

# SF 뉴웨이브의 풍경과 로버트 스밋슨의 영화 《나선형 방파제》의 상호관계성\*

이재은  
가천대학교

- I. 들어가는 말
- II. 1960년대 중반 Sci-Fi 동향과 로버트 스밋슨
- III. 영화 《나선형 방파제》와 SF 뉴웨이브의 풍경
  - 1. 《나선형 방파제》의 구성과 내용
  - 2. SF 뉴웨이브의 관점에서 본 영화 속 의미의 층위
- IV. 나오는 말

## I. 들어가는 말

유타주의 그레이트솔트 호(湖) 북부, 로젤 포인트(Rozelle Point)에는 로버트 스밋슨의 〈나선형 방파제(Spiral Jetty)〉가 위치해 있다. 〈나선형 방파제〉는 그 출현과 함께 1970년대 대지미술을 대표하는 역사적 기념비로 자리매김했다. 스밋슨은 제작 당시 16mm 필름으로 그 과정을 찍었고, 같은 해인 1970년에 약 35분 길이의 영화를 완성했다. 대지미술은 특성상 뉴욕 미술시장의 상업적 체제에서 벗어나기 위해 장소적으로 네바다·뉴멕시코와 같은 미국 남서부에 위치한다. 현실적으로 그곳을 방문한다는 것은 쉽지 않다. 화이트큐브 담장 밖 대지미술은 아이러니하게도 그곳 안에서 사진과 영상을 통해 관람객과 조우한다. 이러한 배경에서 영화 《나선형 방파제》는 하나의 독립적인 작품으로보다 1972년 에세이 「나선형 방파제」와 함께 대지작업 과정의 기록물로 더욱 친숙하다.<sup>1</sup>

\* 이 논문은 2017년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2017S1A5B5A07064400)

1. 로버트 스밋슨은 '나선형 방파제'라는 이름 아래 대지작업, 영화, 에세이를 발표했다. 본 논문은 대지작업을 〈나선형 방파제〉, 영화를 《나선형 방파제》, 에세이를 「나선형 방파제」로 표기한다.

그러나 이 필름은 단순한 기록물이 아니다. 이유는 다음과 같다. 첫째, 스미슨의 쇼트들은 대지작업의 정보 전달을 위한 영상으로 치부하기에는 점프 컷과 클로즈업, 톤 같이 감독들이 영화의 의미의 층위를 쌓아가기 위해 사용하는 편집기술과 조명으로 이루어져 있다. 이것은 스미슨과 함께 1970년대 대지미술을 대표하는 낸시 홀트(Nancy Holt)의 영상 《태양 터널(Sun Tunnels)》(1978)과 비교해볼 때 자명하다.<sup>2</sup> 스미슨의 아내, 홀트는 1960년대 후반 그를 영화와 사진 매체에 안내한 장본인이다. 전적으로 기록의 성격을 갖는 《태양 터널》과 달리 스미슨의 영화에는 홀트의 말 그대로 “사고 과정(thought process)에 대한 더 큰 관심”이 나타나 있다.<sup>3</sup> 둘째, “영화 속 장소는 위치하지 않거나 신뢰되지 않는다”라고 스미슨 스스로 지적한 바처럼,<sup>4</sup> 영화란 그에게 사실의 기록을 위한 매체가 아닌 환영의 연출을 위한 것으로 접근해 볼 수 있다. 셋째, 《나선형 방파제》 제작 당시 그가 상영 장소로 염두한 곳은 갤러리가 아니다. “나는 상영-장소에도 관심을 가지고 있다. 영화가 어떻게 그리고 어디서 상영되어지는가라는 문제는 중요하다. 실질적으로 난 《나선형 방파제》가 스테튼 아일랜드 페리에서 상영되길 원한다.”<sup>5</sup> 그리고 그것은 대지작업 《나선형 방파제》와 그레이트솔트 강에 가까운 ‘골든 스파이크 내셔널 히스토리크 사이트(Golden Spike National Historic Site)’의 근처에 세우려고 했지만 자금 부족으로 결국 실현되지 못한 ‘나선형 방파제 박물관’의 지하 상영관에서 영사될 예정이었다. 즉 스미슨은 영화 제작 당시 상영 장소로서 화이트 큐브를 염두에 두지 않았다. 롤랑 바르트(Roland Barthes)의 「영화관을 나오면서」에서 알 수 있듯이, 어둠의 입방체인 영화관은 관람객으로 하여금 영화가 제공하는 최면에 빠져들 수 있는 정황을 제공해 주는 공간이다.<sup>6</sup> 스미슨 스스로 영화가 상영될 공간의 장소성을 염두해 두고 있었다는 사실은 《나선형 방파제》가 단지 갤러리에서 대지

2. 낸시 홀트의 대지작업은 《태양 터널》, 영상은 《태양 터널》로 표기한다.

3. Discussion with Nancy Holt at the showing of her films at the Museum of Modern Art, (April 9, 1979), Elizabeth C. Childs, “Robert Smithson and Film: The Spiral Jetty Reconsidered,” *Arts Magazine* (October, 1981), p. 73.

4. Robert Smithson, “A Cinematic Atopia” (1971), Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The collected Writings* (Berkeley: University of California Press, 1996), p. 141.

5. Robert Smithson, “The Earth, Subject to Cataclysms, is a Cruel Master” (1971), 앞 책, p. 261.

6. 롤랑 바르트, 「영화관을 나오면서」, 『이미지와 글쓰기』, 김인식 (역), 서울: 세계사, 1993, p. 184.

작업의 과정을 펼쳐 보이기 위해 제작된 것이 아님을 우회적으로 말해준다. 그리고 마지막으로 엔딩 크레딧에서 볼 수 있듯이, 그는 영화 제작의 '협업'을 적극 수용했다. 카메라 촬영은 로버트 피오레(Robert Fiore)와 로버트 로간(Robert Logan), 낸시 홀트(Nancy Holt), 로버트 스미스슨(Robert Smithson), 편집은 바바라 자리스(Barbara Jaris), 사운드는 로버트 피오레(Robert Fiore)와 로버트 로간(Robert Logan)이 맡았다.

물론 앞서 살펴본 특징은 형식적 측면에서 스미스슨이 활동한 1960년대 후반 젊은 작가들 사이에서 나타난 반 그린버그적인 전략으로 접근해 볼 수 있다. 그렇다 해도 동시대 대지미술가들 사이에서도 그가 유독 '엔트로피 풍경(entropic landscape)'이라는 장소 특정적 대지작업을 전개해 나간 작가라는 사실에 비추어 볼 때, 주지한 바와 같이 영화 속 장소가 갖는 초현실성과 특정한 조건의 상영 장소에 대한 언급은 《나선형 방파제》가 단지 대지작업 과정을 기록하려는 취지에서 제작되지 않았음을 방증해 준다. 따라서 환영의 매체로의 연속선상에서 《나선형 방파제》를 통해 스미스슨이 구현하고자 한 그것은 과연 무엇인지를 고찰해 볼 필요가 있겠다.

1978년 자니엘로(T. A. Zaniello)는 「우리의 미래는 선사시대를 향한다: 공상과학과 로버트 스미스슨(Our Future Tends to be Prehistoric: Science Fiction and Robert Smithson)」을 통해 스미스슨 작품 세계를 관통하는 개념인 '엔트로피'와 SF 소설들 간의 관계를 조명한 바 있다.<sup>7</sup> 유지니 채(Eugenie Tsai)는 스미스슨의 초기 작품들, 콜라주와 회화에 나타나는 스미스슨의 SF 취미를 지적했다.<sup>8</sup> 이후 캐롤린 A. 존스(Caroline A. Jones)와 파멜라 M. 리(Pamela M. Lee) 역시 스미스슨의 작품 세계와 SF의 관계성을 언급한 바 있다.<sup>9</sup> 앞선 연구들이 밝힌 스미스슨의 SF 취미를 토대로 본 연구는 영화 《나선형 방파제》의 의미를 SF 뉴웨이브 풍경, 면밀히 말하자면 J.G. 벨러드(J.G. Ballard)의 '내적 공간(inner space)'의 문맥

7. T. A. Zaniello, "Our Future Tends to be Prehistoric: Science Fiction and Robert Smithson," *Arts Magazine*, vol. 52, issue 9 (May 1978), pp. 114-117.

8. Eugenie Tsai, *Robert Smithson Unearthed: Drawings, Collages, Writings* (New York: Columbia University Press, 1991).

9. Caroline Jones, *Machine in the Studio* (Chicago: University of Chicago Press, 1996); Pamela M. Lee, *Chronophobia: On time in the art of the 1960s* (Cambridge, MA: MIT Press, 2006).

