

저자 육 휘(Yuk Hui)
출처 『NJP 리더 #10 미술관 없는 사회, 어디에나 있는 미술관』
발행처 백남준아트센터, 용인

전시하기와 감수성 일으키기 《비물질》전의 재맥락화*

출판정보

기획·편집	김윤서
공동편집	윤자형
번역	김현경
디자인	김규호
발행일	2021. 04. 19.

육 휘는 홍콩시티대학교와 골드스미스에서 컴퓨터엔지니어링과 기술철학을 공부하고, 독일 뤼네부르크 로이파나 대학교, 바우하우스대학교, 중국미술대학, 홍콩시티대학교 등 여러 대학에서 가르치며 연구를 이어왔다. 『메타필로소피』, 『현상학 연구』, 『안게리키』, 『파르헤지아』, 『카이에 시몽동』, 『기술철학연감』 등의 저널에 기술철학 및 매체철학에 관한 논문을 발표해왔으며, 지은 책으로 『디지털 대상의 실재에 대하여』, 『중국의 기술에 관한 질문: 코스모테크닉에 관한 에세이』 등이 있다. 『비물질』전 이후 30년: 예술, 과학, 이론』의 공동 편집을 맡기도 했다.

1985년 3월 파리 조르주 퐁피두 센터에서 열렸던, 인기는 없었지만 전설적인 전시회 《비물질(Les Immatériaux)》전을 재맥락화하는 것은 어떤 의미가 있을까? 20세기의 가장 중요한 전시회 중 하나로 널리 회자되는 《비물질》은 디자인 이론가 티에리 샤푸트와 철학자 장 프랑수아 리오타르가 공동으로 기획했는데, 이 중 리오타르는 1979년에 출판된 『포스트모던의 조건(The Postmodern Condition)』으로 국제적인 명성을 누리고 있었다. 수십 년 후에야 프랑스 밖에서 인정받은 이 전시의 가치는, 특히 2009년 『테이트 페이퍼(Tate Paper)』 특별호¹와 2014년 《비물질》전 이후 30년(30 years after Les Immatériaux)이라는 뤼네부르크에서 이틀간 열린 컨퍼런스²를 통해 인정받았다. 이 에세이는 《비물질》을 재맥락화하여 이 전시회의 중요성을 역사적으로 부각시키고 우리 시대에 《비물질》에 새로운 의미를 부여하려는 시도였다.

우선, 전시회 《비물질》의 대상이 ‘감수성(sensibility)’이었음에 주목해야 한다. 큐레이터 팀은 그것을 전시라기 보다는 ‘표명(manifestation)’라고 부르는 것을 선호했는데, 그 이유는 《비물질》의 목적이 특정 미술품을 전시하는 것이 아니라 새로운 과학적 발견과 기술적 발명에 의해 도출된 감수성을 불러일으키는 것이었기 때문이다. 여기서 ‘표명’은 ‘감수성 일으키기(sensibilization)’로 이해해야 한다. 하지만 모든 전시는 감각적인 것들로 구성되므로 이것은 당연한 말이 아닌가? 확실히 모든 전시회는 감각적인 것, 즉 미학을 다루지만 모든 전시회가 감수성을 목적으로 하지는 않는다. 일부 정통 미술사학자들은 리오타르가 철학자이기 때문에 미술과 전시 만들기에 대해서는 잘 모른다고 할 것이다. 그러나 그렇게 이야기하면서 이것이 일반적인 전시회가 아니라는 점을 이해하려 들지 않았다. 《비물질》의 중요성은 바로 여기에 있다.

그 시대의 새로운 물질적 조건이 우리에게 감수성 문제로 회귀할 것을 요구했다. 사실, 여기서 ‘비물질’은 “신소재”, 즉 통신기술, 인공피부, 합성섬유, 로보공학 등을 의미하기 때문에 이 전시회에 비물질은 없었다. 이런 점에서 《비물질》에서 다루어진 기술 변화는 기획 방향을 초과하고 넘치기 때문에 전통적인 철학의 요소들과 쉽게 동일시될 수 없다. 신조어 “비물질(접두사 ‘im’이 붙은 immaterial)”은 “새로운 물질”이라는 용어가 전달할 수 있는 연속성의 개념과는 반대로 파열, 즉 부정을 의미했다. 통합(synthesis)이라고 여겨지는 리오타르의 포스트모던 개념은 현대의 변증법에서 비롯되었다: 현대 기술의 발전은 그 기초가 되어온 철학적 체계를 부정한다. 바로 이런 이유로, 《비물질》은 새로운 ‘감수성’을 제시하고 탐구해야 하는 새로운 시대의 개막이자 선언인 것이다.

1
Tate Papers 12, Autumn 2009.

2
필자가 2013년에 시작한 연구 프로젝트로, 이후 안드레아스 브로크만이 합류했다. 2014년 컨퍼런스의 결과물로 Bernard Stielger, Sven Wallenstein, Daniel Birnbaum 등의 기고문을 담은 선집이 출간되었다.
30 years after Les Immatériaux, eds. Yuk Hui and Andreas Broeckmann (Lüneburg: Meson Press, 2015).

