



## ○ 김성환/데이빗 마이클 디그레고리오 인터뷰 (인터뷰어: 막스-필립 아센브레너)



김성환은 서울에서 태어나 현재 뉴욕을 기반으로 활동하고 있다. 건축, 수학, 미술을 전공하고 이후 암스테르담 라익스 아카데미 레지던시를 거쳤다. 비디오, 공연, 드로잉, 조명 효과, 건축적 요소, 음악을 활용한 몰입 환경을 구성해내는 것에 주력하고 있으며, 2014년 작곡가 데이빗 마이클 디그레고리오, 리사 라이트바디로 구성된 칙스 두 코이(Cheeks do coy, LLC)를 설립하고 현재 음악극 형식의 공연, <피나는 노력으로 한 A Woman Whose Head Came Out Before Her Name>을 통해 극장이 가진 위계와 그 이면의 추동력을 탐구 중이다.

**막스-필립 아센브레너** 뉴욕에서 활동 중인데 새로운 작업을 이곳 베를린에서 하고 있다. 어떻게 우리가 이렇게 베를린의 강가에 앉아 있게 되었는지 설명해달라.

**김성환** 새로운 프로젝트에 대해 논의하기 시작했을 즈음 여기 베를린에서 1년 동안 DAAD 작가 레지던시 프로그램에 참여하게 됐다. 베를린의 활발한 예술과 공연 문화가 이 작품에 도움이 될 거라 생각했다. 나를 도와줄 수 있는 유럽의 친구들이나 전문가들과 지리적으로 더 가까울 수도 있고 말이다. 만약 이 프로젝트를 뉴욕에서 했다면 완전히 다른 작품이 되었을 거다.

**아센브레너** 당신의 작품 활동에 도시는 어떤 영향을 주는가? 영향을 주기는 하는가?

**김** 그렇다고 생각한다. 예를 들어 내가 지금 작업 중인 공간의 가운데에 서 있는 기둥과 같은 것이 한국에 있는 세트에도 있다. 그 기둥은 이 도시의 상징적인 이미지는 전혀 아니다. 하지만 나는 작업을 발전시키는 곳의 초기적 구성에 관심이 있다. 도시의 풍경, 색감, 그리고 그 곳의 사람들이 사용하는 재료들을 연구한다. 뉴욕에서 나와 함께 온 리사 라이트바디[1]가 이 스튜디오를 처음 찾고, 지금 베를린에서 나와 함께 일하고 있는 사람들을 채용했다. 이 과정을 통해 자연스럽게 리사가 일과 시간을 정리하고 대하는 것에 있어 그들만의 방식을 가진 베를린 사람들과 소통하는 방법을 엿볼 수 있었다. 한 사람이 일하는 방식, 혹은 직업관은 다른 이의 것과 병치된다. 예를 들면, 데이빗 마이클 디그레고리오가 그의 시간과 일을 어떻게 대하는지는 내가 이 곳에 한국 작가 황효덕[2]씨를 불러 나와 함께 일하게 할 때, 또 다른 맥락에 놓이게 된다. 황효덕씨가 본인에게, 그리고 나에게 가장 처음 질문하는 것은, “왜 현지 사람이 아닌 나를 참여시키는가?”일 거다.

마이클 패터슨이 쓴 피터 스타인에 관한 책이 있는데 이 책의 장(章)은 그가 발전시킨 각각의 극 작품과 관련해서 그가 달성하고자 했던 바와 그가 누구와 함께 일했는지, 어디에서 일했는지, 그리고 관객이 누구였는지에 따라 나뉘어져 있다. 나는 이 책을 우연히 발견했다. 이곳에서 만난 아리 벤자민 마이어가 나에게 <펠레아스와 멜리장드> 를 보라고 추천했고

내가 좋아하는 공연은 베를린의 사우뷔네 극단의 전 디렉터인 피터 스타인이 감독한 것이었다. 이 작품을 위해 내가 또 참고한 윤이상, 마가렛 본 트로타, 다니엘 슈미트의 <쓰여진 얼굴> 등은 이렇게 저마다의 방식으로 연관되어 있다. 그 각각의 것들이 서로 어떤 연관성을 가지는지는 내가 이 도시에 머무른 것에 기반해서 설명할 수 있는 것이다. 이런 측면에서 도시가 하나의 지표가 된다. 개인적으로 전에 여러 번 공연으로 본 적 있는 파스빈더의 <불안은 영혼을 잠식한다>를 처음으로 읽기도 했다. 고로 한 도시에서 쓰여지는 언어 또한 나에게 큰 영감을 준다.

