

엘리 허경란 영화에서의 다정한 먹기 그리고 주의 기울이기/이바지하기 Tender Eating and (At)tending in the films of Ellie Kyungran Heo

글 (영문) 마리아 월시 Maria Walsh
번역 (한글) 박재용 Jaeyong Park



<식물주의자>, 엘리 허경란, 2017 - 2020.

인간과 비인간의 영화적 집합체(filmic assemblage)¹를 보여주는 엘리 허경란의 작업에 관해 글을 쓰던 중, 다음과 같이 말하는 철학자와 대면했다.

‘[1.] 돌(물질적 객체)은 무세계적이다; [2] 동물은 세계 속에서 빈약하다; [3.] 인간은 세계를 형성해 나간다.’²

하이데거 그리고 다른 여러 철학자에게 ‘세계를 형성해 나가는 것(worlding)’은 발화와 로고스, 삶의 유한성과 존재의 무한성에 대한 의식적 지식에 대한 접근성에 달린 것이다. 이러한 지식과 언어의 사용은 ‘사람’, 즉 인간이 그저 존재를 넘어선 욕망을 투사할 수 있게 해준다. 동물은, 또한 추론에 따르면 식물은, 단지 세계에 의해 혹은 세계 그 안에 사로잡혀 있다. 그들은 투사하지 않고 오직 흡수하기만 한다. 식물은 이러한 방정식에서 더 멀리 떨어져 있는데, 동물과는 달리 돌아다니지 않고 내장이 없기 때문이다. 동물은 말을 하지는 않지만 고통을 느끼거나 먹을 것을 기대하며 울부짖을 수 있는 반면, 식물은 적어도 인간의 귀로 듣기에는 침묵한다. 식물은 움직이지 않고 말하지 않기에 땅에서 추려내거나 뽑힐 때만 생명을 얻으며, 그들이 생명을 획득하는 것은 인간의 개입에 의존한다.

1 영화적 집합체(Filmic assemblage)는 영화의 물질성과 감응을 함께 구성하는 모든 행위자가 융합된 것으로 간주할 수 있다. 영화적 집합체를 구성하는 무수히 많은 인간 및 비인간 행위자는 ‘일부만 열거하더라도 조명, 카메라, 편집기, 배우, 편집자, 영화 제작자 및 감독 등’으로 나열할 수 있다.’ (Bolt: 2013., p. 5). 다음 책을 참조하라. <Carnal Knowledge: Towards a ‘New Materialism’ Through the Arts>, Barrett and Bolt(eds), (London: I.B. Tauris, 2013). 이것을 보는 이 그리고 보여지는 개체들 역시 이러한 구성의 일부임에 유의하라.

2 Jeffrey T. Nealon의 저서에 인용된 마르틴 하이데거. <Plant Theory: Biopower and Vegetable Life>(Stanford University Press: 2016), p. 39. 하이데거가 1930년에 이와 같은 철학적 선언을 한 이래로 인간을 모든 생물의 척도로 위계적으로 설정한 것에 수많은 비판이 가해졌다.

엘리 허경란의 영화는 세계의 형성에 대한 이런 식의 시야를 거스른다. 그녀의 영화에서 인간과 비인간은 교차하는 공존, 친밀성과 갈등을 오가는 적응성의 혼합물, 손상과 돌봄으로 이뤄진 세계를 함께 구성한다. 그녀의 영화에서는 말이 거의 쓰이지 않고, 쓰인다고 하더라도 다채로운 생태적 사운드스케이프에서 사소한 역할로 등장한다. 2017년부터 2020년까지 이어진 <식물주의자> 연작은 모든 사물에 대해 그것이 움직이지 않거나 심장이 뛰는 것처럼 보이는지와 관계 없이 맥동하는 생동감을 불어넣을 수 있는 영화의 본질적 능력을 활용한다. 연작으로 만들어진 이 4채널 영상 설치 작품에서, 식물은 뽑혀 나가고, 조리되며, 먹힌다. 하지만 작품을 이루는 네 편의 에피소드는 이러한 파괴가 슬픔과 위안, 기쁨이라는 감정뿐 아니라 영양과 퇴비로 이뤄진 생애주기에 어떤 식으로 관여하는지 주의 깊게 살펴본다. 이것은 안나 L. 칭은 이렇게 쓴 바와 같다. ‘타자(他者)를 생활세계의 일부로 사용하는 것, 예를 들어 먹고 먹히는 것’은 사물을 순전히 금전적 가치로 교환할 수 있는 동산(動産)으로 분리하는 것과는 상당히 다르다.³ 이 작품은 스코틀랜드의 호스피탈필드에 있는 영국식 정원, 네덜란드 마스트리히트의 정원과 묘지, 뉴욕 센트럴파크에 있는 한 구획의 땅이라는 세 장소에서 촬영되었다. 이러한 지리적 위치가 지닌 특수성은 식물의 번성을 노래하는 다양한 세계 만들기(worlding)를 제안하는데, 전자는 가꾸는 행위인 동시에 가꿈을 필요로 하며, 후자는 때로 세심한 종류의 폭력과 함께 이뤄진다. ‘사람들이 식물을 쓰지 않으면 식물이 희귀해진다. 식물이 다시 올라오도록 식물을 써야만 한다.’⁴

