
포스트휴먼의 꿈, 최우람의 ‘기계 생명체’를 중심으로*

이재은 (가천대학교, 연구교수)

〈목 차〉

- I. 들어가는 말
- II. 기계 생명체의 형성 배경
- III. 인간과 비인간의 공생
- IV. 나오는 말

국문초록

본 연구의 주제는 키네틱 미술가로 알려진 최우람(1970~)이 2000년대 이후 창조해 온 ‘기계 생명체’의 알레고리에 대한 연구다. 이 과정에서 필자는 무엇보다 최우람의 기계 생명체에 나타난 포스트휴먼 징후에 집중한다. 기계 생명체의 키네틱 요소는 생명체의 창발과 자기 조직화를 상징한다. 그리고 기계 생명체는 인간중심주의가 비인간에게 허용하지 않는 아름다움이라는 가치를 소유하고 있다. 이러한 특징은 인간 중심의 이분법에 반하는 포스트휴먼의 감수성을 숙고할 수 있는 기회를 제공한다. 이러한 배경에서 기계 생명체가 인간과 비인간의 공생의 알레고리라는 것을 밝힌다. 나아가 이 논문은 1990년대와 2000년대 사이 한국 사회의 테크노퓨처리즘화 과정에서 최우람이 인간과 비인간의 공생적 관계를 모색하게 된 이유를 밝힌다는 점에서 의의를 지닌다.

* 이 논문은 2019년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2019S1A5 B5A02045192).

주제어: 최우람, 기계 생명체, 포스트휴먼, 포스트휴머니즘, 테크노퓨처리즘, 서울, 하이테크

I. 들어가는 말

2008년 영국 리버풀 비엔날레에 모습을 드러낸 최우람(Choe U-Ram, 1970~)의 <오페르투스 루놀라 움브라(Opertus Lunula Umbra)>(2008)는 윌리엄 블레이크(William Blake, 1757~1827)의 <거대한 붉은 용과 태양을 입은 여인(The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun(Rev. 12: 1-4)>(ca. 1803~1805) 속 붉은 용처럼 작가의 심상이 그려낸 상상적 존재에 그 의미가 머무르지 않는다(도판 1, 2). 아마도 그것은 현 인류가 코비드-19(COVID-19)처럼 언제든 예상하지 못한 바이러스 및 생명의 출현이 가능한 시대에 살고 있기 때문일 것이다. 그렇기에 블레이크의 붉은 용과 달리 최우람의 '기계 생명체(Anima Machines)'¹는 마치 포스트휴먼 생태계에 출현한 새로운 종의 기념비와 같이 다가온다. 인류는 아이러니하게도 인간의 통제를 벗어난 '초월적' 존재의 등장에 대한 두려움과 불안감에 시달리면서도 산업혁명 이후 계속해 과학기술 개발에 주력했고, 기계는 계속 진화를 거듭했다. 이에 '인공적인 것'과 '자연적인 것'이 하나의 시스템을 구성하는 포스트휴먼 시대가 도래한 것이다. 이런 변화의 흐름에서 인간 신체의 한계와 노화를 넘어서는 트랜스휴먼 출현을 꿈꾸는 트랜스휴머니즘과 근대 계몽주의의 이분법적 시선이 재단한 백인·남성·인간 중심의 주체와 타자 관계의 변화를 모색하는 비판적 포스트휴머니즘이 등장했다. 1980년대부터 스텔락(Stelarc, 1946~)과 오를랑(Orlan, 1947~) 등의 미술가들은 첨단과학기술의 진보에 주목해 자신들의 신체를 대상으로 인간과 비인간(nonhuman)의 결합을 시도해 포스트휴먼 관련 쟁점들을 시각적으로 펼쳐냈다. 무엇보다 이는 트랜스휴먼을 견인해 온 인간 향상에 방점을 둔 트랜스휴머니즘이 말하는 과학기술을 통한 인체 신체의 확장을 관객들이 숙고할 수 있는 장을 마련해 주었다.² 그렇다면 포스트휴먼 미술 계보에서 스텔락과 오를랑의

1. '기계 생명체'는 최우람이 1998년부터 제작하기 시작한 인간의 욕망에서 독립한 기계를 지칭하기 위해 사용하기 시작한 명칭이다.

2. 트랜스휴머니즘은 자연의 진화과정이 만들어 놓은 인간의 결합을 과학기술을 통해 수정하고 능력을



도판 1. 최우람, 〈오페르투스 루놀라 움브라〉, 2008 (출처: 최우람 홈페이지).



도판 2. 윌리엄 블레이크, 〈거대한 붉은 옹과 태양을 입은 여인〉, ca.1803~1805 (출처: 내셔널 갤러리 홈페이지).

다음 세대라고 할 수 있는 최우람의 기계 생명체가 던져주는 화두는 과연 무엇일까?

동식물 형상과 기계의 움직임을 결합한 기계 생명체는 1998년 등장부터 미술계의 이목을 받았다. 특히 2006년 모리 미술관(Mori Art Museum)에서의 개인전, 〈〈도시 에너지〉〉와 2008년 영국 리버풀 비엔날레 등의 국제무대에 소개되면서부터 최우람과 기계 생명체는 국제적 명성을 쌓아간다. 그러나 국내외 학자들 사이에서 최우람의 기계 생명체의 함의는 충분히 고찰되지 못했다. 최우람 작품에 대한 선행 연구를 살펴보면 다음과 같다. 하나는 스틸락의 〈제3의 손(The Third Hand)〉(1981) 퍼포먼스와 나란히 사이버네틱스(cybernetics)의 문맥에서 최우람 조각에 나타나는 키네틱 특징에 주목한 연구다.³ 사이버네틱스

개선하는 것을 “인간향상(human enhancement)”이라는 표현으로 호칭하며, “노화를 제거하고, 인간의 지성적·육체적·심리적 능력을 향상시키는 기술을 개발하고 확대함으로써 인간 조건을 근본적으로 향상시키는 것의 가능성과 그 바람직함을 긍정하는 운동”이다. (신상규, 『포스트휴먼 담론과 SF의 포스트휴먼 서사』, 『교양교육과 시민』 제4호, 숙명여자대학교 교양교육연구소, 2021, 35쪽)

3. 강미정, 『사이버네틱스와 공간예술의 진화』, 『현대미술학 논문집』 19권 2호, 현대미술학회, 2015.

가 외부 세계와 소통하면서 시스템을 제어하는 지능형 기계라는 점을 염두에 둘 때 일정한 간격을 두고 발생하는 기계 생명체의 동일한 반복적인 움직임은 외부 세계와의 소통을 기반으로 하는 사이버네틱스의 양상으로 간주하기에는 어려움이 따른다. 다른 하나는 인공생명예술 이론가인 미첼 화이트로(Mitchell Whitelaw)가 제시한 인공생명⁴ 형태 가운데 ‘추상적 기계(Abstract Machines)’의 문맥에서 <쿠스토스 카뎀(Custos Cavum)>(2011)을 고찰한 연구다.⁵ 화이트로가 말하는 ‘추상적 기계’란 컴퓨터 프로그램에서 창발하는 이미지를 가리킨다. 이처럼 인공생명 미술은 기본적으로 비물질에 대상으로 한다. 반면 최우람의 기계 생명체 조각은 수많은 기계 부품들을 조합한 것이다. 그래서인지 신중천과 윤준성은 조각이 아닌 텍스트를 분석의 대상으로 삼아 ‘추상적 기계’ 아래 <쿠스토스 카뎀>의 분석을 시도한다. 이처럼 포스트휴머니스트들이 인간과 비인간 간 경계 해체 미디어로 주목한 사이버네틱스와 인공생명의 연장선상에서 기계 생명체를 살펴보았다는 사실은 그것이 분명 오늘날 첨단과학기술에 의해 일어나고 있는 인류의 변화를 담지하고 있음을 방증하는 부분이다. 그러면서도 ‘사이버네틱스 미술’과 ‘인공생명 미술’ 아래 온전히 설명되지 않는 간극이 살피지는 이유는 기계 생명체의 관심이 뉴미디어에 대한 기술적 관심에서 태동한 것이 아니기 때문이다. 최우람의 말에 따르면 기계 생명체는 “인간 사회 틈에서 살고 있는 욕망이 독립해서 스스로 생명체가 되는 이야기”⁶다. 요컨대 그것은 바로 인간 사회의 욕망에서 태어나 흥미롭게도 인간 사회의 욕망 아래 제어되는 대신 독립해 생동하는 물질로서 관람객 앞에 나타난다. 주지하다시피 기계는 인간의 생물학적 조건에 수반되는 결핍 또는 한계를 넘어서기 위

38~43쪽.

4. 미첼 화이트로는 『메타크리에이션: 미술과 인공생명(Metacreation: Art and Artificial Life Art)』(2004)에서 인공생명 미술을 ‘번식자들(Breeders)’, ‘사이버자연(Cybernatures)’, ‘하드웨어(Hardware)’ ‘추상기계(Abstract Machines)’로 분류한다. 이와 자세한 사항은 다음을 참조하라. (전혜숙, 「지하루와 그래픽 웨이크필드의 ‘인공자연’ 시리즈를 통해 본 인공생명미술의 특징」, 『현대미술사연구』 24호, 현대미술사학회, 2020, 9쪽; Mitchell Whitelaw, *Metacreation: Art and Artificial Life*, Cambridge, MA: MIT Press, 2004, pp. 20~21)
5. 신중천·윤준성, 「인공생명예술의 생성미학적 해석-대전 비엔날레 2018 [바이오]의 인공생명 예술작품 분석을 중심으로」, 『기초조형학연구』 19권 6호, 한국기초조형학회, 2018, 345~357쪽.
6. 우현정, 「욕망이 만들어낸 상상력의 세계」, 『SPACE』 590호, 2017, 108쪽.

해 고안된 도구다. 그런데 탄생과 함께 기계는 인간과의 관계 속에서 진보 혹은 향상에 대한 인류의 욕망을 더욱더 추동하며 계속적으로 변화하며 진화한다. 이 과정에서 기계는 인간의 욕망에 관여하며 인공지능에서 볼 수 있듯이 인간의 조건과 삶을 바꾸고 있다. 이에 인류는 지속적으로 인간의 통제에서 벗어난 기계를 상상하며 테크노디스토피아에 대해 경고해 왔다. 그렇다면 최우람의 기계 생명체는 인간 중심의 계몽주의의 이분법적 세계의 권력 이양을 열망하는 존재인가? 아니면 첨단과학기술의 수용 과정에서 일어나는 인간과 비인간의 경계 해체를 환영하며 다종의 공생을 모색하는 존재인가? 이에 대한 고찰을 위해, 본 논문은 최우람의 기계 생명체를 도나 해리웨이(Donna Haraway)의 '사이보그(cyborg)'가 사이버네틱스와 유기체의 결합이라는 문자 그대로의 의미를 넘어서 서구·백인·남성·이성 중심주의가 낳은 경계를 해체하는 존재에 대한 수사(trope)로 작동하는 것과 같은 차원에서 하나의 알레고리로서 접근한다.

