

Petra Genetrix and the Figure of the Lyrical Assembler

Céline Poulin*

I met Ayoung Kim a few years ago at the Cité internationale des arts in Paris. At the time she was working on *In This Vessel We Shall Be Kept* for the Opéra national de Paris and Palais de Tokyo, as a resident of the Pavillon, the Palais de Tokyo's artist-in-residence program and research lab. Our exchanges were fairly choppy, and we shifted from the spoken word to the computer, two large screens staring us in our faces. Our obsessions came together and overlapped, our conversation wandering and then getting back on topic over and over: voice, nonlinearity, the use of archives and documents, lyricism, gaps... Ayoung was

Céline Poulin, "Petra Genetrix and the Figure of the Lyrical Assembler," trans. John O'Toole, in *Porosity Valley, Portable Holes*, Seoul: Ilmin Museum of Art, 2018, pp.141-182.

셀린 폴랑, 「페트라 제네트릭스와 서정적 조립공의 형상」, 『다공성 계곡, 이동식 구멍들』 에서 발췌, 서울: 일민미술관, 2018

* Translated by John O'Toole

looking for something, a way to lend form to her gigantic investigations, the wealth of information she catalyzes and brings together. This was also the case with other artists whose work I was following at the time, like Mark Leckey, Sébastien Rémy & Alexis Guillier, or the Louvain Biennale of Guillaume Désanges and Michel François, whom I connected in my own forays into documentary lyricism. It is a notion that runs through Georges Didi-Huberman's book on Brecht, *The Eye of History: When Images Take Positions*:

"Documentary lyricism draws its profound necessity from an attempt to not let pass in silence what is unheard of in history, from which so many photo 'reportages' come back to us every day."[†]

Ayoung Kim's work is very much grounded in the economic and social history of Korea. In Paris, she literally immersed herself in that of the Opéra and

[†] Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire 1*, Paris: Les Editions de Minuit, 2009, p. 172.

its workings. For the artist, this means both being stuck in her subject and considering it from a form of esthetic distance.

"Distancing is obviously necessary, but in its endless play, its dialectic with the proximity of pathos... 'It is indeed the most rational form, [here the documentary image, there] the didactic play, which sparks the most emotional reactions.'"[‡]

Ayoung's use of documents—the way she deals with the facts she amasses—, corresponds to this definition and the need for nonlinear knowledge.

"Among the many differences that pit history in its traditional form against the history 'of today,' [Michel Foucault] points to this one, the shift from the traditional treatment of monuments as documents to the treatment of documents as monuments... The archaeology that he implements and elaborates—even before trying to define it—

[‡] *Ibid.*, p. 171, which includes a quotation by Bertolt Brecht, "La dramaturgie non-aristotélicienne," p. 103.

is a method that allows him to fight against the continuist temptation that seduces, in the discourse of the humanities, those who above all do not want one to relinquish the constituent power of consciousness, the question of origin, teleological horizons, and attempts at totalization.”§

Yet something is lacking, both for Ayoung and for me. I am reading Richard McGuire’s *Here*, a revolutionary graphic novel that tells the history of a place, the United States. McGuire draws space in a nonchronological way, at different moments, articulating a range of eras. One page, for instance, brings together 1620, before the arrival of colonists, 1907 and the construction of a building, 1968 and 1957, displaying the evolution of the country and its lifestyles. There is something here that pertains to what I am looking for and which moves away from documents as such. The images

§ Joëlle Strauser, “Note sur l’archéologie,” *Le Portique* [online], 13-14, 2004, posted Jun 15, 2007; consulted Jan 19, 2014, “<http://leportique.revues.org/638>.”

and inset panels which McGuire runs together form a montage that lies somewhere between the graphic novel, film, and Aby Warburg’s famous Mnemosyne Atlas.

“It was the first time I had had my mind blown. Sitting on that couch, I felt time extend infinitely backwards and forwards, with a sense of all the biggest of small moments in between. And it wasn’t just my mind: ‘Here’ blew apart the confines of graphic narrative and expanded its universe in one incendiary flash, introducing a new dimension to visual narrative that radically departed from the traditional up-down and left-right reading of comic strips. And the structure was organic, nodding not only to the medium’s past but also hinting at its future.”¶

¶ Chris Ware, “Chris Ware on *Here* by Richard McGuire—a game-changing graphic novel,” *The Guardian*, Dec 17, 2014, “<https://www.theguardian.com/books/2014/dec/17/chris-ware-here-richard-mcguire-review-graphic-novel>”; consulted Apr 4, 2018.

Later I would read Alison Bechdel and Maggie Nelson, who would confirm in me the private entanglement of emotion and knowledge without the requirement of a document as a point for anchoring nonfiction—documents might be fake in any case, or coming from a work of fiction. The specificity of the transmission of knowledge that is stamped by emotion, since that is the question here, isn't unfailingly linked to the use of documents but to that of images, be they visual or textual. The critical lyricism that Brecht cries out for implies above all joining an emotional outpouring and empathy to a resolutely critical position.** This operation is realized through *montage*.††

“Where doctrine jams up, images may possibly be freed. Where the philosopher's dialectics are exhausted, the dialectics of the lyrical assembler [*monteur lyrique*] can begin.”††

** Didi-Huberman, *Op. Cit.*, p. 180.

†† *Montage* in the sense of assembling, putting together, “mounting” as in “setting into position.” (Translator)

†† *Ibid.*, p. 181.