첫 번째 에피소드에서는 얽혀 있는 식물의 군집 안으로 깊숙이 들어가면서 장갑을 낀 한 쌍의 손이 능숙하고 부산스럽게 잡초를 숙아내는 모습을 가까이서 비춰져 마치 가상의 보철물처럼 보인다. 아이폰으로 촬영한 이름 없는 정원사의 행동에 대한 몰입 효과는 친밀함과 거부감을 모두 자아낸다. 식물을 가꾸는 사람이라면 누구나 알고 있듯, 잡초 제거는 강박적으로 이뤄질 수 있다. 일단 시작하고 나면 멈출 수 없고, 잡초라는 쓸모없는 개체들은 절대 끝나지 않는 전투에서 소리를 내지 않는 전사들처럼 다시 나타나는 듯 보인다. 식물을 뽑아내는 소리를 강조하는 사운드트랙은 다소 불쾌한 폭력을 암시한다. 여기에 표준 영국 영어 발음으로 말하는 여성의 보이스오버가 겹친다. 다른 잡초가 죽음을 맞이하는 동안 이렇게 말하는 것이다. “자, 뽑으세요. 뽑아야 합니다.” 잡초는 변칙적인 식물이며, 잡초의 분류는 정원에 무엇을 포함하고 무엇을 포함하지 말아야 할 지 정하는 문화적 매개변수 뿐 아니라 주관적 변수에 의해서도 결정된다. 누군가에게는 잡초로 여겨지는 것이 다른 사람에게는 꽃이며, 특히 잡초가 꽃을 피우는 경우에는 일경작에 대한 위협으로 간주되곤 한다. 잡초는 부적절하고 무례하며, 상태가 더 나쁘고 위험하다. 일부 식물은 사실상 단일 품종을 위협해 풍부한 식물 생활에 필수적인 생물다양성을 위협에 빠뜨리는 침입종인 반면, 보통 경작으로 조성된 정원에서는 잡초야말로 번지수를 잘못 찾은 물질이라고 여긴다.

날카롭게 기울어진 클로즈업은 긴 노즐이 달린 채 빠른 속도로 전진하는 물뿌리개가 대각선으로 교차하는 자갈길을 향해 보는 이의 시선을 이끈다. 침략자들이 자갈을 밀고 전진하는 모습을 보는 동안 이렇게 생각할 수도 있다. ‘아하! 잡초와의 전쟁에서 지고 말았군’.

3 <<The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins>>, (Princeton University Press: 2015), p.5.

4 포워(Powo)족 치유자 Mabel McKay의 발언. Starhawk의 인용을 통해 다음 책에 언급되었음. Mar a Puig de la Bellacasa, <<Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds>>, (University of Minnesota Press: 2019), p. 148.



<식물주의자> 엘리 허경란, 2017 - 2020.

