

백남준의 한국 비전과 환유적 알레고리: 환상성과 하이퍼리얼리티

Nam June Paik's Vision of Korea and Metonymic Allegory:

Fantasy and Hyperreality

규곡 김홍희

경기도미술관 관장

1. 들어가며

백남준이 세상을 떠난지 일년이다. 백남준은 어떤 사람이고, 어떤 예술가였을까. 그의 미술사적 업적은 어떻게 평가될 것이며, 우리는 그의 작품세계를 어떻게 이해해야 할 것인가. 백남준과 그의 예술을 둘러싼 수많은 질문들이 이 전시를 준비하며 이 글을 쓰는 나의 머리를 두드리며 가슴을 설레게 한다.

백남준의 예술은 아주 복잡하고 복합적이며, 해체적이고 혼성적이다. 미술용어로 말하자면 포스트모더니즘 그 자체이다. 이미 1986년 프레드릭 제임슨이 백남준을 가리켜 "차이의 새로운 논리" 또는 "차이를 지각하게 하는 새로운 방법"을 개발한 포스트모더니즘의 가장 대표적 인물 가운데 하나이라고 지칭하였듯,¹⁾ 그는 "포스트모던 시대의 표상적인 매체"인 비디오로 양식, 형식, 내용, 주제 모든 면에서 포스트모던한 작품세계를 구축하였다. 무엇보다 그의 삶이 포스트모던하다. 한국 태생으로 유럽과 미국에서 대부분의 생을 보낸 이산작가이자 세계적으로 이름 높은 코스모폴리탄 작가로서의 그의 삶은 물론, 때로는 모순적이고 충동적이지만 매우 인간적인 백남준 자체가 전형적 포스트모던 인물로 여겨진다.

백남준의 예술과 삶의 포스트모더니티를 주장하는 근거는 포스트모더니즘 증상 가운데 하나인 경계에 살거나 경계를 초월하는 그의 인식론적, 존재론적 이중성이다. 코리안아메리칸 작가로서의 이중 정체성, 또는 코스모폴리탄 작가로서의 복합성을 반복하듯, 그의 예술은 예술과 기술, 고급예술과 대중예술, 예술과 유흥의 이분법, 나아가 장르의 구분을 초월하는 탈장르 인터미디어로 규정된다. 특히 그의 비디오아트는 다다이즘, 아방가디즘, 테크놀로지 등 서양문물과 도교, 선사상, 주역, 샤마니즘 등 동양사상을 독자적 방식으로 결합시킨 양면가치적 미학에서 평가, 인정되고 있다.

서양문물과 동양사상을 결합시키는 방식에서도 백남준은 포스트모더니스트이다. 즉 결정주의, 이성주의, 합리주의 등 전통적 서구 사상을 배격하는 탈서구적 아방가디즘이나 해체주의 포스트모더니즘의 수행을 위해 그는 비결정성, 도교적 무작위, 주역 등 동양 고전사상에 주목, 그것의 예술적 응용을 시도한 것이다. 사상 뿐 아니라 기술을 포함해 서구적 첨단 기술의 것과 동양적 고전을 결합시킴으로써 그는 서구적 가치를 상대화하고 동양과 서양의 양면가치를 획득한다. 비디오아트를 통해 기술을 인간화한

1) Anders Stephanson, "Interview with Fredric Jameson, *Flash Art* no.131(1986.12-1987.1.), p.70, 72.

다는 작가의 역설이나 텔레비전의 일방적 소통방식을 인터랙티브한 쌍방향 소통으로 전환시킨다는 그의 “참여TV” 철학을 이러한 맥락에서 이해할 수 있다.

백남준의 작품세계에서 중요한 부분은 바로 서양적 가치와 다른, 또는 그것을 상대화하는 동양사상, 한국정서의 도입과 그에 기초한 주제의식이다. 특히 선사상을 주제화한 <TV를 위한 선>, <필름의 위한 선>, <머리를 위한 선>, <TV 캔들> 등의 “선” 연작이나 <TV 부처>로 대변되는 불상 연작, <달은 가장 오래된 TV>, <TV 시계> 등 동양적 시간개념을 형상화한 철학적 작품들, 또는 구체적으로 덕수궁, 남대문 등, 특정 장소를 형상화하거나 단군, 세종대왕과 같은 역사적 인물을 재현한 한국적 모티프의 작품들에서 그러한 의식이 더욱 부각되고 있다. 2007아르코 한국주빈국 기념행사의 일환으로 기획되고, 동시에 백남준 타계 1주기를 기념하는 본 전시회는 백남준의 작품 가운데 동양적, 한국적 재현 작품들 70여점을 한자리에 모아 코스모폴리탄 백남준에게 한국과 한국 사람의 의미가 무엇이며 작가는 그것을 어떻게 작품 속에 반영, 해석했는지를 살펴보고자 한다.

