

방혜진 김아영: 저지된 텍스트, 부유하는 무대, 불확정성의 구조
심소미 밤 끝으로의 여행, 안지산의 회화

김아영: 저지된 텍스트, 부유하는 무대, 불확정성의 구조

방혜진은 대학에서 불문학을, 대학원에서 미학과 시각예술을 전공했다. 공저로 『칼 드레이어』, 『로베르토 로셀리니』, 『장-마리 스트라우브/다니엘 위예』 등이, 번역서로 『영화 장르: 할리우드와 그 너머』 등이 있다. SPAF 젊은비평가상, 객석예술평론상을 수상했으며, «인식장애극장 (Hypermetamorphosis theatres)», «iNo Dance!: Between Body and Media», «우회공간» 등을 기획/연출했다.

I. 들어가며

〈제페트, 그 공중정원의 고래기름을 드립니다, 쉼〉(2014-2015)^{이하 〈제페트〉로 표기}은 질문을 불러일으킨다. 우선, 매혹적인 제목. 이 낯선 명사들의 조합은 어디서 왔으며 무엇을 가리키는가. 왜 김아영 작가에게 익숙할 영상 매체가 아닌 음악극인가. 현재 3편까지 나온 이 시리즈는 각각의 작품을 어떻게 연결 지으며 어디로 향하는가.

이러한 질문은 그러나 〈제페트〉 시리즈에만 갇혀 있지 않다. 궁극적으로는 ‘이페메랄 이페메라 Ephemeral Ephemera’(2007-2009) 시리즈로부터 ‘어느 도시 이야기’의 〈모든 북극성 1, 2〉(2010)와 〈돌아와요 부산항에〉(2012)를 지나, 또한 〈PH 익스프레스〉(2011), 〈트랜스 KMS 레일웨이〉(2012), 〈레일웨이 트래블러스 핸드북〉(2013)을 관통하며, 김아영 작가의 작품 전체에 맞닿아 있을 이 질문들에, 그러므로 단도직입적으로

답을 찾기보다, 때로는 에둘러가고 때로는 비약을 감행하며 살펴보고자 한다. 이를테면 태고의 심해로부터 바빌론의 하늘로 비상하는 어느 고래의 여정을 상상하듯이. 혹은 슈퍼메이저 정유 회사로부터 돌연 고생물학으로 이탈했다 불현듯 해변의 서정성을 획득할지 모를 어떤 ‘셀’의 지층을 더듬어보듯이.

II. 시공간의 재구성

〈제페트〉 시리즈는 김아영 작가의 지속적 관심사인 한국 근대사 문제의 연장선상에 있다. 본격적으로 근대화 문제를 다루기 시작한 ‘어느 도시 이야기’와 〈PH 익스프레스〉의 아티스트 스테이트먼트에서 작가가 피터 오스본 Peter Osborne 의 문구 ‘지리적으로는 차별적이지만 연대기적으로는 동시적 시간들의 비동시성’을 즐겨 인용했음은 흥미롭다.¹ 말하자면, 김아영에게 근대는 무엇보다 시공간의 격차와 힘의 불균형의 관점에서 접근되는 것이다.

특히 김아영은 이러한 시공간의 재편이 운송 수단의 획기적 발명을 통해 확장되고 확정되어 왔음에 주목한다. 증기선과 철도 등 근대의 발명품이 초래한 시공간의 압축은 영토 제국주의를 가능케 했으며 한국의 파행적 근대화의 원인이 되었다. 〈PH 익스프레스〉는 그 새로운 이동 수단이 가져온 지각변동으로서 1885-1887년 사이 영국군의 거문도 점령 사건을 다룬다.

이를 위해 해당 소재와 관련된 공식적, 비공식적 문서를 최대한 리서치한 것으로 알려진 김아영의 집요함과 치밀함은, 아카이브 구축 및 리서치 기반의 작업이 성행하는 시대임을 감안하더라도, 타의 추종을 불허할 만큼 독보적이다. 하지만 이 글에서는 〈PH 익스프레스〉에서 전개된 구체적 사건을 따라가는 대신 다른 지점에 주목하고자 한다. 더 정확히는 그토록 철저한 리서치 내용에도 ‘불구하고’ 김아영 작가의

1 “지리적으로는 차별적이지만 연대기적으로는 동시적 시간들의 비동시성은 바로 식민주의 경험의 맥락에서 코스모폴리탄적 의도를 지닌 보편적 역사들을 위한 토대가 된다.” Peter Osborne, *New Left Review*, 1/192, March/April. (London: New Left Review, 1992), p.75.



도판 1 〈PH 익스프레스〉, 2011. 2채널 비디오, 31분

진정 탁월한 면모는 다른 차원에 있음을 지적하고 싶다.

예컨대 〈PH 익스프레스〉에서 김아영의 가장 놀라운 성과는 심각한 주제에 대한 이토록 치밀한 리서치를 굳이 피터 그리너웨이^이 Peter Greenaway 풍의 영화로 풀어낸 미적 결단에 있다. 영국식 블랙코미디와 수수께끼식 스틸러가 결합된 극 전개, 연극적 대화를 중심으로 펼쳐지는 탐미적 미장센과 경쾌한 리듬의 편집 방식, 여기에 의도적으로 배치된 마이클 니만^이 Michael Nyman 풍의 배경 음악까지 그 모든 것이 피터 그리너웨이의 스타일을 (드러내놓고 혹은 암묵적으로) 향하고 있을 때, 후자는 의문을 제기할 것이다. 왜 ऐसे 리서치한 내용의 신빙성을 스스로 배반하는 코믹 미스터리 양식이어야 하는가. 왜 열강의 침략을 다루면서 그 열강국 감독의 스타일을 차용하는가.