“The concept of *montage* has a history as a concept... *Monter*, to mount, from Low Latin *montare*, which derives from *mons*, mount and mountain... One notes the persistence of a certain idea of elevation. There between the lines is found the first characteristic of the concept with respect to the word. That is, it preserves the memory of its changes... it stacks them up, combines them, and draws something new from them.”§§

§§ Dominique Chateau, *L'invention du concept de montage, Lev Kouléchov théoricien du cinema*, Paris: Éditions



The specificity of the lyrical assembler lies in an approach stamped by a pathos that naturally whirls around a bit and strays from the path of rationality. Indeed, for Käte Hamburger, the lyrical subject is interested in the experience of things and not the things themselves, which drives the subject to go beyond the limit between what would be on the order of truth and what would be on the order of the sham.

“The lyrical subject does not take for the content of her or his utterance the object of experience but the experience of the object.”^{¶¶}

While the term lyricism is marred by an egocentric meaning (it indicates the place reserved for the “ego” in poetic expression), the relationship between the writer and the surrounding reality finds expression in this form and is thus more complex than the mere manifestation of a

de l’Amandier, Archimbaud Editeur, 2013, pp. 21-22.

¶¶ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris: Seuil, 1986, p. 242.

subjectivity. Indeed, lyrical subjects are first of all subjects with a voice. They are at the center of a space and they speak, “pure positioning at the center of a sphere” and “pure marking of a virtual origin of speech,” but with the fantasy of acting on the world through their very expression, making lyricism, according to the poet and essayist Paul Valéry, a “poetic genre that presupposes the voice in action.”^{***}

All contradiction and opposition, the lyrical “I” is always ambiguous, caught between its singularity and the universality it aspires to. Literary figures allowing one to point out this contradictory tension perfectly apply to the principles of linking that steer the research of lyrical assemblers like Ayoung Kim, Marvin Gaye Chetwynd, and others, occasionally surfing on Google algorithms: an intrusive extended metaphor, proliferating descriptions, permanent pathways between subjectivity and

*** Philippe Hamon, “Le sujet Lyrique et ironie,” *Le sujet Lyrique en question*, eds. Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet, Yves Vadé, Bordeaux: Édition Presse Universitaire de Bordeaux, 1996, p. 21.

objectivity, repetition and ubiquity employed as playful elements, and above all a manifold chronology that is solely structured as a coherent unity through the figure of the speaking subject, the person making an utterance.

The duality that is inherent in lyricism is also found in its temporizing between what Philippe Hamon calls the “echo chamber” and the “image box.” Joining the figure of the echo, insisting on repetition, and that of “reverberation,” implicating the importance of the voice and the obsessions of the speaking subject, is a figure that is inevitably linked to the practitioner of Google, i.e., the scopophile.

“The poet is first a ‘seer’ (Hugo, Rimbaud), even a mere ‘voyeur’ (Coppée’s ‘Croquis de banlieue’), a viewer of images and stamps (Baudelaire), a producer of images, ‘tableaus,’ and hypotyposis (that uber-rhetorical figure of speech that shows reality ‘as if it were before the reader’s eyes’)... Here we find ourselves of course in an esthetic of ‘representation’ through

images, which in this case contradicts that of an esthetic of ‘presentation’ (the ‘presence effect’)...”^{†††}

The supposed contrast between presentation and representation is, on the other hand, resolved for lyrical assemblers, and that is exactly what characterizes them. The image is like reality; it is not distinct from it.

With *Porosity Valley*, *Portable Holes* Ayoun’s long technical and anthropological research into the methods that employ waves used to detect seismic layers, portable holes, data migration, even the migration of peoples, is brought together as a collage, one that is completely animated thanks to 3D CGI generated by using Blender, a software package, mixed with images recorded using a camera and shot, for example, at the INA (Institut national de l’audiovisuel) data storage center. The actors are seen against a garish background praising the virtues of a new backup technology, or

^{†††} *Ibid.*, p. 23.

in a nondescript space exchanging bureaucratic-metaphysical considerations with an entity whose identity is difficult to pin down.

In *Porosity Valley, Portable Holes* the world is full of holes, those narrative tunnels that allow science fiction characters or the comic book figure Philémon by the artist Fred to go from one place to another and one story to another. The film is obviously inspired by science fiction, particularly feminist science fiction like Octavia E. Butler's *Patternmaster*. And following a procedure often used in the genre, Ayounq allegorically connects questions about the forms she uses with the very subjects of the film. The film thus shifts from one world to another, fitting in with very different levels of reality, which makes any understanding of it ambiguous.

While the centrality of uttered speech is only lyrical, as I have stated, in that it tends towards a universalism, it also contains an important share of derision. The sales assistant character singled out by Ayounq tends to be a caricature of

an advertising system based on two principles: frighten the consumer and sell them a potential form of well-being. This irreverence associated with a link consistent with popular culture via advertising and science fiction, as well as an attention to and use of technology, leads us to an interesting affinity with Pop Art, at least the Pop Art of Richard Hamilton.

