

박사학위논문

백남준의 해체론적 읽기: '사이-공간'으로서의 예술

Deconstructive Reading of Nam June Paik:

Art as the 'In-Between Space'

홍익대학교 대학원

미술학과 예술학전공

김 금 미

2020년 8월

백남준의 해체론적 읽기: '사이-공간'으로서의 예술

Deconstructive Reading of Nam June Paik:

Art as the 'In-Between Space'

지도교수 정연심

이 논문을 박사학위 논문으로 제출함.

2020년 7월

홍익대학교 대학원

미술학과 예술학전공

김 금 미

김금미의 박사학위 논문을 인준함

심사위원

심사위원장	김동중	(인)
심사위원	백영숙	(인)
심사위원	전혜숙	(인)
심사위원	정연심	(인)
심사위원	민승기	(인)

홍익대학교 대학원

국문초록

본 논문은 ‘사이-공간’을 통해 백남준 예술을 읽어보려는 시도이다. 영역의 고유성으로 환원될 수 없는 ‘사이-공간’이 백남준 예술의 독특성을 드러내는 사건의 자리이다.

백남준이라는 기표는 ‘비디오아트의 아버지’이자 행위음악가, 퍼포먼스 아티스트, 방송과 위성방송 기획자이자 진행자, 작가 등 다양한 영역을 가로지르는데, 기표들의 경계로 확정될 수 없는 ‘문턱’, 사이-공간에서 그의 독특성이 드러난다.

본 논문은 이를 잼으로서의 ‘사이-공간’이라 명명한다.

잼으로서의 ‘사이-공간’은 인터미디어의 공간이자 전파방해로 일그러진 TV 화면의 공간이요, 원격 기술의 공간이다. 공간적으로 구획불가능하고 시간적으로 탈구되어 있는 이 공간은 질서나 이데아, 순수성이나 논리에 입각한 기존의 분과 체계에 흠을 내며, 의미를 중지하고 연기하는 자연의 공간이다. “우리는 개방회로 안에 있다”고 한 백남준의 말대로, ‘사이-공간’은 체계 안에서 닫힌 체계를 여는 가능성으로 작동한다. 그것은 의미의 역사 속에 완전히 종속될 수 없는 나머지로 남아 다른 읽기의 가능성을 열고 발생시킨다.

백남준은 인터미디어의 ‘사이-공간’에서 음악과 미술의 대리보충으로 예술 장르 간의 경계를 무화시키는데, <20개의 방을 위한 교향곡>과 <보이스 박스>의 사례분석을 통해 이러한 대리보충의 작동과정을 살펴본다. 온전한 것에 더해져 온전한 것이라 가정되는 것의 결핍을 드러내는 데리다의 대리보충은 장르의 고유성을 불가능하게 하는 백남준의 사이-공간이 된다. 논의의 과정에서 행위음악가로서의 그의 초기 활동이 어떻게 플럭서스와 존 케이지, 요셉 보이스와 연루되어 있는지를 고찰한다.

백남준은 TV 기술에의 천착을 통해, 예술과 기술 간의 ‘사이-공간’을 드러내고 TV 매체의 물질적 본성을 탈은폐시킨다. 이를 하이데거의 기술에 대한 사유를 통해 분석하고 뒤샹의 레디메이드에 빗대어 그의 TV 실험을 ‘전자 레디메이드’로 조명한다. 그의 실험TV 작업은 전자의 비결정적이고 가변적인 속성을 포착해 전자 레디메이드로 제시한 것인데, 실험TV 작품의 전자 레디메이드가 발생시키는 ‘사이-공간’은 기술의 ‘광학적 무의식’을 보여주는 기술의 대리보충이라 할 수 있다. 이를 설명하기 위해, 그의 첫 개인전 《음악의 전시-전자 텔레비전》을 중심으로 이 ‘사이-공간’의 작동 방식을 추적해본다.

마지막으로, 백남준이 방송 활동과 위성방송 작품을 통해 방송망이라는 폐쇄회로 체계에 적극 개입함으로써 원격 기술의 ‘사이-공간’을 유희적으로 드러내어 보여주고 있음을 그의 방송 작품들과 방송된 비디오테이프 작품들 및 위성방송 작품을 통해 분석 고찰한다. <글로벌 그루브>와 <굿모닝 미스터 오웰>을 사례연구로 분석함으로써 우리가 실시간 효과라고 믿고 있는 것에 작동하는 기술의 유령성을 ‘사이-공간’으로서 분석한다.

‘거기’ 있지 않고 ‘지금’ 다른 장소 ‘여기’에 있지만, 실시간의 가상 효과로 인해 다른 장소와 동시에 접속할 수 있게 해주는 기술을 통해 그가 줄곧 꿈꿔온 쌍방향 소통의 (불)가능성에 대해 고찰한다. 애초에 ‘텔레-’를 내포하고 있는 커뮤니케이션이 자연의 논리를 벗어날 수 없다는 데리다의 유령론을 수용하여 원격 기술에 작동하는 ‘사이-공간’과 이중구속을 살펴보고 백남준이 원격 기술의 ‘사이-공간’을 통해 분유로서의 소통, 존재의 열림을 지향하고 있음을 살펴본다.

‘사이-공간’으로서 백남준 예술은 예술 장르의 구분을 해체하고 예술과 기술, 예술과 미디어의 경계를 해체하여 초학제적인 작업의 가능성을 열고 그 필요성을 실천적으로 보여준다는 점에서 독특하다. 서양 형이상학에서

간과해온 이 ‘사이-공간’은 의미로 기입되어 있지 않아, 백남준이라는 기표를 의미화의 규정적인 한계 속에서 읽기를 거부하며 오히려 의미의 틈에서 늘 발생하며 다르게 읽을 수 있는 가능성으로 작동함으로써 백남준 예술의 재구축에 기여한다. 이는 ‘사이-공간’에서 어긋나고 충돌하며 선형적인 시간에 틈을 내는 그의 작업을 도래하는 예술로 사유하도록 이끈다.

핵심어: 백남준, 데리다, ‘사이-공간’, 해체론, 인터미디어, 하이데거, 잼,
실험TV, 전자 레디메이트, 원격 기술, 뒤상

목 차

국문 초록	i
그림 목차 및 표 목차	vi
I. 서론	1
1. 연구 배경과 문제제기	3
2. 연구 방법과 구성 및 한계	7
II. 잼으로서의 ‘사이-공간’	14
1. ... 저 위험한 ‘사이-공간’	20
1) 인터미디어의 ‘사이-공간’	25
2) 비결정론과 가변성	31
2. 무(無)음악: 음악의 신체성	40
1) 행위음악, 음악의 대리보충	43
2) <20개의 방을 위한 교향곡>	54
3. 비(非)미술: 경계의 미술	66
1) 미술 이상 혹은 이하, 미술의 대리보충	68
2) <보이스 박스>와 『보이스 박스 1961-1986』	73
III. ‘사이-공간’의 전자 레디메이드	80
1. ‘비디오아트 아버지 백남준’이라는 신화 혹은 역사	83
1) 비디오아트 역사화의 오류와 왜곡	84
2) ‘좋은 형식’을 초과하는 미술사 요구	90

2. TV 기술에의 천착	95
1) 음악과 미술의 ‘사이-공간’, 《음악의 전시-전자 텔레비전》 전	96
2) 실험TV와 전자 레디메이드	104
3. 기술의 초과 혹은 결핍	112
1) 개방회로와 노이즈	114
2) 백남준의 ‘사이-공간’과 데리다의 ‘우편-공간’	120
 IV. 원격 기술의 ‘사이-공간’	125
1. 실시간 효과	127
1) 텔레비전 방송과 비디오 합성기	129
2) 기술의 유령성	134
2. 텔레-커뮤니케이션과 텔레파시	143
1) 텔레-커뮤니케이션의 소통-가능성	146
2) 위성방송 <굿모닝 미스터 오웰>	151
3) 소통의 잼 규칙	158
 V. 결론	163
 참고 문헌	168
Abstract	178

그림 목차 및 표 목차

(그림 1) Dick Higgins, <Intermedia Chart>, 1995	27
(그림 2) George Maciunas, <Fluxus (Its Historical Development and Relationship to Avant-Garde Movements)>, 1967	29
(그림 3) 백남준, <Simple>, 1961	46
(그림 4) 백남준, <Étude for Piano Forte>, 1960	46
(그림 5) 백남준과 살럿 무어먼, <(John Cage's) 26'1.1499" For a String Player>, 1965	51
(그림 6) 백남준, <SinfoNiE FoR 20 Rooms>, 1961 (영어 버전)	54
(그림 7) 백남준, <20개의 방을 위한 교향곡>, 1961 (번역본)	54
(그림 8) 그림 7의 부분도	59
(그림 9) 그림 7의 부분도	60
(그림 10) 그림 7의 부분도	61
(그림 11) 그림 7의 부분도	61
(그림 12) 그림 7의 부분도	61
(그림 13) 그림 7의 부분도	62
(그림 14) 그림 7의 부분도	63
(그림 15) 그림 7의 부분도	63
(그림 16) 그림 7의 부분도	64
(그림 17) 그림 7의 부분도	64
(그림 18) 그림 7의 부분도	64
(그림 19) 그림 7의 부분도	65
(그림 20) 그림 7의 부분도	65
(그림 21) 백남준, <Zen for Head>, 1961	71
(그림 22) 백남준, <Beuys Vox>, 1990	73
(그림 23) 백남준, <보이스 병풍>, 1988	77

(그림 24) 백남준, <Klavier Intégral>와 ‘Prepared Piano’의 전시 광경, 《EXPosition of music-ELectronic television》 1963	99
(그림 25) 백남준, <Klavier Intégral>(1958-63)의 부분도	100
(그림 26) 백남준, <Record Shashlik>, 1963	101
(그림 27) 백남준, <Random Access>, 1963	102
(그림 28) 《New School Presents Nam June Paik》 전(1965) 리플릿 뒷면	105
(그림 29) 백남준, <Participation TV>, 1963/1982	106
(그림 30) 백남준, <Magnet TV>, 1965	116
(그림 31) 백남준, <TV Crown>, 1966/ 1998-99	118
(그림 32) 백남준, <Confused Rain>, 1967	123
(그림 33) 백남준, <Participation TV II>, 1969	130
(그림 34) 백남준, <Electronic Opera No.1>, 1969	132
(그림 35) 백남준, <Electronic Opera No.2>, 1970	133
(그림 36) 백남준, <Global Groove>, 1973	141
(그림 37) 백남준, <Global Groove>, 1973	141
(그림 38) <Good Morning Mr. Orwell>, 1984	156
(그림 39) <Good Morning Mr. Orwell>, 1984	156
(그림 40) <Good Morning Mr. Orwell>, 1984	156
 (표1) <보이스 박스> 상세 구성요소	75

I. 서론

백남준은 “예술가의 일은 미래에 대해 사유하는 것”¹⁾이라고 했다. 그는 1959년 유럽 예술계에 공식적으로 데뷔한다. 이후 그가 남긴 방대한 작품뿐만 아니라 데뷔 이전부터 남긴 그의 글과 작업에서 우리는 지금의 시대 또는 도래하는 미래의 모습을 읽어낼 수 있다. 그의 탁월한 식견과 예견은 예술과 철학뿐 아니라 문화와 과학, 기술 등 다양한 영역의 경계를 넘나든다. 그 방대한 사유와 실천의 결과들을 아무리 잘 아카이브 한다 하더라도 그의 종적에는 의미의 초과나 의미화될 수 없는 결핍이 따르기 마련인데, 이러한 초과나 결핍은 기존 역사의 기록에서 대체로 외면당해 왔다고 할 수 있다.

백남준 스스로도 예술인생에서 이러한 초과나 결핍에 직면했을 텐데, 그가 과거를 답습하지 않고 늘 새로운 발명으로 자신을 내적 한계의 지점까지 몰고 갔기 때문이다. 행위음악가에서 실험예술가로, 비디오아티스트로, 방송 프로듀서로, 작가로서 거듭되는 경계 위의 작업 사이에서 발생하는 틈(초과나 결핍)은 아직 의미의 역사(미술사든 음악사든) 속에 기입되지 않아 오히려 미래에 새롭게 읽을 수 있는 가능성으로서 발생하고 작동한다. 자크 데리다(Jacques Derrida)가 미래를 상속받겠다고 한 것처럼, 백남준을 이러저러한 업적을 남긴 과거 역사 속의 존재로 묻어 두지 않고, 도래하는 가능성으로서 해석하려는 시도는 그를 미래의 유산으로 상속받을 수 있는 길이 된다.

백남준에게는 역행할 수 있는 ‘기계의 시간’과 역행할 수 없는 ‘인간의 시간’ 사이에서 그 비대칭적 함수 관계가 늘 문제였다. 이는 본 논문이 줄곧 고민한 문제이기도 하다. 「노스텔지어는 피드백의 제곱이다 (1930년-1960년-1990년)」²⁾라는 소론에서 그는 ‘기계의 시간’과 ‘인간의 시간’을 염두에 두고 있다.

1) Nam June Paik(1980), "Random Access Information", in John G. Hanhardt, Gregory Zinman, Edith Decker-Phillips(eds.), *We Art in Open Circuits: Writings by Nam June Paik* (Cambridge: The MIT Press, 2019), p.175.

2) 1992년 백남준의 미발표 원고인 이 글의 제목에는 많은 문제가 담겨 있다. *Paik: Du cheval à*

“비디오는 시간의 일직선적인 화살표를 빠르거나 느리게, 앞으로 또는 뒤로, 뒤틀리거나 일그러지게 할 수 있다”³⁾면서, 그는 되풀이 가능한 기계적 시간과 그것의 피드백 작용, 즉 플러스(+)와 마이너스(-)의 반복을 통해서 겨우 다다를 수 있을지 모를 인간적인 깊은 그리움(노스탤지어) 사이의 간극을 이처럼 공식으로 표현하고 있다.

이 간극, 다시 말해 ‘사이-공간’이 본 논문의 주제이다. 연구자는 그의 작업을 ‘독특하게’ 만드는 지점이 어디인가에 관심이 쏠렸는데, 그 문제가 이 논문의 출발점이다. 물론 도착점을 예견할 수 없는 아포리아적인 이 질문에서 연구자가 도출한 전제는 ‘백남준’이라는 의미는 주어져 있는 것이 아니라 사후적으로 구성되는 의미들 간의 충돌 가운데 형성되는 과정의 산물이라는 것이다. 충돌 가운데 의미를 발생하게 하고 생성하는 장소를 ‘사이-공간’이라고 보고 그 빈 공간을 사유하며 백남준의 예술을 테리다의 해체론적 사유를 통해 읽고자 하는 것이다. 테리다와 백남준 간의 번역의 차이를 비켜갈 수 없겠지만 학제와 문화적 배경 너머, 시대의 정신으로 서로 상통하는 바를 읽을 수 있다고 보았기 때문이다.

알랭 바디우(Alain Badiou)는 자크 테리다를 기리는 추모사에서 “테리다가 비실존을 기입의 형태로 기입하는 것의 불가능성을 기입”⁴⁾하려 했다면서, “테

Christo et autres écrits [Edith Decker & Irmeline Lebeer(eds.) (Bruxelles: Editions Lebeer Hossmann, 1993), pp.19-21] 에 처음 실린 이 원고는 원래의 영문 텍스트를 프랑스어로 번안하여 "La nostalgie est un feedback au carré ('30-'60-'90)"라고 제목이 달려 있는데, 직역하면 “노스탤지어는 피드백의 제곱이다...”이다. 한편, 최근 백남준의 글을 모아 출판한 선집 *We Are in Open Circuits: Writings by Nam June Paik* (위의 책, pp.192-194)에는 「노스탤지어는 확장된 피드백이다 ('30년-'60년-'90년) Nostalgia Is The Extended Feedback ('30-'60-'90)」이라고 되어 있다. 그런데 Decker와 Lebeer의 편집서를 번역 출판한 백남준아트센터의 『백남준: 말에서 크리스토까지』 [백남준, 에디트 데커, 이르멜린 리비어(편)(1993), 임왕준·정미애·김문영·이유진·마정연(역) (경기도: 백남준아트센터, 2018), pp.36-39] 에서는 「노스탤지어는 피드백의 제곱근이다 (1930년-1960년-1990년)」라는 완전히 상반된(틀린) 번역을 하고 있다.(밑줄 강조는 연구자에 의한 것임) 백남준의 작품과 관련해서는 이와 같이 텍스트가 번역, 중역되는 가운데 발생하는 오역이나 차이가 아카이브화에도 큰 문제가 되고 있다. 이 작품의 제목과 관련해 연구자가 처음 프랑스어 제목을 택해 직역한 이유는 최초 출판물이라는 점 외에도 여기서 피드백이 (+)나 (-)로 작용할 수 있다는 점을 강조하고 싶어서이다.

3) Nam June Paik(1992), "Nostalgia Is The Extended Feedback ('30-'60-'90)", in Hanhardt et al.(eds.), 앞의 책, p.192.

리다의 욕망은 (...) 한 순간보다도 짧은 찰나 동안 한 장소의 비실존, 즉 소실점이 사라지는 위치를 확인하고 접촉하고 포용하려는 것이다”⁵⁾라고 했다. 비실존은 무(無)이다. 그러나 무로서 존재하는 것이 존재하지 않는다는 것은 결코 아니다. 무로 존재하는 것은 주어진 세계나 장소에 고유한 방식으로 비실존하는 것이다. 데리다라면 그것을 ‘흔적’이라고 했을 것이다. 연구자는 이 글을 읽으면서, 마치 바디우가 백남준의 작업을 두고 언급하고 있다는 착각을 했다. 백남준 읽기가 까다로운 것은 그의 작업이 늘 소실점이 사라지는 위치를 확인하고 포착하려 하며 우리에게도 그렇게 하도록 추동하기 때문이라 생각한다. 소실점은 우리가 붙잡으려는 바로 그 순간, 저만치 물러나 버리지 않는가? 이 논문쓰기는 바로 소실점을 붙잡기 위한 게임인지 모른다.

1. 연구 배경과 문제제기

연구자는 지난 2013년 백남준문화재단에서 진행한 ‘백남준 목록화사업’에 참여하면서 몇 가지 실질적인 문제에 직면했다. 목록화를 위해서는 우선 작품 제목부터 통일해야 했는데, 백남준의 작품은 여러 나라에서 전시되고 현지에서 다시 제작되는 경우도 종종 있던 터라 각 나라의 언어로 번역되고 기록되는 과정에서 발생한 오기나 오역의 문제를 해결해야 했다. 그가 남긴 글도 마찬가지로였다. 우리말, 영어, 독일어, 일본어 등 여러 언어로 쓰였을 뿐 아니라 관련 연구나 기록도 여러 언어로 되어 있어, 앞의 ‘주)2’에서 지적했듯이, 번역과 중역의 과정에서 오기나 오역의 문제를 안고 있었다. 또한 기억에 의존한 기록은 연도나 장소 등의 불확실성이 뒤따를 수밖에 없는데, 이를 확인하기

4) 알랭 바디우, 「자크 데리다에게 경의를 표하며」, in 슬라보예 지젝, 자크 랑시에르, 알랭 바디우 외(2007), 『아듀 데리다』, 최용미(역) (서울: 인간사랑, 2013), p.75.

5) 위의 글, 위의 책, pp.82-83. 이 글에서 바디우는 “그러나 소실점의 위치를 확인하는 것-그것의 죽음이기도 한 소실점을 붙잡는 행위는 말할 것도 없이-은 사실상 불가능하다. 소실점은 한 장소(lieu) 안에서 그 장소 바깥에(hors-lieu) 있는 것이기 때문이다. 그것은 안에 존재하는 밖이다”라고 소실점을 설명하고 있다.

위해 당시의 자료를 찾아 일일이 비교 검토해야 하는 문제가 있었다. 더구나 백남준의 작품은 구형의 CRT TV를 주재료로 하고 있어 기술적인 부분에 대한 기록화(documentation)나 보존의 문제도 심각했다.

그런데 이런 모든 것들을 철저히 추적하고 낱알이 기록화하려 해도, 아카이브 자체의 원초적인 문제는 늘 남아 있었고 선택의 문제에 직면할 수밖에 없었다. 한 편으로, 연구자는 백남준의 예술이 잘 기록 보존되기만 하면, 후대에 그의 이름에 걸맞은 유산으로 남겨질 수 있을 것인가라는 의문이 들었고, 나아가 그를 예술사에 길이 남을 고유명사로 명명하고 신화화하는 것이 후대에 그의 예술을 충실히 알리는 길인가 하는 의구심이 들었다. 이러한 문제의식 속에서 길을 모색하던 중에 형이상학의 내부에서 형이상학을 해체하여 다시 읽기를 시도한 데리다의 해체론적 방식이 대안이 될 수도 있겠다는 생각이 들었다. 데리다는 “저자들이나 이런저런 학설의 이름은 아무런 실질적인 가치가 없다. 이런 이름들은 정체성이나 문제의 원인을 보여주지 않는다”⁶⁾며 이름 자체를 문제로 접근할 것을 강조한다. 그렇다면 백남준의 이름을 문제시한다는 것은 어떤 것인가? 그것은 백남준의 예술을 해체하여 다시 구축하라는 요청이다.

통상, 작가론이 작가의 전 작업 혹은 특정 이념의 실천이나 창조성을 체계적으로 엮어 구축하는 것이라면, 경계를 넘나드는 백남준의 예술을 기존의 작가론으로 접근하는 것은 처음부터 이율배반적이다. 특히 저자성에 기초해 서술하다 보면 오히려 백남준 예술과 모순되는 전개로 흐르기 쉽다. 이에 반해, 해체론적 읽기는 그 매끄러운 구성에 오히려 틈을 내고 그 틈에 대한 사유를 통해 거꾸로 문제의 이름, 백남준을 다시 구축해나가는 과정이라고 생각한다. 백남준의 예술에 가능한 충실히 접근하기 위해 작품의 구성 요소와 그 요소간의 역학관계 혹은 진동을 들여다보고 시간이 공간화되고 공간이 시간화되는

6) Jacques Derrida(1967), *Of Grammatology*, Gayatri Chakravorty Spivak (trans.) (Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1997), p.99.

대리보충(supplément)을 읽어내어 텍스트를 낱실과 씨실을 엮듯이, 차연(différance)⁷⁾의 놀이로 짜나가는 것이다.

철학에서의 해체 작업을 시도한 데리다에 의하면, “철학을 ‘해체하는’ 것은 철학 개념의 구조적 계보에 대해 가장 충실하고도 내재적인 방식으로 사유하는 것이며 동시에 이 역사가 어딘가 동기 부여된 재현에 의해 스스로 역사에 편입하게 만듦으로써 감추거나 금지해올 수 있었던 것을 철학이 명명할 수 없는 어떤 외부로부터 결정하는 것”⁸⁾이라 했는데, 철학이나 예술이나 나아가 우리의 삶도 과거의 역사를 통해서만이 아니라 미래의 역사 속에서 계속 새롭게 읽혀야 한다고 생각한다.

백남준의 해체론적 읽기를 통해서 본 논문은 첫째, 그의 예술이 발현되는 장소가 ‘사이-공간’이 아닐까 하는 문제제기와 함께 둘째, 그 ‘사이-공간’을 드러내는 방식이 무엇인지 셋째, ‘사이-공간’은 예술 장르, 특히 음악과 미술 사이에서, 그리고 예술과 기술 및 원격 기술 사이에서 어떻게 작동하는지를 살펴보고자 한다. 따라서 본 논문은 그의 예술을 독특하게 하는 지점이 어디인지 묻고 백남준이 행위음악가로서 활동했던 초기부터 그의 전 예술을 관통하는 작동 요인을 ‘사이-공간’이라고 보고 그 물음에 답을 찾아가는 과정이라 할 수 있다.

실제로, 백남준은 자신의 다학제간(interdisciplinary) 관심사에 대해 수차례 언급했는데, 이와 같은 ‘-과’에 대한 탐구가 그의 작업을 해체론적으로 읽게 하는 실마리가 되었다. 그런데 이러한 ‘사이-공간’에 대한 탐구는 미술이나 음

7) ‘차연(différance)’은 프랑스어 동사 'différer'(라틴어 'differre'에서 유래)의 명사형인 'différence (차이)'에서 'e'를 'a'로 바꿔 만든 신조어이다. 프랑스어 동사 'différer'는 두 가지 뜻(①다르다, ②연기하다) 중에서 ‘다르다’만 명사형인 ‘차이(différence)’가 있어, 데리다는 ‘차이’와 ‘연기’의 의미를 모두 함의하는 ‘차연(différance)’이라는 단어를 만들었는데, 두 단어는 발음이 같아 문자를 통해서만 구별이 가능하다. [Jacques Derrida(1968), "Différance", *Margins of Philosophy*, Alan Bass(trans.) (Chicago: The University of Chicago Press, 1982a), pp.3-9. 참조] 하지만 차연의 의미는 이러한 단어 해석의 한계를 초과하는데, 그 한 단어에 데리다 철학이 고스란히 들어있기 때문이다.

8) Jacques Derrida(1972), *Positions*, Alan Bass(trans.) (Chicago: The University of Chicago Press, 1982b), p.6.

악 등의 기존 예술 장르에서 지금까지 저평가되거나 도외시되어 오지 않았는지, 기존 체계를 위해 억압되어온 것은 아닌지 먼저 물어볼 필요가 있다. 백남준의 다학제간 작업은 그러한 검토를 위해 좋은 선례가 될 뿐 아니라 기존의 준거들을 해체하는 도화선이 될 수 있다는 것이 이 논문의 전제이다.

‘사이-공간’은 자기 동일성으로 확장되고 확고히 영역 지워진 공간이 아니라, 공간과 공간들, 또는 시간과 시간 사이의 틈(gap/ hiatus)으로 불연속적인 단절에 의해 형성된다. 이렇듯, ‘사이-공간’은 구분(경계)을 흐릿하게 하는 동인으로 작용하여, 명정한 서술에 기초하는 ‘학’으로서의 예술이론에서는 배격되어 왔다. 공간과 시간을 동시에 내포하는 이 용어에는 측정 불가능하고 계산 불가능하지만 관계를 발생시키는 사건의 자리로서의 뜻이 함축되어 있다. 이 공간은 또한 백남준이 반복해서 인용하는 사르트르의 말 (“나는 언제나 내가 아닌 무엇이며 나는 언제나 나인 무엇이 아니다”⁹⁾)에 내포되어 있는 비실존으로서의 실존의 공간이다. 규정할 수 없지만 전복적인 힘을 지닌 이 ‘사이-공간’은 그래서 위험하다. 이 ‘사이-공간’을 데리다 식으로 말한다면, 혼적 또는 차연의 공간이라고 말할 수 있을 것이다. 데리다가 바벨탑(des tours de Babel) (여기서 tour는 탑이자 여행)이나 처녀막/결혼(hymen), 파르마콘(pharmakon) 등에 빗대어 설명하는 해체의 공간은 ‘독’과 ‘약’을 동시에 의미하는 파르마콘처럼 자기 동일성을 지니지 않은 채 이중 구속되어 있다.

백남준이 이 ‘사이-공간’을 드러내는 방식은 음악에서 물질성 혹은 신체성이, 미술에서 일상성과 시간성이, 그리고 예술 전반에 내재된 기술적인 것과 기술성이 대리보충으로 작동함을 보여줌으로써 기존의 체계에 틈을 내는 것이다. 그가 음악을 전시하고자 했을 때, 전자음악과 TV 실험을 통해 전자(electron)를 발견하고 전자 레디메이드를 발명해 제시했을 때, 텔레비전 방송

9) Nam June Paik(1963), “Afterlude to the Exposition of Experimental Television, 1963, March, Galerie Parnass”, in Judson Rosebush(ed.), *Nam June Paik: Video ‘n’ Videology 1959-1973*, (Syracuse, New York: Everson Museum of Art, 1974), n.p. 백남준은 이 소론에서 사르트르의 『존재와 무』에서 따온 구절(“I AM ALWAYS, WHAT I AM NOT and I AM ALWAYS NOT, WAHT I AM.”)을 인용하고 있다.

시스템과 위성 방송에 담지된 기술의 유령성을 드러냈을 때, 이 같은 아방가르드적인 시도들은 그의 예술에서 ‘사이-공간’을 읽게 하는 계기를 제공한다. 본 논문은 ‘사이-공간’을 이처럼 사건의 자리로 드러내는 대표적인 사례 연구로, 그의 행위음악과 첫 번째 개인전 《음악의 전시-전자 텔레비전 Exposition of Music-Electronic Television》(1963), 그리고 <글로벌 그루브 Global Groove>와 위성방송 <굿모닝 미스터 오웰 Good Morning Mr. Orwell>(1984)을 분석함으로써 추론을 뒷받침하고자 한다.

마지막으로, ‘사이-공간’이 어떻게 작동하는지 살펴보고자 하는데, 백남준의 작업은 늘 ‘흐름(flux)’의 방식으로 제시되어 그 포착할 수 없는 소실점을 분석해야 하는 난관에 봉착할 수밖에 없다. 어쩔 수 없는 이중구속의 한계를 안고 연구자는 그의 예술을 관통하는 예술관을 담고 있어 이정표가 될 만한 작품들을 선택해 해체론적인 분석을 시도한다. 고급예술에 대한 전통적인 고정관념을 허물어 예술과 일상의 인터미디어(Intermedia)가 더 폭넓게 받아들여지고 있는 오늘날, 백남준 예술의 ‘사이-공간’을 탐색함으로써 그의 예술이 가리키고 있었던 것이 무엇이었는지를 재구성하고자 하는 것이 본 논문의 목적이다. 그를 해석하는 방식은 그의 작업 규모나 그의 사유의 방대함에 비례할 수밖에 없을 것이다. 본 논문은 백남준 읽기로 가는 하나의 작은 길을 제시하고 있을 뿐이지만 그의 예술에서 그 의미의 틈을 사유함으로써 거꾸로 그의 예술의 본령에 가까이 갈 수 있기를 희망한다.

2. 연구 방법과 구성 및 한계

백남준의 예술을 해체론적인 방식으로 분석하고자 하는 본 논문은 작가의 생애와 예술적 독창성에 초점을 두는 다른 작가론과는 다르게, 그의 작업이나 작품에 초점을 두고 그 해체의 과정에서 작가의 독특성(singularité)¹⁰⁾이 드러

10) ‘독특성’은 ‘singularité’를 번역한 것이다. 이 프랑스어 단어를 대체로 칸트 번역(해당 독일어 단

나게 하는 연구이다. 데리다가 형이상학을 해체하고 재구축하는 방식을 백남준 연구에도 적용해보기 위해서 무엇보다도 먼저 백남준 자신이 남긴 글과 당시의 작품을 비교 검토한다. 다행히 백남준은 자신의 작업과 관련해, 매우 체계적이고 전문적인 소논문으로부터 작품 스케치에 해당될 만한 구상, 전문답식의 세평이나 지인에게 보낸 편지 등 평생 많은 글을 남겼는데, 제각기 귀중한 아카이브일 뿐 아니라 해체론적 읽기를 위한 기초 자료가 된다.

백남준은 다방면으로 많은 활동에 참여했고 남긴 작품의 양도 방대하여 일일이 그 궤적을 쫓다 보면 자칫 논문의 본래 의도를 놓칠 수 있어 가급적 논의 전개에 관련된 것을 선택적으로 다룰 수밖에 없었다. 하지만 주요한 이력과 관련된 것은 작가의 이해에 도움이 되므로 가급적 많이 다루되, 본문이 아니라 각주에 병기하는 방식을 택한다. 각주에 그의 주요 활동과 작업을 가능

어)에서는 ‘단독성’으로, 수학자들이나 알랭 바디우와 들뢰즈 번역에서는 ‘특이성’으로, 블랑쇼와 낭시의 번역에서는 ‘단수성’ 등으로 쓰고 있다. 본 논문에서는 데리다 번역에서 주로 사용되는 ‘독특성’을 따르고 있는데, 논문이 기초하고 있는 사유이기도 하고 백남준의 작업에도 더 잘 들어맞는다고 생각하기 때문이다. 특히, 연구자는 이 용어 해석에 대해 『에코그래피: 텔레비전에 관하여』의 번역자들이 상세히 달아놓은 주석을 수용하고 있어, 조금 길지만 일부를 옮겨본다. “일상 어법에서 이 단어는 다른 것들과 구분되는 어떤 개체의 고유한 특성을 가리키거나 평범한 것과 구분되는 유별난 것, 특이한 것을 가리키는 의미로 많이 사용되는데, 데리다는 독특성을 기원의 부재, 따라서 원초적 동일성의 부재라는 그의 철학의 가장 기본적인 통찰에 의거하여 이해하고 있다. 데리다 철학에서 기원 내지 원초적 동일성은, 자신의 (불)가능성의 조건으로서 타자에 의한 매개 작용을 항상 이미 전제하고 있기 때문에, 흔히 이해하는 것과는 정반대로 **파생된** 것이다. 그러므로 기원은 매개에 의해, 선험적인 것은 후험적인 것, 초월적인 것은 경험적인 것, 현존은 부재에 의해 **항상 이미** 오염되어 있다. 이러한 **원초적 오염/혼합**의 사태는 모든 고유성/독특성에 대한 해체적 효과를 낳는다. (...) 독특성을 사유하기 위해서는 (...) (재)전유(re-appropriation) 속에서 환원 불가능한 독특성이 가능하고 항상 이미 발생한다는 것, 또는 오히려 기입과 전송, 번역, (재)전유가 환원 불가능한 독특성의 (불)가능성의 조건이라는 것을 보여줄 수 있어야 한다.” (강조는 번역자들에 의함) [자크 데리다 & 베르나르 스티글레르(1996), 『에코그래피: 텔레비전에 관하여』, 김재희, 진태원(역) (서울: 민음사, 2014), p.25 참조] ; 사무엘 웨버는 ‘독특성’을 벤야민의 ‘아우라(aura)’와 연관지어 설명하는데, 아우라는 유일한 것으로 한 장소에서 한 순간에만 발생해야 하지만 그것이 인지되는 순간, 이미 지각 대상과 지각자 사이의 불가피한 거리가 존재하므로 순수한 의미의 유일성을 지니고 있다고 볼 수 없다는 것이다. 그러므로 아우라는 그 유일성을 얻기 위해 불가피하게 타자의 지각을 필요로 하는 아포리아에 직면할 수밖에 없으며, 결국 ‘유일한’ 것은 그것이 아우라로서 아우라 안에서 발생하는 한에서만 존재할 수 있고 이 때 아우라가 발생하며 남겨 전달하는 것이 일종의 ‘독특성’이라는 것이다. 요약하자면, 독특성은 자연히 아우라로 구성되는데 그것이 발생하는 한에서만 그렇다는 것이다. [Samuel Weber(1992), "Goings On: Discussion with Rex Butler", in Samuel Weber, *Mass Mediauras: Form, Technics, Media* (Stanford, California: Stanford University Press, 1996), pp.209-11. 참조]

한 많이 병기하여 그의 예술적 사유를 실천적 작업과 비교할 수 있게 하기 위함이다. 따라서 이 논문은 각주를 쫓 따라가면, 백남준의 주요한 일대기가 그려질 수 있는 구도를 취하고 있다.

그동안 백남준 주제의 논문이나 서적, 도록의 글 등 많은 연구가 있었고 여전히 진행 중이지만 연구자의 주제와 관련된 본격적인 연구는 발견하지 못했다. 그러므로 본 논문은 철저히 연구자의 가설에 입각해 증명하는 절차로 이루어졌다. 그렇다 해도 수많은 기록화 작업과 선행연구가 없었다면 본 연구도 불가능했을 것이다. 그럼에도 앞서 언급했듯이, 번역과 증역의 과정에서 부득이 발생할 수 있는 오역의 문제를 최소화하기 위해 가급적 원전 인용을 원칙으로 한다. 주요한 선행연구에 대해서는 본 논문의 3장-1절-1항에 기술하고 있지만, 그중에서도 주요 참고문헌으로 참조한 서적은 무엇보다 백남준의 글모음집인 『우리는 개방회로 안에 있다: 백남준의 글모음 *We Are in Open Circuits: Writings by Nam June Paik*』(2019)이다.