**아센브레너** 어떤 의미에서의 언어를 뜻하는 건가?

**김** 언어를 잘 아는 것이 아닌데도 <불안은 영혼을 잠식한다>를 독일어로 읽고, 영화도 다시 보았다. 내가 좋아하는 작품을 통해서 언어를 배우는 경험을 좋아한다. 이 파스빈더의 영화에서 인물들이 어떻게 대화하는지, 어떠한 함축적인 의미들이 있는지, 어떠한 다양한 표현 방식들을 사용하는지 궁금했다. 예를 들어 원제에 포함된 의도적인 문법적 “오류”는 한국어나 영어로 거의 번역되지 않는다. 한 나라의 세금을 사용하고, 외국에서도 사용하고, 서로 다른 배경의 사람들과 함께 일하고, 최종적인 작품을 광주처럼 또 다른 도시로 가져온다는 것은 기이하기도 하고 무척 흥미롭기도 한 일이다. 물건을 수입하고 수출하는 일, 혹은 인력의 이동을 연상시키는 일이다. 어떤 의미에서의 무역.

나는 비슷한 의문점들을 접했을 다른 사람들에 대해서도 알아보고 있다. 예를 들면 1919년에 한국을 떠나 압록강을 건너 중국으로 들어가 최종적으로 독일에 정착해 다시는 돌아오지 않은 한국인 작가 이미륵 같은 분 말이다. 그는 2차 세계대전 당시 뮌헨에서 가까운 곳에서 살았다. 나에게 매우 흥미로운 사실은 거의 첫 번째이자 가장 중요한 저서가 전쟁이나 독일에서의 경험에 관한 것이 아니라 한국을 떠나는 경험에 관한 것이라는 점이다. 그는 또한 일본의 식민지로서의 한국에서 한국어의 사용이 칭송 받지 못할 당시, 일본 시들을 독일어로 번역하는 일을 했다. 이 또한 나에게는 흥미로운 점이다.

**아센브레너** 언어의 어떤 측면을 말씀하는 것인지, 조금 더 깊이 설명해 줄 수 있나? 언어라는 용어를 독특하게 사용하는 느낌이 든다.

**김** 예를 들어, 이수자 여사가 쓴 윤이상의 전기를 읽어 보면 그녀는 매우 아름다운 문체를 쓰지만 그것은 우리 세대가 쓰는 문체가 아니다. 그녀는 책 전체를 “조국”을 정의하는 것으로 시작한다. 그리고 그 “조국”은 당신의 남편의 전기와 분리할 수 없게 전개된다. 문화적인 창조물들이 특정한 장소와 관련된 그 시대의 특정한 관념들에 초점을 맞춘다는 것은 어렵지 않게 주목할 수 있다. 누가, 혹은 어떠한 단체가, 그러한 관념들에 초점을 맞추는지는 그것이 어떻게 받아들여지는지를 결정하기도 한다. 만약 윤이상이 그의 특정한 인종이나 모습이 아니었다면 그60년대, 70년대에 그토록 “조국”이라는 말을 남용하면서 비슷한 호응을 얻지는 못했을 것이다. 정치적 망명자, 혹은 이민자라는 그의 지위는 당시 다른 집단의 사람들에게는 금기인 말들을 할 수 있게 한 것이다. 어떠한 말들은 다른 언어로 표현되었을 때 더 많은 의미를 지니기도 한다. 여기서 내가 말하는 “다른” 언어라는 것은 그 사람이 당연히 사용할 거라고 예상하는 언어와 다른 언어라는 것이다. 나의 작품에 한국계 독일인의 자손을 포함시키는 의도 중의 하나라고 할 수 있겠다.