Theoretical and esthetic experiments with technology were central to the output of the artists making Pop Art and occasionally even in the conceptual methodologies behind their pieces. For example, the works of the mathematicians John von Neuman and Claude E. Shannon allowed Richard Hamilton, in the case of von Neuman, “to justify integrating in his art images from the devalued culture—that of mass media,” and for the latter, to consider each of the collage as a “unit of information [that] in no way predicts the complexity of the message.”^{‡‡‡} Richard Hamilton admitted to

‡‡‡ Brigitte Aubry, *Richard Hamilton, Peintre des apparences contemporaines (1950-2017)*, Paris: Les presses

having a penchant for lyricism:

“In that interview by Michael Craig-Martin, Hamilton talked about the impact upon him of American Pop Art and how it had made him feel that in his own treatment of mass-culture material he had not had the strength to ‘resist making the lyrical passage.’ But then Hamilton without that lyricism—the lyricism of the English water-colorist, would be like a bird without wings.”§§§

“One problem with lyrical spill, as Snediker has it, is that it often signals (or occasions) an infatuation with overarching concepts or figures that can run roughshod over the specificities of the situation at hand. (Winnicott once accused Freud, for example, of using the concept of the death drive ‘to obtain a theoretical simplification that might be compared to the gradual

du réel, 2009, p. 247.

§§§ David Sylvester, *About Modern Art: Critical Essays 1948-96*, 2nd ed., New Haven: Yale University Press, 2001, p. 279.

elimination of detail in the technique of a sculptor like Michelangelo’).”¶¶¶

And this is clearly the case of a lyricism that is indeed uncritical. Thus, if the mathematics mentioned by Hamilton seems to indicate a simplification of meaning under a binary mode, Hamilton’s montage goes beyond binary logic via allegory.

“*Just What Is It That Makes Today’s Home So Different, So Appealing?* does indeed look like an allegory, namely that of the shift from one era to another, expressed by the visual collusion of nostalgias and utopias.”****

In the lyrical assembler’s work, the move beyond the binary and the search for a certain ambiguity involve choosing a narrative that wavers in its address and emission. Directing actors and offering fiction have long been part of Ayoung’s practice, as

¶¶¶ Maggie Nelson, *Les Argonautes*, Paris: Éditions du sous-sol, 2018, p. 75.

**** Aubry, *Op. Cit.*, p. 250.

in *Please Return to Busan Port* and *PH Express*. For *Porosity Valley*, *Portable Holes* however, Ayoung has created the figure of Petra Genetrix, part digital, part mineral, and part emotional. "Petra Genetrix" is introduced in this way:

"Petra Genetrix from Porosity Valley, date of birth unknown, gender not applicable. Welcome to the Immigration Data Center."

It is this nonhuman character that is the lyrical subject of the film. Expelled from its original milieu and condemned to wander the maze of bureaucracy until the recreation of a milieu that is supposed to be identical to its lost origins, Petra Genetrix ends up confronting, literally, the duality of its own identity.

"The double... is indeed Rimbaud's 'I' that is 'Another.' One grasps that the anthropological support of the double, through the desire to overcome the empirical obstacle of the decomposition of the dead body, the fundamental claim made about immortality, is the elementary movement of the human mind, which only

poses and knows its intimacy outside of itself. Indeed, one only feels, understands oneself, and sees oneself as 'other,' that is, projected and alienated. The double's beliefs are therefore based on the original and fundamental experience that man has of himself."††††

Petra 1

I've already been subjected to
a terrifying ordeal...
And now here I find an
intruder...!
What the hell are you?!

Petra 2

... There has been a duplication
of the event.
I'm your disintegrity.

[...]

†††† Edgar Morin, *L'homme et la mort* (1951), Paris: Seuil, 1970, p. 150.

Petra 1

What a tragic loophole of fate...

Petra 2

It is neither tragedy nor fate,
you are experiencing a cycle in
process.

One that has happened before
and will happen again...

Petra 1

We are of spirited matter,
the objects of worship,
the projections of idealism,
are being deserted and
quarantined in this cliff,
locked inside the rock,
reduced and confined in the
pore space...

I myself am already enough
to be the only hostage here.

Petra 2

You can always end your

purgatory.

You can annihilate me by
annihilating yourself.###

The destruction of Petra Genetrix through fusion with its double here is a break with the living conditions in which the entity finds itself reduced, i.e., isolated and mistreated by the thoughts in which s/he originates. What will Petra Genetrix's nature be once the destruction is complete? The encounter with the most radical otherness that is death seems here like a liberation from its oppressive nature but also like an annihilation of the subject Petra Genetrix. The final images of the film show the new *Porosity Valley*, *Portable Holes* empty and ready to continue living, dismissing an immanent life detached from subjectivity. It is also the end of the first level, the first stage of the quest, just as we often see in video games and teen movies. The entity Petra Genetrix mutates to enter the next stage. The ambiguity of Petra Genetrix's

Excerpted from the original script of the *Porosity Valley*, *Portable Holes*.

becoming is equal to that of its manifold nature; in constant motion, its body is a plural composite—it may even break if handled by another, as is the case when a large hand scatters its pieces. Like the poet becoming “the monstrous soul,” Petra Genetrix integrates the aggressiveness of the other to the point of modifying its body. And it is that corporality of thought undelineated, that importance of composite matter, blending mind/virtuality/mineral, which lies at the heart of Ayoung Kim’s film and establishes Petra Genetrix as a metonymic figure of the lyrical assembler, a prism of both its own history and the history of the world.

