

바라보고 보다, 보고 읽다 김성환의 “시각적 문학”

존 T. 해밀턴

뉴욕 주립대 교수, 비교문학 및 게르만 언어와 문학

김성환의 비디오 작품 〈그녀들(Her)〉(2003)을 여는 이미지는 ‘더듬거림’과 ‘다’만 할 수 있다. 한국전쟁의 모습을 담은 흑백 필름은 전투기에서 무더기로 쏟아져 내리는 폭탄을 보여준다. 다만, 무더기로 쏟아지는 폭탄은 마치 엽박자에 장단을 맞추듯 연속적인 일시 정지 기법으로 보여진다. 화면 밖의 해설자는 이미지의 아름다움과 “이미지는 아무것도 말하지 않는다”는 사실에 대해 자극히 침착한 목소리로 코멘트 한다. 우리는 바라본다, 그리고 보기 위해 바라본다. 그러나 덩그러니 목소리의 해설자가 상기하듯이 이 비디오는 도무지 방향을 잡을 수 없다. 이는 땅을 향해 곧두박질치고 있는 미사일 이미지와는 한편 상충한다. 땅으로 떨어지는 미사일의 목적은 너무도 명료하다. 죽음과 파괴다. “방향”이 감춰지지만 최소한 명료한 것이다. 다른 한편, 이 비디오에서 ‘더듬거림의 기법’과 맛있는 해설자의 목소리는 화면의 그 어떠한 지시적 기능도 쉽게 허락하지 않는다. 화면속 물체는 궤도에서 일시 정지하고 어떤 본질적인 기의(記意)에서는 목적지 도달에 실패한다. 현상학적인 관점에서 보자면 우리는 ‘바라본다’ 그러나 우리가 바라보는 곳에는 ‘볼’ 것이 아무것도 없을 수 있다.

작품은 이 지시(reference)와 무의미 사이의 긴장감을 바탕으로 계속 진행된다. 이제 화면은 작가를 보여준다. 작가는 아무 것도 없는 방에 벽을 뒤로 하고 있다. 영화는 이제 영화를 만드는 시를 찍고 있다. (김성환 작품에서 주체는 줄곧 언제라도 타자가 된다) 그는 긴 마이크를 들어올려 그의 입으로 가져간다. 그의 입은 거의 움직이지 않고 있다. 그가 뭔가를 중얼거린다, 시선을 카메라로부터 거둔다. 기쁨과 미치 폭탄이 떨어지듯, 크고 요란한 움직임이 이 조용한 장면을 방해한다. 카메라의 급속 패닝, 소녀가 잔디밭에 누워있다. 모형비행기가 화면을 재빠르게 가로질러간다. 우리는 바라본다, 그리고 본다, 하나의 시술적 형식들, 아무리 막연한 것일지라도, 의미가 거의 생산되었다. 현재의 이미지가 이제는 부재한 이전의 이미지에 반추된다. 우리는 본다, 그리고 읽기 시작한다. 그럼에도 파편 조각들은 조합을 거부한다. 김성환의 작품은 “시각적 문학”이라 불린다. 그러나 볼 것이 무엇이 있는가? 읽을 것이 무엇이 있는가? 누구든 굳이 답변을 시도해보고 싶다면 바라보는 행위 자체로 돌아갈 수 밖에 없다.

보기 위해서는 바라보아야 한다. 그러나 보기 위해서는, 예외 없이, 바라보는 것을 멈춰야 한다. 본다는 행위는 의미를 생산하는 세련 시스템 안에 현상을 들어놓는 것을 함축한다. 본다는 행위는 우리가 혼이져 바라보는 것들을 실험 하였을 때 형성되는 맥락, 서술, 담론을 의미한다. 그것은 개별적인 것들로 의미적용의 연결고리를 만드는 것을 의미하며, 그럼으로 그것은 이미 보았거나 아직 보지 않은 것들에 현상을 비추어 볼 수 있는 지적 능력, 즉 긴장의 한축과 긴축, 기억과 통찰력을 필요로 하는 것이다. 그럼으로 의미 있게 본다는 것은 어불성설이라는 것이 성립된다. 본다는 것은 바라보는 것을 거부하는 것이다. 왜냐하면 엄밀한 의미에서 본다는 것은 부재하는 것과의 관계에서 기존의 것을 위치 짓는 것이기 때문이다. 〈그녀들〉의 오프닝 장면에서, 예를 들어 모형 비행기를 전투기에 연결시켜 생각하려면 우리는 눈을 감아야 한다. 화면에 떠있는 지금의 이미지를 끌어올려, 그 자체로 바라보는 행위를 중단해야 한다. 결국, 보고 싶은 욕망이나 알고 싶은 욕망 - 식탐이에서는 이를 *videin*이라는 하나의 단어로 표현한다-은 강력하게 눈을 감는 행위를 필요로 한다. 오아니푸스는 티레시아스로부터 이것을 배운 것이다.

그러나, 볼 수 있는 역량-즉 어떤 이미지를 보았을 때 그것이 어떤 “방향”으로 가고 있다는 것을 이해할 수 있는 능력-은 결국 단순히 바라보는 행위에 의존한다는 것을 거부할 수 없다. 본다는 행위의 주제적인 성과는 그럼에도 불구하고 그것이 부정해야 하는 바라보는 행위를 무인할 수 없는 것이다. 단순히 바라보는 행위는 흑시라도 형성될 시각 질서를 언제라도 부수버리거나 혹은 노출시킬 태세를 늘 갖추고 있다. 김성환의 더듬거림은 더이상 보이지 않거나 아직 보이지 않는 것과는 일체 상충하지 않겠다는 굳은 저항처럼 보인다. 김성환의 비디오 작품은 이 더듬거림이 비로 우리의 시야를 인간 사고체계 밖으로까지 열어 준다는 것을 집요하게 시연 해 보이고 있다. 시력을 마치 지식의 눈부신 위협처럼 형성하고 유지하는 우리의 지각 에너지는 시각적인 것, 즉 사람의 시선에 닿는 지극히 생물적이고 평범한것으로부터 끊임없이 위협을 받고 있다. 보는 것이 전체를 아우르는 것이라면, 바라보는 것은 세분화 한다. 보는 행위가 방향을 지시한다면, 바라보는 행위는 비틀거린다.

