

(목)소리와 이미지의 비대칭성을

(안)보여주고 (안)들려주기:

서소형 론

곽영빈(PhD)

예술매체학자/미술평론가

연세대학교 커뮤니케이션대학원 객원교수

소리를 볼 수 있을까? 이미지를 들을 수 있을까? 서소형의 작업들은 이러한 질문들을 그 누구보다 밀도 높은 방식으로 10년 넘게 천착해 왔다. 일반적으로라면 ‘범주착오(categorical mistake)’에 가깝겠지만, 그가 적지 않은 시간을 보낸 프랑스는 다행히도 이러한 질문들이 그리 이상하게 들리는 곳이 아니다. 가령 프랑스의 영화감독인 로베르 브레송은 관습적인 영화, 즉 ‘시네마’와 그가 ‘시네마토그래프’라 부른 것을 구분하면서, 후자에서는 “어떤 소리가 어떤 영상을 구체하러 와서는 결코 안되고, 어떤 영상이 어떤 소리를 구체하러 와서는 결코 안된다”고 적은 바 있다.¹⁾ 1980년대 중반까지의 영화(비평)사를 재편한 두 권의 책을 갈무리하면서, 들뢰즈 또한 “시각 이미지는 음향 이미지가 언표하는 것을 결코 보여주지 않을 것”이라고, 이른바 ‘현대영화’의 중핵을 환기하기도 했다.²⁾ 영화에 관한 것이라고 선을 긋는다 해도, 서소형의 작업이 종종 ‘사운드 아트’로 호명되던다는 점을 환기할 때 이는 흥미로운 공명을 만든다.

무엇보다 이들은 서소형의 것을 포함해 ‘사운드 아트’로 분류되는 작업들에 대한 많은 논의에서 시각적 요소에 대한 고려가 미흡하거나 근본적으로 부재한다는 놀라운 사실을 소환한다. 얼마 전 다분히 냉소적인 한 사운드 아티스트가 전해준 말을 빌면, 이는 소리에 대한 분석에 이미지나 영상에 대한 분석이 단순히, 혹은 일종의 ‘부록’처럼 덧붙여진다는 이야기일 수도 있다. 그의 작업을 ‘사운드 아트’로, 혹은 더 엄밀히 말해 ‘소리 기반 예술(sound-based art)’로 규정한다는 것은 이미지가 존재하지 않거나, 마치 존재해서는 안된다는 듯한 전제를 불러오는 것처럼 보인다는, 아니 ‘들린다’는 의미에서 말이다. 그의 작업에서 우리가 감각하는 것이 ‘순수한 소리’ 뿐이라는 것처럼, 그의 작업이 완전한 어둠 속에서, 오직 귀라는 청각기관에만 의존해, 처음부터 끝까지 눈을 철저히 가린 채 경험되어야만 한다는 것처럼 말이다. 실지로 ‘순수음악미학’의 근대적 기점으로 간주되는 에두아르트 한슬릭(Eduard Hanslick, 1825-1904)은 ‘조성적으로 움직이는 형식들’을 제외한 모든 것을 ‘비음악적’인 것으로 제거하고, “작곡이란 정신적 능력이 있는 재료를 가지고 행하는 정신작업”이라 선언하기도 했다.³⁾ 하지만 그렇게 “정신”이 현현하는, 진정한 음악의 현장이라 할 라이브 공연에서 우리가 안대를 쓰거나, 눈을 감은 채 귀만 기울이는 경우는 거의 없다. “리스트의 음악은 듣지만 말고 눈으로 보아야 한다”고, “그는 절대로 무대 뒤에서 연주해서는 안 될 사람”이라 운을 떼면서, 슈만이 “그렇게 하면 위대한 편의 시가 사라져 버린다”⁴⁾고 단언했던 건 연주자의 ‘얼굴 표정’에 대한 대중들의 매혹을 넘어서는 근원적인 차원에서, 이미지가 청각적 경험과 맺는 본질적 관계와 위상을

1) 로베르 브레송, 『시네마토그래프를 위한 노트』, 이윤영 옮김, 문학과 지성사, 2021, 54쪽.

2) 질 들뢰즈, 『시네마II: 시간-이미지』, 이정하 옮김, 시각과 언어, 2002, 542쪽.