하지만 우리는 자기가 존재한다고 여기는 곳에 있는게 아니다. 묘지를 비추는 미디엄 숲이 갑작스럽게 끼어들어서 이 인간-물뿌리개 집합체(asmsemblage)가 주인이 관리하는 경작지를 꾸미는 재배 화종에만 관심을 두고 있음을 보여준다. 마스트리흐트의 묘지에서 촬영한 여러 시퀀스는 화단을 가꾸기란 그 규모가 얼마나 작은지와 관계 없이 그것을 돌보는 이들이 세상을 떠난 사랑하는 이들에 대한 친밀한 유대감을 구현하고 만들어낸다는 점을 사무치도록 보여준다. 화분에 심은 꽃이 만발하는 아내의 무덤을 바라보던 남성은 카메라를 향해 말을 건다. 그는 라벤더 한 송이의 향을 맡고서 무덤 위에 꽃을 내려 놓는다. “그렇게 해서 그녀도 향을 맡을 수 있도록.” 여기서 허경란이 직진해 나가는 작업은 ‘부재하는 존재를 길들이는 것, 또한 그렇게 함으로써 자아, 과거, 기억, 풍경에 대하여 비록 궁극적으로는 불가능할지언정 편안한 배열을 추구하는 것’⁵ 이라고 할 수 있겠다. 그러나 허경란의 애니미즘적 시선 아래에서는 식물 또한 꿈을 받는 경작지와 방치된 곳 모두에 대해 돌봄의 주체성을 지니고 있다. 작가는 역동적 카메라워크를 통해서만이 아니라 소리를 통해서도 이런 점을 암시한다. 바람에 바스락대는 나뭇잎 소리를 통해 지구에 사는 여러 식물 서식자들을 연결하는 일종의 전달을 암시하는 것이다. 나무를 비롯한 식물들은 200Hz로 측정된 바 있는 주파수 및 전기 신호와 음향을 통해 서로 소통한다.⁶ 허경란의 명상적이고 관찰적인 시선이 지닌 짙은 공백감 속에서는 인간의 귀에 들리지 않는 지표면 아래의 진동이 사실상 주변을 둘러싼 배경으로써 존재한다.

그러나 이 모든 게 생각만으로 진행되지는 않는다. 이 연작은 또한 식물 재배와 인간의 신체를 통해 이뤄지는 과정의 연관성을 직설적으로 보여주는 유머러스한 단편으로 구성되어 있다. 에피소드 가운데 한 편에서 중간 자막으로 ‘내 뱃속의 정원’이라는 표현이 보이는 가운데, <샐러드를 좀 더 먹겠다고?>라는 제목으로 2018년에 만들어진 단편에서는 화단의 가장자리를 다듬는 원예용

5 Franklin Ginn은 이러한 활동에 대해 영국에 있는 정원들과 관련하여 글을 썼으나 네덜란드 상황도 마찬가지로인 듯 보인다. Ginn이 쓴 논문을 참조하라. ‘Death, absence and afterlife in the garden’, 《Cultural Geographies》, 21.2, 2014, pp. 229-245. 2013년에 온라인에 최초로 게재되었음: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1474474013483220>, 2016년 9월 2일 접속.

6 다음을 참조하라. Richard Grant, ‘Do Trees Talk to Each Other?’, <https://www.smithsonianmag.com/science-nature/the-whispering-trees-180968084/>, 2021년 10월 24일 접속.



<식물주의자: 부록>, 엘리 허경란, 2017 - 2020.

가위의 동작에 수려하고 왕성한 트림 소리가 함께 한다. 이것은 문화적 배경에 따라 세프에 대한 칭찬일 수도, 식사에 대한 감사의 표시일 수도, 예의범절이 나쁜 것일 수 있다. 2020년 작품인 <식물주의자: 부록>에서는 이미지를 틀짓는 삼면 상자에 갇힌 젊은 여성이 팔다리를 펼치려 하는데, 확산이 억제된 그녀의 모습을 통해 우리가 어떻게 그리고 왜 식물을 화분에 심어 움직임을 제한하는지 살펴본다.

