

TRIALOG

천경우, 심근수, 게르하르트 슈테블러-3인의 대화

*그러나 무엇이 여전히 남아 있는가?
모든 것이 남아 있다,
그러나 새로운 빛 속에,
새로운 소리로
새로운 몸짓으로.*

질 들뢰즈

심: 보기 위해, 듣기 위해 부숩시다!

슈테블러: 그것은 아주 철저하게 수행되어야 될 예술의 원초적인 과제입니다. 그렇지만 “보기 위해, 듣기 위해 부숩시다!”라는 말은 매우 총체적인 과정으로, 결코 어떤 선전문구처럼 혼동되어서는 안 되겠습니다. 그 과정은 즉시 지각되지 않거나, 인식 될 수 없으며, 표면 밑에서 잠재적 파괴의 힘으로 작용해야 합니다.

심: 파괴가 필요한 까닭은 많은 예술을 포함한 사회 분야에서 일어나는 일들이 이미 자주 반복되어서 기능적으로 고정되고 더 이상 그러한 일들에 주의를 기울이는 이가 없기 때문입니다. 꽃병의 꽃을 보는 사람이 있습니까? 다시 말해서 향기도 없어지고 어찌면 향기가 인위적으로 첨가되었을지도 모를 이 꽃들이 산업의 대량상품으로 변화하는 것을 봅니까?

천: 언제부터인가 사람들은 현실에서 본질을 보는 능력을 상실한 것 같습니다! 제가 보기에는 사회는 소멸에 대해 히스테리적으로 저항하면서 지속적으로 남아 있는 것을 찾고 동시에, 변화를 갈망하고 있습니다. 그렇기에 오래가는 점점 더 실물같이 보이는 플라스틱 피물 꽃 같은 것을 키우는 것은 놀랍지도 않지요. 그렇게 해서 종종 파괴와 사라짐을 통해서만이 보여질 수 있을 세계에 대한 진정한 관계를 잃어버리고 맙니다.

슈테블러: 일본에서 우리는 몇 년 전에 전통 꽃꽂이의 대가인 나카가와 유키오 씨를 만난 적이 있습니다. 나카가와 씨는 도쿄에서 한 공간을 장미꽃잎으로 채웠는데 꽃잎들을 조각조각 뜯어 놓음으로 인해, 꽃들이 몇 천 배나 더 화려해지는 효과를 주었습니다. 그런데

지난 번 일본 여행에서 우연히 텔레비전에서 본 나카가와 씨의 일상 퍼포먼스는 우리에게 더욱 강렬한 흔적을 남겼습니다.

심: 나카가와씨를 찾아온 여제자 한 분이 흔히 볼수 있는 커다란 장미 다발을 선사했는데, 그는 이것을 받아서 꽃병에 넣고서는 줄기를 마구 꺾기 시작했습니다.

슈태블러: 믿을 수 없는 광경이었습니다. 갑자기 전세계의 슈퍼마켓에서 파는 장미다발이 하나의 "얼굴"을 얻는 것이었습니다! 그러나 이것은 꽃들이 일상에서 흔히 갖는 감상적 느낌이 아니라 무엇과도 구분되는 강렬한 표현이었습니다. 나카가와씨는 이로써 우리가 "선물"에 부여하는 민망스런 기능성을 전환 시켰습니다. 저는 예전에 연주를 마치고서 축하를 받을 때에 화분을 선물로 받은 적이 있습니다. 이 화분은 대량 진열대에서 떼어온 기성품인 듯 보였습니다. 이 기성품에는 게다가 XXL 라는 레이블이 붙어 있었습니다. 저는 불쾌감에 집으로 오기 전, 주차장에 그 화분을 세워놓았습니다. 그 주차장은 아름답지도 않으니 대량 생산된 꽃이 아마도 더 걸 맞는 자리를 찾을 수 있을 법한 곳이었습니다. 어쨌든 이 선물의 충격 때문에 마음이 편하지 않았고, 심지어 그 충격 때문에 XXL-거대하군! (XXL - Great!, 2001)이라는 제목이 붙은 합창곡을 짓기도 했습니다.

천: 리본이 달린 화환들은 한국에서 행사 때마다 본래와 또다른 의미를 갖기도 합니다. 이것들은 빈번히 축하의 의미를 가진다기보다 누군가 중요한 이가 와 있었고 그 사람이 행사와 특별한 관계를 갖고 있다는 의미를 부여하고 있음을 보여줍니다. 종종 거의 부조리하다 싶을 정도로 커져서, 꽃집 전체가 화환 만들기에 매달리기도 합니다.

심: 이런 사치스러운 장식이 본래 전시회에 가야 할 시선을 왜곡시키곤 합니다.

천: 예술이 아니라 사회적인 분위기가 문제입니다.

슈태블러: 말하자면 메아리와 연기 같은 것이지요.

천: 일부 예술가들은 그런 "장식"을 "유명"하다는 것으로 잘못 이해하기도 합니다.

슈태블러: 그런 장식은 장례식 때나 하게 되는 것 아닌가요?

천: 그렇습니다. 장례용이라 하니 떠오르는 기억이 있는데 덴마크에서 전시회 개막식을 할 때에 한국 대사관으로부터 한국에서처럼 이름이 쓰여진 리본이 달린 커다란 화환을 받은 적이 있습니다. 물론 덴마크 큐레이터는 그런 것은 장례식에서나 받는 거라면서 우습게 여겼었지요.

슈태블러: 리본에는 더군다나 "만수무강"이나 그런 비슷한 것들을 기원하는 글들이 쓰여져 있기 마련인데.....

심: 살아 있을 때에 그런 축원을 받는다면 좋겠지요. 물론 죽고 나서도 가짜 꽃을 계속 붙들고 있게 될지도 모르겠지만. 한국에 있는 가족의 무덤을 찾게 되면 오늘날 진짜 꽃을 사는 것이 쉽지가 않습니다. 주로 조화가 나와 있거든요. 죽은 자를 죽지(시들지) 않는 조화로 기념한다니 너무나 역설적이지 않나요? 본래 소멸이라는 것이 다시 태어남의 가능성을 담고 있는 것 아닌가요?

심: 죽음과 관련하여 꽃을 사용하는 것에서 다른 것을 체험해 본 적이 있습니다. 레바논의 수도인 베이루트의 꽃 바다 뒤에 2005 년 살해된 전대통령인 하리리의 무덤에서 나타난 애도와 꽃 사업의 우스꽝스러운 관계입니다.

슈태블러: 그곳에 아직도 화초생산업 일족이 - 모두 하리리의 친구들인가요? - 몇 년 동안 매일 시든 꽃을 새 꽃으로 바꾸는 일로 먹고 산다는데, 놀랍지 않습니까?

심: 여기 꽃들은 진짜이고 또 권력의 충만함을 상징할 정도로 넘칩니다. 예술과 정반대로 이러한 정치적인 설치물은 국민들의 대부분의 정서에 균형을 해서는 그들의 감정을 착취합니다. 즉, 꽃들을 특정한 권력의 행사를 위해 이용하고 있는 것입니다.

슈태블러: 여기가 바로 파괴되어야 할 곳, "떠들썩한" 한판이 벌어져야 할 곳이군요. 실제로 꽃 묶음을 과격하게 치우는 행위 또는 더 나아가서 효과적으로 극도로 조용하게 - 아마 꽃들을 설치 할 때 금방 시들게 하고 마르게 할 세균들이 필요한 곳이군요.

심: 극단적이라는 것은 단지 그 자체가 목표가 아니라, 무언가의 발견을 위한 필연적인 방법입니다. 저는 삶이 더 이상 도구화되지 않으며, 일종의 무정부상태와 같은 극단적인 형태도 가능한 사회를 상상해 봅니다. 그러곤, 흩어진 개인주의를 다시 꿰매고, 인간적이면서도, 인간에 합당한 모든 능력들이 존중되는 공동생활을 보장할 방법을 발견할 수 있어야 합니다. 그래서 어떤 극단적인.....

슈태블러:가차없는.....

심: 개인의 다양성들이 펼쳐 보이게 하기 위한 자세, 또는 보기, 듣기 등 전반적 인식을 단절하는 것이 아니라 열리게 하는 자세가 필요합니다.