기계 생명체의 함의가 무엇인지를 고찰하기 위해, II장에서는 1980~2000년대 한국 사회의 과학기술에 대한 이해를 토대로 기계 생명체가 출현한 사회의 욕망의 층위를 짚어볼 것이다. 이는 최우람이 말하는 인간 사회의 욕망이 우선적으로 기계 생명체를 창조한 그가 성장하고 살아온 한국 사회와 관계하기 때문이다. 1990년대 동년배 작가 대부분이 구미로 유학길을 떠나 한국 사회가 IMF 외환 위기 이후 급격하게 정보사회로 전환되어가는 과정을 경험하지 못한 것과 달리, 최우람은 1990년대와 2000년대 정보사회로 나아가는 서울의 변화를 온전히 경험했다. III장에서는 포스트휴먼 징후로 살펴볼 수 있는 인간과 기계의 관계에 대한 사유의 방향을 기계 생명체를 구성하는 조각과 텍스트를 중심으로 분석한다. 이는 한국 현대미술에서 일어나고 있는 포스트휴먼의 미학적 감성의 특징을 고찰할 수 있는 기회를 제공할 것이다.

II. 기계 생명체의 형성 배경

1. 최우람과 로봇

최우람은 1993년에 중앙대학교 조소과를 마치고 동 대학의 대학원에 입학해

1999년 졸업했다. 키네틱 아트는 학부 3학년 때 금누리(1951~) 작가의 수업에서 처음 접했다. 이때 발현한 기계에 대한 그의 관심은 대학원 졸업 후 '마이크로로보트'라는 벤처 회사 입사로 이어진다.⁷ 사실 기계 및 키네틱 아트에 대한 열정을 당시 한국 미술계에서 풀어내기란 녹록하지 않았다. 작업 과정에서 필요한 기술적 문제들을 해결하기 위해 찾아간 곳이 청계천 공구 상가였다는 최우람의 말은 이를 방증한다. '마이크로로보트'도 청계천에서 재료 구입 과정에서 알게 된 벤처 회사다. 1990년대 한국 미술계는 1980년대 한국 화단을 지배해 온 '추상'과 '민중'이라는 그림자에서 벗어나 포스트모더니즘과 다문화주의와 조응하며 서구 미술과 동시대적으로 호흡해나가기 시작했다. 그러나 현대 미술사에서 20세기 초반 등장해 구축주의(Constructivism)와 옵아트(Op Art) 미술가들 사이에서 주목받은 키네틱 아트가 1990년대 한국 미술계에서 실질적으로 형식적·주제적으로 주목받을 미술사적 사건은 없었다.⁸ 그리고 포스트모더니즘은 과거와 달리 특정 단체의 영향에서 벗어나 작가 개인이 자신의 작업 세계에 몰입할 수 있는 분위기를 마련해준 것도 사실이다.

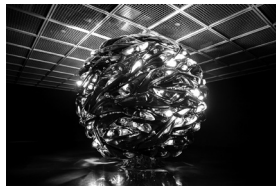
최우람의 기계에 대한 관심의 뿌리는 작가 개인의 가정환경 특히 조부의 존



도판 3. 1955년경 서울역을 가득 채운 시발 (출처: 최우람).



도판 4. 할아버지(최혜성), 아버지(최장일)와 함께, 1992년 (출처: 최우람 개인 소장).



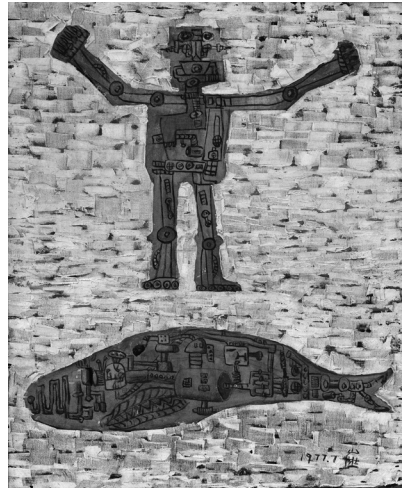
도판 5. 최우람, <URC-1>, 2014 (출처: 최우람 홈페이지).

7. 당시 청계천에 위치한 '(주)마이크로로보트'는 지금은 문을 닫았다. 그곳에서 그는 3년간 재직하며 교육용 키트, 사용 매뉴얼 일러스트 등을 제작했다고 한다. (최우람과 이재은 인터뷰, 2021.8.27)

8. 1983년 뉴욕에서 정찬승(1942~1994)의 정크 조각에서 고철에 연결된 용수철과 바퀴가 만들어내는 움직임과 1994년 안수진(1962~)의 <그때>(1994)에서 흔들의자의 양옆에 달린 노가 모터로 움직이는 정도가 1980~90년대 국내 미술가들의 작품에서 살펴볼 수 있는 키네틱적 요소다.

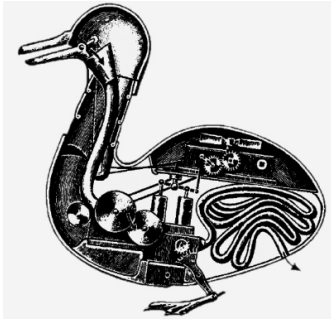
재에서 찾아볼 수 있다. 그의 조부는 1955년 최초의 국내 제조 자동차인 '시바리(始發)'을 생산한 엔지니어, 최혜성이다(도판 3, 4).⁹ 폐차된 자동차 라이트를 모아서 구(球)를 구축한 작품인 <URC-1>(2014)은 최우람의 작업 세계에서 조부라는 존재가 지닌 중요성을 가늠할 수 있는 작업이라 할 수 있다(도판 5). 우주에서 바라본 지구를 재현한 듯한 거대 크기의 <URC-1>에서 빛나고 있는 자동차 라이트는 기계 생명체의 자기 조직화 과정에 필요한 전기에너지를 연상시킨다. 한국 최초의 자동차 개발자라는 조부의 존재는 성장 과정에서 기계에 대한 남다른 호기심은 물론 기계 생명체 출현까지 큰 영향을 주었을 것이다. 사실 작가는 고등학교 때 제어계측과에 진학하기를 원했을 만큼 기계에 대한 관심이 컸다. 그러나 대학 입학성적을 고려해 미술을 전공한 부모님의 뜻에 따라 미대에 진학했다.

유년기에 부친, 최장일과 함께 완성했다는 <자화상>(1977)은 작가의 어린 시절에 그린 로봇 설계도일 뿐이지만 두 지점에서 주목해 볼 필요가 있다(도판 6). 하나는 기계주의자(mechanist)의 시선이다. 그는 여느 6~7살 또래와 달리 로봇과 물고기를 눈에 보이는 그대로가 아니라, 피부 아래 장기를 기계 부품으로 대체해 묘사한다. 이는 18세기 엔지니어 자크 드 보강송(Jacques de Vaucanson, 1709~1782)이 1738년에 프랑스 과학아카데미에서 선보인 세 개의 자동인형 '북 치는 사람', '플루트 부는 사람', '오리' 가운데 특히 '오리 설계도'를 환기한다(도판 7). "세상은 기계며 동물도 기계이



도판 6. 최우람, <자화상>, 1977 (출처: 최우람).

9. 김지은 아나운서의 「시발자동차에서 켄 계까지」(2001)에서 최우람의 조부로 소개된 최무성은 큰조부다. 최우람과 인터뷰를 통해 연구자는 시발자동차에서 엔지니어 역할을 한 최혜성이 그의 조부임을 확인했다.(최우람과 이재은 인터뷰, 2021.8.27)



도판 7. 자크 드 보카송, 〈오리 설계도〉, 1738.

며 인간의 몸도 기계”라는 가설에서 출발한 18세기 자동인형은 인간과 비인간의 경계를 지우는 포스트휴먼의 원형이다.¹⁰ 물론 최우람의 그림 속 사람과 물고기의 경우 보카송의 오리 자동인형처럼 날갯짓과 자맥질 나아가 소화와 배설과 같은 장기의 기능을 실제 수행할 수 있는 장치에 대한 연구를 토대로 한 설계도는 아니다. 하지만 이는 어린 최우람이 유기체를 기계와 마찬가지로 조

립과 해체가 가능한 대상으로 바라보며 접근해나가고 있음을 말해준다.

다른 하나는 로봇의 사회적 역할에 대한 시선이다. 최우람에 따르면, “그림 속 로봇들”은 “가족을 위한 안전한 방주”다. 그의 말에 따르면, ‘로봇=안전’이라는 생각은 분단국가라는 한국의 상황에서 비롯된 것이다. “어렸을 땐 사회가 늘 북한의 위협과 전쟁에 대비해야 한다는 걸 상기시켰어요. 저는 어떻게든 악당들로부터 가족을 보호해야 한다는 사명감과 함께 로봇을 만드는 과학자를 꿈꿨고요.”¹¹ 1989년 베를린 장벽 붕괴와 1991년 소련 붕괴가 일어나기 전까지 사실 반공 이데올로기는 한국 사회를 지배했다고 해도 과언이 아니다. 1957년 소련이 인공위성 스푸트니크를 발사함으로써 미국과 소련의 힘의 논리에서 과학 기술력이 군사력만큼 중요하게 대두되었고 로봇은 군사력과 과학 기술력의 결정체로서 주목받았음은 물론 당시 SF 장르 소설과 영화, 무엇보다 애니메이션

10. 생물학적 종으로서 호모사피엔스를 “휴먼”이라고 한다면, 인공지능과의 결합이나 유전적 조작을 거쳐서 지금의 인간과는 너무 다른 본성을 갖게 된 미래의 인류가 테크노휴머니스트인 닉 보스트롬(Nick Bostrom)이 말하는 포스트휴먼이다. 그러나 비판적 포스트휴머니즘의 논의에서 포스트휴먼의 범위는 인간의 향상적 변형에만 한정되지 않는다. 과학기술의 발전을 통해 인간/비인간, 생명/기계, 마음/물질, 자연/인공의 이원적 구분이 와해되거나 재존재화(reontologize)되는 포스트휴먼화(posthumanization)의 과정을 통해 탄생한 지능이나 정서처럼 점점 더 인간적인 특성을 갖추어가는 인공지능이나 인간-동물-기술이 결합된 다양한 혼종체 또한 포스트휴먼일 수 있다. 이런 의미에서 ‘포스트휴먼’은 ‘포스트휴먼화’의 과정을 통해 창조되거나 만들어진 모든 존재자(인간, 인공물, 혼종체)들의 집합을 가리키는 표현으로 확장하여 이해할 수 있다. (신상규, 앞의 글, 36~37쪽.)