우리는 모두 무언가를 하거나, 읽거나, 만드는 데 시간을 보내지만 서로 다른 세대들은 각각 다른 이슈들에 끌린다. 지금 나는 구체적인 시대에 집중하는 것이 아니라 사람들이 특정한 시대에 특정한 이슈에 투자하는 시간과, 그것이 그들이 특정한 일들을 하는 방식에 미치는 영향에 집중하고 있다. 이 관심사를 따라 나는 뜻밖의 시대에 이민을 갔던, 그리고 적어도 내게는 잘 알려지지 않았던 한국 작가들의 책을 찾아 읽고 있다. 이러한 작가들 중 많은 이들이 모국어가 아닌 언어로 글을 썼다.

**아센브레너** “연극”이라는 말이 이제 몇 번 언급이 되었다. <피나는 노력으로 한>에서 당신은 당신의 커리어에서 처음으로 연극적 공간, 더 구체적으로는 무대 앞에 처음 진출하게 된다. 왜 이 공간에 관심을 가지는 건가?

**김** 일단, 연극 제작은 나를 다양한 구성 요소와 다양한 제작 방식을 접하게끔 한다. 조명이나 음악, 세트를 대하는 사람들과 일을 하면 나 또한 그들의 사고 방식이나 일과 인생을 대하는 태도에 끌어들여진다. 예를 들면 내가 만난 많은 조명 디자이너나 조명 기사들은 비교적 높은 시급을 받지만, 한 공연에 할애하는 시간이 그리 많지 않다. 당연하게도 그들을 고용할 여유가 있는 데가 그리 많지 않다. 그런 측면에서 현대 연극계에서는 조명 장치를 개발시킬 수 있는 여력이 많지 않다. 그들이 받는 수당을 줄이거나 - 하지만 누가 그렇게 하겠는가? - 투자한 만큼 돌려 받을 예상으로 예산 전체를 늘리거나, 둘 중 하나다. 그들의 일하는 방식은 극단이나 극장이라는 상부에 포함되는 전통적인 형태와 대조된다. 나는 영화는 항상 좋아했고 점점 더 오페라와 판소리, 가부키에도 흥미를 느끼고 있다. 아시아예술극장으로부터의 이러한 제작 제안은 나에게 연극 제작 구조 내에서 작업할 수 있는 특별한 기회를 제공한다.

**아센브레너** 연극적 장치에 관하여 말하고 있는데, 이것에 대해 최근 서울에서의 강연에서 언급한 바가 있다. 그 때 당신은 시각 예술 공간에서는 무언가의 물질성이 항상 모든 것이 정말 진지하게 수반되는 반면, 연극적인 것 안에서 모든 것은 재현이 된다고 말하면서, 금의 경우를 예로 들어 보았다. 그것은 시각 예술 공간에서는 진짜 금으로 인지되지만 연극 공간에서는 그것이 재현으로서 진짜로 인지된다 해도, 가짜 금인 것이 있다라는 식으로 판단되니 말이다. 이런 재현의 체계에 흥미를 느끼는 건가?

**김** 연극이 매혹적인 이유는 하나의 작품을 만들어 나가는 데 있어서 끊임없이, 지속적으로 모든 요소들과 관계해야 한다는 것이다. 예를 들어 영화에 있어서는 일단 컷 싸인이 나는 순간, 실제로 배우, 현장, 공연의 상황을 떠날 수 있다. 이후에 클립과 저작권을 간직하면 된다. 이러한 측면은 시네마 베리테에서 예를 들면 감독이 더 이상 그의 침범으로 바꾸어 버린 현실에 더 이상 책임이 없는 경우 문제가 된다.

반면 연극에서는 함께 일하는 사람들이 매일 새로이 모이도록 설득을 해야 하기 때문에 일에 대한 완전히 다른 개념이 있다. 그 곳에서 얼마만큼의 시간을, 얼마만큼의 비용을 들일 것인가와 같은 문제를 이 공연에 참여하는 사람들은 인식하고 있고, 항상 의문을 갖고 있다. 동시에 [공연의] 다른 쪽에 놓인 관객 또한 이 점을 매우 인식하고 있고, 의문을 갖는다. 이를테면 얼마의 비용을 들여서 얼마만큼의 시간을 보낼 가치가 있는가와 같은 가늠 말이다. 예를 들어 피터 왓킨스의 “라 코뮌”에서 그는 서로 다른 관심사를 가진 소위 실제 사람들이 첫 공동체를 건설하는 인물들의 배역을 맡은 연극을 만들었다. 결과물은 탁월했지만, 우리는 경험상 이런 종류의 프로젝트에 자원하는 사람들은 어느 정도 연기하는 데에 관심이 있는 사람들이라는 것을 알고 있다. 관객도 이를 인지하고 있다. 배우가 훌륭하면 관객은 그가 배우라는 것을 인지하는 동시에 그가 하나의 캐릭터라는 것을 인지한다. 요즈음의 현실의 구조도 이와 비슷하다. 연기하는 것과 연기하지 않는 것을 구분할 필요를 못 느낀다.