다음 책에 게재된 글을 저자와 출판사의 승인 하에 재수록하였다.
Theater, Garden, Bestiary: A Materialist History of Exhibitions, ed. Tristan Garcia and Vincent Normand (Berlin: Sternberg Press; Lausanne: ECAL, 2019)

어떻게 감수성이 전시의 대상이 될 수 있을까? 《비물질》 전시 도록을 보면 거의 모든 페이지에서 감수성이라는 단어가 보일 것이다. 프랑스어 ‘sensibilité’는 흔히 감성(sensitivity)이나 민감성(sensitiveness)으로 번역되어 칸트적인 ‘감각적 현존’을 언급한다. 하지만 나는 감수성(sensibility)이라는 용어를 계속 유지하기로 선택했는데, 리오타르가 보기에 감수성은 획기적인 변화에 대한 ‘관심’도 함축하고 있었기 때문이다. 내가 ‘감성’보다 ‘감수성’을 더 선호하는 또 다른 이유는, 칸트의 개념과는 다른 리오타르의 감수성 개념이 우선 일종의 ‘저항’이라는 점 때문이다. 이러한 저항의 제스처는 우리가 반미학(anti-aesthetics)으로 간주할 만한 《비물질》뿐 아니라 미학에 관한 리오타르의 글에도 편재한다. 감수성과 반미학의 관계는 무엇인가? 그리고 이 관계가 전시회에서 어떻게 드러나는가? 감수성의 역할을 더 잘 이해하려면 《비물질》을 개념화하는 데 근본이 되는 리오타르의 사유를 탐구하는 여정이 불가피하다.

반미학은 미학을 부정하며 반대하는 것이 아니라 아름다운 것의 조화, 즉 감각적 직관과 상상력, 이해의 일치에 반하는 것을 의미한다. 칸트의 숭고미 개념을 다룬 리오타르의 강연집 『칸트의 숭고미에 대하여(Lessons on the Analytic of the Sublime)』³에 가장 정교한 철학적 설명이 있다. 그 내용을 다음과 같이 과감하게 요약할 수 있다. 『판단력 비판(Critique of Judgement)』에서 칸트는 반성적 판단을 결정적 판단과 나란히 소개한다. 결정적 판단이 감각 데이터를 이해의 범주(즉, 이미 주어진 보편적인 이해)에 종속시키는 것이라면, 반성적 판단은 보편성으로 나아가기 위해, 보편성이 아닌 특이성에서 시작한다. 이는 반성적 판단이 타율적인 규칙을 따르는 대신 자신의 보편적 법칙에 도달하는 것이기 때문에 자율성의 근본임을 의미한다. 그런 의미에서 우리는 아름다움은 보편적이고 필요한 것이지만 이미 주어진 것이 아니라 성찰을 통해 일어나는 것이라고 말할 수 있다.

아름다움과 마찬가지로 숭고는 주관적인 경험이다. 그러나 숭고라는 감정은 칸트적 분석기계의 오작동에서 비롯되기 때문에 예외적인 것이다. 즉, 이해와 상상력만으로는 그 개념에 도달할 수 없다. 사물의 개념을 가지려면, 예를 들어 삼각형이라는 개념은, 감각 데이터가 초월적 상상력(즉, 도식화)에 의해 통합되기 전에 질, 양, 관계, 양식과 같은 이해의 범주에 종속시킴으로써 얻을 수 있다. 그러나 숭고의 경우 상상력은 끊임없이 노력하지만 어떤 개념에 도달하지 못한다(또는 칸트적으로 표현하자면, 대상의 개념을 만들어내지 못한다). 이때, 체험을 통해 스스로 발견하는 과정을 멈추기 위해 상상력에 폭력을 가하도록 이성이 요구된다. 우리는 칸트 자신이 제시한 예, 이집트 피라미드와 마주친 상황을 언급할 수도 있다. 피라미드에 너무 가까이 있을 때 우리의 시선은 항상 피라미드를 통합적으로 이해하지(Zusammenfassen) 못하고 연속적인 이해(Auffassung)에 의존한다.⁴

아이러니하게도 칸트는 단 한 번도 쾨니히스베르크 외곽을 여행하지 않았기 때문에 평생 피라미드를 마주한 적이 없다는 사실을 우리는 알고 있지만, 그는 상상만으로는 이해할 수 없는 ‘인공적인’ 물체를 ‘상상할’ 수 있었다! 이 피라미드의 사례는 숭고가 ‘오작동’으로 ‘기능한다’는 것을 보여준다. 숭고는 칸트의 의미로는 사용(Gebrauch), 리오타르에게는 남용 혹은 허위진술이다.⁵ 과정이 무한 루프에 빠지지 않도록 이성이 상상력에 폭력을 가할 것을 요구하기 때문에 남용이다. 숭고는 윤리성에 심미성을 희생시킨다. 그 진정한 목표는 존경(Achtung)의 감정을 불러일으키는 것이기 때문이다. 리오타르 자신이 주장했듯이, “숭고는 심미적인 분야에 윤리성을 제물처럼 공표하는 것이다.”⁶ 이 숭고의 반미학은 리오타르가 자신의 책 『비인간(The

3 Jean-François Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime. Kant's Critique of Judgment* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1994), 23-29.

4 Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, trans. James Creed Meredith (Oxford: Oxford University Press, 2007), 26.

5 Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime*, 70.