슈태블러: 그렇지 않다면 극단적임은 그저 올라미로 전략할 테니까요.

심: 잘 지켜보면, 오늘날 사회에서 "극단적임", "혁명적임"이라는 것은 하나의 대중

놀이입니다. 여기서는 이 자세를 본질적으로 만들어줄 그 무엇들이 모두 무시되고 맙니다. 무엇보다도 역사의식과 사회적 사건에 대한 반성이 바로 그것입니다. “극단적임”은 “자기만족 행위”와 혼동되고 있습니다.

천: 사람들은 수많은 새로운 그리고 개인적인 커뮤니케이션의 방법들로 인해, 하지만 실제로는 그로 인한 혼돈을 통해 점점 더 세계에 대한 감수성을 잃어버립니다. 제가 보기에 이러한 다량의 소통에 대한 대중의 몰두는 매우 “시끄럽습니다”. 그리고 겉으로만 극단적인 것은 깊이 있는 작용을 하지 못합니다. 현대 사회는 개인에게 풍성한 다양성을 제공 하는 듯 보이지만 실제로는 우리에게 지극히 제한된 선택의 가능성 중 하나를 받아들여지게 한다든지 아니면 상업적인 시스템을 어쩔 수 없이 따르도록 강요합니다.

슈태블러: 비슷한 예를 들어 만일 “극단적이면서도 조용하게” 라는 경향이 유행처럼 여겨져서 숭배로까지 끌어올려진다면 마찬가지로의 것이 확인될 수 있겠습니다. 그렇게 되면 비교(秘敎)의 영역으로 빠져들며, 세계를, 색깔만 다를 뿐 여전히 똑같은 채색된 안경을 통해 바라보게 됩니다. 그러나 예술가가 어떻게 삶에 반응하며 대답하는지는 그 방법으로 드러납니다. 그 때문에 방법들은 특정한 맥락 안에서 파괴적이거나, 부드럽거나, 날카롭게 또는 단조로울 수 있습니다.

심: 예술에서는 당면한 현실을 재생산해내는 것은 중요하지 않습니다. 예술은 내적인 공간들, 즉, 사랑하는 이, 저녁의 햇살, 곤충이 내는 소리, 인간들 서로간의 관계들 등 삶의 계기들에 관한 것이지요.

슈태블러: 그러니까 다른 영역에, 뒤바뀔 수 없고 망각될 수 없는 삶의 계기들을 만들어 내자는 이야기군요.

천: 그것은 바로 우리가 음악과 시각이미지에서 응축하고 이 작업이 다른 이들의 상상 속에서 새로이 펼쳐지는 계기들입니다.

심: 구체적으로 말하자면, 소리들을 서로 어떻게 관련 짓는가 하는 문제지요. 즉 예전에 있었던 것들을 단지 “뭉어내는” 것이 아니라, 서로 떼어내고 나누며 펼쳐지는 조건들에 대해 확실한 상을 가지는 것입니다. 다시 한번 꽃 애기로 돌아가 봅시다. 꽃꽂이 (Ikebana, 2001) 라는 퍼포먼스에서 나는 원래 장식용으로 쓰일 화분 20-30 개를 내동댕이칩니다. 여기서 나는 꽃들이 일상적인 맥락에서 갖게 되는 의미들, 가치들, 상징들을 지워내고, 물로 닦아내고 정화하는 것을 시도해 보았습니다. 정화는 원상태의 복원을 뜻합니다. 그것은

즉물화하는 것이고 중화하는 것이자, 상징화에서 해방하는 것입니다. 세잔이 자신의 회화의 목표로 삼았던, 복합적인 감각을 복원시키는 행위입니다.

슈태블러: 이러한 순수함을 다시 더럽히는 것은 예나 지금이나 우리 사회에서 음악을 다루는 방식입니다. 음악은 내용을 희생하여 소비와 대중을 위해 타락할뿐더러 음악외적인 부담에 시달리고 있습니다. - (잘못된) 오락을 목적으로 지어졌거나 전면에 내세워지는, 음악 뒤의 음악 주변의, 이야기들이 바로 그렇습니다. 목표는 더 이상 무엇이 있는가를 파악하는 것이 아니라 존재하는 것에서 관심을 돌려 느낌을 억제하고 그에 대한 생각을 저지하는 것입니다. 그렇지 않다면 베토벤의 5번 교향곡이 (독일)국가사회주의자들의 선동목적으로 쓰였다든지 베를린 장벽이 열렸을 때 자유를 위해 이용될 수 있었겠고 또 현재 유럽연합의 찬가로 쓰일 수 있었겠습니까? 그렇지 않다면 어떻게 독일의 민영방송에서처럼 포르노그래피에 모차르트의 진혼곡을 배경음악으로 깔 생각을 하겠습니까? 우리는 참된 지각능력을 잃어버렸고 “저것은처럼 들리는데” 또는 “.....처럼 보이는데” 아니면 “.....처럼 느껴지는데”, “.....의 맛이군”이라는 식으로 말하곤 합니다. 우리는 감각을 잃어버렸을 뿐 아니라 그것을 표현하는 능력도 잃어버렸습니다.

심: 오로지 주관적이고 표면적인 것만이 중요할 뿐입니다.

천: 간혹 예술사가 들이나 저널리스트들이 자신의 취향을 척도로 삼아 판단하려 할 때에도 저는 같은 것을 경험합니다.

슈태블러: 그리고 이런 것들이 출판 되어지면 미리 만들어진, 표준화된 “.....한 것 같은데” 라는 생각을 도처에 퍼뜨리며, 예술수용자들의 해석을 조작할 수 있습니다. 그들은 재빨리 하나의 전형을 형성합니다. 예를 들어 누군가 심근수씨처럼 아시아에서 출생하여 이곳 유럽에서 음악적으로 조용한 것, 느린 것, 절제된 것을 발표하게 되면 그것은 항상 “아시아적”이라는 딱지가 붙습니다. 그러나 내가 그런 것을 작곡하게 되면 “지루하다”는 평을 듣게 됩니다.

천: 그렇습니다. 저도 잘 이해합니다. 예를 들어 제가 특별히 뭘 하는 것도 없는데 불교도로 분류되든지 아니면 매일 명상하는 이로 오해 받기도 하지요.

심: 문제는 우리의 작업이 “아시아적”이라고 불리는 것이 아니라 그것으로 마치 모든 것이 다 “해명된” 양 구는 태도입니다.

슈태블러: 빈말들을 너무 자주 늘어놓죠.

천: 직접 체험하고 그에 대한 의문을 제기하는 것 대신에, 소재가 스스로 말하게 하고 상호 연계성을 직접 조사하려 시도하는 대신에

슈태블러: 그리고 그것을 자신들의 개념 속에 집어넣는 대신에. 그러나 이것은 - 우리는 분명히 이 점에서 동의하고 있습니다 - 예술학자들에게서도, 우리 예술가들과 풍성한 토론을 자극하고 중요한 문제를 제시하고 예술적으로 다루고 해결하기 위한 독창적인 사고를 전제로 합니다.

심: 슈태블러씨의 여러 가지 음악을 듣다 보면서 눈에 띄는 점은 그 복잡성에서 쉽게 파악되지 않는, 어느 정도는, “무질서한” 효과를 내는 소리의 구조를 사용하고 있다는 점입니다. 소리의 소재와 음악의 전개에 있어서뿐만 아니라, 다른 감각적인 차원들, 예컨대 거의 연극적인 요소들을 투입하고 또는 냄새를 퍼뜨리는 것들이 “혼돈”이라는 인상을 줍니다. 당신에게 혼돈(Chaos)이란 무엇입니까? 질서가 잡혀진 위계적인 세계로부터 탈출구를 찾으려는 시도입니까?

슈태블러: 나에게 있어서 혼돈 (Chaos) 이란 없습니다. 사람들은 (아직) 보통 알지 못하는 것을 무질서하다고 부릅니다. 즉시 분류되지 않는 상황들은 제 관심을 끌고 있습니다. 표면적으로는 나의 음악은 때때로 혼란스럽게 보이겠지만, 그 이면에서는 질서를 감지할 수 있습니다. 그리고 질서를 경험하는 것이 중요합니다. 말이 나왔으니, 어떤 사람을 처음으로 길 위에서 볼 때, 우연히 만날 때 그리고 그를 더욱 자세히 알게 될 기회를 얻게 될 때, 발생하는 것과 같은 과정입니다.