페트라 제네트릭스와 서정적 조립공의 형상

셀린 풀랑*

몇 해 전 파리국제예술공동체(Cité internationale des arts)에서 김아영을 처음 만났다. 당시 그는 팔레 드 도쿄 미술관의 파비옹 리서치 랩 레지던시(Pavillon Neuflyze OBC Research Lab)에 참여 중이었고, 파리국립오페라극장과 팔레 드 도쿄에서 진행한 전시와 퍼포먼스 <이 배가 우리를 지켜주리라(In This Vessel We Shall Be Kept)>를 준비하고 있었다. 만남 자체는 원활하기보다 간헐적이었고, 우리는 눈앞을

* 목정원 옮김

가로막는 커다란 두 컴퓨터 스크린을 앞에 두고 대화를 나누었다. 우리가 애착하는 것들—목소리, 비선형성, 아카이브와 기록의 활용, 서정성, 구멍—은 서로 만나고 포개어졌으며, 대화는 빗나가고 또 되돌아왔다. 김아영은 그의 방대한 연구에, 또 그가 결집시키고 충돌시킨 정보들에 형식을 부여하기 위해 무언가를 끊임없이 탐색해갔다. 당시 나의 관심사는 여전히 다큐멘터리적 서정성 주위를 맴돌고 있었으며, 나는 마크 레키, 세바스티앵 레미와 알렉시 기예, 루뱅 비엔날레의 기욤 데장주와 미셸 프랑수아 등의 작업에 주목했다. 여기서 다큐멘터리적 서정성이라는 용어는 브레히트에 관한 조르주 디디 위베르만의 저서 『역사의 눈: 이미지가 입장을 땔 때』에 등장하는 것이었다.

“다큐멘터리적 서정성은 역사 속의 경이—날마다 우리가 수많은 포토 ‘르포’를 통해 접하는—를 침묵 속에 두지 않기 위한 시도에서 그 근원적 필요성을 찾는다.”[†]

† Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1*, Paris: Les Editions de Minuit, 2009, p. 172.

김아영의 작업은 한국의 사회 경제적 역사에 깊이 닿을 내리고 있다. 파리에서 그는 오페라 극장과 그 역사의 톱니바퀴 속으로 말 그대로 잠겨 들었다. 이때 관건은, 작업 대상에 완전히 빠져들어가는 일과 그에 대해 미학적 거리를 취하는 일이 동시에 이루어져야 한다는 점이었다.

“거리 두기는 물론 필수적이다. 그러나 이는 파토스적 인접성과의 변증법 및 끊임없는 놀이 속에서 이루어져야 한다. [...] ‘가장 감정적인 반응들을 이끌어내는 교육적 작품[여기서는 다큐멘터리적 이미지에 해당하는]은 다른 아닌 가장 이성적인 형식을 취한다.’”[‡]

자신이 모은 사실들을 다루고 또 기록을 활용하는 김아영의 방식은 위 규정에 부합하며, 비선형적 지식의 필요성에 응답한다.

“전통적인 형식상의 역사와 ‘우리 시대의’ 역사를 구분 짓는 많은 차이점 가운데,

‡ *Ibid.*, pp. 170-171. Bertolt Brecht, “La dramaturgie non-aristotélicienne,” p. 103에서 재인용한 부분 포함.

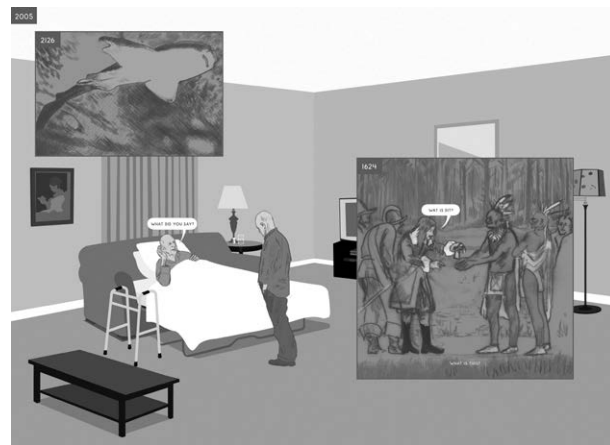
[미셸 푸코]는 기록 속에서 유물을 다루는 전통으로부터 유물 속에서 기록을 살피보는 데까지 이르는 변화를 주목한다.[...] 그가—심지어 정의조차 내리기 전에—고안하고 적용했던 고고학은 인문학 담론—특별히 의식을 구성하는 힘을, 기원에 관한 문제를, 목적론적 전망을, 전체화의 노력을 단념하지 않고자 하는—속에서 끊임없이 유혹하는 세이렌들에 맞설 하나의 방책이 된다.”§

