

사운드 아트를 소리 나게 하기: 포스트매체 조건에서의 동시대 사운드 아트

최 정 은

(한국외국어대학교 강사)

1. 들어가며

우리는 소리 속에서 살아간다. 자신의 집에 태어난 것만큼이나, 소리 속에서 태어난다. 눈을 감아도 소리는 들려오며, 바깥에서 나에게 말해주고, 내 몸의 외피인 듯 느껴진다. 일상에서 우리는 원치 않아도 매순간 무언가를 청취하는 상태에 놓이며, 그 대부분은 노이즈로 간주된다. 통상 20에서 2000Hz 범위의 소리가 청취 대상이 된다. 동시대 사운드 아트를 다루기 위해서는 우선 소리로 가득한 환경에서 무엇이 사운드 아트 대상으로 간주될 수 있는지 정의부터 시도해야 할 듯 하다. 소리를 다룬다고 해서 음악과 현대미술의 대상이 완전히 같지는 않을 것이다. 따라서 필자는 먼저 음악학의 대상과 다소 구별되는, 미술과 영상이 다루고 있는 사운드 아트의 물적 대상에 대해 기술하고자 한다.

소리, 음향적 대상, 청각적 체험, 시각과 청각의 호환을 미술의 재료로 삼는 것은 이미 20세기 초부터였으나 비평적 측면에선 1980년대까지도 탈물질화 선상에서 논의되었다.¹⁾ 그러나 이제는 소리도 음향도 ‘물질적’ 재료로 간주되

1) 당대의 대표적 논자들에게 의해 과거에 비물질화라 여겨지거나 규정되던 현상들은 이제는 후기구조주의 철학과 관계 미학, 사변적 실재론, 객체지향철학 등으로 대표되는 신유물론에 의해 새로 해석되고 있다. 한국미학예술학회 주체 기획심포지엄 “신유물론시대의 예술”(2019년 3월 23일, 홍익대학교) 참조.

며 이를 통해 실체화시킬 수 없는 시간성을 조형하기도 한다. 현대미술에서 대상은 더 이상 물질적 실체를 절대적 준거로 삼지 않는다. 사물로서의 오브제보다는 그 너머, 퍼포먼스의 행위 과정 안에서 추출되는 비가시적 이미지라거나 정보적 흐름, 전자기적 빛-물질 등으로 이해되는 흐름이 안착되어 있다.

즉 현재 사운드 아트는 가시적 빛과 비가시적 전자기파로 변환될 수 있는 음향적 현상과 소리를 물질 재료로서 다루고 있다. 빛과 음향, 탄도나 역학적 장치의 궤적처럼 현재는 사라진 입자와 파동의 흔적들, 그 흔적을 추적하는 전자기파 등은 관람자 또는 청중의 기대에 따라 현현하거나 하지 않을 수 있다. 이러한 대상들은 오브제와 같은 실체로서의 대상이라기보다는 관람자 기대에 반응하는 대상성(objecthood)을 갖는다. 미술에서 반물질 혹은 ‘준대상들’(quasi-objects)²⁾은 시간 속에 흔적을 남기고 사라지는 사건들을 담아내는 상호작용적 전이 공간, 변형적 공간을 이루곤 한다.³⁾ 이처럼 대상들은 현상학적 ‘대상성’을 갖는 것으로서 정의되었다.

즉 미술의 대상은 구체적 사물인 오브제 너머, 사유의 흔적인 악보나 퍼포먼스의 행위 지침, 서명, 혹은 원본 없는 시뮬라크르(simulacre)와 같은 차이와 반복이 있는 흔적이라거나 입자인 동시에 파동인 빛처럼 양상성을 띤 물질 자체 그리고 상호작용적 퍼포먼스 외중에 생겨나는 물질적 효과, 그 과정, 행위 주체로부터 관람자 주체까지 가상계 육화(virtual incarnation)적인 차이화(self-differentiating)의 기록이 문제가 된다는 인식으로 이행한 지도 오래다. 이러한 ‘대상성을 지닌 대상’에서 문제가 되는 것은 대체로 반복되는, 마치 서명과 같은 자소적(graphème) 기록 혹은 기보(notation, instruction), 퍼스적 의미에서 해석의 대상이 되는 지표적 흔적들이다.

2) ‘준대상’이라는 용어는 브뤼노 라투르(Bruno Latour)에 의해 『우리는 결코 근대인이었던 적이 없다』(*Nous n'avons jamais été modernes: Essais d'anthropologie symétrique*, 1991)에서 쓰였다. 비물질 행위자 네트워크를 주제로 한 라투르의 글과 저서들은 1990년대부터 소개되고 있었으나 코로나 사태와 더불어 ‘비인간’(non-human) 및 포스트휴머니즘 주제가 부상한 이래 미학·미술사학계에서 부단히 논쟁되고, 해석에 접목되고 있다.

3) Esa Kirkkopelto, “From Quasi-objects to Artistic Components: Science Studies and Artistic Research,” in *Dialogues between Artistic Research and Science and Technology Studies*, eds. Henk Borgdorff, Peter Peters and Trevor Pinch (New York and London: Routledge, 2020), 34-35.

지표적 흔적들은 뇌의 자동적 시뮬레이션과 상관된다. 카자 실버만(Kaja Silverman)은 라캉적 의미에서 거울 단계에 해당하는 의미의 스크린 형성을 청각적 체험 측면에서 기술한 바 있다. 실버만은 신경계의 거울 뉴런으로 인한 고유수용지각(proprioceptive-perception), 마치 꿈의 시각적 체험에서 처럼 형상성의 비시각적 체험과 상관되는 음향적 자아의 거울상적 체험에 대해 논하고 있다. 뒤상이 생각했던 ‘비망막적 시각’에 비견되는 이 체험은 거울 단계에서 청각이 만드는 ‘체험된 몸’의 시뮬레이션으로 이해될 수 있다. 거울 뉴런은 몸과 몸 사이의 공조(synchronization)를 만든다. 감각이 지각으로 인지되는 순간은 비망막적, 비가시적 시뮬레이션 과정과 연계되며 뇌신경학과 라캉의 거울 단계 및 그 통과와 현상학적 측면과 관련하여 사실상 세밀한 기술을 필요로 한다.⁴⁾

수많은 소리들 중 특정의 것들이 사운드 아트로 구별되어 인지되려면 일정한 프레이밍과 문맥이 필요하다.⁵⁾ 사운드 아트의 현재는 포스트매체적 실천의 모습으로서 사실상 그러한 프레이밍 자체를 구성한다고 여겨진다. ‘포스트매체’(post-medium)란 주류 미술사의 형식주의적 미학의 판단기준이었던 매체 특정성(media-specificity)이 더 이상 통용되지 않는 무언가 다른 현상들의 창발을 지칭하기 위해 크라우스(Rosalind E. Krauss, 1941-)가 『북해에서의 항해』에서 조어한 용어로서 두 요소, 기술적 지지체(technical support)와 관습의 중첩, 표상적으로는 ‘자소’(刺素, 書記素, graphème)적 반복의 층위화(layering)로 이뤄진다.⁶⁾ 자소적 쓰기는 문자 그대로 ‘기입’(inscription)이지

4) 이에는 마크 B. N. 헨슨과 카자 실버만이 ‘고유수용지각’ 또는 ‘자가수용지각’(proprioceptive perception)이라 언급되는 거울뉴런적인 운동의 지각방식이 상관된다. Mark B. N. Hansen, *Bodies in Code: Interfaces with Digital Media* (New York and London: Routledge, 2006), 18, 57, 76-77, 184-185; Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World* (New York and London: Routledge, 1996), 16-19; Seth Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art* (New York and London: Continuum, 2009), xx-xxi, 84-85.

5) Seth Kim-Cohen, “Dams, Weirs and Damn Weird Ears: Post-Ergonal Sound,” in *The Routledge Companion to Sounding Art*, eds. Marcel Cobussen, Vincent Meelberg and Barry Traux (New York and London: Routledge, 2017), 51, 57.

6) Rosalind E. Krauss, 『북해에서의 항해: 포스트-매체 조건 시대의 미술』(A

만 거의 동시적 사라짐, 지워짐을 동반하는 데리다적 의미에서의 원(原)기입적 (archi-écriture) 쓰기나 사진적, 지표적 흔적을 말하기도 한다.

빛은 음향으로도, 비가시적 주파수로도 변환될 수 있으며, 예술로서 정서적 효과로서 흔쾌히 받아들여질 때 마음과 신체에 또한 어떤 흔적을 남긴다고 말할 수 있다. 감각과 구별되며 지각이 감산이라 말해지는 이유는 우리가 자기 자신에게 필요치 않은 것을 무의식적, 자동적으로 제거하기 때문이다. 한편 흔적의 기입과 증첩적 층위화에 관한 포스트매체적 관념들은 음악가의 사유 속에 일어났던 (진리) 사건의 흔적으로서 음악의 기보라든지⁷⁾ 퍼포먼스에서의 행위 지침과 연결되는 면이 있으며, 사운드 아트⁸⁾의 실제 현상에 상응한다.

그간 사운드 아트 연구는 20세기 초 미술과 영화의 추상을 지향하는 흐름에 관한 것과 20세기 후반 이후의 청각적, 공감각적 신체적 경험에 관한 것들, 그리고 소리 조각, 사운드스케이프 체험과 결부된 소리 풍경, 이동성 즉 모빌리티 측면의 연구들, 첨단 기술을 다룬 것, 신인동형론적(anthromorphic) 관점에서 사회학과 인류학, 현상학, 의식, 인지 철학과 상관된 것들이 있었다. 노이즈 및 노이즈 아트는 음악, 미술, 문학, 영상, 미디어 커뮤니케이션 등 여러 학제에서 주목받고 있다. 그러나 상대적으로 한국의 동시대 작가들에 대한 언급 및 영화, 영상과 연계되는 부분이 부족하다고 여겨진다.

현재 사운드 아트는 무엇을 다루고 있는가? 복합적 현상들 가운데, 동시대 사운드 아트가 그리는 이미지, 프레임의 내부(ergon)는 무엇일까? 데리다의

Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition, 김지훈 역 (서울: 현실문화 A, 2017), 8-10.

- 7) Roger Scruton, "Sounds as Secondary Objects and Pure Events," in *Sounds & Perception: New Philosophical Essays*, eds. Matthew Nudds and Casey O'Callaghan (Oxford and New York: Oxford University Press, 2009), 67.
- 8) 데리다는 "문맥들은 그 자체들을 구성한다"고 언급했다. 데리다에게 있어 프레임 내부 에르곤은 역설적 지위를 갖는다. 에르곤을 규정하는 것은 프레임, 팔레르곤(parergon)이다. 에르곤은 팔레르곤 없이 따로 독립적으로 존재할 수 없다. 에르곤은 그것의 팔레르가를 생산하며, 동시에 그것에 의해 생산된다. 그 두 가지가 연계되는 방식은 '부정적'이다. 팔레르가로서 그것들을 구성하는 것은 단순히 잉여로서 그 외부가 아니라, 부재로서만 표현되는 에르곤 내부의 내적, 구조적 연계이며 결여이다. Kim-Cohen, "Dams, Weirs, and Damns Weird Ears," 57; Jacques Derrida, *The Truth in Painting* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), 59.

논법에 따르면 그것은 액자들인 그 외부(parergon, boundary)에 의해 정의될 것이며, 경계의 구성은 내부가 결여한 것에 의해 이뤄질 것이다. 따라서 필자는 본문의 구성을 크게 두 가지로 나누어 보았다. 현재 사운드아트가 다루는 가장 이슈가 되는 문제들을 먼저 기술하였고, 퍼포먼스를 좀 더 강조한 후반부는 다시 두가지를 목표로 했다. 첫째, 퍼포먼스의 수행성(performativity)은 모든 사운드 작업들이 인위적 구성이라는 것을 보여준다.⁹⁾ 둘째, 퍼포먼스는 '장소 특정적'일 수밖에 없기에, 지나간 순간의 복기는 관람자에게 기록과 재현을 고려하게 한다. 따라서 필자는 재현에 대한 의심과 서구적 시각 중심주의의 근거였던 현전중심주의에 대한 강도 높은 비판에도 불구하고, 생생한 '현재성의 현전'(presence of presentness)¹⁰⁾ 경험이 여전히 중시되고 있는 현실을 제시하고자 한다.

프레임 내부에 해당하는 구체적 내용에 있어서는, 최근 사운드아트 전시에서 제시되었던 작업들 중 미술사적으로 의미 있는 문제를 제기한 작업들과 그에 상관되는 이론들을 몇 가지 주제로 한정하여 논하고자 한다. 노이즈로 해석될 수 있는 소리를 구체음악적 견지에서 다룬 작업들의 각기 다른 형태와 문제의식, 비인간(non-human)적 소리들, 유행이 지나 낯설게 느껴지는 소리들을 수집한 작업들 그리고 '단락'(short-circuit), 동시성, 싱크로화(공조, 共助)를 다룬 작가들을 살펴보고자 한다.

논문을 쓰는 와중 백남준의 최근 재해석 및 언어와 민속적 소리들을 다룬 작업들은 글과 그림을 하나로 보는 한국 전통 미학의 영향으로 그 양이 방대할 뿐 아니라 문자와 그 표상 간의 고유한 문제들을 다루어야 하기에 보다 정교한 접근을 요구하여 후일의 과제로 미루어졌다. 인디 뮤직 및 영상과 관련된 작업들 또한 그 반경이 넓은데 들뢰즈의 사고에 기반한 순수 감각질의 추출 측면에 주목하는 논지상 필자는 전위적 실천에 보다 주목했다. 이제까지 한국에서 사운드아트 연구는 서구의 작가론 중심으로 연구되어온 감이 있어, 본 연구는 한국 작가들을 위주로 미술사 및 영상 이론의 현 단계와 관련된 사

9) Kim-Cohen, "Dams, Weirs, and Damns Weird Ears," 57.

10) Michael Fried, "Art and Objecthood (1967)," in *Art and Objecthood* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998), 148-172.

운드 아트 지형도를 그려보고자 했다. 여기서 다루는 주제들은 좀 더 연구할 만하다. 더욱 많은 이들이 관심을 가졌으면 한다.

II. 본문

1. 신호와 노이즈, 리플레이와 재매개

1.1. 양날의 칼, 노이즈

소음 또는 잡음으로 번역되는 노이즈(noise)는 의미작용이 있기 위해 필연적으로 제거되어야만 하는 것으로서, 인풋 아웃풋을 알고리즘적 도해로 바라보는 커뮤니케이션 이론에서 중요하게 다뤄진다. 의미에 해당하는 신호 또한 노이즈의 일종이다. 마치 우주에서 날아오는 우주선처럼 무작위로 무차별적으로 쏟아지는 노이즈 가운데 수신자에게 '의미 있는' 음향이 곧 신호이다. 우리는 소음이 가득한 속에서도 대화할 수 있다. 인간은 매우 시끄러운 속에서도 자신에게 의미 있는 소리를 포착할 수 있는, 즉 신호를 포착할 수 있는 능력이 있다. 이것은 지각이 수신자에게 의미 있는 것만 신호로서 취하고 나머지 소음은 버린다는 특성 때문이다. 의미가 발생하기 위해서는 잡음은 제거될 필요가 있고 저장 용량의 최적화를 추구하는 디지털화는 그 한계 지대의 문제를 노출시킨다. 수신자의 관심사에 따라 그가 위치한 청점에 따라 신호는 포착될 수도, 포착되지 않을 수도 있다.