**아센브레너** 의도적으로 거짓을 믿어야 한다는 건가?

**김** 현대 연극에 있어서, 시각 예술에서도 그렇고, 기본적인 법칙은 환상의 마법을 깨고 거리감을 조성하는 것이다. 고도로 발달된 예술 교육 체제가 기여한 것이 아닐까 싶다. 어떨 때는 우리 시대에 입각해 볼 때 너무 많은 거리감이 있는 게 아닐까 생각된다. 마술이나 공감과 달리 연극에서는 거리감의 존재가 규범이 된지 오래다. 텔레비전과 같은 상업적인

매체조차도 종종 자기참조나 상호 참조에 관심이 있다. 만약 감독을 포함한 대다수의 관객이 애초부터 거리감을 예상한다면, 클로즈업과 같은 장치는 충격적일 수 있다. 또 다른 세대의 드러이어의 영화가 그러했던 것처럼 말이다.

**아센브레너** 장 퓌 고다르의 <경멸>을 보면, 자기 자신을 연기하는 프리츠 랑이 제작자와 함께 영화관에 앉아 랑의 새 영화의 장면들을 보는 씬이 있다. 이후 제작가는 그에게 예산에 삭감이 조금 있었다고 얘기한다. 랑은 여기서 이런 문장을 만들어 낸다. “문화가 규칙이라면, 예술은 예외가 되어야 한다”고 말이다. 예술은 사회 밖에서 존재할 수 없다. 당신은 작품을 창작할 때 어떠한 사회, 어떠한 관객을 염두에 두는가?

**김** 그것은 작품을 만들 때마다 바뀐다. 최근에는 아프리카티비라는 한국 비디오 스트리밍 웹사이트에서 쇼를 보고 있었다. 스너프 영화와 크게 다르지 않았다. 굉장하다. 예를 들면, 매일 한 시간씩 자신의 집 침대에서 무언가를 먹고 있는 여자를 볼 수가 있다. 쇼를 위해 준비할 것은 음식 외에 아무 것도 없고, 이러한 쇼들이 수십 만의 조회수를 기록한다. 대조적으로 내가 일했던 예술 기관들의 상당수가 평균적으로 한 달에 백 명 정도의 관람객을 받고, 내가 작품 하나를 만드는 데는 6개월 정도의 시간이 든다.

**아센브레너** 당신이 일하는 방식은 매우 협력적이다. 우리는 여기 당신과 음악 작업을 협력하는 데이비드 마이클 디그레고리오씨와 함께 앉아 있기도 하다. 두 사람이 어떻게 협력해서 작업하는지 조금 더 말해 주겠나?

**데이비드 마이클 디그레고리오** 9년동안 함께 작업을 하면서 우리는 일종의 작업 리듬을 만들어 냈다. 이번 작품의 경우는 김성환이 쓴 짧은 시적인 텍스트들 몇 개로 작업 과정이 시작되었고, 그것이 구조에 관한 논의들로 이어져 내가 매일 회신을 했다. 나는 일차적으로 그에 대응해서 각각의 텍스트를 위한 곡을 만들려고 노력했다. 이 방법은 자연스럽게 변형되어 이제 우리는 더 구체적인 표현들을 가지고 작업 중에 있다. 예를 들면 한탄의 개념과 그에 대응하는 소리 같은 것이다. 우리는 이 작품을 위해 창작되고 있는 곡들이 다양한 스타일을 가졌지만 하나의 작품에 속한다는 점을 염두에 두면서, 어떻게 이러한 표현들이 이 작품의 각각의 곡들에 녹아 들어갈 수 있는지 연구하고 있다. 우리는 미러링이나 반복의 개념, 캐논의 구조 등에 대해 논의하고 있다.

