

생태 사운드아트: 정의, 실천, 담론*

강 지 영
(서울대학교 강사)

I. 들어가며

음악학이 ‘음악’에 대한 좁은 초점을 벗어나 ‘소리’에 대해 폭넓게 고려하기 시작한 것은 20세기 이후 음악학에서 매우 중요한 학문적 전환점의 하나라 할 수 있다. 소리연구(sound studies)가 목소리와 악기의 물질성이나 소리의 음향적 특성에서부터 소리와 청각에 대한 광범위한 과학적, 철학적 논의, 전통적으로 음악적이지 않다고 여겨졌던 새로운 청취 문화에 대한 학문적 관심을 증가함으로써 음악학의 외연을 확장하는 결과를 가져왔다. 뿐만 아니라, 소리연구는 음악 예술과 문화의 ‘현대성’, 즉 현대적인 감각과 특성에 관하여 보다 깊은 논의를 가능하게 했다.

최근 들어 소리연구는 소리를 소재로 다양한 방법과 형태로 구현되는 사운드아트를 연구 대상으로 포함하기 시작했다. 20세기 이후부터 본격적으로 제작되고 통용되기 시작한 사운드아트는 일반적으로 고정되거나 합의된 정의조차 아직 존재하지 않는다. 오히려 음악, 시각 예술, 시 등 기존 예술 장르의 관습을 전복하거나 결합하여 확장하는 경향으로 설명하면서, 사운드 설치, 사운드 조각, 사운드시케이프, 사운드워크, 사운드 디자인을 포함하여 실험적 전자음악, 환경음악, 노이즈 음악, 나아가 듣기와 오디오 매체에 대한 창의적

* 이 논문은 2022년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2022S1A5c2A02092428).

인 실험까지 모두 사운드아트에 해당될 수 있다고 모호하게 규정되는 경향이 있다.¹⁾

본 연구는 그중에서 ‘생태적 인식’을 주제로 하는 생태 사운드아트(ecological sound art)를 논의의 대상으로 삼는다. 사운드아트 중에서도 특별히 생태적 인식을 주제로 하는 생태 사운드아트는 기후 위기와 환경 오염 등 최근의 생태 이슈 및 생태학과 맞물려 급부상했다. 생태학은 21세기 현 시대의 가장 급박한 문제의식을 반영하는 학문으로, 인류 중심주의적 관점으로는 현대의 환경 문제를 해결할 수 없다는 절박한 위기의식으로부터 촉구되었다. 따라서 생태학은 현대의 거의 모든 철학적, 정치 사회학적, 과학적 인식 및 연구와 접점을 가지는데, 예술에서도 이러한 현대의 문제의식을 현대적 감각으로 풀어내고자 하는 시도가 돋보인다. 그중에서 생태 사운드아트는 직접적이고 전면적으로 이를 다루는 특별한 장르이자 형식이라 할 수 있다.

그러나 생태 사운드아트에 대한 학술적인 연구와 논의는 그다지 많지 않은 편이다. 그중의 대부분은 실제 소리로 작업했던 아티스트의 생태적 문제의식이나 제작 방법과 목표 등에 대한 것이었다. 그래도 최근 들어 생태 사운드아트에 대한 광범위한 연구가 시작되어 괄목할 만한 성장세가 보인다. 2018년 영국 런던예술대학에서 철학 박사 학위를 받은 조나단 길머레이(Jonathan Gilmurray)의 연구는 주목할 만하다. 그의 박사학위 논문 “현대 사운드아트에서 생태학과 환경주의”와 후속 연구들은 ‘생태 사운드아트’의 정의와 범주, 실례에 대한 광범위하면서도 충분한 학술적 논의를 시도하고 있으므로, 본 연구를 진행하는 데 많은 도움이 되었다.²⁾

국내에서는 김경화와 손민정의 연구가 눈에 띈다. 김경화의 논문은 사운드아트의 개념적 불확실성에도 불구하고 역사적 맥락과 실천적 양상을 두루

1) Mandy-Suzanne Wong, “Sound Art,” in *Grove Music Online*, 2012, <https://www-oxfordmusiconline-com-ssl.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002219538#omo-9781561592630-e-1002219538> [2025년 8월 1일 접속].

2) Jonathan Gilmurray, “Ecology and Environmentalism in Contemporary Sound Art,” (Ph.D. Diss., University of the Arts London, 2018); Jonathan Gilmurray, “28. Ecological Sound Art,” in *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, eds. Michael Bull and Marcel Cobussen (New York: Bloomsbury Academic, 2021), 449-458.

살펴 우리 시대 새로운 예술 현상으로 자리매김하고자 했다는 점에서 소리 예술로서 생태 사운드아트의 정의와 역사를 면밀히 관찰하고자 하는 본 연구에 힘을 실었다.³⁾ 손민정의 연구는 생태음악학(Ecomusicology)의 대상과 방법론을 분명히 하고, 나아가 그 가치와 현재 동향을 파악하고자 한 시도로, 밀접한 관련을 맺고 있는 생태 사운드아트의 의미와 가치를 논하는 데 일부 통찰을 주었다.⁴⁾

전술했듯이 생태 사운드아트에 대한 일반적이고 학술적인 정의가 아직 통용되지 않은 실정이므로, 본 논문은 ‘생태 사운드아트가 무엇인가’라는 질문에서부터 시작한다. 그다음, ‘생태 사운드아트에는 어떤 작품들이 있는지, 실제 생태 사운드아트 작업이나 작품에서는 어떤 방식으로 구현되고 작동되는지, 어떻게 생태학적 질문을 실제 작품에 반영하는지’에 대해 질문을 던진다. 최종적으로는 ‘이러한 생태 사운드아트가 단순히 전 지구적으로 최근 가장 많이 회자되고 있는 생태적 질문을 예술에 반영한다는 사실 외에 어떤 의미와 가치를 찾을 수 있는지’ 질문한다.

이를 위해 먼저 논문의 초반부는 생태 사운드아트의 배경, 정의, 역사와 범주에 초점을 맞춘다. 생태 사운드아트는 생태학을 비롯하여 여러 철학적 담론과 이론을 배경으로 하고 있는데, 그중에서 중요하다고 여겨지는 몇몇에 대하여 알아본다. 그리고 이에 기반하여 생태 사운드아트에 대한 정의를 시도한다. 생태 예술의 다양한 형태와 정의를 살핀 후 사운드를 소재로 하여 특별한 방식으로 구현하는 예술 형태에 대한 여러 학자들의 용어와 정의를 정리할 것이다.

중간 부분은 생태 사운드아트의 실제 예에 대해 알아본다. 셀 수 없이 쏟아지는 수많은 작품 중에서 특별히 주목할 만하다고 여겨지는 것 위주로 선별한 후, 구현하는 주제와 목표에 따라 몇몇 범주로 나누어 볼 것이다. 특히 작품의 소재가 되는 소리의 출처와 종류에 따른 것이 아니라 작품이 지향하고자 하는 바에 따라 분류한 것은 선행 연구에서는 찾아볼 수 없는 본 논문의 특별한 지점이다. 마지막으로, 생태 사운드아트의 가치와 의미에 대한 미학적 담론을 검

3) 김경화, “사운드아트 담론의 출발: 그 개념의 불확실성, 폭넓은 역사, 실천적 양상에 관하여,” 『음악논단』 49 (2023), 219-251.

4) 손민정, “생태음악학의 가치 및 방법론 동향,” 『음악과 문화』 51 (2024), 5-26.

토하고 종합하여 논의하고자 한다. 출판된 논문이나 저서 등 학술적 연구를 주요 논의의 대상으로 삼되, 그 수가 많지 않으므로 작품 관련 해설이나 칼럼, 에세이, 작가 인터뷰 등도 풍부히 활용할 예정이다.

궁극적으로 본 연구는 최근 시대적 과제로 떠오른 생태 이슈를 예술에서 적극적으로 포용한 예로서 생태 사운드아트에 대한 정의와 그 이론적 배경 및 역사를 정리하는 것을 시도하고, 실례와 실천을 통해 이 장르의 작품들이 추구하고자 하는 방향과 목표를 밝힌다. 이로써 지금껏 학술적 연구 대상으로 거의 다루어지지 않았던 생태 사운드아트의 의미와 가치에 대해 유의미하게 논의하는 것을 목표로 한다.

II. 생태 사운드아트의 배경, 정의, 범주

1. 철학적 배경

생태 사운드아트는 1960년대에 급부상한 환경주의, 생태학 및 생태 비평적 사고, 자연과 환경, 생태계에 대한 철학적 사유에 기반한다. 모든 사운드아티스트가 자신의 작업과 작품의 근간이 되는 이론과 그 영향에 대해 세세히 밝힌 건 아니지만, 많은 경우 이에 대해 직접 언급하기도 하고, 아니더라도 관련성을 충분히 유추할 수 있는 경우가 많다. 그중에서 특히 인류 중심주의적 관점의 탈피로서 ‘객체지향 존재론’, 인간과 비인간 존재 간의 관련성을 중시하는 생태학적 관점 등을 생태 사운드아트의 중요한 철학적 배경으로 꼽을 수 있다.

‘객체지향 존재론’(object-oriented ontology)은 2000년대 초반 미국의 철학자 그레이엄 하먼(Graham Harman)이 주창한 것으로, 인간 중심의 ‘주체’ 개념을 폐기하고 인간을 포함하여 모든 동물, 식물, 사물, 개념까지 ‘객체’로서 동등한 존재론적 지위를 가진다는 것을 주된 골자로 한다. 객체에 대한 강조는 우리의 마음 밖에 있는 사물보다 주관적인 경험의 측면을 중시하는 ‘반실재론’과 재현된 것이 실재 세계를 정확하게 반영한다고 보는 ‘인식론적 실재론’에 대립하며 ‘존재론적 실재론’에 초점을 맞춘다.⁵⁾ 이때 객체(Objekt)는 대상(Gegenstand)과 구분되는 것으로, 주체가 바깥으로 향하여(Gegen)

서 있는(Stand) 대상이 아니라 주체와 상관없이 펼쳐진 외부 세계를 뜻한다.⁶⁾

이를 바탕으로 하먼은 인간이 ‘주체’로서의 특권을 포기하고, 비인간 존재인 객체도 자기만의 실재를 가지기에 모든 존재가 ‘객체’로서 동등한 존재론적 지위에 있음을 강조한 ‘평평한 존재론’(flat ontology)을 주장했다. 또한 린 마굴리스(Lynn Margulis)의 ‘연속 세포 내 공생설’(Serial Endosymbiotic Theory, SET)에 영향을 받아 객체가 존재하는 방식을 서로에게 변화를 주는 동등한 공생의 관계로 보았다.⁷⁾ 특히 그의 이론은 모든 객체가 객체로서 동등하지만 객체 간의 위계가 존재한다는 것을 인정한다. 게다가 한 객체가 다른 객체와의 관계에서 완전히 드러나지 않고 일부는 항상 은폐된다는 것을 지적하고, 객체들이 서로 간 맺는 관계에서 비중의 차이 역시 인정한다는 점에서 이상만을 좇지 않고 현실에 뿌리내리고 있어 더욱 의미 있다고 하겠다.

