

포스트휴머니즘 시대의 생태영화 이론

박제철**

신경미학, 사변적 실재론,
과정-관계 존재론 관점을 중심으로*

초록 생태영화 연구는 영화, 자연세계, 비인간 동물 사이의 관계의 다양한 측면을 탐구하는 영화 연구 분야로 21세기에 본격적으로 전개되고 있다. 20세기 말부터 인류세라는 새로운 지질학적 시대의 제안 등에서 볼 수 있듯이 지구행성의 생태학적 위기에 대한 각성이 고조되고 있고 이와 맞물려 인간중심주의를 보완, 보충, 해체, 초월하려는 다양한 비인간적 혹은 포스트휴먼적 관점들이 인문학 내에서 본격적으로 제안됨에 따라 생태영화 연구가 점차 다각도로 활성화되고 있다. 이에 따라 생태영화 연구는 자연환경을 소재로 다루는 영화에 대한 단순 주제 비평을 넘어 영화가 어떻게 인간과 자연환경 사이의 상호작용을 비인간중심적 방식으로 매개할 수 있을지에 대한 정교한 이론적 탐구를 다각도로 전개하고 있다. 필자는 21세기 생태영화 이론의 주요한 성과들에서 발견되는 세 가지 주요 경향인 신경미학적 생태영화 이론, 사변적 실재론적 생태영화 이론, 과정-관계 존재론적 생태영화 이론에 초점을 맞추고 이 세 경향의 이론을 비판적으로 비교 분석한다. 이를 통해 필자는 이 세 경향의 이론이 모두 나름의 방식으로 영화가 어떻게 인간 관람 주체에게 세계에 대한 비인간중심적 경험을 제공함으로써 지구생태계의 위기에 인간이 대처할 수 있는 생태학적 역량을 제공할 수 있는지를 이론화한다고 주장한다. 그럼에도 불구하고 필자는 세 경향 간에 그리고 각 경향에 속하는 이론들 간에는 무시못할 차이가 있으며 그 차이는 각각의 이론이 채택하는 철학적 입장의 차이, 인간 관람 주체의 영화적 경험을 이론화하는 방식의 차이, 디지털과 컴퓨터 기술이 인간중심적 영화 경험에 미치는 영향을 고찰하는 방식의 차이에 달려 있음을 주장한다.

주제어 생태영화 이론, 포스트휴머니즘, 비인간중심적 영화경험, 신경미학, 사변적 실재론, 과정-관계 존재론

* 이 논문은 2020년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2020S1A5B5A17091716).

** 서울대학교 미학과 강사

1. 서론

20세기 말부터 기후변화, 생물다양성 축소, 자원착취, 대기오염, 해양 산성화, 삼림벌채, 독성 폐기물 누적 등 지구상의 각종 환경문제는 점차 심각한 수준에 이르고 있고 이는 인간을 포함한 지구상의 생명체들의 삶의 지속가능성에 중대한 위협이 되고 있다. 이와 같은 환경 위기의 진단과 그 해결을 모색하는 연구는 물론 일차적으로 생물학이나 지구과학과 같은 자연과학 분야들이나 환경공학과 같은 공학 분야에서 집중적으로 이루어져 왔다. 하지만 지구행성의 환경 위기를 극복하기 위해서는 단지 생태계가 어떻게 작동하는지를 이해하는 것만으로는 불충분하며 인간의 문화와 윤리체계가 생태계에 어떤 영향을 주는지를 이해할 필요가 있다는 문제의식을 인문학자들이 갖게 됨에 따라 인문학의 각 분야에서 나름의 방식으로 인간과 자연환경 사이의 관계에 대한 다양한 연구가 전개되고 있다.¹ 무엇보다도 2000년에 파울 크뤼첸(Paul Crutzen)과 유진 스토머(Eugene Storer)가 인류세(Anthropocene)를 제안한 이래 환경 문제에 관한 인문학적 연구는 점차 심화되고 확장되고 있다. 인류가 지구생태계에 막대한 영향을 행사하는 지질 시대로 정의되는 인류세는 지구 생태계와 환경의 악화에 대한 책임이 무엇보다도 산업 근대화에 기반한 인류의 활동에 있음을 시사하며 이로부터 인문학자들은 근대 이래로 인류가 구축한 가치 체계와 세계관이 어떻게 지구 생태계에 악영향을 주었는지 그리고 어떤 대안적인 가치 체계와 세계관이 환경 위기의 해소와 지구 생태계의 회복에 기여할 수 있을지를 본격적으로 연구하기 시작했다. 이에 따르면 인간을 세계의 중심으로 간주하고 인간의 가치체계에 따라 비인간 자연을 수단으로 취급하는 것을 당연시하는 세계관인 인간중심주의(anthropocentrism)가 무엇보다도 지구 생태계의 악화에

1 Cheryll Glotfelty (1996), "Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis," *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (ed. Cheryll Glotfelty and Harold Fromm), Athens: The University of Georgia Press, p. xxi.

시대한 책임이 있는 것으로 지목되고 있다. 따라서 이러한 문제의식을 가진 많은 인문학자들은 지구 생태계 회복을 위해 인간에게 무엇보다 요청되는 것은 비인간중심적(nonanthropocentric) 세계관과 삶의 양식임을 강조하고 있다. 그리고 인문학 각 분야에서 환경문제와 생태학적 쟁점에 관한 연구들이 간학제적으로 전개되기 시작하면서 2010년 경에 이르게 되면 이를 총칭하는 ‘환경 인문학’(environmental humanities)이 부상하게 되었다.²

‘녹색 영화비평’(green film criticism), ‘생태-영화비평’(eco-cinecriticism) 등 여러 다양한 용어로 불리기도 하는 생태영화 연구(ecocinema studies)는 인문학 내에서의 이러한 연구 동향과 궤를 같이하면서 영화학 내에서 출현한 새로운 연구분야로 1990년대 중반에 개시되고 21세기에 본격적으로 전개되고 있다. 아네트 쿤(Annette Khun)과 기 웨스트웰(Guy Westwell)의 간략한 정의에 따르면 생태영화 연구는 “영화, 자연세계, 비인간 동물 사이의 관계의 역사적·형식적·정치적·윤리적 측면을 탐구하는 비판적·영화-이론적·포스트-휴먼적 영화 연구 분야”로 “생태 인문학 혹은 환경 인문학이라는 광범위한 분야를 구성하고 있는 문학 생태-비평, 비판적 동물연구, 생태학, 기후변화 연구의 교차 지점에서 형성된 간학제적 연구”다.³ 초창기부터 지금까지 전개된 생태영화 연구는 크게 두 가지 하위 분야로 구분될 수 있을 것이다. 첫 번째는 “영화 텍스트가 개인들과 그들의 서식지에 대한 시청각적 현시들을 통해 우리 주변의 세계에 대한 우리의 상상에 어떻게 영향을 주며 이로 인해 이러한 세계에 대한 우리의 활동에 잠재적으로 어떤 영향을 주는지”에 대한 이론을 구축하고 특정 영화 텍스트를 분석하는 분야이며, 두 번째는 영화의 제작, 유통, 수용 과정에서 일어나는 영화의 산업적, 기술적 절차들이 지구행성의 물리적 환경에 직접적으로 미치는 영향에 대

2 Robert S. Emmett and David E. Nye (2017), *The Environmental Humanities: A Critical Introduction*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, pp. 4-5.

3 Annette Khun and Guy Westwell (2020), *A Dictionary of Film Studies* (2nd Edition), Oxford: Oxford University Press, E-Book.

해 연구하는 분야로 ‘영화 인프라구조의 생태학적 연구’ 혹은 ‘생태비평적 영화제작 연구’라고도 지칭된다.⁴

본고는 생태영화 연구의 첫 번째 분야에 초점을 맞추고 이 분야에서 철학적, 미학적 방법론상의 어떤 전회가 일어났는지를 고찰하고자 한다. 1960년대 이래의 현대 영화이론에서 영화 텍스트가 세계를 어떻게 재현(혹은 구성)하는지 그리고 영화 텍스트를 관객이 어떻게 수용/경험하는지에 대한 미학적 연구는 주로 구조주의/포스트구조주의적 관점, 현상학적 관점, 인지주의적 관점에 기초하여 전개되어 왔다. 하지만 이러한 관점들은 인간에 고유한 지각 방식과 인지 방식 그리고 인간 언어에 기반한 추상적 사유 방식을 전제로 성립하기에 인간중심주의와 다소간 결탁한 것으로 판명되었다. 따라서 인간중심주의의 철회를 촉구한 생태영화 연구는 비인간중심적인 가치체계와 세계관을 제공하려고 하는 다양한 포스트휴머니즘 철학사상을 채택하기 시작했고 이러한 이론적 관점을 통해 영화의 세계 재현과 영화의 관람 경험이 지구생태계의 위기를 회복하는 데 어떻게 기여할 수 있는지를 이론화하고 인간과 자연환경 사이의 관계를 다루는 다양한 영화 텍스트를 새롭게 분석하는 시도를 개진하고 있다.

본고는 생태영화 연구의 철학적·미학적 방법론에 있어서의 이러한 포스트휴먼적 전회가 전개되어 온 양상을 이러한 전회를 구현하는 몇몇 대표적인 이론적 시도들을 비판적으로 조명함으로써 지도그리고자 한다. 필자는 최근 전개되어 온 포스트휴먼적 생태영화 이론들 가운데 특히 신경미학, 사변적 실재론, 과정-관계 존재론을 철학적 방법론으로 채택한 이론들에 주목할 것이다. 이는 무엇보다 이러한 철학적 관점들이 현대 영화이론

4 Stephen Rust and Salma Monani (2013), "Introduction," *Ecocinema Theory and Practice* (ed. Stephen Rust, Salma Monani, and Sean Cubitt), New York: Routledge, p. 2. 영화 인프라구조의 생태학적 연구의 대표적인 성과로는 Nadia Bozak (2012), *The Cinematic Footprint: Lights, Camera, Natural Resources*, New Brunswick: Rutgers University Press와 Susan Hayward (2020), *Film Ecology: Defending the Biosphere - Doughnut Economics and Film Theory and Practice*, New York: Routledge를 들 수 있다.

