

IMA 크리틱스

IMA 크리틱스는 일민미술관의 시각문화 비평 연구 프로젝트다. 비평 및 편집 전문가를 초빙하여 글쓰기에 대한 원론을 되짚고 담론이 활용되는 전반적인 과정을 나누며, 유의미한 비평의 결과물을 생산한다. 2022년에는 8인의 IMA 크리틱스 연구자 김맑음, 김아영, 남은혜, 류희연, 송채정, 유승아, 이소임, 정수진이 활동한다.

김맑음

김맑음은 건축·도시·공간에 대한 관심을 토대로 홍익대학교에서 예술학과 건축공간예술 융합전공을 공부했다. 동대학원에서 조르주 바타유의 ‘반건축’ 개념에 대한 논문으로 예술학 석사 학위를 받았다. 동시대 미술계에서 건축 이론과 예술이 접점을 이루며 발생하는 가능성을 탐구하고 있다. 현재 서울시 문화본부 학예연구원으로 재직 중이다.

읽어라, 읽지 못할 것이다. 노래해라, 노래는 흠어질 것이다.

전시장에 자리하는 영상은 언제나 반복(loop)되고, 그것을 관람하는 행위는 언제나 사후에 재구성된다. 전시장을 돌아다니다가 우연히 영상을 마주하기 때문에 시작과 동시에 관람을 하는 경우는 매우 드물기 때문이다. 관람은 으레 중간부터 시작되고 검은 바탕의 흰 텍스트로 제목이나 크레딧이 등장하는 그 지점이 통상적인 기준점이 된다. 바로 그 지점부터 영상의 후반부로 상정하는 장면들을 기억 속에 남기고 앞부분을 머릿속에서 덧붙인다. 기준점은 검은 배경에 제목이나 인명이 적힌 텍스트이지만, 사람들은 최대한 밀도 있는 관람을 하기 위해서 선형적인 영상의 시간의 시작과 끝을 함께 하지 않는다. 기억 속에 남아있는 첫 장면이 다시 등장하고 그것의 이미지를 매칭시켜서 동일한 장면임이 인지되면 다른 곳으로 이동한다. 이러한 관람 방식의 영상에서 질서는 사고적으로 구축되기 때문에 ‘그 영상을 보았다는 사실’은 사실상 그 기저에 ‘믿음’이 있는 것이다. 이 질서를 구축하는 데에 도움이 되는 것은 인터미션과 같은 텍스트와 이미지 외에도 내레이션과 같은 음성도 있다. 이들은 그 언어를 이해할 경우, 스크린에 보이는 텍스트보다 더 즉각적이고 직관적이다. 그렇다면 이 언어를 “따라가는 것은 얼마나 안전한가.”¹

1. 이 문장은 2022년 일민미술관에서 열린 오민 개인전 《노래해야 한다면 나는 당신의 혁명에 참여하지 않겠습니다》의 전시 연계 프로그램 제목에서 차용하였다. 오민, 문석민, 신예술의 대화, ‘강연 및 대화: 하지만

《노래해야 한다면 나는 당신의 혁명에 참여하지 않겠습니다》라는 이 전시에서는 곡조에 가사를 붙인, 혹은 가사에 곡조를 붙인, 그 순서를 명백하게 명시할 수 없는 노래의 시간이 관건이다. 곡조와 가사의 순서는 곧 노래와 음악의 인과관계와 연관되는데, 언어가 수반되는 곡조는 이따금씩 청자가 그것을 인지할 때 음악의 시간보다 더 명징하게 시간을 구분하기 때문이다. 8분 31초의 길지 않은 영상 <폴디드(Folded)>(2022)에서는 앞서 말한 검은 배경 위 흰 텍스트가 그 시작점을 알려주는 지표로 작동한다. 하지만 동시에 그것은 혼란스러움을 가중시키는 역할이기도 하다. 56초 단위로 16개의 장면들이 3채널 <폴디드>에서 변주되면서 반복되기 때문에, 그 지표는 방향적인 순서를 알려주는 기능이 무용하다. 기능을 찾는다면, 단지 그 엔트로피적인 장면들을 하나의 덩어리처럼 묶어주는 것이다.

