

“만남의 신비 : 백남준(Nam June Paik)과 존 케이지(John Cage), 백남준과 요셉 보이즈(Joseph Beuys)의 만남”

Kim Hong-hee

Director, Gyeonggido Museum of Art

1. 들어가며

백남준은 다다이즘이라는 역사적 아방가르드 계보 속에서 탄생하였다. 반예술(anti-art) 기치하에 예술과 삶의 통합(integration)을 시도했던 다다이즘의 바톤이 마르셀 뒤샹에서 존 케이지로 이어지고, 그것은 다시 백남준, 요셉 보이즈를 비롯한 플럭서스 작가들에 의해 그 지평이 넓혀졌다. “케이지와 뒤샹과 다다가 없었더라면 플럭서스는 존재하지 않았을 것”(Without Cage, Marcel Duchamp, and Dada, Fluxus would not exist)이라는 벤 보티에(Ben Vautier)의 진술처럼¹⁾, 케이지가 없었더라면 백남준도, 보이즈도 존재하지 않았을 것이다.

백남준에게 직접적인 영향을 끼치며 예술의 새로운 방향을 제시한 인물이 아방가르드 음악이자 세기적 사상가인 존 케이지(1912-92)였다. 백남준의 말대로 “자신의 인생을 바꾸어 놓은”²⁾ 운명적 만남의 인물이 음악가라는 사실은 백남준의 경력이 음악으로 시작된 배경 뿐 아니라, 퍼포먼스, 비디오와 같은 백남준의 장르가 음악과 마찬가지로 시간예술임을, 나아가 그의 비디오 미학이 시간성에 근간하고 있음을 환기시킨다. 더욱 중요한 부분은 백남준에게 선 사상, 주역(*I Ching*), 도교 등 동양사상을 일깨워줌으로서 자신의 뿌리를 깨닫게 해준 정신적 지주가 바로 케이지였다는 사실이다. 동양적 사고의 미국인이 서구적 학습의 장애 놓인 한국인에게 아시아 문화유산을 깨우쳐주었던 이러한 역설적 관계를 운명적이라고 밖에 말할 수 없다.

백남준에게 또 하나 중요한 인물이 요셉 보이즈(1921-86)이다. 보이즈는 유럽인이면서 유라시아 문화와 샤마니즘에 공감하는 아방가르드 예술가로서 백남준은 비서구문화권에 대한 경의를 갖고 있는 그에게 분신과 같은 특별한 감정을 느끼게 된다. 보이즈 역시 한국 태생으로 독일 아방가르드 그룹에 합류하여 기상천외한 행위음악을 선보이고 비디오아트라는 새로운 장르를 창안한 동양의 ‘앙팡테리블’에게 남다른 동지애를 갖게 된다. 플럭서스 그룹 활동이나 개인적 퍼포먼스를 통해 이들이 보여주었던 도발적이고 충격적이고 파괴적인 행위예술은 전통 미학과 기존 가치에 도전하는 다다적 제스처에서, 특히 동서의 문화 차이를 초월하는 원형적, 제식적 모습에서 서로 많이 닮아 있다.

백남준의 케이지와의 운명적 만남, 보이즈와의 분신적 만남의 의미는 그 만남이 물리적 만남으로 끝난 것이 아니라 화학적 인연을 만들며 백남준의 작가적 성장과 발전에 결정적인 역할을 하였다는데 있다. 사람과 사람, 생각과 생각, 정신과 정신의 만남이 만들어낸 창조적 시너지, 즉 인연의 화학작용이 백남준을 20세기의 대가, 세계적인 작가로 만들어 낼 수 있었던 것

1) Harry Ruhe, *Fluxus: The Most Radical and Experimental Art Movement of the 60's*, Amsterdam, 1979, n.p.

2) Laurie Werner, "Nam June Paik," *Northwest Orient, Laureates*, 1986, n.p.

이다. 이것이 백남준이 말하는 “만남의 신비”, 다시말해 “인류의 뇌세포 시냅스를 풍요롭게 하는” (enrich the synapses between the brain cells of mankind) 우연적이고도 필연적인 만남의 결과물인 것이다.³⁾ 이러한 만남의 신비를 되짚어보는 일은 일화적 관심 이상의 그의 예술세계를 이해하는 하나의 통로가 될 것이다. 이러한 견지에서 이 글은 이제부터 백남준이 케이지와 보이즈를 어떻게 만났고 그들의 사상이나 미학이 백남준에게 어떻게 어필하고 어떠한 공감을 자아냈는지, 그럼에도 불구하고 백남준이 그들과 다른 차이점은 무엇인지, 결과적으로 그들과의 만남이 백남준의 예술세계 구축과 작가적 경력에 어떻게 작용했는지를 가늠해 보고자 한다.

2. 존 케이지와의 운명적 만남

백남준은 존 케이지를 만나기 이전에 두 명의 음악가를 만나게 되는데, 그들이 무조와 12음계의 창시자 아놀드 쉰베르크(원명)와 전자음악의 대부 칼하인즈 스톡하우젠(원명)이다. 특히 그는 한국을 떠나기 전 피아노 개인교사였던 이견우 선생을 통해 그 존재를 알게 된 쉰베르크에 대해서는 각별한 존경심으로 심취하였다. 고교 시절 그 대가의 레코드판을 구하려고 청계천 상가를 온통 헤매고 다녔다는 일화나 동경대학 유학(1951-56) 당시 졸업 논문으로 ‘아놀드 쉰베르크 연구’를 썼다는 사실에서 그에 대한 열정과 함께 백남준의 실험정신, 아방가르드 성향이 이미 청소년기에 형성되었음을 감지할 수 있다. 백남준은 1956년 독일 유학길에 오르자 문헌 음악대학에 입학하지만, 전통 음악에 대한 회의로 방황하게 된다. “나는 존재하지 않는 소리를 찾고 있었다. 나의 스승은 내가 원하는 음은 음표들 사이에 있다고 말했다. 그래서 나는 피아노 두 대를 사서 각 피아노의 음이 서로 어긋나게 조율하였다”⁴⁾ (책 못찾음. 적합한 번역 요)라는 백남준의 회고가 신음악을 향한 젊은 음악도의 패기와 갈등을 잘 대변해 준다.

1958년 백남준은 문헌 대학 포르트너(Fortner) 교수의 소개로 칼하인즈 스톡하우젠의 전자음악 스튜디오에 들어가 전자음악을 연구하게 된다. 전자음악을 전자비전으로 확장시켜 비디오아트를 창안하게 되는 계기를 맞게 된 것이 이 스튜디오를 통해서였지만, 전자음악 역시 새로운 음악을 추구하는 백남준의 갈증을 채워주지 못했다. 인식론적 벽에 부딪쳐 방황하던 청년 백남준에게 돌파구를 제시한 인물이 바로 1958년 다름슈타트 연례 하기강좌 (International Holiday Courses for New Music)에서 만난 존 케이지였다. 다름슈타트 신음악 강좌는 당시 젊은 작곡가들의 포럼이었다. 백남준이 1957년 스톡하우젠을 처음 만난 것도, 1년 후 “변화, 비고정성, 소통”(Change, Indeterminacy, Communication)라는 제목으로 강의와 시범 공연을 했던 케이지를 만난 것도 바로 이 곳을 통해서였다.

그 당시 케이지는 미국 캘리포니아 주립대학과 UCLA에서 쉰베르크에 사사한 20대 중반의 청년음악가였다. 백남준은 일본 유학 당시부터 케이지에 대해 듣고 그가 선불교에 관심 있음을 알고 있었으나 미국인이 동양사상을 얼마나 알 수 있을까 의심했었다. 그러나 실제로 그의 공

3) 백남준, “Art & Satellite,” *Art & Satellite: Good Moening Mr. Orwell*, Berlin, DAAD Galerie, 1984, n.p.

4) Laurie Werner. 앞글 n.p.

연을 본 후 케이지 음악의 지루함이 선불교 사상, 특히 절대 허와 매우 유사하다는 점을 발견하고 깊은 충격을 받았을 뿐 아니라 이를 통해 “음악의 새로운 존재론”(new ontology of music)을 향한 발상 전환의 계기를 맞게 된 것이다.

케이지는 음악적 소리와 비음악적 소리, 작곡음과 소음의 경계를 흐리고 양자에 같은 가치를 부여했다. 음악은 소리의 조직이라는 견지에서 그는 화음이나 멜로디 대신에 뒤레이션, 피치, 볼륨, 비트 등 소리의 물리적 속성을 중시하고, 바퀴소리, 자동차소리 뿐 아니라 맥박, 호흡 등 신체의 소리에 주목하였다. 1952년 우드스톡에서 데이빗 튜도(David Tudor)의 연주로 초연된 <41분33초>(4'33")는 연주자가 4분 33초 동안 피아노 앞에 가만히 앉아 있고 대신 관객의 호흡, 맥박, 기침 소리가 음악을 대신하는 일종의 소리의 사건이자 침묵의 음악이었다. 우리가 듣는다는 사실, 우리가 살아있다는 사실을 확인시켜주는 이 음악이 말하고자 하는 바는 우리가 살아있는 한 이 세상에 절대 침묵은 존재할 수 없고 어떤 소리이건 그것이 음악이던 아니던 우연적 소음을 동반하기 때문에 소음이나 음악은 모두 존재론적으로 동등하다는 것이다. 선불교적 절대 허를 찌르는 듯한 이 작품은 관중의 존재가 음악적 사건을 만드는 가장 구체적인 참여 공연이자 예술과 일상의 경계를 흐리는 다다적 생음악이었다.

백남준의 초기 행위음악 역시 케이지적 생음악 철학에 근거하지만 케이지에게 없던 선동과 파괴력으로 관객을 충격시켰다. 1959년 11월 뒤셀도르프 22번가 장 피에르 빌헬름(Jean-Pierre Wilhelm) 갤러리에서 선보인 <케이지에게 보내는 찬사: 테이프 리코더와 피아노를 위한 음악>(Hommage to John Cage: Music for Tape Recorder and Piano)는 각종 소리를 만드는 무대 위의 행위들 (깡통을 발로차서 그것이 유리판, 계란, 장난감 자동차를 치게 하고는 자신은 피아노를 공격하기 위해 돌진하는)과 녹음테이프 소리 (베토벤 교향곡, 독일가곡, 라흐마니노프 피아노 협주곡과 길거리 소음, 사이렌 소리), 즉 생소리와 재생소리, 음과 잡음으로 구성된 소리의 향연이었다. 이 작품에서 백남준은, 기행과 볼거리로 듣는 음악을 보는 음악으로 확장시키는 자신 행위음악의 정수를 보여주듯, 무대 위에 꼬꼬댁 소리를 내는 산 수탉과 뽕뽕거리는 스쿠터를 등장시켰다.

1960년 마리 바우어마이스터(원명) 화랑에서 열린 <피아노포르테를 위한 습작>(Etude for Piano Forte)은 쇼팽을 연주 하던 백남준이 갑자기 관중석에 내려와 관람하고 있던 케이지의 넥타이를 자른, 해프닝 공연사상 가장 악명높은 음악적 사건이었다. 1963년 부퍼탈(Wuppertal) 파르나스(Parnass) 화랑에서 열린 자신의 첫 개인전이자 비디오아트의 효시적인 전시였던 <음악의 전시회 - 전자 텔레비전> (Exposition of Music - Electronic Television)에서는 13대의 텔레비전과 함께 전시한 3대의 피아노를 깨부시는 파격적 행위로 주위를 놀라게 했다. 넥타이를 자르고, 피아노를 부수는 공격적 행위, 선종선사의 회초리같은 자극으로 관객을 일깨운 이 충격적 행위를 통해 그는 넥타이로 상징되는 가부장적 권위, 피아노로 대변되는 고급문화의 기준에 도전하는 것이다.

이 어리석고 도발적인 행위는 스톡하우젠의 전자스튜디오나 케이지의 심오한 음악철학에서는 찾아볼 수 없었던 백남준만의 특징인 바, 이 때문에 그는 “파괴적 아티스트”, “문화 테러리스트”, “위험한 음악가”로 불리게 된다. 그러나 백남준의 파괴 행위는 변화와 재창조를 위한 콘스트랙션일 뿐이다. 그런만큼 그의 행위음악의 의미는 그에게 명성을 얻어준 기행들 보다는

그 행위로부터 얻어지는 소리와 그것의 미학 개념에 깃들여 있다. 즉 소리는 그것이 음악이건 잡음이건 침묵이건, 그것이 또한 생소리건 재생된 소리건, 청각적 경험에서는 다를 바가 없다는 것인데, 이러한 반응악적 발상이 바로 케이지 생음악 철학에 기초하고 있는 것이다.

케이지의 생음악을 뒷받침하는 미학 개념이 비결정성이다. 이성 중심의 서구사상과 그 결정론적 한계에 대한 동양주의적 대안으로 상정되고 있는 이 개념을 케이지는 “유연성(flexibility), 가변성(changibility), 유동성(fluency)”으로 설명한다. 유연하고 가변적이고 유동적인 비결정적인 음악은 비의도적이라는 의도 외에는 아무 의도없이 만든 “목적적 무목적”(purposeful purposelessness) 음악이기 때문에 완성보다는 과정에 치중한다.⁵⁾ 비결정성을 띄는 음악 작품은 미리 예측할 수 없기 때문에 필연적으로 실험적이며, 똑같이 반복될 수 없기 때문에 필연적으로 유일하다. 이러한 비결정성의 음악은 실제공간과 실제시간, 즉 지금 여기라는 현장 속에 관객을 우연적 요소로 포함하는데, 이로부터 집단참여 예술로서의 해프닝 미학이 도출된다.

현장성과 관객참여라는 새로운 예술적 가능성을 마련하는 비결정성은 우연을 예술의 영역에 포함시키는 우연작동법(chance operation)에 의해 창출될 수 있다. 케이지는 우연작동법을 구사하기 위해 주역을 사용하였다. 그는 주역을 길잡이로 동전이나 숫자가 적힌 막대기를 던져 그 우연적 결과가 그의 작곡을 규정하도록 하였다. 이러한 우연작동법에 의해 그는 “개인적 취미와 기억으로부터 자유로운”(free of individual tastes and memory)⁶⁾, 탈인격화된 음악을 작곡할 수 있는 것이다. 케이지의 1951년 작품 <상상적 풍경 제 4번> (Imaginary Landscape No.4)은 우연작동법에 의한 비결정성 작품의 대표적 예이다. 24명의 연주자가 동전 던지기로 지정된 스코어에 따라 12대 라디오의 채널과 볼륨을 조정하는 이색적 작품으로서, 스코어가 지시하는대로 진행되지만 각 채널의 방송 내용에 따라 항상 달라질 수 밖에 없기 때문에 이 음악은 영원한 비결정성을 획득하는 것이다.

비결정성은 쉽없이 움직이는 비디오 영상의 물질적 속성으로 백남준의 비디오 미학은 바로 여기서 출발한다. 전술한 1963년 부퍼탈 첫 개인전 <음악의 전시회>에 그는 13대의 텔레비전 수상기를 전시하였다. 그 수상기들은 브라운관을 조작하여 방송이미지를 변경시키거나 수직의 단일 주사선을 만드는 우연작동법으로 창출된 13개의 각기 다른 비결정적 이미지를 보여주었다. 이 비결정적 이미지들은 기존의 재현예술에서 볼 수 없는 동시적 비전으로 시지각적 반응을 초월하는 공감각적 감흥을 불러일으키는데, 이것이 인식론적 차원에서 관객을 작품에 참여시키는 비디오아트의 삶의 양상이자 백남준이 주창하는 소통의 예술, “참여TV”로서의 비디오아트의 본질인 것이다.

부퍼탈 전시에 출품된 13대의 수상기 가운데 단일 주사선으로 만들어진 <참선 TV> (Zen for TV)는 명상적이고 제의적인 백남준의 초기비디오의 참선적 특징을 예증하는 대표작이다. 카메라가 포착한 돌부처의 이미지가 화면에 실시간으로 나타나는 폐쇄회로 설치작업 <TV부처>(1974)나, 내부를 비워버린 텔레비전 캐비닛에 초한자루를 겨놓은 <갠들TV>, 빈 필름이

5) Richard Kostalanetz, "Conversation with John Cage," *John Cage*, New York, Praeger Publishers Inc., 1970, p.10, 28.

6) Henry Cowell, "Current Chronicle," 앞책 p. 99.