노이즈에는 실재, 피드백, 화이트 노이즈라는 문제들이 있다. 정보이론 측면에서는 과잉, 잉여, 잔여, 버려지는 것에 속한다. 커뮤니케이션 상황에서 실제 소통되는 것은 랑그, 목소리, 주파수, 잉여라 하며, 그렇게 볼 때 노이즈는 그 모든 자리에서 대단히 중요한 역할을 한다.

크게 보아 사운드 아트에 포함되는 노이즈 아트의 계보는 20세기 초 콜라주와 포토몽타주의 계보 및 퍼포먼스와 겹친다고도 할 수 있다. 파시즘에 동조했던 20세기 초 이탈리아 미래주의 작가들은 도시의 일상생활, 영화와 소음을 찬미했다. 그들은 기계와 자동차가 사모트라케의 니케 여신상보다 아름답다고 여겼고 기계가 만들어내는 노이즈와 북적이는 도시의 소음을 찬미했다.

루이지 루솔로(Louige Russolo, 1885-1947)는 소음기계 ‘인토나루모리’(Intonarumori)를 만들고 소음 교향곡을 작곡했다. 사운드 조각, 사운드 지도가 부상했고¹¹⁾ 독일에서는 포토콜라주와 함께 발터 루트만(Walter Ruttmann, 1887-1941)에 의해 소음을 주제로 한 일련의 《도시 교향곡》(*City Symphonies*, 1913-1931)이 제작되어 라디오로 방송되었다.¹²⁾

콜라주 기법은 우연 요소를 조형예술에 들여왔으며 전형적 형식에서 탈피한 쇤베르크 이후의 정격 모더니즘 클래식 음악에서도 사용되었는데, 콜라주 기법과 영화, 음악의 아방가르드는 겹치는 지점이 있다. 이를테면 베리오(Luciano Berio, 1925-2003)는 레비스트로스, 베케트의 문학과 접목된 콜라주 방식의 교향곡을 작곡했다. 백남준에게 영향을 주었던 칼하인츠 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen, 1928-2007) 등 구체음악을 작곡한 전위적 작곡가들 또한 일상의 소리에 주목했다. 미술 분야의 노이즈 탐구에는 계보가 있다. 일찍이 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp, 1887-1968)이 소리를 주제화한 작업을 했고, 그의 문제의식은 로버트 모리스(Robert Morris, 1931-2018), 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg, 1925-2008), 라 몬테 영(La Monte Young, 1935-) 그리고 백남준(1932-2006) 또한 참여했던 플럭서스(Fluxus) 그룹에 의해 계승되었다.

백남준의 연장선상에서 노이즈에 주목한 대표적인 작가 중 하나가 크리스티안 마클레이(Christian Marclay, 1955-)이다. 그의 대표작은 “소리를 보는 경험: 당신이 보는 것이 당신이 듣는 것”(리움, 2010년 12월 9일-2011년 2월 13일)에서 전시되기도 했던 《시계》(*The Clock*, 2010)를 위시한 파운드 푸티지(found footage)¹³⁾ 영화들인데, 그러나 애초에 그는 보스턴과 뉴욕의

11) Gascia Ouzounian, *Stereophonica: Sound and Space in Science, Technology, and the Arts* (Cambridge, MA and London: The MIT Press, 2020), 118, 138-139.

12) 이 주제는 이도훈에 의해 ‘거리영화’라는 표제로 탐구되었다. 이도훈, “거리영화의 발전과 분화: 근대적 형성 과정과 장르적 특성을 중심으로,” (연세대학교 박사학위 논문, 2018); Laura Marcus, “‘A Hymn to Movement’: The City-Symphony of the 1920s and 1930s,” in *Dreams of Modernity: Psychoanalysis, Literature, Cinema* (New York: Cambridge University Press, 2014), 89-109.

13) ‘파운드 푸티지’는 초창기 영화부터 시작된, 편집 후 남은 자투리 필름이나 버려진

클럽에서 턴테이블을 들고 레디메이드 콜라주를 연주하며 인디 음악가로 행위 하여 미술계에 데뷔했다. 그는 당시 비닐 레코드가 CD로 대체되면서 중고로 버려지던 LP 레코드들을 저가로 사들여 노이즈를 주제로 전 세계 곳곳에 수많은 설치 작업을 했다. 예컨대 아카이브 설치 《크리스마스의 소리들》(*The Sounds of Christmas*, 2011)에서 크리스마스 캐롤 음반들을 모아 편집하고 캐롤로 가득한 LP 비닐 레코드의 아카이브를 곁들였다. 또한 포장을 제거한 몇천 장의 CD와 LP로 갤러리를 가득 채우고 그 위를 많은 이들이 밟고 다니도록 하여 그 소리를 녹음하여 판매했다. 그 과정에서 음반은 돌이킬 수 없이 스크래치가 가고 파손되는데 그것은 미술평론가들에 의해 상품의 유통과 소비 과정에서의 필연적 마모와 훼손에 비유되어 해석되었다.

이같은 훼손의 시각화는 한때 아방가르드 실험영화의 매체 탐구 방식과 무관치 않다. 20세기 초부터 제작된 많은 셀룰로이드 필름들이 보관중에 창고 내부의 화재 또는 열화로 인해 자연적으로 훼손되었고, 소수의 작가들은 그러한 훼손 자체를 작업 내용에 끌어들여 함께 주제화했다. 이를테면 마그네틱 테이프를 시간 경과를 암시하며 제작된 마클레이의 《소리 폭포》(*Sound Fall*)는 매체특정성의 변화 및 엔트로피 이론을 상기시킨다. 시간과 마모의 물적 흔적에 대한 이런 주제화는 노스텔지어를 가져오며 현재까지도 전위적이라는 느낌을 주지만, 한편으로는 매체의 전환과 소멸 문제뿐 아니라 바니타스(Vanitas)로 지칭되던 서구의 고전적 모티프, 헛됨, 무상함의 느낌에 닿아 있다. 마클레이는 영상, 악기 설치와 퍼포먼스를 통해 ‘재생’ 즉 리플레이(Replay)를 다루기도 했다. 리플레이라는 주제는 매개 및 표상에 대한 숙고와 관계되는데, 그것은 시물라크르가 본격적으로 담론화되었던 지표성(indexicality)에 대한 기본적 개념을 뒤흔드는 포스트모던의 사진적 조건, 현재적 삶의 포스트포토그래피적 조건에서 온 것일 수 있다.¹⁴⁾

《화이트 노이즈》(*White Noise*, 2009)는 마클레이의 대표작 중 하나이다. 레코드와 CD 등으로 기록매체의 이행을 다루며 파운드 푸티지 작업을 하

B급의 낡은 영화를 약간의 손질을 가해 새로운 영화로 재탄생시킨 작업을 말하며 초현실주의의 ‘발견된 오브제’(found object)의 영화적 버전이라 할 수 있다.
14) 박평중, “포스트 포토그래피의 지표 패러다임과 수정이론,” 『포스트포토그래피 시대의 사진과 그 수용: 한국미학예술학회 기획심포지엄 자료집』 (한국미학예술학회, 2017년 3월), 137-160.

기도 한 그는 작업의 초창기부터 인디음악 클럽에서 공연하곤 했고 수많은 사운드 콜라주를 제작하여 음반으로 내기도 했다.¹⁵⁾ 통상 잔잔히 깔리는 카페의 배경 소음이나 파도 소리와 같은 긍정적 효과를 미치는 소리를 화이트 노이즈라고 지칭하지만, 화이트 노이즈는 사운드 아트의 주제로서 범상치 않다. 왜냐하면 가청주파수 한계를 넘는 들리지 않는 소리를 이용한 군사 기술로 얼마든지 고문을 할 수도 있기 때문이다. 게다가 이 경우 일체의 흔적을 남기지 않는 밀실 살인과 같은 일조차 가능하다.¹⁶⁾ 이와 같은 소리의 무서운 측면을 다루어낸 작가가 김윤철이다.

김윤철(1970-)은 《메타 물질》이라는 제목으로 고등과학원과 협업하여 물질을 탐구해왔고 런던에서도 전시하는 등 국제적으로 활동하고 있는 작가이다. 그는 ‘크로마’(chroma), ‘매터리얼리티’(Mattereality)라는 명칭으로 메타구조 및 물질을 탐구한다. 그의 경력에서 유럽입자물리연구소에서의 연구가 눈에 띈다. “눈부신 GLARE”展(바라캣 컨템포러리, 2019)에서 그는 비가시적 뮤온 입자를 검출한 후 그 입자에 반응하여 플래시가 터지도록 한 《아르고스》(Argos)와 《임펄스》(Impulse, 2018), 3개의 고리 모양 기계장치 《크로마》를 전시했다. 《크로마》는 뫼비우스 띠 혹은 보로메안 매듭을 연상시키는 형태로 자신의 꼬리를 집어삼켜 회전함으로써 시간의 순환을 나타내는 신화적 우주뱀 우로보로스의 형상화이다. 《임펄스》는 실린더 안에서 용솟음치는 메탈릭한 액체로 표현된 김윤철이 제작한 ‘메타물질’의 제시이다.

한편 그는 설치에 동반된 DJ 형태의 퍼포먼스로 메타 물질의 소리들 중 가청주파수 한계를 오가는 화이트노이즈를 탐구했다. 작가는 인천 영종도에서 스포이드로 채취한 한 방울의 물 입자들이 질주하며 일으키는 노이즈의 파장

15) 최정은, “콜라주, 그 탈구된 시간의 다층성: 로버트 라우센버그, 프레드 토마셀리, 크리스티안 마클레이를 중심으로,” (홍익대학교 박사학위논문, 2018), 199-200.

16) 최근 핵잠금 잠수함과 대륙간탄도미사일(ICBM)에 장착된 신무기로 등장한 초음파와 극초단파 공격으로 인한 외교관들의 고통에 대한 내용이 수차례 언론에 기사화되었다. 구토, 이명, 혼절, 마비를 유발하는 극초단파 공격은 쿠바 대사관 주재 미국 외교관들이 겪고 보고되어 ‘아바나 증후군’(Habana Syndrom)이라고 명명되었다. 김경화는 노이즈가 초래할 수 있는 고통과 폭력적인 면을 다룬 작가들을 바타유의 ‘일반경제’ 및 아스트렉 희생제의 등과 관련시켜 언급하고 있다. 김경화, “노이즈의 역설: 유토피아적 실현인가? 디스토피아적 상상인가?” 『음악논단』 38 (2017), 149-179.

을 증폭시켜 그 압도적 소리를 들리게 하여 청중들로 하여금 그 가공할 힘을 보게 했다. 화이트노이즈는 양가성을 지닌다. 마치 ‘가구음악’처럼 카페의 배경음과 같은 편안한 소리이며 어머니의 품안과 같은 대양감을 주기도 하지만, 반대로 실제 범죄자들이나 정치범들을 고문하는 일에 사용되고 있는 극도로 고통스러운 감각을 경험하게 할 수도 있다. 가청주파수 한계를 넘기에 타인에게 들리지 않으며, 따라서 증명할 수 없는 방식으로 표적이 된 이를 특정하여 괴롭힐 수 있는 것이다. 김윤철의 퍼포먼스는 이처럼 바늘로 굽거나 금속을 갈아내는 고문(torture) 상황을 만들어내는 극도로 불쾌한 소리가 어떻게 파도 소리와 같은 화이트 노이즈로 전환될 수도 있는지 그 이행 과정을 다룬 흥미로운 작업이었다.

카메라의 발명이 예전에 맨눈으로는 볼 수 없던 빠른 운동이나 전자현미경적 세계를 볼 수 있게 했듯, 이런 작업들은 센서나 앰프를 사용하여 미시 세계적인 물질의 운동마저 이제는 청각적으로 체험 가능하다는 것을 보여준다. 기계장치, 센서의 발달로 청각적 감각이 예민해짐에 따라 이전에는 들을 수 없던 나노 세계의 운동들을 청각적으로 체험할 수 있게 되는 것이다. 극단적 공포까지도 체험시키며 인간이 세계를 경험하는 방식이 근본적으로 달라진 것이 아닌가 하는 느낌마저 주는, 새롭게 대두되는 이런 동시대적 경험들에 대해 김해주(아트선재, 부관장)는 ‘어쿠스틱 행성의 두려움’이라는 말로 적절히 표현한 바 있다.

우연과 주의 깊은 청취, 순수 음향적 체험, 무작위성에 천착하는 노이즈 음악과 소리의 물질성 탐구, 마치 무작위한 것처럼 보이는 음향적 체험의 기록은 사운드스케이프(soundscape) 즉 작가 자신의 신체를 에워싼 청각적 환경의 탐구에서 비롯된다. 그것은 마치 1990년대 이후 전면적 통제, 관리사회에 접어들며 모든 것이 알고리즘적으로 프로그램된 듯한 삶에서 ‘주의깊은 청취’라는 수동적 종합의 모습으로 우연과 사건에 자신을 능동적으로 열어두는 태도인 듯싶다. 이러한 작업들은 앞서 언급하였듯 음향을 어쿠스마틱(acousmatic) 측면뿐 아니라¹⁷⁾ 그 찰나적 현현과 시간성 함의의 측면에서 대상

17) 미셸 시옹은 사운드 발산 근거인 몸체와 분리되어 부분대상으로 기능하는 목소리(voice)를 비롯한 독특한 음향적 체험에 대해 ‘어쿠스메트르’(acousmètre)라는 용어를 조어했다. 어쿠스마틱은 들을 수 있지만 음원을 볼 수 없는 어떤 것을 지칭

성을 지닌 오브제로서 다룬다. 이런 태도의 시초는 라우셴버그의 《백색 회화》(White Painting, 1951)에서 영감을 얻은 존 케이지(John Cage, 1912- 1992)의 《4' 33"》(1952)이다. 케이지는 백남준과 함께 한국에 큰 영향을 미쳤는데 그의 태도는 대표적 단색화가 이우환과 미학적으로 연계되는 니시다 기타로(Nishida Kitaro, 西田幾多郎, 1870-1945)의 '순수 경험'의 현상학과 접점이 있다는 점에서 또한 한국적 유형의 노이즈 뮤직의 실천들과 조응한다.¹⁸⁾ 노이즈 작업들은 이처럼 사진적 지표론, 개념미술적 접근 등을 아우르며 동시대적 사운드스케이프 환경 조성의 미디어와 커뮤니케이션 이론 관점에서 주목되기도 했다. 질서는 카오스모스 가운데 창발하여 출현할 뿐이고 소통은 주파수와 잉여이며 메시지의 확산이란 그 자체 소음의 증가로 표현되기 때문이다.

