

여섯 번째 대멸종과 동시대 예술: 마야 린의 <듣는 원뿔>을 중심으로*

Contemporary Art in the Age of the Sixth Extinction: The Case of Maya Lin's *The Listening Cone*

손정아 (Son, Jung-ah) json@kookmin.ac.kr

국민대학교, 박사과정생 (Kookmin University, Ph.D. Student)

『서양미술사학회 논문집』 제52집 (2020): 227-52

Journal of the Association of Western Art History 52 (2020): 227-52

발행처 서양미술사학회 (Association of Western Art History) 발행일 2020년 2월 28일

I. 서론	III. 죽어감의 기록: 마야 린의 <듣는 원뿔>
II. 여섯 번째 대멸종과 동시대 예술	1. 문화적 잡음으로서의 소리 매체 분석
1. 홀로세에서 인류세로의 전환	2. 시청각적 매개를 통해 공유된 죽어감
2. 동시대 예술은 무엇을 기록하는가?	IV. 결론

투고자소개

손정아는 한국해양대학교 해양환경학과를 졸업하고, 국민대학교 일반대학원 미술학과에서 석사 학위를 취득하였다. 현재 동대학원 미술학과 박사과정에 재학 중이며, 2018년 한국연구재단 산하의 글로벌박사양성사업 (2018H1A2A1060416) 펠로우로 선정되어 홀로세에서 인류세로의 전환과 동시대 예술에 관한 융복합 연구를 수행 중이다. 최근 주요 논문에는 「생태학적 위기와 예술적 대응에 관한 연구: 피나 올다스의 통섭적 작품을 중심으로」, 『서양미술사학회 논문집』 47 (2017)이 있다.

* 본 논문은 2018년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(한국연구재단-2018-글로벌박사양성사업 2018H1A2A1060416).

■ 국문초록 ■

여섯 번째 대멸종과 동시대 예술: 마야 린의 〈듣는 원뿔〉을 중심으로

손정아 (국민대학교, 박사과정생)

본 연구는 마야 린의 〈듣는 원뿔〉을 인류세적 조건에 대응하는 예술 사례로 살펴보고, 작품이 감각을 활용하여 죽어감의 기록이라는 대안적 역사 기록을 수행하고 있음을 논의한다. 죽음기 형태의 작품은 멸종되었거나 멸종이 진행 중인 종의 이미지와 소리 아카이브를 활용하여 시청각적 경험을 불러일으키는데, 본 연구에서는 감각들의 상호작용이 지각되는 순간에 주목하여 린의 작품이 멸종과 생존의 역사에 대한 새로운 시각을 요구하고 있음을 제시한다. 인류세로의 진입은 행성지구 현존의 물질적 위협과 자연-인간의 이원론적 사고에 대한 근본적인 반성을 요구하고 있으며, 진보적 역사의 기록 행태에 대한 동시대성의 비판적 시각은 양가적 상황이 공존하는 현재를 성찰한다는 측면에서 파괴와 생존의 극단을 겪고 있는 생태 문제와 공명한다. 본 연구에서는 미디어 고고학적 방법론을 통해 〈듣는 원뿔〉의 물질성을 분석하고, 이를 바탕으로 작품의 청각적 요소를 기술적으로 향상된 소리와 문화적 잡음이라는 모순의 충돌이자 공존으로 해석한다. 작품은 시청각적 매개 과정을 통해 여섯 번째 대멸종이 진행 중인 현재를 상기시키고, 이는 타자로 상정된 종의 현재와 관객의 시간을 혼합하는 공간을 생산한다. 작품은 동시대적 성찰을 바탕으로 인간이 기록한 역사에서 누락된 종의 역사와의 얽힘이 필요함을 역설하고, 이는 자연, 비인간과 같은 이면이 존재함을 일깨운다. 본 연구는 죽어감의 기록과 공유를 통해 공존의 방향과 태도를 모색하는 동시대 예술 작품이 죽음으로 향하는 생태 문제에 대한 저항과 연계되어 있으며, 역사에 대한 대안적 실천을 행하면서 파괴와 경계, 중첩된 현실이 혼재하는 동시대의 생태학적 문제를 감각을 통해 비판적으로 성찰하고 있음을 조명한다.

주제어 : 인류세, 마야 린, 동시대성, 미디어 고고학적 방법론, 물질성

■ Abstract ■

Contemporary Art in the Age of the Sixth Extinction: The Case of Maya Lin's *The Listening Cone*

Son, Jung-ah (Kookmin University, Ph.D. Student)

This paper examines Maya Lin's *The Listening Cone* (2009) as a case showing how contemporary art has responded to the Anthropocene conditions which set off the age of the sixth extinction. *The Listening Cone* presents an alternative historiographical means of reflecting on the realities of extinct or endangered species by utilizing sensory media: it has the form of a phonograph and plays back sound and image clips from the media archive of extinct or endangered species in such a way to create a synesthetic experience. This synesthetic experience would awaken us to the material threats facing the planet Earth, leading us to reconsider the fundamental premise of the human-nature dualism. Lin's work thereby prompts contemporary art to break from the complacency rooted in its progressive historical view and develop a critical discourse on exigent ecological problems. This paper uses media archaeological methodology to analyze *The Listening Cone*, and puts forward an interpretation that the sound of extinct or endangered species represents the coexistence – and simultaneously collision – of technically enhanced sound and cultural noise. It also argues that this work produces, through synesthetic mediation, the hybrid space where the viewer's subjective self is no longer disparate from the extinct or endangered species.

Keywords : Anthropocene, Maya Lin, Contemporaneity, Media Archaeological Methodology, Materiality

I. 서론

지구행성의 역사에 있어 멸종은 새로운 현상이 아니다. 지질학적 근거에 기반하여 총 다섯 번의 멸종이 있었음이 밝혀졌고, 현재 지구는 인간에 의한 여섯 번째 대멸종(The Sixth Extinction), ‘자연스럽지 않은 역사(An Unnatural History)’를 살고 있다.¹⁾ 대멸종(Mass Extinctions)은 일반적인 규모의 멸종과는 다른 양상을 보인다. 고생물학자인 앤소니 할람(Anthony Hallam, 1933-2017)과 폴 위그널(Paul Wignall)은 대멸종을 지질학적으로 큰 의미가 없는 기간 안에 생물군(biota)의 상당 부분이 제거되는 사건으로 보았으며, 지구물리학자 데이비드 야블론스키(David Jablonski, 1953-)는 전지구적으로 발생하는 생물다양성(biodiversity)의 지속적인 손실을 대멸종의 특성으로 설명하였다.²⁾ 이러한 설명을 따른다면, 대멸종은 짧은 시간 안에 세계적으로 일어나는 현상이다. 그렇다면 이 현상은 왜 가속화되고 있는가? 단일한 요소로 이를 설명할 수는 없으나, 인간이 그 중심에 있다는 사실은 현실이다. 이러한 문제의식은 2000년 폴 크뤼첸(Paul Crutzen, 1933-)과 유진 스토머(Eugene F. Stoermer, 1934-2012)가 제안한 ‘인류세(Anthropocene)’라는 용어와 함께 인류세 담론을 구축하는 핵심이 되고 있다.³⁾ 이에 주목하여 본 연구는 인류세로의 진입이 가져오는 물질적 전환(material turn)을 살펴보고, 파괴에 대한 다양한 태도와 공존의 문제를 논의한다. 그리고 동시대 예술 작품의 구체적 분석을 통해 동시대 예술이 인류세적 조건에 대응하며 적극적인 사회적 입장을 개진하고 있음을 주장한다.

이를 위해 본 연구는 먼저 아직 합의되지 않은 인류세의 개념에 대한 입장 차이들을 검토하고, 인간-자연의 관계를 중심으로 인류세적 조건 안에서 요구되는 예술의 역할이 무엇인지 고찰한다. 특히, 세계를 이해하는 기존의 방식인 진보적 역사관을 동시대 예술(Contemporary art)이 시간성에 대한 비판적 재고와 함께 성찰하고 있다는 측면에 주목하여 인류세의 개념과 동시대 예술의 공유 지점을 탐색한다. 그리고 이러한 예술적 실행의 예로, 마야 린(Maya Lin, 1959-)의 마지막 기념비 프로젝트 <무엇이 사라지고 있는가? *What Is Missing?*>(2009-)의 일부인 <듣는 원뿔 *The Listening Cone*>(2009)을 분석

1) Elizabeth Kolbert, *The Sixth Extinction: An Unnatural History* (New York: Henry Holt and Company, 2014) 참조.

2) 앞의 책, 16.

3) Paul Crutzen and Eugene F. Stoermer, “The ‘Anthropocene,’” *IGBP News* 41 (May 2000): 17-18.

한다.⁴⁾ 본 연구의 분석대상으로 삼은 〈듣는 원뿔〉은 캘리포니아 과학 아카데미(California Academy of Sciences)에 설치된 축음기 형태의 작품으로, 멸종되었거나 멸종이 진행 중인 종(species)의 이미지와 소리를 매체로 활용하여 공감각적 경험을 불러일으킨다. 본 연구에서는 매체의 물질적 특성을 재조명하여 현재에 대한 대안을 모색하고, 동시에 과거와 현재의 관계를 비판적으로 재고하는 데 있어 유용한 미디어 고고학적 방법론(Media Archaeological Methodology)을 채택하여 작품을 분석하고자 한다.⁵⁾ 그리고 〈듣는 원뿔〉이 여섯 번째 대멸종의 시대에 멸종과 생존의 역사에 새로운 시각을 요구하며, 기억되는 것과 기억될 수 없는 것 사이의 경계를 감각들의 복합적 장 안에서 유동하게 하고 있음을 논의할 것이다. 이를 바탕으로 린의 작품이 기존의 인간중심적으로 기록된 역사에 대한 하나의 대안적 역사 기록을 수행하고, 제안함을 조명하고자 한다.