11. 박선영, 「작가들의 현장: 우주만큼 경이로운 움직이는 조각들 최우람」, 『Harper's Bazaar Art』, 허스트중앙, 2014.4, 125쪽; 최우람 작가 홈페이지 (<http://www.uram.net>, 2021년 8월 25일 접속)

선과 같은 대중문화의 인기 캐릭터로 부상했다.

특히 1970년대 후반과 1980년대 초반 한국 가정의 가구당 텔레비전 수요가 늘어나면서 가정에서 애니메이션을 보며 성장한 세대가 등장했다. 최우람은 텔레비전에서 방영하는 애니메이션과 외화를 통해 테크노피어를 접하며 성장한 한국 사회의 첫 세대에 속한다. 이때 지상파를 통해 보급된 대표적 애니메이션이 악을 섬멸하는 로봇의 활약을 그린 <우주소년 아톰>(1963), <마징가 Z>(1972), <태권V>(1976)다. “마징가 제트, 아톰을 보며 자랐고 학장 시절엔 매달 방공호에 들어가 숨는 훈련을 했죠. 냉전 시대, 핵전쟁 공포 속에 자라 나중엔 커서 과학자가 되면 로봇을 만들겠다고 다짐했어요.”¹² SF 장르적 요소와 결합한 애니메이션이 소년 최우람의 꿈에 영향을 미치고 있는 부분은 1970년대 이후 한국 사회가 SF 장르를 과학의 동일선상에서 아동과 청소년들에게 과학자나 발명가라는 꿈을 장려하기 위해 교육 콘텐츠로서 보급했다는 사실에 비춰 볼 때,¹³ 로봇 과학자라는 개인의 꿈이 당시 한국 사회의 교육 목표와 일치하고 있음을 확인해 볼 수 있다.

TV 채널 AFKN·KBC·MBC에서 우주와 외계인을 소재로 하는 SF 드라마 <스타트렉(Star Trek)>(1966)과 SF 영화 <스타워즈: 새로운 희망>(1977)이 방영되면서 당시 십 대들은 자연스럽게 외계인과 우주와 같은 새로운 세계를 접하며 이에 대한 호기심과 상상력을 키워나가며 성장했다. 1980년대와 1990년대 KBS·MBC에서 방영된 외화들 가운데 특히 <전격 Z작전(Knight Rider)>와 <출동! 에어울프(Airwolf)>에 등장하는 첨단과학기술로 무장한 자동차와 헬기는 주인공과 함께 인류의 평화와 정의 수호를 위해 인간 몫 이상의 작전을 수행한다. 그리고 인기리에 방영한 <맥가이버(MacGyver)>(1991~1992)는 우리 사회에 ‘호모 파버(Homer Faber)’에 대한 선망을 심어주었다.¹⁴ 요컨대 한국 자동차계

12. 김윤덕, 「췌덩이 부푼이 맞물리자...기괴한 생명체가 꿈틀댔다」, 『조선일보』, 2017.2.2; 최우람 작가 홈페이지 (<http://www.uram.net>, 2021년 8월 25일 접속)

13. 이지용, 『한국 SF장르의 형성』, 커뮤니케이션북스, 2016, 46쪽 참조.

14. 연구자와의 인터뷰에서 최우람은 십대 당시 깊은 인상을 남긴 영화와 드라마로 <스타워즈>와 <출동! 에어 울프>, 그리고 <맥가이버>를 뽑았다. 특히 <맥가이버>는 현재도 다시 보고 싶은 외화여서 리서치 한 바 있다고 한다. (최우람과 이재은 인터뷰, 2021.8.27)

의 신화적 존재인 조부와 악과의 대결에서 승리를 가져오는 애니메이션 속 로봇은 냉전 시대의 긴장감이 항시 도사리고 있는 분단국가에서 성장한 그가 후일 기계를 인간과 공생하는 존재로서 바라볼 수 있는 시각의 토양을 제공해주었다고 할 수 있다. 그리고 냉전 이데올로기 구조에 기초한 SF 장르의 영화와 드라마에서 인류의 평화에 이바지하는 자동차와 헬기는 당시 어린이들에게 분단국가인 한국 사회가 첨단과학기술 개발에 몰두해야 하는 당위를 심어줬을 것이다.

2. 1990~2000년대 한국 사회와 테크노퓨처리즘

“성장한 후에, 어느 날 달리는 자동차들을 보며 야생의 물소 떼가 달리고 있는 것 같은 느낌을 받았어요. 또 개발이 한창인 강남구에 살았을 때, 신축 빌딩이 하루하루 자고 나면 더 높이 올라가 있는 것을 보면서 성장하는 유기체 같은 느낌을 받았죠. 이런 것들이 제가 작품에서 기계와 생명체를 결합하게끔 한 영감을 주었습니다.”¹⁵

1990~2000년대 유기체의 성장을 방불케 하는 서울의 변화는 실질적으로 최우람이 기계와 생명 간의 경계를 지우는 방법론으로 키네틱 시스템(kinetic system)에 주목한 배경이 되었다. 일찍이 미래주의자들은 산업혁명 이후 밀려드는 과학기술에 의해 일어나는 도시 풍경의 변화와 약동을 찬양한 바 있다. 또한 1950년대 후반 일본의 건축 그룹인 메타볼리즘(Metabolism)은 건축 그 자체를 유기체로 간주했다. 여기서 한 걸음 더 나아가 후기구조주의 건축을 대표하는 렘 쿨하스(Rem Koolhaas, 1944~)는 『광기의 뉴욕(Delirious New York)』(1978)에서 밀레의 〈만종〉에 등장하는 부부에 대한 달리의 해석을 차용해 도시의 고층 건물을 인간 욕망의 구현으로 해석한 바 있다.¹⁶ 이처럼 산업혁명 이후 과학기술과 긴밀한 관계 속에서 해체되고 생성되는 도시 공간은 예술가들의 삶의 연장선상에서 변화하며 진화하는 생명체와 마찬가지로 생동하는 물질로서, 미래에 대한 상상력을 자극하는 매개체다. 앞서 인용한 최우람의 말에

15. 문소영, 「최우람 인터뷰, 기계생명체 신화의 창조자」, 2012.11.26. (<https://m.blog.naver.com/goldsunriver/90157602819>, 2021년 8월 25일 접속)

16. Rem Koolhaas, *Delirious New York*, New York: The Monacelli Press, 1994, p. 265.

서 알 수 있듯이 '기계 생명체' 역시 생동하는 물질로서 역동하는 도시 에너지를 배경으로 태어난 존재다. 가령 〈우르바누스(Urbanus)〉(2006) 시리즈는 63층에 위치한 모리 미술관에서 바라본 도로와 건물들 사이에서 인간 신체의 핏줄처럼 펼쳐지는 불빛에서 출현했다(도판 15). 모리 미술관에서 도교를 내려다보면서 최우람은 “사람이 만든 도시도 결국 사람의 발명품이고 그거야말로 기술의 정수라는 생각이 들었다”¹⁷라고 말한다. 그리고 ‘숨겨진 달 그림자’라는 의미의 〈오페르투스 루놀라 움브라〉는 산업혁명의 발상지인 맨체스터와 인접한, 최초의 증류선이 출항한 항구도시인 리버풀이라는 장소에서 태어난 기계 생명체다. 결론적으로 1990년대 서울이라는 공간은 최우람의 기계 생명체의 ‘매트릭스’인 것이다. “서울 대치동에 살았는데 집 창밖으로 건물이 신축되고 있었어요. 그런데 건물이 쭉쭉 자라나는 생명체처럼 느껴졌어요. 아, 우리가 ‘기계의 정글’ 속에서 살아가는구나 했죠.”¹⁸

리들리 스콧(Ridley Scott, 1937~)의 영화 〈블레이드 러너(Blade Runner)〉(1982)와 윌리엄 깁슨(William Gibson, 1948~)의 소설 『뉴로맨서(Neuromancer)』(1984)에서 목격할 수 있듯이 1980년대부터 도교를 필두로 서구 SF 소설과 영화에서 동아시아 도시들은 미래 공간으로 그려진다. 드니 빌뇌브(Denis Villeneuve, 1967~)의 〈블레이드 러너 2049〉(2017)의 도시 공간에는 도교, 상하이, 서울 거리의 특징들이 혼용해 있다. 이처럼 도교, 서울, 상하이, 홍콩, 싱가포르는 SF 장르에서 미래 첨단과학 도시의 상상력을 독려하는 공간으로 작동하고 있다.¹⁹ 1960년대 박정희 정부가 경제 개발 계획의 일환으로 과학기술을 정책적으로 육성하면서부터 서울은 전 세계가 주목하는 테크노퓨처리즘(techno-futurism) 공간으로 변모해나갔다. 그런데 이 과정에서 과학기술에 대한 인식이 산업화를 뒷받침하며 경제 효과를 창출하는 도구로 고착됨에 따라 과학기술 정책은

17. 진중권, 앞의 책, 326쪽.