백남준의 중요한 회고전 도록들은 그의 초창기 활동을 비교적 체계적으로 정리해 실고 있어 아카이브적인 자료의 가치로서 본 연구에 큰 도움이 되었다. 본 연구에서 가장 많이 참조하고 있는 도록은 미국 최초로 열린 회고전 도록 『백남준: 비데아 비데올로지 1959-1973 *Nam June Paik: Videa 'n' Videology 1959-1973*』(1974)를 비롯해, 1976년 독일 최초로 열린 회고전 도록 『백남준: 1946-1976년의 작품, 음악-플럭서스-비디오 *Nam June Paik: Werke 1946-1976, Musik-Fluxus-Video*』(1976)와 미국 휘트니미술관 회고전 도록 『백남준』(1982)이다. 그 밖에 각 장의 주제에 따라 주로 참고한 문헌으로는, 존 케이지(John Cage)의 저서 『침묵 *Silence*』과 요셉 보이스(Joseph Beuys) 관련 서적이자 아카이브인 『보이스 박스 1961-1986』(원화랑과 현대화랑 공동 출판)가 있고, 실험TV와 관련해서는 최초로 백남준 주제의 박사논문을 쓴 독일 에디트 테커(Edith Decker-Phillips)의 『백 비디오 *Paik Video*』가 있다. 백남준의 비디오 작업에 국한하고 있는 에디트 테커

의 연구는 기술공학적인 부분에 대한 상세한 분석과 함께 비교적 깊이 있고 통찰력 있는 시각으로 그의 비디오아트를 다루고 있어 학술적 가치가 높이 평가되지만 본 논문의 방향과는 다르기 때문에 연구에 직접적인 영향을 끼치지 못했다. 또한 원격 기술과 관련해, 데리다와 베르나르 스티글레르(Bernard Stiegler)의 대담집 『에코그래피: 텔레비전에 관하여 *Echographies of Television*』가 주요 참고문헌으로 활용되었다.

본 논문과 유사한 주제로 접근한 다른 연구를 찾을 수 없었기에, 연구자는 논지를 전개하며 그 타당성에 대해 여러 자료를 비교 참조하며 여러 번 스스로 확인해야 했는데 그것이 가장 힘든 과정이었다. 그러나 한편으론, 백남준이 길잡이처럼 자신의 주요한 작업이나 작품에 대해 이정표처럼 관련 글을 남겨 놓아 이를 그의 실천적 작업과 연결해보고 작가의 의도나 지향을 터득해가는 환희의 여정이기도 했다.

본론은 앞서 언급한 문제제기와 관련해, 총3장으로 구성된다.

우선, II장에서는 논문주제인 ‘사이-공간’에 대해 미술사적 미학적 맥락에서 왜 그것이 배제되어 왔으며 위험한지를 살펴보고 백남준의 일관된 화두였던 ‘인터미디어’를 통해 ‘사이-공간’을 설명하고자 한다. 인터미디어는 백남준 초기의 중요한 활동인 플럭서스(Fluxus)와 관련이 깊은데, ‘사이-공간’은 이 개념을 단적으로 설명해주는 핵심이 된다. 또한 활동 초기부터 그가 줄곧 강조한 비결정론(indeterminism)과 가변성(variability)은 ‘사이-공간’을 백남준 작업의 요체로 보고자 하는 연구자의 논지를 뒷받침한다고 보았다.

특히, II장에서 ‘사이-공간’을 드러내는 대표적인 사례로 삼은 <20개의 방을 위한 교향곡>과 <보이스 박스>는 논지의 전개를 위해서뿐만 아니라 백남준의 예술관을 담고 있는 중요한 이정표로서 선택된 작품들이다. 이 두 작품의 분석에서 데리다의 대리보충 논리를 차용해 백남준의 행위음악을 음악의 대리보충으로, 그의 혼합매체 작업을 미술의 대리보충으로 분석한다. 그의 행위음악은 백남준 스스로 ‘무(無)음악’이라 칭하며 음악 이상이거나 음악 이하가 되며

미술은 미술 이상 혹은 이하가 되는 과정을 살펴본다.

작가에 대한 연대기적인 추적을 피하고 있지만, 이 장에서는 백남준이 비디오아트를 전시하기 전인, 플럭서스 활동 전후의 음악가로서의 활동이 집중적으로 다루어지며 이와 함께 당시 그의 예술관을 구체적으로 보여주는 글들을 작품과 연계하여 분석하고 있다. 이와 같은 분석은 뒤에 이어지는 III장과 IV장에서도 유효하게 작용한다. 매체를 달리하면서도 백남준 예술의 근간에 흐르고 있는 ‘사이-공간’의 탐구라는 점에서 그러하다.

논문의 III장은 백남준과 비디오아트의 관계를 고려할 때 중요한 부분이라 하지 않을 수 없다. 연구자는 이 장에서 작품 개개의 분석보다는 작품이 의미화 되는 사건에 초점을 두어 그의 첫 번째 개인전인 《음악의 전시-전자 텔레비전》(1963)을 중심으로 논지를 전개한다. 그런데 이 전시를 본격적으로 논하기에 앞서 먼저 이 전시뿐 아니라 백남준의 비디오아트가 미술사에서 제대로 평가받고 있는지에 대해 미술사적 맥락에서 살펴보고 백남준의 예술은 새로운 미술사적 방법론을 필요로 하는 것이 아닌지 검토한다.

그런 다음, 그가 보여준 TV 기술에의 천착을 하이데거(Martin Heidegger)의 기술에 대한 사유에 의거해 분석하고 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)의 레디메이드에 빗대어 그의 실험TV를 ‘전자 레디메이드’로 조명한다. 백남준은 전자 음악에서 발견한 전자를 TV 매체에서 새롭게 발명하여 그 매체의 물질적 본성을 탈은폐시키는 근거로 삼는다. 그의 실험TV 작업은 전자의 비결정적이고 가변적인 속성들을 활용해 TV 기술 자체의 본질을 탈은폐시킨, 하이데거 식으로 말해, ‘생기하는 존재사건’이라 할 수 있다. 백남준 예술의 독특한 지점은 “실존이 곧 본질이 되는”¹¹⁾ 전자를 레디메이드로 제시한 것인데, 이것이야말로 촌철살인의 방식으로 형이상학의 이원론을 비판한 것이라 하겠다.

백남준은 전형적인 폐쇄회로라 할 수 있는 텔레비전의 회로를 개방하거나

11) Nam June Paik(1963), "Preface for *Exposition of Music-Electronic Television*》(Wuppertal: Galerie Parnass, 1963)", Susanne Neuburger(ed.) *Nam June Paik: Exposition of Music-Electronic Television Revisited*, (Köln: Walther König, 2009), p.141.

혹은 네트워크와 TV수상기 사이 경로를 교란함으로써 기술은 늘 기술 이상이거나 기술 이하라는 기술의 본질을 탈은폐시킨다. 기술 자체에 ‘광학적 무의식’으로 타자가 이중 구속되어 있음을 노이즈로 구현한 것인데, 이것은 다른 아닌 기술의 대리보충이라 할 수 있다.

자신의 작업을 예측불가능성에 기초한 (결정론을 불가능하게 만드는 가능성으로서의) 비결정론과 변화가능성(가변성)에 결부시키는 백남준은 기존 예술의 경계와 TV 회로를 개방함으로써 노이즈를 날 것 그대로 신체화한다. 그의 실험TV들은 상징계에 구멍을 내는 실재계의 단면들을 드러내는데, 백남준이 네트워크와 TV수상기 사이 경로를 교란하여 오염된 TV 공간은 오히려 데리다의 우편-공간에 가깝다 하겠다. 데리다가 우편-공간을 통해 언급하고 싶었던 것은 정보처리 경로의 복수성과 실패가능성일 텐데 그걸 이미지화한다면, 백남준의 ‘사이-공간’으로 볼 수 있을 것이다.

IV장에서는 백남준이 방송국에 직접 개입함으로써 방송 시스템과 위성방송의 폐쇄회로 체제 내에서 텔레비전에 가져온 변화에 대해 고찰한다. 먼저 그의 방송국(WGBH-TV와 WNET-TV) 활동과 비디오 합성기의 발명에 대해 살펴보고 그가 이러한 현실적인 토대를 발판으로 그동안 천착했던 TV 실험을 실시간으로 감행하는 과정을 자세히 알아본다. 그 과정에서 그가 기술의 유흥성이 출몰하는 공간으로서 (원격) 기술의 ‘사이-공간’을 예술과 기술 사이에서 유희적으로 드러내고 있음을 추적한다.

이 과정에서 백남준은 실제/가상, 여기/저기, 가까움/멀, 현전/부재, 인텍스/인터페이스 등 전자시대의 화두를 생래적으로 안고 있는 텔레비전 방송이나 위성 작품을 통해 (원격) 기술이 초래한 관계의 변형, 기술과 매체의 관계, 기술과 커뮤니케이션의 관계를 문제로 제시하고 있음을 논한다. 아울러, 애초에 ‘텔레(원격)’를 수반하는 커뮤니케이션이 차연의 논리를 벗어날 수 없으며 늘 탈구되고 유흥성을 수반한다는 데리다의 유흥론(hantologie)을 수용하여 원격 기술에 작동하는 ‘사이-공간’과 그 이중구속을 살펴본다. 그 결과, 백남준이

그토록 절실히 추구한 쌍방향 소통은 결국 존재의 열림이라고 추론한다.

어떤 작가론이나 작품비평도 모든 것을 다 섭렵하고 포함할 수 없다. 앞서 언급했듯, 백남준처럼 작업이 방대할 뿐 아니라 그가 남긴 글도 그에 못지않을 경우, 작품을 쫓다 보면 글을 놓치기 십상이고 글에 전념하다 보면 작품이라는 실질적인 대상과의 대면 기회가 상대적으로 줄어들 수밖에 없다. 이는 본 논문이 당면한 주요한 약점이라고 할 수 있을 텐데, 논지의 전개상 선택은 불가피했다. 그러므로 백남준 예술의 가장 중요한 부분에 해당되는 비디오 설치물을 비롯해 로봇과 사이버네틱스, 샐럿 무어먼과의 지속적인 퍼포먼스, 레이저아트(laser art), 영화, 드로잉이나 회화 등 그의 다른 작업이나 작품에 대한 연구는 다음을 기약할 수밖에 없다.

다만, 본 논문에서 다루고 있는 몇 가지 주요 개념들을 통해 여기서 다루지 못한 작품에 대해서도 새로운 읽기를 시도할 수 있지 않을까 하는 자족적인 합리화에 만족할 따름이다.

II. 잼으로서의 ‘사이-공간’

우선 이 장에서는 ‘사이-공간’이 백남준에게서 어떻게 작동하는지와 그것을 작동하게 하는 동인을 살펴보고자 한다. 백남준은 ‘비디오아트의 창시자’로 널리 알려져 있다. 그에 대해 더 잘 아는 사람이라면, 백남준은 미학과 음악 공부¹²⁾를 하고 음악가로 예술 활동을 시작했다고 말할 것이다. 더 나아가서 그는 또한 퍼포머였고 발명가이기도 했으며 방송제작자이자 연출가였고 끊임없이 자신의 예술과 사유에 대한 글을 남긴 작가였고 친구를 기리며 스스로 제주이자 무당이 되었다고 말할 것이다.

백남준을 논할 때 즐겨 언급되곤 하는, 이렇듯 다양한 그의 활동은 단순히 천재가 남긴 다양성의 종합만은 아니다. 이러한 활동들에서 백남준을 해체적으로 읽게 만드는 문턱의 사유를 엿볼 수 있는데, 그가 음악의 바깥, 시각예술의 바깥, 기술의 바깥, 방송의 바깥을 향해 늘 끌린 때문이다. 그 바깥에로의 끌림이 바로, 그가 경계를 넘나들며 유목적인 예술 실천의 궤적을 남기게 한 동력이다. 그것은 바깥이라고도 안이라고 할 수 없는, 무엇‘과’ 무엇 사이의 경계 영역인 ‘사이-공간’에 대한 사유와 다름없다. 백남준은 이에 대해 스스로

12) 독일 쾰른 미술협회에서 열린 《Nam June Paik: Werke 1946-1976 Musik-Fluxus-Video》전을 위한 도록-기록집에 실린 연보에는 백남준이 받은 음악 수업 및 학력과 관련해, “1946-50년, 신재덕에게서 피아노 개인교습과 이진우에게서 작곡 사사; 도쿄 대학 문학부에서 미학과 음악사 및 미술사를 전공했고 1956년에 아르놀트 쇤베르크(Arnold Schönberg)를 주제로 쓴 논문으로 학사학위를 받음; 1956-57년, 뮌헨 대학의 트라지볼로스 게오르기아데스(Thrasybulos Georgiades) 교수에게서 음악사를 배움; 1957년, ‘다름슈타트 국제 신음악 여름학교(Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt)’(칼하인츠 슈톡하우젠 Karlheinz Stockhausen과 루이지 노노 Luigi Nono 만남)에 참가; 1957-58년, 프라이부르크 음악대학에서 볼프강 포르트너(Wolfgang Fortner) 교수에게 배움; 1958년, ‘다름슈타트 국제 신음악 여름학교’(존 케이지 John Cage와 데이비드 튜더 David Tudor 만남)에 참가”라고 요약하고 있다. [Wulf Herzogenrath(ed.), *Nam June Paik: Werke 1946-1976: Musik-Fluxus-Video*, (Köln: Kölnischer Kunstverein, 1976), pp.17-18.] 또한, 뮌헨에서 백남준이 ‘다름슈타트 국제 신음악 여름학교’의 창립자인 볼프강 슈타이네케(Wolfgang Steinecke) 박사에게 보낸 1957년 6월 16일자 편지에는 “현재 뮌헨대학교에서 작곡과 음악학을 공부하는 한국 유학생이며...도쿄 대학에서 학사 논문 「아르놀트 쇤베르크 음악 연구 *Forschung der Musik Arnold Schönberg*」를 썼다”고 자신을 소개하고 있다. [Nam June Paik & Edith Decker-Phillips, *Niederschriften eines Kulturnomaden: Aphorismen, Briefe, Texte*, (Köln: DuMont Buchverlag, 1992), p.48]

다음과 같이 언급한 바 있다.

여러 분야 사이의 경계 영역, 그리고 음악과 시각예술, 하드웨어와 소프트웨어, 전자 공학과 고전 인문학과 같이 서로 다른 매체들과 요소들을 접속하는(interfacing) 복잡한 문제들에 대한 연구,,, 이것이 내가 카를 슈톡하우젠 산하의 쾰른 서독 라디오 전자음악 스튜디오에서 일하기 시작했던 1958년 이래로 나의 주요 과업이었다.¹³⁾

이처럼 무엇과 무엇을 분리하고 연결하는 경계 영역 혹은 매개(la brisure/hinge)라 할 수 있는 ‘사이-공간’이 백남준의 작업에서 어떻게 작동하는지를 살펴보기 전에, 먼저 ‘사이’와 ‘공간’의 사전적 뜻¹⁴⁾을 살펴보면, ‘사이’는 시간적 공간적 틈이나 가운데, 또는 사람간의 관계, 시간적 겨를 등을 뜻하고 ‘공간’은 한자어 ‘빌 공(空)’과 ‘사이 간(間)’의 합성어로서, 한자어의 뜻 그대로 읽을 때, 비어있는 사이 즉, 빈 곳을 의미한다. ‘사이-공간’은 이 두 단어를 합성한 조어로서 사전의 뜻대로 다시 풀면, ‘사이-비어 있는-사이’로 동어반복일 수 있지만 또 다른 한 편으로 ‘비어 있음’이 중요한 동인으로 작동하고 있음을 드러낸다. 또한 사이가 시간적 공간적 틈이라는 정의를 대입하면, ‘사이-공간’은 ‘틈-비어 있는-틈’이 될 것이다. 그러므로 ‘사이-공간’은 텅 빈으로 중지된 사이(또는 틈)와 사이로, 그것은 흔적으로서만 존재할 것이다. 흔적은 현전도 부재도 아닌 상태로 존재함으로 그것을 개념으로 분명히 정의할 수 없다. 흔

13) Nam June Paik(1972-1973), “A Day Project”, in Rosebush(ed.), 앞의 책, n.p. (밑줄 강조는 백남준 자신이 해놓은 것임)

14) 사전에 ‘사이’란 “① 어떤 곳에서 다른 곳까지의 거리. 또, 그 거리 안의 어떤 곳. 공간적인 떨어짐. ② 어떤 때로부터 다른 때까지의 동안. 시간적인 떨어짐. ③ 어떤 일에 들일 시간적인 공백 또는 형편이 좋은 시간적 여유 ④ 서로 맺은 관계 ⑤ 서로 어울려 사귀는 정분” [이희승(편), 『국어대사전』 (과주: 민중서림, 2010), p.1829.] 이라고 정의되어 있으며 ‘공간’은 “① 물체가 점유하지 아니하는 곳. 모든 방향으로 끝없이 널리 퍼져 있는 빈 곳. ② 건물의 쓰지 않는 빈 칸. ③ (철학) 시간과 더불어 물체계를 이루는 기초적인 개념. 물체의 모든 내용물을 제거한 뒤에 남는 자리. 이것을 실재적이라고 생각하면 실재론 또는 유물론, 이에 반하여 칸트처럼 직관 형식이라고 생각하면 관념론의 입장에 섬 ④ (물리) 실재성을 갖게 할 수 있는 공간. 고전 역학에서는 3차원의 유클리드 공간을 사용하였는데, 상대성 이론에 의해서 공간은 시간을 포함하여 정의되어야 함이 밝혀지자 4차원 리만(Riemann) 공간이 도입되었음-시공세계. ⑤ (수학) 기하학에서 n 개의 독립된 좌표로 결정되는 양의 집합. 비유클리드 공간이나 리만 공간, 벡터 공간, 함수 공간 같은 것”으로 정의되어 있다. (위의 책, p.292.)

적으로서의 ‘사이-공간’은 데리다가 창안한 차원과 같은 맥락으로 고찰할 수 있다. 데리다는 ‘차원’¹⁵⁾이 “단순히 개념이 아니고 개념성(conceptuality)과 개념적 과정, 그리고 일반 체계의 가능성”¹⁶⁾이라고 했다. 말도 아니고 개념도 아닌 차원은 차이의 효과이면서 동시에 차이의 기원을 차이 나게 하는 흔적의 유희이다. “차원은 공간적 개념인 차이와 시간적 개념인 연기(delay)의 두 실을 가지고 짜집기를 한 천이요 텍스트라고 볼 수 있다.”¹⁷⁾

플라톤의 이데아 철학을 축으로 삼은 서양 형이상학에서는 이처럼 분명히 구분되지 않는 흔적, 다시 말해 ‘개념이라 할 수 없는 개념가능성(-ability)’은 진리의 순수성을 오염시킨다며 철저히 경계하고 배격해왔는데, 데리다는 이 같은 이원론적인 로고스중심사상을 문자론(grammatology)을 통해 해체¹⁸⁾한

15) 데리다는 1967년 Henri Ronse와의 인터뷰에서, 차원을 다음과 같이 네 가지로 설명한다. “첫째, 차원은 연기, 위임, 유예, 보내기, 우회, 미룸, 유보 등에 의해 연기하는(deferring) 것으로 이루어지는 (능동적이고 수동적) 운동에 관련된다. 이런 의미에서 내가 유보할 수 있는 현재의 가능성에 대한 근원적인 불가분의 통일이 차원보다 선행하는 것은 아니다. (...) 둘째, 차원의 운동은 다른 것들을 생산하고 차이 나게 하는 것으로서, 가령 감각/지성, 직관/의미화, 자연/문화 등 우리 언어를 특징짓는 모든 대립적인 개념들의 공통된 뿌리이다. 공통된 뿌리로서의 차원은 또한 이러한 대립을 알 수 있게 하는 [동일한 것(l'identique)과 구별되는] 같은 것(le même)들의 요소이기도 하다. 셋째, 차원은 또한 (...) 이러한 차이들, 다시 말해 소쉬르의 언어학에서 나왔고 거기에 기초한 모든 구조주의적 지식체계가 상기시키는 발음 구별부호들의 산물이기도 한, 의미화와 어떤 구조를 위한 조건이다. 이러한 차이들과 거기서 생겨날 수 있는 분류학은 차원의 효과이다. (...) 차원의 개념은 단순히 구조주의적인 것도, 단순히 유전학적인 것도 아닌, 즉 차원의 ‘효과’라는 그와 같이 대체적인 것 그 자체이다. 물론 그게 단순히 개념은 아니지만... (...) 넷째, (차원은) (...) 하이데거가 존재와 존재자들(Being and beings) 사이의 차이라고 한, 즉 존재의/존재론적(ontico-ontological) 차이에 크게 빛지고 있지만 (...) (하이데거의 존재론적) 차이의 궁극적인 결정은 여전히 형이상학의 영향 아래 있는 것으로 보인다. 그래서 (...) 존재의 진실에 대한 이러한 사유의 끝까지 가게 되면, 서구의 언어로 더 이상 결정되지 않는 차원으로 열리게 되어 있다. (끝까지 가보는) 관습예의 도전은 한계가 언제나 작동중(at work)이라는 것이다. (차원은) ‘아무것도 의미하지 않는 사유’이며 의미와 ‘스스로-말하는 것을-듣는 것-으로서의-의미’에 대해 물음으로써 그 의미를 초과하는 사유이며 (...) 바로 바깥과 안 사이의 확실한 대답은 결코 없다는 사유이다.”(강조는 데리다에 의함) [Derrida(1982b), 앞의 책, pp.8-12. 참조]

16) Derrida(1982a), 앞의 책, p.11.

17) 김형효, 『데리다의 해체철학』 (서울: 민음사, 1993), p.211.

18) 데리다는 해체란 모든 이원적인 대립 안에 내포된 위계에 이의를 제기함과 동시에 ‘새로운 개념’, 즉 이전의 체제에 더 이상 포함될 수 없고 또한 결코 포함될 수 없었던 개념을 표시하는 ‘이중적인 태도’라고 한다. 해체적인 태도는 둘 중 하나에 대한 이원적인 대립의 암묵적인 우선시가 논리적으로 유지될 수 없다는 것을 보여준다. 가령, 선/악, 내부/외부와 같은 이원론에서 해체적인 개념은 그것들의 구조적인 상호의존성을 보여줌으로써 악이나 외부보다 선이나 내부를 더 우선시하는 태도에 이의를 제기한다. 이러한 도전은 그러한 대립을 단순히 역전하거나 전복함으로써가

다. 그는 ‘에크리튀르(문자 écriture)’를 대리보충으로 수용할 수밖에 없는 로고스(=음성) 중심 형이상학의 자가당착적인 모순을 폭로하여 기성의 위계질서를 해체하고 서양 철학의 다시 읽기를 시도하고 유도한다. 데리다는 문맥에 따라 차연을 대리보충, 파르마콘, 이멘(hymen) 등의 용어로 대체하는데, 본문에서는 이러한 환유적 연쇄를 작품의 해체적 분석에 적용할 것이다.

그런데 왜 잼(jam)인가? 옥스퍼드 영어사전에는 이 단어를 7개 이상의 범주로 나눠 설명하고 있다. 먹는 잼으로부터 기계의 고장을 의미하거나 교통 체증을 뜻하고 전파방해의 뜻으로도 쓰이며 즉흥연주회(jam session)를 나타내기도 한다.¹⁹⁾ 이렇게 대충 열거한 대여섯 가지의 뜻만 살펴봐도, 이 단어와 백남준의 관계를 유추할 수 있는데, 행위음악과 즉흥 연주회와의 관계, 실험 TV와 관련 있는 기계의 의도적인 고장이나 전파 방해, 로봇 <K-456>와 교통 체증, 그리고 생전에 단것을 좋아했던 대식가 백남준을 언급할 수 있다. 다시 말해, ‘잼’이라는 단어 하나에서 행위음악으로부터 로봇과 실험TV 및 비디오 아트와 위성방송에 이르는 백남준의 전 생애 작업을 관통하는 함축적인 다의성을 도출할 수 있는 것이다.

가령, 백남준의 첫 번째 미국 개인전인 《Nam June Paik》전 (뉴욕: New School for Social Research, 1965년 1월 8일 오후 9시)에 대해 작곡가이자 음악비평가인 폴 터록(Paul Turok)은 『뉴욕헤럴드트리뷴』지에 실은 평문(1965. 1. 9)²⁰⁾에서 백남준 초기 작업의 집대성이라 할 만한 ‘전자 TV와 컬

아니라 이원성의 조건이 역설적이게도 대립과 동시에 서로 연관되어 있는 새로운 방식으로 드러나게 한다는 점에서 ‘새로운 개념’으로 이끈다. 이것을 데리다는 아포리아적인 결정(불)가능성이라고 하는데, 해체의 아포리아적인 구조는 그 본래 의미의 윤리적 정치적 결정의 본질을 강조하는 것이라고 한다. [Peter Gratton & Marie-Eve Morin(eds.), *The Nancy Dictionary*, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015), pp.60-61.

19) James A.H. Murray et als.(eds.), *The Oxford English Dictionary* (2nd. edition) vol. VIII (London: Oxford University Press, 1989), pp.182-184 참조.

20) 이 기사는 이렇게 시작된다. “어제 밤 뉴스쿨에서 이상한 일이 벌어졌다. 열광적인 많은 관람객들이 놀라는 가운데 백남준이 자신의 최근 작품을 선보였던 것이다. 그 중에는 ‘전자 TV와 컬러 TV 실험들(Electronic TV and Color TV Experiments)’이라는 제목의 즉흥 연주회(jam session)가 있었는데, 여러 대의 완전히 품질 좋은 TV세트가 상당한 화면 왜곡을 일으킬 정도로 전자적으로 전파 방해(jammed)를 받았다. 하지만 이것은 백의 최첨단 전위예술이다. 그 결과는

러 TV 실험', '살렛 무어먼과의 협연', '로봇' 등을 언급하며 '잼'이란 단어를 여러 차례 쓰고 있다. 특히, 전파 방해(jamming)로 일그러진 화면 이미지를 배탈약 광고에 빗대어 이미지의 흔들림, 또는 뒤틀림을 언급하고 있는데, 이 흔들림이나 뒤틀림은 분명한 경계나 구획과 거리가 멀다. 공간적인 불명료성과 시간적 탈구(out of joint)²¹⁾는 다의적인 낱말 '잼'에 함축된 혼합(섞여 있음)과 혼돈 또는 혼란에 의해 오염된 효과이다. 의미를 중지하고 절단하며 지연시키는 '차연'이 작동하고 있는 것이다.

이상과 같은 전제 아래, 이 장에서는 첫째, 잼으로서의 '사이-공간'이 왜 위험한지를 미술사적 미학적 맥락에서 간략히 살펴보고 그의 예술관을 집약하는 주요골자인 비결정론과 가변성을 통해 '아주 비상한 현상'²²⁾으로서의 백남준이라는 기표가 어떻게 예술을 닫고 또 여는지를 살펴보고자 한다. 둘째, 물리적 음악(physical music)²³⁾이라고 단언한 백남준의 무-음악(a-music) 개념에

배탈약 광고 같았는데, 거기서 모든 건 초점을 잃은 채 흔들리고 있다.” (Paul Turok, "Music Note: More Torso Than Playing", *New York Herald Tribune*, 1965. 1. 9.) 여기서 흥미로운 점은 백남준의 TV실험이 당시로서는 너무 새로워서 그것을 어떤 예술 장르로 보아야 할지에 대한 합의조차 이루어지지 않은 상태였고, 이 글의 저자는 음악평론가로서 그것을 전위음악으로 보았기 때문에 '즉흥 연주회'라고 묘사하고 있다는 점이다. 이 전시회에서 백남준은 '전자TV와 컬러 TV 실험 작품'을 비롯해 로봇 작품 3개, 2개의 선불교 상자와 1개의 선불교 깡통'을 선보였다. [Rosebush(ed.), 앞의 책, u.p.]

21) 우리는 여기서 데리다가 셰익스피어의 『햄릿』(1막 5장)을 읽으며 화두로 삼았던 구절을 떠올릴 수 있다. “세월이 뒤틀려 있다. The time is out of joint.” [셰익스피어, 『햄릿』, 최종철(역) (서울: 민음사, 2006), p.52; 자크 데리다(1993), 『마르크스의 유령들』, 진태원(역) (서울: 그린비출판사, 2014) 참조]

22) 쾰른의 전자 스튜디오에 백남준을 소개하며 쓴 글에서 볼프강 포르트너 교수는 “... 백남준과 같은 아주 비상한 현상(so extraordinäre Erscheinung)”이라고 그를 평가하고 있다. [Wolfgang Fortner, "Abschrift" (1959.1.23) in Herzogenrath(ed.)(1976), 앞의 책, p.38.] 국내에서는 1992년에 국립현대미술관에서 열린 백남준 회고전 《백남준·비디오매·비디오땅》(1992.7.30-9.6.)에 실린 W. 헤르조겐라트의 글 (『백남준』)에서 이 문구를 처음으로 “백남준과 같은 비범한 현상”이라고 번역한 이래로, 2001년 번역 출간된 『백남준: 비디오 예술의 미학과 기술을 찾아서』에서는 ‘아주 특이한 현상’이라고 번역했고 이후에 특히, 백남준아트센터에서 전시를 통해 ‘비상한 현상’이라고 번역해 소개함으로써 이 번역어로 통용되고 있는 실정이지만 이러한 번역은 포르트너 교수가 백남준의 비범함에 방점을 두고 이 어휘를 사용한 본래의 뜻을 너무 추상적으로 받아들이게 할 소지가 있다. [국립현대미술관 전시도록, 『백남준·비디오매·비디오땅』 (서울: 에이피인터내셔널, 1992), p.83; 에디트 데커(1987), 『백남준: 비디오 예술의 미학과 기술을 찾아서』, 김정용(역) (서울: 궁리, 2001), p.36; 백남준아트센터 전시도록, 『비상한 현상, 백남준』 (용인: 백남준아트센터, 2017) 참조]

주목하여, 그가 음악의 대리보충으로 어떻게 음악의 비물질성에 대해 의문을 제기하는지를 살펴본다. 그의 음악가로서의 활동을 섭렵하지만 특히, <20개의 방을 위한 교향곡 SinfoNiE FoR 20 Rooms>을 중심으로 논지를 전개하고자 한다. 셋째, 미술 이상 혹은 이하인 미술의 타자를 미술의 대리보충으로 제시하는 백남준의 작업이 그의 독특성을 어떻게 발생하게 하는지 <보이스 박스 Beuys Vox>를 사례로 들어 살펴본다. 이 작품의 구성 요소로 포함되어 있는 일종의 자서전인 『보이스 박스 1961-1986』라는 책을 통해 백남준의 예술 인생을 일별할 수 있는데, 백남준 예술의 기초를 형성하게 되는 이 시기에 존 케이지와 요셉 보이스는 중요한 동인이 된다.

<20개의 방을 위한 교향곡>과 <보이스 박스>는 백남준이 초기시절에 참여했던 플럭서스 예술운동의 전형적인 특징을 보여준다. 흥미롭게도, <20개의 방을 위한 교향곡>은 백남준이 플럭서스 예술가들과 함께 공식적인 활동을 시작하기 이전 작품임에도 불구하고 이미 플럭서스 정신의 정수 (가령, 인터미디어, 실험성, 유희성 등)를 보여주고 있어 그가 이 운동에서 얼마나 핵심적인 역할을 했는지를 가늠하게 한다. 이 운동의 연구자들은 대체로 플럭서스의 대표적인 두 가지 예술 형식으로 이벤트 퍼포먼스와 플럭서스 세트 상자(Fluxkit multiple; 상자 안에 일상의 오브제나 인쇄된 값싼 카드들을 모아놓은 것)를 꼽는데,²⁴⁾ 백남준의 <20개의 방을 위한 교향곡>은 플럭서스 이벤트의 맥락으로, <보이스 박스>는 플럭서스 세트 상자의 맥락으로 간주될 수 있다.

23) 'physical'은 '(넓은 생물학적 관점에서의) 육체 혹은 신체의; 물질의/ 물질적인; 물리적인; 실체의; 자연의' 등으로 해석되는데, 백남준은 중의적인 의미로 이 단어를 사용하고 있는 것으로 보인다. 이 단어를 음악의 비물질성과 대비되는 의미로서 '물질적'으로 번역할 수도 있을 것이다. 가령, 백남준의 초기 작업뿐 아니라 플럭서스 예술가들의 활동을 적극 옹호하며 뒷받침해 주었던 주요한 비평가 메츠거(Heinz-Klaus Metzger)는 백남준의 행위음악에 대해 "작곡가의 물질과의 대결 (Auseinandersetzung des Komponisten mit dem 'Material')", 아도르노를 따라 말한다면, 작곡가의 사회와의 대결이다"라고 평하고 있다. [Heinz-Klaus Metzger, "Paiks Musik als Musik", in Herzogenrath(ed.) (1976), 앞의 책, p.35.] 그런데 백남준은 자신의 실험TV에 대해서도 'physical music'이라고 하고 있어, 물질의 원리에 기초한 작용까지 포괄한다는 의미에서 '물리적'으로 통일해 쓰고자 한다.

24) Hannah Higgins, *Fluxus Experience* (Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 2002), pp.11-12.

1. ... 저 위험한 ‘사이-공간’

18세기에 고대의 조각 군상 <라오콘 Laocoön>을 둘러싸고 벌어진 논쟁은 각각의 예술의 한계와 특성을 따지는 중요한 계기가 되었는데, “이 군상에 대한 학술적 논의는 시대의 증상으로서 의미 있는 것이었다. 왜냐하면, 18세기와 19세기는 물론, 미술사 서술의 시발에 있어서도 중요한 근본 문제들에 대한 논의가 이 사례에서 촉발되었기 때문이다.”²⁵⁾ 한계와 특성을 따지는 작업에는 구분하는 일과 예술 간의 서열을 매기는 가치판단이 따르기 마련이다. 미술사를 학문의 기초로 정초했다고 평가받는 빙켈만(Johann Joachim Winckelmann)은 <라오콘> 군상을 예시로 들며 고대 그리스미술의 탁월한 특징을 ‘고귀한 단순함과 고요한 위대함(edle Einfalt und stille Größe)’이라 평가하고 이를 미술의 새로운 이상으로 제시했다. 그는 그리스미술과 나아가 근세(early modern period) 회화의 발전 시기를 네 단계로 구분하고 서로간의 유사한 양식 분화과정을 유추해내려 했는데, 거기에서 규범으로 삼은 ‘미’와 ‘숭고’라는 이념은 이후의 미술사학자들이 지속적으로 다루게 되는 중요한 모티브가 된다.²⁶⁾

빙켈만은 <라오콘> 군상을 극도의 고통에도 외마디 비명조차 지르지 않는 절제된 위대한 영혼의 표현이라고 평하면서 고대 로마의 베르길리우스(Publius Vergilius Maro)가 묘사한 비명지르는 라오콘과 비교했다. 레싱(Gotthold Ephraim Lessing)은 <라오콘>에 대한 빙켈만의 이 같은 언급을 인용하면서 미술가를 시인과 구별 짓는 근거를 찾고자 한다며, 『라오콘: 회화와 시의 한계에 관하여 Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie』(1766) 라는 소론의 포문을 연다.²⁷⁾ 레싱은 문학적인 회화와 묘사적

25) 우도 쿨터만(1966), 『미술사의 역사』, 김수현(역) (서울: 문예출판사, 2001), p.115.

26) 리오넬로 벤투리(1964), 『미술비평사』, 김기주(역) (서울: 문예출판사, 1988), p.188-91 참조.

27) Gotthold Ephraim Lessing (1766), *Laocoon: An Essay upon the Limits of Painting and Poetry*, Ellen Frothingham(trans.) (New York: The Noonday Press, 1957), pp.1-7. 참조.

