

한인 이주예술가의 장르구성과 젠더구성에 관한 단상(斷想)*

윤 신 향

1. 들어가며
2. 이론적 전제들
3. 시와 영상, 그리고 음성
4. 이주예술가와 이주민사회
5. 나오며

* 본고는 현재 집필 중에 있는 저서 『예술로 보는 한인/아시아인 디아스포라』의 방법론 일부와 독일에서 출간된 논문의 핵심을 번역 및 재구성하면서 새로 연구한 내용을 추가한 것이다. 출간된 논문은 Shin-Hyang Yun: “Hinter/vor dem Schleiervorhang. Intermediale Gattungsstrategie des Musiktheaters von Isang Yun im Einblick in die Videokunst von Nam-June Paik” [백남준의 비디오 예술과 함께 본 윤이상 음악극의 인터미디어적 장르 전략], in: *Reflexion - Improvisation - Multimedialität. Kompositionsstrategien in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*, (hrsg. v.) Christian Storch, *Göttinger Studien zur Musikwissenschaft* X, Hildesheim/Zürich/New York 2015, 73-93.

개 요

본 연구의 목적은 서구로 이주한 한인 이주예술가들의 창작활동이 이주민사회를 어떻게 매개, 또는 표지하는가를 고찰하는 데 있다. 먼저 이론의 기초가 되는 이산(離散)의 언어와 부재(不在)의 미학, 그리고 장르와 젠더에 대해 약술한 다음, 대표적인 예술가 윤이상, 백남준, 박영희의 장르 구성방식을 시, 영상, 음성을 중심으로 살펴보았다. 윤이상의 <나비의 과부>(Widow of Butterfly, 1968) 시작 장면과 끝 장면에서, 베일 커튼 뒤의 합창단이 고대 중국의 한시를 원어로 부르는데, 이것은 부재(不在)하는 극동아시아 문화, 나아가 이 문화권의 이주 공동체를 음악극적으로 매개한다. 백남준은 1965년 <달은 가장 오래 된 텔레비전>을 전시하고, 총체 전자오페라 구상(1967)과 더불어 전자 오페라 시리즈를 제작함으로써 근대 음악장르의 미디어적 공연예술화를 시도한다. 여기에 나타나는 '기술의 육화' 과정은 전통의 소리를 시각화해 온 한국 현대예술의 혼종적인 '성 정체성'도 투영한다. 박영희는 <눈>(1979)에서 김광균의 <설야>(雪夜)의 시어 일부를 음향적으로 재료화 함에 있어서, '追悔'와 '哀喪', '흰 눈'과 '눈'이라는 단어를 오선보 한 가운데에 세팅하였다. 관객에게는 들리지 않는 이 문자기호들은 작곡자의 문화적 모국어가 이산하는 과정에 있다는 사실을 의미하며, 기호가 함유하는 모국어적 음성요소는 문화 사이의 '상생공간'이라고 할 수 있다. 윤이상의 '이주 무대노동'이 간(間) 장르적 '사이구역'(intersection)이라는 의미에서 백남준과 박영희에게도 적용될 수 있는데, 이들은 각기 고유의 방식으로 이주민사회를 표지하면서 이 사회와의 관계망을 형성한다.

주제어: 디아스포라, 이주공동체, 부재(不在), 장르, 젠더, 윤이상, 백남준, 박영희, 시, 영상, 음악극, 전자오페라, 싱크로니제이션, 음성, 문자기호, 표지(表紙), 인터섹션

1. 들어가며

최근 인류학 분야에서 자주 논의되면서도 그 실체가 모호한 용어 가운데 하나가 ‘디아스포라’라는 말일 것이다. 택배 자동차 이름에서부터 교회명에 이르기까지, 이 용어가 함유하는 스펙트럼은 상상을 초월한다. 원래 그리스어 디아스포라는 유대인들이 바빌론 망명시절 모였던 종교적 사원, 즉 구역의 개념이었다. 후에 전 세계로 흩어진 유대민족을 의미하는 용어로 통용되었으나, 차츰 고향을 떠난 이주민사회, 문화적 소수종족이라는 용어로 옮겨갔다. 그리하여 루트 마이어(Ruth Meyer)는 디아스포라가 이제는 지구화의 한 현상이며, 이것이 “탈식민주의를 와해”¹⁾하고 있다고 하였다. 마이클 라케르(Michle S. Laguerr)는 소셜 네트워크와 같은 인터넷 공동체를 “디지털 디아스포라”²⁾라고 명명하기도 한다.

본고의 목적은 한인 디아스포라 예술의 역사를 기술하는 것에 있지 않다. 각기 다른 역사적, 지정학적 환경에서 발생한 아시안-아메리칸 디아스포라, 또는 아시안-독일 디아스포라의 예술세계를 획일적으로 논의하는 것은 거의 불가능한 일일 것이다. 필자에게 디아스포라는 이주한 개인, 집단, 구역을 아우르는 다층적인 개념이다. 예술가를 다루는 본고에서는 편의상 ‘이주(민)’이라는 용어를 사용하기로 한다. 이주예술 연구는 개별 예술가보다는 주로 대중적인 공연예술 위주로 이루어지고 있는데, 이는 이주민 사회의 문화적 특성이 순수예술보다 이러한 공연예술에서 더 즉각적으로 표지되기 때문일 것이다.³⁾

1) Ruth Mayer, *Diaspora. Eine kritische Begriffsbestimmung* (Bielefeld 2005), 7.

2) Michel S. Laguerr, “Digital Diaspora. Definition and Models,” *Diasporas in the New Media Age. Identity, Politics and Community* (hrsg. Andoni Alonso, Nevada 2010), 49-65.

3) 이주 한인의 공연예술에 관해서는 예를 들어 다음의 글을 들 수 있겠다. He-Kyung Um, “Community, identity and performing arts: the Korean diaspora in the former Soviet Union and China,” *Diasporas. Interculturality in Asian Performing Arts* (edit.

아시아 작곡가 전문 연구자인 크리스티안 우츠(Christian Utz)는 최근, “주체의 고립과 그의 집단적인 훈련(disciplinary) 사이의 관계가 모순적”⁴⁾이라고 한 미셸 푸코(Michel Foucault)의 시각에 주목하며, “사회적인 이주현상과 최근 예술담론들의 정체성 문제 사이의 관계를 논리적이고 생산적으로 이끌어 낼 수 있는지”⁵⁾에 대해 회의하고 있다. 여기서의 예술담론이란 순수예술 분야의 담론을 일컫는데, 그는 또한 “적법적인 비자를 갖추고 경계를 넘나드는 학자나 예술가”는 “이주민과 결합될 수 없는 모델”이라고 한 지젝(Slavoj Žizek)의 문제의식도 지적하고 있다.⁶⁾

본고는 고립된 주체로서의 예술가와 집단으로서의 이주민사회 사이의 관계에 대한 문제의식에서 출발하였다. 이 의식은 푸코의 시각을 부분적으로 수용한 것이긴 하다. 그러나 필자의 관심은 사상의 차원이 아니라, 서구로 이주한 한인 예술가의 창작품이 이주민사회를 어떻게 매개, 또는 표지(表紙)하는지를 구체적으로 살펴보는 데 있다. 이는 필자의 선행연구에서 부분적으로 언급되었었다.⁷⁾ 이 논문에서는 먼저 이주예술 연구의 이론적 토대를 간략히 소개한다. 미디어이론, 문화이론과의 학제적 연구를 요구하는 이 부분은 지면이 한정된 관계로 핵심적인 내용을 약술하는 데 그치겠다. 다음 장에서는 윤이상, 백남준, 박영희의 장르 구성적 특성들을 살펴보고, 마지막에는 이러한 특성들이 각각 이주민 사회와 어떤 관련이 있는지를 논의해 보고자 한다.