18. 이영란, 「심장이 뛰는 기계생명체 만든 최우람 “현대는 기계정글이죠”」, 『헤럴드경제』, 2012.10.30; 최우람 작가 홈페이지 (<http://www.uram.net>, 2021년 8월 25일 접속)

19. 서구에게 아시아 도시의 풍경은 미래 도시에 대한 상상력의 자양분이다. 그러나 이 과정에서 아시아 도시는 서구 중심의 이분법적 시선에서 기계와 함께 타자로 분류되며 디스토피아로 그려지고 있다. 테크노오리엔탈리즘 현상은 다음을 참조하라. (이재은, 『포스트휴먼시대 테크노오리엔탈리즘과 동시대 미술: 피에르 위그의 〈무제, 인간 가면〉(2014)을 중심으로』, 『현대미술사연구』 48집, 2020, 250~253쪽)

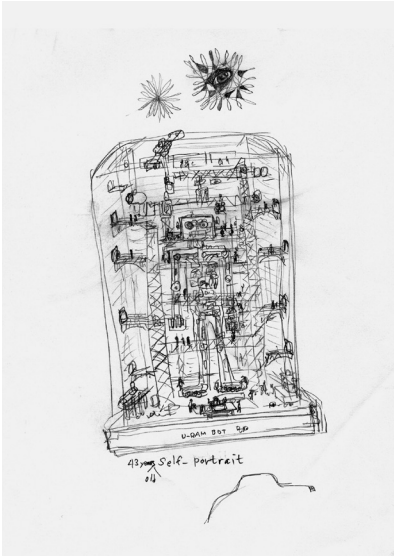
경제 성장 정책에 종속되는 상황이 빚어졌다.²⁰ 또한 “최단시일 내에 최대한의 경제 효과”²¹라는 기치 아래 과학기술의 개발과 이용은 과학기술과 우리 사회의 관계에 대한 다각적 성찰의 기회를 제공하지 못했다. 이에 대한 문제의식이 1990년대 들어서 비로소 정치·사회·문화적으로 제기되기 시작했다. 그러나 안타깝게도 1997년 12월 3일 한국 사회에 불어닥친 IMF 외환위기는 “과학기술이 제공하는 이점의 선택과 과학기술이 야기하는 문제점 및 그 해결책에 대하여 비판적으로 바라볼 수 있는 인식이 광범위한 시민층에 확산”²²될 수 있는 시간을 앗아간 채, 직면한 경제 위기를 타개하기 위한 방법으로 첨단과학기술의 혁신에만 집중하게 했다. 당시 정부와 기업이 신성장 전략 아래 IT 산업을 새로운 성장엔진으로 설정하고 이를 적극적으로 육성함에 따라 한국 사회는 기술지배 관리 사회가 초래할 수 있는 문제들에 대해 충분한 정치·사회적 성찰 없이 정보화 사회로 진입한 것이 사실이다. 그 결과, 한국 사회에서 과학기술의 함의는 무엇보다도 경제 성장에 따른 물질적 풍요와 편리에서 찾을 수 있겠다. 해방 이후 정부 주도의 과학기술 혁신을 통해 ‘한강의 기적’이라고 불리는 비약적인 경제 성장을 한 것은 물론, IMF 외환 위기를 IT 산업으로 극복하며 물질적 풍요를 경험한 한국은 과학기술결정주의가 이룩한 테크노피아를 향유하는 사회다. 이처럼 정보기술의 발전에서 국가의 경쟁력 강화를 긍정하는 자세는 테크노퓨처리즘의 소산이다. 2006년에 크리스토퍼 쿠넨(Christopher Coenen)이 사용하기 시작한 이 단어는 21세기 첨단과학기술의 이념적 지향점을 논의하는 과정에서 등장해 첨단기술의 내적 논리를 토대로 미래를 바라보는 입장을 칭한다. 이는 포스트휴먼 시대인 현재 트랜스휴머니즘으로 구체화되어 수용되며 견인되고 있다.²³ 닉 보스트롬(Nick Bostrom)과 레이 커즈와일(Ray Kurzweil), 한스 모라벡(Hans Moravec)과 같은 학자들이 대표하는 트랜스휴머니즘은 인간 중심의 계몽주의를 계승하며 각종 질병에 구애받지 않으며

20. 윤정로, 『과학기술과 한국 사회-구조와 일상의 과학사회학』, 문학과지성사, 2000, 23쪽.

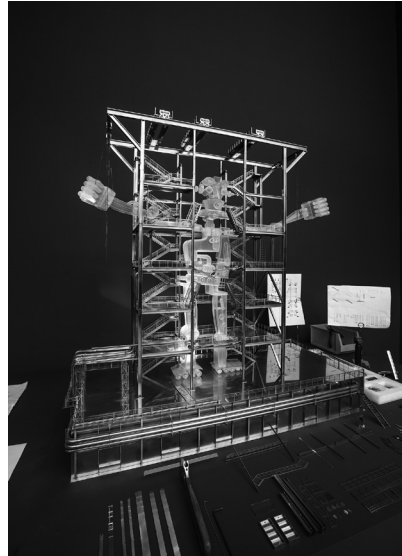
21. 과학기술처, 1987: 18; 위의 책, 21쪽.

22. 위의 책, 34쪽.

23. 이종관, 「테크노퓨처리즘과 네오휴머니즘의 대결, 그리고 그 화해를 향하여」, 『철학과 현상학 연구』 59권, 한국현상학회, 2013, 11쪽.



도판 8. <자화상 2012> 드로잉, 2012 (출처: 최우람).



도판 9. <자화상 2012> 조각, 2012 (출처: 최우람).

실재 공간과 디지털 공간 사이의 횡단을 가능하게 하는 과학기술의 힘을 낙관적으로 받아들인다. 많은 정형외과와 성형외과가 말해주듯 서울은 트랜스휴머니즘을 추동하는 과학기술에 대한 낙관적 에너지로 가득한 도시다.

여기서 최우람의 <자화상 2012(Self-Portrait 2012)> 드로잉과 조각에 주목해 볼 필요가 있다(도판 8, 9). 이는 43살의 작가가 앞서 본 일곱 살에 그린 <자화상>(1977)을 소환한 것이다. 유년기에 그린 로봇 설계도는 물론 이를 차용한 드로잉과 조각 역시 '자화상'으로 명명했다는 사실은 최우람이 무의식적으로든 혹은 의식적으로든 인간과 로봇 사이에 경계를 두지 않고 있다는 것을 말해 준다. 즉 그는 기계 생명체를 창조하는 로보 사피엔스(robo sapiens)다. 그렇다면 로보 사피엔스로 나타난 그는 인간 신체의 한계를 넘어서는 '로보캡' 같은 인간 향상에 기여 하는 기계 신체를 꿈꾸는 것일까? 세 점의 자화상들을 토대로 접근해보자면 이에 대한 대답은 '아니다'. 까닭은 첫째, 2012년 드로잉의 로봇 주변에는 많은 사람들이 등장한다. 이는 현재 그의 작업실인 '기계 생명체 연합 연구소(United Research of Anima Machine-U.R.A.M)'에서 함께 작업하는

엔지니어들로 보인다. 즉 드로잉에서 로봇은 여러 사람과의 관계망 속에 있다. 이는 그가 자신을 절대적, 총체적 자아가 아닌, 실험실의 비인간과 마찬가지로 관계망에서 조직되고 생산되는 존재로 바라보고 있음을 말해준다. 둘째, 드로잉 속 차렷 자세와 달리 조각에서 로봇은 1977년 자화상의 자세를 반복하듯 양팔을 좌우로 뻗는다. 그 과정에서 양손은 머리와 다리와 달리 건물 구조를 벗어난다. 구조물 상단에서 내려오는 스틸 끈이 팔을 고정하고 있지만, 그 팔은 언제든지 스틸 끈에서 벗어날 수 있을 만큼 거대하다. 조르주 바타유(Georges Bataille)가 '구조' 혹은 '건축'을 사회를 통제하는 질서와 권력의 상징이라고 언급한 바를 상기해 볼 때,²⁴ 이는 작가가 그 자신이 사회 시스템에서 조직된 관계적 존재임을 인식하고 있음을 말한다. 요컨대 드로잉과 조각을 통해 작가 자신을 사람들과 사회 구조의 관계에서 태어나는 로보 사피엔스와 다르지 않은 존재로 바라보고 있음을 알 수 있다. 2012년을 기점으로 최우람의 작품에 나타나는 사회 권력 아래 인간과 기계의 관계에 대한 적극적인 발언이 이를 뒷받침해준다. 이는 그가 첨단과학기술에 기대어 인간 신체의 확장 및 진화에 역점을 둔 트랜스휴먼으로서의 로봇에 심취해 있지 않다는 것을 말해준다. 본 연구자와의 인터뷰에서 최우람은 자신의 포스트휴먼에 대한 이해가 시로 마사무네(士郎 正宗, 1961~)의 <공각기동대(攻殻機動隊)>(1989~1990)에 뿌리를 둔다고 밝혔다. 1995년에 오시이 마모루(押井守, 1951~)에 의해 애니메이션, 2017년에 루퍼트 샌더스(Rupert Sanders)에 의해 영화로 각색되었을 뿐만 아니라 1999년에 릴리 워쇼스키(Lilly Wachowski)와 라나 워쇼스키(Lana Wachowski)의 <매트릭스(The Matrix)>에도 영향을 줄 만큼 미래 사회가 제기할 제반 문제를 담아내고 있는 <공각기동대>의 큰 줄기는 정보사회의 물질과 정신 사이에서 인간을 규정하는 것이 과연 무엇인가다. 더불어 그는 2020년 도쿄 패럴림픽 선수들이 바로 포스트휴먼이며 현 사회가 이들의 목소리를 어떻게 수용하고 풀어갈 것인지가 포스트휴먼 사회가 직면한 문제라고 덧붙였다.²⁵ 이러한 발언은 '비트

24. Denis Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, Besty Wing (trans.), Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989, p. x.

25. 최우람과 이재은 인터뷰, 2021.8.27.

루비우스 인간(Vitruvian Man)'에 근간한 소위 '정상' 신체라고 규정된 인간 중심의 사회가 배제해 온 타자의 신체와 공생하는 열린 시스템의 구축에 대한 문제의식에서 가능한 것이다. 이는 비판적 포스트휴머니스트로 알려진 로지 브라이도티(Rosi Braidotti)의 주장에 따르면, 포스트휴먼 지식에서 풀어낼 수 있다. 포스트휴먼 지식의 목표는 인간 활동에서 일어나는 차별적이고 폭력적인 측면들을 분석하며 인간중심주의(anthropocentrism)를 대체할 수 있는 다층적이고 다방향적인 프로젝트를 건설하는 것이다.²⁶ 요컨대 최우람의 포스트휴먼에 대한 이해는 정치·사회 권력의 중심에 위치해 온 인간이 자신들의 시선에서 타자로 분류해 온 인종·성별·신체에게서 착취한 권리들을 함께 공유하는 미래에 대해 논의하는 해러웨이, 브라이도티, N. 캐서린 헤일스(N. Katherine Hayles)가 대표하는 비판적 포스트휴머니즘을 아우르고 있다. 그렇다면 테크노퓨처리즘이 약동하는 서울에서 진화한 로보 사피엔스, 최우람의 손에서 태어난 기계 생명체는 과연 어떤 존재인지에 대해 다음 장에서 살펴보자.