이 엔트로피적인 상황을 다시금 내러티브로 누르는 것은 53분가량 작가의 언어적인 설명을 담은 <포스트텍스처(Post-Texture)>(2022)다. 흰 글씨의 자막은 말과 함께 흘러가고, 빠르게 글자를 좇는다. 이 내용은 크게 ‘포스트-텍스처’라는 큰 전시의 개념을 설명하고 있지만, 그 중간에 작가가 가지고 있었던 기존의 관심사가 함께 유튜브 링크와 함께 잠깐씩 재생된다. 그리고 유튜브 섬네일 화면 아래에는 시간의 흐름을 나타내는 붉은색 선이 각기 다른 길이를 가지고 있다. 그리고 이 영상은 상대적으로 긴 시간을 가지면서 그렇게 멈춘 붉은색 선들의 순간들처럼 떠나가기 쉽기 때문에 관람을 완수하는 데에 더 큰 집중을 필요로 한다. 그것은 일종의 구술되거나 순차적으로 보이는 출판물의 한 구성을 습득하는 것과 같다. <폴디드>가 벽면 가득한 크기로 엔트로피를 증폭시켰다면, <포스트텍스처>는 보다 작은 스크린으로 그 앞에 앉아 정지하고 바라보는 “수행적 시간”을 보내기를 제안한다.² 이 두 가지는 시간을 재료로 하는 ‘시간 기반 설치’(Time based installation)가 된다.

시간 기반 설치를 등지고 돌았을 때, 수행적 시간은 전시장 내에 캡션으로 기입되지 않은 곳에서 더 적극적으로 필요하다. 벽면에 쓰여진 월텍스트들은 각각의 개념어를 중심으로 구분되어 있다. 그것의 그간의 전시의 결과물로 제작된 『포스트텍스처』(2022), 『토마』(2021), 『부재자, 참석자, 초청자』(2020)에서 발췌되어 검은 텍스트로 부착되어 있다. 밑줄은 눈을 먼저 부르고, 말줄임표는 그사이에 요약된

노래를 따라가는 것은 얼마나 안전한가?, 일민미술관, 2022년 8월 21일.

2. “지금-여기에서 벌어지는 수행은 절단되지 않는다. 때때로 수행은 시간을 압도하기도 한다. 이때 시간은 정상적인 운동보다 훨씬 더 비정상적으로 강력하게 운동에 종속된다. 나는 이것을 ‘수행적 시간’이라 부른다.” 오민, 『“선형적 시간은”』, 『토마』(서울: 작업실유령, 2021), 74.

말을 가늠하다가 이내 문장의 흐름에 편승하게 한다. 이 텍스트의 원출처는 전시장 한켠에 전시된 책들이다. 그곳에도 검은 텍스트들이 종이 위에 있다.

작가가 기존에 탐구하였던 “모노포니, 폴리포니, 호모포니, 헤테로포니와 같은 음악의 화성이나 대위법적인 구성”³은 텍스트가 적극적으로 개입하고 있는 《노래해야 한다면 나는 당신의 혁명에 참여하지 않겠습니다》에 적용해볼 수 있을 것이다.⁴ 내려티브를 지니고 언어적인 선형성을 가진 노래가 제목에 활용되었다는 점에서 이 전시의 시간 기반 설치 일부에 기능을 하고 있다고 볼 수 있지 않는가. 영상과 이미지에서의 엔트로피 사이에 텍스트는 분명히 우리에게 정보를 전달하고자 하고 있지 않는가.

흰 텍스트: 인터미션(Intermission) 혹은 듀레이션(duration)

다시 3채널 영상 <폴리드>로 돌아가서, 이 작업은 두 개의 스크린이 접하는 벽면에 위치하고 있고, 나머지 하나는 깊게 들어간 안쪽 벽면에 들어가 있다. 안쪽의 싱글 채널 영상은 영상 내에서 카메라로 촬영하는 것으로 간주되는 내용이 나오고 있고, 바깥쪽의 2채널 영상은 그것을 촬영하고 있는 소음, 인물의 움직임, 카메라의 이동, 촬영 방식의 변주가 보인다. 이 변주는 초기에는 꽤 규칙적으로 보이고 있으나, 2채널 영상에서는 앞서 말한 ‘그 영상을 보았다는 사실’은 사실상 그 기저에 ‘믿음’을 찾기 위해서 언어를 듣기 시작하는 순간 그 믿음을 정지하게 된다. 프랑스어 trente cinq(35), trente(30), trente cinq(35), quarante(40), quarante cinq(45), cinquante(50), cinquante cinq(55)⁵라는 순서로 5의 단위로 발화되는 것은 1분 남짓한 이 영상에서 초를 세고

3. 이들에 대해서 작가는 다음과 같이 간단한 설명을 덧붙인다. 모노포니(monophony)는 선이 하나이며, 폴리포니(polyphony)는 선 여러 개에서 주인공의 역할이 돌아가는 구성이다. 호모포니(homophony)는 선이 여러 개로 주요 선과 나머지는 배경으로 기능한다. 마지막으로 헤테로포니(heterophony)는 다 같은 선율을 연주하지만 같은 선율을 다른 느낌으로 구성하는 것이다. 오민, 문석민, 신예술의 대화, ‘강연 및 대화: 하지만 노래를 따라가는 것은 얼마나 안전한가?’, 일민미술관, 2022년 8월 21일.