최근 진행된 과학 연구들은 플라톤이나 하이데거같은 고전 및 현대 철학자들과 달리 식물의 움직임을 탐구한다. 식물은 지표면 아래에서 이동하며 종종 상당히 공격적으로 움직이는데, 실제로 식물은 땅 위에 있는 지구 생물량의 99%를 차지한다.⁷ 지상에도 식물의 움직임이 존재하는데, 태양과 같은 광원 방향으로 끝없이 성장하는 것뿐 아니라 테레사 카스트로가 2019년에 쓴 ‘매개된 식물(The Mediated Plant)’에서 열거한 바와 같이 파리지옥 등 일부 식물은 인간과 비인간 타 개체의 접촉에 명백하게 반응하여 뚫뚫 감기거나 되감긴다. 카스트로는 또한 19세기 말 과학자들이 어떻게 ‘겉보기에는 움직임이 없는 식물이 움직일 수 있고 “잠들 수” 있으며 감각이 있는지 보여주기 위해 이미지를 통한 추적 기술을 활용했으며, 어떻게 해서 궁극적으로 저속 촬영법을 쓰기 시작했는지 일별한다.’⁸ 허경란의 영화는 영화를 통해 식물의 움직임을 스펙터클로 만드는 것과는 상당히 동떨어져 있다. 하지만 그런 식의 스펙터클 또한 우리가 식물이라는 존재와 그것이 지닌 세계 형성(world-forming) 능력의 시간성에 주목할 수 있게 만들었다고 할 수 있다.

플라톤에게 식물이란 맹목적이면서 목적이 없음에도 성장을 특징으로 하는 제3의 영혼인 프수케(psukhe)를 지닌 수동적 생명체였다.⁹ 아리스토텔레스는 (기원전 약 350년 전) ‘영혼에 관하여’라는 제목의 논설에서 이러한 맥락을 이어나갔다. 하지만 그는 식물의 프수케가 제한적이긴 하지만 세계를 형성할 수 있는 일종의 능력을 지닌 것으로 간주했고, 그 결과

7 Nealon, p. 109.

8 Castro, ‘The Mediated Plant’, 《e-flux》, #102, 2019년 9월, <https://www.e-flux.com/journal/102/283819/the-mediated-plant/>, 2021년 9월 19일 접속.

9 Nealon, p. 31.

플라톤과 달리 식물의이라는 생명체를 경멸하지 않았다.¹⁰ 허경란은 이처럼 자양분이 되는 영혼에 민감하다. <식물주의자> 작업의 일부를 만들었던 호스피탈필드 여름 레지던시가 끝날 무렵, 참여 작가들이 모여 식사를 했다. 여기서 또 다른 한 쌍의 손이 등장하는데, 이번에는 뜨거운 김이 나는 솥에 채소 한 뭉치를 (아마도 썰기풀을) 던져 넣으며 일상적 행위를 수행한다. 그러나 정밀한 편집과 여기에 맞춰 들려오는 제련(製鍊) 소리는 보는 이로 하여금 인간의 피부는 건딜 수 없는 열과 접촉하는 나뭇잎에 가해지는 충격을 감각으로써 받아들이게 한다. 이 장면은 2016년에 만든 4분 길이의 단편 <잔치국수>를 떠올리게 하는데, 이 작품에서는 멀치 한 다발이 마치 자신들의 앞날에 닥칠 운명, 즉 잔칫상에서 게걸스럽게 잡아먹힐 것에 비명을 지르다 붙잡힌 듯 입을 크게 벌린 채 싱크대로 흘러내려가는 모습이 보이고 잔칫상의 웃음과 소란이 사운드트랙을 이룬다.¹¹ 그러나 허경란은 인간이 식물과 어류를 먹는 것에 도덕 판단을 내리기 보다 도대체 잘 먹는 것이 어떤 일인지 숙고한다. 이러한 생각의 일환으로 타인과 음식을 공유할 뿐 아니라 그 음식이 어떻게 공급되고 쓰레기로 버려지는지 공유하는 것이다. 철학자 자크 데리다가 주지하듯, 음식이 되었든 다른 사람이 되었든지 간에 타자를 동화시키는 행위는 자양분을 공급하는 방식과 그것을 전리품으로써 정복하는 방식으로 구분된다.¹² 여기서 중요한 점은 채식주의자나 완전 채식주의, 자이나교 채식주의¹³가 되는 것이 아니다. 살기 위해서 먹어야 하고 타인과 동화되어야 하지만 이와 동시에 이런 행위가 놓인 상황에 수반되는 윤리를 숙고해야 함을 인정하는게 중요하다. 잘 먹는다는 것은 곧 인간의 식량 소비에 내재한 동물과 식물의 희생에 대해 생태학적 주의를 기울이는 것이다. 예를 들어 <식물주의자>에서 보이는 정적인 카메라 샷은 식물로 장식된 접시를 보여주는데, 그러한 장식은 식물이 안겨주는 영양을 인정하는 것 혹은 먹는다는 행위를 둘러싸고 있을지 모르는 죄책감을 승화시키는 것과 역사적으로 연관되어 있을지 모르며, 해당 샷은 식물과 관련된 갈등에 대해 생각해 볼 시간을 제공한다.