미국의 대표적 생태철학자 티머시 머튼(Timothy Morton)은 하먼의 객체지향 존재론과 생태 연구의 교차점을 탐구하여 세계적으로 공감을 얻었다.⁸⁾ 그는 한편으로는 인간이 유일하게 사유 가능한 ‘주체’이고 환경을 ‘외부 대상’으로 보는 관점을 문제 삼으면서 생태계의 일부로서 인간이 비인간 존재들과 맺는 ‘상호 의존성’을 강조한다. 다른 한편으로는 현대 매체들이 사용하는 생태 정보 전달 방식이 정보 투기에 가깝다고 비판하면서 ‘무엇을 아는가’보다 더 중요한 것은 ‘우리가 할 수 있는 행동은 무엇인가’라는 물음을 던지는 것이라고 주장한다.⁹⁾ 머튼은 하먼이 ‘객체의 은폐성’을 말한 것처럼, 생태계 속 모

5) 하승우, “객체지향 존재론: 밋밋한 존재론인가 대상지향 존재론인가,” 『문화과학』 107 (2021), 183.

6) 영어에서는 객체와 대상 모두 ‘object’라는 단어를 쓰지만, 독일어에서는 두 단어를 구별한다고 저자는 설명한다. 하이데거에게 받은 직접적 영향은 물론이고, 독일 철학의 계보를 거슬러 올라가 두 단어를 명확히 구분한 마르크스의 영향도 유추할 수 있다. 하승우, “객체지향 존재론: 밋밋한 존재론인가 대상지향 존재론인가,” 195 참고.

7) 심현섭, “그레이엄 하먼의 객체지향존재론과 관객 객체의 과잉 문제,” 『미학예술학연구』 71 (2004), 245-250.

8) 머튼은 하먼의 저서 *Heidegger Explained: From Phenomenon to Thing* (Chicato: Open Court, 2007)에 영향을 받았음을 밝히고 있다. Timothy Morton, 『생태적 삶』(*Being Ecological*), 김태한 역 (고양: 엘피, 2023), 48, 각주 7 참고.

9) Morton, 『생태적 삶』, 18-19.

든 존재가 서로를 완전히 파악할 수 없는 관계망 속에 있다고 보고, 자연과 비자연, 인간과 비인간의 경계를 해체하고 동등한 존재론적 장(field) 속에서 생태적 관계를 새롭게 해석하고자 했다.

작곡가이자 사운드아티스트, 연구자인 수잔 소프(Suzanne Thorpe)는 미국 보전생물학의 선구자이자 생태사상가인 알도 레오폴드(Aldo Leopold)와 노르웨이 환경철학자 아르네 네스(Arne Naess)로부터 생태와 환경에 대한 이해를 구했다.¹⁰⁾ 레오폴드는 특히 토지 윤리(land ethic) 개념으로 유명한데, 그에 따르면 인간은 토지 공동체의 지배자가 아니라 단지 구성원일 뿐이며, 토지는 재산이 아니라 그 자체로 토양, 물, 식물, 동물, 인간을 포함한 상호 의존적 공동체이다.¹¹⁾ 즉 그는 인간 중심주의에서 벗어나 생태 중심주의로의 이전이 반드시 필요하며, 공동체 전체의 건강과 안전성을 위해 도덕적 판단과 실천적 행동이 수반되어야 한다고 주장했다. 생태 사운드아트에서 소리의 주체와 대상을 구분하지 않고 상호 연결되는 것으로 설정하며, 예술의 지향이 윤리적 지점에 맞는 것은 이러한 영향하에 있다고 하겠다.

레오폴드의 영향을 받은 네스는 기존의 표층생태학(Shallow Ecology)이 오염이나 자원 고갈 등 인간 중심적 환경 문제 해결에만 초점을 맞추는 것을 비판하며, 심층생태학(Deep Ecology)이라는 용어를 도입했다. 심층생태학은 인간과 비인간 존재 모두의 내재적 가치를 인정하며, 생명체를 “생물권의 그물망 혹은 내재적 관계망 속의 매듭(knots)”으로 보면서 인간을 고립된 개인 자아(egoic self)를 넘어 생태 공동체의 일부로 존재하는 생태적 자아(ecological self)로 전환된 존재로 정의한다.¹²⁾ 이는 레오폴드의 토지 윤리나 생태 중심주의의 영향을 뚜렷이 보여주며, 이후 환경윤리학이나 생태철학, 실천적 환경 운동에도 큰 영향을 주었다. 창작의 재료나 구성물로서 혹은 창작의 결과로서가 아니라 있는 그대로의 소리 그 자체를 생산과 소비를 구분하지 않고 존재하는 소리 그대로를 수용하는 생태 사운드아트와의 연관을 엿볼 수 있다.

10) Suzanne Thorpe, “Musicking Eco-Logically: Towards an Environmentally Inclusive Practice,” *Music Research Forum* 33 (2019), 3-5.

11) Aldo Leopold, *A Sand Country Almanac* (New York: Oxford University Press, 1949), 167-168.

12) Arne Naess, “The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement,” *Inquiry* 16 (1973), 95-100.

생태 사운드아트는 생태학적 철학적 사유에 대한 이러한 이론적 배경을 바탕으로 생태적 문제의식을 음악적 실천 방식에 적용된 결과물로 구현된다. 그리고 환경과 생태를 둘러싼 인간 주체와 사물, 비물질 모두를 포괄하는 공동체의 감각을 확장하는 데 기여한다.

2. 정의

인류의 역사를 통틀어 예술은 항상 그 시대의 사회 문화적 배경 속에서 특별히 중요하게 대두되었던 관심사에 대해 발언했다. 21세기 현재 우리 사회를 관통하는 지배적 이슈는 무엇일까? 알다시피 정치적 부패, 경제적 불평등, 사회 양극화 등 전통적인 사회 문제는 여전히 해결되지 않은 채, 디지털 테크놀로지와 인공지능(AI)의 무분별한 사용으로 인한 구조적, 윤리적 문제까지 여러 논쟁거리들이 산발적으로 흩어져 있다. 그럼에도 불구하고 무엇보다 우리의 삶과 사회를 규정하는 가장 강력한 쟁점은 단언컨대 생태학 혹은 생태적 사고라 하겠다. “생태학을 언급하지 않고 현 시대에 대해 이야기하는 것이 불가능하게 되었다. 이러한 의미에서 우리 시대를 ‘생태학의 시대’라 부를 만하다”¹³⁾는 미국의 환경역사학자 도널드 워스터(Donald Worster)의 말을 굳이 인용하지 않고서도 말이다.

생태적 사고가 인류 보편적으로 인식되고 생태적 인식의 질과 수준이 높아지면서, 자연과학이나 사회과학의 영역을 넘어 예술과 문화 영역에서도 생태에 관한 작품이 폭발적으로 증가했다. 특히 1960년대 환경주의(environmentalism)의 급부상과 함께 문학에서는 생태 소설(ecofiction), 시각 예술에서는 생태 예술(eco art)이, 영화에서는 생태 시네마(ecocinema)라는 새로운 용어와 그에 해당하는 장르가 생겨났다. 큐레이터이자 저명한 작가인 바바라 마틸스키(Barbara C. Matilsky)는 “환경 윤리에 기반을 둔 예술과 자연에 대한 새로운 접근 방식”으로서 생태 예술(eco art)이라는 용어를 창안하였으며,¹⁴⁾ 생태 예술은 환경 오염과 기후 위기에 대한 대중의 인식과 우려가 급증함에 따라

13) Donald Worster, 『생태학, 그 열림과 닫힘의 역사』(*The Ecology of Order and Chaos*), 강현·문순홍 공역 (서울: 아카넷, 2002), 5.

14) Barbara C. Matilsky, *Fragile Ecologies: Contemporary Artist's Interpretations* (New York: Rizzoli International, 1992), 56.

중요한 예술 분야로 자리 잡았다. 멀티미디어 아티스트이자 작가인 루스 월렌(Ruth Wallen)은 회화, 조각, 건축 등에 사운드를 포함하여 보다 포괄적으로 생태 예술이라는 용어를 쓰는데, 생태 예술이 사회 정치적, 경제적, 기술적 변화를 실질적으로 이끌어낼 수는 없지만 변화를 촉진하고 영감을 주는 데 중요한 역할을 할 수 있다고 단언한다.¹⁵⁾

다른 예술 분야에서처럼 소리 예술에서도 생태 사운드아트라 불리는 장르이자 운동이 만들어졌다. 사실 '사운드아트'라는 용어조차 범주와 방식의 모호함으로 인해 아직 통용되는 정의가 없다고는 하나, 통상 사운드아트는 "소리, 즉 음악적 음표가 아닌 소리가 기본 단위인 예술 형식으로서 전자음악, 구체음악, 사운드스케이프 작곡, 아쿠스마틱 음악, 소리 기반 조각, 설치, 장소 특정적 작품 등을 포함하는 것"¹⁶⁾으로 이해된다.

21세기 생태 위기에 대한 인식과 우려가 증가하자, 많은 예술가들은 사운드아트와 생태 예술 두 분야의 교차점에서 작업을 시작했다. 이들은 작품을 통해 생물 다양성 감소, 오염, 지속 가능성, 글로벌 환경 정의, 기후 변화 등 현대 사회의 환경 문제를 다루기 시작했다.¹⁷⁾ 사운드아티스트이자 연구자인 조나단 길머레이는 '생태 사운드아트'(ecological sound art)라는 용어를 제안했다.¹⁸⁾ 이미 사용되고 있던 '환경 사운드아트'(environmental sound art)의 경우 환경을 장소나 재료로 활용하는 작품을 의미하지만 반드시 생태 문제를 다루지는 않기 때문이다.¹⁹⁾ 그는 현대 생태 예술에 대한 연구가 주로 시각

15) Ruth Wallen, "Ecological Art: A Call for Visionary Intervention in a Time of Crisis," *Leonardo* 45/3 (2012), 235.

