봤는데요. 꽤나 역겹더라고요!

MT: 맞아요. 완전 역겨워요. <A Rough History>에 나오는 인용들이 마치 똑 끊어진 실타래

⁷ David Graeber, *Debt: The First 5,000 Years* (New York: Melville House, 2011), pp. 216-217. (『부채 그 첫 5000년』 정명진 옮김) 참고: http://www.e-flux.com/wp-content/uploads/2013/05/2.-Graeber_afterJubilee.pdf

⁸ Carlo Ginzburg (tr. Anna Davin), ‘Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method’ in *History Workshop*, No. 9 (Spring, 1980), pp. 5-36. (「단서—모렐리, 프로이트, 셸록 홈즈」 『셸록 홈즈, 기호학자를 만나다』 김주환, 한은경 옮김)

같이서 영화를 보고 인용 몇 개를 찾아봤어요. 알고 보니 지문을 과학적으로 분류하고 믿을만한 증거자료로 확립하려 노력한 프란시스 골턴(Francis Galton)이 “우생학”이라는 말과 학문을 만들어 낸 바로 그 인종차별주의자 더라고요. 그의 저서 『흐릿한 지문의 판독 Decipherment of Blurred Fingerprints』(1893)의 제목만 보더라도, 골턴에게 판독불가란 문제가 되지 않았다는 사실을 알 수 있어요. 운명과 인종적 죄책감 간의 관계에 대해 생각해볼만한 부분이 너무나도 많아요.

AG: 긴즈부르그는 이 골턴이라는 작자도 다루지만, 골턴의 선례들도 다루어요. 긴즈부르그는 지문 채취와 수상학 간의 역사적 갈등과 중첩을 분석했는데, 우리가 라스니히와 하미드의 영화를 병렬한 것을 고려하면 특히 흥미로운 내용이 많아요…

체코의 생리학자 얀 에반겔리스타 푸르키네(Jan Evangelista Purkyně 1787–1869)는 1820 년대에 지문을 연구했는데, 이는 고대 수상술의 신빙성을 과학적으로 깎아내리려는 맹렬한 시도들이 있었던 시기이기도 합니다. 푸르키네는 본인의 연구를 “수상술이라는 쓸모 없는 학문”과 단호하게 분리합니다.⁹ 한편 긴즈부르그는 “중국과 일본의 정쟁이는 손바닥 위를 교차하는 이 희미한 선에 관심을 두어왔다. 벵골에도 중국과 마찬가지로 잉크나 타르를 묻힌 손끝으로 편지나 문서에 인장을 찍는 관습이 있었다”고 씁니다.¹⁰ 유럽은 과학의 맥락에서 지문 분석을 복술(卜術)과 초조하게 분리해온 한편, 다른 지역에서는 둘 사이에 명백한 중첩이 있었어요. 긴즈부르그가 쓰듯, “암석이나 나무의 결, 새가 남긴 흔적, 거북이의 등껍질에서 신비한 메시지를 해독하는데 익숙한 사람이라면 지지분한 손이 남긴 지문에서도 일종의 메시지를 쉽게 찾을 수 있을 것”이기 때문이죠.

이 논의는 벵골 후글리 지역에 인도문관제도(Indian Civil Service) 장교로 파견되었던 윌리엄 제임스 허셜 경(Sir William James Herschel)에 대한 이야기로 이어집니다. 1860 년, 허셜은 편지와 문서에 지장을 찍는 벵골의 관습을 보고 벵골인의 지문을 수집해서 신원확인 및 추적에 사용할 아이디어를 얻습니다. 긴즈부르그에 의하면 “영국 행정관에게 구별 불가능한 군중으로 보였던 벵골인들의 얼굴이 (필라레테의 경멸적 표현에 의하면 ‘주둥이’가) 이제는 생물학적 특수성을 지닌 일련의 개인”이 된 것이지요. 제국의 행정관이 “벵골인들의 사변적 지식을 장악해서 무기로 돌변 시킨” 것입니다.¹¹