예를 들어, 김성환과 나는 70년대와 80년대 뉴욕에서 한국 이민자들이 뉴욕에서 특정한 사업들, 예를 들면 세탁소나 도매업, 청과업 등을 발전시킨 점에 대해 논의했다. 세대가 지나면서 다른 종류의 일을 찾는 새로운 부류가 생기고, 그 사람들이 자식을 낳는다. 이 작업 초기에는 김성환이 아직 셋트나 하나의 이야기를 가지고 작업하고 있지 않아서 조금 어려웠다. 하지만 김성환이 이고르 크렛추(그는 몰도바에서 체코를 통해 결국 베를린으로 이주했다. 또한 이 셋트장을 지었고 그의 캐릭터가 이 작품에 들어 있기도 할 뿐 아니라, 이제 이 곳 광주에 와서 공연에 출연할 것이다)와 같은 사람들과 함께 작업하는 과정을 통해서 나도 붙잡을 것을 얻는다. 기악 편성에 관해서는, 미끄러지는 듯한 움직임이나 포르타멘토, 웅드마르테노 뿐만 아니라 오페라적 소리의 우는듯한 표현들에 대해서 생각을 많이 하고 있다. 여러 부류의 사람들은 평행선 상에 존재하고, 수많은 사람들의 물결이 이어질수록, 뒤섞이고, 반복되고, 치환되어 표현을 창조하게 된다. 김성환으로 인해 모인 사람들과 함께 실제 리허설을 보고 있으면 “근면” 혹은 “피나는 노력”과 같은 추상적인 개념들이 입지를 갖기 시작한다.

**김** 데이비드가 세대 간 다양한 직업이나 다양한 이민자의 부류에 대해서 이야기 할 때, 이것은 비단 한국의 구체적인 경우에 한정되는 것은 아니다. 당연하다. 미국의 예를 들면, 푸에르토리코 사람들, 아일랜드 사람들, 이탈리아 사람들, 또

아프리카 사람들이 있었다.

우리의 협력 작업은 어느 구체적인 작업을 위해 누군가를 고용하는 것과 근본적으로 다르다. 예를 들어 지난 몇 년 간 우리는 함께 오페라를 보러 다녔다. 아시아예술극장에서 이번 작품을 하게 될 줄은 몰랐지만 말이다. 이 작품을 오페라라고 부르지는 않을 테지만, 많은 요소들이 그 분야에 대한 이해에서 영감을 받았다. 나는 항상 오늘날의 오페라가 원작의 교양성을 비롯하여 그것이 갖는 높은 작품성에도 불구하고 대중들과 동떨어져 있다는 점을 상당히 흥미롭게 생각해왔다. 뉴욕의 메트로폴리탄 오페라에 가면 관객은 일정한 연령대이고, 그 연령대에 맞춰진 공연들을 만든다. 19세기와 20세기 사이, 문화 내에서 오페라가 갖는 의미가 변했고 그 결과, 특히 유럽이나 미국에서는 이 분야의 가치를 믿지 않거나 이 분야로 뛰어 들지 않는 세대들이 이어졌다. 대조적으로 90년에는 이 대륙들에서 주요 클래식 음악 기관들에서 공부하는 많은 한국 학생들을 찾아 볼 수 있었다. 한국에서의 기독교의 성행과 비슷하다. 이러한 지연이 나에게서 매우 흥미롭다.

나는 클래식 음악을 전문적으로 다루오지 않았지만, 내 누나는 그랬다. 덕분에 악보를 보면 요소들을 어떻게 총총이 쌓을 수 있는 지에 대해 많이 배울 수 있었다. 같은 텍스트에 관한 다양한 프로덕션이나 작품을 접하다 보면 총들이 쌓인다. 이 분야의 많은 요소들은 독립적인 예술 작품성보다는 보다 복합적인 구조와의 연계성을 나타낸다. 왜냐하면 오페라에서는 전체적인 창작 구조 자체가 이렇게 확립되어 있다. 기술적으로, 아니 기술적으로는 아니지만...

