

헬라 멜케르트(Hella Melkert)

조응(照應)들

작곡가로서 듣는 것 말고도 다른 감각에 영향을 미치도록 곡을 쓸 수 있을까? 우리가 보는 것이 우리가 듣는 것에 얼마나 영향을 미치는가? 빛의 상태들이나 심지어 어쩌면 실내온도가 우리의 청각에 영향을 미치는 것은 아닐까? 소리는 어쩌면 느낄 수도 있고 만질 수도 있지 않을까? 피아노 연주자는 건반을 누르면서 떨리고 있는 현들과 공명통을 직접 느끼고, 또 귀와 손으로 악기와 이야기를 나누고 있는 것은 아닐까? 더욱 근본적으로, 그렇지만 이해하기 쉽게 표현해 본다면, 무더운 날에 이미 물소리를 듣기만 해도 그 느낌만으로도 시원함이 생겨날 수 있는 것이다... 감각들 사이의 미세한 조응들을 경험하기 위해 굳이 공감각의 능력을 가진 이어야 할 필요는 없다. 또 그러한 조응을 탐색하자고 들음에서만 출발할 필요도 없다. 게르하르트 슈테블러는 <십삼 Dreizehn>이라는 작품에서 모든 감각에 동등한 권리를 주면서 함께 끌어들이고 있다. 그의 작품에서 -소리, 이미지, 냄새, 맛, 움직임, 텍스트 그리고 만져짐이라는- 상이한 감각의 자극들이 여러 층위의 행위들 속에서 서로 관려되며 관객들은 이러한 감각의 다성적 울림에 참여하고 있다. 심근수의 퍼포먼스 작품들에서도 그런 식으로 감각들의 복합체를 이루어야 한다는 요구가 드물지 않다. 예를 들어 <이별 adieu>(2001)에서 얼음덩어리가 서서히 부서지는 동안 녹아내리는 물이 바닥에 퍼지면서 소리가 생겨난다. 또 <나는 내가 있고 싶은 곳에 있다 ich bin wo ich sein möchte > (2007)에서는 관객들에게 대접한 차를 담은 그릇이 소리를 만들어내는 악기로 변한다.

여기서 두 작곡가가, 처음에는 당혹감과 반발을 불러 일으켰다고 해서, 다다와 플럭서스라는 예술적 전통만을 반영하고 있는 것은 아니다. 슈테블러가 심근수와 공동으로 <futureessence^{xxx}>로 발전시킨 행위예술가 라우라 키카우카와 함께 구상한 음악극-행위 <내일을 위한 시간 Time for Tomorrow>(1999)에 영감을 준 것은 실제로는 이태리의 미래파이다. 이 짧은 미래파 연극작품에서 배우들과 두 작곡가는 다매체적인 공연을 만들어내었다. 공연 중에는 심지어 무대에서 요리까지 했으며 관객들은 [참여의] 통상적인 의미를 넘어서서 공연에 참여해야 했고, 또는 음식에 눈길이 가다보니, 참여하려고 했다.

듣는 것과 보는 것

서구 음악에서 (연주하지 않는) 청중들 앞에서 (적극적인) 음악가들의 연주회가 생겨난 이래 시각적인 것은 항상 한 몫을 차지해 왔다. 연주자들이 무대에 서는 것은, 어느 정도 연극적인 성격을 갖고 있고, 예나 지금이나 음악체험의 일부이다. 이에 대해 로베르트 슈만은 프란츠 리스트의 천재적인 낭만주의적 대가적 면모를 염두에 두면서 다음과 같이 쓴 바 있다. “그러나

대가적 면모를 들을 뿐더러 또한 보아야 한다. 리스트는 무대 뒤에서 연주해서는 안되었을 것이다. 그렇게 되면, 상당부분의 시적인 요소가 사라져 버리고 말았을 터이니 말이다.” 다른 말로 하면 눈이 함께 듣는다. 이것은 공연 전체에서 대체적으로 맞는 말일 뿐더러, 세세한 부분들에서도 맞는 말이다.

슈테블러가 작곡하고 천경우가 영상물을 만들어낸 인성(人聲)과 현악사중주를 위한 <백색 공간 ^{White Space}>(2006)의 아주 짧은 마지막 부분은 인성과 4개의 현악기가 서로 다르게 구별된 몸짓을 공연하는 공동의 단 한 마디로 구성되어 있다. 이러한 몸짓을 연주자들은 명시적으로, 노래하거나 연주하기 위해 활동적으로 자리를 차지하는 식으로 미리 준비하였을 뿐더러, 이 활동적인 자리들을 침묵으로 지키면서 사후처리했다. 청중이 들을 수 있는 소리는 기대와 기억의 내적 공간 안에 자리잡게 되며 이 공간은 작곡의 명시적인 부분에 속한다.

