

‘캔자스시티에 해방을’: 디지털 그리오로서의 자넬 모네의 혁명

카산드라 L. 존스(신시내티 대학 아프리카학 조교수) 저
단감 번역

들어가며

자칭 아프리카 미래주의자(Afrofuturist)이자 알앤비 가수이며 이제는 배우이기도 한 자넬 모네는 정식 발표한 다수의 음반 및 뮤직비디오를 통해 대안적 도시풍경을 지닌 메트로폴리스를 그린 음악을 창작하며 대중적 관심과 함께 학문적 관심을 모아왔다. 미래적 도시는 신디 메이웨더의 이야기 혹은 전복적인 ‘일렉트릭 레이디electric lady’라는 모네의 비전을 위한 풍경으로, 여기에서 모네가 메트로폴리스를 찾을 때마다 활용하는 사이보그 비유(trope)를 소환한다. 이는 다른 아프리카 미래주의자들도 자주 소환하곤 하는 비유이다. 성장하는 흑인 사변 미술 운동인 아프리카 미래주의는 문학, 음악, 고급 예술 및 거리 예술을 포함하는 포괄적 용어로, 전세계에 흩어져 사는 아프리카 출신 흑인들이 상상한 기술(technology)의 은유와 기술의 실질적 사용을 모두 탐구한다. ‘상상, 기술, 미래 및 해방의 교차점’에서 작업하면서, 아프리카 미래주의자 작가, 음악가, 기술자는 좀처럼 일어날 성싶지 않거나 거의 불가능해 보이는 미래와 새로운 기술 그리고 오랜 기술의 새로운 사용 방식을 상상하는 흑인 문화의 탄력성에 기대어, SF소설 및 판타지의 수사를 통해 사회 불평등을 비판한다.¹⁾

노예 같은 로봇 노동자와 기술 및 자본 차원에 깊이 뿌리 내린 부의 편중으로 특징지어지는 모네의 미래 도시 메트로폴리스는 미니앨범 《Metropolis: Suite I (The Chase)》(2007)과 앨범 《ArchAndroid》(2010) 및 《The Electric Lady》(2013)에 그려져왔다. 각 앨범과 함께 공개된 뮤직비디오도 마찬가지로 메트로폴리스의 SF적 세계를 정교하게 구현한다. 모네는 프리츠 랭의 1927년 영화 《메트로폴리스》, 리들리 스콧의 《블레이드 러너》(1982), 옥타비아 E. 버틀러 및 아이작 아시모프의 SF문학과 더불어 모네 자신이 ‘캔자스 주 캔자스시티에 사는 약물에 찌든 가정’에서 탈출한 경험에서 모은 형상 및 텍스트에서 영감을 받는다고 언급한다.²⁾ ‘Many Moons’ 등 각각의 노래와 뮤직비디오, 그리고 그것의 ‘공식 단편 영화’는 마치 시리즈물 소설처럼 읽힐 수 있다. 메트로폴리스의 세계 속에서 각각이 새로운 테마에 초점을 맞추거나 주제를 확장하고 있기 때문이다. 이 에세이는 모네의 여러 노래 및 비디오에서 디지털 혁명이라는 주제에 초점을 맞추면서 특히 2013년 앨범 《The Electric Lady》에 수록된 “Q.U.E.E.N”를 중심으로 논의를 진행하겠다. 이 곡은 모네가 메트로폴리스의 과중한 부담으로부터 자신을 해방시키는 동시에, 실제이자 비유인 ‘캔자스시티’의 마찬가지로 억압적인 힘에서 보다 많은 청자들을 해방시키고자 하는 내용을 담고 있다. 지하에서 힘겹게 일하는 노동자와 그 위에서 사치스러운 생활을 누리는 부유층 간의 계급 격차에 대한 랭의 1927년 비판을 바탕으로, 모네의 메트로폴리스는 아프리카 미래주의자의 틀을 활용하여 인종, 젠더, 섹슈얼리티의 교활한 계락을 비판한다.

아프리카 미래주의가 범위와 가시성의 측면에서 성장함에 따라, 애덤 J. 벅크스의 “디지털 그리오digital griot”, 존 아캄프라의 “데이터 도둑data thief”³⁾, 애나 에버렛의 “흑인 사이버

1) Ytasha L. Womack, *Afrofuturism: Te World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture* (Chicago: Lawrence Hill Books, 2013), 9.

2) Michael Martin, “Janelle Monáe,” *Interview Magazine*, April 28, 2009.

산책자black cyberflaneur” 및 “아프로깅Afrogeek”⁴⁾ 그리고 폴 D. 밀러의 “리듬 과학”⁵⁾ 등 다양한 이론적 목소리가 과학 및 기술에 관여해 온 흑인 역사와 이들을 문학, 음악, 미술 작품 속에서 상상적으로 탐험해온 내용의 연관성을 이해할 수 있는 은유로 사용되었다. 이와 같은 은유들 각각은 D. 폭스 해럴이 ‘영감적 허구’⁶⁾라 불렀던 것과 기술과의 실질적 연관 사이의 경계를 흐린다. 이러한 은유 중에서도 이 에세이는 디지털 그리오(griot, 역사구송자, 전승 시인)를 활용하여 메트로폴리스 세계가 반기술적 흑인성이라는 개념에 답하는 방식과 자넬 모네가 음악과 뮤직비디오를 통해 역사화된 미국 흑인 여성의 존재를 고도로 기술적이자 혁명적인 역할이라 주장하면서 혁명을 디지털화하는 방식을 탐구한다.

역사를 다시 섞어 새로운 층위를 만들어내기 위해 기술 및 기술에 대한 은유를 사용하면 서, 모네의 노래와 비디오는 예술과 운동에 대한 기존 아프리카계 미국인의 접근에 새로운 목소리를 더한다. 그의 작업은 이성애의 틀에 갇혀 있는 흑인 권력 운동에 대응하여 쿼어 음악의 소리를 높이면서, 흑인 예술 운동과 같은 시도와 공명하는 동시에 그것에 도전한다. 그러나 그의 이야기는 단순히 기술이 고도화된 유토피아 세계에 관한 동화가 아니다. 그의 목소리는 기술을 통해 자유를 서술하면서도, 동시에 기술의 인종차별, 이성애 중심주의, 가부장제, 자본주의적 기원에 맞서며 이것이 어떻게 흑인 여성의 신체를 착취하는 데 이용되어 왔는지를 비판한다.⁷⁾

모네의 노래와 비디오에 리믹스되어 있는 역사는 ‘디지털 그리오’에 해당하는 작업이다. ‘디지털 그리오’는 애덤 J. 뱅크스가 『디지털 그리오: 멀티미디어 시대의 아프리카계 미국인의 수사학』에서 제안한 용어이다.⁸⁾ 디지털 그리오는 과거, 현재, 미래를 통합하고 흑인이 기술과 연관을 맺지 못하게 막는 장벽인 디지털 격차를 거부하며 특히 아프리카계 미국인 수사학을 활용하는 개입적 형상이다. 디지털 그리오는 텍스트의 해체와 재구성을 통해 말하며, 이러한 연결성을 ‘전통과 미래를 연결하며 양자가 보이고 들리고 느껴지고 인식되는 방식을 형성하기 위한 권력을 잡는’ 시간 여행에 사용하는 디제이이다.⁹⁾ 실제로 디제이는 계속해서 자신의 정체성을 바꾸며 결코 정착하지 않는다. 뱅크스는 시적인 글을 통해 디제이를 이렇게 묘사한다.

그는 항상 청중에게 그들이 바라는 바와 필요로 하는 바, 지식, 태도, 기쁨, 고통, 재

3) John Akomfrah, “The Last Angel of History,” YouTube video, 45: 12, posted by seriouscatalog, February 15, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=yIVuTqiGCyo>.

4) Anna Everett, *Digital Diaspora: A Race for Cyberspace* (Albany: SUNY Press, 2009).

5) Paul D. Miller, *Rhythm Science* (Cambridge: Mediawork-MIT Press, 2004).

6) D. Fox Harrell, “Digital Soul: The Computer, Imagination, and Social Change,” *The Root*, March 24, 2014, http://www.theroot.com/articles/culture/2014/03/digital_soul_the_computer_imagination_and_social_change/.

7) 흑인 여성의 신체에 사용된 기술의 예로는 Henrietta Lacks에서 수집한 HeLa 세포에 대한 무수한 실험, 제임스 마리온 심즈 박사가 노예 여성을 대상으로 마취를 사용하지 않고 여러 번 수술을 강제하여 개발한 방광질루공 치료 기술; 1944년에서 1994년 사이에 아프리카계 미국인 남성, 여성 및 어린이에게 가한 방사선 실험; 또는 아파르트 헤이트 시위대를 죽이고 대다수를 이루고 있는 흑인을 통제하기 위해 남아프리카의 화학 및 생물학적 전쟁 프로그램이 개발하고 배치한 생화학 무기 등이 있다. Rebecca Skloot, *The Immortal Life of Henrietta Lacks* (New York: Broadway Books, 2010); Harriet A. Washington, *Medical Apartheid: The Dark History of Medical Experimentation on Black Americans from Colonial Times to the Present* (New York: Harlem Moon, 2006).

8) Adam J. Banks, *Digital Griots: African American Rhetoric in a Multimedia Age* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 2011).

9) Banks, *Digital Griots*, 3.

주를 -어떤 상황에서든- 한 눈에 분석한다. ... 그는 언제나 누구도 찾지 못하고 누구도 그런 식으로 활용하지 못했던 그 틈, 그 균열, 그 연결점을 찾아 상자를 파헤치며 조사한다. ... 그는 단 몇 초 안에 행성계 혹은 은하계 시공간 전송기를 켤 수 있는 역사, 기억, 재기억의 담지자이다. 그는 어떤 세계를 해석하여 그 세계의 모든 광기를 다스리는 법과 그 안에서 살아가면서도 여전히 우리의 영혼을 지키며 탈출하는 법을 암시적으로 그리고 명시적으로 우리에게 알려준다.¹⁰⁾

디지털 그리오는 흑인들이 “디지털 이야기의 일부로서 자신을 볼 수 있게¹¹⁾” 해주는 하나의 혁명적인 형상이자 아프리카계 미국인 수사학의 표지이다. 디지털 그리오는 그러한 디지털 이야기 속에서 흑인의 역할을 창조하고 이해하고자 추구할 때 기술 및 기술에의 접근이 얼마나 핵심적인 측면인지를 강조하는 해방 전략으로 기능한다. 아프리카 미래주의가 과학소설을 이용하여 흑인과 기술과의 관계를 재구성했던 것과 마찬가지로, 디지털 그리오도 스토리텔링의 힘을 이용하여 “학술적이고 시민적이며 곧잘 무시되는 흑인 공동체”에 그와 같은 새로운 관계를 이끌어낸다.¹²⁾ 소셜 미디어가 우리에게서 다양한 의견과 세계관을 차단하여 반향실(메아리방, echo chamber)을 만들어내고, 인터넷으로 검색을 하면 구글이 답변을 미리 정렬하여 우리가 클릭할 가능성이 가장 높은 관점만을 되돌려주는 세계에서, 디지털 그리오와 그가 과거와 현재 사이에 만들어낸 연결고리들은 현재 존재하는 인종 및 젠더 불평등의 문제를 새롭게 접근할 수 있는 사회적 연결 및 역사적 이해의 형식으로서 작동한다. 아프리카계 미국인의 스토리텔링 전통에 기원한 디지털 그리오의 뿌리는 그들의 경험, 신화 상징을 활용하여 역사를 재구성하고 “기술 및 기술 체계와의 관계 속에서 인간으로 존재한다는 것은 무엇을 의미하는가에 대한 중요한 관점을 제시한다.”¹³⁾ 과학 소설의 서술 방식을 이용하여 모네는 그가 혁명을 디지털화하는 만큼이나 흑인성이 기술의 역사에 깊이 뿌리를 두고 있음을 주장하면서 인종차별, 성차별, 이성애 중심주의에 도전한다.

아프리카 미래주의: 시냅스 회로

모네는 자신의 혁명을 고향인 캔자스시티에서 시작했다. 그곳은 그녀가 ‘자기 내면의 괴짜를 발견’한 곳이자 지역 사회에 만연한 약물과 폭력의 환경에서 도망쳐나온 곳이었다. 이 도시와의 인연 및 애정은 이어가면서도, 잡지 『피치Pitch』와의 2006년 인터뷰 및 2013년 발표곡 “Q.U.E.E.N”의 가사에서 그는 미래 세계에 대한 자신의 이야기에 담긴 예술과 운동의 조합을 통해 캔자스시티를 ‘해방’시키는 것이 본인의 목표라고 언급했다. “말도 안 되는 얘기죠. 하지만 무슨 일이 있어도 저는 고향에 돌아오는 모든 사람에게 할 수 있다는 걸 보여주는 사람이 되고 싶어요. 게다가 마약을 팔아서가 아니라 올바른 일에 열정을 가지는 것으로요. 그러면 올바른 일이 당신에게도 찾아올 거라고요.”¹⁴⁾ 2007년에 미니앨범 《Metropolis:

10) Banks, *Digital Griots*, 4.

11) Banks, *Digital Griots*, 12.

12) Adam J. Banks, “Scholarship,” *Dr. Adam Banks*, last modified January 13, 2014, <http://dradambanks.net/dradambanks/Scholarship.html>.

13) Banks, *Digital Griots*, 79.