2. 백남준의 이중적 한국 비전과 환유적 알레고리

“환상적이고 하이퍼리얼한 백남준의 한국 비전” (Nam June Paik's Vision of Korea: “Fantastic and Hyperreal”)이라는 이번 전시는 백남준의 한국에 대한 비전이 환상적이고 하이퍼리얼하다는 개념에서 출발한다. 환상적이고 하이퍼리얼하다는 용어가 공통적으로 함의하는 것은 현실과 비현실, 실재와 환상의 이중성 또는 그 경계에서 발생하는 심리적, 지각적 혼란스러움으로, 바로 그것이 백남준이 한국이라는 현실과 인터랙트하는 이중적 양상을 대변한다.

백남준의 한국에 대한 이중적 태도는 이산작가로서의 망명의 상실감, 이중 정체성의 혼란과 모순의 경험에 근거한다. 자신이 속한, 그러한 결코 속할 수 없는 장소에서 인종적, 국가적 타자의 입장에 처하고 모국으로의 회귀 불가능성을 인식하는 작가 백남준에게 한국은 상실의 기표이자 부재의 공간이다. 그러나 한국은 현실로 존재한다. 단지 과거시제로, 먼 곳에 있을 뿐 이다. 여느 이산작가와 마찬가지로 그는 고국에 대한 향수와 환상을 지워버리지 못하고 끊임없이 조국을 주제화, 작품화한다. 이런 그에게 한국은 회귀의 장소, 욕망의 기표가 된다. 상실과 욕망, 부재와 회귀의 양면성이 백남준이 한국에 대해 갖는 이중적 비전의 원천이 된다. 그 이중적 비전에 의해 그가 재현하는 한국, 한국인은 현실과 비현실, 장소와 비장소, 실재와 환영의 경계에 거거하는 환상적이고 하이퍼리얼한 것으로 드러난다.

환상성과 하이퍼리얼리티는 백남준의 한국 비전뿐 아니라 그의 예술세계를 바라보는 한가지 시각을 제공하는 점에서도 주목된다. 영상의 반복, 파편화가 가능하며 과거와 현재의 시제를 넘나드는 비디오 매체의 본성이 하이퍼리얼하며 그러한 매체로 모든 이분법적 경계를 허무는 그의 예술세계가 포스트모던적 환상성과 하이퍼리얼리티를 담보하고 있다는 것이다.

여기서 강조하고 싶은 부분은 백남준 예술의 이러한 환상성과 하이퍼리얼리티는 탈식민주의 시대를 사는 이산작로서의 환유적 미학이자 전략으로 풀이될 수 있다는 점이다. 나이 17세에 한국을 떠나 홍콩, 일본, 독일을 전전하다 32세에 미국으로 이주, 망명의 상실감, 이중 정체성의 혼란과 모순을 경험한 백남준에게 환유적 알레고리는 이국문화와 민족문화, 제국주의와 식민주의 사이에 존재하는 차이를 포착하는 전략이 된다.

환유는 현실의 원형을 추방하고 그것을 다른 것으로 변형, 대치시키는 알레고리 수사학의 한 형태이지만, 그러한 알레고리가 양식, 재현, 역사, 주체의 파편화와 붕괴를 통해 이루어지며, 특히 식민담론에서는 식민적 스테레오타입에 맞서는 양가성의 힘으로 정치적 추동력을 부여받는다. 맥락에서 위반적인 의미를 갖는다. 은유보다는 텍스트의 환유적 독해를 선호하는 호미 바바가 주장하듯이, 피식민자는 식민자를 흉내(mimicry)내는 동시에 조롱(mockery)하는 양가성으로 타자적 환상을 투사하는데, 이렇게 흉내내기를 통해 닮아가기를 욕망하면서도 그것을 거부하는 이중성, 식민주체에 대한 위협적 양가성이 식민 모방의 특징이다.²⁾ 여기서 모방은 현실을 재현하는 미메시스 모방이 아니라 현실을 반복하는 의태적 모방으로서, 반복을 통해 붕괴, 해체되는 현실의 빈 자리에 비현실적 환상이 들어서게 한다. 현실을 초월하고 비현실과의 구분을 흐리는 이 반복적 모방이 환유적 알레고리의 힘으로 작용하면서 식민적 지배담론의 권위가 도전받는 것이다. 탈식민 수사학인 환유가 위장된 현실로서 환상이나 하이퍼리얼리티와 관계되는 맥락을 이러한 측면에서 이해할 수 있다.