Hae-Kung Um, Routledge Curzon, 2005), 43-60.

- 4) Christian Utz, *Komponieren im Kontext der Globalisierung. Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts*, 2014), 14.
- 5) Christian Utz, *Komponieren im Kontext der Globalisierung. Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts*, 2014), 19.
- 6) Slavoj Žižek, *Ein Plädoyer für die Intoleranz* (Wien 2003), 80. Christian Utz, *Komponieren im Kontext der Globalisierung. Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts*에서 재인용.
- 7) 윤신향, “음악과 이주. 윤이상을 통해 본 경계선의 문화정치학,” 『음악학』 14 (2007), 235-254.

2. 이론적 토대

1) 이산(離散)의 언어와 부재(不在, absence)의 미학

언어가 이산한다는 말은 고유 언어의 의미가 원래의 의미로부터 이탈하며 분산한다는 뜻을 함유한다. 이러한 의미 해체의 현상은 디아스포라-그것이 개인이든지 집단이든지간에-의 본질적인 부분이다. 이것은 특히 단어들 사이의 유사성을 감지하고 “원래 작품의 언어를 번역자의 언어로 재현”⁸⁾하는 번역의 과정에 잘 나타난다. 언어의 의미체계는 번역의 과정 속에서 개조되는데, 이때 적재되는 ‘언어육체’(Sprachkorpus)는 이산되기 마련이다. 이는 벤야민(Walter Bendix Schönflies Benjamin)의 말처럼 영화예술의 메커니즘에 잘 나타난다. “예술의 모든 영역에서 강력하게 감지할 수 있는 이산적인 수용은 통각적인 수용으로 변화하는 심오한 증상으로 나타나는데, 그 원래의 도구는 영화이다.”⁹⁾

언어의 이산현상은 나아가 부재(不在)의 미학에 비추어 설명될 수 있다. 그런데 서구에서의 부재는 처음부터 ‘없음’을 뜻하는 동양에서의 無의 개념과 다르다. 이것은 “서양 형이상학에서의 존재의 부정”¹⁰⁾을 전제하는 개념으로, 이미 아리스토텔레스에게서 나타난다. 그는 “사물과 의식내용에 대한 기억은 형상(形象)과 연결되어 있으며, 존재하지 않는 것은 기억된다”¹¹⁾고 하였다. 20세기 들어서 부재의 미학은 “신학, 철학, 문학, 예술이론에서 공감각적 개념의 영역들(침묵, 결여, 공허)과의 관련 속에서 주목되었다.”¹²⁾ ‘부

8) 최성만, “문화의 생산적 수용태도로서의 미메시스,” 『인문학 논총(문화의 수용과 변용)』 (2000), 360.

9) Walter Benjamm, *Gesammelte Schrift I* (Suhrkamp, 1990), 505.

10) 재인용 Wolfgang Ernst, “Absenz,” *Ästhetische Grundbegriffe* Bd. 1 (J. B. Metzler Verlag, 2000), 2.

11) Wolfgang Ernst, “Absenz,” *Ästhetische Grundbegriffe*, 2.

12) Wolfgang Ernst, “Absenz,” *Ästhetische Grundbegriffe*, 1.

재의식'을 갖게 하는 '원거리의 사라짐'(벤야민)은 전형적인 극장, 또는 영화관의 상황이다. 왜냐하면 극장은 “부재하는 것의 현재성, 현전(現前)하면서도 없는 것을 체험하게” 만들기 때문이다.

헤르만 다누저(Hermann Danuser)는 현대음악에 나타나는 '고양된 시'를 “가까우면서 먼 영상”¹³⁾과 결부시킨다.

부재하는 먼 곳이 때때로 저항할 수 없을 만큼 충격적으로 가깝게, 마치 현존하는 것처럼 마법적인 효력을 발휘하는 것은, 인간 존재의 놀라운 경험들에 속한다. 이것은 신학의 숨은 신, 낭만주의 문학과 음악에서 말하는 먼 곳의 연인, 음악극적 서사성에 나타나는 들리지 않는 음성들, 암묵적으로 효력을 발휘하는 예술적 표본, 또는 현대음악에 있어서의 탈주지점인 정적을 통해 야기된다.¹⁴⁾

'숨은 신', '먼 곳의 연인', '들리지 않는 음성들'은 '가까우면서 먼 영상'의 본질이다. 이것은 비단 현대 성악 작품뿐만 아니라, 중단, 또는 휴지부가 주요 구성요소인 현대 기악작품에도 나타난다. 다른 한편, 부재의 미학은 포스트 드라마적 음악극의 특징이기도 하다. 케이지의 피아노를 위한 4분 33초는 “음악과 극 사이에서 실행(performance)으로 가는 경계 이전 (Grenzverschiebung)”이 극단화된 작품인데, 그 이유는 이 작품이 바로 “‘나’의 부재를 이야기해 주기” 때문이다.¹⁵⁾ 이 때 맞닥뜨리게 되는 정적은 소리와 영상이 충돌하는 영화관의 상황과 흡사하다.¹⁶⁾

13) Hermann Danuser, “Nahe Ferne. Aufgehobene Dichtung in moderner Musik,” *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts* (Wien Köln Weimar, 2011), 27-44.

14) Hermann Danuser, “Nahe Ferne. Aufgehobene Dichtung in moderner Musik,” *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*, 27.

15) Regine Elzenheimer, *Pause. Schweigen. Stille. Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen MusikTheater* (Würzburg 2008), 115.

16) 서구 현대에서 부재의 미는 동양의 정적이 함유하는 아름다움과 동일한 것이 아니다. 그 차이에 대해서는 비교철학, 또는 비교문화 분야에서 많이 거론되었다. 한병

부재의 미학은 예술장르 가운데 시의 영역에서 가장 잘 나타난다. 주지하다시피 시어는 현전하지 않는 대상을 상징기법이나 수사기법을 통해 가장 함축적으로 표현해 준다. 시에서 “부재의 미학은 침묵의 영역에 공간을 부여하고, 비언어적인 것을 대체할 수 있도록 고요함을 파고 들어간다.”¹⁷⁾ 시가 상실된 과거나 고향에 대한 기억을 불러일으키는 이유는 여기에 있다. 이러한 요소는 시의 세부장르 즉, 서정시나 상징주의 시냐에 따라 다르게 작동한다.

