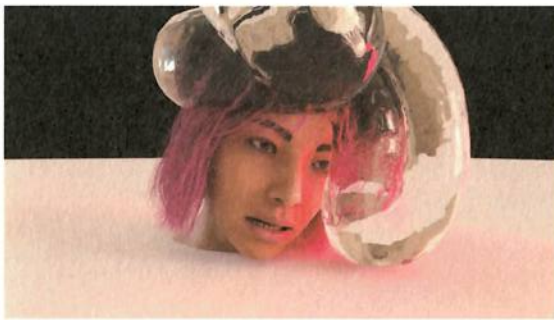


김웅용, <Eliza>, 2023,
CGI animation

Kim Woong Yong *Eliza*, 2023,
CGI animation



52

매체 다원주의: 김웅용의 포스트시네마

아디나 메이

'장치/디스포지티브 이론'과 관련한 논의와 함께 '매체 테크놀로지'로서 영화적 장치가 변이해온 논리를 통합하고 재정립하는 시도로서 영화학자 토마스 엘세서는 통칭 '디스포지티브 특징' 네 가지를 짚어내며, 오늘날 디스포지티브가 '마주침과 사건'으로 정의된다고 정리한다. 그에 따르면 영화 장치와 그 이론화의 순차적 변이에서 특징적인 세 순간은 '영화였던 것', '초기 영화', '실지와 영상 미술'로 이루어진다. 이에 동시대 디스포지티브는 '화이트큐브'와 '영화관' 사이의 구별을 흐리고 '일시성, 상영시간, 접촉, 이동성, 사건 그리고 만남'을 강조한다고 주장한다. 첫 번째 특징은 영화의 이론화, 즉 '영화란 무엇이며/무엇이 영화였는지'와 관련이 있다. 영화의 기본적 기술을 바탕으로 한 정의의 외부에서, 따라서 보다 넓게 인류학적, 철학적, 미학적 접근 범주를 향해 열려 '인류사 전반'과 모더니티의 형성의 더 넓은 틀 안에서 영화를 이론화한다. 두 번째 특징으로 말하자면, 영화학자는 초기 영화로 회귀함으로써 여러 계보를 발굴할 수 있었다. '동체 촬영(chronophotography)과 실

53

증 관측 학문', 그리고 역사가 흐르며 발생했던 전-영화, 뉴미디어, 확장 영화 사이의 연결점을 확인한 것이다. 이러한 영역 확장은 '영화는 여러 역사를 내포하며, 그 중 (상업)영화의 역사는 일부에 지나지 않는다'는 가정으로 이끈다. 나아가 그가 논한 세 번째 특징은 '시간성과 시간 경제'로, 이들은 "블랙박스"와 "화이트큐브"의 병치로 대변되는" [...] 두 적대적인 시각 체계와 공간 장치'로서 미술과 영화 분야를 '역사적, 철학적으로' 구별한다. 세번째 특징과는 결렬되지만, 마지막으로 엘세서는 오늘날 '무빙이미지와 미술관이 지속적이고도 틀림없이 영속적일 상호 접촉과 결합에 돌입한다'고 보았다. 따라서 둘은 더 이상 적대적이거나 보완적인 한 쌍이라기보다는 '회색 방'을 이룬다. 이러한 체계에서 엘세서는 프로젝션, 빛, 이미지의 물질성과 같은 영화를 정의하는 일련의 특성을 짚어간다. 이렇게 영상을 고찰하면 전통적 우위는 좀 더 상대적이 된다. 그럼에도 불구하고 디스포지티브의 경계가 흐려진다고 해서 각각의 차이가 사라진다는 뜻은 아니다. 또한 엘세서는 기술적 다원주의와 복수적 비인간 주체의 다중성을 마주한다.