6 Jean-François Lyotard, *The Inhuman: Reflection on Time*, trans. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby (Stanford, CA: Stanford University Press, 1991), 137.

Inhuman)의 “숭고 이후, 미학의 상태(After the Sublime, the State of Aesthetics)”라는 장에서 주장하는 것처럼 아방가르드의 미학이다. “지난 세기 동안 예술은 아름다운 것을 주요 관심사로 삼지 않고, 숭고와 관련된 것에 관심을 두었다.”⁷ 이것은 예를 들어, 프리드리히 실러의 작품에 나타나는 계몽주의 휴머니즘으로부터의 역사적 단절을 의미한다. 실러는 『인간의 미적 교육론(On the Aesthetic Education of Man)』(1794)에서 아름다움 실현이 곧 인간성의 실현이라고 제안하면서, 조화의 개념을 담론의 중심에 두었다.

칸트와 실러는 예술이 도덕에 봉사해야 한다고 보았다. 칸트의 저작에서는 아름다운 것을 도덕의 상징으로, 실러의 저작에서는 예술을 “가장 숭고한 인간성”의 실현으로 본다. 하지만 예술이 도덕에 바쳐지는 제물이 되기를 거부한다면 무엇이 될 수 있을까? 예술이 도덕의 상징이 되는 것을 온전히 거부할 수 있을까? 이 질문은 리오타르의 포스트모던 담론뿐만 아니라 미학 논의의 중심 주제이며, 리오타르는 자신의 글에서 긍정적으로 대답한다. 리오타르의 숭고는 더 이상 예외적인 사건이 아니라 그 시대의 새로운 감수성을 보여주는 사건이다. 자크 랑시에르가 『리오타르에서 실러까지의 숭고』에서 관찰한 바와 같이, 그러한 확언은 결과적으로 그 시대에 따라 예술을 재정의하고 숭고함으로 회귀할 것을 요구한다.

리오타르는 언뜻 보면 헤겔식 혁신에 부합하는 것처럼 보인다. 헤겔은 숭고라는 칸트적 느낌을 예술, 즉 상징적인 예술의 특징으로 바꾸었다. 그는 숭고한 불일치를 예술작품의 자체의 속성으로 만든다.⁸

리오타르는 아방가르드의 미학으로서 숭고를 일반화했고, 결과적으로 아방가르드를 포스트모던의 예술적 형태로 일반화했다. 이는 제시할 수 없는 것(the unrepresentable[Unvorstellbar])이 아방가르드의 핵심 개념을 구성하는 이유이며, 제시할 수 없는 것이 이성과 상상력의 대립을 활성화시키고 재현불가능성(Unvorstellbar)으로 이어지기 때문이다. 알다시피 숭고를 예술 형태로 재창조하려는 것은 헤겔만이 아니었다. 예를 들어 그리스 비극이나 <라오콘(Laocoon)>을 탐구함으로써 그와 같은 재발명을 감행한 동시대인 셸링과 노발리스도 있었다. 차이점은 리오타르에게 숭고는 더 이상 자연과 예술 작품에 국한되지 않고, 물질 개념 자체에도 적용된다는 것이다.

위에서 언급한 대로 “비물질”이라는 전시 제목은 비물질적인 것을 지칭하지 않고, 오히려 신소재를 가리킨다. 리오타르가 공동 큐레이터로 참여하기 전에, 몇 가지 제목이 잠정적으로 제안되었다. “물질과 창조,” “신소재와 창조,” “모든 형태의 물질” 등의 제목이었다. 그리고 최종적으로 “비물질”이 선택되었다.

신조어 ‘비물질적(inmatériaux)’은 근대의 지속을 시사하는 듯한 “신소재”라는 단어와는 달리 근대로부터의 탈피를 의미하려고 했다. “신소재”는 형태와 정체성을 부여받기 위해 기다리는 수동적 실체로서의 자연이라는 인식을 포함하고 있었으며, 물질과는 다른 ‘비물질’은 정복할 수 없는 것을 가리켰다.⁹ 이것은 오늘날 소위 신물질주의라는 틀에서 “생동하는 물질(vibrant matter)”을 가리키는 것처럼 들릴지도 모르지만, 리오타르의 비물질은 지배적이고 활동적이라고 여겨지는 형태에 반하여 생동하는 물질을 동원하지 않고 오히려 고전 철학에서 말하는 형태와 물질 사이의 질료형상론에서 완전히 멀어졌다는 점에서 상당한 차이가 있다. 물질은 랑시에르가 말한 것처럼 “정념의 사건(event of passion)”으로 간주된다.

아홉 번째 단락의 끝부분에서, 독특하고 비할 데 없는 피부결, 아로마 향, 어조나 뉘앙스의 향기를 강조한 후 [...] 물질은 ‘정념의 사건’을 지정하는데, “모호한 부채”를 의식하게 하는 혼란이다.¹⁰

7
Lyotard, *The Inhuman*, 135.

8
Jacques Rancière, “The sublime from Lyotard to Schiller. Two readings of Kant and their political significance,” *Radical Philosophy* 126, (Jul/Aug 2004).

9
See Jean-François Lyotard, “After 6 months of work...,” in Hui and Broeckmann, eds., *30 Years after Les Immatériaux*, 37–38.