14) Danny Alexander, “Janelle Monáe’s Roots in One of Kansas City’s Most Historic-and Troubled-Neighborhoods,” *Pitch*, last modified October 21, 2010, <http://www.pitch.com/kansascity/janelle-monaes-roots-in-one-of-kansas-citys-most-historic-andmdash-and-troubled-andmdash-neighborhoods/Content?oid=2200471>.

Suite I (The Chase)》을 발표하면서부터, 2006년 『피치』 인터뷰 발언처럼 ‘열정’을 통한 개인적 구원을 강조하던 모네는 구조적 불평등과 소수자들을 억압하는 방식으로만 이용되는 국가권력을 공격하는 데 중점을 두는 쪽으로 바뀌었다. 이것은 첫 곡 “March of the Wolfmasters(늑대 조련사의 행진)”의 유쾌한 어조를 통해 입증된다. 거기서 어떤 인간을 사랑한 안드로이드인 신디 메이웨더의 쿼어 사랑은 불법이었다. 방송에서 활기찬 목소리로 메이웨더가 ‘실연 내기의 불운한 당첨자’라고 방송하자, 현상금 사냥꾼들이 상금을 얻기 위해 일제히 그를 쫓기 시작한다.¹⁵⁾ 이 노래에서 모네는 메이웨더의 탈출에 영향을 끼칠 수밖에 없는 약물과 폭력의 광경을 그저 그림처럼 그리지 않는다. 모네가 2006년 인터뷰와 같은 개인적 구원의 이야기에서 벗어나면서 “March of the Wolfmasters”는 사람들은 상금을 노리고 메이웨더의 ‘사이버 영혼’을 사냥하고 정부는 총력을 기울여 쿼어 관계를 맺은 사람들을 절멸시키기 위해 노력하는 디스토피아적 풍경을 청자에게 선보인다.

오랫동안 과학 소설이 사회적 가치를 비판하는 역할을 하는 장르로 인식되어 왔던 만큼¹⁶⁾, 아프리카 미래주의 텍스트 안에 담긴 문화 비평도 이론적인 내용에서 아프리카 미래주의 활동가들이 살아왔던 경험으로 움직이기 시작하고 있다. 사회 정의 쪽으로 이동하면서 아프리카 미래주의에서 과거에는 미학적 운동으로 정의되었던 바를 넘어서는 영역이 발전하고 있다. 아프리카 미래주의가 지식인, 작가, 예술가, 음악가로 구성되어 있긴 하지만, 이는 단순히 학문 탐구 영역이나 문학적 혹은 예술적 운동이 아니다. 최근의 한 가지 사례로 활동가이자 영화감독인 브리 뉴섬의 이야기가 있다. 그는 2015년 6월 27일 사우스캐롤라이나 콜럼비아의 주 의회 의사당 옆에 걸린 논란의 남부연합기를 뜯어내기 위해 깃대에 올라갔다.¹⁷⁾

그는 아프리카 미래주의 영화감독이기도 하지만, 아프리카계 미국인의 투표권을 비롯한 여러 대의를 주장하기 위해 노스캐롤라이나의 올바른 월요일(Moral Monday)시위에 관여해 온 활동가이기도 하다. 깃대 폭대기에서 벌어진 그의 시위는 수많은 밈을 만들어내었고 그를 슈퍼히어로로 묘사하며 다시 자신이 출발했던 아프리카 미래주의로 돌아가게 되었다. 아프리카 미래주의자로서 뉴섬은 활동가이자 예술가이며, 자기 영화의 사회적 비평을 자신의 운동으로 이어간다. 뿐만 아니라, 컬렉션과 책이 구체화됨에 따라 -가령 『옥타비아의 종족: 사회 정의 운동에서 기원한 과학 소설 이야기』와 에이드리언 마리 브라운의 『새로운 전략』, 최초의 여성 아프리카계 미국인 과학 소설 작가로 알려진 옥타비아 E. 버틀러의 작품에서 영감을 얻어 2014년 스펀 맨 대학에서 열린 “옥타비아 E. 버틀러 기념 예술과 운동”과 같이- 아프리카 미래주의 집단으로부터 나오는 사회 정의 및 지역 봉사 활동도 늘어나는 형세로, 그는 예술가의 상상에서 나온 사회 비판을 말 그대로 실현시키고 있다.

소설 미디어 그룹 ‘아프로퓨처리스트 어페어Afrofuturist Affair’나 블로그 ‘Futuristically Ancient(미래적 고대)’는 아프리카 미래주의의 이름 하에 흑인 과학소설의 예술적 표현은 물론 본질적으로 사변적인 소설에 배타적으로 편향되어 있을 수도 있고 아닐 수도 있는 운동의 기회를 모았다. 그러한 사례 중 하나가 블로그 ‘Futuristically Ancient’의 한

15) Janelle Monáe, “March of the Wolfmasters,” YouTube video, 1:33, posted by Erik Chowbay, July 13, 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=P2DChn7Rhaw>.

16) Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (New Haven: Yale University Press, 1979), 12.

17) Brianna Edwards, “Bree Newsome Opens Up about Taking Down Confederate Flag on SC Statehouse Grounds,” *The Root*, last modified June 30, 2015, http://www.theroot.com/articles/news/2015/06/bree_newsome_opens_up_about_taking_down_confederate_flag_on_sc_state_capitol.html.

포스트이다. 이는 브룩클린에서 열린 “흑인 여성의 코드Black Girls Code”라는 행사와 잡지 『Afrikadaa』에서 아프리카 미래주의를 다룬 호, 그리고 당시에는 기획 중이었고 이제는 출판된 인종과 디지털 창의성에 대한 레이나 자문의 책 『흑인 여성은 미래에서 왔다Black Girls are from the Future』를 통합하여 다루었다.¹⁸⁾ 모든 행사가 사변 소설과 직접적으로 관련되어 있지는 않았지만, 하나의 블로그 포스트에서 각각의 행사 및 출판물을 함께 언급하면서 인터넷을 통해 지역 운동, 기술적 참여, 그리고 흑인 페미니스트 관점으로 본 미래에 대한 비전이 연결되고 있음을 시사한다. 여러 분야에 퍼져 있는 흑인은 반기술적이라는 관념과 싸우기 위해, 젊은 아프리카계 미국인 여성에게 코딩을 교육하고자 하는 비영리 단체 ‘Black Girls Code’ 등의 여러 기관은 재정적으로 여유 있는, 그러려면 계속해서 백인 남성에게 의해 지배될 수밖에 없는 공간을 개설하려고 하고 있다. 한편 『흑인 여성은 미래에서 왔다』와 같은 책은 디지털 공동체, 킥스타터 등의 자금 모집 방식, 그리고 고도로 기술적인 미래에 대한 비전을 검토하며 그 안에서 흑인 여성성의 자리는 무엇일지 탐구한다. 인종, 젠더, 섹슈얼리티에 대한 비판과 더불어 기술 혁신은 영감적 소설은 무엇인가의 문제를 넘어, 이 운동의 매우 중요한 일부분이다. 집단행동 및 디지털 혁명이 아프리카 미래주의자들이 참여하여 일구어낸 사변 소설과 사회 비평이라는 마녀의 약물을 쏟아버리기 시작하고 있다.¹⁹⁾

D. 폭스 해럴과 같은 일부 학자들은 기술을 활용한 그들의 작업을 아프리카 미래주의보다 더 구체적으로 파악하는데, 그래서 해럴은 그것을 ‘영감적 소설’이라고 주장한다.²⁰⁾ 아프리카 미래주의는 사변 소설과 그것을 생산하는 예술가들, 연구하는 학자들을 넘어서다. 애나 에버렛의 글 “혁명은 디지털화될 것이다”²¹⁾와 알렉산더 웨헬리의 “갈망”²²⁾은 아프리카 미래주의가 처음으로 일어났을 때부터 학문 탐구의 한 영역으로서 흑인들의 기술 활용에 대한 자기 나름의 학문적 배경을 가지고 사변 소설의 논의에 참여해 왔다. 기술은, 단순히 은유로만이 아니라, 아프리카 미래주의 사상에서 매우 중요한 역할을 한다. 이 운동은 오늘날의 기술과 관여하고 미래의 기술을 상상하면서, 무시되고 있던 흑인의 목소리를 회복하는 것에서부터

18) “Moving on the Wires: Black Girls Code in NYC + Afrikadaa/Afrofuturism + Afrofuturism 2070 + Black Girls are from the Future + Blogging while Brown...” *Futuristically Ancient* (blog), June 18, 2013, <http://futuristicallyancient.com/2013/06/18/moving-on-the-wires-black-girls-code-in-nyc-afrikadaaafrofuturism-afrofuturism-2070black-girls-are-from-the-futureblogging-while-brown/>.

19) 나는 마녀의 약물이라는 용어를 다양한 방법으로 사용한다. 첫째는 사변 소설과 거기에 등장하는 늑대 인간, 뱀파이어, 마녀 등 초자연적 생물과 관련이 있다. 둘째는 여성성 및 여성적 힘과 마법의 역사적 연결이다. 이것은 아프리카 미래주의와 자넬 모네가 모두 기술 영역에서 차별의 형식 및 여성의 힘기르기를 탐구하는 데 관심을 가지고 있기 때문에 흥미로운 주제이다. 세 번째는 마일스 데이비스의 1968년 앨범인 《쌍년의 약물Bitches Brew》에 대한 암시이다. 이 재즈 펑크 퓨전 앨범은 그의 젊은 아내가 데이비스의 음악적 형식에 미친 영향을 나타낸다. 이 앨범의 제목은 모네가 응답하는 아프리카계 미국인 공동체의 여성혐오를 보여준다. 마녀의 약물Witches Brew이라는 이름이 데이비스의 아내인 베티 데이비스의 명령에 따라 쌍년의 약물Bitches Brew이 되었다고 해서, 제목의 여성혐오가 약해지지 않는다. 앞에서 언급한 바와 같이 마녀에 이미 여성들이 우려해 온 부정적인 의미가 담겨 있기 때문이다. 그 앨범이 새로운 음악적 스타일을 보여주기 때문에 이는 그와 함께 살고 있는 강력한 여성, 즉 쌍년의 음모에 의해 초래된 위험한 스타일이라는 암시를 더하기 위해 그렇게 이름을 붙였다는 사실은, 그 여성이 몸소 그 이름을 허락했거나 심지어 제안되었다고 해도 변하지 않는다.

See <http://www.theguardian.com/music/2010/sep/05/miles-davis-bitches-brew-reissue>.

20) D. Fox Harrell, “Digital Soul: The Computer, Imagination, and Social Change,” *The Root*, last modified March 24, 2014, http://www.theroot.com/articles/culture/2014/03/digital_soul_the_computer_imagination_and_social_change.html.

21) Anna Everett, “The Revolution Will Be Digitized,” *Social Text* 71, no. 2 (2002): 125-46.

22) Alexander G. Weheliye, “Feenin”, *Social Text* 71, no. 2 (2002): 21-47.

시작되었다. 마크 데리는 20세기 과학 소설의 상당수에서 흑인의 과거를 지워버리고 미래를 미리 폐제하는 식으로 그들을 표현하고 있는 방식에 대응하는 것이 아프리카 미래주의의 주요 목표 중 하나라고 언급했다.²³⁾ 아프리카 미래주의 학자 알론드라 넬슨은 이 아이디어를 확장하여 대중문화를 통해 흑인의 기술 참여가 구축되어온 방식을 좀 더 파고든다. 그는 아프리카 미래주의가 이렇게 ‘원시적인’ 상태 혹은 고대 문화로 아무 문제없이 회귀하는 미래를 그리거나 혹은 모든 인종 정체성이 지워진 곳으로서 고도로 기술화된 미래를 가정하는 방식으로 흑인을 부재하는 것으로 만들면서, 그들을 뒤에 남겨둔 채 고도화된 기술로 이루어진 미래를 그리는 비전에 대항한다고 언급한다. 이러한 미래 비전은 모두 마찬가지로 흑인성을 반기술적인 것으로 구성한다.²⁴⁾

흑인성을 반-기술로 재현하는 데에 맞서면서, 아프리카 미래주의는 그 동안 간과되었던 기술 혁신가, 발명가, 얼리 어답터로서의 흑인의 역사에 주목한다. 이 역사를 주목하면서, 아프리카 미래주의는 구전을 통해 비공식적 역사를 써오거나 아프리카계 미국인의 역사를 백인 남성을 중심으로 한 공식적 미국 역사에서 지워온 일과 싸우기 위해 이면 협상을 구사해 온 유구한 아프리카계 미국인 전통에 스스로를 연결시킨다. 이러한 창조와 연구의 실천은 시 섬의 굴라/기치 공동체의 흑인 문화를 인정하는 것에서부터 애나 줄리아 쿠퍼와 카터 G. 우드슨이나 헨리 루이스 게이츠 주니어와 브리트니 쿠퍼와 같은 아프리카계 미국인 역사학자이자 교육자에 이르기까지 뻗어나간다. 자넬 모네의 작품 등의 아프리카 미래주의 작품은 미래의 흑인을 상상하기 위해 과거를 다시 생각한다. 그러면서 미래에 대한 비전을 ‘과거에 뿌리를 두고 있지만 그로 인해 뒤쳐지지 않고, 연속성을 유지하면서도 완전히 탈바꿈한’ 아프리카계의 디아스포라 경험으로 재창조한다.²⁵⁾

사변 소설이나 학문연구, 기술 활용에서부터 사회 운동에 이르기까지 이토록 넓은 분야를 포함하는 영역으로서, 아프리카 미래주의는 사상가 및 사회운동가 네트워크를 형성했다. 이 네트워크는 활동의 영역 간에 연결점이 없는 것처럼 보이는 느슨한 연계를 통해 형성된다. 이러한 연계와 동시에 여전히 각 영역 사이에 존재하는 공간은 간극이나 단절처럼 보이는 부분을 포함한 하나의 회로망을 형성한다. 그러나 이런 간극은 균열이 아니라 시냅스로 볼 수 있다. 시냅스는 두 개의 신경세포 사이에 있는 공간으로 메시지가 교환되는 곳이다. 한 신경세포에서 다음 세포로 이어지는 연결 지점에 있는 이 단락은 전기 신호가 화학 신호로 혹은 그 반대로 바뀌면서 메시지가 형성되는 곳이다. 따라서 간극처럼 보이는 곳에서 소통에 휴지가 생김에도 불구하고 그곳에서 메시지가 형태를 변형하면서 연결은 지속된다. 나는 이 논의의 다양한 결절이 서로 연결되는 양상을 이런 식으로 바라본다. 나는 아프리카계 미국인 과학소설 작가인 옥타비아 E. 버틀러가 그들이 마주치는 사람들은 이해할 수 없는 방식으로 권력을 재분배하는, 공동체적인 동시에 개인적인 지식 생산의 결절들로 구축해놓은 작품에 담긴 네트워크에서 영감을 받는다. 이는 버틀러의 단편소설 「특사Amnesty」에 가장 선명하게 표현되어 있다. 이 소설에는 다수의 개별적 정체성이 보다 큰 하나의 단위들 사이에서 분배되고 공유되는 ‘공동체’로서 존재하는 외계존재가 등장한다.²⁶⁾ 이 존재들 사이의 연결은 보이지 않고, 개인이 모인 집단은 공동체 사이를 이동할 수 있지만, 그들은 결코 단절되지 않는다. 그들은 향

23) Mark Dery, “Black to the Future,” in *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, ed. Mark Dery (Durham: Duke University Press, 1994), 180.