4. 텍스트를 일종의 스코어로 보는 관점도 여기에 깃들여 있다. “‘소리가 나기 전에 들으시오’라는 텍스트 악보를 만들었고, 그것은 청취를 위한 악보라고 했다. 청취를 위한 악보는 연주를 위한 악보와 다른가? 혹은 같은가?” 오민, 『홍철기』, 『스코어 스코어』(서울: 작업실유령, 2017), 135.

5. 프랑스식 숫자 세기에는 16진법(1~16), 10진법(17~69), 60진법(70~79), 20진법(80~99)이 사용된다. 예를 들자면, 70의 경우 60+10을 의미하는 ‘soixante dix’이며, 97의 경우 4×20+10+7을 의미하는 ‘quatre vingt dix sept’로 읽는다. 이 영상을 구성하는 작은 단위의 시간이 1분, 즉 60초라는 사실을 여기에 은유적으로 대입해본다면, 60초 이상의 시간은 점차 작은 덩어리들의 산수로 구성된다. 프랑스식 숫자 세기는 불규칙적으로 응집과 효율성의 반대 방향으로 나아간다.

있는 것을 암시한다. 이것이 초를 세고 있다는 가정에 부합하려면 순차적인 변화가 이루어져야 하지만, 35-30-35의 순서는 시간이 일부 되돌아갔다가 흐르는 이질적인 정지의 순간이 된다. 그리고 이즈음에 반복해서 바퀴를 굴려 이동하던 의자는 바퀴가 없는 의자로 바뀐다. 언어는 영상을 내러티브로 만들고자 하는 믿음의 노력에 반대로 나아가고 바퀴에서 오는 원활한 흐름은 바퀴가 없어지면서 소음으로 등장한다. 이 부분에서 인터미션 혹은 듀레이션의 기준으로 작동하던 검은 배경의 흰 텍스트는 이제 이 시간들을 하나의 덩어리처럼 묶어주는 것으로 작동한다.

영상에 등장하는 요소들은 반복 속에서 차이를 계속 보인다. “시간의 구성에서 시간은 주제이고, 사유이고, 재료이고, 기술이며, 태도이다.”⁶라는 작가의 말처럼 8분 31초로 두 겹으로 겹친 시간의 구조에서 영상에 등장하는 요소들은 시간 순서대로 이동하다가, 뒤로 되감아지다가, 사라지기도 한다. 오민이 재료로 삼는 것은 이 영상에서 시간임을 염두에 둔다면, “구성의 시간은 정상적으로 운동하지 않는다. 구성이 배열이고 운동이고 시간인 것처럼, 구성의 과정은 순서와 경계 없이 부유하면서 서로를 닮아 간다.”⁷ 열여섯 개의 시간들은 분명히 선형적으로 흘러가면서 규칙적인 모습을 보였을 것이다. 하지만 그것이 접히는 구성이 되면서 각각의 요소들을 쫓아가면서 내러티브의 선형성을 찾기 위한 노력은 변변히 실패하게 된다.

실패 혹은 혼란스러움을 뒤로 한 채 <포스트텍스처>는 앞선 <폴디드>보다는 상대적으로 선형적인 관람을 가능하게 한다. 독립적인 영상으로 존재하기보다, 이 영상은 <폴디드>에서 양면적인 면을 담당하고 있다. <폴디드> 없이 이 영상은 힘을 가지지 못한다. 한 층은 엔트로피의 방향으로 나아간다면, 다른 한 층은 그것의 서사를 다시 선형성으로 되돌린다. 이는 마치 조르주 바타유(Georges Bataille)의 한 비유인 미로와 피라미드를 떠올리게 한다. 존재의 위태로움에서 시작되는 그 구조를 바타유는 미로와 유사하다고 보았는데, 존재는 언어 없이 있을 수 있지만 동시에 언어적으로 환원되어야 한다고 하였다. 반면 피라미드는 그 존재의 미로에서 나오기 위한 구조물이다. 바타유는 이를 서구 형이상학의 질서가 드러나는 건축가의 구조물로 보았다. 그리고 이 둘의 관계는 미로 자체가 독립적인 것이 아니라 서로가 서로를 내포하고 있는 관계라고 설명한다.⁸ 이 양립적인 입장, 동전의 앞과 뒤를 가지고

6. 오민, 「“선형적 시간은”, 『토마』, 85.