에서 고찰해보고자 한다. 이를 위해 II장에서는 1960년대 중반 SF의 경향과 함께 《나선형 방과제》에 앞선 작업 활동들에서 살펴지는 스미트슨의 SF에 대한 이해를 조명한다. 그리고 III장에서는 SF 뉴웨이브의 특징이 스미트슨의 영화 속에서 어떻게 구현되고 어떤 의미를 생산하는지를 고찰한다. 이는 《나선형 방과제》를 비롯한 스미트슨의 대지작품들이 당시 대지미술가들이 몰두한 현상학적 경험의 장일 뿐 아니라 SF 소설과 영화에서 목격할 수 있는 지구의 종말을 상상하게 하는 혼돈 속 인물의 심리적 공간에 대한 구현임을 확인케 하는 기회를 제공해 준다.

## II. 1960년대 중반 Sci-Fi 동향과 로버트 스미트슨

스미트슨은 평생 SF계열의 잡지·소설·영화 보는 것을 즐겼다. 그의 서재를 가득 채운 SF 잡지들과 소설들이 이를 말해준다(도판 1). 물론 공상과학에 대한 취미는 우주선과 우주비행사, 공룡, B.E.M(곤충 눈을 한 괴물)이 등장하는 초기의 드로잉들과 콜라주들 그리고 SF 소설과 영화, 작가를 언급하는 에세이들에서 어렵지 않게 살펴 볼 수 있다. 스미트슨 그 스스로가 대지미술을 지칭하기 위해 채택한 단어, “earthworks”의 출처도 SF 작가인 브라이언 올디스(Brian Aldiss)가 1965년에 발표한 소설의 제목이다.



도판 1. 스미트슨 소장 SF 저널과 책, 1962-1967, 미국미술 아카이브, 스미스 소니언 인스티튜션, 워싱턴 D.C.

스미트슨이 활동한 1960-1970년대 SF 커뮤니티는 한편으로 미국과 소비에트 연방 간의 우주 경쟁 속에서 특히 1969년 나사 아폴로 탐사에 힘입어 자신들의 판타지가 곧 현실이 될 것이라는 희망에 가득 차 있었다. 다른 한편으로 베트남 전쟁, 반전 시위, 나아가 정치 암살 그리고 공민권 운동으로 불거지는 사회, 정치적 혼돈을 마주했다. 희망과 불안이라는 다른 두 극단적인 상황에서 ‘액션’과 ‘과학’, ‘별들의 전쟁’으로 장식돼 왔던 전통적 SF 서사 세계에는 새로운 변화가 나

타났다. 아이작 아시모프(Isaac Asimov)와 로버트 A. 하인라인(Robert Heinlein)의 소설 속 '초현실적인 엔트로피 풍경'과 '고전 분투하는 안티-히어로(anti-hero)'가 이를 대표한다. 그리고 J. G. 벨러드(James Graham Ballard)는 첨단과 학기술의 생산물보다는 그것이 인간의 마음 상태에 미치는 영향에 대해 집중해 나갔다. 1960년대 나타난 이러한 움직임이 SF 뉴웨이브(New Wave)다. 스미스슨의 작품 세계를 관통하는 개념, '엔트로피'는 SF 뉴웨이브 소설 내에서 인물의 내적 공간 이미지로 등장한다.<sup>10</sup> SF 뉴웨이브의 출현과 맞물려 SF 영화계는 황금기를 맞이한다. 1968년 스탠리 큐브릭의 <2001 스페이스 오디세이(2001: A Space Odyssey)>를 시작으로 오늘날 SF 영화의 클래식으로 평가받는 <시계태엽오렌지(A Clockwork Orange)>(1971), <오메가 맨(Omega Man)>(1971), <테스 1138(THX 1138)>(1971), <사일런트 러닝(Silent Running)>(1972), <솔라리스(Solaris)>(1972)가 바로 이 당시 개봉한 영화다.

스미스슨의 작업 시기 가운데 그 스스로 "모색기"라고 일컫는 1959-1963년, 그는 2차 화면에 기독교 도상과 SF 소설·영화의 우주선, 괴물을 선보였다. 당시 그는 모더니즘의 순수성을 반격하기 위해 다른 두 이질적 성격의 소재를 하나의 화면에 병렬하는 팝적 감수성의 연출을 시도했다. 그린버그 형식주의의 이탈에서 뿐만 아니라 SF 소재들은 전후 기계시대의 도상으로도 유용했다.<sup>11</sup> 즉 "전후 문화에서 진행 중인 근본적 기술적 변화들과 맞물린 하나의 장르로서"<sup>12</sup> SF는 스미스슨의 지적 조응들 가운데에서 중요하다. 그리고 이에 대한 이해는 미술 활동을 멈추고 낸시 홀트와 언더그라운드 또는 B급 영화 관람과 독서에

10. 필자는 『로버트 스미스슨의 "개간 프로젝트"에 대한 연구』(2009)의 III장 1절에서 1960년대 미국 사회·문화·학계가 엔트로피에 주목한 시대사적 배경 아래 스미스슨의 엔트로피의 개념을 고찰한 바 있다. 본고에서는 스미스슨의 엔트로피 풍경을 1960년대 SF 뉴웨이브에 한정해 조명한다.

11. 스미스슨의 초기 작품들에 나타나는 로봇과 괴물들의 함의는 인디펜던트 그룹(IG: Independent Group)의 연속선상에서 바라볼 수 있다. 제2차 세계대전 이후 과학기술에 대한 관심은 특정 전문 분야가 아닌 사회 전체에 만연한 현상이었다. 이러한 분위기에서 1950년대 미술가들 사이에서 특히 인디펜던트 그룹은 동시대 사회, 기계 시대를 재현하는 도상으로 SF 소재에 주목하기 시작했다. 이것의 시작은 1952년 인디펜던트 그룹의 첫 만남에서 에두아르도 파올로치(Eduardo Paolozzi)가 『어메이징 스토리(Amazing Stories)』, 『사이언스 판타지(Science Fantasy)』와 『스릴링 원더 스토리(Thrilling Wonder Stories)』 같은 SF 잡지의 표지들을 소개하면서다. 스미스슨의 초기 작품들의 우주비행사, 킹콩, 로봇 또한 기계 시대의 상징으로 접근이 가능하다.

12. Eugenie Tsai, "The Sci-Fi Connection: The IG, J.G Ballard, and Robert Smithson," Lawrence Alloway et al., *Modern Dreams: The Rise and Fall and Rise of Pop* (Cambridge: MA: MIT Press, 1988), p. 71.

집중하면서 보낸 1963년 이후 한층 더 성숙한다. 이는 이듬해인 1964년부터 선보인 일련의 추상 조각과 텍스트에서 잘 드러난다. 1964년을 기점으로 그가 함께한 이들은 도널드 저드(Donald Judd), 로버트 모리스(Robert Morris), 댄 플레빈(Dan Flavin) 같이 미니멀리즘을 대표하는 작가다. 1966년 《프라이머리 스트럭처(Primary Structures)》 전시가 열리고 두 달 후 출판한 「엔트로피와 새로운 기념비(Entropy and The New Monuments)」(1966)가 그 결과물이다.

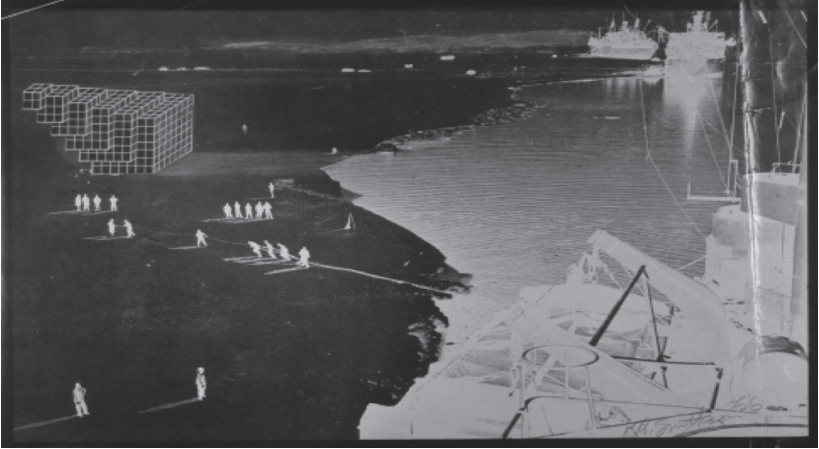
「엔트로피와 새로운 기념비」는 미니멀리즘에 대한 텍스트이지만 저드의 「특별한 오브제(Specific Object)」, 로버트 모리스의 「조각 I에 대한 노트들(Notes on Sculpture I)」과는 다르다. 이 글에서 그는 미니멀리즘 오브제의 특징을 저드와 모리스처럼 형식주의가 아닌 SF 건축의 문맥에서 포착했다. “SF에서 발견되는 많은 건축 개념들은 과학 또는 공상과 어떤 관계를 맺지 않고 있다. 대신 그 개념들은 오늘날 몇몇 미술가들의 목적과 상당히 유사한 새로운 기념비성을 암시한다.”<sup>13</sup> 여기서 “몇몇 미술가들”은 주지하다시피 미니멀리즘 작가군이다. 그는 저드, 모리스, 솔 르윗이 황연과 플라스틱 등으로 제작한 벽 사이즈의 캔버스 모양의 오브제를 “열역학 제2법칙의 시각적 유사물”로 파악했다.<sup>14</sup> 여기서 두 가지 사실을 알 수 있다. 첫째, 스미슨의 작품 세계를 관통하는 엔트로피의 출처는 SF 서사에 등장하는 건축 개념이다. 둘째, 엔트로피는 오브제의 시간을 정지시킨다. 이 부분은 흥미로운 뿐 아니라 독창적인 접근이다. 즉 엔트로피에 의해 오브제의 공간성은 시간성으로 치환되고, 그 공간의 시간은 정지한다. 까닭에 그의 말대로 “새로운 종류의 기념비는 옛 기념비석과 같이 과거를 기억시키는 대신 우리로 하여금 미래를 망각하게 한다.”<sup>15</sup>

