
탈자본세를 향한 공생 윤리, 얽힘의 감속 - 최우람의 <작은 방주>(2022) 중심으로* **

이재은 (이화여대 이화인문과학원, 연구교수)

〈목 차〉

- I. 들어가는 말
- II. 탈자본세 다종적 공생 실천: 다성리듬 배치와 함께-세계 만들기
- III. 기계 생명체와 다종적 시공간
- IV. <작은 방주>와 공생 윤리, 얽힘의 감속
- V. 나오는 말

국문초록

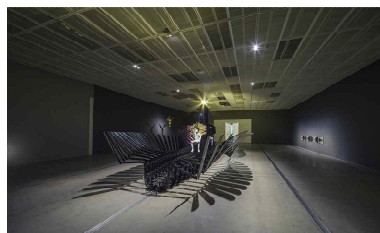
본 논문은 최우람의 <작은 방주>(2022)를 중심으로, 자본세의 대가속이 초래한 파국에서 다종의 공생을 위한 얽힘의 감속 함의를 고찰한다. 얽힘의 감속은 다성리듬에서 일어나는 시간의 다층성을 가리킨다. 이를 위해 애나 칭의 '다성리듬 배치'와 도나 해러웨이의 '함께-세계 만들기'를 토대로, <작은 방주>의 재료·배치·운동을 분석한다. 이를 통해 본 글은 <작은 방주>가 자본세의 진보관을 답습하는 대신, 살기와 죽기에 응답하는 감속의 윤리를 실천하는 퍼포먼스임을 밝힌다.

키워드 : 최우람, <작은 방주>, 자본세, 대가속, 탈자본세, 공생 윤리, 애나 칭, 도나 해러웨이, 다성리듬, 함께-세계 만들기

* This research was supported by the funding from Yuz Museum Shanghai, in affiliated with the exhibition "Choe U-Ram: Odyssey (2025.11.15-2026.3.1)."

** 이 논문은 2025년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2025S1A5B5A16008344)

1. 들어가는 말



(도판 1) <작은 방주>, 국립현대미술관, 2022. (출처: <https://www.aram.net/>)

연극 무대의 미장센을 방불케 하는 복수의 조형물들이 혼재하는 최우람의 <작은 방주(Little Ark)>(2022)는 코로나19 팬데믹의 공포에서 인류가 조금씩 벗어나기 시작한 2022년 겨울, 그 항해를 시작했다(도판 1). 코로나19 팬데믹은 21세기 첨단 과학기술로 무장한 인류가 통제할 수 없는 비인간적 힘과 마주한 사건이었다. 이는 세계화 이후 발생한 비극적 사건들과 다른 차원에서, 인간 중심적 세계 질서가 전 지구적으로 중단되는 경험을 동반했다. 연이은 급격한 기후 변화와 생성형 AI의 비약적 진화는 비인간 행위자에 대한 인류의 불안을 증폭시키는 중이다. 그럼에도 불구하고 인류는 자본주의가 추동하는 무한 축적이라는 항로를 이탈하지 못한 채, 여전히 지구 행성의 파국을 향한 대가속(Great Acceleration)¹⁾을 멈추지 못하고 있다.

효율성 중심의 속도와 소비의 즉각성을 요구하는 대가속은 지구의 지질학적·생물학적 균형을 파괴했다. 기후 변화, 종의 진화와 멸종, 지구 시스템의 지질학적 변동에서 목격할 수 있듯, 가이아의 시간은 인간의 진보 중심의 선형적 시간과 달리 수백 년에서 수천 년에 걸쳐 느리지만 되돌릴

1) 이 용어는 전통적으로 제2차 세계대전에서 시작된 것으로, 지구에 대한 인간 활동의 급격한 영향력 향상을 시사한다. 브뤼노 라투르 (2021), 『지구와 충돌하지 않고 착륙하는 방법』, 박범순(역), 이음, 155~156쪽.

수 없는 방식으로, 종과 물질, 환경이 서로 다른 주기와 속도로 작동한다. 살아 있는 것들은 저마다 계절에 따른 성장 맥박, 일생 동안 행하는 생식 패턴, 그리고 지리적 팽창을 통해 세계를 구축하기²⁾ 때문이다. 반면 인류의 대가속은 진보라는 단층적 시간 속에서 복수의 시간성을 억압한 나머지 인간과 비인간의 비동시성(heterochrony)을 극대화한다. 이러한 간극 속에서 가속의 재앙이 오늘날 기후 변화에서 목격할 수 있듯이 예측 불가능하며 돌이킬 수 없는 양상으로 지구 행성에 현현하는 중이다. 이런 자본세(Capitalocene)³⁾의 파국에서 인류에게 필요한 것은 브뤼노 라투르(Bruno Latour)의 주장처럼, 진보 중심의 자본주의 체제에서 벗어난 “가이아와 새로운 형태의 협상과 재조율 및 다른 실천”⁴⁾이다.

새로운 외교술의 요구 속에서 팬데믹의 시공간을 가로지르며 출현한 <작은 방주>의 선박 중심에는 등대를 축 삼아 등을 맞댄 두 명의 선장이 보인다. 두 선장 모두 대가속의 정동을 일으키는 <무한 공간(Infinite Space)>(2022)과 <출구(Exit)>(2022)를 향해 팔을 뻗은 모습이다. 반면

-
- 2) 애나 로웬하임트 칭 (2023), 『세계 끝의 버섯: 자본주의의 폐허에서 삶의 가능성에 대하여』, 노고운(역), 현실문화, 53쪽.
- 3) 본 글은 인류세(Anthropocene) 대신 자본세라는 용어에 주목한다. 그 까닭은 인류세가 현 지구 행성의 위기를 직면해 포괄하지 못하는 지점인 자본의 무한 추적과 대가속이 낳은 시간적 억압을 다루기 위해서다. 도나 해러웨이 역시 인류세가 본래 지질학적 의미보다 많은 의미를 함축함에 따라 현 인류가 당면한 쟁점들을 다루지 못하는 부분을 고려해, ‘자본세’가 적합하다고 주장했다. 노벨 화학상 수상자인 파울 크뤼첸(Paul Crutzen)이 처음 제안한 인류세(Anthropocene)는 과거 만 년에서 12만 년의 지질 시대에 해당하는 공식 용어인 홀로세 이후, 인간의 행위와 기술이 자연 생태계 전반에 미친 영향을 지칭한다. 그런데 해러웨이 지적처럼, ‘인간(anthropos)’이 인류 전체를 의미하는 지 혹은 호모 사피엔스만을 지칭하는지가 불명확하다. 화석 연료를 태워서 쓰는 산업적 인간과 글로벌 자본 및 사회국가를 형성한 인간의 활동을 한마디로 요약해주는 것이 ‘자본세’다. 이 용어는 인류세처럼 인간 종을 내세우지 않으면서 상황 속에 있는 식물, 동물, 인간, 미생물을 포함해 모든 것들을 아우르는 다중적 층위의 행위자들을 포함하기 때문에 유용하다. Martha Kenny (2013), “Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene: Donna Haraway in conversation with Martha Kenny”, Heather Davis and Etienne Turpin eds. (2015), *Art in the Anthropocene*, Open Humanities Press, pp. 258~259; 전해숙 (2021), 『인류세의 미술』, 선인, 42쪽.
- 4) Heather Davis (2014), “Diplomacy in the Face of Gala: Bruno Latour in conversation with Heather Davis”, Heather Davis and Etienne Turpin eds. (2015), pp. 51~54.