그런데 사실 부재의 미학이 함유하는 고향상실, 또는 추방이란 현대에 와서야 새삼스럽게 나타난 현상은 아니다. 창세신화나 그리스 신화 속에 추방당하는 자와 이방인들이 끊임없이 존재하는 것은, 고향(상실)이 인류의 본질적인 영역에 속한다는 뜻이다. 이것이 표지되는 방식이 다를지언정, 어떤 문화 출신이냐를 막론하고, 기억의 대상으로서의 과거와 고향은 인간의 예술적 본질과 결부되어 있다. 따라서 고향의 기억이 이주민들의 꿈의 영역에 종종 내적 표상으로 자리 잡는 것은 어색한 일이 아니다.¹⁸⁾

2) 장르와 젠더

장르의 개념이 예술의 범주만이 아닌 것은 여러 사상가나 학자의 언급에 잘 나타난다. 플라톤은 장르를 성(性)의 어원인 ‘제노스’(genus)라고 하였으며, 괴테는 문학 장르인 시, 드라마, 소설을 자연의 형식이라고 보았다고

철은 동양화의 예를 들며 이를 다음과 같이 피력한다. “아름다움이란 완전히 존재하는 것이 아니라, 부재가 연장된 것이다. 그것은 가볍게 또는 적게 비어 있다. 아름다움은 명쾌하거나 투명한 것이 아니라, 예리하게 경계 짓지 않고, 명확하게 구분되지 않으며, 그럼에도 불구하고 혼란스러움과는 구별되는 것이다.” Byung-Chul Han, *Abwesen* (Berlin 2007), 59-62.

17) Byung-Chul Han, *Abwesen*, 59-62.

18) 물론 이것은 이들이 어디서 태어나 어디서 어떤 언어를 터득했느냐에 따라서 차이가 있다. 예컨대 부모가 터어키인지만 독일에서 태어나 독어를 습득한 터어키인에게는 터어키가 고향으로 기억되지는 않는다.

한다.¹⁹⁾ 예술사학자 부르크하르트는 장르를 “생존을 위한 경로”라고 하고, 음악역사학자 달하우스(C. Dahlhaus)는 “개별 장르들의 전이가 시스템의 개조를 요구한다”고 하였다.²⁰⁾ 폰 다텔젠(G. v. Dadelsen)은 음악장르가 “한동안 자립성을 가지고 있으나, 생성된 뒤 일정한 시간이 지나면 다른 장르들과 혼합되려는 경향”²¹⁾이 있는데, 이러한 현상을 사회학적인 문제라고 보았다.

주지하다시피 장르는 생물을 분류하는 종(種, species)의 상위개념으로, 다윈의 진화론에도 나타난다. 그래서 장르에 대한 시각은 인간을 포함한 생물을 창조의 산물로 보느냐, 진화의 산물로 보느냐의 보다 근원적인 논쟁과도 맞닥뜨리게 된다. 이 논쟁은 버틀러의 젠더이론에서도 예외는 아니다. 버틀러는 탈구조주의에 기대어, 사회학적 성과 권력 사이의 관계에 주목하면서, 젠더란 태어날 때 규정되는 것이 아니라, 사회문화적으로 구성된다고 보았다. 그녀가 생물학적 의미에서의 성(性, sex)보다는 사회학적인 성(性)의 역할에 주목하는 이유는, 성이 고정된 것이 아니라 전환 가능하기 때문에 오히려 ‘성 정체성’(Genderidentity)²²⁾만이 존재한다고 보았기 때문이다.

그러면 예술장르의 구성은 젠더의 구성방식과 어떤 관계가 있는가. 이들 사이의 관계는 다음의 글에서 잘 파악된다.

‘젠더’는 개인들, 사물들과 밀착된 문화적 상징들의 활용을 통해 생산된다. 단어들이 그러한 문화적 상징들이긴 하지만, 색채들, 형식들, 음향들도 여기에 해당될 수 있다. 이들은 대부분 단어들처럼 명확하지는 않으나, 이들의 감각적인 효력은 아마 단어들보다 더

19) Siegfried Mauser(hrsg.), *Handbuch der musikalischen Gattungen* Bd. 15 (Laaber, 2005), 14에서 재인용.

20) Siegfried Mauser(hrsg.), *Handbuch der musikalischen Gattungen*, 14.

21) 게오르크 폰 다텔젠/김용환 옮김, “사회학적 문제로서의 음악장르의 혼합,” 『음악사회학 원전 강독』 (2006), 329; 윤신향, “음악과 이주. 윤이상을 통해 본 경계선의 문화정치학,” 『음악학』 14 (2007), 242.

22) Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter* (transl. Kathrina Menke, 16. Auflage, Suhrkamp, 2012), 25-31.

강렬할 것이다.²³⁾

젠더가 색채, 음향과 같은 ‘문화적 상징들의 활용을 통해 생산된다’는 말은, 이것들이 문화적인 맥락에서 재생산될 수 있다는 사실을 의미한다. 문화적 상징들은 예술장르의 구성과정에도 개입된다.

3. 시와 영상, 그리고 음성

1) ‘베일커튼의 뒤’²⁴⁾ - 윤이상의 음악극

윤이상이 첫 음악극을 쓴 시기는 가장으로서 이주한 가족을 부양해야 하는 절박한 처지에 있었다. 그는 가족이 프라이부르크에 합류한 뒤 쾰른에서의 짧은 체류를 거친 1964년, 포드재단의 초청으로 원래 학업을 했던 베를린으로 돌아온다. 그리고 독일 오페라단의 위촉으로, 동양적 소재의 첫 음악극 <류통의 꿈>을 1965년 베를린 예술아카데미 무대에 올린다. 희극적인 내용의 두 번째 작품 <나비의 과부>(1968)에 양(陽)이라는 상징성을, 진지한 성격의 첫 작품에 음(陰)이라는 상징성을 부여하였다. 텍스트를 쓴 친구 하랄드 쿤츠(Harald Kunz)는 ‘꿈’이라는 핵심동기를 다음과 같이 피력한다.

희극오페라의 중심 주제인 나비의 꿈에 대한 언급은 상징들이 우연히 겹치는 것이 아니다. ‘나비의 꿈’이라는 단어들은 순간에 지나가는 판타스마고리와 다름 아니다. 오페라의 처음에 모토로 등장하는 시는 장자가 노력하여 획득한, 자유로의 전이(轉移)를 강조

23) “Andreas Dorschel,” <http://genderforschung.kug.ac.at/zentrum-fuer-genderforschung/forschung-lehre/was-ist-genderforschung.html>, 검색일: 2016.10.18.

24) 이 부분은 필자의 독일어 논문을 축약하여 재구성한 것이다. Shin-Hyang Yun: “Hinter/vor dem Schleiervorhang. Die intermediale Gattungsstrategie des Musiktheaters von Isang Yun mit Einblick in die Videokunst von Nam-June Paik,” a.a.O.