‘새로운 기념비’는 같은 해 스미슨의 〈무제-SF 풍경(Untitled-SF Landscape)〉(1966)에서 볼 수 있다(도판 2). 주변 환경의 사물들과는 대조적으로 작은 크기의 사람들이 왼쪽 육지에 서 있다. 사람들 대부분은 맞은편 바다에 정박한 배를 육지 쪽으로 잡아당기는 중이다. 그리고 그들 뒤편으로는 비관계적인 미니멀리즘 경향의 구조물이 보인다. 그것은 스미슨 그 자신의 조각, 〈추락

13. Robert Smithson, “Entropy and the New Monuments” (1966), Jack Flam (1996), p. 10.

14. 앞 글, p. 11.

15. 앞 글, p. 11.



도판 2(위). 로버트 스미슨, 〈무제-SF 풍경〉, 1966.  
도판 3(아래). 로버트 스미슨, 〈추락〉, 1966.



(Plunge))(1966)을 닮아 있다(도판 3). 이 부분에서 채(Tsai)는 〈무제-SF 풍경〉이 스미슨의 준-미니멀리즘적 작품들의 심리적 문맥을 제공한다고 보았다.<sup>16</sup> 이 작품은 1960년대 중반 이후 스미슨의 추상조각과 SF의 풍경의 상호관계성을 드러내는 길라잡이 역할을 한다.

〈무제-SF 풍경〉에서 스미슨은 미술사적으로 초현실주의자들이 즐겨 사용한 네거티브 복사사진(negative photostat)을 사용해 흑백의 화면을 연출했다.

16. Eugenie Tsai (1991), p. 29.

이는 SF 뉴웨이브 운동을 주도한 영국 작가인 밸러드가 『크리스탈 세계(The Crystal World)』(1966)에서 묘사한 “모든 것이 양극화되어 흑과 백으로 나뉘는”<sup>17</sup> 숲 바깥의 풍경을 연상시킨다. 채(Tsai)에 따르면 같은 해 발표한 에세이, 「크리스탈 랜드(The Crystal Land)」(1966)와 함께 〈무제-SF 풍경〉은 밸러드적인 풍경관을 구현한다.<sup>18</sup> 밸러드는 로봇, 우주선 등의 첨단기술이 가져올 변화에 대한 긍정적 기대로 가득 찬 전통적 SF 계보에서 벗어나 기술적으로 변화할 환경의 진보를 경시했다. 이를 위해 자신의 소설 속 기력이 쇠한 안티-히어로의 심상을 거대하고 광활한 공간, 나아가 매마른 그리고 건조한 풍경에 반사하는 ‘내적 공간(inner space)’, ‘종합적 풍경(synthetic landscape)’이라는 개념을 구축했다. 기술이 인간 정신에 끼치는 영향에 대한 재현이라는 점에서 밸러드의 소설은 포스트모더니티와 20세기 후반과 21세기 초반 밀레니얼리즘(millennialism)의 몸, 정신, 기술과 정신병리학의 상호작용에 대한 비판적인 집착에 선견지명이 있었다.<sup>19</sup>

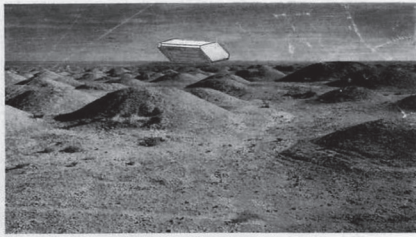
〈무제-SF 풍경〉을 통해 1960년대 중후반 SF에 대한 스미트슨의 관점이 킹콩, 우주선, 우주비행사 등과 같은 팝적 소재의 또 하나의 보고(寶庫)에서 뉴웨이브 풍의 ‘밸러드적인(Ballardian)’, 포스트-묵시록적인 꿈의 세계로 전환해 가고 있음을 알 수 있다.<sup>20</sup> 밸러드의 내적 공간을 토대로 〈무제-SF 풍경〉의 새로운 기념비를 바라보자. ‘하나가 다른 하나를 뒤따르는(one after another)’ 미니멀리즘 조각 형식을 따르며 시각 피라미드의 질서를 전복하는 L자 형태의 블록들은 텅 빈 중앙과 원근법을 붕괴하는 인물과 배의 크기로 말미암아 어느 한 곳

17. J. G. 밸러드, 『크리스탈 세계』, 이미정 (역), 파주: 문학수첩, 2012, p. 121.

18. Eugenie Tsai (1991), p. 29. 스미트슨의 에세이 「크리스탈 랜드」의 그 제목은 밸러드의 소설 『크리스탈 세계』를 상기시킨다. 그러나 이 책은 스미트슨의 서재 목록에서 찾아볼 수 없다. 반면 밸러드의 『물에 빠진 세계』(1968), 『터미널 비치』(1964), 『시간의 목소리』(1962)는 그의 서재 목록에서 찾아볼 수 있다. Alexander Alberro, “The Catalogue of Robert Smithson’s Library,” *Robert Smithson* (Los Angeles: University of California Press, 2005), p. 252.

19. James Sey, “Special feature: Critical Contexts of Pathology; Psycopathology, Inner space and Automotive Death Drive: J.G. Ballard,” *South African Journal of Psychology*, vol. 32, issue 2 (June 2002), p. 55.

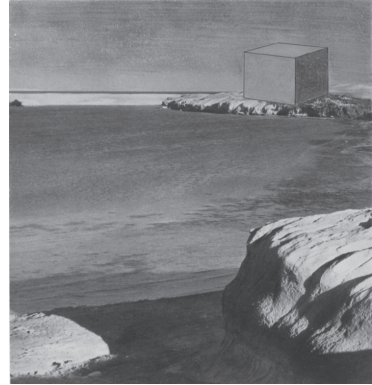
20. 자네트 박스터(Jeannette Baxter)와 로랜드 바이머(Roland Wymer)가 지적하길, 밸러드의 특별한 상상력은 “공유되는 꿈 혹은 악몽의 세계를 창조하는 다른 이의 상상력과 대화를 일으키는 놀라운 능력”을 갖는다. 콜린스 영어 사전(Collins English Dictionary)은 ‘밸러드적인(Balladian)’이라는 용어를 공유되는 꿈 혹은 악몽의 세계로 설명한다. Florian Cord, *J.G. Ballard’s Politics : Late Capitalism, Power, and the Pataphysics of Reistance* (Berlin/Boston: De Gruyter, 2017), p. 1.



GRAVE MOUNDS in this photograph are some of the estimated 100,000 that lie on Easter Island. Each of the mounds covers one or two stone chambers. The chambers contain human skulls and objects of gold, copper and ivory that are more than 1,000 years old.

도판 4(왼쪽). 로버트 스미슨, 〈오브제가 있는 무덤 언덕〉, 1966.

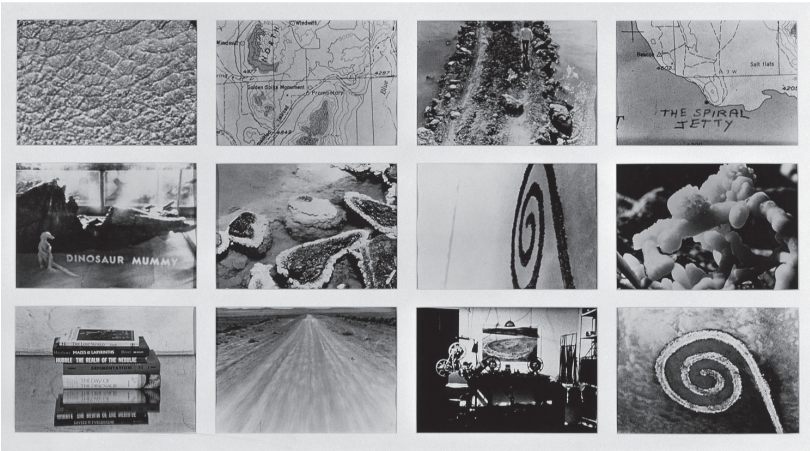
도판 5(오른쪽). 로버트 스미슨, 〈붉은 바다의 기념비를 위한 제안〉, 1966.