환유는 이렇게 탈식민 증상을 노출하고 그것에 내재된 힘의 구조를 표출하는 기제이자, 자전적인 요소나 개인적 내러티브를 사회, 문화, 역사적 맥락속에 위치시킴으로써 자기함몰적 나르시즘을 극복하는 효과적인 미학 장치가 된다. 백남준의 한국 비전이 환상적이고 하이퍼리얼하다는 이 전시의 개념적 전제는 결국 백남준이 환상적이고 하이퍼리얼한 환유적 알레고리를 통해 직간접적으로 탈식민주의 진술에 개입한다는 논의로 귀결되는 바, 이 글에서 그러한 논지를 피력하고자 한다.

3. 환상성과 하이퍼리얼리티

환상은 어원적으로 눈에 보이지 않는 환영, 유령을 보이게 하는 허구의 힘을 지칭한다. (fantasy, phantasy에서 fan이나 phan은 보이지 않는 것을 보이게 만든다는 뜻을 갖는다). 그 힘이 현실과 인간 조건을 벗어나 대안적, 이차적 세계를 형성하며 완전하고 통합된 현실에 대한 욕망을 충족시키는 능력을 갖는 점에서 전복적 기능으로 간주된다. “환상은 대상의 소유가 아니라 대상에 대한 욕망 속에서만 자치권을 누린다”라는 조르주 바타이유의 언급처럼,³⁾ 환상은 문화적 속박으로부터 야기된 좌절, 결핍, 부재,

2). Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London and New York: Routledge, 1994, p. 86-90.

상실을 욕망으로 말하고 욕망으로 보상한다. 그러나 욕망이 사회문화적 질서와 연속성을 위협하는 장애요소가 될 때 창작자나 감상자의 대리경험을 통해 그것을 억압하거나 제거하거나 추방하는 정화작용을 한다.

신화와 같이 그 해석작용이 환상적인 환상예술은 욕망을 묘사, 재현하기 위해 질서적, 명시적 세계로부터 환상의 영역으로 진입한다. 거울 이미지와 실제 이미지 사이의 유령적 나르시즘, 주변적인 것의 반란, 무의식으로 귀환하는 카니발, 전의식과 무의식 사이의 미지의 영역, 신화적 원형이미지, 성적 욕망, 신체적 폭력, 그로테스크, 언캐니, 애브렉션 등, 환상적인 것을 추구하는 환상작가들은 현실과 비현실, 현실과 꿈, 의식과 무의식, 질서와 무질서, 역사와 신화의 경계에서 은폐되고 침묵 당한 무엇, 부재하는 무엇으로 취급되어 온 것을 추적, 가시화하고자 한다. 실현불가능한 이러한 시도를 통해 현실과 지배적 질서의 한계와 모순을 통찰, 노출하는 것이 환상예술의 전복적 힘이다.

여기서 주체나 의식이 현실과 환상을 구별할 능력을 상실하고 환상의 작용을 알지 못한 채 환상을 현실에 개입시킬 때 소위 하이퍼리얼의 세계로 이동하게 된다. 포스트모던 문화적 증상이자 기호학적 이슈인 하이퍼리얼리티는 실체와는 무관하게 이미지, 재현, 기호, 광고, 스펙터클로 존재하는 현실(드 기보르), “실제로 존재하지 않았던 어떤 것의 시뮬레이션”(보드리야르), “시뮬레이션의 절대 공간으로 투영된 현실”(보드리야르), “정통적 페이크”(움베르토 에코)로 설명된다. 그것은 한마디로 “대리에 의한 현실”이다. 우리가 사는 세상이 복제와 가장의 자극을 추구하는 하이퍼리얼한 세상으로 대체되고 있다는 것인데, 존재하지 않는 맛을 창조하는 인공향료, 사실보다 더 진짜 같은 플라스틱 꽃, 디지털 기술로 조작된 모델사진, 성형미인, 왜곡된 다큐멘터리 등이 현실의 업그레이드 버전, 대안적 버전으로서의 하이퍼리얼리티이다.

특히 소비주의 사회에서는 리얼리티가 브랜드나 기호 교환가치로 대체되면서 현실과 비현실의 구별이 어려워질 뿐 아니라 그 구별 자체가 무의미해진다. 기호교환가치가 높아지고 복잡해지고 우선할수록 현실은 중요성을 상실하고 현실과의 인터랙션은 본질없는 빈껍데기, 의미없는 공허에 기초하게 된다. 현실이 재현 이미지, 하이퍼리얼 스펙터클로 대체되는 순간, 즉 리얼이 하이퍼리얼로 이동하는 순간, 디즈니랜드, 라스베가스과 같은 카피, 인공, 가짜, 모방, 가장의 덧없는 환상세계가 들어선다.