영화와 미술을 전공한 김용용 작가는 단채널 영상, 설치, 퍼포먼스 작업을 통하여 엘세서가 분석한 일련의 쟁점과의 지속적이고 재귀적인 관계에 유희적으로 임

한다. 작가가 이러한 이중 배경에서 동시대 미술과 영화를 둘러싼 이론적 논의에 친숙한 덕에 혼종성이 두드러지는 작업이 도출되는 것으로 보인다. 또한 무빙이미지의 계보 및 그 기술-사회적 존재 방식의 다원성에 다양하게 반응하여 제작하는 것으로 보인다. 실제로 김용용의 작업은 다양한 스토리텔링, 디지털 이미지, 시뮬레이션 방식을 실험하며 영화사뿐 아니라 허구와 실제 사이의 인터페이스로서 기능하며, 전시 맥락 안에서 영화와 영상의 지위로서 영화에 천착하고, 설치와 퍼포먼스를 통하여 스크린과 공간 구성을 정교화한다.

김용용의 〈Wake〉(2019)는 두 사건을 엮는 포스트시네마 태도로 시각 문화와 그 역사를 다룬 강력한 일례이다. 어느 반독재, 반부패 시위에서 스무 살 노수석이라는 인물의 사망 사건이 벌어짐에 따라, 경찰 폭력 및 곤봉과 최루탄으로 무장한 군중 진압에 대한 반대 시위로 학생 만여 명이 길거리로 나선다. 사상 최대 규모의 학생 운동과 얽힌 화염병 발명의 역사는 김용용이 연출한 장면들로 재현되면서 학생 시위와 평행하게 진행되는 서사를 만들어낸다. 그것은 '무명 사진가가 1996년에 찍은 35 밀리미터 필름 다수'를 우연히 발견하면서 시작되는데, 〈경야〉는 이야기 자체뿐 아니라 각 이야기가 재매체화되는 방식, 즉 이미지가 어떻게 한 기술 매체에서

다른 기술 매체로 변환되고 변형되는지에 주목한다. 이때 〈Wake〉는 그 자체가 그렇게 재매개화된 이미지를 운반하는 수단으로 드러난다. 실제로 영화는 스크롤을 내리면서 진압 경찰과 학생 시위대의 사진이 등장하는 화면으로 시작한다. 이때 흑백 원본과 명암이 반전된 사진이 교차한다. 밀접하여 찍은 비디오 캠페인 애니메이션 장면에서 줌아웃하면 그것은 어느 학교 책상 위 노트북 컴퓨터에서 흘러나오고 있다. [17세기 네덜란드 정물화의] '바니타스'를 닮은 장면은 사진 카메라와 필름, 양초, 원숭이 가면, 틀니로 구성되었고, 김용용이 카메라를 들고 촬영한 것이다. 이어서 한 연기자가 화염병에 불을 붙이고 던지는 동작을 한다. 여기에 실제 병은 없고 동작은 단순한 움직임으로 대변되며 연기자의 손에는 컴퓨터 그래픽으로 합성한 이미지가 모조품으로 얹혀진다. 이후 점멸하는 영화관 장면에서 카메라는 뉴스, 네거티브 필름, 과거 뉴스의 기록 자료 따위의 촬영물을 보여주는 스마트폰으로 zoom인한다. 〈경야〉의 마지막 장면에서 한 여성이 말한다. "숨을 깊이 들이 마시고 천천히 본 것을 잊도록 해봐요./그런데 그 사진은 누가 찍은 거죠?보석은 깨지지만 쓰레기는 깨지지 않는다는 말 아세요? 다 허수아비 새끼들이예요./이제 진짜라고 믿어요. 전 그걸 볼 수 있게 됐어요." 세 가지 목소리로 들려오는 보이스

오버는 작곡가이자 이론가인 미셸 시옹이 '시청각적 계약'이라 칭한 것을 위배한다. 시청각적 계약이란 화면에서 흘러나오는 소리가 경험장에 기여한다는 개념이다. 여기서 음향 요소의 발생처뿐 아니라 시위 사진의 저자를 찾는 전 과정이 혼동을 야기한다. 김용용이 이야기하듯 실상 〈Wake〉에서 이 추적은 "쓸모 없는 의구심"을 불러일으킬 뿐, "텅 빈 이미지가 스크린 위로 재출연하고 재생성되는 방식"을 제시한다.