〈무한 공간〉 앞 방주를 향해 〈천사(Angel)〉(2022)는 추락하고 있으며, 〈닻(Anchor)〉(2022)은 선박에서 분리된 채 벽면에 걸려 있다. 이러한 광경은 신의 가호 속에서 인간이 더 이상 자신이 창조한 장치를 자신의 의지대로 조직하고 통제하는 독립적 주체로서 지구 행성에 위치하지 않음을 보여준다. 요컨대 〈작은 방주〉를 구성하는 조각들의 배치는 관객들에게 진보 서사의 균열을 알리며 자본세를 이탈한 새로운 항로의 필요성을 일깨운다. 이러한 배경에서 본 논문은 〈작은 방주〉의 재료·배치·운동을 중심으로 탈자본세를 향한 인간과 비인간의 공생 윤리의 층위에서 감속의 함의를 고찰하고자 한다.

이를 위해 II장에서는 자본세의 균열에서 다종의 공생을 사유해 온 애나 칭(Anna Lowenhaupt Tsing)의 ‘다성리듬(polyphony)’과 ‘배치(assemblage)’ 그리고 도나 해러웨이(Donna Haraway)의 ‘공-산(共-産, sympoiesis)’과 ‘세계 만들기(worlding)’ 개념을 살펴본다. 칭은 자본주의가 서로 다른 존재들의 시간적 리듬을 단일한 성장 서사로 동기화해 온 체제임을 폭로하며, 폐허 속에서 피어나는 송이버섯 생태에 얽힌 인간과 비인간의 배치에서 탈자본세의 방향성을 모색한다. 해러웨이 역시 자본세가 불러온 지구의 재앙을 직면해 비인간과의 “함께-세계 만들기(worlding-with)”를⁵⁾ 제안한다. 두 사람의 논의는 최우람의 기계 생명체의 시공간성을 다종의 공생 조건의 맥락에서 짚어볼 수 있는 시대정신을 제공한다. 이에 III장에서는 최우람이 기계 생명체의 개념과 조형성을 구축한 1998년부터 2011년 사이 작품들에 나타난 탈-인간중심적 시공간의 특징을 살펴본다. 그리고 마지막 장에서는 공생 윤리의 층위에서 〈작은 방주〉의 조형성을 고찰한다. 이 과정은 최우람의 기계 생명체의 논의를 다음과 같이 확장하는 데 기여한다. 첫째, 기계 생명체의 시공간에 대한 논의를 인간과 비인간 간 공생의 맥락에서 고찰할 수 있는 길을 연다. 둘째, 자본세의 구조적 문제로서 대가속에 주목해, 인간과 비인간의 함께-세계 만들기의 실천으로서 감속의 함의를 조망하는 계기를 마련한다.

5) 도나 해러웨이 (2021), 『트러블과 함께하기』, 최유미(역), 마농지, 107쪽.

II. 탈자본세 다종적 공생 실천: 다성리듬 배치와 함께-세계 만들기

도나 해러웨이는 『트리블과 함께하기』에서 인류세와 자본세를 둘러싼 오늘날의 두 가지 상반된 태도에 문제를 제기한다. 하나는 기술적 개입과 지구공학을 통해 위기를 해결할 수 있다는 낙관적 신념이다. 그리고 다른 하나는 냉소주의와 패배주의다.⁶⁾ 두 입장은 모두 현재의 조건을 단일한 시간 축 위에서 이해하며, 문제를 해결하거나 종결해야 할 대상으로 환원한다는 점에서 공통된 한계를 지닌다. 해러웨이는 이러한 이분법적 태도를 비판하며, 인간과 비인간이 얽힌 조건 속에서 살아가는 방식으로, 함께-세계 만들기를 제안한다. 이러한 문제의식은 애나 로웬하움트 칭의 『세계 끝의 버섯』에서도 공명한다. 칭은 자본주의가 강제해 온 진보의 시간의 리듬 아래 감춰진 서로 다른 존재들의 리듬과 시간성에서 탈자본세의 방향을 찾는다. 이처럼 두 사람은 인간중심적 시간을 운영해 온 인류세와 자본세의 논리를 비판하며, 이에 대한 대안으로 관계적 존재와 다층적 시간성을 모색한다.

칭은 자본주의의 선형적·목적론적 시간 체제에 대한 비판에서 시작해, “패치성이 빚어내는 풍경과 복수의 시간성, 그리고 인간과 비인간의 가변적인 배치”⁷⁾에 주목한다. 그녀의 주장에 따르면, 자본주의의 진보 서사가 세계를 하나의 성장 시간으로 환원해 왔다면, 실제 세계는 서로 다른 주기와 속도로 얽힌 존재들의 다성리듬 배치(polyphonic assemblage)로 구성된다. 여기서 다성은 통일성을 목표로 한 바로크 이후 등장한 고전음악과 달리 자율적인 멜로디가 뒤엎히는 음악을 가리킨다. 즉 그녀는 “서로 다른 시간을 하나의 리듬에 맞춰 전진해 가는 행진”⁸⁾으로 조직해온 진보의 서사를 고전주의 음악의 선율로 제시하며, 지구 행성의 비인간 존재들은 서로 다른 리듬들이 충돌하며 교차하는 시간성을 다성리듬 배치로

6) 도나 해러웨이 (2021), 100쪽.

7) 애나 로웬하움트 칭 (2023), 50쪽.

8) 애나 로웬하움트 칭 (2023), 53쪽.

조명한다. 요컨대, 폐허 속 송이버섯의 생태는 인간과 비인간, 생물과 물질, 자본과 생태가 충돌과 오염을 포함한 채 공존하는 가변적인 배치 속에서 각각의 존재들이 서로 다른 속도와 주기의 시간 만들기 프로젝트(time-making project)다.⁹⁾

이를 칭은 “우리 것인 줄만 알았던 통제된 세계가 실패”한 미국 오리건 주의 별목 이후 훼손된 숲의 송이버섯에 얽혀있는 토양과 균류의 관계, 이주민 채집자들의 노동 등의 자본주의 경제 시스템에서 알아차린다. 이들의 관계는 하나의 원인이나 중심으로 환원될 수 없는 다양한 존재들이 서로 다른 속도와 조건 속에서 마주치면서 일어난다. 이러한 까닭에서 그녀는 송이버섯을 인간과 비인간의 예기치 못한 활기와 협력적 생존의 “선물이자 길잡이”라고¹⁰⁾ 소개한다. 특히 팔목할 부분은 송이버섯의 생태가 이주민 노동 및 글로벌 유통망과 긴밀히 연결되어 있다는 사실이다. 이는 생태적 관계가 자연 조건뿐만 아니라 자본주의 조건, 인간의 욕망과도 얽혀 있음을 확인할 수 있는 부분이다. 이처럼 송이버섯의 생태는 서로 다른 시간과 리듬이 충돌하는 가운데 지속되는 다성리듬 배치와 같다. 이러한 “혼란과 오염 속의 협동적 생존”을 연주하는 다성리듬은 최우람의 〈작은 방주〉 배치와 운동이 구현하는 얽힘을 “구원 혹은 어떤 낙관적 정치학에 대한 열망이 아니라” 해러웨이가 칭의 송이버섯에서 포착한 “응답-능력이 있는 살기와 죽기의 헌신”¹¹⁾에 대한 제안으로 바라볼 수 있는 시야를 제공한다.

해러웨이는 『트러블과 함께하기』에서 공-산과 세계 만들기를 통해 인간과 비인간이 얽힌 함께-세계 만들기를 모색한다. 1998년 캐나다의 대학원생 베스 뎀스터(M. Beth Dempster)가 처음 제안한 공-산이라는 용어는, “자기 규정적 공간이나 시간적 경계 없이 집합적으로 생산하는 시스템들을 지칭한다. 정보와 통제는 구성 요소들 사이에 분배된다. 이 시스

9) 애나 로웬하우스트 칭 (2023), 53쪽.

10) 애나 로웬하우스트 칭 (2023), 23쪽.