1.2. 사운드콜라주와 플리커 영화

인지와 사운드의 관계에 흥미를 가지고서 AI 딥러닝 알고리즘과 소리의 관계를 탐구해 온 박승순은 흔히 노이즈로 분류되는 다종다양한 소리들이 개인의 체험과 결부될 때 어떻게 흥미롭고도 진정성있는 사운드스케이프로 변모될 수 있는지 제시하는 작업을 해왔다. 그는 부단히 피드백 요소를 활용하는데, 이미지와 사운드 간의 호환적 관계 속에서 딥러닝 알고리즘이 탐지하는 오류 혹은 어긋남에 주목한다. 관객이 상상한 풍경 이미지와 AI가 연산한 이미지, 알고리즘이 찾아낸 소리 사이의 어긋남을 탐구하는 《뉴로스케이프 V1》이나

하는 고대의 개념이다. Michel Chion, *The Voice in Cinema* (New York: Columbia University Press 1999), 18; Thomas Elsaesser, Alte Hagener, 『영화이론』(*Filmtheorie zur Einführung*, 2008), 윤종욱 역 (서울: 커뮤니케이션 북스, 2012), 254-255에서 재인용.

18) Helga de la Motte-Harber, "The Many Forms of Silence in Music," in *Silence and Silencing in Psychoanalysis: Cultural, Clinical, and Research Perspectives*, eds. Aleksander Dimitrijević and Michael B. Buchholz (New York and London: Routledge, 2021), 83. 현상학은 어디까지나 의식 안에서 대상의 포착을 다룬다는 면에서 근대 표상철학의 형이상학적 한계를 내포한다고 볼 수도 있으며 현재 철학, 영화, 정신분석학 분야에서의 존재론적 경사 경향과 대조된다. 이 같은 존재론적 전환, 소음과 실재의 상관성 주목에 정신분석학 담론의 역할이 지대했다. 김-코헨이 언급하고 있듯 이러한 전환은 미국 미술사가 로절린 크라우스와 할 포스터에게서 예시된다.

《상상적 소리풍경》이 이에 해당한다. 이런 시도들은 소리의 물질성의 천착을 넘어 소리 분류학을 지향하며, AI에 의해 재구성된 사운드스케이프는 친숙하고도 낯선 기억-풍경을 제시한다.

‘랜덤 액세스’(Random Access) 시리즈로 기획된 “신경공간”(백남준 아트센터, 2019) 퍼포먼스에서 그는 사운드 퍼포먼스를 통해 ‘플리커 영화’(flicker film)의 잠재성을 개시했다. ‘깜박이 영화’로 지칭되기도 했던 시각 실험으로서 플리커 영화는 마르셀 뒤샹과 페르낭 레제(Fernand Léger, 1881-1955)로부터 그 원조를 찾을 수 있고 미술관 영화의 붐을 만든 실험영화의 중요한 분야로서 1960년대부터 폴 샤리츠(Paul Sharitz), 토니 콘래드(Tony Conrad), 홀리스 프램튼(Hollis Frampton), 제임스 콜맨(James Coleman), 리즈 로즈(Liz Rose) 등을 통해 실험되었는데 료지 이케다(Ryoji Ikeda, 1966-)에 이르기까지 시지각과 시각성의 본질 탐구에 큰 영향을 미쳤다. 플리커 영화에서는 형식 자체가 말해주는 메시지 및 빛과 색채로 번역 가능한 순수 정감적 요소의 추출이 주목된다. 북서울미술관에서 선보인 로즈의 《빛 음악》(*Light Music*, 1975)은 광학 음향과 ‘확장 영화’(expanded film)를 탐구한 작업으로서 화면에 나타나는 추상적 선을 영사기가 동시에 오디오로 읽도록 하여 청각적인 것과 시각적인 것의 빛 주파수를 경유한 호환 문제를 제시한다.¹⁹⁾

박승순은 《신경공간》에서 형상이 너무나 희미하여 사라진, 희미한 진주빛으로 천변만화하는 풍경 속에 오려낸 듯 콜라주된 양 한 마리가 붙박인 듯 서 있는 스크린을 배경으로 한 사운드 퍼포먼스를 했다. 이 작품은 낮에 바깥이 흰히 비치는 유리창으로 이뤄진 백남준 아트센터에서 공연되었는데, 그 자체 플리커 영상으로서 마치 레이저 빛처럼 무지개빛으로 선연하면서도 대낮의 빛 속에 ‘거의 보이지 않는’ 이질적인 것을 사운드 퍼포먼스로 그려낸 것이다. 플리커 영상에 동반된 사운드는 그가 일상의 온갖 상황에서 하나하나 애써 모은 독특성을 지닌 다채로운 소리들의 콜라주이다. 플리커 영상과 사운드콜라주의 병치는 그 효과를 증폭시킨다. 그는 또한 카셀 도큐멘타(Kassel Documenta) 참여 때의 소리 체험을 마치 에세이를 쓰듯 기록했는데 사운드콜라주의 사운

19) 『빛: 영국테이트미술관 특별전』, 전시자료, 2021년 12월 21일-2022년 5월 8일. 서울시립북서울미술관, 13.

드스케이프적 기록은 외적 환경의 기록이지만 가장 내밀한 감성에 닿아 있다.

초현실주의자들에게 있어 밤의 해바라기가 ‘한낮의 어둠’, ‘밤속의 밤’ 같은 절망 속 희망을 뜻했듯 그 자체 노이즈적인 것들의 구체음악적 실천이라 할 만한 것 안에서, 시각적으로 너무 환한 낮 속에 플리커 영상의 섬광 속에 부동의 양의 형상이 위치해 있다. 그 양은 소리 없는 번득임 속에 언뜻언뜻 일견되며 전복 속껍질 같은 공간 속 들리지 않는 비명이라 할 만한 것을 ‘보여준다’. 이처럼 박승순은 무지개빛과 플리커 영상으로 순수 시청각적인 정감의 지표적 추출물을 시청각적 대상으로서 제시했는데, 감각하기 어려운 것, 기계의 기억과 경험, 폴 밀그램(Paul Milgram, 1948-)과 후미오 키시노(Fumio Kishino) 등의 ‘혼합현실’(Mixed Reality)과 매개현실, 리얼리티의 통합적 이해에 관심을 가진 그는 고등과학원에서 발행하는 저널 『Horizon』에 글을 올릴 정도의 이론가이며, 작곡가에게 심각한 불이익을 주는 음원 유통의 구조를 개혁하고자 협업을 시도하기도 했다.²⁰⁾

박승순뿐 아니라 다수 작가들이 플리커 영화를 제작하고 있다. 플리커 영상의 의미는 사운드아트의 흐름이 물리학에서 ‘퀄리아’(qualia)로 말해지는 순수 정감적 요소(affect), 비망막적인 시지각의 추출뿐 아니라 변주(variation)와 변조(modulation)에 주목하는 경향과 그대로 조용한다.²¹⁾ 이러한 경향에는 차이와 반복 및 현대영화에서 순수시청각 요소의 추출을 중시하는 들뢰즈 철학의 영향이 있다. 청각적 취향에 관한 최근 논의에서 소리의 음색(timbre)에의 주목 또한 이 같은 맥락에서 이해된다. 시각예술에서 이것은 순수 지각적 요소와 들뢰즈적 언어의 관점이 겹치는 영역의 탐구로 진행되는 경향이 있다. 리처드 세라(Richard Serra, 1939-) 및 아방가르드 영화제작자들의 개념미술적 부정사의 천착, 추상화가 이경의 《형용사로서의 색채》(와우 갤러리, 2021)와 같은 탐구가 그 예이다.

20) 박승순, “혼합된 경관(Mixed Scape): 혼합현실과 AI사운드스케이프의 만남,” 『HORIZON』, 서울: 고등과학원, 2021년 3월호, 30.

21) Seth Kim-Cohen, “Introduction,” in *In the Blink of an Ear* (New York and London: Continuum, 2009), xx-xxi, 39; Roger Scruton, “Sound as Secondary Objects and Pure Events,” in *Sounds & Perception: New Philosophical Essays*, eds. Matthew Nudds and Casey O’Callaghan (Oxford, New York: Oxford University Press, 2009), 58-59.

목록화되거나 체계적인 부정사(l'infinifitif)의 시각화는 부정사 그 자체의 개념미술적 제시뿐 아니라 제스처를 추출한 파운드 푸티지 영화들에서 가장 잘 표현되었다. 이경의 경우 명사라기보다는 형용사로서의 색채, 그 동사적 측면 진행과 변화 과정 중의 동사적 표현을 다루었다. 즉 단순한 붉음이나 푸름보다는 '되기-생성'(devenir, becoming)으로서의 장밋빛과 푸르러짐을 과정으로서 보여준다. 한편 색채의 순수 감각질과 상관되는, 영화적 정감-이미지의 제시, 순수 정감적 요소의 추출은 들뢰즈(Gilles Deleuze, 1925-1995)의 『시네마 I』, 『시네마 II』 중 고전영화와 현대영화의 구분에서 이미지 분류학의 모습 속에 현대영화의 순수 시청각 요소, 순수 감각질의 추출과 서사의 탈프레임화 경향으로서 언급되기도 했다.²²⁾

1.3. 단락, 연속 속 불연속, 비동시적 동시성

플리커 영상이 시사하는 것은 무엇보다 '단락'(短絡, short-circuit)이다. 특히 샘플링, 리메이크, 리믹솔로지가 자유자재로 이뤄지는 디지털문화와 관련하여 '단락'은 대단히 중요한 주제이다. 이 주제는 런던 화이트채플의 사운드아트 전시 "감각 소리/소리 감각"展(Sense Sound/Sound Sense, 2019- 2020)에서 집중적으로 다루졌다. 개체로서의 개인이 더 이상 의미 없는, 마치 별통의 별들처럼 군집적인 우글거리는 상태라든지 나타남과 사라짐을 주제화한 수많은 작업들도 같은 층위의 문제의식을 내재한다. 미학적 판단기준의 변화 즉 조성, 변이, 변조에 방점을 둔 들뢰즈 미학의 영향을 느낄 수 있는 전시였다.

한편으로 동시성(simultaneity) 문제에 대한 관심은 여전하다. 창발적 동시성 또한 국제화, 세계화라는 화두와 함께 이미 20세기 초부터 역사적 아방가르드로 지칭되는 전위적 모더니스트들의 관심사였지만 이 주제는 "소장품 특

22) 들뢰즈의 영화철학 『시네마 I』(*Cinéma 1: L'image-movement*, 1983)과 『시네마 II』(*Cinéma 2: L'image-temps*, 1985)에서 다루진 감각의 논리는 『차이와 반복』(*Différance et Répétition*, 1968), 『의미의 논리』(*Logique du sens*, 1969), 『감각의 논리』(*Francis Bacon Losique de la sensation*, 1981)에서 이미 개진되었던 것들로 로널드 보그(Ronald Bogue) 및 맨체스터대 출판부에 의해 정리되었다. 전 저작이 번역된 들뢰즈 열풍에 힘입어 한국 인문학계와 영화계에 있어 들뢰즈 철학과 영화이론은 더 이상 설명이 불필요할 정도로 거의 보편화되어 있는 상태이다.

별전: 동시적 순간”(Collection Highlights: Synchronic Moments, 국립현대미술관, 2018)에서처럼 현재 디지털화가 초래한 변화의 관점에서, 20세기 초 아방가르드 관점에서 동시성을 다루던 것과는 다른 방식으로 탐구되고 있다. 시간 체험에 있어 베르그송적 지속(duration) 개념의 중요성은 여전하지만 그 강조점은 포스트모더니즘과 포스트구조주의의 영향으로 전지구적 동시성의 창발적 공존보다는 불연속적 국면들의 이행과 헤테로토피아적 병립, 즉 포스트모던적 ‘다층성’(multiplicity)을 지닌 접힌 차원들의 공존으로 옮겨간 듯 보인다. 최근 데이빗 조슬릿(David Joselit)이 이 주제를 전개했다.²³⁾ 조슬릿이 제시해왔듯 이러한 관심 한편에는 ‘주파수 경매’나 NFT(Non-fungible Token, 대체불가능토큰) 고유식별번호 부여 같은 시장 변동이라거나 화폐 경제의 재정의, 즉 국가 체제 운영과 불가분 밀착된 경제와 자본, 관리 사회의 시간 함수와 자본에 관련된 관심들이 산재한다.

2020년 1월 런던 화이트큐브에서 열렸던 사운드 아트 전시 “감각 소리/소리 감각”(Sense Sound/Sound Sense)에서는 1960년대 이후 지금까지의 사운드 아트의 행보를 축약하여 아카이브 방식으로 제시했다. 이 전시에서는 백남준이 샬롯 무어만(Charlotte Moorman, 1933-1991)과 공연하는 모습의 사진과 함께, 존 케이지의 공연 장면 영상이 상영되었고, 또한 현재 런던의 사운드 아티스트들에 의한 설치와 영상 작업들이 있었다. 심슨(Eileen Simpson, 1977-)과 화이트(Ben White, 1977-)는 저작권이 소멸된 레코드 아카이브로 이뤄진 영상 혼합설치로 향수 어린 음악에 얽힌 저작권 문제를 주제화했다. 동반된 세 영상 《나의 모든 것은 너의 것》(*Everything I Have is Yours*), 《청각적 배움》(*Auditory Learning*, 2016), 《한때 들렸던 것》(*Once Heard Before*, 2019)은 공연과 레코딩 협업 퍼포먼스와 함께 현 단계 디지털에서 매우 중요한 이슈중 하나를 제시했는데, 바로 명쾌한 사운드와 함께 진행되는 LP 레코드 회전의 부단한 불연속적 중단을 통해 ‘단락’을 시각화하였다는 점이다. 이 작품에서는 팝 레코드가 재생되는 와중 그 선율이 부단히 중단되지만, 그것은 레코딩된 선율의 중단을 넘어, 우리의 일상적 삶 속 현재에 변함없는 무엇이 문득 외삽되는 방식, 내 의지와 무관하게 현재 속으

23) David Joselit, *Heritage and Debt: Art in Globalization* (Cambridge, MA and London: The MIT Press, 2020), 37-39.

로 과거나 미래가 부단히 어떤 친숙한 선율의 형태로 외삽되는 순간을 상기시킨다. 자동적 노스텔지어 유발의 순간이기도 한 그것은 현재의 순간을 단속(斷束), 단락시킨다.