의 주된 철학적 관점들에 내재한 인간중심주의적 전제들에 도전하면서 부상했기 때문이다. 먼저 인간과 비인간 동물의 세계 경험이 양자에 어느 정도 공통인 신경생물학적 체계에 기반해 있음을 강조하는 신경미학은 인간에 고유한 고도로 추상적인 인지과정에만 주목해 온 전통적인 인지주의 미학에 부분적으로 도전하고 그것의 확장을 촉구했다. 또한 인간과 무관하게 존재하는 즉자적 세계에 대한 인식이 어떻게 가능한지를 탐구하는 사변적 실재론은 인간의 경험을 인간 사유와 세계 사이의 지향적 상관관계에 기초한 것으로 보는 현상학에 중대한 도전을 감행했다. 마지막으로 세계를 존재들 사이의 역동적인 상호작용과 그로 인한 세계의 부단한 존재론적·인식론적 변모와 생성을 강조하는 과정-관계 존재론은 세계에 대한 인식을 인간 언어와 문화를 특징짓는 구조적 관계의 산물로 보는 구조주의/포스트구조주의에 도전하면서 포스트휴먼적 세계관을 제시했다.

본고에서 필자는 포스트휴먼적 생태영화 이론의 이 세 가지 경향을 각 경향을 대표하는 중요한 이론적 성과들을 비판적으로 검토하는 가운데 비교 고찰할 것이다. 이러한 검토 과정에서 필자는 각각의 이론적 경향이 과거의 전통적인 영화이론에 내재한 인간중심주의적 한계를 어떻게 극복하고 이를 통해 영화의 재현과 관람 경험에 내재한 생태학적 역량을 어떻게 이론화하고 있는지를 밝히고 그러한 이론적 경향에 내재한 난점이 무엇인지 파악하고 다른 이론적 경향들은 그러한 난점을 어떻게 해소하고 있는지를 해명할 것이다. 비교 고찰 과정에서 필자는 또한 전통적인 셀룰로이드 영화와 디지털/컴퓨터 기술 기반의 포스트-시네마의 미학적 차이가 어떤 생태학적 함의를 갖는지도 고찰할 것이며 이를 통해 영화의 상이한 기술적 기반에 따른 상이한 미학적 특징이 영화의 생태학적 역량에 어떤 변화를 야기할 수 있는지를 검토할 것이다. 이러한 비교 검토를 통해 필자는 상이한 포스트휴먼 생태영화 이론들이 전통적인 영화이론을 지배했던 인간중심주의를 어떻게 상이한 방식으로 문제시하거나 거부하거나 혹은 해체하는지 그리고 이를 통해 전통적인 영화이론이 간과해 온 영화의 생태학적

역량을 어떻게 상이하게 이론화함으로써 생태영화 연구의 이론적 토대를 새롭게 구축하고 있는지를 규명할 것이다.

2. 신경미학과 생태영화 이론의 정동적 전회

초기 생태영화 연구는 주로 담론분석에 기초한 문화연구 방법론을 주요 방법론으로 채택하여 영화 텍스트가 인간과 비인간 환경의 관계를 어떻게 ‘재현’하는지를 분석하면서 영화 텍스트 속에서 인간중심적 이데올로기가 작동하는 방식을 비판적으로 논의해 왔다. 데이비드 잉그램(David Ingram)의 『녹색 스크린』은 이러한 관점에서 수행된 주목할 만한 연구 중 하나다. 잉그램은 자연 풍경, 원시 부족, 야생 동물을 소재로 다루는 헐리우드 영화를 ‘환경주의 영화’(environmentalist film)라고 정의하고 이러한 영화들이 어떻게 “인간 존재와 환경의 관계에 관해 일련의 모순적인 담론들을 끌어들이고 영속화하는 이데올로기적 응집체”인지를 비판적으로 분석하고 있다.⁵ 예를 들어 인간과 해양 야생생물의 관계를 재현하는 여러 헐리우드 영화 중 ‘쥬스’ 시리즈가 백상어를 사악한 인간의 적으로 묘사한다면 이와 대조적으로 <프리 윌리>(Free Willy, 1993)는 범고래를 인간의 친구로 간주한다. 잉그램은 해양 야생생물에 대한 이러한 대조적인 묘사는 백상어나 범고래에 대한 과학적이고 현실적인 통찰과 거리가 멀며 “야생 생물에 투사된 의인화된 태도들”을 반영할 뿐이라고 지적한다.⁶ 또한 <프리 윌리>에서는 범고래에 대한 상호 모순적인 두 가지 담론, 즉 과학적 담론과 신비주의적 담론이 충돌하지만 주인공 소년이 범고래 윌리와 신비주의적으로 교감하는 스토리가 전개됨에 따라 후자의 담론이 전자의 담론을 점차 압도하는

5 David Ingram (2000), *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema*, Exeter: University of Exeter Press, p. viii.

6 David Ingram (2000), p. 71.

데 이 또한 야생생물에 대한 지배적인 이데올로기를 재생산하는 데 기여한다는 것이다.⁷

폴라 윌로켓-매리콘디(Paula Willoquet-Maricondi)는 인간중심적 관점에서 주로 전개되는 이러한 환경주의 영화에 도전하고 생태중심적(ecocentric) 관점을 제시하는 대안적인 영화를 ‘생태영화’(ecocinema)라고 정의하고 이러한 영화가 전자의 환경주의 영화와 어떻게 다른지를 고찰한다. 여기서 생태중심주의란 윌로켓-매리콘디에 의하면 인간권(human sphere)에만 배타적으로 가치의 중심을 두는 인간중심주의와 달리 대기권, 해양권, 암석권, 생물권을 망라한 “생태권(ecosphere)을 인간을 위한 가치의 중심으로 간주하는” 세계관을 말한다.⁸ 윌로켓-매리콘디는 생태영화의 주된 사례로 안드레이 즈드라비치(Andrej Zdravič)의 실험영화 <리버글래스>(Riverglass, 1997)를 들며 이러한 영화가 환경주의 영화의 예인 스티븐 소더버그(Steven Soderbergh)의 <에런 브로코비치>(2000)와 어떻게 다른지를 논의한다. <에런 브로코비치>가 환경운동가 브로코비치의 용기와 영웅주의를 부각시키고 정작 물, 토양, 인간의 오염을 비가시화시키는 것과 달리 <리버글래스>는 소카 강 내부에서 물의 흐름을 근접 촬영한 것으로 그 어떤 인간 스토리도 제시하지 않지만 “자연에 대한 우리의 지각과 자각을 변형”시킴으로써 인간중심적 관점으로부터 생태중심적 관점에서의 전환을 가능하게 한다는 것이다.⁹

이와 유사한 방식으로 스콧 맥도날드(Scott Macdonald)도 생태영화를 친 환경주의의 내러티브를 생산하는 데 머무는 관습적인 헐리우드 영화와도 환경 쟁점에 대한 관심을 촉구하는 관습적인 다큐멘터리와도 질적으로 다른 것으로서 정의한다. 맥도날드는 나아가 생태영화의 핵심이 “관습적인 미디

7 David Ingram (2000), p. 99.

8 Paula Willoquet-Maricondi (2010), “Shifting Paradigms: From Environmentalist Films to Ecocinema,” *Framing the World* (ed. Paula Willoquet-Maricondi), Charlottesville: University of Virginia Press, p. 46.

9 Paula Willoquet-Maricondi (2010), pp. 51-52.

어 관람성에 대한 대안을 입증하고 좀 더 환경적으로 진보적인 사고방식을 양성하는 데 도움이 되는 ‘새로운 종류의 영화 경험’을 제시”하는 데 있음을 강조한다.¹⁰ 이러한 종류의 영화 경험은 맥도날드에 의하면 무엇보다도 “자연 과정 속에서의 몰입(immersion)의 경험”이다.¹¹ 맥도날드는 그 이상의 정교한 이론적 고찰을 하지 않기에 그가 여기서 몰입이라는 개념을 정확히 어떤 의미로 사용하고 있는지는 다소 모호하다. 다만 그가 강, 바다, 호수 등 느린 속도로 미세하게 변하는 자연 대상을 상당히 긴 지속시간 동안 보여 주는 즈드라비치의 <리버글래스>나 제임스 베닝(James Benning)의 <13개의 호수>(2004) 등의 작업을 예시로 분석하는 것을 보건대 그는 몰입을 오랜 지속시간 동안 관조적으로 주목하는 정신 행위로 이해하고 있는 것으로 추정된다.

월로켓-매리콘디와 맥도날드의 생태영화 논의는 단순히 환경적 쟁점을 다루는 영화에 대한 주제 비평에 머물지 않고 생태영화가 인간 관객과 자연을 비인간중심적 방식으로 매개한다는 점을 이론화함으로써 생태영화 연구의 이론적 기틀을 확립하는 데 기여했다. 그럼에도 불구하고 이들이 제안하는 생태영화 개념은 관습적인 주류 환경주의 영화와의 양극화된 대립 속에서 성립하는 것이라는 점에서 그리고 그와 같은 대립은 현대 영화이론에서 계속 재생산되어 온 주류영화 대 예술영화 혹은 대중영화 대 모더니즘 영화라는 양극화된 이분법적 대립을 답습한다는 점에서 한계가 있다. 이들은 생태영화를 그 어떤 내러티브도 갖지 않는 미니멀리즘적 비서사 실험 영화에만 국한될 정도로 협소하게 정의한 것이다. 월로켓-매리콘디와 맥도날드의 논의의 또 다른 한계로는 생태영화를 정의하기 위해 동원한 생태중심적 관점이라는 개념이나 몰입 경험 개념 등이 상당히 모호하게 제시되고

10 Scott Macdonald (2013), “The Ecocinema Experience,” *Ecocinema Theory and Practice* (ed. Stephen Rust, Salma Monani, and Sean Cubitt), New York: Routledge, p. 20. 강조는 원저자의 것임.

11 Scott Macdonald (2013), p. 19.

있다는 점이다. 윌로켓-매리콘디는 인간 역시 생태계의 일부인 한 인간이 필연적으로 인간중심적인 것은 아니며 생태중심적 관점으로 세계관을 변경하는 것이 가능하다고 주장한다.¹² 하지만 이러한 관점의 변동이 인간에게서 어떻게 가능한지 그것이 자신이 생태영화라고 부른 것에서 어떻게 가능한지에 대해서는 그다지 정교한 설명을 제시하지 않는다. 맥도날드가 생태영화의 관람 경험을 특징짓는 것으로 언급한 몰입 개념 역시 모호한 채로 남아 있다. 몰입 경험은 신체가 연루되지 않은 순수하게 인지적 경험인가, 아니면 신체가 연루된 감정적(emotional) 혹은 정동적(affective) 경험인가? 또한 그러한 몰입 경험이 주류 대중영화인 환경주의 영화에서는 어째서 나타나지 않는다고 할 수 있는가? 이러한 몰입 개념은 주류 대중영화 관객의 몰입을 통해 이데올로기를 가동시킨다는 현대 영화이론에서의 잘 알려진 이론과 충돌하는 것처럼 보이기까지 한다. 윌로켓-매리콘디와 맥도날드의 생태이론의 이러한 한계들은 무엇보다 그들이 생태영화의 경험을 정교하게 이론화하기 위해 필수적인 인간 정신에 관한 명확한 철학적 입장을 결여하고 있는 데 기인한다고 할 수 있다.