11) 도나 해러웨이 (2021), 70쪽.

템들은 진화적이며 놀라운 변화를 일으킬 잠재력이 있다.”¹²⁾ 이에 기반해, 해러웨이는 이 단어를 “복잡하고, 역동적이고, 재빨리 응답하고, 상황에 처한 역사적 시스템들에 적절한 용어”로 “자율생산을 꾀안고 생생적으로 펼치고 확장”¹³⁾시키는 과정으로 제시한다.

여기서 해러웨이는 공-산적 실체로서 홀로바이온트(holobiont)에 주목한다. 이는 박테리아와 고세균 생물학자인 린 마굴리스(Lynn Margulis)와 마찬가지로 공생적 집합체를 가리킨다. 생명에 관한 마굴리스의 견해의 핵심은 새로운 종류의 세포·조직·기관·종들이 주로 낯선 것들 사이에서 오래 지속되는 친밀성을 통해 진화한다는 점이다. 공생에서의 계층 융합에 이어, 시스템을 바꾸는 변화의 동력으로서 변이를 위해 매우 적절한 역할을 수행하는 자연선택이 뒤따름으로써 점점 더 복잡한 수준에서 충분한 준-개체성에 이르고, 하루 혹은 영겁을 헤쳐나가게 된다. 마굴리스는 기본적으로 죽어야 할 운명의 생명 만들기 과정을 공생발생(symbiogenesis)이라고 불렀다.¹⁴⁾ 요컨대 해러웨이는 탈자본세 존재론으로 근대적 존재 개념인 독립적 개체를 자율 생성에 위치시키며 마굴리스의 공생발생을 토대로 “상호작용하는 기존의 경계 있는 단위들(유전자, 세포, 기관 등)로 구성되는 생물학의 실체들을 넘어 역동적인 복잡계에서 다양한 내부-작용을 하는 관계 맺기”를 제안한다.¹⁵⁾

또한 해러웨이는 “인류세와 자본세의 탐닉 속에서 화석-태우는 인간에 의해” “더욱더 불안정하게 되어버린”¹⁶⁾ 지구 행성에서 인간과 비인간 세계 사이의 구분을 넘어 세계 만들기를 제안한다. 이는 공-산의 실천으로, 서로 다른 존재들의 시간과 리듬 되기다. 요컨대 세계 만들기는 인류세와 자본세가 말하는 특정한 목적지를 향해 나아가는 진보의 서사에서 벗어나 불확정적 조건 속에서 홀로바이온 개념이 보여주듯 서로 다른 종과 물질

12) 도나 해러웨이 (2021), 111쪽.

13) 도나 해러웨이 (2021), 107쪽.

14) 도나 해러웨이 (2021), 110쪽.

15) 도나 해러웨이 (2021), 109쪽.

16) 도나 해러웨이 (2021), 100쪽.

과 얽혀 관계를 조율하며 공생의 집합체를 이루는 실천이다.

흥미롭게도 앞서 본 칭 역시 『세계 끝의 버섯』의 '2부 진보 이후에: 구제 추적, 인터루드: 추적하기'에서 균사와 버섯의 이중 간의 삶(interspecies life)을 홀로바이온트의 맥락에서 설명한다.¹⁷⁾ 물론 해러웨이는 홀로바이온트를 통해 존재의 공생적 구성을 이론화한다면, 칭은 공생적 얽힘이 실제 세계에서 어떻게 작동하는지를 보여준다. 분명 두 사람의 이론에서 홀로바이온트의 위치는 다르지만, 그것은 인류가 행성적 삶을 관계적 존재로서 바라보도록 이끄는 길라잡이로서 작동한다. 요컨대 두 사람은 “지구 행성이라는 무대의 유일한 주인공이 인간이 아니라는 사실”을¹⁸⁾ 직면한 인류가 손상된 행성에서 다성리듬 배치를 ‘알아차리는’ 기술을 익히며, 함께-세상 만들기의 실천으로 감속을 모색할 수 있는 이론적 기반을 제공한다.

III. 기계 생명체와 다종적 시공간

2025년 현재, 최우람의 작업은 크게 두 시기로 나눠 볼 수 있다. 첫 시기(1998~2011)에 최우람은 한국 사회의 기술 욕망의 맥락에서 기계 생명체의 개념과 조형성을 확립했다. 이 시기의 첫 단계(1998~2001)는 인간과 기계 간 경계 모색 기간으로, <170개의 박스 로봇>(2001)이 대표작이다. 마이크로프로세서와 적외선 센서를 장착한 정육면체의 골판지 박스 로봇들이 주변 대상과의 움직임을 감지해 간격이 가까워지면 거리두기를 한다. 두 번째 단계(2002~2011)에서 그는 기계 생명체의 개념을 확립한다. 팔목할 부분은 최우람의 기술관이 한국의 정치·사회와의 상호 관계 속에서 형성되었다는 사실이다. 즉, 기계 생명체의 매트릭스는 전쟁 이후 피폐한 국가 경제의 성장과 분단국가가 짊어진 전쟁에서 국민의 생존과 안정을 위한 장치로서 자리 잡은 한국 기술 생태계다. 이는 그가 인간 제

17) 애나 로웬하움트 칭 (2023), 252쪽.

18) 브뤼노 라투르 (2021), 69쪽.

어에서 벗어난 기계 생명체를 프랑켄슈타인의 괴물과 달리 인간 친화적이고 구원론적인 층위에서 ‘미적 존재의 생명’으로 조명해 온 이유다.¹⁹⁾

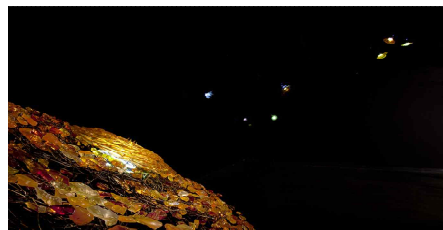
다음은 2012년부터 2026년 현재 진행형이다. 이 시기의 첫 단계(2012~2021)에서 주목할 점은 자본세를 상징하는 인공 오브제들이 추동하는 소외와 가속 감각의 출현이다. 화려한 외장의 인공 오브제들을 옮겨 온 <회전목마(Merry-Go-Round)>(2012)와 <파빌리온(Pavilion)>(2012)은 이를 대표한다. 다음 단계, 2022년부터 <작은 방주>와 <원탁(Round Table)>에서 볼 수 있듯이, 기계 생명체는 인체뿐 아니라 인공 오브제와 서로 얽혀 나타나기 시작한다. 기계 생명체와 인체, 인공 오브제가 함께 펼쳐내는 퍼포먼스는 자본세 극복을 위한 공생 윤리를 조망할 수 있는 장을 제공한다.

본 장에서는 <작은 방주> 분석에 앞서, 기계 생명체 개념을 정초한 2010년과 2011년에 발표된 <신의 나무>와 <Kalpa> 시리즈, <쿠스토스카봄>에 나타난 서구 근대 기술 문명에 대한 비판적 시각과 이에 대응하는 다성의 시공간에 대한 최우람의 시각을 짚어본다.

1. 인간 욕망의 가속: <신의 나무(Arbor Deus)>(2010)



(도판 2) <신의 나무>, 2010.
(출처: <https://www.aram.net/>)



(도판 3) 《Kalpa》, 2010.
(출처: <https://www.aram.net/>)

19) 이재은 (2021), 「포스트휴먼의 꿈, 최우람의 ‘기계 생명체’를 중심으로」, 『탈경계인문학』, 14(2), pp. 55~84 참조.