인 시를 추종하는, 당대에 팽배한 예술들 간의 혼돈 상태를 비판하며 그 미학적 병폐에 맞서기 위해 먼저 각 예술을 구분하는 조건으로서 “회화는 시와 완전히 다른 기호와 모방 수단을 이용하는데, 가령 회화는 공간 속의 형태들과 색채들을 사용하고 시는 시간 속의 소리들을 잘 표현하지 않는가”²⁸⁾ 하고 자문한다. 그의 정의에 따르면, 조형예술로서의 회화나 조각은 공간에 나란히 병존하는 대상들을 고유의 주제로 삼는 반면, 시의 고유한 주제는 시간 속에 잇따라 일어나는 행위라는 것이다.²⁹⁾ 요컨대 문학은 시간예술이고 회화는 공간예술이라는 규범적인 구분을 정해 놓은 것이다.

이 같은 ‘라오콘’ 논쟁에는 그 밖에도 당대의 문호인 괴테³⁰⁾와 철학자 쇼펜하우어³¹⁾를 비롯해 여러 학자나 저술가들이 관여했으나, 본 연구와 관련해서, 레싱에 대해서만 조금 더 주목하고자 한다. 흥미롭게도 20세기에 들어, 그린버그식 모더니즘을 낳은 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)와 그린버그를 비판하며 포스트모더니즘 비평의 선구에 선 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)도 자신들의 논의를 전개하는 출발점으로 레싱을 언급한다.

그린버그는 1940년에 추상미술과 아방가르드 예술을 옹호하기 위해 쓴 「더 새로운 라오콘을 향하여」에서, 『라오콘』의 저자 레싱이 예술들 간의 이론적 실천적 혼돈 상태를 인지하긴 했지만 오직 문학 면에서 이것이 문학에 끼친 나쁜 영향들에 주목했고 조형예술에 대한 그의 관점은 단지 당대의 전형적인 그릇된 생각을 예증하는 것에 그쳤을 뿐³²⁾이라고 비판하면서 문학에 집

28) 위의 책, p.91.

29) 위의 책, p.91. 참조.

30) 괴테는 1798년에 잡지 『프로필레엔 *Propyläen*』을 창간하면서 자신이 쓴 「라오콘론 *Über Laokoon*」을 머리말로 실었다. [아르투어 쇼펜하우어(1859), 『의지와 표상으로서의 세계 *Die Welt als Wille und Vorstellung*』 제3판, 홍성광(역) (서울: 을유문화사, 2019), p.320. 참조]

31) 쇼펜하우어는 위의 책 46장 (‘라오콘 조각상의 아름다움’)에서 레싱이 고대 예술의 원리인 아름다움을 갖대로 <라오콘> 군상의 비명 지르지 않는 표정에 대해 논한 것을 비판하면서 이에 반해, “빙켈만의 탁월한 묘사는 라오콘을 일컬어 스토아적 성향을 가진 사람이라고 말한 것을 제외한다면, 전적으로 그 가치와 진실성을 인정받을 수 있다”고 결론짓는다. 아이러니하게도 쇼펜하우어는 각 예술의 특징을 규정하려던 레싱의 방법론을 빌어 시문학과 연극 등의 작용 법칙과 회화나 조각의 작용 법칙간의 경계를 공고히 하면서도 <라오콘> 조각가가 그 한계 내에서 얼마나 놀라운 솜씨를 발휘했는지를 역설적으로 강조하고 있다. (위의 책, pp.318-323 참조)

중한 레싱의 방식을 뒤집어 미술을 중심으로 각 예술의 순수성과 나아가 시각 예술들 간의 차이를 확고히 정립하고자 했다. 그는 순수성 지향을 준거로 17세기 이후의 예술사를 살피면서 추상 미술이 정답은 아닐지라도 당시로서는 최선이라는 역사적인 정당성을 거기에 부여하고자 했다.³³⁾ 즉, 각 예술을 규정하는 필요충분조건이 각 매체의 고유한 속성에 있다는 전제로, 평면성으로 수렴하는 추상미술의 역사적 당위성을 역설하며 이를 철저한 내재성에 근거한 그린버그식 모더니즘 정립의 근거로 삼았던 것이다.

로잘린드 크라우스 역시 현대 조각론의 서두에 레싱을 인용하지만 그를 그린버그와 다르게 읽으면서 자신의 조각론의 단초를 마련한다. 크라우스는 “그가 유명한 시간예술과 공간예술의 구분에 덧붙여 중요한 단서를 달았다”³⁴⁾면서 레싱의 다음 글을 인용한다. “그러나 모든 대상물들은 공간뿐 아니라 시간 속에서도 존재한다. 그것들은 존속하며 이 존속의 어떤 순간에라도 다른 관계 속에서 다른 모습을 띌 수 있다. 이러한 순간의 모습과 배치의 모든 것은 이전 행위의 결과였고 다음 행위의 원인이 될 수 있으며 그러므로 현재 행위의 중심이 된다.”³⁵⁾ 이로써 크라우스는 “조각이란 특히 정지와 움직임, 포착된 시간과 지나가는 시간 사이의 결합점에 위치한 매체라는 점”³⁶⁾을 증명하고자 한다.

앞서 살펴본 예술론들은 “양식의 구분 — 숭고, 미, 모방 — 이 예술가들이 지니고 있는 제 개성들을 결정짓는 방향 설정을 위해 예술사에 유용한 것”³⁷⁾이라는 벤투리의 견해에 대체로 일치한다. 즉, 양식의 이상적인 기준을 설정하

32) Clement Greenberg, "Towards a Newer Laocoön" in Francis Francina(ed.), *Pollock and After: The Critical Debate* (London & New York: Routledge, 2000), p.62. (그린버그의 이 에세이는 *Partisan Review*, July-August 1940, vol. 7, no.4, pp.296-310.에 처음 실렸었다.)

33) 위의 글, pp.60-69. 참조.

34) Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (New York: The Viking Press, 1977), p.4.

35) Lessing(1957), 앞의 책, pp.91-92.

36) Krauss(1977), 앞의 책, p.5.

37) 벤투리(1988), 앞의 책, p.193.

고 기준에 모자라거나 넘치는 것들을 배제했고 레싱에게서 볼 수 있듯이, 예술들 간의 장르 구분에 있어서도 마찬가지로 방식을 취했으며 그 극단적인 예를 그린버그식 모더니즘에서 발견하게 된다. 위의 이론가들 중에서 크라우스만이 그 순수성의 미학에 문제제기를 하지만 그 역시 이질적인 것들의 결합점 위에서 이상적인 좋은 형식을 추구한다는 점에서 본 논문의 이론적 토대가 되지는 못한다.

배제와 구분에 의한 예술 정의에서는 경계를 무화시키는 ‘사이-공간’이 위험할 수밖에 없다. 구분을 무너뜨려 혼합과 혼돈을 가져오게 함으로써 이질성과 타자에 의해 순수성을 오염시키기 때문이다. ‘사이-공간’은 이렇게 닫힌 예술의 자족적인 폐쇄성과 배타성, 자기 동일성을 열어 그 순수성에 상처를 내지만 다른 한 편으로는 예술들 간의 구분을 가능하게 해주는 가능조건이기도하다는 점에서 ‘파르마콘’³⁸⁾과 같다. 그것은 차이를 밝혀내 분리하고 분류하며 배제하여 완전한 체계를 확고히 정립하려는 시도에 ‘~일지도 모른다’는 결정(불)가능성의 위상, 필연적 우연성을 끼워 넣는다. 백남준은 “비디오 작업을 하면 할수록, 18세기에 레싱이 했던 공간예술과 시간예술의 구분에 대해 더 생각하게 된다”는 단상으로 시작하는 짧은 글, 「입력시간과 출력시간 Input-time and Output-time」에서, “정보나 경험의 순수성을 보존하고자 퍼포먼스의 시간구조를 편집도 변경도 하지 않으려는 일부 비디오 예술가들은 (...) 입력시간과 출력시간이 같아야 한다고 주장한다”면서 그들이 주장하는 순수성 보존은 실상 불가능함을 우회적으로 설명한 뒤, 이어서 “비디오아트는 자연을 모방하는데, 자연의 외양이나 양적인 면에서가 아니라 그것의 본질적인 ‘시간-구조’의 측면에서”³⁹⁾라고 비디오아트의 속성을 요약했다. 이는 입력

38) 데리다는 플라톤의 『파이드로스 Phaedrus』를 다시 읽으며, 소크라테스가 쓰여진 것(문자)과 진리를 엄격히 구분하면서 파이드로스가 가져온 쓰여진 텍스트를 ‘파르마콘’에 비유해 그것은 마법의 약과 같아서 약이 되기도 독이 되기도 한다고 말한 것에 주목하는데, ‘파르마콘’은 엄격한 구분을 해체하며 로고스의 철학을 위협하는 것임을 강조했다. [Jacques Derrida(1972), *Dissemination*, Barbara Johnson(trans.) (London: The Athlone Press, 1981), pp.68-71. 참조.]

39) Nam June Paik(1976), "Input-time and Output-time", in Hanhardt et als.(eds.), 앞의 책, p.166. [이 글은 Ira Schneider & Beryl Korot(eds.), *Video Art: An Anthology* (New York:

시간과 출력시간 사이에 발생할 수 있는 틈이나 어긋남이야말로 비디오아트의 생래적인 특성임을 지적한 것이다. 자연의 비대칭적, 비선형적인 ‘시간-구조’에서는 ‘~일지도 모른다’는 우연성을 배제할 수 없다. 입력과 출력 사이에 늘 ‘사이-공간’이 작동하고 있기 때문이다.

이처럼 ‘사이-공간’의 수수께끼 같은 특성은 불확실성을 담지하는데, 소제목 앞에 말줄임표(...)를 붙인 것도 그 효과를 좀 더 고찰하려는 의도를 강조하기 위해서이다. 데리다도 『그라마톨로지에 관하여』 중 제2부 제2장의 제목에 말줄임표를 붙여놓았는데⁴⁰⁾, 이에 대해 니콜러스 로일(Nicholas Royle)은 이렇게 설명한다. “이러한 불확실성은 애매함이나 아마도, 통상 정의되듯 두 가지로 해석되는 ‘말줄임(ellipsis)’(또는 ‘점 세 개’)의 뜻에 새겨진 결정(불)가능성에서 분명히 나타난다. 사전에서, 말줄임이란 ‘한 단어나 몇 단어가 빠져 있고 단지 암시만 주는 구문 표현 (문법); 생략 부호 (인쇄기호)’(『체임버스 사전 *Chambers Dictionary*』에서 발췌)라고 정의되어 있다. ‘말줄임’이라는 단어는 데리다가 다른 문맥에서 ‘타원의/생략된(elliptical)⁴¹⁾ 본질’이라고 했던 것을 내포한다.”⁴²⁾

본 절에서는 저 위험한 ‘사이-공간’이 백남준에게서 독특하게 작동하게 되기까지 그가 관계했던 플럭서스 활동과 존 케이지의 영향을 살펴보고 백남준 스스로 활동 초기부터 중요한 요인으로 거론했으며 이후 그의 전 작업을 통해 되풀이해서 중요하게 작동하는 비결정론과 가변성에 대해 백남준의 글을 중심으로 살펴보려고 한다.

[Harcourt Brace Jovanovich, 1976), p.98에 처음 수록되었다.]

40) 데리다는 ‘저 위험천만한 대리보충(ce dangereux supplément)…」이라는 제목에서 뒤에만 말줄임표를 붙인 데 반해, 스피박의 번역본에서는 ‘...저 위험천만한 대리보충이(That Dangerous Supplement)...’라고 제목의 앞뒤로 말줄임표를 붙였다. [Derrida(1997), 앞의 책, p.153. 참조.]

41) 여기서 로일은 ‘타원’과 ‘생략’을 동시에 함의하는 프랑스어 ‘ellipse’에 빗대어 데리다가 ‘차연’을 설명한 것을 암시하고 있다. [Jacques Derrida(1967), "Form and Meaning: A Note on the Phenomenology of Language", in Derrida(1982a), 앞의 책, p.173. 참조]

42) Nicholas Royle, *Jacques Derrida* (London & New York: Routledge, 2003), p.48.

1) 인터미디어의 ‘사이-공간’

앞서 본 장의 서두에서 언급했듯이, ‘과’에 주목하는 백남준의 작업이나 글을 보면, 그가 음악과 시각예술, 예술과 기술, 예술과 과학, 예술과 정보, 고급 예술과 대중예술, 전자공학과 생리학이나 미학과 사이버네틱스(인공두뇌학)와 같은 학제간의 관계, 그 경계 영역에 사로잡혀 있었음을 알 수 있다. 이처럼 그의 일관된 화두는 ‘인터미디어’였다.

‘인터미디어’라는 용어는 플럭서스 그룹의 딕 히긴스(Dick Higgins)가 매체 간의 융합이 근대 대중화 사회의 새로운 정신성을 상징한다면서 예술 간의 다매체 작업을 넘어서 예술과 철학 간의, 예술과 일상 간의 경계를 가로질러 서로 융합하고 경계를 허무는 초학제적인 작업에 붙인 명칭이다. 특히, 그는 해프닝을 콜라주와 음악과 연극 사이에 놓인, 미지의 영역인 인터미디움(intermedium)으로 보았는데, 음악적 이벤트를 비음악적 행위로 대체한 해프닝의 대표 사례로 백남준을 들고 있다.⁴³⁾ 히긴스가 언급한 “사이에 놓인 미지의 영역”을 축약하면 ‘사이-공간’이 된다.

훗날 히긴스는 「해프닝의 기원」이라는 글에서, 해프닝이라는 용어가 일반에 널리 쓰이게 되면서 예술작업에 적용되는 전문용어로서의 유용성이 사라지게 된 것으로 말미암아, 이처럼 너무 폭넓게 사용되는 용어의 혼선을 피하기 위해 자신이 인터미디어라는 용어를 창안했다⁴⁴⁾고 밝혔다. 그는 코울리지(Samuel Taylor Coleridge)가 어느 편지에선가 언급했지만(1812년) 결코 그

43) Dick Higgins(1966), "Intermedia", *Esthetics Contemporary*, Richard Kostelanetz(ed.) (Buffalo: Prometheus Books, 1978), pp.186-190. [이 글은 *Something Else Newsletter 1*, No.1 (New York: Something Else Press, 1966)에 처음 실렸고 Dick Higgins, *Horizons: the Poetics and Theory of the Intermedia* (Carbondale, IL: Southern Illinois Univ. Press, 1984)에 한 챕터(pp.18-21)로 다시 실렸다.]

44) Dick Higgins, "The Origin of Happening", *American Speech*, Vol. 51, No. 3/4 (Autumn-Winter, 1976), pp.268-271. 이 글에서 그는 ‘인터미디어’라는 용어를 창안해 처음 쓰기 시작한 것이 1965년인데, Alison Knowles와 Tomas Schmit, Benjamin Patterson, Philip Corner가 공동 참여한 작품집 『네 세트 *The Four Suits*』 (New York: Something Else Press, 1965)에 자신이 쓴 서문에서였다고 밝히고 있다.

개념을 체계적으로 발전시키지는 않았던 ‘인터미디어’라는 단어를 되살려, 구체시(시각예술과 시)나 해프닝(시각예술, 음악, 연극)이나 소리시(음악과 문학)와 같이, 두 가지 이상의 전통 매체 사이의 혼성물인 예술 형식에 그 이름을 붙였다면서 이 용어가 ‘혼합미디어(mixed media)’ – 요소들의 공존에도 불구하고 그 각각 뚜렷한 구성요소로 남아 있는 – 와 혼동되는 것을 경계했다.⁴⁵⁾

그런데 히긴스는 1993년 7월 5일에 니콜라스 추브루크(Nicholas Zurbrugg)와 가진 인터뷰에서 ‘인터미디어’와 ‘복합미디어(multimedia)’간의 차이를 언급하며 후자를 ‘혼합미디어’와 같은 뜻으로 언급한다. 요점은 각 매체가 개개의 차이를 드러내며 총합적(aggregate)으로 구성된 ‘혼합미디어’나 ‘복합미디어’와 달리, 인터미디어에는 개념적인 융합(fusion)이 있다는 것이다.⁴⁶⁾ 이에 대해, 이본 슈필만(Yvonne Spielmann)은 멀티미디어 작업을 ‘축적(accumulation)’, 인터미디어적인 확장을 ‘변형(transformation)’으로 정리한 바 있는데, 그에 의하면, “인터미디어 작품에서 내용은 결합과 충돌의 구조를 드러내는 형식적 범주가 된다. 내용의 상호연관 의미는 회화와 영화, 영화와 전자 매체 등등 간의 충돌이 자아내는 그와 같은 변형의 유형을 표현하는 것”⁴⁷⁾이라 했다.

이와 같은 인터미디어의 속성은 미술, 음악, 영화, 문학 등 다양한 분야의 세계 여러 나라 예술가들이 참여한 초학제적인 그룹 활동인 플럭서스의 작업을 단적으로 나타내는 핵심이 된다. 딕 히긴스뿐 아니라 플럭서스 이론가이자 예술가인 켄 프리드먼(Ken Friedman)도 인터미디어를 플럭서스의 12가지 기본 사상의 핵심 쟁점 중 하나로 포함했다.⁴⁸⁾ 플럭서스가 “60년대의 가장 급진

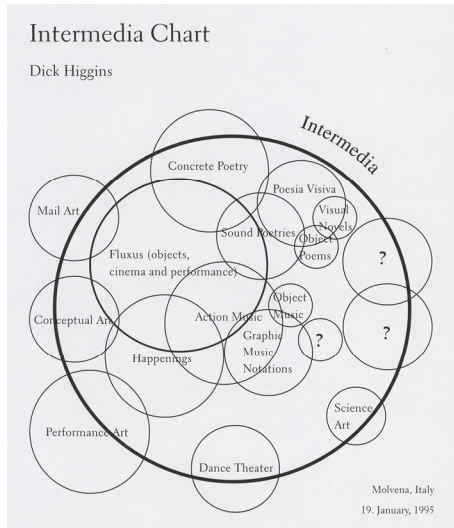
45) 위의 글, p.271. 이 글에서는 코울리지의 언급 연도를 밝히지 않았으나 나중에 "Intermedia"를 재인용해 실은 *Horizons*에서 히긴스는 1812년의 코울리지의 글에 ‘인터미디어’라는 단어가 나온다고 명시한다. [Higgins(1984), 앞의 책, p.23. 참조]

46) Dick Higgins & Nicholas Zurbrugg, "Looking Back", *A Journal of Performance and Art*, Vol. 21 No.2 (May, 1999), p.24.

47) Yvonne Spielmann, "Intermedia in Electronic Images", *Leonardo*, Vol. 34 No.1 (Feb. 2001), p.59-60. 참조.

48) 딕 히긴스는 1982년에 플럭서스의 기준(criteria)으로서 9가지를 제시했는데, 그 기준은 ① 국제

적이고 실험적인 예술운동”⁴⁹⁾이라고 평가받게 된 것도 이 개념을 작업에 적극 도입 실천한 덕택이다.



(그림 1) Dick Higgins, <Intermedia Chart>, 1995

히긴스의 인터미디어 개념을 나중에 그가 그린 도해 (그림1)에서 살펴보면, 시와 소설, 음악, 시각예술, 공연예술 등의 다양한 예술유형들이 크고 작은 방울로서 서로 교차하며 포개지는 영역을 만들어내는 것을 볼 수 있고 거기서 교차 영역의 수가 가장 많은 방울이 플럭서스임을 알 수 있다. 국가간, 예술간, 매체간, 심지어 예술과 일상, 시간과 공간 사이의 경계 넘기를 추구한 플럭서스의 기준에 비추어 볼 때, 이는 당연한 귀결로 보인다.

주의(internationalism) ② 실험주의와 우상파괴주의(experimentalism & iconoclasm) ③ 인터미디어(intermedia) ④ 간결주의 혹은 농축주의(minimalism or concentration) ⑤ 예술/일상의 이분법 해소(an attempted resolution of the art/life dichotomy) ⑥ 함축성(implicativeness) ⑦ 놀이 혹은 익살(play or gags) ⑧ 일시성(ephemerality) ⑨ 특수성(specificity)이다. 켄 프리드먼은 1989년 Emily Harvey 화랑에서 개최된 《플럭서스와 그 집단 Fluxus and Company》전에 실은 글에서 기본적으로 히긴스의 기준을 수용하면서 플럭서스의 속성을 좀 더 명확히 묘사하기 위해 12가지 특징을 다음과 같이, ① 세계주의(Globalism) ② 예술과 일상의 통합(Unity of art and life) ③ 인터미디어(Intermedia) ④ 실험주의(Experimentalism) ⑤ 우연(Chance) ⑥ 유희성(Playfulness) ⑦ 단순성(Simplicity) ⑧ 함축성(Implicativeness) ⑨ 예시주의 (Exemplativism) ⑩ 특수성(Specificity) ⑪ 시간성 (Presence in Time) ⑫ 음악성(Musicality)으로 제시했다.

[Dick Higgins(1982), "Fluxus: Theory and Reception", Ken Friedman(ed.), *The Fluxus Reader* (Chichester: Academy Editions, 1998), pp. 217-236; Ken Friedman(1989), "Fluxus and Company", 위의 책, pp. 237-253.] 이후에, 프리드먼은 자신의 글을 수정 보완해 수차례 여러 곳에 게재했는데, 대표적으로 한국에서 최초로 열린 《서울 플럭서스 페스티벌 The Seoul of Fluxus》(1993년 3월) 도록과 플로리다 포트로더데일미술관(1994. 11. 4.)을 비롯해 미국 9개의 미술관에서 1998년 1월 4일까지 순회 전시된 《The Electronic Superhighway: Nam June Paik in the 90's》전 도록에 실렸다. [김홍희(편), 『플럭서스 The Seoul of Fluxus』 (서울: Editions API, 1993); Nam June Paik, *The Electronic Superhighway: Travels with Nam June Paik*, (Cincinnati: Carl Solway Gallery, 1995)]

49) Harry Ruhé가 전시도록 *FLUXUS, the Most Radical and Exerimental Art Movement of the Sixties* (Amsterdam: A-Gallery, 1979)에 실은 글에서 따옴. [Elizabeth Armstrong, "Fluxus and the Museum", Elizabeth Armstrong & Joan Rothfuss(eds.), *In the Spirit of Fluxus* (Minneapolis: Walker Arts Center, 1993), p.12-21. 참조]

플럭서스의 주요한 이론가인 오웬 스미스(Owen Smith)는 플럭서스의 소위 ‘제도화 단계(institutional phase)’인 1961년부터 1978년 사이를 세 시기로, 즉 플럭서스 페스티벌과 이벤트 퍼포먼스 시기였던 최초의 플럭서스 시기(1961-1964), 플럭서스 출판물과 오브제의 시기(1964-1970), 후기 플럭서스 퍼포먼스 시기(1970-1978)로 분류한 바 있다.⁵⁰⁾ 이와 같은 역사적인 접근 방식의 플럭서스 연구에서 이 그룹의 의장(chairman)을 자처한 조지 마치우나스(George Maciunas)는 플럭서스를 하나의 실험적인 혁명이자 미술운동으로 정초하는 데 기폭제 역할을 했다. 이 리투아니아 출신의 미국 행동가는 1961년 뉴욕에서 닉 히긴스와 함께 ‘플럭서스’라는 제명의 잡지 출판을 기획 중⁵¹⁾이었으나 파산하자 유럽으로 향했고 이 때 그를 독일 예술계에 소개했을 뿐 아니라 그를 도와 유럽에 플럭서스 바람을 일으킨 장본인이 바로 백남준이다.⁵²⁾ 백남준의 주선으로 마치우나스는 독일 부퍼탈의 파르나스 화랑에서 개최한 《작은 여름음악회: 존 케이지 이후 Kleinen Sommerfest: Après John Cage》(1962년 6월 9일 저녁 8시 30분)에서 공연하며 독일 예술계에 등장했다. 이 공연의 초대장⁵³⁾에는 마치우나스를 ‘새로운 예술잡지 『플럭서스』의 편집장(Chefredakteur der neuen Kunst-Zeitschrift FLUXUS)’이라는 직함을 달아 소개하고 있다.

마치우나스는 특유의 기획력과 추진력으로 최초로 ‘플럭서스’란 명칭을 단

50) Owen Smith, "Avant-gardism and the Fluxus Project: A Failed Utopia or the Success of Invisibility?", Ken Friedman & Owen Smith(eds.), *Performance Research: On Fluxus*, Vol. 7 No. 3 (New York & London: Routledge, 2002), p.4.

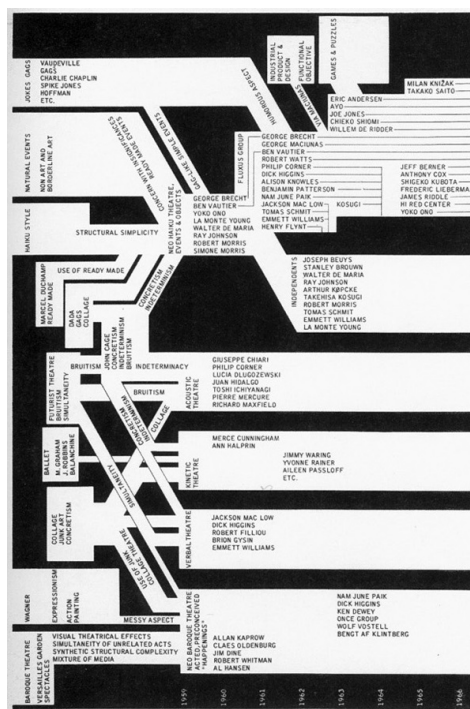
51) 위의 책, p.4.

52) “그는(마치우나스) 처음에(1961年 中葉) 歐羅巴에 있는 三人에게 便紙를 냈다. 詩人 Helms, 作曲家 Bussotti, 그리고 小生이었다. 但 Helms와 Bussotti는 이 正體모르는 美國人을 無視했고 小生은 자만 고지식하게 答하고 應했다. 그러다 보니 Fluxus는 눈사람같이 점점 커지고 Australia의 邊境까지 가도 傳説이 돌겠끔 되었다.” [백남준, 『보이스 박스: 1961-86』 (서울: 원화랑/현대화랑, 1990), p. 46. ; Susanne Rennert & Sylvia Martin(eds.), *"Le hasard fait bien les choses.": Jean-Pierre Wilhelm, Informel, Fluxus und die Galerie 22* (Köln, : Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013), p.110. 참조.]

53) 쾰른에 소재한 국제예술품거래중앙기록보관소 [Zentralarchiv des Internationalen Kunsthandels (ZADIK), Köln] 의 아카이브 참조.

《플럭서스 국제 신음악제 Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik》를 독일 비스바덴 시립미술관 강당에서 4주간(1962.9.1-23.) 개최하는 데 앞장섰는데, 이 페스티벌은 1963년까지 유럽 여러 도시⁵⁴⁾를 순회하며 이어졌다. 이 행사를 위한 포스터나 프로그램지를 보면 이 일련의 플럭서스 행사에서 백남준이 차지하는 위상을 엿볼 수 있다.⁵⁵⁾

그런데 차세대 플럭서스 이론가인 한나 히긴스(Hannah Higgins)는 플럭서스 예술가였던 아버지(딕 히긴스)와 어머니 (앨리슨 노울즈 Alison Knowles)를 통해 어려서부터 얻은 경험에 기초해 설득력 있는 논지로 쓴 저서에서 바로 이러한 마치우나스의 조직력과 통솔력이 유동적이며 개방적인 플럭서스의 느슨한 조직적 특성과 상반된다고 비판하며 상징적으로 딕 히긴스의 인터미디어 도표와 마치우나스의 목적론적이며 선형적인 플럭서스 연표 (그림2)를 비교한다.



(그림 2) George Maciunas, <Fluxus>, 1967

마치우나스의 연표는 플럭서스를 제도화시키고자 하는 강한 의지를 반영하는데, 한나 히긴스는 이를 비판하면서 조지 브레히트(George Brecht)의 말을 빌

54) 유럽에서의 플럭서스 페스티벌은 비스바덴에서 개최된 이후, 제목을 달리 하며 암스테르담(1962.10.5.-27), 런던(1962.10.23-24), 코펜하겐(1962.11.23-28), 파리(1962.12.3.-8), 뒤셀도르프(1963.2.2.-3), 스톡홀름(1963.3.1.-3), 코펜하겐(1963.6.1.-14), 헤이그(1963.6.23.-28), 니스(1963.7.25.-8.3) 등지에서 열렸다.

55) 보노토재단(Fondazione Bonotto)의 홈페이지 Collection 섹션에는 1962년부터 1965년까지 플럭서스 국제 페스티벌과 음악회에 관련된 초청장이나 프로그램지 및 광고전단지나 포스터 등이 사진과 함께 연대순으로 잘 정리되어 있다.

(<https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/poetry/collectivefluxus/6/3588.html>)

러 플럭서스를 ‘이름붙일 수 없는 어떤 것 (Something Unnameable)’이라고 정의한다.

플럭서스에는 의도나 방법에서 일치하고자 하는 어떠한 시도도 결코 존재하지 않는다. 공통적으로 이름붙일 수 없는 어떤 것을 지닌 개개인들이 그들의 작품을 발표하고 공연하기 위해 단순히 자연스레 연합했다. 아마도 이 공통된 어떤 것은 예술의 경계란 관습적으로 여겨져 온 것보다 훨씬 더 폭넓다든지, 예술과 오래된 기존의 경계들이 이제 더 이상 그다지 유용하지 않다는 느낌일 것이다.⁵⁶⁾

‘흐름, 끊임없는 운동, 계속 이어지는 변화’ 등의 뜻을 지닌 그룹 명칭⁵⁷⁾이 말해주듯, 대체로 플럭서스 예술가들은 획일적인 규제나 강령 등에 공공연히 거부감⁵⁸⁾을 표시했다. 덕 히긴스의 인터미디어는 예술에 대한 기존의 경계를 넘나드는 그들의 과감한 시도를 대변하는 압축적인 용어라 하겠는데, 20세기 초, 반예술(anti-art)을 지향했던 다다나 러시아 구축주의, 또는 소음에 주목한 미래주의, 구체적인 현실을 작곡하고자 한 구체음악 등에서 그 선례를 찾을 수 있다.

하지만 본 연구와 관련해서 더 주목하고자 하는 바는 인터미디어의 ‘사이-공간’이다. 그것은 덕 히긴스가 강조한 것처럼 개념적인 융합으로 결정체를 이룬 인터미디어가 아니라, 플럭서스의 본령대로 경계지을 수 없는 해체의 지점

56) George Brecht, "Something about Fluxus," *Fluxus Newspaper*, no.4, June 1964 (Detroit: Silverman Collection) (Hannah Higgins, 앞의 책, p.70.에서 재인용)

57) 최초의 플럭서스 선집 중의 하나로 1963년 여름에 출판된 *Fluxus Preview Review*에는 플럭서스 악보 샘플, 퍼포먼스 사진 기록, 플럭서스 작품 광고와 함께 ‘플럭서스’란 말의 사전적 정의가 실려 있었는데, 그것은 라틴어 ‘fluxus’에서 유래한 영어 단어 ‘flux’의 뜻을 사전에서 발췌해 그대로 실은 것이었다.

58) 김용옥은 플럭서스를 동양의 노자사상에 빗대어 흥미로운 분석을 한 바 있다. “플록수스(Fluxus)란 회랍의 라오쯔(老子)라고 말 할 수 있는 헤라클레이토스가 로고스(Logos)에 대하여 萬物流轉의 세계관을 제시한 ‘판타 레이’를 영역할 때 흔히 사용되는 영어의 의미에서(All Things are in Flux) 그 우주관, 세계관, 인생관의 오리지널한 함의가 가장 잘 드러나고 있다. 그것은 老子가 ‘道可道非常道’라고 한 것이라든가 (...) 쉽게 同義的 표현으로서 연상될 수 있는 것이며, 그 의미를 요약해서 말하자면 로고스라는 不變지향적 세계관에 대하여 변하지 않는 것은 아무것도 없다고 하는 周易의 세계관(World of Change)을 말하는 것이다.” [김용옥(1992), 『석도화론』 (제2판, 서울: 통나무, 2012), p.221.]

이다. 텅 비어 있지만 무의미의 의미로 차 있는 공간이며 서양 형이상학적 접근이나 장르화가 기초하는 이분법적인 사고방식에 종말을 고하고 생성과 변화에 의해 그 테두리를 완벽하게 규정할 수 없는 공간이다. 그것은 주변적인 것으로서 예술의 영역에서 배제되어왔던 것으로 늘 타자를 향해 열려 있는 공간이다. 자기 완결을 향해 자기 회귀로 순환하는 자기 동일성의 원환(kreis)이 아니라 자기-차이(self-differing)의 분열된 공간이다. 자기-차이의 공간은 원환에 틈을 뚫어냄으로써(spacing) 이질성에 의한 익명적인 파편들이 공존하면서 일어남 혹은 행해짐 (~ing)이 끊임없이 작동하는 곳이다. 레비나스(Emmanuel Levinas)가 예술의 주요 기능으로 언급한 것처럼, “서로 침투할 수 없는 이질적인 세계들의 공존 (...) 틈들은 모든 면에서 우주의 연속성을 금가게 한다.”⁵⁹⁾ 그래서 ‘사이-공간’은 위험하다. 그 위험한 틈, 다시 말해 ‘-과’에 주목하는 백남준의 작업은 이와 같은 ‘사이-공간’에 대한 실험과 실천으로 요약할 수 있다. 이 ‘사이-공간’에서 작동하는 ‘차연’의 운동은 백남준이 스스로 자기 예술의 핵심 골자로 언급한 ‘비결정론(indeterminism)과 가변성(variability)’으로 집약할 수 있을 텐데, 바로 이것이 백남준의 전 작업을 해체적으로 읽게 하는 동인이 된다.

2) 비결정론과 가변성

백남준은 예술가로서 본격적인 경력을 쌓기 시작하기 전부터 한국과 일본의 매체에 기고하는 등⁶⁰⁾, 이후 평생에 걸쳐 지속적으로 예술뿐 아니라 정치 사

59) E. Levinas, *De l'existence à l'existant* (Paris: J. Vrin, 1963; 초판 Fontaine, 1947), pp.88-90. 참조. [서동욱, 『차이와 타자』 (서울: 문학과 지성사, 2002; 초판 2000), p. 372에서 재인용.]

60) 당시 그는 『자유신문』 (서울)과 일본 음악잡지 『음악예술』 (도쿄)에 기고하곤 했는데, 『자유신문』에 「피엘·세어헬과 具體音樂: 騷音에게 威力을 賦與한 最前線의 現代音樂家」 (1958년), 「偶然한 音樂: 달트슈타트 音樂講座」 (1959년1월6일, 7일); 『음악예술』에 「음악의 바우하우스: 다름슈타트 국제신음악여름학교에 참석해」 (1957년10월), 「음렬, 우연성, 공간음악 Série, Chance, Space」 (1961년), 「존 케이지 · 카를하인츠 슈톡하우젠과의 대화」 (1961년3월), 「포토 리포트:

회 문화 역사에 대한 자신의 관심과 식견을 글로써 피력해왔다. 특히, 그는 플럭서스 예술가로 활동하기 전부터 자기 예술의 방향을 성찰하고 차별화된 예술관을 글로 남겼는데, 작품 공연을 위해 주고받은 편지나 <옴니버스-음악 제 1번 Omnibus-Music No.1>(1961)⁶¹⁾과 <20개의 방을 위한 교향곡>(1961) 같은 텍스트 악보들과 소론들에는 비결정론과 가변성이 기존 예술의 새로운 가능성을 여는 사건의 주요 요인이라는 인식이 깔려 있다.