II. 여섯 번째 대멸종과 동시대 예술

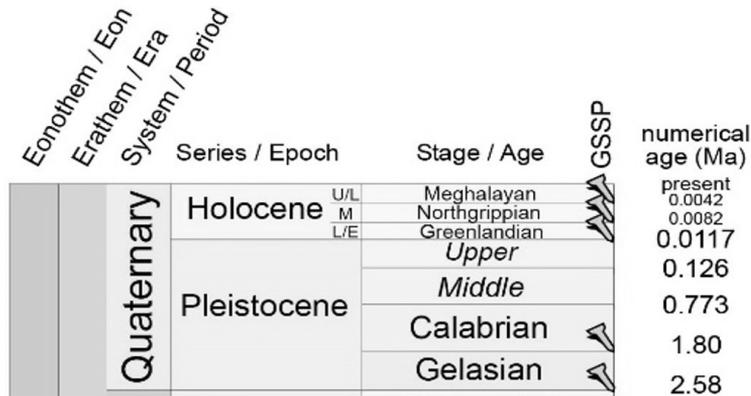
1. 홀로세에서 인류세로의 전환

“완전히 새로운(entirely recent)”이라는 뜻을 내포한 단어인 홀로세(Holocene)에서 인류세로의 지질시대 전환은 공식화되지 않은 논쟁적 주제이다.⁶⁾ 국제층서위원회(International Commission on Stratigraphy, ICS)의 지질시대 세분에 따르면, 홀로세는 지질시대 구분에서 신생대(Cenozoic Era)의 마지막 기인 제4기(The Quaternary Period)에 속하는 현재를 의미한다. 21세기 현재 인류세에 관한 논쟁은 지속되고 있으나, 국제층서위원회에서 제공하는 가장 최신의 국제 연대층서학 도표에서는 아직 인류세라는 명칭을 찾아볼 수 없다(도 1). 인류세 연구 그룹(Anthropocene Working Group, AWG)은

4) 〈베트남전쟁 참전용사 기념비 Vietnam Veterans Memorial〉(1982)로 잘 알려져 있는 마야 린(Maya Lin)은 총 다섯 개의 기념비를 제작하였고, 그의 모든 기념비가 역사 속에서 기록될 수 없었던 기억(memory)을 기념하고 있다. 린의 다섯 개의 기념비는〈베트남전쟁 참전용사 기념비〉, 〈시민권 기념비 The Civil Rights Memorial〉(1989), 〈여성들의 탁자 The Women's Table〉(1993), 〈합류 프로젝트 Confluence Project〉(2006-), 〈무엇이 사라지고 있는가? What Is Missing?〉(2009-)이다. 본 연구에서 다루고 있는 마지막 기념비 작업은 다음의 웹사이트를 통해 접근할 수 있다. What Is Missing? www.whatismissing.org (2019년 12월 4일 검색).

5) 김희영, 「분절된 시간: 동시대성에 대한 미디어 고고학적 이해」, 『서양미술사학회논문집』 48 (2018): 245-46.

6) Online Etymology Dictionary, <https://www.etymonline.com/word/holocene> (2019년 11월 26일 검색).



도 1. 국제 연대층서학적 도표 (2019년 5월), 신생대 4기 부분 확대, 출처: <http://www.stratigraphy.org/index.php/ics-chart-timescale> (2019년 11월 26일 검색)

인류세를 연대층서학적 단위로 추가할 것을 검토하고 있으며, 인류세와 연관된 현상들 중 하나로 서식지 상실 등의 결과로 인한 육지와 해양 생물권(biosphere)의 급격한 변화, 새로운 무기질과 광물의 전지구적 확산 및 무수하게 쌓이고 있는 기술화석(technofossils) 등을 언급하고 있다.⁷⁾ 인류세 연구 그룹이 인류세를 공식화하기 위한 움직임을 지속하고 있지만, 그에 대한 반론도 팽팽한 상황이다.

인류세의 시작 시점에 대한 대표적인 의견들은 (1) 생지구화학적 순환 과정에 큰 변화를 유발한 농경과 산림 벌채의 시작, (2) 생물군의 이동이 시작된 신대륙의 발견, (3) 화석연료의 사용량이 증가한 산업혁명, (4) 1950년대 이후 인구의 폭발적 증가와 새로운 합성물질 및 방사성 낙진의 흔적을 그 근거로 주장한다.⁸⁾ 이에 대한 반론의 의견들을 살펴보자. 농경활동은 다양한 지역에서 각기 다른 시점에 시작되었기 때문에 그 시기가 불일치하고, 아메리카 대륙에서 발생한 현상을 전지구적 변화의 근거로 삼는 것은 서구 중심적 시각을 대변하고 있어 부적절하며, 또한 산업혁명이 유발한 변화와 기술화석 증거가 뚜렷하지 않으며, 이들이 미래에 어떻게 남아있게 될지 명확히 알 수 없다는 한계점이 지적되고 있다.⁹⁾ 반대되는 의견들을 종합하자면, 인류세라는 개념과 함께 진행되

7) 다음의 링크에서 인류세 연구 그룹(Anthropocene Working Group, AWG)에서 출판한 연구 결과물(2000년-2019년) 또한 확인할 수 있다. Working Group on the Anthropocene, <http://quaternary.stratigraphy.org/working-groups/anthropocene/> (2019년 11월 26일 검색).

8) 임현수, 「지질학적 관점에서 인류세(Anthropocene)의 의미」, 『계간 시작』 17:4 (2018): 61-2.

고 있는 논의들을 하나의 지질시대 근거로 포괄하기에는 현재와 미래가 너무 불확정적임을 우려하고 있음으로 볼 수 있지만, 이것이 인간의 행위에 의한 것임을 반박하고 있지는 않다. 따라서 인류세를 공식화하는 문제에는 이견들이 존재하지만, '인간'이 이 개념의 중요한 축을 구성하고 있음은 어느 정도 합의된 사항이라고 볼 수 있겠다. 그러나 본 연구의 주요 목적은 인류세의 지질학적 정의에 대한 입장 차이를 논의하는 것이 아니기 때문에 다음에서는 인류세 개념을 인간과 자연의 관계에 대한 고찰과 함께 살펴보고자 한다.

인류세라는 개념은 행성지구의 시간과 인간 역사의 뒤영감을 특징짓고 있으며, 이는 방대한 분량의 논문, 데이터, 학술대회, 예술작품, 철학적 개념들을 촉발하고 있다.¹⁰⁾ 인류학자 안나 칭(Anna Tsing, 1952-)은 홀로세에서 인류세로의 전환이 세계재구축(reworlding)을 지속할 수 있는 피난처(refugia)의 장소와 시간들의 파괴를 가져옴에 주목하였으며, 도나 해러웨이(Donna Haraway, 1944-)는 공룡이 멸종한 백악기-팔레오기(K-Pg) 경계처럼 인류세를 하나의 경계사건(boundary event)으로 간주할 것을 주장하였다.¹¹⁾ 칭은 빙하기의 추위 및 가뭄이 여러 종을 기존 서식지에서 몰아내었지만, 이 종들은 다른 장소에서 지속적으로 살아남을 수 있었음에 주목하여 이를 피난처라는 개념으로 설명한다. 그리고 빙하기를 지나 기후가 점차 온화해지면서 살아있는 것들은 피난처에서부터 다시 세계로 퍼져나가게 된다. 칭은 급격한 변화에도 살아남을 수 있는 최소한의 공간이 홀로세에는 존재하고 있었지만, 인류세에서는 이러한 피난처들까지 파괴되고 있고, 생존을 위해서는 피난처를 보존해야함을 논의한다.¹²⁾ 이렇게 파괴와 경계의 개념으로 인류세를 바라보는 것은 불연속성을 시사하는 것이기도 하다. 파괴는 연속적인 개념을 분절하며, 경계는 선후관계가 중첩되어 그 방향을 가늠하기 힘든 상태를 의미하기 때문이다. 이들의 입장은 인류세로의 전환이 기존의 인식 체계에도 균열을 내면서 실제로도 행성지구의 생존이 물질적인 충격을 받고 있음을 보여준다.

이와 동시에, 우리의 삶이 인류세를 직접적으로 경험하면서 이원론적 자연-문화의

9) 앞의 글, 63.

10) Jussi Parikka, "Anthropocene," in *Posthuman Glossary*, eds. Rosi Braidotti and Maria Hlavajova (London and New York: Bloomsbury, 2018), 51.

11) 도나 해러웨이, 「인류세, 자본세, 대농장세, 툴루세: 친족 만들기」, 김상민 역 『문화과학』 97 (2019): 164-65.

12) Anna Tsing, "A Threat to Holocene Resurgence Is a Threat to Livability," in *The Anthropology of Sustainability: Beyond Development and Progress*, eds. Marc Brightman and Jerome Lewis (London: Palgrave Macmillan, 2017), 54.