하는 것이다.²⁵⁾

그런데 윤이상은 성악성부를 독일어의 번역 텍스트와 결합해야 하는 과제를 안고 있었다. 다음은 린저와의 인터뷰 내용이다.

성악성부는 중국의 전통에서 온다. 이 전통에는 말하기에서 노래하기로, 노래하기에서 말하기로 넘어 가는 부분들이 있다. 나는 이러한 동아시아적인 말과 노래기법을 독어 텍스트와 결합하는 것을 과제로 삼았다. 그러니까 그것은 언어를 강하게 분절하는 것이었다.²⁶⁾

작곡가는 극동아시아의 성악을 전위적인 성악양식과 결합함에서 오는 문제들을 잘 의식하고 있었다. 근본적인 문제는, 그가 모국어가 아닌 독일어 텍스트를 성악성부에 세팅해야 했다는 것이다. 그래서 그의 오페라 작곡이 “총체 음악극으로서의 총보보다는, 단지 성악성부와 관현악을 결합하는 데에 제한되었다”²⁷⁾고 보는 Kii-Ming Lo(羅基敏)의 언급은 일리가 있다.

각기 따로 공연되어도 되는 이중오페라 《꿈들》은 모두 1969년 2월 23일, 윤이상이 아직 서울의 감옥에 있을 때, 뉘른베르크에서 초연되었다. 이 작품들에서 흥미로운 점은 무대, 또는 베일커튼 뒤의 합창의 연출방식이다. 특히 두 번째 작품 <나비의 과부>의 시작장면과 끝장면에서, 합창단이 고대 중국의 한시를 베일커튼 뒤에서 부르는 데 주목할 필요가 있다.

25) Harald Kunz, “Opern Komposition,” *Der Komponist Isang Yun*, 102-103.

26) Luise Rinser und Isang Yun, *Der verwundete Drache. Dialog über Leben und Werk des Komponisten* (Frankfurt am Main: Fischer, 1977), 111.

27) Kii-Ming Lo, “Traum und ‘Träume’. Zum Schicksal von Isang Yuns Opernschaffen,” *Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater* (Mueller-Speiser, 2006), 529.

〔표 1〕 마치완의 시

한시	성악 텍스트	독문번역
百歲光陰 一夢蝶 重回首 往事堪嗟 昨日春來 今朝花謝 急罰盞 夜闌燈滅	Bai - swëh - gwang - yin I mong tiä Tschung - hwëh - schow, Wang - schi - kan - tschüä Dshin - jï - tschun - lai, ming - dschao - hwa - chiä, dschi - fa - dschan, yä - lan - dung - miä	Hundert Jahre Licht und Schatten sind wie der Traum eines Schmetterlings. Was vergangen ist, wird Nichts, richtet man den Blick zurück. Heute ist Frühling, morgen sinkt die Blüte welk. Lasst uns trinken, bevor die nächtliche Lampe erlischt!

작곡자가 독일어 텍스트를 성악성부에 세팅해야 하는 상황에서 찾은 시적 소재가 한글이 아니라 한시이다. 즉, 중국어인 마치완의 한시를 소리 나는 대로 기보하여 성악 텍스트로 삼은 것이다. 합창단이 베일 커튼 뒤에서 한시를 노래하는 동안, 나비의 영상이 커튼에 투영된다. 영화관의 상황을 상기시키는 이 부분에서, 동아시아 문화의 서사화 과정이 엿보인다. 요는, 보이지 않는 합창단이 관객에게 이해되지 않는 시를 노래함으로써 부재하는 극동아시아를 매개한다면, 유럽의 관객은 이 노래를 통해 먼 그곳을 상상하는 것이다.

2) 전자 영상과 전자 오페라 - 백남준

백남준이 1958년 다름슈타트 음악학교에서 케이지를 만난 후 예술정체를 재정립하게 되었다는 사실은 잘 알려져 있다. 이즈음 그의 음악작품 <폴리헤테로포니>의 다름슈타트 입성이 좌절되었고, 행위음악 <케이지에 대한 존경>(1959)을 뒤셀도르프에서 공연한 후, 플럭서스에도 합류하였다. 백남준은 특히 시청각 미디어에 대한 케이지의 혜안을 높이 평가하였다. 그는 케이지의 천재성이 “오디오와 비디오테이프의 문제, 즉 이들이 변경될 수 없는 한정된 길이를 가지고 있다는 사실을 인식했다는 데 있다”²⁸⁾고 피력

한 바 있다.

그런데 백남준의 미디어의식의 저변에는 역설적이게도 시적 심성이 도사리고 있었다는 사실은 잘 알려져 있지 않다. 이것은 물론 서정시가 아니라, 상징주의 시, 즉 전자 영상과 결부된 콜라주였다. 그가 특히 베를레즈를 선호하였다는 정황은 그의 ‘상응’이라는 시를 소급한 백남준의 글들에서 발견된다. “멀리서 섞이는 긴 메아리처럼/어둡고 깊은 합일 속에서/밤처럼 그리고 빛처럼 거대하게/색과 소리와 향이 서로 상응하네.”²⁹⁾ 백남준이 시를 전자영상과 결부시킨 흔적은 1960년대 중반 그가 주최한 행사에 올라와 있는 ‘중이 없는 시’³⁰⁾라는 주제의 프로그램에서도 엿보인다. 이러한 심성이 케이지의 예술정신과도 만날 수 있었던 이유는, 바로 정적(靜寂)과 부재 사이의 유사성 때문이었다.

백남준의 상징주의적 수사는 달, 나무, 새, 물고기와 같은 자연의 모티브, 육체를 활용한 영상 설치들에서 잘 나타난다. 특히 <달은 가장 오래 된 텔레비전>(Moon is the oldest TV, 1965-1976)³¹⁾은 자연과 기계 사이, 시간과 공간 사이의 함수관계를 명료하게 상징화하고 있다. 달의 영상이 열 두 대의 텔레비전에 열 두 개의 상이한 모양으로 재현되는데, 이것은 텔레비전 세트의 ‘음극관에 자석을 추가하여 창출된 것이었다.

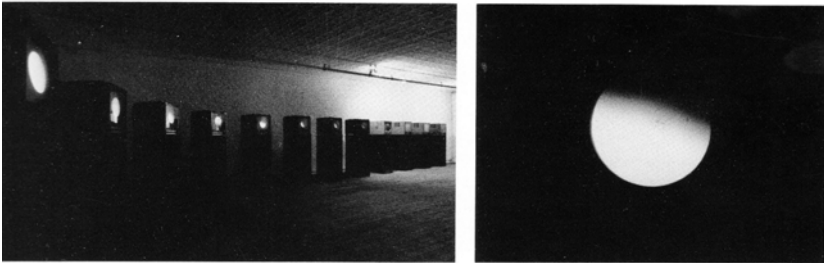
28) Nam-June Paik, “Random, Access, Informationen,” Vortrag am 25. 03. 1980 am Museum of Modern Art in New York. Ruth Reiche (hrsg.), *Transformationen in den Künsten* (Bielefeld 2010), 49에서 재인용.