이와 같은 백남준의 예술관은 다른 플럭서스 예술가들이 모두 그렇듯이⁶²⁾, 존 케이지에게서 큰 영향을 받았다. 백남준은 1958년 9월, 독일 다름슈타트에서 열린 ‘국제 신음악 여름학교 Internationale Ferienkurse für Neue Musik’에서 존 케이지를 처음 만나 영감을 크게 얻었다면서 “내 삶은 1958년 어느 저녁 다름슈타트에서 시작되었다. 1957년은 B.C.(Before Cage; 케이지 이전)였다”⁶³⁾고 고백할 정도였다. 존 케이지는 이 강좌에서 ‘과정으로서의 작곡 (Composition as Process)’이라는 제명 하에 자신의 음악이론에서 주요한 특성에 관한 강연 [①변화(Changes) ②비결정(非決定)성(Indeterminacy) ③소통(Communication)]을 한다.⁶⁴⁾ 이 음악제를 주관한 볼프강 슈타이네케(Wolfgang Steinecke)박사로부터 <변화의 음악 Music of Changes>(1951)⁶⁵⁾

카를하인츠 슈톡하우젠의 <오리기날레>」(1961년5월)를 실음.

61) 미국 작곡가 Earle Brown에게 헌정한 이 텍스트 악보는 “1시. 모든 관객은 0-버스에 올라탄다. 0-버스는 마을의 가장 큰 로터리 주변을 시계방향으로 7번, 시계 반대방향으로 3번, 시계방향으로 매우 빨리 2번 돈다. 모든 관객은 출발했던 곳으로 되돌아온 버스에서 내린 다음, 주사위를 6번 던진다”로 시작하는데, 종이에 타자로 작성한 12장짜리 악보이다. [Nam June Paik(1961), "Omnibus-Music No.1", Smithsonian American Art Museum, Nam June Paik Archive (NJP.1.Papers.18A-F); Hanhardt et als.(eds.), 앞의 책, p.39에서 재인용] 우리는 여기서 ‘주사위 던지기’에 주목하고자 한다.

62) 존 케이지는 1956-60년에 뉴욕의 New School for Social Research에서 (실험) 작곡 (Experimental Composition)을 가르쳤는데, 그 제자들이 플럭서스 운동을 이끈 주역들이다. 특히, 1958-59년 수강생 중에는 George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Scott Hyde, Allan Kaprow, Florence Tarlow 등의 플럭서스 예술가들과 친구들이 있었고 플럭서스 시인 Jackson Mac Low가 자주 방문했으며 때때로 다른 예술가들(Harvey Gross, George Segal, Jim Dine, Larry Poons, La Monte Young)도 이 강좌에 참여했다. (Hannah Higgins, 앞의 책, p.1. 참조)

63) Nam June Paik(1993), "B.C./A.D. John Cage" in Hanhardt et als.(eds.), 앞의 책, p.37.

64) John Cage, *Silence* (Connecticut: Wesleyan University Press, 1983;초판 1973), pp. 18-56 참조.

에 관한 특별 강연을 요청받아 진행된 것이었다.

케이지의 설명에 따르면, 그의 <변화의 음악>은 『주역』에서 점괘를 얻기 위해 사용한 방법으로, 즉 동전 3개를 6번 던져 작곡한 것으로, 이 작곡 과정이 우연성의 작업(chance operations)으로 결정되므로 예측불가능성을 초래한다며⁶⁶⁾ “따라서 개인의 취향과 기억(심리)뿐 아니라 문학과 예술의 ‘전통들’이 배제된 연속성의 음악 작곡이 가능하다”⁶⁷⁾고 한다. 그럼에도 케이지는 다름슈타트의 두 번째 강연(‘비결정성’)에서 <변화의 음악>은 공연에 대해 비결정적인 작품의 예가 되지 못한다면서, 우연성에 입각한 방식으로 작곡이 결정되지만 이렇게 결정된(determinate) 기보가 오히려 연주자의 운신의 폭을 좁혀 공연에서는 우연성의 방식이 유효하지 않기 때문이라 한다. 대신에 그는 다른 음악가들의 작품⁶⁸⁾을 비결정성의 예로 들어 설명하면서, 이런 작품들은 필연적으로 실험적인데, 연주자의 행위가 과정의 산물이 되는 공연의 비결정성을 보여주기 때문이라 한다. 이런 작품의 경우에 소리의 조화로운 융합은 본질적인 것이 되지 않으며 오히려 방해받지 않은 각 소리가 중요하게 된다.⁶⁹⁾

다름슈타트 강연에서 케이지는 비결정성을 성취한 작곡의 예로 다른 음악가들을 들고 있지만, 강연 전에⁷⁰⁾ 데이비드 튜더(David Tudor)와 협연한 연주

65) 위의 책의 번역서 『사일런스: 존 케이지의 강연과 글』 [나현영(역) (서울: 오픈하우스, 2014)]에서는 이것을 <주역 음악>이라 번역하고 있는데, 『주역』이 영어로 *Book of Changes*인 점과 이 작품의 작곡 방식을 감안할 때 <주역 음악>으로 번역한 것이 친절하기는 하나 또 한 편으로, 이 작품이 케이지 작곡방식에 일대 변화를 가져왔다는 걸 고려하면 <변화의 음악>으로 번역하는 것이 더 타당하다고 본다.

66) 동전 3개를 6번 던지면 64괘를 얻게 되는데, 가로 세로 각각 8칸(총 64칸)의 정사각형 도표에서 해당하는 괄명을 찾아 그 우연성에 따라 작곡하는 방식이다. [John Cage, "Composition: To Describe the Process of Composition Used in Music of Changes and Imaginary Landscape No. 4"(1952), Cage(1983), 앞의 책, p.57-59. 참조.]

67) 위의 책, p.59.

68) 케이지는 모턴 펠드먼(Morton Feldman)의 <Intersection 3>, 얼 브라운(Earle Brown)의 <4 Systems>, 크리스천 울프(Christian Wolff)의 <Duo II for Pianists>를 적절한 예로 든다. (위의 책, pp.36-39. 참조)

69) 위의 책, pp.35-39. 참조.

70) 다름슈타트 여름학교는 9월 2일부터 개최되었는데, 다음날인 3일에 케이지는 저녁공연을 했고 토요일인 6일엔 ‘변화’에 대한 강연을, 8일(월)에는 ‘비결정성’에 대해, 9일(화)에는 ‘소통’에 대해 강연했다. [Christopher Shultis, "Cage and Europe", pp.20-40. in David Nicholls(ed.), *The*

작품 중의 하나인 그의 <변주곡 Variations>은 실상 “그 당시까지 이만큼 비결정성을 실현한 작품이 없었다”⁷¹⁾는 평을 받는다. 그런데 놀랍게도 당시에 아직 뮌헨 대학교 포르트너 교수의 학생이었던 백남준은 이를 간파하고 불과 몇 개월 후 (1959년 1월 6일), 본국의 『자유신문』에 케이지 예술의 정곡을 찌르는 기사를 실는다.

원의 외주를 뚫고나가 무(無)에 비약했다는 「협주곡」은 세 종의 VERSION(기안)이 연주됐으나 음악급 음악작품으로서 최고 완벽... 라디오, 피리, 패종시계 등을 사용한 제1의 「버-쥔」은 놀라움의 연속이었다. 「피아노」의 소음성을 개발한 제2, 제3의 「버-쥔」(기안)에서는 깊은 사색을 느꼈다. (...)

또 케이지는 근작에서 「찬스·오퍼레이쥔」등으로서 「어떤 알 수 없는 타자와의 일치에 달할 수 있는 자유」를 연주가에게도 주기 위하여 악보에 많은 미결정의 여지(음장, 음색 때로는 음고까지도-)를 남긴 채 연주가의 손에 맡긴다. (...) 人心惟危 道心惟微 그는 (...) 「휴-모어」를 통해서 神에 달하려는 정신(도스토에후스키-카후가, 불교의 나한도, 중세의 사도도상, 다다, 슈-크레이리슴 등)의 하나인 것이다.⁷²⁾

백남준의 이러한 통찰력은 케이지가 죽은 이듬해인 1993년에 쓴 글에서 다시 확인된다. “나는 그의 이론이 아니라 그의 음악에 끌렸다. 1958년 독일 다름슈타트에서 처음으로 그의 강연을 들었는데 별로 인상적이지는 않았다. (...) 나를 열렬한 케이지 추종자로 바꿔놓은 것은 그가 데이비드 튜더와 함께 한 콘서트였다...특히 변주곡 1번과 3번, 그리고 펠드먼의 ‘지루한’ 음악이 기억나는데, 그들은 단 3개의 음으로 5분 넘게 연주를 했다.”⁷³⁾ 백남준은 이처럼 비결정성과 우연성에 따른 케이지의 작품에 이끌리면서 거꾸로 케이지의 음악이론에 대한 관심이 생겨났다고 볼 수 있는데, 비결정성과 우연성은 곧 백남준

Cambridge Companion to John Cage (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), pp.33-36. 참조]

71) 위의 책, p. 34.

72) 백남준, 「偶然한 音樂: 달트슈타트 音樂講座 (上)」(『자유신문』, 1959년1월6일) (원문은 한자어를 다수 사용하고 있으나 가독성을 위해 한글로 옮겨 적었으며 띄어쓰기도 일부 수정함)

73) Nam June Paik(1993), "B.C./A.D. John Cage", in Hanhardt et als.(eds.), 앞의 책, p.36.

의 화두가 되었다.

케이지 음악이론의 핵심이라 할 수 있을 ‘비결정성’은 다분히 양자물리학자 하이젠베르크(Werner Heisenberg)의 ‘불확정성 원리(uncertainty principle)’를 연상시킨다. 하지만 케이지가 그 개념으로 음악의 저변을 확장하는 데 기여했다면, 백남준은 비결정성 원리가 초래한 ‘비결정론’의 차원을 탐구한다. “비결정론은 물리학(하이젠베르크)과 철학(사르트르 Sartre), 미학(케이지), 수학(카토어 Cantor), 사회복지(게릴라 전술), 정치(네루 Nehru) 등을 관통할 뿐 아니라 정보이론에서 주요한 역할을 하는 20세기의 원자핵이다”⁷⁴⁾라고 쓴 그의 글은 이를 뒷받침한다. 시대를 꿰뚫는 이 같은 식견은 노버트 위너(Norbert Wiener)와 마셜 매클루언(Marshall McLuhan)에 대해 쓴 글에서도 찾아볼 수 있는데, “하이젠베르크로부터 사르트르를 거쳐 케이지에 이르는 20세기 사상의 핵심인 비결정론은 위너와 매클루언에게도 반영되었다”⁷⁵⁾고 쓰고 있다. 이러한 사고는 동어반복적으로 다른 글에서도 발견된다.

존 케이지는 음악에 비결정성을 도입했다.

사르트르는 철학에 비결정론을 도입했다.

하이젠베르크는 물리학에 비결정론을 도입했다.⁷⁶⁾

비결정론을 자신의 예술의 토대로 삼아 음악의 차원을 넘어 철학적 물리학적 미학적 세계와 상응하고자 하는 그의 의도는 다른 글에서 좀 더 분명히 드러난다. “나는 상업화랑이나 콘서트홀에서 그럭저럭 ‘성공한’ 예술가가 되기보다 다음 해에는 오로지 아카데미한 기초연구에 전념하고자 한다 (...) 1966년 가을에 보니노 화랑에 세워질 거대한 25대 TV의 벽은 작품이자 벽이 된다. 이것은 좀 더 현저한 비결정론적 경향의 지속을 보여주는데, 건축가는 지금보

74) Nam June Paik, from an untitled essay, n.d., Smithsonian American Art Museum, Nam June Paik Archive (Box 14, Folder 27). (위의 책에서 재인용, p.78.)

75) Nam June Paik(1967), “Norbert Wiener and Marshall McLuhan”, in 위의 책, p.124.

76) Nam June Paik(undated typescript), “Mary Bauermeister or ‘I accept the universe’ (B. Fuller)”, in 위의 책, p.337. (밑줄 강조는 연구자에 의한 것임)

다 더 가변적인 방을 원하게 될 것이다.”⁷⁷⁾

그의 예술관을 다시 초기글로 돌아가 살펴보면, 「음악의 전시에 관해서」(1962)에서 그는 “대부분의 비결정적인 음악에서는 작곡가가 연주자에게 비결정성의 가능성 혹은 자유를 주지만 관객에게는 주지 않는다. 관객은 단지 한 가지 자유만 누린다. 즉, 그 음악을 계속 듣든지 아니면, 말든지. (...) 관객은 연주자가 느끼는 기다림, 놀라움, 실망, 망설임, 더듬거림, 기대감, (...) 등을 온전히 공감할 수 없다. (...) 한층 더한 비결정성으로 향하는 다음 단계로서 나는 관객이 (혹은 이 경우에는 회중이) 스스로 행동하고 연주하기를 바란다. 그래서 나는 음악 공연을 단념했다. 나는 음악을 전시한다”⁷⁸⁾고 선언한다.

여기서 우리는 백남준이 케이지를 이해하고 실천하는 데 한 발짝 더 나아간 것을 알 수 있다. 우선, 다름슈타트 강연에서 케이지는 자신의 ‘비결정성’ 이론을 작곡가와 연주자에 초점을 맞추어 미래의 음악에 대해 설교하고 있다면, 백남준은 관객의 적극적인 참여를 강조한다. 그가 ‘지음(知音)’의 중요성을 강조하며 중국 고대 도가 사상서 『열자』의 「탕문」 편에 나오는 ‘백아절현(伯牙絕弦)’⁷⁹⁾의 고사를 인용해 쓴 「음악2」⁸⁰⁾를 보면, 케이지의 ‘소리’ (혹은 ‘침묵의 소리’)에 대한 화두를 그가 얼마나 정확하게 꿰뚫고 있었는지를 알 수 있다. 둘째로, 그는 관객의 적극적인 참여를 유도하기 위해 한 방향으로 전달하는 음악 공연의 방식을 단념하고 음악을 전시함으로써 관객이 이리저리 옮겨가며 되풀이해서 음악을 감상할 수 있는 피드백의 가능성을 염두에 두고 있다는 점이다. 셋째로, 이와 같이 작곡가 (혹은 저자 author)가 아닌, 관객의 참

77) Nam June Paik(undated typescript), "My Projects in 1966-67", Smithsonian American Art Museum, Nam June Paik Archive (Box 13, Folder 20). (위의 책에서 재인용, p.334.)

78) Nam June Paik(1962), "About the Exposition of the music", in 위의 책, pp.91-92. [Wolf Vostell(ed.), *Décollage*, 제3호 (켈른, 1962년12월)에 수록.]

79) 중국 BC 500년 춘추전국시대에 살았던 거문고 연주자 보야(伯牙)와 대음악가 중즈치(鍾子期)에 관한 고사로, 거문고를 탈 줄은 몰라도 청음은 탁월하여 유일하게 보야의 거문고 연주를 제대로 감상할 줄 알았던 중즈치가 죽자 보야가 거문고 줄을 끊었다는 데서 유래함.

80) Nam June Paik, "Music 2", in Hanhardt et als.(eds.), 앞의 책, pp.411-412. 참조. (이 글에 1964년에 어느 선불교 음악가의 연주에 갔다는 구절이 나오는 것으로 보아 이 글은 그 이후에 쓰인 것으로 보인다.)

여에 따라 작품이 결정되는, 그래서 비결정성의 강도가 더 높아지는 작품을 통해 그는 소위 롤랑 바르트(Roland Barthes)의 ‘저자의 죽음’을 촌철살인 방식으로 보여주고 있다는 점이다.

이렇게 작곡가와 연주자, 청자에게 모두 열려 있는 음악은 다분히 변화 가능성에 대해서도 충분히 열려 있을 것이다. 이러한 가능성, 곧 가변성에 대해서도 백남준은 일찍이 자신의 음악작품 <20개의 방을 위한 교향곡>(1961)에 대해 설명하는 글에서 “자연이 예술보다 더 아름다운 것은 그 강렬함이나 복잡성 때문이 아니라 가변성, 넘치도록 풍부함, 무한한 양(quantity) 때문”⁸¹⁾이라고 쓰고 있다. 가변성과 우연성(chance)은 유사어로 묶을 수 있겠지만 우연성이 사건의 돌연한 변화를 일으킬 수 있는 무작위적인 변화라면 가변성은 변화 속에 발생하는 미세한 차이, 즉 변화의 불규칙성과 다양성이 강조된다. 훗날 백남준의 TV실험이나 위성방송까지 적용될 수 있는 이 용어는 피드백과 같은 자동제어에서 더욱 중요한 요소가 된다.

백남준이 추구하는 가변성(vari-ability)의 주요인은 비결정론의 요체인 시간이라 하겠는데, 새뮤얼 웨버(Samuel Weber)를 빌어 말하자면, “-ability는 시간-단어, 다시 말해 동사에서 파생된 명사이다. 그것은 영원히 끝나지 않고 예측할 수도 없는 진행 중의 과정이라는 뜻을 수반하는 한, 시간과 떼려야 뗄 수가 없다.”⁸²⁾ 그 시간, 다시 말해, 그 ‘틈’이 바로 본 논문에서 주목하는 ‘사이-공간’이다. 그 ‘사이-공간’에서 백남준은 스스로 “난 더 이상 요리사(작곡가)가 아니고 단지 식료품상일 따름이다”⁸³⁾라고 한다. 다시 저자와 텍스트를

81) Nam June Paik(1961), "To the 'Symphony for 20 Rooms'", in La Monte Young & Jackson Mac Low(eds.), *An Anthology* (New York: La Monte Young & Jackson Mac Low International, 1963), n.p. 이 책은 1960년 말과 1961년 초에 라몬트 영이 끌어 모은 예술가들의 작품 선집으로, 마치우나스가 책 전체의 레이아웃을 맡았다. 그는 1961년에 딕 히긴스와 함께 선집을 더 확장해 『플럭서스』라는 잡지를 발간하려고 구상했으나 실현시키지 못했다. (인용문의 밑줄 강조는 연구자에 의한 것임.)

82) Samuel Weber, *Benjamin's -abilities* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2010), p.7.

83) Nam June Paik(1962), "About the Exposition of the music", in Hanhardt et als.(eds.), 앞의 책, p.92.

연상시키는 구절이다. 이 구절과 연관해서, 저자성을 보증하는 한 권의 책이 아니라 텍스트에 주목하는 데리다의 대답은 백남준과 상통하는 해체적 접근에 대해 시사하는 바가 있다.

해체⁸⁴⁾는 (한 작가의) 전작 전체뿐 아니라 때때로 단 하나의 문장 혹은 전작의 미세한 요소를 따라 움직이거나 해체 자신의 몸짓이나 선과 경계들이 움직이게 만든다. 해체는 고유명사를 불신한다. 다시 말해, ‘일반적으로 하이데거’가 이런저런 말을 했다는 식으로 말하지 않는 것이다. 대신에, 확고하게 주어진 일반론과 구성을 결코 믿는 일 없이, 하이데거 텍스트의 미세한 부분에서 찾아낸 다른 지점들과 다른 적용들 및 수반되는 논리들을 다룬다. 그것은 아무것도 고요하게 내버려두지 않는 일종의 거대한 지진, 전신의 떨림이다. 나는 전작이나 완결된 한 권의 책을 다룰 수가 없는데, 단순한 진술조차도 분열에 직면하게 된다.⁸⁵⁾

데리다처럼, 백남준도 완결된 예술, 혹은 고유명사화 된 장르를 해체하면서 ‘식품재료(텍스트)’에 주목한다. 데리다에 의하면, 텍스트는 “글자나 책, 심지어 담론으로 제한되지 않으며 나아가 의미론적, 재현적, 상징적, 이상적, 혹은 이념적인 영역으로 더더욱 제한되지 않는다. 내가 ‘텍스트’라고 부른 것은 ‘실질적’, ‘경제적’, ‘역사적’ 사회제도적, 간단히 말해, 가능한 모든 관계항들을 가리킨다. 다시 한 번 반복하자면, ‘텍스트 바깥에는 아무것도 없다 (there is nothing outside the text)’”⁸⁶⁾는 것이다. 그러므로 “‘텍스트’는 (...) 자기와

84) “옥스퍼드 영어사전(1989년판)에 따르면, ‘**deconstruction**’: a. 한 사물의 구성을 풀어 해체놓는 행위; b. 철학 이론. 문학 이론. 프랑스의 철학자 자크 데리다와 관련한 비판적 분석의 전략으로, 철학적 언어와 문학 언어 속에서 당연시되는 형이상학적 가설 및 내적 모순을 폭로하는 쪽에 관심을 둔다.” Nicholas Royle은 이러한 사전적 정의를 인용한 뒤, 사전에 나오지 않는 다른 정의를 다음과 같이 써놓았다. “**deconstruction** (명사) 생각지도 못한 것: 불가능한 것의 경험; 생각하도록 남겨진 것: ‘사물 그 자체’에 이미 벌써 작동중인 불안정화 논리: 모든 것을 그 자체와 동일시함과 동시에 그 자체와 다르게 만드는 것: 유희론: 이론적이고 실천적인 기생주의나 바이러스론: 소위 사회, 정치, 외교, 경제, 역사 현실 등 오늘날 일어나고 있는 것: 미래 자체의 열림.” [Nicholas Royle(ed.), *Deconstructions: A User's Guide* (Basingstoke & New York: Palgrave, 2000), p.11.]

85) Jacques Derrida, "I Have a Taste for the Secret", in conversation with Maurizio Ferraris and Giorgio Vattimo, in J. Derrida and M. Ferraris, *A Taste for the Secret*, Giacomo Donis(trans.), (Cambridge, UK: Polity Press, 2001), p.9. [Royle (2003), 앞의 책, pp.25-26에서 재인용]

86) Jacques Derrida(1988), "Afterword", in *Limited Inc*, Samuel Weber(trans.) (Evanston: Northwestern University Press, 1988), p.148. (직역한 마지막 문장의 ‘텍스트 바깥에는 아무것도

다른 어떤 것, 다른 차이의 흔적들을 끊임없이 나타내는 차이의 네트워크, 흔적들의 직물이다.”⁸⁷⁾

그런데 흥미롭게도 데리다는 “(가령, 의미뿐 아니라 행위의) 가능성들 사이에서 결정하는 데 항상 망설임”⁸⁸⁾ 수밖에 없는 조건을 결정(불)가능성(undecidability)이라고 하며 확률에 근거하는 비결정성과는 다르다고 못 박는다. 그리고 결정(불)가능성에 입각한 “‘해체’는 상대주의나 어떠한 종류의 비결정론으로도 이어져서는 결코 안된다”⁸⁹⁾고 강조한다. 그는 서양 형이상학의 이원론적 사고를 비판하여 그것을 해체하려 한 자신의 사유가 상대주의로 비판받는 것에 대해 자신의 관심은 프로그램화된 것과 같은 결정들과 정의들에 있지 모호한 비결정과 관련된 것이 아니라고 한다. 흑백 논리로 모든 것을 온전하게 전체주의화 하려는 형이상학적 전통 내에서 양자택일 논리를 벗어나서 철학적 개념을 정립하는 것은 불가능하거나 불합리한 일이라면서, 데리다는 다른 방법으로, 즉 차연, 흔적, 대리보충, 되풀이(불)가능성 등을 통해 개념에 대한 개념을 해체하는 길을 모색하고 제안한다. 데리다는 차이를 내포하는 동일성⁹⁰⁾, 즉 차연 (가능성의 조건이자 불가능의 조건)을 통해 결

도 없다’는 ‘텍스트를 벗어나서 존재하는 것은 없다’로 해석할 수도 있겠으나 데리다 사유에서 ‘바깥’이 함유하는 의미를 살리는 데 방점을 둔 것임.)

87) Derrida(1979), "Living On", [Royle (2003), 앞의 책, p.64에서 재인용]

88) Derrida(1988), "Afterword", Derrida(1988), 앞의 책, p.148.

89) 위의 글, p.148.

90) 데리다는 같은 것(sameness)과 동일한 것(identity)을 구별하는데, ‘같은 것’은 차이를 내포하는 동일성에 해당된다면, ‘동일한 것’은 차이와 대립하는 동일성이라 할 수 있다. 그는 “서명의 동일성과 독특성을 변질시켜 보증의 표시(seal)를 분할하는 것은 바로 서명의 같음”이라 한다. 이 논리를 기호 일반에 확대 적용하면, 기호가 통용되기 위한 조건은 그것이 동일한, 유일무이한 것에 머물러서는 안 되고 같은 것의 범위 내에서 무수한 다른(차이나는) 것을 내포해야 한다는 것인데, 결국 순수한 기호의 전달은 불가능하다는 것이다. 즉, ‘같음’은 기호의 ‘반복가능한, 되풀이가능한, 모방가능한 형태’를 지시하며 기호인 이상, 기호는 항상 이와 같은 형태적인 반복가능성에 의해 뒷받침된다는 것이다. 진태원은 데리다가 이 itérabilité라는 용어를 ‘다른’이라는 의미를 지닌 접두사 iter에 주목하여 altération(변형, 타자화)의 의미로도 사용하고 있다면서, ‘되풀이(불)가능성’이라고 번역한다. 그는 무한히 많은 상이한 상황들이나 맥락들에서 동일한 것으로서 되풀이될 수 있음은 항상 이미 자신 안에 선형적으로 변화 내지 타자화의 가능성을 포함하고 있다는 점이 데리다의 독특한 해석이라 한다. 또한 이러한 되풀이의 가능 조건이 동시에 동일한 되풀이나 반복을 불가능하게 한다는 것을 의미한다면서, 그는 이 동시적인 해체의 움직임을 강조하기 위해 (불)이라고 괄호를 친다고 했는데, 본 논문이 결정(불)가능성, 되풀이(불)가능성이라고 쓰고 있는 것은

정(불)가능성을 언급하고 이것을 논리적으로 증명하기 위해 대리보충을 루소로부터 차용한다.

백남준이 굳이 자신의 예술관을 비결정성과 차별화하여 비결정론으로 구분한 것은 확률적 접근의 예술에 관심을 두기보다 ‘결정론을 중지시키는’, 즉 비-결정론(in-determinism)으로 새로운 열림에 더 무게를 둔 것이라고 볼 수 있다. 비결정적인 음악에 대해 논하면서 백남준은 주의(ism)를 내세워 자기주장을 하는 현대 예술을 자기기만이라고 비판하면서 굳이 비결정론을 강조하고 있는 점⁹¹⁾에서 그렇다. 실제로 백남준의 평생의 아방가르드적 실험은 데리다가 해체에 있어 늘 따를 수밖에 없다고 주장하는 결정(불)가능성에 직면할 수밖에 없었다. 예술의 문턱에서 그는 우선 장르의 문제에 직면했다.

2. 무(無)음악, 음악의 신체성

백남준은 「쾰베르크 연구」로 1956년에 도쿄 대학을 졸업한 뒤, 독일 뮌헨 대학교 수학 도중, 당시 유럽 전위음악의 가장 유력한 거점이 되었던 다름슈타트 ‘국제 신음악 여름학교’에 참가한다.⁹²⁾ 이후에, 이 여름학교의 창시자이자 교장인 슈타이네케(Wolfgang Steinecke) 박사에게 보낸 편지(1958년 12월 8일)에서 백남준은, “쾰베르크는 ‘무조성(atonal)’ 음악을 썼습니다. 존 케이지는 ‘무작곡(AKomposition)’ 음악을 썼지요. 저는 ‘무-음악(Amusic)’을 씁니다”⁹³⁾라면서 자신이 추구하는 음악이 ‘무-음악’⁹⁴⁾이라고 선언하고 있다.

진태원의 번역을 따른 것이다. [Derrida(1971), "Signature Event Context", in Derrida(1988), 앞의 책, p.20; 아즈마 히로키, 『존재론적, 우편적: 자크 데리다에 대하여』, 조영일(역) (서울: 도서출판 b, 2015), pp.43-5; 데리다(2014), 앞의 책, pp.383-86.]

91) “현대 예술가들의 많고 많은 자기기만 (mauvaise foi) 가운데 자기기만 없는 ‘주의(ism)’는 결코 없을 게다.” [Nam June Paik(1962), "About the Exposition of the music", in Hanhardt et als.(eds.), 앞의 책, p.91.]

92) 백남준은 처음 참여한 ‘1957 다름슈타트 여름학교’(7월16일-28일)에서 이 행사의 총감독인 슈타이네케 박사와 슈톡하우젠을 처음 만난다. 그는 그 다음해(1958년 9월)에도 연달아 참여하는데, 이 때 케이지와의 역사적인 만남이 있게 된다.

93) Nam June Paik, "Brief an Wolfgang Steinecke" (Köln, 1958.12.8.), 다름슈타트 국제음악연

이미 쇤베르크의 음악을 깊이 연구한⁹⁵⁾ 백남준은 독일의 전위음악계에 쉽게 동화되었고 1958년 다름슈타트 여름학교에서 만난 케이지에게서 새로운 자극을 받지만 곧바로 그 해 겨울에는 케이지조차 넘어서려 함을 엿볼 수 있다. ‘무-음악’이라는 명칭에서 케이지의 『침묵』이나 「무(無)에 대한 강연 Lecture on Nothing」⁹⁶⁾을 쉽게 떠올리게 되지만 끝까지 음악가로 남은 케이지와 달리, 백남준은 그 경계 넘기를 시도한다.

가령, 백남준의 행위음악(action music)의 효시라 할 수 있는 <존 케이지에 대한 경의 Hommage à John Cage> (1959)는 케이지가 “1940년에 그랜드 피아노의 현에 나사나 볼트, 튜브 마개 등의 이물질들을 부착해 음높이가 비결정적인 타악기로 바꾼”⁹⁷⁾ <장치된 피아노 Prepared Piano>에 대한 경의이자 넘어서기이다. 그는 “당연히 - 이것(<존 케이지에 대한 경의>)은 매우 슬픈 ‘무-음악’(음악예술), 일종의 소리 나는 슈비터스(ein klingende Schwitters)입니다”⁹⁸⁾라며 미술가를 언급한다. 백남준의 이러한 시도는 그의 행위음악을 음악의 영역에서 잉여/ 결핍으로 존재하게 하는데, 그래서 그것은 음악예술이지만 동시에 무-텅빔이라고 했으며 그 비어있음을 그는 슬픔으로 표현한다.

구소(IMD) 홈페이지 아카이브 섹션 (<https://internationales-musikinstitut.de/en/imd/archiv/>) 참조. (아카이브 제목: Brief von Paik, Nam June an Steinecke, [Wolfgang] (1958-12-08)/분류번호: IMD-A100040-200812-16). 이 아카이브에는 백남준이 이곳의 여름학교에 참여한 것과 관련된 자료들이 다수 소장되어 있는데, 특히 1957년부터 1961년에 걸쳐 슈타이네케 박사와 주고받은 45편에 이르는 편지와 한국의 다른 참여자 윤이상과 함께 찍은 사진, 백남준의 여름학교 등록증 (1957년, 1958년, 1959년, 1961년) 등이 소장되어 있다.

94) 여기서 연구자는 ‘무조성’, ‘무작곡’, ‘무-음악’의 원문 첫글자 ‘a’와 ‘A’에 주목하고자 한다. ‘atonal’과 달리, ‘AKomposition’과 ‘Amusic’은 명사이다. 그러므로 명사의 첫글자는 대문자로 쓰는 독일어문법을 따른 것이지만 다른 한편으로, ‘무작곡’과 ‘무-음악’이 자신이 창안한 단어라는 백남준의 자부심과 강조를 엿볼 수 있기 때문이다. 또한 연구자가 ‘무-음악’에 붙인 붙임표(-)는 ‘무’와 ‘음악’의 ‘사이-공간’을 논하는 본 논문의 연구와 관련이 있다.

95) 슈투트가르트국립미술관 쥘Sohm아카이브에서 소장하고 있는 도쿄대학 졸업논문 "Study of Schönberg"는 분량이 논문만 400자 원고지 200장 (400쪽)이고 33쪽에 달하는 악보가 첨부되어 있다.

96) 1949년 뉴욕시 8번가 미술가 클럽에서 행한 강연. ‘클럽(The Club)’으로 불린 이 뉴욕 아방가르드 예술가 모임은 Robert Motherwell을 중심으로 Mark Tobey, Ad Reinhart, Franz Kline, David Smith 등이 회원으로 있었다.

97) Kyle Gann, 「출판 50주년 기념판 서문」, in 케이지(2014), 앞의 책, p.xiii.

98) Nam June Paik, "Brief an Wolfgang Steinecke" (Köln, 1958.12.8.), IMD Archiv.

슈타이네케 박사에게 보낸 1959년 5월 2일자 편지에는 이 작품에 대해 좀 더 구체적으로 언급하고 있는데, 가령 제1악장을 설명하면서 자신의 녹음 테이프 콜라주 작업에 빗대어, “마르셀 뒤샹+ 도스토옙스키=K. 슈비터스”⁹⁹⁾라는 수수께끼 같은 공식을 써놓고 있다. 극도의 절제와 일필휘지와 같은 선택을 강조한 뒤샹의 레디메이드에 도스토옙스키의 스산한 뒷골목 이야기를 뒤섞으면, 일상의 잡동사니로 콜라주 작품을 했던 슈비터스와 같아질 것이라는 백남준 식 일목요연이 아닐 수 없다. 이어서 그는 이렇게 적고 있다. “(마지막 장의) 계속되는 놀람과 낙담, 그리고 (제2악장의) 극도의 지루함¹⁰⁰⁾으로 저는 통상적인 질서 즉, 음악을 즐기는 사람들의 음악계를 벗어납니다. (...) 여기에 제비용으로 다름슈타트까지 실어온 ‘장치된 피아노’와 또 다른 ‘장치된 피아노’가 나옵니다. (...) 피아노 준비는 J. 케이지의 경우와는 아주 다릅니다. (...) 제3악장은 철학적인 음악이라기보다 음악적 철학입니다. 확장기로 아르노(Arnaud)¹⁰¹⁾와 랭보(Rimbaud)¹⁰²⁾의 명언들을 크게 틀 겁니다. 저는 이 명구에 맞춰 행위를 할 것입니다. 기능을 벗어난 기능적 행위로 ‘무(無)동기 행위(acte gratuit)’를 무대에서 보여줄 것입니다. 이는 오늘날 질식 상태에 있는 음악 공연장으로부터 벗어날 출구가 됩니다.”¹⁰³⁾

99) Nam June Paik, "Brief an Wolfgang Steinecke" (Köln-Braunsfeld, 1959.5.2.) in Herzogenrath(ed.) (1976), 앞의 책, p.39.

100) ‘지루함’은 독일어로 'Langweile'이라 쓸 수 있지만 백남준은 굳이 형용사 ‘지루한(langweilig)’에 ‘-keit’(성질, 상태를 나타내는 추상명사로 만드는 접미사)를 붙이고 지루함을 더 강조하기 위해 'La"ä"ngweiligkeit'라고 억살스럽게 쓰고 있다. (위의 글, p.40.)

101) 위의 책, p.40.의 원문에는 'Arnaud'로 되어 있어, 우리는 'Arnaud Desjardins' [1925-2011, 힌두교, 티벳불교, 선사상, 수피교(이슬람 신비주의) 등, 동양의 종교를 유럽에 소개하는 데 앞장선 프랑스 저술가이자 방송 프로듀서] 을 유추할 수 있다. 그런데 이 편지글을 재인용하고 있는 다른 책에서는 'Arnaud'가 아닌 'Artaud'로 되어 있으며 [Decker & Lebeer(ed.), 앞의 책, p.238.], 최근 출판된 백남준 전집에는 'Arnaud/Artaud'로 되어 있다. [Hanhardt et als.(eds.), 앞의 책, p.346.]

102) 랭보와 관련해, 백남준은 <교향곡 제5번 Symphonie No.5>(1965)나 "A-Day Project"(1972-73)를 비롯한 몇몇 소논문에서, 랭보의 시 ‘영원(L'Éternité)’ (1872년 5월, from *Fêtes de la Patience*)의 첫 연과 마지막 6번째 연에서 반복되는 다음의 시구절을 여러 차례 인용한다. “다시 찾았도다/ 무엇을?/ -영원을/ 그것은 태양과 함께/ 가버린 바다. Elle est retrouvée./ Quoi? -L'Éternité./ C'est la mer allée/ Avec le soleil.”