투영하면서 텅빈 스크린만 보여주는 <참선 필름>(Zen for Film) 등은 선불교적 절대공허를 암시하는 동시에 케이지 음악의 지루함을 비디오로 전환시킨 작품이다. 케이지와 백남준의 인연을 대변하는 이러한 참선 비디오 연작들을 염두에 두고 백남준은 1972 케이지에게 보낸 편지에서 “나의 지난 14년간의 작업은 결국은 다름슈타트의 어느 잊을 수 없는 저녁의 연장에 지나지 않는다” (My past 14 years is nothing but an extention of one memorable evening at Darmstadt '58) 라고 적고 있다.⁷⁾

3. 요셉 보이즈(1921-1986)와의 분신적 만남

백남준이 요셉 보이즈를 처음 만난 것은 1961년 뒤셀도르프 슈멜라(Schmela) 화랑에서 열린 제로그룹전 개막식에서였다. 백남준의 표현을 따르자면 “눈초리가 사나운 이상한 중년 남자”⁸⁾(strange-looking middle-aged man with a pair of fierce eyes) 였던 이 당시 보이즈는 제임스 조이스를 환기시키는 특이한 작품세계로 인정을 받기 시작해 뒤셀도르프 조각과 교수로 막 부임하게 된 40세의 조각가였다. 그는 오토 피네(Otto Piene), 하인즈 마크(Heinz Mack), 군터 우엑케르(Gunter Uecker)등과 함께 제로그룹의 일원이기도 했는데, 제로그룹이 표방한 키네틱시즘과 루미니즘이 동영상과 전자빛으로 확대재생산되면서 기계적 키네틱아트가 비디오아트로 흡수되는 관련 맥락을 고려할 때 보이즈와 백남준의 만남은 우연 이상의 필연이었음을 감지하게 된다.

보이즈는 가르치는 일이 조각이고 자신의 조각은 브론즈가 아니라 언어라고 주장했다. 언어가 예술인 이상 누구나 예술가가 될 수 있다는 그의 시각에서 보면 예술 활동이 곧 사회 활동이다. 예술이 인간과 사회를 변화시켜야 한다는 신념에 기초하여 그는 1967년 독일학생당(German Student Party)을, 1971년에는 창조와 복합학문적 연구를 위한 자유국제대학(Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research)을 창설하였다. 1970에는 비투표자유국민투표당 (Non-Voting Free Referendum Party)을 창당하고 1978년에는 녹색당 후보로 출마하였다. 생태환경에 대한 그의 남다른 관심으로 1982년 ‘도큐멘타 7’에 참가하여 카셀시에 7000그루의 참나무 심기 운동을 벌이기도 했다.

다다적 반예술 선동을 유토피안 이상주의, 문화적 액티비즘으로 승화시킨 보이즈의 이러한 정치사회활동은 밀교적 신비주의자로서의 그의 내면적 미학 충동의 이면에 다름 아니었다. 그의 신비주의 미학은 생과 사의 기로에 섰던 자신의 특수한 실존적 경험에 유래한다. 2차 대전 당시 비행사로 복무하다가 소련군의 폭탄을 맞고 러시아 크림리아 반도에 추락하였으나 인근 타타르 주민들에 발견되어 구사일생으로 살아난다는 극적인 이야기의 주인공 보이즈는 온몸에 버터를 발라주고 펠트지 담요로 몸을 싸서 썰매에 실어 마을로 데려가 치료를 해준 타타르인 덕분에 회생하게 된 것이다.

이러한 일화가 보이즈 작품에 단골로 등장하는 펠트지, 왁스, 기름, 썰매, 약봉지 모티프의

7) David Ross, "Nam June Paik's Video Tape," *Nam June Paik*, New York, Whitney Museum of American Art, 1982, p. 102.

8) 백남준, *Beuys Vox 1961-1986*, 원화랑, 갤러리 현대, 1988, p.10

배경과 의미를 설명한다. 그러나 그러한 동기보다 더욱 중요한 것은 그러한 소재에 대한 작가의 미학적 태도이다. 즉 펠트, 기름, 왁스, 흙 등을 단순히 조각 재료가 아니라 자신의 철학적, 과학적 전제를 표현하기 위한 매체적 수단으로 사용한다는 것이다. 여기서 철학적, 과학적 전제란 에너지와 잠재력, 무기질과 유기질, 활성체와 비활성체의 변형과 균형에 관한 것으로 이는 인공두뇌학, 인공시스템에 관한 보이즈의 관심과 지식에 기반하고 있다. 백남준 비디오 아트 역시 인공두뇌학, 소통시스템, 정보기술의 산물이라고 볼 때, 보이즈와 백남준을 연결하는 공동전선이자 그들이 교류하는 인식론적 토대가 바로 과학적 지식이라고 말할 수 있다.

보이즈 예술의 키워드는 에너지로서, 그것을 그는 자신이 사용하는 재료의 물질적 본성과 과정의 메커니즘으로 파악한다. 예컨대 기름 덩어리는 비활성적 물체이지만 일단 가열되면 액체로 화하는 무한한 에너지의 잠재력을 가지고 있다. 고체에서 액체로의 전환은 워밍, 또는 히팅의 과정을 전제한다. 찬 것을 따뜻하게 데우고, 경화된 것은 연하게 녹이고 냉기를 훈기로 전환시키는 치유적 워밍, 보상과 회복의 판타지가 그의 작업의 주제이자 내용이다. 이러한 심리 드라마로부터 아기와 부모, 인간과 동물, 작가와 관객, 예술과 교육, 조각과 사회, 유럽과 아시아의 소통과 공생이라는 사회적, 언어적 관계가 도출된다.

불우한 자신의 어린 시절을 회상시키는 그의 초기작 <아동욕조>(Child's Bathtub) (1960)는 탕 안에서 다시 태어날 수 있는 액체적 모체, 인생의 훈기를 충전시킬 에너지에 대한 열망을 담고 있다. <켈틱 스코티시 심포니> (Celtic Scottish Symphony, 1970)에서도 작가는 1시간 동안 가만히 서 있다가 욕조로 들어가 몸에 물을 붓는 상징적 행위, 몸을 액체화하는 치유적 행위를 통해 실존적 트라우마를 보상받고자 한다. 백남준도 1961년 <심플>(Simple)에서 관객을 향해 콩을 던지고 얼굴에 셰이빙 크림을 바른 후 욕조에 들어가 몸을 씻는 정화 행위를 수행하였다. 백남준의 행위 역시 자기정화, 치유의 맥락에서 파악되지만 코믹하면서도 심플한 백남준의 캐주얼한 행위에 비해 보이즈의 “액션”(보이즈는 자신의 행위를 “액션”으로 명명하였다)은 비극적이고 표현적이고 드라마틱하다.

그의 조각이나 드로잉에 자주 등장하는 허니콤 모티프 역시 기하학적 고체와 유동적 액체, 카오스적 액체와 질서적 고체의 균형, 또는 하나에서 다른 하나로의 변형을 은유한다. 별의 물리적 워밍 작용에 의해 만들어지는 액체적 꿀은 부정에서 긍정으로 향하는 생명의 힘, 자연의 힘이다. 기름, 왁스 뿐 아니라 무기체인 피아노도, 인간도 치유적 액체화를 기원하는 까닭에 그는 펠트지로 피아노를 감싸고 펠트지로 양복을 만든다. 타타르인의 치료 역시 워밍의 과정으로서, 그것을 통해 보이즈의 몸은 재생, 환생하였다. 부상당한 몸을 낳게 하는 신체적 온기의 공급, 찬 몸에서 따뜻한 몸으로의 전환의 기억과 감흥을 잃지 않기 위해 그는 예술을 하고, 나르시즘을 행위한다. 이런 맥락에서 그의 예술에서 액션과 액션 주체로서의 작가의 몸의 중요성과 그 의미를 이해할 수 있다. 1965년 보이즈는 플렉서스 공연 <24시간>에서 24시간 동안 상자 속에 자신을 가두고 자신의 몸을 최대한 뻗치는 신체 행위를 지속했다. 이 작품에서 작가는 에너지의 균형과 변형이라는 형이상학적 주제를 행위, 몸, 시간의 물리적 상관 관계로 실체화하였다.

보이즈의 바디 액션은 치유자와 피치유자, 주체와 객체, 자아와 타자의 교류 에너지이자 동일화 과정으로 이해할 수 있다. 1965년 작품 <죽은 토끼에게 어떻게 그림을 설명할 것인가>

가>(How to Explain Pictures to a Dead Hare)에서 그는 품에 안은 죽은 토끼와 대화를 나누며 교감한다. 1964년 베를린 르네 블록 화랑에서 선보인 <치프>(The Chief)에서는 펠트를 돌돌 말고 누워있는 자신의 양옆에 죽은 토끼를 놓았다. 펠트, 기름 같은 생재료 뿐 아니라, 죽은 토끼와 같은 시신도 재료와 마찬가지로 그 자체가 에너지를 갖는 산 존재들이기 때문에 그것들과의 밀교적 대화가 가능한 것이다. <시베리안 심포니 1악장>(1963)은 보이즈가 에릭 사티를 연주하다가 피아노 옆 칠판에 매달아 놓은 죽은 산토끼 심장을 뽑아내는 피아노와 죽은 토끼의 협연이었다. <유라시아>(1966), <켈틱 스커티시 심포니>에서도 죽은 토끼를 등장시키며 시신과 자신의 심리적, 신체적 동일화를 시도했다. 1974년 뉴욕 르네 블록 화랑에서 열린 <코요테: 나는 미국을 좋아하고 미국은 나를 좋아한다>(Coyote: I like America and America Likes me)는 코요테와 일주일간 동거하며 벌인 인간과 동물의 감정이입적 교류 이벤트였다.

보이즈는 자신을 토끼, 순록, 사슴, 이리, 백마 등, 동물과 동일시하거나 자신을 동물의 대장, 또는 우매한 동물을 가르치고 보호하는 목동 또는 프리스트로 상정한다. 인간, 자연, 동물의 범신론적 합일을 꾀하는 이러한 비기독교(non- 또는 a-) 전기독교적(pre-) 신비주의는 독일 문명 이전의 켈트 문화, 비서구적 유라시아 문화와 역사에 대해 보이즈가 느끼는 동질감에서 비롯된다. 그가 자신의 생명을 구해준 타타르인에게 가졌던 동족의식과 친근감 역시 켈트족과 그 후예들인 스카티시와 아이리쉬, 그리고 스키타이, 시베리아, 몽골 등 초원지대와 유목민족에 대한 강한 매혹에 유래한다.

그의 작품에 등장하는 사슴과 토끼는 신석기시대 초목지대의 상징이다. 사슴은 강한 동물로 특수후각으로 산삼을 찾아 먹고 암사슴 쫓는다. 토끼 역시 평화적이면서도 가장 빠른 동물로서 강한 에너지를 내장하고 있기 때문에 초목인들이 가장 숭배한 동물이라고 보이즈가 전한다.⁹⁾ 보이즈는 음력을 신봉하는 동양인 못지않게 달에 관해서도 깊은 관심을 보인다. 그는 타타르인 덕분에 달 속에 토끼가 있다는 전설을 알고 그러한 모티프를 작품화하기도 했다. 동북아 제3빙하시대에 볼 것은 하늘의 달과 뛰어 다니는 토끼밖에 없었기 때문에 달 속에 토끼가 산다는 신화가 생겼을 것이라고 말하는 백남준¹⁰⁾ 역시 <달은 가장 오래된 TV>(Moon is the Oldest TV)(1965)라는 설치 작품이나 세라믹 조각인 <달위의 토끼>(1988) 등 달과 토끼를 주제로 하는 다수 작품들을 남기고 있다.

보이즈와 백남준을 연결하는 또 하나의 항목이 샤마니즘이다. 범신론적 신비주의와 정신주의를 표출하는 보이즈의 액션이 무속적 제식을 유추시키기도 하지만 실제로 그는 타타르인에 의해 샤마니즘 풍속에 인도, 매료되었다. 그러나 샤마니즘, 특히 시베리안 샤마니즘에 대한 보이즈의 관심은 마법적이고 신화적인 세계로의 과거지향적 귀환이 아니라, 작가 자신이 말하듯 그것을 통해 "시각적 분석을 추구하고 그 시각적 분석을 의식으로 불러오기 위한"(to pursue a visual analysis, and also to bring an element of visual analysis to consciousness) 조형의지의 표명이다.¹¹⁾

9) 백남준, *Beuys Vox*, p. 90.

10) 백남준, *Beuys Vox*, p. 92.

11) Gotz Adriani외, *Joseph Beuys: Life and Works*, Barron's, 1979. p. 71.

백남준 경우는 어려서부터 집안의 굿판을 보고 자란 탓에 샤머니즘에 대한 참조가 좀 더 구체적이고 직접적이다. 그는 굿판과 유사한 행위음악, 해프닝으로 커리어를 시작했을 뿐 아니라 1963년 부퍼탈 개인전에는 전시장 입구에 방금 잡아 피를 뚝뚝 흘리는 무속적 쇠대가리를 걸어놓았다. 굿거리 소품으로 무당이 머리에 쓰고 춤추는 쇠대가리는 서양인들에게는 끔찍한 충격이었음에 틀림없다. 이 전시회에 예고없이 나타난 보이즈는 피아노 한 대를 도끼로 깨부수는 파괴적 행위로 쇠대가리 충격에 화답했다. 그는 이미 샤만이였다. 과학지식과 정보기술이 이 두 사람이 소유한 공동의 한축이라면, 다른 한축은 밀교적이고 원형적이고 전복적인 샤만적 액션이었다.

보이즈와 백남준의 관계는 거의 혈연관계에 가깝다. 보이즈는 한국인인 백남준이 타타르와 같은 혈통이라고 생각하고 백남준을 생명의 은인으로 여겼고 백남준은 유럽의 샤만이자 유목민인 보이즈를 형제와 같은 분신으로 받아들였다. 백남준은 1986년 보이즈가 지병인 심장병으로 타계한지 2년후 자신과 보이즈의 인연을 가시화하는 기념적 이벤트와 종절모, 지도 등 보이즈와 관련되는 모티프를 주제로 사진, 판화, 오브제 등 21점으로 구성된 멀티플 작업을 선보이고 그에게 헌정하는 책자 <보이즈/박스 1961-1986>(1988)를 출판하였다.

1990년에는 갤러리 현대에서 추모굿을 열어주었다. 생전의 보이즈와 한국에서 굿판을 벌이기로 한 약속을 이제야 지킨 셈인데, 백남준은 실제 무당과 박수들을 불러 전통 굿에 자신의 해프닝을 접목시킨 퓨전 굿판을 벌인 것이다. 실로 해프닝과 무속 굿은 치유적, 참여적, 제식적 행위예술이라는 점에서 유사성을 갖는데, 이 무속적 아방가르드인 백남준에 의해 샤머니즘이 현대화되고 해프닝은 미학적으로, 형식적으로 확장된 것이다. 이 굿판이 벌어진 날이 7월 20일 바로 백남준의 생일날이었다. 분신같은 보이즈의 진혼제를 자신의 생일날에 거행함으로써 백남준은 만남의 신비를, 나아가 죽음과 탄생의 카르마를 확인시킨 것이다. 2006년 백남준도 세상을 떠났다. 망자가 된 두 사람, 죽어서도 이들의 만남의 카르마는 지속될 것인가.

4. 나가며

백남준, 케이지, 보이즈 3인 공통점은 이들 모두가 다다적 아방가르드 정신과 아시아적 비전을 공유한 포스트모더니스트라는 점이다. 이들의 인연 역시 포스트모던적이다. 아니 인연이라는 것이 모더니즘적 인과 관계로 설명할 수 없는 포스트모던한 어떤 것이다. 인과가 물리적이라면, 인연은 현대와 과거, 동양과 서양, 자신과 타자의 상호적, 복합적 화학작용이 만들어진 신비한 결과물이다. 이런 맥락에서 백남준은 인과(cause and effect)와 인연(karma)을 구별하였다. 인과는 뉴턴에서 막스로 이어지는 고전물리학적, 결정론적 개념으로 시간적 선후관계와 필연성을 강조한다.¹²⁾ 인연은 동양사상과 맞닿아 있는 현대 물리학, 양자역학, 인공두뇌학적 발상의 관계 개념으로 직선적 시간이 아니라 초시제로, 동시발생적으로 일어나는 우연이자 필연이다. 그것이 백남준이 “만남의 신비”라고 말하는 카르마적 운명이자 만다라적 본질이

12) 백남준, *Beuys Vox*, p. 70.

다. 한국 태생의 아시아인인 백남준이 유럽 땅에서 선불교 사상에 경도된 케이지를 만나고 타르인 의해 구해진 보이즈를 만난 것이 카르마적 인연이 아니고 무엇이겠는가.