10
Rancière, “The sublime from Lyotard to Schiller,” 9.

랑시에르가 리오타르의 글을 주의 깊게 읽은 것을 고려하면, 랑시에르는 이 대상들(“피부결”, “아로마 향”)이 모두 전시회에 포함되어 있음을 알고 있었을 것이다. 그런 그가 본문에서 “비물질”이라는 말을 한 번도 언급하지 않은 것은 오히려 놀라운 일이다(이것은 랑시에르가 리오타르의 미학을 일차와 불일치 사이의 단순한 변증법으로 축소하게 만든 방식인, 과학기술의 측면에서 생각하는 일을 꺼려했기 때문인가 하는 의문이 들 수도 있다). 우리는 리오타르가 그 기간 동안 미니텔(Minitel)이라는 프랑스 네트워크 기계에도 감명을 받았으며, 이러한 기계들은 도록의 일부분으로 출판된 <글쓰기 실험(épreuve d'écriture)>이라는 집단적 글쓰기 프로젝트에서도 사용된 것을 알고 있다. 물질은 오히려 (우리가 앞으로 검토할) 의사소통 모델의 관점에서 인식된다. 새로운 소재를 이해하려면 새로운 감수성이 필요했다. 그래서 감수성이 전시의 대상이었던 것이다. 나는 이것을 새로운 에피스테메(인식)라 부르자고 제안한다.

에피스테메와 감수성

리오타르가 포스트모더니즘을 묘사하기 위해 미셸 푸코의 ‘에피스테메’ 개념을 적용한 적이 없는 것은 사실이지만, 푸코가 『말과 사물(The Order of Things)』(1966)에서 한 작업과 리오타르의 의도를 다소 직관적으로 연결시킬 수 있다. 푸코는 16세기에서 19세기 사이에 유럽에서 일어났던 인식론적 변혁을 르네상스, 클래식, 모던의 세 시대에 상응하는 것으로 분석한다. 우리는 에피스테메의 개념을 ‘일정한 지식 체계가 가능한 감각적 조건’으로 일반화할 수 있다(예를 들어 필리프 데스콜라¹¹의 어휘에서는, 추론과 연관된 감수성은 자연주의와 연관된 감수성과 동일한 유형의 지식을 거의 생산하지 못할 것이다). 두 철학자는 현대적인 것에 대한 정의와 시대화도 달랐지만 리오타르는 푸코의 분석을 20세기까지 연장한 것 같다. 《비물질》을 포스트모던 감수성의 ‘표명’으로 보고 싶다면 우선 전시회를 통해 이 감수성에 의문을 제기한 방식을 이해해야 한다.

이 전시는 물질세계의 변혁과 그것이 암시하는 새로운 형태의 미적 체험을 향한 감수성을 불러일으켜 세계에 대한 새로운 관계뿐만 아니라 새로운 삶의 방법을 발생시키고자 했다. 불안정과 불안, 그리고 불확실성의 느낌을 유발하고자 했다. 앞서 언급했듯이 이러한 감수성은 통신, 바이오, 화학 기술 등 세계의 물질적 변혁에 의해 동기부여가 되어 우리가 물성을 지각하는 방식을 크게 변화시켰다. 리오타르는 전시 도록의 “앨범” 부분에서 이 점을 강조한다.

우리는 정신을 세뇌하는 것이 아니라 감수성을 자극하고 싶었다. 그 전시회는 포스트모던 드라마투르기(dramaturgy, 극작법)다. 주인공도 스토리도 없다. 질문들로 조직된 상황들, 우리의 현상들이 미로같이 얽혀 있다. 휴대용 이어폰으로 수신되는 음성 구조가 우리의 사운드트랙이다. 방문객은 고독 속에서 자신을 사로잡는 플롯과 그를 부르는 목소리가 교차하는 곳에서 스스로 진로를 선택하기 위해 소환된다.¹²

티에리 샤푸트는 다음과 같이 덧붙인다.

진실이 불확실해져, 존재가 확실성을 잃고 개연성 있는 존재의 밀도 상태에 머무를 때 “이해”가 모호해진다. 이해의 헤게모니(헛된 허영심?)에서 나온 전시이기에, 《비물질》은 은밀한 감수성을 요구한다.¹³

11
Beyond Culture and Nature
(Chicago, IL: Chicago University Press, 2013)에서 필리프 데스콜라는 자연주의, 유비, 애니미즘, 토테미즘이라는 네 가지 존재론을 설명한다. 그에게는 유럽의 근대성에서 지식의 문제가 자연주의와 연관되어 있어, 문화와 자연 사이의 대립을 암시한다.