개념에 대한 비판적 재고가 활발히 진행되고 있다. 브뤼노 라투르(Bruno Latour, 1947-)는 『우리는 결코 근대인이었던 적이 없었다 *We Have Never Been Modern*』(1991)를 통해 하이브리드(hybrids) 간의 공생에 관한 철학적 기반을 제시한 바 있다. 그는 자연과 문화를 이중의 존재로 구별해온 현대성을 재정립하여 자연과 사회의 대칭적 공간을 그려내고자 한다.¹³⁾ 그에 따르면, 현대성은 지속적인 정화 작업을 통해 자연과 문화를 분리해왔으나, 실제로 자연과 문화는 하이브리드의 네트워크에 의한 지속적인 번역(translation), 즉 매개의 과정에 놓여 있다. 따라서 자연과 문화를 구분된 것이 아니라 ‘자연들-문화들(natures-cultures)’의 혼성적 상태로 이해할 수 있다.¹⁴⁾ 해러웨이 또한 ‘자연문화들(naturecultures)’이라는 개념을 제시하였다. 그는 『반려종 선언 *The Companion Species Manifesto*』(2003)을 통해 역사의 층위들, 생물학의 층위들, 자연문화들의 층위들 안에서 복잡성(complexity)의 문제가 대두됨을 논의하였고, 이러한 복잡성은 역사, 생물학, 자연, 문화 등을 각각의 분리된 영역으로 설정하는 것이 불가능함을 지시한다.¹⁵⁾ 유시 파리카(Jussi Parikka, 1976-)는 이러한 해러웨이의 접근을 ‘내부작용(intra-actions)’과 ‘함께 되어감(cobecomings)’의 세계를 환기시키는 하나의 방식으로 보고, 이를 전용하여 매체 그 자체가 자연을 구성하는 요소들의 어셈블리(assembly)를 구성한다는 의미로 ‘매체자연(medianatures)’이라는 용어를 사용하기도 한다.¹⁶⁾ 자연이라는 단어에 인간의 산물로 여겨지는 문화, 매체라는 단어를 결합시켜 기존의 자연 개념이 인간과 동떨어진 독립적이고 순수한 개념이 아님을 설명하는 위와 같은 논의들은 인간과 자연의 일방적인 관계 맺기에 대한 경각심을 촉구하는 인류세 담론과 평행을 이룬다고 볼 수 있다.

홀로세에서 인류세로의 진입은 기존의 인간중심적 개념에 대한 변화를 시사한다. 지구에 존재하는 생명의 물질적 위협을 실제로 감각함과 동시에 자연-문화 혹은 자연-인간의 이원론적 개념은 자연, 인간, 기술, 과학이 뒤엉켜있는 혼성적이고 유동적인 개념으로 재고되고 있다. 또한, 인류세가 지시하는 파괴와 경계의 개념은 기존의 진보적 인식

13) Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, trans. Catherine Porter (Cambridge: Harvard University Press, 1991), 13-15.

14) 앞의 책, 11-12, 104.

15) Iris van der Tuin, “Naturecultures,” in *Posthuman Glossary*, eds. Rosi Braidotti and Maria Hlavajova (London and New York: Bloomsbury, 2018), 269-70; Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness* (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003) 참조.

16) Jussi Parikka, “Medianatures,” in *Posthuman Glossary*, eds. Rosi Braidotti and Maria Hlavajova (London and New York: Bloomsbury, 2018), 252.

체계와는 다른 분절되고 중첩된 현실을 드러내고 있다. 이러한 상황에서 동시대 예술은 무엇을 기록하고자 하는가? 다음에서는 시간성에 대한 비판적 성찰에 주목하여 동시대 예술 담론이 인류세적 문제의식과 교차하는 지점이 있음을 살펴보고자 한다.

2. 동시대 예술은 무엇을 기록하는가?

비선형적, 불연속적 사건들이 동시다발적으로 발생하고 있는 현재를 기존의 진보사관의 논리로 기록하는 것에는 불가피하게 배제와 포용의 법칙이 작용하게 된다. 앞서 살펴본 인류세의 파괴적이고 경계적인 특성과 혼성적 상태는 그 동안 작동해온 진보사관의 부작용으로 볼 수 있으며, 이에 다시 과거와 동일한 배제와 포용의 논리를 적용하는 것은 오히려 더 큰 부작용을 불러올 수 있다. 동시대 예술은 특히 시간성에 대한 새로운 접근, 즉 진보사관에서 벗어나 산재해있는 다양한 시간들을 직시함으로써 그 동안의 현대적 체계를 전복시키는 담론을 생산하고 있다. 다음에서는 동시대성에 관한 논의들을 통해 동시대 예술 담론을 살펴보고, 이들이 모색하는 공존의 태도를 살펴보고자 한다.

호주의 미술사학자인 테리 스미스(Terry Smith, 1944-)는 동시대(contemporary)라는 단어의 라틴어 어원이 ‘함께’와 ‘시간’으로 구성되어 있다고 지적하며, 동시대를 존재와 시간 사이 관계 간 다양성의 맥락에서 바라볼 것을 요구하였다.¹⁷⁾ 그는 실제 우리의 삶이 다층적이고 이질적인 방향의 유동적 시간성을 경험하고 있음에도 불구하고, 보편적인 시간이라는 개념이 시간에 포함되는 것과 그 외의 것을 지속적으로 구분하며 하나의 관리 체계를 형성해왔음을 비판한다.¹⁸⁾ 이는 절대적 진실로의 시간 체계를 거부하는 것으로, 선형적 연속의 과정이 아닌 분절과 차이로부터 주체를 보호하기 위한 인공적 장치로 시간을 설명한 지그문트 프로이트(Sigmund Freud, 1856-1939)의 입장과도 일맥상통한다.¹⁹⁾ 보편적 시간 체계를 일종의 인공적인 시스템으로 본 스미스가 강조하는 지점은 시간의 다양성인데, 다양성을 이루는 여러 층위들은 결코 동등한 상태가 아니며 불확정

17) Terry Smith, *What Is Contemporary Art?* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2009), 4-5.

18) 앞의 책, 197-98.

19) Thomas Elsaesser, “Freud and the Technical Media: The Enduring Magic of the Wunderblock,” in *Media Archaeology: Approaches, Applications and Implications*, eds. Eriikki Huhtamo and Jussi Parikka (Berkeley: University of California Press, 2011), 100-1.

적 상황에 놓여있다.²⁰⁾ 이러한 시간성을 다루는 동시대 예술을 설명하면서 스미스는 모순되는 용어들을 병치시켜 개별 문장들을 서술한다. 함께 보내기 위한 시간을 위해 시간을 쏟고, 시간을 만들기 위해 시간을 낭비하는 식의 모순되는 용어가 모여 만들어내는 하나의 문장은 현대성이 지속적으로 수행하는 구분의 체제와 달리 공존의 모색을 위한 태도를 드러내는 것으로 보인다.²¹⁾ 이러한 태도는 현대적 시간이 관리해온 배제와 포용의 기제를 근간으로 하는 역사관을 비판하는 것이기도 하다.

유사한 맥락에서 클레어 비숍(Claire Bishop, 1971-) 또한, 선형적인 진보사관의 기준을 통해 구축되어온 기존 역사의 다시시간적 재배치가 필요함을 논의한다. 그는 그 필요성이 이미 발터 벤야민(Walter Benjamin, 1892-1940)의 『역사철학테제 *These on the Philosophy of History*』(1940)에서 논의되었으며, 권력과 역사 기록에 대한 벤야민의 비판적 시각이 현 시점에도 여전히 유용한 통찰을 제공하고 있다고 본다. 벤야민은 승리자의 업적을 기록하는 권력적 역사를 과거를 샅샅이 뒤아냄을 통해 현재의 문제를 명명하고 규명하는 역사와 구분한다.²²⁾ 이러한 구분을 벤야민은 코페르니쿠스적 전환으로 설명하는데, 이는 연대기적 역사관에서 변증법적 역사관으로의 변화를 의미한다. 역사는 연대기적 흐름을 따라가는 것이 아니라, 이미 흘러간 어떤 것이 지금과 만날 때, 섬광처럼 지나가는 이미지를 낚아채는 방식으로 이해된다.²³⁾ 역사는 진보적 승리의 연속이 아닌 현재를 들여다보기 위해 다른 시간을 들여다보는 것에 더 관심을 가져야만 하는 태도이다.

불연속적이고 복수적인 시간과 역사의 필요성을 제시한 스미스와 비숍의 입장에 더하여 동시대 예술에 관한 보리스 그로이스(Boris Groys, 1947-)의 논의는 매체적 이해를 바탕으로 동시대적 경험의 측면에 새로움을 불어넣는다. 그로이스 또한 동시대 예술을 우리 시대에 생산되는 모든 예술로 단순화시키지 않는다. 그에게 동시대 예술은 미래를 쫓아가는 현대예술, 현대성에 관한 역사적 반성인 포스트모던 예술과도 구분되는 것으로, 과거와 미래의 관계 안에서의 현재에 주목하는 것이다.²⁴⁾

20) Smith, *What Is Contemporary Art?* 198.

21) 앞의 책, 214-15.

22) Claire Bishop, *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museum of Contemporary Art?* (London: Koenig Books, 2013), 56.