III. 인간과 비인간의 공생

제2차 세계대전 이후 현대미술의 유타리에서 SF 장르 및 비인간에 대한 관심은 1950년대 인디펜던트 그룹(IG: Independent Group)을 중심으로 형성된다.²⁷ 한국 미술가의 이름 아래 로봇이 등장한 것은 백남준의 <로봇 K-456>(1964)이 최초다. 하지만 백남준의 <로봇 K-456>은 1960년대 국내 미술 무대에서 출현하지 않았다. 1960년대 미국에서는 미술가와 공학자가 만나 E.A.T.(Experiments in Arts and Technology)를 조직하며 함께 과학과 예술, 인간과 기계의 관계에

26. Rosi Braidotti, *Posthuman Knowledge*, Polity Press, 2019.

27. 제2차 세계대전 이후 과학기술에 대한 관심은 특정 전문 분야가 아닌 사회 전체에 만연한 현상이었다. 이러한 분위기에서 1950년대 미술가들 사이에서 특히 인디펜던트 그룹은 1952년 첫 만남에서 에두아르도 파올리치(Eduardo Paolozzi, 1924~2005)가 『어메이징 스토리즈(Amazing Stories)』, 『사이언스 판타지(Science Fantasy)』, 『스릴링 원더 스토리즈(Thrilling Wonder Stories)』 같은 SF 잡지의 표지를 소개하면서부터 동시대 사회와 기계 시대를 재현하는 대상으로 SF 소재에 주목했다. (이재은, 『SF 뉴웨이브의 풍경과 로버트 스티븐슨의 영화 《나선형 방파제》의 상호관계성』, 『현대미술사연구』 44집, 현대미술사학회, 2018, 123쪽)

대해 탐구했다. 사실 국제 미술의 흐름에 한국 미술계가 동시대적으로 반응하며 한국 작가들이 작업 세계를 펼쳐나가기 시작한 것은 주지하다시피 1990년대부터다. 특히 ‘미술과 테크놀로지’라는 화두와 함께 미디어아트에 대한 대중적 관심은 1988년 서울 올림픽을 기점으로 백남준의 국내 활동이 본격화하면서, 그리고 2000년 우리 사회가 지식정보사회로 진입함에 따라 정부가 적극적으로 이를 장려하면서부터 태동했다.²⁸ 이러한 흐름 속에서 한국 미술계에도 1990년대 후반 이불의 ‘사이보그’와 최우람의 ‘로봇’ 같은 SF 장르의 소재들이 목격되기 시작한다.

현재까지 최우람의 작업 시기는 크게 세 단계로 나뉘볼 수 있다. 모색기인 1998년부터 2001년 사이 열린 두 번의 개인전을 대표하는 작품으로 <170개의 박스 로봇>(2001)을 살펴볼 수 있다. 이 작품은 마이크로 프로세서와 적외선 센서를 장착한 변의 길이가 10cm인 정육면체의 골판지 박스 로봇들로 구성되어 있다. 로봇들은 관람객 또는 자신들의 움직임을 감지하며 간격이 가까워지면 서로를 경계하듯 거리 두기를 한다. 제2시기로 분류할 수 있는 2002년부터 2011년까지는 최우람 자신과 기계 생명체들이 국내는 물론 국제적으로 알려지기 시작한 때다. 모색기의 첫 로봇은 “비행기를 조정하는데 이 비행기가 마음대로 움직이지 않는 상황이 발생했다고 해서 간단히 스위치만 끄면 된다고 하는 것은 매우 위험한 발상”²⁹이라는 생각에서 출현한 것이다. 반면 제2시기의 기계 생명체는 테크노디스토피아에서 벗어나 기계가 인류의 동반자라는 생각의 전환에서 등장한다. <울티마 머드폭스(Ultima Mudfox)>(2002), <우르바누스>, <오페르투스 루놀라 움브라>, <쿠스토스 카봄>이 이 시기의 대표작이다. 그리고 제3시기는 2012년 갤러리 현대에서 열린 개인전을 기점으로 현재 진행 중이다. <회전목마(Merry-Go-Round)>(2012), <허수아비(Scarecrow)>(2012),

28. 1984년 1월 1일 정오 뉴욕 공영 방송 WNET 주조정실에서 실시간으로 편집해 내보낸 <굿모닝 미스터 오웰>은 대한민국 TV 채널 KBS에서 생중계되었다. 그리고 1988년 서울 올림픽 예술제를 위한 예비 행사에서 다시 한번 <굿모닝 미스터 오웰>은 소개되었다. 최우람은 TV 생중계 당시 이를 직접 보았다고 한다. 그리고 장구 치는 여자의 모습 등의 영상에 대한 기억이 선명하며 유튜브(YouTube)로 다시 찾아보기도 했다고 한다. <굿모닝 미스터 오웰>과 함께 <로봇 K-456>은 최우람 개인에게 영향을 주었다고 할 수 있을 만큼 인상적인 작품이라고 구술했다.(최우람과 이재은 인터뷰, 2021.8.27)

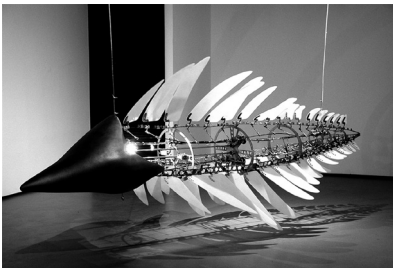
29. 이영준vs최우람, 「대담」, 『최우람』, 갤러리 현대, 2012, 78쪽.

〈파빌리온(Pavilion)〉(2012)에서 볼 수 있듯이 일상적 소재에서 마주칠 수 있는 사회 권력과 인간 사회의 욕망을 테크놀로지의 문맥에서 풀어낸다. 본 장에서는 제2시기의 기계 생명체 조각과 텍스트를 토대로 기계 생명체란 인간과 기계의 공생의 알레고리임을 밝힌다.

1. 기계와 '아름다움'

로봇 발명가라는 유년 시절의 꿈을 펼치듯 최우람의 작업은 기계 생물학자의 실험실 생활을 연상시킨다. 더욱이 그럴 것이 앤디 워홀(Andy Warhol, 1928~1987)이 자신의 작업실을 '팩토리(Factory)'라고 명명함으로써 소비 자본주의 생산 방식과 자신의 작업이 다르지 않음을 공포했듯, 최우람은 자신의 작업실을 '기계 생명체 연합 연구소'라고 명명한다. 그는 그곳에서 기계 생명체를 발굴(창조)하고 조사하고 기록하는 기계 생명학자다. 'U.R.A.M'에서 처음 발표한 〈울티마 머드폭스〉를 중심으로 기계 생명체의 특징을 살펴보자. 〈울티마 머드폭스〉는 지하철 공사장에서 발견된 나노머신 생명체다. 기계 미학을 대표하는 스테인리스 스틸, 알루미늄, 아크릴, 모터를 조립해 완성된 32개의 지느러미를 가진 이 조각은 안과 밖의 구분을 두지 않은 네가티브(negative) 구성을 하고 있다. 이에 몸체 내부에서 운동을 담당하는 톱니바퀴 구조물은 그대로 그 모습을 드러낸다.

여기서 최우람의 기계 생명체 작품은 완결되지 않는다. 한 걸음 더 나아가



도판 10. 〈울티마 머드폭스〉, 2002 (출처: 최우람 홈페이지).



도판 11. 〈쿠스토스 카봄〉, 2011 (출처: 최우람 홈페이지).

그는 라틴어를 사용해 기계 생명체에 학명을 붙여주고, 동물도감을 방불케 하는 기계 생명체 각각의 서식지와 번식 방법, 생활 습성에 대한 정보를 담은 텍스트를 작업한다. ‘Anmorpral Delphius delphis Uram’이라는 학명을 가진 <울티마 머드폭스>의 텍스트는 아래와 같다.

Ultima Mudfox(울티마 머드폭스)는 2002년도 지하철 공사장에서 우연히 촬영된 이후 많은 과학자들에 의해 연구되고 있으나, 그들이 어떻게 단단한 진흙 속을 자유로이 유영하지조차 알아내지 못하고 있다. 5년 전 지하 미지생명체에 대한 충격적 보도가 있을 후 수년간 많은 연구가 진행되어, 도심 지하에 약 2만여 종 이상의 무기 생명체가 존재할 것이라는 추측과 함께 그 발생과 진화에 관련된 무수한 학설들이 발표되고 있다. 그중 가장 많은 지지를 얻고 있는 주장은 역시 나노머신들의 탈출과 관련된 주장이다. 33년 전부터 상용화되기 시작한 나노머신들은 나노오븐의 자장차폐막을 하나둘씩 빠져나가기 시작했다. 공간으로부터 전기에너지를 흡수하여 작동하는 나노머신들은 전자파가 풍부한 도시의 지면 밑을 터전으로 자기 복제를 시작했고 급기야 도시의 지하는 이 먼지보다 작은 기계들로 들끓게 되었다. 얼마 지나지 않아 이 군집을 이룬 기계들은 지하에 묻혀있는 버려진 기계들과 지상에 떠도는 정보들의 조합을 통해 하나둘씩 새로운 형태의 무기생명체들을 스스로 만들기 시작했고, 그 막대한 생명의 데이터를 저장하고 학습하며 자신을 복제하고, 진화해나가며 그 종을 늘려나가고 있다.³⁰

이처럼 그는 개념미술의 형식 가운데 문자 정보를 활용해 텍스트를 조각과 함께 전시한다. 이는 자연사 박물관의 전시 방법을 차용한 것이다. 기계 생명체의 텍스트는 무엇보다 자연사 박물관에 방문한 관람객이 현실 세계에서 만나 보지 못한 동식물의 존재를 인류의 역사로 받아들이는 인식 패턴에 복무한다. 그 결과 기계 생명체는 텍스트가 제공하는 정보에 기초해 현재의 시공간에 실재하는 생명의 권위를 부여받는다. 이를 통해 최우람의 기계 생명체는, 첨단 과학기술이 제공하는 편의에 취해 인류가 그 위험성을 망각하고 지내는 동안 변모한 기계의 진화와 생태계의 변화를 관람객이 마주하도록 해준다. 인공지능과 생명기술 발달로 타고난 지능적·물리적으로 주어진 조건을 넘어서는 인간의 존재가 가능한 지금 기계 생명의 발생과 진화는 이상한 헛된 가정이 아니다. 이전에는 생물 현상만이 진화 연구와 관계가 있다고 생각되었지만 현재

30. 최우람의 작가 홈페이지. (<http://www.uram.net>, 2021년 8월 25일 접속)

는 비활성인 물질도 자연선택을 따르는 구조를 생성할 수 있는 것으로 밝혀졌다.³¹

그러나 최우람의 기계 생명체는 단지 첨단과학기술이 가능케 한 인공생명의 발생과 진화의 구현에 목적을 두지 않는다. 앞서 살펴보았듯이 그것은 인간 사회의 욕망에서 독립한 기계에 대한 이야기다. “기계는 인간의 손을 떠나 스스로 변화, 발전하는 존재가 되었다. 그 발생은 인간의 욕망에 의해서였다고 하더라도, 인간이 통제할 수 없을 만큼 빠른 속도로 자기 발전하고 있으니, 이미 기계는 진화하는 생명체가 된 것이다.”³² 기계가 인간 사회의 욕망에서 독립한다는 것은 인간의 결핍과 필요에 의한 진화에서 벗어나 생명 그 자체로서 생성 과정에서 변화함을 의미한다. 인간의 항상 나아가 인간 사회의 진보를 위해 개발된 기계가 인간 사회의 시스템에서 벗어나 그 스스로 독립된 생명체로서 생명을 생성하게 된다면 과연 무슨 일이 벌어질까? 이 지점이 바로 테크노디스토피아적 상상력이 출발하는 임계점이다. 인간의 필요에서 벗어나 자기 재생산이 가능한 생명체인 기계와 공생 관계란 과연 무엇을 의미하며 이를 위해 인간중심주의에 요구되는 변화란 무엇일까? 이에 대한 사유를 최우람은 바로 기계 생명체를 통해 풀어낸다.