12
Les Immatériaux, Album (Paris: Centre Pompidou, 1985), 4.
필자의 영어 번역을 한국어로 옮김.

13
Les Immatériaux, 5.
필자의 영어 번역을 한국어로 옮김.

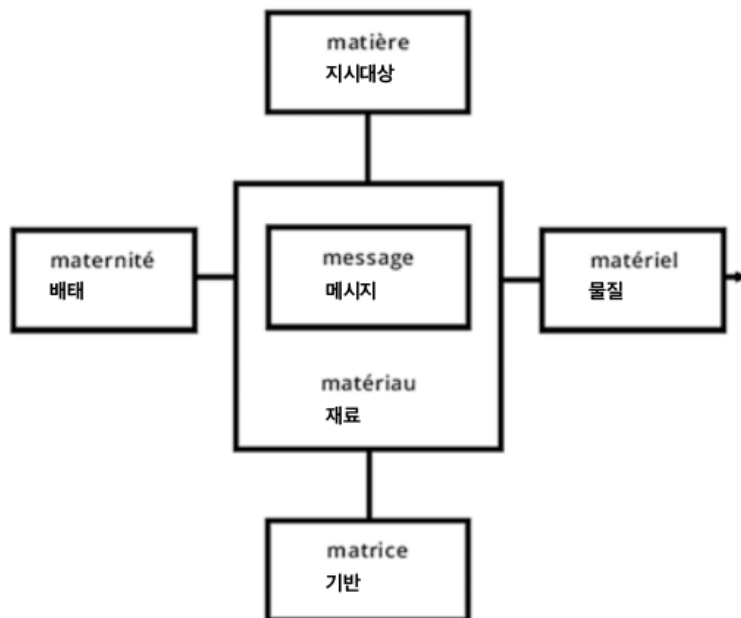
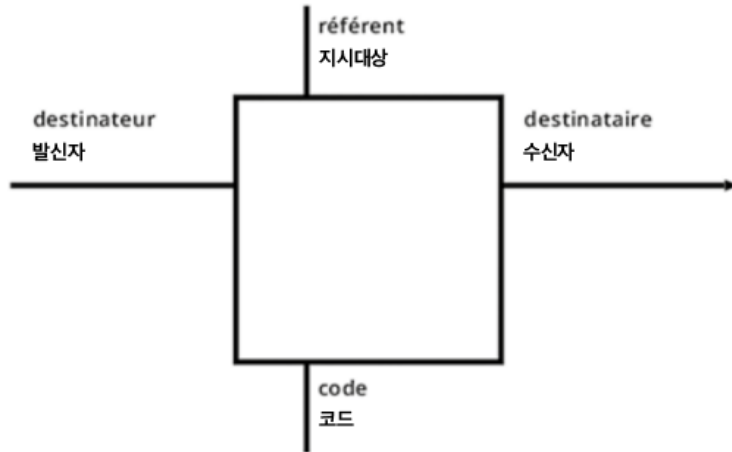
이 은밀한 감수성은 그 자체가 전시의 대상이며, 비물질적인 것에 직면한 인간의 불안정성이나 정체성 상실이 특징이다. 어떻게 이 비물질을 분석하는가? 리오타르가 “언어적 전회”의 일부였음을 상기하는 것이 좋을 듯하다. 1983년에 리오타르가 큐레이터 업무를 맡았을 때(실제 전체 프로젝트는 샤푸트의 지시로 몇 년 일찍 시작되었다가 중단되었지만), 그는 비트겐슈타인의 언어철학과 칸트의 비판철학을 병렬적으로 읽는 책인 『쟁론(Le Différend)』(1983)을 막 출간했다. 통신기술이 송신자와 수신자 사이에 언어의 새로운 물성을 만들어냈기 때문에, 또는 통신기술이 보다 근본적으로 포스트모던의 물질 기초 역할을 했으므로, 언어의 문제는 리오타르가 이 전시회를 개념화하는 데 근본적인 것이었다. 리오타르에게 있어 비물질에 대한 커뮤니케이션 모델은, 예를 들어 아리스토텔레스의 질료형상론뿐만 아니라 데카르트의 이원론에서도 볼 수 있는 존재에 대한 물질적인(substantial) 이해를 해체하는 수단이다. 인간이 자신을 고착시키는 모습은 그 자체의 기술적 외면화(exteriorization)의해 전복된다. ‘상호작용’은 당시 신기술과 밀접하게 관련되었던 용어다. 리오타르는 그 안에서 인간 주체가 완전히 해체되어 입자의 움직임과 파동의 활동에 지나지 않는 것으로 생각되는 새로운 형이상학을 설명하기 위해 이 용어를 종종 사용했다.

인간의 이러한 감소성은 오늘날 이러한 의사소통의 구조를 기반으로 더 이상 정체성을 확정할 수 없는 것으로 보인다는 뜻이다. 예를 들어, 우리는 의사소통의 구조 안에서 인간이 수신자의 역할보다 발신자의 역할을 더 많이 한다고 말할 수 없다.¹⁴

전시와 함께 발행된 『쁘띠 저널(Petit Journal)』에 수록된 이 의사소통 다이어그램에 나타난 바와 같이, 이러한 개념화를 통해 리오타르는 의사소통 모델에 따라 물질 또는 비물질의 존재론을 발전시킬 수 있었다.¹⁵

14
Lyotard, “After 6 months of work...,”
37.

15
Les Immatériaux: Petit Journal (Paris:
Centre Pompidou, 1985), 2.



도록에서는 이 다섯 가지 범주를 각각 사실로, 또한 이러한 변화로 인해 야기된 불안정성으로 제시한다. 예를 들어, 도록의 “목록(Inventaire)” 부분에서, 리오타르는 ‘재료(matériau)’라는 용어를 다음과 같이 이해한다.