16) Leigh Landy, *Understanding the Art of Sound Organization* (Cambridge: MIT Press, 2007), 17.

17) Jonathan Gilmurray, "Sounding the Alarm: An Introduction to Ecological Sound Art," *Musical Annual* 52/2 (2016), 77.

18) 길머레이는 생태 예술의 직접적인 대응어로서 생태 사운드아트(eco-sound art)라 칭하기에는 접두사 에코(eco)가 사운드라는 단어에만 적용되는 것처럼 보이며, 이는 '생태학적 사운드를 활용하는 예술'이라는 의미로 해석하게 만들기 때문에 문제가 있다고 보았으므로 '생태학적(ecological) 사운드아트'라는 용어를 채택했다. Gilmurray, "Ecology and Environmentalism in Contemporary Sound Art," 137 참고. 한국어로는 '생태 사운드아트'라 번역하는 것이 가장 적절하다고 여겨 본 논문에서는 이 용어를 사용했다.

19) Gilmurray, "Sounding the Alarm: An Introduction to Ecological Sound Art," 77.

분야에 한정되어 있고 생태음악학 연구가 갖 태동하기 시작하는 단계이기 때문에 생태 문제를 다루는 사운드아트 작품이 독립된 예술로 인정받지 못하고 있다고 진단한 후, 그럼에도 불구하고 다양한 실천적 양상을 바탕으로 이에 대한 정의를 시도했다. 그에 따르면, 생태 사운드아트는 “현대의 생태 문제에 적극적으로 개입하는 형식, 내용 또는 주제를 가진 작품으로 구성된 사운드아트 실천의 현대적 운동을 의미하는 것”²⁰⁾으로 정의된다.

수잔 소프는 인간 중심주의에서 벗어나 인간과 비인간 환경 요소 간의 상호 연결성에서 비롯된 작품을 창출하는 방식을 “생태적 음악하기”(Eco-Logical Musicking)이라 칭했다.²¹⁾ 이러한 접근 방식이 소리를 통해 생태 중심주의의 감수성을 드러내는 데 용이하다는 것이다. 사운드아티스트 마크 피터 라이트(Mark Peter Wright)는 환경 비판 철학(eco-critical philosophy)의 관점에서 이를 “포스트자연 사운드아트”(Post-Natural Sound Arts, 이하 PNSA)라 명명한 바 있다.²²⁾ 그에 따르면, “포스트 자연”은 현재 예술과 인문학 담론에서 인류 문명의 발전으로 지구 환경의 극적인 변화를 강조하고자 제안된 인류세(Anthropocene)를 둘러싼 광범위한 논쟁 속에 자리 잡은 용어로, 자연이 더 이상 인간과 분리된 순수한 존재가 아님을 강조한다. 이러한 관점에서 저자는 PNSA가 소리에 담긴 권력과 윤리의 문제를 읽어내고 실천하는 시도로서, ‘청취’가 윤리적, 정치적, 존재론적 의미를 성찰하게 만드는 강력한 프레임워크임을 주장한다. 정리하자면, 소리를 소재로 생태적 이슈를 적극적으로 드러내고자 하는 예술적 실천은 통상적으로 생태 사운드아트로 정의되고 있으나, 접근 방식과 초점에 따라 여러 유사한 용어로 활용되고 있음을 알 수 있다.

20) Gilmurray, “28. Ecological Sound Art,” 449.

21) Thorpe, “Musicking Eco-logically: Towards an Environmentally Inclusive Practice,” 2.

22) Mark Peter Wright, “Post-Natural Sound Arts,” *Journal of Sonic Studies* 14 (2017), <https://www.researchcatalogue.net/view/292319/292320/0/0> [2025년 7월 25일 접속].

3. 범주

1968년 캐나다 작곡가 머리 셰이퍼(R. Murray Schafer, 1933-2021)는 『새로운 사운드시케이프: 현대 음악 교사를 위한 핸드북』(*The New Soundscapes: A Handbook for the Modern Music Teacher*)이라는 소책자에서 사운드시케이프의 개념을 처음 제안했고, 이후 세계 사운드시케이프 프로젝트(The World Soundscape Project, 이하 WSP)를 창립하고 이끌어 “음향생태학”(acoustic ecology)의 창시자가 되었다. 그에 따르면, 사운드시케이프는 우리가 살아가는 청각적 환경 전체이자 ‘인간의 소음과 환경의 소리가 어떻게 지역사회와 자연 생태계에 복잡한 방식으로 영향을 미치는가’라는 질문에 대한 답이기도 하다.

셰이퍼는 사운드시케이프를 “세계의 소리 풍경이 우리 주변에서 끊임없이 펼쳐지는 거대한 음악작품”²³⁾으로 여겼다. 그러나 작품의 창작과 수용이 작곡과 연주, 감상으로 철저히 구분되는 전통적인 음악작품의 개념과 달리, 사운드시케이프에서는 작곡가와 연주자, 청중의 구분이 무의미하며 이들은 작곡가이자 동시에 연주자이자 청중이기도 하다. 이렇듯 작품의 생산과 소비에 있어 전복되거나 해체된 권력의 관계는 단지 예술적이거나 미학적일 뿐 아니라 사회적이고 정치적인 질문을 던진다.

WSP 프로젝트에서 기인한 음향생태학(acoustic ecology)은 “소리와 생명 및 사회 간의 관계를 소리를 통해 연구하는 학문”²⁴⁾이다. 좀 더 자세히는 “사운드시케이프를 통해 환경의 행동을 이해하고 인간과 생물 혹은 비생물 사이의 생태적 균형을 평가하는 방법론”이라 설명되며, “점점 더 시끄럽고 다양하며 도전적이고 기술화된 세상에 인문학적 가치를 되돌려 주기 위한 운동”으로 그 의미가 확장되기도 한다.²⁵⁾ 오늘날 음향생태학은 폴린 올리베로스

23) R. Murray Schafer, 『사운드시케이프: 세계의 조율』(*The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*), 한명호·오약기 공역 (홍성: 그물코 2008), 9.

24) Neil Clarke, “Acoustic Ecology and the World Soundscape Project,” https://earth.fm/earth-stories/acoustic-ecology-and-the-world-soundscape-project/?utm_source=chatgpt.com [2025년 7월 30일 접속].

25) Kendall Wrightson, “An Introduction to Acoustic Ecology,” *Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology* 1/1 (2000), 10.

(Pauline Oliveros)의 딥 리스닝(deep listening) 개념에서 사운드워크, 나아가 심리지리학까지 광범위한 범주와 융합되고 있으며, 때로는 환경 오염뿐 아니라, 경제 불평등 등 인류세 전반에 만연한 문제들에 건전한 정치 사회적 발언을 하는 역할을 하기도 한다.

사운드아트는 소리를 주제로 무엇인가를 표현하고 전달하는 소리작품(sound work)이지만, 관객의 소리 듣기 체험을 유도하는 소리 활동(sonic activity) 등 소리 기반의 폭넓은 예술 활동으로 지칭된다.²⁶⁾ 그리고 흔히들 소리에는 장소와 시간, 의미와 가치 등이 담겨있다고 여겨지므로, 사운드아티스트들은 청자가 소리를 듣게 함으로써 소리 속에 보존된 장소의 시공간적 특성을 전달하고자 한다. 따라서 사운드아트는 자연스럽게 ‘장소성’을 발현하게 되는데, 생태 사운드아트는 소리를 통해 특히 장소 혹은 지역의 특별한 생태적, 사회문화적 특성을 탐구하게 된다.

여기에 더해 생태 사운드아트는 사운드시케이프의 ‘주체’로서 작곡가와 ‘타자’로서 청취자의 관계 변화에 대한 문제의식을 이어받았다. 주체와 타자의 변화된 관계 혹은 구분의 의미 없음은 그 자체로 ‘생태적’이라 할 수 있다. 또한 우리를 둘러싼 소리 환경을 연구하는 방법론으로서 음향생태학은 인간과 사회의 생태적 관계를 연구하는 학문적 틀을 제공했으며, 이는 생태 사운드아트의 철학적 이론적 기반이 되었다.

III. 생태 사운드아트의 실천, 목표, 의미

전술했듯이, 생태 사운드아트는 단순히 자연의 소리를 모방하거나 반영하여 작품의 소재로 쓰는 것이 아니라, 생태적 사고를 바탕으로 현대 사회를 비판적으로 성찰하는 것을 목표로 한다. 다만 실제 생태 사운드아트 작업과 작품은 생태학적 인식의 방향과 차이, 구현 방법 등에 따라 다양하게 나뉜다. 지금까지는 주로 작품의 소재가 되는 소리의 출처와 종류에 따라 분류하는 것이 일반적이었으나, 본 논문은 생태 사운드아트가 추구하는 방향과 지향하는 목

26) 김경화, “사운드아트 담론의 출발: 그 개념의 불확실성 폭넓은 역사, 실천적 양상에 관하여,” 219.

표에 따라 다음과 같이 네 가지 범주, 즉 ‘생태 재앙의 역동적 과정 인식’, ‘생태적으로 사라진 것에 대한 회상과 기억’, ‘장소의 생태적 사회 문화적 정체성의 구현’, ‘생태적 상호 연결에 대한 재고’로 나누었다. 그리고 각각에 해당하는 작품들을 세세히 검토한 후 이에 대해 논의한다.

1. 생태 재앙의 역동적 과정 인식

당대의 사회 현실을 반영할 뿐 아니라 사회적 이슈를 민감하고 즉각적으로 표현하는 것이 예술의 숙명이라면, 생태 사운드아트는 21세기 현대 사회의 절박한 문제를 가장 적극적으로 드러낸다. 환경 오염과 기후 위기로 인한 생태 재앙은 남북극의 빙하가 예상보다 빠르게 녹으면서 생기는 문제, 산호초가 오염되면서 나타나는 해양 생태계의 문제, 꿀벌 개체 수의 급감으로 인한 식량 생태계의 문제 등 다양한 징후로 나타난다. 이러한 현상을 민감하고 감각적으로 감지하는 생태 사운드아트는 작가들마다 고유한 방식으로 표현되어 생태 재앙의 과정과 결과를 역동적으로 인식하게 한다.