24) Alondra Nelson, “Introduction: Future Texts,” *Social Text* 71, no. 2 (2002): 4-6.

25) Nelson, “Introduction,” 8.

26) Octavia E. Butler, “Amnesty,” *Bloodchild and Other Stories* (New York: Seven Stories Press, 2005), 147-86.

상 자신의 공동 결절 안에 갇혀 있지만, 그러면서도 특정 자율성을 유지한다. 그리고 가장 중요한 부분은 그들이 그들 사이의 작은 공간을 건너뛸 수 있는 전기 자극을 사용하여 소통한다는 점이다. 나는 이 비유를 바탕으로 ‘시간 여행, 무기화된 음악 기술, 인류학적 시선 및 반기술적 흑인성의 개념을 해체하여 리믹스한 역사’라는 내 주장의 사이보그식 분절을 따라간다. ‘공동체’라고 불리는 이러한 존재가 서로를 연결해주는 전기 자극을 통해 지식 생산의 다중 결절의 영역을 형성하는 「특사」처럼, 다양한 아프리카 미래주의 집단들 사이에서도 메시지가 그런 식으로 전달된다. 때로는 전기 자극으로 직접 연결되어 이동하기도 하고, 때로는 화학 신호로 전환되어 세포 간의 간극을 뛰어넘기도 한다. 이로 인해 전혀 공통점이 없어 보이는 아이디어들이 예기치 않은 방식으로 연결될 수 있게 된다. 이러한 소통 방식의 변화를 통해 근본적으로 신체의 한계 및 신체가 공동체 안에서 다른 사람과 연결되는 방식을 재해석할 수 있다. 이렇게 생각이 ‘전기적’인 것에서 ‘화학적’인 것으로 전환되며 공유된 메시지를 서로 다른 방법으로 전달하는 양상은 우리가 예술과 학문 그리고 아프리카 미래주의 공동체 안에서 성장하고 있는 액티비즘 간의 연관성에 대해 생각해볼 수 있는 방식이기도 하다. 이론과 실천이 상호작용하며 해방이라는 목표를 밀고 나갈 새로운 방법을 찾는다. 시냅스 회로로써의 공동체라는 개념과 음악적 기술을 통해 자아 및 시간의 경계를 가로지르는 소통은 디지털 그리오로서 자넬 모네의 역할로 분명히 드러나지만, 아프리카 미래주의 세계 전체에 걸쳐 나타나기도 한다. 서로 단단히 얽혀 있는 아프리카 미래주의의 음악, 시각 예술, 문학의 부속물, 과학 및 과학 소설, 그리고 흑인의 스토리텔링 전통은 그들이 완전히 벗어날 수 없으며 미래의 공동체를 재조합하고 상상하기 위해 과거와 미래를 오가며 시간을 가로질러 연결점을 만들어 내고자 하는 생각의 공동체 속에 깊이 스며 있다. 이러한 아프리카 미래주의의 부속물들 사이의 절합이 우리에게 완전히 선명하게 보이지는 않는다 해도, 이는 우리가 그들이 주고받는 영향의 경로를 탐구하며 차츰 드러난다.

모네의 메트로폴리스에서 시간의 흐름과 신체 및 저항을 통제하기

시간여행이라는 비유는 아프리카 미래주의자들이 사회 불평등의 윤곽을 드러낼 뿐 아니라 잃어버린 것처럼 보이는 역사를 재구축하는 노력의 일환으로, 자아를 넘어서 수 있는 한 가지 수단이다. 레이나 자몬에 따르면, 아프리카계 미국인 여성 예술가들에게 시간여행은 “인종 및 성적 지배에 저항할 공간을 만들어낼 도구”²⁷⁾가 될 수 있다. 모네의 비디오에서 시간을 넘나들며 다른 시간대의 여러 반군을 규합하는 능력은 저항의 핵심 요소 중 하나이다. 자넬 모네의 메트로폴리스에서 혁명은 모네의 노래 “Q.U.E.E.N”와 함께 공개된 뮤직비디오에서 그려진 바와 같이 아프리카인 및 아프리카계 미국인의 역사뿐만 아니라 지식과 기술의 사용이 한데 엮여 있다. 박물관에 전시되어 있는 모네와 밴드 멤버들의 모습을 보여주는 이 영상은 메트로폴리스의 ‘시간 위원회’를 대표하는 어떤 백인 여성의 목소리와 함께 시작된다.

시간여행을 하는 반군을 막기란 어려운 일이지만, 우리 시간 위원회는 그 일을 해내고 있다는 자부심을 가지고 있습니다. 역사적으로 전설적인 반군을 가사상태 (suspended animation)로 보존해 둔 살아있는 박물관에 오신 것을 환영합니다. 지금 이 전시에서는 완다랜드(Wondaland)의 멤버와 그들의 악명 높은 리더 자넬 모네,

27) Renina Jarmon, *Black Girls Are from the Future: Essays on Race, Digital Creativity, and Pop Culture* (Washington, DC: Jarmon Media, 2013), 81.

그리고 그의 위험한 공모자 바둘라 오브롱가타를 보실 수 있습니다. 그들은 21세기에 음악적 무기 프로그램인 Q.U.E.E.N 프로젝트를 함께 시작했습니다. 연구자들은 여전히 이 프로그램의 본질을 해독하며, 완다랜드가 노래, 감정 그림 및 예술 작품으로 위장시킨 갖가지 자유 운동을 쫓고 있습니다.²⁸⁾

보이스오버가 가까워지면서, 두 명의 젊은 흑인 여성이 박물관에 들어와 잠시 눈길을 주고받은 뒤, 빠르게 완다랜드 전시 쪽으로 다가간다. 그들은 박물관에서는 수동적으로 관람만 해야 한다는 관습을 깨고, 두개골의 금빛 이빨을 사용해 레코드를 재생하고, 곧 경비원을 결박한다. 음악이 시작되자, 가사상태의 형식에 갇혀 있던 완다랜드 멤버들이 깨어나 노래를 연주한다.

목소리가 설명하듯, 시간여행, 무기화된 음악 기술, 반란은 모네의 내러티브에 깊이 얽혀 있다. 이 노력은 모네 혼자만의 일이 아니다. 선 라, 아미리 바라카, 폴 D. 밀러 등 많은 아프리카 미래주의 음악가, 작가, 이론가가 함께 이러한 아이디어 혼합체를 발전시켜 왔다. 자신의 선언문 「리듬 사이언스 Rhythm Science」에서 밀러는 다음과 같이 시간의 경계를 넘어 디제이와 다른 사람들, 소리, 그리고 물체를 연결하면서 후기 자본주의 시스템의 여러 조합된 욕망과 바로 그 동일한 시스템의 기술이 자아의 경계를 해체하는 방식 간의 복잡한 상호작용을 탐구한다.

디제이의 마음속에 파편화의 깊은 감각이 발생한다. 내가 디제이를 하러 왔을 때, 내 환경 -고도 자본주의에 기반한 미디어의 밀집한 스펙트럼- 은 내 열망과 욕망의 너무나 큰 부분까지 이미 구축해둔 듯했다. 나는 신경이 이 모든 이미지와 소리, 다른 사람들에게까지 확장된 듯 느껴졌다. 그 모든 것이 내 자신의 연장이듯 나 역시 그들의 연장이었다. 기차, 비행기, 자동차, 사람, 다국적 기업, 모니터 화면 -대형과 소형, 인간과 비인간- 이 모든 것이 구획된 순간과 불연속적 거래의 세계에서 말끔한 시간 및 공간의 수렴을 재현했다. 그 모든 것이 어떻게든 아주 잘 돌아갔다.²⁹⁾

또한 음악의 포장과 그것을 생산하는 마케팅 기계가 거기에 심어둔 열망과 욕망을 분해하여 재조립하는 기록 보관자로서, 디제이는 이러한 파편화를 그저 그의 음악이 관련된 곳으로만 경험하지 않는다. 음악과 신체의 융합이 발생하고, 거기서 디제이가 사이보그로 변형되며 그의 음악적 해부는 팔, 리듬, 다리, 비트를 붙이고 다시 붙이는 사이보그 사지 해체의 실천이 된다. 사지 해체와 재부착의 이 행위는 신경 말단을 자신의 경계 너머로 확장시켜 다른 사람들과의 관계를 형성하는 행위가 된다. 디제이가 수술하듯 정밀하게 음악을 혼합할 때 그의 손가락 조작을 통해 음악의 음파는 공기를 통과하여 청취자의 고막을 진동시키고, 신경 말단을 건드리며, 그들의 육체적, 감정적 반응의 전체 단계를 활성화한다. 이런 식으로 디제이는 자신을 넘어서까지 연결된다. 모네의 경우에는 이러한 자아 확장을 수단으로 삼아 시간과 공간을 가로질러 문화 전투를 벌이고, 음악 기술을 무기화한다.

기계, 인간, 동물 사이의 장벽을 허무는 다나 해러웨이의 사이보그 신화를 바탕으로³⁰⁾,

28) Janelle Monáe, "Q.U.E.E.N. feat. Erykah Badu," YouTube video, 6:04, posted by janelleMonáe, May 1, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=tEddixS-UoU>.

29) Miller, *Rhythm Science*, 21.

30) Donna Haraway, "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," in *The Cybercultures Reader*, ed. David Bell and Barbara M.

‘리듬 과학자’로서의 디제이는 한 곡이 다른 곡으로 미끄러져 들어가거나 충돌하면서 음악의 경계를 해소하고, 그러면서 그의 손끝의 경계를 넘어 연결을 만들어내면서 자기 몸의 한계를 확장한다. ‘그가 사는 시절’ 전에 있던 ‘옛날’의 노래를 선택하면서, 그는 시간을 거슬러 오른다. 이러한 샘플들로 새로운 노래를 만들 때에는 미래의 리듬 과학자가 접근할 수 있는 하나의 아카이브를 만들어내며 자신을 미래에 투사하기도 한다. 이런 식으로 기술은 우리를 다른 사람과 다른 시대에 연결해주면서, 과거, 현재, 미래가 한데 합쳐져 우리가 역사적 순간에 직접적이면서도 변화되고 변화시키는 방식으로 접근할 수 있게 한다.

과거와 현재의 병합은 디지털 그리오로서 모네가 수행하는 작업이다. 뱅크스가 지적한 바와 같이 ‘옛날’ 내러티브는 민권 운동 및 흑인 권력 운동을 직접 경험하거나 그 시절을 살았던 아프리카계 미국인의 세대와 그렇지 않은 세대를 구별할 때 사용된다. 더 나아가 이 두 집단이 서로에게 이야기하기보다는 서로에 대해 이야기하면서, 그들 간의 대화를 막는 데 사용되기도 한다. 이렇게 세대 단절에 대한 내러티브는 ‘디지털 시대의 흑인 문화, 정체성, 액티비즘에 대한 뿌리 깊은 불안’을 드러내며 기술 영역에서도 똑같이 작동한다.³¹⁾ 디지털 그리오는 ‘옛날’ 내러티브를 리믹스하고 고유성originality의 개념을 휘저으면서 이 간극을 연결할 수 있다.³²⁾ 이렇게 액티비즘과 사회 정의에 대한 세대적 소유권을 완화시키면서 다양한 목소리를 전달할 뿐 아니라 세대 간의 연결을 성공적으로 만들어낼 수 있다. 모네는 디제이가 전복의 행동으로서 공연하는 시간여행을 출발시킨다. 모네와 완다랜드의 다른 멤버는 ‘시간여행을 하는 반군’이며, 이 전복을 사용하여 예술과 액티비즘을 ‘완다랜드가 노래, 감정적 그림 및 예술 작품으로 위장시킨 갖가지 자유 운동’³³⁾으로 결합시킨다.