<잔치국수>, 엘리 허경란, 2016.

10 Nealon., p. 37.

11 '잔치국수'는 가볍게 우려낸 멀치 육수에 밀가루 국수를 넣고 여기에 얇게 썬 쇠고기, 계란, 야채를 얹은 한국식 면 요리다. 한국에서는 전통적으로 결혼식, 생일 잔치와 같은 특별한 행사에서 이 음식을 먹는다.

12 다음을 참조하라. Kelly Oliver, 'Derrida and Eating', 《Encyclopedia of Food and Agricultural Ethics》, Thompson P.B., Kaplan D.M. (eds), (Springer, Dordrecht, 2014), pp.459-465.

13 아힘사(ahimsa), 즉 비폭력을 옹호하는 힌두교의 분파인 자이나교는 동물뿐 아니라 뿌리 채소 섭취도 금지한다.

음식물 쓰레기를 클로즈업으로 보여주는 장면은 가지째 잘라 이제 시들어버린 꽃다발을 보여주는데, 이것은 어떤 면에서는 꽃을 불필요하게 뽑은 것이지만 퇴비와 같이 살아있는 또 다른 형태가 되어가는 과정에 있는 것이기도 하다. 카메라는 주의 깊게 곤충을 응시하며, 천천히 미끄러지는 곤충의 동작 뿐 아니라 사운드트랙에서 들려오는 킁킁대는 소음에 집중하여 생명의 순환에 존재하는 또 다른 구성 요소를 암시한다. 도나 해러웨이가 말한 것처럼, 우리 모두는 퇴비다.

인간이든 그렇지 않은 생물은 함께-만들어-나가는(sympoietic) 얽힘 안에서, 진화적 전개의 세속적 세계짓기(worlding)와 세계 무너뜨리기(unworlding) 안에서 시간과 사물의 모든 규모와 기록 차원에서 서로가 되고, 서로를 구성하고 분해한다.¹⁴

<식물주의자>에서 보이는 좋은 식사 에티켓과 그것에 대한 교육은 2017년 작품 <밥 먹었어요?>와 비교해볼만하다.¹⁵ 일본 오마치시에서 촬영한 <밥 먹었어요?>는 소규모 농장에서 이뤄지는 쌀 재배의 계절적 주기를 쫓는다. 이 작품은 실험적 다큐멘터리로, 격자 모양의 눈을 찍은 카메라 샷과 진흙, 줄기, 하늘에 대한 역동적 클로즈업, 또한 영화의 도입부 전반에 걸쳐 등장하는 폭우 가운데 눈을 굽어보는 허수아비의 표정을 보여주는 역동적 클로즈업으로 구성되어 있다. 영상에서 보이는 축축함은 손에 잡힐 듯 생생하고 조밀하다. 눈 뒤로 산이 보이며, 눈은 빗물을 머금어 토양을 보호하고 양분을 공급하는 도랑을 경계선으로 삼는다. 길게 이어지는 여러 룡샷은 지역 특유의 벼 파종과 관리, 수확에 관련된 질서정연한 노동을 관찰한다. 노동의 능숙함과 기술에 매료된 허경란의 작업에서 두드러지는 형식은 수확한 작물을 건조하기 위해 나무로 선반을 만들어 세우는 농부들의 손에 집중한다. 그러나 이것은 농경에 대한 낭만적 서정시가 아니다. 쟁기와 타작기는 집약적 농업에서 쓰이는 초산업화된 기계와는 거리가 멀지만, 이 영화는 대게 전통적 방식으로 이뤄지는 쌀 경작마저 화석 연료에 의존하고 있다는 오싹한 깨달음을 안겨준다. 일본에서는 집약적 벼농사가 지구에 미치는 영향을 상쇄하기 위한 조치가 이행되었다. 예를 들어, 살충제 사용을 줄였으며 2017년 기준 0.12%이라는 극히 작은 비율로 유기농법을 향한 전환이 이뤄졌다.¹⁶ <밥 먹었어요?>는 환경 교란 그리고 그 영향을 돌보는 것 사이를 오가는 작품이다. 어쩌면 철학자 베르나르 스티글러와 함께 다음과 같은 생각을 누려볼 수도 있을 것이다.