단락은 디지털 미술의 첨예한 화두 중 하나로, 그 고전적 예는 라우센버그의 《단락》(*Short-Circuit*)과 모리스(Robert Morris, 1931-2018)의 ‘과정으로서의 시각’²⁴⁾으로 거슬러간다. 이 주제는 슬라보예 지젝에 의해 영화 분야에서 사유되었고, 라클라우(Ernesto Laclau, 1935-2014)와 무페(Chantal Mouffe, 1943-)에 의해 정치철학 분야에서, 이어서 디지털 미디어와 결부되어 논의되었다. 지젝에게 단락은 그의 저서 제목이기도 한 ‘시차적 관점’(parallax view)과 불가분의 관계에 있다.²⁵⁾ 본래 건축의 체험에서 온 용어라고 하는 ‘시차적 관점’은 프로이트 정신분석학에 있어 시간 체험의 근간을 이루는 ‘사후성’(Nachträglichkeit)²⁶⁾과 근본환상 개념을 경유하여 나온 개념이며, 미술사학자인 할 포스터(Hal Foster)가 당시 영미권 학계의 관심사의 집대성이라 할 만한 『실재의 귀환』(*The Return of the Real*, 1996)에서 라캉적 의미의 실재(the Real) 문제를 미술사에 접목하여 다루었다. 그러나 시각과 청각의 실재는 변별되어야만 하는데, 관람자가 마치 자신 앞에 펼쳐지는 파노라마적 세계 앞에 마주서 있는 것처럼 혹은 실재가 시각장 밖의 카메라처럼 상징되는 것과 구별되게, 귀와 청증은 제거된 대상들의 전면적 ‘조망’을 받

24) 조각가이자 퍼포머였던 모리스는 오브제가 아닌 비실체적 대상성 및 미니멀리즘 이론의 정립에 기여했다. 모리스와 라이만(Robert Ryman, 1930-2019)의 작업은 ‘과정으로서의 시각’(Vision in Process)으로 설명되곤 한다. Brigit Pelzer, “Vision in Process,” *October* 10 (1979), 105-120.

25) Hal Foster, 『실재의 귀환』(*The Return of the Real*, 1995), 이영욱·조주연·최연희 공역 (서울: 경성대출판부, 2003), 20. 여기서 그는 20세기 초 모더니즘의 역사적 아방가르드가 네오 아방가르드나 미니멀리즘과 같은 모습으로 반복되는 이유를 라캉적 의미의 ‘실재’와 ‘시차’를 경유하여 설명하고 있다. 이 경우 실재는 어떤 체계나 시각장이 성립하기 위해 고전 회화의 소실점이나 영화의 카메라처럼 필연적으로 외부에 위치되는 것으로 상징된다. 후기 라캉의 견지에서 실재는 주체의 상징계 진입 이후 무의식으로 생산되며 ‘지연된 작용’을 만든다. 이 때문에 부단히 쓰여지는 것 아래 지워지거나 사라진, 반복 속에서도 부재하며 지연되는 것으로 추론된다.

26) 프로이트의 ‘사후성’은 ‘이후’에 일어난 사건이 잠복기를 거쳐 유사한 사건의 경험으로 현상되고 또 그 경험이 ‘지연된 작용’으로 소급되어 ‘이전’ 사건의 의미에 영향을 미친다는 것의 의미로서 채택된 개념이다.

전시하지 않는다. 왜냐하면 청각은 오로지 그것이 어쿠스틱(음향적) 사건인 한, 세계 혹은 대상들을 갖기 때문이며, 그런 의미에서 들뢰즈가 생각하는 코드화, 재코드화에 따라 영토화 및 탈영토화, 재영토화와 상관되기 때문이다.²⁷⁾

최근 디지털화의 경향들을 짚고 있는 건켈(David J. Gunkel)의 『리믹솔로지에 관하여』에서도 수많은 경우를 제시하고 있듯 공학 용어에서 온 ‘단락’은 일상의 삶 속에서 접속과 탈접속의 거의 동시적 일어남에 대해, 그 체계가 이질적인 어떤 체계와 순간적, 한시적으로 연동되는 방식, 즉 거의 동시적인 열림과 닫힘의 일어남을 청각적 요소의 제시와 함께 다양하게 시각화하여 보여준다. 이를테면 매시업은 둘 또는 그 이상의 서로 양립할 수 없어 보이는 자료들을 의도적으로 교차시킴으로써 대중문화 네트워크 안에 단락들을 생산하거나 배치하는데 지젝은 바로 이 같은 점에 주목하여 “구조적 이유 때문에 결코 만날 수 없는 차원들의 (불)가능한 단락”에 관해 언급하였다.²⁸⁾ 이처럼 단락은 좀 더 생각해볼 만한 흥미로운 지점들을 제시하는 개념이다. 단순히 합선된다면 썸 상태가 되거나 고장 나 버릴 수 있지만, 단락은 반도체처럼 반드시 닫혀 있어야만 하는 체계가 찰나적으로 열렸다 닫히는 순간에 대한 것으로서 매우 복잡하고 정교한 체계가 다층적, 복합적으로 시간 속에서 작동하기 위해 필연적으로 요구되는 방식을 지시한다.

여러 대의 LP 레코드와 함께 혼합설치한 심슨과 화이트의 작업 영상에선 다소 아마추어적인 지역 예술가들의 공연 모습과 회전하는 LP 레코드의 클로즈업이 주제화되며 끊기듯 이어지는데, 그에 따른 간격의 강조는 단락 및 동시성 안의 비동시성을 다루었다고 여겨진다. LP가 회전하며 노스텔지어를 일으키는 과거의 팝, 록음악들이 간헐적으로 들렸다가 중단된다. 이 때문에 불가피한 끊김이 있게 된다. 설치된 레코드에서 나오는 음악들이 시작되고 끝나며

27) Elizabeth Grosz, *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth* (Chicester and New York: Columbia University Press, 2007), 54-55, 72-73, 83-86; Ronald Bogue, *Deleuze on Music, Painting, and the Arts* (London and New York: Routledge, 2003), 55-78.

28) David J. Gunkel, 『리믹솔로지에 대하여』(*Of Remixology: Ethics and Aesthetics after Remix*), 문순표·박동수·최봉실 공역 (서울: 포스트카드, 2018), 285-286.

만드는 간격과 스크린 위의, 회전하는 레코드의 영상에서 보이는 침묵과 휴지(caesura)는 분절되는 가운데 찰나에 상호 싱크로나이즈된다. 즉 이 설치는 ‘단락’을 성공적으로 가시화한 예이다.

‘단락’은 문자 그대로 순환적 짧은 반복 안에서의 어떤 틈 내지 균열의 출현을 말하며 정신분석학과 영화이론에서 공히 의미 있다. 우선 영화이론에서 단락은 고전영화와 현대영화를 가르는 매우 중요한 계기인 ‘봉합’(suture)의 (불)가능성 문제와 상관된다. 봉합은 보통 외부가 내부에 새겨지는 방식, 그럼으로써 외부를 필요로 하지 않는 자기 폐쇄의 효과를 낳고 자신이 생산된 흔적들을 지우는 방식으로 이해된다. 봉합을 통해 생산 과정의 간극과 역학의 흔적들은 지워지고, 그 결과 생산물이 자연스런 유기적 전체처럼 보일 수 있게 되는 것이다.²⁹⁾ 즉 봉합은 ‘부정적 차이화’로서 주체와 그 담론 연쇄 간의 관계를 지시하며 그 부정에 기초한 구조는 마치 음악이 현상되자마자 사라지듯 ‘자기-지움’(self-effacing)의 효과를 갖는다.³⁰⁾

봉합과 단락은 불가분의 관계에 있다. 단락은 ‘영화 의식’과 상관되는 ‘부정적 봉합’(negative suture)의 순간이다.³¹⁾ 봉합에서는 이미지와 그것의 부재/공백 간의 차이가 두 솟 간 화면 내부의 차이로 기입된다.³²⁾ 부정적 봉합은 일정 주체에 귀속되지 않고 부유하는 유령적 요소를 환기시키며, 이 때문에 미셸 시옹(Michel Chion)이 말한 디제시스 공간 내부에 위치시킬 수 없는 불가능한 응시와 같은 ‘몸체 없는 목소리’(la voix acousmatique)와 상관되고,

29) Slavoj Žižek, 『진짜 눈물의 공포』(*The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski between Theory and Post-Theory*), 박현자·김소연·김숙·오영숙 공역 (서울: 울력, 2004), 60-63.

30) Jean-Pierre Oudart, “봉합”(Suture), 『사유속의 영화』, 이윤영 편집 (서울: 문학과 지성사, 2011), 236-237; 한편 보드리(Jean-Louis Baudry)는 봉합을 장치이론 측면에서 사유했다.

31) Pietro Bianchi, *Jacques Lacan and Cinema: Imaginary, Gaze, Formalization* (London: Karnac, 2017), 78-79. 모든 영화는 항상 부재하는 외화면에 의존케 되는데 이것은 라캉의 『세미나 XX』(*Seminar XX: Encore 1972-1973: On feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge*, 1975)에서 언급되는, 주어진 시각장의 성립을 위해 배제된 요소인 남근(phallus)/주인기표(S1)와 비교되곤 한다. 봉합과 헤게모니 논리 간에는 상동성이 있는데, 두 경우 모두 외적 차이가 내부로 기입된다.

32) Žižek, 『진짜 눈물의 공포』, 62, 99-100, 115.

따라서 그것은 어느 순간 '무의식적 의식'(모르는 앎)을 개시할 수도 있게 된다. 영화적 영상의 경우 단락은 현상된 스크린과 관람자 사이, 불가피한 비가시적 스크린의 균열 때문에 관람자 자신의 무의식이 자기 자신을 읽도록 영화적 간격에 개입되는 단속(斷束)의 순간을 표시하게 된다.

들뢰즈가 자신의 영화철학이자 이미지 분류학인 『시네마 I: 운동-이미지』(*Cinéma 1: L'image-movement*, 1983), 『시네마 II: 시간-이미지』(*Cinéma 2: L'image-temps*, 1985)를 통해 보였듯 고전영화에서 매끄럽게 가능했던 통합은 모던영화에서는 더 이상 가능하지 않다. 『시네마 I: 운동-이미지』에서 설명되고 있는 감각-운동 도식이 『시네마 II: 시간-이미지』에서는 더 이상 가능하지 않고 무리수적 간격, 순수 시청각 상황, 탈프레임화 등으로 대체된다. 그렇다고 해서 운동-이미지 자체가 사라졌다고 말할 수 없듯 극영화에서 통합의 순간은 완전히 사라진 것이 아니며 마치 반도체의 기능처럼 거의 찰나적으로 닫힌 계가 열리고 닫히는 단락으로서 존재한다. 들뢰즈가 제시했듯 감각-운동 도식에 있어 현저한 변화들은 지각적 체험 자체를 변화시켰고 이미지 없는 사유, 현대 영화에서 시간-이미지의 출현과 탈프레임화 경향, 순수시청각 상황의 옹호를 낳았다.

2. 퍼포먼스와 결합된 사운드 아트 혼합설치

이 장에서는 프레임 내부, 요컨대 에르곤의 작용인이자 구성인을 드러내는 방식의 수행성을 강조한 포스트매체적 퍼포먼스의 측면에 방점을 두고 사운드 아트에 접근해보고자 한다. 시각중심주의와 필연적으로 연계된 현전의 형이상학을 비판하며 후기구조주의와 연결된 포스트모더니즘적 제반 경향들이 출현했지만,³³⁾ 그럼에도 프리드(Michael Fried)의 미니멀리즘 논의에서 '현재성'

33) 마틴 제이에 의하면, 서구의 거울적 사고에 기원을 둔 로고스중심주의와 현전중심주의는 후기구조주의 이래 비판되며 현전의 우위는 잠재성의 강조로 바뀌는 양상을 보인다. 현전중심주의의 예로 소환되는 이들이 형이상학 전통의 독일 철학자들 특히 후설인데, 후설은 근원적 경험의 현재적 체험을 그 자체로 충만한 '즉자적 자기'(in itself)의 경험, 이를테면 자신이 자기 자신의 목소리를 듣는 것에 비유했고 데리다는 이를 비판했다. Martin Jay, 『눈의 폄하: 20세기 프랑스 철학의 시각과 반시각』(*Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*), 전영백·이승현·최정은 외 공역 (서울: 서광사, 2018),

의 강조,³⁴⁾ 퍼포먼스에서의 수행성, 현전 증시에서 나타나듯 소위 ‘현전 우위’는 어떤 의미에서는 여전한듯 보인다. 수행성의 강조는 후기구조주의 이후 이론과 실천 양면에서 공히 나타난 소위 ‘실재의 회귀’로 지칭되는 프레임 외부의 실재에 다가서려는 경향을 반영한다.³⁵⁾ 그러나 비판 이전과 변화된 점이 있다면, ‘과정으로서의 시각’을 논할 만치 작업의 제작 과정을 중시하고, 또 이 과정에 지표성 논의에 기반해 있는, 퍼스적 대상들 및 그 해석체를 규명하려는 노력을 또한 동반된다. 한편으로, 앞 장의 작업들이 ‘순수감각질’의 추출 경향을 주로 보이는 데 비해 이 장에서 언급하는 작업들은 마치 악보의 기보처럼 강렬한 인상을 남기는 그 자소적 측면을 중첩시켜 ‘충위화’하고 있다.

2.1. 잊혀져 가는 소리들의 콜라주와 역사의 중층텍스트

2020년 아트선재와 아르코미술관에서 선보인 남화연(1979-)의 영상은 본격적인 사운드 아트는 아니지만 민속적 사운드는 그의 작업에 대단히 중요한 요소이다. 그의 최근 작업은 식민지 시절 무희 최승희(1911-1969)를 9년여의 자료 조사로 영상화한 《반도의 무희》(2019)를 비롯한 리서치 아카이브와 퍼포먼스들이다.³⁶⁾ 월북과 친일의 굴레로 최근까지 거의 알려지지 않았던 최승

667-669, 675, 691-694.

- 34) Michael Fried, “Art and Objecthood”(1967), in *Art and Objecthood* (Chicago and London, The University of Chicago Press, 1998), 148-172. 이 글은 두 차례 번역되었고 누앙스가 다를 수밖에 없다. ‘사물성’이라는 번역은 현상된 대상에 아우라 내지 (그자체로 현상될 수 없는) 칸트적 물자체(Das Ding)의 느낌을 덧입힌다. 미니멀리즘을 예워싼 논쟁을 다룬 글들은 다음 책에 일부 번역되었다. Michael Fried, “예술과 대상성,” 『현대미술비평연구』, 이영준 역 (서울: 중앙일보사, 1987), 126-137; Michael Fried, “미술과 사물성,” 『모더니즘과 현대미술론』, 이영준 역, 이영철 편집 (서울: 시각과 언어, 1995), 161-186.
- 35) Foster, 『실재의 귀환』; 김호영, 『프레임의 수사학』 (서울: 문학동네, 2022) 참조. 노이즈는 이를테면 정신분석학적 정의로는 ‘실재’(the Real)에 속한다. 라캉적 실재는 주체가 언어적 상징계에 진입하기 위해 혹은 관람자가 현재 바라보는 시각장(scopic field)이 성립하기 위해 필연적으로 제거되어지는 지점으로서 그 장의 현현을 조건 짓는다. 이를테면 그것은 영화를 찍는 카메라(의 시선)에 비유할 수 있다. 일반적 극영화에서 카메라는 영화에 나오지 않는 것이 규칙이다. 소음이 신호가 되는 지점인 청점, 시선과 시각장 사이의 관계는 고전 르네상스식 퍼스펙티브의 경우 무한을 뜻하는 소실점의 자리 문제와 상응한다.
- 36) 최정은, “가면무도회, 쿼어링, 비커밍: 동시대 한국미술 현장에서 성화와 젠더 이슈, 정은영, 남화연, 제인 진 카이젠의 경우,” 『현대정신분석』 24/1 (2022),

희는 국제적으로 활동했으며 중국과 일본 그리고 한국의 전통 춤을 안무하여 최초의 한국무용 교과서인 『조선민족기본무용』(1958)을 남겼다. 남화연은 최승희의 생애를 추적, 재건해 가며 새로운 퍼포먼스를 통해 그를 인용한다. 아트선재는 꾸준히 리서치 아카이브 기반으로 작업하는 작가들을 선보여왔다. 남화연의 최승희 주제 아카이브 기반 작업에서 신라 토우들처럼 얽혀 불륜을 보여주는 춤추는 여성들(나예와 지혜)과 최승희의 춤을 현대 무용으로 변안한 작가의 춤 퍼포먼스와 함께 ‘어기여차... 뱃놀이 가잔다’하는 후렴구를 지닌 《뱃노래》 등 민요 가락의 합창과 춤은 매우 강한 잔영을 남긴다.