어디론가 가는 것과 아무데도 가지 않는 것 사이의 긴장, 이는 김성환 작품에서 나타나는 일반적 특성으로서, 김성환의 작품전개 를 이끌어나가는 요소이자 동시에 발목을 잡는 요소이기도 하다.父子간 갈등이라는 전통적 소재를 표면적 주제로 삼고 있는 작가의 이전 작품 〈아다다(A-Da-Da)〉(2002)는 특히 이 방향성과 무방향성의 긴장이 강조된 작품이다. 이 작품에서, 여러 가지 의미가 중첩되어 있는 제목은 이미 방향을 향해 돌진하는 진세와 아무데도 닿지 않는 파편들 사이에 끼어 머뭇거리는 움직임의 놀림에 표명하고 있다. '아다다'가 한글에서 말더듬음을 의성적으로 표현한 것이라면, 이는 또한 오이디푸스 콤플렉스를 무대에 올리는 것일 뿐 아니라 (a Da Da), 유동하고 관료화된 언어에 반발한 모더니스트 반발을 연습하는 것이라고도 할 수 있겠다. (Hugo Ball의 DADA). 〈아다다〉의 시작장면에 나오는 다음 문구를 우리는 이와 같은 맥락에서 읽을 수 있다. "꿈이 설 땅을 잃었을 때에만 귀는 갈등에 귀를 기울인다."

보는 행위의 과정과 구조적으로 유사한 것이 읽는 행위이다. 텍스트의 의미를 찾아 읽는 행위는 단어들의 물질적 성질을 바라보는 것을 중단해야 심을 의미한다. 문자 모양이라든지, 잉크 냄새, 서체의 물리적 형태 등을 모두 부인해야 한다. 단어를 바라보기 보다는 그 시키민 잉크를 짚들어 보아야 한다. 이는 객관적이고 두명한 분별에 도달할 수 있는 유일한 방법이다. 바라보는 것은 의미생산양식을 방해한다 이는 가독성과 가시성의 계획을 동시에 파괴한다. 〈아다다〉에는 유독 글이 많다. 특히 강박적으로 구겨진 줄처럼 종이에서 이를 볼 수 있다. 여기에 기계적인 암기학습에 복종을 강요당한 한 학생이 있다. 언어를 배우는 학생이다. 이 상황에서 언어는 그 어떤 의미있는 독서를 거부하는 단지 물질적 존재로 전락한다. 최근작인 〈방 안에서(In the Room)〉 시리즈(2006-07) 예시도 작가는 이 점을 관찰한다. 투명한 필름에 새겨진 문장이 직기의 앞에서 마치 의미론적 회충이 기어나오 듯 흘러나온다 여기서 단어는 그저 사물일 뿐이다. 우리는 그것을 바라볼 수 있으나 볼 수 없다. 즉 어느 의미작용의 좌표에 그 단어들의 위치를 정해야 할 지 모른다는 것이다.

우리가 바라보기 때문에 지식은 특별히 취약한 그 어떤 것으로 존재한다. 인세든지 기반을 잃어버릴 수 있다. 지식은 가장 괴장되게 들어난 상태에서도 예를 들어 마음으로 본다는 행위가 포괄적이고 총체적인 백과사전같은 경우라도—어느 정도의 상실 혹은 찌꺼기 없이 획득될 수 없다. 그리고 이 상실 혹은 찌꺼기는 결코 의미로 완전연소되지 않고, 상실된 것은 환영의 대상으로 남기 때문에, 시각과 가독 전시는 특히 취약한 것이다. 언제든지 붕괴될 수 있는 위험에 놓여 있는 것이다. 김성환의 비디오 작품은 이러한 시각적 측면을 바로 우리 눈앞에 틀어막으면서 농술하고자 하는 우리의 지각적 시도를 좌절시키고, 안정적인 주체성에 대한 우리의 감각을 괴롭히고, 우리로 하여금 보는 것을 위하여 바라보는 것을 포기할 것을 허락하기를 거부한다. 관객은 눈을 뜨고 있을 수 밖에 없다. 이론적인 관점에 도달할 수 있는 경로는 폐쇄되어있다. 김성환의 "시각적 문학"에서 시각의 힘은 우리로 하여금 보거나 읽기가 없는 시각, 즉 '바라보기의 광기'를 만나게 하거나 체험하게 한다.

〈도배, 표백, 반복, 원벽한 삶(Flat White Rough Cut)〉(2004)은 김박종동을 극화하였다. 조용하지만 단호한 명령어는 이 작품의 장면전개를 이끌고 나간다. 명령어는 각각 만다리와 같은 구조를 띄게 되는데, 이들은 거의 하나의 완벽한 하모니를 이룬다. 명령어는 일종의 사용 안내서가 되어 우리를 처음부터 끝까지 안내한다. 그러나 촬영자체는 사이시미의 미묘한 끄림을 강조하는데, 이는 한편 이 명령 공간을 규정짓는데 필요한 것이기도 하지만 다른 한편 막 생성되고 있는 구조를 그 과정에서 해체시키는 것이기도 하다. 이런 식으로 김성환은 재현의 실패를 연출한다. 그러나 그는 비재현적인것이나 보이지 않는 것을 보여주는 것이 아니라—물론 그것 자체가 불가능한 것이지만—오히려 시각적인 것 자체를 보여준다. 이는 재현이 시작되기 전, 그리고 끝난 다음 매번 반복된다.

김성환은 우리에게 이미지와 텍스트를 보여준다. 이는 근거로 쓰일 수 없는 것들이다. 김성환은 최근 인소연과의 인터뷰에서 〈도배, 표백, 반복, 원벽한 삶〉과 관련하여 "백과사전의 형식"에 대해 그가 오랫동안 가지고 있던 관심을 이야기한다. 그것은 백과사전이 가지고 있는 "이세상 모든 현상을 담고자 하는 오만함" 때문이기도 하고, "모든 것을 하얀색으로 덮어버리고자 하는 욕망" 때문이기도 하다. 차이를 백색도로로 덮어버리고, 차이의 모든 물체를 동등성의 차원으로 꺾어내리는 것은 디자인에 대한 의지이고, 어떤식으로든 재현의 논리를 획득하겠다는 의도이다. 이는 불가능하게 비교등성으로 빠질 수 밖에 없다. 플라스틱 요강속 내용물의 참담함을 지우기 위해 사용된 생크림은 필사적으로 조화로운 질서를 이상화하고 이룩하려고 하나 바라보는 것 을 부정함으로써 실패한다—이는 불가능한 욕망이다.

〈이디디〉에서는 아버지와 아들의 대화기 노골적인 내용으로 구성되어있다. 여기서는 모든 자연주의가 기피되고 안전한 지시는 금지되었다. 미메시스로 하여금 재현에서 자시로 끌어오려고 노력하는 대화는 주의를 산만하게 하는 것에 의해 무산되고 만다. 지시는 지시를 만드는 그 과정 자체를 통해 실패한다. 이미지와 텍스트는 강렬한 미묘함과 조야함으로 관객을 맞이한다. 근거는 갈기갈기 찢겼다. 우리에게는 오로지 흔적, 실존의 상면, 덧없음의 환영만 남아있다. 이런 맥락에서 "송년력 없는 사람들을 위하여" 라는 〈이디디〉 끝 구절은 적절하다. 유사한 차원에서 〈그녀들〉에서도 의미있는 말이라든지 그 어떤 모사와 수사학의 양식도 결국 성투적인것으로 전락하고 만다

니나 유엔(Nina Yuen)이 정체성의 후렴을 부른다: "그렇기 때문에 모든 로맨스 영화는 항상 똑같은 것이야." 그러나 노래를 부르면서도 의미를 질식사시킨다. 유리말을 하나씩 자신의 위안에 넣고, 말이 밀그러지게 하고, 더듬거리게 하고, 의미는 오직 음조로 전락하게 한다. 동일한 것에 대한 욕망은 반어법의 대상이 되고 만다.

