



유머와 보디빌딩

-아시아인 아메리칸 코미디의 정동경제*

권두현**

<목차>

1. 아시아인 아메리칸 코미디라는 사건과 그 조건
2. 스탠드업의 안무정치: 소리와 다리의 코레오그래피
3. 보디빌딩의 생애서사: 앨리 웡과 마거릿 조의 애니머시
4. 다중맥락의 정동지리: 보디빌딩의 신체연결망
5. 보편적 정동과 탈정동: 연결(불)가능한 신체 사유

국문초록

이 글은 아시아인 아메리칸 스탠드업 코미디를 정동적 신체 실천의 장으로 분석하며, 이를 통해 인종적·젠더적 위계가 어떻게 형성되고 조정되는지를 탐구한다. 스탠드업 코미디는 단순한 유머 형식을 넘어, 신체를 매개로 감각과 정동을 조율하는 수행적 실천이며, 이는 공연자와 관객 간의 정동적 역학 속에서 작동한다.

아시아인 아메리칸 스탠드업 코미디의 정동적 구조를 탐구하기 위해, 이 글은 소리와 다리를 중심으로 한 안무정치, 신체를 구축하는 정동적 보디빌딩, 그리고 글로벌 플랫폼에서 정동이 유통되는 다중맥락의 정동지리를 분석의 축으로 삼는다. 이를 바탕으로, 앨리 웡(Ali Wong)과 마거릿 조(Margaret Cho)의 스탠드업 코미디를 통해 아시아인 아메리칸 여성의 신체성과 정동적 실천을 조명하는 한편, 자니 윤(Johnny Yune)과 피식대학(Psick Univ)의 사례를 분석하여 미국적 코미디 감각이 한국 사회로 확산되는 과정에서 백인성이 어떻게 체현되는지를 고찰한다.

이 글은 스탠드업 코미디가 단순한 오락을 넘어 정동적 신체 구축의 과정이자, 공감의 정치 속에서 백인성이 작동하는 메커니즘을 드러내는 장치임을 논의한다. 또한, 초국적 감정 산업이 정동의 유통과 변환을 통해 '보편적 정동'이라는 이름 아래 특정한 감각 구조를 확산시키

* 이 논문은 2022년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2022S1A5C2A02093389).

** 동아대학교 젠더·어펙트연구소 전임연구원

는 과정과, 이에 대한 대항정동적 실천의 가능성을 검토한다. 이를 통해 신체의 '짓기'와 '살기'가 어떻게 정동적으로 배열되며, 그 과정에서 감각의 위계가 어떻게 형성되거나 해체되는지를 밝히고자 한다.

주제어: 보디빌딩, 스탠드업 코미디, 아시안 아메리칸 코미디, 정동경제, 초국적 감정 산업, 트릭스터

1. 아시아인 아메리칸 코미디라는 사건과 그 조건

‘보디빌딩(bodybuilding)’이라는 용어는 일반적으로 근육의 단련이나 신체의 미적 완성을 지칭한다. 그러나 신체는 단지 물질적 존재일 뿐만 아니라 정동적(affective)으로도 구축되고 작동한다. 이러한 관점에서 보디빌딩은 정동과의 접촉, 더 나아가 접촉을 통해 신체가 재구축되는 과정을 의미한다. 특히 유머는 보디빌딩의 주요한 매개 중 하나다. 유머는 종종 코미디라는 양식에 힘입어 그 희극적 매개 기능을 발휘한다. 코미디의 유머는 비극적 몰입 및 공감과 달리, 관객을 각성시키며 인지적이고 정동적인 반응을 동시에 유발한다. 코미디언과 관객 사이에서 발생하고 순환되는 유머는 인종적·젠더적 정체성이 형성되고 전환되는 정동적 실천의 장치로 기능하며, 코미디언의 몸은 단지 웃음을 위한 수동적 매개체가 아니라 사회적 관계를 능동적으로 재구성하는 행위자로서 작동한다.

COVID-19 팬데믹 동안 아시아인에 대한 증오범죄가 급증하면서, 아시아인의 신체는 인종화된 혐오와 공포의 대상으로 재현되었다. 그러나 팬데믹 위기 속에서 부정적으로 각인된 아시아인의 신체는 ‘텔레-공화국(tele-republic)’이라는 초연결적 미디어 생태계 안에서 역동적이고 매혹적인 대상으로 급속히 전환되었다.¹⁾ 휴대용 네트워크 디바이스와 접속된 신체가 신경망처럼 연결된 텔레-공화국은 플랫폼의 알고리즘을 통해 다시금 전 세계 수

1) ‘텔레-공화국’은 폴 B. 프레시아도(Paul B. Preciado)가 팬데믹 초기에 발표한 에세이 〈바이러스로부터 배우기(Learning from the Virus)〉에서 제안한 개념이다. 그는 이 글에서 팬데믹 이후 사회가 ‘의료-디지털 감시 체제’로 급속히 전환되었으며, 원격 통치와 감정 관리가 디지털 장치를 통해 이루어지는 ‘텔레-공화국’이라는 새로운 정치적 형식을 띠게 되었다고 진단한다. 이 과정에서 디지털 네트워크는 ‘디지털 파르마콘(digital pharmakon)’으로 작동하며, 접속과 단절, 치유와 감시의 기능을 동시에 수행한다. 이 글은 이러한 맥락에서, 넷플릭스를 비롯한 글로벌 스트리밍 플랫폼들 역시 디지털 파르마콘으로서 원격 연결망을 조직하고 통치하는 텔레-공화국의 일종으로 간주하고자 한다. Paul B. Preciado, “Learning from the Virus,” *Artforum*, May/June 2020. <https://www.artforum.com/features/learning-from-the-virus-247388>.

용자 네트워크와 연결되며, 정동적 조율(affective modulation)을 촉진하는 '초국적 감정 산업'을 구성한다. 이 산업에서 감정과 정동은 국가적 경계를 초월하여 다양한 신체 사이에서 지속적으로 변환된다. 팬데믹의 위기 속에서 부정적으로 각인된 아시아인의 신체는 바로 이 초연결적 미디어 생태계 안에서 역동적이고 매혹적인 대상으로의 급속한 전환을 이루었다. 바로 이 지점에서 아시아인 아메리칸 코미디는 보디빌딩이라는 정동적 실천의 장치로 기능하며, 억압적 인종주의를 전복적으로 재구성하는 정동적 가능성을 열어 보인다. 이 글은 바로 이러한 정동적 개념으로서의 '보디빌딩'을 통해 아시아인 아메리칸 코미디를 새롭게 읽고자 한다.

넷플릭스는 초국적 감정 산업의 핵심 플랫폼으로서 아시아인의 얼굴을 빈번히 등장시켰고, 그 중심에 아시아인 아메리칸의 스탠드업 코미디가 있다. 이 코미디는 미국 각지의 작은 무대에서 초국적 감정 산업의 흐름을 타고 전 세계로 확산되었다. 아시아인 아메리칸 코미디언은 자신의 공연을 통해 백인 우월주의의 역설을 함께 고민할 수 있는 커뮤니티, 즉 자신이 속한 공간을 조성해 왔다. 아시아계 미국인의 문화와 공연은 "일상적인 행동이 평범함과 예외적 행동 사이를 오가며" 인종적 경계를 "동시에 강화, 변경, 해체"하는 벡터를 보여준다.²⁾ 코미디도 마찬가지로 벡터를 가지고 있다. 아시아인으로 자신을 규정하는 코미디언들은 그들의 공연 루틴에서 종종 널리 인지된 인종적 이미지를 사용하며, 이를 통해 이러한 고정관념을 잠재적으로 반박하는 코미디적 대항 서사를 펼친다. 더 나아가, 아시아인 아메리칸 '여성' 코미디언은 가부장제의 모순 또한 코미디의 재료 또는 정동의 연료로 삼는다. 엘리 왕(Ali Wong)이나 마거릿 조(Margaret Cho)의 사례가 대표적이다.

아시아인 아메리칸 스탠드업 코미디는 아시아인의 형상과 아메리칸 스타일의 코미디의 복합체(complex)로서, 무대의 아시아인, 객석의 아메리칸, 그리고

2) Ju Yon Kim, *The Racial Mundane: Asian American Performance and the Embodied Everyday*, NYU Press, 2015, p. 16.

플랫폼에 연결된 전 세계 인구의 신체 사이에서 정동적으로 순환되고, 더 나아가 변환된다. 흔히 아시안 아메리칸 스탠드업 코미디는 자기민족지적 성격을 지닌 것으로 이해되지만, 오히려 이 코미디의 핵심은 ‘트릭스터 감수성(trickster sensibility)’을 통해 인종이라는 기호와 정체성을 전략적으로 전유하며 유희하는 일종의 ‘메타게임적(meta-gaming)’ 실천에 있다. 따라서 아시안 아메리칸 스탠드업 코미디는 초국적 감정 산업의 주요한 형성 소이면서, 역설적이게도 초국적 감정 산업을 내파할 수 있는 잠재력을 함께 지닌다. 이 글은 이러한 특징을 기반으로 초국적 감정 산업의 정동경제가 어떤 방식으로 작동하는지 구체적으로 규명하고자 한다.

사라 아메드(Sara Ahmed)는 정동이 대상이나 기호 내부에 존재하는 것이 아니라 대상이나 기호 ‘사이’에서 순환하고, 시간이 흐르면서 그 정동적 가치가 축적된다고 설명하며, 이 과정을 ‘정동경제(Affective Economies)’로 일컬었다. 어떤 기호는 기호들 사이를 이동한 효과로써 정동적 가치가 증가한다. 더 많이 순환할수록 그 기호는 정동적 강도를 더하고, 그럼으로써 정동을 ‘담고’ 있는 것처럼 보이게 된다.³⁾ 사라 아메드의 정동경제 개념을 통해 아시안 아메리칸의 신체를 이해할 때, 이들 신체는 그 자체로 정동을 내포하는 것이 아니라, 미디어의 재현과 사회적 담론 사이에서 정동이 형성되고 순환하는 장소로 작동한다. 이때 유머는 정동의 흐름을 매개하고 변형시키는 핵심적 역할을 수행한다. 팬데믹 이후 급증한 혐오라는 부정적 정동은, 유머라는 전략적 장치를 통해 웃음, 공감, 혹은 비판적 거리 두기와 같은 다층적인 정동으로 전환되며, 이 과정에서 인종적 고정관념의 경직된 구도가 유동적이고 개방적인 관계망으로 변모한다. 아시안 아메리칸 코미디언의 신체는 이 전환 과정에서 정동의 단순한 매개체가 아니라, 정동의 이동과 변환을 적극적으로 수행하는 행위자로 자리 잡는다. 이들의 신체는 차별과 혐오뿐만 아니라, 매혹과 공감 등 다층적이고 양가적인

3) Sara Ahmed, "Affective Economies," *Social Text*, 79(Vol.22, No.2), 2004, pp. 117-139.

정동을 역동적으로 순환시키고 재배치하는 트릭스터적 실천을 수행한다.

이처럼 정동의 이동과 변환을 통해 형성되는 아시안 아메리칸의 신체는 다양한 차원에서 분석될 필요가 있다. 이에 따라, 첫째, 이 글은 스탠드업의 안무정치에 주목한다. 아시안과 아메리칸의 다성적(polyphonic) (재)결합으로서 아시안 아메리칸이 목소리를 가진 존재로 가칭화되고, 다시 한번 구체화된 형상으로서 무대 위에 가시화되는 역사적 과정을 검토할 것이다. 둘째, 이 글은 보디빌딩의 생애서사에 주목한다. 아시안 아메리칸은 코미디를 통해 자신의 신체를 짓고, 더 나아가 자신의 생애를 짓는다. 이러한 짓기(building)는 살기(dwelling)와 무관하지 않다. 이를 검토하기 위해서는 아시안 아메리칸 코미디언이 관객 앞에서 유발하고자 하는 웃음에 얽힌 감정의 전이 과정을 이들이 들려주는 생애서사를 통해 추적할 필요가 있다. 셋째, 이 글은 다중맥락의 정동지리에 주목한다. 아시안 아메리칸의 유머는 감정의 배열체(assemblage)이자 복합체로서, 그 감정의 전이 과정은 단순하지 않다. 더 나아가, 그 감정이 관객 앞에서 웃음으로 변이되는 과정 또한 간단하지 않다. 따라서 이 글은 무대, 모국(아시아)과 미국(아메리카), 더 나아가 넷플릭스와 같은 글로벌 OTT의 멀티 스케일을 고려하면서 이 맥락에 따라 탈맥락화되고 재맥락화되는 감정의 전이 및 변이 과정을 정동지리로서 드러내고자 한다. 요컨대, 아시안 아메리칸의 신체는 미국의 관객, 더 나아가 전 세계의 관객의 감정과 함께 공형성되고, 감정의 순환 또는 변환과 함께 계속해서 재형성된다.

이 글은 특히 앨리 윙과 마거릿 조의 구체적인 사례를 통해 아시안 아메리칸 여성 코미디언이 파괴적이고 논쟁적인 신체를 드러내는 방식을 분석할 것이다. 이는 아시안 아메리칸 스탠드업 코미디가 단순히 억압에 대한 반응에 머무르지 않고, 생산적으로 기능하며, 권력과 특권의 역학을 드러내는 방식이기도 하다. 그런 점에서 아시안 아메리칸 코미디언의 보디빌딩은 정동적 시민권을 향한 정치적·문화적 투쟁으로 해석될 수 있다.