23) 윤교찬, 강문순, 「아감벤의 '목적 없는 수단'과 벤야민의 이미지로서의 역사철학 그리고 드보르 영화의 몽타주 기법」, 『영어영문학21』 27:1 (2014): 29-30.

24) Boris Groys, "The Topology of Contemporary Art," in *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, eds. Terry Smith, et al., (Durham and London: Duke University

그로이스는 현대성과 동시대성의 차이를 설명하기 위해 벤야민의 「기술 복제 시대의 예술작품 The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction」(1935)을 디지털 시대로 확장하여 현존(presence)의 다양한 경험 방식을 분석한다. 그로이스는 벤야민이 제기한 원본과 복제의 관계에서 자연과 기술의 관계를 끌어내고, 원본의 독창성이 현대성과 연결된 자연에 기초함을 역설한다. 그로이스에 따르면, 벤야민은 이탈리아의 자연 풍경에 서있는 경험을 ‘지금 여기(here and now)’의, 흉내 낼 수 없고 재생산할 수 없는 사실상 자연적인 것을 아우라 경험의 모델로 활용한다.²⁵⁾ 한편, ‘지금 여기’의 아우라를 상실하는 기술 복제와 달리 디지털 데이터의 복제는 현존을 결정하는 이용자 개별에 의한 수행적 양상과 결합하기 때문에 아우라의 상실이 아닌 또 다른 개별적 아우라들이 생성될 가능성이 있다.²⁶⁾ 그는 단일한 혁명적 순간에 경험되는 시각적 아우라를 현대성의 패러다임으로 보는 반면, 이용자의 개별적 선택에 의해 수행적으로 경험되고, 또 동시에 이를 바탕으로 생산되는 원본적 아우라들을 동시대성의 특징으로 파악하고 있다. 그리고 그는 이러한 동시대적 경험이 설치 예술을 통해 잘 드러남을 설명한다. 그는 동시대 설치 예술이 포함과 배제의 특정 논리를 입증함을 통해 지금 여기의 특정한 결정들을 선언한다고 보았다. 따라서 동시대 예술은 개별적 예술 작품의 생산이기 보다는 “사물과 이미지를 포함하고 배제하는 개별적 결정의 선언(a manifestation of an individual decision to include or to exclude things and images)”으로 작동한다.²⁷⁾

스미스, 비숍, 그로이스의 입장에서 논의된 동시대 예술의 동시대성은 그 동안 절대적 진실로서의 진보적 시간 개념에 의해 억압된 다른 종류의 시간성들이 산재하고 있음을 지각하고, 그 안의 권력 관계의 망을 재배치해야 함을 주장한다. 이는 선형적 역사의 기록 행태를 비판하는 것이었으며, 현재를 과거 및 미래와의 조우를 통해 바라볼 것을 촉구하였다. 또한, 포용과 배제의 보편적 적용이 아닌 개별적 결정으로서의 동시대적 경험의 가능성을 살펴보았다. 이러한 동시대성에 관한 논의는 양가적 상황들이 공존하는 현재를 성찰한다는 지점에서 파괴와 생존의 극단을 겪고 있는 생태 문제와 공명한다고 볼 수 있으며, 역사에 대한 동시대성의 입장은 결국 무엇을 어떤 방식으로 기록할 것인가에 대한 숙고를 동반하는 동시대적 태도를 드러낸다. 동시대 예술 담론은 무엇이 기

Press, 2008), 71.

25) Boris Groys, *In the Flow* (New York: Verso, 2016), 140-41.

26) 앞의 책, 143.

27) Groys, “The Topology of Contemporary Art,” 76.

록되어질 것인가에 대한 대상 선택의 문제에서 소외되는 타자와 복수적이고 불연속적인 개념으로의 시간성 개념에 접근함으로써, 다층의 공존을 모색하고 있다. 이러한 동시대성에 관한 성찰은 자연과 인간의 관계 맺기의 측면에서 인간 이외의 타자로 정의되어온 자연의 개념을 비판적으로 재고하는 인류세 담론과도 평행을 이룬다고 볼 수 있다.²⁸⁾ 권력을 가진 인간이 선택한 사건이 기록되고, 전승되며, 또 다른 배제의 논리를 생산하는 매우 인간중심적 개념인 역사 또한 배제되어온 다양한 존재들에 귀 기울이며 이들이 생산하는 충돌과 공존의 관계에 주목하고 있다.

다음에서는 파괴와 공존에 대응하는 현 시점의 예술 실천 사례로 여섯 번째 대멸종을 기록하는 〈듣는 원뿔〉을 소리 매체의 물질적 특징이 갖는 구조에 주목하여 동시대성의 문제의식과 함께 분석하고, 이를 감각을 통해 공유되는 죽어감의 기록으로 살펴보고자 한다.

III. 죽어감의 기록: 마야 린의 〈듣는 원뿔〉

20세기의 정적이고 단일한 개념의 기념비와는 달리, 린은 그의 다섯 번째 기념비를 인터넷을 포함한 여러 장소에 동시에 존재할 수 있는 것으로 구상한다.²⁹⁾ 이러한 개념의 변화를 실험하기 위해 린이 사용하는 매체도 다양해지고 있다. 20세기에 만들어진 린의 기념비는 검정색 화강암을 주요 매체로 활용한 반면, 이후의 기념비에서는 인터넷, 소리, 영상 등 멀티미디어를 적극적으로 채택하고 있음이 발견된다. 본 연구에서는 이러한 매체의 변화에 주목하여 린의 기념비에 대한 시청각적 분석을 시도하고자 한다. 그리고 이를 극도로 오염된 세계에서 살아가는 경험과 연계된 ‘감각적 현상(a sensorial phenomenon)’으로의 인류세에 대한 대응으로 보고, “황폐화된 세계에서 살아가기

28) 인간 이외의 동물, 미생물, 식물 등의 존재가 타자의 영역인 자연으로 분리되어 논의되어왔음을 비판하는 것은 중요하지만, 인류세라는 문제가 거시적으로 모든 인간에게 평등하게 영향을 주는 것이 아니라 결국 여전히 경제적으로, 정치적으로 소외된 인간 타자들과 얽혀 있음에 주목하는 것 또한 필요하다. 본 연구에서는 이를 후속 연구 지점으로 남겨두고자 한다. 관련 연구는 다음을 참고. T.J. Demos, *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today* (Berlin: Sternberg Press, 2017); Dipesh Chakrabarty, “The Climate of History: Four Theses,” *Critical Inquiry* 35:2 (Winter 2009): 197-222.

29) Maya Lin, *Boundaries* (New York: Simon & Schuster, 2006), 12:03.

(living in a damaged world)” 위한 다원적 장소(polyarchic site)를 모색하는 예술의 실천적 가능성의 사례로서 논의한다.³⁰⁾ 본 연구에서는 <듣는 원뿔>을 죽음으로 향하는 생태 문제에 대한 동시대 예술의 저항으로 살펴보고, 예술 작품이 멸종과 생존, 인간과 비인간, 기억되는 것과 기억될 수 없는 것 사이의 경계를 드러내는 대안으로 기능할 수 있음을 고찰한다.

1. 문화적 잡음으로서의 소리 매체 분석

캘리포니아 과학아카데미의 동편과 서편 정원에는 린의 작품이 설치되어 있다. 서편 정원에 있는 작품은 <육지가 바다와 만나는 곳 *Where the Land Meets the Sea*>(2008)으로, 바다에서 사용 가능한 등급의 강철 튜브로 제작되었다. 이 작품은 캘리포니아주의 엔젤 아일랜드(Angel Island)와 금문교(Golden Gate Bridge) 사이의 지형학적 데이터셋(dataset)을 이용하여 만들어진 일종의 지형도로 해수면 상승을 염두에 두어 높은 위치에 설치되었으며, 관객은 그 아래를 걸어 다닐 수 있다(도 2).³¹⁾ 동편 정원에 설치된 작품은 <듣는 원뿔>로 세계 최대 규모의 동물 소리 아카이브인 코넬대학교 부속 코넬 조류학 연구소(Cornell Lab of Ornithology)의 맥컬리 도서관(Macaulay Library)과의 협업 설치 작품이다(도 3). 죽음기의 형태를 취한 이 작품에서 멸종 위기에 처한 동물의 소리는 공간에 울려 퍼져 사운드스케이프(soundscape)를 조성하고, 원뿔의 안쪽에서는 소리와 연관된 영상이 재생된다.

작품에서 흘러나오는 소리는 고품질로 깨끗하게 정제되어 있지만, 이 소리는 음악과 같이 분명한 높낮이를 가지고 있거나, 시작과 끝을 명확하게 맺고 있지 않다. 그렇다면, 음악으로 규정하기 힘든 이 소리는 시끄러운 소음일까? 도시 공간에서 기대하지 않았던 야생 동물의 소리를 듣게 된다는 것은 낯선 경험일 수도 있지만, 이러한 낯선 경험이 곧 듣기 싫은 소음으로 연결되는 것은 아니다. 낯선 동물의 소리이지만, 마치 CD에 녹음된 것 마냥 추출된 소리는 소음으로 보기 힘들다. 이 소리는 소음이라기보다는 우리

30) Heather Davis and Etienne Turpin, “Art & Death: Lives Between the Fifth Assessment & the Sixth Extinction,” in *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, eds. Heather Davis and Etienne Turpin (London: Open Humanities Press, 2015), 3-4

31) Art and Architecture, <https://www.artandarchitecture-sf.com/where-the-land-meets-the-sea.html> (2019년 6월 18일 검색).