백남준아트센터에서 열렸던 “침묵의 미래, 하나의 언어가 사라진 순간”展(2020년 2월 27일[4월 8일]-8월 30일)³⁷⁾에 전시된 제주 해녀들의 민요를 다큐멘터리적 영상으로 채록한 김우진의 작업에서도 해녀들이 함께 부르는 잊혀가는 구성진 민요의 삽입이 특별히 눈에 띄었다. 결이 다른 예로 “생태감각”展(백남준아트센터, 2019년 7월 5일-9월 21일)의 《개농장콘서트》³⁸⁾에서 조은지(1973-)는 철창에 갇힌 유기견들에게 통기타를 치며 과거에 유행하던 대중가요를 불러준다. 청각보다는 후각이 발달해 있기에 듣지 못할 개들에게 꾸준히 유행가를 들려주는 작가의 모습은 풍자나 냉소라기보다는 마치 민용근 감독의 영화 《혜화, 동(冬)》(2011)에서 그러하듯 유기견들의 처지에서 감정 이입한 듯한 진지함이 돋보였다. 이 전시에서 다뤄진 많은 동물, 식물 및 균류, 벌레 등 속의 생물과 무기물은 최근 미술계 화두였던 고통받는 지구의 새로운 비인간 행위자(non-human actor)로 등장한 ‘비인간’ 주체를 다각도로 제시했다.

63-100.

37) 전시 제목은 김애란의 소설에서 온 것이며 김윤서 기획, 김현정 협력으로 김우진, 로렌스 렉(Lawrence Lek), 로렌스 아부함단(Laurence Abu Hamdan), 문재원, 안젤리카 메시티(Angelica Mesiti), 염지혜, ‘이주호 & 이주승’, 제시 천(Jesse Chun)이 참여했다.

38) 구경화 기획으로 라이스 브루잉 시스템즈 클럽(유소운, 신현진, 손혜민), 리슨투더 시티 그룹, 박민하, 박선민, 백남준, 아네이스 톤데(Anaïs Tondeur), 윤지영, 이소요, 제닌 기(Jenin Kii), 조은지가 참여했다. ‘비인간’은 브뤼노 라투르의 ‘행위자네트워크’ 이론과 상관되는 개념으로 ‘매정하다’(inhuman)는 뜻이 아니며 신유물론의 입장에서 인간 외에도 미생물, 바이러스와 같은 무기물, 지구와 같은 행위자를 인정한다.

《문어적 황홀경》에서 문어 소리의 제시와 같은 흥미로운 소리들의 첨가는 다큐멘터리 영상에 매우 강한 효과를 부여한다.³⁹⁾ 양혜규(1971-)의 작업에서도 유사한 면모가 보인다. “서기 2000년이 오면”展(국제갤러리, 2019)은 험거 시대의 정글을 연상시키는 ‘뒤죽박죽’(topsy-turvy world) 설치였고 메들리로 나오는 유행가의 소리 콜라주가 돋보였다. 신체 없이 출처에서 분리되어 떠도는 목소리에 관심을 가진 그는⁴⁰⁾ 뒤라스(Marguerite Duras, 1914-1996)와 김산의 문학, 윤이상 아카이브에 기반하여, 역사와 분단 현실을 다루면서 경력의 초기부터 사운드 요소가 강한 작업들을 해왔고 최근 홍콩의 M+에서 《소리 나는 구멍 동아줄》(2021)을 선보였다. 흔들어 소리 낼 수 있는 관객참여형 작업으로서 몸에 착용해 신체와의 공명을 연출한 《소리 나는 의류》, 손잡이를 매개로 신체와 관계 맺는 《소리 나는 가물(家物)》(2020)의 연장선상이다. 전래동화 ‘해와 달이 된 오누이’의 시련과 동아줄을 통한 현실에서의 탈출을 주제화했다.

독일에서 수학한 박병래(1974-)는 2019년 “EXIS: 서울국제실험영화제”에서 영상 《반달게임》, 《화포이경》, 미켈란젤로 안토니오니(Michelangelo Antonioni, 1912-2007)의 《자브리스키 포인트》를 적산가옥이 남아 있는 군산을 배경으로 패러디한 《짜보리스키 포인트》, 《고무줄놀이》를 선보였다. 《고무줄놀이》는 탈춤이라는 고유한 한국의 민속을 현대적 어법으로 조형한 것이다. 조금만 더 움직이면 그대로 춤이 될 것도 같은, 온통 흰색 우주복 같은 의상을 착용한 두 인물들의 고무줄놀이를 그렸다. 이 고무줄놀이는 전통 탈놀이에 기반한다. 하얀 의상을 착용하고 가면을 써서 정체성을 감춘 거울상적인 둘의 어눌한 몸짓과, 순수하고 강렬한 색소로 분해되는 빛, 그리고 사운드 신호는 놀라울 정도로 순수하고 강렬한 시청각적 체험을 선사하며 일종의 ‘거울 속 세계’를 보여준다. 마치 뇌가 비가시적 전자기파로 오는 신호적 정보들을 처리하여 이미지로 감지하듯 소리는 어느 순간 빛으로 체험되기도

39) 이런 종류의 생태주의 작업들은 들뢰즈적 ‘동물-되기’의 맥락에서 읽힌다. Norie Neumark, “Mapping Sounding Art,” in *The Routledge Companion to Sounding Art*, eds. Marcel Cobussen, Vincent Meelberg and Barry Traux (New York and London: Routledge, 2017), 385.

40) 이지희, “산소와 일산화이수소,” 『MMCA 현대차 시리즈 2020 양혜규 - O2 & H2O』 (서울: 국립현대미술관, 2020), 19, 22, 23-55.

한다. 이 때문에 화학적 순수 원소적 재료들을 빛으로 태운 듯한 컬러풀한 선명한 색의 처리는 설득력이 있다.

전라남도 순천만에서의 퍼포먼스 《화포이경(異景)》은 프로젝트 《노이즈가든》을 확장한 작업이다. 이 작업에서 그는 발목까지 푹푹 빠지는 타르처럼 오염된 순천만의 남빛 뿔밭에서 펠러이는 천 조각을 깃발처럼 들고 세찬 바닷바람을 온몸으로 맞으며 (무슨 용도인지 정확히 알 수 없는) 계속 쓰러지며 세워지지 않는 막대를 개펄에 세워보려 노력한다. 펠러이는 깃발 소리와 귀가 얼얼한 바람 소리는 마치 활활 타오르는 불의 소리처럼 들린다. 색채의 중첩뿐 아니라 소리의 중첩이 만드는 형언불가한 감각적 이미지가 감지되는 순간이다. 마침내 황금빛 색조로 밀물이 밀려들어와 타르 같은 탁한 뿔밭은 금빛으로 잠긴다. 작가의 눈과 귀가 보고 듣는 것을 관람자도 같이 체험하게 된다. 순천이 고향인 작가가 말하는 순천만의 체험, 빛과 소리의 체험이란 이런 것이구나 하게 된다.

박병래, 남화연의 작업은 중첩적 중층텍스트(palimpsest) 구조, 또한 그로 인한 '잔상'(after-image)과 시간의 지속 속에 시간적 계기들로 일어난 일들이 수동적으로 자동 종합되는 '사후효과'(after-effect)를 적절히 사용한 예이다. 잔상과 사후효과를 중첩시켜 활용한 작업들은 영화적 몽타주와 사운드 중첩이 감각적인 물질적 경험으로 구체화되는 방식을 효과적으로 전달한다. 또한 미디어 고고학적 의미에서 지층화를 밝혀주기도 하며, 사라진 무엇이 희미한 흔적으로 남아 표층의 읽기에 영향을 미치는 중첩적 형식을 다시 생각하게끔 한다. 중층텍스트 스타일은 특별히 몇 가지 주제를 두드러지게 한다. 중첩되거나 색분해된 영상과 사운드로 시청각적 잔향 내지 '잔상'을 만들어내며 감각 체험을 통해 표층 아래 지워지거나 사라진 혹은 잠재된 층위를 적극적으로 사유하게 한다. 관람자로 하여금 중첩된 감각적 체험들 가운데 부재하는 것, 사라진 것, 사라졌으나 여전히 흔적처럼 출몰하는 것에 대해 생각하게 하는 것이다.

사운드 아트에서 순수 청각적 질의 추출 시도는 들뢰즈의 영화이론과 상응한다. 들뢰즈는 『시네마 I』, 『시네마 II』를 통해 영화의 헐리우드식 체제와 구별되는, 2차 대전 이후 고전적 감각-운동 도식이 붕괴된 이후의 모던 영화적 체제, 『시네마 II: 시간-이미지』를 다룬 영화에서 이미지를 사용하는 방식을

이미지 분류학으로 정립했다. 그에 따르면 현대 영화는 시간-이미지 영화들인데 시간-이미지는 현실태와 잠재태가 구별되지 않는 결정체적 이미지, 시간 크리스탈의 체험에 비유된다. 시간-이미지 영화들은 마치 사운드 예술작품이 무지개에서 체험되는 순수 감각질 ‘컬리아’를 추출해내듯 내러티브를 벗어나는 경향이 있다. 말하자면 내러티브에 저항하거나 파편화되며, 무리수적 간격으로 탈프레임화하고 순수 감각적 질을 추출해 내어 순수 시청각 체험으로 이끄는 경향이 있지만 한편으로 그러한 작업들이 여전히 심리적 호소력을 갖는 것은 탈프레임화하는 가운데서도 노스텔지어를 자극하는 극영화의 본질적 측면과 연계되기 때문이다. 이처럼 모던 영화 기법의 한 예로서도 증층텍스트 스타일은 의미를 갖는다.

2.2. 싱크로화 그 가능과 불가능: 헤테로크로니의 헤테로포니

최근 가장 눈에 띄었던 사운드 아트 전시의 예로 2020년 디뮤지엄의 전시 “사운드뮤지엄 SOUNDMUSEUM: 너의 감정과 기억”과 북서울미술관에서 열린 “한네프켄 재단 + SeMA 미디어 소장전 파도가 지나간 자리”를 들 수 있다. 사운드아트 전시로는 기념비적 규모의 “사운드뮤지엄 SOUNDMUSEUM: 너의 감정과 기억”(디뮤지엄, 2020년 5월 19일-12월 17일)에서 추상화와 혼합매체 경향으로 진행된 20세기 형식주의적 아방가르드 음악적 영상들뿐 아니라 ‘갤러리 영화’로 지칭되던 1960-70년대의 실험적 경향과 백남준, ‘지금 여기’(hic et nunc)를 함께 살아가는 동시대 작업들이 전시되었다. 이 전시의 특징은 다채로운 방식의 상호작용성(interactivity)의 강조였다. 예컨대 관람자가 조각의 현을 터치하면 음향이 울려 빛과 색채로 가득찬 공간 속 잔향과 어우러지게 하는 매우 큰 규모의 설치작업이 있어서 상호작용적이며 적극적인 접촉의 체험이 가능했다.⁴¹⁾ 오감을 총동원하는 공감각적 인터랙티브 설치는 동시대 미술에서 보편화되었다 할 수 있다. 디뮤지엄의 전시에서 다뤄진 여러 작가들의 작업은 20세기 초의 음악을 다룬 추상영화부터 시작하여 백남준에

41) 이 전시에 대해 상세한 설명이 올라와 있다. 김도연, “올댓아트: 거대한 사운드 큐브에서 들려오는 13개의 소리, 감정과 기억,” 『경향신문』, 2020년 6월 12일, <https://www.khan.co.kr/culture/culture-general/article/202006121020001> [2022년 2월 20일 접속].

이르기까지 설치와 사운드가 미학적으로 적절히 결합한 예를 보였다.

“한네프켄 재단 + SeMA 미디어 소장전 파도가 지나간 자리”에서 각별히 눈에 띈 작업은 앙리 살라(Anri Sala, 1974-)의 단채널 비디오 《빨강 없는 1395일》(1395 Days Without Red, 2011)이다. 이 영상은 세르비아 내전 중 사라예보 포위 사태를 다루고 있다. 1992년부터 1996년까지 포위 기간 동안 수천 명의 시민들은 일터에 가기 위해, 음식을 사기 위해, 가족을 만나기 위해 매 순간 스나이퍼의 위협 아래 길을 지나가야만 했고 눈에 띄지 않기 위해 어두운 색 옷을 입고 다녀야만 했다.⁴²⁾ 이 영상은 한 여성이 스나이퍼의 감시를 피해 지나가며 허밍하는 사소한 몸짓을 주제화한다. 이 여성이 거리를 지나가는 모습을 촬영한 장면은 전란 중 어려운 상황에도 오케스트라 리허설을 하는 장면과 동시에 공조되며, 물리적 시공간 너머 서로의 연결을 제시한다. 오케스트라가 리허설하며 음을 조율하는 모습이 비춰지고, 연이어 연주되는 음악은 차이코프스키(Pyotr Ilyich Tchaikovsky, 1840-1893)의 《교향곡 6번 ‘비창’》(Pathétique, 1891)이다. 《비창》은 연이어 연주된다기보다는 끊어질 듯 이어지는 가운데 마치 도플러 효과와도 같은 효과를 만들며 단속된다. 멀리 떨어져 있는 오케스트라의 음악을 생생히 듣는 듯 여인이 허밍하며 조심스럽게 걷는 영상 자체는 고전적 몽타주의 교차편집을 상기시키는 방식을 통해 시각과 청각 요소가 절묘하게 조응하도록 제시되고 있다. 이 영상에서 공조적 동기화와 근소하고 미묘한 여긔남의 체험, 지속적 관람이 만드는 시간의 중첩은 관람자로 하여금 커뮤니케이션의 조건뿐 아니라 영화의 어법과 형식을 메타 층위에서 반추시킨다.