동시에, 이 글은 자니 윤(Johnny Yune)과 피식대학(Psick Univ)이라는 또 다

른 사례를 경유하여, 아시안 아메리칸 코미디가 미국인(All-American)의 관대함을 재확인하고 이를 확대하는 현장이기도 하다는 점에 주목한다. 일찍이 춘원 이광수는 Literature의 번역어로서 ‘문학’을 도입하며, novel은 ‘소설’로, poem은 ‘시’로, drama는 ‘희곡’으로 옮겼다.⁴⁾ 이는 단순한 문자적 번역을 넘어, 문학에 대한 느낌의 방식, 더 나아가 문학을 통해 느끼는 방식 자체를 외래화, 더 정확히 말해 서구화한 사건이었다. 이 과정은 근대 한국에서 문학이라는 정동적 실천의 양식이 어떻게 수입되고 재구성되었는지를 보여주는 사례이기도 하다. 웃음을 둘러싼 정동의 양식 또한 예외는 아니다. 이광수가 번역한 문학은 근대 유럽의 정동적 실천 양식을 수입한 것이며, 자니 윤과 피식대학이 구현하는 코미디는 ‘아메리칸 정동의 리듬과 감각을 수용하고 조정한 사례라 할 수 있다. 두 경우 모두 외래의 정동 양식을 가져와 자국의 정동 환경과 접합시키는 방식으로 작동하며, 각각은 ‘문학’과 ‘웃음’이라는 정동적 실천을 매개로 삼고 있다. 이 글은 피식대학의 유튜브 코미디와 그 선례라 할 자니 윤의 활동을, 바로 이러한 정동 양식의 수입과 재배열의 역사 속에 위치시킴으로써, 한국 사회에서 웃음과 유머가 어떻게 아메리칸 정동의 감각을 번역하고 조율해 왔는지를 분석하며, 이를 통해 아시안 아메리칸 코미디가 정동경제의 국지적 변형이자 초국적 감정 산업과의 교차점에서 작동하는 복합적 실천의 장임을 밝히고자 한다.

2. 스탠드업의 안무정치 : 소리와 다리의 코레오그래피

스탠드업 코미디는 단순히 웃음을 유발하는 것을 넘어, 사회적 비판과 정체성의 재구성을 수행하는 중요한 장르다. 스탠드업 코미디는 언어적

4) 이광수, 「문학이란 何오」, 『매일신보』, 1916.11., 10-23면.

유희뿐만 아니라 표정과 몸짓 같은 비언어적 요소를 활용하여 정동적 효과를 극대화한다. 유머 이론가들은 유머가 공포감을 불러일으킬 수 있는 신체적, 지적, 사회적, 도덕적, 감정적 부조화에 대한 (공연자에 의한) 폭로 또는 (관객에 의한) 반응이라고 말한다. 한편, 코미디언 리처드 프라이어(Richard Pryor)는 “모든 유머가 고통에 뿌리를 둔다(All humor is rooted in pain)”고 주장하며,⁵⁾ 자신의 코미디를 통해 인종차별과 빈곤, 폭력 등 흑인의 현실을 조명했다. 이는 유머가 단순한 엔터테인먼트가 아니라, 억압과 트라우마를 다루는 전략적 표현 방식임을 시사한다. 스탠드업 코미디에서 신체는 단순한 퍼포먼스 도구가 아니라, 특정한 역사적 경험과 감정을 기록하고 전승하는 아카이브로서 기능한다.

사이다야 하트만(Saidiya Hartman)은 『종속의 장면』(Scenes of Subjection)에서 미국에서 흑인과 백인 사이의 역학관계를 근간으로 ‘향락의 경제(economy of enjoyment)’를 언급하며 미국 엔터테인먼트 산업의 뿌리를 동산노예제(chattel slavery)에서 찾아냈다.⁶⁾ 노예들은 경매 시장에서 전시되고, 채찍질당하고, 심지어 성추행당하는 동안, 비참함과 상실감, 그리고 절망감과는 상반되는 유희를 강요받았다. 이는 자발적 댄스가 아닌 ‘강요된 안무’로서 수행되었으며, 백인들에게 향락을 제공하기 위한 공연이었다. 이러한 ‘종속의 장면’은 단순히 노예 경매에서 끝난 것이 아니라, 플랜테이션에서 다시금 반복되었고, 이후 엔터테인먼트 산업의 발전 과정에서도 지속적으로 변주되었다.

5) 이 발언은 다양한 스탠드업 코미디언들과 연구자들에 의해 반복적으로 인용되며, 유머와 고통 사이의 정동적 역할을 설명하는 데 중요한 언표로 작용해 왔다. (예: Bambi Haggins, *Laughing Mad: The Black Comic Persona in Post-Soul America*, Rutgers University Press, 2007.) 다만 이 문장이 언제, 어떤 맥락에서 프라이어가 직접 발화한 것인지 명확하게 기록된 1차 출처가 부족하며, 주로 2차 문헌(연구서, 인터뷰 모음, 평론 등)을 통해 회자되고 있다.

6) Saidiya Hartman, *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*, W. W. Norton & Company, 2022. 사이다야 하트만이 노예제 하의 폭력과 주체화 과정을 재현된 장면들로 분석한 저작으로, 여기서 ‘종속’은 단순한 복종을 넘어 주체 형성과 권력의 정동적 구성을 포괄한다.

19세기 미국에서 흑인의 신체를 유희의 대상으로 삼았던 대표적인 공연 양식은 민스트럴 (minstrelsy)이었다. 민스트럴 쇼(minstrel show)에서는 백인 공연자들이 얼굴을 검게 칠하는 ‘블랙페이스(blackface)’를 하고, 과장된 사투리와 몸짓을 사용하여 흑인의 이미지를 희화화했다. 이는 노예제 이후에도 지속적으로 백인 관객들에게 흑인의 익살과 어릿광대적 정체성을 소비하게 만드는 강력한 문화적 기제로 작용했다. 민스트럴은 단순한 오락 형식을 넘어, 흑인을 열등한 존재로 고정하고, 백인 우월주의적 질서를 재확인하는 공연 장치로 기능했다.

민스트럴이 흑인의 재현을 백인 주류의 시선에서 조작하는 방식이었다면, 보드빌(vaudeville)은 보다 다양한 대중적 오락 요소를 포함한 공연 양식으로 발전했다. 19세기 말부터 미국에서 가장 인기 있는 대중 공연 형식으로 자리 잡은 보드빌은 뮤지컬, 마술, 스탠드업, 곡예, 마임, 노래 등 다양한 형식을 결합한 종합 공연의 형태를 띠었다. 초기에는 유럽 이민자들을 주요 관객층으로 삼았으며, 점차 미국 대중 전체를 대상으로 확장되었다. 특히 보드빌 무대에서 활동한 초기 코미디언들은 이후 라디오, 영화, 텔레비전, 그리고 현대적인 스탠드업 코미디로 전환하면서 미국 코미디의 형성에 중요한 기여를 했다.⁷⁾

한편, 벌레스크(burlesque)는 풍자적 희극의 전통을 기반으로, 신체적 과장과 성적 요소를 강조하는 공연 양식으로 발전했다. 19세기 유럽에서 시작된 벌레스크는 미국으로 유입되면서 보다 선정적이고 신체적인 공연 형식으로 변화했다. 정치 풍자, 익살스러운 연극, 그리고 여성 퍼포머들의 춤과 노출이 결합된 공연이 많았으며, 이는 성적 규범과 도덕적 질서를 전복하는 역할을 하기도 했다.⁸⁾

7) 보드빌은 라디오, 영화, 텔레비전 등의 발전과 함께 쇠퇴했지만, 이후 뮤지컬 코미디, 텔레비전 버라이어티 쇼 등의 형식으로 이어졌다.

8) 20세기 중반 이후, 벌레스크는 점차 스트립쇼와 결합하면서 보다 상업적인 형태로 변화했고, 기존의 풍자적 요소보다는 노출과 관능미를 강조하는 공연 양식으로 자리 잡았다. 그러나 1990년대 이후, 페미니즘 및 퀴어 문화와 결합하며 기존의 성별 이분법

이와 같이 민스트럴, 보드빌, 벌레스크는 각각 미국 공연 예술의 발전 과정에서 중요한 역할을 했으며, 특히 스탠드업 코미디 형성에 직간접적인 영향을 미쳤다. 민스트럴은 흑인의 희화화와 인종적 스테레오타입을 정착시키는 데 기여한 반면, 보드빌은 다양한 형식의 실험이 이루어지는 장으로 기능하며 코미디언들에게 보다 유연한 무대 경험을 제공했다. 한편, 벌레스크는 신체와 정동의 적극적인 활용을 강조하면서도, 사회적 금기를 넘나드는 유머 전략을 발전시켰다. 이러한 공연 전통들은 현대 스탠드업 코미디의 형식과 정동적 역할을 이해하는 데 중요한 배경이 된다.

특히, 이 공연 양식들은 흑인의 유희성과 코미디를 백인 중심의 향락 경제 속에서 소비하는 방식으로 구조화했지만, 동시에 흑인 퍼포머들이 그 구조를 전유하고 변형할 수 있는 공연의 조건을 창출하는 계기로 작용하기도 했다. 즉, 흑인 코미디언들은 민스트럴의 인종적 조롱을 풍자적으로 되돌려 활용하거나, 보드빌에서 허용된 형식적 유연성을 통해 새로운 표현 방식을 실험하는 등, 공연의 규범을 교란하고 재구성하는 전략을 모색했다. 따라서 이러한 전통을 계승하면서도 전복하는 과정에서 흑인의 스탠드업 코미디가 형성되었으며, 이는 단순한 오락이 아니라 인종적 불평등을 드러내고 조롱하는 전략적 실천으로 발전하게 된다.

이러한 스테이지 위의 인종적 실천은 단지 공연 예술 내부에 머무르지 않고, 시각 중심의 근대 인종 체계와 깊이 연결되어 있었다. 백인의 응시 아래 유색인종의 신체는 종종 ‘보여지는 대상으로 고정되었으며, 이는 무대뿐 아니라 과학, 전시, 박람회 등 다양한 시각적 장치 속에서 반복적으로 작동했다. 흑인 신체가 조롱과 전유의 이중 구조 속에서 전시되었던 것처럼, 아시안의 신체 역시 ‘응시광(seeing mania)’의 시선 아래 이국적 대상

적 시선을 전복하는 퍼포먼스로 네오-벌레스크(neo-burlesque)가 등장했다. 이는 단순한 성적 유희를 넘어, 젠더와 섹슈얼리티를 유희적으로 탐색하고, 기존 공연 문법을 해체하는 실험적 무대로 기능한다. 따라서 현대의 네오-벌레스크는 단순한 스트립쇼가 아니라, 과거 벌레스크의 희극적 요소와 현대적 젠더·퀴어 퍼포먼스를 결합한 형태로 발전하고 있다.

으로 재현되어 관객의 향락적 소비를 유도했다.⁹⁾ 당시의 골상학과 관상학은 신체의 생김새를 통해 지적·도덕적 특성을 판단하고, 이를 인종적 위계질서의 근거로 삼는 유사과학적 담론이었다. 이러한 시선 속에서 아시안의 신체는 단순한 이국적 존재가 아니라, 서구적 ‘문명’과 대비되는 비문명적이고 기이한 대상으로 전시되었다. P. T. 바넘(P. T. Barnum)의 서커스단에서는 유색인종이 특이한 동물들과 나란히 배치됨으로써 비인간적 존재로 소비되었다. ‘중국 부인(The Chinese Lady)’이라는 타이틀로 전시된 아푹 모이(Afong Moy)는 아시안 여성의 신체를 우아하면서도 이질적인 존재로 연출한 반면, ‘호텐토트족 비너스(Hortentot Venus)’ 세라 바트먼(Sarah Baartman)은 성적 과잉과 원시적 욕망을 상징하는 신체로 전시되었다. 이러한 차별적 전시는 단순한 이국적 볼거리를 넘어, 아시안과 아프리카계 여성의 신체를 백인의 성적·문화적 우월성을 입증하는 도구로 활용하는 방식이었다. 이와 같은 신체 전시는 서커스를 넘어 세계 박람회에서도 계속 이어졌다. 1904년 세인트루이스 세계 박람회에서 필리핀의 이고로트(Igorot) 부족 남성과 콩고 출신 오타 벤가(Ota Benga)는 백인 관객들의 구경거리로 동원되었다. 이들은 서구 문명과 대비되는 원시적 존재로 연출되었으며, 제국주의적 구경꾼들에게 ‘자연 상태의 야만성’과 같은 환상을 제공해야 했다. 이는 단순한 전시가 아니라, 서구 문명의 우월성과 식민주

9) 19세기 중반, 골상학(phrenology), 두개골학(craniology), 안면학(physiognomy) 등의 유사과학이 번성하면서, ‘응시광’이 양산되고 시각이 특권화되었으며, 대중의 ‘보는 방식’과 인식이 구조화되었다. 두개골의 용량을 나타내는 다이어그램과 360개의 판화를 수록한 존 라바터(John Lavater)의 『안면학 논고』(Essays on Physiognomy), 사무엘 조지 모턴(Samuel George Morton)의 두개골 컬렉션인 『아메리카의 두개골』(Crania Americana), 그리고 각 인종의 얼굴과 두개골을 도식화한 걸러 삽화를 포함한 조시아 클라크 닛(Josiah Clark Nott)과 조지 R. 글리든(George R. Gliddon)의 『인류의 유형』(Types of Mankind) 등이 대표적이다. 또한, 골상학적 인종주의의 영향을 받은 하이람 파워스(Hiram Powers)의 조각 작품들이 보여주듯, 예술 역시 이러한 과학 담론에 반응하며 변화해갔다. ‘응시광’에 관한 보다 자세한 논의는, Xine Yao, *Disaffected: The Cultural Politics of Unfeeling in Nineteenth-Century America*, Duke University Press, 2021, pp. 40-44. 참조.

의적 통제를 정당화하는 시각적 장치였다. 이처럼 미국에서 아시안과 유색인종의 신체는 백인의 불거리로 동원되는 동시에, 제국주의적 지배 질서를 시각적으로 재확인하는 도구로 기능해 왔다.

그러나 이러한 신체적 대상화에 맞서, 유색인종은 자신들의 목소리를 적극적으로 드러내는 전략을 모색해 왔다. 노예 경매와 플랜테이션에서부터 할리우드 회의실에 이르기까지, 유색인종의 신체와 얼굴을 향한 백인의 욕망은 꾸준히 이어져 왔다. 그러나 유색인종 당사자들의 목소리는 언제나 묵살되거나 주변화되기 쉬웠다. 스탠드업 코미디는 유색인종의 신체가 시각적으로 대상화되어 온 역사에 균열을 내며, 신체적 가시성과 언어적 행위성을 결합하는 공간을 창출했다. 스탠드업이라는 언표가 가리키는 형식이 직접적으로 시사하듯, 흑인이 노래를 부르거나 춤을 추거나 카트휠을 타지 않고도 무대에 존재할 수 있다는 사실 자체가 의미 있는 행위다. 이는 권력 역학의 역전이다. 흑인, 즉 아프리카 아메리칸이 이민에 대한 연방 정부의 제한으로 인해 뒤늦게 무대에 오를 수밖에 없었던 아시안 아메리칸 코미디언들을 위해 결과적으로 길을 터준 셈이 되었다.