약 3미터 높이의 회색빛 도는 <신의 나무>는 하단 톱니바퀴 모양을 중심으로 줄기가 나선형으로 올라간다. 나선의 회오리 형태의 줄기 안에는 황금색으로 빛나는 회전하는 원형판이 위치하며, 나뭇가지에는 날개 모양의 잎새가 달려 있다(도판 2). 이 형태는 최우람이 쓴 「신의 나무」에 따르면, 세 신이 결합해 태어났다. 나무에 얽힌 이야기는 다음과 같다. 아득한 옛날, 태양 너머 인간을 닮은 사람들과 자연의 신들이 어우러져 문명을 꽃피우던 지구의 쌍둥이 행성이 공전 속도가 느려지면서 태양으로부터 멀어져 행성의 모든 것이 얼어붙었다. 행성을 본래의 궤도로 되돌리기 위해 인간들은 숲에 은거하는 ‘나무의 신’·‘새의 신’·‘철의 신’을 찾아갔다. 철의 신은 나무 신의 가장 높은 가지에 머리를 꽂아, 나무를 철로 바꿨다. 그리고 새의 신은 나무 기둥 안에 자궁을 내어 주었다. 이렇게 세 신들의 신체가 결합을 마치자, 나뭇가지에서 철로 된 날개들이 솟아났다. 행성의 사람들이 나무 기둥 안의 자궁을 돌리자 행성은 점차 본래의 궤도를 되찾기 시작했다. 그런데 사람들은 신들의 우려처럼, 얼어붙은 행성을 하루빨리 녹이기 위해 자궁의 회전 속도를 높이는 장치를 만들었다. 결국, 장치가 행성을 태양에 너무 빨리 가깝게 접근시킨 나머지 행성은 불탔다.²⁰⁾

<신의 나무> 서사는 인류가 현재 직면한 위기와 다르지 않다. 제임스 와트(James Watt)가 증기기관을 발명한 18세기 후반 산업혁명과 함께 이산화탄소와 메탄과 같은 온실가스의 증가로 기후 변화가 본격화되었다는 사실을 상기해 보자.²¹⁾ 지구의 인간을 닮은 행성인들이 새의 신의 자궁을 본래 속도보다 빨리 회전시키기 위해 제작한 장치가 온도를 급격히 상승시켜 행성을 멸망시켰다는 설정은 자연을 정복의 대상이나 도구로 취급해 온 서구 근대 기술 문명을 하이데거가 「기술에 관한 물음」(1953)에서 비판한 ‘뒹달(enframing)’의 통찰과 상응한다.²²⁾ 이처럼 인간의 욕망

20) <신의 나무> 전설은 최우람의 창작 이야기다. 전문은 최우람 작가 홈페이지(<http://www.uram.net>, 2026년 4월 22일 접속)에서 읽을 수 있다.

21) 이재은 (2023), 「포스트휴먼 시대 한국 현대미술과 로봇」, 『탈경계인문학』, 16(1). 113쪽 참조.

이 불러온 가속으로 불탄 행성의 마지막 생존자인 〈신의 나무〉는 최우람의 작업 여정에서 자본세의 대가속이 마주한 비극의 알레고리로서 작동하며, 인류세의 상징이 불타는 숲이 아니라 불타는 인간이 될지 모른다는 해러웨이의 예언을 환기한다.²³⁾

2. 우주 시공간과 불교의 시간 단위, ‘겁’의 조음: 《Kalpa》(2010)

〈신의 나무〉 발표 후 같은 해 뉴욕에서 최우람은 개인전, 《Kalpa》(2010)를 열었다. 이 전시에서 〈SG〉, 〈CN〉, 〈FN〉, 〈Nebula-a,b〉, 〈SG-M1,2,3〉에서 반짝이는 빛의 소용돌이는 허블 망원경이 밝혀낸, 서로 다른 시간대가 중첩된 우주의 시공간이다(도판 3). 여기서 그는 우주의 시공간을 불교 시간 단위인 ‘겁(Kalpa)’과 결합한다. 불교에서 ‘겁’이란, 우주가 생성되고 파괴되는 무한한 시간 주기를 가리킨다.²⁴⁾ 당시 그가 우주 시공간과 겁이라는 단위를 작업 개념으로 주목한 배경은 광대한 시간성에서 인간의 욕망을 바라볼 때, 그 덧없음을 인식할 수 있다는 생각에서다.²⁵⁾ 길게 늘어진 시간의 지평과 마주할 때, 인간은 주변화되고 모든 것의 척도로서 중심성을 잃는다.²⁶⁾ 즉, 〈Kalpa〉 시리즈에서 최우람은 순환적이고 무한한 시간 단위인 겁을 끌어와, 진보를 앞세운 자본주의의 유한하고 선형적인 시간이 생산하는 인간 욕망을 무효화한다. 〈Kalpa〉 시리즈와 〈우로보로스(Uroboros)〉(2012), 〈황금 샤크라 램프(Gold Cakra Lamp)〉(2013)의 연속선상에서 〈작은 방주〉(2022)의 퍼포

22) 하이데거 (2011), 『강연과 논문』, 이기상·신상희·박찬국(역), 이학사, 9~49쪽.

23) 도나 해러웨이 (2021), 84쪽.

24) 최우람은 〈Kalpa〉 연작에서 ‘겨자겁’과 ‘반석겁’ 개념을 직접 인용한다. “사방과 상하로 1유순이나 되는 칠성 안에 겨자씨를 가득 채우고 100년마다 겨자씨 한 알씩을 꺼낸다. 이렇게 겨자씨 전부를 다 꺼내어도 겁은 끝나지 않는다. 또 사방이 1유순이나 되는 큰 반석을 100년마다 한 번씩 흰 천으로 닦는다. 그렇게 해서 그 돌이 다 마멸되어도 겁은 끝나지 않는다.” 최우람 (2012), 『최우람』, 갤러리 현대, 90쪽.

25) 최우람-이재은 인터뷰. 2025.12.27.

26) Franklin Ginn, Michelle Bastian, David Farrier, Jeremy Kidwell (2018), “Introduction: Unexpected Encounters with Deep Time,” *Environmental Humanities*, 10(1), p. 214.

면스는 선형적 시간의 균열에서 마주칠 수 있는 다성의 시공간성을 담아 낸다.²⁷⁾



(도판 4) 〈Kalpa〉 시리즈 드로잉, 2010.
(출처: <https://www.uram.net/>)

이러한 겹에 대한 작가의 사유의 층위는 이를 물질로 환원하는 드로잉 과정에서 명확히 나타난다(도판 4). 드로잉에서 겹의 형태는 중심과 주변이 구분되지 않으며 계속 증식하는 소용돌이 구조를 기본으로 가지처럼 뻗어 나가는 축수를 닮은 선이 특징이다. 흥미롭게도 이 형태는 해러웨이가 공생 시스템으로 주목한 홀로바이옴(Holobiome)²⁸⁾을 대표하는 산호초와 닮았다. 산호초는 개체들의 집합이 하나의 형상을 이루는 생명체로서, 빠르게 움직이지 않으며 축적·침식·증식이라는 심층시간의 원리로 작동한다.²⁹⁾ 이러한 점에서 겹의 드로잉은 생명을 개체가 아닌 관계적 얽힘의 결과로 바라보는 심층시간의 원리와 맞닿는다. 지질학자인 프랭클린 진(Franklin Ginn) 외 논의에서 확인할 수 있듯이(2018), “생명은 현재

27) 최우람은 〈Kalpa〉 연작의 연속선상에서 겹의 시간성을 보여주는 대표작으로 〈우로보로스〉, 〈황금 샤키라 램프〉, 〈작은 방주〉를 꼽는다. 최우람-이재은 인터뷰. 2025.12.27.