잉그램의 글 「생태영화비평의 미학과 윤리」는 신경미학(neuroaesthetics)적으로 정향된 인지주의 영화이론의 관점에서 생태영화 이론을 보다 정교하게 구축함으로써 윌로켓-매리콘디와 맥도날드의 이론적 결함을 상당 부분 해소하는 데 기여한다. 주류 헐리우드 영화가 어떻게 자연환경에 대한 이데올로기를 재생산하는지를 담론분석 방법론에 따라 논의했던 잉그램의 과거의 저서와 달리 이 글에서 그는 주류 대중영화뿐만 아니라 예술영화나 독립실험영화에 이르는 다양한 경향의 작품들을 아우르고 있으며 최근 신경과학 논의를 대폭 수용하여 신경미학적으로 전회한 인지주의 영화이론을 통해 생태영화 연구의 이론적 토대를 좀 더 정교하게 구축하고 있다. 과거에 인지주의 영화이론은 관객이 영화를 독해하는 과정을 마치 컴퓨터처

12 Paula Willoquet-Maricondi (2010), p. 47.

럼 합리적인 정보처리 과정의 견지에서만 바라보는 경향이 있었다. 하지만 『열정의 시선』(*Passionate Views*, 1999)이라는 편저서에 실린 글들에서 볼 수 있듯이 보다 최근에 인지주의 영화이론은 신경과학의 성과를 대폭 수용하여 영화적 경험에 내포된 정동(affect)과 감정(emotion) 같은 비합리적 측면을 이론화함으로써 신경미학적 방향으로 발전했다.¹³ 잉그램은 이러한 신경미학적 인지주의 영화이론의 성과 중에서도 특히 그렉 스미스(Greg Smith)가 영화적 감정을 설명하기 위해 제안한 ‘연합(associative) 모델’을 참조하여 생태영화 비평 방법론을 보다 정교하게 구축하고자 한다.

스미스는 안토니오 다마지오(Antonio Damasio)나 조셉 르두(Joseph LeDoux) 등의 정동적 신경과학 성과를 참조하여 감정(emotion)에는 (특정인에 대한 분노나 혐오처럼) 특정 대상을 지향하는 ‘정형적(prototypical) 감정’뿐만 아니라 (우울한 날처럼) 막연한 분산된 자극들에 의해 유발되고 (우울함처럼) 비지향적으로 표현되는 ‘비정형적(nonprototypical) 감정’도 있음을 지적한다. 후자의 감정—이것은 ‘감정’(emotion)이라는 용어보다는 ‘정동’(affect)이라는 용어로 지칭되기도 한다—은 의식적 인지를 관장하는 대뇌 피질이 아니라 비인지적으로 작동하는 대뇌 피질하 영역[(폴 맥린(Paul MacLean)의 용어로는 변연계와 파충류의 뇌]에서 처리되기에 대상에 대한 지향 없이 막연한 생리학적 변화(호흡, 심박동, 내분비계 등의 변화)로만 나타난다. 이러한 신경과학적 통찰에 기반해 스미스는 영화를 보며 관객이 느끼는 감정 역시 단선적 과정으로만 설명할 수 없고 여러 인지 과정의 채널들(대뇌 피질이 관장하는 의식적 인지)과 여러 비인지적 과정의 채널들(안면 신경, 발성, 자세와 골격 근육, 자율신경계, 비의식적 중추신경계 등)을 포함한 다차원적 시스템의 복합적 효과임을 강조하며 영화적 감정을 설명하는—일률적인 선형적 모델이 아닌—‘연합’ 모델을 제안한다.¹⁴ 여기서 주목할 만한 것은 신경미학적으로

13 Greg Smith et al. (eds.) (1999), *Passionate Views: Film Cognition and Emotion*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

14 Greg Smith (2003), *Film Structure and the Emotion System*, Cambridge: Cambridge

전회한 인지주의 영화이론이 전통적인 인지주의 영화이론에 내재한 인간 중심주의로부터 일정 정도 벗어날 수 있는 길을 열어 준다는 사실이다. 캐서린 헤일즈(N. Katherine Hayles)가 지적했듯이 인간중심주의가 인간을 고차원적인 의식의 존재로 특권화함으로써 성립한다면 신경과학적 통찰에 따르면 인간은 여타 비인간 동물과 다소 유사하게 복합적인 신경생물학적 토대하에서 고차원적인 의식적 인지뿐만 아니라 비의식적, 비인지적으로 일어나는 온갖 종류의 정동을 경험하며 이 후자의 과정은 인간이 다른 비인간 동물과 그다지 질적으로 다르지 않다는 증거라고 할 수 있다.¹⁵

잉그램은 스미스의 영화적 감정의 연합 모델에 입각해 생태영화가 관객에게 주는 경험은 인지적인 것으로 한정되지 않고 인지적·감정적·정동적 차원을 복합적으로 내포하고 있다고 주장한다. 또한 이를 통해 잉그램은 월로켓-매리콘디와 맥도날드의 생태영화 이론의 한계를 지적한다. 그들은 생태영화를 “생태학적 관념들을 다소 명확하게 촉진시키는 개념적 내용을 갖는 영화”로 정의함으로써 생태영화의 경험에 내재된 감정적·정동적 차원을 간과하고 그 경험을 오로지 인지적인 것으로만 환원한다는 것이다.¹⁶ 잉그램에 따르면 오히려 생태학적으로 개입하는 대부분의 영화는 인지적·감정적·정동적 차원이 서로 여러 가지 방식으로 얽히고 상호작용하는 경험을 관객에게 선사한다는 것이다. 가령 잉그램이 분석하는 작품 중 하나인 기디온 코펠(Gideon Koppel)의 독립 다큐멘터리 <맹렬한 수면>(Sleep Furiously, 2008)을 예로 들어 보자. 이 작품은 자연적인 계절 변화와 시골 마을에서의 삶의 반복적 리듬을 주로 롱테이크를 통해 관조적으로 묘사하고 있기에 월로켓-매리콘디와 맥도날드가 생태영화의 사례로 극찬했을 법하다. 하지만

University Press, pp. 21–32.

15 N. Katherine Hayles (2017), *Unthought: The Power of Cognitive Nonconscious*, Chicago: The University of Chicago Press, p. 15.

16 David Ingram (2013), “The Aesthetics and Ethics of Eco-Film Criticism,” *Ecocinema Theory and Practice* (ed. Stephen Rust, Salma Monani, and Sean Cubitt), New York: Routledge, pp. 44–45.

인그램에 따르면 이 작품은 윌로켓-매리콘디와 맥도날드가 생태영화에 대해 주장한 것과 달리 인지적 효과만을 낳지 않고 오히려 비인지적인 채널을 통해 비정형적 감정, 즉 정동을 주로 야기한다. 이 영화는 보이스오버 논평이나 인터뷰 장면을 포함하지 않는 관찰적 다큐멘터리이기에 특정 대상에 대한 지향적 인지보다는 분산된 정동을 주로 발생시키고 타임랩스 촬영에 의한 패스트모션 효과나 앰비언트 음악의 사용 역시 정동의 발생에 기여한다. 하지만 이 영화는 또한 부분적으로 사람들의 대화와 적절한 편집을 통해 생태학적 관념에 대한 인지를 촉발하기도 하며 때로는 동일한 이미지가 인지적인 의미와 정동적인 반응 모두를 발생시키기도 한다. 하지만 이러한 주장이 모든 영화가 동일함을 뜻하지는 않는다. 인그램은 인지적·감정적·정동적 차원이 얽히고 상호작용하는 방식은 영화마다 다르며 그 예로 존 세일즈(John Sayles)의 〈선샤인 스테이트〉(Sunshine State, 2002)를 〈맹렬한 수면〉과 비교하여 분석한다. 이 작품은 플로리다의 한 섬에 리조트를 건설하려는 개발업자들이 주민들로부터 토지를 매입하려는 시도에 상이한 방식으로 대응하는 인물들을 중심으로 이야기가 전개되는데 〈맹렬한 수면〉과 대조적으로 비인지적·비정형적 감정, 즉 정동적 반응을 주로 야기한다기보다는 인물과의 동일시를 통한 정형적 감정에 입각한 감정적 반응과 인지적 반응을 주로 야기하는 경향이 있다. 가령 이 영화에 등장하는 해변 풍경의 룡숫은 〈리버글래스〉처럼 관객에게 관조적 주목을 야기하기보다는 오히려 상당부분 그저 인간 드라마의 배경으로만 기능한다는 것이다.¹⁷ 그렇지만 〈에린 브로코비치〉와 같은 주류 대중영화와 비교해볼 때 이 영화에서 인물들은 그보다는 다소 미묘하고 애매하게 묘사된다. 이 점에서 이 영화도 부분적으로나마 비정형적 감정을 발생시킨다고 볼 수 있다.

요컨대 인그램은 신경미학적 관점에서 생태영화의 경험이 다차원적으로 이루어질 뿐만 아니라 영화마다 그 양상이 다름을 강조함으로써 “다원

17 David Ingram (2013), p. 52.

적 생태-미학”(pluralistic eco-aesthetic)을 제시했다고 할 수 있다.¹⁸ 그가 강조 하듯이 이러한 대안적인 생태영화 이론은 인간중심주의 대 생태중심주의 혹은 환경주의 영화 대 생태영화라는 양극화된 이분법에 입각한 윌로켓-매리콘디나 맥도날드의 다소 환원적인 생태영화 이론의 맹점을 효과적으로 교정하는 데 기여한다. 또한 잉그램의 생태영화 이론은 작품의 생태학적 함의를 인지적·감정적·정동적 차원에서 복합적으로 고찰함으로써 전형적인 주류 대중영화에서 급진적인 실험영화를 아우르는 넓은 스펙트럼의 작품들을 생태비평적 관점에서 비교 분석하는 데 매우 유용하다고 할 수 있다. 잉그램이 명시적으로 언급하지는 않았지만 그의 생태영화 이론이 생태영화 연구에 기여한 또 다른 중요한 공헌은 영화 관람이 감정이나 정동을 야기함으로써 인간을 어느 정도 탈인간중심화하는 데 기여할 수 있으리라는 점을 시사했다는 것이다. 그리고 바로 이 점에서 영화적 경험을 인지적인 것으로만 간주함으로써—자신들의 의도와는 달리—인간중심주의와 결탁할 수밖에 없었던 윌로켓-매리콘디나 맥도날드의 생태영화 이론의 결함을 어느 정도 해소했다고 할 수 있다.