스탠드업 코미디 공연의 무대는 최소한으로 구성된다. 일반적으로는 추상적인 배경과 스톨, 그리고 마이크 스탠드가 배치된다. 이 가운데 마이크는 공연자와 관객의 관계를 변화시킨다. 마이크의 사운드 증폭은 공연의 단방향성을 강화하는 동시에 목소리를 자연스러운 음역대로 사용할 수 있게 하여 대면 커뮤니케이션과 대화에 더 가까운 자연스러운 말하기 패턴을 허용함으로써 친밀감의 수준을 다시 높인다.¹⁰⁾ 그러나 스탠드업의 무대에서 마이크는 단순한 음향 장치를 넘어, 공연자의 신체와 공간을 조정하는 안무적 장치로 기능한다. 스탠드업의 수행성에서 마이크 스탠드는 단순한 보조 도구가 아니라, 공연자의 신체 배치를 규정하고 정동적 흐름을 형성하는 핵심적 요소다. 마이크의 존재는 공연자의 움직임을 특

10) Ian Brodie, *A Vulgar Art: A New Approach to Stand-up Comedy*, University Press of Mississippi, 2014, p. 61.

정 방식으로 제한하면서도, 발화의 가능성을 확장하며 새로운 관계성을 조직한다. 즉, 공연자의 신체는 마이크 스탠드를 중심으로 안무되며, 그 과정에서 특정한 코레오그래피(choreography)가 형성된다.¹¹⁾

적어도 스탠드업 코미디의 현장에서 아프리카와 아시안은 역사적 선례와는 달리, 마이크를 통해 새로운 방식으로 그들의 형상을 드러냈다. 요컨대, 스탠드업의 조건은 다리라기보다는 소리, 특히 목소리라 할 수 있다. 목소리 언설(voice-speech)이 가능한 목소리 신체(voice-body)가 무대에 설 수 있다. 단지 신체적 발화 능력의 차원이 아니라, 역사적으로 억압된 주체가 공적 공간에서 말할 권리를 획득하고, 그것을 지속적으로 수행할 수 있는 사회적, 정동적, 기술적 조건이 충족되었을 때만 가능하다. 흑인의 경우, 민스트럴과 같은 재현 형식 안에서 ‘말할 수 있는 존재’로서가 아니라, 백인의 목소리를 빌려 조롱당하는 대상이었고, 아시안 역시 언어적 주체라기보다는 이국적 이미지로 소거되거나 침묵하는 존재로 재현되었다. 그런 의미에서 스탠드업 무대 위의 ‘목소리 신체’는, 단지 소리를 낼 수 있는 신체가 아니라, ‘자기 자신으로서 말할 수 있는 조건을 획득한 신체’다.

이러한 점에서 스탠드업 무대에서의 마이크는 단순한 음향 장치를 넘어, 공연자의 신체와 움직임을 구성하는 안무적 장치로 작동한다. 과거 블랙페이스와 옐로페이스 같은 시각 중심의 재현 방식은 유색인종의 신체를 정형화된 이미지로 고정하고 소비했다. 반면, 마이크는 아프리카와 아시안이 신체적 대상화로부터 벗어나 발화의 주체로 무대를 점유할 수 있게 하는 기술적 매개체이자 정동적 수행의 매개체로 기능한다. 이때 마이크는 보철처럼 외부에서 주어지는 보조물이 아니라, 오히려 신체를 직립시키고 관계를 구성하는 중심축이다. 공연자의 신체는 마이크를 중심으로 안무되며, 그 과정에서 새로운 코레오그래피가 형성된다. 이는 단순한 기능적 움직임이 아니라, 존재 방식과 권력의 배치를 다시 그리는 안무정치

11) 이 글은 ‘코레오그래피’를 단순한 무대 안무가 아닌, 신체가 공간에 흔적을 남기고 움직임을 통해 사회적 기호를 구성하는 정치적·정동적 실천으로 이해한다.

(choreopolitics)의 수행이다. 아프리카인과 아시안 스탠드업 코미디언은 이처럼 마이크를 매개로 형상과 캐릭터, 페르소나를 창출하며, 자신을 향해 작동해 온 응시의 문법을 전복하고 재배치하는 수행적 전략을 실현한다.

아프리카인과 아시안, 그리고 여성은 단순히 스탠드업 코미디의 ‘틈새시장을 개척한 것이 아니라, 응시광의 기술이 지배하는 백인의 향락을 위해 고안된 스탠드업이라는 형식 안에서 필연적으로 호출된 존재들이었다. 스탠드업 코미디 무대에서 이들은 단순한 대상이 아니라, 자신을 향한 시선과 역사를 조정하는 행위자로 작동한다. 스탠드업에서 ‘일어선다(stand up)’는 몸짓은 단순한 공연 형식이 아니라, 정체성과 권력의 배치 속에서 이루어지는 존재론적 안무(ontological choreography)다.¹²⁾ 아프리카인과 아시안 코미디언들은 백인의 시선에 의해 구축된 인종적·젠더적 정체성을 스탠드업의 수행을 통해 다시 구성하며, 응시의 역사적 문법을 전복하는 정동적 전략을 구사한다. 이 과정에서 그들은 향락의 경제에 대한 응답을 넘어, 정동경제의 전환을 촉발하는 수행적 실천을 수행한다. 그렇다면 아프리카인과 아시안의 스탠드업 코미디는 단순히 주어진 공간에서 목소리를 되찾는 행위에 그치는 것이 아니라, 그 목소리가 울리는 무대 자체를 역

12) ‘존재론적 안무’는 신체의 움직임을 단순한 동작이 아니라, 주체성, 감정, 권력, 윤리 등이 얽힌 사회적·정동적 장치로 파악하는 개념이다. 이 개념은 원래 사라 프랭클린(Sarah Franklin)이 보조 재생산 기술(ART, Assisted Reproductive Technology) 맥락에서 사용한 것으로, 체외수정, 인공수정, 대리모 출산 등 재생산 보조 기법들이 단지 생물학적 출산의 보조 수단이 아니라, 신체, 친족, 정체성, 윤리 등이 얽히는 수행적 장임을 드러내는 데서 도입되었다. 이후 이 개념은 주디스 버틀러(Judith Butler)의 수행성 이론, 도나 해러웨이(Donna Haraway)의 몸쓰기 개념, 폴 프레시아도(Paul Preciado)의 테크노-신체론, 그리고 안드레 레페키(André Lepecki)의 정동적 수행성 논의와 연결되며 확장되어 왔다. Sarah Franklin, *Embodied Progress: A Cultural Account of Assisted Conception*, Routledge, 1997; Judith Butler, *Bodies That Matter*, Routledge, 1993; Donna Haraway, *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan@_Meets_OncoMouse™*, Routledge, 1997; Paul B. Preciado, *Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, The Feminist Press, 2013; André Lepecki, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, Routledge, 2006.

사적·사회적 맥락 속에서 다시 배치하는 과정이라 할 수 있다. 요컨대, 이들의 스탠드업은 단순한 희극적 연기가 아니라, 과거의 응시 체계를 해체하고 새로운 정동적 관계를 구축하는 몸짓으로서의 안무정치라고 할 수 있다.

3. 보디빌딩의 생애서사 : 엘리 왕과 마거릿 조의 애니머시

목소리는 스탠드업 코미디의 주요한 형성소이지만, 그 형성소는 목소리에만 국한되지 않는다. 스탠드업은 신체의 움직임, 즉 안무적 실천을 통해 수행되는 공연 형식이며, 몸짓과 표정은 언어적 발화와 동등한 역할을 한다. 예컨대, 리처드 프라이어는 언어적 농담뿐만 아니라, 몸짓을 활용한 크로스 캐스팅(cross-casting) 전략을 구사하며, 백인과 흑인의 차이를 과장하는 동시에 그 경계를 유동적으로 만든다. 그의 공연에서 백인을 묘사할 때는 어깨를 펴고 걸음걸이를 과장하며 느리고 신중한 어조를 취하는 반면, 흑인을 표현할 때는 급격한 제스처 변화와 빠른 템포의 말투를 구사하는 방식이 대표적이다. 이러한 연기의 방식은 그의 대표작인 <라이브 인 콘서트>(Live in Concert, 1979)에서도 뚜렷이 나타나며, 말투, 제스처, 걸음걸이 등을 구분 지음으로써 관객의 웃음을 유도한다. 이러한 몸짓의 차이는 흑인성과 백인성 사이의 위계를 드러내면서도, 백인의 향락적 응시가 만들어낸 스테레오타입을 조롱하는 효과를 낳는다.

리처드 프라이어의 퍼포먼스는 트릭스터의 전략을 활용하여 정동경제 내에서 흑인의 위치를 역이용하는 방식으로 작동한다. 트릭스터는 기존의 규범을 전복하면서도 그 내부에서 교묘하게 이를 비틀어 새로운 의미를 창출하는 존재다. 타이론 팔머(Tyrone Palmer)가 논한 ‘정동감응성(affectability)의 인종화된 구분’ 속에서, 백인은 정동을 조율하고 타자에게

영향을 미치는 존재(정동행위자, the affective)로 작동하는 반면, 흑인은 끊임없이 정동을 유발하지만, 자신의 정동을 주체적으로 조율하거나 통제할 수 없는 존재(정동유발자, the affectable)로 규정된다.¹³⁾ 프라이어는 이러한 구조를 교란하며, 백인의 향락을 충족시키는 듯하면서도 이를 역이용하여 흑인의 경험을 재구성하는 방식으로 공연을 진행한다. 즉, 그는 향락의 경제가 작동하는 방식을 노출시키고, 이를 조작할 수 있는 찰나적 권력을 행사한다.

그러나 아시안 아메리칸의 스탠드업 코미디는 흑인의 스탠드업 코미디와 동일한 방식으로 작동하지 않는다. 흑인 코미디언에게 트릭스터 전략이 백인의 향락적 응시를 전복하는 기능을 수행할 수 있다면, 아시안 아메리칸 코미디언은 단순한 전복이 아니라 보다 복합적인 정동적 조율을 요구받는다. 신 야오(Xine Yao)는 데니스 페레이라 다 시우바(Denise Ferreira da Silva)의 개념을 참조하며, ‘정동행위자’와 ‘정동유발자’ 사이의 위계적 구분이 인종화된 방식으로 적용된다고 분석한다. 그는 감정에 대한 행위 주체성을 가지며 타자에게 정동적으로 작용할 수 있는 존재를 ‘정동행위자’로, 감정이 반응적으로 작동하며 정동행위자의 영향을 받기 쉬운 존재를 ‘정동유발자’로 규정하며, 이 둘을 구별하는 원칙과 과정으로서 ‘정동감응성(affectability)’ 개념을 제시한다.¹⁴⁾

아프리카인 아메리칸이 백인의 향락적 응시에 의해 정동유발자로서 고정되는 반면, 아시안 아메리칸 코미디언은 정동적 비가시성 속에서 특정 방식으로만 정동적 반응을 유도할 수 있도록 허용되거나, 아예 정동적 반응을 유도할 기회 자체를 부여받지 못하는 경우가 많다. 엘리 윙과 마저릿 조의 스탠드업 코미디는 바로 이러한 정동적 비가시성을 돌파하는 전략

13) Tyrone Palmer, “What Feels More than Feeling?: Theorizing the Unthinkability of Black Affect,” *Critical Ethnic Studies*, 3(2), University of Minnesota Press, 2017, p. 47.

14) Xine Yao, op.cit., pp. 38-39; Denise Ferreira Da Silva, *Toward a Global Idea of Race*, University of Minnesota Press, 2007, p. xv

을 수행한다. 이들은 단순히 백인 관객의 시선에 의해 조정되는 트릭스터적 역할을 수행하는 것이 아니라, 젠더화된 신체와 섹슈얼리티를 적극적으로 활용하여 관객과의 정동적 관계를 재조율한다. 프라이어의 코미디가 백인과 흑인의 신체 차이를 극대화하며 웃음을 유발했다면, 앨리 윙과 마거릿 조는 아시안 여성의 신체를 직접적으로 드러내면서도 전형적인 이미지—순종적이고 조용한 여성상—를 정면으로 배반하는 방식으로 작동한다. 예를 들어, 앨리 윙은 임신한 채로 무대에 올라 자신의 신체를 희화화하는 동시에 임신과 출산을 둘러싼 젠더 권력을 가시화했다. 이는 단순한 육체적 노출이 아니라, 정동적 비가시성 속에서 아시안 여성의 신체를 능동적인 행위자로 위치시키는 전략적 움직임이었다.

이처럼 아시안 아메리칸 스탠드업 코미디는 단순한 트릭스터적 전략을 넘어, 정동적 비가시성을 돌파하고 신체의 위치를 새롭게 구성하는 보디빌딩으로 이해될 수 있다. 트릭스터가 기존 질서를 교란하는 방식으로 정동을 유발했다면, 아시안 아메리칸 코미디언들은 정동적 관계를 재배열하는 방식으로 스스로 정동행위자로 자리 잡는다. 즉, 이들의 스탠드업 코미디는 정동을 유발하는 것에 그치지 않고, 정동을 통해 신체를 구성하고 공연을 통해 그 신체성을 적극적으로 구축하는 과정, 즉 보디빌딩으로 기능한다.

그런데 이러한 보디빌딩의 수행 과정에서 트릭스터의 전략은 보이지 않는 방식으로 작동하면서, 향락의 경제와 그 전제로서의 인종적 위계를 동시에 교란한다. 즉, 트릭스터가 백인 관객을 조롱하거나 전복하는 행위자로만 기능하는 것이 아니라, 그 자체로 정동적 경제 속에서 보다 복합적인 변형을 수행하는 것이다. 이 과정에서 가장 직접적으로 드러나는 것은 이들의 신체 자체다.