〈밤과 안개〉(2018)에서도 유사한 전략이 작동한다. 연기자들의 대화는 대체로 어쿠스매틱하다. 즉 소리의 근원을 시각적으로 식별할 수 없다. 기실 주요 등장인물은 동작과 음향 편집을 통해 의미가 부여된 행위를 시연하고, 이때 통상 소리를 내었을 소품은 부재한다(사과가 없이 깨무는 소리, 내용물이 없는 병에서 물을 뺀 소리). 주제 면에서 〈밤과 안개〉는 1980년 12월 컬러 텔레비전 방송의 소개문이 등장하는 장면이 시사하듯, 독재자 전두환이 시행한 3S(섹스, 스크린, 스포츠) 정책을 다룬다. 당해 5월, 군부가 학생 시위대를 살해하고 구타했던 광주 항쟁이 있었다. 쿠데타로 권력에 오른 전두환이 도입한 '스포츠, 섹스, 스크린'은 '분노한 대중의 감정을 돌리려는' 목적에 봉사했다. 게다가 한국에서 '프로야구 출범, 음란 영화와 영상의 범람', 컬러 텔레비전이 이와

같은 여론 돌리기 전략에 기여했음은 주지의 사실이다. 이에 대해 김용용은 '한국의 전형적인 거실 풍경은 1980년 컬러 텔레비전이 보급되면서'였다고 말하며, 독재정권의 부상에 발맞추어 텔레비전 스펙터클이 총천연색을 입음으로써 한국에서 거실이 재형성된 점에 주목한다. 나아가 김용용은 영화적 장치 구성 요소를 분해하고 재조직하는 또 하나의 전술을 통해 매체 문화의 '환경적' 차원에 대하여 성찰한다. 즉 〈밤과 안개〉는 단채널 작품이자 퍼포먼스로서 무대 디자인에 스크린 설치를 더하여 실시간으로 송출한다. 작가는 〈피부 밑에 숨은 이름들〉(2014)에서 이미 이러한 방식을 실험했다. 〈밤과 안개〉 퍼포먼스에서 영화 요소는 극장 맥락으로 재매개화된다. 이때 다양한 현실 표현의 갈래로 이루어진 연속체를 다중화하고 창작하는 데에 퍼포먼스, 컴퓨터 그래픽을 포함한 영상 작품, 실시간과 영화적 시간을 활용한 다. 연기자, 조명, 무대 디자인의 상호 작용 면에서 김용용의 작업은 '확장 영화' 전통을 소환한다.

철학적이고 기술적인 문제로서 영화를 성찰하면서 작고한 영화이론가 아네트 미켈슨은 이렇게 썼다. "나의 작업은 계보적이다. 우리 기계 복제 영역의 형성에서 대단히 특권적인 사례라는 지위를 이 글에 부여할 것이다.

58 영화 영역은 사진을 시초로 전신, 속기, 촬영, 홀로그래

피, 텔레비전, 컴퓨터로 확장되었다. 그러나 이를 보다 전폭적으로 이해하려면, 르네상스와 계몽주의시대 미술에서 근대의 위기까지를 관통하는 지식애호가적 담론 안에 정립되고 분산된 그 예상 사례를 파악할 필요가 있다." 물론 김용용은 이러한 지식애호가적 탐구의 충동을 공유하며, 우리 시대 포스트시네마를 위한 계보학적 프로젝트를 자신의 다형적인 작업으로써 갱신한다.

아디나 메이는 「애프터울」 학술지 운영 편집자이자 런던 센트럴 세인트마틴 미술대학교 애프터울 연구센터의 연구원이다. 그의 저술, 편집, 전시기획 작업은 미술 영상, 전시 연구, 동아시아 동남아시아 현대 미술, 인공두뇌학, 탈식민 우주기술 사상을 아우른다. 또한 런던 폴 멜론 센터가 지원하는 디지털 연구 사업 〈블랙 대서양 미술관〉의 주임 조사원, 영국 학사원이 지원하는 〈동남아 미술 저술과 출판 약관〉 워크숍 시리즈의 공동 창시자이며 스위스 로잔 미술 디자인 대학교(ECAL)에서 동시대 미술사 강사로 재직 중이다.