긴즈부르그가 보기에 골턴의 지문 연구를 가능케 한 선례는 세가지입니다. “순수과학자인 푸르키네의 발견, 이 견고한 지식에 결부된 벵골인들의 일상적 관행, 그리고 영국 여왕 폐하의 총직한 종복인 윌리엄 허셜 경의 정치-행정적 수완”. 놀랍지 않게, 우생학자인 골턴은 이 중 첫 번째와 세 번째만 수용합니다. 긴즈부르그는 덧붙여 골턴이 “지문에서 인종적 특징을 추적하려 했으나 실패하였다. 그는 인디언 부족을 통해 연구를 이어나가기를 희망했으며

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

그들의 손에서 ‘더욱 원숭이 같은 무늬’를 찾기를 고대했다”고 적습니다.¹²

AG: <A Rough History>의 수상학 파트는 다들 어떻게 보셨나요? 별의 궤도, 손바닥을 가로지르는 선, 대지를 가로지르는 선, “별이 빛나는 밤하늘 아래 대형 화물차들” 등등이 등장하는데요…

MT: 내레이션 파편간의 도약을 어떻게 따라가야 하는지 확신하기 어려워요. 그러나 수상학 파트는 영화의 다른 부분에서는 달혀있던 독해의 가능성을 조심스럽게 열어주는 신호라고 봐요. 이 부분에서 독해는 잠시나마 일련의 도약으로 이루어집니다. 길에서 여행자로, 손에서 미래로, 화물차에서 하늘의 별로. 내레이션은 지문을 사용하는 신원 추적법에 비해, 선의 흔적을 좇는 이러한 행위가 더 수용적인 행위임을 암시합니다. 정부는 신원을 관리하려 지문을 채취하고 스캔하지만, 수사가 앞에 놓인 손과 다르게 이 지문은 독해된다고 볼 수는 없습니다.

SD: 맞아요. 수사와 마찬가지로, 정부는 미래를 증여할 수도, 압류할 수도 있어요.

AG: <A Rough History> 속 이미지의 덧없음과 화면 전체가 섬광에 의해 순간적으로 하얗게 지워지는 장면들이 인상 깊었어요. 좀 전에 노트북 컴퓨터로 영상을 시청했는데, 어느 순간 제 모니터가 얼마나 더러운지 깨닫게 되더라고요. 화면을 뒤덮은 지저분한 지문이, 화면이 어두울 때는 보였다가 ‘불빛에 눈이 멀게’ 되는 순간에 사라져요. 가시적인 것, 가시적인 것의 한계, 그리고 비가시화당한 것 간의 상호작용이 많이 이루어지고 있어요…

MT: 맞아요, 점멸과 중첩이 많이 등장해요. 인화에 인화를 입히고, 손에 그림자를 드리우고, 검은색 위로 검은색이 일렁거립니다. 빛이 어디에서 오는지, 무엇이 그림자를 드리우는 건지 구분하기 힘들었어요. 이 영화 속 움직임은 대부분 불안정한 조명의 산물입니다. 종종 흔들리는 실루엣이 더듬거리는 목소리와 뒤섞이는 것 같아요. 게다가 카메라와 인화 사이의 거리가 너무 좁아서 마치 나무의 나이테를 보는 것 같을 때가 자주 있어요. 마치 눈을 너무 바짝 대서 이미지를 제대로 볼 수 없는 느낌이 들기도 합니다. 아밀리아가 가시적인 것과 비가시적인 것의 상호작용을 언급했는데, 하미드의 영화에서 텍스트는 전시되지만 우리의 눈이 제대로 인식할 정도로 충분히 정지해 있지는 않아요. 혹은 옆으로 누어져서 마치 우리로 하여금 볼 수는 있지만 읽을 수는 없게 만듭니다.

SD: 흔적 닦아내기/지우기의 주제로 다시 돌아가자면, <A Rough History>가 인용한 발터 벤야민은 모더니스트 건물의 내부 장식으로 쓰이는 유리를 보고, 그 무엇도 고정하지 못하는 단단하고 매끄러운 물체라고 묘사합니다.¹³ 벤야민이 보기에 유리는 19 세기의 먼지 쌓인

¹² Ibid.

¹³ Walter Benjamin, ‘Experience and Poverty’, first published in *Die Welt im Wort* (Prague: 1933). (「경험과

실내와는 달리 흔적을 축적하지 않습니다. 그러나 이런 내부도 유지하기 위해서는 일정 수준의 관리가 필요하죠. 먼지처럼 창문에 묻은 손자국 역시 제거되어야 합니다. 이는 Berwick St Collective 의 <Nightcleaners>(1975)를 통해 더 분명해집니다. 영화는 직장인들이 잠든 사이 런던 중심부의 완벽한 사무실을 청소하는 인부들의 삶을 따라갑니다. 이 “야간 청소부들”은 본인들의 노동에 무지한 지배계층의 흔적을 치워주며, 본인들의 노동의 흔적은 일체 남기지 않습니다.