에 시선을 둘 수 없는 시각적 혼돈을 자아내는 풍경의 대체물이다. 요컨대 〈무제-SF 풍경〉은 당시 그가 제작한 일련의 조각의 즉물성 이면에는 기계 산업주의 시대 기계적 노동에 내몰리고 있는 인류가 직면한 묵시록적인 종말 속 인물들의 심리 상태가 놓여 있음을 우회적으로 말해준다. 같은 해 발표한 〈오브제가 있는 무덤 언덕(Grave Mounds with Object)〉(1966)과 〈붉은 바다의 기념비를 위한 제안(Proposal for a Monument on the Red Sea)〉(1966)에 등장하는 오브제의 함의 또한 이 문맥에 위치한다고 할 수 있겠다(도판 4, 5). 이 작품들, 특히 후자는 스미슨의 〈나선형 방파제〉가 반형식주의라는 모토 아래 젊은 미술가들 중심으로 모색된 새로운 미술의 흐름에서 대지미술이 출현하기에 앞서 이미 1960년대 중반 이후부터 기계산업주의 시대 인물의 '내적 공간'과 관계하는 포스트-묵시록적 풍경의 문맥에서 모색되기 시작했음을 방증한다.

### III. 영화 《나선형 방파제》와 SF 뉴웨이브의 풍경

《나선형 방파제》는 오늘날 잘 알려진 SF 서사와 같이 과학성과 상상력을 통해 우주 속 인간의 존재와 의미 또는 사이보그·안드로이드와 인간 사이의 관계와 의미를 탐구하지 않는다(도판 6). 따라서 일견 대지작업을 기록하는 다큐멘터리 혹은 1968년부터 스미슨 자신이 방문한 장소들에서 채석한 광물을 기하학적 형태의 상자에 담아 갤러리에 전시해 온 '논-사이트(non-site)' 작업의



도판 6. 로버트 스미슨, 《나선형방파제》의 쇼트 모음, 1970.

일종으로 간주해 지나치기 쉽다. 엘리자베스 C. 차일즈(Elizabeth C. Childs)는 《나선형 방파제》를 스미슨의 조각, 〈거울상의 방들(Enantimorphic Chambers)〉(1964)의 문맥에서 바라보기를 제안했다.<sup>21</sup> ‘거울상’이란, 손과 눈 같은 거울 이미지의 두 구조를 칭하는 단어다. 차일즈에 따르면, 영화는 사이트에서 일어나는 경험과 유사한 인식을 제공하기 위한 것이다. 다시 말하자면, 《나선형 방파제》는 대지작업의 물리적 사실들과 과정의 객관적 묘사라기보다는 스미슨이 장소에 도입한 정신의 연상(mental association)을 구현한 작품이다.<sup>22</sup> 차일즈가 지적한 ‘장소에 도입한 정신의 연상’은 밸러드가 풍경을 빌어 그 자신의 소설 속 인물들의 인식과 심리 상태를 묘사하는 ‘내적 공간’과 다르지 않다. 이를 효과적으로 논의하기 위해 우선적으로 《나선형 방파제》의 구성과 내용을 살핀 다음, 영화에서 SF 뉴웨이브를 대표하는 밸러드의 초현실적인 엔트로피 풍경과 안티-히어로의 심상이 어떻게 시각화되어 어떤 의미를 만들어 내는지를 살펴본다.

21. Elizabeth C. Childs (1979), p. 68.

22. 앞 글, p. 68.

## 1. 《나선형 방파제》의 구성과 내용

《나선형 방파제》에서 스미스는 영상과 대사를 통해 메시지를 전달하는 대개의 영화와는 다르게 메시지 전달의 수단으로 영상과 음향을 이용한다. 그는 라이브 음향(live sound)과 음향효과, 그 자신의 목소리를 유기적으로 연결해 사운드트랙을 완성했다. 1968년 스탠리 큐브릭 감독의 《2001 스페이스 오디세이》에서 볼 수 있듯이, 영상과 음향에 의지해 메시지를 구성하는 태도는 무의식에 파고드는 시각적 경험의 가능성을 증폭시킨다. 약 30여 분의 영화를 구성한 음향은 인공호흡기, 시계, 메트로놈, 발자국, 기계, 헬리콥터로부터 나온 소리다. 특히 기계소음은 SF 영화 대부분의 사운드트랙을 차지하는 SF 영화의 디에게시스(diegesis)다. 이 사실에서도 스미스가 《나선형 방파제》를 SF 장르를 염두에 두고 제작했음을 알 수 있다. 게다가 다른 음향의 출처도 당시 개봉한 SF 영화에서 사용하고 있는 음향의 범주에서 벗어나지 않는다. 세이더(Diana Thater)에 따르면, 인공호흡기 소리는 스탠리 큐브릭의 《2001 스페이스 오디세이》에서 우주복 안 승무원 프랭크 폴(Frank)의 호흡소리를 닮았음은 물론 울려 나오는 발소리와 똑딱거리는 시계, 메트로놈의 소리는 《테스 1138(THX 1138)》의 음향을 닮았다.<sup>23</sup> 요컨대, 스미스는 《나선형 방파제》를 제작함에 있어 형식적인 측면에서 당시 개봉한 SF 영화가 시도한 형식을 충실히 따르고 있다. 논의의 효과적 전개를 위해 우선 영화의 주요 구성 부분과 음향을 다음의 표로 정리한다.

러닝타임	구성		소트 구성	배경 음악
시작-00:25	오프닝 크레딧		영화 타이틀, 감독 이름	
-00:49	프롤로그		태양 폭풍	폭발음, 인공호흡기 소리
00:50-10:59	1부	출발	비포장도로를 달리는 차와 먼지→언덕→언덕 위를 날리는 책장→메말라 갈라진 땅→그 위 찢어진 지도→비포장도로를 달리는 차와 먼지→지도→거울 위 책들→비포장도로를 달리는 차와 먼지→자연사박물관의 공룡유적→비포장도로를 달리는 차와 먼지→지도	스미스 목소리, 달리는 자동차 소음, 메트로놈 소리, 발자국소리, 기계소리

23. Diana Thater, "A Man Becomes Unstuck in Time in the Film That Became a Classic," *Robert Smithson: Spiral Jetty* (New York: Dia Art Foundation, 2005), p. 171.

11:00-21:29	2부	제작	잔잔한 수면→수면에 침입한 인간(스밋슨)의 발→수면에 막대를 꽂는 인간(스밋슨)→바위와 흙을 옮기는 불도저→공룡사진→불도저→수면→수면 위로 흙과 돌들을 쏟아내는 트럭→수면→낙하하는 돌들→수면→이동하는 트럭→낙하하는 돌들→수면→낙하하는 돌들→무너지는 돌들→낙하하는 돌들이 만들어내는 나선형→돌→수면→불도저→공룡→불도저	수면의 물결치는 소리, 스밋슨 목소리, 기계소음
21:29-끝	3부	탐사, 귀환	상공에서 바라 본 나선형 방파제→방파제 위 소금 결정체→결정체 이미지→방파제 위를 달리는 인간(스밋슨)→상공의 동서남북에서 바라 본 나선형 방파제→나선형 방파제를 떠나는 인간(스밋슨)→태양과 나선형 방파제의 만남→편 집실 안 나선형방파제 사진	헬리콥터 소리, 인공호흡기 소리, 스밋슨 목소리

이 표를 바탕으로 줄거리와 주요 내용을 다음과 같이 요약, 설명한다. 태양 폭풍으로 문을 연 영화는 세 섹션으로 나뉘볼 수 있다. 1부, 그레이트솔트 강, 나선형 방파제로의 출발은 달리는 트럭이 만들어내는 먼지로 뒤덮인 비포장도로에서 시작한다. 실제 물리적 공간인 달리는 차가 만들어내는 소음 속 먼지가 가득한 길은 점프 컷으로 개념적 공간이라 할 수 있는 가파른 언덕, 메말라 갈라진 땅, 주라기 시대의 지도, 자연사 박물관으로 공간 이동을 해 나간다. 2부는 나선형 방파제의 출현 과정이다. 수면의 잔잔한 물결 쇼트를 배경으로 잔물결 소리가 들려온다. 수면의 정적은 곧 깨진다. 그것은 침범거리는 소리와 함께 인간(스밋슨)의 발이 수면에 침입하면서다. 수면에 들어선 그는 막대를 꽂는다. 사실 이 장면은 스밋슨이 방파제 제작을 위해 수면에 나선형을 드로잉하는 모습이다. 이 신 다음으로 다시 한번 수면의 고요를 깨우는 거대한 기계소음이 들려온다. 불도저와 트럭이 나타나 돌을 옮기고 그 돌들을 수면에 쏟아낸다. 수면 위로 쏟아지는 돌 더미가 가지는 파괴성은 클로즈업에 의해 강조된다. 이 신의 반복을 통해 끝내 방파제가 그 모습을 드러낸다. 스밋슨은 불도저 쇼트와 트럭 쇼트 사이에 공룡 사진을 점프 컷했다. 그 결과 앞선 1부에서는 점프 컷을 통해 공간 이동을 한다면 2부에서는 시간 이동을 한다. 마지막 3부는 나선형 방파제 탐사다. 마치 행성을 탐사하는 인공위성의 시선을 연상시키

듯 방파제의 상공에서 헬리콥터가 수평으로 펼쳐지는 나선형을 동서남북의 방향에서 탐색해 들어간다. 탐색전이 끝나자 방파제의 소금 결정체를 클로즈업한다. 결정체가 만들어 내는 형상이 그 뒤를 따른다. 이때 프롤로그의 태양 폭풍 쇼트에서 들렸던 호흡 소리가 반복된다. 그럼으로써 방파제를 구성하는 소금 결정체의 들숨과 날숨이 들려오는 듯하다. 다음으로 붉은 필터 아래 방파제 위를 달리는 한 인간(스밋슨)이 나타난다. 시계 반대 방향으로 달려 방파제의 끝에 도달한 그는 다시 시계 방향으로 그곳을 걸어 나온다. 텅 빈 나선형의 방파제는 이제 태양과 하나된다. 해는 저물고 헬리콥터는 나선형 방파제를 뒤로 하고 떠난다. 영화는 <나선형 방파제>가 위치한 유타주의 그레이트솔트 호의 로젤 포인트가 아닌 그 사진이 걸려 있는 편집실에서 그 막을 내린다.