그러나 내게도 김아영에게도, 무언가 부족한 느낌이 들었다. 나는 미국의 한 장소의 역사를 다룬 리처드 맥과이어의 혁신적인 만화 『여기서(Here)』를 보게 되었다. 리처드 맥과이어는 선형적 시간성을 벗어나, 각 시대와 연관한 다양한 순간 속에서 그 공간을 그려낸다. 가령 어느 한 페이지에서는 식민지 개척자들이 도착하기 이전의 1620년과, 건축물이 지어진 1907년, 그밖에 1968년과 1957년을 함께 묶어, 한 지역과

§ Joëlle Strauser, “Note sur l’archéologie”, *Le Portique*, 13-14, 2004. 2007년 6월 15일 게재, 2014년 1월 19일 참조, “<http://leportique.revues.org/638>.”

그곳의 삶의 방식의 변천사를 보여준다. 여기에 내가 찾던 것과 연관된, 단순한 기록으로서의 기록과는 다른 그 무언가가 있었다. 리처드 맥과이어가 충돌시킨 이미지와 삽입된 패널들은 만화와 영화, 그리고 아비 바르부르크의 저 유명한 <므네모시네 아틀라스>[¶] 사이 어딘가에 놓인 하나의 몽타주를

¶ 독일의 예술사학자 아비 바르부르크는 역사를 구성하는 이미지들—더불어 그 이미지들과 연관한 인간 삶의 방식, 심리와 행동들—을 총망라하는 방대한 도해집(atlas)을 집필했으며, 이 작업은 1929년 작가의 죽음으로 미완으로 남게 되었다. 므네모시네는 그리스 신화에 나오는 기억의 여신을 가리킨다. (옮긴이 주)



구성한다.

“그때 나는 처음으로 마음이 부풀어오르는 것을 느꼈다. 소파에 앉아, 시간이 뒤로 또 앞으로 무한히 뻗어나가는 것을 감각했고, 모든 사이에 존재하는 찰나의 순간들을 아주 커다란 것으로 감지했다. 이는 단지 내 마음의 문제가 아니었다. 『여기서』는 그래픽 서사의 한계를 무너뜨렸고, 단 한 번의 섬광적 번뜩임으로 그 세계를 확장시켰으며, 위로부터 아래로, 왼쪽에서 오른쪽으로 행해지던 전통적 연재 만화 독법에 기반을 두고 있던 시각적 서사에 새로운 차원을 도입시켰다. 그것은 유기적 구조를 띠며, 만화라는 매체의 과거를 포섭할 뿐 아니라 그 미래 또한 암시한다.”**

후에 나는 엘리슨 벡델과 매기 넬슨을 읽게 되고,

** Chris Ware, “Chris Ware on Here by Richard McGuire—a game-changing graphic novel”, *The Guardian*, Dec 17, 2014, “<https://www.theguardian.com/books/2014/dec/17/chris-ware-here-richard-mcguire-review-graphic-novel>.”
(2018년 4월 4일 참조.)

그로부터 감정과 지식의 밀접한 뒤얽힘을 확인하는데, 여기서 논픽션은 그 주춧돌이 될 만한 기록이 반드시 필요한 것은 아니었다.—어쨌거나 기록은 거짓일 수 있고, 픽션으로부터 나온 것일 수도 있다. 우리가 주목하는 바, 감정을 통해 드러난 지식을 전달하는데 특별한 점은 그 전달이 시종일관 기록의 사용에 연결되는 것이 아니라, 시각적이거나 텍스트적인 이미지의 사용에 연결된다는 점이다. 브레히트가 꿈꾸어 명명한 비판적 서정성은 단호하게 비판적인 태도에 감정적인 토로 및 공감을 결합하며 위의 모든 것을 암시한다.^{††} 그리고 이 작업은 몽타주를 통해 실행된다.

“원칙이 기능하지 않는 곳에서, 어쩌면 이미지들은 해방될 수 있다. 철학자의 변증법이 다하는 곳에서, 서정적 조립공(*monteur lyrique*)의 변증법이 시작될 수 있다.”^{‡‡}

“몽타주 개념의 역사에 따르면 [...] ‘Monter (조립하다, 오르다)’의 개념은 대중적으로

†† Didi-Huberman, *Op. Cit.*, p. 180.

‡‡ *Ibid.*, p. 181.

쓰이는 라틴어 ‘montare’로부터 왔고, 그것은 다시 ‘mons’, 곧 ‘mont(산)’으로부터 왔다. [...] 여기서 우리는 일종의 상승 개념의 잔존을 확인할 수 있다. 바로 거기에 그 개념의 첫 번째 특징이 함축적으로 드러난다. 그것은 자기 변형들의 기억을 간직하며, [...] 그것들을 쌓아가고, 결합하고, 그로부터 새로운 것을 이끌어낸다.”§§

서정적 조립공의 특별함은 파토스적인 것—반드시 어느 정도 선회하는, 그런즉 합리성의 도정을 벗어나는—으로 특징지어지는 그 접근법에 놓여 있다. 실제로 케이트 햄버거에 따르면 서정적 주체는 사물들 자체가 아니라 사물의 체험에 관심을 가지며, 이는 그로 하여금 진실의 영역에 속하는 것과 거짓의 영역에 속하는 것 사이의 경계를 뛰어넘도록 한다.