농업은 세상을 돌보는 것이다. 농업은 치유적이다. [...] 농부는 [...] 땅을 경작하는 기술을 함양하며, 이것은 땅과 대지에 가해지는 폭력이기도 하다. 이 폭력은 누그러져야 하며 대지를 돌보는 것으로 승화되어야 한다. 농부는 자연이 고통을 겪게 하지만, 자연이 고통을 겪게 함으로써 그것으로부터 산물을 만들어낸다. 하지만 그것은 그가 자연을 숭배하는 한에서 그러하다.¹⁷

14 《Staying With the Trouble》, (Duke University Press: 2016), p. 97. 한국어 번역본은 최유미의 번역을 통해 2021년 마농지 출판사에서 《트러블과 함께하기》라는 제목으로 출간되었다.

15 <식물주의자>에서 가장 공공연히 교육적인 시퀀스는 센트럴 파크에서 수렵 채집을 하다 투어가이드이자 교육자가 된 스티븐 브릴이 식물과 동물의 삶에 대해 별난 이야기를 하는 동안 카메라가 그의 광적인 에너지를 따라잡으려 애쓰다 보니 그의 에너지를 거울처럼 반영하게 되는 순간이다. 브릴은 1994년 《Identifying and Harvesting Edible and Medicinal Plants in Wild (and Not So Wild) Places》이라는 책을 낸 바 있다.

16 다음 웹사이트를 참조하라. <https://www.jetro.go.jp/en/trends/foods/ingredients/rice.html>, 2021년 10월 3일 접속.

17 대니얼 로스가 'Taking Care'라는 제목으로 번역한 베르나르 스티글러의 2006년 글을 참조하라. https://www.academia.edu/12692394/Bernard_Stiegler_Taking_Care_2006_, 2021년 9월 27일 접속.



<밥 먹었어요?>, 엘리 허경란, 2017.

이 영화는 그러한 용어를 언급하지 않지만 영화에서 보이는 이미지들은 ‘사토야마, 즉’ 벼농사와 물관리를 삼림 지대와 결합한 전통적 농민 풍경’이라는 일본식 원칙을 가리킨다.¹⁸ 최근 일본에서는 사토야마 경관에 대한 사회생태학적 복원이 늘어나고 있다.¹⁹ 쓰러진 벼 줄기가 잠긴 진흙에서 반짝이는 햇빛을 보여주는 놀랍도록 아름다운 클로즈업 샷들은 농부가 어떻게 그러한 생태계를 다루는지를 살핀다. 집약 농업에서는 줄기를 불태우고 남은 땅에 보리 등 다른 작물을 심는다. 경작을 건너 뛴 논에 있는 축축한 진흙 밭은 희귀한 메뚜기, 잠자리, 개구리의 서식지가 되어 다음 경작기를 위해 토양을 비옥하게 한다. 비록 화면에서는 보이지 않으나 아래로부터 바라보는 카메라의 시선을 통해 그들의 존재를 추론하게 되고, 카메라의 시야는 마치 덩불 속 벌레처럼 흩어지고 윤곽을 잃는다.

사토야마의 원칙을 적용한 농촌의 생물 서식 경관에서, 인간은 자연과 협업하여 생태계가 적당한 수준의 교란에 적응할 수 있게 한다. 이것과 조합을 이루면서

사토야마 운동은 공동체적 삶에서 상실된 사회성을 회복하고자 시도한다. 노인, 젊은이, 어린이를 하나로 모아 교육과 공동체 구축을 일과 즐거움에 결합하는 활동을 설계하는 것이다.²⁰

한 무리의 아이들이 들판으로 걸어 들어온다. 아이들은 쌀이 어떻게 만들어지는지 경험을 통해 직접 배우고자 매년 이곳을 방문한다. 그들은 수확에 손을 보탠다. 벼 줄기를 잘라서 묶고 이것을 매달아 말리는데, 벼단의 배열은 흙이 패인 질감과 색상으로 이뤄져 거의 추상적 심도를 보여주는 이 영화의 샷 가운데 가장 두드러지는 모습을 보인다. 먹거리가 어떻게 자라고 가공되는지 알고 있는 실용적 미학은 인간이 지구에 미치는 불가피한 영향을 돌보는 행위의 한 부분이라 하겠다.