7. 같은 책, 85.

8. Georges Bataille, “Le labyrinthe (ou la composition des êtres),” (*Euvres complètes, tome 5: La Somme athéologique* (Paris: Gallimard, 1973), 97-110; Georges Bataille, *Inner Experience*, Leslie Anne Boldt (trans.),

있다고 볼 수도 있는 두 영상에서 등장하는 흰 텍스트는 <폴디드>의 혼란을 모으고, <포스트텍스처>의 실마리를 오가고 있다.⁹ 혹은 서사의 의미를 넓혀 같은 시작점을 가진 두 쌍의 영상으로 볼 수도 있을 것이다.¹⁰ 인터미션으로 등장하거나 혹은 구술을 읽을 수 있게 만드는 자막 텍스트는 이 안에서 각 영상을 연결하고 이어주고 있다.

검은 텍스트: 하이퍼텍스트(hyper-text) 혹은 오버플로(Overflow)

반면 전시장 월텍스트 혹은 몇 년간 오민이 발간한 출판물 지면에 있는 검은 텍스트는 또 다른 역할을 하고 있다. 이 역시 렉처 퍼포먼스 <포스트텍스처>와 동일하게 “일종의 악보”¹¹로 작동하고 있으나, 선형적인 맥락에서 정보를 수용하는 관람은 불가능하다. 정확하게 말하자면 정보 자체의 질서가 재구성되어 있다. 본문의 맥락에서 떨어져 나와서 그것은 지면이 아닌 벽면에 들어서고, 선형적인 강연 영상을 관람하기 위해서는 필수적으로 지나갈 수밖에 없다. 하지만 그 필수불가결한 동선이 텍스트를 읽을 수 있게 만드는 것은 아니다. ‘수행적 시간’은 여기서 이동 속도에 따라서 선택적으로 텍스트를 읽거나 혹은 더 나아가서 개념어만 눈에 담도록 한다. 텍스트는 관습적으로 단락의 시작에서 책장을 넘겨서 읽어야 했지만, 인용과 발췌 문구만 남아있는 이 벽면에서는 그 선형적 구조가 흐트러진다.

오민은 작업을 진행하면서 작가이자 편집자이자 필자이기도 하였다. 그 글들은 작가 노트에서 시작해서 점차 표지와 내지를 가진 출판물의 형태로 나아가는데, 출판물이라는 손에 잡히는 물질적인 것들은 작품과 같은 위상으로 존재한다고 볼 수 있다. 전시 자체가 일시적이고 단발적으로 열리는 광의의 퍼포먼스임을 상기해보자.

(New York: State University of New York Press, 1988), 81-93.

9. “작품을 구동과 경험은 한 방향으로 흐르는 선형적 시간의 자장 안에 있다. (중략) 시간에서 선형과 비선형은 각각 독립적으로 존재하는 것이라기보다는 동전의 양면같이 서로 맞닿아 있다. 비선형의 감각은 선형과의 관계 안에서 발휘된다.” 오민, 같은 책, 68-69.

10. “(중략) 시간을 재료로 한 구성은 (적어도 나예젠) 서사를 만드는 것과는 다르다. 하지만 서사를, 시간 안에서 사유와 감각 사이의 짜임을 구성한 결과 구조로 이해한다면, 즉 광의의 서사로 생각한다면, 시간을 재료로 한 구성은 서사를 만드는 것과 비슷하다고도 할 수 있다.” 같은 책, 71.

11. 일민미술관, 《노래해야 한다면 나는 당신의 혁명에 참여하지 않겠습니다》, 전시 리플렛(서울: 일민미술관, 2022). 혹은 다음 출판물에서 지시성을 염두해볼 수 있다. “스코어의 존재감이 다양한 방식으로 드러나는 것 같다. 독립된 책으로 출판되거나, 다른 작품과 함께 전시되기도 하고, 퍼포먼스의 일부 혹은 소품처럼 등장하거나, 퍼포머의 움직임들 통해 오직 추측할 수 있는 형태로 숨기도 한다.” 오민, 「남화연」, 『스코어 스코어』, 59. “동시대 춤이 안무가의 사유를 담고, 또 그를 기록하는 것이 무보라고 한다면, 작가 노트를 일종의 무보라고 부를 수도 있을 것 같다. 글이 동시대 무용을 기록하는 가장 적절한 형식일 수 있을까?” 오민, 「김재리」, 같은 책, 25.