이러한 전복에도 불구하고, 밀러가 지적하거나 해러웨이가 사이보그의 기원에 대해 주장한 바와 같이, 디제이는 그를 둘러싼 경제 및 정치 구조에서 자유롭지 않다. 해러웨이는 사이보그가 ‘국가 사회주의는 물론 군사주의와 가부장적 자본주의의 불법적 후손’이라고 주장한다.³⁴⁾ 이 ‘불법적 후손’은 정확히 그 불법성과, 전혀 아버지를 향하지 않거나 꼭 그의 권력 구조를 복제하려 하지는 않는 충성심으로 인해 전복적 목적으로 사용될 수 있다. 마찬가지로 밀러는 그 자신의 욕망과 열망을 대신 구축해주는 마케팅 시스템으로 오염된 음악의 기원을 지적한다. 그러나 밀러는 다양한 레코드를 샘플링하고 그것의 말끔한 포장을 분해하며 각 부품을 해체하면서 이러한 구조를 붕괴시킬 수 있다고 주장하기도 한다. 잉글리쉬와 김은 이것 역시 모네의 작업의 진실이라고 언급했다. “모네는 ‘대규모의 ‘자본이라는 존재’ 바깥에 문화적 행위의 자리를 마련하는 일’을 불가능하게 하는 후기 자본주의의 문화적 논리에서 ‘아슬아슬한 줄타기를 해야 한다’는 점을 ... 충분히 알고 있습니다.”³⁵⁾ 믹스 음악을 통해 다양한 샘플을 연결하며 시간을 관통하여 움직이는 디제이의 능력은 다양한 역사적 순간을 샘플링하여 역사적 아카이브의 선형적 내러티브에 저항하는 리믹스를 만드는 디지털 그리오의 힘에 반영된다.

이야기의 통제력을 되찾는 이 능력은 모네의 뮤직 비디오에 묘사된 반란의 핵심 요소이다. 안젤라 Y. 데이비스가 고작 한 세대만에 자신이 그저 ‘머리모양’으로 정의되면서 ‘해방의

Kennedy, 291- 324 (New York: Routledge, 2000).

31) Banks, *Digital Griots*, 87.

32) Banks, *Digital Griots*, 88.

33) Monáe, “Q.U.E.E.N.”

34) Haraway, “Cyborg,” 293.

35) Daylanne K. English and Alvin Kim, “Now We Want Our Funk Cut: Janelle Monáe’s Neo-Afrofuturism,” *American Studies* 52, no. 4 (2013): 218.

정치가 패션의 정치로 축소되어버린' 방식을 비판했던 것처럼³⁶⁾, 시간 위원회의 박물관도 마찬가지로 완다랜드와 다른 시간여행 반군의 묘사를 큐레이팅하거나 통제하려는 욕망을 가지고 있다.³⁷⁾ 비디오는 전형적 역사 내러티브와 기술이 합쳐져서 완다랜드 멤버의 반란을 억누른다고 암시한다. 19세기 중반 이후의 박물관이, 서로 다른 시대, 지역, 그리고/또는 역사의 인공물을 전부 합쳐버릴 수도 있는 호기심으로 가득한 진열실의 혼란에 질서를 부여하는 것처럼, 박물관은 더 큰 사회에 도전하는 다양한 시대의 혁명적 목소리의 위험성을 제거하고 모두 질서정연하게 가사상태로 배치하여, 그저 관람객들이 구경하는 것만으로 소비하도록 전시하는 전형적 감옥으로 기능한다.³⁸⁾ 실제로 시간 위원회와 박물관은 이러한 전형적 내러티브를 구축하여 지배적인 관점에서 효과적으로 '전설적인 반군'의 잠재력을 무력화한 뒤 자유 투사가 아닌 범죄자로서 반군에 대한 이야기를 들려준다.

데이비스가 언급한 것처럼, 반란에 새로운 사람이 합류하는 일은 모네가 《Metropolis: Suite I (The Chase)》 앨범과 “Many Moons” 뮤직비디오에서 보여준 신디 메이웨더의 이야기에서도 나타난다. 인간과 사랑에 빠지는 범죄를 저지른 사이보그 메이웨더가 법을 피해 도망 다니면서 시작되는 이야기는, 앨범이 진행되면서 메이웨더가 자신과 비슷하게 쫓기고 있는 사이보그들의 지하 운동 단체를 만나 혁명적 인물이 되는 것으로 이어진다. “Many Moons”의 가사는 “깨진 꿈/사라진 햇살/끝없는 범죄/우리는 자유를 갈망한다(자유를)”이나 “당신들의 삶에 혁명을 일으키고 탈출구를 찾아라”처럼 자유를 위한 투쟁에 초점을 맞춘다.³⁹⁾ 메이웨더는 국가가 인가하지 않은 자신의 쿼터적 사랑으로 인해 정부와 대립하게 되면서 이등 시민의 자리로 밀려난다. 이러한 가사는 그녀가 평범한 연인에서 현 상태를 해체하려는 자유 투사로 바뀌어가는 모습을 보여준다.

이 뮤직비디오는 메이웨더의 이야기에 추가적 요소를 넣어 그의 반란을 그저 셀러브리티가 전시하는 패션으로 바꾸어 저항을 흡수하고자 하는 사회를 묘사한다. “Many Moons” 영상에서는 경매자이자 진행자가 메이웨더를 ‘이 지역의 인기스타’라고 소개한다.⁴⁰⁾ 메이웨더는 “두려움 없이 과감하게 사랑을 향해 나아갈 수 있”⁴¹⁾나고 묻는 가사의 노래를 부르지만, 오직 행복하기만 한 듯 공연을 하면서 그의 음악에 맞추어 요란하게 춤추고 응원하는 팬들에게 둘러싸여 있다. 셀러브리티와 패션의 흡수적 내러티브로 인해 인간과 사이보그 사이의 사랑은 사라져버리고, 모네와 밴드만 남아 관객들의 기쁨을 위해 연주한다. 얼마 지나지 않아 그 공연이 모두 메이웨더의 얼굴을 한 사이보그들이 최고 입찰자에게 팔리는 노예 경매였음이 밝혀지면서, 이 흡수는 한층 더 심화되어 나타난다. 이 경매는 패션쇼 무대에서 사이보그들이 모델처럼 워킹하고 포즈를 취하는 동안 입찰이 진행된다. 이때 ‘모델’이라는 말은 패션모델과 사이보그 생산 라인의 특정 하드웨어 유형 모두를 지칭하는 이중적 의미로 사용된다. 이러한 상

36) 안젤라 데이비스가 패션의 정치로 축소된 것과 마찬가지로, 셀러브리티 구조도 모네를 흡수하려 했지만 얼마간 실패했다. 실제로, 그는 ‘커버걸’ 화장품사의 얼굴로 활동하기도 했다. 그러나 그는 Jay-Z와 파트너로 활동하고 완다랜드를 발전시켜 나가며 자신의 이미지에 대한 통제력을 유지하는 능력을 보여주며 작은 거물로 거론되기도 했다. Carrie Battan, “Janelle Monáe,” *Pitchfork*, September 4, 2013.

37) Angela Y. Davis, “Afro Images: Politics, Fashion, and Nostalgia,” *Critical Inquiry* 21, no. 1 (1994) 37- 39, 41, 45.

38) Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics* (London: Routledge, 1995), 2.

39) Janelle Monáe, “Many Moons: Official Short Film,” YouTube video, 6:31, posted by janelleMonáe, October 3, 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=LHGbzNHVg0c>.

40) Monáe, “Many Moons.”

41) Monáe, “Many Moons.”

황에서 메이웨더의 반란은, 데이비스의 머리카락 및 의상과 마찬가지로, 메트로폴리스 권력구조의 압도적 내러티브로 인해, 이성애중심적 정치를 비판하는 정치적 힘을 상실한 소모품으로서의 패션의 정치로 변형된다.

모네가 디지털 그리오로서 해체하는 것이 바로 이 인종차별적이고 이성애중심의 압도적 내러티브이다. “Many Moons”에서 메이웨더는 흑인여성에게 붙여진 부정적인 낙인에 대해 다음과 같이 읊조리며 점점 더 격렬히 춤을 춘다. “건달, 약쟁이/신경 쓸 것 없는, 나이트클럽/숨은 알코올중독자, 욕조/ 버림받은 자, 괴짜/ 입양아, 괴물 쇼/ 흑인 여자, 흉한 머리카락/ 넓적한 코, 차가운 눈빛”⁴²⁾ 그의 ‘사이버네틱 카운트다운’이 계속해서 사회 통제의 방식을 보여주는 동안 메이웨더는 과부화로 인해 공중으로 떠오른다. 경매를 하던 관객들은 그의 사이보그 신체가 하늘로 전류를 방출하는 모습을 보고 놀라서 숨을 멈춘다. 그리고 흰 드레스를 입고 베일을 쓴 여성들에게 둘러싸인 가운데 기진맥진한 메이웨더가 가벼운 경련과 함께 바닥으로 내려온다. 메이웨더가 잠잠해지는 동안 “세상이 당신을 제대로 대하지 않는다면/ 그와 함께 가자 내가 집으로 데려다줄게/ 상, 상 상 상그릴라”라는 가사가 전해진다.⁴³⁾

그의 죽음으로 읽을 수도 있고 ‘la petite mort’의 핏줄 속 죽음인 오르가즘으로 읽을 수도 있는, 경련과 함께 무너지는 순간은 메이웨더에게 시스템을 귀어링하고 사회적 통제로부터 그를 해방시키는 일종의 ‘귀향’을 나타낸다. 나는 아프리카계 미국인의 감각으로 죽은 후에 영적 고향이나 천국과 같은 사후세계로 돌아간다는 의미뿐 아니라, 가족이 있는 지상의 공간으로 돌아간다는 뜻으로도 ‘귀향’이라는 말을 사용한다. 신부 같은 그 여성들의 존재는 권력 시스템을 귀어링할 수 있는 메이웨더의 능력이 돌아왔음을 암시한다. 이제 그는 자신을 ‘집으로’ 데려갈 귀어 웨딩에서 턱시도를 입은 여성이다.⁴⁴⁾ 메이웨더는 레즈비어니즘이 인종차별과 성차별의 기저에 놓인 이성애주의에 대한 저항 행동이라고 주장했던 흑인 페미니스트 셰릴 클라크의 뒤를 잇는다.⁴⁵⁾ 겉으로는 죽은 듯이 보이지만, 이는 이성애 인물에겐 일상적으로 보장되는 사랑의 미래가 LGBT 캐릭터에겐 부정되는 ‘게이는 물어라’ 비유의 또 한 가지 사례로 치부될 수 있는 순간이 아니다. 오히려 메이웨더의 죽음은 메트로폴리스가 만든 내러티브의 통제를 비트는 수단으로 기능한다. 메이웨더의 운명을 이미 결정해버린 추격의 패러다임 안에서는 그가 공식적으로 죽은 것일 수도 있지만, 이 비유적 죽음으로 인해 그가 사회적 제약에서 해방되고, 지하 자유운동 투사로 계속 싸울 수 있게 된다. 자본주의 시스템이 그의 혁명적 운동을 흡수하여 패셔너블한 상품으로 축소하려 했지만, 그 사이보그는 자신의 아버지 격인 창조자에게 충성하지 않았다. 도주 중에 만들어진 그와 공동체의 연결은 그가 경매장에서 공연을 했음에도 불구하고 단절되지 않았다. 여기서는 전류 방출 혹은 에너지의 오르가즘적 폭발로 표현된 이 연결은 궁극적으로 그의 존재를 마음대로 만들어내려 한 낙인의 시스템에서 그를 해방시킨다. 이것이 활동 중인 디지털 그리오의 힘이다. 그는 자신의 저항적 잠재력을 제거하려 했던 내러티브를 해체하여 자기 자신의 이야기와 미래에 대한 통제력을 되찾는다. 뿐만 아니라 아프리카계 미국인의 역사를 활용하여, 현재에 대한 우리의 이해에 문제를 제기한

42) Monáe, “Many Moons.”

43) Monáe, “Many Moons.”

44) Mayweather’s queer love also joins a legacy of blues women who deviate from gender expectations, particularly those whose lesbianism was a means by which they portrayed the “wild woman.” Angela Y. Davis, *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude ‘Ma’ Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday* (New York: Vintage Books, 1999), 39.

45) Cheryl Clarke, “Lesbianism: An Act of Resistance,” in *Words of Fire: An Anthology of African-American Feminist Thought*, ed. Beverly Guy-Sheftall, 242-51 (New York: New Press, 1995).

다. 뮤직비디오의 마지막 장면은 신디 메이웨더의 인용문이다. “나는 자유로 가는 길을 하늘에서 밝혀 줄 여러 개의 달을 상상했다.” 경매장에 있던 노예의 처지 및 그들이 별을 비롯한 다른 천체의 특징을 활용하여 복부로 탈출한 기록을 사이보그의 테크놀로지와 리믹스하면서 모네는 흑인, 여성, LGBTQ 공동체가 겪고 있는 역사적이면서 당대의 교차적 불평등을 드러내는 미래의 한 가지 비전을 창조했다.⁴⁶⁾

“Many Moons”에서 보여진 내러티브에 대한 투쟁 및 저항과 비슷하게, “Q.U.E.E.N” 뮤직비디오에서도 모네는 자신을 규정하는 내러티브의 통제를 위해 전투를 벌인다. 반기술로서의 흑인성이든 투쟁의 수단이든, 문제가 되는 두 개의 내러티브 모두에서 기술은 매우 중요한 역할을 한다. 모네는 기술의 위험 및 그와 연관된 자본주의적 내러티브를 직접적이지도 비유적인 감금의 도구로 추적하면서, 흑인의 신체를 억압하는 방식으로 기술을 사용하던 과거를 반영한다. 동시에 그는 기술이 그것을 만들어낸 시스템을 교란시키는 데 사용될 수 있다는 희망을 버리지 않는다. 관객은 시간을 여행하는 장치에 접근할 수 없지만, 기술은 반군을 구금하는 매커니즘인 동시에 그들이 탈출하는 수단이다. 반군은 박물관의 가사상태 유도 기술에 의해 일시적으로 물리적으로 억류되어 있고 그들의 내러티브에 의해 수사적으로 갇혀 있지만, 그렇다고 해서 영원히 잡혀있는 것은 아니다. 턴테이블의 기술과 디제의 음악적 확장을 통해 그들은 궁극적으로 갇혀 있는 자신을 풀어 줄 더 큰 공동체로 이어진다. 그 음악에 ‘감화된’ 두 명의 젊은 여성이 박물관을 습격하여 레코드를 재생시키고 완다랜드의 멤버들을 풀어준다.