라스베가스, 유사 라스베가스의 하이퍼리얼리티를 창출하는 중요한 기제가 인공 빛, 장식적 조명이다. 정시된 시간과 초월적 장소의 환상을 심어주면서 현실감을 상실케하는 사이키델릭한 인공조명이 하이퍼리얼 스펙터클의 창달자라는 것이다. 여기서 전자빛에 의존하는 비디오아트, 특히 콜라주 수법, 클립 미학으로 현란한 이미지를 산출하고 멀티모니터로 전자 광채의 효과를 극대화하는 백남준 비디오아트의 시각적 특성과 라스베가스 스펙터클의 시각적 환희와의 유추를 쉽게 상정할 수 있다. 요컨대 환상성과 하이퍼리얼리티의 맥락에서 백남준 비디오아트와 라스베가스 조명 효과가

3) 조르주 바타이유, *Literature and Evil*, (로지 잭슨, <환상성- 전복의 문학>, 서강여성문화연구회 역, 문학동네, 2001, p.30에서 재인용)

서로를 반복한다는 것이다.

백남준은 전자매체의 본질적 속성에 기초하여 하이퍼리얼한 환상적 작품세계를 창안한 것이다. 실로 비디오는 하이퍼리얼한 매체이다. 인공적 전자빛은 물론, 영상의 복제와 파편화 메커니즘으로 미학적 이중성을 담보하면서 현실적 시공 개념을 초월하는 점에서도 그렇고, 영화, 텔레비전, 드라마와 마찬가지로 환상세계를 창조하고 관객이 그 환상에 의존하는 점에서도 그렇다. 하이퍼리얼한 매체로 작가 특유의 환상미학을 창출한 백남준, 특히 한국, 한국인을 주제화하는 작품에서 그는 매체가 담보하는 하이퍼리얼리티, 환상성을 환유의 알레고리로 작동시키며 고국에 대한 그의 이중 비전을 표출하는 것이다.

4. “환상적이고 하이퍼리얼한 백남준의 한국 비전” 전으로의 초대

“백남준의 한국 비전”전은 백남준의 환상적이고 하이퍼리얼한 비전이 개개 작품에 어떻게 표출되고 있는지, 백남준이 구사하는 매체적, 미학적 방법론이 그러한 비전의 재현에 어떻게 작용하는지를 보여주는 한편, 전시 자체를 하나의 환상적 내러티브로 엮어냄으로써 환상 예술가로서 백남준의 면모를 부각시키고자 한다.

전시장으로 쓰이는 옛 전화국 텔레포니카 건물은 문화재 가치가 높은 고건축물로서 고풍스러운 인테리어가 환상적 전시 내러티브를 만드는데 효과적인 공간으로 작용한다. 1층 중앙 전시장 입구에 들어서면 소통기술의 진화를 상징하는 <소통/운송>(1995)이라는 작품을 만나게 된다. 원거리 통신과 쌍방향 소통에 대한 작가의 비상한 관심을 반영하는 이 작품을 전시장이 옛 전화국 건물이라는 장소적 상징성을 부각시키기 위해 도입부에 배치한 것이다. 더구나 이 작품은 소통, 운송이라는 현학적, 개념적 주제와 대조적으로 구시대 운송 수단을 모방적으로 희화화하고 있는데, 한복 차림의 마네킹 아가씨를 태운 한국 고물 마차나 전자부품으로 만들어진 우스꽝스러운 말이 환상적이고 하이퍼리얼한 한국비전이라는 전시 주제를 환유적으로 명시하고 있어 도입부 작품으로 안성맞춤이다. 관객은 이제부터 그 리모트한 마차를 타고 백남준의 환상적인 작품세계로 심리여행을 떠난다.

입구 맞은편 양 벽면 앞에는 멀티모니터 설치작품 <고인돌>(1995)과 <백팔번뇌>(1998)가 자리잡고 있다. 고인돌은 79대의 모니터, 백팔번뇌는 102대의 크고 작은 모니터로 구성된 대형 작품이다. 80, 90년대 작품 경향을 대변하는 이 멀티모니터 설치작업은 명상적이고 신비스러운 60, 70년대 초기 작품과 대조적으로 현란한 동영상과 전자빛의 스펙터클로 관객을 사로잡는다. 전자빛 광채를 내뿜으며 변화무쌍하게 반복되는 환상적 동영상이 고건축의 장대화려한 인테리어 속에서 시각적 효과를 배가하며 전술한 라스베가스의 하이퍼리얼리티를 재창조한다.