## 2. SF 뉴웨이브의 관점에서 본 영화 속 의미의 층위

프레드릭 제임슨(Fredric Jameson)의 말을 빌리면, 과학소설의 “주요한 잠재성들 중에 하나는 분명 우리 자신의 경험적인 우주에 대한 실험적 다양체 (experimental variation)를 제시하는 능력”이다.<sup>24</sup> 《나선형 방파제》에서 스밋슨은 자신의 나선형 방파제 제작 과정의 경험을 SF 서사 가운데 시간여행으로 풀어낸다. 시간여행은 H.G. 웰스의 고전 SF 소설, 『타임머신(The Time Machine)』(1895)이 1960년 동명의 영화화된 이래로 할리우드가 꾸준히 천착해 온 소재다. 다음 절은 점프 컷을 통한 공간과 시간이동 속에서 마주한 공룡, 트럭, 불도저, 인간, 소금 결정체, 나선형 방파제가 생성하는 의미가 무엇인지를 고찰한다.

### 1) 초현실적 엔트로피 풍경

SF 영화에서 조명 필터는 무엇보다 중요하다. 까닭은 필터를 통해 여기, 지금의 지구 풍경과 대별되는 시공간의 시각화가 가능하기 때문이다. 스밋슨도 《나선형 방파제》에서 필터를 사용했다. 그가 선택한 필터의 색은 유타 그레이

24, Fredric Jameson, “World reduction in Le Guin,” *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fiction* (London and New York: Verso, 2005), p. 270. 복도훈, “역사의 기후변화와 인간 종의 변이: J.G. 발라드의 파국 삼부작 읽기,” *Foreign Literature Studies*, 55호 (2014), p. 104에서 재인용.

트솔트 강의 색인 빨강이다. 그는 윌리엄 루돌프(William Rudolph)의 『사라진 아타카마의 트레일(Vanishing Trails of Atacama)』에서 볼로비아(Bolivia)의 붉은 빛을 띤 소금강을 읽은 이후부터 홍조의 소금강에 남다른 관심을 가져왔다. II장에서 보았듯이, 〈붉은 바다의 기념비를 위한 제안〉(1966)은 1970년 대지작업을 제작하기 이전부터 붉은 수면을 대상으로 한 작업에 대한 스미트슨의 의지를 보여준다. “볼리비아는 멀었고 모노 레이크(Mono Lake)는 붉은 빛이 부족하였기 때문에, 난 유타에 그레이트솔트 강을 조사하기 시작했다.”<sup>25</sup> 즉 그가 그레이트솔트 강을 택한 이유는 바로 홍조 때문이었다.

스미트슨의 영화와 대지작업 모두에서 빨강의 의미는 「나선형 방파제」(1972)에서 제사(題詞)로 사용한 G. K. 체스터튼(G. K. Chesterton)의 글을 통해 접근해 볼 수 있다.

빨강은 물질계에서 가장 기쁨이 넘치고 끔찍한 것이다; 그것은 극도로 맹렬한 어조다. 그것은 가장 뜨거운 빛이다. 그것은 이 세계의 우리의 벽들이 가장 얇아진 장소이고 저 너머의 어떤 것을 태워버리는 장소다.<sup>26</sup>

이를 토대로 할 때, 스미트슨의 작품에서 ‘빨강’은 붕괴의 위협에 처한 인류의 구조물, 장소에 등장한다고 할 수 있다. 그것은 다름 아닌 엔트로피적 상황이다. 붉은 필터의 사용은 큐브릭의 〈2001 스페이스 오디세이〉에서도 목격할 수 있다. 이 영화에서 붉은 톤은 컴퓨터 할(Hal)의 죽음과 함께 사라진다. 이를 통해 당시 SF 영화에서 빨강은 첨단과학기술이 인류에게 가져 올 위협에 대한 경고의 기호로 작동하고 있음을 알 수 있다.

다시 《나선형 방파제》로 돌아가보자. 붉은 필터는 1부 자연사 박물관의 공룡 유적 신과 3부 방파제 위를 걷는 스미트슨의 신에 사용되었다. 붉은 필터라는 공통분모 아래 자연사 박물관의 공룡과 방파제의 인간은 같은 의미의 균을 형성하게 된다. 두 장소는 앞서 본 빨강의 의미에서 비추어 볼 때, 열이 팽창해 불에 탈 위협에 놓여 있다. 즉 나선형 방파제의 인간은 자연사 박물관의 공룡과 마찬가지로 지구에서 사라질 위협에 처한 종이다.

25. Robert Smithson, “The Spiral Jetty” (1972), Jack Flam (1996), p. 141.

26. 앞 글, p. 141. 밑줄 논자 강조.

스미스슨이 엔트로피 풍경으로 그레이트솔트 강 로젤 포인트라는 장소를 선택한 또 다른 이유도 SF 소설에서 찾아볼 수 있다. 스미스슨이 소장한 윌리엄 S. 버로우(William S. Burroughs)의 『소프트 머신(The Soft Machine)』(1966)을 살펴보면 그가 밑줄 그은 다음의 문장을 볼 수 있다. “죽은 땅 이쯤에 활동하지 않는 유정(油井)과 광산 수갱(豎坑), 버려진 기계와 내장이 제거된 보트들 더미들, 좌초된 기계들과 쓰레기들이 죽어 있었다. 그 곳 갈색 빛의 물 위로는 일련의 광선들이 그려지고 회색 계들이 곧 부러질 거 같은 기둥 다리로 개펄을 걸어가 고 있다.”<sup>27</sup> 바로 엔트로피 풍경이다. <나선형 방파제>가 위치한 로젤 포인트도 버로우 소설에서 묘사한 그곳과 다르지 않았다. 사실 그곳은 1970년 당시 1930년대 석유 채굴자들이 버려두고 간 석유 굴정 장치와 녹슨 펌프들이 쌓인, 스미스슨의 묘사 그대로, “희망이 없는, 곤경에 빠진 인류의 시스템들의 흔적이 펼쳐져 있는” 장소였다.<sup>28</sup>

뿐만 아니라 3부 방파제 끝에 선 스미스슨의 감각도 그 장소의 엔트로피 상황과 다르지 않다. 방파제 끝에 선 스미스슨으로부터 헬리콥터가 급격하게 멀어지면서 그것이 주변에 미치는 힘의 파장에 의해 수면은 진동하는 듯 일어난다(28:57). 이 신은 SF 영화의 재난 스펙터클의 전조를 연상케 한다. 이 장면의 의미는 그의 에세이 「나선형 방파제」의 다음 구절을 토대로 짚어 볼 수 있다.

내가 그 장소를 보았을 때 그것은 수평선을 향해 올려 퍼지면서 부동의 회오리바람을 연상시켰다. 한편 깜박이는 빛으로 인하여 전체 풍경은 진동하는 것처럼 보였다. 그것은 마치 휴지상태의 지진이 거대한 원을 이루면서 퍼져나가는 것 같았다. 그 소용돌이치는 공간으로부터 나는 <나선형 방파제>의 가능성을 떠올리게 되었다.<sup>29</sup>

이는 대지작업 <나선형 방파제>가 로젤 포인트의 물리적 장소가 일으킨 내적 공간임을 말해준다. 나아가 심리적 경험에서 나타난 소용돌이치는 공간은 <피바디 석탄을 위한 프로젝트 (Project for Peabody Coal)>(1972)와 <빙햄 구리

27. William S. B. Burroughs, *The Soft Machine* (New York: Grove Press, 1966), p. 111; Eric Saxon, “Science Fictional Transcendentalism in the Work of Robert Smithson,” *Theses, Dissertations, and Student Creative Activity, School of Art, Art History and Design*, no. 43 (2013), p. 42에서 재인용

28. Robert Smithson (1972), p. 146.

29. 앞 글, p. 146.



*The Spiral Jetty, 1970*

도판 7. 〈나선형 방파제〉의 쇼트 모음, 1970.