29) 백남준, “비디오 암호 코드, 1979,” 『백남준: 말에서 크리스토폰까지』 (에디트 데커·이르멜리 리비어 편집/임왕준, 정미애, 김문영 옮김, 백남준 아트센터, 2010), 185. 김성은, “인터미디어, 인터사이언스: 호모 사이버네틱쿠스의 진화,” 『NJP Reader』 3 (2012), 13.에서 재인용. 이 논문은 또 백남준의 <마음 속의 비>(연도미상) 비디오에서 “비와 눈, 그리고 마음을 상징주의적 수사로 삼은 영상”을 엿볼 수 있다고 소개한다.

30) Michell Yun, *Nam June Paik. Becoming Robot*, 74.

31) 1965년 보니노 갤러리에서 처음 전시되었는데, 이 사진은 1976년 같은 장소에서 전시된 것이다.

[그림 1] <달은 가장 오래 된 텔레비전>(1965-1976)



<영화를 위한 禪>(Zen for Film, 1965)을 비롯한 초기 다수의 작품들이 음향 없이 설치되었는데, 여기서도 달의 영상만이 어두운 침묵의 공간에서 미미한 빛을 발한다. 달은 동양 율력의 제의(祭儀), 또는 여성성의 상징을 넘어, 어떤 문화를 막론하고 시적 심성의 원형상(Urbild)이다. 그리고 달도 시적 상징요소를 지닌다는 의미에서 인터미디어의 속성을 지닌다. 백남준은 달이 함유하는 시적 영상이 전자 영상의 그것과 유비적이라는 사실을 인식했던 것이다.

다른 한편, 백남준은 자석으로 ‘달 TV’를 실험하던 시기에, 총체 전자 오페라(TOTAL ELECTRONIC OPERA)를 구상하였다.³²⁾ 샤를롯테 무어만(Charlotte Moormann)이 만나체로 등장하는 <오페라 섹스트로니크>(Opera Sextronique, 1967)는 <전자 오페라> 시리즈의 예비작이었다고 할 수 있다. <전자 오페라 1번>(1969)³³⁾에서는 바흐의 푸가와 베토벤의 월광 소나타가 닉슨, 히피들, 그리고 춤추는 육체의 영상과 싱크론(synchron)되었고, <전자 오페라 2번>(1972)에서는 베토벤의 피아노 협주곡 4번의 라이브 음악이 흔들거리는 베토벤의 흉상, 그리고 불타오르는 그랜드 피아노의 영상과 싱크론되었다.³⁴⁾ 전자 영상과 고전음악의 싱크론 실험에서 근대 오페라에 대한

32) 총체 전자 오페라에 대한 글은 1967년에 집필되었다.

33) 보스톤의 공영방송국(WGBH-TV)의 위촉으로 *The Medium is the Medium*이라는 프로그램에서 방영되었다.

미디어적 해체의식이 엿보이는데, 이는 바로 비디오 신디사이저의 개발로 연결된다. 그 후 무어만과 함께 제작한 <TV-Cello> 시리즈(1973-)에서 볼 수 있듯이, 그는 고전악기와 육체를 자연과 기계 사이의 단면으로 인식하였다. 고전악기의 전자적 해체는 육체가 “미디어적으로 표지화”³⁵⁾하는 것을 의미한다.

3) 모국어적 음성(音聲) - 박영희

유럽에서 본격적으로 활동한 한국 출신의 첫 여류작곡가 박영희는 지금까지 그저 윤이상과 같은 경로의 이주 작곡가로 인식되어 왔을 뿐, 시어의 이미지와 음성을 중시한 그녀의 장르구성은 간과되어 왔다. 박영희는 윤이상처럼 서구 근대의 전통장르를 선택하지 않았고, 거대서사보다는 서정시에서 얻은 음악적 영감을 토대로, 소편성의 실내악들, 음성이 들어가는 작품들을 선호해 왔다. 초·중기에는 주로 여성의 음성을 음향 재료화 했으나 후기에는 점차 남성의 음성이 못지않게 중요한 역할을 하고 있음을 볼 수 있다.

다섯 명의 여성 성악가와 열여덟 개의 기악주자들을 위한 <눈>(Nun, 1979)은 모국어로 된 시어를 음향적으로 재료화한 대표적인 예이다. 순종의 하야를 슬퍼하는 소복 입은 국민들의 사진과 노을 속에서 변화하는 눈의 영상이 김광균의 시 <설야>(雪夜)와 만났다.³⁶⁾

34) 백남준이 총체 전자 오페라를 구상하고 <달은 가장 오래 된 텔레비전>(Moon is the oldest TV) 설치를 실험하기 시작한 1965년, 윤이상은 이중 오페라의 첫 음악극 <류통의 꿈>(1965)을 작곡하였다. 그가 네 편의 오페라를 작곡한 시기는 백남준의 ‘전자 오페라’ 시리즈, ‘달 TV’의 설치시기와 겹친다.

35) Stefan Drees, *Körper Medien Musik: Körperdiskurse in der Musik nach 1950* (Wolke, 2011), 63.

36) 이 시는 1938년 조선일보에 게재되었으며, [표 2]에서 음향재료로 활용된 단어를 짙게 표기하였다.

〔표 2〕 김광균의 〈설야〉(雪夜)

1연 - 7연	8연	9연 - 15연
<p>어느 먼 곳의 그리운 소식이기애 이 한밤 소리 없이 흘날리느뇨.</p> <p>처마 끝에 호롱불 여위어 가며 서글픈 옛 자천 양 흰 눈이 내려</p> <p>하이얀 입김 절로 가슴이 메어 마음 허공에 등불을 켜고 내 홀로 밤 깊어 뜰에 나리면</p>	<p>먼 곳에 여인의 옷 벗는 소리.</p>	<p>희미한 눈발 이는 어느 잃어진 추억의 조각이기애 싸늘한 추회(追悔) 이리 가쁘게 설레이느뇨.</p> <p>한줄기 빛도 향기도 없이 호올로 차단한 의상(衣裳)을 하고 흰 눈은 내려 내려서 쌓여 내 슬픔 그 우에 고이 서리다.</p>

이 시의 시각적 청각적 이미지는 색의 부재(不在), 소리의 부재(不在)로 특징지어진다. 작곡자는 특징적인 주요 단어들을 알파벳의 음성학적 기호로 옮겨, 성악가들이 특정한 부분에서 이 기호에 따라 노래하도록 하였다. 즉, 모국어의 음소(音素)들이 5명의 여성 성악가와 18개의 악기를 위한 작품의 음향재료로 전이(轉移)된다.³⁷⁾ ‘먼 곳’, ‘그리운’이라는 시어가 두 번째 부분의 악기들 사이에서 구슬픈 여성의 목소리로 들어 온 뒤 점점 커졌다가 사라진다. 그리고 시의 분위기는 ‘마음’, ‘허공’이라는 단어가 사용되는 다섯째 부분에서 명료하게 영상화된다. 그런데 문자기호 ‘追悔’와 ‘哀喪’³⁸⁾, ‘흰 눈’과 ‘눈’이 오선보 한가운데에 세팅되었다는 점이 특징적이다.