“서정적 주체는 그 발화의 내용으로 체험의

§§ Dominique Chateau, *L'invention du concept de montage: Lev Kouléchov, théoricien du cinéma*, Paris: Éditions de l'Amandier, 2013, pp. 21-22.

대상이 아니라 대상의 체험을 취한다.”¶¶ 서정성이라는 용어가 자기중심적 의미로 얼룩짐에도 불구하고[그것은 시적 진술 속에서 ‘나(Moi)’에게 마련된 자리를 지시한다.], 작가와 그를 둘러싼 현실 사이의 관계는 단 하나의 주체성의 단순한 발현보다 훨씬 복잡하다. 실제로 서정적 주체는 무엇보다 스스로 표현하는 주체이다. 그는 자신이 말하고 있는 공간의 중심에 위치하며, 이는 “한 영역의 중심에 놓인 순전한 위치”이자 “말의 허구적 기원의 순전한 표식”이 되는데, 여기에는 서정시, 곧 발레리가 “행동 중인 목소리를 가정하는 시의 한 장르”라 일컬은 것을 통해 자기의 표현 자체로써 세계에 영향을 미치고자 하는 환상이 동반된다.***

가득한 모순과 대립 속에서, 서정적인 “나”는 언제나 양면성을 지니며, 자신의 특이성과 자신이

¶¶ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris: Seuil, 1986, p. 242.

*** Philippe Hamon, “Le sujet Lyrique et ironie,” *Le sujet Lyrique en question*, eds. Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet, Yves Vadé, Bordeaux: Édition Presse Universitaire de Bordeaux, 1996, p. 21.

열망하는 보편성 그 사이에 붙들려 있다. 이와 같은 모순적 긴장을 드러내는 문학적인 형상들은 연쇄의 원리들—김아영과 마빈 게이 챗윈드 등으로 대표되는 서정적 조립공들의 작업을 이끄는, 또한 종종 구글의 알고리즘상에서 작동하는—에 완벽하게 적용된다. 실처럼 이어져 나와 확산되는 메타포, 증식하는 묘사들, 주관성과 객관성 사이의 영속적인 왕래, 반복과 편재의 유희, 그리고 특별히, 발화의 주체에 의해 오직 일관성 있는 총체 속에서 구조 지어지는 복합적인 시간성.

서정시 자체에 내재한 이중성은 필립 아몽이 한편으로는 “메아리 방(chambre d'écho)”이라 칭하고 다른 한편으로는 “이미지 상자(boîte à image)”라 명명한 것 사이에서의 진동으로도 드러난다. 반복과 “반향(réverbération)”에 역점을 두며 목소리의 중요성과 화자의 욕망을 강조하는 메아리의 형상에, 특별히 구글 사용자와 깊이 연관되는 관음증자의 형상이 더해진다.

“시인은 무엇보다 ‘보는 사람(voyant)’이며 (위고, 랭보), 나아가 단순한 ‘관음증자

(voyeur)’이고(코페의 「교외의 크로키(Croquis de banlieue)」), 이미지와 판화의 관찰자이자 (보들레르), 이미지와 ‘그림’과 생생한 묘사의 생산자이다.(이 수사학의 대가는 현실을 ‘마치 독자의 눈앞에 놓인 것처럼’ 볼 수 있게 해준다.) [...] 이때 우리는 물론 이미지에 의한 ‘재현(représentation)’의 미학 속에 있으며, 이는 ‘현시(présentation)’의 미학 (‘현존 효과’의 미학)과 대조를 이룬다.”^{†††}

그러나 재현과 현시 사이에 가정된 저 대립은 서정적 조립공에 의해 해소되며, 바로 이 같은 측면이 그 인물의 뚜렷한 특징을 이룬다. 이미지는 현실과 같고, 둘은 구분되지 않는다.

〈다공성 계곡, 이동식 구멍들(이하 다공성 계곡)〉에서는 김아영이 오랜 기간 기술적으로 또 인류학적으로 연구해온 것들—파동에 의한 지질학 탐사법, 이동식 구멍들, 데이터의 이동, 인류의 집단

††† Ibid., p. 23.

이주—이 콜라주 형식으로 결합된 것을 볼 수 있으며, 이때 콜라주는 3D 합성 이미지들—블렌더(Blender) 소프트웨어를 통해 제작된, 또 카메라로 기록되고 가령 INA(프랑스 국립시청각자료원)의 데이터 센터에서 촬영된 이미지들과 결합된—에 의해 전체적으로 연출된다. 배우들은 소란한 배경 속에서 등장해 새로운 백업 테크놀로지의 이점을 찬양하는가 하면, 중립적인 공간 속에서 규정짓기 어려운 정체성을 가진 한 개체를 마주한 채 관료주의·형이상학적인 고려 사항들을 주고받는다.