반면 심근수는 작곡에 관련하여 시각적인 요소들에 관심을 두지 않는다. 이것들은 그의 음악에서 극에 관련된 요소가 되지 않는다. 음악에서 시각적인 것은 심근수에게는 말하자면 조형예술의 빛과 같아서, 음악을 연주하려 든다면 또는 그림을 보려 한다면, 없어서도 안되고 피할 수도 없다. 음악은 심근수에게 일차적으로 소리의 예술이다. 그는 작곡과 퍼포먼스를 구분하지만, 이 두 가지 표현방식에서 모두 본다는 것은 외적인 첨가물이 아니라 내재적으로 본질에 속하며, 퍼포먼스에 등장하는 사물들이 스스로 말을 하듯 보는 것은 필수적인 요소이다.

시간

하나의 곡은 얼마나 길 수 있는가? 얼마나 길어야 하는가? 현대음악이 “기능적인” 연주시간의 테두리 속에서, 그러니까 통상적으로 10분 내지 20분 동안 연주되어야 하지 않는가? 작곡된 곡이 극도로 짧다함은 무슨 말인가? 곡이 훨씬 길다면 무슨 일이 벌어지는가? 순간의 개념은 음악과 거의 일치할 수 없다. 음악은 우리에게 (영화와 영상물처럼) 흘러가는 것으로, 결코 사로잡히지 않는 예술형태로 나타나는 까닭이다. 반면 슈테블러와 심근수의 창작에서 음악적 순간이 중요하다. 심근수의 <실내악 I-III ^{chamber piece no. I-III}>의 길이는 예컨대 각각 마치 숨을 들이마시는 것처럼 짧은 순간이다. 음악적 대상은 눈과 귀로 번개처럼 순식간에 -사진의 순간촬영처럼- 포착되어야 한다.

음악이 “기능적인” 길이를 훨씬 넘어선다면 다른 결과가 생겨난다. 심근수의 <1주일, 7개의 잇따르는 날들을 위한 음악 ^{week, eine musik für 7 aufeinanderfolgende tage}>에서는 날마다 한시간 동안 매우 절제된 피아노 소리가 울린다. 시간을 다루는 방식에서 비교할 만한 작품은 천경우의 <6일 ^{Six Days}>이다. 천경우는 자신의 스튜디오를 찾는 여인의 인물 사진을 6일 동안을 축적하여 촬영하였다. 필름은 여인이 그에게 하루 일과를 매일 같은 자세로 이야기하는 동안 담고 있다. 심근수의 <1주일>과 천경우의 <6일>에서는 물리적 요소인 시간이 중요하지 않으며, 이

작품들에는 이 시간 동안 살아진 삶이 필연적으로 직접 섞이게 된다. 예술과 삶은 서로 삼투하며, <6 일>과 <1 주일>에서는 일반적인 의미 이상으로 엮힌다.

심근수는 천경우의 인물사진들에서 흐릿한 영상이 초점을 통해서 생겨난 것이 아니라 장시간 노출을 통해서 생겨남에 주목하여 이는 바로 음악에 본질적인 요소인 시간을 통해 생겨난 것임을 강조한다. 이 시간이라는 요소가 사진들의 극적 구조를 불러 일으킨다. 천경우는 인물사진들을 위한 형상적 수단으로 시간을 이렇게 사용하게 된 지적인 자극을 바로 음악에서, 다른 어떤 작곡가들에게서보다도 심근수에게서 받았다. 심근수는 1990 년대에 -모튼 펠드먼에게서 영감을 받아 -작품에서 시간을 극단적으로, (이미 언급되었듯이) 몇시간 뿐 아니라 며칠 동안 이어지는 식으로, 다루는 방법을 시험해 보았다.