심: 점차적으로 그의 성격이 읽혀지겠지요.

슈태블러: 그리고 그러한 과정은 대화 속에서 두 사람이 서로 이야기를 나누면서 벌어집니다.

심: 그것이 슈태블러씨의 견해에 따르면 음악에서도 비슷하게 일어납니까? 작곡할 때에 “풀어가는 대화”에 이르는 그러한 토론을 음악 속에 넣습니까?

슈태블러: 한 사람을 알게 되는 것과 작곡을 하는 일 사이에는 근본적인 차이가 있습니다. 사람은 이미 자신의 모습을 갖춘 창조물이기 때문에 더 이상 그를 만들 필요가 없으며 음악에서는 새로운 것을 창조해 내야 합니다. 음악은 먼저 생각되어야 하며 그 후 작곡되어야 합니다. 그러나 하나의 작품이 일단 존재하면, 수수께끼를 풀어가는 과정은 처음에 낯선 사람이나 낯선 곡을 알아가듯 둘 다 비슷하게 일어납니다.

심: 그 말은 사람들이 점차적으로 친숙해진다는 말인가요?

슈태블러: 예, 알게 되고, 발견하게 되고, 의문을 풀어가는 과정에서는 전반적으로 그렇습니다. 그리고 시간이 지나면서 다른 사람에 대한 인식이 더욱 예민해 지며 지금까지 알려지지 않았던 음악적 접근에 대한 지식도 섬세해 집니다. 사람의 “성격들”에서와 마찬가지로 실체를 가진 음악에서도 항상 새로운 층위를 발견할 수 있게 됩니다.

심: 출발점은 그러니까 복합적인 공감각적 구조들이군요. 예를 들어 이 구조들은 오로지 청각의 지적 작용을 통해서뿐 아니라, 특정한 소리의 흐름이나 시간의 형상을 감성에 따라 파고드는 것을 통해 점점 분명해지는 것이군요. 그렇긴 하지만 그를 통해 얻어진 친숙함은 분명 진정한 목표가 아닌 것으로 보입니다. 그렇지 않습니까?

슈태블러: 나의 작품들은 – 아마도 알아보시듯이 – 주로 도발적인 것에 가까우며, 음악의 핵심을 향해 파고들어가기 쉽지 않습니다. 내 작업에서 도발적 상황은 “일상적인 비상상태”에 결부되며 이는 우리를 규정하고 내 음악의 본래적인 주제, “목표”를 정의 내릴뿐더러 어떻게, 어떤 수단으로 – 이 수단은 필연적으로 다층적일 것입니다 – 꿈꾸는 세계, 그럼에도 불구하고 우리가 어떻게 감각과 지성을 마음껏 펼칠 수 있는 이상적 세계에 접근할 수 있는가를 생각하게 합니다. 예컨대, 저의 작품, 8 명의 외치는 사람들, 신디사이저, 첼로 그리고 테이프를 위한 저편에..... (drüber..., 1972/73)에서는 화가 프란시스 베이컨의 그림들과 함께 정신적인 상황들, 무엇보다도 진퇴양난의 상황, 탈진의 상태, 전복의 순간들과 같은 극한 순간들로 이루어진 삶의 요소들이 압축되도록 했습니다. 또, 이 작품에서 브레히트적인 의미의 거리감을 만들어내기 위해 삶의 요소들이 서로 대단히 강렬한 긴장을 가지도록 결합되지만, 결과적으로는 시적이며, 극한상황의 유래가 되는 일상을 향해, 아름다우면서도 조야한 측면들을 되비칩니다. 그것들은 일상 속으로 서로 뒤섞이면서 변화할 수 있는가에 대한 물음을 긍정적으로 자극합니다.

심: 그렇다면, 일상이란 슈태블러씨에게 또 천경우씨에게는 무엇입니까?

슈태블러: 일상은 대체로 무의미한 근거들과 인과론적인 전제들을 가진 사건들의 연속입니다. 일상을 예술을 위한 한 비유로서 사용 가능하게 만들기 위해 우리는 아름다움의 순간과 잔혹함의 순간을 담고 있는 일상의 사건들을 향해 그 본질적인 부분까지 몰아붙여야 합니다. 나는 이것을 바로 앞에서 말한 <저편에.....>의 예에서 스케치한 바 있습니다.

천: 이에 대한 제 견해를 일상에서 관찰한 사실 하나로 이야기 하지요. 제 어린 아들 세오와 제가 함께 정원에 앉아 있었는데 아이는 바람에 천천히 움직이는 구름들에게, 계속 변하는 모양에 따라 큰소리로 이름을 불러 주었습니다. 산 등성을 넘어 파란하늘에 하나 둘 나타나는 구름의 조각들을 향해 하나는 멍멍이라고, 다른 구름은 토끼라고, 또 다른 구름은 비행기 라고 이런 것은 아름다우면서도 예기치 못한 일상의 순간들입니다. 이 순간들은 나에게 사람들이 무의식 속에 존재하는 그 어떤 것을 기꺼이 보고 싶어한다는 본능적 사실을 상기시켜 줍니다. 일상은 겉보기에 반복되는 사건들을 위해 있습니다. 저의 작업에서는 - 영화와 연극과는 달리 - 사건들이 압축되어 “말하게 됩니다”. 예를 들어 아틀리에 에서 이미 여러 사람들이 촬영을 위해 앉아본 적이 있는 일상의 흔적이 듬뿍 배어있는 흰색의 낡은 의자를 사진 찍어야 할 때가 있다고 가정합니다. 이때에 나는 개인적 기억들에서 우선 거리를 두려 합니다. 보통, 사진은 있는 그대로의 의자를 보여줄 뿐이며, 왜 그것이 특정한 자리에 서 있는지 내가 이 의자 에 대해 어떤 생각을 가지고 있었는지를 직접 보여주지 못합니다. 하지만 이 의자가 담긴 사진은 일상의 구체적인 단면이지만, 시에 담긴 단어 들 처럼 또 다른 차원을 향한 창문일 수도 있습니다.

심: 저에게 일상은 삶의 본질적인 질입니다. 이러한 삶의 질에는 매우 개인적인 관계들이, 예를 들자면 슈타블러씨와의 관계뿐만이 아니라, 물 한잔 마시는 행위나 지나가는 자동차의 소음과의 관계 역시 이에 속합니다. 종종 내게 불현듯이 말을 걸면서 매혹시키는 드문 일상의 아름다운 순간들이 있습니다. 이런 순간들은 나를 잠에서 깨우고 나에게 너는 “살아있다” 라고 말하는 듯 합니다.

천: 심근수씨의 작업에서 제게 놀라운 것은, 의식적 지각을 항상 잠재적인 영감으로 파악한다는 점입니다. 그것은 영감이 노동의 대가 라는 사실에 대한 하나의 증거입니다. 제 생각에 영감은 결코 낭만적이거나 신이 갑자기 준 선물이 아닙니다. 모리스 메를로-퐁티는 그의 저작 눈과 마음에서 “우리가 영감(inspiration) 이라고 부르는 것은 문자 그대로 받아들여져야 한다”라고 쓴 적이 있습니다. 즉, 우리는 주변세계를 명석한 감각으로 자기 속에 기꺼이 받아들여야 합니다.

심: 그리고 각자가 자신의 “공간”을 영감의 근원을 발견해야 합니다. 세계는 사적 공간을 보존하는 것이 필요합니다. 왜냐하면 사회가 “외적 체계”라는 모습으로 항시 이 사적 공간 속으로 파고들어와서, 모든 것을 다 들쳐 보려고 하고, 복제하려 하며 지배하려 들기

때문입니다. 나에게 본질적인 사적 자리가 점점 만인에게 드러나고 있는 까닭입니다. 마치 조지 오웰의 소설 1984 년이 예언한 것처럼 말입니다. 그런데, “사적 공간”이라는 말은 나에게 아직 밝혀지지 않은 내면의 영역을 뜻하기도 합니다.