18 Tsing, p. 152.

19 다음을 참조하라. 《Social-Ecological Restoration in Paddy-Dominated Landscapes》, Nisikawa Usio and Tadashi Miyashita (eds), (Springer, Japan: 2014).

20 Tsing, p. 262.

<밥 먹었어요?>에서는 식사를 잘 하는 것 역시 경배의 특성을 지닌다고 할 수 있다. 이런 점에서 두 개의 순간이 눈에 띈다. 카메라는 수확한 쌀로 만든 첫 번째 밥 한 끼를 건네 받는 농부의 모습을 유심히 지켜본다. 그는 밥그릇을 들어올리고, 식사를 위해 희생한 식물의 희생에 감사하는 표현인 “이타다키마스”를 말한다. 오두막의 희미한 빛과 카메라 장비가 끈끈한 쌀을 비추면서, 이 표현은 순간의 내재적 초월성을 더한다. 그는 고개를 숙이고 미소를 지으며 밥을 먹기 시작한다. 학교에서 온 아이들은 자기가 직접 생산을 도왔던 쌀을 먹음으로써 추수를 축하하기 위해 돌아온다. 허경란의 카메라는 이 장면에 앞서 또래 친구들과 선생님을 따라 추수에 참여했으면서도 그들과 약간 떨어져 있던 여학생에 매료된다. 일본에 대해 제3자의 입장인 허경란은 또래 친구들처럼 서로 수다를 떨기보다 진흙탕에서 아우성치며 새된 소리를 내는 소녀의 움직임과 몸짓을 주목하고 이를 좇는다. 그러나 소녀는 떨어진 쌀을 조용히 보살피며, 낱알로부터 폭력적으로 분리될 벼의 운명에 대한 친밀감으로 슬픈 분위기를 자아낸다.



<밥 먹었어요?>, 엘리 허경란, 2017.

이후 소녀가 친구들과 떨어져 주먹밥을 먹는 동안 카메라는 거의 참을 수 없을 만큼 가까이서 그녀를 따른다. 이 샷은 고정된 상태로 오랫동안 지속되며, 소녀는 퍼포먼스와의 유사성이 전혀 없는 상태로 카메라에 몸을 맡긴다. 그녀는 분명 감독과 관람자를 인식하고 쳐다보지만 카메라를 자신의 ‘영혼’을 투영하는 도구로 인식하고 있는지 여부는 명확하지 않다. 여기서 시선의 윤리는 대체 무엇인가? 시선을 피해야 하는 것일까? 화면을 계속 쳐다봄으로써 그녀의 취약성을 위반하는 걸까? 그런데 그녀가 손을 들어올려 평화를 상징하는 몸짓을 할 때 상황이 살짝 바뀌게 된다. 마치 비대칭적이지만 상호적인 연대감을 통해 다른 존재를 환대하는 시선을 비추는 것처럼 말이다.²¹

바라보는 것이 취약한 대상에 폭력을 더하는 행위인지 ‘문젯거리와 함께 하는(stays with the trouble)’ 연민을 불러일으킬 수 있는지에 관한 질문은 2015년 한국의 마라도에서 촬영한 <

21 2021년 10월 6일 저자에게 보낸 이메일에 따르면, 허경란은 미하엘 하네케의 영화에서 시선의 윤리에 대한 영감을 얻었다. 비록 장르와 철학적 접근법은 상이하나, 허경란의 영화는 클로즈업을 통한 초점과 취약한 외부자들에 대한 친밀감이라는 점에서 로베르 브레송의 영화 또한 떠올리게 한다.