게르하르트 슈태블러의 <여행 Die Reise >에서 매 3 초마다 음향의 임펄스가 잇따르며, 이것은 기다란 과정에서도 거의 변하지 않은 채 반복된다. 슈태블러는 작곡된 시간을 이런 식으로 통상적이지 않게 구조화시키면서, 인간은 지금의 순간, “현재”를 대략 3 초의 시간간격으로 지각한다는 심리학의 최근 지식을 수용했다. 이러한 3초 단위들 사이에 바뀌는 짧은 소리들이 미세하게 변화하면서, 청중들은 정확하게 듣지 않을 수 없게 된다. 동시에 이 소리들은 절대적으로 멈추어 서 있다는 인상을 피하기도 한다. <여행>은 순간의 구조를 가지고 있지만, 그 효과는 끝나지 않는 소리의 흐름이자 동등한 개별 순간들의 이어짐이다. 이 작품에서 음악적 시간은, 더 이상 주위를 둘러싸고 있는 삶의 시간들에서 구별되지 않은 채, 이 삶의 시간들과 융합된다.

보는 것과 듣는 것

소리와 이미지가 영화에서 또는 영상에서 중첩되어야 할까? 다른 말로, 바다가 보이는 영상에는 항상 바다의 소리들이 따라야 하는가? 만일 그렇지 않다면 어떻게 되는가? 천경우의 비디오 <붉은 책 red book >은 일상 상황의 단면을 다룬다. 하얀 색 술잔과 그 위에서 움직이는 파리 그리고 물이 고인 땅 옆의 남자가 비디오에서 보인다. 그렇기에 슈태블러는 이 영상물과 같은 제목의 퍼포먼스를 위해 일상들에서 채집한 소리들을 이용해 작곡을 하였다. 이 소리들은 욕조의 물, (가글하는 소리, 휘파람부는 소리 등의) 인성(人聲) 그리고 치고 나서 바로 물 속에 담겨지는 공 Gong 으로 생겨난다. <붉은 책>에서는 소리와 이미지라는 두 개의 서로 독립적인 차원이 다루어진다. 퍼포먼스는 비디오 스크린 앞에서 시작하며, 슈태블러는 웅덩이에서 있던 남자가 화면으로부터 빠져 나오는 순간에 검은 영상을 통해 중단시킨다. 이 때 아주 천천히 물을 큰 통 속에 떠 담고 있던 연주자는 이 행위를 비디오가 중단되는 상황과 맞추어 가능한 길게 계속한다. 바로 이러한 약간 부조리주의적인, 매체 층위 사이의 단절이 두 가지 매체들 각각의 특수한 성격을 의식하게 만든다. 이 퍼포먼스는 비디오에 덧붙이는 시각적 이미지나 영상에 대한 해석이 아니며, 평행선처럼 독자적 차원을 갖는다.

소리와 이미지의 독자성을 철저히 고수하고 있는 이 작품의 성격은, 쉽게 청중에게 소비될 가능성을 벗어나는 효과를 낸다. 천경우와 게르하르트 슈테블러는 이미지와 소리를 한데 묶으면서도 양자의 융합으로 축소하지 않으면서, 매체들에서 (또한 많은 예술-영상들에서) 만연하는, 예컨대 바다의 이미지에는 자동적으로 바다의 소리를 깐다거나 1998 년 말에 실험적으로 출시된 최초의 향기나는 CD 에서처럼 동어반복적으로 크리스마스음악을 계피향과 조합하는 식의 일차원적 사고에 저항한다. 천경우와 게르하르트 슈테블러 또는 심근수가 공동으로 만들어낸 작품들에서 이미지와 소리가 엄격한 다성성을 이루면서, 이 작품들은 바라보고 있는 관객을 편안하게 내버려 두지 않고 오히려 도발한다. 그런 작품들은 자신에 대한 해석을 함께 제공하지 않으며, 관찰자들이 작품들을 해석할 때 여러 생각가능한 가능성들에 열려 있으며, 이러한 대화적 짜임의 구조 때문에 대중매체에 만연하는 오염에서 벗어나 있다.

20 년간의 우정

20 년 동안 삶 또는 죽음에 의해 끊어지지 않은 채 우정 관계를 유지한다는 것은 당연한 것이 아니다. 외적인 좋은 환경을 떠나서 그러기 위해서는, 항상 상대방에 대해 열린 자세를 견지하고 경청해야 하며 몇년 동안 2 인의 대화 내지 3 인의 대화를 지속할 준비가 필요하다.

예술을 일상과 삶에서 분리된 영역으로부터 길어내고, 예술과 삶을 서로 엮어 매는 행위를 통해 새로운, 환상으로 가득찬 시선을 익숙했던 일상을 향해 열어내며 이를 통해 더욱 큰 내적인 (어떤 경우에는 외적인?) 자유를 향해 독려하는 것 - 심근수, 게르하르트 슈테블러 그리고 천경우의 공동작업은 예술관, 더욱이는 인생관에서 여러 공통점이 없다면 생각할 수 없을 것이다.