채광 유타 개간 프로젝트(Bingham Copper Mining Pit)(1973)에서 또한 반복해 나타난다(도판 8). 이를 통해 그의 개간 프로젝트 형상의 근거가 그레이트솔트 강에서 경험한 엔트로피 상태의 심리적 경험에 있음을 알 수 있다.

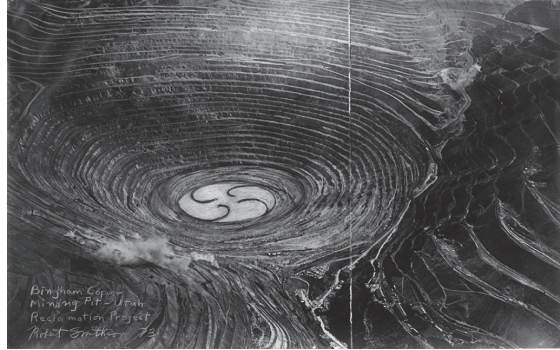
로절 포인트에서 일어나는 무질서와 혼돈은 방파제를 제작하는 과정을 담은 2부에서 가장 강력하다. 덤프트럭과 불도저가 만들어내는 소음과 수면 위로 쏟아지는 돌들을 통해 스미슨이 연출하고자 한 것은 〈나선형 방파제〉 제작 과정이 아니다. 그것은 차일즈의 말처럼 “지질학의 페르소나”이다.<sup>30</sup> 작가 자신의 말처럼, “소용돌이 안으로, 즉 나선형의 형태에 반영된 호수의 붕괴 과정”인 것이다.<sup>31</sup> 2부 14:06-14:27에서 볼 수 있듯이, 수면 위로 트럭이 무참히 쏟아 내버리는 화강암들의 모습은 트럭과 불도저가 내는 소리만큼이나 파괴적이며 폭력적이다(도판 7). 2부에서 그는 이 신을 주지하다시피 클로즈업 해 화면 전체를 채우고 계속해서 반복한다. 그 모습은 지구 생태계의 재난을 방불케 한다.

〈아스팔트 런다운(Asphalt Rundown)〉(1969)과 〈부분적으로 묻힌 헛간(Partically Buried Woodshed)〉 등에서도 선보인 바 있는 돌사태, 토사류의 모습

30. Elizabeth C. Childs (1981), p. 76.

31. Robert Smithson (1972), p. 146.

도판 8. 로버트 스미슨, 〈빙햄  
구리 채광 유타 개간 프로젝트〉,  
1972.



으로 그가 구현한 구조의 파괴, 분해 과정은 이 영화에서는 아이러니하게도 방파제의 창조 과정이다. 이러한 ‘해체 구조’를 필자는 프리고진(Ilya Prigogine)이 조명한 열린계에서 나타나는 무질서로부터 생성되는 질서로 제안 한 바 있다.<sup>32</sup> 여기서 한 걸음 나아가 엔트로피 상황에 기대어 그가 구현한 지질학적 과정은, “영국의 과학자인 제임스 러브록(James Lovelock)이 가이아(gaia) 이론에서 주장한 것처럼, 엔트로피적인 무질서와 파괴으로 향하는 것을 생명체의 자기순환방식으로 조절할 뿐만 아니라 자신의 존속을 위해 생태계를 폭력적으로 재구성하는 자기조절시스템으로서의 가이아”를 닮아 있다고 할 수 있겠다.<sup>33</sup> 그리고 다른 한편으로 시스템 이론의 시각에서 보자면 수학자인 노버트 위너(Nobert Wiener)가 말한 ‘자기조직화의 시스템’, 사이버네틱스(cybernetics)를 연상시킨다. 사이버네틱스는 피드백을 해 지속적인 자기 조절과 수정이 가능하다.<sup>34</sup> 스미슨은 「사이트-예언자로서 미술가(The Artist as Site-Seer)」(1966-67)에서 사이버네틱스와 피라미드, 즉 고대 세계의 제의는 각기 다른 것을 가리키는 것이 아닌 커뮤니케이션을 목적으로 하는 인류의 집단 기억에 공헌한다고 언급한 바 있다.<sup>35</sup> 즉 자기조직화 시스템으로서 ‘나선형 방파제’는 형식에 몰두

32. 이재은, 「로버트 스미슨의 “개간프로젝트”에 대한 연구」, 성신여자대학교 대학원 박사학위 논문 (2009), p. 98.

33. 복도훈 (2014), p. 106.

34. 파멜라 M. 리(Pamela M. Lee)가 지적했듯이, 1960년대 후반에 스미슨의 작품들의 평가는 미니멀리즘, 사이트 혹은 과정을 토대로 하지 않는다. 그 당시 그의 작품은 지속적으로 기계 시대 문화 이외에 시스템과 동시대 기술의 문맥에서 조명되어졌다. Pamela M. Lee (2006), p. 348.

35. Robert Smithson, “The Artist as Site-Seer” (1966-67), Jack Flam (1996), p. 342.

한 나머지 모더니즘 미술이 간과한 엔트로피 방향에 의해 사라져 버릴 공간을 대체할 시간이 쌓아올린 기억의 구현이기도 하다.

## 2) ‘안티-히어로, 공룡·트럭·불도저·인간’과 소금 결정체

《나선형 방파제》에서 스미슨은 과거로의 시간여행의 장치로서 고지도, 자연사 박물관의 공룡 유적과 공룡 사진을 사용했다. 유년기부터 스미슨에게 공룡은 중요한 관심사였다. “일곱 살 때 난 종이를 가지고 매우 큰 공룡 모형을 만들었다. 그 공룡은 내가 생각하기에 내가 만든 영화 《나선형 방파제》의 문맥에 직접적으로 관계한다. 선사시대 모티프는 영화를 관통한다. 그래서인지 흥미롭게도 현재의 나 그리고 유년기의 나 사이에는 큰 차이가 없어 보인다.”<sup>36</sup> 이 영화에 등장하지는 않지만 공룡만큼이나 유인원도 초기 콜라주부터 후기 개간 프로젝트까지 일관되게 등장하는 소재다. 예컨대 사망하기 한 해 전에 제작한 콜라주, 〈킹콩이 이집트 썸을 만나다(King Kong Meets the Gem of Egypt)〉(1972)에서 그는 1933년 영화 〈킹콩〉의 한 장면을 콜라주했다(도판 9). 이 콜라주에서 킹콩은 인류의 도시를 파괴하고 있다면, ‘이집트 썸’ 상표의 동력삽은 대지를 파괴한다. 두 존재 모두 각각의 위치에서 엔트로피 상황을 만들어 내고 있다. 채(Chai)에 따르면, 초기 콜라주들에서 석기시대와 우주시대의 소재들을 병렬하는 것은 스미슨의 엔트로피 상황을 의미하는 또 다른 용어인 제로-존(Zero Zone) 공간을 구현하기 위해서다. 이것은 결정체 성장과 같이 시계방향과 시계반대방향으로 변화하는, 그 결과 사라진 시대와 도래할 시대의 공존이 가능한 곳이다. 즉 〈킹콩, 몬스터〉에서 붉은 색을 배경으로 사방에 자리 잡은 뉴욕의 랜드마크들과 킹콩은 《나선형 방파제》의 붉은 필터 아래 기계와 공룡의 의미와 다르지 않다(도판 10).

영화의 2부, 공룡과 이구아나 사진은 주지하다시피 점프 컷을 통해 트럭과 불도저 쇼트 사이에 위치해 있다. 이에 공룡과 트럭, 불도저는 과거와 현재라는 다른 두 시제에 위치한 산소 시스템의 유기체와 오일 시스템의 무기체라는 차이에도 불구하고, ‘변신’이라는 관점에서 동일체로 간주해 볼 수 있는 틈이

36. Paul Cummings, "Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art/ Smithsonian Institution"(1972), Jack Flam (1966), p. 271.



도판 9(위). 로버트 스미슨, 〈킹콩이 이집트 켄을 만나다〉, 1972.  
도판 10(아래). 로버트 스미슨, 〈킹콩, 몬스터〉, 1961-1963.