모네가 공동체를 사용하는 것에서 본질적인 부분은 그룹 내 멤버쉽과 ‘세포’ 사이에 있는 시간의 시냅스를 관통하는 코딩된 메시지의 전송이다. 이때 세포는 생물학적 단위인 동시에 모네의 ‘자유 운동’에 등장하는 개별 ‘테러리스트’ 그룹 모두를 지칭한다. 이 메시지는 바깥 세계에서는 읽을 수 없으며 오직 그룹 내 멤버들만 해독할 수 있다. “Q.U.E.E.N”의 보이소버가 말했듯 “연구자들은 여전히 이 프로그램의 본질을 해독하며, 완다랜드가 노래, 감정 그림 및 예술 작품으로 위장시킨 갖가지 자유 운동을 쫓고 있”⁴⁷⁾다. 음악을 통해 전송되는 이 메시지는 연구자들이 몇 년이 지나도록 뜻을 해독하기 위해 매달려도 의미에 접근하지 못하게 차단하는 방식으로 설계되어 있다. 이 덕분에 최초의 혁명가들이 잡힌 뒤에도 오랫동안 혁명이 지속될 수 있었다. 이런 식으로 자기 삶의 시간적 경계를 넘어서는 작업을 하면서 완다랜드 멤버들은 다양한 경로를 통해 시간여행을 할 수 있었다.

이 공동체의 정체성은 인종적이기도 하다. 이것은 박물관의 백인 문화적 표지와 완다랜드 멤버의 신체 및 “Q.U.E.E.N.”의 가사, 그리고 완다랜드 전시의 이미지에서 드러나는 흑인성의 표지가 대조를 이루며 한층 뚜렷하게 드러난다. 박물관은 여러 측면에서 백인성 표지를 가지고 있다. 박물관은 시각적으로 백인 여성으로 재현되며, 그는 클래식 음악을 배경으로 영국 발음으로 전시를 해설하며 문화적 백인성을 지시한다. 박물관 자체도 말 그대로 새하얀 색으로 뒤덮여 있다. 반면 완다랜드 전시는 흑인성 표지로 가득하다. 완다랜드 및 그들을 풀어주는 흑인여성의 신체의 흑인성뿐만 아니라, 아프리카 부족민의 그림, 금니가 박힌 해골, 모네의

46) Moya Bailey has also discussed this video and Monáe’s “Tightrope” video as means of challenging ableism and demonstrating the liberatory potential of disabled bodies. Moya Bailey, “Vampires and Cyborgs: Transhuman Ability and Ableism in the Work of Octavia Butler and Janelle Monáe,” *Social Text*, last modified January 4, 2012, http://socialtextjournal.org/periscope_article/vampires_and_cyborgs_transhuman_ability_and_ableism_in_the_work_of_octavia_butler_and_janelle_monae/.

47) Monáe, “Q.U.E.E.N.”

음악이 모두 문화적 흑인성의 표지를 담고 있다. 시간과 공간의 경계를 가로질러 음악적 자극으로 활성화된 이 공동체는 완다랜드를 해방시키고 반란의 사이클을 다시금 시작시킨다. 완다랜드의 '음악적 무기 프로그램'은 해방을 가능케 하는 도구이다. 음악 기술은 무기화되었고, 해방을 위한 투쟁의 도구가 되었다.

Q.U.E.E.N에서 모네의 혁명의 열쇠인 음악의 무기화는 아프리카계 미국인의 사상, 특히 아프리카 미래주의 사상에서 역사가 오래되었다. 가령 선 라의 1974년 영화 <Space Is the Place>는 흑인 과학소설의 아이콘이 해방의 도구로서 음악이 가진 힘에 대해 토론하는 장면으로 시작한다. 먼 은하계 행성의 숲을 돌아다니며 선 라는 다음과 같이 지적한다.

여기서는 음악도 달라. 음향의 진동이 다르지. 지구와는 달라. 지구에서는 흥, 분노, 좌절의 소리가 나지. ... 우리는 여기에 흑인을 위한 식민지를 건설할 것이네. 백인인 한 명도 없는 곳에서 그들이 그들끼리 어떤 일을 할 수 있는지 보게. 그들은 이 행성의 아름다움 속에서 무엇이든 마실 수 있지. 그리고 그것이 그들의 소리에 영향을 미치고 ... 물론 좋은 영향이지. ... 우리는 동위원소 순간이동으로 그들을 여기로 데려올 거야, 아니면 음악을 통해 행성 전체를 순간이동 시키는 편이 훨씬 낫겠지.⁴⁸⁾

아프리카 미래주의 학자 그레이엄 로크가 선 라의 '우주 흑인 신화'⁴⁹⁾라고 명명한 세계에는 음악, 공간 이동, 유토피아가 깊이 연관되어 있다. 선 라가 음악의 성격을 무기로 규정하지는 않지만, 분명히 멀리 떨어진 지점을 이어주는 기술로 존재하면서 그 사이를 연결해주는 운송 수단으로 기능한다. 자넬 모네의 "Q.U.E.E.N." 비디오에 등장하는 인종화된 공동체와 유사하게, 이곳은 흑인을 위한 공동체이며, 당시의 흑인 분리주의 사상에 따라 그곳에서는 다음과 같이 흑인이 더 나은 삶을 영위할 가능성이 재현된다. "그것이 그들의 소리에 영향을 미치고 ... 물론 좋은 영향이지."⁵⁰⁾ 선 라는 일단 백인의 영향에서 벗어나면, 흑인들이 더 위대한 것, 즉 음악을 통해 가능해지는 유토피아 공동체를 만들어낼 수 있다고 주장한다. 이 비전에서 음악은 부정할 수 없는 핵심이다. 선 라의 우주 철학과 여기에 반영되어 있는 당대의 흑인 민족주의에서 운송 수단일 뿐 아니라, 흑인의 '진동'인 음악은 흑인성의 매우 본질적인 부분을 구성한다. 그 행성의 음악과 이 음악의 파동으로 공동체 간에 구축된 연관성을 통해 흑인의 삶이 향상된다. "Q.U.E.E.N."에서도 마찬가지로 음악이 시간과 공간을 초월하여 반군이 되려는 사람들을 규합할 뿐 아니라 흑인성을 열등한 것으로 규정하는 담론을 교란하는 역할을 한다.

"Q.U.E.E.N."에서 음악이 시간과 공간의 시넵스를 건너 동료 반군에게 전해지고 선 라의 <Space Is the Place>에서는 흑인들을 지구에서 새로운 땅으로 옮겨 오듯, 아미리 바라카의 단편 '리듬 여행Rhythm Travel'⁵¹⁾에서도 음악은 시간적, 공간적으로 흩어진 흑인을 수송하고 규합하는 역할을 한다. 바라카는 음악을 청취자를 공간은 물론 시간까지 이동시키며 과거와 현재를 이어주는 힘으로 여긴다. 그의 이야기에는 현대의 아프리카계 미국인이 과거와 현

48) Sun Ra, *Space Is the Place*, YouTube video, 1:10:37, posted by Kerry Farmer, March 4, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=xQEPB2IFVBw>.

49) Graham Lock, *Blutopia: Visions of the Future and Revisions of the Past in the Work of Sun Ra, Duke Ellington, and Anthony Braxton* (Durham: Duke University Press, 1999), 14.

50) Sun Ra, *Space*.

51) Amiri Baraka, "Rhythm Travel," in *Dark Matter: A Century of Speculative Fiction from the African Diaspora*, ed. Sheree R. Thomas, 113-15 (New York: Aspect-Warner Books, 2000).

재를 오가게 하는 힘을 가진 특정한 음악 구절이 등장한다. 노예들의 노동요나 영가를 부르면, 노래가 말 그대로 과거에 불리던 그 장소로 이동하면서 현대의 아프리카계 미국인을 노예 조상과 연결해준다. 음악이 실제로 우리를 과거로 이동시키지는 않지만, 과거를 생생하게 느낄 수 있도록 문화적으로 연결해주는 역할을 하는 것은 사실이다. 포샤 K. 몰츠비와 같은 음악학자가 증명했듯, 아프리카계 미국인 음악의 진화 양상은 ‘미국의 아프리카 의식 연속체’⁵²⁾를 보여주는 증거이다. 조지아 주 해리스 Neck의 굴라 가족이 부르는 짧은 노래가 멘더 언어로 쓰인 장례식 추도곡이었음을 밝혀가는 다큐멘터리 <당신이 울부짖는 언어 The Language You Cry In>에서도 과거와의 연관성에 대한 증거를 찾을 수 있다. 굴라 가족이 가사의 의미를 잃어버리긴 했지만, 노래는 그 공동체의 노년층에게 남아있었으며, 아멜리아 돌리로부터 그의 딸인 메리 모런에게 전승되었다. 멘데 족이 조상을 기리기 위해 부르던 의식곡에는 ‘시간과 공간을 초월하여 노래를 부르는 사람들과 그들의 조상 및 그들의 뿌리를 이어주는 신비로운 힘’⁵³⁾이 있다고 전해진다. 이는 음악이 심지어 기원이 잊힌 경우에서조차 멀리 떨어진 가족을 한데 엮어주는 특정 형태의 문화적 의미를 유지할 수 있음을 특히 강력히 보여주는 사례이다. 멘데 부족과 그들의 전통을 이어가려는 굴라 일족, 그리고 과학 소설을 사용하여 새로운 방식으로 고대 아프리카의 이야기를 전하려는 아프리카 미래주의자들에게 음악은 우리와 조상 사이의 간극을 이어주는 다리가 되어준다.

시간과 공간을 초월하여 청자들을 이어주는 음악이라는 개념은 과거의 전통과 미래의 비전을 통합하고, 새로운 이야기를 하기 위해 소리의 구조를 해체하고 재건하며 음악과 역사의 결합을 통해 아프리카계 미국인을 해방시키기 위한 충동을 나누는 인물상인 디지털 그리오와 공명한다. 이는 이러한 문화적 순간들을 통해서만 추적해갈 수 있는 특유한 혁명적 사상의 역사이다. 바라카의 이야기에서 음악은 공연자를 시간 여행자로 변모시켜 현재 공연자의 물리적 신체를 과거의 시간 및 공간과 통합한다. 노예들이 일하던 장소는 고난과 억압으로 표지되지만, 현재는 행위성이자 저항이었고, 특히 자유, 정의, 심지어 노예를 학대했던 사람들에게 대한 처벌까지 언급했던 노래들에서는 더욱 그러했다.⁵⁴⁾ 노예의 저항 음악에 담긴 혁명적 사상은 아프리카계 미국인의 역사를 무시하는 미국 역사의 지배적 내러티브와 그 변화된 과거와 개인적 연관을 만들어내는 시간 여행자를 모두 변화시키려는 욕망에서 비롯된다. 모네와 마찬가지로 바라카의 이야기도 흑인 노예와 아프리카계 미국인의 역사가 가진 행위성과 의미를 부정하는 압도적 역사 내러티브에 균열을 내려 한다. 모네가 집단 내 지식과 연구자들이 아직도 해독하지 못한 음악적 무기 프로그램의 암호화된 메시지를 강조했던 것과 같이, 바라카의 산문도 소양이 없는 백인 독자는 이야기 자체를 해독하기 어려울 정도로 심한 방언으로 되어 있다.

노래의 본질과 그것이 가진 힘은 모호하며 그에 대한 문화적 지식을 가진 사람들만 이용할 수 있다. 바라카의 이야기와 모네의 “Q.U.E.E.N.” 뮤직비디오에 담긴 음악 여행은 집단 내 정체성을 동반하는 내부적 지식과 동시에 분명하게 흑인으로 표지된 지식에 기반하고 있다.

52) Portia K. Maultsby, “Africanisms in African American Music,” in *Africanisms in American Culture*, ed. James E. Holloway, 326-55 (Bloomington: Indiana University Press, 2005).

53) *The Language You Cry In*, directed by Angel Serrano and Alvaro Toepke (San Francisco: California Newsreel, Video, 1998).

54) Edna M. Edet, “100 Years of Black Protest Music,” *Black Scholar* 7, no. 10 (July-August 1976): 38-48.

모네의 리믹스된 역사

음악적 무기나 전기 자극을 사용하여 지역 사회를 음악적으로 단결시키고 역사를 리믹스하면서 모네의 작품은 단절되지 않은 역사의 연쇄를 보여주는 동시에, 상실한 것처럼 보이는 우리 아프리카의 과거를 재구축하자는 아프리카 미래주의의 또 다른 목표를 재현한다. 그러나 잉글리쉬와 킴, 그리고 토비아스 C. 반 빈 등 모네의 작업을 연구하는 몇몇 학자들은 모네가 어떤 식으로든 대서양 흑인 정체성의 경계를 초월했다고 본다. 반 빈은 사이보그 신디 메이웨더가 대서양 흑인 정체성의 다른 버전에선 끈질기게 출몰하곤 하는 억압의 역사로부터 얼마간 자유로운 흑인성의 새로운 비전을 제시한다고 주장한다.