그럼에도 불구하고 잉그램의 신경미학적 생태영화 이론은 적어도 ‘광의의’ 인간중심주의는 여전히 전제하고 있다고 할 수 있다. 잉그램에 의하면 영화적 경험은 고차원적인 의식적 인지로 환원되지 않고 비인지적, 비의식적으로 발생하는 정동을 내포하기에 ‘협의의’ 인간중심주의로부터 벗어난다고 할 수 있다고 해도 잉그램은 이렇게 발생하는 정동이 여전히 인간 종에 고유한 선천적인 신경학적 체계에 따를 수밖에 없다고 주장함으로써 광의의 인간중심주의를 여전히 전제하고 있다. 가령 관객이 <리버글래스>를 통해 흡사 강물에 잠겨 있는 듯한 경험을 한다고 해도 그 경험에 내포된 정동적 차원은 인간 종에 고유한 것일 뿐 물고기와 같은 해양생물이 강물 속에서 겪는 정동을 내포하는 것으로 나아가지 않는다는 것이다. 결국 신

18 David Ingram (2013), p.58.

경미학적 관점에 따르면 생태영화라고 극찬받는 작품을 포함한 그 어떤 영화라도 그것이 주는 경험은 인간중심적 지평의 한계 내에 머문다고 주장할 수밖에 없는 것이다. 하지만 비판적인 신경철학자 카트린 말라부(Catherine Malabou)가 지적했듯이 물리적 자연환경이건 그것의 영화적 재현이건 인간과 환경의 상호작용의 결과가 인간 개체의 선천적인 신경학적 체계를 벗어나지 않는다는 것은 주류 신경과학과 이에 기초해 있는 신경미학의 선형적인 전제일 뿐이라는 점에 유의할 필요가 있다.¹⁹

3. 사변적 실재론과 생태영화 이론의 비인간적 전회

잉그램이 제안한 신경미학적 생태영화 이론이 여전히 광의의 인간중심주의를 전제하고 있었다면 이러한 광의의 인간중심주의까지도 문제시함으로써 영화의 생태학적 역량을 철저히 비인간중심적인 관점에서 조명하려는 생태영화 이론들도 나왔다. 이 중 주목할 만한 첫 번째 경향은 사변적 실재론(speculative realism) 관점을 채택한 일군의 이론들이다.

사변적 실재론은 퀴텡 메이야수(Quentin Meillassoux), 레이 브레시에(Ray Brassier), 이언 해밀턴 그랜트(Iain Hamilton Grant), 그레이엄 하만(Graham Harman) 등이 2007년경부터 전개시킨 포스트휴머니즘 철학 사조 중 하나다. 사변적 실재론 철학자들 가운데 생태영화 이론에 가장 큰 영향을 준 이는 단연 메이야수이다. 사변적 실재론은 무엇보다 임마누엘 칸트(Immanuel Kant)의 철학 이래 근현대 철학사에서 지배적인 전제였던 상관주의(correlationism)를 거부하는 것을 그 특징으로 한다. 메이야수에 의하면 상

19 카트린 말라부는 개체의 후천적 경험은 신경 시냅스 연결의 변형을 야기하며 이 변형은 때로는 종의 선천적 한계를 넘어서기도 한다는 점을 ‘파괴적 가소성’(destructive plasticity) 개념을 통해 지속적으로 주장해 왔다. 이에 대해서는 특히 Catherine Malabou (2012), *The New Wounded*, New York: Fordam University Press를 참조하시오.

관주의란 “우리는 사유와 존재의 상관관계(correlation)에만 접근할 수 있을 뿐이며 이 중 하나를 다른 하나와 별개로 접근할 수 없다는” 점을 주장하는 모든 사유의 흐름을 일컫는다.²⁰ 다시 말해 상관주의적 전제하에서는 “우리는 주체와의 관계로부터 유리된 ‘즉자적’ 객체를 파악하지 못한다고 주장할 수밖에 없다”는 것이다.²¹ 사변적 실재론 철학자들에 따르면 이렇게 상관주의적 입장은 인간 정신과의 관련 속에서만 세계에 대한 인식이 가능하다고 전제하기에 불가피하게도 인간의 인식을 특권화하는 인간중심주의를 공고히 하며 인간과 무관하게 세계 그 자체가 어떻게 존재하는지에 대한 탐구를 가로막는다는 것이다. 이러한 이유로 사변적 실재론 철학자들은 인간중심주의에 기반한 상관주의를 거부하고 사변적 형이상학을 통해 상관적이지 않은 방식으로 즉자적 실재를 탐구할 필요성을 역설한다. 이러한 사변적 형이상학이 어떤 것인가에 대해서는 사변적 실재론 철학자들 사이에 이견이 있지만 메이야수의 경우 그것은 수학화에 기반한 현대과학이다. 메이야수에 따르면 진화생물학, 천문학, 양자역학 등 현대과학은 인간의 인식과 상관적이지 않은 수학화를 통해 “인간 출현에 선행하여 일어나는 사건들에 관한 진술들뿐만 아니라 인류의 멸종 ‘이후에’ 가능한 사건들에 관한 진술들”을 제공하기도 한다는 것이다.²²

사변적 실재론, 특히 메이야수가 전개한 철학은 인류가 겪고 있는 다각적인 지구 생태계의 위기에 인류가 어떻게 대응할 수 있을지에 대한 중요한 통찰을 제공한다. 이 점은 인류세에 인류가 겪고 있는 행성적 위기에 대처하기 위해 디페시 차크라바티(Dipesh Chakrabarty)가 제시한 대안에서도 분명히 볼 수 있다. 차크라바티에 따르면 인류세의 파국적 함의는 인류가 지구 행성에 막대한 지질학적 힘을 휘두르고 있음에도 “자신을 지질학

20 Quentin Meillassoux (2008), *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency* (trans. Ray Brassier), New York: Continuum, p. 5.

21 Quentin Meillassoux (2008), p. 5.

22 Quentin Meillassoux (2008), p. 112.

적 행위자로서 경험하지 못한다”는 점에 있다.²³ 여기서 차크라바티는 지구 행성에 대한 인류의 상관적 인식은 인류 자신의 지질학적 영향을 간과하며 그 결과 지구 생태계의 과멸적 진행을 방지할 우려가 있음을 지적하고 있는 것이다. 이에 대한 대안으로 차크라바티는 메이아수가 그랬듯이 인문학자들이 수학화된 현대과학을 통해 인류의 지질학적 영향을 파악할 수 있는 자연과학자들과 협력할 필요를 역설한다.

메이아수의 사변적 실재론에 영감을 받아 최근 몇몇 영화학자들은 현대과학의 발전에 따라 등장한 기술적 매체인 영화가 어떻게 지구생태계의 위기에 대한 비상관적 인식을 제공할 수 있는지를 탐구했다. 이 중 첼시 버크스(Chelsea Birks)의 이론을 먼저 살펴보면 그는 과거 20세기에 등장한 리얼리즘 이론과 영화장치 이론을 재검토하면서 영화가 어떻게 세계에 대한 인간의 주관적(즉 상관적) 인식과 객관적(즉 비상관적) 인식 사이에서 동요하는 매체인지를 지적한다. 가령 지크프리드 크라카우어(Siegfried Kracauer)의 리얼리즘 이론에 따르면 영화의 리얼리즘적 재현은 기록(recording) 기능과 계시(revealing) 기능이라는 두 가지 상이한 기능을 통해 일어난다. 기록 기능은 영화가 인간의 지각 양태와 유사하게 세계를 재현하는 기능을 가리킨다면 계시 기능은 영화가 “보통은 보이지 않는 사물들”이나 “의식을 압도하는 현상들”을 ‘계시’하는, 즉 드러내는 기능을 가리킨다.²⁴ 말하자면 크라카우어에게 영화는 한편으로 인간의 인식과 상관적인 방식으로 세계를 재현한다면 다른 한편으로 인간의 인식과 비상관적인 방식으로 세계를 계시할 수도 있다. 예를 들어 미국과 멕시코의 국경 지대를 소재로 다루는 피터 보랩먼트(Peter Bo Rappmund)의 독립 다큐멘터리 <구조지질학>(Tectonics, 2012)은 이런 소재를 다루는 표준적인 다큐멘터리와 달리 국경 양측에 거주하는 사람들을 특별하게 묘사하지 않으며 사람들, 산이나 강 등의 자연적 존

23 Dipesh Chakrabarty (2009), “The Climate of History,” *Critical Inquiry* 35(2), Chicago: The University of Chicago Press, p. 221.

24 Siegfried Kracauer (1997), *Theory of Film*, Princeton: Princeton University Press, p. 46.

재들, 벽에 붙어 있는 현상금 벽보를 모두 이 지대의 지질학적 특질로서 동등하게 취급한다. 이는 이 작품이 카메라와 대상의 거리를 변주하면서 표준적인 다큐멘터리에 대한 “대안적인 스케일(alternative scale)을 채택”함으로써 가능해진 것이다.²⁵

버크스에 따르면 장-루이 보드리(Jean-Louis Baudry)의 영화장치 이론 역시 영화적 인식의 그 같은 양가성을 암시적으로 언급하고 있다. 보드리는 한편으로 영화 이미지의 생산이 카메라에 의한 촬영에서 영사기를 통한 상영에 이르는 다단계의 인공적·기술적 과정 속에서 일어남을 명시하지만 동시에 루이 알튀세르(Louis Althusser)의 의미에서 ‘이데올로기적 국가장치’로 기능하는 영화는 영화의 그 같은 “기술적 토대의 은폐”를 통해 세계에 대한 인간의 지각과 유사한 이미지를 보여 줌으로써 “특수한 이데올로기적 효과를 생산한다”고 지적한다.²⁶ 버크스는 보드리의 영화장치 이론을 재고찰함으로써 영화가 세계에 대한 객관적, 즉 비상관적인 인식을 제시할 수 있는 잠재력이 있음에도 인간과 상관적인 인식으로 환원되는 경향이 있음을 주장한다.²⁷ 버크스에 의하면 보 랩먼트의 <구조지질학>은 이데올로기적 국가장치로 기능하는 영화가 어떻게 기술적 토대를 은폐함으로써 비상관적 인식에 기여할 영화의 역량을 억제하는지를 폭로하고 있다. 이러한 폭로는 영화가 세계에 대한 상관적 재현을 제시하기 위해 대가로 치르는 “구조화하는 틈새들과 부재들”(structuring gaps and absences)을 종종 관객에게 환기시켜 영화장치의 상관적 재현의 한계를 드러냄으로써 달성된다.²⁸ 예를 들어 영화에 자주 등장하는 철길을 원근법적으로 보여 주는 솟은 인간의

25 Chelsea Birks (2018), “Objectivity, Speculative Realism, and the Cinematic Apparatus,” *Cinema Journal* 57(4), Austin: University of Texas Press, p. 13.