103) Nam June Paik, "Brief an Wolfgang Steinecke" (Köln-Braunsfeld, 1959.5.2.) in

백남준은 동기가 전혀 없는 기능을 벗어난 기능적 행위로 음악의 존재론에 대해 묻고 있다. 재현, 소위 음악 표현형식을 거부하고 일상을 날 것으로 드러내는 행위를 통해 음악을 해체하는 시도라 할 수 있다.

1) 행위음악, 음악의 대리보충

언뜻 ‘액션페인팅(action painting; 행위회화로 번역할 수 있다)’을 연상시키는 ‘행위음악’이라는 용어의 기원에 대해서는 정확히 알려진 바가 없는데, ‘액션페인팅’이 미술사의 용어로서 고유명사화된 것과 비교할 때, ‘행위음악’은 고유한 장르로 확정되지 않음이 그것의 ‘사이-공간’적 특성을 단적으로 나타내준다 하겠다. 어쨌든 백남준은 독일에서의 데뷔공연인 <존 케이지에 대한 경의> 때부터 자기 음악을 지칭하는 데 이 용어를 사용했으며 1961년에 ‘행위음악’이라는 공연 명으로 스칸디나비아 반도 순회공연¹⁰⁴⁾을 했고, 또한 슈톡하우젠의 <오리기날레 Originale>¹⁰⁵⁾ 공연을 소개하는 프로그램에 ‘행위(1961, 쾰른)/ 행위음악가(1964, 뉴욕) 백남준’이라 적혀 있음을 찾아볼 수 있다. 이 작품의 1964년 미국 초연에 대해 실은 『타임』지(1964년9월18일)의 글에는 백남준의 행위가 비교적 자세히 묘사되어 있어, 당시의 미국 대중을 놀라게 한 아방가르드 전자음악 공연 중에서도 백남준의 작품이 얼마나 충격적이었는

Herzogenrath(ed.) (1976), 앞의 책, p.40.

104) 1961년 9월 18일에 스톡홀름의 릴리에발크스 예술관(Liljevalchs Konsthall)에서, 9월 27일에는 오슬로 Ny Musikk에서, 9월 30일에는 코펜하겐 부근의 루이지애나 미술관에서 공연을 하는데, <존 케이지에 대한 경의>와 <피아노 포르테 연습곡>을 포함해 4개의 작품을 백남준이 직접 공연했다. [Søren Møller Sørensen, "Action Music!-Nam June Paik in Scandinavia, 1961", Tania Ørum & Jesper Olsson(eds.), *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975* (Leiden, Boston: BRILL, 2016), p.259.] 다른 두 작품은 <Read Music-"Do It Yourself"-Answers to La Monte Young>과 <Simple>이다. [John G. Hanhardt (ed.), *Nam June Paik, exhibition catalogue* (New York: Whitney Museum of American Art, 1982), p.11; Herzogenrath(ed.)(1976), 앞의 책, p.18-19. 참조]

105) <오리기날레>의 작곡자 슈톡하우젠은 여러 분야의 예술가들과 배우들이 출연해 각 파트를 맡아 공연하도록 작품을 구성했다. 1961년10월26일부터 11월6일까지 최초로 독일의 쾰른 Theater am Dom에서 매일 밤 8시 30부터 공연했고 미국 초연은 ‘제2회 뉴욕 아방가르드 페스티벌’의 일부로 1964년9월8-9일, 11-13일, 뉴욕 저드슨홀에서 개최되었다.

지¹⁰⁶⁾를 가늠할 수 있다.

감독(슈톡하우젠)은 작품의 구상이 ‘행위와 음악의 콜라주’라 한다. <오리기날레>가 맨해튼의 ‘제2회 아방가르드 페스티벌’ 최고의 이벤트로 공연되었을 때, 음악은 전자였으나 행위는 분명히 충격적인 것이었다. (...) 슈톡하우젠은 화가, 시인, 아마추어 영화제작자, 한국인 작곡가, 신문판매업자, 거리 음악가와 두 명의 음악가 등의 8명의 예술적 재능을 지닌 친구들과 함께 했다. 그는 또한 녹음된 전자 음향과 악기로 연주되는 음악을 혼합한 <접촉 Kontakte>(1958-60)이라는 94분짜리 작품도 가져왔다. 그가 쓴 ‘악보(Score)’에는 작품에 안배된 엄격한 시간 일정에 따라 그의 여러 친구들이 그들의 전문 영역을 모두 혹은 일부 수행하도록 지침이 적혀 있었다. (...) 뉴욕 페스티벌 작품은 흰 닭 2마리, 침팬지 한 마리, 천정에 매달린 두 개의 어항 속에 떠다니는 6마리 물고기, 검정색 레이스 팬티와 브라를 벗는 멋진 몸매의 모델, 그리고 면도용 비누거품 범벅을 하곤 옥조 속으로 뛰어 들어간 젊은 남자¹⁰⁷⁾가 특징을 이루었다. (...) <접촉>의 악보—드럼, 피아노, 색스폰, 첼로 등의 녹음된 소리와 뒤섞인 녹음된 공항 소리, 자동차 소음, 라디오 잡음의 혼합—가 펼쳐지면, 공연자들은 세심하게 묘사된 무대 지침을 따른다. 가령, 48분 정각에 타악기 연주자는 ‘모든 동물, 어항의 물고기, 새장이나 나무 상자의 새나 닭에 먹이를 주도록, 새장 속의 박제된 새에게도 먹이를 주도록’ 되어 있다.¹⁰⁸⁾

위에 인용한 기사문에 따르면, 슈톡하우젠은 자기 작품을 ‘행위와 음악의 콜라주’로 소개하고 있으니 행위와 음악을 구분하고 있는 것으로 읽힌다. 실제로 슈톡하우젠은 다른 공연자들에게는 위와 같이 분 단위로 구체적인 공연 지시

106) 스칸디나비아 반도 순회 공연시 당시 매체의 기사 표제들, 가령, ‘툽과 망치와 조리 기구를 위한 교향곡 Symphony for compass saw, hammer and cooker’, ‘혐오의 복음 The gospel of disgust’, ‘미쳐 날뛰는 광란의 피아니스트, 오슬로에서 공연하다 Raving mad pianist gives concert in Oslo’ 등은 충격을 넘어 매도에 가까운 대중의 반응을 단적으로 보여준다. [Ørum & Olsson(eds.), 앞의 책, p.264. 참조.]

107) 백남준의 <심플>(1961)을 묘사한 것임. <심플>의 악보는 “① 객석에 콩을 던진다 ② 면도크림을 몸에 바른다 ③ 거기에 쌀을 끼얹는다 ④ 두루마리 휴지를 천천히 푼다 ⑤ 수조에 들어간다 ⑥ 나와서 고무젓꼭지를 입에 물고 피아노를 연주한다”로 되어 있다. [Herzogenrath(ed.) (1976), 앞의 책, p.45. 참조.]

108) *Time* (1964.9.18.), p.33.

를 하고 있는 데 반해, 백남준에게만은 유일하게 공연의 세부적인 지시를 하지 않았다.¹⁰⁹⁾ ‘육조 속으로 뛰어 들어간 젊은 남자’는 백남준이 분명한데, 슈톡하우젠에 따르면, 백남준은 “조용히 무대에 올라 일련의 빠른 행위로 관중을 놀라게 하곤 했다”¹¹⁰⁾ 한다.

그는 1961년 스칸디나비아의 《행위음악》 공연¹¹¹⁾에서 <심플>(1961)(그림 3)을 초연했는데, 당시의 기고문을 통해 그의 행위음악을 좀 더 자세히 유추해 볼 수 있다.

공연장은 이미 꽉 찼다. 기다란 안쪽의 벽 앞에는 업라이트피아노가 낡은 것과 조금 새것 각각 한 대씩 있고, 여러 가지 녹음기가 놓인 탁자, 콩 주머니와 밀가루 부대가 놓인 또 다른 탁자, 작은 빨간 우산, 코카콜라와 포도주 몇 병, 그리고 정원용 물 뿌리개와 함께 커다란 철제 수조가 있었다. 처음에 독일의 메츠거(Heinz-Klaus Metzger)가 낭독한 소위 선언서는 소리 내어 읽혀질 어떤 것의 어떤 의미도 거부하는 것이었다. 그 다음에 백남준은 달걀 프라이를 해서 반유동적인 상태의 그 달걀을

109) 슈톡하우젠은 백남준이 매번 변화를 주어 공연을 다르게 하는 것에 감탄하여 그것을 묘사하려는 자신의 어떤 글도 오직 “이러한 순간들의 중요하고도 세세한 요소들을 언어로 구체화할 수 없는 채로, 단지 어느 하루 저녁의 행위를 대략 기술하는 것일 따름이라”고 했다. Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik*, band2 (Köln: DuMont Schauberg, 1964), p.128. [Michael Nyman, "Nam June Paik, Composer", in Hanhardt(ed.) (1982), 앞의 책, p.80.에서 재인용.] 가령, “1961년 독일에서의 <오리기날레> 초연 중에 백남준은 자기 파트의 공연 (<Simple>, <Zen for Head>, <Étude Platonique No.3>)을 12번 해야 했는데, 똑같은 공연을 단지 반복한다는 것은 몹시 따분하다는 걸 깨달았다 한다. 때때로 무언가 어떤 다른 것이 그 자신의 말에 의하면, ‘아주 놀라울 따름인 절대적인 마음의 상태’로 그를 몰아갔다”는 것이다. (Michael Nyman, 위의 글, p.80; Herzogenrath(ed.) (1976), 앞의 책, p.51. 참조)

110) Hanhardt(ed.) (1982), 앞의 책, p.80.

111) 이 공연과 관련해 전시기획자들과 주고받은 편지에는 백남준이 다음과 같은 장비를 주문했다는 내용이 있다. “아주 형편없는 피아노 두 대, 녹음기 세 대(그 중 두 대는 리모컨과 함께), 두 대의 강력한 확성기, 전화기, 중간 크기의 칠판과 흰색 분필, 한 장의 싸구려 창 유리였다. (...) 나중에 덴마크 기획자에게 보낸 편지에서 백남준은 프로그램을 바꾸기로 결정했다면서 장비를 더 요구했다. <Étude platonique>를 <ATMAN-ATMAN>으로 바꾸고자 한다며 편지에 이렇게 썼다. ‘이 작품이 나나 관객을 위해 더 좋습니다. 그러나 죄송하게도 한 가지 더 준비해주시기를 부탁드립니다. 무대에서 목욕을 해야 합니다 (절대 음란한 것은 아닙니다. 걱정 안하셔도 되요, 하지만 매우 심각한 것입니다).’” [Ørum & Olsson(eds.), 앞의 책, p.260 참조.] 마지막에 장비를 추가한 작품을 백남준은 <ATMAN-ATMAN>이라고 부르고 있는데, 이 작품과 <심플>의 관련성은 아카이브 발굴을 통해 좀 더 연구가 필요한 부분이다. 하지만 목욕을 위한 추가 장비의 부탁으로 보아 이 작품이 <심플>일 가능성이 많아 보인다. 그럴 경우, <심플>의 초연은 1961년 9월 30일 덴마크 루이지애나미술관에서 행해졌다고 볼 수 있다.

루이지애나 미술관의 근사한 벽에 던졌다. 확성기로 귀가 먹먹할 정도의 소음을 냈는데 히틀러의 열정적인 연설구절을 알아들을 수 있을 뿐이었다. 참을 수 없는 이 소음에 더해서 백남준은 더 크게 소리를 질러댔다. 그는 낡은 피아노를 발로 찢고 베토벤의 피아노 소나타 <열정>과 쇼팽의 <즉흥곡> 몇 소절을 가장 경멸스런 표현으로 뒤섞었다. 그는 피아노를 발로 찢고 거기에 못을 박았으며 피아노 해머와 줄을 뜯어냈고 귀청이 떨어질 듯한 빵 소리와 함께 그것을 쓰러뜨렸다. 그는 뻑뻑한 관객석을 지나 신문사 비평가, 렌츠(Lenz)에게 달려가 그의 머리에 비누조각들을 뿌리고 넥타이를 자르고 셔츠를 벗겼으며 그리고 나서 관객들에게 콩을 던졌는데, 원자폭탄의 재에 대한 연상이었나? 그는 밀가루를 뒤집어쓰고 의자로 올라가 뒤에 있는 둘둘만 종이를 몸을 던졌으며 익사할 때 꼬르륵거리는 소리를 내어 비상하게 연상력을 발휘했는데, 그리곤 크게 외치며 수조로 뛰어 들어갔고 머리에 양동이 세 개의 물을 들이부었으며 숨막힐 듯한 침묵이 흐르는 가운데 물개처럼 다시 물 밖으로 나타나서 양말 일부를 씹었고 ‘감사합니다’라는 말과 함께 양손에 구두를 들고 사라졌다.¹¹²⁾



(그림 3) 백남준, <Simple>, 1961



(그림 4) 백남준, <Étude for Piano Forte>, 1960

112) 이 기고문은 덴마크 음악가이자 음악교사인 사베리 (C. M. Savery)가 “그와 같은(백남준의) 작업(undertaking)에 의한 오염의 위험을 경고하고자 한다”며 악의적인 의도로 쓴 것이다. C. M. Savery(1961), Article in the journal *Musik og menneske*, quoted from *Dansk Musiktidskrift* Nr.5, Sep.1961, p.293. (Søren Møller Sørensen, 앞의 책, p.261-2에서 재인용.)

위의 인용문은 각각 불과 6~7분 내외로 짧은 백남준의 작품들을 공연 순서에 따라 차례로 기술하고 있는데, <존 케이지에 대한 경의>(1959) 및 <피아노 포르테 연습곡 Étude for Piano Forte>(1960)(그림4)¹¹³⁾의 변주와 <심플>로 유추된다. 이 글만 읽어봐도 백남준의 행위가 얼마나 파격적이고 요란했는지 짐작할 수 있다.

<존 케이지에 대한 경의>는 1959년 11월 13일(금) 저녁 8시에 뒤셀도르프 갤러리 22에서 초연되었다. 작품의 정확한 제목은 ‘존 케이지에 대한 경의-녹음기와 피아노를 위한 음악 Hommage à John Cage-Musik für Tonbänder und Klavier’이다. 그는 슈타이네케 박사에게 보낸 편지에서 이 작품이 질식 상태에 있는 음악 공연장으로부터 벗어나게 할 것이라며 “여기서 (50마르크짜리) 저의 피아노는 쓰러뜨려지고 유리가 부숴지며 달걀이 던져지고 종이가 찢어지고 닭이 풀어지고 모터사이클이 등장합니다”¹¹⁴⁾라고 작품을 묘사하고 있다. 그가 애초에 구상했던 작품의 내용이 앞서 인용문에 묘사된 실제 공연에서 거의 그대로 실행되고 있음을 알 수 있다.

그런데 흥미롭게도 슈타이네케 박사에게 보낸 편지에 자필로 쓴 추신에서는 “<존 케이지에 대한 경의>의 주요 부분은 녹음테이프 음악(Tonband-musik)입니다. (전자음악도 ‘구체음악’도 아닙니다.) 행위가 핵심적(wesentlich)이긴 하지만 이 작품에서는 그렇게 중대한 부분을 차지하진 않습니다”¹¹⁵⁾라고 적고 있으며 같은 편지에서 녹음테이프 음악은 “여러 가지 장난감, 일기예보, 뉴스,

113) <피아노 포르테 연습곡>은 나중에 백남준의 평생의 친구가 된 마리 바우어마이스터(Mary Bauermeister)의 아틀리에에서 1960년 10월 6일에 존 케이지의 참석 아래 초연되었다. 즉흥적으로 케이지의 넥타이를 자른 해프닝으로 유명한 작품이다. 독일 쾰른에서 1976년에 최초로 열린 백남준 회고전 《Nam June Paik: Werke 1946-1976 Musik-Fluxus-Video》전을 위해 백남준 자신이 당시에 작성한 텍스트 악보 전문이 전시도록-기록집에 실려 있다. [Herzogenrath(ed.) (1976), 앞의 책, p.44. 참조] 공연에 대한 묘사는 다음 글을 참조. [Calvin Tomkins, "Profiles: Video Visionary", *The New Yorker* (1975.5.5.), p.48; Marcella Allison(ed.), *The Electronic Super Highway: Travels with Nam June Paik* (Ohio: Carl Solway Gallery, 1995), p.23.에서 재인용.]

114) Nam June Paik, "Brief an Wolfgang Steinecke" (1959.5.2.) in Herzogenrath(ed.) (1976), 앞의 책, p.40.

115) Nam June Paik, "Brief an Wolfgang Steinecke" (1958.12.8.), IMD Archiv.

(라디오의) 스포츠중계, 부기-우기, 물, 녹음된 소리 등등, 즉, 기능에서 벗어난 기능적 소리”¹¹⁶⁾라고 구체적으로 명시해놓았다. 실제로 “공연은 대체로 클래식 음악과 비음악적 소리 재료를 뒤섞은 녹음테이프 콜라주에서 흘러나오는 베토벤의 <교향곡 제5번>, 독일 노래, 라흐마니노프의 <피아노 협주곡 제2번>, 전화기 너머로 들리는 복권 발표, 독일 재통합과 관련해 제네바에서 열리는 외무성 회담 소식, 녹음한 구체 소리들¹¹⁷⁾—가령, 일본 장난감 차, 장치된 피아노, 정현파(sine waves), 소음 등—로 뒷받침되었다.”¹¹⁸⁾ 백남준은 공연을 위한 테이프와 소리 구성요소에 작업시간의 80퍼센트를 쏟아부었건만 “나의 테이프의 땀과 눈물 (my tape toil and tear) 대신에 몇몇 ‘행위’만 유명해졌다. (...) 나는 나의 행위가 내 테이프의 반주라고 생각했는데, 사람들은 그 반대로 받아들였다”¹¹⁹⁾고 토로했다. 그는 훗날 인터뷰에서 “관객이 아니라 나에게 공격적이었죠. 물론 그다지 공격적인 것도 아니지만 말입니다. 나는 최고의 오르가즘을 불러일으킬 수 있는 무언가를 찾으려 했던 겁니다”¹²⁰⁾라며 ‘절대적인 마음의 상태’ [주)109 참조] 를 언급한다. 그는 파괴나 공격이 아니라, 충격이 가져올 카타르시스를 염두에 두고 있었던 것이다.

백남준은 「음악의 새로운 존재론」¹²¹⁾이라는 글에서 “나는 음악 형식을 새롭게 하는 데 진저리가 난다. — 음렬이나 우연성 음악이나, 그래픽이나 오션지냐, 기악곡이나 벨칸토 창법이나, 소리질러대기냐 행위냐, 녹음이나 라이브

116) 위의 글

117) 구체 소리와 관련해, 우리는 피에르 셰퍼(Pierre Schaeffer)의 구체음악을 연관해 생각할 수 있는데, 백남준은 이미 1958년에 셰퍼를 직접 방문해 보도 기사를 쓴 적이 있다. [백남준, 「피엘·셰어헬과 具體音樂: 騒音에게 威力를 賦與한 最前線의 現代音樂家」 (『자유신문』, 1958년) 참조.]

118) Michael Nyman, in Hanhardt(ed.) (1982), 앞의 책, p.82.

119) Nam June Paik, letter to Hugh Davies, May 6, 1967. 위의 글, p.82에서 재인용

120) 백남준(1974), 「마르셀 뒤샹은 비디오를 생각하지 않았다: 이르멜린 리비어와의 인터뷰 (1974.12.16., 보훔)」, (백남준, 테커, 리비어(편), 앞의 책, p.232.)

121) 이 글에서 백남준은 자신이 새로 편집 발행하는 잡지에 대해 언급하는데, “후기 음악(Postmusic) ‘아방가르드 힌두교 대학의 월간리뷰’는 음악의 새로운 존재론을 위한 나의 연구의 일환으로 계속해서 나올 것이다. 동시에 그것은 ‘예술을 위한 예술’이라는 의미에서 최초의 ‘잡지’를 위한 잡지’, 혹은 ‘예술을 위한 예술’이라는 의미에서 ‘우편을 위한 우편’이다”라고 쓰고 있다. [Nam June Paik(1963), "Postmusic", in Hanhardt et als.(eds.), 앞의 책, p.24. 참조.]

나 등등... 나는 음악의 존재론적 형식을 새롭게 하길 희망한다 해야 한다”¹²²⁾고 쓰고 있다. 이 글은 행위음악으로 이미 유명세를 탄 이후인 1963년에 쓴 것이다. 이 글을 쓰기 훨씬 이전에 그는 케이지의 음악이론을 습득했고 전자음악의 선구로 알려진 슈톡하우젠과 함께 일하며¹²³⁾ 그의 음악도 접했으며 플럭서스 예술가들과의 활발한 교류에 의해 음악의 지평을 넓혀가고 있던 중이었다. 그런 그가 현대음악을 비판하고 있는 것이다.

여기서 우리는 백남준의 두 가지 모습이 즉, 케이지를 멘토로 추종하며 그의 인정을 받고자 하는 백남준과 케이지에게서 벗어나려는 백남준이 이중구속(double binding)으로 얽혀있음을 엿보게 된다. 그는 여러 글에서 시인 랭보와 발레리(Paul Valéry)를 인용하는데, 베를렌과 랭보, 말라르메와 발레리의 관계에서 유독 손아래인 두 시인에게 더 관심을 보인 점은 자신과 케이지의 관계에서 시사하는 바¹²⁴⁾가 있다. 「음악의 새로운 존재론」에서 그는 한때 자신도 경도되었고 케이지의 스승이기도 했던 쇤베르크의 대표적 음악기법인 음렬주의를 비판하고 있을 뿐 아니라 케이지의 우연성 기법을 비판하는 반면, 또 다른 한편으로는, 자신의 작품을 묘사하는 부분에서 케이지의 비결정성 개념인 ‘미결정’이 작품의 중요한 요소가 되고 있다. 가령, 앨리슨 노울즈를 위해 만든 <먼 길을 위한 음악 Music for the long road>에 대해 쓰면서 “초대된 ‘관객’은 한 명도 없었고 촬영기사도 한 명 없었으며 단지 ‘시간 미결정, 날짜 미결정, 장소 코펜하겐과 파리 어디쯤’”¹²⁵⁾이라며 작품에 비결정성 요소를 강

122) 위의 글, p.24. [괄호 없는 말줄임표와 수정된 낱말 (hope 하길 희망한다)은 원문을 따른 것임.]

123) 1958년 말, 백남준은 프라이부르크 음악대학 교수였던 볼프강 포르트너의 소개로 쾰른 서부 독일 방송국(WDR: Westdeutscher Rundfunk) 소속 전자음악 스튜디오에서 슈톡하우젠과 함께 일하게 된다.

124) 백남준이 존 케이지에게 보낸 편지 중에 이런 내용이 있다. “‘말라르메 시의 한 행은 발레리의 한 장입니다’ (...) 저는 <존 케이지에게 바친 제2번 비디오 Hommage à John Cage No.2 on Video>를 말라르메에 바친 폴 발레리의 아름다운 에세이를 본떠 만들고 있습니다.” [Nam June Paik(1972), "A Letter to John Cage", in Rosebush(ed.), 앞의 책, n.p.]

125) Nam June Paik(1963), "Postmusic", in Hanhardt et als.(eds.), 앞의 책, p.24. (밑줄 강조는 연구자에 의한 것임.)

조하고 있다. 그는 케이지의 비결정성에 관심을 보이지만 우연성보다는 ‘놀람과 낙담’에 관심이 더 많은데, “낙담은 놀람의 부정적인 반대 의미이기 때문 (...) 낙담은 가끔 놀람보다 더 확실”¹²⁶⁾하기 때문이라 한다. 그가 최초의 행위음악 작품을 도식화한 “뒤샹+ 도스토옙스키=K. 슈비터스”는 부정을 통해 더 고양된 경지에 이르는 헤겔식 변증법의 지양(Aufhebung)이 아니다. 이런 점을 케이지는 절대 이해할 수 없었을 것이다.

케이지는 1982년 미국 휘트니미술관에서 열린 백남준 회고전¹²⁷⁾의 부대행사로 개최된 패넬토의의 발표글¹²⁸⁾에서, 백남준을 작곡가로 생각한 적이 결코 없었다고 밝히며 자신과 백남준 사이의 분명한 장르 구분을 하면서 운을 댄다. 그리고 인도 고전 미학의 라사(rasa) 이론에 입각해 백남준의 작업을 분석하는데, 우선 자신을 질겁하게 만든 <피아노 포르테 연습곡> 등 백남준의 초기 행위음악을 슬픔, 두려움, 분노, 혐오라는 네 개의 검정색 라사(감정)로 해석한다. 그 다음에 <필름을 위한 선 Zen for Film>(1964)을 자신의 <4분33초>에 빗대어 ‘침묵’ 개념을 소리가 아닌 이미지로 표현한 것으로서 무색의 라사인 평온으로 보고, 마지막으로, 당시 휘트니미술관에 전시된 비디오아트 작품을 용기, 경이로움, 기쁨, 사랑이라는 네 개의 라사로 봄으로써 백남준의 전작업을 어둠에서 밝음으로, 검정에서 흰색으로의 변천을 보여주는 일종의 변증법적인 발전으로 해석한다.

그는 특히 백남준이 음악의 영역에 성을 도입한 것을 비판했는데, “(그것은) 소리로서의 소리(sounds being sounds)에 전혀 기여하지 않는다. 혼란스럽게

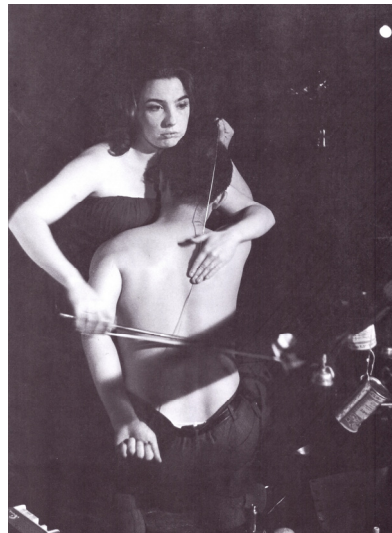
126) 백남준(1974), 백남준, 데커, 리비어(편), 앞의 책, p.230. (이 책의 번역문에는 ‘놀라움과 절망’으로 되어 있으나, ‘너무 놀라 간이 떨어지는 듯하다는 뜻으로, 바라던 일이 뜻대로 되지 않아 마음이 몹시 상함’이라는 뜻의 낙담이 더 맞는 번역어라고 보고 연구자가 바꿈.)

127) 이 전시, 《Nam June Paik》전은 1세대 백남준 연구가이자 전시기획자인 John G. Hanhardt의 기획으로 Whitney Museum of American Art에서 1982년 4월 30일부터 6월 27일까지 열렸다.

128) John Cage, "On the Work of Nam June Paik"(1982), in Toni Stooss & Thomas Kellein (eds.), *Nam June Paik: Video Time-Video Space* (New York: Harry N. Abrams, 1993), pp.21-24. 이 글은 1982년 휘트니미술관 전시도록에는 실리지 않았으나 1991년에 유럽의 4개 도시 (Zürich, Basel, Düsseldorf, Vienna)를 순회한 《Nam June Paik: Video Time-Video Space》전을 위해 출판한 전시도록에 실렸다.

할 뿐이다. 그가 내 작품 <현악기 연주자를 위한 26분 1.1499초>(그림5)를 샬럿 무어먼과 공연했을 때 악보에 충실하지 않았는데 시간 속의 소리 이벤트 보다는 행위를 더 선호해 자유를 취한 것이다”¹²⁹⁾라고 했다.

케이지는 무어먼이 상의를 벗은 백남준의 맨몸을 첼로로 삼아 그의 등에 첼로 현을 대고 연주한 것을 거론하고 있다. 이처럼 성과 파괴를 직설 어법으로 표현하고 있는 백남준의 행위음악에 대한 금지 않은 시각은 플럭서스 그룹과 함께 한 공연들¹³⁰⁾까지 포괄한 것이라 하겠는데, 케이지는 이러한 행위음악을 사람들은 보았다고 하지 들었다고 하지 않는다면, 결국 소리의 재발견에 혁혁한 공을 세운 자신의 음악과 거리를 둔다.



(그림 5) 백남준과 샬럿 무어먼, <(John Cage's) 26'1.1499" For a String Player>, 1965

그런데 케이지는 이로부터 거의 20년 전에 백남준의 부탁을 받아 쓴 전시 서문에서 이미 백남준에 대한 유사한 인상을 드러내고 있다. 백남준이 미국의 화랑(보니노 화랑)에서 가진 전시로서는 최초인 이 개인전(1965년)¹³¹⁾의 서문에서, 그는 “성과 폭력과 유머와 비판에 대한 백남준의 몰입”을 언급하는 등, 특유의 선문답식 묘사로 독일 시기부터 그 때까지의 그의 예술 행적을 백남준

129) 위의 글, pp.22-24.

130) 예를 들어, <바이올린 독주를 위한 하나 One for Violin Solo>(1962), <환상 유사 소나타 Sonata quasi una fantasia>(1962), <영 페니스심포니 Young penis symphony>(1962), <이동극장 1번 Moving Theatre No.1>(1962), <이동극장 2번>(1963-64), <딕 히긴스를 위한 위험한 음악 Danger music for Dick Higgins>(1962), <앨리슨을 위한 세레나데 Serenade for Alison>(1962), <미국의 바가텔 Bagatelles Americaines>(1960), <심포니 5번 Symphony Nr.5>(1964-65), <하프타임 Half-Time>(1963) 등이다.

131) 백남준의 보니노 화랑 전시 《Nam June Paik: Electronic Art》는 당시의 실험TV 작품과 <로봇 K456>을 가지고 1965년11월23일부터 12월11일까지 열렸다.

의 편지나 다른 글을 인용하면서 요약하고 있다.¹³²⁾

케이지의 두 글로 볼 때, 그는 백남준을 음악가가 아닌 행위미술가나 다다(Dada) 경향의 실험미술가로 보고 있는 듯하다. 백남준이 “피아노로는 반음과 반음 사이의 음을 찾을 수 없다며 (...) 나는 두 반음 사이의 음계를 찾아 작곡했다”¹³³⁾고 말한 절실함을 알아보지 못했거나 이해하지 못한 탓일 것이다. 케이지의 ‘침묵’은 음악에서 비음악적인 것으로 배제되어온 소리(sound)에 집중함으로써, 자연/일상을 수용하는 길을 터주었으나 그것을 의미로 가득 찬 무의경지로 내면화해, 결과적으로는 헤겔식 지양을 피하려 했다고 본다. 음악이 비음악적 대리보충을 통해 비로소 음악이 될 수 있다는 그의 논리를 제대로 실천한 백남준에 대해, 케이지는 자기 작품을 그가 연주할 때 악보에 충실하지 않았다고 지적하는 모순을 보여준다. 대리보충에는 덤(잉여)으로 보충된다는 의미와 결핍을 대체한다는 의미가 이중구속으로 공존하는데¹³⁴⁾, 행위음악은 음악에 행위를 덤으로 보충한 것이자 그동안 간과해온 음악의 결핍을 대체하여 음악의 기존 정의를 재고하도록 촉발한 것이기도 하다. 그런데 케이지의 반응은 덤으로 주어지는 대리보충(소리)은 허용했는지 몰라도 음악을 대체할 수 있는 대리보충(행위)은 위험천만하다고 여긴 것이다. 케이지가 경주해온 우연성 음악, 무의 음악, 침묵의 음악은 행위음악을 자기 바깥(외부)이 아니라 내부에 대리보충으로 이미 벌써 오염된 채¹³⁵⁾ 포함하고 있었음에도 말이다.

132) John Cage(1965), "Nam June Paik: A Diary", in John Cage, *A Year from Monday* (Connecticut: Wesleyan University Press, 1967), pp.89-90.

133) 백남준(1974), 백남준, 데커, 리비어(편), 앞의 책, p.229.

134) 데리다는 루소가 “언어는 말하기 위해 만들어졌고 문자는 단지 말의 대리보충 역할을 할 뿐”이라고 한 단언을 해체하며 자신의 문자론(grammatology)을 펼치는데, 거기서 음성(로고스)중심주의를 해체하는 중요한 화두가 ‘대리보충’이다. [Derrida(1997), 앞의 책, pp. 144-152. 참조]

135) 데리다의 해체철학을 논한 김형효는 대리보충과 관련해, 다음과 같이 설명한다. “같은 것(같은)은 다른 것(다른)의 다른 것(다른)이다. 즉, 좀더 쉽게 말하자면, A는 B의 A이고 B는 A의 B이기 때문에 A와 B의 관계는 표상의 관계이다. 현존의 존재론은 표상의 흔적과 반영론에 의해 밀려난다. 그런 점에서 A를 보다 복잡한 인연관계로 연결시켜 나가면 그 A는 여러 다른 부류와의 끝없는 표상의 표상의 표상 등등의 관계일 수 있기에 그 A는 무한한 연결고리를 가질 수 있고 따라서 A의 본질은 영원히 결정될 수 없는 잡종인 셈이다. 텍스트와 대리보충의 세계에서 순종을 찾는다는 것은 하나의 신화요 사기이다.” (김형효, 앞의 책, p.198.)

그러니 자신이 열어놓아 이미 벌써 존재하는 것을 부정한 것밖에 되지 않는다. 백남준은 케이지 자신보다 케이지를 더 충실히 터득하고 있었던 것이다.

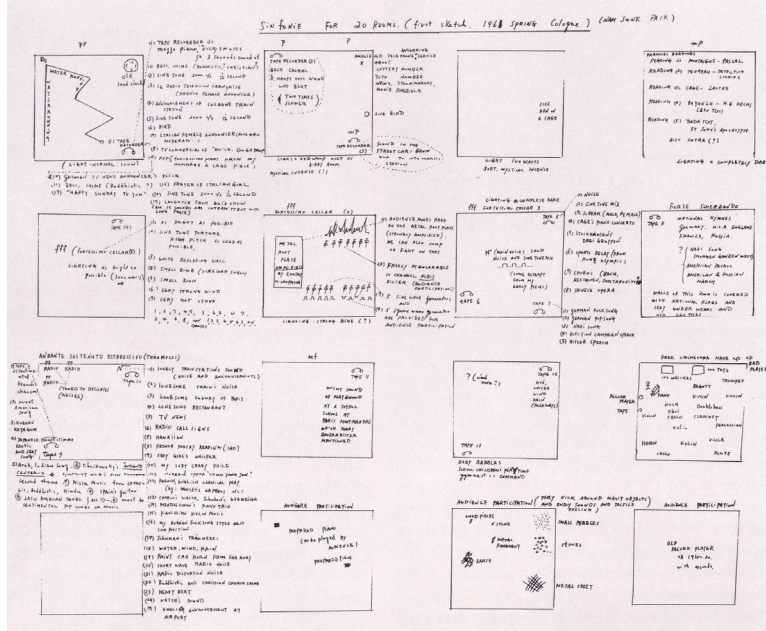
그런데 아이러니하게도, 백남준은 「케이지주의자들의 케이지 해석에 대하여」라는 글에서, “‘충실한’ 케이지주의자들이 내가 살렷 무어먼과 공연한 케이지 곡 <현악기 연주자를 위한 26분 1.1499초>의 공연(그림5)을 케이지에 ‘충실하지 않다’고 비난했다 ... 우리는 토스카니니가 되지 않음을 자랑스러워한다. 케이지가 주는 메시지의 본질은 ‘자연’이다 ... 그런데 만약 ‘성(性)’이 자연이 아니라면, 뭐가 ‘자연’이란 말인가? ... 그 같은 법칙의 무시는 스즈키(SUZUKI)에게서도 뚜렷이 엿볼 수 있었다”¹³⁶⁾고 쓴다. 성의 표현에 대한 그의 관심은 지속적이다. “비결정론과 가변성은 음악에서 지난 10년간 중심 사안이었던 데 반해, 시각예술에서 매우 발달하지 않은 요소이다. (성이 문학과 시각예술에서와 정반대로 음악에서 매우 부진한 요소인 것처럼)”¹³⁷⁾이라며 백남준은 음악에 결핍으로 드러나는 성(性)을 지적한다. 바로 음악을 대리보충할 것을 언급한 것이다. 비물질적 시간예술이라는 음악의 기존 관념에 성이나 행위와 같은 신체성과 공간, 일상 등 이질적인 몸(foreign body)의 대리보충으로 음악의 물질화, 혹은 신체화를 실현하고자 한 것이다. 그런데 케이지조차 당황스러워 한 이질적인 몸의 대리보충은 하나의 완결된 음악작품의 창작에 기여하는 것이 아니라 텍스트로 작동한다. 행위음악을 데리다의 해체론적 사유로 읽게 하는 지점이다. 일관된 의미나 진지함을 비트는 기표와 기의의 기울어진 놀이, 차연을 발생시키는 이곳이 바로 ‘사이-공간’이다.