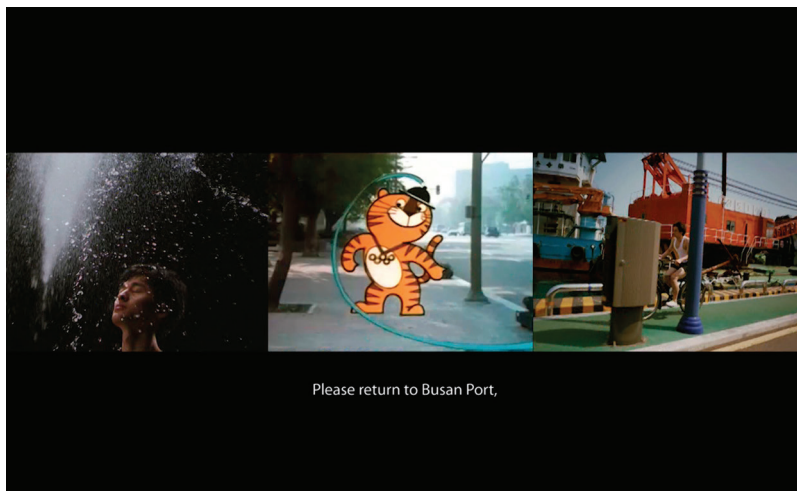
이러한 질문은 근대화의 역사, 보편적으로는 과거 일반으로부터 ‘이야기를 길어내는’ 김아영의 방식 및 태도에 대한 이해를 필요로 한다. 요컨대 그것은 다큐멘터리 감독의 ‘매체적 윤리’나 연구자의 ‘학문적 윤리’와는 구분되는 것으로서의 아티스트의 ‘미적 윤리’이다. 아티스트는 이 세계에 대한 탐구자이지만 또한 그 주제 및 대상에 함몰되지 않는 미적 형식의 탐구자라는 자의식. 따라서 자신이 발굴하고 응집시킨 ‘도큐먼트’가 한낱 ‘다큐멘터리’에 머물지 않도록 과감하고도 세심하게 무화시키는 윤리.

공들여 준비한 리서치-텍스트의 정보 가치를 스스로 허물어뜨리는 정교한 형식을 구상하는 일은 바로 근대의 시간성과 매개체 문제에 ‘상응’하는 예술 형식의 고안으로 연결된다. 이러한 상응은 오직 접근 불가능함의 인식을 통해서만 세계와 역사에 접근할 수 있다는 판단에서 비롯된다. 〈PH 익스프레스〉의 경우, 한국 근대사의 치명적 순간인 거문도 점령 사건이 사실상 오늘날 역사의 일부로서 엄밀히 기록되고 회자되기도는 망각에 가까운 현실일 때, 심지어 이 사건에 접근할 수 있는 자료마저 바로 그 침략의 가해자들의 것들이 다수일 때, ‘이 역사 기록을 어떻게 재-재현할 수 있을까’라는 질문이 대두된다. 제목에서 거문도가 해밀턴항^{PH: Port Hamilton}으로 지칭된 것은 바로 그러한 맥락과 맞닿아 있다. 미장센의 측면에서 보자면, 가령 거문도에 주둔 중인 영국군을

보여주는 화면과 영국에서 회의 중인 관료들을 보여주는 화면 간에 극명한 차이를 지각할 수 있다. 즉, 후자가 키아로스쿠로 기법이 연상되는 회화적 화면이라면, 전자는 바스트 쇼트^{bust shot}로 근접 촬영된 인물이 오늘날 거문도의 황량한 원경으로부터 이질적으로 돌출되어 있어 시공간의 불일치가 강조되는 것이다. 한국의 근대화는 외부 시선에 의한 규정이자 그에 따른 시공간의 재배치였다. 김아영은 그 메울 수 없는 간극을 근대 시기의 또 다른 발명품인 영상 매체에 의거해 풀어내면서 이러한 수단의 한계를 날카롭게 버린다.