3) 에두아르트 한슬릭, 『음악적 아름다움에 대하여』, 이미경 옮김, 책세상, 2004, 83쪽.

4) 로베르트 슈만, 『음악과 음악가: 낭만시대의 한가운데서』, 이기숙 옮김, 포노, 2016, 191쪽.

환기한다. 이는 조성진과 임윤찬을 포함한 대부분의 피아니스트들 연주회에서- 그들의 얼굴이 아니라 그들이 만지는 건반과 타건 방식을 보려고- 오른쪽보다 왼쪽 좌석들이 쏠살같이 매진되는 이유에서도 짐작할 수 있다.

서소형의 작업을 단단한 밀도로 채우는 건 바로 이러한 전제에 대한 근본적인 의문과 문제제기 방식이다. 이는 자신의 작업을 ‘사운드-비디오(sound video)’라 지칭하는 그의 초기작부터 촘촘하게 박혀있는데, 이들에 대한 이해는 2010년대 들어 그가 만들어온 작업들은 물론, 지난 몇 년 간 변주해 온 최신작들에 대한 논의를 근원적으로 규정한다는 의미에서 구체적으로 살펴볼 필요가 있다.

초기작인 <무제 Untitled>(plaster, 56 x 40 x 1,5 cm / 2007-08)에서 시작해보자. 작가는 두 개의 석고 스피커 사이에 열린 창문을 배치했다. 여기서 스피커는 마치 두 개의 조각처럼 벽에 박힌 채 걸려 있는데, 사실 그들은 진짜 스피커가 아니다. 단지 스피커를 닮았을 뿐이다. 벽과 같은 흰색의 스피커가 전혀 작동하지 않음에도 불구하고 들리는 소리는 열린 창문이 제공하는 것일 뿐이다. 하지만 현장을 찍은 사진은 마치 두 대의 스피커가 그러한 소리의 원천인 것 같은 착시를 불러일으킨다. <이명>(파이언스, 전선, 150cm x 100cm x 40cm, 2009-10) 역시 이러한 이미지와 소리 사이의 관습적인 관계를 문제 삼은 작품이다. 1미터 50센치에 달하는, 와이어로 연결된 이어폰 세트는 론 무엑(Ron Mueck)의 거대한 인물 형상들처럼 공간을 왜곡하며 점유한다. 이들은 아무 소리도 내지 않지만, 그 거대한 크기는 이와 비대칭적으로 부채하는 소리를 더욱 도드라지게 만드는 것이다.

이 작업을 포함해 작가가 초기 지속적으로 염두에 두었던 인물이 소위 침묵을 들리게 하고 소음과 음악을 구분불가능하게 만든 ‘존 케이지(John Cage)였다’는 건 놀랍지 않다. 주지하듯 그는 1951년 하버드 대학의 ‘무반향실(anechoic chamber)’에서 절대적인 침묵이 불가능하다는 것을 발견한다. 거의 모든 소리가 사라진 것 같은 상황에서 더욱 크게 울려 퍼진 소리, 즉 자기 자신의 심장 박동과 신경계의 소리를 제거할 수 없었기 때문이다. 서소형의 작업은 그러나 케이지보다는 그 이후, 가령 로버트 어윈(Robert Irwin)과 제임스 터렐(James Turrell) 같은 작가들이 무반향실에서 가진 6시간이 넘는 체류 경험을 기점으로 청각이 아닌 시각의 영역을 더욱 침투하게 제공하고 확장했다는 사실을 고려할 때 더욱 흥미로워진다.⁵⁾ 무엇보다 작가 자신이 적절히 지적했듯이, 이명이 “유기체 외부의 청각적 기원과 관련이 없는 청각적 감각”이라는 사실, 즉 벌레가 웅웅거리거나, 휘파람 소리, 혹은 무엇인가가 딸깍거리는 소리가 머리카락에서 들릴 수 있다는 점은, 그가 이미지와 사운드의 관계를 일종의 환상, 혹은 환청에 가까운 차원에서 접근한다는 가설을 그럴듯한 것으로 만든다.