천: 그러한 관점에서 일상의 사물들이 무슨 의미를 갖고 있습니까?

심: 예컨대 유리컵은 항상 두 면을 가지고 있습니다. 하나는 내게 물을 마시는 것을 가능하게 하는 물건으로서의 기능적인 면이고 다른 하나는 “보이지 않는” 것에 관련하여 근원을 묻게 하는 면입니다. 우리가 모래로부터 만들어져, 쉽게 부서질 수 있고, 흙이 나고 갈라질 수 있으며, 표면이 거칠어지고, 색깔이 변해나가는 형태 등을 통해 유리컵의 역사를 묻게 됩니다. 기능성은 보통 우리의 일상을 규정합니다. 그러나 우리의 “보는” 능력, 다시 말해 유리컵 속에 우리를 개별적으로 비치게 하고, 그 속에서 우리 자신의 삶을 발견하는 능력은 하나의 유리컵에 대한 새로운 관계를 가능하게 합니다. 이러한 유리컵은 실제로 존재할 수도 있고, 창조해 낼 수도.....

천:(실제로) 존재하지 않을 수 있습니다. 왜냐하면 제게는 그것이 저기 놓여 있다는 사실보다는 그것을 “지각” 할 수 있음이 중요하니까요.

심: 반복해서 말하자면 우리가 필요로 하는 것은 나와 일상의 이자적 관계입니다. 냉장고의 소음에 대해 “너(Du)”라고 말할 수 있지요. 마찬가지로 슈태블러 씨의 손이나 제 작업실의 책상, 스탠드 그리고 메모지들, 창문의 먼지, 결국 모든 것과 제 스스로에게까지 “너”라고 말할 수 있습니다. 릴케는 시집 시간의 책에서 “네 앞에서 마치 하나의 사물처럼 어둡고 현명하기 위해” 라고 쓴 적이 있는데, 자신을 그러한 이자적 관계에 열어놓고 “준비된” 상태로 만드는 것에 대한 정말 멋진 표현이 아니겠습니까? 일상을 “너”라고 부르는 관계는 음악도 역시 “너”로 듣는 것을 가능하게 합니다. 그리고 음악 속에서 “너”를 들음은 다시금 일상을 “너”로 체험하는 것을 가능하게 합니다. 이 두 가지는 서로 다른 영역이지만 제게는 분리할 수 없기도 합니다.

천: 우리가 우리의 작업을 통해 만들어내려 시도하는 진짜 “이미지”는 무엇보다도 - 심근수씨의 말씀을 확인하자면 - 예술과 “너”의 관계에 들어서서 보는 이 또는 듣는 이의 상상 속에서 실현됩니다. 그래서 제 사진작업에서 제가 구현하고 싶어하는 것을, 한 예로 대상인물에 대한 노출 시간을 극단적으로 길게 하여 “풍성하게 하려” 시도합니다. 왜냐하면 이 시(공)간은 대화를 하면서 적극적으로 채워지고, 응축(凝縮)적인 이미지들이 이루어 질

수 있으며, 이는 보는 이로 하여금 자신의 상상력을 펼치게 할 수 있기 때문입니다.

슈타블러: 그렇기에 천경우씨의 사진들은 더욱 신빙성이 있습니다.

심: 현실, 하나의 새로운 현실이 직접적으로 만들어 지는 이유이기도 합니다.

천: 사람의 얼굴을 하나의 “물건”으로 나타내고 인간 관계를 도외시하는 것은 체계는 불가능합니다. 빛과 색 그리고 구체적인 배경을 설정하고 돌을 찍으려 한다 할지라도 빛이나, 공간구성 등 구체적인 결정을 해야 하는 사진가의 개인적인 영역이 항상 그에 섞이곤 합니다 카메라는 라틴어로 “방”이라는 뜻은 지녔으니, 결국 예술가가 특정한 것을 함께 모아내고 개별적으로 거기서 무엇을 받아들일지는 결정하는 자리입니다.

슈타블러: 표현된 것뿐만이 아니라 표현하는 이까지 포함하는 예술적인 방법이군요. 어쨌든 그 결과는 예컨대 단지 사람의 기분만을 자극하는 해지는 광경의 키치와는 달리 감상성에 빠지지 않는 것입니다. 천경우씨의 사진 중 인물사진들은 선명하지 않음에도 불구하고 아니면 바로 선명하지 않기 때문에 촬영된 사람의 얼굴 뒤로 들여다 보고 느끼기 위해 “일탈”하고 있습니다. 그 사진들은 시간을 “수직적으로” 받아들입니다. 음악으로 말하자면 “다성적” 이라고 부를 수 있겠습니다. “시간”은 체계는 다층적입니다. 어떤 때는 느리고, 어떤 때는 빠르며, 때때로 경층 앞으로 또는 뒤로 뚝뚝입니다. 시간은 “기독교적”, “불교적”, “비교적”이라는 딱지를 달고 있지 않습니다. 시간을 지각함은 동서양에서 차이가 없지 않겠습니까?

천: 아시다시피 인간의 지각은 삶의 환경에 영향 받습니다. 그렇기에 점차 비슷해져 가긴 하지만 동서양 사이에는 수용방식의 차이가 있다고 봅니다. 근본적으로 시간에 관한 해석에 큰 차이가 있다고는 믿지 않지만, 단순히 언급하기 어려운 뚜렷한 차이가 종종 존재합니다.

심: 그에 대한 설명을 제가 한번 시도해 보겠습니다. 프리드리히 니체가 시간은 수평으로, 한 방향으로 흐르지 않는다고 말했을 때에, 유럽의 지성인들과 기독교인들은 충격을 받았습니다. 왜냐하면 이들은 삶을, 이미 교부 아우구스티누스 이래로 천국을 향한 직선 상에서 보았지 불교에서 말하는 영원한 회귀로 보지 않았기 때문입니다. 불교에서 “크사나(ksana)”는 한 방향이 아니라 다양한 방향을 향하며 결국에는 “무”로, 무시간성만이 있는 “니르바나”로 끝나는 “시간”에 대한 핵심 개념입니다. 즉, “찰나”입니다. 프랑스 작가인 가스통 바슐라르에게도 두 개의 시간이 있습니다. “일상의 시간”이 그 하나로 수평적으로 지속적으로 흐르며 “시의 시간”은 지속 없이 “수직으로” 무한을 향합니다.

슈태블러: 우리 사회는 “시(詩)의 시간”을 대단히 문제 있는 것으로 봅니다. 왜냐하면 시의 시간은 “자기를 위한 시간”, 개별적으로 살아온 시간을 요구하는 것을 포함하며 그로써 가장 상위에 올려진 제도들의 집단적 시간에 맞서는 까닭입니다.

천: 동의합니다. 더군다나 사회의 전체 구조는, 아시아든 유럽이든 간에 국가의 권력이든 국가를 떠받치는 경제적 기둥들의 권력이든, 교회와 비슷한 기관들의 권력 위에 서 있습니다.

슈태블러: 공자와 그리스도 그리고 모하메드와 그들이 공들여 만들어놓은 이데올로기들은 공적인 힘을 국가와 일치하여 지지하는 것에 대한 좋은 예입니다.

천: 우리가 원하는 원하지 않은 그 권력들은 존재하고, 우리는 그것과 부딪치며 살아야 합니다.

슈태블러: 그렇다고 해도, 권력이 우리의 삶을 제한하고 오염시킨다면 왜 우리는 그것을 그저 감수해야 합니까?

천: 그러나 우리는 도처에서 정치와 제도적인 지배의 영향을 느끼게 됩니다.

슈태블러: 그렇다면 점차 그런 것들에서 자유롭게 되도록 노력해야 하겠습니까.

천: 어렵겠지요. 하지만 물론 옳은 말씀입니다.

삼: 어떻게 우리가 그것을 시작할 수 있는가가 문제입니다. 예술가로서 우리는 이러한 압박들을 대면합니다. 그러나 저는 그것들과 상관하고 싶지 않습니다! 오늘날 예술이 너무 자주 권력구조를 유지하는데 오용되고 있기는 하지만 말입니다. 그리고 의식적으로든 무의식적으로든 유감스럽게도 많은 작곡가들이, 이러한 권력과의 관계들을 확인해주는 작곡의 소재들을 사용하면서 그런 상황에 동참하고 있습니다. 이런 점은 오늘날 고전음악이 주로 어떻게 이용되는가 에서도 마찬가지입니다. 따라서 그런 구조에 저항하고 그런 구조를 파괴하는 다른 음악적인 언어를 생각하는 것이 필요합니다.