백남준의 행위음악, 해프닝, 비디오아트는 카르마적 시각에서 보면 케이지, 보이스와의 인연의 결과물이다. 해프닝, 비디오아트같은 시간예술은 유목민의, 유목민을 위한, 유목민에 의한 예술이다. 농경사회, 산업사회 이전 한반도에서 시베리아, 이스라엘, 아일랜드, 그린랜드, 북아메리카로 이동하며 유목문화를 일구었던 기마민족에게는 책, 문자, 재산, 물질보다는 기억, 경험에 의존하는 무중력 정보가 요구되고, 그림, 조각과 같은 공간예술보다는 음악, 춤, 영화, 퍼포먼스, 비디오같은 시간예술이 적합하다. “우리나라에서 국제적으로 팔아먹을 수 있는 예술은 음악, 무용, 무당 등 시간예술 뿐이다. 이것을 캐는 것이 인류에 공헌하는 것이다, 우리 민족은 오랫동안 유목민이었으며, 유목민은 레오나르도 다빈치의 그림을 주어도 가지고 다닐 수가 없다. 무게가 없는 예술만이 전송되고 발전 할 수 있었다” (원문 없음)라는 백남준의 진술¹³⁾을 통해 선사시대 유목문화가 농경시대, 산업시대를 훌쩍 뛰어넘어 후기산업시대 전자문화와 맞닿아 있는 점을 발견하게 된다.

백남준은 한국인 특유의 끈끈한 정으로 인연을 귀중히 여기고 그것을 미학화하는 점에서 주목할 만하다. 케이지, 보이즈뿐 아니라 아방가르드 댄서 머스 커닝햄, 음유시인 앨런 긴스버그, 에로티카 공연 파크너 샤롯 무어맨 등 그와 인연을 맺은 동료들은 그의 비디오에 빈번히 등장하는 단골 게스트들로서 그의 작업에 소중한 콘텐츠를 마련해 준다. 1984년 <굿모닝 미스터 오웰>, 1986<바이바이 키플링>, 1988 <손에 손잡고>(Wrap Around the World)등, 위성삼부작은 이미 인연을 맺은 동료들, 새로 만난 동료들이 대거 참여한 인연의 향연이었다. <굿모닝 미스터 오웰>은 뉴욕과 파리에서 진행되는 다채로운 공연이 쾰른에서 보내는 녹화테이프와 교차되면서 서울, 동경, LA, 샌프란시스코, 베를린, 함부르크 등 전세계에 중계된 우주오페라 1탄으로 머스 커닝햄(Merce Cunningham ?), 존 케이지, 요셉 보이즈, 알란 긴스버그(Alan, Allan ? Ginsberg), 로리 앤더슨(Laurie Anderson) 등 아방가르드 동료들과 함께 록밴드, 패션디자이너 등 연예계 대스타까지 출연하였다. 나머지 두 작품에서도 백남준은 아시아의 신예, 공산권의 이머징 작가들을 다수 초대하면서 자신의 인간관계, 한국인이자 코스모폴리탄으로서 맺게 된 글로벌한 인맥을 과시하였다.

백남준은 1996년 뇌졸중으로 쓰러지고 10년간 투병하다가 2006년 74세를 일기로 생을 마감하였다. 거의 60년을 아방가르드 작가로 살면서 그는 수많은 인연을 만들고 그 가운데 다수의 동료들을 앞세웠다. 1978년 플렉서스의 실질적 리더였던 조지 마치우나스(George Maciunas)가 세상을 떠났을 때 백남준은 보이스와 함께 피아노 이중주로 추모공연을 열었다. 보이스가 타계한 후 추모곡을 열어주었듯이, 1992년 서울에서 케이지 작고 소식을 접하고 원화랑에서 케이지 추모전을 열었다. 그리고 1996년 샤롯 무어맨(Charotte Moorman)이 세상을 하직했을 때 뉴욕 워싱턴 광장에서 추모곡 형태의 퍼포먼스로 그녀의 명복을 빌었다. 백남준은 실로 자신이 죽는 날까지 인연을 귀히 여기고 그 유종의 미를 거둔 비디오 카르마였다.

13) 1984년 KBS-TV 좌담 가운데. 김홍희 <굿모닝 미스터 백>, 디자인하우스, 2007, p. 231.

“만남의 신비 (Mysteries(복수가 맞을 것 같아요!!) of Encounters): 백남준(Nam June Paik)
과 존 케이지(John Cage), 백남준과 요셉 보이즈(Joseph Beuys)의 만남”

Kim Hong-hee

Director, Gyeonggido Museum of Art

1. 들어가며

백남준은 다다이즘이라는 역사적 아방가르드 계보 속에서 탄생하였다. 반예술(anti-art) 기치하에 예술과 삶의 통합(integration)을 시도했던 다다이즘의 바톤이 마르셀 뒤샹에서 존 케이지로 이어지고, 그것은 다시 백남준, 요셉 보이즈를 비롯한 플럭서스 작가들에 의해 그 지평이 넓혀졌다. “케이지와 뒤샹과 다다가 없었더라면 플럭서스는 존재하지 않았을 것”(Without Cage, Marcel Duchamp, and Dada, Fluxus would not exist”이라는 벤 보티에(Ben Vautier)의 진술처럼¹⁴⁾, 케이지가 없었더라면 백남준도, 보이즈도 존재하지 않았을 것이다.

백남준에게 직접적인 영향을 끼치며 예술의 새로운 방향을 제시한 인물이 아방가르드 음악이자 세기적 사상가인 존 케이지(1912-92)였다. 백남준의 말대로 “자신의 인생을 바꾸어 놓은”¹⁵⁾(원문 실린 책을 찾지 못했음. 적합한 번역 요!) 운명적 만남의 인물이 음악가라는 사실은 백남준의 경력이 음악으로 시작된 배경 뿐 아니라, 퍼포먼스, 비디오와 같은 백남준의 장르가 음악과 마찬가지로 시간예술임을, 나아가 그의 비디오 미학이 시간성에 근간하고 있음을 환기시킨다. 더욱 중요한 부분은 백남준에게 선사상, 주역(*I Ching*), 도교 등 동양사상을 일깨워줌으로서 자신의 뿌리를 깨닫게 해준 정신적 지주가 바로 케이지였다는 사실이다. 동양적 사고의 미국인이 서구적 학습의 장에 놓인 한국인에게 아시아 문화유산을 깨우쳐주었던 이러한 역설적 관계를 운명적이라고 밖에 말할 수 없다.

백남준에게 또 하나 중요한 인물이 요셉 보이즈(1921-86)이다. 보이즈는 유럽인이면서 유라시아 문화와 샤마니즘에 공감하는 아방가르드 예술가로서 백남준은 비서구문화권에 대한 경의를 갖고 있는 그에게 분신과 같은 특별한 감정을 느끼게 된다. 보이즈 역시 한국 태생으로 독일 아방가르드 그룹에 합류하여 기상천외한 행위음악을 선보이고 비디오아트라는 새로운 장르를 창안한 동양의 ‘앙팡테리블’에게 남다른 동지애를 갖게 된다. 플럭서스 그룹 활동이나 개인적 퍼포먼스를 통해 이들이 보여주었던 도발적이고 충격적이고 파괴적인 행위예술은 전통 미학과 기존 가치에 도전하는 다다적 제스처에서, 특히 동서의 문화 차이를 초월하는 원형적, 제식적 모습에서 서로 많이 닮아 있다.

백남준의 케이지와의 운명적 만남, 보이즈와의 분신적 만남의 의미는 그 만남이 물리적 만남으로 끝난 것이 아니라 화학적 인연을 만들며 백남준의 작가적 성장과 발전에 결정적인 역할을 하였다는데 있다. 사람과 사람, 생각과 생각, 정신과 정신의 만남이 만들어낸 창조적 시너

14) Harry Ruhe, *Fluxus: The Most Radical and Experimental Art Movement of the 60's*, Amsterdam, 1979, n.p.

15) Laurie Werner, "Nam June Paik," *Northwest Orient, Laureates*, 1986, n.p.

지, 즉 인연의 화학작용이 백남준을 20세기의 대가, 세계적인 작가로 만들어 낼 수 있었던 것이다. 이것이 백남준이 말하는 “만남의 신비”, 다시말해 “인류의 뇌세포 시냅스를 풍요롭게 하는” (enrich the synapses between the brain cells of mankind) 우연적이고도 필연적인 만남의 결과물인 것이다.¹⁶⁾ 이러한 만남의 신비를 되짚어보는 일은 일화적 관심 이상의 그의 예술세계를 이해하는 하나의 통로가 될 것이다. 이러한 견지에서 이 글은 이제부터 백남준이 케이지와 보이즈를 어떻게 만났고 그들의 사상이나 미학이 백남준에게 어떻게 어필하고 어떠한 공감을 자아냈는지, 그럼에도 불구하고 백남준이 그들과 다른 차이점은 무엇인지, 결과적으로 그들과의 만남이 백남준의 예술세계 구축과 작가적 경력에 어떻게 작용했는지를 가늠해 보고자 한다.

2. 존 케이지와의 운명적 만남

백남준은 존 케이지를 만나기 이전에 두 명의 음악가를 만나게 되는데, 그들이 무조와 12음계의 창시자 아놀드 쉰베르크(원명)와 전자음악의 대부 칼하인즈 스톡하우젠(원명)이다. 특히 그는 한국을 떠나기 전 피아노 개인교사였던 이건우 선생을 통해 그 존재를 알게 된 쉰베르크에 대해서는 각별한 존경심으로 심취하였다. 고교 시절 그 대가의 레코드판을 구하려고 청계천 상가를 온통 헤매고 다녔다는 일화나 동경대학 유학(1951-56) 당시 졸업 논문으로 ‘아놀드 쉰베르크 연구’를 썼다는 사실에서 그에 대한 열정과 함께 백남준의 실험정신, 아방가르드 성향이 이미 청소년기에 형성되었음을 감지할 수 있다. 백남준은 1956년 독일 유학길에 오르자 문헌 음악대학에 입학하지만, 전통 음악에 대한 회의로 방향하게 된다. “나는 존재하지 않는 소리를 찾고 있었다. 나의 스승은 내가 원하는 음은 음표들 사이에 있다고 말했다. 그래서 나는 피아노 두 대를 사서 각 피아노의 음이 서로 어긋나게 조율하였다”¹⁷⁾ (책 못찾음. 적합한 번역 요)라는 백남준의 회고가 신음악을 향한 젊은 음악도의 패기와 갈등을 잘 대변해 준다.

1958년 백남준은 문헌 대학 포르트너(Fortner) 교수의 소개로 칼하인즈 스톡하우젠의 전자음악 스튜디오에 들어가 전자음악을 연구하게 된다. 전자음악을 전자비전으로 확장시켜 비디오아트를 창안하게 되는 계기를 맞게 된 것이 이 스튜디오를 통해서였지만, 전자음악 역시 새로운 음악을 추구하는 백남준의 갈증을 채워주지 못했다. 인식론적 벽에 부딪쳐 방황하던 청년 백남준에게 돌파구를 제시한 인물이 바로 1958년 다름슈타트 연례 하기강좌 (International Holiday Courses for New Music)에서 만난 존 케이지였다. 다름슈타트 신음악 강좌는 당시 젊은 작곡가들의 포럼이었다. 백남준이 1957년 스톡하우젠을 처음 만난 것도, 1년 후 “변화, 비고정성, 소통”(Change, Indeterminacy, Communication)라는 제목으로 강의와 시범 공연을 했던 케이지를 만난 것도 바로 이 곳을 통해서였다.

그 당시 케이지는 미국 캘리포니아 주립대학과 UCLA에서 쉰베르크에 사사한 20대 중반의 청년음악가였다. 백남준은 일본 유학 당시부터 케이지에 대해 듣고 그가 선불교에 관심 있음을

16) 백남준, “Art & Satellite,” *Art & Satellite: Good Moening Mr. Orwell*, Berlin, DAAD Galerie, 1984, n.p.

17) Laurie Werner. 앞글 n.p.

알고 있었으나 미국인이 동양사상을 얼마나 알 수 있을까 의심했었다. 그러나 실제로 그의 공연을 본 후 케이지 음악의 지루함이 선불교 사상, 특히 절대 허와 매우 유사하다는 점을 발견하고 깊은 충격을 받았을 뿐 아니라 이를 통해 “음악의 새로운 존재론”(new ontology of music)을 향한 발상 전환의 계기를 맞게 된 것이다.

케이지는 음악적 소리와 비음악적 소리, 작곡음과 소음의 경계를 흐리고 양자에 같은 가치를 부여했다. 음악은 소리의 조직이라는 견지에서 그는 화음이나 멜로디 대신에 뒤레이션, 피치, 볼륨, 비트 등 소리의 물리적 속성을 중시하고, 바퀴소리, 자동차소리 뿐 아니라 맥박, 호흡 등 신체의 소리에 주목하였다. 1952년 우드스톡에서 데이빗 튜도(David Tudor)의 연주로 초연된 <41분33초>(4'33")는 연주자가 4분 33초 동안 피아노 앞에 가만히 앉아 있고 대신 관객의 호흡, 맥박, 기침 소리가 음악을 대신하는 일종의 소리의 사건이자 침묵의 음악이었다. 우리가 듣는다는 사실, 우리가 살아있다는 사실을 확인시켜주는 이 음악이 말하고자 하는 바는 우리가 살아있는 한 이 세상에 절대 침묵은 존재할 수 없고 어떤 소리이건 그것이 음악이던 아니던 우연적 소음을 동반하기 때문에 소음이나 음악은 모두 존재론적으로 동등하다는 것이다. 선불교적 절대 허를 찌르는 듯한 이 작품은 관중의 존재가 음악적 사건을 만드는 가장 구체적인 참여 공연이자 예술과 일상의 경계를 흐리는 다다적 생음악이었다.

백남준의 초기 행위음악 역시 케이지적 생음악 철학에 근거하지만 케이지에게 없던 선동과 파괴력으로 관객을 충격시켰다. 1959년 11월 뒤셀도르프 22번가 장 피에르 빌헬름(Jean-Pierre Wilhelm) 갤러리에서 선보인 <케이지에게 보내는 찬사: 테이프 리코더와 피아노를 위한 음악>(Hommage to John Cage: Music for Tape Recorder and Piano)는 각종 소리를 만드는 무대 위의 행위들 (깡통을 발로차서 그것이 유리판, 계란, 장난감 자동차를 치게 하고는 자신은 피아노를 공격하기 위해 돌진하는)과 녹음테이프 소리 (베토벤 교향곡, 독일가곡, 라흐마니노프 피아노 협주곡과 길거리 소음, 사이렌 소리), 즉 생소리와 재생소리, 음과 잡음으로 구성된 소리의 향연이었다. 이 작품에서 백남준은, 기행과 볼거리로 듣는 음악을 보는 음악으로 확장시키는 자신 행위음악의 정수를 보여주듯, 무대 위에 꼬꼬댁 소리를 내는 산 수탉과 뽕뽕거리는 스쿠터를 등장시켰다.

1960년 마리 바우어마이스터(원명) 화랑에서 열린 <피아노포르테를 위한 습작>(Etude for Piano Forte)은 쇼팽을 연주 하던 백남준이 갑자기 관중석에 내려와 관람하고 있던 케이지의 넥타이를 자른, 해프닝 공연사상 가장 악명높은 음악적 사건이었다. 1963년 부퍼탈(Wuppertal) 파르나스(Parnass) 화랑에서 열린 자신의 첫 개인전이자 비디오아트의 효시적인 전시였던 <음악의 전시회 - 전자 텔레비전> (Exposition of Music - Electronic Television)에서는 13대의 텔레비전과 함께 전시한 3대의 피아노를 깨부시는 파격적 행위로 주위를 놀라게 했다. 넥타이를 자르고, 피아노를 부수는 공격적 행위, 선종선사의 회초리같은 자극으로 관객을 일깨운 이 충격적 행위를 통해 그는 넥타이로 상징되는 가부장적 권위, 피아노로 대변되는 고급문화의 기준에 도전하는 것이다.

이 어리석고 도발적인 행위는 스톡하우젠의 전자스튜디오나 케이지의 심오한 음악철학에서는 찾아볼 수 없었던 백남준만의 특징인 바, 이 때문에 그는 “파괴적 아티스트”, “문화 테러리스트”, “위험한 음악가”로 불리게 된다. 그러나 백남준의 파괴 행위는 변화와 재창조를 위한 콘

스트락션일 뿐이다. 그런만큼 그의 행위음악의 의미는 그에게 명성을 얻어준 기행들 보다는 그 행위로부터 얻어지는 소리와 그것의 미학 개념에 깃들여 있다. 즉 소리는 그것이 음악이건 잡음이건 침묵이건, 그것이 또한 생소리건 재생된 소리건, 청각적 경험에서는 다를 바가 없다는 것인데, 이러한 반응악적 발상이 바로 케이지 생음악 철학에 기초하고 있는 것이다.