결국 김성환은 인습티파와 인습옹호라는 대리관계를 흥미롭게 형클어놓는다. 즉, 인습옹호자를 보고 싶은 욕망으로 인하여 바라보기를 소홀히 하는 사람으로 그리고 있다. 김성환의 인습티피는 이미지에 생명을 부여하려는 시도를 파괴한다. 우상을 폭력적인 밋밋함으로 깎아내리고, 바라보기를 포기할것을 거부함으로써 본다는 것의 양상들을 거부한다. 요약하자면, 우상따위는 -보는 것과 읽는 것을 모두 초대하고, 동시에 가시성과 가독성의 뼈아픈 불실험성을 폭로하면서 바라보는 것을 절대적으로 필요로 하는— 절시증이 된다.

Look and See, See and Read

Sung Hwan Kim's Visual Literature

John T. Hamilton

Professor of Comparative Literature and Germanic Languages and
Literature, New York University

The image that opens *Her* (2003), a video work by Sung Hwan Kim and a lady from the sea (Nina Yuen), can be said to stammer: black and white footage from the Korean War shows a cluster of bombs dropping from a fighter plane, staggered by the syncopations of freeze frame edits. The voice over, remarkably flat in tone, comments on the image's beauty, on the fact that the image tells nothing. We look, and look to see, but the video, as the deadpan commentary reminds us, goes nowhere. The stated lack of direction is, on the one hand, incongruous with the picture of falling missiles, whose mission is unambiguously to deliver death and destruction a clear and horrific direction, to say the least. On the other hand, the stuttering effect, coupled with the monotone comments, goes far to disrupt any referential function. The image is stopped in its tracks, failing to reach its destination in any substantial signified. From a phenomenological point of view, we look, but there may be nothing to see.

The video proceeds to build on this tension between reference and meaninglessness. The scene cuts to the artist, who stands in a bare room, back against the wall. The filmmaker is being filmed (subjects, as often in Kim's work, readily become objects). He raises the long microphone to his mouth, which barely moves. He mumbles, turning his eyes away from the camera. Occasionally, like falling bombs, the flat quietness is interrupted by snippets of loud, shrill action: rapid panning, a girl lying on a grassy field, a model plane cutting fast across the screen. We look, then see: a narrative forms, however vaguely. Meaning is almost produced. Present images are directed back to previous images, now absent. We see, and begin to read. Still, the fragments fail to cohere. Kim's work has been dubbed visual literature, but what is there to see? What is there to read? To hazard a reply, one must return to the act of looking itself.

One must look in order to see, and yet—invariably—in order to see, one must cease from looking. The act of seeing implies placing phenomena into a system of representation that produces meaning. It gathers the instances that are looked upon into a context, a narration, a discourse. It incorporates items into a chain of signification and therefore requires the intellectual capacity of retention and pretension, memory and foresight, which relate phenomena to things no longer or not yet seen. Hence, the negation implicit in meaningful seeing. To see is to desist from looking, because seeing, strictly speaking, entails the placement of what is present in relation to what is absent. In the opening sequence of *Her*, in order to connect, say, the model plane back to the warplane, one must close one's eyes. One must cease from looking at the present image as such, in itself. In the end, the desire to see or the desire to know—which in Greek amounts to the same: *eidein*—requires a violent act of blinding. Oedipus learned so much from Tiresias.

Yet, the capacity to see—the ability to understand the images as going somewhere—cannot deny the fact that it depends on the simple fact of looking. The sovereign accomplishment of seeing cannot renounce the looking that it nonetheless must negate. Mere vision is always poised to break up or expose any visible order that may be constructed. Kim's videos persistently demonstrate how the stammering, almost stubborn refusal to enter into commerce with what is no longer or not yet visible opens the field of vision onto something

outside systems of thought. The cognitive energy that configures and maintains visibility as a feat of knowledge is constantly threatened by the visual, by the utterly banal fact of what meets the eye. Where seeing totalizes, looking fragments; where seeing gives direction, looking stumbles.

The tension between going somewhere and going nowhere, which both motivates and undermines Kim's sequencing in general, is stressed in *A-Da-Da* (2002), an earlier piece ostensibly about the classic struggle between father and son. The overdetermined title strikingly announces the hesitant movement caught between direction-bound totality and fragments that lead to naught. If *a-da-da* is how the Korean language onomatopoeically signifies stuttering, it also stages the Oedipal conflict (*a Da Da*), while rehearsing the modernist protest against useful, bureaucratized language (as in Hugo Ball's DADA). Thus, the video's opening frame: The ear is receptive to conflicts only if the body loses its footing.

Structurally analogous to the process of seeing is the act of reading. In order to read for meaning, one must cease from looking at the material qualities of the words. The shape of the letters, the color of the ink, the physical forms of writing all must be renounced. Rather than looking at the words, one must see through their opacity. In this way alone can one arrive at immaterial, transparent sense. Looking disrupts modes of producing meaning; it destroys plans of both legibility and visibility. Writing abounds in *A-Da-Da*, most notably in the obsessively folded pages of lined paper, where the student of language, submitting to the dictates of rote learning, dramatizes how language degenerates into a material existence that resists meaningful reading. The same is observed in the more recent *In the Room* series (2006–07), where sentences printed onto transparent film slither from the artist's mouth like a semantic tapeworm. Here, words become mere things: we can look at them, but we cannot see them, we cannot plot them into any signifying field.

Because we look, knowledge stands as something especially vulnerable, ready to lose its footing. Knowledge, even in its most hyperbolic manifestations—say, in the encyclopedia, where the mind's act of seeing is all-encompassing, all-enclosing—cannot be achieved without some element of loss or remainder. And precisely because this loss or remainder never entirely evaporates into meaning, because what is lost remains an object of vision, the visible and legible orders show themselves to be especially weak, bound to break apart at any moment. Kim's video works shove these visual aspects in front of our eyes, frustrating our cognitive attempts of mastery, troubling our sense of stable subjectivity, and refusing to allow us to forfeit looking in favor of seeing. The viewer is conjoined to keep his or her eyes open. Pathways to a theoretical standpoint are blocked. The force of vision in Kim's visual literature compels us to encounter, if not undergo, a madness of looking, that is, a vision without seeing or reading.