리처드 프라이어의 코미디가 진행되는 동안 그의 입에서는 쉼 새 없이 침이 튀고, 셔츠는 땀으로 흠뻑 젖는다. 이는 단순한 퍼포먼스 효과가 아니라, 신체적 긴장과 정동적 순환 속에서 생성되는 요소다. 이는 ‘휴머니

침의 목소리-언설을 통해 의도되지 않은 동물성(animality)의 드러남과 번짐이라 할 만하다.¹⁵⁾ 즉, 트릭스터의 신체는 단순한 가시화가 아니라, 특정한 감각적 반응과 결합하며 정동적 효과를 창출한다. 비단 리처드 프라이어뿐만이 아니다. 아시안 아메리칸 여성 코미디언 또한 마찬가지다. 스탠드업 코미디를 통해 전달되는 이들의 생애서는 단순한 서사가 아니라, 정동적으로 구축된 몸을 통해 수행되는 것이다. 특히, 아시안 아메리칸 여성으로서 그들의 몸에 체현된 인종화되고 젠더화된 권력 역학은 단순한 기호적 재현이 아니라, 정동경제 속에서 새로운 방식으로 경험되고 조율된다.

예컨대, 엘리 윙은 중국계 아버지와 베트남계 어머니를 둔 아시아계 미국인으로서, 일본계 미국인 남성 저스틴 하쿠타(Justin Hakuta)와 결혼했다.¹⁶⁾ 그녀의 신체는 민족교차적(inter-ethnic) 이동과 접촉의 흔적을 담고 있으며, 이는 그녀의 스탠드업 코미디에서 중요한 정동적 요소로 작동한다. 미국 사회에서 흑인은 역사적으로 내부의 타자로서 인종적 배제를 경험해왔지만, 아시안은 외부에서 유입된 타자로서 이민자 정체성과 얽혀 인식된다. 이들의 신체는 단순한 인종적 표지로 기능하는 것이 아니라, 이민이라는 구조적 조건 속에서 규정되며, 엘리 윙은 바로 이 조건을 목소리-언설의 주제로 삼는다.

엘리 윙은 넷플릭스를 통해 <베이비 코브라>(Baby Cobra)¹⁷⁾에서 <성(性)

15) 여기서 말하는 '동물성'은 인종주의 담론에서의 동물화(animization)와는 구분된다. 이는 신체적 퍼포먼스에서 언어 이전의 정동, 비인간성과의 교차, 그리고 애니머시(animacy)의 흐름과 관련된 차원으로, 인간-동물-기계의 경계를 교란하는 존재론적 흔들림을 가리킨다. 이러한 관점은 멜 Y. 첸의 *Animacies: Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect* (Duke University Press, 2012)에서 제시된 개념적 틀을 참조한다. 첸은 이 책에서 살아있음의 효과가 위계적으로 분배되는 유생성 위계(animacy hierarchy)가 인종화, 병리화, 젠더화된 방식으로 구성된다고 분석하며, 이러한 위계를 교란하는 정동적 가능성에 주목한다.

16) 엘리 윙은 2022년 4월 13일 남편 저스틴 하쿠타(Justin Hakuta)와 이혼했다고 발표했다.

17) <베이비 코브라>는 엘리 윙이 넷플릭스를 통해 2016년 공개한 스탠드업 코미디 스페

역은 없다>(*Hard Knock Wife*)¹⁸⁾로 이어지는 두 편의 스탠드업 코미디를 만삭인 상태에서 진행했다. 여기서 엘리 왕의 코미디 루틴은 임신, 출산, 육아와 관련된 신체적 경험을 중심으로 이루어진다. 엘리 왕은 “제 젖꼭지가 손가락을 닮아서”라면서, “딸내미는 배가 고프면 제 젖꼭지를 앞뒤로 잡아당겨요. 레버넌트에서 디카프리오를 엮먹이는 그 곰처럼요.”라고 말한다(성(性)역은 없다). 엘리 왕의 모유 수유 과정에 대한 묘사는 곰이 살을 뜯어내는 끔찍한 장면을 과장된 표정과 몸짓으로 수행함으로써, 단순한 언어적 재현을 넘어 정동적 충격과 몰입을 유도한다. 이는 신체적 유머를 활용한 정동적 조율이며, 엘리 왕의 공연이 신체적 경험을 단순히 이야기하는 것이 아니라, 그 경험을 정동적으로 재현하는 수행적 공간이라는 점을 시사한다.

이때, 엘리 왕의 유머는 성적 재생산이 사회적 의무로 수행되는 과정에서 젠더화된 신체가 경험하는 동물적 고통을 가시화한다. 이 고통은 물리적이기 전에 앞서 젠더화된 정동적 불평등에서 비롯된 것이며, 엘리 왕은 돌봄 노동의 모성 신화와 직결된 여성성을 동물성의 방향으로 돌려놓는다. 동물성으로서의 여성성은 엘리 왕의 정동적 신체를 통해 ‘아시안 여성’을 억압하는 젠더화된 인종적 고정관념에 대한 저항으로도 발현된다. 엘리 왕이 무대 위에서 과장되게 수행하는 동물성은 아시안 여성을 유순하고 무력한 존재, 즉 정동유발자로 고정하는 시선을 교란한다. 보다 정확히 말해, 아시안 여성은 종종 감각적 반응이 결여된 식물화된 존재로 표상되며, 이는 그녀들이 정동을 생산하거나 수행할 수 없는 존재로 위치 지어

설로, 임신한 상태에서 무대에 올라 여성의 임신과 출산 경험, 젠더화된 노동, 결혼과 관계에 대한 이야기를 다룬다. 해당 공연은 엘리 왕의 개인적 경험을 바탕으로 전개되며, 아시아계 미국인 여성으로서의 정체성과 관련된 주제도 포함하고 있다.

18) <성(性)역은 없다>는 2018년 넷플릭스에서 공개된 엘리 왕의 두 번째 스탠드업 코미디 스펙클로, 출산 이후의 육아 노동과 젠더 불평등을 중심으로 한 경험을 다룬다. 공연은 돌봄 노동과 경제적 자율성을 비롯한 다양한 주제를 유머를 통해 서술하며, 모성과 관련된 사회적 기대 및 젠더 역할에 대한 논의를 포함하고 있다.

진다는 의미이다. 그러나 엘리 왕은 자신의 신체를 식물성에서 동물성으로 전환시키는 과정 속에서, 정동적 수행의 행위자성을 발휘한다. 이는 단순한 거부가 아니라, 동물성을 정동적 전략으로 전유하며 정동행위자의 페르소나로 자신을 재구성하는 퍼포먼스다.

넷플릭스와의 세 번째 스탠드업 스페셜 <돈 왕>(Don Wong)¹⁹에서 엘리 왕은 자신의 성적 욕망을 보다 직접적으로 선언한다. 앞선 두 작품 <베이비 코브라>와 <성(性)역은 없다>가 결혼과 모성을 중심으로 여성 신체 경험을 탐구했다면, <돈 왕>은 성공을 거둔 이후 자신의 욕망과 주체성을 전면에 내세우는 방향으로 확장된다. 특히, 엘리 왕은 공연의 도입부에서 “여성도 바람을 피우고 싶다”는 선언을 하며, 남성과 여성의 성적 자유에 대한 이중 잣대를 신랄하게 풍자한다. 또한, 성공한 코미디언으로서 자신의 경제적 독립이 남편과의 관계에 미치는 영향을 솔직하게 언급하며, 결혼제도 자체를 조롱하는 동시에, 여성에게 성공과 욕망이 양립할 수 있는가에 대한 질문을 던진다. 이러한 변화는 만삭의 몸으로 무대에 올랐던 과거의 생애서사와 연결되면서도, 동물적 여성성을 단순한 생물학적 특성이 아니라 사회적으로 재배치되는 과정으로 다시 구성한다. 엘리 왕의 코미디는 ‘동물적인 것’과 ‘사회적인 것’ 사이에 그어진 경계를 유동적으로 재구성하며, 여성의 욕망과 주체성이 스탠드업이라는 공연 형식 속에서 어떻게 정동적으로 형성되고 변형되는지를 탐색한다.

그녀가 무대 위에서 표현하는 성적 욕망은 동물적이면서도 사회적인 욕망이며, 이 둘은 분리될 수 없다. 무대 위의 아시안 아메리칸 여성은 이미 확보한 법적 시민권이 아니라, 여전히 주어지지 않은 정동적 시민권을 획득하고자 한다. 엘리 왕의 성적 욕망을 드러내는 언어와 몸짓은 아시안

19) <돈 왕>은 2022년 넷플릭스를 통해 공개된 엘리 왕의 세 번째 스탠드업 코미디 스페셜로, 여성의 성적 욕망, 결혼제도의 모순, 그리고 젠더 규범을 직설적으로 다룬다. 특히, 사회가 성공한 여성의 욕망을 어떻게 다르게 규율하는지를 풍자하며, 기존 공연들과 차별화된 주제를 전개한다.

아메리칸 여성을 무력하고 순응적인 존재로 캐스팅해 온 역사적 시선에 맞서는 대항 정동으로 기능한다. 그녀의 신체는 단순히 난잡한 성적 욕망의 아카이브가 아니라, 정동행위자의 지표로 작동하며, 미국 사회에서 아시안 아메리칸 여성의 신체성을 가시화하고 공고히 하는 수행적 실천이 된다. 요컨대, 엘리 왕의 스탠드업 코미디는 정동적 시민권의 실천이 단순한 발화에 그치는 것이 아니라, 신체적 수행을 통해 적극적으로 구축될 수 있음을 시사한다.

엘리 왕이 임신한 몸을 무대 위에 올려놓음으로써 아시안 아메리칸 여성의 신체를 적극적으로 재구성했다면, 마거릿 조는 엔터테인먼트 산업이 강요하는 ‘이상적인 몸의 기준과 맞서는 방식’으로 자신의 신체를 드러낸다. 마거릿 조는 업계 관계자들로부터 ‘과체중이라는 평가를 받으며 지속적으로 다이어트를 요구받았고, 동시에 백인 중심의 미적 기준에서 벗어난 신체는 조롱과 배제의 대상이 되었다.²⁰⁾ 하지만 그녀의 신체는 단순한 희화화의 대상이 아니라, 젠더화되고 인종화된 억압 구조를 정면으로 돌파하는 수행적 장치가 된다.²¹⁾

어린 시절, 다양한 인종이 공존하는 샌프란시스코에서 성장했음에도 불구하고, 마거릿 조는 외모를 이유로 괴롭힘을 당했다. 나아가, 성추행과 강간을 경험한 그녀는 이 사건을 친구들에게 털어놓았지만, 오히려 모욕

20) 마거릿 조는 자서전 *I'm the One That I Want*에서, 1994년 시트콤 <올 아메리칸 걸>(All-American Girl) 제작 과정에서 체중 감량을 지속적으로 요구받았다고 술회한다. 방송사는 그녀에게 “더 아시아인처럼 보이도록” 외모를 조정하라는 요구도 했으며, 이는 백인 중심 미적 기준에서 벗어난 신체가 조롱과 배제의 대상이 되는 구조를 보여 준다. Margaret Cho, *I'm the One That I Want*, Ballantine Books, 2001, pp. 73-75.

21) 정미경은 호미 바바(Homi Bharbha)와 카렌 시마카와(Karen Shimakawa)의 논의를 바탕으로 ‘비판적 흉내 내기(critical mimicry)’ 개념을 정식화하며, 이를 마거릿 조의 공연 분석에 적용한다. 마거릿 조의 퍼포먼스는 인종화된 이미지와 전통적 여성상에 대한 패러디를 통해 억압적 재현 질서를 교란하고, 이를 유머와 몸짓으로 전복하는 전략을 수행한다는 것이다. 정미경, 「한국계 미국 코미디언 마가렛 조의 비판적 흉내 내기」, 『현대영미어문학』 33(1), 현대영미어문학회, 2015, 77-97면.

과 조롱의 대상이 되었다. 그들은 마거릿 조를 “못생기고 뚱뚱하기 때문에 성폭행이 정당하다”고 말하며 그녀를 더욱 철저하게 배제했다.²²⁾ 이러한 지속적인 배제와 폭력은 조에게 ‘시민적 소외(civic estrangement)’를 각인시켰고, 이는 그녀가 코미디라는 장르에서 자신의 신체를 전유하고, 수치심과 분노를 반격적 유머(counter-offensive humor)로 변환하는 방식을 고민하는 계기가 되었다.

마거릿 조는 이러한 경험을 단순한 트라우마로 남기지 않고, 오히려 급진적이고 전례 없는 스탠드업 코미디로 발전시킨다. 전화 섹스 오퍼레이터와 도미네이터로 일했던 경험은 그녀의 공연 스타일에 영향을 미쳤고, 1990년대 게이 서점 옆의 코미디 클럽에서 시작된 그녀의 커리어는 자신을 철저하게 소외시켰던 구조를 조롱하고, 관객과의 정동적 역학을 재배치하는 방식으로 진화했다. 그리고 이러한 흐름 속에서 탄생한 <내가 원하는 건 바로 나>(Im the One That I Want)²³⁾는 마거릿 조의 코미디 커리어에서 중심적 전환점이자, 그녀의 정동적 수행이 본격적으로 무대 위에서 구현된 작품으로 평가된다. 해당 공연은 단순한 유머를 넘어, 트라우마의 서사를 공격적이고 노골적인 유머로 전환함으로써, 젠더화되고 인종화된 억압의 경험을 적극적으로 해체하는 정동적 전환의 수행적 실천이 집약된 사례라 할 수 있다.

워필드 극장(Warfield Theatre)에서 열린 라이브 콘서트 <내가 원하는 건 바로 나>는 마거릿 조가 우레와 같은 박수갈채를 받으며 무대로 뛰어나오는 장면으로 시작된다. 그녀는 관객을 향해 깊이 허리를 숙이며 큰절을

22) Margaret Cho, op.cit., pp. 79-81.