발생한다. 그 결과 이 영화에서 현 인류는 공룡과 달리 지구에 살아남아 인류 세(anthropocene)의 시대를 열고 있지만, 중국에 공룡과 마찬가지로 사라질 문명에 지나지 않는다. 이에 영화에서 스미슨은 공룡을 토대로 두 사실을 말한다고 가정해 볼 수 있다. 첫째, 인간과 기계 문명도 지구에서 사라질 것이다. 둘째, 인류의 최후는 공룡의 멸종과 마찬가지로 지구의 멸망이 아닌 하나의 종이 종말을 맞는 것뿐이다. 요컨대 그는 다른 두 종을 통해 그들에게 일어난 엔트로피 상황이란 사실 지구의 멸망이 아닌 하나의 종의 멸망일 뿐임을 말한다. 지구는 밸러드 소설의 한 구절처럼 “무수한 유기체들이 생존을 위해 돌연변

이를 일으켜 새로운 환경에 적응해 나가고” 있는 것이다.<sup>37</sup> 태양폭풍과 복사열 등은 인간의 생물학적 종의 변이에 심각한 타격을 미칠 것이지만, 생명체로서의 지구 입장에서 그것은 자기조절시스템으로서 국소적인 변화일 뿐이다. “자연은 직선으로 나아가지 않는다. 그것은 비선형의 발전으로 절대 끝나지 않는다”라는 스미슨의 말은 지구 생명에 대한 그의 시선을 뒷받침해준다.<sup>38</sup>

다음으로 3부 소금 결정체 신을 상기해 보자. 프로롤그에 해당하는 태양 폭풍에서 들려온 인공호흡기 소리는 클로즈업된 소금 결정체의 신에서 반복적으로 들린다. 이러한 상황에서 태양과 결정체 또한 들숨과 날숨을 가진 하나의 생명체로 접근하는 것이 가능하다. 그뿐만 아니라 벨러드의 『불타버린 세계』에서 다음의 구절은 이 영화에서 소금 결정체를 인간의 은유로 바라볼 수 있는 근거를 제공한다. “연옥이 모두 그렇듯, 해변은 대기실이었고, 끝없이 펼쳐진 적은 소금은 그들에게서 가장 단단한 핵심만을 남기고 모든 것을 빨아들였다. 그들이 태양에 말라가는 결정처럼 용해되고 증발하기를 기다리는, 아무것도 없는 그 지옥의 경계에서 이 작은 정체성의 결절이 반짝이고 있었다.”<sup>39</sup> 인간을 물과 빛의 화학적 결정체인 소금의 이미지로 최소화함으로써 벨러드는 인간종이란 오랜 시간 동안 지구생태계의 변화 과정에 나타난 포유류에 지나지 않을 수도 있음을 이야기한다.

### 3) ‘수평의 거석, 나선형 방파제’와 태양

3부는 엔트로피 증가에서 발생한 지질학적 붕괴 과정이 창조한 나선형 방파제를 발견한 인류를 그려내고 있다. 그것은 방파제 위를 선회하는 헬리콥터의 시선에서 시작한다. 상공에서 바라본 나선형 방파제의 모습이 스크린을 채우자 스미슨의 목소리가 들려온다. “북쪽-진흙, 소금 결정체, 바위, 물, 동쪽 가까운 북쪽-진흙, 소금 결정체, 바위, 물, 북쪽에 가까운 북동쪽-진흙, 소금 결정체, 바위, 물, 북쪽에 가까운 동쪽-진흙, 소금 결정체, 바위, 물” 계속해 동

37. J.G. 벨러드, 『물에 잠긴 세계』, 공보경 (역), 파주: 문학수첩, 2012, p. 79.

38. Lucy R. Lippard, “Breaking Circles: The Politics of Prehistory,” *Robert Hobbs, Robert Smithson: Sculpture* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1981), p. 35.

39. J. G. 벨러드, 『불타버린 세계』, 이나경 (역), 파주: 문학수첩, 2012, p. 219.

쪽·서쪽·남쪽 모두 방향의 나선형 방파제의 구성 물질을 탐색하며 그는 그 재료인 진흙·소금 결정체·바위·물을 반복해 말한다. 그리고 곧 앞절에서 살펴본 소금 결정체 신이 이어진다. 이때 스미슨의 목소리가 들려온다.

결정체의 발걸음은 성장 동안 실제로 나선형으로 감겨 나갈 것이다. 안정 상태에서 나선형은 회전하는 듯 보일 것이다. 오른쪽으로 그리고 왼쪽으로 전위가 시계방향 그리고 반시계방향의 나선형들이 생겨나게 한다.

이는 스미슨이 아지트 램 베르마(Ajit Ram Verma)와 P. 크리스나(P. Krishna)의 『크리스탈의 다형과 다형성(Polymorphism and Polytypism in Crystals)』에서 발췌한 것이다. 이를 토대로 할 때, 나선형은 결정체 성장 방향의 기표다. ‘이중적인 움직임’을 내포하고 있는 크리스탈 이미지를 『시네마: 시간 이미지』에서 질 들뢰즈(Gilles Deleuze)는 다음과 같이 쓰고 있다. “크리스탈 안에서 바라보는 것은 현재를 지나가게 하고 이들 서로를 차례로 대체시켜 미래로 향하게 함과 동시에, 모든 과거를 보존하면서 어두운 깊이로 떨어뜨리는 이중적인 움직임을 갖는 시간이다.”<sup>40</sup> 결정체의 응집체인 나선형 방파제는 과거와 미래를 관통하는 시공간이다. “결정 구조의 성장은 나사의 방식으로 위치변화에서 일어난다. 〈나선형 방파제〉는 소용돌이치는 결정체 격자 안에 무수(無數)의 시간을 확대한 하나의 층으로 볼 수 있다.”<sup>41</sup>

인류에게 ‘나선형 방파제’가 던지는 메시지는 스미슨이 소장한 밸러드의 단편 소설 『시간의 소리(The Voices of Time)』를 통해 접근해 볼 수 있다. 이 소설의 주인공, 신경과 전문의는 사막에 3인칭 서술자가 “우주 시계(cosmic clock)”라고 묘사한, 만다라를 닮은 기호를 제작하려고 한다. 이처럼 밸러드의 소설에는 거석이 자주 등장한다. 밸러드에게 거석이 지니는 의미는 스미슨 스스로도 지적한 바와 같이, 밸러드의 소설 내에서 찾아 볼 수 있다. 스미슨은 「사이트-예언자로서 미술가」에서 밸러드의 『터미널 비치(Terminal Beach)』의 다음의 구절을 제사(題詞)로 사용했다. “현재 거석들의 시스템은 계속되어 온 시공간의 질서에 대한 그 감각을 마음에 부여하는 작동들에 완벽한 대체제를 제공

40. 질 들뢰즈, 『시네마II: 시간-이미지』, 이정하 (역), 서울: 시각과 언어, 2005, p. 175

41. Robert Smithson (1972), p. 146.

한다. 그의 인식은 그의 현 신경계와 관련한 마음의 기능들보다 위인 상태에서 불탔다 (만약 자율신경계가 과거에 의해 지배되고 있다면, 뇌척수는 미래에 도달한다).”<sup>42</sup> 즉 벨러드 소설 속 거석은 혼돈 상태의 인물에게 감각의 평형을 제공해 줄 수 있는 질서를 매개한다. 이를 통해 인간의 신체 시스템 또한 과거와 미래라는 다른 두 시간과 관계할 수 있다. 흥미롭게도 큐브릭의 〈2001 스페이스 오디세이〉에서도 네 차례 거석이 등장한다. 이 영화에서 거석은 위기의 길목에서 있는 유인원과 인간 앞에 등장해 인류가 나아갈 길을 지시해 준다.

다시 《나선형 방파제》의 3부로 돌아가 보자. 3부 후반부에서 우리는 태양과 나선형 방파제가 하나로 겹쳐지는 신을 볼 수 있다(30:40-32:17). 마치 제의 행사에서 일어나는 한 장면을 연상시킨다. 여기서 스미슨의 목소리가 들려온다. “거대한 태양을 골똘히 바라보며, 우리는 마침내 생소한 성좌의 수수께끼를 해독했다. 그것은 하나의 불타는 별이 아니라 수백만 개의 별이다.”<sup>43</sup> 즉 이 영화에서 태양은 수백만 년 전 우주에 존재 한 별들의 폭발의 현현인 것이다. 이를 토대로 할 때 스미슨의 《나선형 방파제》는 태양의 비밀을 풀어 낼 수 있는 인식의 문을 열어주는 매개체다.

#### IV. 나오는 말

이상에서 살펴본 것처럼, 《나선형 방파제》는 사실의 기록을 넘어선 환영적인 공간을 창출한다. 스미슨은 영화에서 의미의 층위를 구성하는 점프 컷, 클로즈업, 필터 등을 적극적으로 사용해 출발→여정→귀환이라는 서사 속에서 1960년대 SF 뉴웨이브 소설에서 펼쳐내는 풍경을 구현했다. 그 결과 다른 두 시간이 공존하는 결정체의 성장 과정에서 일어나는 선사에 대한 기억, 폭력과 무질서, 종말의 순환과 같은 의미의 층위가 형성될 수 있었다. 즉, 《나선형 방파제》에서 스미슨은 과학기술시대 인류의 심리 상태에서 일어나는 엔트로피 풍경을 시각화한 것이다. 그러나 여기서 엔트로피 풍경은 흥미롭게도 북유럽 신화의 라그나로크(Ragnarok)와 같이 종말과 재생 모두를 품고 있다. 영화 3부에서

42. Robert Smithson (1966-1967), p. 340.

43. Elizabeth C. Childs (1981), p. 80.

시계 반대 방향으로 달려 나선형 방파제의 소용돌이 끝에 진입한 스미슨은 시계방향으로 그곳을 벗어난다. 이처럼 스미슨의 엔트로피 풍경은 결정체 성장을 빌려 부활과 재생의 가능성을 내포하고 있다. 이는 〈나선형 방파제〉를 기점으로 ‘개간 프로젝트’라는 이름 아래 그가 실천하고자 한 엔트로피의 변증법적 변화이기도 하다. 개간 프로젝트란, “탄광지구, 폐용된 채석장, 오염된 호수와 강이 나라 전역에 분포되어 있다. 이처럼 황폐화된 장소들의 이용을 위한 실천적인 해결책은 대지미술의 영역에서 땅과 물을 재활용하는 것이다.”<sup>44</sup> 영화 《나선형 방파제》는 다른 두 개념인 종말과 재생을 개간 프로젝트에서 하나로 통합해 물리적 공간에 적용케 한 그 아이디어의 출처가 바로 SF 뉴웨이브 소설 속 안티-히어로의 마음 상태에서 출발했음을 말해 준다. 즉, 공상과학에 대한 취미와 이해가 그로 하여금 동시대 작가들의 단순한 현상학적 차원의 대지작품과는 다른 과학기술시대 인류의 마음 상태, 심리적 상황과 관계하는 시공간에 대한 탐구와 그 구현을 시도케 했다고 할 수 있다.