케이지의 생음악을 뒷받침하는 미학 개념이 비결정성이다. 이성 중심의 서구사상과 그 결론적 한계에 대한 동양주의적 대안으로 상정되고 있는 이 개념을 케이지는 “유연성(flexibility), 가변성(changibility), 유동성(fluency)”으로 설명한다. 유연하고 가변적이고 유동적인 비결정적인 음악은 비의도적이라는 의도 외에는 아무 의도없이 만든 “목적적 무목적”(purposeful purposelessness) 음악이기 때문에 완성보다는 과정에 치중한다.¹⁸⁾ 비결정성을 띄는 음악 작품은 미리 예측할 수 없기 때문에 필연적으로 실험적이며, 똑같이 반복될 수 없기 때문에 필연적으로 유일하다. 이러한 비결정성의 음악은 실제공간과 실제시간, 즉 지금 여기라는 현장 속에 관객을 우연적 요소로 포함하는데, 이로부터 집단참여 예술로서의 해프닝 미학이 도출된다.

현장성과 관객참여라는 새로운 예술적 가능성을 마련하는 비결정성은 우연을 예술의 영역에 포함시키는 우연작동법(chance operation)에 의해 창출될 수 있다. 케이지는 우연작동법을 구사하기 위해 주역을 사용하였다. 그는 주역을 길잡이로 동전이나 숫자가 적힌 막대기를 던져 그 우연적 결과가 그의 작곡을 규정하도록 하였다. 이러한 우연작동법에 의해 그는 “개인적 취미와 기억으로부터 자유로운”(free of individual tastes and memory)¹⁹⁾ 탈인격화된 음악을 작곡할 수 있는 것이다. 케이지의 1951년 작품 <상상적 풍경 제 4번> (Imaginary Landscape No.4)은 우연작동법에 의한 비결정성 작품의 대표적 예이다. 24명의 연주자가 동전 던지기로 지정된 스코어에 따라 12대 라디오의 채널과 볼륨을 조정하는 이색적 작품으로서, 스코어가 지시하는대로 진행되지만 각 채널의 방송 내용에 따라 항상 달라질 수 밖에 없기 때문에 이 음악은 영원한 비결정성을 획득하는 것이다.

비결정성은 쉽없이 움직이는 비디오 영상의 물질적 속성으로 백남준의 비디오 미학은 바로 여기서 출발한다. 전술한 1963년 부퍼탈 첫 개인전 <음악의 전시회>에 그는 13대의 텔레비전 수상기를 전시하였다. 그 수상기들은 브라운관을 조작하여 방송이미지를 변경시키거나 수직의 단일 주사선을 만드는 우연작동법으로 창출된 13개의 각기 다른 비결정적 이미지를 보여주었다. 이 비결정적 이미지들은 기존의 재현예술에서 볼 수 없는 동시적 비전으로 시지각적 반응을 초월하는 공감각적 감흥을 불러일으키는데, 이것이 인식론적 차원에서 관객을 작품에 참여시키는 비디오아트의 삶의 양상이자 백남준이 주창하는 소통의 예술, “참여TV”로서의 비디오아트의 본질인 것이다.

부퍼탈 전시에 출품된 13대의 수상기 가운데 단일 주사선으로 만들어진 <참선 TV> (Zen for TV)는 명상적이고 제의적인 백남준의 초기비디오의 참선적 특징을 예증하는 대표작이다. 카메라가 포착한 돌부처의 이미지가 화면에 실시간으로 나타나는 폐쇄회로 설치작업 <TV부

18) Richard Kostalanetz, "Conversation with John Cage," *John Cage*, New York, Praeger Publishers Inc., 1970, p.10, 28.

19) Henry Cowell, "Current Chronicle," 앞책 p. 99.

쳐>(1974)나, 내부를 비워버린 텔레비전 캐비닛에 초한자루를 켜놓은 <캔들TV>, 빈 필름이 투영하면서 텅빈 스크린만 보여주는 <참선 필름>(Zen for Film) 등은 선불교적 절대공허를 암시하는 동시에 케이지 음악의 지루함을 비디오로 전환시킨 작품이다. 케이지와 백남준의 인연을 대변하는 이러한 참선 비디오 연작들을 염두에 두고 백남준은 1972 케이지에게 보낸 편지에서 “나의 지난 14년간의 작업은 결국은 다름슈타트의 어느 잊을 수 없는 저녁의 연장에 지나지 않는다” (My past 14 years is nothing but an extension of one memorable evening at Darmstadt '58) 라고 적고 있다.²⁰⁾

3. 요셉 보이즈(1921-1986)와의 분신적 만남

백남준이 요셉 보이즈를 처음 만난 것은 1961년 뒤셀도르프 슈멜라(Schmela) 화랑에서 열린 제로그룹전 개막식에서였다. 백남준의 표현을 따르자면 “눈초리가 사나운 이상한 중년 남자”²¹⁾(strange-looking middle-aged man with a pair of fierce eyes) 였던 이 당시 보이즈는 제임스 조이스를 환기시키는 특이한 작품세계로 인정을 받기 시작해 뒤셀도르프 조각과 교수로 막 부임하게 된 40세의 조각가였다. 그는 오토 피네(Otto Piene), 하인즈 마크(Heinz Mack), 군터 우엑케르(Gunter Uecker)등과 함께 제로그룹의 일원이기도 했는데, 제로그룹이 표방한 키네틱시즘과 루미니즘이 동영상과 전자빛으로 확대재생산되면서 기계적 키네틱아트 가 비디오아트로 흡수되는 관련 맥락을 고려할 때 보이즈와 백남준의 만남은 우연 이상의 필연이었음을 감지하게 된다.

보이즈는 가르치는 일이 조각이고 자신의 조각은 브론즈가 아니라 언어라고 주장했다. 언어가 예술인 이상 누구나 예술가가 될 수 있다는 그의 시각에서 보면 예술 활동이 곧 사회 활동이다. 예술이 인간과 사회를 변화시켜야 한다는 신념에 기초하여 그는 1967년 독일학생당 (German Student Party)을, 1971년에는 창조와 복합학문적 연구를 위한 자유국제대학 (Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research)을 창설하였다. 1970에는 비투표자유국민투표당 (Non-Voting Free Referendum Party)을 창당하고 1978년에는 녹색당 후보로 출마하였다. 생태환경에 대한 그의 남다른 관심으로 1982년 ‘도큐멘타 7’에 참가하여 카셀시에 7000그루의 참나무 심기 운동을 벌이기도 했다.

다다적 반예술 선동을 유토피안 이상주의, 문화적 액티비즘으로 승화시킨 보이즈의 이러한 정치사회활동은 밀교적 신비주의자로서의 그의 내면적 미학 충동의 이면에 다름 아니었다. 그의 신비주의 미학은 생과 사의 기로에 섰던 자신의 특수한 실존적 경험에 유래한다. 2차 대전 당시 비행사로 복무하다가 소련군의 폭탄을 맞고 러시아 크림미아 반도에 추락하였으나 인근 타타르 주민들에 발견되어 구사일생으로 살아난다는 극적인 이야기의 주인공 보이즈는 온몸에 버터를 발라주고 펠트지 담요로 몸을 싸서 썰매에 실어 마을로 데려가 치료를 해준 타타르인 덕분에 회생하게 된 것이다.

20) David Ross, Nam June Paik's Video Tape," *Nam June Paik*, New York, Whitney Museum of American Art, 1982, p. 102.

21) 백남준, *Beuys Vox 1961-1986*, 원화랑, 갤러리 현대, 1988, p.10

이러한 일화가 보이즈 작품에 단골로 등장하는 펠트지, 왁스, 기름, 썰매, 약봉지 모티프의 배경과 의미를 설명한다. 그러나 그러한 동기보다 더욱 중요한 것은 그러한 소재에 대한 작가의 미학적 태도이다. 즉 펠트, 기름, 왁스, 흙 등을 단순히 조각 재료가 아니라 자신의 철학적, 과학적 전제를 표현하기 위한 매체적 수단으로 사용한다는 것이다. 여기서 철학적, 과학적 전제란 에너지와 잠재력, 무기질과 유기질, 활성체와 비활성체의 변형과 균형에 관한 것으로 이는 인공두뇌학, 인공시스템에 관한 보이즈의 관심과 지식에 기반하고 있다. 백남준 비디오 아트 역시 인공두뇌학, 소통시스템, 정보기술의 산물이라고 볼 때, 보이즈와 백남준을 연결하는 공동전선이자 그들이 교류하는 인식론적 토대가 바로 과학적 지식이라고 말할 수 있다.

보이즈 예술의 키워드는 에너지로서, 그것을 그는 자신이 사용하는 재료의 물질적 본성과 과정의 메커니즘으로 파악한다. 예컨대 기름 덩어리는 비활성적 물체이지만 일단 가열되면 액체로 화하는 무한한 에너지의 잠재력을 가지고 있다. 고체에서 액체로의 전환은 워밍, 또는 히팅의 과정을 전제한다. 찬 것을 따뜻하게 데우고, 경화된 것은 연하게 녹이고 냉기를 훈기로 전환시키는 치유적 워밍, 보상과 회복의 판타지가 그의 작업의 주제이자 내용이다. 이러한 심리 드라마로부터 아기와 부모, 인간과 동물, 작가와 관객, 예술과 교육, 조각과 사회, 유럽과 아시아의 소통과 공생이라는 사회적, 언어적 관계가 도출된다.

불우한 자신의 어린 시절을 회상시키는 그의 초기작 <아동욕조>(Child's Bathtub) (1960)는 탕 안에서 다시 태어날 수 있는 액체적 모체, 인생의 훈기를 충전시킬 에너지에 대한 열망을 담고 있다. <켈틱 스커티시 심포니> (Celtic Scottish Symphony, 1970)에서도 작가는 1시간 동안 가만히 서 있다가 욕조로 들어가 몸에 물을 붓는 상징적 행위, 몸을 액체화하는 치유적 행위를 통해 실존적 트라우마를 보상받고자 한다. 백남준도 1961년 <심플>(Simple)에서 관객을 향해 콩을 던지고 얼굴에 쉐이빙 크림을 바른 후 욕조에 들어가 몸을 씻는 정화 행위를 수행하였다. 백남준의 행위 역시 자기정화, 치유의 맥락에서 파악되지만 코믹하면서도 심플한 백남준의 캐주얼한 행위에 비해 보이즈의 “액션”(보이즈는 자신의 행위를 “액션”으로 명명하였다)은 비극적이고 표현적이고 드라마틱하다.

그의 조각이나 드로잉에 자주 등장하는 허니콤 모티프 역시 기하학적 고체와 유동적 액체, 카오스적 액체와 질서적 고체의 균형, 또는 하나에서 다른 하나로 변형을 은유한다. 별의 물리적 워밍 작용에 의해 만들어지는 액체적 꿀은 부정에서 긍정으로 향하는 생명의 힘, 자연의 힘이다. 기름, 왁스 뿐 아니라 무기체인 피아노도, 인간도 치유적 액체화를 기원하는 까닭에 그는 펠트지로 피아노를 감싸고 펠트지로 양복을 만든다. 타타르인의 치료 역시 워밍의 과정으로서, 그것을 통해 보이즈의 몸은 재생, 환생하였다. 부상당한 몸을 낫게 하는 신체적 온기의 공급, 찬 몸에서 따뜻한 몸으로의 전환의 기억과 감흥을 잃지 않기 위해 그는 예술을 하고, 나르시즘을 행위한다. 이런 맥락에서 그의 예술에서 액션과 액션 주체로서의 작가의 몸의 중요성과 그 의미를 이해할 수 있다. 1965년 보이즈는 플렉서스 공연 <24시간>에서 24시간 동안 상자 속에 자신을 가두고 자신의 몸을 최대한으로 뻗치는 신체 행위를 지속했다. 이 작품에서 작가는 에너지의 균형과 변형이라는 형이상학적 주제를 행위, 몸, 시간의 물리적 상관 관계로 실체화하였다.

보이즈의 바디 액션은 치유자와 피치유자, 주체와 객체, 자아와 타자의 교류 에너지이자 동일

화 과정으로 이해할 수 있다. 1965년 작품 <죽은 토끼에게 어떻게 그림을 설명할 것인가>(How to Explain Pictures to a Dead Hare)에서 그는 품에 안은 죽은 토끼와 대화를 나누며 교감한다. 1964년 베를린 르네 블록 화랑에서 선보인 <치프>(The Chief)에서는 펠트를 둘둘 말고 누워있는 자신의 양옆에 죽은 토끼를 놓았다. 펠트, 기름 같은 생재료 뿐 아니라, 죽은 토끼와 같은 시신도 재료와 마찬가지로 그 자체가 에너지를 갖는 산 존재들이기 때문에 그것들과의 밀교적 대화가 가능한 것이다. <시베리안 심포니 1악장>(1963)은 보이즈가 에릭 사티를 연주하다가 피아노 옆 첼판에 매달아 놓은 죽은 산토기 심장을 뽑아내는 피아노와 죽은 토끼의 협연이었다. <유라시아>(1966), <켈틱 스커티시 심포니>에서도 죽은 토끼를 등장시키며 시신과 자신의 심리적, 신체적 동일화를 시도했다. 1974년 뉴욕 르네 블록 화랑에서 열린 <코요테: 나는 미국을 좋아하고 미국은 나를 좋아한다>(Coyote: I like America and America Likes me)는 코요테와 일주일간 동거하며 벌인 인간과 동물의 감정이입적 교류 이벤트였다.

보이즈는 자신을 토끼, 순록, 사슴, 이리, 백마 등, 동물과 동일시하거나 자신을 동물의 대장, 또는 우매한 동물을 가르치고 보호하는 목동 또는 프리스트로 상징한다. 인간, 자연, 동물의 범신론적 합일을 꾀하는 이러한 비기독교(non- 또는 a-) 전기독교적(pre-) 신비주의는 독일 문명 이전의 켈트 문화, 비서구적 유라시아 문화와 역사에 대해 보이즈가 느끼는 동질감에서 비롯된다. 그가 자신의 생명을 구해준 타타르인에게 가졌던 동족의식과 친근감 역시 켈트족과 그 후예들인 스카티시와 아이리쉬, 그리고 스키타이, 시베리아, 몽골 등 초원지대와 유목민족에 대한 강한 매혹에 유래한다.

그의 작품에 등장하는 사슴과 토끼는 신석기시대 초목지대의 상징이다. 사슴은 강한 동물로 특수후각으로 산삼을 찾아 먹고 암사슴 쫓는다. 토끼 역시 평화적이면서도 가장 빠른 동물로서 강한 에너지를 내장하고 있기 때문에 초목인들이 가장 숭배한 동물이라고 보이즈가 전한다.²²⁾ 보이즈는 음력을 신봉하는 동양인 못지않게 달에 관해서도 깊은 관심을 보인다. 그는 타타르인 덕분에 달 속에 토끼가 있다는 전설을 알고 그러한 모티프를 작품화하기도 했다. 동북아 제3빙하시대에 볼 것은 하늘의 달과 뛰어 다니는 토끼밖에 없었기 때문에 달 속에 토끼가 산다는 신화가 생겼을 것이라고 말하는 백남준²³⁾ 역시 <달은 가장 오래된 TV>(Moon is the Oldest TV)(1965)라는 설치 작품이나 세라믹 조각인 <달위의 토끼>(1988) 등 달과 토끼를 주제로 하는 다수 작품들을 남기고 있다.

보이즈와 백남준을 연결하는 또 하나의 항목이 샤마니즘이다. 범신론적 신비주의와 정신주의를 표출하는 보이즈의 액션이 무속적 제식을 유추시키기도 하지만 실제로 그는 타타르인에 의해 샤마니즘 풍속에 인도, 매료되었다. 그러나 샤마니즘, 특히 시베리안 샤마니즘에 대한 보이즈의 관심은 마법적이고 신화적인 세계로의 과거지향적 귀환이 아니라, 작가 자신이 말하듯 그것을 통해 "시각적 분석을 추구하고 그 시각적 분석을 의식으로 불러오기 위한"(to pursue a visual analysis, and also to bring an element of visual analysis to consciousness) 조형의지의 표명이다.²⁴⁾

22) 백남준, *Beuys Vox*, p. 90.