28) 마굴리스에 따르면, 홀로바이옴은 진핵생물을 구성하는 계놈의 연합체로, 주어진 분류군 생물의 계놈과 그것과 공생하는 미생물 군집의 계놈으로 구성된다. 가령, 산호초는 단일 계놈이 아니라 산호초 계놈과 수많은 미생물의 계놈으로 이루어진 홀로바이옴이다. 도나 해러웨이 (2021), 15쪽.

29) 심층시간이라는 용어는 1788년 스코틀랜드 지질학자인 제임스 허턴(James Hutton)이 용기, 퇴적, 침식의 순환에서 형성된 지질학적 특징을 기술하면서 제시한 개념으로, “시작의 흔적도 없고, 끝의 전망도 없다”는 허턴의 표현이 보여주듯 순환적 시간성을 담고 있다. Franklin Ginn, Michelle Bastian, David Farrier, Jeremy Kidwell (2018), p. 215.

라는 얇은 층에서 형성되는 것이 아니라 역사적 계보를 통해 형성되며”, 더 나아가 “공생, 기생, 먹고 먹히는 관계” 속에서 끊임없이 교환되는 유산이다.³⁰⁾ 이러한 관점에서 겹의 축수적이고 비중심적인 형상은 다중 윤리의 시간, 타 생명들과의 접촉과 침투, 공생적 얽힘 속에서 생성되는 존재 방식과 관계한다고 볼 수 있다. 즉 최우람의 작품 세계에서 겹은 생명과 물질이 거대한 시간에 걸쳐 축적되고 변형되는 시간으로 접근이 가능하다.

또한 <SG>를 구성하는 운동은 두 층으로 나뉜다. <신의 나무>에서 새의 자궁을 닮은 황금빛의 소용돌이가 중앙에 위치하고, 그 주변에는 광물의 결정을 닮은 입자들이 느슨하게 연결돼 있다. 황금빛 소용돌이와 광물의 운동 방향이 서로 반대라는 점은, 겹의 시간이 단일한 흐름이 아니라, 공생과 공진화를 통해 형성된 홀로바이옴의 시스템처럼 서로 다른 방향과 속도를 지닌 시간들이 공존하는 구조임을 시각적으로 드러낸다. 다시 말해, 그의 작품에서 구현된 겹은 복수의 시간적 리듬과 다층적 시간성으로 이해될 수 있다. 특히 이는 인간과 비인간 존재들의 얽힌 상이한 시간성 나아가 다성리듬의 정동을 일깨운다. 서양 음악사에서 바로크 양식 이후 사라진 자율적인 멜로디가 뒤엎힌 다성 음악은 개별적이면서도 동시에 등장하는 멜로디들이 화음뿐 아니라 불협화음을 만들어낸다. 칭은 비인간의 배치가 갖는 복수의 시간적 리듬과 궤도를 이해하기 위해서는 이러한 다성리듬의 배치를 알아차리는 감수성이 필요하다고 주장한다.³¹⁾

30) Franklin Ginn, Michelle Bastian, David Farrier, Jeremy Kidwell (2018), p. 215.

31) 에나 로웬하웁트 칭 (2023), 58~59쪽.

3. 예술가의 마당에서 발아한 비인간의 시공간, 〈쿠스토스 카뎀(Custos Cavum)〉(2011)



(도판 5) 〈쿠스토스 카뎀〉, 2011.
(출처: <https://www.aram.net/>)

마지막으로 「쿠스토스 카뎀」을 통해 다중적 시공간에 대한 최우람의 시선을 짚어 보자. 「쿠스토스 카뎀」 역시 「신의 나무」의 서사와 마찬가지로, “두 개의 세계”에서 서사의 문을 연다.

아주 오래전 두 개의 세계가 있었다.

두 세계는 작은 구멍들로 서로 연결되어 있었고, 마치 숨 쉬는 것처럼 서로 통할 수 있었다. 그런데 그 구멍들은 자꾸만 닫히려는 성질이 있어서, 각각의 구멍 옆에는 늘 구멍을 지키는 수호자가 하나씩 있었다. 쿠스토스 카뎀(Custos Cavum)이라 불리던 이 수호신은 바다사자와 같은 형상을 하고 있었는데, 늘 구멍이 막히지 않도록 커다란 앞니로 구멍을 갇아 구멍을 유지하였다. 쿠스토스 카뎀들이 어딘가 새로운 구멍이 생겨나는 것을 느끼게 되면 깊은 잠에 들어가고, 죽은 듯 자고 있는 그들의 몸통에서는 유니쿠스(Unicus)라 불리는 날개 달린 흙씨들이 자라났다. 이 유니쿠스들은 쿠스토스 카뎀의 몸통에서 떨어져 다른 구멍으로 날아가 새로운 쿠스토스 카뎀으로 자라나 새로 생겨난 구멍을 지켰다. 하지만 어느 날, 다른 세계에 대한 기억이 사람들의 머리에서 점차 사라지면서 쿠스토스 카뎀들은 힘을 잃어갔고 하나씩 죽어갔다. 결국 마지막 쿠스토스 카뎀마저 죽어가자 마지막 구멍도 닫혀버리고, 두 개의 세계는 완전히 분리되어 사람들의 기억 속에서도 완전히 지워졌다.

어젯밤 나의 작은 마당에 마지막 남은 쿠스토스 카봄 뼈에서 유니쿠스들이 자라나기 시작했다. 세상 어딘가에 다른 세상과 통하는 구멍이 다시 열렸을 때 그들이 다시 자라나기 시작한다는 오래된 이야기처럼.... 32)

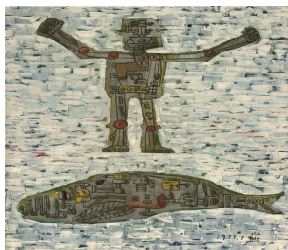
웨델해표를 닮은 <쿠스토스 카봄>은 서로 다른 공간이 연결되는 문을 지키는 존재다. 하지만 다른 세계에 대한 인간의 망각으로 쿠스토스 카봄은 멸종했다. 그런데 흥미롭게도 최우람의 작은 마당에 마지막 남은 쿠스토스 카봄의 뼈에서 유니쿠스들이 자라나기 시작한다(도판 5). 여기서 중요한 것은 유니쿠스가 다시 자라나는 장소가 단순한 마당이 아니라 미술가의 마당이라는 점이다. 요셉 보이스(Joseph Beuys)의 <죽은 토끼에게 그림을 설명하는 법 (Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt)>(1965)에서 볼 수 있듯이, 현대 미술가들은 지속적으로 인간 세계 너머와 접촉하며 그것을 감지하는 존재로서 자신들을 위치시켜왔다. 인간의 망각에 잠긴 다른 세계를 환기하는 예술가의 마당은 근대 서구의 이성 중심 세계의 변방인 것이다. 바로 예술가의 마당에서 유니쿠스는 짝을 띄우며 비인간 존재의 시공간을 알린다. 흥미롭게도 유니쿠스는 바람을 통해 퍼져나가는 송이버섯의 번식과 같이 우발적이고 비선형적이다. 칭이 자본주의의 폐허 속에서 핀 송이버섯을 통해 진보 없는 성장의 가능성을 알아차린 것처럼³³⁾, 최우람은 죽은 쿠스토스 카봄의 뼈에서 핀 유니쿠스를 통해 인간에게 잊혀졌으나 인간과 얽혀있는 비인간의 시공간과 마주친다. 즉 자본세 시대 예술가란, 인간의 역사가 소외시켜 온 얽힘의 시공간을 감각하는 자인 것이다.

32) 최우람, 「쿠스토스 카봄」(http://www.aram.net/kor_new/intro_kr.html, 2025년 11월 8일 접속).

33) 에나 로웬하웁트 칭 (2023), 21~35쪽.