호주 음악 센터의 대표 작곡가이자 사운드 및 디지털 미디어 아티스트 대니얼 블링크혼(Daniel Blinkhorn)의 《frostbYte》(2012-2015) 시리즈는 문명사회에서 멀리 떨어진 지역의 자연 환경과 동식물의 소리를 생태음향적(ecoacoustic)으로 현장 녹음하여 수집한 소리를 소재로 한다. 이를 다양한 조작 기술과 방식을 통해 변형시킴으로써, 쉽게 접할 수 없는 소리를 우리 앞으로 데려온다. 이 시리즈는 네 개의 작품으로 구성되어 있는데, 대부분 북극의 혹독한 바람과 얼음, 빙하, 절벽 등 피오르드의 소리를 소재로 한다. 그중에서 《레드 사운드》(*Red Sound*, 2012)는 북극의 한 원시 오두막과 그 주변에서 하루 동안 녹음된 소리를 소재로 하고, 《딱딱거리는 소리》(*Chatter*, 2015)는 빙하의 얼음이 갈라지고 터지는 소리를 전자기기에서 발생하는 소음으로 리듬감 있게 구현하여 빙하가 녹는 과정의 역동성을 전달한다.²⁷⁾

덴마크의 사운드아티스트 야콥 키르케고르(Jacob Kirkegaard) 역시 설치 작품 《이스팔트》(*Isfald*, 2007)에서 그린란드의 얼음이 녹는 소리와 빙하의

27) <https://www.audiobulb.com/albums/AB065/AB065-PR.pdf> [2025년 8월 10일 접속]; Gilmurray, “28. Ecological Sound Art,” 450 참고.

균열 음, 땅속의 진동 등을 소리로 변환하여 인간이 들을 수 없는 소리에 접근한다. 키르케고르의 작품은 비가시적으로 숨겨진 환경이나 복잡하여 접근하기 어려운 소리 층의 잠재적 음악성을 탐구한다는 점에서 의의가 있다.

이외에도 빙하의 소리를 소재로 한 비슷한 유형의 작품으로, 케이트 패터슨(Katie Paterson)의 《바트나이외퀴틀》(*Vatnajökull*, 2007-2008), 맥스 이스틀리(Max Eastley)의 《빙하 사운드스케이프》(*Glacial Soundscape*, 2005), 셰릴 레너드(Cheryl E. Leonard)의 퍼포먼스 작품 《녹는 물》(*Meltwater*, 2013) 등을 들 수 있다. 이스틀리의 작품에서 얼음이 녹으면서 떨어지는 소리와 돌이 떨어지면서 만들어내는 산발적인 큰 소리는 빙하가 녹는 것이 항상 점진적이고 꾸준한 과정이 아니라 갑작스럽고 폭력적일 수 있음을 알려주어 긴장감을 조성한다. 레너드의 작품은 남극 파머 연구기지 현장에서 녹음한 빙하 소리를 기본으로 하여, 여기에 콘서트홀의 따뜻한 온도로 인해 빙하가 녹으면서 떨어지는 물방울의 리듬을 꾸준히 증가하는 패턴으로 처리한 소리를 더해 지구 온난화로 인한 위기 상황을 상징적으로 선보인다.²⁸⁾ 전직 해양 생물학자이자 사운드아티스트인 야나 빈더렌(Jana Winderen)의 작품 《산호초의 침묵》(*Silencing the Reefs*, 2011-2014)은 산호초와 그 생태계의 소리 경관의 변화를 청각적으로 탐구한다.

이 범주에서 언급된 작품들은 빙하가 녹거나 산호초가 오염되는 과정과 같이 너무 서서히 진행되기 때문에 보이지 않는 것을 소리로 압축하여 감각적으로 경험하게 함으로써, 환경 파괴나 기후 변화 등 생태 재앙을 인식하고 대응하는 데 있어서 긴박감을 고취시킨다.

28) Gilmurray, "28. Ecological Sound Art," 450-451; <https://maxeastley.co.uk/2005/11/15/ice-sculptures-1-2/> [2025년 8월 10일 접속]; <https://allwaysnorth.com/project/antarctica-music-from-the-ice/> [2025년 8월 10일 접속].

〈QR 코드 1〉 대니얼 블링크혼,
《frostbYte》(2012-2015)



〈그림 1〉 야나 빈데렌,
《산호초의 침묵》



2. 사라진 것에 대한 회상과 기억

사운드아티스트이자 미디어 고고학자 샐리 앤 매킨타이어(Sally Ann McIntyre)의 《수집된 후이아 기록들: 살아있는 기억의 바다가 물러난 해변에 남은 조개껍질처럼》(*Collected Huia Notations: Like Shells on the Shore When the Sea of Living Memory Has Receded*, 2015)은 유럽의 뉴질랜드 식민지화로 인해 멸종된 후이아 새의 소리에 관한 기록이다. 뉴질랜드 토착 새인 후이아 새가 멸종되기 전 새소리를 녹음한 음원이 존재하지 않으므로, 아무도 후이아 새의 실제 소리를 들을 수도 재현할 수도 없다. 다만 19세기 말에 기록된 네 개의 악보만이 존재하는데, 우리는 이 악보를 토대로 새소리를 음악적으로 추정할 뿐이다.²⁹⁾

매킨타이어는 이 네 개의 표기를 피아노 연주로 변환한 뒤 19세기 말에 발명된 음성 기록 매체인 왁스 실린더에 녹음한 다음, 다시 이 실린더를 에디슨 축음기(Phonograph cylinder)로 재생시켰다. 작가는 재생만으로도 소리가 깨지기 쉬운 왁스 실린더라는 매체를 선택함으로써 음질 감쇠와 소리의 침식을 의도적으로 드러냈으며, 이 물질적 취약성은 후이아 새뿐 아니라 기록 자체도 소멸할 수 있다는 사실을 보여주는 장치라 여겨진다. 본고에서는 이 작품을 역사적 유물로서 소리에 대한 회상과 기억을 상징하는 한편, 사라진 것

29) <https://radiocegeste.blogspot.com/2015/02/collected-huia-notations-like-shells-on.html> [2025년 7월 30일 접속].

에 대한 애도의 예술적 실천으로 해석한다.

2023년에 발표된 《후이아 소리의 멸종 후》(*Post-extinction Huia Soundings: Te Whanganui-a-Tara, 1912-1924*)는 작가의 전작을 확장한 프로젝트로, 멸종된 후 후이아 새에 관한 비공식적 목격담과 실제 후이아 새가 서식했던 웰링턴 지역의 장소에서 멸종된 종의 상상적 소리를 재생하는 작업을 통해 비가시적 존재의 흔적을 소리로 재구성하는 작업이다.³⁰⁾ 이 작품은 전작과 마찬가지로 기계 매체의 취약성은 기록 자체의 소멸 가능성을 은유적으로 보여주고, 이제 더 이상 들을 수 없는 소리를 재연하고 장소에 재배치함으로써 사라진 것에 대해 청각적으로 증언하고 애도를 실천한다.

멸종된 후이아 새소리에 대한 맥킨타이어의 작업은 티머시 머튼의 “초객체”(hyperobjects) 개념과 연결된다. 머튼은 사물과 사물 데이터 사이의 초월적 간극을 “초객체”라 부르는데, 사물이 실제 무엇인지는 사물 데이터와는 확연히 다르며 비가시적이거나 사라지기도 하는 사물의 질이 실제 그 사물이 무엇인지에 대한 단서를 제공한다는 것이다. 초객체는 거대하고 시공간에 분산되어 있으므로 전체적으로 인식할 수 없기에, 부분적으로만 경험 가능한 존재를 뜻한다. 이를 보면 오랜 시간에 걸쳐 전 지구적 현상으로 널리 확산되어 온 지구 온난화나 기후 변화, 방사능 오염 등이 그러하다.³¹⁾ 이 개념에 비추어 볼 때, 멸종 역시 여기에 속한다. 멸종은 단순히 한 생물종의 소멸이라는 개별 사건이 아니라, 수세기에 걸쳐 생태계와 문화에 흔적을 남기는 초객체적 현상인 것이다. 따라서 맥킨타이어의 작업은 후이아 새의 멸종을 현재 진행 중인 현상으로 인식하고 이를 청각적으로 증언하는 시도로 볼 수 있다.

30) https://www.pyramidclub.org.nz/sally-ann-mcintyre-post-extinction-huia-soundings?utm_source=chatgpt.com [2025년 7월 30일 접속].

31) Morton, 『생태적 삶』, 35-36.

〈그림 2〉 샐리 앤 맥킨타이어,
《수집된 후이아 기록들》



〈QR 코드 2〉 샐리 앤 맥킨타이어,
《수집된 후이아 기록들》



3. 장소의 생태적 사회 문화적 정체성의 구현

자연 환경 및 인간과 비인간 동식물의 소리 풍경은 생태계를 둘러싼 지역의 특별한 성격인 장소성을 드러낸다. 소리는 주변 공간을 인식하는 주요 감각이며, 소리를 ‘듣는 것’으로부터 장소가 탐색되기 때문이다. 그런데 지역이나 장소의 고유한 정체성은 자연과 생태계의 소리에서만 비롯되는 것은 분명 아니다. 소리가 단지 청각적으로 주어진 것이 아니라, 오히려 사회 문화적으로 구성된다는 점을 떠올려 봤을 때, 인간의 정치 사회적 활동이나 문화 예술적 작업으로 인한 소리는 적극적으로 장소의 특별한 정체성을 구현한다. 이를 꿰뚫어본 생태 사운드아티스트들은 생태적 소리뿐 아니라 사회 문화적으로 재현된 소리를 주요 소재로 활용한다.

영국의 예술가 피터 큐잭(Peter Cusack)은 즉흥음악 연주자로 음악 경력을 시작하여 현장 녹음 기반 사운드아티스트이면서 음향생태학자로 활동 중이다. 런던예술대학교의 런던 커뮤니케이션 칼리지의 창립 멤버이자, 현재는 공학 및 물리학 연구 위원회의 다학제적 사운드스케이프 프로젝트에 참여하고 있다. 그는 특히 지역 환경의 소리에 관심을 가졌는데, 1998년에 시작한 《당신이 선호하는 런던 사운드》(*Your Favorite London Sound*) 프로젝트는 런

던에 사는 사람들이 지역의 정체성으로 느껴는 소리를 찾는 것이었다.