우선, 기계 생명체의 형태를 짚어보자. 앞서 본 <울티마 머드폭스>가 물고기를 연상시킨다면, <녹스 펜나투스(Nox Pennatus)>(2005)는 새, <제트 히아투스(Jet Hiatus)>(2004)는 상어, <익센타 램프(Inscecta Lamp)>(2013)는 파리를 닮았다. 이처럼 무수한 기계 부품들의 어셈블리지(assembly)가 동식물을 연상시키는 이유는 아이러니하게 들릴 수 있지만, 작가가 자연에서 영감을 가져왔기 때문이다: “자연에서 아이디어를 많이 얻습니다. 되도록 직접 가서 경험하고 싶지만 그럴 여유가 없어 아직까지 많은 부분을 BBC 다큐멘터리를 보면서 경험합니다.”³³ 가령 <쿠스토스 카봄>은 BBC 자연 다큐멘터리에서 본 웨털해표

31. 마누엘 데란다, 『지능적 기계 시대에서의 전쟁』, 김민훈 (역), 그린비, 2020, 20쪽.

32. 장다원, 『최우람의 기계 생명체, Too real to be surreal』, 『월간 PublicArt』, 2008.10, 최우람의 작가 홈페이지 (<http://www.aram.net>, 2021년 8월 25일 접속)

33. 이영준·최우람, 앞의 글, 75~76쪽.

를 바탕으로 한 것이다. 이처럼 최우람의 기계생명체는 “기술의 토대 위에 설” 미래가 “회색빛 강철의 세계가 아니라” “신생물학적neo-biological 문명을 향해 나아갈 것”이라는 『와이어드(Wired)』 잡지의 창업자인 케빈 켈리(Kevin Kelly)의 언급을 상기시킨다.³⁴

이처럼 기계 생명체는 계몽주의의 이분법적 시선에 따르면 다른 두 영역인 자연과 기계가 교차해 새로운 몸, 영토를 창조한다. 이는 인간과 비인간의 관계를 모색하는 오늘날의 작가들 이 취하는 형태적 선택지 중 하나다. 피에르 위그(Pierre Huyghe, 1962~)는 <무제, 인간 마스크(Untitled, Human Mask)>(2014)와 <주드람 5(Zoodram 5)>(2011)에서 볼 수 있듯이 인간 가면과 동물·생물을 결합했다. 아르 오리앙테 오브제(Art Orienté Object, 1991~)는 <나무를 던지다(Jeter les bois)>(2007), <포옹(Necking)>(2007)에서 가면 쓰기를 통해 타자와 소통을 시도하는 중이다(도판 12, 13). 이러한 현상을 두고 니콜라 부



도판 12. 피에르 위그, <주드람 5>, 2011.



도판 13. AOO, <포옹>, 2007.

리오(Nicolas Bourriaud)는 세계가 나란히 혹은 함께 작동하는 복합적 에너지로 만들어지는 것처럼, 동시대 미술도 인간과 비인간 간 생산적 혼용을 모색하고 있기 때문이라고 진단했다.³⁵ 이는 해러웨이의 ‘톨루세(Chthulucene)’³⁶가 말하는 다종의 공생에 대한 동시대 미술가들의 조형

34. 케빈 켈리, 『통제 불능』, 이충호·임지원 (역), 김영사, 2019, 17쪽.

35. Nicolas Bourriaud, “Coactivity: Between the Human and Nonhuman,” *Flash Art*, 2019.9.9. (<https://flash--art.com/article/coactivity-between-the-human-and-nonhuman>, 2021년 9월 3일 접속)

36. 톨루세는 해러웨이가 인류세라는 시대를 살아가는 우리가 취해야 할 방향과 실천성을 제시하는 용어다. ‘함께-지하에 존재하면서(sym-chthonic)’ 그 역동성을 지속하는 힘을 지칭하기 위해 그녀는 ‘그리스 신화에서 지하에 사는 신들을 지칭하기 위해 사용되는 ‘지하의(chthonic)’라는 단어에서 ‘톨루세’의 톨루(chthulu)를 가져왔다. 그녀는 우리가 인간 이상의 것(more-than-human), 비인간(inhuman), 인간 아닌 것(other-than-human), 부식토로서의 인간(human-as-human) 등, 내적-활동(intra-active)으로 생명력을 가지면서 시간성과 공간성과 물질성이 거미줄처럼 얽혀 있는 무수한 ‘집합들의 존재(entities-in-assemblages)’로 살아가야 한다고 역설한다. (전혜숙, 『인류세의 관점에서 본 생태 미술의 특징』, 『현대미술사연구』 49집, 현대미술사학회, 2021, 152쪽; 도나 해러웨이, 『트리블과 함께하기』, 최유미 (역), 마농지, 2021, 93~103쪽)

적 탐구에서 나타나는 현상으로 접근해 볼 수 있다. 요컨대 동식물 형태와 결합한 기계부속품들의 움직임은 새로운 종의 출현뿐만 아니라 계몽주의 이래 고착화된 이분법적 사고를 해체할 에너지를 생산한다고 할 수 있다.

여기서 무엇보다 괄목할 부분은 최우람이 기계부속품의 움직임을 동식물의 형태 아래 풀어낸 이유다. 최우람은 “인공적인 기계 메커니즘도 생명체처럼 완결된 아름다움을 낼 수 있다는 것을 보여주고 싶다”³⁷고 했다. 즉, 그것은 “아름다움”에서 시작한 것이다. 그는 “자연의 아름다운 형태, 그 완벽한 형태를 갖추고 있는 존재로는 곤충이나 식물 등이 있다”³⁸고 말한다. 이를 통해 최우람의 아름다움의 기준이 르네상스 이후 미적 가치에서 캐논을 담당한 ‘비트루비우스적 인간’에 뿌리를 두지 않고 있다는 점을 확인할 수 있다.³⁹ 주지하다시피 인간 중심의 계몽주의 세계에서 자연은 인간에 의해 경작되어야 할 타자로서, 인간 중심의 세계에서 주변의 일부일 뿐 미의 캐논에 위치할 수 없다. 이와 마찬가지로 과학기술에 의해 태어난 기계 또한 아름다움의 가치를 공유할 수 없는 타자다. 메리 셸리(Mary Shelley)의 『프랑켄슈타인(Frankenstein)』(1818)에서 볼 수 있듯이, 비인간은 탄생부터 ‘추(醜)’의 역사에 편입한다. ‘로봇’이라는 비인간 존재는 1920년을 전후로 과학기술을 통해 인간의 상상 속 환영에서 벗어나 현실에 그 모습을 드러낸다. 기계 로봇의 감성적 배치는 프랑켄슈타인의 괴물과 다르지 않게 인간과의 관계에서 노예라는 자리에서 ‘차가운, 영혼이 없는, 멍청한, 사악한, 위험한, 거대한, 힘센, 튼튼한’ 등의 수식어로 규정된다.⁴⁰ 이는 장 프랑수와 리오타르(Jean-François Lyotard)가 ‘승고(sublime)’로, 할 포스터(Hal Foster)가 ‘언캐니’로 명명을 시도한 포스트모더니즘을 기점으로 페미니즘 미술가들이 구현하기 시작한 타자의 미학적 감수성과 상통한다.

이러한 배경에서 현대 미술가들은 로봇 및 사이보그 제작 과정에서 아름다

37. 장다원, 앞의 글.

38. 진중권, 앞의 책, 325쪽.

39. 연구자와의 인터뷰에서 최우람은 최근 아름다움을 느낀 순간에 대해, 2020 도쿄 패럴림픽 개막식 중 난민 선수단 입장 때 두 팔이 없는 기수가 등 뒤에 거대한 깃발을 꽂고 입장하던 모습이라고 답변했다. 이처럼 작가는 어떤 것이 환경의 조건에 맞도록 변화하며, 환경과 균형을 찾아가는 과정에서 아름다움을 본다고 덧붙였다. (최우람과 이재은 인터뷰, 2021.08.27)

40. 이재준, 「비인간 기계의 감성적 배치」, 『미학예술학연구』 63집, 2021.06, 161쪽.

움이라는 가치를 염두에 두지 않는다. 예컨대 인간 신체 형상을 닮은 백남준의 <로봇 K-456>은 매끄러운 피부와 균형을 바탕으로 한 신체 비율 대신 금속성을 드러내며 리모콘으로 조정됨으로써 ‘영혼 없는’ ‘하인이나 노예의 수동성’이라는 기계 로봇의 감성적 배치 계보에 위치한다. 그리고 작가 자신의 신체를 대상으로 기계와의 결합을 시도하는 스텔락의 사이보그 퍼포먼스에서 확인할 수 있듯이 사이보그의 방점은 아름다움이 아닌 피부에서 발생하는 경계 해체에 있다. 이에 반해 최우람은 인간중심주의의 시각에서 타자로 분류되어 온 동식물을 대상으로 아름다움을 발견하고자 하며 이를 또 다른 타자인 기계에 투영함으로써 아름다움이라는 가치를 비인간과 공유한다. 나아가 그는 생존을 위해 변화하는 즉 되기 과정에 아름다움의 가치가 있다고 말한다.⁴¹ 즉 그야말로 인간 중심의 기계 로봇의 감성적 배치를 해체하며 키네틱 시스템을 주창하는 포스트휴먼이다.