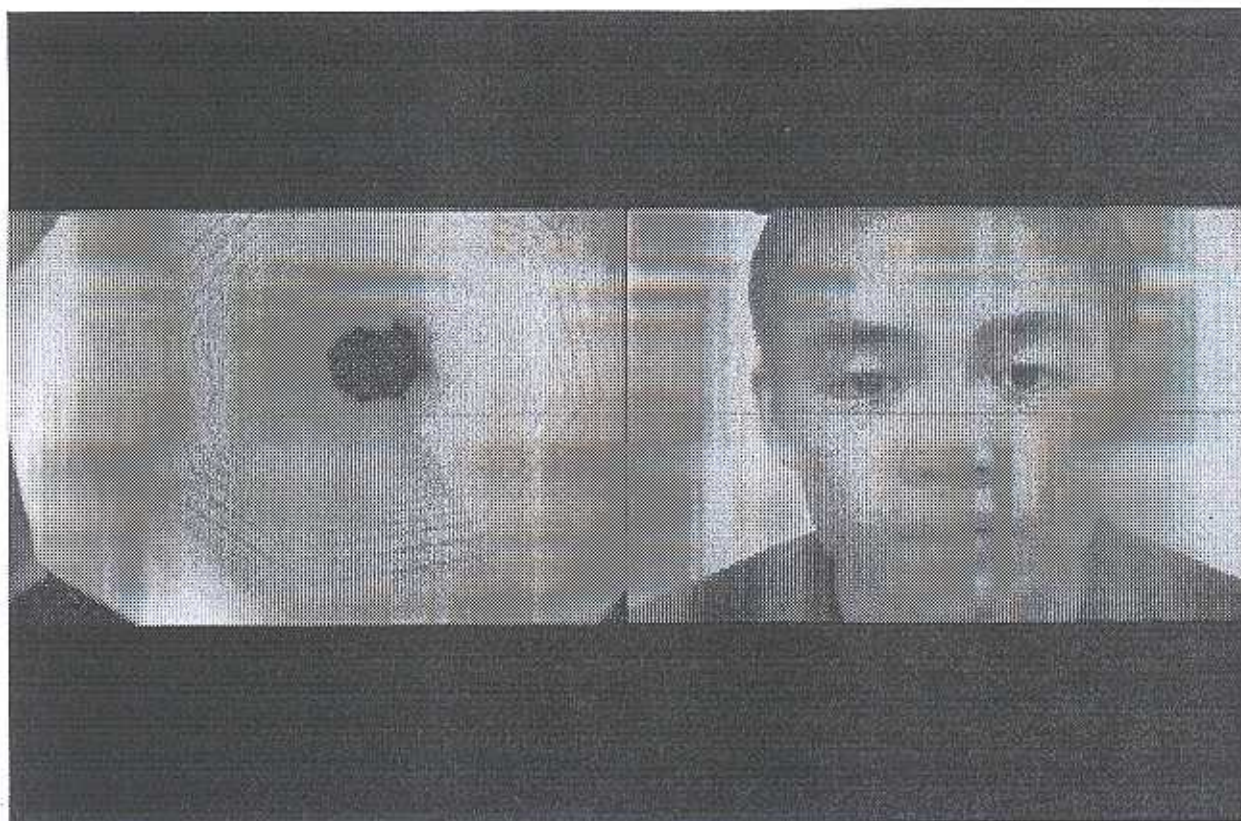
Compulsion is dramatized in the string of quiet but firm imperatives that motivate the scenes of *Flat White Rough Cut* (2004). The commands create structures—mandalas—that nearly form an harmonic whole. The dictation constitutes an instruction manual that takes us from the beginning to the end. The filming, however, emphasizes the flat pauses that, on the one hand, are necessary in defining this imperative space, yet on the other hand, dismantle the structure in the very process of being erected. In this way, Kim stages the failure of representation. He does so, however, not by presenting the non-representational or the invisible—as if that were ever possible—but rather, by presenting the visual itself, which takes place before the beginning and after the end of every representation.

Kim presents us with images and text, which cannot be entered as evidence. In a recent interview with Ahn Soyeon, the artist, in discussing *Flat White Rough Cut*, speaks about a running interest in "the forms of an encyclopedia, which he describes as 'the arrogance to cover every phenomenon of the world' or 'the desire to cover everything in white. Whitewashing difference, reducing all objects of vision to the level of the Same, is the will to design, the intention to achieve some kind of representational logic, which ineluctably falls into non-homogeneity. The whipped cream used to efface the object contents of a plastic chamber pot desperately tries to idealize, to accomplish an harmonic order, but falters by attempting to negate looking—an

impossible desire.

In *A-Da-Da*, the blatantly constructed qualities of the dialogue between father and son eschew all naturalism and prohibit any secure reference. The lines that mimesis attempts to draw from representation to reference are derailed by distraction. Reference fails through the very process of making reference. Images and text confront the viewer with an intense flatness or crudeness. Evidence is torn to shreds: we are left with mere vestiges, scenes of disappearance, visions of evanescence. The closing dedication to *A-Da-Da* is therefore apt: *For People without Eloquence*. Analogously, in *Her*, meaningful speech, together with all modes of mimesis or rhetoric, is effectively reduced to platitudes: Nina Yuen sings a refrain of identity— And that is why romantic films are always the same — but suffocates meaning by placing glass marbles, one by one, into her mouth, distorting speech, making it stammer, letting significance dissolve into mere tone. The desire for the same becomes an object of irony.