IV. <작은 방주>와 공생 윤리, 업힘의 감속

1. 자본세의 잔해



(도판 6) <자화상>, 1977.
(출처: 작가 소장)

세로 12미터·높이 2.1미터에 달하는 거대한 크기의 <작은 방주> 모터 프는 작가의 유년기 자화상 속 로봇 아래 놓인 유선의 고래에서 시작한다 (도판 6). 1970년대 후반부터 1980년대 텔레비전에 방영되었던 <아 톰>(1952)·<마징가 Z>(1972)·<태권V>(1976) 속 로봇들은 분단 국가에서 성장한 최우람에게 단순히 애니메이션 속 상상의 소재가 아니라, 전쟁에서 가족을 지킬 수 있는 '방주'였다.³⁴⁾ 코로나19 팬데믹으로 전 세계가 멈춰 선 순간, 유년기 소년의 기억 속 방주가 소생한 것이다. 그런데 <작은 방주>에서 흥미로운 점은 우리를 구원할 여정을 책임질 방주의 노의 재료가 폐종이 상자라는 점이다. 금속 대신 폐종이 상자를 작가가 택한 배경은 최우람에 따르면, 다음과 같다. 그것은 팬데믹으로 정지한 도시의 삶에 숨결을 불어넣는 모빌리티를 담당할 상자가, 동시에 자본주의의 대가속 시스템의 폐기물로 전락하는 역설적 풍경을 응시한 결과다.³⁵⁾ 이에 <작은 방주>에서 폐종이는 압도적 속도 시스템 속에서 위기를 극복하는 듯하지만 실상은 악순환을 반복 중인 자본세의 비판적 알레고리로 그 점

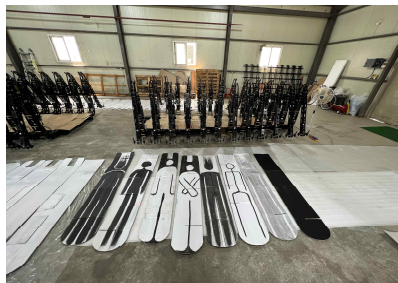
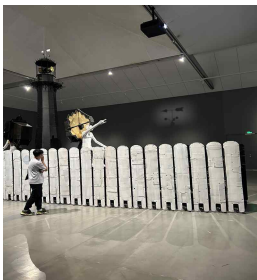
34) 이재은 (2021), 62~63쪽.

35) 최우람-이재은 인터뷰, 2025.10.4.

근이 가능하다.

최우람은 폐종이 상자를 아르테 포베라(Arte Povera) 형식과 같이 그대로 쌓아 올려 광속의 시스템을 고발하지 않는다. 대신 1.7m 길이로 정교하게 이어 붙인 다음, 백색을 도포해 매끈한 외장의 미니멀리즘 표피로 전유했다. 그 결과, 관객은 기계 생명체의 검은 축수를 가린 하얀 표피가 폐종이라는 사실을 일견 알아채지 못한다. 하지만 향해가 시작된다면, 얼마 되지 않아 노들은 물에 부풀어 해체될 운명에 처할 것이다. 최우람의 모순어법은 오늘날 세계가 직면한 위기의 대책으로 부상한 ‘지속 가능 시스템’ 이면을 폭로한다. 이처럼 이 작품에서 폐종이 상자는 자본세 위기의 해법이 인간 중심의 시스템에서 모색되는 한, 그 시도들 모두가 구조적 악순환을 반복하는 제스처에 불과할 수 있음을 시사한다.

2. 방향을 잃은 주체들 그리고 파국



(도판 7) 좌: YUZ 미술관 <작은 방주> 전시 모습 2025.11.10.,
우: <작은 방주> 작업 과정, 파주, 2022.5.23. (출처: 작가 소장)

미니멀리즘의 형식인 ‘하나 다음에 또 하나(one after the other)’를 따르듯, 선박 좌우에 배열된 백색의 140개의 노들은 외견상 추상적이고 기하학적인 사물처럼 보인다. 그리고 약 1.7미터의 노의 높이는 남성 신장에 가깝다. 이는 「미술과 사물성(Art and Objecthood)」(1967)에서 미니멀리즘 오브제가 인간의 크기와 현존을 모방한다는 마이클 프리드(Michael Fried)의 지적을 상기시킨다.³⁶⁾ 노 제작 과정의 드로잉에서 확

인할 수 있듯이, 최우람은 폐종이에 인체의 모습을 그려 넣었다(도판 7). 전시장에서 140개의 폐종이 노들은 미니멀리즘 오브제와 마찬가지로 인체로서 그 접근 가능하다. 방주의 속도의 빠르기만큼 마모 속도가 가속화 될 ‘폐종이’ 운명은 해러웨이(2021)가 지적한 인류세의 “불타는 인간”의 초상으로 접근이 가능하다.³⁷⁾

한눈에 포착할 수 없는 거대한 크기의 <작은 방주> 앞에서 관객은 계속해 신체의 위치를 움직이며 관람해야 한다. 현측에서 선수(船首) 또는 선미(船尾)로 관람의 위치를 옮기면, 검은 골조 위로 등을 맞댄 두 명의 선장 모습이 시선에 들어온다(도판 8). 황금빛 아우라를 배경으로 웅변가 자세의 로마 황제의 좌상을 닮은 두 선장의 모습은 방주의 방향을 진두지휘하는 인물로서 손색이 없다. 두 선장을 전능한 신적 존재로 현현케 하는 황금빛 아우라는 최우람에 따르면, ‘제임스 웹 우주 망원경’의 거울이다.³⁸⁾ 허블 망원경의 최신 버전인 최첨단 기술 장치, 제임스 웹 망원경은 근육 없는 하얀 마른 신체에, 신의 권능을 연상시키는 기술 권력을 부여한다.

여기서 모순은 다시 발생한다. 하얀 대리석을 연상시키는 선장의 신체 재료 역시, 노와 마찬가지로 물에 닿는 순간 점진적으로 흩어져 사라질 폐종이다. 이를 통해 우선적으로 이 작품에서 노를 포함해 인체를 구현하는 재료로서 폐종이가 사용되고 있음을 확인할 수 있다. 다음으로 기술 권력에 의탁한 구원의 서사가 허상에 지나지 않을 수 있다는 사실을 일깨운다. 특히 선박의 측면에서 바라볼 경우, 두 선장의 어깨를 짓누르는 무게감의 제임스 웹 우주 망원경은 독일 표현주의의 다리파를 대표하는 에른스트 키르히너(E. L. Kirchner)가 도시의 물질문명에 짓눌린 인간 군상을 표현하기 위해 소녀를 치장한 모자와 닮았다(도판 9). 중세 이콘화에서 후광을 닮은 소녀의 모자는 황금빛 대신 죽음을 상징하는 검은색이다.

36) Michael Fried (1986), *Art and Objecthood*, The University of Chicago Press: Chicago and London, p.155.

37) 도나 해러웨이 (2021), 84쪽.

38) 최우람-이재은 인터뷰, 2025.12.27.

제임스 웹 우주 망원경과 등대와 같이 방주에서 과학 기술의 진보를 상징하는 오브제들 역시 검은색이다. 키르히너가 근대 자본주의의 도시의 욕망 구조와 도덕적 불안을 여성들의 의상과 장식구를 통해 시각화했다는 부분을 상기해 볼 때, <작은 방주>에서 과학 기술 오브제는 성공적 항해가 아닌 인류를 죽음으로 이끄는 장치다.



(도판 8) <작은 방주>, YUZ 미술관, 2025.



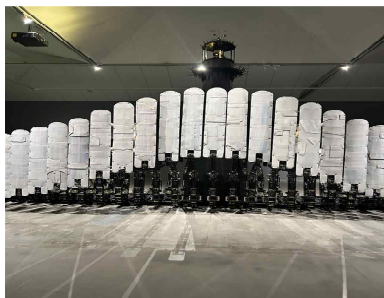
(도판 9) 에른스트 키르히너, <거리, 드레스덴>, 1908.