다음 항에서 그가 공연을 실현하지 못한 채 악보만 남긴 작품 <20개의 방을 위한 교향곡>을 통해 백남준의 예술관을 좀 더 자세히 살펴보고자 한다.

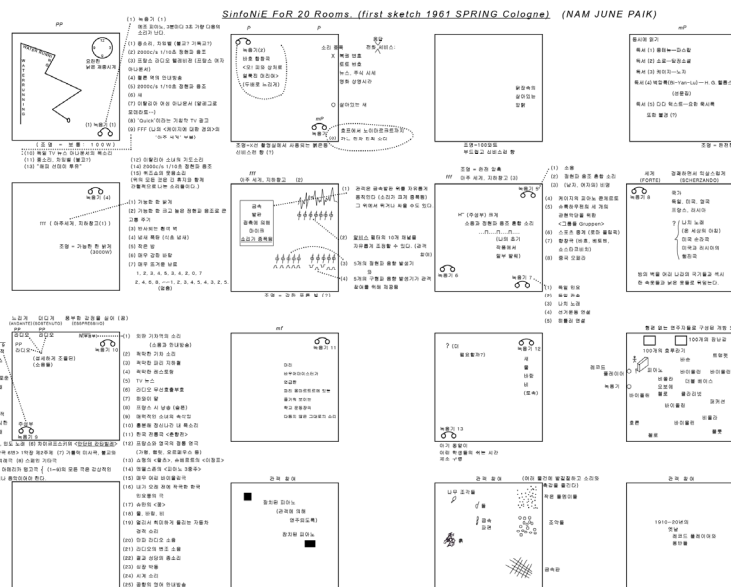
136) Nam June Paik, "On Cagean interpretation of Cage", in Hanhardt et als.(eds.), 앞의 책, p.35. (인용문의 말줄임표는 원문에 따른 것임.)

137) Nam June Paik(1963), "Afterlude to the Exposition of Experimental Television", in Rosebush(ed.), 앞의 책, u.p. originally published in *FLUXUS cc fiVe ThReE* (Fluxus newspaper #4, June 1964).

2) <20개의 방을 위한 교향곡>



(그림 6) 백남준, <Sinfonie für 20 Räume>, 1961 (영어 버전)



(그림 7) 백남준, <20개의 방을 위한 교향곡>, 1961 (번역본)

<20개의 방을 위한 교향곡>은 1961년 봄, 쾰른에서 처음 작곡되었으나 완성된 악보는 소실되어¹³⁸⁾ 라몬트 영과 잭슨 맥로우가 편집한 『선집 *An Anthology*』(1963)에는 서문 (「<20개의 방을 위한 교향곡>에 부쳐 To the 'Symphony for 20 Rooms'」)만 실렸고, 그 후 최종본 바로 전에 독일어로 쓴 악보를 영어로 번역한 것¹³⁹⁾이 (그림6)이고 이것을 연구자가 국어로 번역한 것이 (그림7)이다.

『선집』에 실린 서문에서 백남준은 작곡 제작 경위와 함께 당시 자신이 성찰한 예술관을 전하고 있다. 그는 ‘고정된 형식(fixed form)’에서 벗어날 수 있었던 계기에 대해 서술하면서, 당시 아직 미완성이었던 슈톡하우젠의 작품 <커플 Paare>에서 관객이 자유롭게 들며날며 작품을 감상할 수 있게 한 구상으로부터 영향을 받았음을 밝힌다.¹⁴⁰⁾ 관객이 움직이게 한다는 구상과 관련해 백남준은 「음악의 새로운 존재론」에서 “(...) 소위 내 행위음악에서는 소리 등이 움직이고 관객은 나로부터 공격당한다. <20개의 방을 위한 교향곡>에서는 소리 등이 움직이고 관객도 움직인다”¹⁴¹⁾고 재차 강조한다. 그런데 관객이 일정한 자리에서 하는 음악 감상의 틀을 깬 이 같은 시도의 전례로, 그는 또한 존 케이지의 <음악 산책 Music Walk>¹⁴²⁾을 거론하며, 공연에서 실제로 실현하지는 못했지만 원래는 화랑(갤러리22)의 두 개 방을 관객이 이 방 저 방 자유로이 드나들며 감상하도록 한 케이지의 선구적 구상을 언급한다. 백남

138) 백남준은 악보의 경위에 대해 이렇게 언급했다. “내가 일본어로 쓴 텍스트를 오노 요코가 영어로 번역해주었죠. 그런데 요코가 텍스트를 가지고 일본으로 가버렸어요. 물론 그 후에 다시 찾기는 했는데 또 잃어버렸어요. 그래서 결국 내가 쓴 서문만 『선집』에 삽입되었죠.” [백남준 (1974), 백남준, 테커, 리비어(편), 앞의 책, p.236.]

139) Nam June Paik(1973), "My Symphonies", in Larry Austin & Douglas Kahn(eds.), *Source: Music of the Avant-Garde, 1966-1973* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2011), p.363 참조.

140) Nam June Paik(1961), "To the 'Symphony for 20 Rooms'", in Young & Low(eds.), 앞의 책, n.p. 참조.

141) Nam June Paik(1963), "Postmusic", in Hanhardt et als.(eds.), 앞의 책, p.24.

142) 이 작품은 1958년 10월 14일, 뒤셀도르프의 갤러리22에서 초연되었는데, 백남준은 그로부터 1년 후인 1959년 11월 13일에 최초의 행위음악 <존 케이지에 대한 경의>를 같은 장소에서 초연한다.

준은 이처럼 슈톡하우젠과 존 케이지의 영향을 작품 구상의 원천으로서 겸손하게 재차 밝히지만, 예술이란 종종 부모를 알 수 없는 사생아라고 서문을 끝맺으면서¹⁴³⁾ 정작 그와 같은 구상을 최초로 실현한 당사자는 자신임을 우회적으로 강조하고 있다.

이 서문에는 그의 초기 활동에 큰 변화를 가져왔을 뿐 아니라 훗날까지 그의 예술을 관통하는 예술관이 내재해 있어 길게 인용해본다.

‘질’이라는 말은 일상적으로 다소 뒤섞여 쓰이긴 하지만 두 가지 다른 의미를 지닌다.

1. “좋음, 더 좋음, 가장 좋음”—이것은 비교 가능한 여지가 있다.
2. 특징, 개성, ‘특성(Eigenschaft)’—이것은 비교 가능한 배제한다.

우리는 평범한 것들의 아주 많은 양, 끝없는 가변성, 풍부함으로 (첫번째 의미의) 질을 폐기할(지양할 aufheben)¹⁴⁴⁾ 수 있다. 그러면 질의 두 번째 의미(특징, 개성 등)만이 남는다. 우리는 어떤 종교적 경험을 통해서 혹은 극도의 상황에 의해 (두 번째 의미의) 질의 자각에 이를 수 있다. 그 때 각각의 단일한 순간은 독자적인 것이 된다. (그런데) 우리는 아이들이 그렇듯이 곧바로 잊어버린다. 슈톡하우젠의 새로운 용어인 ‘순간(Moment)’은 이와 관련해 내게 매우 중요해 보인다.

그런데 어떻게 강렬함을 잃지 않고 가변성에 도달할 수 있을까? 가변성과 강렬함을 통합하는 것이 지금까지 가장 중요한 현안 중 하나였다. (긴장, 고압적) 강렬함이 삶에 필수적인가? 아마도 우리는 이 신체적 차원을 정신적 이념적인 차원, 만약에 그런 차원이라는 게 있다면, 모호함, 깊이 등으로 치환해야 할 것이다.

(...)

나의 지난 작품들—〈존 케이지에 대한 경의〉, 〈피아노 포르테 연습곡〉, 〈심플〉, 〈조지 브레히트와 라몬트 영의 주제에 의한 변주 Variation on Themes of George Brecht and La Monte Young〉, 〈플라토닉 연습곡 제1번 Etude platonique no.1〉에서 나는 절대적인 것이 있고 그것(=절대적인 것)이 절대이다는 것을 보여주려고

143) Nam June Paik(1961), "To the 'Symphony for 20 Rooms'", in Young & Low(eds.), 앞의 책, n.p. 참조.

144) 'Eigenschaft', 'aufheben' 등의 용어를 병기한 것으로 미루어 보아 백남준은 헤겔을 염두에 두고 있는 것으로 보인다. 그럴 경우에 단순히 폐기함이 아니고 폐기함과 동시에 보존한다는 뜻의 지양함으로 해석해야 한다.

노력해왔다.

다음 작품들—〈20개의 방을 위한 교향곡〉, 〈10개의 방과 아름다운 소녀를 위한 플라토닉 연습곡 제2번(가능한 한 지루하게) Etude platonique no.2 for 10 Rooms and a Beautiful Girl (as tedious as possible)〉, 〈음악을 읽어라—스스로 해라(라몬트 영에게로의 응답) Read Music—do It Yourself (Answers to La Monte Young)〉, 〈미국 바가텔 Bagatelle americaine〉, 〈하프타임 Half-time〉에서는 상대적인 것이 절대적인 것¹⁴⁵⁾이라는 걸 보여주하고자 한다.

위에서 백남준이 피력했듯이, 〈20개의 방을 위한 교향곡〉은 백남준 예술의 분수령이 된다. 초기의 행위음악이 현전성과 즉흥성을 통해 절대적인 경지에 이르려는 몸부림이었다면, 이 작품은 흥미롭게도 공연은 실현되지 않고 텍스트 악보만 남아 있다. 물론 백남준이 절대적인 것이라고 강조한 것을 플라톤식의 절대적인 이데아로 해석해서는 안 될 것이다. 다른 글에서 줄곧 ‘오르가슴’이라든가 ‘카타르시스’ 등을 언급하고 있는 것으로 미루어 관념적인 절대성이라기보다 순간적으로나마 절대적인 성적 관계, 혹은 신체적인 극치(엑스터시)의 경지로 보아야 할 것이다. 그는 (첫번째 의미의) ‘질(quality)’에 근거하는 강렬함의 신체적 차원—행위음악—을 다수(quantity)의 평범함 속에서 우연히 만나는 순간순간들—〈20개의 방을 위한 교향곡〉—로 대체하고자 한다. 그러면서 그 상대적인 순간들이 절대적인 것이라 한다.

공교롭게도 한 장의 텍스트(서문)를 통해서 간접적으로만 전해지는 그 순간들은 “만지기, 놀기, 듣기, 발차기, 채찍으로 때리기가 모두 포함된 토털 매체”¹⁴⁶⁾의 부분들이기도 하다. 그런데 그 부분들은 작품을 종합적인 ‘하나’로 구성하는 예술적 미학적 요소라기보다 오히려 작품의 완결성을 와해하고 의미를 산종하는 텍스트에 가깝다 하겠다. 각각의 행위나 거기서 발생하는 소리들 및 다양한 소품들은 제각각 음악의 대리보충이라 할 수 있는데, 예술과 일상,

145) Nam June Paik(1961), "To the 'Symphony for 20 Rooms'", in Young & Low(eds.), 앞의 책, n.p. (밑줄과 진한 글씨체 강조는 원문을 따른 것임)

146) 백남준(1974), 백남준, 데커, 리비어(편), 앞의 책, p.235.

음악과 미술, 음악과 언어, 음악과 건축, 예술과 기술, 작가와 관객 등의 ‘사이-공간’이기도 하다. 이렇게 백남준은 ‘음악은 시간예술’이라는 기존 관념을 해체한다.

1961년에 나는 <20개의 방을 위한 교향곡>의 초안을 썼다. 거기서 관객은 자유롭게 이 방 저 방을 다닐 수 있고, 그 사이(between)에서 적어도 20가지 서로 다른 소리를 선택할 수 있게 되어 있다. 이 자유로운 시간은 음악을 필연적으로 공간-음악 (방-음악)으로 이끄는데, 그 자유로운 시간이 두개 이상의 벡터 (방향)를 필요로 하고 이 두개 이상의 벡터는 필연적으로 공간 (방)을 형성하기 때문이다. 이 경우, 방 (공간)은 더 이상 단지 소리의 질을 높이는 데만 기여하는 것이 아니라 소리의 필수불가결한 ‘더 나은-반쪽’이다. (...) 사람들을 위한, 사람들에게 의한, 사람들의 음악.¹⁴⁷⁾

이 작품 제목은 ‘20개의 방’이라 되어 있지만 악보에는 텅 빈 방 하나를 포함해 전체 방이 16개만 그려져 있다. 백남준은 이 방이 여느 음악관이나 공연장과 마찬가지로 소리의 질을 향상시키는 데 기여하는 장식적인 덤(잉여)에 불과한 것이 아니고 작품의 더 중요한 부분(내용)이 된다고 한다. 여기서 방의 ‘파레르곤(parergon)’적 위상이 도출된다. ‘파레르곤’은 데리다가 칸트의 『판단력비판』에 나오는 ‘파레르가(parerga. 파레르곤의 복수형)’에 관한 구절을 다시 읽으며, 가령 그림틀처럼 작품(ergon)의 안에 속하는 것도 아니고 바깥에 있는 것만도 아닌 경계를 자신의 대리보충적 시각으로 재해석한 것이다.¹⁴⁸⁾ 데리다의 사유를 따라 <20개의 방을 위한 교향곡>의 해체적 읽기를 시도해보면, 파레르곤으로서의 ‘방’은 연주되는 교향곡(에르곤)을 위한 토대¹⁴⁹⁾가 되는 동시에 제목이 말해 주듯, ‘방’ 그 자체가 공연의 맥락(context)

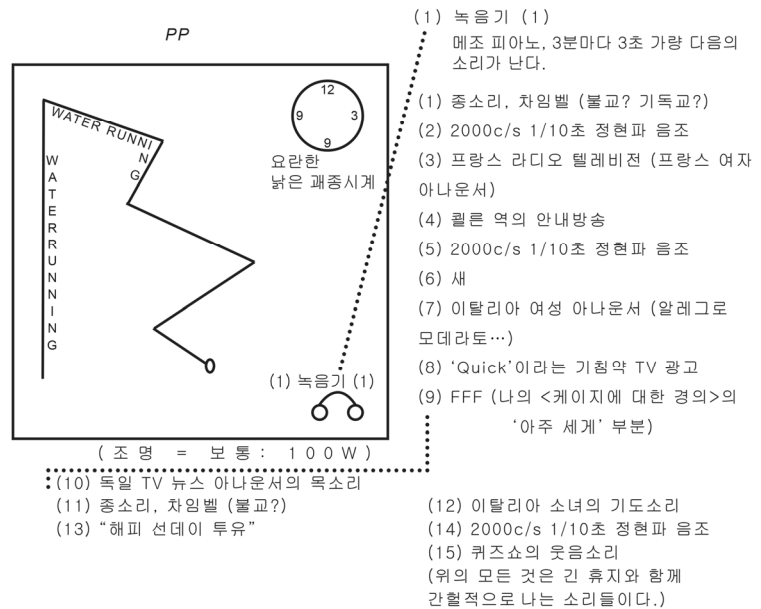
147) Nam June Paik(1962), "About the Exposition of the music", in Hanhardt et als.(eds.), 앞의 책, pp.91-2. (밑줄 강조는 연구자에 의함)

148) “파레르곤은 고유한 영역의 밖에서 덤으로 오는 어떤 것이지만 그 탁월한 외면성은 안이 결핍되어 있는 만큼 안으로 끼어들고 한계 자체를 압박하고 마찰하고 스치고 거기에 이웃하고 놀이를 한다.” [Jacques Derrida(1978), *The Truth in Painting*, Geoffrey Bennington & Ian McLeod (trans.) (Chicago & London: University of Chicago Press, 1987), p.57.]

속에서 스스로 토대로서 작품(에르곤)이 된다. 에르곤으로서의 방을 직설적으로 뒷받침하는 것이 악보 맨 아랫줄, 첫 번째의 빈 방(그림6, 그림10)이다. 요약하자면, 방은 예술과 일상(비예술), 감상과 연주, 시각과 청각, 후각과 촉각 등이 교차되는(chiasm) 장소이다.

각각의 방을 좀 더 들여다보면, 가장 먼저 눈에 띄는 것은 백남준 스스로 최초의 시도라고 자랑스러워하며 공을 많이 들인 녹음테이프 콜라주이다. 이 녹음테이프 콜라주에서 나오는 소리로 채워진 방은 모두 8개인데, 우선 첫 번째 방(그림8)부터 살펴보자.

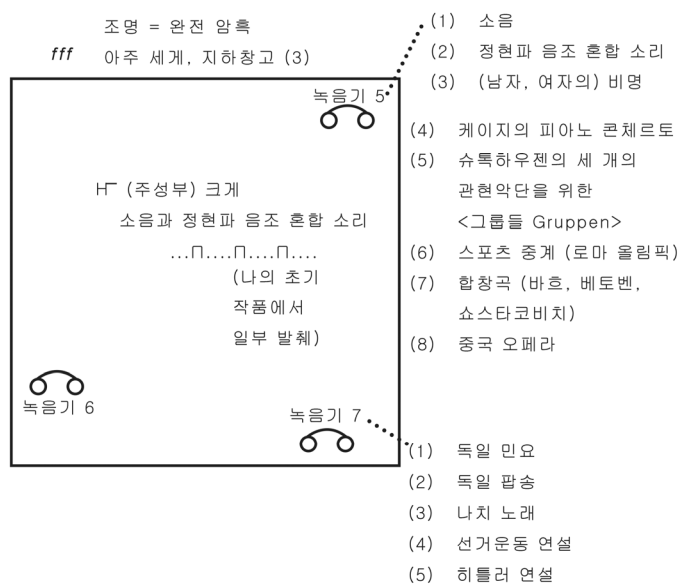
이 방에서는 녹음된 소리가 흐르는 물소리나 패종시계 소리 같은 일상의 생(生)소리와 뒤범벅되어 연주된다. 메조피아노의 강약으로 3분 간격으로 틀게 되어 있는 콜라주 된 녹음테이프에는 일상에서 채집한 소리들(뉴스나 광고, 종소리)이 <케이지에 대한 경의>의 일부(‘아주 세계’의 부분)나 정현파 음조 등과 나란히 녹음되어 있다.



(그림 8) 그림 7의 부분도

149) 데리다의 위의 저서를 영어로 번역한 베닝턴의 주석에 따르면, fond는 “① 밑바닥 근본 본질 내용 주제 본체 ② 토대 ③ 안쪽 ④ 배경 등 네 가지 뜻을 다 시사하기 때문에 모호할 뿐 아니라 fond이 자동사 se fond이 되면 이동, 합병한다라는 뜻으로 변하기 때문에 근본 본질, 즉 피상적 전통적으로 고정 불변의 것으로 간주되는 것이 변하는 것을 데리다는 그가 가진 특유의 논리적 첨예함과 언어유희를 통해 제시하고 있다”고 한다. (위의 책, p.38.)

두 번째 줄의 세 번째 방(그림9)에는 녹음기가 3대 설치되어 있다. 녹음기(5)에서는 그가 직계 멘토로 삼은 케이지나 슈톡하우젠과 같은 음악가의 곡뿐 아니라 바흐, 베토벤, 쇼스타코비치, 중국의 오페라 등이 소음이나 전자음과 함께 콜라주 된 테이프가, 녹음기(7)에서는 독일 민요나 나치 노래, 히틀러 연설이 흘러나와, 백남준이 “근면과 어리석음이 하나가 된 독일 라인강의 기적(Wirtschaftswunder)에 대한 경고”¹⁵⁰⁾라고 했던 <케이지에 대한 경의>의 제2 악장을 연상시킨다.



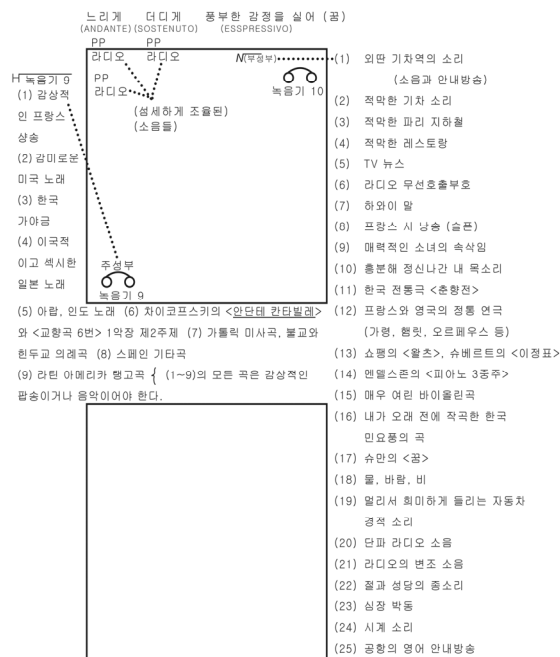
흥미로운 것은 이 방이 지하 창고이며 조명은 완전 암흑으로 되어 있다는 점이다. 지하나 조명을 파레르콘으로 본다면, 녹음기에서 흘러나오는 소리들과 교차적으로 의미가 산종된다고 할 수 있다.

(그림 9) 그림 7의 부분도

그런데 백남준이 이 20개의 방을 바그너처럼 총체적으로 구성하고자 열망했다면, 아마도 가장 공들였을직한 방은 세 번째 줄의 첫 번째 방(그림10)이 될 것이다.

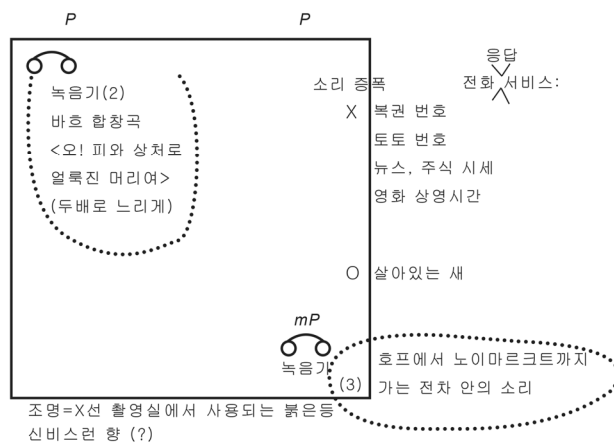
150) Nam June Paik, "Brief an Wolfgang Steinecke" (1959.5.2.) in Herzogenrath(ed.) (1976), 앞의 책, p.40. [여기서 백남준은 '라인강의 기적'이 초래한 산업화의 부작용을 꼬집고 있는 듯이 보이는데, 서독의 이 같은 경제적 성공을 이끈 아데나워 정부가 몇 년 후(1962년), 정부의 군수정책에 의문을 제기한 슈피겔(Der Spiegel)지 창간인 루돌프 아우크슈타인(Rudolf Augstein)과 편집진을 국가 기밀 누설죄로 구속한 사건(소위 '슈피겔 사건')은 시사하는 바가 있다. 결국 시민들의 거센 반발로, 이 사건은 무혐의로 판결나고 아데나워가 조기 사임하게 된다. 백남준은 그의 첫 개인전(1963년) 포스터에 '루돌프 아우크슈타인에 대한 경의'라는 문구를 삽입하기도 한다.]

전자기기가 가장 많이 설치되어 있을 뿐 아니라 일상의 다양한 소리들과 다양한 장르의 음악, 인간 몸의 소리와 기계소리가 묘하게 교차되는 테이프 콜라주에서 백남준의 피와 땀이 전해지기 때문이다. 여기에 설치된 3대의 라디오에서는 섬세하게 조율된 소음이 흐르고 녹음기에서는 각각 9가지(주성부)와 25가지(부성부)로 녹음된 소리/음이 나온다.

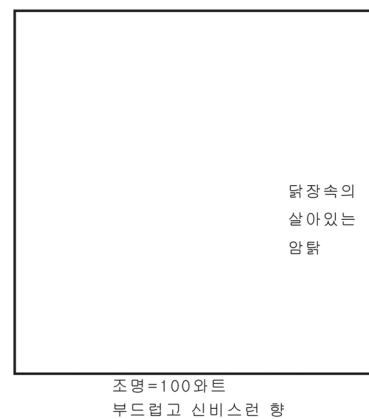


(그림 10) 그림 7의 부분도

행위음악으로 독일 예술계에 뛰어든 백남준은 처음부터 공감각적 표현에 관심이 많았다. 이 작품에서 그는 음악 영역에서 가장 중요한 청각뿐 아니라 시각과 후각, 촉각까지 가능한 많은 감각 실험을 시도하는데, 첫 열의 두 번째 방(그림11)과 세 번째 방(그림12)에는 ‘향’을 명시하고 있다.



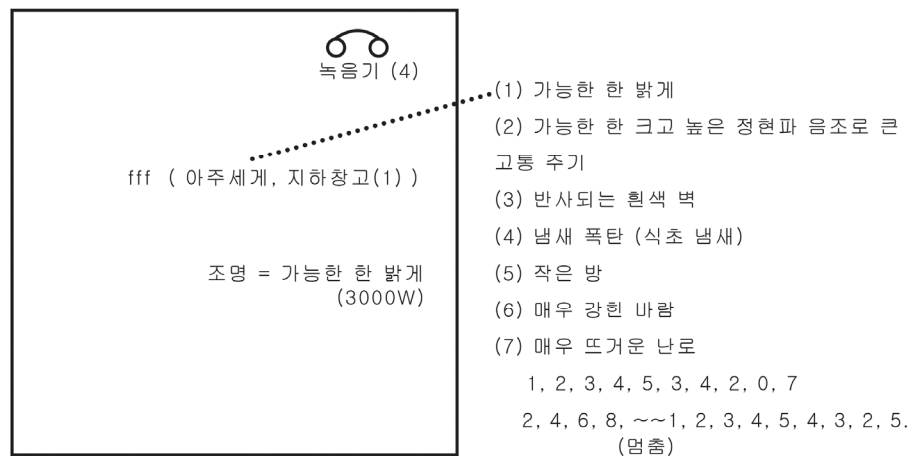
(그림 11) 그림 7의 부분도



(그림 12) 그림 7의 부분도

“냄새는 쉽게 억누를 수 없는 것으로 경계를 넘고 가로지르며 각기 다른 실체들을 후각의 총체들로 만든다. 그와 같은 감각 유형은 개인과 명료한 구분 및 피상적인 상호작용을 강조하는 근현대(modern)의 선형적 세계관과 대립한다 할 수 있다.”¹⁵¹⁾

또한 두 번째 줄의 첫 번째 방(그림13)은 아예 강한 식초 냄새 폭탄으로 관객을 맞는다. 백남준의 짓궂은 장난기가 유난히 돋보이는¹⁵²⁾ 이 방은 아주 밝은 현란한 흰색으로 되어 있어 시각을 자극할 뿐 아니라 매우 뜨거운 난로와 매우 강한 바람이 장치되어 있어 관객은 가슴이나 머리보다 몸으로 작품과 접촉하게 된다.

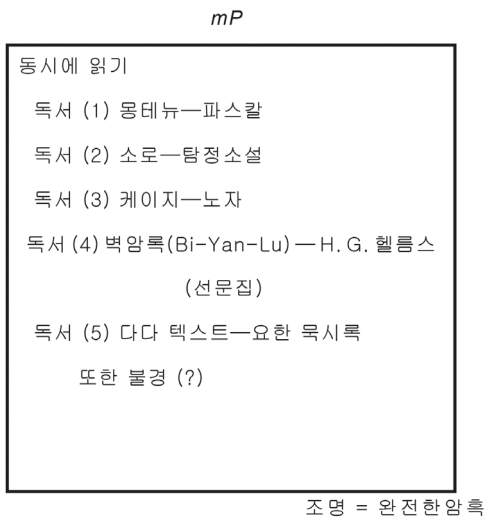


(그림 13) 그림 7의 부분도

행위에 대한 백남준의 경도는 자신이나 연주자의 공연을 넘어 관객이나 심지어 동물들까지 공연에 동참하게 한다. (그림11)와 (그림12)의 방에는 각각 살아있는 새와 닭이 연주자로 포함되어 있다.

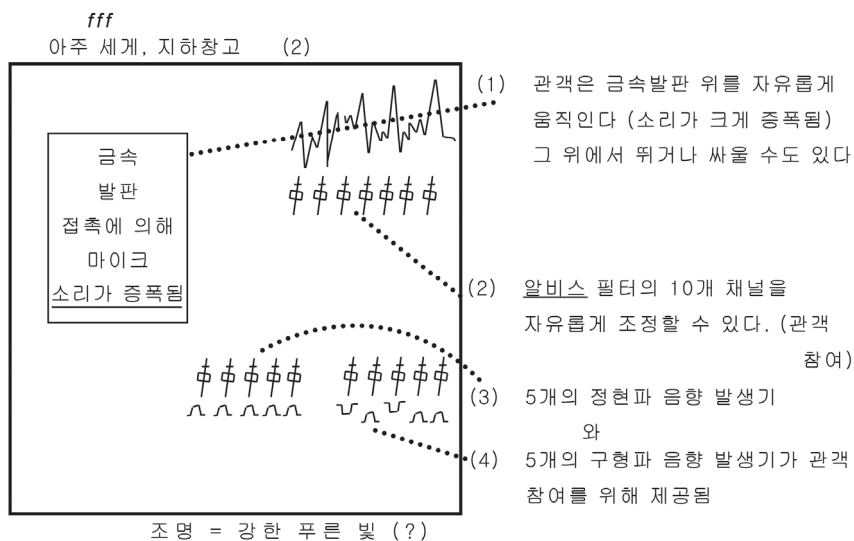
151) Constance Classen, David Howes, & Anthony Synnott, "Introduction," in *Aroma: The Cultural History of Smell* (London & New York: Routledge, 1994), pp.4-5.

152) 니먼은 이 방에 대해 “특히 백남준풍이다 (particularly Paikesque)”라고 했다. [Nyman, in Hanhardt(ed.) (1982), 앞의 책, p.87.]



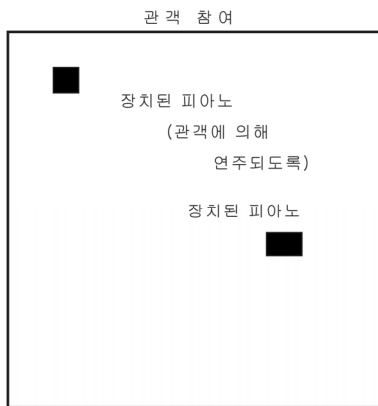
(그림 14) 그림 7의 부분도

그 옆방(그림14)에서는 연주자들이 동시낭독을 하도록 되어 있는데, 방의 조명이 완전암흑으로 되어 있으니 부조리를 넘어 불가능의 연주를 주문하고 있는 셈이다. 한편, 관객이 전자음향시스템을 임의로 조작할 수 있도록 설치된 방(그림15)에서는 관객의 참여로 자연음/소리가 아닌, 인공의 소리 조합이 만들어지는데, 이는 이후에 백남준의 실험TV 작업으로까지 이어지는 획기적인 시도라 하겠다.

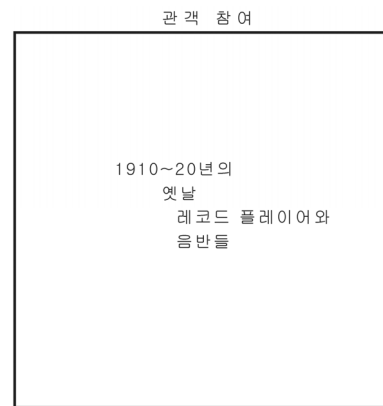


(그림 15) 그림 7의 부분도

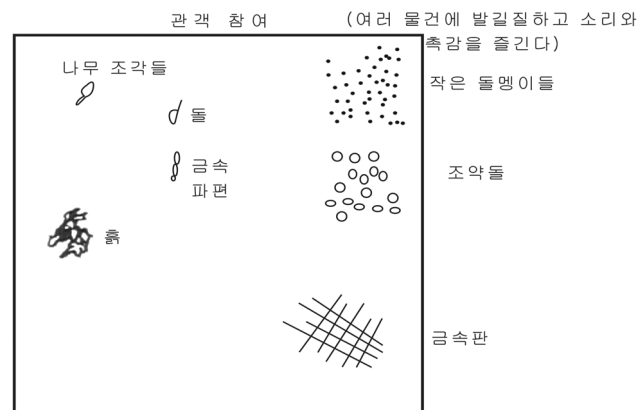
(그림13)이나 (그림15)은 ‘관객 참여’라는 명시가 없어도 내용상 관객 참여를 유도하고 있다고 하겠지만, 아예 ‘관객 참여’를 명시해 놓은 방(그림16)(그림17)(그림18)도 있다. 이 방들에 설치된 장치된 피아노나 레코드는 2년 후 열게 될 역사적인 그의 개인전에서 핵심적인 일부가 된다.



(그림 16) 그림 7의 부분도



(그림 17) 그림 7의 부분도

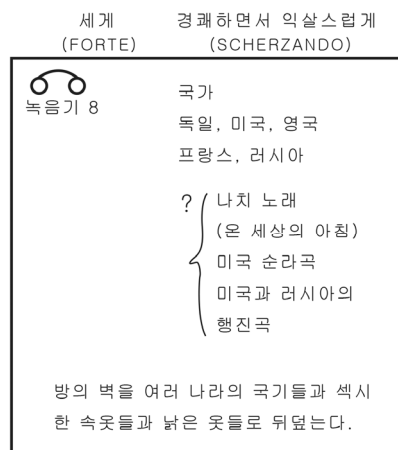


(그림 18) 그림 7의 부분도

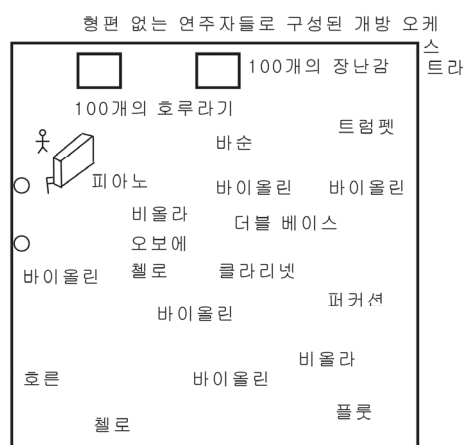
백남준은 장르간의 경계에 대해서도 고민한 흔적을 보이는데, 상하로 나란히 있는 두 방(그림19)(그림20)에서 그것을 찾아볼 수 있다. (그림19)에서는 형형색색의 각국 국기와 속옷들이 시각과 색채에 주목하게 하는 점에서 미술과 연관 짓게 하며, 그 밑의 방(그림20)은 교향악단의 구성을 통해 음악의 영역과 연관 짓게 하는데, 통상의 교향악단을 해체하고 있다. 백남준이 몇 차례 강조했다듯이, 이 작품에서 특히 주목할 점은 음악을 대상화하여 앉아서 ‘듣는’ 기존 음악 공연과 달리, 관객이 감상을 위해 움직여야 한다는 점이다. 관객은 이리저리 움직이며 동선을 만드는데, 그 동선은 흔적으로 남게 되며 그 흔적

이 바로 ‘사이-공간’이다. ‘사이-공간’은 이리저리 부딪히고 접촉하며 짜여지는
 직물과 같은 텍스트의 공간이자 대리보충의 공간이다.