26 Jean-Louis Baudry (1986), “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus,” *Narrative, Apparatus, Ideology* (ed. Philip Rosen), New York: Columbia University Press, p. 288.

27 Chelsea Birks (2018), pp. 10-11.

28 Chelsea Birks (2018), p. 20.

지각과 흡사한 이미지를 제시하지만 원거리에 있는 대상을 파악하기 어렵다는 점을 강조함으로써 그리고 영화의 프레임 밖에 있는 대상을 볼 수 없음을 전경화함으로써 영화의 상관적 재현이 갖는 제약을 폭로하고 있다.

버크스는 이렇게 기존의 영화이론을 재독해함으로써 영화가 어떻게 단순히 세계에 대한 상관적 인식만을 제시하지는 않으며 부분적으로 비상관적 인식을 제공하고 그림으로써 세계에 대한 비인간중심적 인식을 어느 정도 가능케 하는지에 대해 설득력 있게 논증하고 있다. 이는 신경미학적 생태영화 이론에서조차 어느 정도 지속되었던 인간중심주의를 벗어나 영화가 인간과 환경을 어떻게 비인간중심적으로 매개할 수 있는지에 대해 더욱 더 적절하고 정교한 이해를 가능하게 한다. 하지만 버크스가 재독해한 영화이론들은 셀룰로이드 영화 시기에 나온 이론이기에 디지털 영화 시대에 등장한 새로운 매체적 기술들과 새로운 기법들이 비상관적 인식의 가능성에 어떻게 기여하는지에 대해 적용하기 어렵다는 한계가 있다.

셀민 캐라(Selmin Kara)의 논문 「디지털 야생의 야수들」은 디지털 시대의 영화에 등장한 새로운 기술과 이에 입각한 새로운 미학이 비상관적 인식의 증진에 어떤 영향을 줄 수 있는지를 보다 설득력 있게 논의하고 있다. 캐라는 아날로그 리얼리즘 형식과 디지털 리얼리즘 형식을 혼합한 영화들, 가령 〈트리 오브 라이프〉(Tree of Life, 테렌스 말릭, 2011)나 〈비스트〉(Beasts of the Southern Wild, 벤 제틀린, 2012) 등이 출현한 것에 주목한다. 예를 들어 〈비스트〉에는 두 개의 이야기가 흥미롭게 교차하고 있다. 먼저 지구온난화로 인한 해수면 상승으로 삶의 터전이 잠기고 있고 자신의 아버지가 죽어 가는 절망적인 상황에 놓이게 된 주인공 흑인 소녀의 이야기는 전통적인 아날로그 방식으로 제시된다. 하지만 지구온난화로 인해 빙하가 녹자 오랫동안 빙하에 갇혀 있던 선사 시대의 야수인 오록스들이 깨어나 주인공을 비롯한 인류를 위협한다는 이야기는 CG를 과장되게 활용한 디지털 기법으로 표현된다. 유사하게 〈트리 오브 라이프〉는 한 미국 중산층 가족이 전쟁에서 전사한 아들로 인해 겪고 있는 비극적 상황을 전통적인 아날로그 리얼리즘

방식으로 묘사하지만 다른 한편으로 아들의 전사 소식 직후에 펼쳐지는 지구의 탄생에서부터 소행성이 지구에 충돌하기에 이르는 장대한 우주적 서사는 화려한 CG를 통해 표현되고 있다. 이 영화들에서 이 두 형식의 리얼리즘은 외관상 양립불가능하기에 관객들과 비평가들의 혹평을 야기하기도 했지만 캐라는 이러한 영화들이 구현하는 “외관상 이접하는(disjunctive) 두 미학적 리얼리즘”은 서로 충돌하기보다는 “사변적 실재론 미학(speculative realist aesthetics)이라 부를 수 있는 것의 출현”을 나타낸다고 주장한다.²⁹ 캐라에 따르면 이러한 영화들은 아날로그 리얼리즘 형식을 통해서서는 “인간의 상실에 관한 비애적 내러티브”를 전달하며 디지털 리얼리즘 형식을 통해서서는 “진화 생물학과 우주적 기원에 관한 냉정한 시각”을 구현한다.³⁰ 사변적 실재론에 비추어 보자면 전자의 형식은 세계에 관한 상관적 인식을 구현하기에 보다 적절하며 후자의 형식은 비상관적 인식에 보다 더 적절한 표현 수단을 제공하는 것으로 볼 수 있다는 것이다.

캐라의 주장은 아날로그 영화 형식은 상관적 인식만을 디지털 영화 형식은 비상관적 인식만을 생산한다는 환원적인 이분법적 주장으로 읽힐 우려도 있다. 만약 그렇다면 캐라의 주장은 아날로그 영화 형식도 비상관적 인식을 부분적으로 가능케 한다는 버크스의 주장과 상충하는 것으로 보일 수도 있다. 하지만 캐라가 목표로 했던 것은 아날로그 영화 형식 일반과 디지털 영화 형식 일반을 사변적 실재론의 관점에서 일반적으로 이론화하는 것이 아니라 아날로그 리얼리즘 형식과 디지털 리얼리즘 형식을 혼합하고 있는 일련의 구체적인 작품 사례들의 분석이었음을 염두에 둘 필요가 있다. 캐라가 분석한 사례들과는 다른 여러 유형의 아날로그/디지털 혼종적 영화들이 있을 수 있으며 이 중에는 아날로그 형식을 통해서도 비상관적 인식을 생산하는 영화도 디지털 형식을 통해서도 상관적 인식만을 생산하는 영

29 Selmin Kara (2014), “Beasts of the Digital Wild: Primordigital Cinema and the Question of Origins,” *Sequence* 1(4), p. 3.

30 Selmin Kara (2014), p. 2.

화도 있을 수 있을 것이다. 따라서 버크스와 캐라의 이론을 양자택일의 문제로 볼 것이 아니라 이 둘을 생산적으로 종합한다면 아날로그와 디지털 형식을 아우르는 영화의 사변적 실재론 미학을 좀 더 복잡적이고 정교하게 구축하는 것이 가능할 것이다.

버크스와 캐라의 사변적 실재론적 영화이론은 이렇게 셀룰로이드 영화와 디지털 시대의 영화가 어떻게 적어도 부분적으로 세계에 관한 상관적인 재현에서 벗어나 즉자적 세계에 대한 비상관적 접근을 가능케 하는지를 설득력 있게 밝히고 있다. 이를 통해 이들의 이론은 영화가 인간을 둘러싼 환경에 대한 비인간중심적 재현을 어떻게 제공하며 이러한 재현을 통해 관객이 어떻게 비인간중심적으로 환경을 인식할 수 있는지를 정교하게 해명한다는 점에서 신경미학적 생태영화 이론의 난점을 상당부분 해소하는 데 기여한다. 바로 이 점에서 이들이 비록 자신들의 이론을 생태영화 이론이라고 지칭하지는 않지만 이들의 이론은 포스트휴먼 생태영화 이론을 새롭게 확장하는 시도로 볼 수 있다. 하지만 버크스와 캐라의 논의에는 메이야수의 사변적 실재론에 명확히 부합하지 않는 난점이 있다. 셀룰로이드 시대의 영화이든 디지털 시대의 영화이든 영화가 제공하는 비상관적 이미지는 메이야수가 비상관적 사유로 지목한 수학적화된 진술과는 거리가 멀다는 점에 유의할 필요가 있는 것이다. 버크스와 캐라가 논의하는 비상관적 영화 이미지는 그것이 시청각적 표현인 한 일차적으로 관객의 감각에 호소하기에 순전히 관객의 추상적 인지에 호소하는 수학적 진술과는 다른 특성을 갖는다. 이렇게 비상관적 영화 이미지가 관객의 감각에 호소한다면 그것은 결국 인간과 세계 사이의 상관관계에 머무는 것은 아닌가라는 의구심을 야기할 수 있다.

4. 과정-관계 존재론과 중립적 포스트휴먼 생태영화 이론

생태영화 연구를 탈인간중심적 방향으로 전개하는 데 기여한 것은 사변적 실재론에만 국한되지 않는다. 사변적 실재론의 몇 가지 문제점을 지적하고 이와는 다른 방식으로 포스트휴머니즘을 제안하는 다른 철학적 입장들도 생태영화 연구에 적지 않은 영감을 주고 있다. 이 중 주목할 만한 연구 중 하나는 에이드리언 이바키브(Adrian J. Ivakhiv)가 제안한 생태영화 이론이다. 이바키브는 사변적 실재론보다는 그가 ‘과정-관계 존재론’(process-relational ontology)이라고 일컫는 여러 철학적 관점을 통해 생태영화 이론의 과정-관계 존재론 모델을 새롭게 제안하고 있다. 이바키브에 의하면 과정-관계 존재론은 서구 철학사를 양분해온 유물론과 관념론이라는 두 진영을 매개하려고 시도해온 사상적 흐름들 가운데 하나로 “사물들이 영속적으로 앞으로 움직여 가고, 상호작용하고, 세계에 새로운 조건을 창조하는 바로 그 역동성”에 초점을 맞추는 사상적 흐름을 가리킨다.³¹ 이 중 이바키브가 과정-관계 존재론적 생태영화 이론을 제안하기 위해 주로 참조한 철학자는 알프레드 노스 화이트헤드(Alfred North Whitehead)와 찰스 샌더스 퍼스(Charles Sanders Peirce)이다.

화이트헤드의 과정 철학에 따르면 세계는 실재 사물들을 가리키는 ‘현실적 존재들’(actual entities) 혹은 ‘현실적 계기들’(actual occasions)로 이루어진다.³² 각각의 현실적 존재는 다른 사물들을 자신의 고유한 ‘주체적 형식’(subjective form) — “감정(emotion), 가치평가, 목적, 회피, 반감, 의식

31 Adrian Ivakhiv (2013), *Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, p. 43.

32 Alfred North Whitehead (1978), *Process and Reality* (ed. David Ray Griffin and Donald W. Sherburne), New York: The Free Press, p. 18.