23) <내가 원하는 건 바로 나>는 마거릿 조가 1999년 6월 30일 샌프란시스코 워필드 극장(Warfield Theatre)에서 공연한 스탠드업 코미디 스페셜이다. 이 공연은 그녀의 정체성, 인종적·젠더적 차별, 할리우드에서의 경험 등을 바탕으로 한 자전적 스탠드업 코미디로, 이후 2000년 동명의 다큐멘터리 영화와 라이브 공연 DVD로 제작되었다. 영화 버전은 파라마운트 클래식(Paramount Classics)에서 배급했으며, DVD는 아티스틱 라이선스(Artistic License)에서 출시되었다.

하고, 샌프란시스코의 열렬한 환영에 감사를 표하며 “집에 오니 너무 좋다!”(It’s so good to be home!)라고 외친다. 마거릿 조가 말하는 ‘집’은 표면적으로는 샌프란시스코를 의미하지만, 동시에 무대 자체를 가리키는 것이기도 하다. 그녀의 어린 시절은 성적·정서적 폭력을 경험한 장소로 기억되지만, 스탠드업 코미디의 무대는 그녀가 다시 설 수 있는 공간이 된다. 역설적이게도, 마거릿 조는 큰절을 하며 엎드리는 행위를 통해, 과거의 억압적 경험을 전복하며 다시 일어선다.

관객들에게 감사의 인사를 전한 마거릿 조는 이번 공연을 포함한 투어의 또 다른 공연에 대해 이야기하며, 패션 디자이너 칼 라거펠트(Karl Lagerfeld)의 모피 사용에 항의하는 PETA(People for the Ethical Treatment of Animals : 동물의 윤리적 대우를 위한 사람들) 모금 행사를 언급한다. 이 시점에서 마거릿 조의 공연은 ‘계이’와 ‘동물’이라는 두 가지 토피스를 중심으로 전개되기 시작한다. 그녀는 라거펠트가 수감된 상황을 상상적으로 극화하고, 동물 보호 운동과 동성애 금지법의 억압적 논리를 병치시키며, 성적 소수자의 정체성을 범죄화하는 법을 풍자한다.²⁴⁾ 즉, 마거릿 조는 단순한 병렬적 서술이 아니라, 차별과 억압이 서로 다른 영역에서 반복되는 방식을 구조적으로 드러내며, 이러한 억압이 어떻게 정동적으로 작동하는지를 신랄하게 해체한다.

마거릿 조의 공연에서 ‘계이’와 ‘동물’이라는 토피스는 단순한 병렬적 제시가 아니라, 서로를 향한 정동적 친밀성을 구축하는 방식으로 연결된다. 마거릿 조가 언어와 몸짓을 통해 만들어내는 퀴어성과 동물성의 연대는, 기존의 인종적·젠더적 스테레오타입에서 흔히 나타나는 ‘퀴어의 동물

24) 마거릿 조는 공연에서, 칼 라거펠트가 계이 감옥에 수감되는 장면을 상상적으로 연출한다. 그녀는 그가 모피 코트를 입은 채 샤워실에 들어가 강간을 당하는 상황을 묘사하며, 교도소 내 애널 섹스라는 금기적 상상을 직설적인 유머로 전개한다. 이 장면은 단순히 웃음을 유도하는 농담이 아니라, 동물 착취, 성적 억압, 감옥이라는 권력 공간에서의 정동 작동 방식을 하나의 퍼포먼스 안에서 격렬하게 교차시키며 전복하는 순간을 연출한다.

화와는 전혀 다른 방식으로 작동한다. 이는 단순히 퀴어가 동물로 환원 되는 것이 아니라, 동물성이 퀴어 주체에게 회복적 자원과 상상의 공간을 제공할 수 있음을 시사한다. 다른 자리에서 마거릿 조는 “네 발 달린” 반려동물이 자신을 ‘구출(rescued)’했다고 언급하며, 자신의 경험을 돌봄과 치유의 관계 속에서 재구성한 바 있기도 하다.²⁵⁾ 이러한 맥락에서, 마거릿 조가 공연에서 선보이는 ‘큰 절’이라는 몸짓은 단순히 아시아성을 과장하는 엘로페이스적 행위가 아니라, 동물적 몸짓과 연결되는 수행적 실천이다. 마거릿 조는 무대 위에서 인간적·사회적 존재로서가 아니라, 동물적이고 감각적인 몸짓을 통해 인간·동물의 경계를 흐리는 방식으로 자신의 신체를 구성한다. 이는 단순히 개별적인 유머 전략이 아니라, 애니머시 위계를 전복하는 정동적 실천이기도 하다. 이는 광물·식물·동물·인간으로 질서화된 애니머시 위계(animacy hierarchy)의 퀴어한 활용이라 할 수 있다. 동물은 물론, 광물에서도 확인할 수 있는 유생성, 즉 애니머시는 그 자체로 퀴어할 수 있는데, 그것이 인간·동물·식물·광물이라는 위계를 모호하게 만드는 역할을 할 수 있기 때문이다.²⁶⁾ 애초에 동물은 역사적으로 인종화된 어셈블리지 속에서 ‘비인간화’를 촉진하는 기호로 활용되어 왔다. 즉, 동물화는 인종차별적 의미 작용 속에서 특정 신체를 인간 이하의 존재로 위치시키는 기제로 작동해 왔다. 그러나 마거릿 조의 공연은 이 정동적 위계를 단순히 재현하는 것이 아니라, 그 위계를 오히려 재생기화(re-animation)하는 과정으로 전환한다. 마거릿 조는 인간과 동물의 경계를 넘나드는 ‘애니머시 연속체(continuum of animacy)’를 적극적으로 호출하며, 이를 통해 신체가 단순히 인종화된 객체로서 머무르는 것이 아니라, 새로

25) 마거릿 조는 1991년 샌프란시스코에서 로스앤젤레스로 이사하기 전부터 동물과 퀴어 커뮤니티를 포함한 자신이 선택한 가족 덕분에 집의 느낌을 찾았다. 그녀는 “때로는 생물학적 가족과 어려운 관계를 맺기도 했지만” “가족이라는 개념을 형성하는 데 정말 도움이 되었다”고 말한다.

26) Mel Y. Chen, *Animacies: Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect*, Duke University Press, 2012, p. 98.

은 정동적 관계 속에서 행위자로 자리 잡을 가능성을 탐색한다.²⁷⁾ 그녀의 코미디는 인간을 넘어서는 생명성의 연속체 속에서 새로운 존재 방식을 모색하며, 인간성과 동물성, 그리고 귀어성을 결합하는 방식으로 신체의 의미를 재구성하는 수행적 장치가 된다.

이처럼 엘리 윙과 마거릿 조의 스탠드업 코미디에서는 동물성이 단순한 메타포가 아니라, 신체적 수행과 정동적 관계 속에서 적극적으로 호출된다. 아시안 아메리칸 여성의 스탠드업 코미디는 인간에 내재된 동물성을 조명하며, 인간과 동물의 경계를 다시 설정하는 방식으로 작동한다. 이는 단순히 “인간이 사실상 동물”이라는 생물학적 사실을 환기하는 것이 아니라, 아시안 아메리칸 여성의 몸을 둘러싼 젠더화되고 인종화된 위계를 재구성하는 과정으로 기능한다.

아시안 아메리칸 여성의 애니머시는 단순히 인간과 동물의 위계를 흐리는 것이 아니라, 아시안과 아메리칸이라는 이분법적 경계를 동시에 교란한다. 엘리 윙과 마거릿 조의 신체는 미국 문화와 결합하면서도, 그 문화 속에서 주변화된 정체성을 드러내는 방식으로 수행된다. 이는 아시안 여성의 신체를 기존의 순응적이고 침묵하는 이미지가 아니라, 행위자적이고 다성적인(polyphonic) ‘목소리-신체(voice-body)’로 전환하는 과정이라 할 수 있다. 궁극적으로, 엘리 윙과 마거릿 조의 스탠드업 코미디는 신체와 언어가 분리되지 않는 수행적 공간에서 이루어지며, 아시안 아메리칸 여성의 존재 방식을 새롭게 구축하는 방식으로 작동한다. 이는 단순한 스테레오타입의 전복이 아니라, 짓기(building)와 살기(dwelling)가 통합된 ‘보디빌딩’으로 이해될 수 있다. 이는 단순한 스테레오타입의 전복이 아니라, 짓기와 살기가 통합된 ‘보디빌딩’으로 이해될 수 있다. 즉, 이들의 코미디는

27) 여기서 말하는 ‘애니머시 연속체’는, 유생성이 단일한 위계로 고정된 것이 아니라, 유동적이고 비선형적인 스펙트럼 위에서 다양하게 구성될 수 있다는 점에 주목하는 개념이다. 이는 앞서 언급된 ‘유생성 위계’와 대비되며, 정동과 행위자성의 조건이 인간-비인간, 생명체-무생물의 경계를 가로지르며 재편될 수 있음을 시사한다.

단순한 유희가 아니라, 신체적 수행과 정동적 조율을 통해 새로운 행위성을 구축하는 과정이다.

4. 다중맥락의 정동지리 : 보디빌딩의 신체연결망

엘리 윙과 마거릿 조와 같은 아시안 아메리칸 여성 코미디언들이 수행하는 정동적 실천은, 인종화되었을 뿐만 아니라 젠더화되고, 때로는 동물화된 신체는 언어와 몸짓의 리듬을 통해 관객과의 감응 관계 속에서 감각적 위상을 전환하며, 기존의 정동 구조를 교란한다. 이들의 코미디는 단순한 유희가 아니라, 정동의 순환과 축적이 교차하는 회로 속에서 신체의 감각적 조건을 재배열하고, 그 감각 속에서 살아내는 보디빌딩으로 작동한다. 여기서 보디빌딩이란, 신체를 새롭게 ‘짓고’ 그 위상 속에서 ‘살아내는’ 정동적 실천을 뜻하며, 이는 개별 신체의 능력 강화가 아니라 신체적 감응성과 감각적 관계망을 조정하는 행위적 실험이다.

그러나 이와 같은 보디빌딩의 가능성은 모든 신체에게 동일하게 주어지지 않는다. 어떤 신체가 웃음을 생산하거나 전유할 수 있다고 간주되는지, 즉, ‘정동감응성’의 조건은 이미 위계화된 감각의 구조 안에서 선별되기 때문이다. 아시안 아메리칸 또는 코리안 아메리칸 ‘남성’ 코미디언들은 발화가 허용되는 신체로 호출되지만, 그 유희는 ‘아시안’ 또는 ‘코리안’이라는 표지와 ‘아메리칸’이라는 위치 사이에서 발생하는 감각적 긴장 위에서 작동한다. 스테레오타입의 반복, 자기희화화의 수행, 그리고 몸의 실패나 과잉을 감정적으로 과시하는 전략은 웃음을 구성하는 동시에, 그 신체가 허용된 위치를 어떻게 전유하거나 교란할 수 있을지를 가늠하게 한다.

이러한 실천은 정동경제가 단지 인종화된 회로뿐만 아니라, 젠더화된 감각 구조 위에서 재조정되고 있음을 시사한다. 웃음을 향한 경로는 평평

하지 않으며, 그 경로를 구성하는 감각의 기울기 또한 신체마다 다르게 작동한다. 코리안 아메리칸 여성과 남성은 각기 다른 '정동감응성'과 감각의 기울기 속에서 보디빌딩을 수행하며, 그 차이는 관객의 감응 구조와 웃음의 리듬 자체를 변형시킨다. 즉, 보디빌딩은 무대 위의 신체뿐만 아니라, 관객의 감각 구조 역시 조정하는 이중의 실천으로 작동하게 된다.

이러한 감각적 실천은 제도적·물질적 조건과 분리된 채 이루어지지 않는다. '보디빌딩'은 물질적으로 구성된 제도적 조건 위에서 가능해지며, 스탠드업 코미디는 바로 그 조건을 구성하고 재현해 온 하나의 형식이다. 이 형식은 단순한 유희의 틀을 넘어서, 어떤 신체가 어떤 방식으로 발화할 수 있는지를 선별하고, 그 발화가 감각적으로 수용되는 위계를 제도화하는 구조로 기능해 왔다. 즉, 보디빌딩은 단일한 신체의 실천에 그치지 않고, 공연자, 관객, 매체가 엮이는 감각적 연결망 속에서 형성되며, 이 다중적 맥락은 정동이 분산되고 조정되는 감각의 지형을 구성한다.

스탠드업 코미디는 단방향적인 공연 형식을 취하지만, 단순히 객석과 무대를 분리하는 것이 아니라 관객과의 정동적 교환(affective exchange)을 통해 대화적 구조를 형성한다. 공연자가 청중을 향해 직접 말을 건네는 방식은 단순한 기술적 연출이 아니라, 특정한 역사적 계보를 따른다. 민스트럴 쇼의 '그루터기 연설(stump speech)'은 이러한 상호작용적 코미디의 원형 중 하나로 볼 수 있다. '블랙페이스를 한 백인 배우들은 짐 쿤(Zip Coon)이라는 캐릭터를 연기하며 말장난(malaprops), 재담(puns), 때로는 넌센스(nonsense)를 활용해 사회비판적인 연설을 수행했다. 짐 쿤은 백인 사회에서 '지적 동등성을 망상적으로 주장하는' 흑인 캐릭터로 설정되었으며, 이러한 과장된 연기는 백인 관객에게 웃음을 제공하는 동시에 흑인의 지적 능력을 희화화하는 역할을 했다.

그러나 현대 스탠드업 코미디에서는 이러한 구조가 단순히 답습되는 것이 아니라 전유와 전복을 통해 변형된다. 트릭스터적 개입이 이루어지는 순간, 무대와 객석의 경계는 단순히 흐려지는 것이 아니라, 사회정치

적 위계를 전도할 수 있는 공간으로 확장된다. 과거 ‘블랙페이스’의 연설 형식이 백인의 웃음을 위한 것이었다면, 현대 스탠드업 코미디에서는 이 형식이 특정 인종적·사회적 위계를 교란하는 전략으로 사용되기도 한다.