37) 해질 녘, 눈의 이미지는 <흰 눈 I>(Hin Nun I, 1985), <흰 눈 II>(Hin Nun II, 2005)에서 각기 다른 방식으로 변주되었는데, 모두 여성이 노래한다는 점이 공통적이다.

38) 작곡자는 시어의 ‘衣裳’(의상)을 ‘哀喪’(애상)으로 표기했다. 소복 입은 국민들의 사진이 함유한 슬픔의 감성이 ‘의상’이라는 시어와 혼합된 것이다.

(악보 1) 마디 110-112

Im Charakter
äusserst ruhig (♩=56)

(악보 2) 마디 113-116

‘追悔’와 ‘哀喪’이 중심음 b^b 에 한자로 세팅된 반면, 눈은 한글로, 마디 116에서 클러스터 음정(a- b^b -c-d)에 세팅되었다. 악보를 보지 않는 한 인식되지 않는 이 문자기호들은 작곡자의 시어가 함유하는 모국어적 음성, 즉, 관객에게는 들리지 않는 음성을 표지한다.

시의 이미지를 모국어와 교차시키는 박영희의 세팅기술은 무반주 합창곡 <황토 II>(1993)에서 극단화된다.³⁹⁾ 김지하의 시 <어느 비 내리는 밤에>의

39) 시적 영상의 요소는 박영희 특유의 소음요소를 이해하는 데도 중요한 단초가 된다. 영상과 소음적 소리가 종이의 앞면과 뒷면처럼 서로 묶여 있기 때문이다. 그 예로 <불꽃>(1983)의 마지막 부분 참조. Shin-Hyang Yun, “Überlegungen zu kultur-

시구들이 이 작품에서 마찬가지로 알파벳의 음성기호로 전이되었고, 뜻을 모르는 독일의 연주자들이 이 기호를 따라 노래 부른다. 작곡자와 연주자들이 관객과 내재적으로 소통하는 것이 아니라, 이들의 목소리가 야기하는 음향이 그저 “시 속에 들어 있는 고통의 정서, 희망 없는 고향 찾기를 표지할”⁴⁰⁾ 따름이다.⁴¹⁾

4. 이주민사회의 성(性)?

세 예술가들이 각기 시와 영상, 그리고 음성을 구성하는 방식은 모두 언어의 이산, 부재의 미학을 함유한다는 공통점이 있었다. 그러나 이러한 요소는 세대와 창작의 환경이 전혀 달랐던 이들에게 고유의 방식으로 표지되었다.

극동아시아와 유럽 사이의 지역적 거리는 윤이상의 <나비의 과부>에서, 보이지 않는 합창단의 노래와 유럽 관객의 지각 사이의 거리와 다름 아니다. 따라서 음악극 속에서 처음과 끝에 삽입된 시 작업을 상이한 문화가 교차하는 ‘사이구역’(Intersection)⁴²⁾이라고 할 수 있을 것이다.⁴³⁾ 다른 한편,

und genderspezifischen Aspekten bei Younghi Pagh-Paan,” *Musikforschung* Heft 4 (Kassel 2012), 382.

40) Shin-Hyang Yun, “Von der Poesie des Widerstandes zur Spiritualität. Zum Preisträgerkonzert des Europäischen Kirchenmusikfestivals 2015,” *Kultur Korea* (2015/2), 36-37.

41) 초기와 중기의 시어의 활용방식은 그리스 신화를 토대로 작곡한 그녀 유일의 실내 음악극 <달그림자>(2002/2005)에서 전환점을 맞는다. 작곡자는 오랜 방황 끝에 죽을 장소를 찾아 온 외디푸스와 그의 딸 안티고네를 통해, 죽음과 삶에 대한 근원적인 물음을 음악극적으로 연출한다.

42) ‘사이구역’은 ‘음향제스처의 간(間) 장르성’과 같은 맥락에 있다. 여기에 대해서는 윤신향의 『윤이상. 경계선상의 음악』(2005), 215-218. 참조.

43) 참고로, 윤이상이 본격적으로 이주민의 생활을 시작한 1960년대는 한국의 광부와 간호원들이 노동을 목적으로 대거 독일로 이주한 시기였다. 이주노동자들은 1963년 12월, 독일 땅에 첫 발을 디뎠으며, 이들을 중심으로 1967년, 베를린에 독일의 첫 한인교회가 설립되었다.

베일 커튼의 뒤, 서구 관객에게 보이지 않고 이해되지 않는 합창단의 노래는 작곡자의 내면적 표상으로서, 이주민사회의 집단기억을 표지하는 동시에 이주민사회의 주변부적 ‘성(性) 정체성’⁴⁴⁾을 대변한다.

아시아와 유럽, 미국이라는 대륙을 가로지르며, 근대 예술장르를 전복한 백남준에게 상호문화적인 사이구역은 다른 양상으로 표지된다. 근대 오페라에 대한 백남준의 전자 영상적 해체는 부재(不在)하는 극동아시아의 인터미디어적 공연이 가능해졌음을 의미한다. 따라서 그의 <전자 오페라>는 관객의 문화적 정체가 갈라지는 부분, 즉 아시아와 서구의 사이구역과 다름 아니다. 그는 근대 오페라 장르를 파괴한 것이 아니라, 전자 영상을 통하여 그것을 재사유함으로써 그 가치를 미디어적 공연예술로 치환한 것이다.

백남준의 <전자 오페라>에 신크론된 바흐의 푸가와 베토벤의 피아노 소나타나 피아노 협주곡은 유럽 근대의 음악장르를 수용한 동아시아 현대의 청각적 경험을 표지한다. 이 경험이 그의 이주와 탈장르적 비디오 예술을 촉발한 것은 아이러니다. 백남준의 비디오 예술은 이주민 사회의 성과도 무관하지 않은데, 이는 철저히 자본기술의 흐름을 따라 간 그의 이주경로를 통해 설명될 수 있다. 그리고 이 경로는 젠더의 세 범주 가운데 자본계급의 측면과 상통한다. 백남준은 아시아에서 유럽의 주변부로, 유럽의 주변부에서 미국의 주변부로 이동하였으나, 1980년대, 그의 예술품의 시장가치가 상승하면서, 그의 사회적 위치도 서서히 중심부로 옮겨 갔기 때문이다.⁴⁵⁾

박영희가 장르를 구성하는 방식은 앞의 두 남성 예술가들과 많이 다르다. 그녀는 시어가 내포하는 소우주, 삶의 유기적인 질서에 관심이 더 많았다. 그리하여 서양 근대 음악장르를 재창조하거나 해체적으로 전복한 것이 아

44) 각주 22 참조.