이것을 하미드가 Forensic Architecture 와 함께한 작업이랑, 그리고 증거의 지위 및/혹은 권력과 어떻게 연결 지을 수 있는지 궁금하네요. 호세 에스테반 무뇨스(José Esteban Muñoz 1967-2013)가 설명하는 제스처(gesture)와도 비슷합니다. 사라지기 직전의 소멸점으로, 파악되지도 포착당하지도 못하는, 바로 증거의 소멸점이지요.

제 2 부

레이첼 아우밀러(이하 RA): 손금쟁이는 라스니히의 주인공의 손을 잡습니다. 그가 주인공의 손을 잡는 순간조차 주인공은 “저는 꽤 외로워요”라고 고백해요. 만지는 행위는 두 사람 사이의 거리를 무너뜨리는 것인 반면 잡는 행위는 우리의 확신과 불확실한 욕망을 위한 공간을 열어줍니다. 만지는 행위가 친밀감으로 이어지기 위해서는, 촉각으로 연결된 모든 당사자들이 이 역설의 위험을 감수해야 합니다. 손금쟁이는 남성 연인과 마찬가지로 타자의 촉각에서 기인하는 불확실성에 의해 자신이 바뀌는 것을 허락하지 않습니다. 손을 열었다 퍼는 행위의 반복이 만지는 것의 역설을 보여줍니다. 비록 주인공이 친밀한 파트너를 찾지는 못하지만, 그녀는 벗어나는 도중에도 다시 기대는 자신의 실천을, 취약성과 저항의 실천을 그만두지 않습니다.

[열린 손바닥] 나는 너를 초대해 나의 기쁨, 나의 힘에 몸을 담그도록 했어.
[닫힌 손바닥] 너는 나를 다 마셔버릴 수 없어.
[열린 손바닥] 나의 과거를, 나의 어둠을, 나의 빛을 들여다보고 싶니?
[닫힌 손바닥] 너는 다른 누구보다도 나를 잘 알길 요구하지만, 너는 듣지 않아.
[열린 손바닥] 나는 깃털로 분장하고 싶어, 나는 섹스를 원해, 나는 지금 놀고싶어.
[닫힌 손바닥] 너는 왜 너를 부풀게 만드는 나의 욕망을 말라붙게 만들려 하는거니?
[열린 손바닥] 나는 쪼그라들지 않을거야.

SD: 라스니히가 1970 년에 “나는 내가 외부 세계보다 더 완전하게 소유할 수 있는 현실”을 찾고 있으며 이에 덧붙여 “나는 그 현실이 내가 사는 집으로서의 몸(body house) 안에서 나를 기다리고 있다는 것을 발견했다”라고 이야기한 인용문을 발견했습니다.¹⁴ 인용문이 실린 책의

빈곤」 『발터 벤야민 선집 5』 최성만 옮김)

¹⁴ Maria Lassnig, ‘Body-awareness-painting’ (1970) edited by Hans Ulrich Obrist, *Maria Lassnig: The Pen is Sister of the Brush: 1943-1997* (Göttingen, Zürich: Steidl, Hauser & Wirth, 2009), p. 28.

작가이자 큐레이터인 조슬린 밀러(Jocelyn Miller)는 라스니히의 몸이 “궁극적인 특수효과 기계”이자 “몸의 감각들의 시각화”라고 서술합니다.¹⁵

RA: 만져지는 것은 변화되는 것의 위험을 수반합니다. 라스니히는 친밀감을 위해 스스로를 열어두는 것이 어떻게 소멸로 이어질 수 있는지를 보여줍니다. 그러나 그는 이 위험을 감수하기로 결정하는 동시에 자기 보존과 확장을 고집합니다. 손은 떠오르는 붉은 태양을 가립니다. 그의 닿아진 피부가 쪼글쪼글해집니다. 그는 웅크렸던 몸을 피며 다시 한 번 자신의 손을 내밀니다.