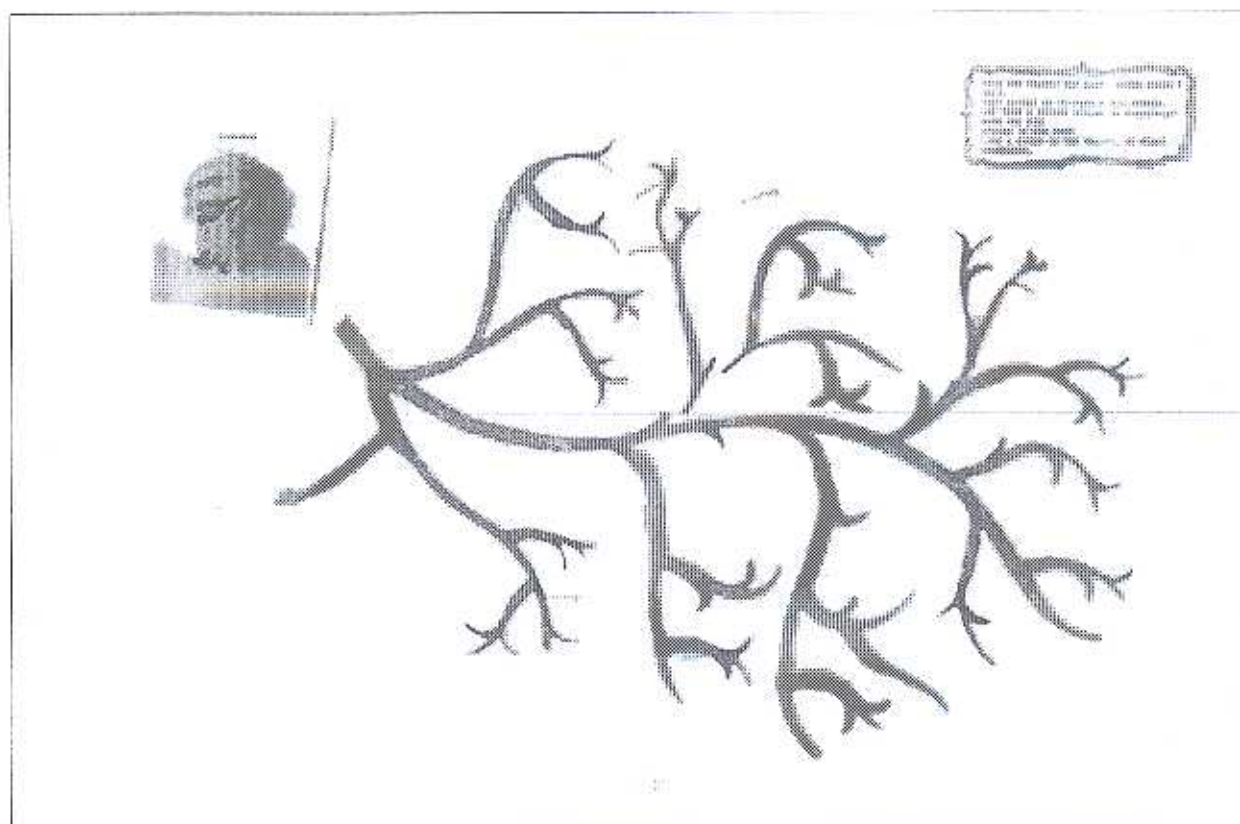
In the end, Sung Hwan Kim arrestingly complicates the opposition between iconoclasm and iconophilia. He does so by portraying the iconophile as the one who desires to see and neglects to look. Kim's iconoclasm destroys the attempt to endow the image with life; it levels idols with a violent flatness; it rejects modalities of seeing by refusing to give up looking. In brief, iconoclasm becomes scopophilia—a necessity to look, that invites both seeing and reading, while exposing visibility and legibility as painfully unfeasible.