아시아계 미국인 여성은 미국으로부터 가장 먼 거리에서 도착한 존재로 간주되면서도, 스탠드업 코미디의 ‘그루터기 연설’ 모델을 활용하여 미국 사회 내부를 비판하는 역할을 수행하게 된다. 그러나 이 비판이 무대 위에서 용인되는 것은 단순한 관대함 때문이 아니라, 오히려 미국 사회의 정동적 결속을 강화하는 기제로 작동하기 때문이다. 즉, 아시아계 미국인 여성이 보편적 미국 사회가 직접 수행할 수 없는 불편한 발언을 대신 내뱉는다는 설정 자체가, 결국 미국 사회의 도덕적 우월성을 재확인하는 장치로 기능하는 것이다. 비판의 허용이 곧 성찰적인 ‘우리’로서의 공동체 의식을 강화하는 방식으로 작동하면서, 정작 비판을 수행하는 아시아계 미국인 여성은 내부자가 아니라 외부자로 위치 지어진다. 스탠드업 코미디 무대에서 동물적 신체를 드러내며 벌이는 정동적 시민권의 협상은, 이와 같은 구조 속에서 결코 손쉽게 달성되지 않는다.

넷플릭스와 같은 글로벌 스트리밍 플랫폼은 단순한 배급자가 아니라, 특정한 정동적 위계를 재생산하는 매개체로 기능한다. 넷플릭스는 ‘포용성 및 다양성’을 표방하면서도,²⁸⁾ 스탠드업 코미디에서 유머가 작동하는 방식이 여전히 백인 중심적인 감각 구조에 의해 형성된다는 점에서 중요한 분석 대상이 된다. 특히, 넷플릭스의 스탠드업 코미디는 단순히 공연자의 목소리만이 아니라, 그에 반응하는 관객의 웃음소리와 결합된 형태로 전파되며, 이 과정에서 미국적 정동 구조가 글로벌 스케일에서 유지되는 방식을 보여준다.

28) 넷플릭스는 자사 홈페이지를 통해 ‘다양성과 포용성(Diversity and Inclusion)’을 핵심 가치로 내세우며, 콘텐츠 제작과 조직 문화 전반에서 인종, 젠더, 성적 지향의 대표성을 확대하고 있다고 홍보한다. 관련 내용은 Netflix 공식 보고서, <https://about.netflix.com/ko/inclusion> 참조.

스튜디오에서 녹화된 코미디가 넷플릭스를 통해 재생될 때, 이는 스튜디오에서 작동하는 감정의 전염과는 다른 양상으로 소비될 수밖에 없다. 스튜디오 공연의 관객과 공연자 사이에서 형성된 ‘미국적’ 유머의 맥락은, 이를 직접 경험하지 못한 글로벌 시청자들에게 동일한 방식으로 작동하지 않는다. 이 과정에서 스튜디오 관객이 보이는 웃음 반응은 단순한 배경음이 아니라, 유머를 이해해야 하는 방식에 대한 지시적 역할을 수행한다. 즉, 스튜디오 관객의 웃음은, 거실에 앉아 이를 재생하는 시청자들에게 ‘이 장면은 웃겨야 한다’는 정동적 신호이자 해석적 지침이 되는 셈이다.

물론, 이러한 웃음의 ‘지침’이 존재한다고 해도, 그것이 곧바로 모든 시청자에게 동일하게 이해되는 것은 아니다. 스튜디오라는 물리적 공간 안에서 이루어진 공연이 넷플릭스를 통해 세계로 유통될 때, 시청자는 미국적 유머 코드에 대한 해석의 차이를 실시간으로 ‘이해’하거나 ‘이해하지 못하는’ 경험을 하게 된다. 왜냐하면 유머, 특히 ‘아메리칸의 유머는 단순한 정보 전달이 아니라, 인종적 위계와 문화적 차이를 감각적으로 조직하는 정동적 실천이기 때문이다. 특히 인종과 연관된 유머는 특정한 맥락과 역사 속에서만 ‘웃길 수 있는’ 것이며, 그 웃음은 사회적 위치에 따라 다르게 해석된다.

언어유희의 번역 불가능성은 물론, 시청자의 문화적 맥락과 정동적 위치에 따라, 스튜디오의 웃음은 글로벌 시청자에게 때로는 낯설게, 때로는 불편하게, 때로는 전혀 웃기지 않게 다가온다. 이는 넷플릭스가 스탠드업 코미디의 정동적 위계를 형성하는 핵심적인 방식으로 작동한다는 점에서 중요하다. 스튜디오 관객의 웃음은 단순한 반응이 아니라, 글로벌 시청자들에게 ‘내부자와 외부자’라는 위계적 구도를 내면화하게 만든다. 스튜디오의 내부 관객이 웃을 때, 넷플릭스의 외부 시청자는 이를 따라 웃어야 할지, 아니면 유머를 이해하지 못하는 ‘외부자’로 남을지를 결정해야 한다.

‘외부자’의 느낌은 공연자와의 마주침에서 직접적으로 제공되는 것이 아니라, 스튜디오의 관객을 통해 ‘이해’해야 할 것으로서 주어진다. ‘이해

한다' 또는 '이해할 수 없다는 사실은 내부자 또는 외부자 지위를 나타내는 지표가 되어, 다시 한번 '느낀다와 '느낄 수 없다는 정동의 차이를 바탕으로 정동지리적 중심과 주변을 구획한다.²⁹⁾ 그리고 이러한 위계화는 정동지리적 중심에 대한 욕망과 함께 유머와 코미디의 향방을 결정짓는 힘으로 작동한다.

어떤 코미디의 표현법을 '미국적'이라든가 '한국적'이라고 인식하는 감각이 형성되려면, 기본적으로 시청자가 자신이 접하는 코미디가 '미국산인지' '한국산인지' 구별할 수 있어야 한다. 넷플릭스 이전에도 한국 시청자들은 미국 코미디를 접할 수 있었지만, 그것이 단순히 '보편적'인 유머가 아니라 '미국적'인 코미디임을 뚜렷하게 인식하고 소비하는 방식은, 넷플릭스가 다국적 콘텐츠를 국가, 언어, 장르별로 큐레이션하고 분류하는 방식을 통해 더욱 정교해졌다고 볼 수 있다. 즉, 넷플릭스 코미디의 등장과 전파는 한국 시청자들에게 코미디 표현 방식의 다국적성을 자각하게 만들었으며, 이를 통해 코미디 리터러시가 국제화되고, 더 나아가 특정한 방식으로 혼종화되는 계기를 제공했다.

넷플릭스 코미디가 꾸준히 성장하면서, 한국의 코미디 스타일 또한 미국 코미디의 형식을 적극적으로 참조하는 방향으로 변화했다. 예컨대, 코미디언 크루 '피식대학'의 '글로벌 진출 프로젝트'로 기획된 유튜브 콘텐츠 <피식쇼>(The Psick Show)는 아예 영어를 기본 언어로 설정한 채 진행되었다.³⁰⁾ 이러한 프로젝트의 연장선에서 '피식대학' 멤버들은 한국 관객들을 대상으로 스탠드업 코미디 형식을 실험하고 있으며, 이를 통해 한국 코미디가 글로벌화되는 과정에서 스탠드업 코미디의 형식적·정동적 전제가 어떻게 변화하는지를 보여준다.

29) Ian Brodie, op.cit., p. 164.

30) <피식쇼>는 한국의 코미디 크루 '피식대학'(이용주, 김민수, 정재형)이 제작한 유튜브 기반의 코미디 콘텐츠로, 해외 유명 토크쇼의 형식을 차용하여 다양한 인사를 초청하는 인터뷰 중심의 프로그램이다. 한국적 유머 감각과 영어권 코미디 스타일을 결합하는 방식으로 진행된다.

그러나 이러한 변화는 단순히 미국 코미디의 스타일을 모방하는 데 그치지 않고, 한국의 맥락에서 스탠드업 코미디가 ‘국제화와 ‘선진화’의 감각을 매개하는 장르로 재맥락화되고 있음을 시사한다. 즉, 넷플릭스와 같은 글로벌 스트리밍 플랫폼을 경유하면서, 스탠드업 코미디는 기존의 인종화 및 젠더화된 정동 구조를 단순히 반복하는 것이 아니라, 새로운 형태의 위계를 구성하는 방식으로 변화하고 있다. 특히, 한국에서 넷플릭스 코미디를 소비하고 이를 모방하는 과정에서, ‘동물성의 정동이 아니라 ‘백인성(whiteness)’의 정동이 중심적인 역할을 수행하는 방식이 나타나고 있다. 여기서 말하는 백인성이란, 단순한 신체적 속성이 아니라 자신의 신체적 차이를 자아가 아닌 타인의 몸에 투사하면서 얻게 되는 감각적 안정성과 쾌락을 의미한다. 이러한 쾌락은 단순히 상대를 (시각적으로) 바라보는 것에서 비롯되는 것이 아니라, 자신의 신체적·인종적 위치를 문제시하지 않는 무감각과 투명성에서 비롯된다.

그렇다면, 한국 스탠드업 코미디가 넷플릭스를 통해 유통되는 미국적 웃음 코드를 모방하는 과정, 다시 말해 정동적 미미크리(affective mimicry)를 수행하는 장면에서 ‘백인성’은 어떻게 작동하는가? 이를 이해하기 위해서는 ‘피식대학’의 콘텐츠가 스탠드업 코미디의 글로벌 지형 속에서 수행하는 역할을 살펴볼 필요가 있다. 예를 들어, <피식쇼>에 이어 제작된 콘텐츠 <메이드 인 경상도> 영양군 편에서 지역 비하적 발언이 여과 없이 송출된 것은 단순한 ‘웃음 코드’로 소비될 문제가 아니라, 특정한 감각 구조를 전제로 성립된 유머라는 점에서 주의 깊게 읽어야 할 장면이다.³¹⁾ 이

31) <메이드 인 경상도> 영양군 편에서는 출연진이 “할머니 살 뜯는 맛 같다”는 농담을 특산품 시식 후에 던지거나, “경상도 사람은 기분 나쁘게 하면 소문 제일 잘 낸다”, “농촌은 시간이 안 간다” 등의 지역 비하적 발언을 연달아 내놓아 논란이 일었다. “영양에서는 반찬 투정하면 안 된다. 산나물 먹기 싫다고 하는데 여기 뭐가 있겠느냐. 주는 대로 먹어야 한다”, “여기가 두메산골로 지정됐다. 완전 깡시골이다”, “인도도 없고 횡단보도 없다”, “경상도 다 가 봤는데 영양은 처음 알았다”는 등의 발언도 포함되며, 이는 단순한 유머의 차원을 넘어 지역민의 정체성과 생활환경을 희화화하고 낙후된 타자로 재현하는 방식으로 작동했다. 해당 영상에 대해 영양군청은 “지역민을 희화화하고 영양

는 넷플릭스 이후 한국 스탠드업 코미디에서 유머가 어떻게 구성되는지를 보여주는 단적인 사례이며, 이 과정에서 형성되는 ‘백인성’의 정동은 단순히 미국 코미디 스타일을 차용하는 것이 아니라, 특정한 감각적 위계를 내면화하는 과정과 연결된다. 따라서 한국에서 스탠드업 코미디가 ‘국제적’이라는 명목 아래 어떤 방식으로 재구성되고 있는지를 비판적으로 살펴보는 작업이 필요하다.

피식대학이 ‘글로벌 진출 프로젝트’를 통해 일견 아시안 아메리칸 코미디와 유사한 형태의 콘텐츠를 선보이고 있었다고 할지언정, 그들의 코미디는 ‘아시안과 ‘아메리칸’ 사이의 긴장, 더 나아가 애니머시 위계의 불안을 동력으로 삼는 참조대상의 경우와 크게 달랐다. 피식대학의 콘텐츠는 아시안 아메리칸 코미디언들이 정동유발자의 위치에서 벗어나 정동행위자로 자리 잡기 위해 수행하는 정동적 전환과는 다른 방향으로 움직인다. 즉, 트릭스터적 전복이 아니라, 백인성이 승인하는 안정적 위치를 점하는 방식으로 코미디를 수행하고 있는 것이다. 이러한 코미디의 정동적 구조를 보다 역사적으로 이해하기 위해서는, 피식대학이 현재의 글로벌 코미디 장에서 아시안 아메리칸 코미디와 직접적으로 상응하는 것이 아니라, 과거의 특정한 계보와 연결된다는 점을 주목해야 한다. 피식대학의 콘텐츠가 공식적으로는 글로벌 스탠드업 코미디의 흐름에 편입된 듯 보이지만, 통시적으로는 한국 코미디에서 백인성이 승인한 아시아성의 계보와 맞닿아 있기 때문이다.

바로 이 지점에서 피식대학과 유사한 정동적 소구 형식을 발견할 수 있는 사례가 한국 최초의 심야 토크쇼 <자니윤 쇼>다. 이 쇼의 호스트 자니 윤은 1978년 미국의 심야 토크쇼 <투나잇 쇼>(The Tonight Show)에서 호스트 자니 카슨(Johnny Carson)의 초청을 받아 코미디언으로 데뷔했고, 이후 NBC와 함께 세 편의 파일럿 프로그램을 제작했다. 그리고 미국 무대

군 이미지를 실추시켰다”며 공개 사과를 요구했고, 제작진은 이를 뒤 해당 영상을 비공개 처리했다.

에서의 활동을 바탕으로, 1989년부터 KBS에서 <자니윤 쇼>를 진행하게 된다. 그러나 그의 코미디 스타일은 엘리 윙이나 마거릿 조 같은 아시안 아메리칸 코미디언들의 방식과는 다르게, 인종화된 자기비하를 중심으로 구성되었으며, 1970년대 후반 미국 사회의 인종적 편견을 정당화하는 방식으로 작동했다.

자니 윤은 자서전을 통해, 그가 영어에 대한 이해가 부족했던 시절, 단어 혼동이나 발음 실수로 인해 사람들을 우연히 웃게 만든 경험이 자신에게 결정적인 계기가 되었다고 회고한다.³²⁾ 그는 자신의 실수가 반복적으로 웃음을 유발한다는 사실을 깨닫게 되었고, 이를 자신의 코미디 루틴으로 정식화했다. 하지만 미국 사회가 그의 코미디를 유머로 승인한 방식은, 단순히 그의 실수를 즐긴 것이 아니라, 아시아인을 ‘영어를 제대로 구사하지 못하는 타자’, ‘이해되지 않는 존재’로 위치시키는 구조 속에서 이루어졌다. 즉, 그의 코미디는 백인 관객이 안정감을 느낄 수 있도록 하는 일종의 ‘인종적 안전장치’ 역할을 수행한 것이다.