**디그레고리오** 수학적으로 그럴 지도? 다시 거리감이라는 개념으로 돌아가자면, 사람들은 이러한 역사나 그들과 함께한 개인적인 경험을 행동으로 나타낼 수 있다고 생각한다. 이것이 어떤 면에서는 작품으로 해석된다. 무대 위나 무대 앞 상의 음악은 특별한 힘을 가지고 있다. 본질을 재빠르게 관객을 향해 나아가게 할 수가 있다. 사람이 말을 하거나 목소리를 멀리까지 들리게 하는 것과는 또 다른 방식으로 말이다. 이러한 음악적인 층은 보다 큰 표현들의 집합에 포함된다. 예를 들면 앞으로 나아가는 시간이나, 숨을 쉬는 조명이라든가, 눈에 두드러지는 것들.

**김** 예를 들어 미국에 에르윈 웨이 리드하는 감옥 작업 노래를 알렌 로막스가 레코딩한 게 있는데, 그것은 그 문화 내에서 구체적인 의미를 갖고 대부분의 경우 특정 집단의 사람들에 의해서 불려지고, 점유된다. 누가 이 노래를 부를 수 있는 권리를 가질 수 있는 건가? 어떤 이유로, 어디에서? 내 스크립트에도 검은 피부를 가진 것으로 표현될 수 있는 캐릭터가 있었던 적도 있다. 이 개념을 무대 위로 올리는 방법에는 흑인을 캐스팅하는 방법도 있지만, 그 개념을 표현하기 위해서 꼭 그 방법이 필요한 것은 아니라고 생각한다. 뿐만 아니라, 흑인을 찾는 행동은 또 다른 함축적인 의미를 만들어 내기도 한다. 한 곳에서 다른 곳으로 의미를 전달하기 위해 은유를 통해 양자간의 비슷한 점을 강조하는 방법도 있다. 두 개의 문화를 상호-비유를 통해 병치하는 것이 발굴이나 번역보다 깊은 이해를 도울 수 있다. 한 문화가 다른 문화의 은유인 동시에 근원일 수 있고, 그 역도 또한 같다.

**아센브레너** 조금 다른 접근으로 질문해 보겠다. 당신이 관심을 갖는 질문은 누가 무엇에 대해서 말하거나 노래할 수 있는지가 아닌가? 특정한 주제나 테마에 대해 누가 대표할 수 있는 권리가 있는지? 동시에, 우리가 동시에 듣는 말의 언어적인 구조의 그 멜로디가 만드는 괴리에 대한 탐구도 있는 것 같은데 어떤가?

**김** 그것은 매우 중요한 점이라고 생각한다. 당신이 오페라를 좋아한다는 것을, 아니 [웃음] 클래식 음악의 관점에서 말을 해 보면, 모차르트의 <밤의 여왕>에서 그녀가 그녀의 딸과 말다툼을 하고 있을 때, 그녀가 노래하는 것은 단 한 문장이지만, 아리아의 큰 부분에서 그녀는 문장을 분해한다. 의미의 대부분이 콜로라투라(coloratura)나 다른 음악적 장치를 통해 존재하는 사이의 공간들을 통해 전달된다. 느리게 말하는 것이나 말을 더듬는 것과 비슷하게 음악적인 요소와 언어의 구조 사이에 마찰이 있다. 내가 암스테르담에 살고 있었을 때, 사람들은 나에게 한국어가 시끄럽다고 했다. 하지만

독일 사람들은 네덜란드어에 대해 그렇게 얘기한다. 한국 사람들은 또 중국인들에 대해서 그렇게 말하고, 만다린 중국어를 쓰는 사람들은 광둥어를 쓰는 사람에 대해서 그렇게 말한다. 말의 구조와 그 음악성 사이에는 항상 그 사이의 공간, 그리고 그 상호간의 교환이 존재한다.

**디그레고리오** 전투 혹은 또 다른 종류의 대위법에서처럼 지속적인 이동이 있다. 음악의 아름다운 점 중의 하나는 텍스트나 역사가 있고 전달되는 방식이 있다는 점이다. 학교에서 이야기를 전하는 표제 음악과 순수한 절대 음악 간에 차이가 있다고 반복적으로 가르쳤던 기억이 나는데, 이것은 구시대적이라고 생각한다.