이러한 가설을 시적으로 확장한 작업이 <Cage>(porcelain, 43 cm x 20 cm x 20 cm 2008-10)이다. 프랑스 타르브(Tarbes) 지역의 정원에 들어선 관람객들은 새소리를 들을 수 있지만, 그 소리들의 원천인 새들을 보기는 어렵다. 몸체가 워낙 작고, 나무들 사이에 가려져 있기 때문이다. 이렇게 지극히 일상적인 상황에서 “새를 가둘 수 없는 도자기 새장”을 떠올린 결과물이 바로 이 작업이다. 흰색 새장 안에 새는 없고, 소리도 들리지 않는다. 하지만 우리가 위에서 살펴본 것처럼, 작가는 새를 새장에 가둘 수 없듯 소리 또한 가시적인 원천으로 환원될 수 없다고 속삭이는 것이다. 이러한 소리와 이미지의 관계는 <Timbre>(single channel video, 3' 09" (loop), mute / 2010)와 같은 작업에서 보다 두터운 레이어를 얻었다.

5) 이 경험을 어윈은 다음과 같이 강조한 바 있다. “그 안에서 6시간 동안 앉아 있는 뒤...세상은 똑같이 보이지 않았다. 그것은 눈에 아주, 아주 펄 정도로 변화되었다.” Caleb Kelly, *Gallery Sound*, New York: Bloomsbury, 2017, 36쪽.

<무제 Untitled>(2007-8)에 등장했던 스피커의 우퍼로 보이는 형상 위에 물방울이 떨어진다. 더 정확히 말하면, 물 속에 잠긴 스피커 위의 수면에 물방울이 떨어지고, 그 결과로 규칙적인 파문이 보인다. 여기서 역시 소리는 제거되지만, 역설적으로 가장 강력하게 들리는, 혹은 요청되는 것이 ‘환청’ 으로서의 소리라고 얘기할 수 있을지 모른다.

이들이 대개 듣기 좋은 편안한 소리, 또는 ‘화음(harmony)’의 계열에 속한다면, <소리카펫 Sonocarpet>(2023)와 같은 작업은 불편한 소음, 또는 ‘불협화음(dissonance)’의 계열을 이룬다. 시각적으로 이 작품은 칼 안드레(Carl Andre)의 유명한 미니멀리즘 작업들을 떠올려 주지만, 바닥의 타일들은 금이 간 채 깨져 있다. 깨진 타일 위를 구두를 신고 걸어보지 않은 이들도 충분히 예상할 수 있듯이, 이들은 소리를, 보다 정확히 말하면 불편한 소음(noise)을 잠재적으로 환기한다. 이 작업의 씨앗은 그의 사실 <침묵 Silence>(2010)이 뿌린 것이다. 굳게 닫힌 푸른 문 너머로 높은 피치의 격앙된 목소리들이 이어지는데, 이는 각각 앨런 파쿨라 감독의 영화인 <소피의 선택 Sophie’s Choice>(1982)과 우디 앨런의 <남편들과 아내들 Husbands and Wives>(1992), 그리고 압델라티프 케치슈의 <씨앗과 송어 La graine et Le mulet>(2007)에서 가져온 것이다. 서로 다른 언어로 뒤섞이던 이 가시 돌친 말들은 3분 33초 동안 이어지다가 갑자기 사라진다. 작가에 의하면 이 침묵은 이후 동일하게 3분 33초동안 이어지도록 설정되었다.

하지만 근원적인 의미에서 이 작업이 의문시하는 것은 어쩌면 이러한 ‘대칭성(symmetry)’ 자체에 가깝다. 들리는 소리의 현존은 어렵지 않게 감지되고 측정되지만, 침묵은 그렇지 않기 때문이다. 실지로 정보와 지식의 차원에서 둘의 지속시간이 대칭을 이루고, 이를 알고 있다 하더라도, 청자들이 그렇게 느낀다고 보기는 어렵다. 침묵의 지속 시간을 재고 감각하는 경우는 드물기 때문이다. 이런 의미에서 이 작업은, 그의 다른 작업들이 파고든 이미지와 사운드 사이의 관계를 넘어, 사운드와 침묵의 관계 또한 근본적인 의미에서 ‘비대칭적(asymmetrical)’이라는 사실을 시사한다고 볼 수 있을 것이다.