섬>에서도 제기되는 문제다. 0.3제곱킬로미터 면적에 주민 90명이 살고 있는 이 섬은 화산 퇴적암으로 유명하고, 하루만에 다녀올 수 있는 여행지로 인기있는 곳이다. 그러나 허경란은 갈 곳 잃은 개 한 마리에 초점을 맞춘다. 이 개는 화이트 하운드 종으로, 프레임 안팎을 무작위로 드나들고 영화에서 일어나는 다른 사건들에도 등장한다. 사진을 촬영 중인 다양한 그룹의 관광객들, 자신이 기르는 강아지 '식구들'을 태운 오픈카를 몰고 다니며 천주교 성당 인근에 묻어둔 '아기' 중 하나의 무덤을 돌보는 섬의 주민과 함께 등장하는 식이다. 주인공인 화이트 하운드는 종종 다른 세계의 영혼처럼, 즉 그 존재를 거의 무시당하고 있는 유령처럼 보인다. 화이트 하운드가 처한 환경 안에서 그가 지닌 주체성을 강조하는 것은 바로 사운드트랙이다. 예를 들어 다른 개들이 화면 밖에서 가하는 공격에 이어지는 속을 쥐어짜는 듯한 울부짖음이 그렇다. 이 영화는 동물의 폭력성을 보여주지 않게 주의하면서도 화면을 가득 채운 하얀 털을 클로즈업해 폭력의 여파를 보여준다. 피가 얼룩덜룩 묻은 상처는 마치 이전과 이후, 즉 화이트 하운드가 다른 개들의 공격을 막고 공격을 가할 수 있었던 이전과 장마가 시작되며 관광객도 거의 없고 먹을 것이 부족해 갈비뼈가 두드러지는 이후의 시점들 사이에 존재하는 통로처럼 벌어져 있다. 섬의 전망대에서 정처 없이 떠돌고 있던 어느 가족은 붕대를 감은 채 굶주리고 있는 개의 다리에 대해 말을 엿는데, 이것은 개들 사이에 또 다른 싸움이 벌어졌다거나 사고가 일어났다는 것, 누군가 개의 다리에 난 상처를 거스로 감쌌고 이제는 핏자국과 물에 젖어 있다는 사실을 추측케 한다. 개는 절뚝거리며 화면을 벗어난다. 가족들은 거기에 무관심하다. 그들이 무엇을 할 수 있을까? 카메라 뒤에 있는 감독은 무엇을 했을까? 우리는 그 동물에 대한 시선으로 무엇을 하는 것일까? 연민의 마음을 품지 않을 수 없기는 하지만, 이것을 동정하게 되면 비록 잔혹하긴 하지만 화이트 하운드의 자율적 존재를 인정하기 보다 그를 희생자로 여기게 될 것이다. 반면, 영화의 냉담한 시선은 화이트 하운드가 인간적 감정에 동화되는 것으로부터 독립성을 지켜내며, 이와 동시에 우리 자신의 잔혹함을 깨우치게 하는 방식으로 개가 느끼는 고통을 내밀하게 다룬다.



<섬>, 엘리 허경란, 2015.

허경란의 영화에서 사람의 말이 등장하는 드문 경우 말을 하는 것은 주로 남성이다. 전직 교도소장으로 섬을 드나드는 여객선을 관리하는 공무원은 수감자의 자살을 목격한 기억에 사로잡혀 있다. 절에 사는 한 승려는 술에 약간 취한 채 카메라/감독/관람자에게 이렇게

묻는다. “당신은 왜 인간으로 태어났습니까?” 허경란은 길 잃은 존재와의 만남을 통해 죽음과 삶에 대한 모호한 언급을 배열하며, 이를 통해 집합체의 표면에서 합쳐지는 존재의 전개에서 그 ‘영혼’을 분리할 수 없는 영화적 집합체에 참여하고, 보는 이들을 또한 그곳에 초대한다. 거기엔 폭력이 존재하지만 단독으로 저지르는 일의 대상이 아니라 행위적 차이(agential difference)의 일환이다. 종 사이를 오가는 세계 형성을 교차하는 조화와 교란을 섬세하게 다루는 허경란의 영화는 위협을 돌보는 것을 완벽하지는 않지만 충분히 괜찮은 공존의 방식으로 간주하여 주의를 기울이고/이바지한다. 이처럼 다정한 시선에는 다소간 위안을 안겨주는 무언가가 존재한다.

이 에세이는 렉스와 런던한국영화제의 공동 커미션으로 엘리 허경란의 개인전 <식물주의자> (2021년 11월 6일 - 12월 11일)를 위해 출간되었다.