등” —에 따라 ‘파악’(prehend)하면서 자기-실현, 즉 생성한다.³³ 현실적 존재는 화이트헤드가 ‘만족’(satisfaction)이라고 부르는 자신의 완전한 자기-실현에 이르기까지 또 다른 존재들에 대해 새로운 파악들을 계속해 나가며 이를 통해 “여러 부류의 존재들이 공재하는” —화이트헤드의 용어로는 ‘합생’(concrecence)하는 —새로운 현실적 존재 혹은 계기가 창조된다.³⁴

인간 존재이건 비인간 존재이건 모든 사물을 현실적 존재라는 개념으로 동등하게 취급하고 인간적 인식이건 비인간적 인식이건 모두 파악이라는 동일한 개념으로 기술한다는 점에서 화이트헤드의 과정철학은 현상학과 같은 인간중심적 사유와 단절하고 있다. 하지만 동시에 화이트헤드는 다른 사물들을 파악하면서 생성하는 현실적 존재를 ‘주체’로, 자기 자신의 생성이 아니라 다른 현실적 존재들의 생성에 진입하는 현실적 존재를 ‘객체’로 간주함으로써 현상학에서의 주체 개념과 객체 개념을 —비록 다른 방식으로이긴 하지만— 계승하고 있다(여기서 주체는 인간 존재에만 한정되지 않는다는 점에 유의할 필요가 있다). 또한 화이트헤드는 ‘주체적 형식’이라는 개념의 사용과 ‘긍정적 파악/부정적 파악’의 구분을 통해 현실적 존재들이 서로 특정한 방식으로 관계 맺음을 강조한다. 각각의 현실적 존재는 다른 현실적 존재들과 무작위로 조우하지 않으며 자신의 고유한 주체적 형식을 통해 선택적으로 이들을 파악한다는 것이다. 주체의 자기-실현에 도움이 되는 존재는 ‘긍정적 파악’을 통해 통합하고 도움이 되지 않는 존재는 ‘부정적 파악’을 통해 배제하는 것이다.³⁵ 화이트헤드는 또한 주체와 객체를 구분하면서도 오로지 주체이기만 한 현실적 존재도, 오로지 객체이기만 한 현실적 존재도 없으며 주체로서 자기-실현하는 현실적 존재는 어떤 다른 계기나 어떤 다른 면에서는 다른 현실적 존재의 자기-실현을 위해 객체로 참여하기도 함을 강조한다.

33 Alfred North Whitehead (1978), p. 24.

34 Alfred North Whitehead (1978), p. 21.

35 Alfred North Whitehead (1978), pp. 23-24.

화이트헤드 철학의 이 같은 특성들을 염두에 둘 때 이바키브가 화이트헤드의 철학을 자신의 생태영화 이론의 초석으로 삼은 것은 사변적 실재론적 생태영화 이론의 난점을 발본적으로 벗어날 수 있게 하는 데 크게 기여한다. 사변적 실재론은 인간중심주의가 초래된 것이 인간에 상관적인 세계 인식 탓으로 간주함으로써 경험에 대한 그 어떤 탐구도 거부하는 경향과 상관적 인식을 거부한다는 명목 하에 존재들 사이에 생길 수 있는 그 어떤 관계 형성에 대한 고찰도 거부하는 경향이 있다. 이는 인간 혹은 비인간 존재에게 비인간중심적 경험 양식이 생겨날 수 있는 가능성을 사전에 차단할 뿐만 아니라 세계 내 존재들이 서로 역동적으로 관계맺음으로써 인간중심주의로부터 이탈하는 창발적 생성과 변화를 전혀 고려하지 않는 결과를 초래한다.³⁶ 더욱이 스티븐 샤비로(Steven Shaviro)가 적절히 지적하듯이 수학적 진술과 같은 비상관적 사유가 비인간이 아닌 인간에게만 존재할 수 있음을 주장함으로써 사변적 실재론은 아이러니하게도 인간중심주의를 교묘하게 유지한다고 할 수도 있다.³⁷ 또한 앞서 사변적 실재론적 생태영화 이론에 대해 필자가 지적했듯이 영화적 경험이 관객의 감각에 호소하는 시청각적 표현으로 이루어져 있는 한 비상관적 인식이 영화에서 어떻게 가능할지도 의문이다. 화이트헤드는 파악이 인간과 비인간을 막론하고 어떤 존재에서도 일어나며 파악작용을 통해 다양한 인간 존재들과 비인간 존재들은 새롭게 관계 맺고 이를 통해 새로운 창발적 존재가 창조될 수 있음을 지적함으로써 비인간중심적 경험이 수학적 진술과 같은 예외적인 형식을 통해서가 아니라 존재들 간의 다양한 상호 파악작용을 통해 가능함을 보여 준다. 그리고 이바키브에 의하면 다양한 인간 존재와 비인간 존재 사이에서 일어날 수 있는 창발적 파악작용을 새로운 시청각적 표현을 통해 창조할 수 있는 한 영화는 반드시 인간중심적이지는 않으며 화이트헤드가 강조하는 창

36 Adrian Ivakhiv (2013), p. 398.

37 Steven Shaviro (2014), *The Universe of Things: On Speculative Realism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 124-125.

발적인 현실적 존재의 창조에 기여함으로써 탈인간중심적 세계 생산에 참여할 수 있다는 것이다.

이바키브는 또한 화이트헤드의 철학을 퍼스의 기호학과 융합하여 현실적 존재의 파악작용을 일종의 기호작용으로 이론화한다. 이바키브에 의하면 구조주의와 포스트구조주의 문화 비평에서 주로 활용된 소쉬르의 기호학 대신 퍼스의 기호학을 채택하는 것은 화이트헤드의 과정-관계 존재론에 기반한 생태영화 이론을 구축하는 데 있어 여러 가지 이점을 제공한다. 소쉬르의 기호학은 의미작용이 지시대상과 무관하게 기표와 기의 사이의 자의적이고 관습적인 결합에 의거한 것으로 보며 기호를 사용하는 주체가 의미작용에 그 어떤 역할도 하지 않는 것으로 가정한다. 이는 세계를 이루는 현실적 존재들 사이의 구체적인 역동적 상호작용과 무관하게 세계를 정적이고 추상적으로 재현하는 데 그침으로써 기존의 인간중심적 세계관을 재생산하는 데 복무할 우려가 있다. 반면 퍼스의 기호학은 “기호 바깥에 존재하지만 또한 기호에 이런 저런 방식으로 병합되는 실재 물질성[실재 객체]을 위한 자리를 할당”하며 의미작용이 기호를 해석하는 주체를 통해 일어남을 주장하기에 현실적 존재들 사이에서 일어나는 구체적이고 역동적인 파악을 개념화하는 데 있어 훨씬 더 적합하다고 할 수 있다.³⁸ 이는 퍼스의 기호 개념이 기호 자체를 가리키는 ‘표상체’(representamen), 기호가 그 사용자에게 낳는 의미효과인 ‘해석체’(interpretant), 기호가 지시하는 실재 존재인 ‘대상체’(object)라는 세 가지 요소로 구성된다는 사실과 관련되어 있다. 또한 퍼스에게 있어 일단 생겨난 해석체가 대상체를 최종적으로 의미화하기에 불충분하면 그것은 다시 표상체로 기능하면서 또 다른 해석체를 발생시키는 식으로 “의미들의 잠재적으로 끊없는 증식”을 유발한다는 점도 중요하다. 이는 현실적 존재의 파악작용이 존재의 완전한 자기-실현에 이르기까

38 Adrian Ivakhiv (2013), p. 50.

지 계속 일어난다는 화이트헤드의 통찰과도 공명하기 때문이다.³⁹ 이바키브는 또한 퍼스의 기호학이 인간에게만 통용되는 것이 아니라 “모든 생물이 기호의 해석에 관여한다”는 주장을 전개하는 생명기호학(biosemiotics)의 토대이기도 하다는 점을 지적한다. 이 점에서 또한 퍼스의 기호학은 유사하게 인간중심주의로부터 벗어나는 화이트헤드의 과정철학과 공명한다고 할 수 있다.⁴⁰

이바키브의 생태영화 이론은 이렇게 화이트헤드와 퍼스의 과정-관계 존재론 사상을 융합하여 영화가 어떻게 지각적 수준에서 세계를 다양한 방식으로 생산하면서 인간 관객이 그 과정에 참여하도록 독려하는지를 다각도로 조명함으로써 그가 ‘영화의 지각 생태학’(perceptual ecology)이라고 부른 것을 확립하고자 한다.⁴¹ 그리고 이렇게 형성된 영화-세계는 대지형태적(geomorphic) 차원, 생명형태적(biomorphic) 차원, 인간형태적(anthropomorphic) 차원이라는 세 차원으로 구성되어 있다. 대지형태적 차원에서 영화는 존 포드(John Ford)의 서부극 <역마차>(1939)의 배경인 광활한 모뉴먼트 밸리나 미켈란젤로 안토니오니의 <붉은 사막>의 배경인 인간소외적 공장지대에서 볼 수 있듯이 “세계를 구성하는 객체풍경들(objectscapes)과 이것들이 영화 내러티브의 행동을 틀 짓고, 봉인하고, 강조하고, 표지하는 방식들”을 생산한다.⁴² 인간형태적 차원에서 영화는 “인간 혹은 인간 같은 주체들”을 생산한다. 이 차원에서 주목할만한 영화는 장 루쉬(Jean Rouch)의 시네마 베리테 작품들을 위시한 다양한 유형의 민족지 다큐멘터

39 Adrian Ivakhiv (2013), p. 50.

40 Adrian Ivakhiv (2013), p. 46

41 Adrian Ivakhiv (2013), pp. 34-35. 이바키브는 그레고리 베이트슨(Gregory Bateson)의 정신 생태학 논의와 펠릭스 가타리(Felix Guattari)의 세 가지 생태학(물질 생태학, 정신 생태학, 사회 생태학) 논의를 참조하여 영화의 물질 생태학, 사회 생태학, 정신 생태학을 각각 탐구할 필요성을 주장한다. 하지만 그의 저서는 주로 영화의 정신 혹은 지각 생태학을 구축하는 데 집중되어 있다.

42 Adrian Ivakhiv (2013), pp. 7-8.

리나 트린 민하(Trinh T. Min-ha)의 다큐멘터리를 포함한 디아스포라적 간문화적(intercultural) 영화들인데 이러한 영화들은 문명화된 인간과 자연적, 야생적, 괴물적 인간 사이에 확립된 기존의 구분을 재확증하거나 해체하려고 한다. 이바키브가 영화의 지각생태학에서 가장 중요하게 다루고 있는 영화-세계의 차원은 생명형태적 차원이라고 할 수 있다. 이 차원에서 영화는 살아 있는 존재들과 그들 사이에서 일어나는 다양한 지각과 상호작용을 생산한다. 여기서 이바키브가 특히 주목하는 것은 인간과 비인간 동물 사이에서 일어나는 다양한 복합적이고 역동적인 상호지각(interperception)과 상호작용이다. 화이트헤드의 통찰에서처럼 이 차원에서는 인간이 항상 주체인 것만도 동물이 항상 객체인 것만도 아니고 둘 모두 어느 정도는 파악하는 주체이고 어느 정도는 파악되는 객체로서 생산된다.⁴³ 예를 들어 인간과 앵무새의 친밀한 상호작용을 다룬 다큐멘터리 <텔레그래프 힐의 야생 앵무새>(Wild Parrots of Telegraph Hill, 주디 어빙, 2005)나 인간과 야생 회색곰의 공동생활과 여기서 벌어진 참혹한 비극을 다룬 다큐멘터리 <그리즐리 맨>(베르너 헤어조크, 2005)에서 인간과 동물은 모두 어느 정도 주체이자 어느 정도 객체인 채로 상호지각하고 상호작용하는 것으로 묘사되며 이 과정에서 인간과 동물 사이의 기존의 구분은 재확증되기도 하고 의문시되거나 해체되기도 한다.