이 공간에서는 작가에 의해 의미
 가 의도적으로 미리 결정되는 것이
 아니라, 이 작품을 만든 백남준뿐
 아니라 연주자, 해석자, 감상자, 일
 상에서 만난 대상과 각종 오브제나
 소리 등의 무수한 텍스트에 의해
 사후적으로 의미가 계속 발생하며
 산중(dissemination)된다. 또한 기
 존의 선형적인 음악 공연으로부터
 이리저리 왔다 갔다 할 수 있는 다
 방향(벡터) 공연으로의 전환은 백
 남준이 평생 몰두한 피드백의 신체
 적 버전이라 할 수 있다. 백남준은
 이러한 예술관을 전자 레디메이드
 (electron readymade)를 통해 다
 른 방식으로 실현함으로써 명실 공
 히 예술사의 새 장을 열었다. 문턱
 의 사유가 21세기 예술을 관통하게
 된 것이다. 앞으로 살펴보게 될,
 1963년의 개인전뿐 아니라 위성방
 송작품까지 예고하는 거대한 구상
 이 이 한 장의 텍스트 악보에 담겨
 있었던 것이다.



(그림 19) 그림 7의 부분도



(그림 20) 그림 7의 부분도

3. 비(非)미술, 경계의 미술

백남준은 <20개의 방을 위한 교향곡>을 ‘공간-음악’이라고 묘사했다. 그 후, 곧바로 「음악의 전시에 관해서」(1962)에서는 “음악을 전시한다”고 선언한다. 이와 관련해 연구자는 앞의 절에서 그의 행위음악과 텍스트 악보 <20개의 방을 위한 교향곡>을 중심으로 음악의 대리보충에 대해 논하였다. 백남준은 이 작품들을 통해 음악의 존재에 대해 물으면서 선율과 화음 및 리듬으로 촘촘히 짜인 음악적 구조의 원환적인 고리와 더 나아가 총렬음악, 그래픽음악, 전자음악 등의 현대음악에까지 해당되는 장르에 대한 집착을 끊도록 촉발하지만 기존 음악적 시각으로는 여전히 사생아로 남을 수밖에 없는 이중구조에 직면했는데, 이 점이 본 연구에서 백남준을 해체적 읽기로 접근하게 한 계기였다. 백남준에 의해 대리보충으로 제시된 행위는 다른 시각으로 볼 때 미술을 대리보충하는 것이기도 하다.

그래서 우리는 백남준이 <존 케이지에 대한 경의>에 대해 언급하며 “일종의 소리 나는 슈비터스,” 또는 “마르셀 뒤샹+ 도스토옙스키=K. 슈비터스”라고 했던 구절로 다시 돌아가 살펴볼 필요가 있다. 여기서 그는 자신의 공식 데뷔작인 이 행위음악 작품에 대해 음악가보다는 미술가와 소설가에 빗대어 설명하고 있다. 기록에 의하면, 백남준은 1958년에 독일에서 최대 규모로 열린 《다다: 격동의 기록 DADA: Dokumente einer Bewegung》¹⁵³⁾전을 관람했다고 하며 1961년에는 뒤셀도르프의 슈멜라(Schmela) 갤러리에서 열린 슈비터스 전시회를 여러 번 방문했다고 한다.¹⁵⁴⁾ 그가 슈타이네케 박사에게 보낸 편지

153) 이 전시는 뒤셀도르프의 Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen에서 1958년 9월 5일부터 10월 19일까지 열렸다.

154) Wulf Herzogenrath & Sabine Maria Schmidt(eds.), *Nam June Paik: Fluxus/Video* (Bremen: Kunsthalle Bremen, 1999), pp.23-30; 수전 레너트에 의하면, 백남준의 전시 방문에 대해서는 여러 군데 확인되어 있는데, 그 중 1966년 Hannah Höch가 그를 방문했을 때 그가 이 전시 관람에 대해 언급한 기록이 있다고 한다. [Ralf Burmeister, "Dada 1958: Der Versuch eine explodierte Bombe zu kitten", in Pamela Kort(ed.), *Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit* (Munich: Prestel, 2003), p.148; Rennert & Martin(eds.), 앞의 책, p.167에서 재인

가 1958년 12월인 것을 감안하면, 백남준은 바로 두세 달 전에 열린 《다다》전을 보고 큰 자극을 받았던 것이 분명하다. 또한 당시 그의 행위음악의 내용으로 보아 다다 미술가들 중에서도 슈비터스에게 특히 관심이 많았던 것으로 보인다. 쿠르트 슈비터스는 일상에서 만난 잡동사니를 회화작품에 붙여 만든 ‘메르츠(Merz)’ 콜라주로 잘 알려져 있는데, 그림뿐 아니라 조각, 시, 무대, 건축(Merzbau) 등 자신의 모든 작품들과 심지어 직접 운영한 광고센터나 잡지명을 ‘메르츠’와 연관지으며 “메르츠는 가급적 세상의 모든 것들 사이의 관계를 창출하는 것을 의미한다”¹⁵⁵⁾고 선언했다. 플럭서스의 ‘인터미디어’ 개념도 슈비터스에게 힘입은 바 크다 하겠는데, 이렇게 장르의 구분 없이 시도한 여러 작업 중에서 특히 주목할 만한 것으로 음절로 구성된 소리시(sound poetry)인 <원초 소나타 Ursonate>(1922-32)는 시와 음악과 연극의 인터미디어이다.

그런데 백남준이 슈비터스보다 더 관심을 쏟은 미술가는 마르셀 뒤샹(Marcell Duchamp)이었다. 아마도 1964년 이후부터는 미국에서 주로 활동한 연유이기도 하겠지만 무엇보다 그에게서 케이지와의 연관성을 일찍부터 간파했던 백남준은 뒤샹이야말로 현대 미술에서 자신이 넘어야 할 산이라고 생각했기¹⁵⁶⁾ 때문일 것이다. 백남준은 뒤샹을 서양과 인도의 사상가들과 나란히, 그것도 첫 번째로 언급할¹⁵⁷⁾ 정도로 그의 예술관에 크게 경도되었다.¹⁵⁸⁾ 뒤샹

용]

155) 디트마 엘거, 『다다이즘』, 김금미(역) (서울: 마로니에북스, 2008), p.22.

156) 백남준은 훗날 이르멜린과의 인터뷰에서 이렇게 말했다. “마르셀 뒤샹은 비디오만 제외하고 모든 걸 다 했죠. 그는 들어오는 문은 크게 만들었는데, 나가는 문을 작게 만들었어요. 그 문이 바로 비디오죠. 바로 그 문을 통해 마르셀 뒤샹에서 나올 수 있는 거예요.” [백남준(1974), 백남준, 데커, 리비어(편), 앞의 책, p.250.]

157) Nam June Paik(1968), "Expanded Education For The Paper-less Society", in Hanhardt et als.(eds.), 앞의 책, p.131.

158) 백남준은 1963년 마르셀 뒤샹과 에드가 마레즈의 만남을 방영한 프랑스 텔레비전 방송 녹화를 반복해 본다면 다음과 같이 언급했다 “이제 이 두 거장은 모두 저세상 사람이지만, 이 영상을 볼 때마다 그 만남이야말로 마음을 뒤흔드는 순간이었음을 발견한다.” Nam June Paik(1984), “Art & Satellite”, in Hanhardt et als.(eds.), 앞의 책, p.181.] 또 1971년에 WGBH 총감독 Mike Rice에게 보낸 편지에서는 “마르셀 뒤샹(미술), 케이지(음악), 커닝햄(무용), 폴러(건축)는 말할 것도 없이 각자의 영역에서 최고입니다. ... 그들의 사상은 서로 관련이 있으며 그들은 아주 가까운

의 체스게임에 줄곧 매료되었으며 다음 장에서 살펴보겠지만, 뒤샹의 레디메이드는 백남준에게도 중요한 화두였다. 체스게임이나 레디메이드는 일상과 예술의 경계 상에서의 유희, 차연의 놀이인 점에서 백남준의 예술관에 맞닿아 있다.

이상에서 간략히 살펴본 바에서도 알 수 있듯이, 슈비터스나 뒤샹은 모두 미술의 경계 너머를 끊임없이 실험했던 미술가들이었다. 이들의 이름은 이미 역사 속에 기입되어 미술사의 중요한 페이지를 장식하며, 그들의 아방가르드적 예술 시도는 현대 미술사에서 이미 하나의 미술언어로서 고유 명사가 되어 있다. 해체적 읽기는 그들을 과거의 아방가르드로 인식하는 데 그치지 않고 도래할 미래의 예술가로 사유하게 한다는 데 있다. 백남준은 실제로 평생의 동지였던 요셉 보이스를 해체적 읽기로 소환하는 전례를 보여주었다. 이번 장에서는 미술이 미술의 대리보충으로 어떻게 미술의 지평을 확장하며 해체적으로 읽힐 수 있는지를 살펴보고 친구에게 바치는 백남준의 <보이스 박스>를 통해 경계 위에서의 그의 작업이 기존 예술의 장르화된 한계에 어떻게 도전하는지를 살펴본다.

1) 미술 이상 혹은 이하, 미술의 대리보충

흔히, 공간예술은 장르 간 구분에서 음악이 아니라 미술의 영역으로 분류한다. 그렇다면 백남준이 말한 ‘공간-음악’은 어떻게 구분해야 하는가? 우리는 딜레마에 빠질 수밖에 없다. 실제로 분류화에 기초한 예술계의 시스템에서는 아직도 경계의 예술에 대한 체계적인 아카이브에 난감을 표하고 있다. 물론 이러한 빌미를 백남준이 제공하기 전에도 예술사에는 그런 단절을 가져온 아방가르드가 존재하는데, 20세기 전반의 미술사에서만도 미래주의, 다다이즘과

사이입니다”라고 썼다. [Nam June Paik(1971), “Letter to Mike Rice”, in Hanhardt et al.(eds.), 앞의 책, p.366-367. 참조]

초현실주의, 러시아 구축주의, 바우하우스 등의 선구를 찾아볼 수 있다. 앞서 언급한 슈비터스나 뒤샹보다 먼저 다다 운동을 일으킨 스위스 취리히의 다다이스트들은 1916년 카바레 볼테르에서 플럭서스 이벤트의 선조라 할 만한 이벤트를 밤마다 열며 냉소적인 풍자와 조롱으로 일차대전과 부르주아에 대한 강한 거부감을 표시했다. 이벤트는 문학적 음악적 연극적 실험이 주를 이루었는데, 가령 무대에서 부조리한 춤과 노래, ‘소리-시’와 ‘동시-시’, ‘무작위-시’의 낭송 등이 행해졌다.¹⁵⁹⁾ 저자성을 떠는 완결된 예술체계를 거부하고 소리나 우연히 맞닥뜨린 대상으로 유희하는 다다 정신은 예술의 안과 바깥 사이의 틈, ‘사이-공간’에서 예술 이하(lack) 혹은 이상(surplus/remainder)으로 드러난다.

1959년에 백남준이 슈타이네케 박사에게 보낸 편지에 “저는 다다이즘을 음악으로 더 보충하고 싶습니다”¹⁶⁰⁾라고 쓰고 있는 것을 보면, 《다다-격동의 기록》전에서 그가 받았음직한 감흥이 그대로 전달된다. 실제로, 그는 1962년에 열린 《음악에서의 네오-다다 Neo-Dada in der Musik》의 개최에 행사주제부터 기획과 공연에 이르기까지 총체적인 역할을 한다.¹⁶¹⁾

존 케이지가 미술가들과 가까웠던 것처럼, 백남준은 활동 초기부터 미술계

159) 엘저, 앞의 책, pp.6-14. 참조. ‘소리-시’는 카바레 볼테르에서 Hugo Ball이 처음 선보였는데, 전통적인 운율이나 소리와 의미의 상호작용을 무시하고 발음에 따라 개개의 음절로 분해된 시어로 이루어진 시를 말한다. ‘동시-시’는 여러 명이 동시에 시를 낭송하는 것이며 ‘무작위-시’는 무작위 시작법에 의한 시를 일컫는데 그 후, 초현실주의자들에 의해 행해진 카다브르 엑스키(Cadavre Exquis)와의 연관성을 찾아볼 수도 있다.

160) Paik(1959), in Herzogenrath(ed.) (1976), 앞의 책, p.40.

161) 이 공연은 뒤셀도르프 카머슈필레에서 열렸는데, 공연 개최와 관련해 극장장에게 갤러리22의 관장 장-피에르 빌헬름이 보낸 편지들에는 여러 번에 걸쳐 백남준의 예술적 재능뿐 아니라 기획 능력까지 포괄해 칭찬하며 적극 추천하고 있다. 또한 편지에서 빌헬름은 백남준이 달리 수입이 없으니, 백남준의 기획과 수고에 대해 얼마간 보수를 지불해주기를 극장장에게 부탁한다. [Rennert & Martin(eds.), 앞의 책, p.136. 참조] 백남준은 이 공연에서 유명한 <바이올린 독주를 위한 하나>(초연), <Sonata quasi una fantasia>, <read music "Do It yourself"-Antworten an La Monte Young>, <Bagatelles americaines>, <smile gently or etude platonique No.5> (1962.6.16.)를 연주했는데, 당시 공연 현황에 대한 카스파리(Carlheinz Caspari)의 묘사가 이 책에 자세히 기술되어 있다. (위의 책, pp.138-9) (이 책에서 Susanne Rennert와 Sylvia Martin는 상세한 아카이브 자료수집과 정리를 통해 Jean-Pierre Wilhelm과 그의 화랑 Galerie 22가 유럽 아방가르드 예술에 기여한 영향을 추적하고 있다.)

인사들과 가까웠는데, 그의 데뷔장소만 보더라도 음악공연장이 아니고 화랑이었다. 갤러리22¹⁶²⁾에서 가진 그의 첫 공연은 미술가 칼리노브스키(Horst Egon Kalinowski)의 전시 오프닝에 맞춘 행사였다.¹⁶³⁾ 이 화랑의 주인인 장-피에르 빌헬름(Jean-Pierre Wilhelm)은 “그가 없었다면 유럽의 플럭서스는 불가능했다”¹⁶⁴⁾고 평가될 만큼 당시 유럽 아방가르드 예술계에서 영향력이 대단했다. 갤러리22는 전시를 통해 장 포트리에(Jean Fautrier)를 비롯한 당대의 아방가르드 미술뿐 아니라 음악과 문학 등을 소개하며 일종의 씨름을 형성하고 있었다. 이러한 영향력을 가졌던 빌헬름이 남긴 편지들을 보면, 백남준과의 각별한 관계와 백남준의 전시나 공연을 위해 그가 애쓴 흔적이 역력하다.¹⁶⁵⁾ 백남준은 이런 환경 속에서 음악가뿐 아니라 미술가와 비평가, 시인들과 폭넓게 교제할 수 있었다. 그가 예술계에 입문하자마자 친분을 쌓기 시작한 예술가들은 앞서 언급한 존 케이지, 데이비드 튜더, 얼 브라운, 펠드먼, 슈톡하우젠, 마치우나스, 딕 히긴스, 앨리슨 노울즈, 라 몬트 영, 조지 브레히트 등의 음악가나 플럭서스 예술가들 외에도 대략적으로만 살펴봐도, 리게티(György Ligeti)와 부소티(Sylvano Bussotti) 등의 음악가와 요셉 보이스와 마리 바우어마이스터, 포스텔(Wolf Vostell), 크리스토(Christo), 스포리(Daniel Spoerri), 아르망(Arman), 클랭(Yves Klein) 등의 미술가로부터 레스타니(Pierre Restany), 메츠거(Heinz-Klaus Metzger), 헬름스(Hans G. Helms)

162) 이 화랑은 1957년부터 1960년까지 불과 3년간 문을 열었지만 당시의 유럽 아방가르드 미술이라 할 앵포르멜을 집중적으로 전시했을 뿐 아니라 미국의 추상표현주의와 네오다다이즘을 소개했고 전위음악 공연(존 케이지, 데이비드 튜더, 코르넬리우스 카듀, 슈톡하우젠, 크리스찬 울프, 얼 브라운, 모턴 펠드먼 등)도 여는 등 아방가르드 예술을 소개하고 지원하는 데 앞장섰다. 무엇보다도 André Malraux를 비롯해 Jean Paulhan, Francis Ponge, Herbert Read, Lawrence Alloway, Eduard Trier, Pierre Restany, Franz Roh 등 저명한 당대의 비평가나 시인들의 글을 도록에 실었다. (위의 책, pp.14-20.; pp.106-7. 참조)

163) 위의 책, p.93. 참조.

164) Susanne Rennert, "'Fluxus could not exist without Wilhelm.' Jean-Pierre Wilhelm and the Beginning of the Fluxus-Movement in Germany (1962-63)", 위의 책, pp. 110-171.

165) 위의 책, pp.110-19, pp.123-24, pp.129-31, p.136, p.168, p.178 참조; 갤러리22와 장-피에르 빌헬름이 당시 독일 예술계에서 차지했던 위상에 대해서 백남준의 다음 글에서도 찾아볼 수 있다. [Nam June Paik(1990), "George Maciunas", in Hanhardt et als.(eds.), 앞의 책, p. 340]

등의 비평가나 작가에 이르기까지 폭넓었다. 백남준은 이들과의 인연을 중히 여겼으며 이들 각자를 주제로 쓴 글도 여럿 남겼는데, 이런 글은 <보이스 박스>에서 볼 수 있듯이, 나와 너 사이의 주고받음이 발생시키는 차연의 운동으로, 즉 나와 타자 간의 관계를 통한 중심의 해체로 읽을 수도 있을 것이다.



(그림 21) 백남준, <Zen for Head>, 1961

백남준은 이처럼 미술계에서 공식적인 활동을 시작하기 이전에 이미 아방가르드 미술계와 친숙했는데, 아카데미 미술수업을 받지 않은 것이 오히려 그들과 더 친화력을 갖게 했는지도 모르겠다. 한 편으로, 그는 어려서부터 보아온 동양의 수묵화에 더 익숙했을 텐데, 그러한 그의 잠재력이 분출된 작품이 <오리기날레> 독일 초연 중에 행한 <머리를 위한 선 Zen for Head> (1961)(그림 21)이었다.

이 작품은 자신의 머리칼을 붓 삼아 화선지를 연상케 하는 긴 종이에 마치 수묵화를 그리듯 짙은 흔적을 남긴 ‘것’이다. 이것을 그림이라 해야 할지, 행위미술이라 해야 할지, 아니면 당시 백남준의 활동 맥락에 입각해 행위음악이라 해야 할지, 연구자로서도 가늠할 수 없어 ‘것’이라 할 수밖에 없다. 이 작품은 백남준의 독자적인 공연으로 행해진 게 아니고, 음악가 슈톡하우젠 작품의 한 파트로서 공연되었기에 더욱 혼란스럽다. 더욱이 이 작품은 라 몬트 영의 <1960 #10 (to Bob Morris)>¹⁶⁶⁾를 가장 훌륭하게 해석한 퍼포먼스라는 평

166) 라 몬트 영의 이 텍스트악보는 “선 하나를 긋고 그것을 따라가라. (Draw a line and follow

을 받고 있다. 음악 공연으로 행해진 행위가 ‘미술 작품’의 결과를 남긴 것이다. 이전의 행위음악은 파괴되거나 부서진 잔해나 어수선했던 공연장 말고 다른 흔적을 남기지 않았는데, 이는 백남준 스스로 원하던 바이기도 했다. 공연장을 흥분의 도가니로 몰고 가는 그의 행위음악을 악보로써 기계적으로 기록한다는 것 자체가 불가능한 일이었겠지만 무엇보다 그는 자기 작품을 같은 방식으로 반복하는 것에 대한 두려움이 있었다고 한다.¹⁶⁷⁾ 이처럼 현전성이 강조되었던 행위음악과 비교할 때, <머리를 위한 선>에서도 역시 현전성이 강조되지만 종이에 그가 벌인 행위의 결과가 흔적으로 남는다. 이후에 백남준은 물론이고 지금까지도 다른 예술가들에 의해서 수차례 공연된 이 작품은 매번 이렇게 흔적을 남긴다. 데리다가 원-흔적을 통해 기원에 대해 물었던 똑같은 질문을 이 작품에 대해서도 할 수 있다. 또한 그것은 꼭 존재하게 될 것이라는 보장이 없는, 즉 잊히거나 지워져버릴 수도 있을 미래로 보내진 과거의 흔적의 기입이라는 점에서 앞으로 살펴볼 데리다의 ‘우편-공간’과 연관 지을 수 있다.

백남준은 음악과 미술의 경계 위에서 미술의 대리보충으로 시간성에 개입하고 있다. 미술에서 시간성은 응축된 상태로 한 점으로 수렴하도록 표현되어 왔다. 미술가의 시각이 대상을 향해 수렴하는 원근법이나 그 원근법을 파기한 모더니즘에서나 마찬가지로, 미술가는 작품의 중심이 된다. 미술가의 시각에 포착된 것을 형상화하는 과정에서 시간은 감춰지거나 무시되어 드러나지 않는다. 백남준은 그 시간의 흐름을 흔적으로 드러낸다. 그리고 되풀이해서 시간의

it.)”라는 단 한 문장으로 되어 있다. [Jon Ippolito, "Death by Wall Label", in Christiane Paul(ed.), *New Media in the White Cube and Beyond: Curatorial Models for Digital Art*, (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press: 2008), p.111] 이 책에서 저자는 라 몬트 영에게 작품의 크레딧을 주지 않는 것은 베토벤의 교향곡5번의 연주에서 지휘자만 언급하고 작곡가를 간과하는 것이나 마찬가지로 하면서 작품 해석에서 내력 연구의 필요성을 언급한다.

167) Nyman, in Hanhardt(ed.) (1982), 앞의 책, pp.79-80. 참조. 슈톡하우젠과 리게티가 다른 공연자들을 위해 그의 행위음악을 촬영해두자고 제안했으나 백남준은 ‘철학적 이유’로 이를 거절했다.

흔적을 남긴다. 이 시간성이야말로 비디오¹⁶⁸⁾아트의 전제가 되는 중요한 요소인데, 백남준은 “1950년 이전에 미술가들은 추상적 공간을 발견했다. 1960년 이후에 비디오아티스트는 추상적 시간을 발견했다”¹⁶⁹⁾고 말한다. 다음 항에서 살펴볼 <보이스 박스>에서도 시간이 작품의 주요한 구성요소가 되고 있는데, 1961년부터 1990년까지의 시간이 바로 작품의 주제라고도 볼 수 있다.

2) <보이스 박스>와 『보이스 박스 1961-1986』



(그림 22) 백남준, <Beuys Vox>, 1990

<보이스 박스>(그림 22)는 백남준이 요셉 보이스를 제로 그룹전¹⁷⁰⁾에서 본인도 모르는 사이에 만나게 되는 1961년부터 1986년 보이스가 죽기까지의 기록물들과 그가 죽은 후, 친구를 기리며 만든 몇몇 작품으로 구성된 혼합매체작품이다.¹⁷¹⁾

168) 사전적 정의에 따르면, ‘비디오’란 “텔레비전 스크린이나 다른 음극선관 (브라운관이라고도 함)에 보여지거나 보여지게 되는 것/ 이에 상응하는 신호” (*Oxford English Dictionary*), “영상, 비디오/ 비디오화된 것” (『엡센스영한사전』), “텔레비전에서 음성에 대하여 화상을 이르는 말/ 텔레비전의 영상 신호를 다루는 장치나 회로/ 비디오테이프나 이 테이프에 기록된 영상물” (네이버 국어사전) 등으로 해석되나 일상에서는 흔히 비디오테이프나 거기에 기록된 영상물이라는 뜻으로 쓰여 ‘기록’의 측면을 부각시키는 경향이 있다. ‘비디오아트’에 대한 뚜렷한 정의는 ‘미디어아트’나 ‘뉴미디어아트’ 등의 여러 개념과 관련되면서 아직도 진행 중이라 할 수 있으므로 본 논문에서 그에 대한 연구는 유보한다.

169) Nam June Paik(1992), "Nostalgia Is The Extended Feedback ('30-'60-'90)", in Hanhardt et als.(eds.), 앞의 책, p.192.

170) 그룹전의 명칭은 《ZERO: Edition, Exposition, Demonstration》이었다.

171) 이 작품의 제작년도는 ‘1961-86년’(국내 소장처인 서울시립미술관의 경우)으로 되어 있으나 구성요소의 하나인 『보이스 박스 1961-1986』가 1990년에 발행되었으므로 1986년이라는 연도는 오기로 추정됨. 또한 연구자는 백남준이 요셉 보이스 사후에 그에 대한 추억의 편린들을 모아 혼합매체로 구성한 작품이라는 점에서, 제작년도를 ‘1961-1990년’이 아니라 ‘1990년’으로 하는 것

한 마디로 말해, 이 작품은 아카이브로 엮은 백남준 자서전 제1편이라 할 수 있다. 먼저, 작품의 구성요소를 살펴보면, 1) 제로 그룹전이 열렸던 슈멜라(Schmela) 화랑에서 두 사람이 우연히 마주친 사진, 2) 보이스가 《음악에서의 네오-다다》(1962년 6월 16일, 백남준, <One for Violin (solo)> 초연)에 방문해 남긴 사인이 들어 있는 수첩, 3) 뒤셀도르프 쿤스트 아카데미에서 열린 플럭서스 공연, 《Festum Fluxorum Fluxus》(1963년 2월 2일, 3일) 포스터, 4-6) 백남준의 첫 번째 개인전에서 보이스가 백남준의 ‘장치된 피아노’ 중 한 대(IBACH 피아노)를 부수는 해프닝 관련 사진, 7) 부퍼탈 파르나스 갤러리에서 6개 조의 예술가¹⁷²⁾가 방 하나씩 차지하고 24시간 연주하는 이벤트, 《24시간 Stunden》(1965년 6월 5일, 6일) 공연을 한 다음날 오후에, 백남준이 뒤뜰에서 <로봇 456>를 조작하고 있는 사진, 8) 당시 독일 아방가르드 미술계의 중요한 인물이었던 갤러리22의 관장, 장-피에르 빌헬름이 보이스의 집에 찾아와 갑작스레 은퇴선언을 하고 있는 사진, 9-11) 1978년, 그 해 세상을 떠난 마치우나스를 추모하며 뒤셀도르프에서 보이스와 함께 연 듀엣 콘서트와 관련된 사진집과 비디오카드¹⁷³⁾ 및 LP레코드, 12) 토끼를 안고 있는 보이스 사진, 13-15) 보이스의 실크스크린 프린트 2점과 그가 케이지와 공동 서명한 프린트 1점, 16) 보이스의 작품 <고통의 방 Schmerzraum>을 백남준의 제자이기도 한 피터 콜브(Peter Kolb)가 촬영한 영상 테이프, 17) 『미술수첩』, 18-26) 보이스 사후에 백남준이 제작한 판화, 지도, 오브제, 조각 등, 27) 책 『보이스 복스 1961-1986』이다. (표1)

이 타당하다고 생각함.

172) 6개 조의 예술가와 작품은 다음과 같다. Tomas Schmit (anti-Happening), Bazon Brock (1시간에 시 1절씩 작시, 총24절 작시 후 금고에 넣고 잠금), Vostell (생피 흐르는 소고기에 바늘을 찔렀다 뺏다 하는 해프닝), Beuys (버터를 소재로 한 작품), Rahm (콘트라베이스 연주), Paik & Charlotte Moorman (첫날은 그냥 잠, 둘째 날 <로봇 오페라>와 <생상 주제에 의한 변주곡> 연주)

173) 한 쪽 면에는 트럼프가, 다른 면에는 백남준과 요셉 보이스의 공연 장면이 흑백으로 인쇄된 카드들.

<보이스 박스> 상세 구성요소 (표1)

번호	유형	구성요소	제작년도
1	사진	제로그룹전 오프닝에서의 백남준과 요셉 보이스	1961
2	사진	백남준의 수첩에 있는 보이스의 사인	1962
3	포스터	《Festum Fluxorum Fluxus》(뒤셀도르프) 공연 포스터	1963
4	사진	《음악의 전시-전자텔레비전》전에서의 요셉 보이스	1963
5	사진	《음악의 전시-전자텔레비전》전에서의 요셉 보이스	1963
6	사진	《음악의 전시-전자텔레비전》전에서의 요셉 보이스	1963
7	사진	《24시간》에서 <Robot 456>을 조작하는 백남준	1965
8	사진	보이스의 아틀리에에서 은퇴선언문을 낭독중인 빌헬름	1965
9	사진	협주 중인 백남준과 요셉 보이스 (포트폴리오)	1978
10	비디오카드	보이스와 백남준의 피아노 듀엣: 마치우나스를 추모하며	1981
11	LP레코드	보이스와 백남준의 피아노 듀엣: 마치우나스를 추모하며	1982
12	사진	보이스와 토끼	1981
13	실크스크린 프린트	무제 또는 Quanten (요셉 보이스 작품)	1982
14	실크스크린 프린트	무제 또는 Quanten (요셉 보이스 작품)	1982
15	실크스크린 프린트	무제 (요셉 보이스, 존 케이지 작품)	1983
16	VHS	<Schmerzraum> (요셉 보이스 작품, Peter Kolb 촬영)	1983/84
17	잡지	美術手帖, 1984年8月号 (특집 BEUYS+PAIK)	1984
18	지도	고지도I (지도에 사진과 드로잉) (백남준)	1988
19	지도	고지도II (지도에 드로잉) (백남준)	1988
20	판화	대감노리 Daikamnori (종이에 석판화) (백남준)	1988
21	조각	돌 위의 사슴 브론즈 모형 (백남준)	1988
22	조각	달 위의 토끼 (세라믹) (백남준)	1988
23	조각	보이스 모자 (시멘트) (백남준)	1988
24	오브제	보이스 병풍 (병풍에 석판화, 실크스크린 인쇄)(백남준)	1988
25	오브제	앤틱 콘솔 TV 케이스 (백남준)	1988
26	오브제	앤틱 테이블탑 TV 케이스 (백남준)	1988
27	책	『보이스 박스 1961-1986』	1990

이상과 같이 방대한 작품의 구성요소들, 즉 사진자료, 인쇄자료, 판화, 레코드 등의 아카이브 구성물들은 또 다시 ‘보이스 박스 1961-1986’라는 제목의 책 속에 삽화로도 실린다. 자신의 일생에서 보이스와 만나 발생한 사건이라고 여기는 순간들을 복제품과 그리고 그것에 대한 설명(『보이스 박스 1961-1986』)과 또 다시 책 속의 복제된 삽화로 여러 번에 걸쳐 반복하고 있는 것이다. 이 구성요소들은 차연 읽기의 씨실과 날실처럼 의미의 틈 속에서 유희하며 단속적인 작품 읽기를 유발한다. 책 『보이스 박스 1961-1986』에서도 이런 반복은 계속된다. 국문으로 처음 쓴 글은 이를 보완한 영문의 글

과 나란히 실렸으며 한자어까지 병기하고 있어 책 내부에서도 끊임없이 틈 속에서 글을 읽을 수밖에 없게 만든다. 그 결과, <보이스 박스>라는 작품 자체가 텍스트성을 지니고 있을 뿐 아니라 구성요소 각각이 텍스트로서 이리저리 의미를 산중한다.

이처럼 물질적인 소재의 구성요소들을 텍스트로 읽을 수 있을 뿐 아니라 책에 언급되는 요셉 보이스로부터, 장-피에르 빌헬름, 마치우나스, 샬럿 무어먼, 와타리(Watari) 여사, 보이스의 부인 에바(Eva) 등에 이르는 인물들까지 텍스트에 해당된다고 볼 수 있다. 앞서 연구자는 이 작품을 아카이브로 엮은 백남준 자서전이라 했는데, 이들을 자서전의 소재로 삼아 중앙집중적인 이야기 흐름 속에 배치하는 것이 아니라 그들 각자를 성과로서 재배치하여 그들에 대한 이야기 속에서 백남준의 이야기가 전달되는 구조이다. 『보이스 박스 1961-1986』의 ‘나’(백남준)라는 주인공이 자신의 과거를 회고조로 이야기하고 있지만 이야기는 글에서 삽화로, 액자에 넣어진 사진으로, 포스터로 계속해서 여러 텍스트로 자리 이동(displacement)을 하면서 차연 운동을 한다. ‘나’는 타자와의 차연 관계 속에서 비로소 읽혀지는 것이다.

이러한 틈, 다시 말해 ‘사이-공간’이 바로 미술의 대리보충이 된다. 자리가동을 하는 차연 속에 발생하는 시간의 공간화와 공간의 시간화가 그것이다. 작품의 구성요소들은 1961년부터 1990까지 29년이라는 시간의 간격(spacing)에 걸쳐 있다. 이 작품은 각 구성요소의 틈을 통과해야만 전체가 읽히도록 되어 있다.¹⁷⁴⁾ 그 틈은 흔적이며 이 틈에서 예술과 삶의 구분, 예술의 장르적 구분 등은 무의미하다. 그 틈에서 백남준은 자신의 분신과도 같았던 평생의 친구 보이스(Beuys)의 목소리(Vox)를 불러낸다.

174) 시간 문제를 깊이 있게 다룬 Martin Hägglund는 시간과 공간의 상호연루(co-implication)를 ‘흔적’의 구조로써 강조하는데, 그는 “데리다는 흔적을 시간의 공간되기(becoming-space of time)와 공간의 시간되기(becoming-time of space)로 정의하며, 그것을 간격내기(spacing/espacement)라고 간략하게 말한다. 이런 구조는 시간이 공간이 되고 공간이 시간이 되는 시간적인 과정으로 보아서는 안 되고 시간과 공간의 논리적인 상호연루를 나타낸다고 보아야 한다”고 한 바 있다. [Martin Hägglund, *Dying for Time: Proust, Woolf, Nabokov* (Cambridge & London: Harvard University Press, 2012), p.15.] (강조는 저자에 의함)

백남준은 보이스를 추모하며 그와 관련된 작품을 만들고 책에서 그 구성요소 (18-26번)에 대해 번호 순으로 일일이 설명한다.



(그림 23) 백남준, <보이스 병풍>, 1988

이 요소들은 모두 망자를 위한 진혼과 관련이 있는데(그림23), 1990년에 백남준은 자신의 생일날 (7월20일)에 갤러리현대 뒷마당에서 보이스 추모굿¹⁷⁵⁾을 벌이기도 했다.

굿판에서 백남준은 제사 주관자를 넘어서 스스로 무당, 즉 매개(미디어)가 된다. 넘어뜨린 피아노(그의 최초 행위음악인 <준 케이지에 대한 경의>)로 대변되는 자신의 과거와 망자가 된 친구 보이스를 동시에 초혼하는데, 보이스의 목소리는 그의 트레이드마크인 중절모를 통해서 백남준의 행위에 의해 복화술로 신체화된다. 장-폴 파르지에(Jean-Paul Fargier)는 굿을 보고 나서 어쩌면 자신이 백남준을 진정으로 이해하는 유일한 사람일 거라면서, 얼마 전에 쓴 자신의 책에서 “백남준은 무당이다”라고 결론지은 바를 기초로, 굿의 여러 과정을 상세히 묘사한다. 그는 백남준의 퍼포먼스를 출산과정에 빗대어, 위를 뚫어 구멍을 낸 중절모에서 독일인(보이스)의 머리가 나오질 않고 예상을 뒤엎고 한국인의 머리(백남준)가 나왔다면서, “전(全) 한국 앞에서 백남준은 자신의 자가발생을 선포한 것이다. 그는 그가 그 자신으로부터 태어났으며 따라서 그 자신 이외의 다른 어떤 부모의 존재도 용납할 수 없다고 선언한다”¹⁷⁶⁾고 말한다. 그의 놀라운 통찰력과 세련된 글 솜씨에도 불구하고, 이와 같은 시각은 본 논문의 논지와 부합하지 않는다. 그는 백남준을 자기 동일성에 갇히게

175) 이 추모굿에 대한 기록은 도록으로 출판되었다. [백남준, 『늑대의 걸음으로: 서울에서 부다페스트 A Pas de Loup: De Séoul à Budapest』 (서울: 현대화랑/원화랑, 1990a)]

176) Jean-Paul Fargier, "Magie Blanche", 위의 책, pp.10-40. 참조.