**아센브레너** 이렇게 부르는 게 적절할지 모르겠지만, 당신의 작품들을 보면 주로 ‘환경’을 조성한다. 어느 하나 구체적인 요소나 개체성이 있는 것이 아니라 그것을 만드는 공간에 관계들이 있다. 이러한 관계들을 어떻게 만들어 내고 어떻게 그런 작업들을 하나?

**김** 최근 런던의 테이트 모던의 탱크 공간에서 열린 나의 전시에서, 그 공간에 설치된 네 개 영상의 공통분모는 각 영상의 배경이었다. 네 개의 영상 모두 다른 시간에 다른 목적으로 촬영되었지만, 그것들의 배경이 모두 현대 아파트 아니면 포천의 별장이었다. 그러한 측면에서 그 전시는 건축 계획과 비슷했다. 만약 한 구역이나 앞면의 벽이 있고, 그 다음에 고도가 높아지는 장면이나 원근법적인 장면이 있다면, 한 사물의 여러 각도를 나타낼 수가 있다. 비슷하게 영상에서 전체를 구성하기 위해서는 하나의 장면을 따라가는 것보다 여러 각도를 보이는 것이 더 흔하다.

**아센브레너** 앞 무대 공간은 주로 중앙의 관점을 잘 나타내는 도구이다. 이러한 인지 방식을 위해 지어졌다. 당신의 다원적인 관점 작업에 이를 어떻게 연결시키시나?

**김** 내가 관심을 갖는 것 중 하나가 관객이 극장에 앉는 방식이다. 영화관에서는 공간 내에 여러 각도가 있더라도 하나의 평평한 표면을 본다. 말하자면 모든 사람들이 동일한 이미지를 보는 것이다. 반면 극장에서는, 무대는 하나이지만, 모든 사람들이 유일무이한, 특별한 관점을 가진다. 나에게는 그 점이 흥미롭고 아름답게 느껴진다. 아시아예술극장에서 제작하는 이번 작품에서 나는 날개, 계단, 카메라, 그리고 다양한 사운드 장치들을 이용하여 무대 전체를 탐구하고 있다. 이 작품에서는 왼쪽과 오른쪽에 앉는 두 관객이 갖는 두 개의 관점이 확연히 다를 것이다. 이 과정을 통해 사람의 몸과 사물들의 재현적인 성질은 끊임없이 앞서지고 변신하고 있다.

**아센브레너** 파스빈더의 영화 중, <성스러운 창녀에 주목하라>라는, 영화를 찍는 팀에 관한 영화가 있다. 공동체로 살고 있는 파스빈더 주변의 집단은 서로 역할을 바꾸어 출연한다. 고로 그것은 영화를 만드는 것에 대한 영화인 동시에, 그 집단에 대한 일종의 사이코그램이다. 흥미로운 점은 어느 정도 시간이 지나면 누가 무슨 역할을 하는지가 전혀 상관이 없어지고 단지 기법이 나올 뿐, 그러한 의미에서 이슈들이 다른 몸들, 개체들을 통해 이동하게 된다.

**김** 예를 들면 이미 셰익스피어의 <십이야> 당시부터, 형제들이 자매들의 역할을 하거나 또는 그 역인 이중성이 많았다. 모든 캐릭터들이 남자들에 의해 연기되었다는 점을 고려하면 더욱 더 흥미로운 일이다. 질문은 많은 형제들과 자매들이 확보된 다음, 그들의 배열을 격자로 할 지, 모듈로 할 지, 동그랗게 할 지, 아니면 이동하는 면들로 할 지이다.

[1] 현재 김성환, 데이비드 마이클 디그레고리오와 함께 칙스 두 코이의 초기 멤버다. 뉴욕 지방 검찰청에서 검사로 일하기 전, 연방 지방 법원, 연방 항소 법원에서 판사로 일했다. 김성환의 책, <말 아님 노래>를 편집했다.

[2] 김성환의 신작, <피나는 노력으로 한>의 프로덕션팀 퍼포머 겸 테크니션을 담당하고 있다.

---

다음: 라야 마틴 인터뷰

Credit 이용약관 개인정보처리방침 이메일무단수집거부