23) 백남준, *Beuys Vox*, p. 92.

24) Gotz Adriani외, *Joseph Beuys: Life and Works*, Barron's, 1979. p. 71.

백남준 경우는 어려서부터 집안의 굿판을 보고 자란 탓에 샤머니즘에 대한 참조가 좀 더 구체적이고 직접적이다. 그는 굿판과 유사한 행위음악, 해프닝으로 커리어를 시작했을 뿐 아니라 1963년 부퍼탈 개인전에는 전시장 입구에 방금 잡아 피를 뚝뚝 흘리는 무속적 쇠대가리를 걸어놓았다. 굿거리 소품으로 무당이 머리에 쓰고 춤추는 쇠대가리는 서양인들에게는 끔찍한 충격이었음에 틀림없다. 이 전시회에 예고없이 나타난 보이즈는 피아노 한 대를 도끼로 깨부수는 파괴적 행위로 쇠대거리 충격에 화답했다. 그는 이미 샤만이였다. 과학지식과 정보기술이 이 두 사람이 소유한 공동의 한축이라면, 다른 한축은 밀교적이고 원형적이고 전복적인 샤만적 액션이었다.

보이즈와 백남준의 관계는 거의 혈연관계에 가깝다. 보이즈는 한국인인 백남준이 타타르와 같은 혈통이라고 생각하고 백남준을 생명의 은인으로 여겼고 백남준은 유럽의 샤만이자 유목민인 보이즈를 형제와 같은 분신으로 받아들였다. 백남준은 1986년 보이즈가 지병인 심장병으로 타계한지 2년후 자신과 보이즈의 인연을 가시화하는 기념적 이벤트와 중절모, 지도 등 보이즈와 관련되는 모티프를 주제로 사진, 판화, 오브제 등 21점으로 구성된 멀티플 작업을 선보이고 그에게 헌정하는 책자 <보이즈/복스 1961-1986>(1988)를 출판하였다.

1990년에는 갤러리 현대에서 추모굿을 열어주었다. 생전의 보이즈와 한국에서 굿판을 벌이기로 한 약속을 이제야 지킨 셈인데, 백남준은 실제 무당과 박수들을 불러 전통 굿에 자신의 해프닝을 접목시킨 퓨전 굿판을 벌인 것이다. 실로 해프닝과 무속 굿은 치유적, 참여적, 제식적 행위예술이라는 점에서 유사성을 갖는데, 이 무속적 아방가르드인 백남준에 의해 샤머니즘이 현대화되고 해프닝은 미학적으로, 형식적으로 확장된 것이다. 이 굿판이 벌어진 날이 7월 20일 바로 백남준의 생일날이었다. 분신같은 보이즈의 진혼제를 자신의 생일날에 거행함으로써 백남준은 만남의 신비를, 나아가 죽음과 탄생의 카르마를 확인시킨 것이다. 2006년 백남준도 세상을 떠났다. 망자가 된 두 사람, 죽어서도 이들의 만남의 카르마는 지속될 것인가.

4. 나가며

백남준, 케이지, 보이즈 3인 공통점은 이들 모두가 다다적 아방가르드 정신과 아시아적 비전을 공유한 포스트모더니스트라는 점이다. 이들의 인연 역시 포스트모던적이다. 아니 인연이라는 것이 모더니즘적 인과 관계로 설명할 수 없는 포스트모던한 어떤 것이다. 인과가 물리적이라면, 인연은 현대와 과거, 동양과 서양, 자신과 타자의 상호적, 복합적 화학작용이 만들어진 신비한 결과물이다. 이런 맥락에서 백남준은 인과(cause and effect)와 인연(karma)을 구별하였다. 인과는 뉴턴에서 막스로 이어지는 고전물리학적, 결정론적 개념으로 시간적 선후관계와 필연성을 강조한다.²⁵⁾ 인연은 동양사상과 맞닿아 있는 현대 물리학, 양자역학, 인공두뇌학적 발상의 관계 개념으로 직선적 시간이 아니라 초시제로, 동시발생적으로 일어나는 우연이

25) 백남준, *Beuys Vox*, p. 70.

자 필연이다. 그것이 백남준이 “만남의 신비”라고 말하는 카르마적 운명이자 만다라적 본질이다. 한국 태생의 아시아인인 백남준이 유럽 땅에서 선불교 사상에 경도된 케이지를 만나고 타타르인 의해 구해진 보이즈를 만난 것이 카르마적 인연이 아니고 무엇이겠는가.

백남준의 행위음악, 해프닝, 비디오아트는 카르마적 시각에서 보면 케이지, 보이스와의 인연의 결과물이다. 해프닝, 비디오아트같은 시간예술은 유목민의, 유목민을 위한, 유목민에 의한 예술이다. 농경사회, 산업사회 이전 한반도에서 시베리아, 이스라엘, 아일랜드, 그린랜드, 북아메리카로 이동하며 유목문화를 일구었던 기마민족에게는 책, 문자, 재산, 물질보다는 기억, 경험에 의존하는 무중력 정보가 요구되고, 그림, 조각과 같은 공간예술보다는 음악, 춤, 영화, 퍼포먼스, 비디오같은 시간예술이 적합하다. “우리나라에서 국제적으로 팔아먹을 수 있는 예술은 음악, 무용, 무당 등 시간예술 뿐이다. 이것을 캐는 것이 인류에 공헌하는 것이다, 우리민족은 오랫동안 유목민이었으며, 유목민은 레오나르도 다빈치의 그림을 주어도 가지고 다닐 수가 없다. 무게가 없는 예술만이 전승되고 발전 할 수 있었다” (원문 없음)라는 백남준의 진술²⁶⁾을 통해 선사시대 유목문화가 농경시대, 산업시대를 훌쩍 뛰어넘어 후기산업시대 전자문화와 맞닿아 있는 점을 발견하게 된다.

백남준은 한국인 특유의 끈끈한 정으로 인연을 귀중히 여기고 그것을 미학화하는 점에서 주목할 만하다. 케이지, 보이즈뿐 아니라 아방가르드 댄서 머스 커닝햄, 음유시인 앨런 긴스버그, 에로티카 공연 파크너 샤롯데 무어맨 등 그와 인연을 맺은 동료들은 그의 비디오에 빈번히 등장하는 단골 게스트들로서 그의 작업에 소중한 콘텐츠를 마련해 준다. 1984년 <굿모닝 미스터 오웰>, 1986<바이바이 키플링>, 1988 <손에 손잡고>(Wrap Around the World)등, 위성삼부작은 이미 인연을 맺은 동료들, 새로 만난 동료들이 대거 참여한 인연의 향연이었다. <굿모닝 미스터 오웰>은 뉴욕과 파리에서 진행되는 다채로운 공연이 켈른에서 보내는 녹화테이프와 교차되면서 서울, 동경, LA, 샌프란시스코, 베를린, 함부르크 등 전세계에 중계된 우주오페라 1탄으로 머스 커닝햄(Merce Cunningham ?), 존 케이지, 요셉 보이즈, 알란 긴스버그(Alan, Allan ? Ginsberg), 로리 앤더슨(Laurie Anderson) 등 아방가르드 동료들과 함께 록밴드, 팻션디자이너 등 연에게 대스타까지 출연하였다. 나머지 두 작품에서도 백남준은 아시아의 신예, 공산권의 이머징 작가들을 다수 초대하면서 자신의 인간관계, 한국인이자 코스모폴리탄으로서 맺게 된 글로벌한 인맥을 과시하였다.

백남준은 1996년 뇌졸중으로 쓰러지고 10년간 투병하다가 2006년 74세를 일기로 생을 마감하였다. 거의 60년을 아방가르드 작가로 살면서 그는 수많은 인연을 만들고 그 가운데 다수의 동료들을 앞세웠다. 1978년 플럭서스의 실질적 리더였던 조지 마치우나스(George Maciunas)가 세상을 떠났을 때 백남준은 보이스와 함께 피아노 이중주로 추모공연을 열었다. 보이스가 타계한 후 추모극을 열어주었듯이, 1992년 서울에서 케이지 작고 소식을 접하고 원화랑에서 케이지 추모전을 열었다. 그리고 1996년 샤롯데 무어맨(Charotte Moorman)이 세상을 하직했을 때 뉴욕 워싱턴 광장에서 추모극 형태의 퍼포먼스로 그녀의 명복을 빌었다. 백남준은 실로 자신이 죽는 날까지 인연을 귀히 여기고 그 유종의 미를 거둔 비디오 카르마였다.

26) 1984년 KBS-TV 좌담 가운데. 김홍희 <굿모닝 미스터 백>, 디자인하우스, 2007, p. 231.

“만남의 신비 : 백남준과 존 케이지, 백남준과 요셉 보이즈의 만남”

김홍희(경기도미술관 관장)

1. 들어가며

백남준은 다다이즘이라는 역사적 아방가르드 계보 속에서 탄생하였다. 반예술 기치하에 예술과 삶의 통합을 시도했던 다다이즘의 바톤이 마르셀 뒤샹에서 존 케이지로 이어지고, 그것은 다시 백남준, 요셉 보이즈를 비롯한 플럭서스 작가들에 의해 그 지평이 넓혀졌다. “케이지와 뒤샹과 다다가 없었더라면 플럭서스는 존재하지 않았을 것”이라는 벤 보티에의 진술처럼²⁷⁾, 케이지가 없었더라면 백남준도, 보이즈도 존재하지 않았을 것이다.

백남준에게 직접적인 영향을 끼치며 예술의 새로운 방향을 제시한 인물이 아방가르드 음악 이자 세기적 사상가인 존 케이지(1912-92)였다. 백남준의 말대로 “자신의 인생을 바꾸어 놓은”²⁸⁾ 운명적 만남의 인물이 음악가라는 사실은 백남준의 경력이 음악으로 시작된 배경 뿐만 아니라, 퍼포먼스, 비디오와 같은 백남준의 장르가 음악과 마찬가지로 시간예술임을, 나아가 그의 비디오 미학이 시간성에 근간하고 있음을 환기시킨다. 더욱 중요한 부분은 백남준에게 선사상, 주역, 도교 등 동양사상을 일깨워줌으로서 자신의 뿌리를 깨닫게 해준 정신적 지주가 바로 케이지였다는 사실이다. 동양적 사고의 미국인이 서구적 학습의 장에 놓인 한국인에게 아시아 문화유산을 깨우쳐주었던 이러한 역설적 관계를 운명적이라고 밖에 말할 수 없다.

백남준에게 또 하나 중요한 인물이 요셉 보이즈(1921-86)이다. 보이즈는 유럽인이면서 유라시아 문화와 샤마니즘에 공감하는 아방가르드 예술가로서 백남준은 비서구문화권에 대한 경의를 갖고 있는 그에게 분신과 같은 특별한 감정을 느끼게 된다. 보이즈 역시 한국 태생으로 독일 아방가르드 그룹에 합류하여 기상천외한 행위음악을 선보이고 비디오아트라는 새로운 장르를 창안한 동양의 ‘앙팡테리블’에게 남다른 동지애를 갖게 된다. 플럭서스 그룹 활동이나 개인적 퍼포먼스를 통해 이들이 보여주었던 도발적이고 충격적이고 파괴적인 행위예술은 전통 미학과 기존 가치에 도전하는 다다적 제스처에서, 특히 동서의 문화 차이를 초월하는 원형적, 제식적 모습에서 서로 많이 닮아 있다.

백남준의 케이지와의 운명적 만남, 보이즈와의 분신적 만남의 의미는 그 만남이 물리적 만남으로 끝난 것이 아니라 화학적 인연을 만들며 백남준의 작가적 성장과 발전에 결정적인 역할

27) Harry Ruhe, *Fluxus: The Most Radical and Experimental Art Movement of the 60's*, Amsterdam, 1979, n.p.

28) Laurie Werner, "Nam June Paik," *Northwest Orient, Laureates*, 1986, n.p.

을 하였다는데 있다. 사람과 사람, 생각과 생각, 정신과 정신의 만남이 만들어낸 창조적 시너지, 즉 인연의 화학작용이 백남준을 20세기의 대가, 세계적인 작가로 만들어 낼 수 있었던 것이다. 이것이 백남준이 말하는 “만남의 신비”, 다시말해 “인류의 뇌세포 시냅스를 풍요롭게 하는” 우연적이고도 필연적인 만남의 결과물인 것이다.²⁹⁾ 즉 “뇌세포에 전기 스파크를 일으키는 생리학적 자극”이 만들어내는 우연적이고도 필연적인 인연의 결과물인 것이다.³⁰⁾ 이러한 만남의 신비를 되짚어보는 일은 일화적 관심 이상의 그의 예술세계를 이해하는 하나의 통로가 될 것이다. 이러한 견지에서 이 글은 이제부터 백남준이 케이지와 보이즈를 어떻게 만났고 그들의 사상이나 미학이 백남준에게 어떻게 어필하고 어떠한 공감을 자아냈는지, 그럼에도 불구하고 백남준이 그들과 다른 차이점은 무엇인지, 결과적으로 그들과의 만남이 백남준의 예술세계 구축과 작가적 경력에 어떻게 작용했는지를 가늠해 보고자 한다.

2. 존 케이지와의 운명적 만남

백남준은 존 케이지를 만나기 이전에 두 명의 음악가를 만나게 되는데, 그들이 무조와 12음계의 창시자 아놀드 쉰베르크와 전자음악의 대부 칼하인즈 스톡하우젠이다. 특히 그는 한국을 떠나기 전 피아노 개인교사였던 이견우 선생을 통해 그 존재를 알게 된 쉰베르크에 대해서는 각별한 존경심으로 심취하였다. 고교 시절 그 대가의 레코드판을 구하려고 청계천 상가를 온통 헤매고 다녔다는 일화나 동경대학 유학(1951-56) 당시 졸업 논문으로 ‘아놀드 쉰베르크 연구’를 썼다는 사실에서 그에 대한 열정과 함께 백남준의 실험정신, 아방가르드 성향이 이미 청소년기에 형성되었음을 감지할 수 있다. 백남준은 1956년 독일 유학길에 오르고 문헌 음악 대학에 입학하지만 전통 음악에 대한 회의로 방향하게 된다. “나는 존재하지 않는 소리를 찾고 있었다. 나의 스승은 내가 원하는 음은 음표들 사이에 있다고 말했다. 그래서 나는 피아노 두 대를 사서 각 피아노의 음이 서로 어긋나게 조율하였다”³¹⁾라는 백남준의 회고가 신음악을 향한 젊은 음악도의 패기와 갈등을 잘 대변해 준다.

1958년 백남준은 문헌 대학 포르트너 교수의 소개로 칼하인즈 스톡하우젠의 전자음악스튜디오에 들어가 전자음악을 연구하게 된다. 전자음악을 전자비전으로 확장시켜 비디오아트를 창안하게 되는 계기를 맞게 된 것이 이 스튜디오를 통해서였지만, 전자음악 역시 새로운 음악을 추구하는 백남준의 갈증을 채워주지 못했다. 인식론적 벽에 부딪쳐 방황하던 청년 백남준에게 돌파구를 제시한 인물이 바로 1958년 다름슈타트 신음악 연례 하기강좌에서 만난 존 케이지였다. 다름슈타트 신음악 강좌는 당시 젊은 작곡가들의 포럼이었다. 백남준이 1957년 스톡하우젠을 처음 만난 것도, 1년 후 “변화, 비고정성, 소통”이라는 제목으로 강의와 시범공연을 했던 케이지를 만난 것도 바로 이 곳을 통해서였다.

그 당시 케이지는 미국 캘리포니아 주립대학과 UCLA에서 쉰베르크에 사사한 20대 중반의 청

29) 백남준, “Art & Satellite,” *Art & Satellite: Good Moening Mr. Orwell*, Berlin, DAAD Galerie, 1984, n.p.

30) 백남준, “Art & Satellite,” *Art & Satellite: Good Moening Mr. Orwell*, Berlin, DAAD Galerie, 1984, n.p.

31) Laurie Werner. 앞글 n.p.

년음악가였다. 백남준은 일본 유학 당시부터 케이지에 대해 듣고 그가 선불교에 관심 있음을 알고 있었으나 미국인이 동양사상을 얼마나 알 수 있을까 의심했었다. 그러나 실제로 그의 공연을 본 후 케이지 음악의 지루함이 선불교 사상, 특히 절대 허와 매우 유사하다는 점을 발견하고 깊은 충격을 받았을 뿐 아니라, 이를 통해 “음악의 새로운 존재론”을 향한 발상 전환의 계기를 맞게 된 것이다.