멀티모니터 설치작품을 마주보는 건넌편 공간에는 로봇 군상이 진열되어 있다. 한쪽에는 <스키타이 단군>(1993), <백제무령왕>(1992), <김유신>(1993), <울곡>(2001), <히포크라테스 로봇>(1997)(히포크라테스는 그리스의 의학자이지만 사람

들을 치유하고 깨달음을 준 점에서 부처와 동일시되며 그 점에서 작가는 작품 몸체 내부에 소형 불상을 안치하고 그것을 영상화한 화면들을 부착하였다), 다른 한쪽에는 <할아버지>(1986), <할머니>(1986), <테크노 보이>(2000), <베이비 로봇>(1991) 등 로봇 가족이 상상적 로봇 이야기를 만들고 있다. 백남준은 1974년 최초의 로봇 <로봇 K456>을 탄생시킨 이래 기술을 인간화하고 기계를 의인화한다는 선언을 과시하듯 다수의 로봇 연작을 발표해 왔다. 현대인간상에 대한 포스트모던 패러디이자 인공두뇌학에 대한 예술적 찬가인 로봇 연작을 통해 작가는 스피버그식의 새로운 현대 신화를 창조한다.

텔레포니카 전시장은 중앙 전시장 좌우 양편에 좁고 긴 2개의 소전시실을 갖추고 있다. 왼편의 소전시실에는 선사상을 주제화한 명상적인 고전작품들을 배치하였다. 모니터에 비친 자신의 모습을 바라보며 나르시즘적 분리자아를 경험하는 부처상을 통해 백남준 자신의 이중정체성을 암시한 환유적 자화상 <TV 부처>(1969), 텔레비전 수상기 내부회로를 조작하여 단일한 수직 주사선을 만든 비디오아트의 효시적 작품 <선을 위한 TV>(1963), 영상없는 빈 필름으로 공허를 직시시키는 <선을 위한 필름>(1964), 머리카락을 붓으로 먹물의 획을 그리는 퍼포먼스 작품 <머리를 위한 선>(1962), 고물 라디오 내부를 비우고 그 안에 촛불을 켜놓은 <라디오 캔들>(1984)이 중앙 전시실 멀티모니터의 스펙터클과 대조를 이루며 고즈넉한 환상적 분위기를 자아낸다. “선을 위한 방”으로 꾸민 이 소전시실 건너편은 프로젝션 룸이다. 여기서는 자신의 절친한 동료작가 요셉 보이스의 죽음을 애도하며 거행한 백남준의 샤만 굿 퍼포먼스가 비디오로 상영된다. 보이스를 위해 사자의 망령을 위로하며 씻김굿을 해주었던 백남준, 이제는 망자가 된 자신의 혼령이 위로받을 차례이다. 흰 한복을 입은 백남준의 접신 퍼포먼스를 보며 관객은 이승과 저승, 예술과 현실이 교차하는 하이퍼리얼리티의 극치를 경험한다.

중앙 전시실 뒷편으로 전시 공간으로 사용할 수 있는 잉여 공간이 있다. 그곳으로 통하는 복도 벽면에 1963년 부퍼탈에서 열린 백남준의 첫 개인전 “음악의 전람회: 전자 텔레비전” 기록 장면을 작품화한 판화 연작 20점을 진열하였다. 피가 뚝뚝 흐르는 제의적 소머리, TV내부회로를 조작해 만든 “장치된 TV”(Prepared-TV) 연작들이 수십년 전 초기비디오 아트가 탄생한 역사적 현장을 감지케 한다. 복도를 지나 도달하게 되는 기다란 공간에는 3개의 암실을 마련하여 총 16편의 싱글채널 비디오를 상영한다. 한방에서는 <212 호실>(Suite 212)(1975), <글로벌 그루브>(1973) 등 고전비디오 모음, 다른 방에서는 <굿모닝 미스터 오웰>(1984)로 시작되는 위성 삼부작, 나머지 방에서는 <부다 믹스>(Buddha Mix, 1989) 등 동양적 주제의 비디오 작품들과 백남준에 관한 다큐멘터리 비디오가 소개된다. 암실 옆 개방 공간 벽면에는 다수의 스케치드로잉을 부착하고, 그 앞 공간에 79개의 모니터로 만들어진 대형 조각품 <거북>(1993)을 설치한다. 백남준의 환상적 세계로의 심리여행은 백남준의 영구불멸한 예술세계를 대변하는 장수의 상징 거북이 관람으로 끝을 맺는다.

5. 백남준의 환유 전략

“백남준의 한국비전”전은 백남준의 한국에 대한 비전이 환상적이고 하이퍼리얼하다는 개념에서 출발하였다. 그러나 서두에서 밝혔듯이, 이번 전시가 궁극적으로 전달하고자 하는 메시지는 백남준이 코리안아메리칸 이산작가로서 자신의 미학적 특성인 환상성과 하이퍼리얼리티를 탈식민주의적 환유의 전략으로 사용한다는 점이다. 그러면 백남준의 환유의 전략의 실체는 무엇인가? 어떠한 방법론으로 그는 환상적이고 하이퍼리얼한 환유적 알레고리를 성취하는가?