이바키브에 따르면 영화가 다양한 대지풍경, 생물풍경, 인간풍경을 생산하는 방식은 또한 퍼스가 제시한 세 개의 논리적 범주를 통해 분석이 가능하다. 영화이론이나 사진이론에서 퍼스의 기호학은 종종 도상(icon), 지표(index), 상징(symbol)이라는 세 유형의 기호 논의로 이해되곤 하는데 이 세 기호 유형은 사실 퍼스가 보다 일반적인 수준에서 제시한 세 개의 논리적 범주인 1차성(Firstness), 2차성(Secondness), 3차성(Thirdness)으로부터 도출되는 한 부류의 기호들일 뿐이다. 이바키브는 이 점을 염두에 두고 영화의 세

43 Adrian Ivakhiv (2013), pp. 195-196.

계 생산 방식을 도상, 지표, 상징보다는 이 세 논리적 범주를 통해 보다 일반적으로 재조명한다.⁴⁴

퍼스에게 1차성 또는 제1범주는 다른 것에 의존하지 않고 그 자체로 존재하는 것, 즉 “느낌의 성질”(quality of feeling)을, 2차성 또는 제2범주는 1차적인 그 무엇에 대해 존재하는 것, 즉 “반작용”(reaction)을, 3차성 또는 제3범주는 1차적인 것과 2차적인 것 사이에 존재하는 매개물(medium), 즉 “표상”(representation)을 가리킨다.⁴⁵ 이바키브는 이 세 개의 범주가 영화적 경험의 어떤 영역에 각각 상응하는지를 다음과 같이 밝히고 있다. 1차성은 “물질적 혹은 객체적 영역, 주어진 바 대로의 현상적 사물”에 상응하며, 2차성은 “상호지각적 영역”으로서 “지각과 반응, 반사적(reflexive)이지만 비반성적인(unreflective) 행동, [행동]이 시간적 혹은 공간적으로 연결된 그물망이나 집합 속에서 순환함에 따라 생겨나는 직접적인 인과적 연결성”에 상응하며, 3차성은 “사회적이고 주체적인 영역, 해석학과 의미의 영역”에 상응하는 것으로 “‘의미 있는’ 행동, 행동/반작용/반성의 종합, 영화를 의미화하는 관객에게 생겨나는 의미”를 가리킨다.⁴⁶ 다시 말해, 1차성은 영화의 ‘스펙터클’, 즉 “즉각적으로 느껴진, 영화 이미지의 성질(immediate felt quality of the film image), 우리가 영화를 관찰할 때 보고, 듣고, 느끼는 그 무엇의 객체성, 현존성(presentness), 사물성(thingness)”에 대응하며, 2차성은 영화의 ‘내러티브성’, 즉 “영화 이미지들의 수평적 연쇄성(horizontal sequentiality)으로부터 직접 생겨나는 그 무엇”, “이미지들 사이의 운동 속에서 그리고 그 운동을 통해 전

44 질 들뢰즈(Gilles Deleuze)는 일찍이 『영화 1: 운동-이미지』에서 운동-이미지로서의 영화를 분류하기 위해 퍼스의 세 개의 범주 이론을 참조하여 운동-이미지의 기호 분류를 독창적으로 제안했다. 또한 보다 최근에 데이비드 디머(David Deamer)는 들뢰즈의 영화 철학이 퍼스를 참조한 방식을 정교하게 해명했다. 이에 대해서는 David Deamer (2016), *Deleuze's Cinema Books: Three Introductions to the Taxonomy of Images*, Edinburgh: Edingurgh University Press를 참조하시오.

45 Charles Sanders Peirce (1935), CP 5.66.

46 Adrian Ivakhiv (2013), p. 53.

개되는 그 무엇”에 상응하며, 3차성은 영화의 ‘외적참조성’(exoreferentiality), 즉 “영화의 이미지들과 음향들이 [...] 관객이 세계에 대해 이미 알고 있거나, 지각하고 있거나 의심하고 있는 것과 관련되는 한에 있어” 관객에 의해 해석되는 방식에 상응한다.⁴⁷

이러한 상응관계로부터 이바키브는 영화의 대지형태적 차원은 주로 1차성의 기호들을 통해, 생명형태적 차원은 주로 2차성의 기호들을 통해, 인간형태적 차원은 주로 3차성의 기호들을 통해 생산된다고 주장한다. 물론 이바키브가 지적하듯이 각각의 차원은 다른 범주의 기호들을 통해서도 생산될 수 있다. 가령 영화의 생명형태적 차원은 통상 2차성의 기호들을 통해 생산되지만 때로는 혹은 부분적으로는 1차성의 기호들이나 3차성의 기호들을 통해 생산되기도 한다는 것이다. 이바키브의 이러한 통찰은 서로 다른 영화들이 어떻게 여러 상이한 방식으로 인간 존재들과 비인간 존재들을, 그리고 그들 사이의 상호지각과 상호작용을, 그리고 이를 통해 새로운 존재들의 창발을 야기하는데 기여하는지를 규명하는 데 매우 유용하다. 이바키브는 실제로 수많은 영화들의 비교 분석을 통해 이 점을 다각도로 밝히고 있다.

이처럼 이바키브의 생태영화 이론은 화이트헤드와 퍼스의 과정-관계 존재론 사상을 창의적으로 융합함으로써 사변적 실재론의 방향에서 전개된 생태영화 이론과는 다른 방식으로 인간중심주의로부터 벗어나고 있다. 사변적 실재론은 인간중심주의를 극복하기 위해 인간 주체성을 포함한 여하한 주체성에 대한 탐구도 거부하고 인간을 포함한 모든 존재의 즉자적 객체성을 일차적인 것으로서 회복시키고자 한다. 이러한 시도는 물론 인간중심주의를 피하는 한 가지 유효한 방안일 수는 있지만 비인간-주의(nonhuman-ism) 혹은 객체중심주의라는 또 다른 환원론적 입장으로 경도될 우려가 있고 이로 인해 인간중심적이지 않은 ‘주체화’ 양식을 사전에 배제

47 Adrian Ivakhiv (2013), pp. 58-60.

할 우려가 있다. 화이트헤드와 퍼스의 과정-관계 존재론은 세계의 변화와 생성 과정을 주체와 객체 양자 모두의 견지에서 파악하려고 함으로써 비인간-주의와 같은 편향된 포스트휴머니즘이 아니라 ‘중립적’ 포스트휴머니즘을 가능하게 한다는 점에서 이러한 우려를 불식시키는 장점이 있다.⁴⁸

이바키브의 이론은 또한 관객의 영화적 경험을 신경미학적 생태영화 이론이 제시하는 방식과 다소 공명하는 방식으로 논의하면서도 후자가 여전히 전제하는 광의의 인간중심주의를 벗어나는 방식으로 이론화한다. 이바키브는 퍼스의 기호학에 따라 구분한 영화적 경험의 세 가지 차원, 즉 스펙터클, 내러티브성, 외적참조성이 각각 관객의 어떤 신경학적 기능과 상관적인지를 간략히 논의하는데 이는 그의 이론이 신경미학적 생태영화 이론과 유사하다는 것을 인정하는 것처럼 보일 수 있다.⁴⁹ 하지만 여기서 이바키브가 퍼스의 기호학을 선행적으로 가정된 인간 주체의 견지에서가 아니라 화이트헤드적인 현실적 존재의 견지에서 재전유한다는 것에 주목할 필요가 있다. 이바키브는 그 자신 현실적 존재인 관객은 영화적 경험을 통해 부단히 여러 인간적, 비인간적 현실적 존재들을 파악하는 경험을 하게 되고 이를 통해 매번 새로운 현실적 존재로 창발할 수 있음을 주장하며 이러한 주장은 관객의 영화적 경험이 인간 중에 고유한 선천적인 신경학적 체계에 국한되지 않고 오히려 관객의 신경학적 체계를 인간의 선천적 한계 너머로 변모시키는 데 기여할 수 있음을 시사한다.

하지만 이러한 성과에도 불구하고 이바키브의 생태영화 이론은 몇 가

48 마크 헨슨(Mark B. N. Hansen) 역시 반인간주의를 강하게 내세우는 알렉산더 갤러웨이(Alexander Galloway) 등의 뉴미디어 연구가 그러한 편향에 빠질 수 있다는 우려를 제기했다. 헨슨은 컴퓨터 기반의 21세기 미디어의 포스트휴머니즘 미학을 화이트헤드의 과정철학의 재독해에 입각해 전개하면서 화이트헤드 철학의 장점 중의 하나가 “경험의 중립적 이론”을 제시하는 데 있음을 강조한다. 이에 대해서는 Mark B. N. Hansen (2015), *Feed-Forward: On the Future of Twenty-First Century Media*, Chicago: The University of Chicago Press을 참조하시오.

49 Adrian Ivakhiv (2013), pp. 63-64.

지 점에서 보완이 필요하다고 할 수 있다. 먼저 이바키브의 논의는 주로 셀룰로이드 영화 시기의 영상미학적 특징만을 주로 고려하는 나머지 디지털과 컴퓨터 기술에 입각한 새로운 포스트-시네마 무빙 이미지의 미학적 특징에 대한 고찰이 다소 미진하다. 또 다른 한계로는 화이트헤드의 사상을 저서의 서두에서 개략적으로 논의하고 있지만 영화의 지각생태학을 세 가지 차원에서 각각 본격적으로 논의하는 본문에서는 화이트헤드의 사상을 좀처럼 면밀하게 활용하지 않고 주로 퍼스의 기호학만을 폭넓게 활용하고 있다. 이는 화이트헤드의 개념이나 이론들이 다소 일반적이고 추상적인 방식으로 전개되기에 영상미학을 논의하는 데 적극적으로 활용하기 어렵다는 이유 때문일 것으로 추측되지만 화이트헤드의 과정철학이 주는 이점을 생각할 때 아쉬움으로 남는다.