아트선재센터, 대림미술관, 플랫폼 L, 문래예술공장 등에서도 사운드 퍼포먼스가 빈번히 열리고 있는데⁴³⁾ 그중 인상 깊었던 것으로 그룹 파트타임스위

42) 『한네프켄재단 + SeMA 미디어소장전: 파도가 지나간 자리』(Where the Tide Has Been), 전시자료, 2020년 9월 3일-2021년 2월 14일. 서울시립북서울미술관, 11-12. 참여작가는 가브리엘 마스카로(Gabriel Mascaro), 김아영, 권용주, 다이애나 셰이더(Diana Thater), 딘 큐레(Dihn Q Le), 무진형제, 박경근, 빌 비올라(Bill Viola), 송상희, 쉬린 네샷트(Shrin Neschat), 앙리 살라(Anri Sala), 준응우옌-하쯔시바(Jun Nguyen-Hatsusiba), 파비앵 리고베르(Fabien Rigobert)였다.

43) 김자현, 장민호, “탈경계 시대의 예술-사운드 아트 퍼포먼스와 현대음악의 유사점과 차이점: 사운드 아티스트 3팀의 작품을 중심으로,” 『문화산업연구』 17/4

트와 임철민(1986-), 오민(1975-)의 사례를 공조의 예로서 언급하고자 한다. 임철민과 파트타임스위트는 공조를 노이즈 음악과 함께 다루었다. 문래예술공장에서 상영되었던 《빙빙》(2016)은 ‘멀티스크린 싱크로나이즈드 뮤직비디오’를 표방한 작업으로 노이즈적 인디음악과 실험적 영상의 성공적인 협업으로서도 한 획을 그었다. 영상 제작에 참여한 다섯 작가들의 작업과 파트타임스위트의 음악은 공조 주제를 다루면서도 흔히 아날로그가 디지털로 전환되는 압축 과정에서 버려지는 노이즈를 포용할 때 청취의 감각 혹은 사운드와 이미지의 가능성이 어떻게 매혹적으로 확장될 수 있는지 보여준다. 임철민의 작업은 디지털적 혹은 포스트영화적인 ‘매끄러운’ 이미지/사운드가 존재하기 위해 사라져야 했던, 쉽사리 삭제될 위기에 놓인 물적 기반을 드러내고, 주목하게 한다.⁴⁴⁾ 임철민의 작업은 매체 이행이라거나 추상영화, 실험영화적 측면뿐 아니라 이주와 모빌리티 문제를 다룬 작업으로서도 의미있다. 반(反) 내러티브, 순수 감각질 추출의 이접인 시청각적 음향적 몽타주와 파운드 푸티지의 수행적 잠재성을 되새기게 하는 그의 작업들은 인디다큐페스티벌과 영상전문지 『오콜로』에 의해 수차례 주목되었고 《빙빙》 또한 최근 정세라의 《스트림》(Stream)에 의해 모빌리티 문맥속에 재전시되었다(“직면하는 이동성: 횡단/침투/정지하기”, 아르코미술관, 2022년 1월 6일-2월 6일). 이주와 모빌리티 맥락의 사운드 아트는 소리풍경으로서 사운드스케이프의 체험, 청각 유목주의, 프랑스 문학의 ‘상냥함의 지도’(carte du tendre) 전통에서 비롯된 미술과 영화의 상황주의와도 연계되는 도시를 매핑하는 다양한 유형의 소리 산책과 같은 사운드 아트의 새로운 지평을 연다는 점에서도 의미 있다.⁴⁵⁾

(2017), 181-192.

- 44) 김선명, “빙빙,” 『인디다큐페스티벌』, 2020년 5월 28일-6월 3일, http://www.sidof.org/program/movie_view.php?mv_idx=1288&cate_idx=&pro_idx=&size=10 [2022년 2월 13일 접속].
- 45) 권현석, “소리 풍경 다시 듣기: ‘복합 청각주의’의 실현 가능성 연구,” 『음악논단』 39 (2018), 131, 139; 안동근, 권현석, 정경영 외, “‘사이 공간’(in-between space)에서의 소리, 공간, 이동의 상관성 연구: 인천국제공항의 사례를 중심으로,” 『음악논단』 43 (2020), 77-225; 조선령, “파괴와 창조: 시간: 자넷 카디프의 <까마귀의 살해>와 역사적 대상으로서의 사운드,” 『미학·예술학 연구』 40 (2014), 41-74; Norie Neumark, “Mapping Sounding Art,” in *The Routledge Companion to Sounding Art*, eds. Marcel Cobussen, Vincent Meelberg and Barry Traux (New York and London: Routledge, 2017),

2018년 11월 아트선재센터에서 열렸던 오민의 협업 퍼포먼스 《릭》은 줄리아 울프(Julia Wolf, 1958-)의 음악 《릭》(Lick, 1994) 실연 청취에서의 충돌적 감각에서 출발한 것으로, 필자에게는 로만 오파카(Roman Opalka, 1931-2011)의 《1965/1-∞》(무한으로의 시도)가 연상되었다. “통상 음악의 첫 음이 시작된 후 서두에 제시되는 주제(주재료)는 이후 그 음악이 전개될 방향의 단서가 된다. 주제를 찾지 못하면 방향을 잃고 따라서 흥미를 잃기 쉬운 데 출발점도 도착점도 제시하지 않은 채 중간 어귀서 빠르게 공회전하며 음악이 끝날 때까지 주제를 유보하는 작업이다.”⁴⁶⁾ 수를 단조롭게 세며 행위하는 것은 개념미술적이다. 단조롭게 소리 내어 수를 세며 퍼포머들은 공연장 실내를 바톤 터치를 하듯 사각으로 이어 달린다. 퍼포머들의 레이스는 중단되는 듯하다가 다시 시작하곤 하며 반복 가운데 끊기듯 이어진다. 관객들은 이어지면서도 단속되는 운동의 분절 지점들을 보게 된다. 발음하여 수를 세는 가운데 바톤을 잇듯 사각 회로를 달리는 형태의 퍼포먼스였는데 단순하고 단조로운 ‘하나, 둘, 셋, 넷...’은 반복 가운데 미세한 간격(내지 차이)의 발생으로 인해 숫자를 암송하는 순서가 어느 순간 바뀌게 되며 ‘둘, 셋, 넷, 하나...’ 이어서 ‘셋, 넷, 하나, 둘...’ 등으로 수없이 단조롭게 변주된다. 어느 순간 낭독 가운데 마치 밧줄을 꼬듯 일정한 방향성을 지닌 연속적 회전의 감각이 생겨난다. 비가시적 연결을 만드는 이 회전은 문자 그대로 차이적 계기로서 작용한다. 물결이나 음파가 형성되자마자 스러지는 파문을 그리듯 이어지는 원환은 이우환의 단색화가 붓 터치로 일정한 방향성을 지닌 패턴을 보여주듯 때로는 동심원을 그리고 때로는 나선으로 풀려가며 끊어질 듯 이어진다. 시각적 패턴의 형태, 퍼포머의 이어달리기 등의 몸짓으로 말해지고 보여지는 것 가운데 말해지지 않은 것과 보여지지 않는 ‘다른’ 무엇인가를 체험시킨다. 이 퍼포먼스를 통해 행위자들은 가시적인 것 가운데 보다 중요한 잇기 내지 연계라 할 만한 결과물, 비가시적 ‘공간내기’(spacing)를 제시한다. 즉 간격과 차이로 시

383-385.

46) 오민 외 협업 출연자는 강진안, 공연화, 김민정, 배기태, 슬기와 민, 신예슬, 신진영, 심우섭, 이신실, 이양희, 이영우, 이태훈, 장태순, 정광준, 조세프 풍상(Joseph Fungsang), 한문경, 허윤경, 홍초선 등이었고 2018년 11월 24일, 25일 양일간 퍼포먼스가 진행되었다. 출처는 아트선재센터 홈페이지, <http://artsonje.org/search/artsonje.org/> [2022년 2월 2일 접속].

공간을 조형하는 것이다.

청각적 퍼포먼스는 ‘음향적 거울’(acoustic mirror)이라 할 만치 관람자의 신체를 투영해볼 수 있는 뚜렷한 구조적 공간적 체험을 만들지만 결과물 자체는 비가시적인 것으로서 보이지 않으며 늘 잠재태로 존재한다. 따라서 이런 작업들은 소리의 물질성과 함께 소리와 퍼포먼스의 동작들이 교호하는 행위와 작용의 지대, 잠재태 자체라거나 잠재성이 깃드는 공간을 다룬다고도 할 수 있다. 포스트프로덕션 소비사회로의 진입 후 기술복제로 인해 원본 개념이 거의 무의미해졌으며 표상에 대한 발본적 질문들이 계속되어왔다. 이미지의 스펙터클적 과잉으로 인해 거꾸로 무기력해진 동시대에 이미지의 잔존하는 힘을 묻는 수많은 노력들이 있었고,⁴⁷⁾ 이 때문에 작용 내지 작용이미지(혹은 가동 이미지, operational image) 및 작인(作因, agency)은 사진과 영화 담론에서 중요한 화두 중 하나로서 꾸준히 다뤄지고 있다.⁴⁸⁾

2020년에는 그간의 퍼포먼스와 생각들을 정리한 『부재자, 참석자, 초청자』라는 책이 슬기와 민에 의해 출판되었다. 오민의 사고가 부재라거나 지워짐, 벡터의 중첩까지도 다루는, 그의 생각에 전적으로 새로운 음향적 청취 경험을 향해 있음을 알 수 있다. 들리지 않는 소리라거나 의도적으로 듣기 어렵게 만든 소리, 혹은 이중주 형태의 삼중주 등이 그것이다. 구체 음악, 새츄레이션 음악(Saturation Music)을 경유한 음향의 물질적 체험 그리고 언어에 천착하는 그의 작업은 지각 이전의 보다 포괄적인 감각을 지향하는 듯하다. 그는 잘 들리지 않는 소리, 네거티브 음악을 추구하고 심지어 움직임 청취의 방해 요소로 의도하기도 하지만, 그럼에도 불구하고 그가 말하고 있는 “소리-움직임-이미지가 본래 하나였던 상태, 음악이 무용일 수도, 무용이 음악일 수도, 음악과 무용이 미술일 수도 있는 상태”는 들뢰즈가 생각했던 소위 ‘감각의 논리’, 즉 개념으로 포착 가능한 지각에 앞서는, 개체발생에 앞서 미분화된 상태로 육화되고 있는 생성중의 감각과 다름이 없다.⁴⁹⁾

47) Georges Didi-Huberman, 『반딧불의 잔존』(*Survivance des lucioles*), 김홍기 역 (서울: 길, 2012)이 대표적이다.

48) Richard T. W. Arther, “Material Theories of Time,” in *Chrono-Topologies: Hybrid Spatialities and Multiple Temporalities*, ed. Leslie Kavanaugh (Amsterdam and New York: Rodopi, 2010), 50-51.

49) 오민, 『부재자, 참석자, 초청자』 (서울: 작업실유령, 2020), 18, 74, 116.

오민은 최근 ‘케빈’, ‘알렉세이’, ‘릭’, ‘앤’과 같은 고유명들을 표제로 각각의 이름에 상응하는 음향적 탐구를 전개했다. 예컨대 ‘알렉세이’에서는 다섯 악곡에서 개념만을 취해 음악 언어에서 보편 언어로, 그것을 다시 움직임이라는 몸의 언어로 전환하는 작업을 한다. 그는 음악이 듣는 것에서 볼 수도 있는 것으로 변모할 수 있다고 여기는데, 이것은 음악의 형상성을 추상적, 다이어그램적으로 시각화하는 포노그래프(phonograph)적 수행의 한 모습으로 볼 수 있으며, 그래픽 형태로 추상화된 감각질들은 서로 다른 감각들의 비양상적 번역에 기여할 수 있다.⁵⁰⁾

《헤테로크로니의 헤테로포니》(*Heterophony of Heterochrony*)는 2021년 국립현대미술관 올해의 작가상 수상작으로 다섯 개의 스크린과 사운드 설치로 시간과 이미지, 빛과 소리의 관계를 탐문한다. ‘헤테로포니’는 하나의 선율을 여러 사람이 동시에 연주할 때 연주자마다의 선율이 공존하는 상태이다.⁵¹⁾ 다섯 개 스크린 자체는 미니멀하게 제시된다.⁵²⁾ 관람자가 주로 마주하게 되는 커다란 세 개의 스크린 속에서 회색 옷을 입고 앉아 있는 여성은 자신이 관찰대상이라는 상태임을 의식하고 있으며 ‘L’자로 꺾인 스크린에서는 스탭들이 거대한 카메라 주위에서 그녀를 촬영하느라 분주하다. 스탭들의 시선이 카메라를 통해 피사체인 여성을 매번 다른 각도로 조준할 때마다 그녀의 시선과 배경의 노란 벽지의 색채는 조금씩 변한다. 벽지의 색채는 환한 옅은 노랑에서 짙고 어두운 주황빛까지 색채의 변이를 보여주며 카메라의 초점화에

50) Robert Michael Brain, “Genealogy of “Zang Tumb Tumb”: Experimental Phonetics, Vers Libre, and Modernist Sound Art,” in *Grey Room 43* (Cambridge, MA and London: The MIT Press, 2011), 95.

51) 오민, “헤테로크로니의 헤테로포니,” 『올해의 작가상 2021』, 전시자료 (국립현대미술관, 2021년 10월 20일-2022년 3월 20일), <https://www.mmca.go.kr/exhibitions/exhibitionsDetail.do?menuId=1010000000&exhId=202102010001380> [2022년 2월 10일 접속].

52) 모델 자신은 삼면화(triptych)처럼 세 개의 길게 병렬된 스크린에 포착되고 ‘L’ 또는 ‘ㄱ’자로 꺾인 네번째 스크린에는 네다섯 명의 카메라 팀원의 모습이 보인다. 즉 인물들이 포착된 스크린 넷이 있고, 또 다른 다섯 번째 스크린이 뒤로 돌려 놓여 있다. 이 때문에 관람자편에서는 이 스크린을 보기가 쉽지 않다. 이 스크린은 무서운 속도로 지나가는 숫자 외에 형상은 아무 것도 없다. 숫자는 아마도 카메라 촬영과 조절에 포착되는 시간, 모델의 감정과 연루된 색가의 디지털적, AI적 추적으로 여겨진다. 전체적 제시 방식이 미니멀하고 형식 자체를 반추하게 한다는 점에서 ‘구조 영화’(Structural Film)와의 관련성을 생각해볼 수도 있다.

따라 때때로 반투명하게 흐려진다(blur). ‘초점화’를 암시하는⁵³⁾ 스크린 상의 그 모든 변이는 마치 피사체가 된 그녀의 감정 상태를 그대로 반영하는 것만 같다.