재료 - 메시지가 새겨지는 대상 즉, 메시지의 지지대이다. 그것은 저항한다. 재료를 정복하려면 그것을 취하는 방법을 알아야 한다. 그것은 나무로 테이블을 만드는 공예[métier]였다. [...] 공예는 디자인과 컴퓨터 엔지니어링으로 진화했다. 작업, 경험, 의지, 해방과 관련된 가치의 하락 [...] 긴급하게 해야 할 질문은 이것이다. 우리는 이 지지대(재료)가 없다면 실업할 수밖에 없는 운명인가?¹⁶

실업에 대한 불안은 자동화 기술이 가져온 새로운 형태의 지식 생산과 결합한다. 전시의 대상과 작품들, 그리고 그것들을 선보이는 주변 “현장”도 이 다섯 가지 범주에 따라 분류되고 순서가 정해졌다. 입구에는 이집트의 얇은 돌을새김 조각상이 있었고, 도록의 목록에는 이런 말이 덧붙여져 있었다. “인간은 생명과 의미, 즉 영혼을

부여받았다. 그들은 영혼을 온전하고 완벽해진 상태로 돌려주어야 했다. 오늘날 사람들에게 중요한 것이 있을까? 이것이 이 전시의 주요 쟁점이다.¹⁷ 그 다음에는 길고 어두운 복도가 이어졌다. 방문객들은 헤드폰을 끼고 전시 공간 전체에 걸쳐 26개의 다른 구역에서 음성 텍스트가 담긴 사운드 트랙을 들었다. 복도를 지나 사무엘 베케트에게 헌정된 비신체의 극장(Théâtre du non-corps)에 들어서면, 베케트의 무대 디자이너 장-클로드 폴이 설치한 다섯 점의 디오라마가 보였다. 배우가 없거나, 아니면 배우가 있기는 하나 몸이 없는 배우들이 있었는데, 그것은 현대의 시선에 대한 최초의 직접적인 성찰이었다. 거기서부터 서로 교차하는 길이 매우 다르게 시작되어 60여 개의 장소로 이어졌다. 예를 들어, 재료 카테고리에 따라, <두 번째 피부(Deuxième peau)>라는 구역에서는 돼지 가죽, 배양된 피부, 인공피부 등으로 만들어진 다양한 종류의 이식 피부를 보여주었다. <천사(L'Angel)>라는 제목의 또 다른 구역에는 안네그레트 솔타우의 <슈방어(Schwanger)>(1978)라는 대형 사진이 전시되어 있는데, 이 사진은 솔타우의 임신 단계별 몸의 변화를 보여준다.

전시된 오브제는 모두 도록의 목록에 나와 있으므로 여기서 일일이 살펴보는 것은 아니다. 이 전시회, 혹은 리오타르가 선호했던 말로 하자면 이 '표명(manifestation)'은 세계의 새로운 물질적 구성에 의해 표현된 획기적 변화를 제시하여 관람객들이 '방향 감각을 상실하게 했다.' 방문객이 편안하게 느끼지 않고 오히려 이상한 나라의 앨리스처럼 모든 것이 익숙하면서도 낯설게 느끼도록 의도된 전시였다. 좀 더 일반적으로 말하면, 《비물질》은 근대성의 규칙, 코드, 대립이라는 족쇄로부터의 해방을 제시하였고, 영양 섭취, 향수, 건축, 도시주의, 예술, 천체물리학 및 물리학, 생물학, 유전학, 글쓰기, 주거지, 수학, 돈, 음악, 연극, 춤 등 전시회에 열거된 거의 모든 영역에서 명백하게 그러한 해방을 기념했다. 이 물체들은 새로운 모양과 새로운 구성으로, 우리가 보통 신경 쓰지 않는 형태를 취하고 있었다. 다양한 구역들을 조직하여 열린 전시회는 혼란스러운 세계, 즉 모든 물체가 익숙한 동시에 낯설게 느껴지는 미로를 보여주었다.

전시하기와 감수성 일으키기

《비물질》의 주 목적은 미술작품이나 어떤 특정한 주제를 전시하는 것이 아니라 오히려 '감수성'을 보여주는 것임을 염두에 두고, 이 전시를 같은 시기에 열린 '뉴미디어 아트' 전시 장르와 구분해야 한다.¹⁸ 《비물질》 전시는 접두사 'im-'이 나타내듯이 뭔가 새로운 것, 돌파구를 열면서 개인이 일상적인 친숙함을 식별하지 못한다는 의미에서 방향 감각을 잃는 경험을 하게 하려는 의도로 마련되었다. 전시 보도자료에 《비물질》은 한 시대의 성취와 포스트모더니티 여명기의 불안 사이에 설정된 일종의 극작법이라는 내용이 있으며, 그런 의미에서 이 전시는 철학적, 예술적 프로젝트이다. 이미 존재하는 감수성을 일깨우고, 익숙한 것 안에 있는 낯선 것을 느끼게 하고, 무엇이 변하고 있는지 파악하기가 얼마나 어려운가를 보여준다.¹⁹ 리오타르는 전시공간의 구조를 상상하면서, 「1767년 살롱」²⁰에서 클로드-조제프 베르네의 그림 일곱 점을 검토할 때 쓴 「베르네 산책」으로 돌아가자고 제안했다. 그 글에서 철학자 디드로는 그림을 전통적인 논리에 따라 분할된 화랑 공간에 따라 관람할 작품으로 묘사하지 않고 오히려 실제 현장(또는 현장의 기구)으로 묘사했다.