A-DA-DA
video still(size variable)
2002



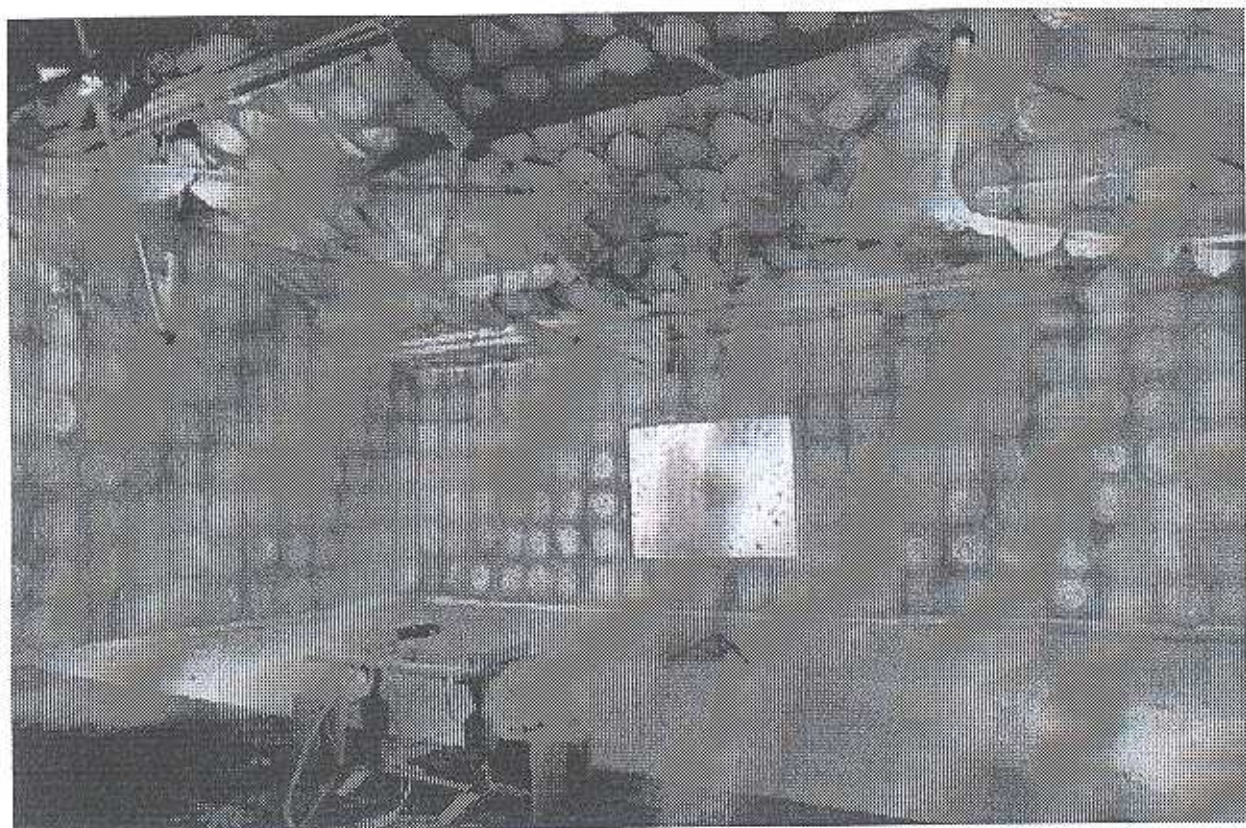
Her
video still (size variable)
2003



page from encyclopedia
 SUNG HWAN KIM and a lady from the sea
 13
 2004-2005



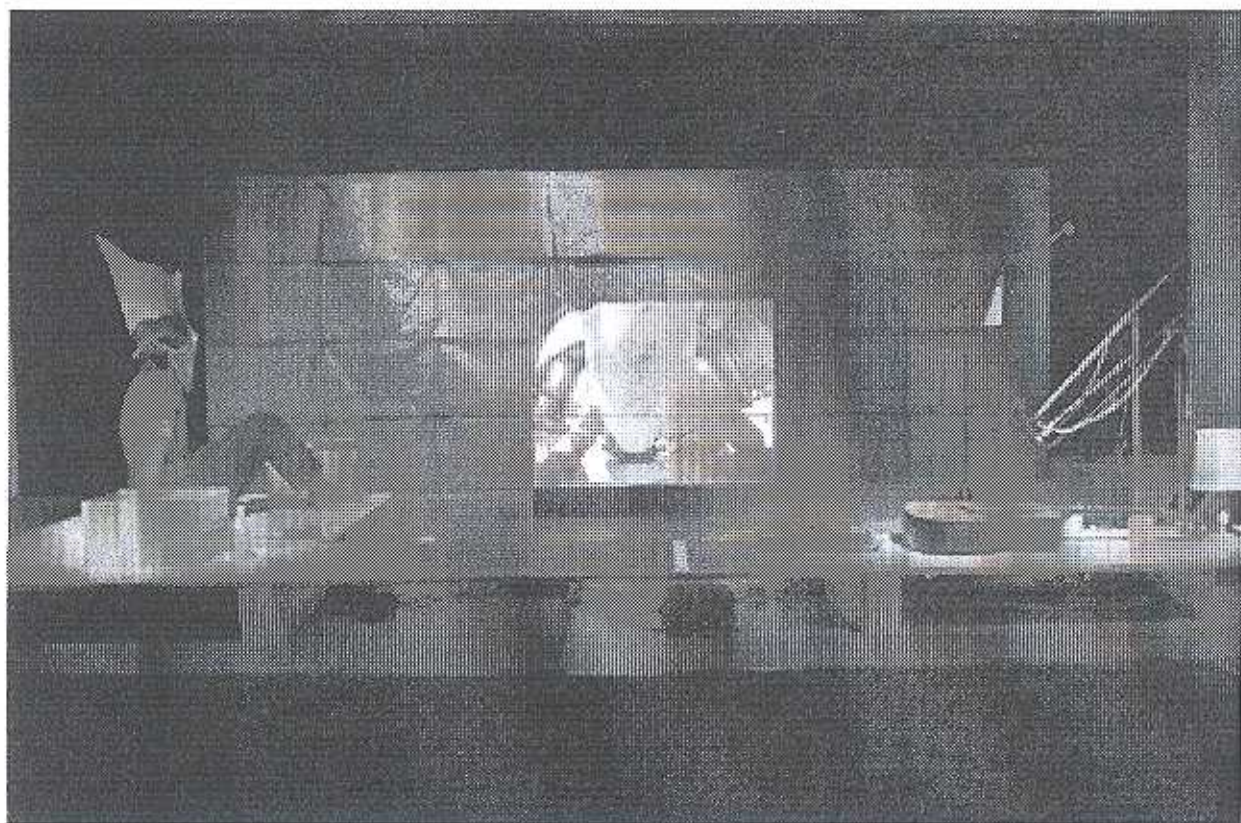
page from encyclopedia
SUNG HWAN KIM and a lady from the sea
size variable
2004-2005



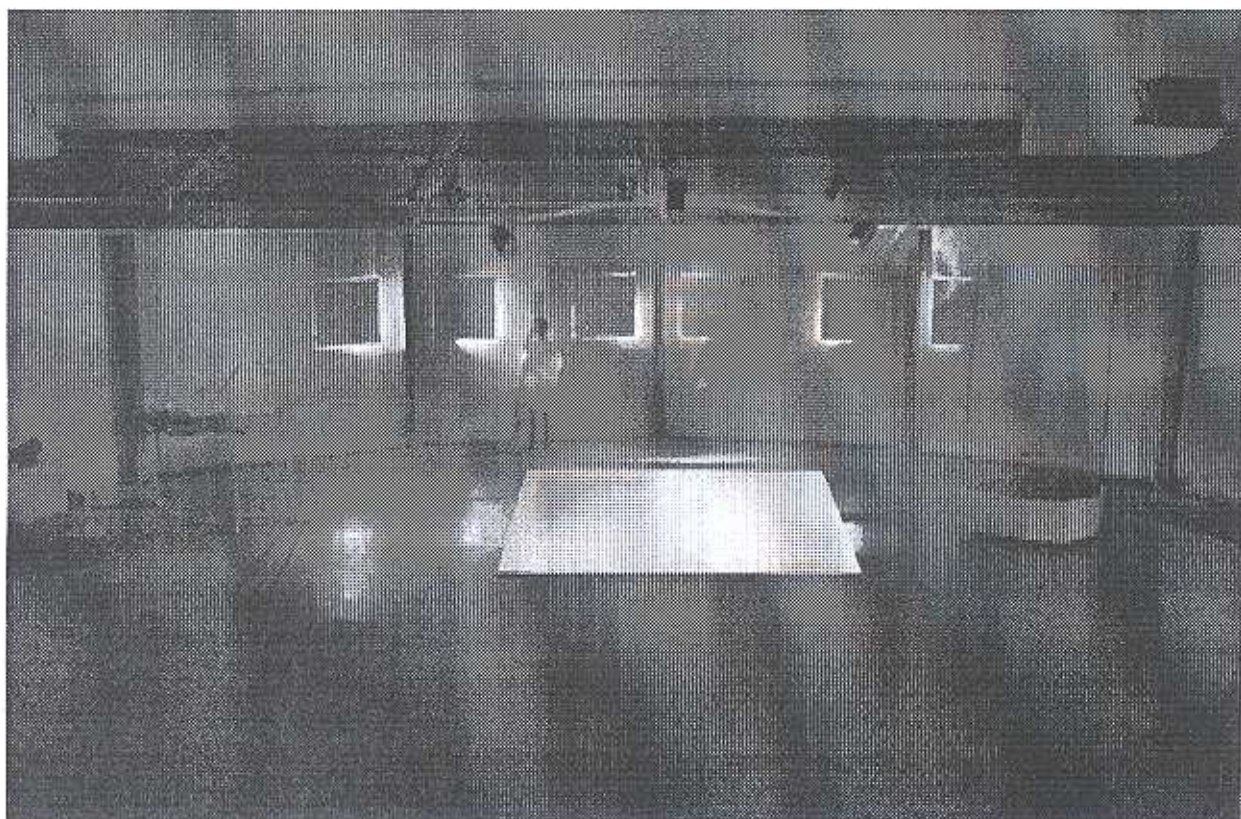
12 minutes (installation view)
size variable
SUNG HWAN KIM and a lady from the sea
2005