케이지는 음악적 소리와 비음악적 소리, 작곡음과 소음의 경계를 흐리고 양자에 같은 가치를 부여했다. 음악은 소리의 조직이라는 견지에서 그는 화음이나 멜로디 대신에 뒤레이션, 피치, 볼륨, 비트 등 소리의 물리적 속성을 중시하고, 바퀴소리, 자동차소리 뿐 아니라 맥박, 호흡 등 신체의 소리에 주목하였다. 1952년 우드스톡에서 데이빗 튜도의 연주로 초연된 <41분33초>는 연주자가 4분 33초 동안 피아노 앞에 가만히 앉아 있고 대신 관객의 호흡, 맥박, 기침 소리가 음악을 대신하는 일종의 소리의 사건이자 침묵의 음악이었다. 우리가 듣는다는 사실, 우리가 살아있다는 사실을 확인시켜주는 이 음악이 말하고자 하는 바는 우리가 살아있는 한 이 세상에 절대 침묵은 존재할 수 없고 어떤 소리이건 그것이 음악이던 아니던 우연적 소음을 동반하기 때문에 소음이나 음악은 모두 존재론적으로 동등하다는 것이다. 선불교적 절대 허를 찌르는 듯한 이 작품은 관중의 존재가 음악적 사건을 만드는 가장 구체적인 참여 공연이자 예술과 일상의 경계를 흐리는 다다적 생음악이었다.

백남준의 초기 행위음악 역시 케이지적 생음악 철학에 근거하지만 케이지에게 없던 선동과 파괴력으로 관객을 충격시켰다. 1959년 11월 뒤셀도르프 22번가 장 피에르 빌헬름 갤러리에서 선보인 <케이지에게 보내는 찬사: 테이프 리코더와 피아노를 위한 음악>은 각종 소리를 만드는 무대 위의 행위들 (깡통을 발로차서 그것이 유리판, 계란, 장난감 자동차를 치게 하고는 자신은 피아노를 공격하기 위해 돌진하는)과 녹음테이프 소리 (베토벤 교향곡, 독일가곡, 라흐마니노프 피아노 협주곡과 길거리 소음, 사이렌 소리), 즉 생소리와 재생소리, 음과 잡음으로 구성된 소리의 향연이었다. 이 작품에서 백남준은, 기행과 불거리로 듣는 음악을 보는 음악으로 확장시키는 자신 행위음악의 정수를 보여주듯, 무대 위에 꼬꼬댁 소리를 내는 산수탉과 뽕뽕거리는 스쿠터를 등장시켰다.

1960년 마리 바우어마이스터 화랑에서 열린 <피아노포르테를 위한 습작>은 쇼팡을 연주하던 백남준이 갑자기 관중석에 내려와 관람하고 있던 케이지의 넥타이를 자른, 해프닝 공연사상 가장 악명높은 음악적 사건이었다. 1963년 부퍼탈 파르나스 화랑에서 열린 자신의 첫 개인전이자 비디오아트의 효시적인 전시였던 <음악의 전시회 - 전자 텔레비전>에서는 13대의 텔레비전과 함께 전시한 3대의 피아노를 깨부시는 파격적 행위로 주위를 놀라게 했다. 넥타이를 자르고, 피아노를 부수는 공격적 행위, 선종선사의 회초리같은 자극으로 관객을 일깨운 이 충격적 행위를 통해 그는 넥타이로 상징되는 가부장적 권위, 피아노로 대변되는 고급문화의 기준에 도전하는 것이다.

이 어리석고 도발적인 행위는 스톡하우젠의 전자스튜디오나 케이지의 심오한 음악철학에서는 찾아볼 수 없었던 백남준만의 특징인 바, 이 때문에 그는 “파괴적 아티스트”, “문화 테러리스트”, “위험한 음악가”로 불리게 된다. 그러나 백남준의 파괴 행위는 변화와 재창조를 위한 콘스트랙션일 뿐이다. 그런만큼 그의 행위음악의 의미는 그에게 명성을 얻어준 기행들 보다는

그 행위로부터 얻어지는 소리와 그것의 미학 개념에 깃들여 있다. 즉 소리는 그것이 음악이건 잡음이건 침묵이건, 그것이 또한 생소리건 재생된 소리건, 청각적 경험에서는 다를 바가 없다는 것인데, 이러한 반응악적 발상이 바로 케이지 생음악 철학에 기초하고 있는 것이다.

케이지의 생음악을 뒷받침하는 미학개념이 비결정성이다. 이성 중심의 서구사상과 그 결정론적 한계에 대한 동양주의적 대안으로 상징되고 있는 이 개념을 케이지는 “유연성, 가변성, 유동성”으로 설명한다. 유연하고 가변적이고 유동적인 비결정적인 음악은 비의도적이려는 의도 외에는 아무 의도없이 만든 “목적적 무목적” 음악이기 때문에 완성보다는 과정에 치중한다.³²⁾ 비결정성을 띄는 음악 작품은 미리 예측할 수 없기 때문에 필연적으로 실험적이며, 똑같이 반복될 수 없기 때문에 필연적으로 유일하다. 이러한 비결정성의 음악은 실제공간과 실제시간, 즉 지금 여기라는 현장 속에 관객을 우연적 요소로 포함하는데, 이로부터 집단참여 예술로서의 해프닝 미학이 도출된다.

현장성과 관객참여라는 새로운 예술적 가능성을 마련하는 비결정성은 우연을 예술의 영역에 포함시키는 우연작동법에 의해 창출될 수 있다. 케이지는 우연작동법을 구사하기 위해 주역을 사용하였다. 그는 주역을 길잡이로 동전이나 숫자가 적힌 막대기를 던져 그 우연적 결과가 그의 작곡을 규정하도록 하였다. 이러한 우연작동법에 의해 그는 “개인적 취미와 기억으로부터 자유로운”³³⁾ 탈인격화된 음악을 작곡할 수 있는 것이다. 케이지의 1951년 작품 <상상적 풍경 제 4번>은 우연작동법에 의한 비결정성 작품의 대표적 예이다. 24명의 연주자가 동전 던지기로 지정된 스코어에 따라 12대 라디오의 채널과 볼륨을 조정하는 이색적 작품으로서, 스코어가 지시하는대로 진행되지만 각 채널의 방송 내용에 따라 항상 달라질 수 밖에 없기 때문에 이 음악은 영원한 비결정성을 획득하는 것이다.

비결정성은 쉽없이 움직이는 비디오 영상의 물질적 속성으로 백남준의 비디오 미학은 바로 여기서 출발한다. 전술한 1963년 부퍼탈 첫 개인전 <음악의 전시회>에 그는 13대의 텔레비전 수상기를 전시하였다. 그 수상기들은 브라운관을 조작하여 방송이미지를 변경시키거나 수직의 단일 주사선을 만드는 우연작동법으로 창출된 13개의 각기 다른 비결정적 이미지를 보여주었다. 이 비결정적 이미지들은 기존의 재현예술에서 볼 수 없는 동시적 비전으로 시지각적 반응을 초월하는 공감각적 감흥을 불러일으키는데, 이것이 인식론적 차원에서 관객을 작품에 참여시키는 비디오아트의 삶의 양상이자 백남준이 주창하는 소통의 예술, “참여TV”로서의 비디오아트의 본질인 것이다.

부퍼탈 전시에 출품된 13대의 수상기 가운데 단일 주사선으로 만들어진 <참선 TV>는 명상적이고 제의적인 백남준의 초기비디오의 참선적 특징을 예증하는 대표작이다. 카메라가 포착한 돌부처의 이미지가 화면에 실시간으로 나타나는 폐쇄회로 설치작업 <TV부처>(1974)나, 내부를 비워버린 텔레비전 캐비닛에 초한자루를 커놓은 <캔들TV>, 빈 필름이 투영하면서 텅빈 스크린만 보여주는 <참선 필름>등은 선불교적 절대공허를 암시하는 동시에 케이지 음악의 지루함을 비디오로 전환시킨 작품이다. 케이지와 백남준의 인연을 대변하는 이러한 참선 비디오

32) Richard Kostalanetz, "Conversation with John Cage," *John Cage*, New York, Praeger Publishers Inc., 1970, p.10, 28.

33) Henry Cowell, "Current Chronicle, " 앞책 p. 99.

연작들을 염두에 두고 백남준은 1972 케이지에게 보낸 편지에서 “나의 지난 14년간의 작업은 결국은 다름슈타트의 어느 잊을 수 없는 저녁의 연장에 지나지 않는다” 라고 적고 있다.³⁴⁾

3. 요셉 보이즈(1921-1986)와의 분신적 만남

백남준이 요셉 보이즈를 처음 만난 것은 1961년 뒤셀도르프 슈멜라 화랑에서 열린 제로그룹 전 개막식에서였다. 백남준의 표현을 따르자면 “눈초리가 사나운 이상한 중년 남자”³⁵⁾였던 이 당시 보이즈는 제임스 조이스를 환기시키는 특이한 작품세계로 인정을 받기 시작해 뒤셀도르프 조각과 교수로 막 부임하게 된 40세의 조각가였다. 그는 오토 피네, 하인즈 마크, 군터 우엑케르 등과 함께 제로그룹의 일원이기도 했는데, 제로그룹이 표방한 키네틱시즘과 루미니즘이 동영상과 전자빛으로 확대재생산되면서 기계적 키네틱아트가 비디오아트로 흡수되는 관련 맥락을 고려할 때 보이즈와 백남준의 만남은 우연 이상의 필연이었음을 감지하게 된다.

보이즈는 가르치는 일이 조각이고 자신의 조각은 브론즈가 아니라 언어라고 주장했다. 언어가 예술인 이상 누구나 예술가가 될 수 있다는 그의 시각에서 보면 예술 활동이 곧 사회 활동이다. 예술이 인간과 사회를 변화시켜야 한다는 신념에 기초하여 그는 1967년 <독일 학생당>을, 1971년에는 창조와 복합학문적 연구를 위한 <자유국제대학>을 창설하였다. 1970에는 <비투표자유국민투표당>을 창당하고 1978년에는 녹색당 후보로 출마하였다. 생태환경에 대한 그의 남다른 관심으로 1982년 ‘도큐멘타 7’에 참가하여 카셀시에 7000그루의 참나무 심기 운동을 벌이기도 했다.

다다적 반예술 선동을 유토피안 이상주의, 문화적 액티비즘으로 승화시킨 보이즈의 이러한 정치사회활동은 밀교적 신비주의자로서의 그의 내면적 미학 충동의 이면에 다름 아니었다. 그의 신비주의 미학은 생과 사의 기로에 섰던 자신의 특수한 실존적 경험에 유래한다. 2차 대전 당시 비행사로 복무하다가 소련군의 폭탄을 맞고 러시아 크림리아 반도에 추락하였으나 인근 타타르 주민들에 발견되어 구사일생으로 살아난다는 극적인 이야기의 주인공 보이즈는 온몸에 버터를 발라주고 펠트지 담요로 몸을 싸서 썰매에 실어 마을로 데려가 치료를 해준 타타르인 덕분에 회생하게 된 것이다.

이러한 일화가 보이즈 작품에 단골로 등장하는 펠트지, 왁스, 기름, 썰매, 약봉지 모티프의 배경과 의미를 설명한다. 그러나 그러한 동기보다 더욱 중요한 것은 그러한 소재에 대한 작가의 미학적 태도이다. 즉 펠트, 기름, 왁스, 흙 등을 단순히 조각 재료가 아니라 자신의 철학적, 과학적 전제를 표현하기 위한 매체적 수단으로 사용한다는 것이다. 여기서 철학적, 과학적 전제란 에너지와 잠재력, 무기질과 유기질, 활성체와 비활성체의 변형과 균형에 관한 것으로 이는 인공두뇌학, 인공시스템에 관한 보이즈의 관심과 지식에 기반하고 있다. 백남준 비디오아트 역시 인공두뇌학, 소통시스템, 정보기술의 산물이라고 볼 때, 보이즈와 백남준을 연결하

34) David Ross, "Nam June Paik's Video Tape," *Nam June Paik*, New York, Whitney Museum of American Art, 1982, p. 102.

35) 백남준, *Beuys Vox 1961-1986*, 원화랑, 갤러리 현대, 1988, p.10

는 공동전선이자 그들이 교류하는 인식론적 토대가 바로 과학적 지식이라고 말할 수 있다.

보이즈 예술의 키워드는 에너지로서, 그것을 그는 자신이 사용하는 재료의 물질적 본성과 과정의 메커니즘으로 파악한다. 예컨대 기름 덩어리는 비활성적 물체이지만 일단 가열되면 액체로 화하는 무한한 에너지의 잠재력을 가지고 있다. 고체에서 액체로의 전환은 워밍, 또는 히팅의 과정을 전제한다. 찬 것을 따뜻하게 데우고, 경화된 것은 연하게 녹이고 냉기를 훈기로 전환시키는 치유적 워밍, 보상과 회복의 판타지가 그의 작업의 주제이자 내용이다. 이러한 심리 드라마로부터 아기와 부모, 인간과 동물, 작가와 관객, 예술과 교육, 조각과 사회, 유럽과 아시아의 소통과 공생이라는 사회적, 언어적 관계가 도출된다.

불우한 자신의 어린 시절을 회상시키는 그의 초기작 <아동욕조>(1960)는 탕 안에서 다시 태어날 수 있는 액체적 모체, 인생의 훈기를 충전시킬 에너지에 대한 열망을 담고 있다. <켈틱 스커티시 심포니>(1970)에서도 작가는 1시간 동안 가만히 서 있다가 욕조로 들어가 몸에 물을 붓는 상징적 행위, 몸을 액체화하는 치유적 행위를 통해 실존적 트라우마를 보상받고자 한다. 백남준도 1961년 <심플>에서 관객을 향해 콩을 던지고 얼굴에 췌이빙 크림을 바른 후 욕조에 들어가 몸을 씻는 정화 행위를 수행하였다. 백남준의 행위 역시 자기정화, 치유의 맥락에서 파악되지만 코믹하면서도 심플한 백남준의 캐주얼한 행위에 비해 보이즈의 “액션”(보이즈는 자신의 행위를 “액션”으로 명명하였다)은 비극적이고 표현적이고 드라마틱하다.

그의 조각이나 드로잉에 자주 등장하는 허니콤 모티프 역시 기하학적 고체와 유동적 액체, 카오스적 액체와 질서적 고체의 균형, 또는 하나에서 다른 하나로의 변형을 은유한다. 별의 물리적 워밍 작용에 의해 만들어지는 액체적 꿀은 부정에서 긍정으로 향하는 생명의 힘, 자연의 힘이다. 기름, 왁스 뿐 아니라 무기체인 피아노도, 인간도 치유적 액체화를 기원하는 까닭에 그는 펠트지로 피아노를 감싸고 펠트지로 양복을 만든다. 타타르인의 치료 역시 워밍의 과정으로서, 그것을 통해 보이즈의 몸은 재생, 환생하였다. 부상당한 몸을 낫게 하는 신체적 온기의 공급, 찬 몸에서 따뜻한 몸으로의 전환의 기억과 감흥을 잃지 않기 위해 그는 예술을 하고, 나르시즘을 행위한다. 이런 맥락에서 그의 예술에서 액션과 액션 주체로서의 작가의 몸의 중요성과 그 의미를 이해할 수 있다. 1965년 보이즈는 플렉서스 공연 <24시간>에서 24시간 동안 상자 속에 자신을 가두고 자신의 몸을 최대한 뻗치는 신체 행위를 지속했다. 이 작품에서 작가는 에너지의 균형과 변형이라는 형이상학적 주제를 행위, 몸, 시간의 물리적 상관 관계로 실체화하였다.

보이즈의 바디 액션은 치유자와 피치유자, 주체와 객체, 자아와 타자의 교류 에너지이자 동일화 과정으로 이해할 수 있다. 1965년 작품 <죽은 토끼에게 어떻게 그림을 설명할 것인가>에서 그는 품에 안은 죽은 토끼와 대화를 나누며 교감한다. 1964년 베를린 르네 블록 화랑에서 선보인 <치프>에서는 펠트를 둘둘 말고 누워있는 자신의 양옆에 죽은 토끼를 놓았다. 펠트, 기름 같은 생재료 뿐 아니라, 죽은 토끼와 같은 시신도 재료와 마찬가지로 그 자체가 에너지를 갖는 산 존재들이기 때문에 그것들과의 밀교적 대화가 가능한 것이다. <시베리안 심포니 1악장>(1963)은 보이즈가 에릭 사티를 연주하다가 피아노 옆 칠판에 매달아 놓은 죽은 산토끼 심장을 뽑아내는 피아노와 죽은 토끼의 협연이었다. <유라시아>(1966), <켈틱 스커티시 심포니>에서도 죽은 토끼를 등장시키며 시신과 자신의 심리적, 신체적 동일화를 시도했다. 1974

년 뉴욕 르네 블럭 화랑에서 열린 <코요테: 나는 미국을 좋아하고 미국은 나를 좋아한다>는 코요테와 일주일간 동거하며 벌인 인간과 동물의 감정이입적 교류 이벤트였다.