데이비드 L. 앵(David L. Eng)의 개념을 적용해 본다면, 자니 윤의 코미디는 ‘인종적 거세(racial castration)’의 한 사례로 볼 수 있다. 앵에 따르면, 미국 문화의 상상력 속에서 아시안 아메리칸 남성은 물질적으로나 정신적으로 여성화된다.³³⁾ 이는 백인성이 승인하는 유머의 조건과 맞물리는데, 자니

32) “만담이란, 한 사회에 깊이 뿌리박힌 모든 문화, 생활, 정치, 경제의 흐름을 날카롭게 관통하는, 해학의 언어예술이다. 그 사회에 속해 있지 않은 사람에게는 쉽게 이해될 수 없는 지역성, 시대성이라는 게 분명히 있다. 미국에서 십여 년 살아왔다고 하지만, USA 태생이 아닌 내겐 아직도 그들만의 독특한 유머 표현법이 단숨에 입력되지 않을 때가 있다. 여전히 말 때문에 실수를 하고, 문화의 차이 때문에 좌충우돌할 때가 한두 번이 아니었다. 그런 내가 코미디언으로 진출해서 성공해 보겠니? 어쩌면 그것이 더 웃기는 일인지도 모르겠다는 생각이 들었다. 하지만 삶을 변화, 발전시키는 중요한 변수는 언제나 한번쯤 뒤집어서 생각해보기에서 비롯되는 것은 아닐까? 아이러니컬하게도 나는 그것이야말로 내가 남들과 차별되는 무기가 아닐까 하는 생각을 했다.” 자니 윤, 『세상은 나를 보고 웃고 나는 세상을 보고 웃는다』, 시사플러스, 2001, 183-184면.

33) David L. Eng, *Racial Castration: Managing Masculinity in Asian America*, Duke University Press, 2001, pp. 4, 154.

윤의 코미디가 백인 관객들에게 받아들여진 것은 그의 유머가 백인의 권력을 위협하지 않는 방식으로 수행되었기 때문이다. 그의 웃음은 백인의 웃음을 불러일으키지만, 그것은 백인이 불안해하지 않을 수 있도록 기획된 웃음이었다.

이러한 맥락에서 피식대학의 콘텐츠는 아시안 아메리칸 코미디의 정동적 긴장을 재현하는 것이 아니라, 오히려 자니 윤의 사례처럼 ‘안전한 아시아성’을 승인받는 방식으로 작동한다. 피식대학은 글로벌 진출을 표방하며 영어를 기본 언어로 삼고 있지만, 그들의 코미디는 백인성이 승인하는 감각 구조 속에서 안정적으로 소비될 수 있도록 조정된다. 즉, 피식대학의 코미디는 한국 사회에서 ‘국제화’와 ‘선진화’라는 기획 아래, 아시안 아메리칸 코미디가 수행했던 정동적 저항을 소거한 채, 백인성이 승인하는 웃음의 질서를 반복한다. 이러한 웃음의 질서는 특히 아시아 남성성을 특정한 방식으로 배치하는 방식으로 작동한다. 자니 윤의 경우, 그의 코미디는 아시아 남성의 무능력 또는 ‘차이적 결핍’을 부각시키는 방식으로 구성되었으며, 이는 남성성의 상실을 암시했다. 자니 윤의 어색한 영어에 대한 미국 사회의 반응은 단순한 유머가 아니라, 그의 남성성을 축소함으로써 아시아인의 인종화된 위치를 고정하는 방식으로 기능했다. 이러한 논리를 확장해 보면, 피식대학 역시 스탠드업 코미디를 국제화된 형식으로 도입하면서, 백인성이 승인하는 ‘아시아 남성성의 수행 방식’을 재현하는 역할을 수행한다고 할 수 있다. 이 과정에서 아시안 아메리칸 코미디가 구축했던 정동적 저항과 트릭스터적 개입은 사라지고, ‘국제화된 유머’라는 명목 아래 백인성이 승인한 안정적인 감각 구조가 반복적으로 재생산된다.

자니 윤은 단순히 언어적 수행을 통해서만이 아니라, 신체적 수행을 통해서도 ‘결핍된 아시아 남성성’을 연기했다. 그는 코미디언이기 이전에 배우로서 경력을 쌓았으며, 1970년대 미국에서 인기를 끌었던 ‘쿵푸 영화’의 문화적 자장에서 벗어나지 못했다. 1973년 이소룡(브루스 리, Bruce Lee)의 갑작스러운 사망에도 불구하고, 그의 무술적 이미지는 이후 미국 대중이

아시아 배우들에게 기대하는 표준이 되었고, 이는 아시아 남성성을 특정한 방식으로 틀 짓는 데 중요한 역할을 했다. 자니 윌슨은 1974년 미국 TV 시리즈 <쿵푸>(Kung Fu)에서 ‘메신저’ 역을 맡으며 연기 활동을 시작했다. 하지만 그는 미국 사회가 기대하는 아시아 남성성의 이상적 이미지, 즉 ‘브루스 리’의 형상과 완전히 일치하지는 않았다. 오히려 그의 코미디 루틴에서 이러한 이상적 남성성을 모방하려는 시도는 실패로 연출되었고, 이는 곧 백인 관객에게 유머로 소비될 수 있는 지점이 되었다.

마거릿 조는 자신의 회고록에서 ‘아시아적인 것’을 비아시아인이 가장 눈에 띄게 드러내는 방식으로 무술의 신비로움과 결부시킨 바 있다. 조는 스티븐 시갈(Steven Seagal)과 같은 백인 배우가 아시아 무술을 수행하는 모습을 ‘가장 아시아적인 것’으로 간주하는 서구적 시각을 지적하며, 자신의 스탠드업 코미디에서 이를 의도적으로 과장하고 비틀어 연기한다. 이는 아시아 남성성이 미국 대중문화 속에서 지속적으로 무술과 연결되는 방식을 풍자하면서도, 아시아 남성의 신체를 향한 서구적 소비의 맥락을 노출시키는 전략이다.

이러한 전략은 단순한 패러디를 넘어, 식민주의적 전시의 역사를 반영하는 퍼포먼스로도 기능한다. 1904년, 세인트루이스 세계 박람회에서 필리핀 이고로트 부족이 백인 구경꾼들에게 그들의 ‘원시적 맹렬함’을 시연해야 했던 것처럼, 미국에서 아시아인의 신체는 오랫동안 특정한 방식으로 연출되어야 하는 대상이었다. 마거릿 조는 이러한 민족지학적 전시의 역사를 퍼포먼스적으로 인용함으로써 미국 대중이 제국주의적 정복의 역사를 의도적으로 망각하고 있는 것에 대해 비판한다.³⁴⁾ 그녀의 퍼포먼스는 단순히 아시아 남성성의 전형을 희화화하는 것이 아니라, 아시아인의 신체가 백인 관객 앞에서 수행해야 했던 역사적 요구를 되풀이하면서 동시에 이를 전복하는 방식으로 작동한다.³⁵⁾

34) Rachel C. Lee, ““Where’s My Parade?”: Margaret Cho and the Asian American Body in Space,” *The Drama Review*, 48(2), Summer 2004, pp. 118-119.

그러나 자니 윌의 경우는 다르다. 그는 '브루스 라의 초남성성에 미달한 무성애적 괴짜(asexual nerds)의 모습으로 귀어한 신체성을 드러냈다. 하지만 이 귀어함은 애니머시 연속체가 아니라 애니머시 위계에 따라 부여된 것이었다. 자니 윌의 신체는 유동적으로 변형될 수 있는 존재가 아니라, 미국 문화 속에서 '무력한 아시아 남성'이라는 특정한 위치에 고정된 것이었으며, 백인성의 안정적 위계를 강조하는 방식으로 작동했다.

1982년, 자니 윌은 독립 장편 영화 <내 이름은 브루스>(They Call Me Bruce)의 각본과 주연을 맡았으며, 이후 후속편 <내 이름은 브루스 2>(They Still Call Me Bruce, 1987)로 커리어를 이어갔다. 두 영화는 미국 내 흥행에서는 큰 성과를 거두지 못했지만, 자니 윌이 미국에서 활동하는 아시아계 코미디언으로 주목받을 수 있는 계기가 되었다. 1988년 서울 올림픽을 앞두고 자니 윌은 밥 호프(Bob Hope), 브룩 쉴즈(Brooke Shields), 훌리오 이글레시아스(Julio Iglesias) 등과 함께 프레올림픽쇼에서 공연하며 한국 대중의 관심을 끌었고, 이를 계기로 KBS에서 그를 호스트로 내세운 심야 토크쇼가 시작되었다. 이 프로그램은 미국 NBC의 <투나잇 쇼> 형식을 그대로 차용한 것으로, 자니 윌은 '한국의 자니 카슨'이라는 타이틀을 부여받으며 한국에서 코미디 및 토크쇼 진행자로 자리 잡았다. 그러나 자니 윌이 미국에서 수행했던 역할과 한국에서 맡은 역할 사이에는 중요한 차이가 존재한다. 자니 카슨이 백인 가부장의 정동을 발산하면서 자니 윌을 여성화된 남성으로 자리매김했던 것과 달리, 자니 윌은 한국 사회에서 백인성을 증가하는 역할을 수행하게 되었다. 그의 무대적 수행은 미국에서의 자기비하적 인종화 코미디를 한국 사회의 국제화 및 선진화 담론 속에 재배치하는 방식으로 작동했다.

35) 정미경은 마거릿 조의 코미디가 '임의적 존재(whatever being)'의 수행으로 읽힐 수 있음을 제안하며, 그녀의 정체성이 어떠한 정형화된 범주에도 완전히 수렴하지 않는 점에 주목한다. 정미경, 「'비천한 몸'에서 '임의적 존재'로: 한국계 미국 스탠드업 코미디언, 마가렛 조의 공연 연구」, 『현대영미드라마』 27(1), 한국현대영미드라마학회, 2017, 263-282면.

자니 윤의 곁에는 조영남이 자리했다. 조영남은 자니 윤을 국제적 기준과 비교할 수 있는 ‘토착적 신체’로서 기능하며, 자니 윤의 백인성과 연결된 위상을 강조하는 역할을 맡았다. 결과적으로, 이주민과 토착민의 이러한 배치는 자니 카슨으로부터 이어지는 인종적 위계를 한국 사회 내에서 무리 없이 재생산하는 데 기여했다. 자니 윤은 미국에서 형성된 백인성의 시선 구조를 한국에서 ‘글로벌 스탠더드’로 변환하는 동시에, 자신의 신체를 그 중개자로 활용했다는 점에서, 단순한 코미디언이 아니라 백인성의 문화적 전이를 수행하는 행위자로 기능했다고 볼 수 있다.

한편, <자니윤 쇼>의 무대는 <투나잇 쇼>를 비롯한 미국 토크쇼의 연출을 그대로 모방하며 ‘소파’를 중심에 두었다. 이 설정은 이후 한국에서 제작된 거의 모든 토크쇼의 모델이 되었다. 아시안 아메리칸 여성 코미디언들이 마이크 앞에서 직립했다면, 백인 가부장과 그의 복제는 소파에 앉아 게스트를 맞이했다. 스탠드업 코미디의 무대가 신체를 활용한 정동적 개입을 가능하게 했다면, 토크쇼의 무대는 응접실로 재편됨으로써 대화를 통한 질서의 재확립을 전제했다. 소파의 설정은 단순한 무대 연출이 아니라, 호스트와 게스트를 위계적으로 구별하는 인종화된 장치로 기능했다. 자니 윤이 호스트로서 여성 게스트에게 성희롱적 농담을 거리낌 없이 던질 수 있었던 것은, 그가 단순히 자니 카슨의 포맷을 차용했기 때문이 아니라, 그 무대가 백인성을 수행할 수 있는 조건을 제공했기 때문이다. 자니 윤의 코미디는 미국에서의 자기비하적 인종화에서 출발했지만, 한국에서는 백인성을 중개하는 역할로 전환되었고, 그 과정에서 가부장의 권위를 수행할 수 있는 위치를 획득했다.

글로벌 어필을 지향한다는 <괴식쇼> 또한 백인성의 산물이라는 점에서 <자니윤 쇼>와 마찬가지로 맥락에 놓여 있다. 시청자는 이들의 유머에 웃음으로 응답하는 과정에서 단순히 콘텐츠의 내용을 이해하는 것이 아니라, 미국적 코미디 스타일을 체득하고, 더 나아가 그 감각 구조를 자기 몸에 익히게 된다. 이 과정에서 형성되는 것은 단순한 문화적 취향이 아

나라, 신체적·감각적 차원의 학습 과정이다. 여기서 신체의 역할은 단순히 코미디언의 무대 퍼포먼스에 국한되지 않는다. 관객 또한 특정한 정동을 체화하는 방식으로 신체를 조율하며, 유머를 소비하는 과정에서 감각적 위계를 형성하고, 이를 통해 자신이 어느 위치에 있는지를 학습한다.

이러한 신체의 학습 과정은 정동적 모방을 통해 특정한 감각 구조에 접착하는 형태를 띤다. 다시 말해, 유머의 향방을 따라 웃음을 터뜨리는 행위는 단순한 반응이 아니라, 특정한 감각 체계를 몸에 새기는 일이기도 하다. 이는 자신이 누구의 유머에 반응할 수 있는지, 어떤 유머를 이해할 수 있는지를 통해 사회적 위치를 인지하는 방식과 맞닿아 있다. 따라서 특정한 유머 코드의 이해 여부는 단순한 문화적 차원의 문제가 아니라, 감각적 위계를 내면화하는 과정이다. 이는 무대 위의 귀여한 애니머시 또는 동물성과 뒤엎히는 것이 아니라, 무대 너머의 백인성에 접착하면서 느끼의 보편성을 욕망하고 학습하는 것이라 할 수 있다.