회색 옷을 입은 여성을 제시하고 있는 세 스크린과 평행하게, 관람자 편에 보이지 않게 설치된 또 다른, 다섯 번째의 스크린에는 카메라 각도에 따라 전방, 후방, 프레임에 관한 숫자가 초 단위로 매겨지며 카메라와 대상의 색가(value), 각도, 거리, 모델의 감정 상태 등 모든 것이 VR의 초점 관련 ‘이미지 값’으로,⁵⁴⁾ 즉 숫자로 실시간 세밀하게 기록되고 있다. 전시에 동반된 인터뷰는 오민이 재현과 구별되는 수행적 현현(顯現)의 조건에 천착하고 있음을 말해준다. 모델 여성은 카메라 작업 팀들의 시선에 예민하게 반응하며 그 변화의 심정이 그의 표정과 배경 색채의 미세한 변화로 포착된다. 한편 어느 누구도 입을 열지 않지만, 그러나 어느 순간 세 번의 은은한 허밍이 있다. 이 허밍은 선율이라기보다는 발음되지 않는 상태에서 고요한 음으로 만드는 열은 채색에 가깝다. 문자 그대로 ‘헤테로크로니의 헤테로포니’인 이것은 시간이 지나며 공조가 일어나 서로의 자리에 자신을 놓아보는 방식의 이해가 일어났다는 것의 현상적 표현으로 여겨진다. 허밍은 음(音)이 태어나는 순간이며, 아이의 묵독에 비교되는 바 서로에게 주의를 기울이는 주의깊은 청취의 순간을 나타낸다.

이 작업은 대상들 상호간에 공조해 수렴해가면서도 미세하게 어긋나는 차이들을 다루고 있다고도 할 수 있으며 시선과 음향, 즉 시각과 청각을 완전히 등치하지는 않지만 순간순간 상호 번역 가능한 것으로 조율해가는 방식을 보여준다. 달리 말하자면 시선에 반응하는 모델의 모습을 관람자는 이상적 자아의 거울단계적 가상을 누리는 고전음악의 청취와 변별되는 방식의, 주의 깊은 청취(경청) 속에 수행적으로 실천되는 ‘음향적 주체’의 또 다른 모습으로도 읽을 수 있다.⁵⁵⁾

오민에게 헤테로포니는 근세와 근대의 폴리포니 혹은 콘서트 형식 같은 ‘고

53) 배상준, 『미장센』 (서울: 커뮤니케이션 북스, 2016), 34-35.

54) 오쿨로 편집부, “Horror Immersion: A Critical Dictionary of Virtual Reality,” *Okulo* 008, 서울: 미디어버스, 2019년 3월호, 23.

55) Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art* (London, New York, New Delhi and Sydney: Bloomsbury, 2010), 15-16.

전적 양식'에 대립되어 설정된 개념이다. 《헤테로크로니의 헤테로포니》의 경우 각 인물들은 주시로 인해 어느 정도 서로에게 공조하는 관계에 놓이지만 시선과 표정의 변화가 보여주듯 미세한 차이와 변조가 강조되며 하나의 목소리, 하나의 색, 귀에 달가운 조성을 갖춘 선율 등의 합일에는 이르지 않는다. 의미를 만드는 것은 마치 뒤샹 이후 개념미술에서처럼 동일자적인(identical) 것으로 귀속되지 않는 차이임을 다시금 체감할 수 있다.

2.3. 우연의 격발, 오인된 기억의 잠재성

박보나(1977-)는 영상, 사운드, 퍼포먼스, 텍스트를 결합하여 역사와 개인의 서사에 대한 상황을 만든다. '상황적 재현'에 관심을 갖는 그는 주로 간과되었거나 잊혀진 기록과 이야기를 관람자가 발견하도록 이끌며, 협업자에게 특정 행동을 수행하도록 지시하는 연출가적 역할을 하기도 한다. 수행을 촉발하는 명령어적 지침(instruction)의 전달은 로버트 모리스를 비롯, 플릭서스의 영향을 받았고 존 케이지, 조지 머추너스(George Machiunas, 1931-1978)와 함께 작업하기도 했던 백남준의 《텍스트 악보》(*Text Score*) 및 1960년대 AG, ST 그룹의 한국 실험미술로 거슬러 올라간다.

20세기 초 추상영화 작업부터 백남준을 거쳐 동시대 작가들까지 사운드아트를 총망라하여 그 매체적 연관성 및 상호작용성을 강조했던 사운드 아트 전시 "SOUNDMUSEUM: 너의 감정과 기억"(디뮤지엄, 2020년 8월)에서 박보나는 《코타키나 블루 1》(*Kotakina Blue 1*)이라는 피에르 셰페르(Pierre Schaeffer, 1910-1995)류의 구체음악적 작업과 함께 퍼포먼스 영상을 전시했다. 이 작업은 말레이시아에 위치한 휴양섬 '코타키나발루'(Kota Kinabalu)를 다수의 한국인이 '코타키나 블루'로 잘못 기억하는 데서 착안한 시청각 작업으로, 영화나 영상물을 위해 소리를 만드는 폴리아트리스트 이창호와 협업해 완성했다. 관람자는 가상의 섬 '코타키나블루'에서 들릴 법한 파도 소리와 바람 소리, 산책하는 소리 등을 헛간 같은 곳에서 애써 만들어내는 이창호의 퍼포먼스를 목격하게 된다. 그는 갈색 대야를 놓고 그 안에서 수건을 손빨래하고 나무토막을 이리저리 휘저으며 물소리를 만들고, 금속 줄이 달린 핸드백을 구기거나 샤워기로 물을 흠뻑려 그 세밀한 소리를 듣게 한다.

존재하지 않는 섬 <코타키나 블루 I>에서 들을 수 있는 자연의 소리는 모두 가짜이지만 진짜처럼 들립니다. 그 가상의 섬에서 진짜는 폴리아트리스트 이창호님의 존재와 부단한 노동뿐입니다. 우리는 자주 진짜를 보지 못하고 가짜를 봤다고 생각합니다. 이미지는 언제나 우리의 기대를 배반합니다.⁵⁶⁾

포스트매체적 ‘중첩의 층위화’를 보여주는 이 전시의 설치 방식 또한 중요하다 할 수 있는데, 차곡차곡 병렬된 구조를 사용, 층위화된 공간 간격을 만드는 이런 배치는 나란히 놓인 창호지 문을 통과하는 구타이(Gutai, 具体美術協会, 1954-1972)의 《통과》(1955) 퍼포먼스나 일정 간격으로 중첩된 문을 이용하여 구조적 미장센을 만드는 오즈 야스지로(Ozu Yasujiro, 小津 安二郎, 1903-1963)의 화면을 연상시킨다. 그는 관람자들이 여러 개의 나란히 늘어선 방을 통과하는 가운데 구체음악적 소리들을 하나하나 들어 체험하고 기억에 의해 분리된 영상과 조합하여 진행해감에 따라 그 소리들이 기억 속 잔상으로 겹쳐 쌓이는 순간을 체험하도록 유도했다. 소리들은 멀어지면서 노이즈가 되어 흩어지지만 일정 지점에서 일종의 물질적 중첩감이 느껴지게 된다. 퍼포먼스 스크린과 사운드는 분리되어 설치되었는데, 사운드는 영상을 바라보는 관람자의 등 뒤로부터 나온다. 즉 행위 영상이 상영되는 맞은편 벽에 스피커의 소리구멍만 뚫려 있고 귀를 가까이 대면 보다 정확한 소리가 들리는 것이다. 영상을 바라볼 때도 소리가 나오지만, 소리에 보다 귀기울일 때는 이미지에 주목할 수 없고, 영상에 주목할 때 사운드는 부차적 요소로서 덧입혀진다는 것을 알 수 있다. 이 경우 사운드와 이미지가 충돌하는 것은 아니지만, 관람자의 시각과 청각은 공감각적 체험이긴 하나 그것은 짧은 지속의 수동적 종합에 의한 것이며 보기와 듣기 각각의 체험들 사이에는 미세한 간극과 지나온 방에서 여전히 들리는 소리들이 빼곡히 이루는 중첩이 있다.

이처럼 박보나의 작업은 시각과 청각의 경험이 일정한 ‘상황’을 다루지만 완전한 동시성 그 자체의 체험은 아니라는 것을 체감케 한다. 동선에 따라 가장 먼저 보게 되는 것은 이창호가 바닥에 잔뜩 쌓인 필름을 밟으며 내는 저벽

56) 박보나, “코타키나 블루 I 메이킹,” 『SOUNDMUSEUM: 너의 감정과 기억』, 2020년 8월. 대림미술관 디뮤지엄, 20.

거리는 소리이다. 이것은 코타키나발루 해안가 모래를 거니는 장면을 나타낸 것인가? 셀룰로이드 필름이 더 이상 사용되지 않기 때문에 영화사, 미술사적 계보가 있는 이러한 행위는 다른 맥락을 갖게 된다. 예전에 작가들이 풀어내어 쌓여있는 셀룰로이드 필름으로 같은 행위를 했을 때 그것은 대체로 필름의 매체특정성을 강조하는 아날로그에서 디지털로의 전환을 묘사하는 것이었지만 소위 ‘포스트매체’가 당연해진 이제 그 해석은 맥락을 달리할 수밖에 없다. 그는 이제 골동품으로 취급되는 귀한 재료를 밟아 파괴하는 예술가의 자유와 사치를 형상화하고 있는 것이다.

구체음악적 시도는 곧바로 세페르를 연상시키지만, 음원을 알 수 없이 듣기에 신비감을 주는 어쿠스마틱 효과가 일어나자마자 바로 음원의 출처를 밝힌다는 점에서 《코타키나발루 I》은 탈어쿠스마틱의 탈신화적, 인식적 효과를 지닌다.⁵⁷⁾ 제목에 있어서는 뒤러(Albrecht Dürer, 1471-1528)의 《멜랑콜리아 I》(*Melancholia I*)을 상기시키는 《코타키나발루 I》에는 웃음기 없는 유머와 풍자 정신이 잠재되어있다. 이창호는 쭈그리고 대야 앞에 앉아 처량한 모습으로 수건 같은(걸레 같기도 한) 패브릭을 주의 깊게 손빨래하며 혹은 기다란 나무토막으로 좁은 대야를 심각한 모습으로 휘저으며 철벽, 찰랑대는 파도 소리를 만들어낸다. 관람자는 다양한 물소리, 핸드백 줄의 메탈릭한 사슬 소리를 듣는다. 핸드백을 구겨 소리를 만드는 퍼포머의 포즈는 마치 오금이 저리는 듯한 모습이다. 제목은 곧바로 뮤지컬의 흥겨운 합창으로도 유명한 휴양지 ‘코타키나발루’를 상상하게 하나, 실제 사운드는 헛간 같은 창고에서 레고를 조립하듯 하나하나 수고롭게 만든 것임을 보게 한다. 이것은 ‘웃픈’ 퍼포먼스이며, 그래서 ‘코타키나 발루’라는 말실수가 공감된다. 친숙한 선율의 ‘코타키나발루’는 좀처럼 다다를 수 없는 꿈으로 체감되며 꿈과 현실 사이의 거리는 풍자적으로 주체화된다. 이 작업은 청자를 즉각 ‘다른 곳’으로 데려가는 소리의 힘을 보여주면서도 소리와 그 출처와의 불일치를 통해 청자로서 관람자 자신을 반추하게 하는 탈개인화의 해체적 유머를 구사한다.⁵⁸⁾ 박보나는 대

57) 서정은, “보이는 소리, 보이지 않는 소리: 헬무트 락헨만의 기악구체음악에 대한 탈어쿠스마틱(dis-acousmatic) 해석,” 『음악논단』 40 (2018), 112, 120, 132; Chion, *Audio-Vision*, 72.

58) Tiina Männistö-Funk, “Pieces of Music as Memory Capsules,” in *The Routeledge Companion to Sounding Art*, eds. Marcel Cobussen, Vincent

야, 수건, 나무토막, 샤워기, 빨래판 같은 지극히 일상적인 소품으로 ‘상황’을 연출하여 루틴한 일상 속에서도 신선한 감각적 경험이 가능하다는 것을 이창호의 위임 퍼포먼스로 시연해 보인다. 배치에 따라 예측불능한 기계를 작동시키는 들뢰즈적 ‘기계’의 가시화이자 가히 무협지적이라 할 만큼 창의적인 세계의 열림이다.

III. 나가면서

지금까지 크라우스가 언급한 ‘포스트매체적’ 매체의 이행 관점에서 동시대 사운드 아트의 작업들을 살펴보았다. 노이즈 아트와 퍼포먼스를 동반한 혼합설치 모두 순수 시청각적 체험의 정서를 추출하여 제시하는 경향이 있다. 순수 감각질의 천착은 들뢰즈가 생각했던 고전 영화에서 현대 영화로의 변화, 탈서사로 대표되는 탈프레임화, 운동-이미지로부터 시간-이미지로의 변화 구도에 상응하며, 이 같은 경향은 사운드 아트가 지향하는 음악과 현대미술이 중첩되는 경계 영역에서 특히 현저하다.

현대미술의 급진적 실천들과 함께 사운드 아트는 포스트매체 이후의 사회적, 담론적 변화들이 나타나는 경계 지대의 잠재성을 최대한 전개시켜왔다. 음향과 정보의 차연을 시간화하고 물화하여 일정한 대상성을 지닌 것으로서 다루며 공감각성과 정보적 흐름의 노이즈에 고루 관여하며 그 총합으로서 영화적 이미지에 관해서도 숙고하게 한다. 사운드 아트는 그 효과뿐 아니라 다루는 주제와 문제의식에 있어서도 진정한 동시대적 전위의 모습을 보여준다. 비록 서구에서는 20세기 초에 이미 시작된 것이긴 하나 여전히 탐구할 만한 가치가 있고, 또 한국에서의 아방가르드 실천으로서 여전히 의미가 있다. 그러나 사운드 아트가 공연 현장을 벗어나 보다 많은 관객에게 도달될 때 그것은 오로지 기록 형태로만 접근가능하다. 이 때문에 퍼포먼스를 기록한 레코딩과 영상들은 지나간 사건 기록으로서, 준대상적 잠재태로서 위태롭게 존속하며 부단한 재연과 리플레이를 요구한다.

Meelberg and Barry Traux (New York and London: Routledge, 2017), 228.

글을 마치며 필자는 음악과 사운드 아트의 관계에 대해 언급하고자 한다. 음악은 관계의 표현이자 어느 순간 일어났던, 지나간 '진리 사건'이 음악가의 사유를 통해 기보화된, 추상화된 기록이기도 하다. 사운드 아트는 음악과 인접한 다른 예술 사이의 경계를 접하면서 음향적 대상과 공간의 창출을 통해 음악의 지평을 확장하며, 인식의 효과를 가져온다. 빛과 음향의 혼적 그리고 그 중첩으로 깊은 인상을 남기는 한국 사운드 아트의 다채로운 모습은 그 자체로 흥미로울 뿐 아니라 우리가 실제로 살아가는 '지금-여기'의 상황들을 반추하게 한다. 누구나 향시 접하는 일상적 재료인 노이즈를 다루어 낯익은 것들을 다시 보게 한다. 소리와 시청각적 요소의 결합, 충돌, 번역을 통해 지금까지 존재하지 않았던 음향적 공간을 조형한다. 시각의 울림을 듣고 소리를 보는 견자(見者)의 자리로 청자를 초대하여 공감각적 체험을 이끄는 것이다.