Adeena Mey

In an attempt to synthesise and re-orient the debate around 'Apparatus/Dispositive Theory' and the logic behind the mutations of the cinematic apparatus as a *media technology*, film scholar Thomas Elsaesser pinpoints what he calls four 'dispositive marks' and thus makes the point that today's dispositive is defined as one of 'encounter and event'. According to Elsaesser, following three moments which best characterise the successive mutations of the film apparatus and its theorisation – namely, 'what cinema was', 'early cinema' and 'installation and moving image art' – contemporary dispositives, he contends, blur the distinction between the *white cube* and the *movie theatre* and emphasise 'temporality, duration, contact, mobility, event and encounter'. The first mark is concerned with the theorisation of cinema – 'what is cinema/what was cinema' – outside of its definition based on its basic technology thus opening to a wide range of approaches, anthropological, philosophical and aesthetic, which inscribe it within the larger frames of 'human history in general' and the formation of modernity. As for the second, returning to early cinema enabled film scholars to excavate multiple genealogies, establishing connections between 'chronophotography with the empirical and observational sciences', and across history, between pre-cinema and new media and Expanded Cinema. This broadening of the field led to the postulate that 'the cin-

ema has many histories, only some of which belong to the movies'. Furthermore, what he calls the third mark, relate to the 'temporality and time economies' through which are distinguished 'historically and philosophically' the fields of art and film into 'two antagonistic visual arrangements and spatial dispositives [...] usually expressed in the juxtaposition of "black box" and "white cube"'. Finally, although it departs from the third mark, Elsaesser observes that today 'moving image and museum enter into sustained and no doubt permanent contact and alliance with each other' and thus do not form any longer 'either an oppositional or a complementary pair' but rather a 'grey room'. In this paradigm, Elsaesser probes a series of defining features of film such as projection, light, or the materiality of the image, whose traditional primacy to think about the moving image becomes more relative. Nevertheless, this blurring of dispositives is not equated with their indifferenciation and Elsaesser brings into the picture both a technological pluralism as well as multiplicity of non-human forms of agency.

Trained in both filmmaking and in visual art, through single-screen works, moving image installations, and performances, artist Kim Woong Yong's practice entertains a sustained and reflexive relationship with the set of problematics analysed by Elsaesser. This double background, as well as the artist's familiarity with theoretical debates around contemporary art and cinema, seem to have nurtured a practice whose hybridity has emerged and produce a variety of responses to that of the moving image's genealogies and the pluralism of its techno-so-

cial modes of existence. Indeed, Kim's practice explores as much the history of cinema, film as an interface between fiction and reality – experimenting with various modes of storytelling, the digital image, simulation – as the status of film and the moving image within its exhibition contexts and the articulation of screens and spaces through installation and performance.

Wake (2019) provides a compelling example of Kim's post-cinematic treatment of visual cultures and their histories, by interweaving two events. Following the death of 20-year-old student Roh Soo Sok at a pro-democracy, anti-corruption rally, an estimated 10,000 students took to the streets to protest police brutality, anti-riot policemen using clubs and teargas against the crowd. What was one of the last largest students' movements is interlaced with the history of the invention of the Molotov cocktail, represented through scenes staged by Kim himself, and which creates a narrative that runs in parallel to that of the student protests. Premised on the accidental encounter with 'rolls of 35mm film taken by anonymous photographer in 1996' of the protests, *Wake* is not only concerned with these histories themselves, but it also addresses them through the way they are re-mediated – that is how an image is translated and transformed from one technical medium to another – *Wake* itself unfolding as a vehicle for these remediated images. Indeed, the film starts with still images of riot police and student protesters scrolling down the screen, and which alternately appear in their original black and white appearance, as well as solarised. Close shots from a video campaign