(메이웨더는) 너무나 자주 게토 리얼리즘의 폭력과 자본주의적 화려함으로 제한되거나, 노예제 이후에도 이어지는 종속성의 여파에 국한되거나, 혹은 민권운동 시대로부터 아직 남아있는 영향, 즉 노예 해방령 이후 지나간 세기의 걸쳐 아프리카계 미국인 주체는 계몽 주체로 인식될 권리를 위해 싸워야 한다는 주장 속에 갇히곤 하는, 아프리카디아스포릭 패러다임으로부터 탈출구를 마련해준다.⁵⁵⁾

반 빈은 아프리카 미래주의 학자 쿠도 에션의 “음악을 통해 당신은 대부분의 아프리카계 미국인은 인류의 지위에 신세를 입은 바가 없다는 것을 알게 된다. 아프리카계 미국인은 1960년대에 계몽주의적 인간으로 평가받기 위해 여전히 항의해야 했고 여전히 폭동을 일으켜야 했다.”라는 주장을 인용한다. 그리고 반 빈은 모네와 같은 아프리카 미래주의자는 계몽 주체로서의 인간의 개념을 발전시키는 데 더 이상 관심이 없다고 주장한다.⁵⁶⁾ 그는 인간의 개념이, 전부 버려야 할 정도로 과도하게 백인으로 규정된 나머지 결국 포스트휴먼의 상태에 이르렀다고 말한다. 반 빈은 외계인이라는 아프리카 미래주의의 은유를 통해 우리는 지구의 역사에서 떨어져나와 “지구가 아닌 우주와 타임라인과 정체성을 탐험⁵⁷⁾”할 수 있게 된다고 주장한다. 인간의 정체성을 완전히 버리고 외계인이 될 것을 주장하는 선 라야말로 분명 이러한 접근일 것이다.

외계인의 정체성에 대한 선 라의 주장에도 불구하고, 그의 외양과 작품은 흑인 역사와 멀리 떨어져 있지 않으며, 실제로 명백히 고대 이집트의 인류 역사에 크게 의존하고 있다. 선 라의 ‘우주 흑인 신화’는 역사적 순간을 혼합하고, 여전히 과거에 뿌리를 내린 채로 미래를 바라보면서 “블루스 음악과 노예제를 거쳐 5천 년 전에 시작된 이집트 문명까지 거슬러 올라가는 흑인 역사 연속체의 일부⁵⁸⁾를 그려내려는 아프리카 미래주의 총동의 또 다른 사례이다. 선 라의 1974년 영화 <Space Is the Place>도 마찬가지로 이집트의 이미지와 아프리카계 미국인 역사의 참고사항을 한 데 엮어 끊어지지 않는 역사적 연결을 만드는 동시에 흑인성을 위한 우주 공간의 장소를 내다보았다. 이는 반 빈이 흑인성으로부터 탈출한 것과는 결이 다른 아프리카 미래주의의 비전이다. 오히려 아프리카 미래주의는 “100년 전의 신비평학자나 미래 학자들의 함정에 빠지지 않고 디지털 문화를 택한다. 이 작품들은 흑인 공동체의 역사에 바탕

55) Tobias C. Van Veen, “Allegories of Afrofuturism in Jeff Mills and Janelle Monáe,” *DanceCult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 5, no. 2 (November 2013): 7-41, see 10.

56) Van Veen, “Allegories of Afrofuturism,” 10.

57) Van Veen, “Allegories of Afrofuturism,” 10.

58) Lock, *Blutopia*, 14.

을 둔 아프리카 디아스포라 문화를 연구하며 그들과의 모든 연결을 끊어버리려 하기 보다는 새로운 방향을 그려낸다.”⁵⁹⁾고 제안하는 알론드라 넬슨의 이해와 더 밀접하게 통한다.

뮤직비디오에서 이따금씩 선 라의 작품을 인용하곤 하는 모네도 마찬가지로 아프리카계 미국인 역사와 정체성을 수용한다. 그는 이러한 순간들을 샘플링하여 리믹스한다. 그렇게 하면서 그들은 서로 다른 여러 순간과 운동, 정체성을 통합하여 자기 자신을 스스로 규정할 기회뿐 아니라 계속해서 이어지고 있는 혁명을 보여준다. 이러한 연결의 한 가지 예를 “Q.U.E.E.N” 뮤직비디오에서 찾아볼 수 있다. 고대 이집트에 대한 언급은 주로 바둘라 오브 롱가타의 클레오파트라 스타일 가발 및 화장에 시각적으로 표시되어 있지만, “내 왕관은 네페르티티 여왕처럼 너무 무거워/ 내 피라미드를 돌려줘/ 나는 캔자스시를 해방시키려 하고 있어.”⁶⁰⁾라는 노래 가사에서도 나타난다. 이 가사뿐 아니라 “나는 젊은 해리엇 터브먼처럼 계속 사람들을 이끌고 있어”와 같은 Q.U.E.E.N의 다른 구절은 고대 이집트의 역사와 현대 미국의 노예 탈출, 그리고 생명을 존중받는 인간으로서 인정받고자 하는 최근의 투쟁까지를 모두 관통하며 통합하는 독특한 테마를 창조해낸다. 모네가 선 라와 달라지는 점은 이 역사를 페미니스트 관점에서 본다는 것이다. 미시 엘레엇과 로린 힐 등 다른 힙합 및 네오소울 예술가들이 자기 자신을 “독립적이고 강인하며 자립적이고 자기 자신의 욕망을 가지고 있고 자기 자신의 운명을 개척한다”고 묘사할 때 함께 언급되었던 에리카 바두와 작업을 함께하면서⁶¹⁾, 모네는 모든 것을 관통하여 끌어낸 이 테마로 아프리카와 아프리카계 미국인 역사에 등장하는 여러 여성 지도자를 통합한다.

반 빈의 관점이 외계인이나 사이보그로 ‘탈출구’를 제공해주긴 하지만, 모네는 아프리카와 아프리카계 미국인 여성을 연결하며, 아프리카계 미국인의 인간성을 인정받기 위한 투쟁이 요구하게 지속되고 있을 뿐 아니라 점점 더 디지털화 되어가는 혁명이라고 주장한다. 그는 청중들에게 생존과 사랑을 위한 사이보그 신디 메이웨더의 투쟁에 동일시하기를 요청하지만, 그렇다고 사회 정의를 이루기 위해 우리가 인간이라는 개념을 포기해야 하는 것은 아니다. 그의 사이보그는 단순히 그의 의식이 기계 속으로 들어갔다는 것만으로 과거의 여러 세대가 겪어왔던 억압으로부터의 해방을 나타내는 것이 아니다. 과학 소설의 다른 등장인물과 마찬가지로, 그는 사이보그를 사용하여 억압이 어떻게 작용하고, 특히 인간성을 부정하는 행위가 억압에 어떻게 이용되는지를 밝힌다. 실제로 20세기 민권운동은 근본적으로 흑인성이 인간성의 한 범주라고 주장하고 미국의 다른 인간/시민에게 법적으로 보장된 권리를 확보하고자 하는 운동이었다.

모네 또한 인류의 정의를 확장하여 역사적으로 그 정의에서 배제되어왔던 사람들을 포함해야 한다고 요청하고 있다. 예를 들어 교도소 수감자의 인간성은 이 비디오의 중심을 차지하고 있는 또 하나의 질문이다. 분명히 인권 침해에 해당하는 상황에서, ‘시간여행자’ 반군은 관람객을 위해 전시된 채로 무기한 수감되어야 한다. 두 명의 젊은 흑인 여성이 기술을 예기치 못한 방식으로 사용하여 이 수감자들을 풀어주는 장면에서 사회 정의를 위한 투쟁이 점차 기술적으로 고도화되는 측면이 분명히 드러난다. 이 수감자들의 반란이 그들을 비인간적으로 만들었고, 그들은 그저 전시되어 있는 가공물로 전락하여 있었다.⁶²⁾ 이 수감자들을 풀어주면서,

59) Nelson, “Introduction,” 9.

60) Monáe, “Q.U.E.E.N.”

61) Rana A. Emerson, “Where My Girls At? Negotiating Black Womanhood in Music Videos,” *Gender and Society* 16, no. 1 (2002): 116.

62) For more discussion on black humanity, protest, the grievable life, and its relationship to science fiction, see Cassandra L. Jones, “Not the Little Blonde Innocent You Picture:

인간이라는 용어, 그리고 뱅크스가 언급했던 대로 “기술 및 기술적 시스템과의 관계 속에서 인간으로 존재한다는 것의 의미”⁶³⁾를 확장시키는 몇 가지 중요한 주장이 이루어진다. 첫 번째는 수감자의 인권에 관한 문제이다. 이는 인종차별적 치안 활동 및 정책으로 인해 미국 교도소 시스템에서 아프리카계 미국인이 과잉 대표되고 있기 때문에 특히 관련이 깊다. 두 번째는 반기술적 흑인성과 기술 세계에서 여성에게 주어지는 역할에 대한 도전이다. 이 비디오에서 젊은 흑인 여성은 고도로 기술적인 환경에서 여성적인 관람객이라는 수동적 역할을 받아들이지 않는다. 그들은 관람객을 위해 만들어진 장면 속에서 적극적인 참여자가 된다. 완다랜드 혁명가들을 감옥에서 구해내기 위해, 그들은 금니가 박힌 장식용 해골을 레코드 플레이어로 변형시키며 ‘흑인의 비밀스러운 기술’⁶⁴⁾이나 디트로이트 테크노의 선구자인 후안 앳킨스, 데릭 메이, 케빈 손더슨의 음악에서 발견되는 ‘신화와 기술의 결합’을 창조하는 데 참여하는 역할을 보여주기도 한다. 이것이 기술에 대한 이야기를 하면서 기술적 연관의 내러티브 안에 흑인성과 흑인 여성을 배치하는 디지털 그리오의 작업이다.

젊은 여성이 수감자를 풀어주기 위해 기술을 사용한 것은 또한 아프리카 미래주의의 행동을 반영하고 있으며, “흑인의 생명도 소중하다Black Lives Matter”이 매스미디어가 무장도 하지 않은 아프리카계 미국인이 자경단이나 경찰의 손에 죽는 사건이 계속 늘어나는 것을 보도하지 않는 상황을 우회하기 위해 트위터를 사용한 것과도 닮아있다. 쿠도 에션은 1960년대에 아프리카계 미국인이 어떻게까지 해야 했는지 -온전히 사람으로 인정받기 위해 단순히 저항하는 정도가 아니라 폭동을 일으켜야 했다-를 약간 의심하는 듯했지만, “흑인의 생명도 소중하다” 운동은 그것을 달성하기 위해 여전히 우리가 저항하고, 나아가 최근에는 폭동을 일으키기까지 해야 했음을 보여주었다. 온전히 인간성을 인정받기 위한 아프리카계 미국인의 투쟁의 중심에 있는 인권에 대한 문제제기 및 기술의 사용은 결국 모네에게 인간이라는 용어는 가망 없는 목표가 아니라는 점을 시사한다. 모네가 인간이라는 범주에 문제를 제기하긴 하지만, 반역사적인 미래를 열기 위해 그저 과거를 내던지는 것이 아니라 과거와 현재를 통합하려는 그의 시도는, 그가 인간성을 버리고 떠나려는 것이 아님을 의미한다. 디지털 그리오로서, 그는 이러한 연결점을 만들면서, 아프리카인의 디아스포라 경험에 대해 알론드라 넬슨이 “과거에 뿌리를 두고 있지만 그것에 짓눌리지 않고, 연속성을 유지하면서도 완전히 변형된”⁶⁵⁾ 것이라고 주장했던 바를 이루어낸다.

과거와의 연관성을 유지하려는 이러한 욕망은 모네의 “Q.U.E.E.N” 뮤직비디오에서 다양한 역사적 순간을 통해 혁명을 추적하는 모습에서도 드러난다. 혁명의 레토릭은 가사, 시각요소, 그리고 그 외 20세기 중반의 민권운동의 여러 표지를 통해 전달된다. 이 기간은 노래의 랩 부분에서 스포트라이트를 받는 배경과 모네가 입은 제임스 본드 스타일 수트뿐 아니라, 백댄서들의 헤어 및 메이크업 스타일을 통해 뮤직비디오에 시각적으로 표지되어 있다. “나는 할 수 있고 하고자 하기 때문에 행진한다”와 같은 가사는 이렇게 과거 소환을 동반하는 근미래에도 운동은 여전히 중요하다는 점을 강조한다. 청중들에게 모네가 “당신은 전기 양떼가 되겠습니까, 전기 여성이 되겠습니까? 당신은 잠을 자겠습니까 설교를 하겠습니까?”라고 묻는 것처럼

Race and ‘Innocent’ Girlhoods in *The Hunger Games* Fandom,” in *The Child in Post-Apocalyptic Cinema*, ed. Debbie Olson, 207-20 (New York: Lexington Books, 2015).

63) Banks, *Digital Griots*, 79

64) Ben Williams, “Black Secret Technology,” in *Technicolor: Race, Technology, and Everyday Life*, ed. Alondra Nelson and Thuy Linh N. Tu, 154-76 (New York: NYU Press, 2001).