이러한 비판적 시각은 등대와 두 선장의 관계에서 반복된다. 두 선장은 자신의 등 뒤에 위치한 등대를 꼭짓점 삼아 피라미드 구도를 완성한다. 피라미드가 수직적 절대 권력의 상징인 점을 고려할 때, 등대는 두 선장을 통제하는 존재다. 등을 맞댄 두 선장의 구도와 함께 그들보다 큰 크기의 등대는 기계 문명에 의지한 인간 사회의 소외와 단절의 불안정성을 드러낸다. 또한 제임스 웹 우주 망원경과 등대의 기술 권력을 부여받은 두 선장이 서로 다른 방향을 향해 ‘진진’을 외치듯 손을 뻗은 모습은 관객에게 이 배의 항해를 더욱더 우려스럽게 만든다. 이러한 혼돈을 대변하듯, <땀>은 선체에서 이탈해 전사실 벽면에 격리되어 있다. 이런 <작은 방주>의 배치는 라투르의 지적처럼 “늘 주인공으로 남아있고, 드라마의 주변 장식품만 바뀌 온” 인간이 더 이상 무대의 주연이 아님을 드러내며 무대에 올라 자신들과 주연을 놓고 경쟁하는 무대 장식, 옆 통로, 배경, 건물 전체 즉 비인간 존재와 함께³⁹⁾ 손상된 지구 행성에서 무엇을 숙고해야

39) 브뤼노 라투르 (2021), 69~70쪽.

하는지에 대해 다시 질문해야 할 때임을 일깨운다.

3. 다성리듬의 ‘함께-세계 만들기’



(도판 10) <작은 방주>, YUZ 미술관, 2025.



(도판 11) <작은 방주 드로잉>, YUZ 미술관, 2025.

앞서 본 <작은 방주>를 구성하는 조형물들이 만들어내는 불안정성은 방주의 퍼포먼스에서 다시 한번 구현된다. 오르간의 저음을 연상시키는 기계음을 배경으로 노가 수직으로 상승하기 시작하면, 측면 시야에서 방주의 중심에 자리한 두 선장의 모습이 사라짐과 동시에 검은 기계 생명체의 촉수들이 서서히 그 모습을 드러낸다(도판 10). 이 순간, 방주의 운동은 실제적으로 두 선장의 지휘가 아닌, 모터-기계 촉수-노로 이어지는 수평적 행위자들의 상호 의존적 얽힘에서 발생하는 리듬이라는 점이 밝혀진다. 최우람은 다슬기 생태에서 착안한 <우나 루미노 포르텐툼(Una Lumino Portentum)>(2009)에서 중앙 집중적 통제에서 벗어난 산발적 리듬의 운동을 선보인 바 있다.⁴⁰⁾

약 18분 30초 동안 140개의 모터가 구동하는 기계 촉수와 노의 퍼포먼스는, 바람에 흔들리는 나뭇가지의 율동감에서 시작해 매스게임을 연상시키는 군무를 거쳐 폐허의 숨결을 담아낸다. 이 과정은 III장에서 보았듯, 무한한 시간의 순환적 주기 속에서 삶과 죽음이 응답하는 ‘겉’의 맥락

40) 최우람-이재은 인터뷰, 2025.10.4.

에서 착안한 끝없이 순환하는 시공간이다. 먼저, 각각의 리듬으로 바람에 흔들리는 노들이 점진적으로 일렬로 정렬해 성곽을 구축하는 장면은 진보라는 명분 아래 모든 존재를 하나의 속도와 리듬으로 규격화해 확장하는 자본주의의 시간성의 모습이다. 진보는 칭의 말처럼, 서로 다른 종류의 시간을 하나의 리듬에 맞추며 전진하는 행진과 같다.⁴¹⁾ 이러한 전진의 퍼포먼스는 점차 깨어지며 흰색의 노가 배의 전복을 암시하듯, 검은색으로 변한다. 이때 선박 중앙에서 원을 그리며 회전하던 등대의 두 개의 조명이 본래 속도에서 이탈해 두 눈처럼 나란히 배열되며 감시자의 시선을 연상시키는 모습으로 선박을 내려다본다. 등대의 시선을 의식한 듯 140개의 노들은 일시불란한 매스게임을 선보인다. 이 광경은 〈핑크 히스테리아(Pink Hysteria)〉(2018)의 진달래 나무의 퍼포먼스를 소환한다. 〈핑크 히스테리아〉는 작가가 북한 여성 환영단의 모습에서 영감을 받아 제작한 작품이다. 이 작품에서 진달래 나무를 둘러싼 유리 상자가 북한 여성 환영단의 퍼포먼스를 규율하는 비가시적 통제자였다면, 〈작은 방주〉에서 등대의 두 눈은 인간과 비인간의 배치를 획일화하며 다양성, ‘복수의 시간-만들기’를 몰아낸 시선으로 접근이 가능하다.

두 명의 선장이 지휘하는 각각의 뱃머리 앞에는 〈무한공간〉과 〈끝없는 문〉이 서 있다. 두 작품 모두 빠른 속도로 움직이는 네온과 계속되는 문들을 펼쳐낸다. 맹목적인 가속주의를 요구하는 두 시공간 앞에서 작은 방주의 집단 군무는 갑자기 멈춘다. 약 3~4분간 방주의 정주는 단순한 운동의 멈춤이 아닌, 작가의 스케치에서 말하는 “표류하는 방주, 떠나지 못한 방주, 갈 곳 없는 방주”의 그것으로, “무음”의 상태다(도판 11). 즉 이것은 진보를 향한 선형 시간이 파산한 교란의 임계점이다.

무음을 뒤로하고 다시 깨어나는 백색의 노들은 앞장에서 살펴본 ‘쿠스토스 카뎀’ 뱃에서 자라나기 시작한 유니쿠스의 퍼포먼스를 연상시키듯, 바람에 나부낀다. 이는 폐허 속에서 송이버섯을 통해 다성리듬을 알아차리는 칭의 태도에서 바라볼 수 있다. 특히 팔목할 부분은 회복의 시간,

41) 애나 로웬하웁트 칭 (2023), 53쪽.

기술의 조율의 태도다. 네덜란드 키네틱 작가인 테오 얀선(Theo Jansen)의 경우 실제 바람을 동력 삼아 자연과의 결합을 꾀하는 반면, 최우람의 노들이 보여주는 나부킴은 모터의 동력에 의한 것이다. 이는 기계 생명체가 스스로 출력을 낮춰 환경에 조용하며 가속의 질주로 사라질 위험에 처한 폐종이와 얽혀 함께하기 위한 기술의 자기 부정적 윤리를 획득하는 과정이다. 이제 방주의 모터는 두 선장이 가리키는 <무한공간>과 <끝없는 문>에 닿기 위한 가속에 복무하지 않는다. 대신 바람의 리듬과 소진된 인간의 에너지를 존중하며 얽힘을 실천한다. 자기 부정적 윤리를 획득한 기계 생명체는 2024년 <예쁘게 시들어 가고 싶어 너와(I want to wither beautifully, with you)>에서 과학기술을 통해 인간의 욕망이 제어하고자 한 죽음을 가시화한다. 이 작품에서 모터는 꽃을 피우기 위해서가 아닌 지기 위해 작동하며, 그 흐름 속에서 꽃잎들은 모터의 통제를 벗어나 그것이 위치한 환경과의 얽힘 속에서 새로운 리듬을 만들어낸다. 결론적으로 <작은 방주>는 장 텅겔리(Jean Tinguely)가 1960년대 미국의 산업 기술 낙관주의를 풍자하기 위해 제작한 <뉴욕 오마주(Homage to New York)>(1960)에서 구현한 자기 파괴적 기계 퍼포먼스를 넘어 자기 부정적 윤리를 성취하며 인간-비인간 모두를 위한 감속을 실천한다.