한편, 〈PH 익스프레스〉 전후로 근대화 이슈를 본격적으로 탐색하기 시작했던 ‘어느 도시 이야기’는 현재까지 〈돌아와요 부산항에〉와 두 편의 〈모든 북극성〉을 산출했다. (일련의 계열들과 각 계열에 속한 항들로 점철된 김아영의 체계적인 작품 파생에 대해서는 이 글 말미에서 좀 더 살펴보기로 하자) 그 작품들은 모두 (거문도처럼) 부산이라는 육지와 바다의 교차점에서 발생한 근대화의 어떤 순간들을 포착한다. 3채널 영상의 〈돌아와요 부산항에〉는 급작스럽고 비정상적인 방식으로 이뤄진 한국의 근대화를 전진과 후진의 병렬을 통한 시공간의 혼돈으로 요약한다. 아시안 게임같은 국가 홍보성 스포츠 행사의 자료 화면이 역방향으로 되감기는 동안, 부두를 배경으로 힘껏 자전거 페달을 밟으며 앞으로 나아가는 싱그러운 청년을 보여주던 우측 화면이 결국 마약 밀매에 관한 좌측 매뉴얼 영상과 연결됨으로써, 진보 개념은 목적과 방향성을 상실하게 된다. (이러한 좌절된 방향성을 겨냥하는 것은 친숙한 대중가요의 절절한 외침 ‘돌아와요’이다) 물론 이것은 근대화 과정에서 정부가 전횡해 온 교육-홍보용 시청각 자료들에 대한 전유이기도 하다. 이로써 후대에게 남겨진 역사 자료의 독해, 또한 영상 매체의 진실성이 도마에 오른다.

‘어느 도시 이야기’의 또 다른 계열인 〈모든 북극성〉의 소재는 전근대의 주요 운송 수단이었다가 근대를 거치며 사행 산업(경마)이나 탐미적 스포츠(승마)로 이동한 말이다. 이러한 전이에 대한 자연스러운 합의 없이 갑작스럽게 국내에 수입된 경마 산업을 배경으로, 한 외국산 명마와 어느



도판 2 <돌아와요 부산항에>, 2012.
3채널 비디오, 약 5분

국내 여기수의 엇갈린 운명이 다뤄진다(이 때 제목의 ‘북극성’은 명마의 이름으로서 작가로 하여금 그 족보를 거슬러 올라가게 할 뿐 아니라, 그 옛날 허허벌판에서도 동서남북을 지시해주던 인류의 오랜 나침반으로서의 별을 상기시킨다. 도처에서 방향은 실종 상태다).

근대의 발명품으로서의 운송 수단에 대한 작가의 지속적 관심은 이후 <트랜스 KMS 레일웨이>와 <레일웨이 트래블러스 핸드북>에서 철도의 도입을 통한 시간의 통합과 거리의 단축으로 이어진다. 같은 증기 기관에서 태어난 근대의 총아들을 다룬다는 점에서, 두 작품은 <PH 익스프레스>와 느슨한 형제 관계를 이룬다. 증기선처럼 기차와 철도는 세계 전역의 시공간을 열강 국가의 통제 하에 놓이도록 만들었다. 한국 역시 이러한 식민지 개발의 역사에서 일본으로부터 대륙을 잇는 국제 철도망의 통로로 계획된 바 있다. 역시 세계와 한국의 (비극적) 교차라는 김아영의 일관된 주제. 여기에 분단으로 실현되지 않은 ‘트랜스 코리안 레일웨이’ 같은 시공간 확장에 대한 상상이 뒤섞인다. (어쩌면 이러한 가상성으로 인하여 시도되었을지 모를) 이 작품의 사운드 설치 형태는 <제페트> 시리즈로 나아가는 중요한 전환점이 되었다. 영상 매체처럼 한정된 공간에 얽매일 필요가 없는 사운드 작업의 특성상, 파편적 텍스트들의 보다 과감한 중층적 레이어가 시도되는데, 가령 광고, 신문 등 다양한 소스에서 가져 온 텍스트를 혼성적으로 직조하여 녹음한 사운드 형식은 이후 <제페트> 전반과 특별히 2편에서 중요하게 작동한다.

소재의 측면에서 보더라도, 이를테면 ‘철도 시리즈’(<PH 익스프레스>까지 합하면 ‘증기기관 시리즈’)라고 부를 수 있을 작품들을 거친 후, <제페트>에서 현대의 핵심 에너지원인 석유를 향한 것은, 해당 분야를 남김없이 파헤치며 인접 영역으로 계속 확장한다는 점에서, 매우 ‘김아영다운’ 흐름이라 할 수 있다. 증기기관이라는 명백한 근대의 발명품과 달리 석유는 고대부터 세계 곳곳에서 다양한 쓰임새로 존재해 온 천연 자원이다. 근현대는 이 유동적이고 잠재적인 물질을 특정 에너지원으로 전환시키면서 세계 경제 지형도를 근본적으로 바꿔 놓았다. <제페트>가 지금껏 나온 김아영의 작업

가운데 가장 복합적인 내용과 형식으로 퍼져나가고 있는 것은 이러한 대상 물질의 본질과 무관하지 않을 것이다.

사실, 근대가 발명한 것은 단순히 몇 가지 물품이나 기술이 아니라 오히려 새로운 개념의 시공간 자체라고 해야 할 것이다. 가령, 폴 비릴리오 Paul Virilio는 근대화를 질주한 속도로부터 귀결된 것이 결국 공간의 확장이 아닌 공간의 소멸이라고 비판한다.² 근대화라는 소재를 다루면서 주제와 형식 간의 간극과 각도를 조절하는 데 집중해 온 김아영은 자연스럽게 자신이 선택한 매체의 시공간(의 재편)을 탐색하고 새로운 시공간의 가능성을 모색했을 것이다. 게다가, 사실, 매체의 시공간을 조율하는 작업은 작가가 본격적으로 근대화를 다루기 이전부터 주력해 온 일이다.