보이즈는 자신을 토끼, 순록, 사슴, 이리, 백마 등, 동물과 동일시하거나 자신을 동물의 대장, 또는 우매한 동물을 가르치고 보호하는 목동 또는 프리스트로 상정한다. 인간, 자연, 동물의 범신론적 합일을 꾀하는 이러한 비기독교, 전기독교적 신비주의는 독일 문명 이전의 켈트 문화, 비서구적 유라시아 문화와 역사에 대해 보이즈가 느끼는 동질감에서 비롯된다. 그가 자신의 생명을 구해준 타타르인에게 가졌던 동족의식과 친근감 역시 켈트족과 그 후예들인 스카티시와 아이리쉬, 그리고 스키타이, 시베리아, 몽골 등 초원지대와 유목민족에 대한 강한 매혹에 유래한다.

그의 작품에 등장하는 사슴과 토끼는 신석기시대 초목지대의 상징이다. 사슴은 강한 동물로 특수후각으로 산삼을 찾아 먹고 암사슴 쫓는다. 토끼 역시 평화적이면서도 가장 빠른 동물로서 강한 에너지를 내장하고 있기 때문에 초목인들이 가장 숭배한 동물이라고 보이즈가 전한다.³⁶⁾ 보이즈는 음력을 신봉하는 동양인 못지않게 달에 관해서도 깊은 관심을 보인다. 그는 타타르인 덕분에 달 속에 토끼가 있다는 전설을 알고 그러한 모티프를 작품화하기도 했다. 동북아 제3빙하시대에 볼 것은 하늘의 달과 뛰어 다니는 토끼밖에 없었기 때문에 달 속에 토끼가 산다는 신화가 생겼을 것이라고 말하는 백남준³⁷⁾ 역시 <달은 가장 오래된 TV>(1965)라는 설치 작품이나 세라믹 조각인 <달위의 토끼>(1988) 등 달과 토끼를 주제로 하는 다수 작품들을 남기고 있다.

보이즈와 백남준을 연결하는 또 하나의 항목이 샤마니즘이다. 범신론적 신비주의와 정신주의를 표출하는 보이즈의 액션이 무속적 제식을 유추시키기도 하지만 실제로 그는 타타르인에 의해 샤마니즘 풍속에 인도, 매료되었다. 그러나 샤마니즘, 특히 시베리안 샤마니즘에 대한 보이즈의 관심은 마법적이고 신화적인 세계로의 과거지향적 귀환이 아니라, 작가 자신이 말하듯 그것을 통해 “시각적 분석을 추구하고 그 시각적 분석을 의식으로 불러오기 위한” 조형의지의 표명이다.³⁸⁾

백남준 경우는 어려서부터 집안의 굿판을 보고 자란 탓에 샤마니즘에 대한 참조가 좀 더 구체적이고 직접적이다. 그는 굿판과 유사한 행위음악, 해프닝으로 커리어를 시작했을 뿐 아니라 1963년 부퍼탈 개인전에는 전시장 입구에 방금 잡아 피를 뚝뚝 흘리는 무속적 쇠대가리를 걸어놓았다. 굿거리 소품으로 무당이 머리에 쓰고 춤추는 쇠대가리는 서양인들에게는 끔직한 충격이었음에 틀림없다. 이 전시회에 예고없이 나타난 보이즈는 피아노 한 대를 도끼로 깨부수는 파괴적 행위로 쇠대가리 충격에 화답했다. 그는 이미 샤만이였다. 과학지식과 정보기술이 이 두 사람이 소유한 공동의 한축이라면, 다른 한축은 밀교적이고 원형적이고 전복적인 샤만적 액션이었다.

보이즈와 백남준의 관계는 거의 혈연관계에 가깝다. 보이즈는 한국인인 백남준이 타타르와 같

36) 백남준, *Beuys Vox*, p. 90.

37) 백남준, *Beuys Vox*, p. 92.

38) Gotz Adriani외, *Joseph Beuys: Life and Works*, Barron's, 1979. p. 71.

은 혈통이라고 생각하고 백남준을 생명의 은인으로 여겼고 백남준은 유럽의 샤머니자 유목민인 보이즈를 형제와 같은 분신으로 받아들였다. 백남준은 1986년 보이즈가 지병인 심장병으로 타계한지 2년후 자신과 보이즈의 인연을 가시화하는 기념적 이벤트와 중절모, 지도 등 보이즈와 관련되는 모티프를 주제로 사진, 판화, 오브제 등 21점으로 구성된 멀티플 작업을 선보이고 그에게 헌정하는 책자 <보이즈/박스 1961-1986>(1988)를 출판하였다.

1990년에는 갤러리 현대에서 추모קות을 열어주었다. 생전의 보이즈와 한국에서 굿판을 벌이기로 한 약속을 이제야 지킨 셈인데, 백남준은 실제 무당과 박수들을 불러 전통 굿에 자신의 해프닝을 접목시킨 퓨전 굿판을 벌인 것이다. 실로 해프닝과 무속 굿은 치유적, 참여적, 제식적 행위예술이라는 점에서 유사성을 갖는데, 이 무속적 아방가르드인 백남준에 의해 샤마니즘이 현대화되고 해프닝은 미학적으로, 형식적으로 확장된 것이다. 이 굿판이 벌어진 날이 7월 20일 바로 백남준의 생일날이었다. 분신같은 보이즈의 진혼제를 자신의 생일날에 거행함으로써 백남준은 만남의 신비를, 나아가 죽음과 탄생의 카르마를 확인시킨 것이다. 2006년 백남준도 세상을 떠났다. 망자가 된 두 사람, 죽어서도 이들의 만남의 카르마는 지속될 것인가.

4. 나가며

백남준, 케이지, 보이즈 3인 공통점은 이들 모두가 다다적 아방가르드 정신과 아시아적 비전을 공유한 포스트모더니스트라는 점이다. 이들의 인연 역시 포스트모던적이다. 아니 인연이라는 것이 모더니즘적 인과 관계로 설명할 수 없는 포스트모던한 어떤 것이다. 인과가 물리적이라면, 인연은 현대와 과거, 동양과 서양, 자신과 타자의 상호적, 복합적 화학작용이 만들어진 신비한 결과물이다. 이런 맥락에서 백남준은 인과와 인연을 구별하였다. 인과는 뉴턴에서 막스로 이어지는 고전물리학적, 결정론적 개념으로 시간적 선후관계와 필연성을 강조한다.³⁹⁾ 인연은 동양사상과 맞닿아 있는 현대 물리학, 양자역학, 인공두뇌학적 발상의 관계 개념으로 직선적 시간이 아니라 초시제로, 동시발생적으로 일어나는 우연이자 필연이다. 그것이 백남준이 “만남의 신비”라고 말하는 카르마적 운명이자 만다라적 본질이다. 한국 태생의 아시아인인 백남준이 유럽 땅에서 선불교 사상에 경도된 케이지를 만나고 타타르인 의해 구해진 보이즈를 만난 것이 카르마적 인연이 아니고 무엇이겠는가.

백남준의 행위음악, 해프닝, 비디오아트는 카르마적 시각에서 보면 케이지, 보이즈와의 인연의 결과물이다. 해프닝, 비디오아트같은 시간예술은 유목민의, 유목민을 위한, 유목민에 의한 예술이다. 농경사회, 산업사회 이전 한반도에서 시베리아, 이스라엘, 아일랜드, 그린랜드, 북아메리카로 이동하며 유목문화를 일구었던 기마민족에게는 책, 문자, 재산, 물질보다는 기억, 경험에 의존하는 무중력 정보가 요구되고, 그림, 조각과 같은 공간예술보다는 음악, 춤, 영화, 퍼포먼스, 비디오같은 시간예술이 적합하다. “우리나라에서 국제적으로 팔아먹을 수 있는 예술은 음악, 무용, 무당 등 시간예술 뿐이다. 이것을 캐는 것이 인류에 공헌하는 것이다, 우리

39) 백남준, *Beuys Vox*, p. 70.

민족은 오랫동안 유목민이었으며, 유목민은 레오나르도 다빈치의 그림을 주어도 가지고 다닐 수가 없다. 무게가 없는 예술만이 전승되고 발전 할 수 있었다” 라는 백남준의 진술⁴⁰⁾을 통해 선사시대 유목문화가 농경시대, 산업시대를 훌쩍 뛰어넘어 후기산업시대 전자문화와 맞닿아 있는 점을 발견하게 된다.

백남준은 한국인 특유의 끈끈한 정으로 인연을 귀중히 여기고 그것을 미학화하는 점에서 주목할 만하다. 케이지, 보이즈뿐 아니라 아방가르드 댄서 머스 커닝햄, 음유시인 앨런 긴스버그, 에로티카 공연 파크너 샤롯데 무어맨 등 그와 인연을 맺은 동료들은 그의 비디오에 빈번히 등장하는 단골 게스트들로서 그의 작업에 소중한 콘텐츠를 마련해 준다. 1984년 <굿모닝 미스터 오웰>, 1986<바이바이 키플링>, 1988 <손에 손잡고>등, 위성삼부작은 이미 인연을 맺은 동료들, 새로 만난 동료들이 대거 참여한 인연의 향연이었다. <굿모닝 미스터 오웰>은 뉴욕과 파리에서 진행되는 다채로운 공연이 쾰른에서 보내는 녹화테이프와 교차되면서 서울, 동경, LA, 샌프란시스코, 베를린, 함부르크 등 전세계에 중계된 우주오페라 1탄으로 머스 커닝햄, 존 케이지, 요셉 보이즈, 알란 긴스버그, 로리 앤더슨 등 아방가르드 동료들과 함께 록밴드, 팻션디자이너 등 연예계 대스타까지 출연하였다. 나머지 두 작품에서도 백남준은 아시아의 신예, 공산권의 이머징 작가들을 다수 초대하면서 자신의 인간관계, 한국인이자 코스모폴리탄으로서 맺게 된 글로벌한 인맥을 과시하였다.

백남준은 1996년 뇌졸중으로 쓰러지고 10년간 투병하다가 2006년 74세를 일기로 생을 마감하였다. 거의 60년을 아방가르드 작가로 살면서 그는 수많은 인연을 만들고 그 가운데 다수의 동료들을 앞세웠다. 1978년 플럭서스의 실질적 리더였던 조지 마치우나스가 세상을 떠났을 때 백남준은 보이즈와 함께 피아노 이중주로 추모공연을 열었다. 보이즈가 타계한 후 추모굿을 열어주었듯이, 1992년 서울에서 케이지 작고 소식을 접하고 원화랑에서 케이지 추모전을 열었다. 그리고 1996년 샤롯데 무어맨이 세상을 하직했을 때 뉴욕 워싱턴 광장에서 추모굿 형태의 퍼포먼스로 그녀의 명복을 빌었다. 백남준은 실로 자신이 죽는 날까지 인연을 귀히 여기고 그 유종의 미를 거둔 비디오 카르마였다.

The Mysteries of Encounters between Nam June Paik, John Cage and Joseph Beuys

K I M i m
H o n g - H e e
Director,
Gyeonggido Museum of Art

1. Introduction

Nam June Paik came from the avant-garde movement of Dadaism. Under the

40) 1984년 KBS-TV 좌담 가운데. 김홍희 <굿모닝 미스터 백>, 디자인하우스, 2007, p. 231.

banner of anti-art, the legacy of Dadaism was passed onto Marcel Duchamp to John Cage and furthermore accumulated by the Fluxus movement instigated by Nam June Paik and Joseph Beuys. Artist Ben Vautier claimed, 'Without Cage, Marcel Duchamp and Dada, Fluxus would not exist'¹¹ Harry Ruhe, *Fluxus: The Most Radical and Experimental Art Movement of the 60's*, Amsterdam, 1979, n.p.. Likewise, without John Cage, Nam June Paik and Beuys would not have existed.

John Cage (1912-92), the avant-garde musician and philosopher significantly shaped Paik's direction in art; Paik once claimed that 'Cage changed my life'²² Laurie Werner, *Nam June Paik, Northwest Orient, Laureates*, 1986, n.p.. It was their background in music that the individuals were able to meet but it was essentially their interest in 'time' that brought them together to experiment with performance, music and video. More importantly, Cage inspired Paik to reflect back to his roots through oriental teachings of I Ching and Taoism. It was paradoxical and unusual that an American with an oriental mentality could enlighten a westernised Korean to retrace his Asian heritage.

Joseph Beuys (1921-86) was also another influential figure to Nam June Paik, who was fond of Beuys's sentimentality towards Eurasian culture and shamanism. Equally, Beuys befriended a Korean born Paik who was actively involved with the avant-garde movement in Germany. Beuys and Paik shared Dadaist gestures in challenging traditions and ethos in merging cultural differences and by carrying out radical and experimental performances.

Nam June Paik's significant encounter with John Cage and his alter ego Joseph Beuys developed into a powerful relationship that fuelled Paik's artistic progress. Creative synergies between persons, thoughts and spirits were inextricable to Paik's success as one of the most powerful global artist of the late 20th century. In other words, Paik's artistic development was ultimately instigated by what Paik described as the 'mysteries of encounters' which could "enrich the synapses between the brain cells of mankind".³³ Nam June Paik, "Art & Satellite" *Art & Satellite: Good Morning Mr. Orwell*, Berlin, DAAD Galerie, 1984, n.p.

Further exploration of 'mysteries of encounters' will open a path to understanding his art. I wish to explore how Paik met Cage and Beuys, and how their ideas and aesthetics appealed to him. Furthermore, I will consider how Paik was distinguished from the rest and how the result of his encounters affected his career and art.

2. Fate with John Cage

Before Nam June Paik met John Cage, he met Arnold Schoenberg -the composer of the '12 tone system'- and Karlheinz Stockhausen who is a renowned figure for revolutionizing electronic music. Paik especially admired Schoenberg since his piano teacher Kun(Kyun) Woo Lee in Korea introduced him to his music. As a young student, Paik rummaged through the Cheonggecheon market in Seoul in search of Stockhausen's records and during his time at Tokyo University (1951-56), Paik wrote a thesis on 'Arnold Schoenberg'.^(책이름 경우 이탤릭) And so, it is apparent that Paik ventured on avant-gardism and experimentation from an early age. But more importantly, his interest

managed to persist throughout his teenage years to young adulthood. During his time at Munich University in 1956, he was diverted to focus on traditional forms of music. But despite being put under institutional pressure, Paik claimed that he always remained faithful to his objective in creating new music; 'I wanted to find sounds which did not exist. My teacher told me that the notes I wanted were between the notes that existed. So I got two pianos and tuned the pianos contrary to each other'⁴⁴ Laurie Werner, *ibid*, n.p. .

In 1958, Paik was introduced to Karlheinz Stockhausen's electronic music studio by professor Fortner at Munich University. Through continual research at the studio, Paik was able to expand his interest in electronic music to visual electronics, which was later devised into creating video art. However, electronic music did not full-fill Paik's hunger for new music; the young and restless Paik crushed into an epistemological wall. But he quickly recovered as soon as he joined the 'International Holiday Courses for New Music' at Darmstadt in 1958. It was at this very place that Paik first met Stockhausen and John Cage who was giving performances and lectures on 'Change, Indeterminacy, Communication'.

At the time, Cage was a young composer in his mid twenties studying with Schoenberg at UCLA. Paik knew about Cage and his interest in Zen Buddhism, but he doubted how much an American could know about Eastern philosophy. However, this opinion drastically changed when he saw Cage performing live. Paik discovered how boredom and repetition in Cage's music was analogous to Zen Buddhist philosophy and the absolute void. Eventually, Cage's performance had a profound impact on Paik and his ambition to develop the 'new ontology of music'.

Cage gave equal significance to musical and non-musical sounds, notes and noise. His music focused on a subset of sound, rather than harmonies or melodies. He emphasised on physical features of sound such as duration, pitch, volume, beats and noises produced by vehicles, wheels as well as human heartbeats and pulses. David Tudor's performance of '4'33"' (1952) in Woodstock also similarly contemplated sounds produced by the audience breathing and coughing whilst he sat motionless and silent in front of the piano for four minutes thirty-three seconds. His music attempted to convey that as long as we can hear and live, there can never be true silence and all existence of sound is equal. Cage also sought to blur the boundaries between life and art; to create the raw music of Dada through audience participation.