리오타르와 샤푸트는 사회에서 전산화(컴퓨터화)가 어떻게 작용하는지 보여주는 데 그치기를 원치 않았으며, 그것이 어느 방향으로 가고 있는지 예언하려고도 하지

17
Les Immatériaux, Inventaire, 5.
필자의 영어 번역을 한국어로 옮김.

18
파리 시립 근대미술관에서 1983년에 열렸던 《엘렉트라: XX세기 미술의 전기와 전자(Electra: Electricity and Electronics in the Art of the XXth Century)》 전시 같은 것을 예로 들 수 있다.

19
"Texte de la cassetteson remise à la presse," Les Immatériaux Press Release (Paris: Centre Pompidou, 1985), 9.
필자의 영어 번역을 한국어로 옮김.

20
Denis Diderot, "Salon de 1767," Œuvres, ed. Laurent Versini (Paris: Laffont, 1994-1998).

않았다. 오히려 그들은 ‘이미’ 도래했으며 ‘아직’ 연구되고 현재화되지 못한 새로운 에피스테메를 고안하고자 했다. 그 전시는 이 새로운 감수성을 경험하고 더불어 세계를 새롭게 바라보라는 초대장이었다. 다시 말하면, 이 전시는 ‘감수성의 교육’ 현장이었다. 이처럼 감수성은 전시할 수는 없지만 전시의 추가물처럼 감지할 수 있는 대상이다. 존재하지 않지만 그 부재 때문에 감지할 수 있는 것이다. 리오타르가 자신의 저서 『무엇을 그릴 것인가(Que Peindre)』에서 주장했듯이, “당신이 조각품 앞으로 향하면 자기 자신이 조각품 뒤에 있음을 발견하게 되고, 뒷모습을 보면 앞모습에 뭔가 빠진 것이 있다.”²¹ 제시 불가능한 것이 제시의 대상이 되고, 이런 표면상의 모순 안에서만 예술이 철학을 넘겨받는다.

《비물질》전은 당시 유럽에서 새로운 미디어 아트 전시의 등장과 과장된 “정보 혁명” 선전에 대한 대응이라고도 볼 수 있다. 우선 『포스트모던의 조건』은 두 명의 컴퓨터 과학자 시몽 노라와 알랭 민크가 펴낸 보고서 형태의 책 『사회의 전산화』²²에 대한 반응이었다고 한다. 둘째로, 당시 미술관학(museology)에서 널리 알려진 담론은 미술관의 전산화에 초점을 맞췄으며, 이는 나중에 풍피두 센터장이 된 풍튀스 홀텐 등에 의해 규정된 것이었다. 홀텐은 과학과 인문학(즉, 미술사, 컴퓨터 과학, 사이버네틱스, 언어학, 기호학, 이론의 개념, 역사, 공간, 시간, 기호에 대한 의문 제기)의 새로운 방향과 연관되어 발전하는 “진정한 정보 과학”에 대응하여 “커뮤니케이션 공간”으로서의 미술관 공간을 이야기했다.²³ 홀텐이 제안한 미술관의 전산화는 오늘날에도 미술관 자동화와 방문객 경험 향상을 목표로 하는 인공지능과 데이터 분석의 명목으로 진행되고 있음에 주목하자. 그러나 《비물질》은 리오타르가 『포스트모던의 조건』에서 이미 매우 비판적이었던 사회의 전산화를 지지하는 입장은 아니었다. 또한 이 전시는 포스트모던 감수성이 가능해지는 데 필수적이었던 비물질 존재의 조건을 제시했으므로 전산화에 대한 맹렬한 비난도 아니었다. 따라서 우리는 모순에 직면하게 된다. 즉, 전산화가 헤게모니도 되고 ‘동시에’ 그에 대한 저항도 된다고 생각할 수 있다. 그것은 체계적인 결정을 부과하기 때문에 헤게모니가 되고, 그러한 결정에 저항할 수단을 제공하기 때문에 저항이다. 이 역설의 해결에 도움이 되는 것은 감수성이다. 《비물질》전시는 단순히 기술을 거부하거나 지지하는 것이 아니라 새로운 에피스테메를 제시하고 나타나게 하는 프로젝트, 즉 기술과 우리의 관계 및 기술에 대한 우리의 감정을 좌우할 수 있는 프로젝트였기 때문이다.

따라서 《비물질》은 기술이 부과하는 문제에 대한 대응이자 그로 인해 야기되는 가능성으로 제시된 “감수성 일으키기”의 형태로 전시라는 주제를 열어놓는다. 내가 보기에 이것은 틀에 끼워넣는(Gestell) 시대에 대한 대응으로 리오타르가 예술에 부여한 과제인 것 같다. 1949년 마르틴 하이데거가 『기술에 관한 물음』²⁴이라는 강연에서 기술의 본질과 기술을 구별할 것을 제안했다는 사실을 상기하자. 하이데거의 입장에서는 본질의 문제가 존재와 결부되어 유용성과 도구로서의 기술을 넘어선다.