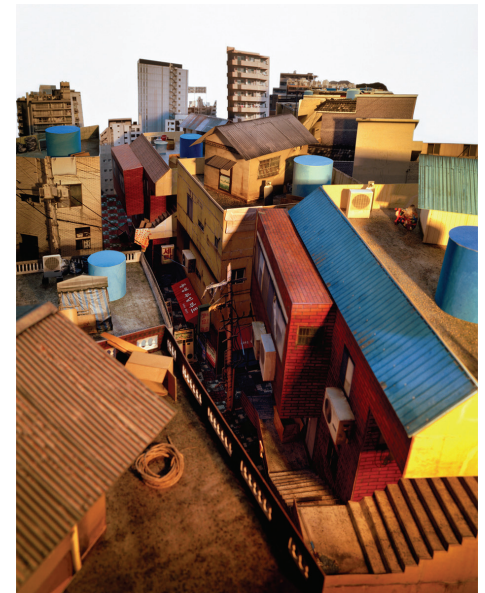
Ⅲ. 무대와 텍스트

김아영은 초기작 ‘이페메랄 이페메라’ 시리즈에서 포토몽타주 방법론을 변형시켜, 기묘하게 부풀려졌다가 다시 납작하게 눌린 시공간을 창출했다. 작업 과정은 이렇다. 우선 일간지 등 언론 매체에서 다룬 바 있는, 대개 죽음과 관련된 일상의 비범한 사건을 수집하여 이에 근접한 현장 사진을 찍는다. 이 사진을 오려붙이고 세워 올려서 무대 세트를 만든다. 그리고 이 세트 공간을 다시 사진으로 찍는다. 이렇듯 매개된 정보를 3차원 현장으로 치환하여 이를 2차원으로 포착했다가 다시 3차원으로 팽창하고 또 다시 2차원으로 압축하는 과정을 이행하는 동안, 애초 언론 매체로부터 차용한 제목-텍스트는 정보의 가치와 진위성에서 멀어지며 사진 매체에 담긴 시공간은 본래의 시공간과 이질적인 기호들로 촘촘히 채워진다. 예컨대 <“템즈강에서 머리 없는 시체 발견 2007. 4. 21.”>(2007)에서 유연하게 휘어진 건물과 오직 표면으로서만 존재하는 강물의 깊이 없음이 차단하는 비극의 공포. 매끄럽게 가공된 평화. <“자살소동 20대 경찰과 함께 투신 2008. 6. 5.”>(2009)에서

2 폴 비릴리오, 이재원 역, 『속도와 정치』, (서울: 그린비, 2004)



도판 3 <“템즈강에서 머리없는 시체 발견 2007. 4. 21(Headless Body found in Thames 21 April, 2007).”>, 2007. 디지털 프린트, 160x120cm



도판 4 <“자살소동 20대 경찰과 함께 투신 2008. 6. 5(Policeman falls to death trying to save suicide-bid youth, 05 Jun, 2009).”>, 2009. 디지털 프린트, 210x163cm

노골적인 무대 세트의 공허함과 정지된 시간의 섬뜩함. 투신을 부추기는 각도와 투신할 수 없음의 공간적 조건.

‘이페메랄 이페메랄’의 수고롭고 번거로운 작업 과정 중에서도 시공간의 비탈을 위해 일종의 무대를 구축한 단계는 핵심을 꿰뚫는다. 우리의 일상은 어쩌면 금세 허물어질 가상의 무대일지 모른다는 깨달음. 우리의 기억과 역사란 파편적이며 일시적인, 곧 부인되고 말 운명의 재현을 통해서만 존속한다는 통찰. 따라서 연약하기 짝이 없는 이 무대 안에서 모든 것은 덧없는 찰나(이페메랄)이며, 우리가 그러모을 수 있는 과거 정보란 한시적 수명을 무용하게 연장시킨 잡동사니 수집품(이페메랄)에 불과하다.

알파한 평면으로 세워진 이 가상의 공간, 아마도 그 벽 뒤쪽에선 헛헛한 바람이 휘몰아칠 이 연극 무대를 생각하면, 김아영의 모든 작품은 (그 매체가 사진이든 영화든 사운드 설치든 음악극이든 관계없이) 어떤 연속선상에서 새롭게 다가온다. 말하자면, <제페트> 시리즈가 음악극이라는 공연 형태로 이뤄진 것은 김아영 세계에서 급작스럽고 돌발적인 일탈이 아니라, 연극성의 크고 작은 개입 속에 지속적으로 추구되어 온 일관된 흐름의 가시적 분출인 것이다. 여기서 ‘연극성’에 대한 바르트의 발언을 떠올려 보는 일은 흥미로운 논의를 가져올 것이다.