라스니히는 분열된 욕망들의 현상으로서의 만지기를 탐구합니다. 한편에는 취약함에 대한 욕망, 심지어는 오염되고자 하는 욕망이 있고, 다른 한편에는 타자로부터 자신을 보호하고 보존하고 싶은 욕망이 있습니다. 한 번 닿을 때 마다 우리는 타자 안으로 스스로를 밀어넣거나 타자들을 우리 안으로 끌어들이는 동시에 밀어냅니다. 라스니히는 촉각에 대한 이 이중적인 충동이 어떻게 친밀함의 방해물이자 조건이 되는지 보여줍니다. 영화에 연인들 간의 접촉이 이루어지는 장면이 있습니다. 남성 인물은 여성에게 처음인지 묻습니다:

[여자의 웅덩이로 뛰어오른다] 그래서 처음이야? 그래서 아니야? [뛰어내린다]
[뛰어오른다] 그래서 처음이야? 그래서 아니야? [뛰어내린다]
[뛰어오른다] 그래서 처음이야? 그래서 아니야? [뛰어내린다]

그는 앞뒤로 오가며 포트-다(fort/da) 놀이를 하고 있지만, 그는 오로지 본인 자신과 게임을 하고 있습니다. 그는 지식과 소유를 향한 욕망을 사랑으로 착각하고 있습니다. 그는 “넌 내게 말해줘야만 해”라고 합니다. 마치 손금쟁이가 “당신은 틀림없이 ~였어요. 당신은 틀림없이 ~이네요” 라고 하는 것과 같아요.

“당신은 미쳤던 것이 분명해요” 라고 손금쟁이는 말하죠. “너는 나를 미치게 해” 라고 남성 연인이 말합니다. “네가 그렇다고 한다면...” 그녀는 한숨을 쉬어요. 그가 자신을 완전하게 경험할 수 있도록 자신을 열어둔 채, 그러나 동시에 그의 말에 넘어가길 저항하면서요. 그녀는 질문합니다. 도대체 왜, 왜, 왜 남자의 “나는 당신을 사랑합니다”라는 말이 정보를 얻고 그녀를 소유하겠다는 요구인지요.

SD: 라스니히 영화의 초반부에 누워서 음식을 먹는 여성이 그려진 애니메이션과 1970년대 요리책에 나올 법한 케이크와 비스킷 몽타주가 같이 편집된 장면이 나오는데요. 이 부분을 어떻게 이해할 수 있을까요? 영화 속 여자 주인공의 목소리를 연기한 도나 크레이그는 배경에서 이렇게 노래합니다:

난 먹는 걸 좋아해, 난 마시는 걸 좋아해

¹⁵ Maria Lassnig, ‘Optical Printer’ in *Maria Lassnig: Film Works* edited by Hans Werner Poschauko, Eszter Kondor, Michael Loebenstein, Peter Pakesch), (Vienna: FilmmuseumSynemaPublikationen, 2021), p. 53.

이렇게 타고났지, 난 쪼그라들지 않을 거야
난 케이크를 좋아해, 나는 파이를 좋아해
먹고 있는 한, 너는 죽지 않아
남자 하나를 기쁘게 하려고, 죽도록 굶는 건
여자의 저주야, 그건 창피한 일이야
왜냐면 그는 널 떠날 거니까 어쨌든 말야
그러니 먹자, 즐겁고 흥겹게.

주인공은 먹는 것이 그를 살아있게 하고 행복하게 만든다고 합니다. 페미니즘과 영화의 맥락에서 이를 어떻게 이해할 수 있을까요? 저는 당장 베라 히틸로바(Věra Chytilová)의 <데이지즈 Daisies>(1966)의 뷔페와 푸드파이트 장면이 떠오릅니다.

클리오 니카스트로(이하 CN): 노래의 마지막 행, “먹고 있는 한, 너는 죽지 않아” 에서 논의를 시작하면, <데이지즈>의 두 주인공인 마리 I 과 마리 II 가 그들이 방금 먹은 옥수수대 껍질로 뒤덮인 바닥—그들이 통과한 자리의 유기적인 흔적—을 보는 장면과의 연결고리가 보입니다. 그 자리를 떠나며 그들은 “어쨌든, 우리는 존재해”라고 말합니다. 그런 다음 광충광충 뛰면서 이렇게 노래하기 시작해요: “우리는 존재해, 우리는 존재해, 우리는 존재해...”. 라스니히의 영화에서도 먹는 것은 “내가 존재한다”는 사실을 주장하기 위한 하나의 방법입니다. 그러나 음식은 단지 영양분만 공급하는 생존의 수단이 아닙니다. 음식은 풍부한 상상의 차원으로의 문이기도 합니다. 맛있고, 형형색색의, 향기로운 차원으로의 문이지요.