그의 또 다른 프로젝트 《위험한 지역의 소리》(*Sounds from Dangerous Places*, 2006-2007)는 ‘소닉 저널리즘’(sonic journalism)이라 불린다. 이는 사진이나 시각적 저널리즘의 청각적 대응물로서 현장의 사건과 현상을 청각적으로 기록하는 것을 뜻하며, 모든 소리, 특히 말 이외의 소리가 장소와 사건에 대한 정보를 제공하여 듣는 것이 시각적 이미지나 언어와 다른, 그러나 보완적인 통찰을 제공한다는 아이디어에 기반한다.³²⁾ 큐잭은 2006년 체르노빌을 방문했을 때의 경험을 토대로 이 작품을 구상했는데, 참새를 비롯한 야생 동물의 소리와 함께 원자로 주변의 작업 소리, 집으로 돌아가지 못한 피난민들의 시와 노래를 함께 활용했다. 한발 더 나아가 작가의 의도는 원전 사고로 큰 피해를 입은 체르노빌에서 주민들이 살기 위해, 혹은 아직 마치지 않은 원자로의 정화 작업을 지속하기 위해서라도 대규모 전력이 필요한 아이러니한 상황을 드러내고자 했다.³³⁾ 궁극적으로 이 프로젝트는 원전 사고 이후 현재 체르노빌 지역의 복잡한 생태적, 사회 문화적 정체성을 드러내는 데 초점을 맞췄다.

1세대 사운드아티스트의 대표 주자로 꼽히는 독일 작가 크리스티나 쿠비쉬(Christina Kubisch)의 《기억의 목소리》(*Voices of Memory*, 2016)는 아일랜드 더블린의 리피 강둑에 위치해있는 국립전쟁기념정원에 전시된 사운드아트 설치물이다. 이 작품은 제1차 세계대전 동안 사망한 49,000명 이상의 아일랜드 인을 추모하기 위해 더블린 시의회와 더블린의 독일문화원(Goethe-Institut)의 의뢰로 2014년에 만들어졌다. 쿠비쉬는 아일랜드 국립전쟁기념정원을 방문했을 때 아일랜드의 역사에 대한 기록을 발견했고, 이로부터 깊은 영감을 받았다고 밝힌 바 있다. 그는 아일랜드 전역에서 온 다양한 연령과 역량의 남녀 자원 봉사자들로 하여금 몇 달에 걸쳐 전사자들의 이름을 읽게 한 다음 이를 녹음하여, 도시 근교의 리피 강을 따라 설치된 4채널 스피커를 통해 송출했다. 작가는 녹음된 음성 자료 자체를 변형시키지는 않았으나 이름의

32) 피터 큐잭의 프로젝트 《위험한 지역의 소리들》 홈페이지, <https://sounds-from-dangerous-places.org/sonic-journalism> [2025년 7월 15일 접속].

33) <https://sounds-from-dangerous-places.org/sonic-journalism> [2025년 7월 15일 접속].

밀도, 리듬, 흐름을 수시로 바꾸었으며, 13시간의 재생 시간 동안 호명과 그 사이 짧은 침묵과 함께 리퍼 강의 물소리, 지나가는 노 젓는 배의 리듬, 작은 곤충과 동물 들의 소리 등을 구성에 포함시켰다.³⁴⁾

《기억의 목소리》는 전사자들의 이름을 부르는 소리를 통해 아일랜드 더블린의 고유한 역사적 기억을 소환한다. 또한 함께 제공되는 웹사이트를 통해 죽은 군인들의 가족, 친구 및 기타 사람들이 역사에 대한 개인적인 경험을 이야기할 수 있도록 하여 이를 한층 더 강화시켰다. 역사적 기억과 함께 리퍼 강가의 자연과 동식물이 내는 사운즈스케이프는 관람자들로 하여금 이 작품을 통해 더블린이라는 지역의 구체적 특수성을 인식하게 한다. 이에 대해 쿠비쉬는 “작품이 제공하는 소리는 공명을 통해 목소리, 음악, 소리, 기억, 침묵 사이를 오간다. 이것으로 충분하다”³⁵⁾고 말한다. 즉 이 작품에서 소리는 듣는 ‘나’와는 다른 존재인 타자를 인식하고 다른 세계를 경험하게 하고, 주변 환경의 간섭을 적극적으로 수용하면서 기억을 능동적으로 재구성하게 하는 촉매제의 역할을 한다. 최종적으로 이 작품은 소리를 매개로 하여 도시의 자연적, 역사적, 문화적 순간들을 통합하고 연결한다고 이해할 수 있다.³⁶⁾

쿠비쉬의 제자인 한국의 사운드아티스트 김서량(Seoryang Kim)의 작업 역시 이 범주에 해당하는 것으로 손꼽을 수 있다. 그의 대표작인 《도시의 소리》(*Sounds of the City*) 시리즈는 전 세계 특정 도시를 선택해 지형, 날씨 환경에 따라 달라지는 도시의 소리를 포착하고, 때로는 일상에서 우연히 발생하는 순간의 소리에 귀 기울이게 하는 ‘사운드 다큐멘터리’이다. 시리즈 중 하나인 《영천의 봄》은 경상북도의 작은 마을 영천의 자연 환경과 지역 주민들의 삶을 소리를 통해 살펴본다. 여기에는 영천 계곡의 물소리, 바람 소리, 새소리와 함께 한국 전통 타악기인 장구를 연주하고 콧노래를 흥얼거리는 현지인들의 소리가 어우러지고, 이른 아침 닭 우는 소리, 밭을 가는 쟁기 소리, 늦은 밤 경비견이 짖는 소리도 포함되어 있다. 이 작품은 특정 지역의 지형과 자연의

34) <https://christinakubisch.de/installations/voices-of-memory> [2025년 7월 20일 접속].

35) <https://www.goethe.de/ins/ie/en/kul/sup/vom/kla.html> [2025년 7월 15일 접속].

36) 강지영, “공공 영역에서 사운드 아트 가능성,” 『사운드·아트·라이프』, 한양대학교 음악연구소 (서울: 도서출판 소리지음, 2024), 55-58.

지질학적 소리에 기반하되, 인간과 비인간, 동식물을 포함한 생태계 전체의 소리에 주목한다. 따라서 우리는 이 작품을 지역의 자연환경 생태계와 지역 사회의 지속 가능한 공존 가능성을 모색하는 예술적 시도로 읽어낼 수 있다.

이 시리즈의 하나인 《기억의 땅 해남》은 해안 도시 해남의 온갖 자연 경관의 소리를 소재로 한다. 이를 테면, 바닷가의 거센 바람 소리, 바위에 부딪히는 파도 소리, 바람에 날리는 풀잎 소리 등이 그렇다.³⁷⁾ 하지만 작가는 자연의 소리를 포착하는 데 그치지 않고, 밭을 갈고 농사를 짓는 소리, 닭과 강아지의 울음소리, 고장 난 가전제품을 찾는 메가폰 소리, 소리꾼의 판소리 등 지역 사회 구성원의 일상의 소리를 포함한다. 뿐만 아니라, 이 지역 옥매광산의 '118명 희생 광부 추모비'³⁸⁾에 부착된 쇠덩이 소리를 가져와 특별한 의미를 담아낸다. 즉 파도와 바람이 거세질수록 더욱 커지는 쇠덩이의 소리는 일제의 폭력과 억압에 희생될 수밖에 없었던 민중들의 고통스럽고 슬픈 삶, 슬픔으로 가득 찬 우리 민족의 역사를 청각적으로 상징하는 것이다.

《기억의 땅 해남》은 지역의 자연 풍경, 일상의 흔적을 담은 소리와 함께 특별한 역사적 사건을 소리를 통해 현재로 불러낸다. 추모비 앞에는 사건에 대한 기록이 적혀 있어 우리의 '사고'를 활성화하는 데 도움을 주지만, 인식의 단계에 작용하는 시각적 이미지나 텍스트와 달리 소리는 우리를 즉각적으로 지각하고 반응하게 하여 이 사건에 대해 더 깊은 감정적, 정서적 '공감'을 가능하게 한다. 이는 사운드아트의 중요한 특성으로, 김서량의 생태 사운드아트 작품은 자연 그대로의 소리와 사회 문화적으로 구성된 소리의 얽힘을 통해 지역 사회의 자연과 생태 환경, 생태적 태도뿐 아니라 공동체의 역사적 사건과 이에 대한 청각적 기억을 공유하고 상호 연관성을 역동적으로 인식하게 한다고 해석 가능하다.

37) https://youtu.be/Jnh_v8W_ss0?si=uYt2nnUeZSKYPm6t [2025년 8월 20일 접속].

38) 1945년 전쟁 말기 일본에 의해 제주도로 강제 동원된 옥매광산 광부 118명이 화재로 목숨을 잃은 비극적인 사건을 기리기 위해 2017년에 세워졌다.

〈그림 3〉 피터 큐잭,
《위험한 지역의 소리들》



〈QR 코드 3〉 김서량,
《기억의 땅 해남》



4. 생태적 상호 연결에 대한 재고

최근 들어 사운드아트는 공공 예술의 실천의 한 형태로 구상되는 경우가 많으며, 이에 더해 생태학의 실천으로서 기획되는 생태 사운드아트는 자연스레 생태계의 복잡하고 섬세한 환경 유지와 생물의 다양성을 강조하는 방향으로 흐르게 된다. 따라서 일부 생태 사운드아트는 소리를 통해 자신과 식물 혹은 동물 등 타자를 연결하고 매개할 뿐 아니라 그 구분을 없애 ‘주체’의 의미를 확장하는 데 기여한다.

버니 크라우스(Bernie Krause)는 미국의 음악가 겸 자연 및 소리연구가로, 수십 년간 세계 곳곳의 자연 서식지를 녹음해 왔다. 그는 음향 생태계의 구성을 동물과 식물 등 생물이 만드는 소리(biophony), 바람과 물, 지형 등 자연의 비생물적 요소의 소리(geophony), 인간의 활동과 기계가 만들어내는 소리(anthropony)로 나누고, 이 세 요소 간의 균형이 깨지면서 생태계가 위협받는 점을 강조한다.³⁹⁾ 크라우스의 몰입형 설치 예술 작품 《거대한 동물 오케스트라》(*The Great Animal Orchestra*, 2016)는 아마존, 태평양, 아프리카, 알래스카 등 전 세계의 자연 서식지에서 육상 및 해양 생물 15,000종 이상의 소리를 5,000시간 이상 녹음한 자료를 바탕으로 만들어졌다. 그는 동물

39) Bernie Krause, *The Great Animal Orchestra* (Profile Books, 2012), https://profilebooks.com/work/the-great-animal-orchestra/?utm_source=chatgpt.com [2025년 8월 5일 접속].

의 소리를 비롯한 생태계의 주요 일곱 가지 자연 소리와 그 조합을 마치 오케스트라처럼 구성함으로써, 생태계가 소리로 얼마나 정교하게 짜여 있는지를 들려주는 데 치중했다. 뿐만 아니라 이를 실시간 스펙트로그램으로 시각화하여 청각과 시각 모드를 통한 생태적 몰입의 경험을 제공하고, 인간과 자연의 상호 의존적 관계를 깊이 사유하게 한다.