65) Nelson, “Introduction,” 8.

럼 우리는 그가 주로 여자들에게 이야기를 하고 있으며 그 노래는 우리가 완다랜드의 ‘음악적 혁명’을 계속 진행시키기 위해 행동해야 한다고 요청하는 역할을 한다는 점을 알 수 있다.⁶⁶⁾ 이 일련의 이분법에서 전기 양은 혁명적이며 강인한 전기 여성⁶⁷⁾과, 잠은 설교와 병치된다. ‘설교’를 촉구하는 이 구절은 1950~60년대 민권 운동에서 흑인 교회가 한 역할을 떠올리게 하는 한편, 아프리카계 미국인의 침례교 전통 안에서 여전히 논란이 되고 있는 교회 내 여성의 역할의 문제를 지적하기도 한다. “우리는 극복하리라 We Shall Overcome”과 같은 노래를 통해 음악이 당대의 역사적 순간에 정치 운동의 열쇠 역할을 하는 것과 마찬가지로, “Q.U.E.E.N” 뮤직비디오의 ‘음악적 무기 프로그램’은 지하 혁명을 이끌어내는 주된 도구이며, 이는 인종과 젠더를 동시에 모두 다루는 혁명이 된다.

모네의 혁명적 레토릭과 이미지는 또한 흑인 권력 운동의 예술 측면으로, 대략 1965년~75년까지 이어지며 흑인의 디아스포라적 정체성을 기리고 서구 문화의 미학을 거부했던 흑인 예술 운동과도 공명한다. 애디슨 게일 주니어, 에터리지 나이트, 래리 널과 같은 시인, 극작가 및 비평가들은 흑인의 작품과 경험을 필터링해 온 백인 렌즈를 거부하는 ‘흑인 미학’을 발전시켜야 했던 이 시기에 글을 썼다. 널은 이 미학을 “흑인이 자신의 말로 세계를 규정”할 수 있게 하는 “별도의 상징주의, 신화, 비평, 도상학”⁶⁸⁾이라고 묘사한다. 동시에 이것은 “백인적인 것의 파괴, 백인적인 생각과 세상을 바라보는 백인적 방식의 파괴”⁶⁹⁾를 의미하기도 한다. 이 수사와 마찬가지로, 모네의 음악과 비디오는 권력 체계를 해체하기 위해 백인계 미국 문화 및 서구문화 전반에 전쟁을 선포한다. 이는 앞서 언급했던 관람객에게 미래의 풍경을 소개하는 보이소버와 같이 “Q.U.E.E.N” 뮤직비디오의 몇 가지 주요 순간을 통해 추적해 올라갈 수 있다. 시간 위원회 박물관을 대변하는 이 보이소버는 영국 억양을 쓴다. 클래식 음악과 함께 관람객에게 전시회를 소개하는 이 목소리는 서구 문화적 미학을 상징하며 “악명 높은 리더…와 위험한 공모자”⁷⁰⁾의 위험을 가둬두도록 설계된 틀로 작용한다. 모네의 그룹이 자유를 쟁취하기 위해 궁극적으로 위반해야 하는 것이 바로 이 미학이다.

박물관은 서구 문화적 미학만이 이 제한된 공간의 경계 내에서 모네의 예술을 감상할 수 있다고 주장한다. 그리고 이렇게 백인의 틀로 모네를 해석하려는 시도는 그가 만들어낸 것의 모든 힘을 방해하고 그를 제한하며 가둬놓는다. 서구 문화적 미학은 본질적으로 결점이 있고 생명력이 없다는 래리 널의 비평⁷¹⁾과 마찬가지로, 모네는 이 생명력 없음을 그와 그의 밴드 멤버이자 동료 혁명가를 가둬놓은 ‘가사상태’ 형태로 바꿔놓는다. 그의 가사는 ‘괴물’이라는 낙인과 그가 백인 미학의 지시를 따를 능력이 없거나 욕망이 없다고 해서 그를 문화적으로 열등하다고 치부하는 방식에 의문을 제기한다. “그들은 우리가 지금 너희들의 규칙을 전부 어기고 있다는 이유로 우리를 더럽다고 하지.”⁷²⁾ 모네는 자신의 가치를 깎아내리는 이 미학을 다음 가사와 같이 한층 더 비판한다. “그들은 이런 식이지. 오 그들에게 케이크를 먹으라고 해/ 하지만 우리는 치킨 wings을 먹고 그들을 향해 뼈를 땅바닥에 던질 거야.”⁷³⁾ 백인 이성애중심 서구 문화가 여왕의 자질을 유럽 왕족의 렌즈를 통해, 이 경우에는 “케이크를 먹으라고 해”라는

66) Monáe, “Q.U.E.E.N.”

67) As described in the lyrics to Monáe’s song “Electric Lady” on the same album.

68) Larry Neal, “The Black Arts Movement,” *Drama Review: TDR* 12, no. 4 (1968): 29.

69) Neal, “Black Arts Movement,” 30.

70) Monáe, “Q.U.E.E.N.”

71) Neal, “Black Arts Movement,” 31.

72) Monáe, “Q.U.E.E.N.”

73) Monáe, “Q.U.E.E.N.”

문구로 인용되는 마리 앙투아네트의 역사를 통해 해석해야 한다고 주장할 때, 모네는 여왕 자질의 리믹스 버전을 내세우며 이러한 문화적 틀을 거부한다. ‘여왕’이라는 단어에 담긴 군주제 인물의 예비 리더십과 같은 수동적 요소는 군주제와 그것이 등장하게 된 문화적 틀을 완전히 거부하는 적극적인 저항 의제로 변형된다. 서구 문화적 미학을 거부하는 동시에, 그는 케이크 보다는 치킨 wings을 먹는 흑인 정체성을 주장하고 ‘그들을 향해 뼈를 땅바닥에 던지’면서 박물관이라는 틀로 그에게 부과된 공간을 무시한다. 더불어 땅바닥에 뼈를 던지는 행동은 중앙 및 남부 아프리카의 역술 행위 ‘뼈 읽기’와 서구 이성의 경계를 벗어났다고 표지되는 지식 생산 체계인 현대 대서양 흑인의 후두를 떠오르게 한다.⁷⁴⁾ “내 왕관은 네페르티티 여왕처럼 너무 무거워/ 내 피라미드를 돌려줘/ 나는 캔자스시티를 해방시키려 하고 있어.”⁷⁵⁾라는 가사는 그가 자신을 마리 앙투아네트로 위치시키려 하는 유럽의 틀을 거부한다는 사실을 상기시켜준다. 대신 모네는 자신을 네페르티티라고 생각한다. 분명히 아프리카의 흑인인 강력한 여성상의 역할을 취하면서, 모네는 백인 페미니즘 내의 제한 없는 특권 속에 담겨있던 서구 문화 미학을 거부하는 흑인 페미니스트 지위를 받아들인다.

백인 미학의 거부는 모네가 “Q.U.E.E.N.”에서 흑인 권력 운동을 인용하는 것으로 확장된다. 바돌라 오브롱가타로 등장하는 에리카 바두의 곁을 지키고 서있는 흑인 남성의 존재는 블랙 팬더를 연상시킨다. 남자들은 정장을 입고 베레모와 선글라스를 쓴 차림으로 도전적이고 강인한 몸짓으로 팔짱을 끼고 다리를 넓게 벌린 자세로 가능한 한 공간을 많이 차지한 채 서 있다. 블랙 팬더가 검은 옷으로 무장했다면 이들은 온통 흰색 옷을 입었는데, 이는 붙잡혀서 안전한 그들을 호기심 많은 구경꾼인 관람객에게 제시하고자 하는 박물관의 렌즈를 통해 그들의 현실이 무대화되고 필터링되는 방식을 나타낸다. 그들은 말 그대로 화이트워싱 되었다.

그러나 모네는 서구 문화적 미학을 비판하면서도, 흑인 문화 운동이나 흑인 권력 운동을 전적으로 재생산하지 않는다. 이러한 운동이 시작된 이래 수십 년간 미셸 월러스, 셰릴 클라크, 바바라 스미스, 벨 훅스⁷⁶⁾ 드와이트 맥브라이드와 같은 페미니스트가 지적해왔던 바와 같이, 그들은 심각한 성차별과 동성애 혐오를 띠고 있었다. 예를 들어 월러스는 ‘흑인 사나이’의 신화라는 용어를 통해 흑인 남성성 묘사에 담긴 성차별을 지적했다. “우리에게 몇 번이고 거듭하여 그려진 그림은 그의 여자와 자신의 적인 백인 남자 간의 불경한 동맹 속에서 끊임없는 희생자이자 어린애인 남자였다. 이는 감정적인 해석이지만, 자신이 흑인 여성을 억압하는 것을 정당화하고 앞드려 있는 여성들을 밟으며 앞서 나가는 것을 정당화하려는 당대의 흑인 남자에 의해 사용되어 왔다.”⁷⁷⁾ 모네는 이렇게 흑인 남성을 억압하는 백인 남성성의 공모자로 흑인 여성을 등장시키는 레토릭을 거부한다. 그의 노래와 뮤직비디오는 남성과 여성이 함께 힘을 합쳐 억압과 싸우는 대안적 미래 운동을 구축한다. 모네의 “퀸 프로젝트 Project Q.U.E.E.N”은 여성이 자신의 ‘왕’에게 복종하는 것이 아니라, 여성 자신이 혁명을 이끄는 운동이다. 이 프로젝트는 여왕이 ‘되고 싶다’고 노래하는 모네 개인이 아니라, 자신을 인종적, 성적, 젠더적 해방을 목표로 하고 있는 조직인 완다랜드의 지도자라고 명명하는 방식으로 표

74) John M. Janzen, *Ngoma: Discourses of Healing in Central and Southern Africa* (Oakland: University of California Press, 1992).

75) Monáe, “Q.U.E.E.N.”

76) 벨 훅스에 대한 맥브라이드의 비판은 아프리카계 미국인 공동체에 만연한 동성애혐오에 반대하는 발언이라는 점은 꼭 짚고 넘어가야 한다. 훅스는 흑인들의 심각한 동성애혐오라는 개념에 비판적이지만, 아프리카계 미국인 공동체의 동성애혐오는 남성적 유대를 위한 단순한 ‘놀이’일 뿐이라고 변명하기도 한다.

77) Michele Wallace, *Black Macho and the Myth of the Superwoman* (New York: Verso, 1999), 22.

지된다. 바둘라 오브롱가타로서 에리카 바두가 등장하는 모습이 보여주듯, 그의 조직에서는 여성이 분명히 권위 있는 지위를 차지하고 있다. 그러나 모네의 규칙은 하나의 위계조직에는 한 명의 지도자가 있는 방식의 젠더화된 질서를 단순히 반전시키는 것이 아니다. 아마도 박물관의 큐레이터가 그에게 입혀두었을 차림으로 모네가 처음 깨어났을 때, 그는 군 지도자의 옷을 입고 있다. 그러나 그가 완다랜드의 다른 멤버들과 함께 춤을 출 때에는, 다른 여성 가수 및 댄서와 똑같은 옷을 입고 있는 순간이 있다. 똑같은 복장으로 표지된 모네는 이 뮤직비디오에서 혼자만 Q.U.E.E.N.이 아니다. 그의 운동은 위계적이지 않은 구조의 순간들과 함께 한다.

퀴어들이 인간성을 부정당하는 방식을 비판하는 것과 마찬가지로, 모네의 작품은 흑인 권력 운동과 흑인 예술 운동의 동성애 혐오는 물론 아프리카계 당시 미국인 공동체에서 통용되던 혐오적 표현과도 맞서 싸웠던 흑인 페미니스트 계보에 합류한다. 흑인 권력 운동의 많은 사람들이 동성애를 “민족 학살적 실천 … 아이를 낳지 않고 … 해방을 위한 새로운 전사가 태어나지 못하는”⁷⁸⁾ 행위라고 보았지만, 세릴 클라크는 아이를 낳지 못한다는 이유로 동성애를 위협으로 해석하는 관점은 “가정, 관계, 섹스에서 인간의 유일한 기능은 후손을 만드는 것”⁷⁹⁾으로 가정하는 일이라고 지적한다. 많은 흑인 게이와 레즈비언이 아이를 키우고 있으며 자신의 가정과 깊은 관계를 맺고 있다고 주장하면서도 클라크는 또한 그들이 고수하는 섹스는 ‘죄악’이라는 기독교 근본주의적 관점이 동성애 혐오를 지속시키는 데 기여해 왔다고 언급한다. “그들은 우리가 지금 너희들의 규칙을 전부 어기고 있다는 이유로 우리를 더럽다고 하지.”와 같은 가사로, 모네도 클라크와 마찬가지로 부적절한 혹은 ‘더러운’ 섹슈얼리티라는 개념을 비판한다. 동성애 혐오에 대한 이러한 비판은 “이봐 형제, 네가 악마로부터 내 영혼을 구해줄 수 있어?”라는 가사에서 모네가 ‘형제’라는 단어를 사용하면서 교회를 한층 더 비판하는 내용으로 이어진다. 앞서서 모네가 백인 문화적 미학과 그가 드러내는 ‘위험’을 가둬두려는 욕망 비판했다면, 이제 그의 가사는 자신을 부정적으로 평가할 흑인 대중에게 말하고 있음을 보여준다.⁸⁰⁾ “그녀가 레깅스 입은 모습”을 좋아하고 “난 메리를 바라보는 걸 좋아해”⁸¹⁾라고 보다 분명히 외치면서 ‘괴물’이라는 자신의 지위에 문제를 제기하는 모네의 후렴은 동성애 혐오에 대한 비판에 기반하고 있다. 자신이 “당신네 천국에 갈 만큼 착할까?”라고 물으며 모네는 일부 아프리카계 미국인 기독교 사상에 등장하는 동성애 혐오를 표나게 비판하는 한편, 게이 레즈비언 아프리카계 미국인의 역사와 공헌을 간과하는 획일적인 ‘흑인 공동체’의 구성을 비판하는 맥브라이드의 의견에 공명한다.⁸²⁾ 역사를 ‘리믹스’하면서 모네는 앞서 언급한 “Many Moons” 등 이전 곡에서부터 다뤄왔던 퀴어 욕망의 주제를 계속 이어간다. 안드로이드인 신디 메이웨더와 인간 연인의 관계를 통해 표현했던 비이성애규범적 사랑이 이제는 모네가 메리의 몸에 대한 욕망을 표현하면서 또 다른 퀴어 관계가 되었다.