〈다공성 계곡〉에서 세계는 구멍으로 관통되고, 이 서사적 터널들은 SF 속 인물들을, 나아가 프레드(Fred)의 만화 속 필레몽(Philémon)^{†††}을, 한 장소에서 다른 장소로, 한 이야기에서 다른 이야기로 이끌어 간다. 영상은 확실히 SF의 영향을 받았으며, 특별히 옥타비아 버틀러의 『패턴마스터(Patternmaster)』와 같은 페미니즘 SF의 영향이 엿보인다. 저 장르에서

††† 우물에 빠진 소년이 다른 세계로 착륙해 맞닥뜨리는 초현실적 모험을 그린 프랑스-벨기에 만화 「필레몽」의 동명의 주인공. 여기서 우물은 '포털'로 작동한다. (웁킨이 주)

종종 활용되는 방식을 따라, 김아영은 그가 사용하는 형식에 관한 질문들을 영상의 주제 자체와 알레고리적 방식으로 연결 짓는다. 이에 따라 영상은 한 세계로부터 다른 세계로 연결되고, 매우 다양한 현실의 층위들에 속하게 되며, 그로 인해 그에 대한 감상 또한 다양하게 이루어진다.

우리가 이미 살펴보았듯, 발화된 말의 중심이 오직 일종의 보편성을 향해 가는 한해서만 서정적일 수 있다고 할 때, 이에 주요 특징으로서 풍자가 또한 포함된다. 김아영이 강조한 바이럴 영상 속 판매원이라는 인물은 두 개의 원리—소비자의 두려움을 일깨우고 그에게 잠재적 안락을 판매하는—에 기초한 광고 시스템을 희화화한다. 광고와 SF를 통해 대중문화와 연결되는 이 같은 불경스러움, 테크놀로지에 대해 경고를 포함과 동시에 그것을 활용하는 태도 등은 팝아트, 최소한 리처드 해밀턴의 팝아트와 이어지는 흥미로운 유사성으로 이끈다.

테크놀로지에 대한 이론적이고 미학적인 연구는 팝아트 작가들에게 주요했으며, 종종 그들 작업의 착수

방식에까지 영향을 미쳤다. 예컨대 수학자인 존 폰 노이만과 클로드 섀넌의 저서들은 리처드 해밀턴으로 하여금 한편으로 “평가절하된 문화—매스미디어 문화—로부터 나온 이미지들을 그의 예술에 결합시키는 일을 정당화하도록” 했고, 다른 한편으로 콜라주의 제 요소를 “메시지의 복합성을 일절 예고하지 않는 정보의 한 단위”로 여기게끔 해주었다.^{§§§} 한편 리처드 해밀턴은 서정성에 대한 선호를 고백하기도 했다.

“마이클 크레이그 마틴과 진행한 인터뷰에서, 해밀턴은 미국 팝아트가 자신에게 미친 영향을 언급했고, 그 영향으로 인해 대중문화 요소를 사용할 때 스스로 ‘서정적인 부분을 만드는 데 저항할’ 힘을 갖지 못했다고 느끼게 된 것을 고백했다. 그러나 서정성—특히 영국 수채화가들의 서정성—이 없는 해밀턴은 날개 없는 새와 같을 것이다.”^{¶¶¶}

§§§ Brigitte Aubry, *Richard Hamilton: Peintre des apparences contemporaines (1950-2017)*, Les presses du réel, 2009, p. 247.

¶¶¶ David Sylvester, *About Modern Art: Critical Essays*

“스네디커에 따르면, 서정적 방출(lyrical spill)이 갖는 문제점 중 하나는 그것이 현재 상황이 갖는 특이성을 존중하지 않는 총괄적 개념 및 형상에 종종 심취하고, 나아가 그 심취를 유발한다는 것이다. (가령 위니코트는 프로이트가 죽음 충동이라는 개념을 ‘이론적 단순화—미켈란젤로와 같은 조각가가 사용했던, 기법의 디테일을 점차 제거해나가는 단순화—를 달성하기 위해’ 사용했다고 비난했다.)”^{****}

이론의 여지 없이, 이는 적절하게 비판적이지 않은 서정성의 경우에 해당한다. 반면 해밀턴이 끌어온 수학이 이원적 양태 속에서 의미를 단순화하는 것에 지나지 않아 보일지라도, 해밀턴의 몽타주는 알레고리를 통해 그 이원적 논리를 뛰어넘는다.

“<오늘날의 가정을 그토록 색다르고

1948-96, 2nd ed., New Haven: Yale University Press, 2001, p. 279.

**** Maggie Nelson, *Les Argonautes*, Paris: Éditions du sous-sol, 2018, p. 75.

멋지게 만드는 것은 무엇인가?》는 하나의 알레고리처럼 보인다: 그것은 한 시대로부터 다른 시대로의 이동에 대한 알레고리로, 노스탤지어와 유토피아의 시각적 결탁을 드러낸다.”^{†††}

서정적 조립공에게, 이원성을 극복하고 불명료성을 탐색하는 일은, 그 착수와 방출에서 동요하는 하나의 서사를 선택하는 일과 관련이 있다. 배우들을 지휘하고 하나의 픽션을 제시하는 일은 <돌아와요 부산항에>(2012)나 <PH 익스프레스>(2011) 등에 나타나듯 오랫동안 김아영의 작업에서 큰 부분을 차지해왔다. 한편 <다공성 계곡>에서 그는 반쯤 디지털이고, 반쯤 광물이며, 반쯤 감정적인 페트라 제네트릭스라는 형상을 만들어내고, 이를 이렇게 소개한다.