이 출판물은 인쇄되었다는 점에서 텍스트와 “긴밀하게 연결됐을 뿐만 아니라, 한번 텍스트가 인쇄되면 ‘진짜’이자 영속적인 아우라를 획득한다. 로마인들은 ‘말은 사라지지만 글은 남는다(scripta manent)’”¹²라는 문구를 남겼다시피 이는 전시장 좌대 위에 올려진 과거 전시에 대한 출판물들을 떠올리게 한다. 퍼포먼스적인 전시의 시간과 과거에서 온 출판물 안의 텍스트의 시간은 <포스트텍스처>의 구술적 강연과 겹쳐지고, 그 선형성을 어긋나게 한다. 또한 <폴디드>에서 드러난 시간의 엔트로피는 월텍스트에 사용된 ‘오민체’로 상징화된다. 세밀하게 각기다른 두께의 선으로 이루어진 일반적인 서체와 다르게, 선처럼 여겨지는 것은 사실상 균질적으로 점차 상승하거나 혹은 줄어들면서 선보다는 면의 확장과 축소를 보여주고 있다. 그것은 곧 시간과 엔트로피가 집적되는 과정과 이어진다.

선의 소멸을 작가는 음악이 아닌 다른 곳에서도 발견한다. 소셜 미디어, 90년대 이후 활성화된 하이퍼텍스트적 링크식 독해, 리모컨 버튼으로 이동하는 미디어 방송의 채널들은 한 궤를 함께한다. 여기서 하이퍼텍스트는 텍스트와 관련해서 인쇄의 재매개로 구성되어 있지만, 동시에 그것은 기술적인 발전을 떠나서 각주와 같은 책 편집의 구조에서부터 구현되고 있었다.¹³ 발췌된 월텍스트들은 관람자들을 일종의 수행자로 하이퍼텍스트적 독해를 하도록 초대한다. 출판물의 지면에서 떨어져 나온 텍스트들은 괄호 안에서 출처의 링크를 남기고, 넘치는 텍스트들은 다시 표지를 펼쳤을 때 직접적이거나 우회하여 찾을 수 있을 것이다. 그리고 이것은 개개인의 다른 독해로, 타인을 그것을 이해하지 못할 수도 있다. 선으로 이어지지 못하는 독해이지만, 선형적이지 않은 링크를 통한 덩어리만 만들뿐이지만, 그것도 또 다른 ‘읽기’일 것이다.¹⁴

영상의 모든 장면과 작가의 설명, 그리고 책의 페이지들은 이 전시에서 여러 켜를 이루면서 쌓인다. 그 켜의 앞면은 엔트로피로 향하는 <폴디드>이며, 뒷면은 내러티브를 소환하여 일종의 악보의 역할을 하는 <포스트텍스처>에서 발췌된 것들이다. 쌓인

12. 알레산드로 루드비코, 『포스트디지털 프린트: 1894 이후 출판의 변화』, 임경용 옮김(서울: 책사회, 2017), 142.

13. 제이 데이비드 볼터, 『글쓰기 공간: 컴퓨터와 하이퍼텍스트 그리고 인쇄의 재매개』, 김익현 옮김(서울: 커뮤니케이션북스, 2010), 63~70.

14. 이것은 다음 질문을 염두에 둔 문장이다. “동시대 안무가들이 사용하는 무보가 매우 개인적인 언어로 되어 있어 무용수가 읽기 어렵다면 그것을 여전히 스코어라고 부를 수 있을까? 동시대 안무가는 자신이 만든 무보를 다른 누군가가 읽고 해석하는 것을 기대하지 않는가? 동시대 무보는 누구를 위한 것인가?” 오민, 같은 책, 19.

켜들을 다시 접어(fold)보자. 그것은 이제 페이지를 넘길 수 있는 또 하나의 책이 된다. 하지만 우리는 그것을 결코 하나의 책으로 읽지 못한다. 질서를 부여하는 선형적 순서는 이상향에서만 가능하고, 목차는 제 역할을 잃는다. 텍스트를 읽고자 하지만, 읽지 못하고 흩어질 것이다. 노래와 같은 구술적 텍스트는 엮혀서 덩어리로 있을 것이다. 처음과 끝이 있는 어떠한 노래는 혁명을 만들지 못한다. 하지만, 밑줄로 그어 강조한, 귀퉁이를 접은, 기억에 분절적으로 남은 덩어리는 혁명을 만들 수 있을 것이다.