흑인 예술 운동의 비판적 주장 중 어떤 부분에는 동조하면서도 보다 문제적 측면은 답습하지 않으면서, 모네는 엘드리지 클리버, 프랜시스 크레스 웰싱 및 그 외 흑인 권력 운동 및

78) Cheryl Clarke, “The Failure to Transform: Homophobia in the Black Community,” in *Home Girls: A Black Feminist Anthology*, ed. Barbara Smith, 197-208 (Kitchen Table, Women of Color Press, 1983),..

79) Clarke, “Failure,” 199.

80) Monáe, “Q.U.E.E.N.”

81) Monáe, “Q.U.E.E.N.”

82) Dwight M. McBride, “Can the Queen Speak? Racial Essentialism, Sexuality and the Problem of Authority,” *Callaloo* 21, no. 2 (1998): 365.

흑인 예술 운동의 인물들이 사용하던 동성애 혐오적 수사와 같이 낮은 목소리는 지우고, 스미스, 후스, 맥브라이드 문화 비평가의 관점을 더하는 디지털 그리오로서의 작업을 선보였고, 그 메시지 안에서 그들의 생각에 고도의 플랫폼을 마련해주었다. 잉글리쉬와 김은 모네의 리믹스가 자신의 여성적이자 페미니스트적 비판을 도입하여 선 라, 조지 클린턴, 팔리아먼트의 ‘언컷 uncut’ 펑크 혹은 순전히 남성적 펑크에 대한 응답으로 ‘펑크 컷’을 재현한다고 언급했다.⁸³⁾ 모네는 이러한 가수들에게서 영감을 받으면서도 한편으로는 음악 및 음악과 뮤직비디오를 제작하고 지원하는 기기 모두의 영역에서 혁신을 이뤄낸다.

아티스트와 상표, 양성성과 보그 잡지, 안드로이드와 인간, 자본(유산자)와 노동자(무산자), 테크노컬처와 라이브 공연 사이의 매개자 역할을 하면서, 모네는 조지 클린턴, 피-펑크와 그들의 언컷 펑크보다 한층 더 페미니즘적일 뿐 아니라 훨씬 고의적으로 상업적이고 자기 의식적으로 융합된 소리 및 페르소나를 창조한다. 그러나 여전히 그의 내러티브 -미래적인 또 다른 자아, 공간, 시간 여행, 젠더 놀이로 완성되는- 가 그 시대의 예술가 집단이었던 클린턴과 피-펑크에게 엄청나게 기대고 있다는 점을 잊어선 안 된다.⁸⁴⁾

이렇게 리믹스하고, 오직 당신에게 필요한 것만 취하고 더 이상 쓸모없는 것은 버리려는 충동은 “원칙canon을 만드는 자, 경험을 전달하는 자”⁸⁵⁾인 디지털 그리오의 작업이다. 디지털 그리오의 작업이 모네가 해왔던 것처럼 시간적 위치 사이를 자유롭게 통과하며 본질적으로 세대를 연결하는 것이지만, 모네는 특정한 하나의 세대나 미래의 어느 특정 세대의 비전에 묶여있지 않다. 그는 자신만의 원칙canon을 만들어 다양한 시대의 비전과 목표를 ‘묶어낼’ 수 있고, 흑인성에 대한 자신만의 비전과 해방을 위한 목표를 규정할 수 있다. 알렉산더 G. 웨헬리이는 『포노그래피: 아프리카-근대성에서의 음향적 그루브Phonographies: Sonic Grooves in Afro-Modernity』에서 랄프 엘리슨, W.E.B 두보이스를 비롯한 당대 디제이들의 작업에서 드러난 시간의 사용과 음향의 물리적 특성을 연구하며 이러한 혼합이 어떻게 가능한지 다음과 같이 지적한다. “엘리슨의 작품에서 역사가 한 가지 그루브의 형식으로 나타난다면, 두보이스 및 디제이들의 믹싱 전략은 서로 경쟁하며 보완하는 여러 비트를 그들의 긴장을 세련되게 승화하지 않으면서도 요란하게 한데 모으는 방법을 제공한다.”⁸⁶⁾

인류학적 시선과 반기술적 흑인성에 맞서기

디지털 그리오로서의 자넬 모네의 혁명적 잠재력 중 하나는 과거의 역사적 순간들과 현재까지 이어지는 그것의 영향력을 비판하기 위해 이렇게 ‘서로 경쟁하며 보완하는 비트’를 레이 어링하는 능력이다. 예를 들어 “Q.U.E.E.N”은 모든 신체부위를 샅샅이 검사하여 흑인의 열등성을 입증하려 했던 19세기의 유사과학을 상기시키며 비판한다. 실제로 반란군의 얼어붙은 몸을 전시하는 전시회는 사라 바트만의 전시와 상통한다.⁸⁷⁾ 뮤직비디오의 시작 부분에 등장하는

83) English and Kim, “Funk Cut,” 228.

84) English and Kim, “Funk Cut,” 228.

85) Banks, *Digital Griots*, 3.

86) Alexander G. Weheliye, *Phonographies: Sonic Grooves in Afro-Modernity* (Durham: Duke University Press, 2005), 13.

87) Harriet A. Washington, *Medical Apartheid: The Dark History of Medical Experimentation*

바둘라 오브롱가타의 위치는 이 주장을 한층 뒷받침한다. 명백히도 모종의 대응을 계획하며 함께 있는 세 명의 혁명가 중 리더로 지칭되고 있음에도, 오브롱가타는 관람객을 등지고 있으며, 그의 엉덩이를 우리 쪽으로 내밀고 있다. 그렇기에 우리는 조직의 리더로서의 그의 역할 보다는 그의 몸에 초점을 맞추게 된다.

그러나 불안정한 선형적 내러티브에 혁명적인 동시에 기술적인 내러티브를 삽입하면서, 음악을 통해 이러한 인류학적 담론이 교란된다. 가령, 두개골은 인류학적 시선의 지표에서 말 그대로 해방의 도구로 변형된다. 이 해골은 모네를 규정하고 표백하며 가두려 했던 감옥에서 그를 풀어주는 레코드플레이어로 사용된다. 그루브를 해방적 진동으로 바꾸어주는 금니로 된 레코드 바늘을 가진 이 해골-레코드플레이어는 ‘깡패’의 상징인 금니를 상기시킨다. 이를 통해 금니가 타자성의 표지에서 해방의 표지로 바뀌는 급진적 재생이 이루어진다. 반 빈이 흑인성을 하나로 한정된 정체성으로 가두는 “게토 리얼리즘의 폭력과 자본주의적 화려함”을 지적하고 아프리카 미래주의가 이 함정에서 빠져나갈 수 있는 ‘탈출구’를 제공한다고 주장할 때, 모네는 그 “게토 리얼리즘의 화려함”⁸⁸⁾에 거리를 두려고 하지 않는다. 그는 그 표지를 재생시켜 변형한다. 다시 한 번 모네는 온전한 인간으로 흑인성을 정의하려는 투쟁으로 돌아온다.

제랄도 리베라 등의 전문가들은 어째선지 인종 문제가 아니라 금니나 후드 티셔츠와 같은 ‘깡패’ 문화의 표지 때문에 젊은 아프리카계 미국인들이 생명을 잃게 되었다고 주장해왔다.⁸⁹⁾ 이런 사람들은 가령 트레이번 마틴이 인종 때문이 아니라 후드 티셔츠를 입었기 때문에 죽었다고 주장한다. 그러나 후드 티셔츠나 금니는 인종과 별개의 문제가 될 수 없다. 후드 티셔츠가, 특히 그 옷을 흑인의 몸, 즉 ‘깡패’⁹⁰⁾가 입었을 때, 무엇을 의미하게 되었는지가 핵심이다. 이런 식의 주장에 따르면, 후드 티셔츠든 배기 바지든 깡패에 대한 표지가 있기만 하면 그 옷을 입고 있는 흑인 남자의 삶의 가치는 얼마든지 경시할 수 있다. “Q.U.E.E.N” 뮤직비디오는 계속해서 “내가 괴물이야? …”라고 묻는 코러스를 통해 이러한 주장을 비롯하여 흑인성, 여성성, 섹슈얼리티를 억압하는 다른 여러 주장들을 비판한다. 백인 문화가 간단히 처분할 수 있는 삶의 표지로 읽었던 금니가 이 뮤직비디오의 맥락 속에서는 흑인성을 비인간화하는 계급 및 인종의 표지에서 해방의 도구로 변형된다. 이 영상에서 금니에 대한 백인 미국의 정의는 벗어날 수 있는 정체성이 아니다. 이빨 자체는 해방적 신호, 즉 시넵스를 가로질러 과거와 현재를 연결하는 진동을 전달하는 기표가 된다. 그 신호는 기술적 참여가 역사에 대한 지식 및 현재에 대한 인식과 결합될 때 사회적 해방을 이뤄내는 힘을 만들어내는 방법을 보여준다. 이렇게 기술과 그에 수반된 인종화된 내러티브가 변형되어 결합하는 것이 디지털 그리오의 힘이다.

결론

on *Black Bodies Bodies from Colonial Times to the Present* (New York: Doubleday, 2006), 82.

88) Van Veen, “Allegories of Afrofuturism,” 10.

89) “Geraldo Rivera: I was right about the hoodie,” *Huffington Post* (blog), July 19, 2012, http://www.huffingtonpost.com/2012/07/13/geraldo-rivera-hoodie-trayvon-martin_n_1671146.html.

90) Rashawn Ray, “‘If Only He Didn’t Wear the Hoodie…’: Selective Perception and Stereotype Maintenance,” in *Getting Real about Race: Hoodies, Mascots, Model Minorities, and Other Conversations*, ed. Stephanie McClure and Cherise Harris, 81-93 (Thousand Oaks, CA: Sage, 2015).

모네의 혁명적 디지털 그리오는 박물관이라는 감옥에서 자유를 쟁취하는 수단으로 기술을 사용한다. 그러나 기술만으로 필요한 자유를 마련할 수는 없다. 분명히 기술은 반군 지도자와 그의 동료 혁명가들의 운동을 무장 해제하고 감금하는 데에도 사용되었다. 또한 기술의 복잡한 사용을 통해 인종, 젠더, 섹슈얼리티, 계급, 역사를 인식하고, 과거의 영향, 현재의 도전, 미래의 희망을 한데 모을 수 있기도 하다. 반란을 종식시키기 위해 시간 위원회 및 박물관이 최선을 다하고 있음에도 불구하고, 보이소버는 다음과 같이 말한다. “연구자들은 여전히 이 프로그램(21세기의 음악적 무기 프로그램)의 본질을 해독하며, 완다랜드가 노래, 감정 그림 및 예술 작품으로 위장시킨 갖가지 자유 운동을 쫓고 있습니다.”⁹¹⁾ 자신들의 저항을 서구 문화의 기계는 해독할 수 없는 방식으로 코딩하여 지하 운동을 계속할 수 있게 한 것이야말로 반군의 능력이다. 이 해독 불가능성은 마크 데리가 ‘비보이 브리콜라주’⁹²⁾라고 지칭한 바 있는 음악적 기술의 ‘무기화’ 및 다른 창조적 사용에서 나온다. 이는 ‘스트리트 스타일’의 창조적 재사용과 기술적 거부가 ‘고급 스타일’로 재창조되며, 현 상태를 전복시킬 힘을 가질 수 있다는 개념이다. 데리가 지적한 바와 같이 “거리는 어떤 물건이든 나름의 용도를 찾아준다”라는 사이버펍크 격언은 아프리카계 미국인 문화에서 오랜 전통을 가지고 있다. 헨리 루이스 게이츠 주니어는 “아프리카계 미국인 전통은 처음부터 표상적이었다”⁹³⁾고 지적하기도 했다. 서구 문화가 지금까지 간과해왔던 이러한 문화적 파편들이 완다랜드의 저항 속에서 재생된다. 금니를 가진 해골은 레코드플레이어로 변형되어 반군을 해방시키는 문자 그대로의 메커니즘이 된다. 일부는 이를 흑인성을 오직 체화된 것으로만 구체화하려는 움직임으로 읽을 수 있겠지만, 해골 레코드플레이어를 반기술적이라고만 보았던 흑인성의 역사적 내러티브를 다시 써서, 아프리카인 및 아프리카계 미국인의 신체와 신체 부위를 전시하며 그들의 온전한 인간성을 부정하는 과거의 박물관을 침입하며, 이 신체를 말 그대로 해방의 기술로 재창조하는 순간으로 읽을 수도 있다.

91) Monáe, “Q.U.E.E.N.”

92) Dery, “Black to the Future,” 185.

93) Quoted in Dery, “Black to the Future,” 185.