도 2. 마야 린(Maya Lin), 〈육지와 바다가 만나는 곳
Where the Land Meets the Sea〉, 2008,
샌프란시스코, 캘리포니아 과학 아카데미
소장, 출처: [https://www.artandarchitecture-
sf.com/where-the-land-meets-the-sea.html](https://www.artandarchitecture-sf.com/where-the-land-meets-the-sea.html)
(2019년 12월 15일 검색)



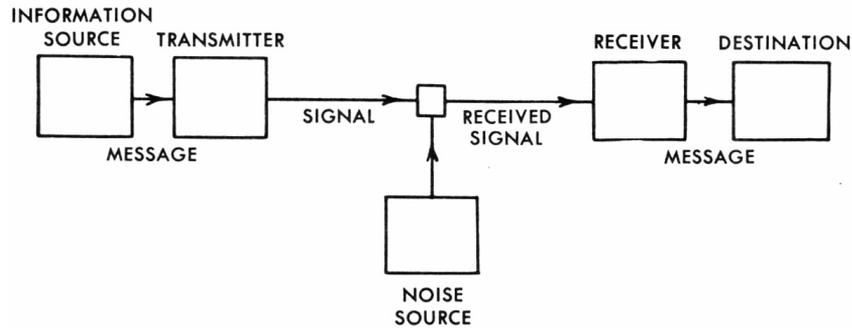
도 3. 린, 〈듣는 원뿔 *The Listening Cone*〉, 2009,
유리, 금속, 소리, 비디오, 나무, 샌프란시스코,
캘리포니아 과학 아카데미 소장, 출처:
[https://www.americansforthearts.org/by-pro
gram/networks-and-councils/public-art-netw
ork/public-art-year-in-review-database/what-
is-missing](https://www.americansforthearts.org/by-program/networks-and-councils/public-art-network/public-art-year-in-review-database/what-is-missing) (2019년 12월 15일 검색)

가 일반적으로 문화적 생활을 영위하면서 듣기를 기대하는 것과는 거리가 먼, 그래서 부차적인 잡음에 가깝다.³²⁾ 린의 작품에서 들리는 소리는 기술적으로 향상된 소리이면서, 문화적으로는 중요하지 않은 잡음이라는 두 가지 해석을 가능하게 한다. 작품의 매체로 사용된 소리를 분석하기 위해 잡음을 주요한 논의 대상으로 위치시킨 매체 이론을 먼저 살펴보고자 한다. 특히, 잡음의 기록은 소리의 의미론적 영역을 넘어 기술 장치에 저장되는 비의미론적 영역까지 포괄하기 때문에 매체의 물질적 특성에 주목하고자 한다.

프리드리히 키틀러(Friedrich Kittler, 1943-2011)는 이미 19세기 후반과 20세기 초반의 축음기에서 의사 소통의 잉여물로 여겨지던 속삭임, 몸의 소음, 입이 열리는 순간 등이 효과적으로 포착되고 있음을 언급한 바 있는데, 이러한 맥락에서 인간의 언술활동의 의미론적 영역 뿐 아니라 비의미론적 영역을 포착하는 기술 매체는 잡음까지 기록하는 실재의 미디어(media of the real)가 된다.³³⁾ 마셜 매클루언(Marshall McLuhan,

32) noise는 소음, 잡음, 노이즈 등으로 번역된다. 본 연구에서는 사회적으로 배제되거나 무시되어온 것들의 위상 변화에 대해 논의하고자 하기 때문에 시끄럽고 소란스러운 의미가 강한 소음보다는 부차적인 소리라는 의미가 강한 잡음이라는 단어를 사용하고자 한다.

33) Jussi Parikka, "Mapping Noise: Techniques and Tactics of Irregularities, Interception, and Disturbance," in *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, eds. Erkki Huhtamo and Jussi Parikka (Berkeley: University of California Press, 2011), 256-57.



도 4. 일반 커뮤니케이션 시스템 계통도, 출처: Claude E. Shannon and Warren Weaver, *The Mathematical Theory of Communication* (Urbana: The University of Illinois, 1964), 7.

1911-1980)은 매체를 인간사에 가져다줄 규모나 속도 혹은 유형의 변화로 이해하였고, 매체의 효과와 영향에 주목하여 모든 미디어를 인간 감각들의 확장으로 보았다.³⁴⁾ 그가 발전시킨 기술적 의미의 미디어 개념은 키틀러의 논의에서 이론적 전제를 구성하는데, 키틀러는 ‘미디어는 메시지이다’라는 명제에서 한발 나아가 미디어 개념을 물리학, 즉 통신이론으로 되돌리고자 한다.³⁵⁾ 특히, 전자통신 연구의 선구적 인물인 클로드 새넨(Claude Shannon, 1916-2001)의 『수학적 커뮤니케이션 이론 *The Mathematical Theory of Communication*』(1948)은 잡음을 주요 논점으로 부각시키고 있어 주목된다.

새넨과 워런 위버(Warren Weaver, 1894-1978)의 커뮤니케이션 시스템 도식을 살펴 보면, 이들이 정보(information)와 잡음에 주목하고 있음을 명확하게 알 수 있다(도 4). 정보는 의미(meaning)와 혼동되지 말아야 할 개념으로, “당신이 무엇을 말할 수 있는가(what you could say)”에 관한 것이며, 수신자가 메시지를 고를 때, 이는 그 사람의 선택 자유도의 측정치와 연관된다.³⁶⁾ 발신자가 매체를 통해 전달하는 정보에는 잡음이 개입하게 되고, 수신자는 처음 발신자가 전송한 정보의 양보다 증가한 정보 속에서 듣고 싶은 정보를 선별하여 받아들여지게 된다. 이러한 잡음은 발신자의 의도를 넘어 자체의

34) Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (Cambridge and London: The MIT Press, 1994), 8.

35) 키틀러는 인간이 모든 미디어의 주체라는 관념을 매클루언이 대전제로 두고 있다는 점에서 방법론적으로 문제가 있음을 역설하지만, 그의 ‘미디어는 메시지이다’라는 기본 명제를 바탕으로 후속 연구를 시작함을 밝힌다. 프리드리히 키틀러, 『광학적 미디어: 1999년 베를린 강의 예술, 기술, 전쟁』, 윤원화 역 (현실문화, 2011), 52-55.

36) 클로드 새넨, 워런 위버, 『수학적 커뮤니케이션 이론』, 백영민 역 (커뮤니케이션북스, 2016), 143-44.

감각을 제공하는 새로운 정보의 원천이 될 가능성을 가지고 있다.³⁷⁾ 이는 정보를 선별하여 받아들이는 수신자에게는 인간의 청각 기능과 소리의 의미론적 범주화에 있어 억압될 수 밖에 없는 측면이 있다는 사실을 암시하면서 잡음을 강조하는 것으로, 부차적이었던 잡음의 위치를 커뮤니케이션의 핵심 요소로 설정한다.

유사한 맥락에서 물질성을 강조한 매체이론의 경향으로 볼 수 있는 미디어 고고학은 녹음기술의 발달과 아카이브의 구축 과정에 주목하여 보다 구체적으로 잡음에 접근한다. 19세기 중반 소리의 녹음 기술이 탄생하면서, 인간은 소리를 소유할 수 있게 되었고, 청각의 잠재력을 논의할 수 있는 기술적 기반이 마련되었다. 초기 축음 기사들은 녹음하려고 의도한 소리 외에 녹음 환경 안에 존재하는 소리, 녹음 기계 자체의 소리, 기존 녹음 기록과 맞물리는 오버더빙(overdubbing)이 함께 기록되고 있음을 깨달았다.³⁸⁾ 이러한 소리의 잉여적 차원까지 기술 매체에 기록되어 있음에 주목한 볼프강 에른스트(Wolfgang Ernst, 1959-)의 입장은 선별적인 기록 체계를 재고해볼 기회를 제공하고 있어 유용하다.

음성 녹음 미디어가 출현하면서 노이즈가 기록되기 시작하였는데, 이는 텍스트 기반의 아카이브와는 다른 방식으로 기록을 축적하기 시작하였다. 1900년에는 베를린 포노그램 아카이브(Berliner Phonogramm-Archiv)가 구성되었고, 영화의 발달과 함께 1929년에는 맥컬리 도서관 아카이브가 구축되기 시작하였다.³⁹⁾ 기술-수학적 방법을 적용한 기계들의 수단에 주목하는 미디어 고고기록학(Media Archaeography)의 수행을 주장하는 에른스트는 축음기와 같은 미디어 인공물이 문화적 의미를 전달할 뿐 아니라, 매우 물질적인 아카이브가 된다고 설명한다. 그 예로 그는 초기 왁스 실린더 녹음 장치에 기록된 모든 소리에 주목하는데, 의미론적 영역의 구슬라르(Guslar)가 녹음됨과 동시에 기록된 비의미론적 잡음은 목소리의 사건(the event of voice)이자, 문화의 물질성(the very materiality of culture)을 지시한다. 즉 인간이 개입하여 의도된 문화 이면에서 작동하는 신호의 세계는 축음기에 내포되어 있다.⁴⁰⁾ 한편, 고전적인 인쇄 활자 아카이브

37) Parikka, "Mapping Noise," 261.