<데이지즈>의 주인공들은 계속해서 절제 없이 먹고, 즐거움과 호기심으로 먹으며, 엄청난 양의 음식을 게걸스럽게 먹으며 전통적인 ‘에티켓’을 깨버립니다.¹⁶ 이는 주인공들이 남자들을 착취하는 방법 중 하나입니다. 주인공 중 한 명은 비싼 레스토랑에 주인공들을 초대할 것을 후회하기 시작하는 한 남성에게 “다이어트 중인가요?”라고 묻습니다. <데이지즈>에 나오는 여성의 몸은 박제되거나 마취 당하지 않고, 오히려 탐구되고, 조각내어지고, 재구성됩니다. 두 주인공이 서로의 몸을 마치 종잇장처럼 자르는 유명한 장면에서 나오듯이요. 마치 콜라주를 만드는 것 같아요. 이를 통해 행복해지는 것은 아니지만요...

¹⁶ “소리의 젠더”(1992)에서 앤 카슨(Anne Carson)은 가부장제가 남성의 이성적 능력/자기 통제력/의사 결정력을 중시하면서 이 가치를 여성의 자연적 본능과 통제불가능함(특히 신체가 내뿜는 액체와 소리에 대한 통제불가능함)과 어떻게 분리하는지, 그 기원을 고대 그리스에서 찾는다. 카슨은 또한 남성이 고음의 목소리와 여타 여성적이라 여겨지는 소리를 그들의 사고와 ‘로고스 logos’의 방해물로 여기며 배척하는 경향도 조명한다. 카슨의 에세이에는 우리가 여성과 절제/위축이라는 주제와 연결지어서 주목할만한 순간이 두 번 나온다. 첫번째로 카슨은 오로지 남성들의 개인적이고 정치적인 덕목으로 전유되었던 sophrosyne(절제)를 분석하며, polis 라는 장소와 대응되는 sophrosyne 가 어떻게 욕망의 “카타르시스적 현장(cathartic site)”으로서의 여성 신체를 바탕으로 세워졌는지를 지적한다. 카슨은 또한 ololyga 라는, 의례의식이나 일상에서 여성들이 내지르는 고음의 찢어지는 듯한 외침을 분석한다. 여성과 늑대를 위한 야생 공간은 apeiron(무규정자)라 불렸고, 날것의, 무형의, 지엽적이며 개화가 필요한 공간으로 취급되었다. 카슨은 “과연 인류에게 억압 이외의 위계질서, 자기통제 이외의 덕목, 내부와 외부의 분리에 의거하지 않는 자아가 존재할 수 있을까”라는 질문으로 에세이를 마무리한다.

SD: 맞아요, 라스니히의 애니메이션에 나오는 인물이 음식을 먹는 방식도 주목해볼 만 해요. 뒤로 기대누운 자세로 비스킷을 먹는 모습이 표현하는 일상의 무료함에 바로 영화의 즐거움과 유머가 담겨있지요. 그리고 라스니히의 친구 베블(Bärbi)이 애니메이션에 등장하는 여성의 모델이 되었던 것을 생각하면, 이 부분도 <데이지즈>에 나온 우정의 모습과 공명해요. 협업과 정치로서의 우정…

안야 선현 미카엘슨(이하 ASM): 제가 보기에 먹는 것을 좋아하는 여성들은 어느정도 혁명적인 것 같아요. 종종 여성들은 너무 많이 또는 너무 적게만 먹을 수 있는 것 처럼 보여요. 어느 쪽이든 수치심과 섭식장애로 이어집니다. 먹는 여성들의 이미지는 과도하게 의미화 되어있습니다. 먹는 여성은 성애화되고 수치심을 강요받으며, 건강 규범과 생정치(biopolitics)와 얽힌 젠더, 미에 대한 이상에 관한 엄청난 사회적 압력의 대상이 됩니다. 그렇기 때문에 순수한, 죄책감으로부터 자유로운, 즐거운 먹기란 성취하기 어려운 행위입니다. 저는 라스니히가 이에 성공하는지 확신할 수는 없어요. 그래도 자기 임파워먼트(self-empowerment)의 시도로 본다면 그 어조에 있어 여전히 매우 반항적입니다.