연극성이란 무엇인가? 그것은 연극에서 텍스트를 제거한 것, (…)
무대에 구축된, 두터운 기호들과 감각들이다.³

김아영의 작품에 이 문구를 적용하자면, ‘텍스트를 제거’하는 것은 역설적으로 더 치열한 텍스트를 수집한 후 이를 독해 불가능한 혹은 독해에 실패할 방식으로 직조해내는 것이다. 그럼으로써 텍스트가 단순히 특정 내용의 전달을 목표 삼지 않고, 말하자면 감각의 차원에서 감상되도록 전환시킨다. (앞서의 사례들을 되풀이
상기하자면, ‘이페메랄 이페메랄’에서
매끄러운 이미지 표면으로부터 미끄러져

3 Roland Barthes, “Le Théâtre de Baudelaire,” *Essais critiques*, (Paris: Seuil/Points, 1981 (1954)), p. 41.

내리는 비극적 사건에 관한 보도 문구, <모든 북극성>에서 소박한 자료 화면들을 압도하며 ‘시각’ 요소로 부상하는 언론매체에서 가져온 과장되고 공허한 문장들, <PH 익스프레스>에서 희극 대본처럼 위장된 치밀한 고증 사료들, <돌아와요 부산항에>에서 제목이 지시하는 향수 어린 대중가요의 정취와 회복 불가능성으로 공회전하는 역사 등등) 이러한 감각화가 더욱 치명적인 것이 되고 그 기호의 밀도가 더욱 뻘뻘해지기 위해서는, 애초부터 감각적인 것을 위한 감각이 아니라 충실한 정보 가치를 충족시킨 후 이를 파괴하는 재배열의 단계가 필요한 것이다. 그러한 ‘텍스트 제거’의 정점에 음악극 <제페트> 시리즈가 있다.

아찔하리만큼 겹겹이 쌓아 올린 형식부터 살펴보자. 하나의 성부로부터 7성부에 이르는 현대음악 중창. 이 현상음과 겨루듯 공간을 감싸며 출몰하는 중층적 사운드 인스톨레이션. 여기에 <제페트 1>과 <제페트 3>에 등장한 벽면 다이어그램. 이를 대신하는 <제페트 2>의 대단히 연극적인 낭독. 그리고 무엇보다 이것들과 시종일관 경쟁하며 충돌하고 화합하다 반목하는가 하면 이내 가라앉았다 비상하는 텍스트. 이 복합적 층위는, 특히나 현대음악의 가시적 돌출과 더불어, 자연스럽게 다성음악의 형식을 연상시킨다. 흥미롭게도(어쩌면 당연하게도) 앞서 ‘연극성’과 관련하여 소환했던 바르트는 또 다른 글에서 이 연극/연극성을 다성음악에 비유하고 있다.

연극이란 무엇인가? 일종의 사이버네틱 기계(메시지를 전송하는 커뮤니케이션 기계). 비활성 상태에서 이 기계는 커튼 뒤에 숨겨져 있다. 그러나 발견되는 순간 당신에게 일단의 메시지를 보내기 시작한다. 이 메시지들은 (….) 동시적이면서도 상이한 리듬을 갖는다. 공연에서 당신은 6, 7개의 정보를 동시에 수신한다(무대장치, 의상, 조명, 배우의 위치, 몸짓, 표정, 대사 등의 상태). 이 정보들 중 몇몇은 다른 것들(대사, 몸짓)이 변하는 동안 유지된다(무대장치의 경우). 따라서 우리는 진정 정보의 다성음악에 직면해 있다. 이것은 연극성의 다성음악이다. 두터운

술한 감각의 층위들이 동시에 그러나 상이한 리듬으로 ‘정보의 다성음악’을 형성하는 일종의 연극. 그곳에서 텍스트는 중창의 전개, 배우의 낭송, 녹음된 사운드, 다이어그램 등 기타 형식들과 동등한 수준의 정보/감각 체계가 되어야 한다. 이를 위한 방법론으로 김아영이 도입한 것이 알고리즘 장치이다. 그 유효적절함을 더욱 탁월하게 만드는 것은 이 알고리즘 프로그램에 작가가 부여한 이름 ‘기계장치의 신 *Deus ex Machina*’이다. 바로, 저 고대 그리스 비극에서 드라마의 정합성을 무시하고 서둘러 극을 종결시키기 위해 불러들였던 존재. 우매함과 비논리성의 상징과도 같던 그 허술한 극작술이 이제 김아영에 의해 시적이고 창의적인 문장가로 거듭난다.

그러므로 이 글 도입부에서부터 제기했던 질문의 하나, ‘제페트, 그 공중정원의 고래기름을 드립니다, 셸’이라는 매혹적이고 수수께끼 같은 단어 조합은 이 ‘기계장치의 신’의 숨씨이다. 여기에는 두 가지 감탄의 지점이 존재한다. 첫째. 기계장치의 신을 통해 탄생된 초현실주의적인 시적 도약과 언어의 감각적 아름다움. 둘째. 이것이 석유라는 물질을 다루는 작품의 제목이라는 것. 즉, ‘제페트, 공중정원, 고래기름, 셸’이라는 저 낯선 명사들의 조합은, <제페트> 시리즈가 김아영 작가의 지속적 관심사인 근대사의 맥락에 있다는 점에서 더욱 그 기묘한 빛을 발한다. 석유 자본의 이동이라는 20세기 역사를 다루면서 김아영이 조합하고 파헤치는 자료-대상의 저 가공할 범위를 보라.

IV. 불확정성의 구조학

현재 3편까지 진행된 <제페트>의 중간 매듭을 지으려는 듯, 최근 김아영은 『제페트, 공중정원, 고래기름, 셸』을 발간하였다.