첫째는 이미지의 반복, 중첩, 분열에 의거한 미학적 이중화와 동일화이다. 환상성, 하이퍼리얼리티의 본질 자체가 이중성을 함의하지만 백남준에게 이중성은 그의 예술을 가능케하는 존재론적, 인식론적 공간이다. 그는 과거와 현재를 병치시키거나 현재를 영속화시키는 시간의 유희로 시제의 이중성을 확보하고, 이미지를 반복, 분열, 중첩시키는 특유의 콜라주 수법으로 시각의 이중성을 성취한다. 그의 전작업은 장 폴 파르지에가 이미 지적했듯이, “이중으로 나뉘는 분리작용(dedoublement)과 이중으로 겹치는 중복작업(redoublement)”으로 특성화된다.⁴⁾ 동일 단위의 반복이나 부분의 병렬적 배치로 수열적 연속체를 구성하는 미니멀리즘 작가들이 부분의 범례로 전체를 해독시키려는 순간에 환유적 알레고리를 발생시키듯, 그는 파편화, 중복, 반복으로 부분들의 합성체를 이루는 콜라주 영상을 통해 기표와 기의를 분리시키는 환유의 실천자가 되는 것이다.

백남준의 비디오테이프 <알란과 알렌의 불평>(1982), <백남준의 머스에 의한 머스>(1979)가 데두블르망과 레두블르망 양상을 대변한다. 여기서는 각 주인공 이미지가 분리와 중복 작용을 통해 시각적으로 이중화될 뿐 아니라, 알렌 긴스버그와 알란 카프로, 머스커닝햄과 백남준이라는 인물이 이중화되는 동시에 동일화되면서 각각의 이중 정체성을 획득한다. 동일화는 이중화의 이면으로 그 자체가 환유적 기능을 갖는다. 백남준은 자신을 부처, 거북, 샤먼과 동일화시킬 뿐 아니라 요셉 보이츠, 존 케이지, 머스 커닝햄과 같은 아방가르드 동료들과 동일화한다. 동일성은 무엇보다 그의 로봇 연작의 특징을 이루는 부분이다. 고물 라디오나 TV수상기, 카메라나 전자 부품 등으로 만들어지는 그의 로봇은 양식적, 방법론적으로 거의 동일하게 제작되면서 서로가 서로를 닮은 가족유사성을 지닌다. 존 케이지, 머스 커닝햄, 조지 마츠타스, 샬롯 무어맨 등 동료들의 초상이 갈릴레오, 로베스피에르, 카트린 대제, 퀴리부인등 시공을 달리하는 위인들과 유사하며, 그러한 서양인물들은 다시 단군, 무령왕, 세종대왕, 이성계, 정약용 해초 등 한국 위인들과 닮고 있다. 이러한 양상은 히포크라테스를 부처와 동일시한 <히포크라테스 로봇>에서 명시되고 있지만, 그는 최소의 실마리로 인종의 차이, 젠더의 차이, 연령의 차이를 일반화시키며 단지 명명의 행위를 통해 각 로봇을 개체화할 뿐이다. 그에게 사실적 재현은 관심 밖의 일이다. 로봇이라는 발상 자체가 환상이고 하이퍼리얼리할 뿐 아니라, 의태적으로 모방하는 대리 신체를 통해 환유의 차원을 확

4) Jean Paul Fargier, "Last Analogy Before Digital Analysis", *Video By Artists*, Toronto: Art Metropole, 1986, p.67

보하는 것이다.

멀티모니터 설치작품 경우도 마찬가지이다. 동양적 개념을 주제화한 <고인돌>이나 <백팔번뇌>가 <비-라미드>(V-yramid), <세기말>, <비디오 플렉>, <매가트론/메트릭스>, <전자수퍼하이웨이> 등 일반 멀티모니터 설치작품과 거의 구별되지 않는다. 물론 영상이나 세부장식이 특정 주제를 표현하는 경우도 있으나 대부분 멀티비전 기술을 활용한 유사한 양식과 방식의 작업들이다. 이산의 조건을 코스모폴리탄 비전으로 확장시키는 그에게 한국, 아시아, 세계는 하나이다. 그가 표현하는 선사상이나 샤머니즘, 달이나 거북은 한국, 일본, 중국, 몽고의 구별이 없는 아시아적 대리물이자 초아시아적 대안으로 제시된다. 로봇과 같은 대리 신체, 선, 샤머니즘같은 대안적 사상은 환상성, 하이퍼리얼리티를 창출하는 현실 초월적 모티프이자 그 위장된 모방 속에 전복성을 내포하는 환유적 버팀대이다. 결국 백남준은 개인이야기, 역사적 사실을 기호화, 추상화하고 그것을 통해 자전과 역사를 탈맥락화, 탈현실화시키는 이중화와 동일화 작용, 모방과 반복의 매커니즘으로 의미를 유보, 차연시키는 환유를 작동시키는 것이다.