이탈리아의 사운드아티스트이자 생태음향 연구자인 다비드 모나키(David Monachi)의 《멸종의 파편들》(*Fragments of Extinction*, 1998-)은 그린피스 인터내셔널의 후원을 받아 1998년에 시작하여 지금까지 이어지고 있는 장기 다학제적 프로젝트이다. 그는 열대 우림처럼 손상되지 않은 원시 삼림 생태계의 소리를 24시간 고해상도 3차원 입체 음향으로 녹음하는 기술을 활용해 수집하는 방식을 택했다. 그는 자신의 현장 녹음 자료를 작품의 음향 재료로 사용하며, 이를 미묘하게 처리하는 기법을 적용하고, 청중이 듣고 있는 소리의 주파수 스펙트럼 내 배열을 시각화할 수 있도록 투영된 스펙트로그램 분석 역시 활용한다.⁴⁰⁾ 이렇게 만들어진 사운드아트 작품은 그가 직접 고안한 생태 음향 극장(echo acoustic theater) 혹은 ‘소노스페라’(Sonosfera)라는 몰입형 설치 공간에서 입체 스피커를 통해 재생된다.⁴¹⁾

이 프로젝트는 생태계의 소리 유산(sonic heritage)을 기록하여 기후 위기로 인한 대멸종에 대한 경각심을 일깨울뿐더러, 생태계 각 종의 울음소리가 각각의 고유한 주파수로 들리는 ‘생태음향적 작곡’(eco-acoustic composition)을 시도하여 각 생물은 자신의 음향적 생태적 위치를 가지고 있음을 증명했다. 또한 이러한 예술적 의도를 실제로 구현하기 위해 고도의 기술과 과학이 동원된 방식이 예술과 융합함으로써 이질적이고 이종적인 것들의 상호 관련성을 직관적으로 전달하고, 이를 넘어 우리로 하여금 더욱 포괄적인 생태적 상호연결성에 대해 재고하게 만든다.

40) Jonathan Gilurray, “Sounding the Alarm: An Introduction to Ecological Sound Art,” *Musicological Annual* 52/2 (2016), 78.

41) David Monachi, “Explorative and Compositional Spaces for Fragments of Extinction,” ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, https://zkm.de/en/media/videos/david-monacchi-explorative-and-compositional-spaces-for-fragments-of-extinction?utm_source=chatgpt.com [2025년 8월 10일 접속].

〈그림 4〉 다비드 모나키,
《멸종의 파편들》 작업 모습



〈QR 코드 4〉 버니 크라우스,
《거대한 동물 오케스트라》



IV. 생태 사운드아트에 대한 담론

앞서 살펴보았듯이 생태 사운드아트는 생태에 관한 다양한 주제를 여러 범주에서, 다양한 방식으로 구현하는 데 초점을 맞춘다. 최근 들어서는 생태 사운드아트의 개별 작품에 대한 분석과 이해를 넘어 ‘생태학적 음악성’ 혹은 ‘청각적 생태음향론’에 대한 광범위한 논의로 확장되고 있다. 여러 학자들의 논의를 종합한 후, 본 논문에서는 존중과 연결의 존재론, 생태적 청취 방식으로서의 ‘경청’, 지속 가능성의 세 가지 범주로 생태 사운드아트에 대한 음악학적 논의를 정리한다.

1. 존중과 연결의 존재론

생태 예술은 기본적으로 생태계와 생태계 구성원이 그 본연의 기능과 역할을 수행할 수 있도록 하는 생태적 가치를 지향하므로, 우리가 살고 있는 세계에 대한 관심과 존중을 고취시키고 대화를 촉진하며 다양한 생명체가 공존하도록 하는 것을 목표로 한다. 따라서 생태 예술의 기반에는 객체이자 타자로서 자연과 환경에 대한 존재론적 이해, 주체와 타자의 이분법에 관한 문제, 타자성과의 조우 등의 문제의식이 깔려 있다.

철학자 베르 올리비에(Bert Olivier)는 생태 예술을 ‘작품’으로 대변되는 전통적 예술과 구분한 바 있다. 그에 따르면 독특한 인간 문화적 실천으로서 특정한 인공물로 존재하는 전통적 의미의 예술과 달리, 생태 예술은 제조나 가공을 위한 공구를 되도록 사용하지 않음으로써 자연에 최소한의 교란이나 간섭만을 가한 것이므로, 생태 예술에서 자연은 대상이나 객체가 아닌 동반자나 협력자로 구성된다는 것이다. 따라서 생태 예술은 독립적이고 자율적인 개인이 창작한 예술품으로서 ‘자율성’을 기반으로 하는 미학으로 이해될 수 없으며, 예술이 사회와 자연을 포함한 세계가 진정으로 세계로서 존재하도록 허용한다고 보고, 이를 하이데거의 용어를 빌려와 “내버려두기”(Gelassenheit)의 태도에 부합한다고 올리비에에 설명한다.⁴²⁾

이를 바탕으로 올리비에에 생태 예술에서는 어떤 것이 다른 것(또는 모든 것)으로부터 분리되는 것이 불가능할 정도로 총체성에 상호 연결되어 있으며, 생태 예술이 공동체나 자연을 협력자 혹은 동등한 파트너로 인식함으로써 예술의 창작 방식과 과정, 나아가 존재론적 의미 역시 기존의 것과 근본적으로 다르다고 주장한다.⁴³⁾ 즉 그에게 있어 생태 예술은 단지 자연을 비롯한 생태계의 요소를 소재로 삼았다는 점이 중요한 게 아니라, 창작가의 주체성을 너무 강조한 나머지 ‘자율성’의 영역에 고립된 예술을 구출하는 작업으로 주체와 타자의 이분법을 해체하는 시도이자 자율성과 이타성의 복잡한 상호 작용으로 구성된다.

생태 예술의 의의와 미학적 담론을 구성하는 또 다른 학자가 있다. 미술 작가이자 비평가인 수지 개블릭(Suzi Gablik)은 현대 예술이 인간 중심주의와 근대주의적 사고방식에 사로잡혀 있기에 여기서 벗어나야 한다고 주장하며, 생태 예술은 사회와 자연의 상호 연결성에 기반한 “연결적 미학”(connective Aesthetics)에 관한 것이어야 한다고 강조했다.⁴⁴⁾ 즉 그의 이론은 인간 중심주의를 벗어나 인간과 동식물을 비롯하여 사물과 조직까지 포함하고 나아가 문화와 자연, 예술과 과학, 종교와 정치 사이의 연결을 추구하는 미학이다. 그

42) Bert Olivier, “Ecological ‘Art’ and the Transformation of the World,” *South African Journal of Art History* 22/1 (2007), 24-25.

43) Olivier, “Ecological ‘Art’ and the Transformation of the World,” 26.

44) Suzi Gablik, “Connective Aesthetics,” *American Art* 6/2 (1992), 2-7.

리고 그 바탕에는 주체와 객체, 자아와 타자로 이분화된 관계가 아니라 상호 의존적 관계로의 전환을 전제하고 있으며, 예술이 단순히 인간 주체의 미적 표현이 아닌 세상과 연결되고 협력하는 존재로 인식하도록 촉구하는 것이라는 사고가 담겨있다.

생태 사운드아트 역시 생태적 가치 및 개블릭의 “연결적 미학”에 기반하고 있는바, 인간 주체가 소리로 구성된 구성물의 일방적 수용과 이해가 아닌 생태적 공존을 위한 은유로서 소리를 사용하여 또 다른 주체로서 타자와 사회, 생태계가 맺고 있는 관계에 대한 직접적이고 감각적인 체험 수단이라 할 수 있다. 궁극적으로 생태 사운드아트는 근대 예술이 지향하는 이성적으로 세계를 인식하고 합리적으로 드러내기보다 관객 혹은 청취자를 참여자로 초대하여 감각적으로 경험하게 하고, 이를 토대로 사회에 대한 즉각적이고 민감한 반응을 하도록 유도하며 유의미한 생태적 실천이라는 정치 사회적 행위를 촉발하도록 이끈다.

2. 생태적 청취 방식으로 ‘경청’

전통적인 음악 작품이 소리를 시공간적 구조에 어떻게 구성하는가에 치중했다면, 사운드아트는 소리를 만드는 것보다 ‘듣기’라는 청취 방식에 더 주의를 기울인다. 이는 작품의 초점이 작곡가가 아니라 탐구 대상인 환경, 생태계, 나아가 듣는 이 중심으로 전환되고 있음을 명백히 보여주는 지점이며, 이는 인간과 환경의 상호 작용으로 그 자체로 ‘생태적 청취 방식’이라 할 수 있다. 따라서 생태 사운드아트에서는 무엇보다 ‘듣기’, 특히 상대를 향하여 주의 깊게 듣는 ‘경청’의 태도와 자세가 중요하다. 이에 기반이 된 몇몇 이론적, 철학적 논의를 추적한다.

1990년대 초에 이미 초기 아방가르드 전자음악 작곡가이자 명상음악가 폴 린 올리베로스에 의해 “딥 리스닝”(Deep Listening) 개념이 생겨났다. 그는 생리적 과정이자 수동적 감각으로서의 ‘듣기’(hearing)와 주체가 개입되는 의식적이고 적극적인 행위인 ‘경청’(listening)을 구분하면서, 경청이야말로 듣고자 하는 주체의 지향을 가지고 친숙한 것과 교감하거나 낯선 것을 받아들이는 행위라 주장한다.⁴⁵⁾ 그의 “딥 리스닝”은 자신의 몸 내부의 소리와 리듬, 상상

이나 기억 속의 소리와 타인과 외부의 소리, 우리를 둘러싼 환경의 소리를 연결하는 가능성을 탐색하는 시도이다. 올리베로스는 이 개념을 “소닉 명상”(Sonic Meditation)에 접목했는데, 배타적이고 포용적인 두 경청을 훈련함으로써 자신에 대한 이해를 깊게 하고 즉흥적이고 집단적인 경청을 통해 공동체에 대한 경험을 하게 하는 것이다.⁴⁶⁾

생태 사운드아트는 주체와 타자, 개인과 사회, 자연과 환경 모두를 소리를 통해 드러내는 장르로, 개체가 상호 연결되어 있을 뿐만 아니라 상호 의존적으로 공존한다는 사실을 밝히는 것을 목표로 한다. 그 중심에 모든 소리를 판단 없이 주의 깊게 받아들이는 ‘경청’의 태도가 있으며, 이 지점에서 올리베로스의 “딥 리스닝” 개념과 연결된다. ‘경청’하는 행위는 소리 환경에 대한 민감성을 높여 더 많은 것을 더 섬세하게 듣게 하고, 나아가 소외된 목소리 혹은 비가시적 존재의 소리를 듣게 함으로써 나와 타자, 자연과 사회의 존재 방식을 숙고하게 한다.