4 Roland Barthes, “Littérature et signification,” *Essais critiques*, (Paris: Seuil/Points, 1981 (1963)), p. 258.



도판 5 <제페트, 그 공중정원의 고래기름을 드립니다, 셸 1>, 2014.
12인의 보이스 퍼포먼스, 약 15분.
4채널 사운드 설치, 약 15분.
벽 다이어그램, 디지털 프린트, 7x3m.

작가 자신과 몇몇 필자의 글들로 구성된 이 책은, 단지 기존 전시 도록에서 벗어날 뿐 아니라, 공연이나 전시 전후로 생산되는 텍스트들, 곧 아티스트 스테이트먼트와 비평의 시간성과 영역을 무너뜨리면서, 그 자체로 하나의 ‘작품’에 근접해 간다.

〈제페트〉를 이루는 자료의 방대함을 가늠할 수 있게 하는 이 유용한 책에서 특히 첫머리를 차지하고 있는 작가 자신의 글 「캐비닛 바다」는 (스스로를 〈제페트〉의 형식에 상응시키기라도 하듯) 의학 논문과 인터뷰, 이메일 대화 등 다양한 형식의 자료를 병치시키며, 〈제페트〉의 출발과 관련된 흥미로운 에피소드들을 전해 준다. 이를테면 하나의 우연한 만남이 어떻게 한 작가의 사적 기억을 건드리게 되는지, 또한 이러한 돌발적 접촉이 그간 작가가 추구해 온 주제 및 문제의식과 어떻게 교차하며 세계에 대한 탐구로 나아가게 하는지, 또한 작가가 이제 막 접근하게 된 그 세계는 얼마나 거대한 서사와 기억의 바다를 훑춤히 이루고 있는지 등등.⁵

〈제페트〉의 내용을 간략히 추려 보자면 이렇다. 1970-80년대 중동 특수라는 지점을 중심으로, 중동 국가들의 석유 자원 독점과 수출 제한, 이에 따른 국내 석유 파동과 한국 건설업체의 중동 진출 정책 같은 국제적 석유 자본 이동의 공적 역사, 그 중동 특수의 대열에 합류하여 타국 생활을 했던 작가의 아버지라는 사적 역사, 여기에 성경과 같은 고대 문헌으로까지 거슬러 올라가는 석유라는 유동적 물질에 대한 탐구의 축이 교차한다.

이 복잡다단한 내용을 더욱 파악하기 어렵게 만드는 것은 텍스트를 전달하는 형식의 복잡성이다. 우선 미술 분야에서는 낯설 수밖에 없는 현대 음악 형식의 도입. 그러나 이보다 훨씬 더 중요한 것은 앞서 언급한 ‘기계장치의 신’의 활약이다. 텍스트가 완벽한 이해에 이르지 못하도록 교묘히 실패를 조장하는 조율법은 그 전에도 일관되게 지속된 김아영의 방식이지만, 〈제페트〉의 특수성은 이러한 인지 불가능성이 작품의 핵심 도구, 곧 알고리즘 프로그램에 의해 정교하게 구축되었다는 데 있다. 즉, 리서치 자료에 기반하여 작가가 작성한 리브레토의

5 김아영, 「캐비닛 바다」, 「제페트, 공중정원, 고래기름, 헬」, (서울: 서울시립미술관, 2015).

문장들이, 알고리즘 장치를 통해 통사와 의미 구조 분석을 거쳐 파편화된 후 기존 의미에서 벗어난 문장으로 재배열되는 것이다.⁶ 이처럼 작가의 의식의 산물 A와 기계장치에 의한 우연적 산물 B라는 두 개의 병행적 리브레토를 협력 아티스트인 작곡가가 만들어 낸 우연적 작곡의 산물 A와 의식의 산물 B의 음악과 각각 교차 결합시키는 것이 〈제페트〉시리즈의 야심찬 기획이다.

현대음악에 익숙하지 않은 이들에게 〈제페트〉는 무엇보다 난해한 음악 형식으로서 다가올 것이다. 그러나 〈제페트〉의 음악에 사용된 작곡법을 분석하는 것은 어쩌면 그리 중요하지 않다. 더 정확히는, 전작들과 달리 협력 아티스트에게 그 형식의 방향과 완성도를 상당 부분 위임해야 하는 작곡의 특성상, 이에 대한 논의는 또 다른 글을 필요로 한다. 다만 짚고 넘어가야 할 것은 우선 알고리즘 방식이 음악에서 새로운 일은 아니라는 것. 이미 1950년대부터 현대음악 작곡에서 사용되어 온 이 수학적 방법은 본래 예술가의 독창성과 영감으로부터 탈피해 우연과 불확정성이 작동하게 하려는 의도로 도입되었지만, 역설적이게도 점점 더 각 작곡가만의 ‘독창적인 방법론’을 구상해야 하는 방식으로 흘러왔다는 것이다. 예를 들어 이 분야의 대표적 인물인 크세나키스 Iannis Xenakis 의 〈메타스타시스 Metastasis〉(1953-1954)에서 61명의 연주자로 하여금 서로 다른 파트를 연주하게 만드는 작곡이란 도리어 ‘도표’를 작성하는 행위가 된다.