둘째 과거와 전통의 현재적 차용이다. 백남준은 선사상, 불상, 샤머니즘 등, 아시아의 정신적 뿌리에서 창작의 영감을 받고, 달, 토끼, 호랑이, 거북이, 장구, 한복, 갓, 곰방대와 같은 한국의 전설적, 전통적 소재를 사용하며, 단군, 무령왕, 김유신 등 역사적 인물을 재현하며, 고인돌, 덕수궁 등 전시대의 문화적 사이트를 형상화한다. 과거의 차용은 이산작가들의 공통된 특징이기도 하지만 백남준은 그것을 현재화, 영속화 시킴으로써 환유의 차원을 확보한다. 자신이 직접 보고 듣고 경험했던 옛 추억의 단편들, 전설과 원형을 현대적으로 재생, 변형, 재활용하면서 그것에 현재적 의미를 부여하는 것이다. 동양철학이나 전설, 동양적 시간 개념에 의거하여 시간을 영속화한 TV부처>, <달은 가장 오래된 TV>, <TV시계>, 문화유산이나 역사적 장소를 현대적으로 형상화한 <고인돌>, <덕수궁>등은, 일시성을 영속화시키고 폐허의 무상함을 기념비화시키는 기념사진이나 기록비디오와 같이, 과거 역사와 전통을 현재화한 환유적 설치물들이다.

백남준을 비롯한 이산작가들에게서 흔히 발견되는 전통 모티프의 사용은 언어 상실과 정체성의 위기속에서 자신과 고국을 기표화하는 자기재현적 제스처이기도 하다. 이러한 정체성의 정치학은 자칫하면 스테레오타입으로 환원되거나 피식민적 자기주변화의 위험에 빠질 수 있다. 작가 자신의 신체가 특정 인종적 스테레오타입으로 동일화되면서 감상적 오리엔탈리즘으로 독해될 수도 있다는 것이다. 백남준은 자전적, 회고적 모티프를 사용하면서도 자기주변화나 자기반영적 나르시즘을 극복하고 있는데, 그것이 바로 환유의 정치학을 통해 가능한 것이다. 즉 전통 이미지를 과거지향적 향수보다는 현재를 재구축하기 위한 미학적 버팀대로 사용하면서 환상적이고 하이퍼리얼한 환유적 작품세계를 구축하는 것이다.

세째는 설치, 퍼포먼스, 비디오와 같이 인터미디어, 탈장르 실천으로 성취되는 환유이다. 백남준과 같은 행위/설치/매체미술가들은 관객, 현실, 사회와의 거리를

좁히기 위하여 작품 속에 액션, 레디메이드, ‘파운드오브제’, ‘파운드스페이스’, ‘라이브 오브제’와 같은 현실적 편린, 일상의 단편들을 삽입한다. 여기서 작품 속에 차용된 현실의 단편들은 현실이라기보다는 하이퍼 현실로 존재한다. 즉 불완전하고 일시적이고 우연적인 삶의 요소들이 예술적 맥락에서 영구화, 주물화됨으로써 환유의 의미를 부여받는 것이다. 대표적인 포스트모던 탈장르 예술인 퍼포먼스, 설치, 비디오가 소통의 모델로서 관객과 새로운 관계를 유지하는 것은 바로 그것의 환유적 기능 때문이며 그것에 의해 탈장르의 일상성, 비예술성이 인식론적 의미를 갖는다.

특히 비디오는 위장된 다템을 제시하는 대표적인 환유적 매체이다. 대상을 재현하기보다는 대상의 흔적으로 존재하는 지표예술로서 비디오는 사진과 마찬가지로 의태적 모방의 환유적 힘을 갖는 것이다. 현장미술인 설치와 퍼포먼스는 장소의 이동이라는 맥락에서 환유를 획득한다. 설치작업은 장소의 상실, 결핍, 이동으로 경험되는 비장소의 공간적 대치물로서, 퍼포먼스는 장소와 공간의 관계를 규정하는 이동적, 실천적 신체 행위로서 환유적 의미를 지니는 것이다. 언어와 공간의 환치라는 탈식민화두를 주제화하는 대부분의 이산작가들이 전통페인팅이나 조각보다는 탈장르 매체 예술에 관심을 갖는 이유는 바로 매체의 환유적 기능 때문이다. 백남준을 비롯한 다수 이산작가들의 다매체 탈장르 실험은 결국 언어적, 공간적 환치에 대한 매체적 환유에 다름 아니다.