5. 결론

본고에서 필자는 철학적, 미학적 방법론에 있어 포스트휴먼적 전회를 시도한 21세기 생태영화 이론의 동향 가운데 신경미학적, 사변적 실재론적, 과정-관계 존재론적 생태영화 이론이라는 세 가지 경향에 초점을 맞추고 각 경향을 대표하는 몇몇 이론들을 다른 경향의 이론들과 비판적으로 비교 고찰함으로써 생태영화 이론의 현황에 대한 비판적 지도그리기를 시도했다. 이러한 고찰의 결과 우리는 세 경향의 이론 모두 방식이나 정도의 차이는 있지만 전통적인 영화이론에 지배적이었던 인간중심주의에 이의제기하고 영화가 인간 관람 주체에게 어떻게 비인간중심적 경험을 제공함으로써 인간과 세계의 탈인간중심화에 기여할 수 있는지를 규명하려 했음을 알 수 있다. 그럼에도 불구하고 본고에서 필자가 밝혔듯이 이 세 경향 간에 그리고 각 경향에 속하는 이론들 간에는 무시 못할 차이가 있으며 그 차이는 각각의 이론이 채택하는 철학적 입장의 차이, 인간 관람 주체의 영화적 경험

을 이론화하는 방식의 차이, 그리고/혹은 디지털과 컴퓨터 기술이 인간중심적 영화 경험에 미치는 영향을 고찰하는 방식의 차이에 달려 있음을 알 수 있다. 앞서 고찰했듯이 신경미학적 입장을 채택한 잉그램의 이론은 생태영화가 관객에게 제공하는 경험이 인지적인 것에 한정되지 않고 다양한 감정과 정동을 유발한다는 점을 지적함으로써 생태영화가 인간 관객의 주체성을 변조하고 변형할 수 있는 역량을 강조한다. 하지만 신경미학적 입장이 인간의 선천적 신경체계에 기반해 미적 경험을 이론화한다는 점에서 잉그램의 생태영화 이론은 인간중심적 지평 내에 머물러 있다는 한계가 있다. 사변적 실재론적 생태영화 이론과 과정-관계론적 생태영화 이론은 보다 분명하게 포스트휴머니즘적으로 정향된 철학적 관점들을 채택함으로써 그 같은 인간중심적 한계를 벗어나는 길을 마련하는 성과를 가져왔다. 하지만 사변적 실재론적 생태영화 이론들은 대체로 반상관주의를 극단적으로 추구한 결과 영화적 경험이 인간에게 줄 수 있는 탈인간중심적 역량을 적절히 이론화하지 못하거나 인간 주체성의 변화를 통해 인간중심주의를 극복할 그 어떤 전망도 폐기할 우려가 있음을 보였다. 반면 이바키브가 제안한 화이트헤드적인 과정-관계 존재론적 생태영화 이론은 영화가 어떻게 주체와 객체 사이의 역동적인 파악작용을 촉진함으로써 비인간중심적인 주체적 형식을 갖는 새로운 존재들의 생성에 기여할 수 있는지를 강조함으로써 사변적 실재론의 환원주의를 피할 수 있는 적절한 대안을 제시한다고 할 수 있다.

각각이 이론이 취하는 철학적 입장과 인간 관람 주체의 영화적 경험을 이해하는 방식에 따라 생태영화 이론이 대체로 위의 세 경향으로 구분된다고 해도 각 경향을 대표하는 이론들 사이에는 편차가 존재하는 것도 사실이다. 사변적 실재론적 생태영화 이론을 논의할 때 보았듯이 그러한 편차가운데 하나는 셀룰로이드 영화에 논의를 한정하는지 디지털과 컴퓨터 기술에 기반한 포스트-시네마 미학의 차별성을 고려하는지에 따라 발생했다.

본고에서 필자는 생태영화 이론을 세 가지 경향으로 구분해서 이들을

비교 고찰했지만 그렇다고 해서 각각의 이론이 오로지 하나의 경향을 순수히 엄격하게 구현하고 있다는 것을 주장하는 것은 아니다. 오히려 실상은 서로 다른 경향에 속하는 것으로 간주되는 이론들이 몇몇 측면에서는 유사한 주장을 공유하기도 한다. 가령 이바키브가 퍼스의 기호학이 신경학적 고찰과 공명한다고 주장하면서 신경미학적 관점과 부분적 융합을 도모했다는 점을 예로 들 수 있다. 그럼에도 불구하고 필자가 생태영화 이론을 세 가지 경향으로 분류하여 비교 고찰한 것은 생태영화 이론의 동향을 거시적으로 지도를 그리는 데 있어 유용할 뿐만 아니라 여러 이론들 간의 유사성과 차이를 식별하는 데 있어 준거점을 제공한다는 점에서도 유용하다고 할 수 있을 것이다.

서론에서 밝혔듯이 최근 생태영화 연구는 영화텍스트의 재현과 수용에 관한 미학적 연구 분야뿐만 아니라 영화 인프라구조 연구 분야에서도 지속적으로 새로운 성과를 내고 있다. 필자는 이 중 첫 번째 연구 분야에 초점을 맞추고 여기서 발견되는 주요한 세 가지 경향을 식별하고자 했으나 본 논의가 이 영역에서의 연구성과를 모두 아우르는 것은 물론 아니며 이 세 가지 중 어느 것에도 속하지 않는 독창적이고 혼종적인 생태영화 이론들도 최근에 개진되고 있다. 그럼에도 주목할 만한 세 가지 경향으로 21세기 생태영화 이론들을 거시적으로 지도그리기함으로써 필자는 그러한 이론들이 이룩한 성과와 한계를 중간점검하고자 했고 이러한 작업이 생태영화 이론의 생산적인 후속 연구를 촉발할 수 있기를 기대해 본다.

참고문헌

논저

- Baudry, Jean-Louis (1986), "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus," *Narrative, Apparatus, Ideology* (ed. Philip Rosen), New York: Columbia

- University Press.
- Birks, Chelsea (2018), "Objectivity, Speculative Realism, and the Cinematic Apparatus," *Cinema Journal* 57(4), Austin: University of Texas Press.
- Bozak, Nadia (2012), *The Cinematic Footprint: Lights, Camera, Natural Resources*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- Chakrabarty, Dipesh (2009), "The Climate of History," *Critical Inquiry* 35(2), Chicago: The University of Chicago Press.
- Deamer, David (2016), *Deleuze's Cinema Books: Three Introductions to the Taxonomy of Images*, Edinburgh: Edingurgh University Press.
- Deleuze, Gilles (1997), *Cinema 1: The Movement-Image* (trans. Hugh Tomlinson et al.), Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Emmett, Robert S and David E. Nye (2017), *The Environmental Humanities: A Critical Introduction*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Glotfelty, Cheryll (1996), "Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis," *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (ed. Cheryll Glotfelty and Harold Fromm), Athens: The University of Georgia Press.
- Hansen, Mark B.N. (2015), *Feed-Forward: On the Future of Twenty-First Century Media*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Hayles, N. Katherine (2017), *Unthought: The Power of Cognitive Nonconscious*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Hayward, Susan (2020), *Film Ecology: Defending the Biosphere – Doughnut Economics and Film Theory and Practice*, New York: Routledge.
- Ingram, David (2013), "The Aesthetics and Ethics of Eco-Film Criticism," *Ecocinema Theory and Practice* (ed. Stephen Rust, Salma Monani, and Sean Cubitt), New York: Routledge.
- Ingram, David (2000), *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema*, Exeter: University of Exeter Press.
- Ivakhiv, Adrian (2013), *Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Kara, Selmin (2014), "Beasts of the Digital Wild: Primordigital Cinema and the Question of Origins," *Sequence* 1(4).
- Khun, Annette and Guy Westwell (2020), *A Dictionary of Film Studies* (2nd Edition), Oxford: Oxford University Press, E-Book.
- Kracauer, Siegfried (1997), *Theory of Film*, Princeton: Princeton University Press.
- Macdonald, Scott (2013), "The Ecocinema Experience," *Ecocinema Theory and Practice* (ed. Stephen Rust, Salma Monani, and Sean Cubitt), New York: Routledge.
- Malabou, Catherine (2012), *The New Wounded*, New York: Fordam University Press.
- Meillassoux, Quentin (2008), *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*

- (trans. Ray Brassier), New York: Continuum.
- Peirce, Charles Sanders (1931–1935, 1958), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce: Volumes I – VIII*, Electronic Edition.
- Rust, Stephen and Salma Monani (2013), “Introduction,” *Ecocinema Theory and Practice* (ed. Stephen Rust, Salma Monani, and Sean Cubitt), New York: Routledge.
- Shaviro, Steven (2014), *The Universe of Things: On Speculative Realism*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Smith, Greg (2003), *Film Structure and the Emotion System*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Smith, Greg et al. (eds.) (1999), *Passionate Views: Film Cognition and Emotion*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Whitehead, Alfred North (1978), *Process and Reality* (ed. David Ray Griffin and Donald W. Sherburne), New York: The Free Press.
- Willoquet-Maricondi, Paula (2010), “Shifting Paradigms: From Environmentalist Films to Ecocinema,” *Framing the World* (ed. Paula Willoquet-Maricondi), Charlottesville: University of Virginia Press.

원고 접수일: 2023년 7월 11일, 심사완료일: 2023년 7월 24일, 게재확정일: 2023년 8월 8일

ABSTRACT

Ecocinema Theories in the Age of Posthumanism

Park, Jecheol*

Neuroaesthetic, Speculative Realist, and
Process-Relational Ontological Perspectives

As a field of research that explores various aspects of the relationship between cinema, natural world, and nonhuman animal, ecocinema studies has been actively developed in the 21st century. As seen in the proposal of a new geological epoch called the Anthropocene, since the end of the 20th century, there has been a heightened awareness of the ecological crisis of the Earth. In line with this, a diversity of nonhuman and posthuman perspectives have been actively proposed in the humanities that aim to complement, supplement, dismantle, or transcend anthropocentrism. This tendency has also promoted a vital development of ecocinema studies in a variety of ways. As such, ecocinema studies, going beyond offering a thematic criticism of films that deal with natural environments, develops various sophisticated theoretical explorations on how films can mediate the interactions between the human and the natural environment in a nonanthropocentric way. This paper focuses on the three main theoretical trends of ecocinema theory including neuroaesthetic, speculative realist, and process-relational ontological ones and critically compares and analyzes

* Lecturer, Department of Aesthetics, Seoul National University

these three. In doing so, I argue that each of the three theorizes how cinema can offer the human an ecological power to address the crisis in the Earth's ecosystem by providing the human viewer a nonanthropocentric film experience of the world. I also argue that there are significant differences between the three trends and among the theories belonging to each trend, and that these differences depend on what philosophical position each theory adopts, how it theorizes the human viewer's film experience, and how it examines the impact of digital and computational technologies on the anthropocentric film experience.

Keywords Ecocinema Theory, Posthumanism, Nonanthropocentric Film Experience, Neuroaesthetics, Speculative Realism, Process-relational Ontology