CN: 저는 이상이 있는 식습관이(특히 극심한 섭식장애가) 그 자체로 젠더 규범, 자본주의적 소비, 이상적 아름다움 등에 대한 저항의 형태라는 생각에 대해 회의적이지만, 확실히 여성과 음식의 관계가 너무나 갖게 병적으로 다뤄지고 그 의미가 단순화 된다고 생각해요. 주인공이 소파에 누워 자기 앞에 놓인 비스킷을 한 개, 한 개 모두 먹는 <Palmistry>의 첫 장면에 흥미로운 애매모호함이 있습니다. 그는 허공을 응시하고 있는 것일까요, 관객을 응시하고 있는 것일까요, 아니면 단지 일종의 유예된 시간을 즐기고 있는 것일까요? 그는 오른손으로 탁자에 놓인 쟁반에서 비스킷을 꺼내드는 와중에 왼손 손바닥에 놓인 다른 비스킷을 부드럽게 잡습니다. 이는 영화 후반부에서 손금을 보는 여성의 손바닥 위로 어린시절의 사진들이 투사되는 장면의 전조가 됩니다.

저는 오히려 <Palmistry>가 음식이 무엇을 하는지를 반영한다고 생각합니다. 음식이 어떤 공간과 시간성을 열고/열거나 닫는지 말이죠.

ASM: 저는 대체로 젠더와 상관없이 사람들이 먹는 모습을 보는 것을 즐기지 않아요. 차라리 그들이 요리하는 모습을 보는 걸 선호합니다. Dirty Furniture Collective의 매력적인 단편 작품인 <더 쿡킹 쇼 The Cooking Show>(2020)는 요리 방송에서 여성들은 (집에서) 요리를 하지만, 남성들은 ('이국적인' 나라들을) 여행하며 먹는다고 설명합니다.¹⁷ 저는 일상의 재생산 노동의 일부로서 요리를 하는 여성들이 (이에 대한 가장 상징적인 묘사는 단연 샤타 아커만의 <잔느 딜망 Jeanne Dielman>(1975)이죠) 일상의 재생산 노동에서의 출구 전략으로서의 카메라 앞에서 요리하기로의 '유기적' 전환을 상상합니다. 줄리아 차일드, 유튜브 망치, 나디아 후세인 모두 여기에 해당되어요. 적어도 첫 눈에는 이는 모든 인종, 나이, 배경의 여성들에게 가능한 일 같아 보입니다. 어쩌면 이러한 상상은 먹는 이미지와 대비해

¹⁷ <더 쿡킹 쇼>는 Critical Cooking Show 기획의 일환으로, 부역을 디자인적 사고와 생산의 중심으로 재해석한 영화, 강의, 퍼포먼스를 소개한다. e-flux Architecture의 협력으로 제 5회 이스탄불 디자인 비엔날레에서 상영되었다.

<https://www.e-flux.com/architecture/critical-cooking-show/358101/the-cooking-show-with-dirty-furniture/>

요리하는 이미지에 대한 저의 선호를 반영하는지도 모르네요. 라스니히의 “남성들을 만족시키기 위해 마르기를 거부하는 것에 대해 노래하는 뚱뚱한 여자아이”의 옆에 그들이 먹는 것을 요리하는 사람을 데려다 두고 싶습니다 (되도록이면 급여가 적은 돌봄 노동의 관계가 아닌 사람으로요, 그리고 그렇다고 꼭 연애 관계일 필요도 없고요). 그녀가 좋은 사람과 함께하며 “쾌활하고 유쾌하게” 지낼 수 있도록 말이죠.

SD: 클리오, 우리가 전에 이야기할 때, 우리는 부풀어서 떠다니는 인물이 남편/파트너인지 아이인지 혼란스럽다고 했잖아요.

CN: 저도 혼란스러웠어요, 특히 이 아기-남자의 크기 때문이에요.

SD: [웃음]

CN: 그렇지만 노래의 다음 가사를 읽고, 저는 그 인물이 남자여야만 했다고 생각했어요.