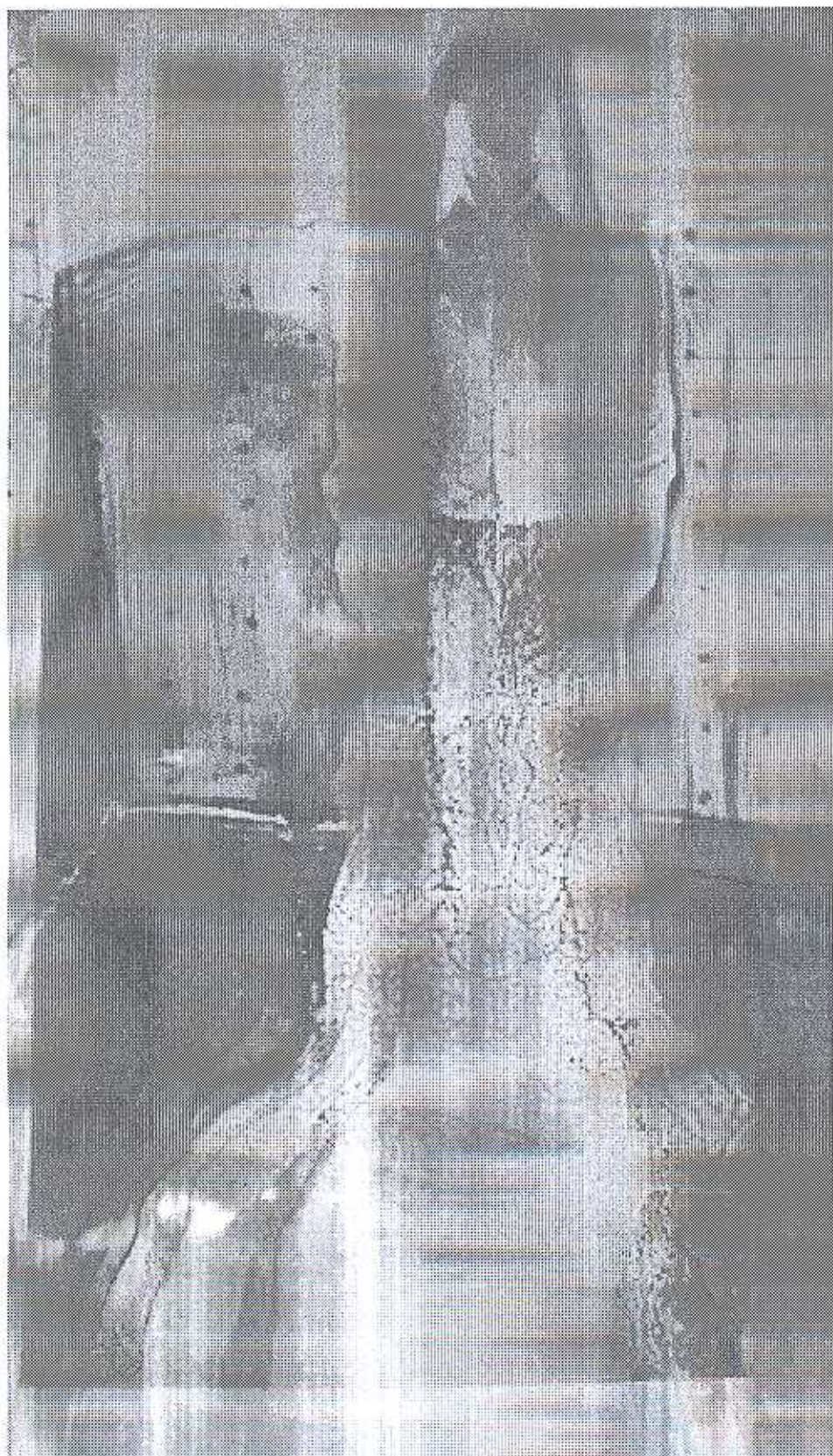
12 minutes (video still)
 SUNG HWAN KIM and a lady from the sea
 size variable
 2005



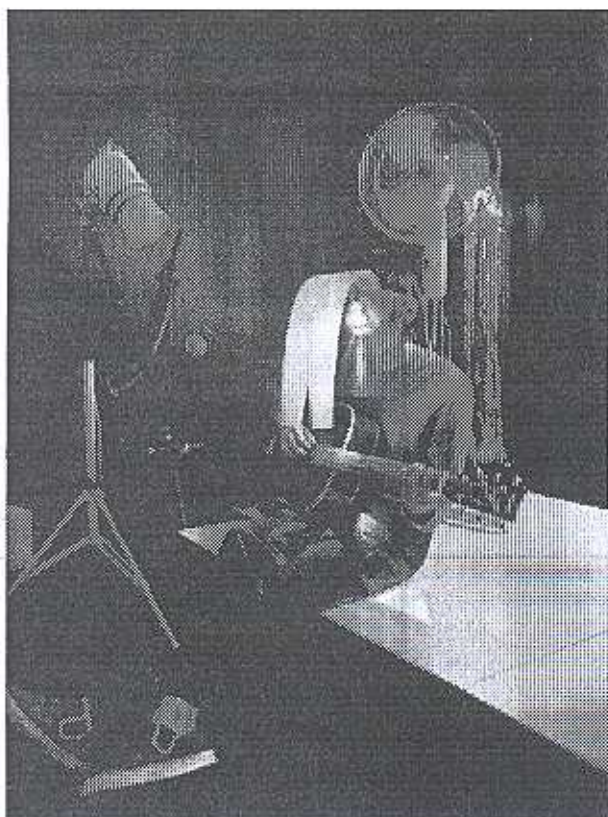
in the room 3
performance documentation
Sung Hwan Kim and David Michael McGeepon
Performed at STHM, Amsterdam, photo by Meke Van de Voort
2006