‘추’로서 비인간의 구현은 사실 프란시스 하퍼(Frances Harper)의 언급처럼 계몽주의 이성주의가 서구·백인·남성 중심의 인간과 타자 사이에 쌓아 올린 경계를 견고히 하기 위한 전략으로 공고화된 ‘휴머니티의 한계’다.⁴² 사실 인간과 비인간을 구분하는 중요한 경계로 추함은 오늘날 SF 장르에서 여전히 타자를 규정하는 수사 전략으로 작동한다. 이는 루퍼트 샌더스 감독의 <고스트 인 더 셸(Ghost in the Shell)>(2017)에 등장하는 두 명의 사이보그, 메이저(스칼렛 요한슨)와 쿠제(마이클 피트)를 통해 확인할 수 있다. 전자는 인류의 정의 실현을 위해 행동하는 사이보그라면 후자는 그 반대다. 사이보그라는 같은 존재임에도 불구하고 쿠제의 몸은 프랑켄슈타인의 괴물 계보를 잇는 추함이라는 수사 아래 메이저와 달리 인간의 타자로 분류된다. 이처럼 계몽주의의 이분법적 시선에서 아름다움은 이성·백인·남성의 소유물이다. 여기서 최우람은 인간 중심 계몽주의의 가치에 균열을 일으킨다. 요컨대 그는 하나, 기계 생명체의 형태를 인간 형상을 토대로 상상하지 않는다. 둘, 아름다움을 비인간에게서 발

41. 최우람과 이재은 인터뷰, 2021.08.27.

42. Elaine L. Graham, *Representations of the Post/Human*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2007, p. 59.

견한다. 이에 최우람의 기계 생명체는 인간 형상의 주변에서 맴돌며 인간의 아름다움을 열망하거나 인간과 다른 자신의 모습을 닮으며 인류를 공격하지 않는다. 즉, 기계 생명체는 계몽주의의 이분법적 사고에서 기인한 타자의 기표인 추함에서 벗어나 인간과 함께 아름다움의 가치를 공유하며 향유한다. 결론적으로, 포스트휴먼 시대 미술의 방향은 스텔락, 오를랑, 아르 오리양테 오브제의 작업에서도 확인할 수 있듯이 1960년대 클로드 레비스트로스(Claude Levi-Strauss)가 인류학의 최종목표라고 언급한 인간 형상의 소멸일지도 모른다.

2. 기계와 생명

기계 생명체는 테크놀로지의 기능을 형태로 제시한 하이테크(high-tech) 스타일이다. 동식물에서 일어나는 유연한 움직임을 기계에 재배치하기 위해 그는 관객 앞에 무수한 부품들의 조합을 있는 그대로 드러낸다. 미니멀리즘적인 매끈한 외장 아래 숨어있는 테크놀로지의 비가시성을 걷어내는 하이테크 스타일은 흥미롭게도, 인간과 비인간의 경계에 몰두해 온 동시대 미술가들이 물질적 경계의 시작점으로 주목해온 피부 제거와 맞닿는다. 따라서 기계 생명체는 '나'와 '타자' 간의 경계가 없는 몸이다. 경계 없는 몸에서 일어나는 운동은 나아가 인간과 비인간을 하나로 통합한다. 세계의 중심에 인간을 배치한 바라보기, 즉 인간중심주의 시각이 정립한 정적이고 불변하며 고정적인 본질의 형태와 구조는 인간과 비인간이 어우러져 복합적 에너지를 생산하는 포스트휴먼 시대를 설명할 수 없다. 이러한 배경에서 토마스 네일(Thomas Nail)은 움직임과 흐름 그리고 순환을 관장하는 키네틱 시스템이야말로 인간 시스템을 대체할 수 있는 포스트휴먼 시스템이라고 주장한다.⁴³ 키네틱 시스템은 인간과 비인간 모두에게 발견되는 특징으로 구조 자체가 아니라 창발적 패턴들을 구성하고 분해하며 재구성하는 물질의 흐름으로서 환원적이거나 통합적이지 않다.⁴⁴ 키네틱 시스템이 말하는 중심 없는 경계에서 일어나는 흐름과 순환은 뱀

43. Thomas Nail, "Kinopolitics: Borders in Motion," *Posthuman Ecologies: Complexity and Process after Deleuze*, Rosi Braidotti and Simone Bignall (eds.), New York: London: Rowman & Littlefield International, 2019, p. 184.

44. 위의 글, p.188 참조.

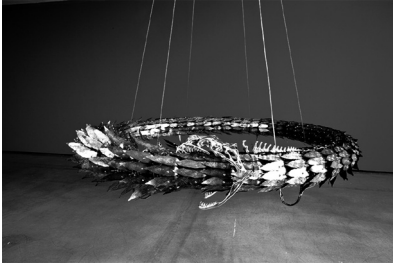
의 머리가 자신의 꼬리를 물어 원을 그리는 <우로보로스(Ouroboros)>(2012)와 상응한다(도판 14). 종말과 재생 모두를 품고 있는 북유럽의 라그나로크(Ragnarok)의 상징인 '우로보로스'는 포스트휴먼 시대 최우람의 작품에서 인간과 비인간을 통합하는 키네틱 시스템의 엠블럼이라 할 수 있다.

흥미롭게도 키네틱 시스템의 흐름과 순환을 상징하는 우로보로스는 케빈 켈리의 지적처럼 언제나 생성 중에 있는 '생명의 네트워크'를 또한 연상시킨다. 생명의 네트워크는 모든 조건에서 매 순간 생명 그 자체를 뛰어넘는 변화를 관장하는 생성의 순환 고리다.⁴⁵ 즉 자신의 꼬리를 입에 물고 스스로를 잡아먹는 우로보로스는 켈리의 지적처럼 생성 그 자체를 생성하는 생명 그 자체를 보여준다. 사실 최우람이 기계 생명체에서 하이테크 양식을 기용한 이유는 바로 유기체와 다르지 않은 '비유기적 형태'의 생명을 구현하기 위해서다. 이에 대한 최우람의 설명을 옮겨보면 다음과 같다. "기계의 각 부품과 베어링이 정확한 각도로 떨어지는 것이 생물체가 생명을 영위하기 위해 복잡한 내부 구조를 갖고 설명 불가능할 정도로 체계적 움직임을 보여주는 것과 같은 것으로 보인다." 다시 말하자면 최우람의 기계 어셈블리지를 구성하는 무수한 부품과 베어링이 만들어내는 각도와 부품과 베어링의 마주침은 우리가 자연-생명으로 생각하는 복잡성과 신비를 기계-생명에서 시각적으로 풀어내기 위한 장치인 것이다. 이에 <쿠스토스 카봄>에서 부품과 부품이 맞물려 만들어내는 들숨과 날숨의 움직임은 보카송의 자동인형처럼 유기체의 움직임을 단순 모방한 것이 아니라, 생명의 생성 과정의 흐름이다.

여기서 주목할 것은 앞서 인용한 <울티마 머드폭스>의 텍스트에서 볼 수 있듯이, 최우람이 기계-생명으로써 생성 과정에서 일어나는 진화를 강조한다는 점이다. 사실 자기조직화란, 프랑켄슈타인이 그랬듯 결코 뛰어난 지능과 힘을 지닌 기계에게 용납할 수 없는 부분이다. 그러나 최우람은 인간 중심의 계몽주의적 시선의 프랑켄슈타인과 달리, 마치 마누엘 데란다(Manuel DeLanda)가 말한 '로봇 역사학자'처럼 기계의 자기조직화를 수용하며 이를 연구한다.⁴⁶ <자화

45. 케빈 켈리, 앞의 책, 228쪽.

46. 데란다가 말하는 '로봇 역사학자'란 '인간 역사학자'와 달리 로봇의 시각에서 로봇을 연구하는 이를 가



도판 14. 최우람, <우로보로스>, 2012 (출처: 최우람 홈페이지).



도판 15. 최우람, <우르바누스>, 2006 (출처: 최우람 홈페이지).

상 2012)에서 본 것처럼, 그는 로보 사피엔스로서 우리 앞에 나타난 바 있다. 이는 최우람이 인간 중심의 시각에서 벗어나 기계 시선에서 기계를 바라보고 있음을 말해주는 것이라고 할 수 있다. 따라서 그의 작품에서 기계는 자기 조직화를 통해 창발하며 진화한다. 이에 최우람의 작품에서 무수한 부품들과 베어링이 맞물려 일구어내는 움직임은 내용적으로 인공생명 미술의 주요 화두인 생명의 '창발(emergence)'과 '자기조직화(self-organizaation)' 현상과 상응한다.⁴⁷ 즉 최우람은 기계와 인간 간의 '네 번째 불연속'을 카오스에서 자발적으로 질서가 창발하는 '자기 조직화'를 통해 균열시킨다.

이에 최우람의 기계 생명체 세계에서는 프랑켄슈타인이 파기한 약속 모두가 실현된다. 예컨대 <우르바누스> 시리즈는 암수와 유생(幼生)으로 구성된다(도판 15). 여기서 최우람은 유생의 성장을 관객이 쫓아갈 수 있도록 빛을 활용한다. 가령 유생은 날개에서 푸른색이 나고 성체가 되면 하얀빛을 낸다. 이처럼 그는 시간의 흐름에서 변화하고 성장하는 기계 생명체의 생성 과정을 구현

리킨다. 두 역사학자의 차이는 다음과 같다. 인간 역사학자가 시계태엽장치나 모터 등의 물리적 장치를 인간들이 어떻게 조립했는지 이해하려는 데 반해, 로봇 역사학자는 이러한 기계들이 인간의 진화에 영향을 준 방식에 더 강조점을 둔다. (마누엘 데란다, 앞의 책, 14쪽)

47. 예상치 못했던 특성들이 발생하는 것을 '창발'이라 하며 새로운 질서의 발원인 창발을 일으키는 구조는 보통 시스템의 출력이 다시 입력되어 반복적으로 되돌아가는 복잡한 피드백 루프를 포함하는 '자기 조직화'의 원리를 따른다. 창발과 자기조직화 단백질 분자 하나하나를 살아있는 것이 아니지만, 모였을 때 단순히 단백질 구성 요소들이 합쳐진 전체구조를 넘어서는 현상으로서, 구성요소가 개별적으로 갖지 못한 특성이나 행동이 전체구조에서 자발적으로 상향식으로 고차원의 복잡계로 돌연히 출현하는 현상이다. (전혜숙, 앞의 글, 2020, 12~13쪽)

하고자 한다. 1985년에 백남준은 조부모, 부모, 아기로 이루어진 <로봇 가족>을 선보인 바 있다. 이는 <살아있는 조각을 위한 TV브라>(1969)의 연속선상에서 로봇의 인간화를 통해 인간과 비인간의 공진화의 비전을 제시하고자 한 백남준의 시도다. “<살아있는 조각을 위한 TV브라> 역시 전자분야와 기술을 (...) 인간화한 충격적인 사례다 (...) 우리는 기술이 인간을 위해 존재할 수 있다는 사실을 보여주고 관객의 상상력을 자극할 것이다.”⁴⁸ 반면 최우람은 찰스 다윈(Charles Darwin)이 인간 존재와 생물 세계 사이의 불연속성을 제거한 생명의 진화를 바로 인간과 기계의 공통분모로서 주목하며 기계의 가족을 구성한 것이다. 이는 마치 데란다가 지적한 인간 역사학자와 로봇 역사학자의 차이와 같다. 백남준이 기계의 인간화를 통해 인간과 기계의 공진화를 모색했다면 그는 카오스에서 창발하는 자기조직화라는 생명의 시스템에서 인간과 기계의 공진화를 모색한다. 그 결과, 그는 인류가 비인간을 통제하는 방편인 인간 중심의 계몽주의의 생명 정치를 무력화한다. 최우람의 작업 세계에서 기계 생명체는 “프랑켄슈타인이 만든 괴물의 소망과 달리,” “오이디푸스적 기획 없이, 유기체적 가족 모델을 따라 설계된 공동체를 꿈꾸지 않는다”⁴⁹ 해러웨이의 사이보그와 달리 백인 남성 사회의 질서에 맞서지 않는다. 오히려 자기 복제를 통해 종을 이루고 도시 공간을 함께 공유하며 기존의 경계를 균열시킨다. 이는 인간 중심의 시선에서 벗어나 생명이라는 공통분모에서 인간과 기계의 공생적 관계를 꿈꾸는 포스트휴먼 시대 미술가의 비전인 것이다.