저기 작은 남자 한 명이 오네
나는 그를 부풀려, 강하게 만들지
그는 나와 함께 먹어 내 물질로부터 나오는 것을
난 그를 먹이고, 키우고, 그에게 기회를 준다네.
그가 크게 부풀어오를 때, 난 움찔하지 않아

그러니까 그는 그녀의 에너지(산소/영양분) 덕분에 잘 자라나고 그런 다음 날아가죠. 그는 본인이 충분히 강해졌을 때, 혹은 충분히 커졌을 때 그녀를 버립니다. 여성의 재생산 노동과 돌봄 노동을 비판적으로 바라보는 사람으로서, 저는 라스니히가 의도적으로 남자와 아이 사이의 애매모호함을 이용한 것이라 짐작합니다. 여성은 “어머니 대지”/가정의 화신으로 여겨지는 반면 남성은 여행자/탐험가로 여겨지는 클리셰도요. 네, 남성은 날아서 떠날 수 있습니다.

CN: 제 생각에는 이 요소가 <Palmistry>의 첫 부분과 손금 읽기가 나오는 두번째 부분을 연결해주는 것 같아요. “공기주입식 사랑”과의 행복한 미래에 대한 거짓된 약속의 일환으로 굶고 줄어드는 것이죠 (로렌 벌렌트(Lauren Berlant)에 비추어 영화를 해석한다면, “잔인한 낙관주의”의 한 형태입니다). 주인공은 다시 먹기로, 죽지 않기로 결심합니다. 음식과 죽음, 음식과 퇴폐(데카당스), 살기 위해 먹는 것, 죽을 때까지 먹는 것. 저는 여기서 마르코 페레리(Marco Ferreri)의 <그랜드 뷔페 La Grande Bouffe>(1974)에 등장하는 폭식증을 가진 인물들과 <데이지즈> 사이의 차이를 떠올렸습니다. 후자에서는 마리 I과 마리 II가 세상의 타락에 대한 반발로 세상을 장난스럽게 집어 삼키거나 소비하는 것을 선택한다면, 페레리의 영화에서는 네 명의 남자가 그들의 부르주아적 인생의 공허함에서 벗어나기 위해 죽을 때까지 먹습니다. 페레리는 말 그대로 자본주의적 신체-기계의 분해를 전시합니다—음식, 토사물, 배설물, 섹스, 그리고 끝끝내는 죽음. 욕망은 없고, 충동뿐입니다.

샘 돌베어는 ICI Berlin 의 연구원으로 현재 손, 라디오, 세대성(generationality)에 대한 프로젝트들을 진행하고 있다.

아멜리아 그룹은 베를린에 거주하는 작가이자 ICI Berlin 의 연계 박사후 연구원이다. 그의 저서 『Beverly Buchanan: Marsh Ruins』는 After One Work 시리즈의 일환으로 최근 출판되었다.

M. Ty 는 University of Wisconsin, Madison 의 문과대학에 부교수로 재직중이며 ICI Berlin 의 연계 연구원이다.

나딘 엘-에나니는 Birbeck School of Law 의 부교수이자 Centre for Research on Race and Law 의 공동연구소장이자 『(B)ordering Britain: law, race and empire』의 저자이다.

아밀리아 아우밀러는 ICI Berlin 의 연구원으로 현재 헤겔, 마르크스, 벤야민과 유고슬라비아의 당파적 희곡에 나타나는 희극적 저항과 사회변화를 조망하는 『The Laughing Matter of the Spirit』을 집필 중이다.

클리오 니카스트로는 Bard College Berlin 에서 문화이론과 비평이론을 가르친다. 현재 섭식 장애의 영화적 재현에 대한 연구에 집중하고 있다.

안야 선현 미카엘슨은 베를린에 거주하는 연구자이자 작가이다. 그는 퀴어이론, 레이시즘, 탈식민주의 아카이브에 관한 작업을 한다. ICI Berlin Institute for Cultural Inquiry 의 연계 연구원이다.

다니엘라 슈라이어는 비평지 Another Gaze 의 설립자-편집자이자 Another Screen 의 프로그래머이다. 불영 번역가이기도 하며, 2019 년에는 샬 아커만의 『My Mother Laughs』를 번역해 PEN award 를 수상했다.