38) Paul DeMarinis, "Erased Dots and Rotten Dashes, or How to Wire Your Head for a Preservation," in *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, eds. Erkki Huhtamo and Jussi Parikka (Berkeley: University of California Press, 2011), 221-22.

39) 베를린 포노그램 아카이브는 세계기록유산에 등재되어 있다. Berliner Phonogramm Archiv from Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Berliner_Phonogramm-Archiv (2018년 12월 5일 검색); Macaulay Library, <https://www.macaulaylibrary.org/about/history/early-milestones/> (2018년 12월 5일 검색).

는 조용한 읽기의 상황을 통해 일종의 침묵을 만들어내는 반면, 축음기술은 공명하는 아카이브를 만들고자 한다. 시청각적 인식은 텍스트의 전통적 읽기를 귀를 통한 기억과 함께 보완하며, 문자 그대로가 아닌, 공감각적으로 존재한다.⁴¹⁾ 축음기술의 발전이라는 기술적 기반과 함께 소리의 물질적 측면에 접근하게 되었고, 공감각적 아카이브는 텍스트적 읽기의 선형적 시각을 보완하는 시간성을 발굴할 수 있게 되었다. 그리고 그 핵심에는 잡음이 놓여 있었다.

잡음은 녹음하고자 한 소리 이외의 기술적 요소이면서, 은유적으로는 문화의 범주 밖에 놓여 있는 비의미론적 영역으로도 존재한다. 에른스트가 설명한 구슬라르의 목소리와 기술적 잡음은 의미론과 비의미론, 문화와 기술의 관계를 효과적으로 드러내고 있는 것을 생각된다. 상이한 특징을 가진 대립적 개념으로서의 소리와 잡음은 동일한 기술 장치에 물질적으로 기록되어 있지만, 우리가 그 기술 장치를 바라보는 관점에 따라 소리와 잡음은 상대적으로 현존하였다가 부재하기도 한다. 이러한 현존과 부재가 공존하는 소리-잡음의 관계를 보여주는 예로 린의 <듣는 원뿔>에서 다루는 영상의 소리를 살펴보겠다. 그는 바다 속의 소리 체계에 주목하는데, 그 의도는 음파를 통해 커뮤니케이션하는 해양 포유류들에게 인간의 개입이 피할 수 없는 잡음과 같음을 깨달을 수 있는 장면을 만들고자 함이었다. 해양 포유류에게 소리는 먹이를 찾고, 친구와 소통하는 일상적인 삶을 살아가기 위한 조건이다. 하지만 잠수함, 유전 사업에 사용되는 공기총 등 인간이 만들어낸 소리는 그 삶을 방해한다.⁴²⁾ 그들은 인간이 만들어내는 방해의 소리, 잡음을 무시하고 싶지만 그럴 수 없는 상황에 놓여 있다. 실제 인간의 청각기능으로는 들을 수 없는 수중음파의 소리는 작품을 통해 기술적으로 들을 수 있는 위치에 올라선다. 우리는 소리를 들을 수 있지만, 이는 인간이 이해할 수 있는 의미적, 문자적 체계를 지니고 있지 않다. 따라서 인간 문화 이면에 부차적인 존재로 기능하는 린의 작품 속 기술적으로 개선된 소리는 문화적 잡음을 지시한다. 관객인 인간은 문화적 잡음으로 치부되는 동물의 소리가 채워진 공간에서 인간중심적 소리의 의미 체계와는 다른 소리

40) Wolfgang Ernst, "Media Archaeography Method and Machine versus History and Narrative of Media," in *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, eds. Erkki Huhtamo and Jussi Parikka (Berkeley: University of California Press, 2011), 242-44.

41) Wolfgang Ernst, "Dis/continuities Does the Archive Become Metaphorical in Multi-Media Space?," in *New Media, Old Media: A History and Theory Reader*, eds. Wendy Hui Kyung Chun and Thomas Keenan (London: Routledge, 2006), 111-12.

42) The Natural Sound of the Ocean from What Is Missing? <https://whatismissing.net/video/the-natural-sound-of-the-ocean> (2018년 12월 13일 검색).

를 감각하게 된다.

린의 작품은 축음기의 형태로 아카이브된 동물의 소리를 재생하고, 그 공간은 울림의 공간이 된다. 관객은 프란시스 바라우드(Francis Barraud, 1856-1924)의 그림 속에서 동물이 인간의 소리에 귀를 기울였듯이, 녹음된 동물의 소리에 귀를 기울이는 인간이 된다(도 5). 소리를 의미 있게 정의하는 경우, 그 중심에는 항상 인간이 있다. 흔히 인간 외적인 자연 현상으로 간주되는 소리라는 개념 자체는 인간 중심으로 정의된 것이며, 인간 지각의 산물이다. 소리와 비(非)소리의 관계 또한, 인간의 가청주파수와 같은 청각적 가능성에 기반하고 있다.⁴³⁾ 우리는 린의 작



도 5. 프란시스 바라우드(Francis Barraud), 〈주인의 목소리 *His Master's Voice*〉, 1898, 이 그림은 미국의 축음기 회사였던 빅터 토킹 머신(Victor Talking Machine Company)의 로고로도 사용되었다, 출처: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:His_Master%27s_Voice.jpg (2019년 12월 15일 검색)

업을 통해 가청주파수 음역대 외부의 소리 혹은 인간이 의미 있게 정하지 않은 소리에 주목하는 순간을 마주할 수 있으며, 이는 기술적으로 개선된 고품질의 소리 그 자체이기도 하다. 소리와 잡음의 관계는 작품에서 나타나듯이 각각 대립되는 위치라기보다는 상대적인 보완의 관계 안에서 작동한다. 기술적으로 향상된 소리와 인간 문화 안에서의 잡음이라는 두 개념은 린의 작업에서 동시에 나타나며, 이는 은유적인 맥락에서 기술과 인간, 자연과 문화라는 이분법의 경계를 뒤흔드는 가능성을 보여준다. 이러한 가능성은 소리를 기록하는 매체가 가지고 있는 물질성에서 발견되는 역설적이면서도 상호전제적인 구조, 소리—잡음에 대한 미디어 고고학적 접근을 통해 발굴될 수 있었다.

지금까지 린의 〈듣는 원뿔〉을 소리라는 기록 매체의 물질성에 주목하여 살펴보았다. 하지만 소리만큼 관객의 감각을 자극하는 부분이 있는데 바로 원뿔 안에서 재생되는 영상이다. 다음에서는 작품의 시청각적 매개와 이를 통해 공유되는 현재의 의미를 동시대의 인류세적 현상의 기록과 함께 논의하고자 한다.

43) 조너선 스톤, 『청취의 과거: 청각적 근대성의 기원들』, 윤원화 역 (현실문화연구, 2010), 22-23.

2. 시청각적 매개를 통해 공유된 죽어감

린의 작품은 소리 뿐 아니라, 시각적으로도 관객을 이끈다. <듣는 원뿔>의 원뿔 안쪽에는 40개 이상의 짧은 영상 장면들을 모아 만든 약 20분의 반복적 루프 디지털 비디오가 재생된다(도 6, 7). 이 루프 비디오는 내셔널 지오그래픽(National Geographic), BBC 등에서 촬영된 영상과 맥컬리 도서관 아카이브의 소리를 활용하는데, 약 50초로 편집된 개별 영상들은 짧은 길이에도 불구하고 페이드 인(fade-in)으로 시작하여 페이드 아웃(fade-out)으로 마무리된다. 영상이 점차 선명해지는 시점에 '무엇이 사라지고 있는가?'라는 텍스트가 영상 위에 나타나며, 현재 사라지고 있는 종의 모습이 선명하게 나타난다(도 8, 9). 그 종이 처한 현재를 알려주는 텍스트가 지나가면서 영상은 페이드 아웃된다. 이 영상의 총 재생시간인 20분은 지구에서 평균적으로 하나의 종이 사라지는데 걸리는 시간과 동일하다.⁴⁴⁾ <듣는 원뿔>에서 흘러나오는 소리가 원뿔의 주변 공간을 에워싼다면, 원뿔의 안쪽으로 수렴하는 공간에는 영상이 동시에 재생되고 있다. 이는 곧 작품의 매체에 주목할 때, 영상과 소리, 시각과 청각을 분리하는 것보다 시청각적 접근이 필요함을 의미한다.