“다공성 계곡에서 온 페트라 제네트릭스, 생년월일 불분명, 젠더 해당 없음. 이주 데이터 센터 IDC에 잘 오셨습니다.”

이 영상의 진정한 서정적 주체는 바로 이 비-인간적 개체이다. 출신 지역으로부터 쫓겨나, 잃어버린 기원과 동일할 것으로 추정되는 환경이 다시 조성될 때까지 어지러운 행정 절차 속을 배회하도록 선고 받은 페트라 제네트릭스는 결국, 문자 그대로 자기 정체성의 복제를 맞닥뜨리게 된다.

“분신 [...] 이란 다른 아닌 랭보가 말한 ‘타자인’ ‘나’ 이다. 시체의 부패라는 감각적 장애물을 극복하고자 하는 욕망을 통한, 불멸에 대한 근원적인 요구를 통한, 분신에 대한 인류학적 지지는 인간 정신—무엇보다 자기 바깥에서만 스스로의 내밀함을 주장하고 이해하는—의 기초적 운동이 된다. 실제로 우리는 애초에 ‘타자’로서만, 다시 말해 투영되고 소외됨으로써만 스스로를 듣고 보고 느낄 수 있다. 그러므로 분신에 대한 믿음은 인간이 자기 자신에 대해 갖는 본래적이고 근원적인 경험에 의거한다.”^{‡‡‡}

‡‡‡ Edgar Morin, *L'homme et la mort* (1951), Paris: Seuil, 1970, p. 150.

††† Aubry, *Op. Cit.*, p. 250.

페트라 1

끔찍한 시련을 겪고 왔는데,
이제 침입자까지 만날 판인가...?
누구냐?

페트라 2

사건의 중복이 있었어. 나는 너의
‘불일치’야.

[...]

페트라 1

이 무슨 운명의 틈새인가...

페트라 2

비극도, 운명도 아냐. 과정의 순환을
겪는 중일 뿐. 과거에도 벌어졌었고,
또다시 벌어질 일인 것이지...

페트라 1

정신적 존재, 숭배의 대상이며,

이상의 투사인 우리는, 이 절벽 안에
유기되고 격리되어... 바위 속에
갇히고, 다공성 공간에 구금되어...
이곳의 인질은 나 하나만으로도
족해.

페트라 2

넌 언제든지 이 연옥을 끝낼 수 있다고.
너 스스로 소멸함으로써 나를 없앨
수 있지. §§§§

페트라 제네트릭스는 자신의 복제와의 융합으로 인해
파괴되며, 이는 그의 삶의 조건들—그를 생겨나게
한 사유들 자체로 인해 그의 실체가 축소되고
고립되고 학대당한—로부터의 단절을 의미한다. 한
차례의 파괴가 이루어진 이후, 페트라 제네트릭스의
본성은 어떤 것으로 변모할 것인가? 죽음이라는
가장 근원적인 타자성과의 만남은 여기서 억압적인

§§§§ <다공성 계곡, 이동식 구멍들>의 원본 스크립트에서 발췌한
대사. 실제 영상에서는 분량상 일부가 생략되었다. (김아영)

자기 본성으로부터의 해방으로 그려지지만, 동시에 페트라 제네트릭스라는 주체의 소멸로도 나타난다. 영상의 마지막 이미지들은 새로운 <다공성 계곡>—텅 비어 있는, 삶을 지속시킬 준비를 마친, 그리고 거기 내재했던, 주체성으로부터 분리된 삶 하나를 내어 쫓은—을 보여준다. 이는 우리가 종종 비디오 게임이나 10대 영화에서 볼 수 있듯, 첫 번째 레벨, 첫 번째 관문의 종료를 암시한다. 페트라 제네트릭스라는 개체는 다음 단계로 넘어가기 위해 변화한다. 그의 변화의 모호성은 그의 다면적 본질의 모호성과 일치한다. 영속적으로 움직이는 그의 몸은 다중적 합성물이며, 커다란 손이 그 조각들을 흐트러버렸을 때와 같이, 심지어 타자의 손길에 의해 해체될 수도 있다. 시인이 스스로 <괴물적 영혼>이 되듯, 페트라 제네트릭스는 자기 형태를 변형시킬 정도로까지 자신의 복제의 공격성과 결합한다. 바로 이 같은 한계 없는 사유의 육체성과, 정신/가상/광물이 뒤섞인 혼성 물질의 주요성이 김아영의 영상의 중심에 놓여 있으며, 여기에서 페트라 제네트릭스는 서정적 조립공의 환유적 형상이자, 자기 자신의 역사뿐 아니라 세계의 역사를 담는 프리즘이 된다.