슈태블러: 그리고 다시 시간을 어떻게 다루느냐가 중요합니다. 특정한 사회적 상황들에서는 단순히 시간을 내는 것 뿐만 아니라, 이 시간을 어떻게 보내는가에 따라 전복적인 영향을 미칠 수 있습니다. 인간의 감각, 사고를 날카롭게 하기 위해 그 시간을 쓰는가 아니면 오락산업의 텅 빈 껍데기 속에 파묻히면서 낭비할 것인가가 결정적입니다. 천경우씨는 사진가로서 “시간”에서 시간의 질, 시간의 양이 어떤 역할을 맡는다고 생각하시는지요?

천: 저는 우선 시간의 양을 두 가지로 나누고 싶습니다. 하나는 시계로 측정되는 시간인데

저는 이것에는 관심이 없습니다. 다른 하나는 개별적으로 인지되는 시간, 우리가 “살아가는” 시간이며 이 시간은 다른 차원의 퀄리티를 갖고 있습니다. 처음에 제가 사진에 시작할 때에는 ‘속도’가 중요했고, 이러저러한 순간을 잡아내는 ‘최대 속도’가 중요했습니다.

삼: 마치 파파라치처럼요?

천: 글썄요. 적어도 저널리즘의 역사가 마치, 어떻게 걱정적이고 흥분되는 순간을 “고정시킴” 수 있는가가 중요한 듯 발전해 온 것 같습니다.

슈태블러: 상품화도 되고.....

천: 그리고 이것은 점차로 미학적 척도가 되는 이론으로서도 발전해 왔었습니다. 그렇지만 언제부터 저는 그런 것을 거부하기 시작했습니다. 우리가 요즈음 감지하는 속도는 50년 전, 100년 전과는 다르게 나타납니다. 그리고 오늘날 우리는 전혀 다른 커뮤니케이션 체계를 사용하고 있습니다. 따라서 시간의 의미는 시대에 따라 다른 의미를 갖고 있습니다. 세계 있어서 사람들과 같이 일할 때에 “일회적인 시간”이라는 요소는 특히 중요합니다. 그리고 이 “일회적인 시간”은 다른 무엇보다도 제 주요 관심사였습니다. 사진은 단순한 평면인 것처럼 보이지만 그 뒤에는 깊이 있는 다양한 종류의 느껴진 시간들이, 여러 차원의 시간들이 숨겨져 있을 수 있습니다. 이미지가 생겨나는데 있어서 시간에 구속 받을 수 밖에 없는 이 사진의 특성이 세계는 결정적인 관심의 요인이기도 합니다.

삼: 이것은 세계 사진작가 미하엘 베젤리가 몇 년 동안 한 장소에서 촬영을 함으로 얻게 되는 변화하는 장소들의 사진들과 유사하다고 여겨집니다. 그렇지만 천경우씨는 무엇보다도 인물이라는 대상에 관심이 많으시죠. 특히 얼굴 사진 말입니다.

천: 세계는 “대상”과의 관계가 무엇보다 중요합니다. 이는 오브제, 풍경 그리고 파트너가 되는 사람에 대한 친밀함이 중요한 인물사진을 찍을 때의 “대상”을 말합니다.

슈태블러: 매우 호감이 가는군요.

천: 왜냐하면 저는 제가 사진으로 남기고 싶은 이들을 도구화할 수 없거니와 오브제처럼 다루기도 원치 않기 때문입니다. 예를 들어 한 인물을 며칠에 걸쳐 찍는 것은 흥미롭습니다. 왜냐하면 매번 상황과 관계는 달라지고 시간은 새롭기 때문입니다. 내가 조절할 수 있는 것은 계획된 특정한 불변요소들, 연출의 세밀화이지만, 결국 촬영 과정에서 발생하는 것은 내 손에만 달려 있는 것이 아니라는 것을 받아들일 수 밖에 없습니다. 아마도 이는 작곡가들에게서도 비슷할 것입니다. 두 분께서도 마찬가지로 악보를 연주하기 위해 해석할

연주자들을 필요로 하지 않습니까? 그리고 악보는 종이 위에 계획되어 있는 것처럼 항상 똑같이 실현되어 나타나지는 않지 않습니까?

심: 그렇지만 스냅사진에서 예를 들어 길 위에서 낫선 이를 찍는다 해도 관계는 생겨나지 않나요?

슈태블러: 천경우씨의 작업 구상들에서는 시간이 실제로 중요한 역할을 맡고 있습니다. 시간이 대화를 허락합니다.

심: 예, 그렇습니다. 완전히 다른 서로간의 신뢰로 발전해 나아갈 수 있지요.

천: 거리에서 누군가를 찍게 되면 어떤 상호교감도 일어나지 않습니다. 어떤 관계가 쉽게 생겨나지는 않지요. 세계 사진을 촬영한다는 것이란 일방적인 행위가 아니라 누군가와 함께 채워간다는 의미입니다.

심: 예를 들어 즉흥적으로 제 파트너를 촬영한 사진과 같은 일상 스냅들은 어찌면 앞서 말하신 내용에 좀 가깝겠습니다. 그러나 천경우씨의 퍼포먼스를 생각해 본다면, 작가에게는 사람들과의 또는 사람들 서로간의 특별한 관계를 세워내려는 것이 전제라고 이해됩니다.

천: 그 뜻은 제가 마지막에 무엇이 일어날지를 미리 알지는 못한다는 말이기도 합니다. 아무리 기술적으로 완벽하게 준비한다 해도 그렇습니다. 어쨌든 저는 퍼포먼스를 연출하거나 사진 찍을 때에 저를 풀어주고 미학적인 기준들이나 기타 일상적으로 노출되어 있는 요구들에서 벗어나려 합니다.

심: 이러한 맥락에서 다루는 “흐릿함”이란 무엇입니까?

천: 시력이 좋지 않은 저에게 실제 모든 것은 “흐릿하게 보입니다!” 현실은 흐릿합니다. 우리가 보는 시각적 환경은 사실은 뇌에서 개인적으로 재구성된 모습이며 이는 세계를 고유의 시각 속에서 어느 정도 파악하는데 도움을 줄 뿐입니다. 반대 질문을 해본다면: “선명함”이란 무엇까요?

슈태블러: 세계 이 질문은 혼돈(Chaos)에 대한 질문과도 같습니다. 우리는 소위 혼란스럽게 보이는 또는 무질서하게 보이는 구조를 만납니다. 이것을 각자 개별적으로 지각하고, 서로 다르게 접근합니다. 간혹 실제의 구조를 간과함으로 인해 곧장 핵심에 도달하거나, 아니면 흐릿하게 감지하기도 하지요. 선명하냐 그렇지 않느냐의 정도는 각자에게 매우 다릅니다.

천: 흐릿함은 선명함을 정의해 줍니다. 흐릿함이 없으면 선명함도 없습니다.

슈태블러: 한 인물의 성격에 대한 디테일이 없다면 전체 인상도 없고 또 반대로도 그렇지요.

천: 사람들은 운전할 때 많은 것을 보고 있다고 생각합니다. 그렇지만 실제 보는 것은 극히 제한된 부분이지요. 하지만 위험한 상황에서는 더욱 주의가 깊어지고, 보고 듣는 것은 더욱 세밀해집니다.

슈태블러: “흐릿한” 인물사진들에서 모든 것을 다 알아볼 수는 없지만 더욱 깊이 느낀다는 사실이 나는 중요하다고 봅니다. 사고는 감각들로 퍼져갑니다.

천: 그리고 대상의 인물들은 스스로를 더욱 선명히 비추어 보기도 합니다. 아마도 제가 자주 전시회의 맥락에서 구성하고 퍼포먼스에서 더 분명해 지는 것 같습니다. 여기서는 참여하는 이들이 특정한 규칙에 따라 구체적인 행위에 집중하면서 결국 자기의 의지에 따라 행동하게 됩니다.