45) 백남준이 1977년부터 1987년까지 미국과 독일을 왕래하며 뒤셀도르프 예술아카데미의 초빙교수로 재직했던 것은 결국 그가 세계시장의 중심에서 활동하였기 때문에 가능했다는 사실은 의심의 여지가 없다. 필자는 2016년 9월, 백남준의 친구 메리 바우어마이스터와의 인터뷰에서, 1960년대 그의 미국 이주정황을 상세히 들을 수 있었다.

나라, 그녀에게 영감을 준 서정시의 정서, 이미지를 중시하였다. 살펴 본 <눈>에서 볼 수 있었듯이, 그녀에게는 시적 영상이 음향을 생성시키는 주요 소였다. 이 공간은 다름 아닌 두 문화의 ‘상생공간’⁴⁶⁾이다.

사회적 성을 확립해 가는 방식 또한 박영희의 경우 앞의 예술가들과 차별화된다. 이것은 그녀의 시어에 대한 애착, 언어, 육체와 긴밀하게 연관되는 음성을 다루는 방식에서 잘 드러난다. 이는 비단 모국어로 된 시 뿐만 아니라, <마음> 시리즈 등을 비롯한, 독시를 활용하는 성악과 실내악 작품들에게도 해당된다. 그런데 <눈>(1979)에서 음향적으로 재료화되는 모국어적 음성은 후의 <지신곳>(1993/1994)에서 판소리 창으로 대체되는 것을 볼 수 있다. 이는 음성의 활용이 특징적인 박영희의 장르구성이 이주민사회에 속하는 아시아 여성의 사회적 성(性)과 불가분의 관계가 있음을 의미한다.⁴⁷⁾

5. 나오며 - 연구의 과제

이 글의 주요관심이었던, 고립된 주체로서의 개별 예술가들과 이주민사회라는 집단 사이의 관계는 모두 시와 영상, 그리고 음악극 장르가 내포하는 인터미디어적 표지에 귀착된다. 부재하는 고향에 대한 기억을 작업하는 방식은 각 예술가의 창작환경과 이동경로, 성(性), 그리고 세대에 따라 달랐다. 서사적인 상징요소가 윤이상이나 백남준에게는 -각기 다른 방식으로- 시적 영상의 우위에 있었던 반면, 박영희에게는 모국어를 기반을 둔 시적

46) 필자는 여기에 대해 다음의 주제로 발제한 바 있다. “마음들 사이의 음성. 박영희에게 나타나는 상생의 특성들,” 박영희 70세 생신 기념 국제 심포지엄 발표문, 2015년 12월 1일 베를린 한국문화원.

47) 필자가 선행연구에서 박영희의 작품컨셉을 1980년대 제 3세대의 민속음악 컨셉과 결부시킨 이유는, 여성이라는 그녀의 젠더 특성이 당시 제 3세계 문화의 계급 특성과 맞물리기 때문이었다. 윤신향, “박영희의 <지신곳>. 민속음향의 이산, 혹은 재현,” 『음악학』 19 (2010), 123-153.

영상이 음향을 생성하는 출발 지점이었다. 그녀의 음성구성의 어떤 측면이 ‘여성적 작품쓰기’의 특징이라고 할 수 있는지에 대해서는 보다 심도 높은 후속연구가 요구될 것이다. 또한 이들의 표지방식은 서로 유기적인 관계도 지닐 것으로 추론되는데, 앞으로는 여기에 대한 연구도 이루어져야 할 것이다.

이주예술가의 장르 및 젠더구성과 관련하여, 동서양의 양성적(兩性的) 악기배치에 대한 연구도 요구된다. 예컨대, 동아시아 악기들을 서양 고전 현악기들과 나란히 연주하는 아시안 아트 앙상블은 앞서 간 두 작곡가들의 문화적 양성성(兩性性)을 직접적으로 표지하는 예이다. 그리하여 이들에게는 그저 기억의 대상이었던 아시아 악기가 이 앙상블을 통해 서구 음악무대에 현전(現前)하게 되었다. 그러나 이러한 ‘혼종 앙상블’은 유럽의 학계는 물론이고, 유럽사회의 주변부에 위치하고 있는 것을 볼 수 있다.

다른 한편, 살펴 본 이주예술가들의 작품세계가 서구 동시대사회 속에서 수용되는 방식과, 그 문화 속에서 지니는 의미에 대해서도 면밀하게 검토, 연구될 필요성이 있다. 미국과 유럽을 왕래하며 활동하던 백남준의 경우는 좀 다르긴 하나, 유럽을 중심으로 활동한 두 작곡가들에 대한 객관적인 평가와 연구의 입지는 개인에 따라 차이는 있으나 대체적으로 취약한 실정이다.⁴⁸⁾ 이는 동시대 예술에 대한 연구가 얼마간의 시간적 거리를 요구하는데도 있으나, 디아스포라 문화의 구성요소가 대개 전통예술이나 대중예술에서 더 직접적으로 표지된다는 사실과도 무관하지 않을 것이다.

고정된 지역으로서의 고향의 의미가 ‘디지털 디아스포라’⁴⁹⁾의 출현과 함께 약화되기 시작한지는 이미 오래다. 이와 더불어 이제는 부재나 재현의 차원이 아닌, 새로운 현존철학의 시각이 대두되고 있으며, 디아스포라 원래의 어원인 ‘구역’의 의미가 생태학적 지역학으로 새롭게 응용될 가능성도

48) 특히 윤이상에 대한 조명은 음악학계 내부보다는, 남한과 북한, 그리고 독일과 양국 사이의 정치적 이해 관계가 그에 대한 순수한 학문적 평가를 가리고 있는 실정이다.

49) 각주 2 참조.

보인다. 왜냐하면 ‘지역’이란 전지구적 네트워크라는 새로운 이념체계 속에서 의미를 가지게 되었기 때문이다. 따라서 동서양의 이분법적 문화주의 틀에서 벗어난 이주예술 연구, 아직 미미한 아시아 지역 내에서의 이주예술 연구도 활성화되어야 한다. 분단의 현실을 안고 있는 한인 이주예술 연구에는 탈북민들의 예술도 포함된다. 그리고 이러한 연구는 음악인류학을 넘어, 미디어학, 상호문화주의 신학과의 학제적 연구로 확대될 필요도 있을 것이다.⁵⁰⁾

50) 예를 들어 벤야민의 사유에 나타나는 ‘숨은 신’의 개념은 상호문화주의 신학의 가능성을 보인다.