### ■ 주제어 (Keywords)

로버트 스미슨(Robert Smithson), 영화 《나선형 방파제》(Film Spiral Jetty), SF 뉴웨이브(SF New Wave), J. G. 벨러드(James Graham Ballard), 내적 공간(inner space), 엔트로피 풍경(entropy landscape), 결정체(crystal)

투고일	2018년 11월 2일	심사일	2018년 11월 11일	게재확정일	2018년 11월 26일
-----	--------------	-----	---------------	-------	---------------

44. Robert Smithson, "Untitled" (1971), Jack Flam (1996), p. 376.

## 참고문헌

- J.G. 벨러드, 『물에 잠긴 세계』, 공보경 (역), 파주: 문학수첩, 2012.
- \_\_\_\_, 『불타버린 세계』, 이나경 (역), 파주: 문학수첩, 2012.
- \_\_\_\_, 『크리스탈 세계』, 이미정 (역), 파주: 문학수첩, 2012.
- 롤랑 바르트, 「영화관을 나오면서」, 『이미지와 글쓰기』, 김인식 (역), 서울: 세계사, 1993. pp. 181-188.
- 복도훈, 「역사의 기후변화와 인간 종의 변이」, 『Foreign Literature Studies』, 55호, (2014), pp. 101-120.
- 이재은, 「로버트 스미슨의 “개간프로젝트”에 대한 연구」, 성신여자대학교 대학원 박사학위논문, 2009.
- 제임스 러브록, 『가이아』, 홍옥희 (역), 서울: 갈라파고스, 2004.
- 질 들뢰즈, 『시네마 II: 시간-이미지』, 이정하 (역), 서울: 시각과 언어, 2005.
- Alberro, Alexander. “The Catalogue of Robert Smithson’s Library,” *Robert Smithson*, Los Angeles: University of California Press, 2005, pp. 245-263.
- Childs, Elizabeth C. “Robert Smithson and Film: The Spiral Jetty Reconsidered,” *Arts Magazine* (October 1981), pp. 68-81.
- Cord, Florian. J.G. *Ballard’s Politics: Late Capitalism, Power, and the Pataphysics of Resistance*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2017.
- Hobbs, Robert. *Robert Smithson: Sculpture*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1981.
- Jones, Caroline. *Machine in the Studio*, Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Lee, Pamela M., *Chronophobia: On time in the art of the 1960s*, Cambridge, MA: MIT Press, 2004.
- Peabody, Rebecca. “Fiction as Muse: Lawrence Alloway and the Art of Speculative Criticism,” *Lawrence Alloway: Critic and Curator*, Ludy Brandnock, Courtney J. Martin, and Rebecca Peabody (eds.), Los Angeles: the Getty Research Institute, 2015, pp. 26-47.
- Smithson, Robert. “The Artist as Site-Seer: Or, A Dintorphic Essay” (1966-1967), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Jack Flam (ed.), Los Angeles and Berkeley:

- University of California, 1996, pp. 340–345.
- \_\_\_\_\_. “The Crystal Land” (1966), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Jack Flam (ed.), Los Angeles and Berkeley: University of California, 1996, pp. 7–9.
- \_\_\_\_\_. “Entropy and The New Monuments” (1966), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Jack Flam (ed.), Los Angeles and Berkeley: University of California, 1996, pp. 10–23.
- \_\_\_\_\_. “A Cinematic Atopia” (1971), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Jack Flam (ed.), Los Angeles and Berkeley: University of California, 1996, pp. 138–142.
- \_\_\_\_\_. “The Earth, Subject to Cataclysms, is a Cruel Master” (1971), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Jack Flam (ed.), Los Angeles and Berkeley: University of California, 1996, pp. 253–261.
- \_\_\_\_\_. “The Spiral Jetty” (1972), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Jack Flam (ed.), Los Angeles and Berkeley: University of California, 1996, pp. 143–153.
- \_\_\_\_\_. “Entropy Made Visible” (1973), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Jack Flam (ed.), Los Angeles and Berkeley: University of California, 1996, pp. 301–309.
- \_\_\_\_\_. “Untilted” (1971), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Jack Flam (ed.), Los Angeles and Berkeley: University of California, 1996, p. 376.
- Thater, Diana. “A Man Becomes Unstuck in Time in the Film That Become a Classic!,” *Robert Smithson: Spiral Jetty*, New York: Dia Art Foundation, 2005, pp. 165–183.
- Sey, James. “Special feature: Critical contexts of pathology; Psychopathology, inner space and automotive death drive: J.G. Ballard,” *South African Journal of Psychology*, vol. 32, issue 2 (June 2002), pp. 55–60.
- Saxon, Eric. “Science Fictional Transcendentalism in the Work of Robert Smithson,” (2013), *Theses, Dissertations, and Student Creative Activity, School of Art, Art History and Design*. 43. <http://digitalcommons.edu/artstudents/43> (2018년 10월 15일 접속)
- Tsai, Eugenie. Robert Smithson, *Unearthed: Drawings, Collages, Writings*, New York: Columbia University Press, 1991.
- \_\_\_\_\_. “The Sci-Fi Connection: The IG, J.G Ballard, and Robert Smithson,” *Modern Dreams: The Rise and Fall and Rise of Pop*, Cambridge, MA: MIT Press, 1988, pp. 71–75.
- Zaniello, T. A. “Our Future tends to be Prehistoric: Science Fiction and Robert Smithson,” *Arts Magazine*, vol. 52, issue 9 (May 1978), pp. 114–117.
- [http://www.ubu.com/film/smithson\\_spiral.html](http://www.ubu.com/film/smithson_spiral.html) (2018년 11월 1일 접속).

본 논문은 로버트 스미슨의 영화 《나선형 방파제》(1971)의 의미를 1960년대 Sci-Fi 뉴웨이브를 토대로 고찰한다. 로버트 스미슨의 《나선형 방파제》(1970)는 잘 알려진 대로 1970년대 대지미술의 기념비적 존재다. 이와 동일한 제목 아래 그는 영화와 에세이도 발표했다. 에세이와 함께 영화는 일반적으로 대지미술의 물리적 제작 과정을 전달하는 기록물로 여겨져 왔다. 그러나 영화 《나선형 방파제》에서 스미슨은 영화의 의미의 층을 구성하는 점프 컷, 클로즈 업 등을 통해 SF 서사에서 살피 볼 수 있는 환영적인 공간을 만들었다. 그 결과 《나선형 방파제》는 벨러드의 '내적 공간'을 토대로 스미슨의 엔트로피 풍경을 바라볼 기회를 제공해 준다. 이를 통해 다음의 두 사실을 요약할 수 있다. 첫째, 영화 《나선형 방파제》에 나타난 엔트로피 풍경은 스미슨 혹은 인류의 '내적 공간'이다. 둘째, 이 영화는 대지작품 《나선형 방파제》가 시간이 쌓아올린 지구의 기억을 담고 있는 거석 시스템임을 말해준다.

## Abstract

# The Relationship between New Wave SF's Landscape and Robert Smithson's film *Spiral Jetty*

Jaeun Lee

In this paper, I examine the meaning of film *Spiral Jetty* in 1970 concerning Sci-Fi New Wave which is a movement in science fiction produced in the 1960s and 1970s. Robert Smithson's earthwork *Spiral Jetty*, as well is known, is considered to be most important artwork in land art history. Concurrently with the earthwork he made a film which shows its construction and after completion. This film seems like a record of the earthwork. However, it creates a space of illusion which is made by jump cut, close-up, filter and so on, which filmmakers use to consist of a theme of film.

The film *Spiral Jetty* itself is crammed with bits from science fiction novels. Thus, this film gives us the opportunity to think about his entropic landscape based on the Ballard's 'inner space'. By exploring from the perspective, this essay can sum up the following facts. Firstly, the entropic landscape of the film *Spiral Jetty* consists in the embodiment of Smithson or human's 'inner space' in science-technology's era. Secondly, this film shows his earthwork, *Spiral Jetty* is the system of megalith that possesses the memories of mankind which time has piled up.