소리를 사회 정치적 실천으로 듣는 데 몰두하는 예술가이자 작가, 연구자인 살로메 뢰겔린(Salomé Voegelin)은 청취를 “생리학적 사실이 아닌 세계와 교감하는 행위”로 인식한다.⁴⁷⁾ 이 말인 즉, 인간은 지각된 대상이나 현상 그 자체가 아니라 그 지각에 사용된 감각에 의해 여과되고 형성되며 재해석된 대상과 현상을 마주한다는 뜻으로 받아들일 수 있다. 즉 듣는다는 행위를 통해 듣게 되는 것은 들려진 그 자체라기보다 감응과 교감을 통해 받아들여진 그 무언가라는 뜻이며, 청취를 규정하고 제한하는 전통적인 감상법 대신 폭넓은 맥락과 예술적 의도를 두루 살피는 새로운 방향으로 나아가야함을 의미한다. 그에 따르면, 청취는 즉각적이고 관계적이며 현상학적 경험이다.

뢰겔린은 그림에 대한 메를로퐁티(Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961)의 현상학적 해석에 영향을 받아 소리를 현상으로서의 세계를 드러내는 매개체로 보았고, 이를 소리에 기반한 음악과 사운드아트에 대한 철학적 기초로

45) Pauline Oliveros, “The Earth Worm Also Sings: A Composer’s Practice of Deep Listening,” *Leonardo* 3 (1993), 37-38.

46) Pauline Oliveros, “America Music: Soundscapes, Politics, Technology, Community,” *American Music* 25/4 (2007), 396-397 참조.

47) Salomé Voegelin, “1. Listening,” in *Listening to Noise and Silence* (New York: Continuum 2010), 3.

삼았다. 물론 그의 문제의식은 음악과 사운드아트를 명확히 구분하는 게 아니라 ‘둘 모두를 어떻게 듣는가’에 있다. 하지만 그는 음악보다 사운드아트에 초점을 맞춰, 사운드아트를 텍스트로서의 ‘작품’이라는 물리적 실체보다 작품과 감상자의 경계가 흐려지면서 청취의 경험이 중요해지는 장르이자 소리를 통해 세계와 관계 맺는 철학적 방법론이라 설명한다. 이에 기초하여 해석해 볼 때, 생태 사운드아트는 단순히 생태적 이슈를 다루는 현대의 한 장르가 아니라 소리를 통해 세계와 특별하게 생태적 관계를 맺는 방식이라 하겠다.

3. 지속 가능성

‘지속 가능성’은 환경과 생태학 관련 논의에서 언제나 중요한 화두이다. 반면 예술에서는 언제나 지속 가능성보다 독창성과 새로움이 작품의 질적 가치를 결정하는 키워드였음은 부인할 수 없다. 그러나 21세기 들어 정치 사회적으로 중요한 이슈가 된 이 단어는 예술에서도 논의되기 시작했다. 작곡가이자 음악 관련 작가로 활동 중인 크리스토퍼 폭스(Christopher Fox)는 현대음악에서 새로움과 지속 가능성의 연결 고리에 대해 질문을 던졌다. 그는 현대음악의 정체성은 과거의 것과는 다른 양식, 형식, 조성, 작곡 기법 등 새로움에서 비롯되었다고 단언하면서, 기후 위기의 시대로 특정되는 현 시대에 지속 가능한 미래로 나아가기 위해 어떤 전략과 방식이 필요한지 탐구한다.

폭스는 먼저, 현대음악이 혁신이라는 기치 아래 도덕적으로 논란을 일으킬 만큼 과시적인 자원 소비를 상징으로 삼았음을 지적했다. 그렇지만 최근에는 이와 같은 상황과 다르게 음악을 만들고 연주하는 방식에 있어서 ‘지속 가능성’을 염두에 두는 음악적 시도들을 찾아볼 수 있다고 주장하면서 자신의 작품 세 곡을 예시로 들었다. 그의 설명에 따르면, 《산의 고요》(*The Calm of Mountains*, 2018)에서는 음악적 요소의 점진적 발전 원리를 유기적 구조에 투영했고, 《이전에 일어난 일》(*This Has Happend Before*, 2020)은 악기의 고유한 특성을 기반으로 하는 음향 장치를 활용했으며, 《상형문자》(*Hieroglyphs*, 2022)는 이집트 상형문자의 해독 과정에 비유하여 이해 불가능한 기호에 불과한 음이 음악적 맥락 속에서 점차 의미를 획득하는 과정을 은유적으로 그린다.⁴⁸⁾ 폭스는 이러한 작업을 통해 작곡이 소리를 구성하

는 작업이 아니라, 음의 재생산을 통해 이해의 지속 가능한 과정이 될 수 있음을 보여준다. 우리 시대의 큰 화두인 지속 가능성을 음악에서 어떻게 실천할 것인가라는 질문을 던지고 그 모델을 직접 제시하고 있다는 점에서 주목할 만하다.

작곡가이자 사운드아티스트, 연구자인 페르마그누스 린보리(PerMagnus Lindborg) 역시 현대의 생태 사운드아트가 보이는 화려함을 넘어 지속 가능한 실천을 요구한다. 그는 우선 사운드아트의 실천이 기후 위기로 인한 환경 파괴 앞에서 인간이 받는 경각심과 고통을 감소시키거나 위로할 수 있다고 전제한 후, 이에 대해 반성하고 반응하도록 이끌어갈 수 있다고 주장한다. 특히 생태 사운드아트는 생태 메시지를 전달하고 이를 통해 공동체의 정의를 위한 역할과 기능을 할 수 있으며, 실험적, 산업적 참여와 관점에서 사회적으로 지속 가능한 실천에 이를 수 있다고 보았다.⁴⁹⁾

생태 사운드아트는 기본적으로 청각적 몰입을 통해 청취자로 하여금 환경 및 생태 문제를 적극적으로 인식하게 하고 능동적으로 참여하게 한다. 그리고 내용과 주제의 면에서, 또는 구현 및 표현 방식에 있어서 새로움에 대한 충격을 안겨주기보다 자연과 생태, 환경에 대한 교감과 생태학, 매체, 지역 사회 등과의 협업을 통해 지속 가능성을 실천하는 방향으로 나아간다. 이러한 예술적 실천은 지속 가능성을 생태 사운드아트의 윤리적 당위성을 담보하고 미학적 담론으로 확장하도록 이끈다.

V. 나가며

21세기에 들어 지구 온난화와 환경 오염, 기후 위기의 문제는 그 무엇보다 중요한 화제가 되었다. 생태 사운드아트는 현재 가장 시급한 전 지구적 사안이

48) Christopher Fox, "New Music and Sustainability," *Tempo* 78 (2024), 90-100 참고. 이 내용은 한양대학교 음악연구소에서 발간한 『씨샵레터』 87호의 "PICK"(2025년 8월 7일 온라인 발행)에 실린 바 있다.

49) PerMagnus Lindborg, "Towards Sustainable Sonic Arts Practices: Less Glitz, More Grit," https://scholars.cityu.edu.hk/ws/portalfiles/portal/157995577/Towards_Sustainable_Sonic_Art_v1_draft.pdf [2025년 8월 6일 접속].

라 인식되는 생태 문제 있어서 기술적으로 매우 혁신적인 구현 방식을 구사하면서도 정치사회적으로 매우 민감하고 직접적으로 실천함으로써 대응하고 있다. 이 분야의 예술이 양적으로 급격하게 확산되고 있을뿐더러 질적으로도 다양하게 발전되고 있는데, 실상 이 용어에 대한 정의조차 학문적으로 규정된 바 없고 아티스트들의 활동과 작업, 작품 개개에 대한 분석 연구도 미비한 상황이다. 더군다나 생태 사운드아트의 출발점과 역사, 의의와 가치에 대한 일관된 학술적 논의는 지금까지 기대하기 어려웠다. 이에 본 연구가 이를 시도하고자 했다.

생태 사운드아트는 생태학과 생태계에 대한 철학적 사유를 바탕으로 한다. 특히 인간 중심의 ‘주체’ 개념 대신 인간을 포함한 모든 사물과 동식물, 개념까지 ‘객체’로서 동등한 존재론적 지위를 가진다는 ‘객체지향 존재론’ 및 생태계 속 인간과 비인간 존재의 관련성을 중시하는 생태학적 관점, 소비 중심 윤리에서 생물권 포용적 가치 체계로의 전환 등이 생태 사운드아트에 중요한 영향을 미친 것으로 손꼽힌다. 이러한 철학적 이론을 토대로 생태에 관한 새로운 접근 방식으로서 생태 예술이 탄생했으며, 소리 예술에서도 생태적 이슈를 소재와 주제, 방법과 형식 등에서 적극적으로 다루는 작품들을 ‘생태 사운드아트’라 부르기 시작했다. 이 분야는 ‘환경 사운드아트’ 혹은 ‘생태적 음악하기’, ‘포스트자연 사운드아트’ 등으로 다양하게 불리며 처음부터 동일한 의미를 지닌 유일무이한 용어로 사용된 것은 아니었으나, 현재는 거의 ‘생태 사운드아트’라는 용어가 자리 잡았다고 할 수 있다. 또한 생태 사운드아트는 이 개념 이전에 나왔던 사운드스케이프와 음향생태학 등과도 유사한 문제의식을 공유하고 있음을 밝혔다.

본 연구는 생태 사운드아트가 소재와 주제, 의미와 내용, 형식 등에 따라 여러 갈래로 나눌 수 있음을 인지하고, 생태 사운드아트를 네 개의 범주로 나누어 이에 해당하는 작품에 대해 상세히 설명했다. 마지막 부분에서는 이를 생태 사운드아트의 궁극적인 구현 목표와 연관지어 논의했다. 결론적으로, 생태 사운드아트는 21세기 현대 사회의 시급한 문제를 적극적으로 인식하고 드러내는 유형에서부터, 사라진 것에 대해 소리와 소리의 변환 작업을 통해 예술적으로 회상하고 증언하려는 유형, 특정 장소의 생태적 특성이 사회 문화적 맥락과 맞닿아 있기에 장소의 정체성을 구현한다는 입장의 유형, 소리를 통해

나와 자연, 환경 등 서로를 연결하고 매개하여 보다 포괄적인 생태적 상호 연결성을 재고하게 만드는 유형 등으로 나눌 수 있었다.