5. 보편적 정동과 탈정동 : 연결(불)가능한 신체 사유

아프리칸 아메리칸과 아시아 아메리칸은 오랫동안 사회적 연극을 통해 신체의 ‘짓가’와 동시에, 이를 통한 ‘살가’를 실천해 왔다. 스탠드업 코미디는 이들에게 정동적 전환의 기회를 제공하는 듯 보이지만, 동시에 그들의 신체를 할당된 역할 속에서 다시금 소비하는 공간이기도 하다. 공연자는 트릭스터의 감수성을 발휘하며 인종적 스테레오타입을 비틀고 해체하려 하지만, 관객의 웃음은 때때로 그 흔들림을 다시 원래 자리로 되돌려 놓는다. 즉, 웃음은 단순한 해방이 아니라, 정동의 배분이 어떻게 작동하는가를 가장 직접적으로 보여주는 지표가 된다. 웃음은 즉각적인 반응처럼 보이지만, 사실 그것은 특정한 감각 구조 안에서만 가능하며, 그 구조는

정동을 배치하는 위계 속에서 작동한다.³⁶⁾

이러한 점에서 스탠드업 코미디는 단순한 언표의 장이 아니다. 마이크 스탠드를 통해 목소리는 증폭되며, 신체는 마이크 앞에서 특정한 방식으로 배치된다. 스탠드업 무대는 그 자체로 안무적 장치이며, 이곳에서 공연자의 몸짓은 단순한 표현이 아니라 정동적 협상 과정이 된다. 엘리 워그와 마거릿 조의 스탠드업 코미디는 이와 같은 협상의 구체적인 실천을 보여준다. 이들의 몸짓은 동물성과 애니머시의 위계를 적극적으로 활용하면서도, 기존의 인종화되고 젠더화된 이미지에 기대지 않고 새로운 정동적 질서를 창출하려는 시도라고 할 수 있다. 즉, 그들의 코미디는 단순히 웃음을 유발하는 것이 아니라, 정동적 시민권을 향한 신체적 개입이기도 하다. 그러나 이 개입은 관객의 정동적 반응을 통해 다시 조정되며, 스탠드업 코미디의 정동적 실천이 단순한 전복이 아니라, 그 자체로 불안정한 협상 과정이라는 점을 드러낸다.

넷플릭스를 비롯한 초국적 감정 산업 속에서 이러한 신체의 개입은 다른 방식으로 포획된다. 스탠드업 코미디가 글로벌 스트리밍 플랫폼을 통해 확산되면서, 특정한 감각 구조가 ‘보편적’으로 자리 잡는다. 한국에서 스탠드업 코미디가 ‘국제화되는 과정에서, 단순한 문화적 차이가 아니라 ‘백인성’이라는 감각 구조가 은밀하게 학습된다. 자니 윤과 피식대학의 사

36) 웃음은 특정한 감각 구조 안에서만 가능하며, 그 구조는 정동을 배치하는 위계 속에서 작동한다. 이는 웃음이 단순한 즉각적 반응이 아니라, 사회적·정치적 맥락 속에서 특정한 방식으로 형성되고 조정된다는 점을 시사한다. 예를 들어, 〈2020 코미디캠프: 틸〉에서 공연을 관람하는 관객들은 ‘웃을 준비가 된 상태’였다고 서술되지만, 이는 웃음이 저절로 발생하는 것이 아니라 공연이라는 환경 속에서 특정한 정동적 기대와 규율에 따라 형성되는 감각적 구조임을 보여준다. 공연자가 정동적 분위기를 조성하고, 관객이 이를 받아들이는 과정에서 웃음은 단순한 자발적 반응이 아니라, 특정한 호흡과 타이밍, 정동적 흐름을 통해 조율되는 상호작용적 행위가 된다. 따라서 웃음은 개인적 반응이 아니라, 특정한 사회적 맥락과 정동적 조건 아래에서 가능해지는 것이다. 웃음이라는 고도의 상호작용에 관한 논의는 다음의 글을 참조. 김미정, 「세 개의 웃음, “시인의 마음으로” 귀가하던 날 〈2020 코미디캠프: 틸 X 김진아〉」, 『연극in』 183, 서울문화재단, 2020.7.23., https://www.sfac.or.kr/theater/WZ020400/webzine_view.do?wtIdx=12041, 2025.3.12. 확인.

례는 이를 가장 적나라하게 보여준다. 이들의 코미디에서 중요한 것은 유머 코드 자체가 아니라, 유머를 둘러싼 감각적 배치가 무엇을 향해 조율되고 있는가라는 점이다. 넷플릭스를 통해 확산되는 코미디에서 백인 관객이 보여주는 ‘관대한 웃음’은 ‘국제적 감각’이라는 이름 아래 한국적 맥락에 이식되고, 이는 특정한 감각 구조가 정동의 중심을 차지하는 방식으로 기능한다.

이러한 감각 구조는 특정한 신체 감각을 ‘보편적’이라고 선언하며, 정동적 교환을 특정한 위계 속에 배치하는 역할을 한다. 스탠드업 코미디의 정동은 이 과정에서 물신화(fetishization)된다. 즉, 유머는 공연자의 고통과 분리된 채, 백인 관객의 ‘이해 가능한 감각’으로 환원된다. 이는 스탠드업 코미디가 단순한 정동적 반응이 아니라, 정동적 배치의 정치적 산물이라는 점을 시사한다. 유머는 특정한 감각 구조 안에서만 가능하며, 그것이 ‘국제적으로 자리 잡는 순간, 정동의 위계 또한 학습된다.

그렇다면 이러한 정동적 배치는 피할 수 없는 것인가? 스탠드업 코미디가 초국적 감정 산업 속에서 정동을 물신화하는 방식에 저항하는 것은 가능할까? 바로 여기에서 ‘탈정동(disaffection)’이라는 개념이 중요해진다. 탈정동은 단순한 정동적 결핍이 아니다. 오히려 그것은 정동 체제에 기입된 애니머시 위계에 대한 저항이며, 다르게 느끼기의 가능성이다.³⁷⁾ 탈정동은 특정한 감각 구조가 보편적이라고 선언되는 방식에 대한 이의제기이며, 감각적 배치를 전복하는 신체적 실천이기도 하다. 엘리 윙과 마거릿 조의 코미디는 이러한 탈정동적 순간들을 창출한다. 이들의 신체는 단순

37) 탈정동은 감정 결핍으로 보이기 쉬우나, 정동 체제와 감정 규범에 대한 비순응적 저항으로도 읽을 수 있다. 신 야오는 *Disaffected*에서 비백인, 퀴어, 이민자 등의 위치에서 비롯된 ‘무감정(unfeeling)’을 감정 자본주의의 규범적 정동 구조에 대한 대항 실천으로 해석하며, 마틴 마날란산(Martin F. Manalansan IV) 역시 퀴어 이민자의 생존 전략으로서의 탈정동 개념을 제시한다. Martin F. Manalansan IV, “Servicing the World: Flexible Filipinos and the Unsecured Life,” in *Political Emotions*, ed. Janet Staiger, Ann Cvetkovich, and Ann Reynolds, Routledge, 2010. 이러한 논의는 애니머시 위계와 정동 규범에 맞서는 감정의 정치학을 구성한다.

히 웃음을 위한 도구가 아니라, 공연의 순간마다 자신을 정동행위자로 재배치하는 기획을 수행한다. 이는 단순한 ‘유머 코드의 변화’가 아니라, 정동적 감각을 구성하는 방식 자체를 재배열하는 실천이다.

결국, 스탠드업 코미디에서 한 신체가 다른 신체와 ‘연결’된다는 것은 단순한 공감의 문제가 아니다. 오히려 ‘공감의 백인성’이 초국적 감정 산업 속에서 보편적 감각으로 자리 잡는 과정 자체를 문제 삼아야 한다. 넷플릭스와 같은 글로벌 플랫폼에서 형성되는 정동적 배치는 단순한 취향의 문제가 아니라, 특정한 감각 구조가 보편성을 점유하는 과정 자체를 지탱하는 장치로 작동한다. 느낌의 순환과 변환이 어떤 조건 속에서 이루어지고 있으며, 특정한 감각 구조를 재생산하는 데 기여하고 있지는 않은지 성찰해야 한다. 스탠드업 코미디는 이와 같은 문제를 가장 직접적으로 드러내는 장(場)이다. 그곳에서 누군가는 ‘웃고’ 있고, 또 누군가는 ‘웃을 수 없다’는 사실 자체로 정동적 위계를 내면화하고 있기 때문이다.

그러나 바로 이 지점에서, 웃을 수 없다는 경험 자체가 새로운 정동적 가능성을 열어젖힌다. 탈정동의 순간은 정동 체계가 절대적인 것이 아니라, 그것을 다르게 구성할 수 있는 여지가 있음을 시사한다. 이는 단순한 유머 코드의 전환이 아니라, 정동적 위계를 가로지르는 신체 감각의 재배열을 요청하는 문제이다. 스탠드업 코미디는 단순한 웃음의 문제가 아니라, 그 웃음이 어디에서, 누구의 신체를 통해, 어떤 감각 구조 안에서 가능해지는가를 질문하는 정동적 실천이기 때문이다.

참고문헌

1. 기본자료

- 이용주 · 김민수 · 정재형, <피식쇼>, 유튜브 피식대학, 2021-.
- 자니 윤, <자니윤 쇼>, KBS, 1989-1990.
- Ali Wong, *Baby Cobra*, Directed by Jay Karas, Netflix, 2016.
- Ali Wong, *Don Wong*, Directed by Nahnatchka Khan, Netflix, 2022.
- Ali Wong, *Hard Knock Wife*, Directed by Jay Karas, Netflix, 2018.
- Margaret Cho, *I'm the One That I Want*, Ballantine Books, 2001.
- Margaret Cho, *I'm the One That I Want*, Directed by Lorene Machado, Artistic License, 2001. DVD.

2. 단행본

- 자니 윤, 『세상은 나를 보고 웃고 나는 세상을 보고 웃는다』, 시사플러스, 2001.
- André Lepecki, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, Routledge, 2006.
- Bambi Haggins, *Laughing Mad: The Black Comic Persona in Post-Soul America*, Rutgers University Press, 2007.
- David L. Eng, *Racial Castration: Managing Masculinity in Asian America*, Duke University Press, 2001.
- Donna Haraway, *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan@Meets_OncoMouse™*, Routledge, 1997.
- Ian Brodie, *A Vulgar Art: A New Approach to Stand-up Comedy*, University Press of Mississippi, 2014.
- Judith Butler, *Bodies That Matter*, Routledge, 1993.
- Ju Yon Kim, *The Racial Mundane: Asian American Performance and the Embodied Everyday*, NYU Press, 2015.
- Mel Y. Chen, *Animacies: Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect*, Duke University Press, 2012.
- Paul B. Preciado, *Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, The Feminist Press, 2013.

- Saidiya Hartman, *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*, W. W. Norton & Company, 2022.
- Sarah Franklin, *Embodied Progress: A Cultural Account of Assisted Conception*, Routledge, 1997.
- Xine Yao, *Disaffected: The Cultural Politics of Unfeeling in Nineteenth-Century America*, Duke University Press, 2021.

3. 논문 및 기타

- 김미경, 「세 개의 웃음, “시인의 마음으로” 귀가하던 날 <2020 코미디캠프: 틸 X 김진아>」, 『연극인』 183, 서울문화재단, 2020.7.23., https://www.sfac.or.kr/theater/WZ020400/webzine_view.do?wtIdx=12041, 2025. 3. 12. 확인.
- 이광수, 「문학이란 何오」, 『매일신보』, 1916.11.
- 정미경, 「‘비천한 몸’에서 ‘임의적 존재’로: 한국계 미국 스탠드업 코미디언, 마가렛 조의 공연 연구」, 『현대영미드라마』 30(2), 한국현대영미드라마학회, 2017.
- 정미경, 「한국계 미국 코미디언 마가렛 조의 비판적 흥내 내기」, 『현대영미어문학』 75, 현대영미어문학회, 2015.
- Martin F. Manalansan IV, “Servicing the World: Flexible Filipinos and the Unsecured Life,” in *Political Emotions*, ed. Janet Staiger, Ann Cvetkovich, and Ann Reynolds, Routledge, 2010.
- Paul B. Preciado, “Learning from the Virus,” *Artforum*, May/June 2020. <https://www.artforum.com/features/learning-from-the-virus-247388/>
- Rachel C. Lee, ““Where’s My Parade?”: Margaret Cho and the Asian American Body in Space,” *The Drama Review*, 48(2), Summer 2004.
- Sara Ahmed, “Affective Economies,” *Social Text*, 79(vol.22, no.2), 2004.
- Tyrone Palmer, “‘What Feels More than Feeling?’: Theorizing the Unthinkability of Black Affect,” *Critical Ethnic Studies*, 3(2), University of Minnesota Press, 2017.

Abstract

Humor and Bodybuilding: The Affective Economy of Asian American Comedy

Kwon Doohyun

This study analyzes Asian American stand-up comedy as a site of affective bodily practice and examines how racial and gender hierarchies are constructed and negotiated through it. Stand-up comedy is not merely a form of humor but a performative practice that regulates sensation and affect through the mediation of the body, operating within the affective dynamics between performers and audiences.

To explore the affective structure of Asian American stand-up comedy, this study focuses on three analytical axes: the choreopolitics of sound and stance, affective bodybuilding as a process of bodily construction, and the multi-contextual affective geography in which affect circulates through global platforms. Based on these frameworks, this study examines the stand-up performances of Ali Wong and Margaret Cho to illuminate the bodily expressions and affective practices of Asian American women. Additionally, it analyzes the cases of Johnny Yune and Psick Univ to investigate how American comedic sensibilities are transmitted to Korean society and how whiteness is embodied through this process.

This study argues that stand-up comedy is not merely entertainment but a process of affective bodily construction and a mechanism that reveals how whiteness operates within the politics of empathy. Furthermore, it examines how the transnational affective industry distributes and transforms affect, reinforcing a specific sensory structure under the guise of “universal affect.” In response, it considers the possibilities of counter-affective practices. By

doing so, this study seeks to elucidate how bodily “building” and “dwelling” are affectively arranged and how sensory hierarchies are either reinforced or dismantled in this process.

Key Words: affective economy, Asian American comedy, bodybuilding, stand-up comedy, transnational affect industry, trickster

접 수 일: 2025년 3월 12일

심사기간: 2025년 3월 16일~2025년 3월 28일

게재결정: 2025년 4월 13일