그리스어로 기술을 뜻하는 ‘테크네(technē)’의 본질이 생산이라는 의미의 ‘포이에시스(poiesis)’ (혹은 ‘내놓기’ Hervorbringen)라면, 현대 기술의 본질은 틀에 끼워넣기(혹은 Gestell)다. 기술이 자신을 드러내는 양식은 더 이상 무언가를 창조하는 것이라기보다는 도전하는 일이며, 모든 것을 자원이나 정지 상태의 예비력으로 본다. 디지털 기술은 틀에 넣기(Gestell)의 연속이며, 다시 말해 그 본질도 틀이다. 그러나 《비물질》은 하이데거식으로 단순히 디지털 기술을 ‘틀’로 보고 비난한 것이 아니라, 우리가 그 안에서 단순화할 수 없는 이중성을 볼 것을 제안하고, 현대 기술을 잠재력으로 만드는 새로운 조건으로 변형시키려 시도했다. 즉, 《비물질》은 자연과 기술의 대립 속에서 틀의 현대적 의미를 고찰시키는 대신 새로운 에피스테메를

21 JeanFrançois Lyotard, *Que Peindre?* (Paris: Hermann, 2008), 169. 필자의 영어 번역을 한국어로 옮김.

22 Alain Minc, Simon Nora, *The Computerization of Society, A Report to the President of France* (MIT Press, 1980). [L'Informatisation de la société / rapport à M. le Président de la République (Paris: La Documentation française, 1978)].

23 Pontus Hultén, “Le musée, lieu de communication,” *Skira annuel* 75, 1975: 126. 필자의 영어 번역을 한국어로 옮김. 홀텐은 커뮤니케이션 공간으로서의 미술관 공간을 정보를 기준으로 규정한 네 가지 중심원을 통해 보았다. 1. 기본 정보 (장기적인 커뮤니케이션), 2. 정보 처리를 위한 공간과 도구(대중과 예술가, 미술관 직원 대상 워크숍), 3. 처리된 정보(작품 전시, 영화, 음악, 춤, 연극 등), 4. 작품 컬렉션, 필름 아카이브(처리되고 보존된 정보, 즉 기억). Pavié Yann, “Vers le musée du futur: entretien avec Pontus Hultén,” *Opus International*, no. 24-25, (1971): 58-61 참조. 더 상세한 분석은 Yuk Hui et Adeena Mey, “L'exposition comme médium. Quelques observations sur la cybernétisation de l'institution et de l'exposition,” *Appareil* 18, 2017 참조. <http://journals.openedition.org/appareil/2413>(DOI: 10.4000/appareil.2413)에서 볼 수 있다.

24 Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology, and Other Essays* (New York, NY: Harper & Row, 1977). [“Die Frage nach der Technik,” *Vorträge und Aufsätze*, Garland Publishing, 1954].

가지고 틀을 이해하자고 제안한 것이다. 만약 《비물질》이 새로운 에피스테메를 전시하려는 시도였고, (1998년 리오타르 사후 포스트모던과 대부분의 해석이 쇠퇴한 이후) 지금은 거의 닫힌 흐름의 서막이었다는 우리의 가설이 맞다면, 점점 더 자동화를 향해 가는 기술적 가속도를 고려하여 이 문제를 새롭게 제기해야 할 절박한 필요가 있다.

리오타르는 《비물질》 이후 《저항(Les Résistances)》이라는 속편 전시를 구상하고자 했다고 한다. 이러한 주장을 뒷받침할 만한 증거 기록은 없지만, 《비물질》 이후 그의 저술에는 저항의 문제가 분명히 편재한다(예를 들면, 사후 출판된 『철학의 빈곤(Misère de la philosophie)』뿐 아니라 1988년작 『비인간』에서도 그러하다). 이 글에서 우리의 주된 임무는 기술 문제와 나중에 이어진 리오타르의 사고에 대해 상세히 설명하는 것이 아니다.²⁵ 오히려 우리의 목표는 《비물질》을, 감수성 일으키기로서의 전시하기를 상세히 설명하는 수단으로 사용하는 것이다. 전시는 인공지능과 머신 러닝이 무엇을 할 수 있는지, 창조적 예술가들이 빅데이터로 어떻게 일할 수 있는지를 시연하는 식으로 단순히 유행하는 흥미로운 대상을 보여주는 것이 아니다. 전시는 그 시대에 대응하는 동시에, 진보와 가속을 향한 맹목적인 시각으로 인해 피해를 입은 상상력의 힘을 해방시키기 위해 틀을 재검토하고 변형시키는 감수성을 일깨워야 한다. 《비물질》이 시도했고 《저항》이 계속하기를 바랐던 것처럼 감수성 일으키기는 기술의 속도를 늦추려는 것이 아니라 기술을 다른 방향으로 가져가기 위한 것이었다. 감수성 일으키기란 정확히 말해 미학의 문제를 급진화함으로써 시대에 개입하고 시대를 변형시키는 것을 말한다.

25

이 문제들은 다음 저술에서 구체적으로 다룬다.

The Question Concerning Technology in China. An Essay in Cosmotechnics (Falmouth: Urbanomic, 2016)

그리고 다음 논문에서 더욱 광범위하게 다룬다.

Recursivity and Contingency (London: Rowman and Littlefield International, 2019).