한글검색어: 포스트매체, 사운드아트, 사운드스케이프, 어쿠스마틱, 노이즈, 싱크로화, 공조, 단락, 잔상, 중층텍스트

영문검색어: Post-Medium, Sound Art, Soundscape, Acousmatic, Noise, Synchronization, Short-Circuit, After-Image, Palimpsest

참고문헌

사료

- 김도연. “올댓아트: 거대한 사운드 큐브에서 들려오는 13개의 소리, 감정과 기억.” 『경향신문』, 2020년 6월 12일, <https://www.khan.co.kr/culture/culture-general/article/202006121020001> [2022년 2월 20일 접속].
- 김선명. “빙빙.” 『인디다큐페스티벌』, 2020년 5월 28일-6월 3일, http://www.sidof.org/program/movie_view.php?mv_idx=1288&cate_idx=&pro_idx=&size=10 [2022년 2월 13일 접속].
- 박보나. “코타키나 블루 I 메이킹.” 『SOUNDMUSEUM: 너의 감정과 기억』. 대림미술관 디뮤지엄, 2020년 8월.
- 박승순. “Mixed Scape: 혼합현실과 AI 사운드스케이프의 만남.” 『HORIZON』. 서울: 고등과학원(KIAS), 2021년 3월호, https://horizon.kias.re.kr/?mailpoet_router&endpoint=view_in_browser&action=view&data=WzAsIjRlZjNmYzg3OTMxMCI5MCwwLDE5NDcsMV0 [2022년 2월 20일 접속].
- 변성찬. “타자-우연 수용의 미학: 임철민의 <프리즈마>.” 인디포럼 20주년 자료집 재인용(2013). 『오쿨로』, <http://www.okulo.kr/2017/07/work-001.html> [2022년 2월 20일 접속].
- 『빛: 영국테이트미술관 특별전』. 서울시립북서울미술관 전시자료. 2021년 12월 21일-2022년 5월 8일.
- 오민. “헤테로크로니의 헤테로포니.” 『올해의 작가상 2021』. 국립현대미술관 전시자료, 2021년 10월 20일-2022년 3월 20일, <https://www.mmca.go.kr/exhibitions/exhibitionsDetail.do?menuId=1010000000&exhId=202102010001380> [2022년 2월 10일 접속].
- 오쿨로 편집부. “Horror Immersion: A Critical Dictionary of Virtual Reality.” *Okulo* 008. 서울: 미디어버스, 2019년 3월호.
- 이지희. “산소와 일산화이수소.” 『MMCA 현대차 시리즈 2020 양혜규 - O2 & H2O』. 서울: 국립현대미술관, 2020.
- 『한네프렌제단 + SeMA 미디어소장전: 파도가 지나간 자리』. 서울시립북서울미술관 전시자료, 2020년 9월 3일-2021년 2월 14일.

참고문헌

- 권현석. “소리 풍경 다시 듣기: “복합 청각주의”의 실현 가능성 연구.” 『음악논단』 39 (2018): 123-150.
- 김경화. “노이즈의 역설: 유토피아적 실현인가? 디스토피아적 상상인가?” 『음악논단』 38 (2017): 149-179.
- 김자현, 장민호. “탈경계 시대의 예술-사운드 아트 퍼포먼스와 현대음악의 유사점과 차이점: 사운드 아티스트 3팀의 작품을 중심으로.” 『문화산업연구』 17/4 (2017): 181-192.
- 김지훈. “매체를 넘어선 매체: 로절린드 크라우스의 “포스트-매체” 담론.” 『미학』 82/1 (2016): 73-115.
- 김호영. 『프레임의 수사학』. 서울: 문학동네, 2022.
- 박보나. 『태도가 작품이 될 때』. 서울: 바다출판사, 2019.
- 박평중. “포스트포토그래피의 지표 패러다임과 수정이론.” 『포스트포토그래피 시대의 사진과 그 수용: 한국미학예술학회 기획심포지엄 자료집』. 한국미학예술학회, 2017년.
- 배상준. 『미장센』. 서울: 커뮤니케이션 북스, 2016.
- 서정은. “보이는 소리, 보이지 않는 소리: 헬무트 락헨만의 기악구체음악에 대한 탈어쿠스마틱(dis-acousmatic) 해석.” 『음악논단』 40 (2018): 105-141.
- 안동근, 권현석, 정경영, 문희찬. “‘사이 공간’(in-between space)에서의 소리, 공간, 이동의 상관성 연구: 인천국제공항의 사례를 중심으로.” 『음악논단』 43 (2020): 197-225.
- 오민. 『부재자, 참석자, 초청자』. 서울: 작업실유령, 2020.
- 이도훈. “거리영화의 발전과 분화: 근대적 형성 과정과 장르적 특성을 중심으로.” 연세대학교 박사학위논문, 2018.
- 조선령. “파괴와 창조의 시간: 자넷 카디프의 <까마귀의 살해>와 역사적 대상으로서의 사운드.” 『미학·예술학 연구』 40 (2014): 41-74.
- 최정은. “포스트-매체와 ‘확장된 영화’로서 실험영화: 크리스티안 마클레이의 <시계>를 중심으로.” 『현대미술사연구』 40 (2016): 209-242.

- _____. “콜라주, 그 탈구된 시간의 반복과 다층성: 로버트 라우센버그, 프레드 토마셀리, 크리스티안 마클레이의 아카이브적 증층텍스트.” 홍익대학교 박사 학위논문, 2018.
- _____. “가면무도회, 퀴어링, 비커밍: 동시대 한국미술 현장에서 성화와 젠더 이슈, 정은영, 남화연, 제인 진 카이젠의 경우.” 『현대정신분석』 24/1 (2022): 63-100.
- Arther, Richard T. W. “Material Theories of Time.” In *Chrono-Topologies: Hybrid Spatialities and Multiple Temporalities*. Edited by Leslie Kavanaugh, 43-62. Amsterdam and New York: Rodofi, 2010.
- Bianchi, Pietro. *Jacques Lacan and Cinema: Imaginary, Gaze, Formalization*. London: Karnac, 2017.
- Bogue, Ronald. *Deleuze on Music, Painting, and the Arts*. London and New York: Routledge, 2003.
- Brain, Robert Michael. “Genealogy of “Zang Tumb Tumb: Experimental Phonetics, Vers Libre, and Modernist Sound Art.” In *Grey Room 43*, 89-118. Cambridge, MA and London: The MIT Press, 2011.
- Chion, Michel. 『오디오 비전』(*L'audio-vision: Son et image au cinéma*, 1993). 윤경진 역. 서울: 한나래시네마 24, 2004.
- Cox, Christoph. “From Music to Sound: Being as Time in the Sound Arts.” In *Sound*. Edited by Caleb Kelly, 80-87. London and New York: Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2011.
- Derrida, Jacques. *The Truth in Painting*. Translated by Geoff Bennington and Ian McLeod. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987.
- Drever, John Levack. “Field Recording Centered Composition.” In *The Routledge Companion to Sounding Art*. Edited by Marcell Cobussen, Vincent Meelberg and Barry Truax, 71-80. New York and London: Routledge, 2017.
- Elsaesser, Thomas and Malte Hagener. 『영화이론』(*Filmtheorie zur*

- Einführung*, 2007). 윤종욱 역. 서울: 커뮤니케이션북스, 2012.
- Foster, Hal. 『실재의 귀환』(*The Return of the Real*, 1996). 이영욱 · 조주연 · 최연희 공역. 부산: 경성대출판부, 2003.
- Fried, Michael. “미술과 사물성.” 『현대미술과 모더니즘론』. 이영준 역. 이영철 편집, 161-186. 서울: 시각과 언어, 1995.
- _____. “Art and Objecthood”(1967). In *Art and Objecthood*, 148-172. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998.
- Grosz, Elizabeth. *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*. Chicester and New York: Columbia University Press, 2007.
- Gunkel, David J. 『리믹솔로지에 대하여, 디지털 시대의 새로운 사유와 미학』(*Of Remixology: Ethics and Aesthetics after Remix*, 2016). 문순표 · 박동수 · 최봉섭 공역. 서울: 포스트카드, 2016.
- Hansen, Mark B. N. *Body in Code: Interfaces with Digital Media*. New York and London: Routledge, 2006.
- Jay, Martin. 『눈의 폄하: 20세기 프랑스 철학의 시각과 반시각』(*Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, 1994). 전영백 · 강인혜 · 이승현 외 공역. 서울: 서광사, 2019.
- Joselit, David. *Heritage and Debt: Art in Globalization*. Cambridge, MA and London: The MIT Press, 2020.
- Krauss, Rosalind E. 『북해에서의 항해』(*A Voyage on the North Sea*, 1999). 김지훈 역. 서울: 현실문화 A, 2015.
- Kim-Cohen, Seth. *In the Blink of an Ear*. New York and London: Continuum, 2009.
- _____. “Dams, Weirs, and Damn Weird Ears.” In *The Routledge Companion to Sounding Art*. Edited by Marcel Cobussen, Vincent Meelberg and Barry Traux, 51-60. New York and London: Routledge, 2017.
- Männistö-Funk, Tiina. “Pieces of Music as Memory Capsules.” In *The Routledge Companion to Sounding Art*. Edited by Marcel

- Cobussen, Vincent Meelberg and Barry Traux, 235-244. New York and London: Routledge, 2017.
- Motte-Harber, Helga de la. "The Many Forms of Silence in Music." In *Silence and Silencing in Psychoanalysis: Cultural, Clinical, and Research Perspectives*. Edited by Aleksander Dimitrijevic and Michael B. Buchholz, 62-86. New York and London: Routledge, 2021.
- Neumark, Norie. "Mapping Sounding Art: Affect, Place, Memory." In *The Routledge Companion to Sounding Art*. Edited by Marcel Cobussen, Vincent Meelberg and Barry Traux, 383-392. New York and London: Routledge, 2017.
- Oudart, Jean-Pierre. "봉합"(Suture, 1969). 『사유속의 영화』. 이윤영 편역, 221-246. 서울: 문학과 지성사, 2011.
- Pelzer, Brigit. "Vision in Process." *October* 10 (1979): 105-120.
- Scruton, Roger. "Sounds As Secondary Objects and Pure Events." In *Sounds & Perception: New Philosophical Essays*. Edited by Matthew Nudds and Casey O'Callaghan, 50-68. Oxford and New York: Oxford University Press. 2009.
- Silverman, Kaja. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- _____. *The Threshold of the Visible World*. New York and London: Routledge, 1996.
- Voegelin, Salomé. *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. London, New York, New Delhi and Sydney: Bloomsbury, 2010.
- Žižek, Slavoj. 『진짜 눈물의 공포』(*The Fear of Real Tears: Krzysztof Kieslowski: Between Theory and Post-Theory*, 2002). 광현자 · 김소연 · 김숙 · 오영숙 공역. 서울: 울력, 2004.

국문초록

사운드 아트를 소리 나게 하기: 포스트매체 조건에서의 동시대 사운드 아트

최 정 은

본 연구는 포스트매체 실천으로서 동시대 사운드 아트의 지형도를 순수 시청각 감각질의 경험과 수행적 실천의 견지에서 그려보는 시도이다. 구체적 미술 현상과 이슈에 기반하여 그 이해를 위한 프레임을 제시해 보고자 했다. 특히 몇 가지 주제들, 즉 노이즈, 대상성, 단락, 싱크로화, 잔상, 중층텍스트적 층위화를 통해 사운드 아트 현상들을 다루었다. 한국 사운드아트 작가로 김윤철, 임철민, 박보나, 박승순, 박승래, 조은지, 김우진, 남화연, 양혜규, 오민 등의 작업을 살펴보고 이들의 주제와 관련하여 동시대 외국 작가들 중 앙리 살라, 크리스티안 마클레이, 에일린 심슨과 벤 화이트 등을 언급하였다. 사운드 아트는 현대미술의 급진적 실천들과 함께 담론들과 경계 지점에서 포스트매체의 잠재성을 가능한 최대한 전개시킨다. 실제적 대상이 아니지만 사운드아트는 음향과 정보의 차연을 시간화하고 물화하여 일정한 대상성을 지닌 것으로서 다룬다. 과거의 실험적 모습을 그대로 유지하는 한편 준대상, 매개적 전이 공간을 수행적 실천과 함께 제시한다. 동시대 사운드아트는 공감각성, 정보적 흐름의 노이즈에 고루 관여하며 그 총합으로서 영화적 이미지에 관해서도 숙고하게 한다. 이는 과거 모더니즘의 전지구적 동시성에의 낙관성과는 대조되는 것으로서 포스트모던적 불연속과 불일치를 인식 지점으로 견인한다. 동시대 미술로서 사운드아트는 비동시성의 동시성, 혹은 동시적 비동시성, 그리고 어떤 계의 거의 동시적 열림과 닫힘을 표현하는 ‘단락’이라든지 고유수용지각의 청각적 거울상이 출현하는 임계 지점, 부재하는 대상의 흔적, 최소 차이가 있는 동시적 발생(싱크로화)을 빈번히 문제삼으며 들리게 만들고 그 지표적 성격을 가시화시켜 음향적 공간 체험의 의미를 재정의하고 있다.

Abstract

Making Sound Art Sound: Contemporary Sound Art in the Post-Medium Condition

Choi, Jeongeun

In this article, I tried to map diverse modalities of contemporary sound art as a post-medium practices, especially in view of experiences of pure audio-visual affect and performative practices. I'd like to suggest a frame for understanding based on art scenes and issues. I have dealt with sound art phenomena via the several subjects such as noises, objecthood, *short-circuit*, synchronism, after-image and its palimpsestic layering. I researched the works of Yunchul Kim, Bona Park, Seongsoon Park, Byounglae Park, Cheolmin Im, Min Oh, EunJi Cho, Woojin Kim, Hwayeon Nam, Hyeghue Yang as Korean Sound Artists and I brought up foreign artists such as Christian Marclay, Anri Sala, Eileen Simpson and Ben White in connection with their subjects. Sound Art, with radical practices of contemporary art practices, unfolds potentiality of post-medium at a boundary area of discourse. Although it does not exist as substance, sound art temporalizes and materializes *différance*, deals with it's objecthood. It suggests *quasi-object* and intermedial transitional space with performativity meanwhile maintains past experimental attitude. It also arouses considerations of filmic images in which totality is supposed to inhere while conjuring synaesthesia, streams of information and noise. It contrasts to past modernism's optimism and attracts the post-modern discontinuity and disparity to a point of recognition.

As a contemporary art practice, sound art frequently problemizes simultaneity of non-simultaneity, *short-circuit* which expresses almost co-incidental opening and closing of particular system, the liminal realms where acoustic specular image of proprioceptive-perception could appear, the traces of absent objects and synchronized coincidental occurrences which have utmost minute differences. Sound art makes them to be heard and visualize their indexical traits. Therefore sound art redefines the meaning of the experience of 'acoustic space'.

[논문투고일: 2022. 02. 27]

[논문심사일: 2022. 03. 18]

[게재확정일: 2022. 03. 28]