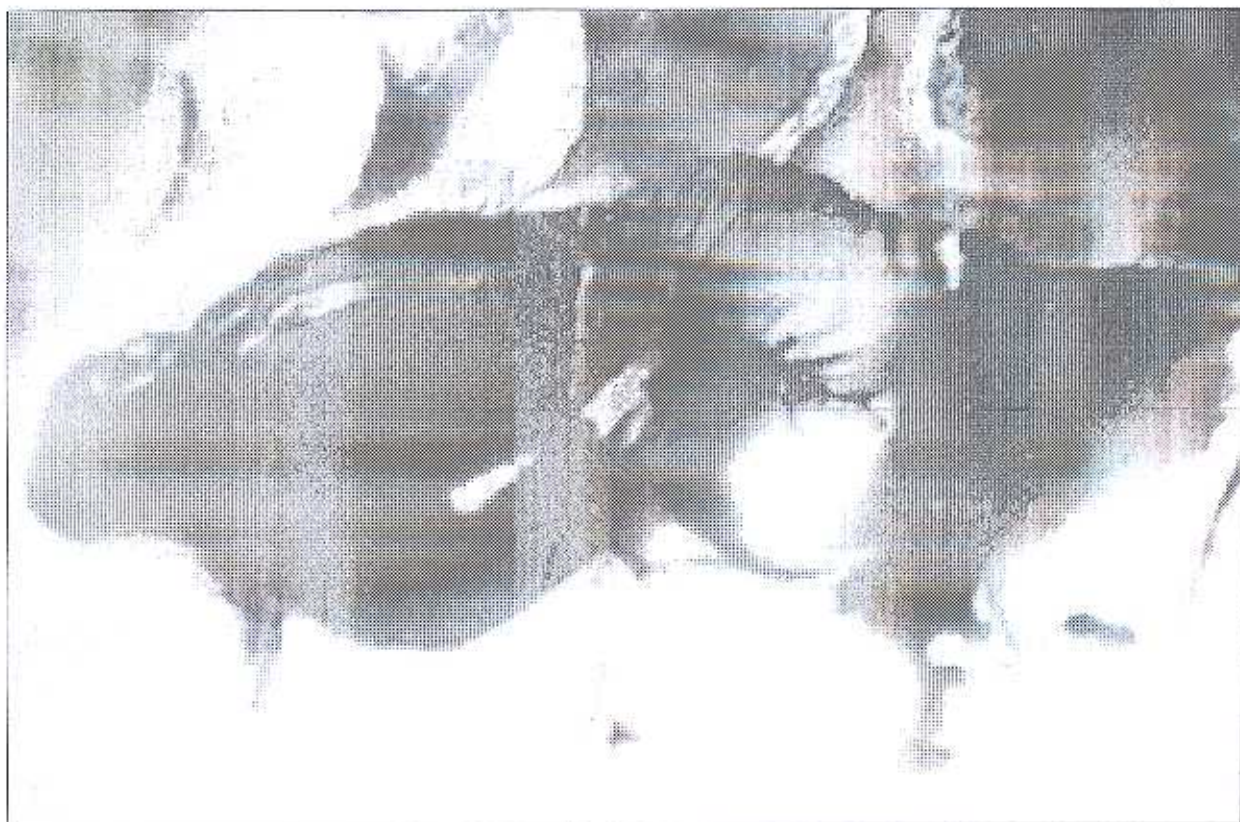
in the room 2
performance documentation
Sung Hwan Kim and David Michael DiGregorio
Performed at Huis aan de Werf, Utrecht, photo by Paulien Oltheten
2005



In the room drawing lactress drawing
Sung Hwan Kim
A4 inkjet/acrylic
2006



pushing against the air
 performance documentation
 Sung Hwan Kim
 Performer David Michael McGregor and Bynngun
 Performed in Project Arts Centre, Dublin, photo by Nisi Canell



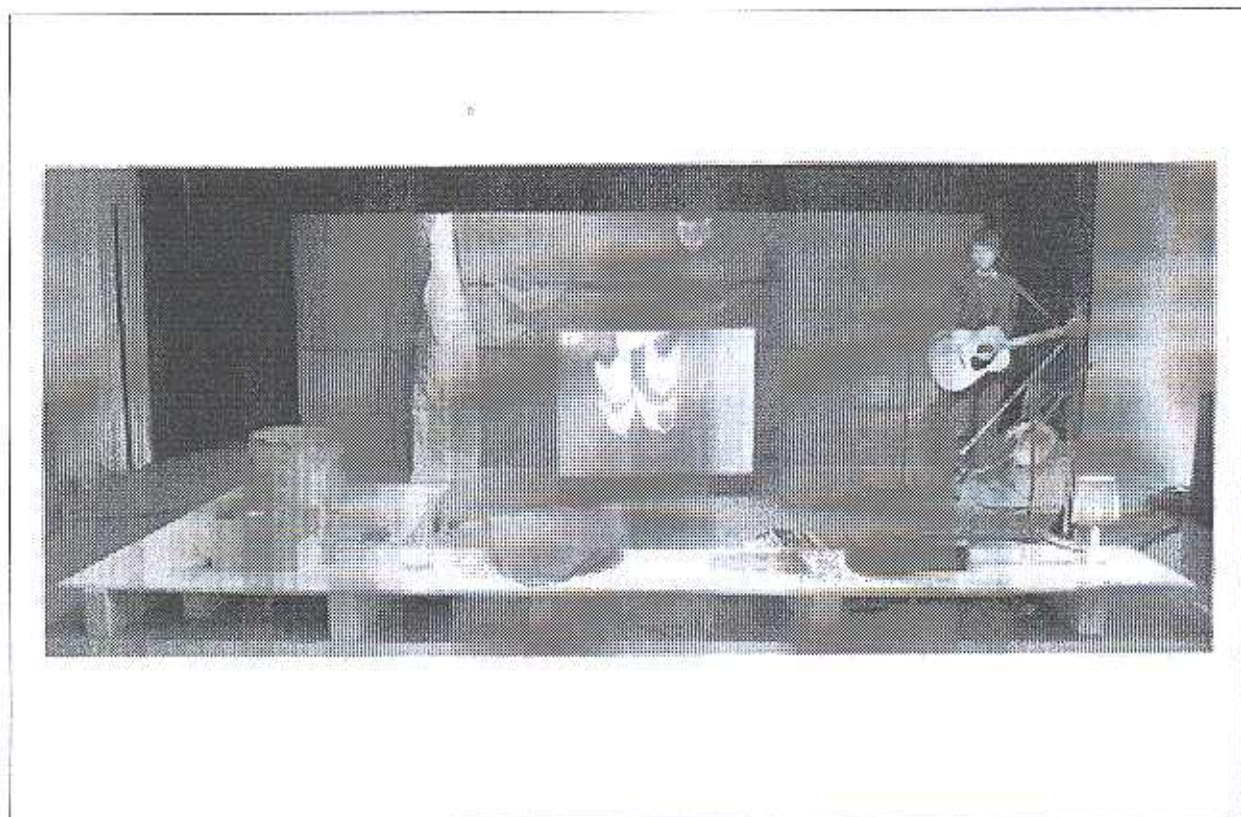
12 minutes (video still)
SUNG HWAN KIM and a lady from the sea
size variable
2005



in the room drawing [shower drawing]
Sung Hwan Kim
A4 inkjet/acrylic
2006



in the room drawing [captive drawing]
Sung Hwan Kim
A4 inkjet/acrylic
2006



in the room 1
performance documentation
Sung Hwan Kim and David Michael DiGregorio
Performed at STEIM, Amsterdam, photo by Mieke Van de Voort
2006

in the room 3
performance documentation
Sung Hwan Kim and David Michael DiGregorio
Performed at STEIM, Amsterdam, photo by Mieke Van de Voort
2006



in the room 3
performance documentation
Sung Hwan Kim and David Michael DiGregorio
Performed at STEIM, Amsterdam, photo by Mieke Van de Voort
2006



pushing against the air
performance documentation
Sung Hwan Kim
Performer: David Michael DiGregorio and Byungjun
Performed in Project Arts Centre, Dublin, photo by Nina Canell