김아영이 〈제페트〉에서 시도하는 것 역시 단지 현대 음악의 힘을 빌어 극을 만든다거나 알고리즘 장치를 이용하여 방대한 자료 텍스트의 시적 도약을 일으키는 일만은 아니다. 보다 궁극적으로 그가 하고 있는 일은 정교하게 조직된 혼란, 치밀하게 계획된

6 자신의 방법론을 명칭하게 인식하고 이를 숙련된 언어로 서술할 줄 아는 드문 작가인 김아영 본인의 설명을 들어보자. “본 프로젝트에서 리브레토의 일부에 관여하는 ‘기계장치의 신’은 소규모의 선택된 말뚝치(corpus)를 통사와 의미구조 분석 후 일정한 알고리즘 규칙에 따라 뒤섞어, 인간이 자율적으로 생성할 수 있는 글과는 상이한 방식의 글쓰기 결과를 위해 고안된 방법이다. 온라인과 오프라인을 통틀어 정보의 범람 속에서 손댈 수 있는 많은 자료들을, 이 프로젝트는 변용 가능한 재료들이자 정보 문치를 의미하는 ‘코퍼스(corpus)’들로 대한다. 출력하는 코퍼스로부터 본인은 자료를 취사선택하고, 무질서적이고 변칙적인 근대의 성격을 함축할 수 있을지 모를 임의의 규칙들을 적용해 예측 불가능한 결과 도출을 시도하는 것이다.” 김아영, 「〈제페트, 공중정원, 고래기름, 헬〉을 관통하기」, 「제페트, 공중정원, 고래기름, 헬」, (서울: 서울시립미술관, 2015), 89쪽.

우연이 발생할 수 있는 구조의 도표를 작성하는 일이다. 실제로 (이미 <모든 북극성>의 한 축을 담당했던) ‘다이어그램’은 <제페트> 1부와 3부에서 작업의 구조를 도해한 하나의 시각 요소로서 등장한다. 이 벽면 다이어그램을 혹자는 비가시적 음악극의 그럴듯한 배경 정도로 치부할지 모르지만, 어떤 의미로 이 다이어그램에 요약된 구조야말로 <제페트>의 핵심이라 할 수 있다. 다시 말해, <제페트>가 성취한 가장 혁신적 실험은, 흔히 오해하듯 현대 음악 자체의 사운드가 아니라, 그렇다고 단지 알고리즘에 의한 텍스트의 치환만이 아니라, 텍스트와 사운드 모두에 알고리즘을 교차 적용시키는 근본적 구조인 것이다. (따라서 만약 <제페트>가 비가시적 작품이라면, 그것은 단지 현재까지 나온 <제페트>가 사운드 위주의 형식이어서가 아니라, 이 비가시적 구조야말로 작품의 핵심이기 때문일 것이다) 말하자면, 현대음악 작곡법에서 시도되어 왔던 대단히 정교한 우연의 구축법은 이제 김아영에 의해 텍스트와 복합 형식으로 확장되면서 새로운 가능성에 직면해 있다.

V. 나가며

서두에서 밝혔듯 김아영의 작품은 일련의 계열들로 구축되며, 각각의 계열을 구성하는 항들은 또 다른 하위-계열을 번식한다. 이처럼 수직축과 수평축을 구성하며 파생되는 작품들의 관계는 언어학적이며 다성음악적이라 할 수 있다. 더구나 텍스트와 음악 자체에 대한 김아영의 지대한 관심은 기어코 <제페트>라는 궁극의 언어-음악 실험으로 향하였다.

<제페트>에 이르는 우회와 비약의 여정을 둘러 본 지금 우리가 진정 감상해야 하는 것은 어쩌면 김아영 작가의 작품 전체에 대한 메타-다이어그램일지 모른다. 말하자면 우리는 김아영의 전 작품을 일련의 계열들과 항들로서, 모듈들의 층위와 조합의 그래픽으로서 감상할 수 있다. 즉, ‘이페메탈 이페메라’를 구성하는 10편의 사진 작품들 그 연속선상에서, 그러나 엄연히 독립적으로 존재하는 <잘못된 때와 장소에 있지 않도록 Not

in the Wrong Place at the Wrong Time>(2010); ‘어느 도시 이야기’ 시리즈를 현재까지 구성하고 있는 <모든 북극성>과 <돌아와요 부산항에>, <모든 북극성>을 구성하는 일련의 영상 작품들 <모든 북극성 1, 2>와 일련의 다이어그램들 <51개월, 12경주>; <PH 익스프레스>의 2채널 영상과 가상의 신문 <PH 익스프레스 저널> 및 포스터 <HMS 라인>, 그로부터 파생된 설치 작품 <등대 1905>(2011); <트랜스 KMS 레일웨이>와 <레일웨이 트래블러스 핸드북>으로 구성된 느슨한 철도 시리즈; <제페트>라는 계열을 이루는 항으로서의 1, 2, 3부와 『제페트, 공중정원, 고래기름, 쉼』이라는 텍스트 자료집. 그리고 그 각각의 작품을 구성하는 일련의 형식 요소들. 이 현란한 계열과 항의 배열이 머릿속에 아름다운 기하학적 도표로 그려지는 순간, 이제 가슴 설레며 고대하게 되는 것은 단순히 신작 자체가 아니라, 어떤 모듈들이 어떤 조합으로 연동될 것이냐로 향하게 된다. 바야흐로 새로운 다성음악적 작품군의 출현이다.