Nam June Paik's early performance in music was undoubtedly influenced by Cage's live music philosophy, but his approach proved to be more provocative and chaoticdestructive. In 'Homage à John Cage: Music for Tape Recorder and Piano' (1959) at Jean-Pierre Wilhelm Gallery, Paik produced all sorts of sounds by kicking a tin can hitting a glass pane throwing an egg and a toy car and attacking the piano. Simultaneous to the performance, he also played recorded sounds of the Beethoven symphony, German lieder and Rachmaninoff piano concerto as well as street noises and sirens. In this way, he created a feast of sounds which consisted of both live and recorded sounds, music and noise. Paik also combined music with visual spectacle such as by appearing on stage with a live chicken and scooter.

During the performance of 'Etude for Piano Forte' in Mary Baumeister Gallery in 1960, Paik suddenly jumped out to the audience and cut off John Cage's tie. This became to be known as one of the most notorious 'Happening' performance. In 'Exposition of Music Electronic Television' at the Wuppertal Parnass Gallery in 1963, Paik shocked the audience by smashing thirteen televisions and three pianos, which were on display. Such aggressive actions were fundamentally tied to Paik's challenge towards patriarchal power symbolised by the tie and high art represented by the piano.

Paik was labelled the 'destructive artist', 'cultural terrorist' or the 'dangerous musician' and his provocative performances stood apart from the electronic music circuit in Stockhausen and Cage's profound philosophy. However, Paik's destructive acts were not merely sensational but constructive attempts to change and re-consider(re-createe?) conventional aesthetics. Hence, there was no difference whether if the sound was produced by music or noise, live or recorded: this was altogether an enactment of an anti-musical aesthetic deeply rooted in Cage's live music philosophy.

The aesthetic of fluidity(indeterminacy) is central to Cage's live music philosophy and it held promise to challenge Western imperialism(rationalism) through 'flexibility, changeability and fluency'. Because flexibility and fluidity is intentionally unintentional in producing music for 'purposeful purposelessness',⁵⁵ Richard Kostalanez, "Conversation with John Cage," John Cage, New York, Praeger Publishers Inc., 1970, pp.10, 28. it emphasized on process than final consequence. The concept of fluidity(indeterminacy) is, in this case, unique for being experimental, unpredictable and un-reproducible. The 'Happening' also emerged from evoking such qualities of fluidity(indeterminacy) through encouraging audience participation in real-time and space of here and now.

The notion of fluidity(indeterminacy) helped to establish 'audience participation' as a new genre and opened the possibility of bringing about the 'chance operation'. Cage composed his music based on the outcome of 'chance operation' such as by throwing a coin or a stick with numbers written on it. Through this process he created the effect of chance which could be 'free of individual tastes and memory'⁶⁶ Henry Cowell, "Current Chronicle", Ibid, p. 99.. A good example of the 'chance operation' is 'Imaginary Landscape No.4' (1951). This was a distinctive piece, in which 12 radios channels and volumes were tuned according to the score produced from the result of 24 performers throwing coins. Although the performance was based on the structure of the score, the content of each channel constantly changed according to the content, and thus enacting perpetual fluidity(indeterminacy) .

Nam June Paik's video aesthetic developed from this point onwards. In 1963 at Wuppertal in Germany, Paik exhibited 13 television monitor screens for his first solo show entitled 'Exhibition of Music'. Each 13 monitors were constructed by Braun tubes, which allowed the straight scan-lines and televised images to be tuned and altered manually. The work transcended the visual experience to a collective sensorial experience and captured Paik's appeal

for communicative art and 'Participation TV' video art.

Amongst the 13 monitor screens at the Wuppertal exhibition, 'Zen for TV' reflected Paik's earlier works which were meditative and ritualistic. The live projected image of the Buddha on the monitor, in 'Buddha TV', a single burning candle in an empty cabinet in 'Candle TV', an empty film projection of the blank screen in 'Zen for Film' all signified Zen Buddhism and Cage's illumination on absolute emptiness. Cage's impact had certainly filtered through Paik's video art. Later, in acknowledgment addressed Cage in 1967, Paik wrote 'My past 14 years is nothing but an extension of one memorable evening at Darmstadt'.⁷⁷ David Ross, "Nam June Paik's Video Tape," Nam June Paik, New York, Whitney Museum of American Art, 1982, p. 102.

3. Joseph Beuys (년도 지우기)- Encountering the other self.

Nam June Paik first met Joseph Beuys in 1961 at the opening of the 'Zero Group' exhibition at the Schmela Gallery in Düsseldorf. According to Paik, Beuys was a 'strange-looking middle-aged man with a pair of fierce eyes'.⁸⁸ Nam June Paik, Beuys Vox 1961-1986, Won Gallery, Gallery Hyundai, 1988, p.10 At the time, Beuys was coming into prominence as a sculptor- making works which evoked literary works by James Joyce- and as a professor of sculpture in Düsseldorf. He was also a member of the 'Zero Group' which included West German Abstract Expressionist artists; Otto Piene, Heinz Mack and Gunter Rambow. The 'Zero Group' introduced kineticism and luminism to establish various ways of working with the moving image and electric lights. Meanwhile, they were furthermore interested in experimenting with the idea of merging kinetic art with video art, which fascinated Beuys and Paik.

Beuys claimed that teaching was a form of sculpture and that his own sculptures were essentially structured by language not bronze. Beuys believed that 'language' could bring equal access to everyone to be an artist and that art could become a social activity. With confidence that art and individuals could transform the society altogether, Beuys founded the 'German Student Party' in 1967 and 'Free International University of Creativity and Interdisciplinary Research' in 1971. In 1970, he formed the 'Non-Voting Free Referendum Party' and in 1978, he ran for the Green Party. Beuys also had great concerns about environment and planted 7000 oak trees for the large-scale exhibition Documenta 7 at Kassel in 1982.

Beuys's motives for sublimating Dadaist Anti-Art utopian idealism to cultural activism were instigated by his search for inner aesthetics as an esoteric mythic. His mysticisms were fundamentally driven by the story of his existential experience of life and death. As a pilot during World War II, Beuys was shot down and was rescued by the Tartar tribesmen who wrapped him in animal fat and felt and transferred him on a sleigh so that he could seek medical care in a nearby town. Such anecdote explains the meaning and background behind Beuys's repeated use of materials and objects such as felt, wax, oil, sleigh, and medicine.

(문단분리)

However, his narrative matters less than his aesthetical approach towards the materials. In other words, felt, oil, wax and soil were not just simply materials but symbolic evocations and representations of his philosophy and scientific interests in energy and chance; organic and non-organic; activity and non-activity related to metamorphosis and balance. These are connected to Beuys's interest in neurology, communication system and information technology; likewise, Paik was also found latter interests appealing. In this sense, one can see that that it is their shared interest scientific knowledge that Beuys and Paik were able to communicate and exchange ideas.

The keyword in Beuys's art is 'energy'and its elements were understood in relation to physical characteristics and process of the materials. For example, Beuys melted a block of fat to signify a powerful source of energy. And thus, the process of cold things being heated, solid forms being melted and cold air turning into hot air; his fantasy of reciprocation and recovery formed the content and subject of his work. Beuys furthermore exposed the linguistic and social relations between the parent and the child; the human and the animal; the artist and the audience; art and education and sculpture and society.

'Child's Bathtub'(1960) conveys his hope to be born, to energise and renew life. This motif was repeated again during the performance of the 'Celtic Scottish Symphony'(1967), in which Beuys went inside a bathtub and poured water over himself as a symbolic act to heal trauma. Paik followed a similar sequence in 'Simple'(1961) by throwing beans at the audience, putting on a shaving cream on his face and washing it off in the bathtub. This performance could also be understood to be about self-renovation and a healing process but it was comical, simple and casual in comparison to Beuys's more tragic, expressionistic and dramatic input.

Honeycomb also appeared continually in Beuys' sculptures and drawings as a metaphor for transformation between the geometric form and the fluid liquid; the chaotic state of the liquid and the ordered form of a solid. For Beuys, the bee's production of thick liquid honey reflected the positive force of life and nature's ability to turn ambiguity to a clear andconstructive form. Hence, Beuys symbolically uses oil and wax as well as objects such as a piano and humans, in his hope to heal and rejuvenate the past. Just as Beuys was able to recover from his injuries under the Tartars'care, Beuys's art is a narcissistic attempt to heal the past wound by re-activating his senses and memory. In this aspect, his body and its meaning is realised and placed through action. In the Fluxus performance of 'Twenty-four hours'(1965), Beuys challenged the limit of the space and body by attempting to stretch out as much as possible inside a box for twenty-four hours. This work demonstrated the metaphysical subject of balance and change through relationship between action, body and time.

Beuys's body action can be understood as a process and exchange between the cured and the healer, the object and subject, the self and other. In 'How to Explain Pictures to a Dead Hare' (1965) Beuys muttered to a dead hare held in his arms. In 'The Chief' (1964), Beuys wrapped himself in felt and lied down between two dead hares. Beuys could relate to the energy produced by the dead hares like he did with felt and oil. In 'Siberian Symphony,

1st Movement' (1963) Beuys took out a dead hare's heart after playing the piano; in 'Eurasia' (1966) and 'Celtic City symphony', the dead rabbit reappeared to be identified with his psychology and body. In 'Coyote: I like America and America Likes me' (1967) at New York RenRené (르네의 마지막 e 에 악상패귀) Block art gallery- Beuys lived with a pack of Coyotes for a week. This event sought to explore an emotional engagement with the humans and animals.

Beuys assumed his role as a priest, keeper, teacher and a leader of animals such as the rabbit, reindeer, deer and wolves. The attempt to bring pantheistic combination between humans, nature and animals arose from Beuys's affinity to non or pre-Christian mythology of Celtic and Colonial cultures. He also felt a close relation to the Tartars and developed a special interest towards nomadic figures such as the Scottish, Irish and Scythia, Siberians and the Mongolians.

Rabbits and deer appeared regularly in his works to symbolise the green forest (steppe ?) of the Neolithic era. Beuys claimed that the deer is a powerful animal which uses its highly developed sense of smell to find rare precious ginsengs and track down female partners. Rabbits are also powerful and energetic animals who are peaceful yet fast.⁹⁹ Nam June Paik, Beuys Vox, p. 90. Beuys was also interested in the Moon and created works about the myth that a rabbit lived on the Moon. Paik claimed that such myth have its origins in the 3rd Ice Age in Northeast Asia where there was nothing to see apart from the moon in the dark.¹¹⁰ Nam June Paik, Beuys Vox, p. 92. Paik also created various installation pieces about the moon and the rabbit in 'Moon is the Oldest TV' (1965) and 'Rabbit on the Moon' (1988).

The interest in Shamanism also tied Beuys and Paik together. Beuys's performances expressed the mysticism and spiritualism to evoke shamanistic rituals having been initially charmed by the Tartar culture of Shamanism. However, he was especially interested in Siberian Shamanism not in relation to magic and miracles(myth) but in order to 'pursue a visual analysis, and also to bring an element of visual analysis to consciousness'.¹¹¹ Gotz Adriani, Joseph Beuys: Life and Works, Barron's, 1979. p. 71.¹

In Paik's case, he grew up watching exorcisms being carried out at home. For this reason, his understanding of Shamanism was more specific and direct. He started his career through the 'Happening' in which his performances were akin to exorcism. In his solo exhibition at Wuppertal, Paik caused a stir by hanging a bleeding head of an ox on the entrance to the gallery. The sight of shamans dancing whilst wearing the head of a dead ox was also considered to be shocking for the viewers. Later without notice, Paik heightened its sensationalism by smashing a piano with an axe. With regards to this performance, Paik was already a Shaman. Interests in scientific knowledge and information technology ultimately brought Beuys and Paik together. However, it is clear that one of them was esoteric and meditative in his approach and the other enacted subversive shamanistic actions.

The relationship between Beuys and Paik is almost to blood relations. Beuys perceived Paik as a Korean who

shared the same lineage as the Tartars and thus, Paik was his saviour of life. At the same time, Paik saw Beuys as a European Shaman and a nomad who was also like his brother. Two years after Beuys passed away in 1986, Paik held an event to commemorate his affiliation with Beuys by bringing together Beuys's signature hat, maps, photographs, prints and objects and other 21 other multiple works, as well as the publication of 'Beuys/Vox 1961-1986'(책이름 이탤릭).

In 1990, Paik called real exorcists and Shamans to perform simultaneously to his 'Happening' performance at Gallery Hyundai. The fusion between the traditional exorcism and Paik's performance contemplated the properties of recovery, participation and the formality of performance art. Furthermore, for Paik, shamanism became contemporary and the 'Happening' expanded aesthetically. This exorcism happened on Paik's birthday on 20th September. On this day, Paik demonstrated the Karma of death and myth(birth) by incarnating Beuys's spirit. In 2006, Paik also passed away. The pair is now deceased but their karma may continue eternally.

4. Going forth

Paik, Cage and Beuys were essentially Postmodernists who embodied the Dadaist avant-garde ideology with Oriental philosophy. In this vein(Furthermore, 또는 in addition ?), their karma was also post-modern which cannot be explained in relation to the cause and effect of modernism. If cause and effect are physical, fate faces an alternative consequence from cataclysmic reactions between the past and present; oriental and occidental self and the other. Through this process, Paik distinguished the differences between cause and effect and karma. For Paik, the notion of cause and effect are found in Newton's classical physics to Marx's theory of economic determinism which emphasized temporal chronology and necessity¹¹² Nam June Paik, Beuys Vox, p. 70.2. By contrast, Karma sharply differs from the notion of time-symmetry in Contemporary Physics, Quantum Mechanics and Cybernetics. Karma in fact simultaneously occurs through inevitable incidents. This is what Paik meant by the 'mysteries of encounters' lead by fate and the essence of mandala.

If Paik's performance(action) music, 'Happening' and video art are seen from the perspective of Karma, his relationship with Cage and Beuys was fate. 'Happening' and video art was about the nomads, developed by the nomads and for the nomads. For those likewise who have shifted within agricultural and industrial societies, the Korean Peninsula to Siberia, Israel, Ireland, Greenland and North America-memory, experience matter more than materialism. Thus, the nomads are suited to art forms like dance, music, film, performance and video. 'Music, dance and exorcism are the only kind of art forms that we can sell from Korea to an international audience. Excavating such things is a contribution to the humankind. For a long time, our people (Koreans) were nomads and there is no point to for the nomads to possess a painting by Leonardo da Vinci as it would be possible for them to carry it around. Only a weightless form of art has the potential to be transmitted and progressed.'¹¹³ 1984 KBS-TV Panel discussion, Kim Hong-Hee, Good Morning, Mr Paik, Design House, 2007, p.231.

3 (각주교차기) As Paik notes, the pre-historical age nomadic culture can go beyond the agricultural, industrial age

and come into contact with the post-industrial and electronic culture.

It is necessary to focus on Paik's Korean characteristics in intimate sentimentality towards affinity. Avant-garde dancers Merce Cunningham, poet Allen Ginsberg, erotica performer and partner Charlotte Moorman also had close affinity with Paik. These artists were important figures in forming a crucial content for Paik's video. The three satellite pieces; 'Good Morning, Mr Orwell' (1984), 'Bye, Bye Kipling'(1986), 'Wrap Around the World'(1988) all featured colleagues whom Paik had met in the past and as well as those he had newly befriended. 'Good Morning Mr. Orwell' was first part of the Universe (Space) Opera trilogy; this was an energetic performance which took place from New York and Paris and broadcasted from Cologne, Seoul, other regions in Tokyo, LA, San Francisco, Berlin and Hamburg. The performance involved avant-garde artists such as Merce Cunningham, John Cage, Joseph Beuys, Allen Ginsberg, Laurie Anderson, as well as rock bands, fashion designers and A-list celebrities. In the other two remaining works, Paik once again invited new, commercially emerging artists to parade his cosmopolitan and global network.

In 1996 Paik suffered a severe stroke, and after ten years he passed away in 2006 at the age of 74. For nearly sixty years he lived as an avant-gardeartist, forming countless relationships and supporting many of his contemporaries. In 1978 when the leader of Fluxus, George Maciunas, passed away, Paik and Beuys performed a piano duet in his memory. WhenBeuys passed away Paik organised a shaman exorcism in his memory and he also announced Cage's death and opened his memorial exhibition in 1992. And in 1996 when Charlotte Moorman died, he staged and performed an exorcism to wish her happiness in the afterlife. Nam June Paik treasured his relationships until the day he died, from that he gained the most beautiful Video Karma.