시각과 청각이 적극적으로 결합된 예술의 한 형태로 영화를 쉽게 떠올려볼 수 있다. 움직이고, 들리는 이미지는 어떻게 신체의 감각을 활성화시키는가? 19세기의 움직이는 이미지 기술 매체에 의해 신체가 어떻게 활성화되는지에 대해서는 파리카가 아펙트(affect)와 체현(embodiment)의 관점을 통해 설명한 바 있다. 그는 최근 매체 이론을 둘러싼 논쟁들이 눈과 응시가 갖는 우선적 지위라는 테두리 밖에서 생각하는 방법을 제공하고 있으며, 이를 통해 두 개로 분리된 듯 보이는 경계에 우리의 감각이 항상 있다는 것을 지각하고, 내부-외부의 구분을 대체할 수 있다고 보았다.⁴⁵⁾ 그는 특히 17-18세기의 카메라 옵스큐라가 아닌 19세기의 광학 장치라는 변화 안에서 시각의 느슨해짐을 신체의 다감각적 층위들과 함께 이해하고자 시도한 조나단 크래리(Jonathan Crary, 1951-)의 연구가 체현의 대상에 초점을 맞추는 시각적 응시가 아닌, 몸의 폭넓은 감각들의 과정을 강조한다고 보았다.⁴⁶⁾ 크래리는 감각기관의 상호작용을 통한 종합적 지각에 대해 19세기의 관찰자를 통해 논의한 바 있다. 그는 관찰자를 소비자이자, 과학적 경험 연구의 대

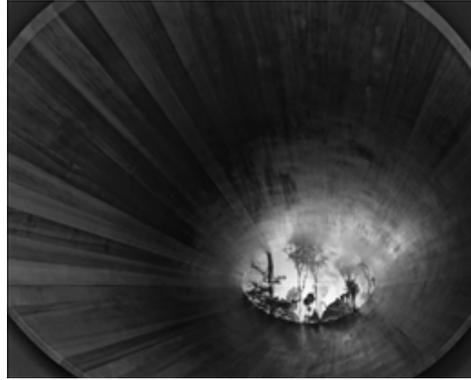
44) What Is Missing? www.whatismissing.org (2019년 6월 18일 검색).

45) Jussi Parikka, *What is Media Archaeology?* (Cambridge: Polity Press, 2012), 29-30.

46) 앞의 책, 31-33.



도 6. 린, <듣는 원뿔>, 2009, 내부 영상, 출처: <https://www.youtube.com/watch?v=1jCGiSDfIAM&feature=youtu.be> (2019년 12월 15일 검색)



도 7. 린, <듣는 원뿔>, 2009, 내부 영상, 출처: <https://www.youtube.com/watch?v=1jCGiSDfIAM&feature=youtu.be> (2019년 12월 15일 검색)



도 8. 린, <듣는 원뿔>, 2009, 개별 비디오 도입부, 출처: <https://whatismissing.org/video/jaguar> (2019년 12월 15일 검색)



도 9. 린, <듣는 원뿔>, 2009, 개별 비디오 초중반에 등장하는 이미지와 텍스트, 출처: <https://whatismissing.org/video/jaguar> (2019년 12월 15일 검색)

상으로 이해하면서 시각의 느슨해짐과 지각된 공간의 주체적 관계가 시각의 새로운 대상들과의 관계에서 일어난다고 주장하였다.⁴⁷⁾ 예를 들자면, 19세기의 생리학자들은 각각의 눈으로 다른 이미지를 지각할 때, 어떻게 하나의 단일한 이미지로 경험이 되는지를 연구하였는데, 인간의 기관 대부분이 망막의 차이를 하나의 통일된 이미지로 합성할 수 있다는 능력을 가지고 있음이 밝혀졌다.⁴⁸⁾ 즉 우리가 본다고 생각하는 단일한 시각 이

47) Jonathan Crary, *Techniques of the Observer* (Cambridge and London: The MIT Press, 1992), 9.

48) 앞의 책, 118-19.

미지는 실제로는 감각기관 간의 상호작용과 피드백을 통해 뇌를 거쳐 합성된 이미지가 되는 것이다. 린의 <듣는 원뿔>을 경험할 때, 우리는 귀로 소리를 듣고, 눈으로 영상을 본다고 생각할 수 있지만, 크래리가 강조한 바 있듯이 실제로는 신체의 다양한 감각들이 상호작용하여 작품을 지각하게 된다. <듣는 원뿔>이 지각되는 과정은 감각의 상호작용을 통한 신체의 활성화와 연계될 수 있다.

이렇게 감각기관이 활성화된 신체는 어떤 가능성을 잠재하고 있는지 질 들뢰즈(Gilles Deleuze, 1925-1995)의 감각론을 통해 살펴보고, 이를 작품의 경험적 측면과 관계시켜보고자 한다. 들뢰즈는 기존의 사유방식이 사물들 간의 동일성을 기준으로 판단을 내리는 방식을 부정하고, 인식 능력의 차이들 안에서 새로운 사유를 촉발시킬 것을 주장한다.⁴⁹⁾ 그는 『감각의 논리 *Logique de la Sensation*』(1981)에서 프랜시스 베이컨(Francis Bacon, 1909-1992)의 회화 작품을 구상과 비구상이라는 구분을 넘어선 제 3의 길, 형상(Figure)으로 보고, 베이컨이 신경계에 직접적으로 호소하는 감각을 그려내고 있음을 ‘눈으로 만지기’ 개념을 통해 설명한다.⁵⁰⁾ ‘눈으로 만지기’는 시각의 지배가 느슨해진 상태로, 감각 분화 이전의 상태를 경험하는 것과 연결된다. 즉 들뢰즈에게 감각이란 시각, 촉각, 청각 등으로 조직화된 체계를 일컫는 것이 아니라, 조직화되지 않은 신체 감각의 장을 의미한다. 분화되지 않은 감각은 기존의 보기와는 다른 방식을 필요로 하고 이는 에너지의 교환 과정에 가까우며, 일회적이고 일시적인 경계선을 형성하며 진행된다.⁵¹⁾ 그러나 인간은 감각 분화 이전의 감각의 힘 겨루기를 느끼기 어려운 조건, 즉 뇌의 통제를 기본 조건으로 가지고 있다. 따라서 뇌의 작동이 개입하기 전 감각들의 즉각적 지각의 순간이 중요해진다.

즉각적 감각 지각의 순간은 매체 연구에 있어서도 중요한 지점이다. 매클루언 또한 즉각적인 지각을 매체의 본성 중 하나로 꼽으며, “전체에 대한 순간적인 지각(instant sensory awareness of the whole)”이 결국 “전체적인 장(total field)”에 주목하게 되는 것과 동일하다고 보았다.⁵²⁾ 인간이 어떤 대상을 지속적으로 지각하게 되면 매체의 내용

49) 김조은, 「프랑스 현대 철학의 사건 개념: 베르그송, 들뢰즈, 리오타르의 경우」, 『철학사상』 70 (2018): 77.

50) 조희원, 「감각을 그리기, 기호를 만들기: 색채론을 중심으로 본 들뢰즈의 회화론」, 『미학』 85:3 (2019): 146.

51) 앞의 글, 154-56.

52) McLuhan, *Understanding Media*, 13. 맥루한은 큐비즘이 “순간적인 전체적 지각(instant total awareness)을 취함”으로써 매체는 메시지라 선언하였다고 말하며, 예술에 있어서도 매체 그 자체가 주는 충격이 영향을 주고 있음을 주장한다.

이 불러일으키는 알레고리나 상징적 의미에 대해 명상하게 되고, 동시에 매체 그 자체에는 익숙해져버려 매체를 읽은 채 매체가 전달하는 의미만 남게 된다. 그러나 이러한 지속적인 지각의 상태는 처음의 순간적인 지각이 없다면 이루어질 수 없는 단계이다. 순간적인 지각의 상태에서부터 시작되어 지속적으로 지각하며 사유하는 그런 종류의 경험을 인간의 경험으로 볼 수 있으며, 그렇기 때문에 우리가 후에 간과하게 되더라도 순간적인 찰나의 지각이 없다면 그 이후의 과정들은 시작될 수 없는 것이다. 아카이브의 소리와 이미지를 콜라주한 린의 〈듣는 원뿔〉이 설치된 공간에 관객이 들어와 작품을 마주하는 과정 역시 즉각적인 지각의 순간을 내포할 수 밖에 없다. 이 찰나의 순간에 시청각적 경험이 강화되고, 신체는 감각의 변용 가능성을 지시할 수 있게 된다. 관객은 다양한 감각이 교류하며 재생성되는 감각들의 복합적 장 안에서 변화의 잠재력을 가진 신체를 통해 작품과 관계 맺을 수 있으며, 이러한 순간적 지각의 과정을 깨닫는 것은 곧 분화되지 않은 감각의 힘이 작용하고 있는 신체의 잠재성을 깨닫는 것으로 볼 수 있다.

린의 소리·영상 콜라주를 바탕으로 한 설치 작품은 시청각적 매개를 통해 여섯 번째 대멸종이 진행 중인 인류세의 현재를 감각적으로 지각할 수 있게 한다. 특히 작품 지각의 과정은 공간에 들어섬과 동시에 즉각적으로 이루어지는 관객 신체와 작품 사이의 감각 교환을 통해 이루어지는데, 이는 각 관객 개인의 결정에 따른 개별적인 경험의 생산과 연동된다. 종의 죽어감을 기록하기 위해 그들의 ‘현재’를 기록해두었던 아카이브를 매체로 활용한 린의 작업은 관객 인간과 그 외의 타자로 상정된 종의 현재를 하나의 스케이프(scape) 공간으로 혼합시킨다. 현대의 시간은 발전을 지향하고, 생산적이고 유의미한 시간으로 역사화된 시대를 만들어왔으나, 동시대의 시간은 큰 사건 없이 지나가는 일상적인 현재의 시간으로 반복되어 비생산적이라 여겨지기 때문에 역사에서 제외될 위험을 가지고 있다.⁵³⁾ 죽음에 직면한 타자들의 동시대를 기록한 〈듣는 원뿔〉은 역사가 지금 여기에 존재하는 다양한 현재들과의 공존을 모색해야 하며, 자연과 문화를 별개의 것으로 보지 않는 혼성적 상태임을 선언한다. 현재를 혼성적 상태로 선언하는 것은 곧 서로 다른 경험들과 궤적의 다원성을 가로질러 아직 실현되지 않은 미래적 속성을 갖는다.⁵⁴⁾ 린의 〈듣는 원뿔〉은 자연스럽지 않은 역사로 불리는 여섯 번째 대멸종의 현재를 드러내고, 이를 인간과 자연의 역사를 혼성화하는 공간으로 엮어내어 우리가 마주할 미

53) 김희영, 「분절된 시간」, 244.