슈태블러: 그러니까 사진 찍히는 사람이 그가 “있는” 그 모습 그대로 사진 찍힐 수 있도록 하기 위한 상황에 대해 생각하고 있군요.

심: 그래서, 천경우씨의 사진들은 바로 그 흐릿함을 통해 매우 힘있게, 심지어 극적으로 보입니다. 그림자의 에너지를 방출하고 평범한 시각적 세계를 넘어서는 마치 꿈 같은 시각성에 도달하는 것 같습니다.

천: 그런 차원에서 제 관심은 음악에 많이 접근합니다. 왜냐하면 음악은 세계 시각 예술에 비교할 때 더욱 개방적이고 추상적이라고 여기는 까닭입니다. 사진은 오래 전부터 보통 “증거수단”으로 여겨졌고 제한된 시각을 정의해 왔습니다. 오늘날에서도 마찬가지입니다. 왜냐하면 사진 속의 사람들은 점차 잊혀져 가기 때문입니다. 우리가 학창시절 소풍가서 찍은 단체사진에서 얼마나 많이 알아보겠습니까? 몇 명의 친구들을 여전히 기억하고 있을까요? 사진은 우리의 기억과, 과거와 관련 있습니다.

슈태블러: 그래서, 종종 사진은 노스텔지어의 수단이 되곤 합니다. 대중음악뿐만이 아니라 고전음악의 영역에서도 이런 현상이 얼마나 빠르게 늘어나고 있습니까! 현실 도피뿐만 아니라 현실이 정신적으로 파고드는 것으로부터의 도피는 옛날 사진들이나 헐리우드 영화들, 오래된 가구들보다는 음악을 통해 더욱 효과적으로 성공하는 것으로 보입니다. 예술은 상품으로 영락했습니다.

심: 모든 것이 기능적으로 변했고 고유한 성격을 잃어버렸습니다.

슈태블러: 분위기, 분위기! – 바로 그것이 우리에게 주입되어야 하는 것이지요. 예술을 오용하는 것의 가면이 벗겨진다면 얼마나 신선하겠습니까마는 고통스럽기도 하겠지요.

심: 엘프리데 엘리넥의 소설에 따른 미하엘 하네케의 영화 피아노 치는 여자를 예로 봅시다. 주인공인 피아노 과 여교수가 성인용품점의 작은 밀실에 들어가 하드코어 포르노 영화를 보는 장면이 나옵니다. 여기서 무슨 음악이 나오는지 아십니까?

천: 고전음악?

심: 슈베르트의 피아노 3중주 내림 마 장조, 2악장입니다! 이것은 제게는 충격이었습니다. 하네케 감독이 이 두 개의 서로 멀리 떨어져 있는 세계를 연결해내어 여자 주인공의 성격을 묘사하다니, 놀랍기만 합니다. 여기서 주인공은 저에게 순수하게 느껴지더군요. 왜냐하면, 슈베르트의 음악이 그녀의 영혼의 상태를 특징 짓고 있기 때문이지요. 그러나, 동시에 슈베르트의 음악은 제가 항상 여겨왔던 바 그대로 과연 “순진”하기만 할까 하는 의문이 났습니다. 아무튼, 음악과 영상의 그런 희귀한 맥락을 본 적이 없습니다. 보통 영상에 대한 음악은 그저 배경에 불과 할 뿐 아니라 각성제이기 조차하지 않습니까?

슈태블러: 포르노그래피가 바로 그렇습니다! 모차르트의 진혼곡도 또 하나의 예였습니다. 광고에서 음악도 그런 식이지요. 내용이 아니라 그저 돈벌이나 하자는 것이지요.

심: 분명히 - 특히 어떤 특정한, 역사적으로 먼 시간 뒤에는 - 음악에 놓여 있는 의도가 달리 해석되고 잘못 해석되며 오용될 수 있습니다. 나치를 통해 많은 작곡가들에 의해 저질러진 일들이 그러합니다. 작곡가로서 “옛 언어”를 가지고 작업한다면, 아무리 깊이 사려한다 해도 충분할 수 없습니다.

슈태블러: 오로지 인용만을 말하고자 하는 것이 아니라 정서적인 영향을 다루는 태도에 관해서도 언급되어야 하겠습니다. 왜냐하면 음악에는 정서적으로 착취 가능한 그 무엇인가가 있습니다. 음악은 상업의 물결 속에 빠져 탈진할 가능성에 무방비 상태입니다. 그리고 이러한 오용은 다시 예술적 세계 속에까지 파고듭니다. 영화에서 음악은 (이미 토론되었듯이) 동등합니까, 각각의 특징을 표현하고 있습니까? 무용에서는 어디에 있습니까? 이것이 차이코프스키의 발끝을 세워서주는 토 안무만을 염두에 둔 것은 아닙니다. 드문 예를 제외한다면 무엇보다도 현대 무용을 생각하고 있습니다. 작곡가는 언제 어디서 어떻게 음악을 사용할 것인가를 분명히 알아야 합니다. 이것은 어떻게 곡을 쓰는지 어떤 소재를 이용하는지 어디서 공연하는지에 큰 영향을 미칩니다.

천: 이것은 두 분의 악보를 읽어보면 명시적으로 나타납니다. 두 분은, 특히 심근수씨는 연주가에게 “최대한 작게” “또는 “거의 들을 수 없게 연주할 것” 등의 극단적인 지시를 하는

것을 볼 수 있습니다. 하지만, 이 악보들을 연주하는 것은 결국 사람들이지 않습니까?

심: “극단적으로 작게” 또는 “들릴 수 있음의 한계에서”는 이상향적인 요구처럼 들리긴 하지만, 들음의 한계를 향한 길을 연주가와 함께 걷고 싶은 작품의 과정이 바로 거기서 시작합니다.

슈태블러: 우리가 피아니시시모를 쓰게 되면, 즉, “ppp” 라고 쓰게 되면 결코 극단을 가능성의 영역 속에 포함시키지 않게 될 것입니다. 왜냐하면, 많은 연주자들은 구체적인 연주지시들을, 기계적으로 받아들이고, 그것이 뜻하는 바를 - 물리적으로 이치에 맞지 않음에도 - 완전히 이해하는 양 연주합니다.

심: 한번은 관악기 연주자에게 “극도로 작게” 불기를 지시한 적이 있습니다. 그랬더니 그가 연주하는데도 아무 소리도 들을 수 없었습니다! 그래서 다소 들리도록 연주하라고 부탁할 수 밖에 없었습니다. 지시들이란 특정한 강도에 이르기 위해서 있지요. 연주를 한다면 소리는 들려야 합니다. 안 그러면 그 자리에 “침묵” 또는 “쉼”이라고 썼을 것입니다. 이것은 “검음”과 “어두움”의 차이와 비슷한 면이겠습니다. “검음”은 모든 색을 혼합한 결과이며 빛이 없는 상태입니다. “검음”에는 어떤 것도 더 더할 수 없습니다. 암흑 속에서 아무 것도 보이지 않는 것과 같습니다. 아무리 검은 색을 세분화할 수 있다고 주장한다고 하더라도, 사실 “검음”은 그냥 검습니다. “어두움”은 색의 뉘앙스이며, 아주 적은 양이나마 빛이 존재 하는 상태입니다. 제게 “검음”은 홀로 있음, 소리 없음, 침묵인 반면 “어두움”은 누군가와 그리고 다른 어떤 것과 함께 있음, 그러니까 들을 수 있고 볼 수 있는 것입니다. 제 악보에 “극단적으로 작게”라고 쓰면 이것은 “어두움”의 영역에서 일어납니다.

천: 두 분의 음악을 들을 때 받는 인상은 “작게”란 이러한 의미에서 단순히 “조용히”가 아니라 이 안에는 강렬함, 뉘앙스의 차이들이 있다는 점입니다.

심: 그렇습니다. 금관악기와 같은 커다란 악기로 또는 클라리넷이나 플루트 같은 작은 악기로 아주 작은 소리를 연주하는 것은 완전히 다른 것입니다. 이 경우에 즉, 작게 소리 나는 부분에서 소리들의 균형을 잡는 것은 대단히 어렵습니다. 왜냐하면 어떤 악기들은 특정 음역에서 정말로 작은 소리는 연주할 수 없기 때문입니다. 저는 어떤 곡에서는 이런 뉘앙스를 자세하게 구분해서 지시하지만, 다른 곡들에서는 또 이런 뉘앙스들이 스스로 생기도록 내버려두기도 합니다.