이를 토대로 본 논문은 생태 사운드아트에 대한 음악학적 논의를 다음과 같이 정리하고 그 의의와 가치를 밝히고자 했다. 첫째, 인간 중심의 존재론에 대한 반성적 사유를 철학적 전제로 출발한 생태 사운드아트는 비주체인 타자에 대한 직관적 체현 수단으로 작동함으로써 타자성에 대한 감각적 경험을 가능하게 한다. 둘째, ‘듣기’ 특히 ‘주의 깊게 듣기’인 ‘경청’은 친숙한 것과 교감하거나 낯선 것을 수용하는 행위인 동시에, 즉각적이고 관계적이며 현상학적 경험이므로 ‘경청’은 소리를 통해 세계와 특별하게 생태적 관계를 맺는 방식이라 할 수 있다. 셋째, 예술에서 언제나 우위를 차지했던 ‘독창성’ 대신 이해를 기반으로 한 ‘지속 가능성’이 생태 사운드아트의 중요한 가치가 되면서 예술은 새로움에 대한 충격이라는 인식적 활동이 아니라 자연과 생태, 환경이라는 맥락 속에서 서로를 지지하여 지속하도록 하는 실천적이고 윤리적인 행위임이 드러났다. 본 연구는 생태 사운드아트를 단순히 최근에 급부상한 예술 장르나 형식이 아니라 생태적 가치를 숙고하고 발산하는 실천적 행위이자 미학적 담론으로서 역할하고 있음을 밝히는 데 의의가 있다.

한글검색어: 생태학, 사운드아트, 생태적 인식과 방법론, 상호연결성, 경청, 지속가능성

영어검색어: Ecology, Sound Art, Ecological Concerns and Methodologies, Interconnectedness, Deep Listening, Sustainability

참고문헌

- 강지영. “공공 영역에서 사운드 아트 가능성.” 『사운드·아트·라이프』. 한양대학교 음악연구소, 49-69. 서울: 도서출판 소리지음, 2024.
- 김경화. “사운드아트 담론의 출발: 그 개념의 불확실성, 폭넓은 역사, 실천적 양상에 관하여.” 『음악논단』 49 (2023): 219-251.
- 손민정. “생태음악학의 가치 및 방법론 동향.” 『음악과 문화』 51 (2024): 5-26.
- 심현섭. “그레이엄 하먼의 객체지향존재론과 관객 객체의 과잉 문제.” 『미학예술학연구』 71 (2004): 242-264.
- 하승우. “객체지향 존재론: 밋밋한 존재론인가 대상지향 존재론인가.” 『문화과학』 107 (2021): 182-198.
- Fox, Christopher. “New Music and Sustainability.” *Tempo* 78 (2024): 90-100.
- Gablik, Suzi. “Connective Aesthetics.” *American Art* 6/2 (1992): 2-7.
- Gilmurray, Jonathan. “Sounding the Alarm: An Introduction to Ecological Sound Art.” *Musicological Annual* 52/2 (2016): 71-84.
- _____. “Ecology and Environmentalism in Contemporary Sound Art.” Ph.D. Dissertation, University of the Arts London, 2018.
- _____. “28. Ecological Sound Art.” In *The Bollmsbury Handbook of Sonic Methodologies*. Edited by Michael Bull and Marcel Cobussen, 449-458. New York: Bloomsbury Academic, 2022.
- Landy, Leigh. *Understanding the Art of Sound Organization*. Cambridge: MIT Press, 2007.
- Leopold, Aldo. *A Sand Country Almanac*. New York: Oxford University Press, 1949.
- Matilsky, Barbara C. *Fragile Ecologies: Contemporary Artist's Interpretations*. New York: Rizzoli International, 1992.
- Morton, Timothy. 『생태적 삶』(*Being Ecological*). 김태한 역. 고양: 엘피출판사, 2023.
- Naess, Arne. “The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement.” *Inquiry* 16 (1973): 95-100.

- Oliveros, Paulin. "The Earth Worm Also Sings: A Composer's Practice of Deep Listening." *Leonardo* 3 (1993): 35-38.
- _____. "America Music: Soundscapes, Politics, Technology, Community." *American Music* 25/4 (2007): 389-404.
- Olivier, Bert. "Ecological 'Art' and the Transformation of the World." *South African Journal of Art History* 22/1 (2007): 24-25.
- Schafer, R. Murray. 『사운즈케이프: 세계의 조율』(*Soundscape. The Tuning of the World*). 한명호 · 오약기 공역, 홍성: 그물코 2008.
- Thorpe, Suzanne. "Musicking Eco-logically: Towards an Environmentally Inclusive Practice." *Music Research Forum* 33 (2019): 1-14.
- Wallen, Ruth. "Ecological Art: A Call for Visionary Intervention in a Time of Crisis." *Leonardo* 45/3 (2012): 234-242.
- Worster, Donald. 『생태학, 그 열림과 닫힘의 역사』(*The Ecology of Order and Chaos*). 강현 · 문순홍 공역, 서울: 아카넷, 2002.
- Wrightson, Kendall. "An Introduction to Acoustic Ecology." *Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology* 1/1 (2000): 10-13.
- Voegelin, Salomé. *Listening to Noise and Silence*. New York: Continuum, 2010.

인터넷 자료

- Clarke, Neil. "Acoustic Ecology and the World Soundscape Project." https://earth.fm/earth-stories/acoustic-ecology-and-the-world-soundscape-project/?utm_source=chatgpt.com [2025년 7월 30일 접속].
- Krause, Bernie. *The Great Animal Orchestra*. Profile Books, 2012, https://profilebooks.com/work/the-great-animal-orchestra/?utm_source=chatgpt.com [2025년 8월 5일 접속].
- Lindborg, PerMagnus. "Towards Sustainable Sonic Arts Practices: Less Glitz, More Grit." In *Lecture Series: Sound, Ecology and Climate Changing*. Curated by Zhang Qian. Music and Recording Art School, Communication University of China (Beijing), 2022, https://scholars.cityu.edu.hk/ws/portalfiles/portal/157995577/Towards_Sustainable_

Sonic_Art_v1_draft.pdf [2025년 8월 6일 접속].

Monachi, David. "Explorative and Compositional Spaces for Fragments of Extinction." ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, https://zkm.de/en/media/videos/david-monacchi-explorative-and-compositional-spaces-for-fragments-of-extinction?utm_source=chatgpt.com [2025년 8월 10일 접속].

Wong, Mandy-Suzanne. "Sound Art." In *Grove Music Online*, 2012, <https://www-oxfordmusiconline-com-ssl.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002219538#omo-9781561592630-e-1002219538> [2025년 8월 1일 접속].

Wright, Mark Peter. "Post-Natural Sound Arts." *Journal of Sonic Studies* 14 (2017), <https://www.researchcatalogue.net/view/292319/292320/0/0> [2025년 7월 25일 접속].

<https://www.audiobulb.com/albums/AB065/AB065-PR.pdf> [2025년 8월 10일 접속].

<https://maxeastley.co.uk/2005/11/15/ice-sculptures-1-2/> [2025년 8월 10일 접속].

<https://alwaysnorth.com/project/antarctica-music-from-the-ice/> [2025년 8월 10일 접속].

https://www.pyramidclub.org.nz/sally-ann-mcintyre-post-extinction-huia-soundings?utm_source=chatgpt.com [2025년 7월 30일 접속].

<https://radiocegeste.blogspot.com/2015/02/collected-huia-notations-like-shells-on.html> [2025년 7월 30일 접속].

<https://sounds-from-dangerous-places.org/sonic-journalism> [2025년 7월 20일 접속].

<https://christinakubisch.de/installations/voices-of-memory> [2025년 7월 20일 접속].

<https://www.goethe.de/ins/ie/en/kul/sup/vom/kla.html> [2025년 7월 15일 접속].

https://youtu.be/Jnh_v8W_ss0?si=uYt2nnUeZSKYPm6t [2025년 8월 20일 접속].

국문초록

생태 사운드아트: 정의, 실천, 담론

강 지 영

‘생태학의 시대’라 인식되는 21세기에 생태적 문제의식과 관점을 담은 여러 종류의 생태 예술이 생겨났다. 소리를 소재로 하는 예술에서도 현대의 생태 문제에 적극적으로 개입하는 예술 형태이자 실천으로서 ‘생태 사운드아트’가 인류 중심주의와 소비 중심 윤리에서 벗어난 새로운 생태적 사유의 토대 위에 생겨났다. 이 분야는 ‘환경 사운드아트’, ‘생태적 음악하기’, ‘포스트자연 사운드아트’ 등 다양한 용어로 지칭되었으나 현재는 ‘생태 사운드아트’로 통일되는 양상이며, 사운드시케이프 및 음향생태학과도 유사한 문제의식과 방법론을 공유한다. 본 연구는 생태 사운드아트를 소재와 주제, 의미와 내용에 따라 ‘생태 재앙의 역동적 과정의 인식’, ‘생태적으로 사라진 것에 대한 회상과 기억’, ‘장소의 생태적 정체성의 구현’, ‘생태적 상호 연결에 대한 재고’의 네 가지 범주로 나누어 살펴본다. 이를 토대로 생태 사운드아트의 특성과 미학적 담론으로 타자에 대한 이해와 ‘상호 연결성’, 생태적 청취 방식으로서 ‘경청’, 윤리적 당위성으로서 ‘지속 가능성’에 대하여 논의한다. 최종적으로 본 논문은 생태 사운드아트를 단순히 새로운 예술 장르가 아니라 생태적 가치에 대한 실천적이고 담론적 관여라고 주장한다.

Abstract

Ecological Sound Art: Definition, Practices, Discourses

Kang, Jiyoung

In the twenty-first century, often termed the “age of ecology”, *ecological sound art* has emerged as an artistic practice that critically engages with contemporary ecological issues beyond anthropocentrism and consumerist ethics. Sharing concerns and methodologies with soundscape studies and acoustic ecology, it is now broadly recognized under the unified term *ecological sound art*. This study categorizes its practices into four domains: recognition of ecological catastrophe, recollection of what has disappeared, realization of place-based ecological identity, and reconsideration of interconnectedness. It further discusses ecological sound art in terms of aesthetic discourse — *interconnectedness*, *deep listening*, and *sustainability*. The paper argues that ecological sound art is not merely a new artistic genre, but a practical and discursive engagement with ecological values.

[논문투고일: 2025. 08. 31]

[논문심사일: 2025. 09. 19]

[게재확정일: 2025. 09. 23]