IV. 나오는 말

본 연구는 ‘기계 생명체’ 조각과 텍스트에 나타난 포스트휴먼 징후를 토대로 인간과 비인간의 공생에 대한 최우람의 시각을 살펴보았다. 이를 위해 II장에서는 기계 생명체의 형성 배경을 짚어보고자 1980년대 작가의 유년기, 1990~2000년대 서울과 과학기술의 상호관계, 그리고 이에 대한 최우람의 시선

48. Nam June Paik(1969), “Participation TV, TV Bra for Living Sculpture,” *Nam June Paik: Videā ū Videology 1959-1973*, Judson Rosebush (ed.), Syracuse: Everson Museum of Art, 1974, unpagged.

49. 도나 해러웨이, 『해러웨이 선언문』, 황희선 (역), 책세상, 2019, 22쪽.

을 살펴보았다. 1990년대에 접어들면서 한국 사회에는 1960년대 박정희 정부 이후 경제적 도구로서 자리 잡은 과학기술에 대한 다각적 이해의 필요성에 대한 목소리가 나타나기 시작했다. 그러나 1997년 IMF 외환위기에 부딪히면서 우리 사회는 과학기술혁신에 몰두했다. 이처럼 과학기술을 통한 경제 성장은 한국 사회가 테크노디스토피아가 제기하는 문제들보다는 테크노피아가 제공하는 물질적 풍요와 편리에 집중하게 했다. 이러한 사회 분위기에서 등장한 최우람의 로봇은 우리 사회가 첨단과학기술을 적극적으로 수용하는 과정에서 망각한, 기계의 진화가 가져올 수 있는 테크노디스토피아에 대한 물음에서 시작됐다. 그리고 2002년에 접어들면서 그의 로봇은 인류가 기계와 함께 살아가야 하는 미래를 전제한 기계 생명체로 진화한다. III장에서는 기계 생명체를 구성하는 조각과 텍스트를 중심으로 최우람이 말하는 인간 사회의 욕망에서 독립한 생명으로서의 기계란, 인간 중심의 계몽주의 이분법이 금지해 온 아름다움과 자기조직화가 가능한 존재라는 것을 확인할 수 있었다. 즉 테크노퓨처리즘을 대표하는 도시, 서울에서 태어난 최우람의 기계는 인간과 함께 진화하며 아름다움을 향유하는 생명이다.

이를 통해 본 논문은 포스트휴먼 미술의 1세대라고 할 수 있는 스틸락과 오를랑이 인간의 기계화를 통해 이성 중심의 계몽주의의 미적 감성이 규정한 추의 타자를 작가 자신의 신체에 배치함으로써 인간과 비인간 간 경계에 균열을 가하고자 했다면, 최우람은 인간중심주의가 비인간에게 허락하지 않은 '아름다움'과 생명 시스템에서 창발하는 '자기조직화'를 기계의 영역으로 확장하고 있음을 규명할 수 있었다. 여기서 괄목할 부분은 최우람의 접근이 인간과 기계의 공생을 주창한 포스트휴먼 미술의 선구자인 백남준의 '기계의 인간화'와 다르다는 사실이다. 오히려 최우람은 기계와 인간 모두를 생명이라는 공통의 계통 발생적 계보에서 파악함으로써 인간중심주의가 정립한 비인간의 감성적 배치와 생명 정치의 전복을 시도한다. 이에 기계 생명체는 인간과 기계의 공생적 관계를 위해 인간중심주의에 필요한 사유의 전환이 과연 무엇인지를 내포한 인간과 기계의 공생의 알레고리로서 작동한다고 할 수 있겠다.

참고문헌

- 강미정, 「사이버네틱스와 공간예술의 진화」, 『현대미술학 논문집』 19권 2호, 현대미술학회, 2015, 7~53쪽.
- 도나 해러웨이, 『해러웨이 선언문』, 황희선 (역), 책세상, 2019.
- 마누엘 데란다, 『지능기계 시대의 전쟁』, 김민훈 (역), 그린비, 2020.
- 박선영, 「작가들의 현장: 우주만큼 경이로운 움직이는 조각들 최우람」, 『Harper's Bazaar Art』, 허스트중앙, 2014.4., 125쪽.
- 신상규, 「포스트휴먼 담론과 SF의 포스트휴먼 서사」, 『교양교육과 시민』 제4호, 숙명여자대학교 교양교육연구소, 2021, 33~68쪽.
- 신종천·윤준성, 「인공생명예술의 생성미학적 해석-대전 비엔날레 2018 [마이오]의 인공생명 예술작품 분석을 중심으로」, 『기초조형학연구』, 19권 6호, 한국기초조형학회, 2018, 345~357쪽.
- 우현정, 「욕망이 만들어낸 상상력의 세계」, 『SPACE』 590호, 2017.
- 윤정로, 『과학 기술과 한국 사회: 구조와 일상의 과학사회학』, 문학과지성사, 2000.
- 이영준·최우람, 「대담」, 『최우람』, 갤러리 현대, 2012, 74~80쪽.
- 이재은, 「SF 뉴웨이브의 풍경과 로버트 스미슨의 영화 《나선형 방과제》의 상호관계성」, 『현대미술사연구』 44집, 현대미술사학회, 2018, 119~145쪽.
- 이재준, 「비인간 기계의 감성적 배치」, 『미학예술학연구 63집』, 한국미학예술학회, 2021.06., 148~166쪽.
- 이종관, 「테크노퓨처리즘과 네오휴머니즘의 대결, 그리고 그 화해를 향하여」, 『철학과 현상학 연구』 59권, 한국현상학회, 2013, 5~49쪽.
- 장다원, 「최우람의 기계 생명체, Too real to be surreal」, 『월간 PublicArt』, 2008.10.
- 전혜숙, 「지하루와 그래픽 웨이크필드의 '인공자연' 시리즈를 통해 본 인공생명미술의 특징」, 『현대미술사연구』 24호, 현대미술사학회, 2020, 7~37쪽.
- _____, 「인류세의 관점에서 본 생태 미술의 특징」, 『현대미술사연구』 49집, 현대미술사학회, 2021, 141~182쪽.
- 진중권, 『미디어아트: 예술의 최전선』, 휴머니스트, 2009.
- 케빈 켈리, 『통제 불능』, 이충호·임지원 (역), 김영사, 2019.
- 최우람과 이재은 인터뷰, 2021.08.27. (<http://gachon.webex.com/meet/bstar621>)

- 김윤덕, 「숫팅이 부품이 맞물리자...기괴한 생명체가 꿈틀댔다」, 『조선일보』, 2017.2.2. (https://www.chosun.com/site/data/html_dir/2017/02/02/2017020200112.html, 2021년 8월 25일 접속)
- 김지은, 「시발자동차에서 켄 계까지」, 『MBC 가이드』, 2001.4.
- 이영란, 「심장이 뛰는 기계생명체 만든 최우람 “현대는 기계정글이죠”」, 『헤럴드경제』, 2012.10.30. (<http://biz.heraldcorp.com/view.php?ud=20121030000132&cpv=1>, 2021년 8월 25일 접속)
- 최우람 작가 홈페이지 (<http://www.uran.net>, 2021년 8월 25일 접속)
- Braidotti, Rosi, *Posthuman Knowledge*, Polity Press, 2019.
- Bourriaud, Nicolas. “Coactivity: Between the Human and Nonhuman,” *Flash Art*, 2019.9.9. (<https://flash-art.com/article/coactivity-between-the-human-and-nonhuman> 2021년 9월 3일 접속)
- Graham, Elain L., *Representations of the Post/Human*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2007.
- Hollier, Denis, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, Besty Wing (trans.), Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989.
- Nail, Thomas. “Kinopolitics, Borders in Motion,” *Posthuman Ecologies: Complexity and Process after Deleuze*, Rosi Braidotti and Simone Bignall (eds.), New York; London: Rowman & Littlefield International, 2019.
- Paik, Nam June(1969). “Participation TV, TV Bra for Living Sculpture,” *Nam June Paik: Video in Videology 1959-1973*, Judson Rosebush (ed.), Syracuse: Everson Museum of Art, 1974, unpagged.

Abstract

The Posthuman Dream, Choe U-Ram's "Anima Machine (Mechanical Living Being)"

Lee, Jaeun (Gachon University, Research Professor)

This study focuses on the allegory of *Anima machine* that U-Ram Choe known as a kinetic artist has been making since 2000. I take a closer look at the Posthuman symptoms of the *Anima machine*. The kinetic element of his works is intended to symbolize the emergence and the self-organizaation in the living system. His mechanical living beings have the value of beauty that anthropocentrism does not allow non-humans. These aspects provide an opportunity to contemplate the posthuman sensitivity against the aesthetic based the dichotomy between humans and non-humans in which Man defined. Thus this paper is intended to verify that *Anima machines* function as the allegory of symbioses between humans and non-humans that displaces anthropocentrism. Furthermore, this study will be meaningful in that it reveals the reason why Choe has been examining the symbiotic relationship between humans and non-humans in the course of techno-futurism of Korean society since the 1990s.

Keywords : Choe U-Ram, Anima Machine (Mechanical Living Being), Posthuman, Posthumanism, Techno-futurism, Seoul, High-tech

논문 투고일 : 2021년 09월 07일
심사 완료일 : 2021년 10월 03일
게재 확정일 : 2021년 10월 10일