김아영 작품 연대기

‘이페메랄 이페메라’ (2007–2009)

: 미디어를 통해 수집한 사건들을 재현한 사진 작업
→ “자살소통 20대 경찰과 함께 투신, 2008. 06. 05”를 비롯한 10편의 디지털 프린트

‘잘못된 때와 장소에 있지 않도록’ (2010)

: 어느 이민자가 테러범으로 오인돼 사살된 현장을 재현한 비디오와 디지털프린트

‘어느 도시 이야기’ (2010–)

한국 최초 개항도시의 하나인 부산을 다룬 프로젝트
→ ‘모든 북극성’ (2010–2011)
 ‘모든 북극성 파트 I’ (2010)
 : 북극성이라는 말의 혈통과 경마산업의 국내 안착 과정을 추적한 비디오
 ‘모든 북극성 파트 II’ (2010)
 : 부산경마장 유일한 여기서 박진희와 그의 경주마 북극성 이야기를 다룬 비디오
 ‘51개월 12경주’ (2011)
 : 박진희의 51개월간 경주 기록과 북극성의 12경주 기록을 바탕으로 작성된 다이어그램
→ ‘돌아와요 부산항에’ (2012)
: 80년대 말 부산에서 밀수 일하는 청년과 당시 국가행사가 병렬된 3채널 비디오

‘PH 익스프레스: 프로젝트’ (2011–2012)

→ ‘PH 익스프레스’ (2011)
: 영국의 거문도 점령 사건을 모티브로, 각종 사료들을 텍스트화하여 영화처럼 만든 2채널 비디오
→ ‘PH 익스프레스: 포트 해밀턴을 둘러싼 해상 모험과 국제 분쟁에 관한 저널’ (2012)
: 관련 이슈를 다룬 가상의 신문
→ ‘HMS 라인’ (2011)
: 19세기말 거문도로의 증기선 여행을 광고하는 가상 포스터
→ ‘등대 1905’ (2011)
: 일본이 군수물자 운송을 위해 만든 거문도 등대의 스케일 모델

‘트랜스-KMS 레일웨이’ (2012)

: 한반도와 시베리아를 잇는 가상의 철도를 상상하는 4채널 사운드 설치

‘레일웨이 트레블러스 핸드북’ (2013)

: 철도의 역사와 다양한 컨텍스트를 탐구한 6채널 사운드 드라마

‘제페트, 그 공중정원의 고래기름을 드립니다, 쉘’ (2014–)

: 석유자본의 이동과 중동특수에 관한 리서치 프로젝트
→ ‘제페트, 그 공중정원의 고래기름을 드립니다, 쉘 1’ (2014)
→ ‘제페트, 그 공중정원의 고래기름을 드립니다, 쉘 2’ (2015)
→ ‘제페트, 그 공중정원의 고래기름을 드립니다, 쉘 3’ (2015)

- 1 김아영, 『캐비닛 바다』, 『제페트, 공중정원, 고래기름, 쉘』, 서울시립미술관, 2015.
- 2 _____, 『«제페트, 공중정원, 고래기름, 쉘»을 관통하기』, 『제페트, 공중정원, 고래기름, 쉘』, 서울시립미술관, 2015.
- 3 풀 비릴리오, 이재원 역, 『속도와 정치』, 그린비, 2004.
- 4 Barthes, Roland, “Le Théâtre de Baudelaire,” *Essais critiques*, Paris, Seuil/Points, 1981(1954).
- 5 _____, “Littérature et signification,” *Essais critiques*, Paris, Seuil/Points, 1981(1963).

초록
김아영:

저지된 텍스트, 부유하는 무대, 불확정성의 구조
방혜진

Abstract
Ayoung Kim:

Text Hindered, Floating Stage, and
Indeterminacy Structure
PAHNG, Haejin

김아영 작가의 <제페트, 그 공중정원의 고래기름을
드립시다, 쉘>의 낯설고 복합적인 음악극 형식은
돌발적인 일탈이 아니라, 그간 지속되어 온
일련의 주제 및 방법론의 궁극적 표출이다. 즉,
근대화라는 주제는 어떻게 그것을 다루는 매체의
시공간의 재구성으로 나아가는가. 초기작에서부터
두드러진 연극성은 어떻게 다성음악의 구조를
이루는가. 치밀한 리서치를 통해 구축된 텍스트는
왜 형식으로부터 미끄러지며 스스로를 부인해야
하는가. 사진, 영화, 사운드 설치, 음악극 등 다양한
형식을 가로지르며 전개되어 온 김아영의 작품
세계를 살펴보면, 그것들에 작동하는 계열과
항들의 도표를 그려 본다.

The strange and complicated musical-the-
atric form of Ayoung Kim's Zepheth,
Whale Oil from the Hanging Gardens to
You, Shell is not an unpredicted deviation
but the ultimate eruption of her consistent
theme and methodology; How the theme
of modernization does proceed to recon-
struction of time and space of the media
conveying that theme. How the théâtralité
that has been noticeable from her early
works does build a structure of polyphony.
Why the text based on elaborate research
should deny itself slipping from the form.
Examining the Kim's oeuvre ranging from
photography, video, sound installation, to
voice performace, this paper tries to draw
a diagram of series and terms which oper-
ate on those diverse forms.