54) Hans Ulrich Obrist, “Manifestos for the Future,” in *What is Contemporary Art?* (New York: Sternberg Press, 2010), 64-66.

래를 현재와 동시에 연결시킨다. 이러한 작품의 동시대적 성찰은 역사에 인간 이외의 자연, 비인간과 같은 이면이 공존함을 일깨우고, 현대성의 지속적인 분류 작업에 제동을 건다. 작품이 만들어내는 공간에서 관객이 신체를 통해 아카이브와 관계 맺는 방식은 멸종과 생존의 기준과 그 사이 영역을 드러내는 저항적인 대안으로 기능하며, 작품은 죽어감의 기록과 공유를 통해 공존의 방향과 태도를 모색하는 실천적 차원의 인류세 시대의 기념비로서 존재할 수 있게 된다.

IV. 결론

본 연구에서는 여섯 번째 대멸종 시대의 동시대 예술 작품 사례로, 린의 <듣는 원뿔>이 죽음과 죽어감을 감각에 주목하여 기록하고 성찰하는 방식을 분석하여 이를 인간 중심적 역사와 문화에 대한 비판이자 인류세적 조건 속 예술의 사회적 대응으로서 살펴 보았다. 홀로세에서 인류세로의 진입은 행성지구가 실제로 물질적인 충격을 받으며 생존의 기로에 놓여있다는 현실과 인간-자연의 이원론적 구분이 혼성적 개념으로 재사유 되고 있음을 시사하였고, 그 파괴적이고 경계적인 특성은 비선형적 현실을 드러내고 있었다. 본 연구에서는 이를 시대적으로 구분되는 미술의 역사가 아닌, 산재해있는 시간성을 바탕으로 다수의 역사가 상이하게 공존하고 있음에 주목한 동시대 예술 담론과 교차하고 있다고 보았다. 그리고 동시대 예술 담론의 태도가 다층의 공존을 모색하고 있으며, 이를 인간과 자연의 일방적인 관계 맺음에 대한 생태 문제와 연계될 수 있다고 보았다. 본 연구에서는 소리 매체의 물질성에 주목하여 <듣는 원뿔>에서 나타나는 소리와 잡음의 관계를 미디어 고고학적 방법론을 통해 살펴보고, 작품의 시청각적 매개 과정을 통해 관객이 작품과 즉각적인 관계를 맺기 시작하는 순간에 주목하여 그 동시대적 경험의 의미를 논의하고자 하였다. 린의 작품 속 소리 매체는 기술적으로 향상된 소리이자, 문화적 잡음이라는 모순의 충돌이자 공존으로 해석할 수 있었고, 이를 은유적 맥락에서 자연과 문화, 비인간적 범주와 인간적 범주라는 경계의 통합을 시도한 것으로 살펴보았다. 한편, 린의 작품에서 소리만큼 영상 또한 중요한 위치를 차지하고 있기에 시각과 청각이라는 두 감각을 종합적으로 고려하였다. <듣는 원뿔>을 관객이 지각하는 시청각적 경험의 순간은 고정된 관념이 아닌 지속적으로 변화하는 감각 생성의 상태로, 죽음에 직

면한 타자들의 존재와 인간을 하나의 공간 안에 혼성적으로 머무르게 하였고, 이는 작품의 문제의식인 멸종과 생존의 역사에 대한 새로운 시각을 요구하였다. 기억되는 것과 기억될 수 없는 것이라는 경계의 사이 공간은 시청각적 매개의 과정을 통해 죽어감의 현재를 공유하였고, 작품은 동시대적 성찰을 바탕으로 인간이 기록한 역사에서 누락된 종의 역사와의 공존이 필요함을 역설하였다. 본 연구에서는 이러한 죽음의 기록이 지구의 미래를 바라보는 시선과 함께 현재를 선언하는 것으로 공생(symbiosis)을 위한 역사의 재배치와 성찰의 필요성에 근거하는 것이라고 보았다.

(투고일 2019년 12월 5일 | 심사완료일 2020년 2월 6일 | 게재확정일 2020년 2월 10일)

참고문헌

- 김조은. 「프랑스 현대 철학의 사건 개념: 베르그송, 들뢰즈, 리오타르의 경우」. 『철학사상』. 70 (2018): 63-94.
- 김희영. 「분절된 시간: 동시대성에 대한 미디어 고고학적 이해」. 『서양미술사학회논문집』. 48 (2018): 239-62.
- 도나 해러웨이. 「인류세, 자본세, 대농장세, 툴루세」. 김상민 역. 『문화과학』. 97 (2019): 162-73.
- 윤교찬 · 강문순. 「아감벤의 ‘목적 없는 수단’과 벤야민의 이미지로서의 역사철학 그리고 드보르 영화의 몽타주 기법」. 『영어영문학21』. 27:1 (2014): 25-44.
- 임현수. 「지질학적 관점에서 인류세(Anthropocene)의 의미」. 『계간 시작』. 17:4 (2018): 54-71.
- 조너선 스텐. 『청취의 과거: 청각적 근대성의 기원들』. 윤원화 역. 현실문화연구, 2010.
- 조희원. 「감각을 그리기, 기호를 만들기: 색채론을 중심으로 본 들뢰즈의 회화론」. 『미학』. 85:3 (2019): 137-78.
- 클로드 새넌 · 위런 위버. 『수학적 커뮤니케이션 이론』. 백영민 역. 커뮤니케이션북스, 2016.
- 프리드리히 키틀러. 『광학적 미디어: 1999년 베를린 강의 예술, 기술, 전쟁』. 윤원화 역. 현실문화, 2011.
- Bishop, Claire. *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museum of Contemporary Art?* London: Koenig Books, 2013.
- Braidotti, Rosi, and Maria Hlavajov, eds. *Posthuman Glossary*. London and New York: Bloomsbury, 2018.
- Chakrabarty, Dipesh. "The Climate of History: Four Theses." *Critical Inquiry* 35:2 (Winter 2009): 197-222.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer*. Cambridge and London: The MIT Press, 1992.
- Crutzen, Paul and Eugene F. Stoermer. "The 'Anthropocene'." *IGBP News* 41 (May 2000): 17-18.

- Davis, Heather, and Etienne Turpin. "Art & Death: Lives Between the Fifth Assessment & the Sixth Extinction." In *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, eds. Heather Davis and Etienne Turpin, 3-29. London: Open Humanities Press, 2015.
- Demos, T.J. *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. Berlin: Sternberg Press, 2017.
- Ernst, Wolfgang, "Dis/continuities Does the Archive Become Metaphorical in Multi-Media Space?" In *New Media, Old Media: A History and Theory Reader*, eds. Wendy Hui Kyung Chun and Thomas Keenan, 105-23. London: Routledge, 2006.
- Groys, Boris. "The Topology of Contemporary Art." In *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, eds. Terry Smith, et. al., 71-80. Durham: Duke University Press, 2008.
- . *In the Flow*. New York: Verso, 2016.
- Haraway, Donna. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.
- Hutamo, Erkki, and Jussi Parikka, eds. *Media Archaeology: Approaches, Applications and Implications*. Berkeley: University of California Press, 2011.
- Kolbert, Elizabeth. *The Sixth Extinction: An Unnatural History*. New York: Henry Holt and Company, 2014.
- Latour, Bruno. *We Have Never Been Modern*, trans. Catherine Porter. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- Lin, Maya. *Boundaries*. New York: Simon & Schuster, 2006.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge and London: The MIT Press, 1994.
- Obrist, Hans Ulrich. "Manifestos for the Future." In *What is Contemporary Art?* eds. Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, and Anton Vidokle, 58-69. New York: Sternberg Press, 2010.
- Parikka, Jussi. *What is Media Archaeology?* Cambridge: Polity Press, 2012.
- Smith, Terry. *What Is Contemporary Art?* Chicago and London: The University of Chicago Press, 2009.

Tsing, Anna. "A Threat to Holocene Resurgence Is a Threat to Livability." In *The Anthropology of Sustainability: Beyond Development and Progress*, eds. Marc Brightman and Jerome Lewis, 51-65. London: Palgrave Macmillan, 2017.

Art and Architecture. <https://www.artandarchitecture-sf.com/where-the-land-meets-the-sea.html> (2019년 6월 18일 검색).

Berliner Phonogramm Archiv from Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Berliner_Phonogramm-Archiv (2018년 12월 5일 검색).

Macaulay Library. <https://www.macaulaylibrary.org/about/history/early-milestones/> (2018년 12월 5일 검색).

Online Etymology Dictionary. <https://www.etymonline.com/word/holocene> (2019년 11월 26일 검색).

The Natural Sound of the Ocean from What Is Missing? <https://whatissing.net/video/the-natural-sound-of-the-ocean> (2018년 12월 13일 검색).

What Is Missing? www.whatissing.org (2019년 12월 4일 검색).

Working Group on the 'Anthropocene.' <http://quaternary.stratigraphy.org/working-groups/anthropocene/> (2019년 11월 26일 검색).