천: 사진 작업에서도 마찬가지 입니다. 보는 인식이 그 만큼 따라가지 않는데도, 시각적

효과들이 대단히 압도적일 때가 있습니다. 그로 인해, 애매하고 겉보기에 불분명한 이미지들이 커다란 개방성의 효과를 얻어낼 수 있는 경우가 있습니다.

심: 그것은 어떤 소리를 작게 또는 크게 연주해야 하는 문제를 떠나서 음악 해석 전체에 해당되는 말입니다. 물론 여기서 연주자의 음악적인 능력은 중요한 요소입니다.

슈태블러: 종종 음량에 대한 토론에서도 오해가 생겨나곤 합니다. 왜냐하면 음량의 해석은 곧장 미학적 가치평가로 되어, “작은 소리”는 가능한 최대의 열린 공간의 영역에 분류됩니다. 주위가 조용하게 되면 분주한 환경에서보다 훨씬 더 강렬하게 영감을 받음을 압니다. 그렇지만 제게 광고, 교통 그리고 바쁨으로 가득한 도시 속에 있음도 필요합니다. 쌓여진 인상들, 말하자면 포화상태를 의도대로 걸러낼 수 있고 시끄러움 속에서 종종 잘 작업할 수 있으며 스스로에 집중할 수 있습니다. 한번은 말도 안되게 시끄러운, 사람들로 가득한 디스코텍에서 곡 전체가 머리 속에 펼쳐지곤 했습니다. 이에 반해 고요함은, 예를 들어, 밤의 빗방울 소리라든지, 짐승이 우는 소리, 단 한 마리의 개구리가 내는 개굴개굴하는 소리 등이 카페에서 그릇들의 덜거덕거리는 소리들과 겹쳐나는 사람들 대화의 소음덩어리보다 생각을 하는데 더 방해가 될 수도 있습니다.

천: 맞습니다. 극단적 상황에서 오히려 그 반대의 효과를 경험할 수 있습니다.

슈태블러: 어쨌든 결코 모든 것을 감지할 수는 없습니다. 걸러내야 합니다. 그렇지 않으면 미치게 됩니다. 지각이란 선별하는 행위이기도 하며 자신의 정신적 활동을 전제로 합니다.

천: 내가 주위에서 벌어지는 일들을 수동적으로 촬영하기만 한다면, 나는 분명히 금방 지칠 것입니다. 그렇지만 주변에 벌어지는 일에 몰두하기 시작하여 자극을 받게 하면, 흥미진진한 상황이 벌어집니다. 예를 들어 도쿄와 서울에서 지하철을 탈 때에, 장소를 이동하는 수단으로 외에 다른 생각을 하지 않는 낯선 사람들과 피부를 맞닿 정도로 가까이서 있는 상황이 그렇습니다. 거기서 눈길들이 떠다닙니다. 아주 흥미롭고, 재치 있으며, 우스꽝스럽고, 때로는 두렵기도 합니다. 그곳은 저의 일자리이며, 제게 큰 영향을 미치는 장소입니다.

심: 우리가 같은 장소에서 같은 시간에 다르게 감지하며, 보고, 듣고, 냄새 맡고 하는 것은 본질적입니다. 우리가 모든 것을 한꺼번에 동시에 파악한다는 것은 그렇지 않습니다. 그리고 우리가 다르게 감지하고 음악과 회화에 대한 대화에서 그에 대해 이야기를 나눈다면, 최근에 슈태블러 씨에게 이야기한 바 있듯이 발견의 즐거움과 기쁨을 얻을 뿐 더러 삶에서

일어나는 일들에 대한 더 큰 이해를 얻게 됩니다.

슈태블러: 그렇습니까, 즐거움과 기쁨이라고요?

천: 그렇지 않다면, 즐거움과 기쁨이 아니라면 우리가 왜 이 (때로는) 힘겨운 작업을 하겠습니까? 소설가 박경리의 글에서 평생 동안 한 편의 소설만 썼으며 “괴로웠다” 라고 말하지 않기 위해 매우 노력했다는 이야기를 읽은 적이 있습니다.

슈태블러: 노동은 종종 고역과 혼동됩니다. 그러나 우리 인간을 만드는 것은 기본적으로 노동과 관련되어 있습니다. 물론 누가 정해진 노동이 아니라 스스로 정한 노동과 관련되어 있습니다. 영감과 이념들은 동전의 한 면이며, 출발점입니다. 그러나 다른 한 면은 노동입니다. 종종 해결을 찾아가는 힘겨운 과정에 매여 있습니다. 노동이 본질적인 것이고, 예술작품을 잉태할 효소입니다. 예술적 과정은 지금까지 믿을 수 없을 정도로 소모적인 고통을 알고 있습니다. 그렇지만 아쉬워하던 그 어떤 것을 찾게 된다면 그것은 완전함과 아름다움에 대한 즐거움, 동경에 관련된 것입니다.

심: 근본적으로 자신만의 고유한 방법으로 각자에게서 솟아나는 비전을 구상하는 것이 중요합니다.

슈태블러: 때때로 해결되지 않는 상황들과 물음들이 분명히 있습니다. 심지어 언급하신 박경리의 경우처럼 평생 동안 풀리지 않는 물음들도 있습니다. 그러나 문제를 제기하고 문제들을 토론에 붙이며 해결이 생겨나게 하지만, 해결을 위해서 아마도 많은 시간을 필요로 하는 것은 예술의 중요한 양상이겠습니다. 많은 이들이 일과에 묶여서 무엇이 필요한지 변화해야 할 것이 무엇인지를 알아보지 못합니다. 버릴 것은 버리고, 본질적인 것을 위한 제안들을 생각해내고 이것을 예술 작업과 함께 강구해나가는 대신에, 자아를 맴도는 것을 황금송아지인 양 양식화하곤 합니다.

천: 다시 한번 구체적인 질문을 하고 싶습니다. 슈태블러씨 책상에서 주사위와 숫자가 적힌 메모지가 놓여 있음을 자주 봅니다. 이것이 생각을 구체화하는 것과 관련이 있나요?

슈태블러: 숫자는 실제로 영감, 이념, 이상향을 정식화하고 거기에 예술적인 형태를 부여하며 감각적으로 경험 가능하게 만들 때에 일종의 기동역할을 합니다.

천: 숫자가 당신에게는 건물의 구조를 만들기 위한 일종의 ‘벽돌’이란 말씀입니까?

슈태블러: 숫자로 저는 형식적인 맥락뿐만 아니라 음악의 디테일을 정의합니다. 피보나치 수열은 황금 분할을 규정하는 가장 흔한 수열 중 하나입니다. 한동안 이 수열을 사용했지만,

오래 전부터 - 모스부호를 사용한 방법에 따라 - 선택된 장소들이나, 일상의 맥락들에서 또는 텍스트들에서 얻어내는 수의 구조를 사용하고 있습니다.

천: 그 말은 직접 수열을 정하신다는 뜻인가요?

슈태블러: 피보나치 수열이야 이미 있는 것이고, 주사위를 통해 수를 얻는 방식인 케이지식 우연연산 법 역시 마찬가지로 알려져 있습니다. 이 방법 모두 다 시험해 보았으며, 그 가능성을 타진해보았습니다. 그리고 마침내, 작곡하게 될 작품의 소재들에서 직접 수열을 얻어내는 것을 찾아냈습니다. 한 예로 고대 희랍 시인인 사포(Sappho)의 단편 하나는 소프라노, 합창단 그리고 오케스트라를 위한 - 이 작품에는 천경우씨가 영상을 제작했지요 - 사포 3 부작 (SAPPHO TRILOGIE, 2007/08) 의 토대입니다. 그렇기에 저는 이 시에서 작곡에 사용될 숫자를 산출했었습니다. 어휘들을 1 에서 9 까지의 숫자 속에 배열하고 그것을 역행시키고 전위시켰으며 - 이때 각각 합계는 10 이 됩니다 - 그리곤 역행전위 시켰습니다. 이것을 가지고 작업을 하면서, 형식에 있어서 큰 밀도를 얻어냈고 또 그 결과로 집약적인 내용에도 도달할 수 있었습니다. 그 동안 에 수열의 결과들을 충분히 잘 짐작할 수 있고 숫자를 다루는데 있어서 다소 유연하게 "곡예"를 할 수 있게 된 셈이지요.