6. 나가며

전술한 3개의 환유 전략을 살펴보면 그 자체가 이중적이라는 점을 발견하게 된다. 반복과 분열, 이중화와 동일화, 과거와 현재 등 상반되는 대립항들의 이중성이 그렇고, 인터미디어의 속성이 그렇다. 그 이중성은 백남준 예술의 환상성과 하이퍼리얼리티를 대변할 뿐 아니라 그의 한국에 대한 환상적이고도 하이퍼리얼한 이중 비전을 반영한다. 결국 고국에 그의 이중적 태도가 환상적이고 하이퍼리얼한 환유적 알레고리로 표출되면서 한국적이면서도 세계적인 특유의 작품세계를 구축하는데, 그런 점에서 그를 포스트모더니스트 또는 코스모폴리탄이라고 부를 수 있을 것이다. 그리고 그러한 점에서 그가 글로벌리즘과 로컬리즘, 전통과 새로운 정체성사이에서 아시아성이 무엇인가, 한국성이 무엇인가를 고민하는 아시아 작가, 한국작가, 이산작가들에게 한가지 해답을 제공한다고 볼 수 있다.

한국성에는 양면이 있다. 글로벌 시대의 코스모폴리탄적인 한국과 정신적 전통과 문화적 뿌리에 근간하는 로컬적인 한국이 그것이다. 현대 한국은 이 두개의 얼굴로 되어있는데, 이러한 이중 정체성에 직면하여 한국 현대작가들은 글로벌/로컬 논쟁을 정체성의 위기보다는 탈이데올로기, 다가치성, 혼성을 위한 개념적 도구로 파악하면서 한국미술의 새로운 정체성을 구축하고 있다. 미술의 정체성은, 특히 서구미술의 수용과 외세의 영향하에서 자국의 미술을 형성, 발전시키고 있는 한국과 같은 아시

아 국가들 경우는, 서구, 제1세계, 제국주의로부터 스스로를 차별화시키는 대립적 또는 대안적 차이의 모델로 채택된다. 그러한 까닭에 그것은 외세나 시대의 변화에 따라 달라지고 항시 새로운 정체성의 도전을 받는다.

실로 지역적 정체성은 글로벌/로컬의 이분법을 파괴함으로써만이 그 정의가 가능하며, 진정한 글로벌리즘은 지역적 전통과 역사성을 통해서만 접근될 수 있다. 백남준의 작품이 제시하듯이, 아시아와 한국의 현대작가들은 전통과의 단절이 아니라 과거와 현재를 병행하는 이중성의 전략으로 자국의 문화 전통을 재맥락화 할 수 있다. 특히 한자문화, 동양화 문화, 져사상, 유교문화, 자연주의 등 문화유산의 동질성을 보유하고 유사한 근대화 경험을 공유하고 있는 동북아 작가들이 유념하듯, 그러한 동질성이 과거지향적으로, 아시아중심주의로 경도되지 않기 위하여 개방적 지역주의, 문화공존주의를 지향하는 열린 태도가 요구된다.

이번 백남준 전시회가 글로벌 시대를 사는 현대 한국작가, 아시아작가들에게 탈식민주의, 포스트모더니즘, 코스모폴리타니즘, 오리엔탈리즘의 의미를 통찰하게 하는 기회가 되기를 바란다. 동시에 기획적 차원에서는 "큐레이팅 차이"를 만들어내고, 소통적 차원에서는 해외 미술계나 외국인 관람객들에게 세계적이면서도 한국적인 작가 백남준에 대한 폭넓은 이해를 심어줄 수 있을 것으로 기대한다.

이밖에도 이번 전시는 여러 측면에서 특별한 의미를 지닌다. 우선 본 전시는 2006년 1월 29일에 세상을 떠난 백남준 타계 일주기를 기념하는 추모전 성격을 갖는다. 추모와 함께 백남준의 예술적 업적을 회고하는 이 전시는 특히 "백남준미술관" 건립을 준비하고 있는 경기문화재단이 공동주관처로 참여하고 있는 점에서 의미를 더한다. 생전의 백남준은 자신의 이름을 내건 최초의 백남준미술관에 대한 기대를 "백남준이 오래 사는집"으로 표현하였는데, 이 전시는 2007년 가을에 완공되고 2008년 봄에 개관하게 될 "백남준이 오래 사는집"을 세계에 알릴 중대한 사전 프로젝트가 될 것이라는 점에서 주목된다.

또한 이번 전시는 소장품 대여로만 가능하다는 점에서 또 한 층의 의미를 부여 받는다. 주제에 부합하는 작품을 애장하고 있는 한국 소장자들의 공동 참여로 본 전시의 취지와 의미가 살아난다는 점을 강조하지 않을 수 없다. 애장품을 빌려준 국립현대미술관, 부산시립미술관, 리움미술관, 성곡미술관, 경기문화재단, 계원조형예술대학, 경주엑스포, 광주비엔날레 및 개인 소장가 여러분께 감사드린다. 마지막으로 공동주관처인 2007아르코 주빈국 조직위원회, 경기문화재단, 텔레포니카 재단, 까사 아시아 재단 및 관계자들의 노고에 사의를 표한다.