animation appear, a zoom out revealing their playing from a laptop placed on a school desk. Follow footage created by Kim of a scene whose composition evokes a *vanitas*, but with a photographic camera and roll, a candle, a monkey mask, and dentures. Further, an actor re-enacts the gesture of lighting up and throwing a Molotov cocktail, stripped bare to mere movement, without any bottle, the actor's hand then being superimposed with its CGI simulacra. Next are a sequence of a flickering film theatre in which the camera zooms in on a smart phone with news footage, shots of film negatives, archival news footage, and so on. Concluding *Wake* is a close shot on a woman saying: 'Take a deep breath and slowly try to forget what you have seen.'; 'But who took the photos? Do you know the saying that gems break but trash does not? They are all scarecrows.' Uttered through three different voice-overs, this last scene thwarts what composer and theorist Michel Chion has termed the 'audiovisual contract', namely the idea that the sound coming from a screen takes part in the same field of experience. Here, it is not only the sonic element whose point of origin is "deceptive, but the entire search for the author of the protest's photographs. Indeed, as put by Kim, in *Wake* this search only brings a 'meaningless doubt', facing us with 'how void images reappear and regenerate on the screen'.

A similar strategy is at work in *Night and Fog* (2018), in which the actors' dialogues are mostly acousmatic, i.e. without a visually identifiable source. Indeed, the protagonists often perform actions whose meaning is given through gestures and sound editing, without the props

from which the sound would usually be produced with (the sound of biting an apple without the fruit; spilling water from a bottle without liquid). Thematically, *Night and Fog* explores the 'three S's' (Sex, Screen, Sports) policy implemented by dictator Chun Doo-hwan, paralleled by the introduction of colour TV broadcasting in December 1980. Earlier that year, May saw the Gwangju Uprisings during which students were killed and beaten up by army troops. Coming into power through a coup, Chun's introduction of 'sports, sex, and screens' is often considered to have been aimed at 'divert[ing] angry public sentiment.' Moreover, 'the creation of a professional baseball team and the flood of erotic movies and pornographic videos' as well as colour TV are understood by most Koreans to have taken part in the same strategies of diversion of the public opinion. In this regard, Kim makes the claim that the 'Korean typical living room has[sic] invented when the first color television supplied in 1980', questioning the rise of a dictatorial political regime, paralleled by the reshaping of South Koreans' domestic sphere through the colourisation of TV spectacle. Furthermore, the *environmental* dimension of media culture is reflected on by Kim by yet another operation of dissociation and reorganisation of the components of the cinematic apparatus. Indeed, *Night and Fog* exists both as a single-channel work, and as a performance which itself includes live real-time transmission on a screen installed within the stage design, a strategy Kim already experimented with in *Avoided names under the hard skin* (2014). Here, the elements of cinema are remediated for

a theatrical context, at once multiplying and creating a continuum between various registers of reality: performance, moving image work which includes CGI; real-time and cinematic time. The interaction between actors, light beams and stage design brings Kim's practice in a dialogue with the tradition of Expanded Cinema.

Reflecting on the cinema as both a philosophical and technological question, the late film theorist Annette Michelson wrote: 'My project is genealogical, and I will claim for the text the status of a greatly privileged instance in the formation of our arsenal of mechanical reproduction, initiated, as it were, by photography, extended by telegraphy, phonography, cinematography, holography, television, and the computer. Its fuller understanding will demand, however, that we locate its anticipatory instances, embedded and dispersed within the epistemophilic discourse which traverses the art of the Renaissance and of the Enlightenment until the crisis of modernity.' To be sure, Kim Woong Yong shares this epistemophilic impulse and through his protean practice, updates such a genealogical project for our post-cinematic era.

Adeena Mey, London November 2022.

Adeena Mey is Managing Editor of *Afterall* journal and a Research Fellow at the Afterall Research Centre, Central St. Martins, University of the Arts London. His writing, editorial and curatorial projects explore artists' moving image, exhibition studies, East and Southeast Asian contemporary art, cybernetics, decolonial and cosmotechnical thought. He is also Principal Investigator of the digital research project 'Black Atlantic Museum' funded by the Paul Mellon Centre in London, co-initiator of the workshop series 'Terms and Conditions of Writing and Publishing Art in Southeast Asia' funded by the British Academy, as well as a lecturer in Contemporary Art History at ECAL/Lausanne University of Art and Design in Switzerland.