참고문헌

- 김성은. “인터미디어, 인터사이언스 호모 사이버네티쿠스의 진화.” 『NJP Reader』 3 (2012), 8-20.
- 윤신향. “박영희의 <지신곳>. 민속음향의 이산, 혹은 재현.” 『음.악.학』 19 (2010), 123-153.
- _____. “음악과 이주. 율이상을 통해 본 경계선의 문화정치학.” 『음.악.학』 14 (2007), 235-254.
- _____. “율이상의 음향 제스처 진단” 『율이상의 창작세계와 동아시아 문화』 (한국음악학회/율이상 평화재단 편). 2006, 11-35. (독일어 버전, 215-234).
- _____. 『율이상. 경계선상의 음악』. 한길사, 2005.
- 임 산. 『청년, 백남준: 초기 예술의 융합미학』. 마로니에 북스, 2012.
- 최성만. “문화의 생산적 수용태도로서의 미메시스.” 『인문학 논총(문화의 수용과 변용)』 (2000), 339-373.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schrift I*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1990.
- Butler, Judith. *Das Unbehagen der Geschlechter*. transl. by Kathrina Menke, Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2012.
- Chiu, Melissa/Yun, Michell.(edit.) *Nam June Paik: Becoming Robot*. New York: Asia Society, 2015.
- Danuser, Hermann. “Nahe Ferne. Aufgehobene Dichtung in moderner Musik.” *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Wien Köln Weimar 2011, 27-44.
- Drees, Stefan. *Körper Medien Musik: Körperdiskurse in der Musik nach 1950*. Wolke, 2011.
- Ernst, Wolfgang. “Absenz.” *Ästhetische Grundbegriffe*. J. B. Metzler, 2000.
- Elzenheimer, Regine. *Pause. Schweigen. Stille. Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen MusikTheater*. Würzburg: Königshausen &

- Neumann, 2008.
- Gaunt, Simon. *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Im, Hyungjin. “Wiederherstellung der Identität des Anderen: Die Tendenz zum Postkolonialismus im Opernschaffen Isang Yuns und deren Realisierung.” Dissertation, FU-Berlin, 2014.
- Han, Byung-Chul. *Abwesen*. Berlin: Merve, 2007.
- Han, Byung-Chul. *Hyperkulturalität*. Berlin: Merve, 2005.
- Hahnhardt, John G.(edit.) *Nam-June Paik*. New York: Whitney Museum, 1982.
- Kreuziger-Herr, Annette·Unsel, Melani.(hrsg.) *Lexikon Musik und Gender*. Kassel: J. B. Metzler, 2010.
- Harald Kunz. “Opern Komposition,” *Der Komponist Isang Yun*, hrsg. by W. W. Sparrer, München: text+kritik, 1997, 95-137.
- Macho, Thomas. *Vorbilder*, Paderborn: Fink, 2011.
- Mausier, Siegfried.(hrsg.) *Handbuch der musikalischen Gattungen*. Bd. 15, Laaber, 2005.
- Laguerré, Michel S. “Digital Diaspora. Definition and Models.” *Diasporas in the New Media Age. Identity, Politics and Community*. hrsg. by Andoni Alonso, Nevada, 2010, 49-65.
- Meyer, Ruth. *Diaspora. Eine kritische Begriffsbestimmung*. Bielefeld, 2005.
- Lo, Kii-Ming. “Traum und ‘Träume’ - Zum Schicksal von Isang Yuns Opernschaffen.” *Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater*. Salzburg: Mueller-Speiser, 2006.
- Paik, Nam-June. “Random, Access, Information.” Museum of Modern Art in New York, Vortrag on 25. 03. 1980.
- Rinsler, Luise·Yun, Isang. *Der verwundete Drache: Dialog über Leben und Werk des Komponisten*. Frankfurt am Main: Fischer, 1977.
- Reiche, Ruth.(hrsg.) *Transformationen in den Künsten*. Bielefeld 2010.
- Um, He-Kyung(edit.) *Diasporas: Interculturality in Asian Performing Arts*. New

York: RoutledgeCurzon, 2005.

- Utz, Christian. *Komponieren im Kontext der Globalisierung. Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Bielefeld*, 2014.
- Yun, Shin-Hyang. "Hinter/vor dem Schleiervorhang. Intermediale Gattungsstrategie des Musiktheaters von Isang Yun im Einblick in die Videokunst von Nam-June Paik." *Reflexion - Improvisation - Multimedialität. Kompositionsstrategien in der Musik des 20. und 21.* hrsg. durch Christian Storch, Göttinger Studien zur Musikwissenschaft X, Hildesheim/Zürich/New York: 2015, 73-93.
- Yun, Shin-Hyang. "Von der Poesie des Widerstandes zur Spiritualität. Zum Preisträgerkonzert des Europäischen Kirchenmusikfestivals 2015." *Kultur Korea* 2015/2(2015), 36-37.
- Yun, Shin-Hyang. "Überlegungen zu kultur- und genderspezifischen Aspekten bei Younghi Pagh-Paa," *Die Musikforschung*. Heft 4, (hrsg.) Gesellschaft für Musikforschung, Kassel, 2012, 368-382.

Abstract

The short Insight into the Constructions of Genre and Gender of the Korean Migrant Artists

Shin-Hyang Yun

The purpose of this study is to illustrate how the works of the Korean migrant artists relate to the migrant community. So the study examines how the representative artists Isang Yun, Nam June Paik, Younghee Pagh-Paan make up the poem, image, and the music theater. As the theoretical basis the dispersion of the language, the aesthetics of absence, and the relationship between genre and gender are outlined. The main chapter focuses on the characteristic of the production of the chorus in the *Widow of Butterfly* (1968) by Yun, the *Electronic Opera* (1969-1972) series of Paik, which was conceptualized at the similar time like the production time of *Moon is the oldest TV* (1965-1976), and the *Nun* (1979) based on the Korean poem by Pagh-Paan. The three artists mediate or display the migrant society in different ways. The old Chinese poem of Ma Chi Yuan 'Hundred years light and shadow', where the chorus is sung behind the veil curtain in the beginning and in the end in the *Widow of Butterfly* of Yun, mediates the Far-East culture narrative. This is absent for the Western audience. The construction of the music theater of Yun relates with the cultural-ecological structure of the Korean migrant community. Yun and migrant community share the 'gender identity'. Nam June Paik, who had a poetic mind in the sense of the symbolism, tried to express the resistance against the Western modern music genre through the *Moon is the oldest TV* series (1965-1972), and through the *Electronic Opera* series (1969-1972). The process of the 'embodiment of technology' by the TV-

exhibition of Paik projects the hybrid ‘gender identity’ of the Korean modern art which visualized the Korean traditional sound. Younghi Pagh-Paan materialized the key words from the Korean poem Sol Ya of Kwang-Kyun Kim in the Nun (1979) for avantgarde sound. This is characterized with the appearance of the letter signs of the poem in the music note system: ‘追悔’ (memory), ‘哀喪’ (white cloth), ‘흰 눈’ (white snow) ‘눈’ (snow). This letter signs display the mother language of the composer which is unheard voice to the Western audience. The voice of the lyric in the her early or middle period transfers to the voice of the chamber opera Moon Shadow (2002/2005). The ‘heart of the poem’ by Pagh-Paan includes the space of the musical symbiotism, ‘between zones’ (intersection) as well as ‘between genre’ (intergenre).

Keywords: migrant community, absence, genre, gender, Isang Yun, Nam-June Paik, Younghi Pagh-Paan, Poem, Image, voice, Music Theater, Electronic Opera, sincronisation, letter sign, display, intersection

투고일	심사일	게재 확정일
2016년 10월 25일	2016년 11월 15일 ~ 12월 10일	2016년 12월 15일