지난 몇 년 간 작가는 이러한 고민을 보다 다양한 방식과 영역으로 이주시켜 왔다. 가령 <그 시간이 흐르고...>(2022)는 한국의 전통 민요를 3개의 버전으로 만들어 뉴캐슬 대학의 더 아치 천장에 설치한 4채널 스피커에 올려 퍼지게 만든 작업인데, 남원의 김순이 할머니의 노래와 한국 민요대관에 테이프 녹음으로 보관되어 있는 익명의 할아버지의 노랫소리가 그 중 둘을 이룬다. 나머지 하나는 이 민요를 구글 번역기가 영어로 번역한 텍스트를 다시 기계적으로 변형된 목소리로 나레이션화 한 것인데, 이를 통해 소리와 이미지 사이에서 작가가 천착해 온 ‘비대칭성’은 ‘라이브와 녹음’, ‘남성과 여성’의 이항대립 뿐 아니라 ‘아날로그와 디지털’이라는 향으로까지 확장된다.

같은 해 김신애 작가와 협업해 만든 <1001 1010 1011>(2022)은 이중 디지털 이주(digital migration) ‘의 문제를 심화/변주한 것이다. 그해 10월 3일간, 하루 12시간씩 고양 레지던시 테라스에서 녹음한 사운드를 작가는 컴퓨터 프로그램을 통해 각각 9분, 10분, 11분 분량으로 압축했다. 그렇게 줄어든 사운드의 파형은 다시 시각적 패턴으로 가시화되어 기둥에 설치됐는데, 이를 통해 “스테레오스피커와 12세트의 파형 기둥과 고양 야외 테라스의 관계”는 시각과 청각, 조각과 평면은 물론, 무게와 길이의 차원으로 변주된다. 물론 디지털 번역의 비대칭성 문제를 이보다 먼저 파고든 건 <...20cm...>(2019)이었다. 여기서 작가는 파가가니의 <카프리스 24번 Caprice No. 24>을 수십 개로 분할된 파형으로 만든 뒤, 오선지를 연상시키는 방식으로 배치된 바닥의 오디오케이블과 스피커를 통해 3개의 서로 다른 소리가 울려 퍼지도록 만들었다. 그 결과 우리는 단순한 ‘재생(reproduction)’이 아닐 뿐 아니라,

가지런하게 흑백으로 펼쳐진 오선지 바탕에도 불구하고, 곡 전체가 제목 그대로 ‘번덕스러운(capricious)’ 방식으로 루핑되고 반복된다는 의미에서 원작의 핵심을 꿰뚫는다는 역설과 마주하게 된다.

물론 서소형의 초기 작업이 전례가 없는 것은 아니다. 가령 후자는 백 여 년 전 메리 엘런 부트(Mary Ellen Bute)가 “소리를 본다(Seeing Sound)” 는 대의 아래 만들었던 <동기 2호 Synchrony No. 2>(1936)를 떠올릴 수 있을텐데, 5분 분량의 이 16밀리미터 영화는 다음과 같은 소개말로 시작된다:

이어지는 영화는 음악이 귀를 통해 기분(moods)을 만들 듯, 눈을 통해 기분을 만들어내기 위해 현대 예술가에 의해 고안되었습니다(The following film is designed by a modern artist to create MOODS THROUGH THE EYE as music creates MOODS THROUGH THE EAR).

서소형의 작업은 어떤 근원적인 의미에서 이러한 전통을 잇고, 또 업데이트하는 것일까? 사실 이 문제를 제대로 다루려면 그의 다른 작업들, 특히 코로나 시기 전후로 그가 만든 일련의 작업들을 포함하는 보다 세심한 논의가 필수적이다. 가령 후자가 다소 의심스러운 방식으로 환기한 ‘자연보호’, 또는 낭만주의적 ‘노스텔지어’의 문제를 비판적으로 떠올릴 수도 있을 것이다. 하지만 이 글에서 짧게 살펴본 그의 작업이 뿜어내는 높은 밀도는, 역설적인 의미에서 그의 글에 준하는 본격적인 비평작업의 도래를 내재적으로 요청한다고도 말할 수 있을 것이다. 이런 의미에서 이 글은 근미래에 보내는 작은 초청장이다.