천: 수가 당신에게만 중요합니까 아니면 청중도 그것을 따라 이해할 수 있어야 합니까?

슈태블러: 어떤 숫자 구조는 큰 흐름 내에서 청중들에게도 파악되겠지만, 그렇다고 구체적인 수열이 꼭 드러나는 것은 아닙니다. 청중들에게 파악될 수 있는 것이란, 형식적인 비율들, 짧은, 긴, 느슨한 또는 촘촘한 구조들과 그것들의 특수성입니다. 세부적인 수의 질서는 하나의 도구이며 기껏해야 작품 전체의 함의를 조사하려 드는 음악학적인 분석에서나 의미를 갖습니다.

천: 수는 우선 양과 관련된 것입니다. 그러나 1 더하기 1 이 항상 두 배가 되지는 않지요.

슈태블러: "1+1=3" 이라는 문구는 상업광고가준 선물이 아닌가요? 아니, 농담은 접어두고, 여기서 우리는, 숫자에 대한 질적인 가치평가가 곡의 구조적 무게를 규정한다는 것을 유추해 볼 수 있습니다. 이것이 또 작곡의 큰 특성이기도 합니다.

심: 저 역시 작업을 하면서 수의 구조들을 종종 사용하지만, 이것들을 듣기 위해서가 아닙니다. 몇 년 전에 저는 한동안 수의 한 특성을 알아보기 위해, 주사위의 숫자를 세 개의 무리로 나눈 바 있습니다. 그러니까 1 과 2 는 A, 3 과 4 는 B, 5 와 6 은 C 식으로. 주사위를 던짐에 따라 이 무리들의 수열이 어떻게 전개되는가 하는 시험해 보았습니다. 그것들이

서로 접근하는가?, 그것들이 점점 서로 같아지는가?, 아니면 멀어져 가는가? 세달 동안 나는 매일 30 분 동안 주사위를 던졌습니다. 그리고서는 그만두었습니다. 왜냐하면 합계가 비슷해지는 것이 아니라, 너무나 멀어져서 그 합계가 비슷하게 나오게 할 때까지는 몇 년 동안 계속 주사위를 굴러야 할 듯 보였습니다. 내가 주사위가 만들어내는 수열 체계를 작곡에 사용하는 경우는 어떤 음악적 순간의 세부적인 구조들 내지 그것들의 반복을 결정하기 위해서입니다. 또, 그것을 음의 수를 정하거나 악기편성의 밀도를 위해 가끔 사용하기기도 합니다. 물론 퍼포먼스를 위해서도 수를 사용하기기도 하지요.

슈태블러: 당신의 퍼포먼스 내면 (inside piece, 2005) 에서처럼, 수들은 다시 개인의 시간감각에 따라 “해석”될 때, “개인화”되기도 하는군요.

심: <내면>에서 관객들은 종이를 한 장씩 받습니다. 90 초가 흐른 후 - 각자 소리내지 않고 속으로 셉니다 - 그들은 종이를 구겨서 공연장 한 가운데로 던집니다. 던지는 데 겨우 90 초가 정해져 있음에도 불구하고 종종 3 분까지 걸리고 합니다. 왜냐하면 1 분 이후부터는 시간감각이 실제로 서로 상당히 달라지기 때문입니다. 이러한 경험에서 저는 작곡 할 때, 기다란 음, 기다란 소리를 2 개의 시간단위로 구분해서 사용하는데, 곧 한 단위로 파악하고 시간을 “조감할” 수 있는 30 초 단위와 자신을 내놓고 몰두하고 잊어버리는 90 초 이상의 단위가 그 두 가지입니다. 시간의 양을 의식적으로 한정하기위해 음 길이를 정확하게 지시하지요. 시간의 양은 그 자체로는 제게 거의 아무런 의미가 없긴 하지만 그것 없이는, 이미 이야기된 바 그대로, 시간의 질이 실제로 경험될 수 없습니다.

천: 10 년 전쯤 이던가요? 옛센의 작업실에서 심근수씨가 떨어지는 나뭇잎을 세는 것을 이용해 작업하는 것을 본 적이 있습니다. 그것은 체계 맹목적 구조에 맞서 작곡하기 위해, “추구된” 우연처럼 보였습니다.

심: 나뭇잎이 작곡에 관련된다 하더라도 저는 엄격한 형식을 적용하고 있으며 여기에 특정한 변수들을 의식적으로 정해 놓아야 합니다.

천: 그러나 떨어지는 나뭇잎들의 숫자를 미리 예견할 수는 없지 않습니까? 그것은 우연 아닙니까?

슈태블러: 나라면 그런 식으로 수로 만들어진 과정들을 “순간의 사진”이라고 부르고 싶습니다. 그런 “순간의 사진”은 작곡을 규정할 수 있지요. 그러한 사진에서는 얼마나 많은 개별적인 종이들이 떨어지는가가 그리 중요한 것이 아니라, 어떤 순서로, 어떤 빈도수에

따라, 어떤 색으로 떨어지나 가 중요 한 것 같습니다

천: 이것을 주사위 가지고서도 할 수 있을까요?

슈테블러: 물론요. 그러나 나뭇잎에서는 많은 다른 요소들이 함께 작용하는데, 이 요소들이 “무미건조한” 주사위던지기에 추가적으로 영감을 줄 수도 있겠지요. 그렇지만 수를 얻을 다른 가능성을 예를 들어 언급해 본다면, 오페라 페스트 부인 (*Madame la Peste*, 2001) 과 몇 개의 실내악에서 그리스 최초의 현대 시인인 콘스탄틴 카바피스의 시가 출간된 연도들로 조합해낸 수열을 사용했습니다. 이것은 상당히 우연이지만, 카바피스는 생전에 무엇을 출간하고 싶은지 그렇지 않은 것은 무엇인지를 매우 분명하게 정한 바 있습니다. 그는 극도로 골라내는 기질을 가졌습니다. 연도 수에 따른 수열은 이를 통해 “의도적”이라는 특징을 받게 됩니다. 이 수열을 있는 그대로 사용하게 되면, 하나의 고유한 구조들이 생겨납니다. 이 구조들은, 카바피스의 시들이 출간된 연도인 1897 년과 1933 년을 예를 들어보면 첫 번째와, 두 번째에 언제나 낮은 숫자와 높은 숫자가 번갈아 나오는데, 이 수열을 사용하게 되면 서로 상반되는 조건이 항상 생깁니다. 연도에 따른 수열을 주사위를 던져 얻은 완전히 우연한 수열과 대비시키면, 이런 저런 작곡의 계획에 따라, 엄격한 구조를 느슨하게 하고, 열린 구조와 의미 있는 관계들을 만들어 낼 수 있습니다. 수는 구조들을 계획된 내용에 일치하게 공식화하고 특수한 업힘을 만들어내기 위한 하나의 수단입니다.

심: 제게는 “우연” 자체가 중요하지는 않습니다. 우연에 따른 처리방법은 작곡상의 문제를 해결할 때 도움이 될 뿐입니다. 예를 들어 각각의 소리의 연결들을 개방해 두는데 관심이 있지만, 어떤 작품들에서는 분명히 규정하기도 합니다. 개방되어있는 것, 즉 우연한 것과 결정되어 있는 것의 상호 작용이 흥미진진하지 않습니까? 다른 말로 하면, 두 개의 차원을 갖고 있는 소리의 사건들을 형상화하려 시도합니다. 하나는 분명한 구조들로 짜여있고 다른 차원은 이미 말한 바 있는 “어두움”의 경험이 가능한 공간을 만드는 것입니다.

슈테블러: 아마도 옛 한국의 예술에서처럼?

심: 모든 아름다운 예술에서처럼.....

대담: 2009 년 1 월 스페인 마요르카섬, 셉트로 쿨투랄 안드라치(CCA) 에서