(도판 12) <작은 방주>, YUZ 미술관, 2025.
(출처: 작가 소장)

파국에서 일어나는 얽힘의 과정이 개별적 주체에게 던지는 무게는 저

멀리서 방주를 내려다보는 <천사>에서 확인할 수 있다. 승리의 소식을 전달하기 위해 날개를 접어 선상에 착지하는 니케와 달리, 지친 날개를 축 늘어뜨린 천사는 등대와는 대척적 시선의 존재자다. <파빌리온>(2012)의 천사의 형상을 확대한 이 작품의 얼굴은 작가의 자화상이다. 이는 미켈란젤로가 <최후의 심판>의 성 바르톨로메오가 든 '벗겨진 가죽'에 자신의 일그러진 얼굴을 그려 넣음으로써 파국 앞 인간적 고뇌를 고백했던 도상과 계보를 이룬다. <천사>는 자본주의의 진보의 서사의 승리를 가공하기보다, 지상으로 내려와 인간과 비인간 행위자들이 폐허 속에서 '트러블과 함께하기' 위해 짊어져야 할 실존의 무게를 나누는 포스트휴먼 연대의 표상으로 위치한다고 할 수 있다.

이처럼 <작은 방주>는 <돛>·<출구>·<무한공간>·<천사>와의 관계 속에서 자본세의 단선적 시간 층위가 마주한 파국의 정동을 관객이 신체적으로 대면하는 총체적 환경(total environment)을 구축한다. 복수의 조형물들은 자본주의의 진보 서사의 균열에서 나타나는 다성리듬 배치를 가시화함은 물론 다른 주기와 속도의 존재들과 함께 세계 만들기를 수행한다. 즉, 코로나19가 남긴 외상 속에서 <작은 방주>는 자본주의의 진보에서 일탈한 기계 생명체의 감속에서 일어나는 인간과 비인간의 협동적 생존을 모색함으로써 탈자본세를 향한 항해의 필요성을 일깨운다.

V. 나오는 말

앞서 고찰한 바와 같이, 최우람은 불교의 '겁'이라는 시공간의 맥락에서 진보를 앞세운 대가속의 시간과 어긋나는 복수의 시공간을 탐험해 왔다. 무한한 순환적 시공간에 대한 그의 감각은 다종이 얽혀 펼쳐내는 칭의 다성리듬 배치와 해러웨이의 함께-세계 만들기와 공명한다. 특히 <작은 방주>의 퍼포먼스는 과학기술이 약속해 온 진보의 폐허 속에서 취약해진 인간 신체와 기계 생명체가 충돌하며 얽히는 관계 맺기의 감속을 실천한다.

www.kci.go.kr

요컨대 대가속의 소용돌이 한복판에서 〈작은 방주〉는 진보가 그려온 유토피아로 관객을 실어 나르는 대신, 인류가 마주한 불안정성을 관객이 현시하도록 이끈다.

〈작은 방주〉 퍼포먼스에서 다중 간 얽힘의 감속은 라투르가 에드거 앨런 포(Edgar Allan Poe)의 단편소설, 『큰 소용돌이 속에서(A Descent into Maelstrom)』(1841)에서 주목한, 배가 심연으로 빠져나갈 때 소용돌이 속에서 잔해물의 회전을 냉정히 주시해 빈 나무통에 매달려 살아난 로포텐 제도 출신의 나이 든 뱃사람의 시선과 다르지 않다. 그것은 침몰하는 함선 앞에서 “내 왕국을 줄 테니 통 하나를 주시오!”라는 외침으로,⁴²⁾ 폐허 속에 남겨진 연약한 잔해들의 리듬에 자신의 몸을 기탁하겠다는 선언이다. 이처럼 〈작은 방주〉는 코로나19 팬데믹 이후 한국 현대 미술의 흐름에서 자본세의 가속 체계에서 소외된 존재들의 리듬을 복구하며, 탈자본세를 향한 윤리의 지평을 인간과 비인간의 얽힘의 과정에서 발생하는 감속을 통해 모색할 수 있는 사유의 장을 제공한다는 점에서 그 의미를 찾아볼 수 있다.

42) 브뤼노 라투르 (2021), 70~71쪽.

참고문헌

- 도나 해러웨이 (2021), 『트러블과 함께하기』, 최유미(역), 마농지.
- 브뤼노 라투르 (2021), 『지구와 충돌하지 않고 착륙하는 방법』, 박범순(역), 이음.
- 애나 로웬하우프트 칭 (2023), 『세계 끝의 버섯: 자본주의의 폐허에서 삶의 가능성에 대하여』, 노고운(역), 현실문화.
- 전혜숙 (2021), 『인류세의 미술』, 선인.
- 최우람 (2012), <Kalpa>, 『최우람』, 갤러리 현대.
- 하이데거 (2011), 『강연과 논문』, 이기상·신상희·박찬국(역), 이학사.
- Fried, Michael (1986), *Art and Objecthood*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Tsing, Anna Lowenhaupt (2015), *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, NJ: Princeton University Press.
- 이재은 (2021), 「포스트휴먼의 꿈, 최우람의 '기계 생명체'를 중심으로」, 『탈경계인문학』, 14(2). pp. 55~84.
- 이재은 (2023), 「포스트휴먼 시대 한국 현대미술과 로봇」, 『탈경계인문학』, 16(1). pp. 115~142.
- Davis, Heather (2014), "Diplomacy in the Face of Gala: Bruno Latour in conversation with Heather Davis," Heather Davis and Etienne Turpin eds (2015), *Art in the Anthropocene*, Open Humanities Press.
- Ginn, Franklin, Michelle Bastian, David Farrier, Jeremy Kidwell (2018), "Introduction: Unexpected Encounters with Deep Time," *Environmental Humanities*, 10(1).
- Kenny, Martha (2013), "Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene: Donna Haraway in conversation with Martha Kenny," Heather Davis and Etienne Turpin eds.(2015), *Art in the Anthropocene*, Open Humanities Press.
- 최우람, 이재은과의 인터뷰, 서울 서대문구 연희로, 2025년 10월 4일.
- 최우람, 이재은과의 전화 인터뷰, 2025년 12월 27일.
- 최우람 작가 홈페이지(<http://www.uram.net/>, 2026년 4월 15일 접속)

Abstract

**Deceleration and the Ethics of Symbiosis toward the Post-Capitalocene –
U-Ram Choe’s *Little Ark* (2022)**

Lee, Jaeun (Ewha Institute for the Humanities, Ewha Womans University, Research Professor)

This paper examines the implications of the deceleration of entanglement for the symbiosis of humans and nonhumans amid the catastrophe brought about by the Great Acceleration of the Capitalocene, focusing on U-Ram Choe’s *Little Ark* (2022). Here, the deceleration of entanglement refers to the multiplicity of time that emerges within polyphony. To do so, the paper analyzes the materiality, assemblage, and performance of *Little Ark* from the perspectives of Anna Tsing’s polyphony assemblage and Donna Haraway’s worlding-with. Through this analysis, the paper argues that *Little Ark*, rather than replicating the progressive logic of the Capitalocene, reveals itself as a performance of the ethics of deceleration responding to living and dying.

Keywords: U-Ram Choe, *Little Ark*, Capitalocene, Great Acceleration, Anna Tsing, Donna Haraway, polyphony, assemblage, symposium, worlding-with

논문 투고일: 2026년 03월 15일
심사 완료일: 2026년 04월 12일
게재 확정일: 2026년 04월 21일