한다. 아마도 백남준의 창조성과 천재적인 발상을 높이 평가하고 경의를 표한 것이겠으나 이런 시각은 자칫 그를 우상화할 수도 있는 자가당착적인 논리로 흐르기 쉽다.

이와 달리, 『보이스 박스 1961-1986』에 대해 언급하면서 연구자는 백남준이 자기가 아닌, 타자들을 통해 거꾸로 자신의 삶의 흔적을 비춘다고 보았는데, 이는 그의 글을 모아놓은 선집 『우리는 개방회로 안에 있다: 백남준의 글모음 *We Are in Open Circuits: Writings by Nam June Paik*』을 보면 더 두드러진다. 책의 많은 부분을 친구들의 이야기에 할애하고 있는 그런 예는 백남준을 타자와 대립하는 구조로 보기 어렵다. 그렇다고 그가 자기성(ipse)을 버렸다고 말하는 것이 아니라 그의 작업에 따를 수밖에 없는 이중구속을 강조하고자 함이다.

백남준은 ‘굿=얼(정신자체)=미디어=중세신학에서 신과 교류하는 수단이자 매체’라는 골조로 쓴, 같은 도록의 글에서, “현대 미디어의 다섯 가지 속성은 섹스, 폭력, 탐욕, 허영, 기만이다. (...) 굿은 暗을 享受하는 術이다. Hollywood Medium은 明을 享受하는 術이다”¹⁷⁷⁾며 우리 전통의 굿을 중세신학 개념뿐 아니라 미디어와 연관 짓는다. 과거를 현재로, 미래로 소환하는 굿의 속성은 흡사 먼 거리 교신 같다. 이 같은 교신의 의미는 작품의 제목을 통해서 유추해볼 수 있다. ‘망자의 목소리’, 다시 말해 유령의 목소리는 이성적으로 의미화할 수 있는 것이 아니다. 현전의 목소리가 아니므로 멀리서 전해지는 목소리이다. 보이스의 늑대(coyote) 울음소리가 제일 먼저 떠오른다. 텔레(먼)-파시(감정). 백남준의 원격기술에의 끌림과 상통하는 바이다. 이와 관련해, 백남준은 책에서 생전의 보이스와 함께 마지막 공연(1985)을 할 수 있어 영광이었다고 언급한다. 이어서 그가 심각하게 증세가 악화되어 그를 설득해 전화중계(원격)로 공연하게 했다고 다음과 같이 적고 있다. “전화확성기가 기술적으로 훌륭하여 마치 Beuys는 이미 피안에서 유연하는 것 같이 들렸고 만인이 그렇게

177) 백남준, 「얼(精神), 얼음(氷), 어른(長者), 얼은 Media 즉 굿」, 위의 책, pp.50-51.

해석했다.”¹⁷⁸⁾ 친구의 죽음을 추모하는 곳을 하필 자신의 생일날에 맞춘 것에서 그가 스스로 삶과 죽음의 경계에 서고자 했다고 볼 수도 있겠다. 백남준에게는 아직 미래가 될 자신의 죽음과 대면함은 유령으로 소환된 보이스뿐 아니라 그와 함께 한 백남준 자신의 예술까지 미래의 것으로 만든다.

그는 줄곧 “삶이라는 베타맥스(테이프)에는 되감기 버튼이 없다”¹⁷⁹⁾고 하면서 가역적인 시간성을 가진 비디오테이프와 달리 되돌릴 수 없는 삶에서 일기 일회의 소중함을 강조하곤 했다. 그가 인연을 그토록 반복해서 언급한 것도 이런 연유일 것이다. 어쩌면 삶에 대한 강한 애착과 에너지가 그로 하여금 그 시간을 포착하려는 더 강렬한 열망으로 이끈 것인지도 모른다. 비디오아트와 가역적 시간 조작, 피드백의 가능성은 이런 백남준에게 대단히 매력적인 기술이었음에 틀림없다. 실제로 그는 『보이스 박스 1961-1986』에서 이렇게 고백하고 있다. “Video research에 집중하게 됨에 따라 Action music에는 거의 흥미를 잃었고 Stockhausen의 <Originale>가 끝나는 61년 11월말부터는 사생활을 시작한 것이다. 사생활이란 요컨대 TV의 기술책 이외의 모든 책은 창고에 넣어서 잠가버리고, 독서도 실기도 전자 이외의 아무것도 손 안댔다.”¹⁸⁰⁾ 이렇게 해서 그는 전자(electron)를 청각적인 것(전자 음악)에서 시청각적인 것(비디오아트)으로 열어 보이게 된다.

지금까지 백남준의 기본 예술관을 테리다의 해체론적인 시각으로 들여다보고 <20개의 방을 위한 교향곡>과 <보이스 박스>의 사례 분석을 통해 그 타당성을 검토해 보았다. 이 두 작품은 모두 백남준 예술에서 키워드가 되는 비디오아트와 위성방송작품의 전초를 마련하고 있다는 점에서 더욱 작품 분석의 의의가 있다고 생각한다. 다음 장에서는 백남준 작업의 분수령을 이루는 그의 최초의 개인전 《음악의 전시-전자 텔레비전》(1963)을 사건으로 보고 그 전후 맥락에서 발생하는 ‘사이-공간’을 분석하고자 한다.

178) 백남준, 『보이스 박스 1961-1986』 (서울: 원화랑/현대화랑, 1990a), p.78.

179) Nam June Paik(1984), "Art & Satellite", in Hanhardt et als.(eds.), 앞의 책, p.180.

180) 백남준(1990a), 앞의 책, p.16. (영어 표기는 원문 그대로 옮기고 한자어는 한글로 번역함)

III. ‘사이-공간’의 전자 레디메이드

본 논문은 앞 장에서 음악과 미술 사이에 결코 통약불가능하다고 간주되어 온 차이의 공간을 ‘사이-공간’으로 보고 거기서 발생하는 차연 운동이 백남준의 아방가르드 시도를 통해 예술적 문맥에서 어떻게 드러나는지를 살펴보았다. 차이를 무화시키는 자기동일성과의 싸움을 이어간 백남준의 예술 행적 중 사례로 든 두 작품에서 데리다의 해체론과의 연관성을 찾아내어 그의 작업을 해체적인 시각에서 재구성한 것이라고도 할 수 있다. ‘-과(and)’라는 한 단어에 자신의 해체적 사유를 담은 글, 「그리고 기타 등등...」에서 데리다는 “‘과’가 무엇인지, ‘과’가 무엇을 ... 의미하면서 의미하지 않는지, 무엇을 행하면서 행하지 않는지를 ... 사유하는 것이 ... 아마도 ... 해체의 가장 지속적인 과제”¹⁸¹⁾라고 밝혔다. 이에 니콜러스 로일은 “(대리보충 논리에 대해 언급하는 또 다른 방식이 될) ‘과’의 해체적 효과를 고려하는 것은 서술‘과’ 변형 간의, 또는 진술사(constative)‘와’ 수행사(performative) 간의 구분이 결코 확고한 것이 아니라는 사실에 주목하는 것이다. (...) 그(데리다)의 관심은 ‘말과 글 사이의 ... 이상한 공간’에, 그리고 ‘이것이 별개의 두개라고 여기는 우리의 착각’의 ‘평온한 익숙함 너머’에 있다”¹⁸²⁾고 분석한다. 말과 글 사이를 백남준의 예술로 치환하면, 본 논문에서 주목하는 ‘사이-공간’과 같은 맥락으로 접근할 수 있을 것이다.

앞 장에서 <20개의 방을 위한 교향곡>과 <보이스 박스>에 대한 해체적 분석을 통해 언급했듯이, 이 두 작품에서 직접, 간접적으로 시도된 피드백 시스템과 원격 기술에 의한 소통은 그의 예술 행로의 분수령이 되는 비디오아트와 위성방송작품의 기초이자 백남준 예술의 핵심이 된다. 이는 백남준이 예술의 장르간의 경계를 무화시키는 음악과 미술의 대리보충을 넘어, 본격적으로 기

181) Jacques Derrida, "Et Cetera...", in Royle(ed.), 앞의 책, p.285. (말줄임표는 원문에 의함)

182) Royle(2003), 앞의 책, pp.25-36. 참조. (인용문 속의 괄호와 밑줄 강조 및 괄호 없는 말줄임표 ...는 원문에 따른 것임)

술을 대리보충으로 실험하는 모험을 통해 가시화된다. 그가 미술의 대리보충으로 전자(electron)를 시청각적으로 제시한 전자 레디메이드의 발명은 데리다식으로 말해, 기존 예술 장르의 경계에서 그 흔적에 주목한 것이고 알랭 바디우식으로 말해, “어떤 단절로부터 시작되는 예술적 짜임”¹⁸³⁾으로 새로운 가능성의 여는 사건이 된다. ‘사이-공간’의 전자 레디메이드는, 차원에 대해 복잡하고 어렵게 설명하는 철학 체계의 어려운 문법에 대해 폐부를 찌르는 백남준식 버전이라 하겠다. 그는 이에 대해 “보다 근본적으로 그것(실험TV)은 사랑을 위한 경험, 이전에 아무도 해본 적이 없는 것을 하는 경험에 관한 이론이었다”¹⁸⁴⁾고 한다.

우선, 1절에서는 백남준 스스로 이렇게 만족스러워 한 그의 시도를 들여다보기 전에, 그의 말처럼 “아무도 해본 적 없는” 그의 작업이 미술사에서 하나의 사건으로, 예술적 짜임으로 제대로 기록되었는지부터 살펴보고자 한다. 그를 위해 간략하게나마 비디오아트를 미술사의 문맥에서 살펴보고자 한다. 이제야 조금씩 조금 더 열린 태도로 비디오아트에 대한 재평가가 이루어지고 있으나 20세기 말까지도 기존 미술사의 문맥에서 백남준에 대한 평가가 옹호와 비판의 차원을 넘어 제대로 이루어진 것인지에 대한 의구심이 강하게 들기 때문이다. 백남준을 ‘비디오아트의 아버지’라는 과거의 신화로부터 ‘도래하는 예술가(artist to come)’로 읽기 위해서도 이러한 검토는 필요하다. 이는 백남준의 예술을 지속적으로 발생하는 가능성의 계기로 읽으면서 동시대 미술의 장에 재배치하려는 시도이기도 하다.

2절에서는 백남준 예술의 코페르니쿠스적 전환이라 할 그의 개인전인 《음악의 전시-전자 텔레비전》전을 중심으로 그의 TV 실험에 대해 중점적으로 살펴본다. 먼저 이 전시가 백남준의 예술 경력뿐 아니라 미술사에서 어떤 의미가 있는지 살펴보고자 하는데, 2장에서 다룬 음악과 미술의 대리보충으로

183) 알랭 바디우(1998), 『비미학 Petit manuel d'inesthétique』, 장태순(역) (서울: 이학사, 2016), p.30.

184) 백남준(1974), 백남준, 데커, 리비어(편), 앞의 책, pp.239-40.

해석되는 또 다른 사례와 나아가 그의 예술의 대리보충이 되는 TV매체라는 기술에 대한 그의 실험을 분석한다. 그의 TV 실험이 기술에의 천착을 통해 하이데거가 언급한 기술의 생기하는 본질, 즉 존재사건(Ereignis)¹⁸⁵⁾을 보여주는 예로 탐구함으로써, 예술과 기술이 점점 더 중요한 화두가 되고 있는 이 시대에 그가 어떻게 미디어 혹은 미디어로서 그 궤적을 남겼는지 고찰하려는 것이다. 하이데거의 물음에 대한 백남준의 응답은 뒤샹의 레디메이드의 극한을 추구한 결과, 발명한 전자 레디메이드였다. 전자 레디메이드를 시청각적으로 발명해 제시하는 과정은 그가 끊임없이 직면하는 예술과 기술의 ‘사이-공간’에 대한 성찰이기도 하다.

3절에서는 백남준이 TV 회로를 개방함으로써 노이즈를 날 것 그대로 신체화한 것에 대해 살펴본다. 이 실험TV들은 상징계에 구멍을 내는 실재계의 단면들을 드러내는데, 백남준이 네트워크와 TV수상기 사이 경로를 교란하여 오염된 TV 공간은 오히려 데리다의 우편적 공간에 가깝다 하겠다. 데리다가 우편적 공간을 통해 언급하고 싶었던 것은 정보처리 경로의 복수성과 실패가능성일 텐데, 그걸 이미지화한다면, 백남준의 ‘사이-공간’으로 볼 수 있다.

185) ‘Ereignis’를 ‘존재사건’으로 번역한 것은 김동규의 다음과 같은 근거에 따른 것임. “이 용어는 다중적인 의미를 내포하고 있는 개념이기 때문에 아직까지 계속 다양하게 번역되고 있는 용어 가운데 하나이다. 후기 하이데거 사유의 핵심어인 ‘Ereignis’는 크게 세 가지 의미층을 형성하고 있다. 먼저 하이데거의 말을 직접 들어보고 이후 그 의미를 세분화해보자. “존재사건의 일어남(Er-eignen)이란 근원적으로 주시하다(er-äugen), 즉 불현듯 바라보다(er-blicken), 시선 속에서 스스로를 향해 부르다(im Blicken zu sich rufen), 동화하다(an-eignen)를 뜻한다.” (Heidegger, *Identität und Differenz* 동일성과 차이, 1956-1958, pp.24-25.) 이런 하이데거의 말에서 우리는 세 가지 의미소를 간취할 수 있다. ① 눈(Auge): 어원상 ‘Ereignis’는 er-äugen에서 파생된 말로서 ‘눈’을 뜻한다. 존재를 ‘빛’과 ‘눈’의 관계 속에서 이해했던 서구 형이상학의 전통 속에서 후기 하이데거는 자신의 존재를 (어원상 눈과 연관된) ‘Ereignis’라고 명명한다. ② 사건: ‘Ereignis’는 사전적 의미로 사건이다. 그런데 하이데거의 사건은 그때그때마다 순간적으로 돌연히 일어나는 사건으로서 인과적 포착이 불가능한 사건을 뜻한다. 말하자면, 사건은 시시각각 변화하는 시간에 호응하며 새롭게 일어나는 존재사건을 뜻한다. 그렇다고 단순히 우발적인 사건을 떠올려서는 안된다. 하이데거의 사건은 언제나 새로운 차이 속에서 일어나지만 존재(시간)의 동일성을 유지하는 사건이다. ③ 고유성: ‘Ereignis’라는 용어에는 eignen이라는 어간이 있다. 이 어간의 의미는 ‘자기 동일성’, ‘고유성’이다. 하이데거는 이 어간을 최대한 활용하여 존재의 진면목을 드러내려고 한다. 이와 연관된 용어에는 ‘eigen, eignen, eigentlich, uneigentlich, aneignen, übereignen, enteignen, vereignen, zueignen’ 등이 있다.” [김동규, 『하이데거의 사이-예술론: 예술과 철학 사이』 (서울: 그린비, 2014), p.163.]

1. ‘비디오아트’의 아버지 백남준이라는 신화 혹은 역사

대표적인 비디오아트 연구자 에디트 테커가 1985에 쓴 박사논문을 출판한 모노그래프 『백남준 비디오 Paik Video』 서문에서 비디오아트의 위상에 대한 아쉬움을 토로한 것이 35년 전 일인데, 이제는 비디오아트가 제도권에 확실히 진입해 하나의 장르로 굳혀졌다 해도 과언이 아니다. 미술의 역사는 늘 아방가르드와 기존 체계와의 갈등이 추동해왔으며 제도나 역사에 기입된 그 갈등은 더 이상 아방가르드적인 힘으로서 작동하지 않고 제도화된다. 이것이 미술가나 미술을 연구하는 입장에서나 아포리아에 직면할 수밖에 없는 지점이다. 늘 발생하는 아방가르드의 입장을 취하자니 그것은 플럭스(flux)와 같아 형태화, 의미화할 수 없어서 형상으로나 하나의 학문으로 정착시킬 수 없는 반면, 그것을 이론화하면 그 생기하는 특성을 제대로 전달하기 힘들기 때문이다. 해체적 사유는 유독 이러한 불가능한 지점을 더 드러냄으로써 극단적으로 아포리아에 직면하게 하지만 다른 한편, 오히려 우리의 고착된 사고를 열어주는 가능성으로도 작동한다.

백남준은 예술계를 넘어서 자타가 공인하는 우리나라를 대표하는 세계적인 인물이다. 이 같은 그의 위상 때문이 아니더라도 그의 예술과 사유를 더 많이 연구하고 그가 남긴 유산을 잘 보존하고 전하는 것은 의미 있는 일이다. 하지만 그 과정에서 흔히 빠지기 쉬운 신화화는 비판적 사유를 가로막는다. 그의 유산이 지금 그리고 미래에 어떤 의미로 작동하게 하려면, 그를 ‘백남준’이라는 고유명사로 읽지 않고 하나의 질문, 문제로 읽어야 한다. 왜냐하면 그가 고유 명사화되어 굳어지는 상태에서는 그를 피상적으로 훑기 쉬운데, 이 때 그는 대상화되어 아무런 자극이나 영향을 주지 못한 채 화석화되기 십상이기 때문이다. 백남준의 해체론적 읽기는 그를 화석화하지 않고 도래하는, 늘 발생하는 타자성으로 읽고자 함이다.

이 절에서는 먼저 미술의 역사상 처음 등장한 이물질인 ‘비디오아트’가 미술

의 역사로 편입되는 과정에서 따르기 마련인 ‘잉여(+)와 결핍(-)’ 작용을 통해 백남준의 신화화가 잉여든 결핍이든 어떤 부작용이 될 수 있는지를 살펴보고 포스트모더니즘 비평을 포함한 20세기 후반의 미술사가들이 과거와 차별화된 미술사의 요구에 부응한다면서도 여전히 좋은 형식에 매달림으로써 도외시했던 비디오아트의 위상을 검토하고자 한다.

1) 비디오아트 역사화의 오류와 왜곡

백남준은 ‘비디오아트의 아버지’라고 불린다. 미술사에서 새 시대를 여는 미술 사조나 경향에 대해 흔히 조롱조와 찬사가 함께 따라다녔듯이, 백남준에 대한 이러한 호칭에는 긍정적인 평가와 부정적인 평가가 동시에 내포되어 있다. 일찍부터 백남준의 비디오아트에 주목한 양 대륙의 대표적인 연구자들로 독일의 볼프 헤르조겐라트(Wulf Herzogenrath)¹⁸⁶⁾와 미국의 존 헨하르트(John G. Hanhardt)¹⁸⁷⁾를 들 수 있는데, 이들은 둘다 큐레이터 출신의 비평가였다. 그들보다 먼저 비디오를 예술형식으로서 본격적으로 논한 미디어이론가로 진 영블러드(Gene Youngblood)를 들 수 있다. 대안영화의 역사와 이론 연

186) 볼프 헤르조겐라트는 큐레이터로 활동하던 초기부터 비디오아트에 남다른 관심을 보였는데, 백남준을 일컬어 ‘지구촌의 유목민’, ‘비디오아트의 아버지’라 했다. 1976년 독일에서 최초로 백남준 회고전을 개최했고 1999년에 다시 대회고전을 기획했다. 이때 출판한 도록 [Herzogenrath(ed.) (1976), 앞의 책; Herzogenrath(ed.) (1999), 앞의 책] 은 자료를 매우 충실하게 집대성한 훌륭한 아카이브이다.

187) 존 헨하르트는 백남준을 가리켜 ‘비디오아트의 선구자’, ‘실용주의 유토피아 사색가’, ‘포스트-비디오아티스트’라고 했다. 미국에서 최초로 백남준 회고전 (휘트니미국미술관, 1982)을 개최하는데 기여한 이래로, 2000년에는 구겐하임미술관에서 《백남준의 세계들 The Worlds of Nam June Paik》전을, 2012년에는 스미소니언미국미술관에서 《전지구적 예지자 백남준 Nam June Paik: Global Visionary》전 개최에 기여한 명실 공히 백남준 전문가이다. 최근에는 본 논문에서 주요 참고문헌으로 삼고 있는 백남준 글과 텍스트 작품 모음집을 출간했다. John G. Hanhardt (ed.) (1982), 앞의 책; John G. Hanhardt(ed.) *The Worlds of Nam June Paik* (New York: Guggenheim Museum Publications, 2003); John G. Hanhardt(ed.) *Nam June Paik: Global Groove 2004* (New York: Guggenheim Museum Publications, 2004); John G. Hanhardt (ed.) *Nam June Paik: Global Visionary* (Washington, D.C.: Smithsonian American Art Museum, 2012); Hanhardt et als.(eds.)(2019), 앞의 책.

구에 기여한 그가 1970년에 출판한 『확장된 시네마 *Expanded Cinema*』는 미디어 역사상 중요한 저서로 꼽히는데, 이 책에서 그는 백남준을 ‘음극 카르마(Cathode Karma)’¹⁸⁸⁾라고 규정하며 통찰력 있는 분석을 하고 있다. 그 밖에도 백남준을 ‘비디오 비저너리(Video Visionary)’¹⁸⁹⁾라고 소개한 『뉴욕매거진 *The New Yorker*』의 미술평론가 캘빈 톰킨스(Calvin Tomkins)는 이 잡지에 실은 「비디오 비저너리」에서 1975년 초까지 백남준 생애와 예술을 포괄적으로 요약하여 정리해놓아 지금까지 중요한 자료로 줄곧 인용된다. 또한 1976년에 비디오아트로 박사논문 「예술가 비디오: 첫 10년」¹⁹⁰⁾을 남긴 요한나 질(Johanna Gill)은 백남준을 ‘비디오아트의 선구자’로서 결과물보다 과정에 관심을 두고 퍼포먼스와 비디오설치, 비디오테이프 등 다양한 형식을 시도하고 있다고 소개하며 그의 기본 양식을 콜라주로 보았다.¹⁹¹⁾ 미국의 데이비드 로스(David Ross)는 1974년의 《비데아 비테올로지 1959-1973》¹⁹²⁾에 협력하며 이후 비디오테이프를 연구해왔고, 프랑스의 영화평론가이자 감독이자 미술비평가인 장-폴 파르지에는 백남준을 프랑스에 소개하는 데 선구적이었다.¹⁹³⁾ 그러나 백남준 연구에서 가장 독보적이라 할 만한 연구자는 최초로 백남준을 주제로 박사 학위를 받은 독일의 에디트 데커인데, 그는 백남준의 비디오설치 작품과 비디오테이프를 중심으로 기술공학적 연구에 기초해 작품을 역사적 미학적 기술적 맥락에서 논했다.¹⁹⁴⁾

188) Gene Youngblood, *Expanded Cinema* (New York: P.Dutton & Co., Inc., 1970), pp.302-308.

189) Calvin Tomkins, "Profiles: Video Visionary", *The New Yorker*, 1975. 5. 5. (학문적인 연구논문이라기보다 기사이다보니 특히 연도나 이벤트 설명에서 확인되지 않는 부분들이 눈에 띈다.)

190) Johanna Gill, *Artists' Video: The First Ten Years* (Michigan: Ann Arbor, 1977)

191) Johanna Gill, "Video: State of Art" (New York: Rockefeller Foundation, 1976), pp.4-5.

192) Rosebush(ed.), 앞의 책.

193) 파르지에는 프랑스에서 최초로 백남준 주제의 저서를 출판하면서 “백남준은 무당 un chaman 이다”라고 결론짓는다. Jean-Paul Fargier, *Nam June Paik* (Paris: Art Press, 1989)

194) 에디트 데커의 박사논문 (Edith Decker-Phillips, "Paik Video", Ph.D. diss., Universität Hamburg, 1985)은 그 후, 논문명과 같은 제목으로 1987년에 처음으로 백남준 주제의 단행본 연구서로 발간되었다 (영역본은 다음과 같다. Edith Decker-Phillips, *Paik Video*, Karin Koppenssteiner et als.(trans.) (Barrytown, N.Y.: Barrytown, Ltd., 1998). 그 밖에도 학술 분야

이들은 모두 백남준을 ‘비디오아트의 아버지’라는 신화의 주역으로 자리매김하는 데 기여했는데, 비디오아트가 새로운 예술로 부상하던 당시에 빨리 이 새로운 경향을 규정짓고자 하는 데 있어 근시안도 작용했음을 피할 수 없다. 그들 대부분은 백남준의 다양한 이력을 근간으로 그의 예술을 소개한다든지, 상업 TV에 대한 대항적 전복적 차원으로 작품 읽기에 접근했다.¹⁹⁵⁾ 특히, 에디트 데커를 제외하고는 그의 실험적인 작업에 초점을 맞추기보다 오브제로서의 비디오아트나 비디오테이프에 좀 더 집중하는 경향¹⁹⁶⁾이 있었다. 주로 미술관 중심으로 활동한 이들이 보여준 이러한 경향은 비디오 매체의 고유한 속성에 주목한 것이라 하겠는데, 그의 예술을 모더니즘 담론으로 서술함으로써 제도권에 안착시키고자 하는 의도가 엿보인다.

이에 반해, 일부 비디오작가나 비평가들은 다분히 악의적으로 그를 ‘신화적 인물’로 추대하면서 그의 예술적 업적을 평가절하하곤 했다. 대표적인 페미니스트 비디오작가인 마사 로슬러(Martha Rosler)는 백남준이 비디오아트를 하

에서 1980년대에 강태희 (Taehi Kang, “Nam June Paik: Early Years 1958-1973,” Ph.D. diss., Tallahassee: Florida State University, 1988)와 김홍희 (“Nam June Paik's Video Art: Participation-TV as an Extension of Happening”, Master's Thesis at Montréal: Concordia University, 1989)가 백남준을 주제로 한 논문을 남겼는데, 김홍희의 논문은 『백남준과 그의 예술: 해프닝과 비디오아트』(디자인하우스, 1992), 『백남준 Happening Video Art』(디자인하우스, 1999), 『굿모닝, 미스터 백!: 해프닝, 플럭서스, 비디오아트: 백남준』(디자인하우스, 2007)으로 증보 출판된다.

195) 가령, 존 헨하트는 미국의 비디오아트가 두 가지 논점에 의해 형성되었다고 주장한다. 첫째, 상업 TV에 대한 반대와 둘째, 1950년대 말과 1960년대 초의 상호텍스트적인 순수예술의 실천이 그것이다. [Chris Meigh-Andrews, *A History of Video Art: The Development of Form and Function* (Oxford/ New York: BERG, 2006), p.9. 참조] ; 데이비드 로스는 초기 비디오아트와 관련해 중요한 선집인 *Illuminating Video*의 서문에서 “비디오아트는 생래적으로 급진적인 특성에서 줄곧 혜택을 얻었다. 한편으로 그것은 언제나 상업TV의 지배에 대한 특단의 대안개념과 관련되어 왔다. (...) 또 다른 한 편으로, 미술계 내에서 그 뿌리는 복합적인 플럭서스의 감성과 연관이 있으며 상품화된 문화와 거기에 수반된 재현과 사물화의 형식을 비판하기 위해 종종 공허한 아이러니와 전유 및 전치를 사용하는 다른 개념주의자들과도 연관된다”며 초기 비디오아트가 발전해간 특징을 설명했다. Doug Hall & Sally Jo Fifer(ed.), *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art* (New York: Aperture/ BAVC, 1990), pp.10-11.

196) 이에 대해 에디트 데커는 “데이비드 로스와 존 헨하트가 지금에야(1980년대에) 비로소 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht)의 라디오 이론과 발터 벤야민의 예술작품에 관한 논문을 다루고 있다는 것도 이론의 황무지 상태를 특징적으로 보여주는 것이다”라며 이론의 부재를 꼬집었다. Decker-Phillips(1998), 앞의 책, p.13.

기까지의 이력을 스치듯 소개하며, 비디오 역사에서 백남준의 ‘신성화’를 다음과 같이 꼬집는다.

사실상 모든 비디오 역사의 꼭대기에 백남준이라는 이름이 있다. (...) 백남준 신화는 그가 비디오를 상업 TV의 지배로부터 벗어나게 하는 데 모든 토대를 깔았고 (...) 미국에 상륙한 최초의 휴대용 장비로 아마도 비디오테이프를 만든 것 (...) 그 장비는 록펠러재단 제3기금에서 받은 돈으로 산 것이다. 신화에 따르면, 그것은 교황(!)을 찍은 것이란다.

그리하여 신화의 요소들은 전쟁으로 폐허가 된 나라에서 온, 동양의 한 방문객이 기술천국인 독일에 있을 때 미국의 선도적인 아방가르드 스승의 사상을 흡수하였고 (...) 그 후, 자신의 이미지를 아방가르드로 가져오도록 포착하면서 (...)

그리고 아참! 그는 남자이다. 영웅은 단지 재현 속에서지만 남성적인 지배를 위해 일어서서 가부장제를 향해 절을 한다. 그의 작품에는 여성 신체의 물신화가 포함되어 있는데, 여성의 신체는 스스로 연주하는 악기가 되고 다른 유명한 남자 예술가-마술가나 선지자 (전형적으로, 케이지)에 대한 경의를 위한 보완적인 (첼로의) 현이 된다.

신화적 인물인 백은 미술계의 집단 상상이 하고자 하는 모든 나쁘고 점잖지 못한 것들을 텔레비전에 가했다. 그는 TV세트를 못쓰게 만들고 더럽히고 집착했다. (...) 그는 TV 메시지나 효과를 분석하지도 않았고 합리적인 의사교환에 입각한 대응담론을 제공하지도 않았으며 다른 이들에게 소용되는 기술을 만들지도 않았다¹⁹⁷⁾

로슬러는 여기서 남성/여성, 자국민/타국민, 미국/유럽, 서양/동양, 예술/기술, 고급예술/대중매체 등의 철저한 이분법적 사고에 기초하고 있다. 대표적인 페미니스트 미술가로 평가받는 것이 의심스러울 정도로, 그는 철저하게 양가적인 입장을 견지하며 여성에 대한 비호를 제외하곤 모두 기득 층의 입장을 취하고 있어 더 혼란스럽다. 심지어 자국의 기금으로 타국민이 그 비싼 휴대용 비디오녹화기를 사서 비디오촬영을 할 수 있었기에 그 내용과 무관하게 비

197) Martha Rosler, "Video: Shedding the Utopian Moment", in Hall & Fifer(ed.), 앞의 책, pp.44-45.

디오아트(Video Art)의 아버지가 되었다는 것이 그의 요지이다. 앞서 연구자가 지적했듯이, 고유명사로서의 피상적인 백남준 읽기를 시도한 최악의 사례라고 하지 않을 수 없다. 그것도 초기 비디오아트에 대한 중요한 기록이 포함된 앤솔로지라고 평가받는 책에 실렸다는 점에서 더 주목할 필요가 있다.

그런데 정작 로슬러는 백남준이 문제의 그 휴대용 비디오녹화기의 예술적 가능성을 최초로 알아보고 일종의 비디오아트 선언을 했다는 사실은 간과하고 있다. 백남준은 로슬러가 비아냥거린 교황 촬영 테이프를 1965년 카페 오 고 고에서 발표하면서 리플릿에 다음과 같은 선언을 한다.

- * 역사에 역사적 필연성이 있다면, 지난 10년간의 전자음악 시대에 이어 앞으로 10년간 새로운 전자 텔레비전 시대가 열리리란 것은 역사적 필연이다.
- * 가변성과 비결정론은 성(性)이 음악에서 그렇듯이, 시각예술에서 매개변수로서 충분히 개발되지 못한 상태이다.
- * 콜라주 기법이 유화를 대체했듯이, 음극선관(CRT)이 캔버스를 대체할 것이다.
- * 오늘날 예술가들이 붓과 바이올린과 잡동사니로 작업을 하듯이, 언젠가는 축전기 와 저항기와 반도체로 작업하게 될 것이다.¹⁹⁸⁾

한편, 마리타 스투켄(Marita Sturken)은 비디오아트의 초기 역사를 분석하면서, 비디오를 사회적 도구로 여기는 부류와 새로운 형식으로 보는 부류로 나누고 이 두 부류가 집단 혹은 기관 중심 활동과 관련 전시를 통해 제도적 차원에서 가시화되는 과정을 사례를 들어가며 설득력 있게 전개하고 있으나, 그 과정에서 신화적 역사화에 기여한 백남준의 성취를 우회적으로 다음과 같이 깎아내린다. “비디오 역사의 이 같은 버전에는 많은 문제점이 있다. 이러한 역사 기술은 제도적으로 기초하고 기술 결정론적이며 극도로 다양한 영역에서의 한 개인의 성취를 강조한다. 그것은 사회적 도구로서 비디오의 사용을 무효화할 정도로 미술사적이다.”¹⁹⁹⁾ 여기서 한 개인은 분명히 백남준을 가리킨

198) Nam June Paik(1965), "Electronic Video Recorder", in Rosebush(ed.), 앞의 책, n.p. (Cafe Au Go Go에서의 시사회는 그 해 11월에 Gallery Bonino에서 가질 개인전을 위한 시험적 공개로서 1965년 10월 4일과 11일에 있었다.)

다. 스테르켄은 여전히 그를 염두에 두고 글을 마치면서, 선택된 역사적 이야기로 점철된 신화의 늪 속에서 그리고 모더니즘 정의에 따른 매체의 고유성이라는 문제에 비중을 둔 맥락에서 미국의 비디오 이론이 이루어져왔다고 비판하며 문화적 맥락으로 접근할 것²⁰⁰⁾을 촉구한다.

이 글에서 스테르켄도 로슬러와 마찬가지로 미국 비디오 초기 역사의 곳곳에서 발견되는 백남준을 줄곧 하나의 고유명사로 읽음으로써 자신의 논지를 펴는 데 대항 요소로서 이용하고 있음을 간파할 수 있다. 더구나 이들은 모두 백남준을 비디오아트를 연 신화적 인물이라고 고의적으로 반복해 강조하면서도 그 시점을 1963년의 실험TV가 아닌, 1965년의 비디오테이프 작품에 두고 있음은 미술사에서 반드시 수정되어야 할 부분이다. 하지만 마리타 스테르켄은 역사를 갖기도 전에 너무 일찍 역사화된 비디오 역사²⁰¹⁾에 대해 통찰력 있는 견해를 피력한다. 비디오가 그 당시에 막 개발되기 시작한 동시대적인 매체라는 점을 감안하면, 비디오의 역사화 충동은 매우 모순되어 보였다. 이와 같은 역사화 조급증에 대한 스테르켄의 설득력 있는 분석은 첫째, 기술적인 요인으로서, 비디오의 포맷이 자주 바뀌는 등 기술 발전의 가속화로 인해 기술이 빠르게 낙후되고 매체가 급속히 악화되는 상태로 인한 강박증이며 둘째, 제도적으로 미술관들은 비디오 제작에 주어진 기금을 받고자 비디오 분과를 만들고 비디오 큐레이터와 비평가들은 미술계에서 아직 수용되지 못하던 이 매체를 미술관 문맥에 흡수시키고자 끊임없이 재평가하고 옹호한 점을 들고 있다.²⁰²⁾

비디오아트의 역사를 역사적 문화적 문맥에서 고찰한 크리스 메이-앤드루스

199) Marita Sturken, "Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectations and the Making of a History", in Hall & Fifer(ed.), 앞의 책, p.105.

200) 위의 글, p.119.

201) Bill Viola는 "1974년에 이미 사람들은 역사에 대해 말하고 있었다. (...) '비디오는 역사를 갖기(had)도 전에 역사를 가지는(have) 유일한 예술형식일 것이다.' 비디오가 발명됨과 동시에 그것의 신화와 문화적 영웅도 발명되고 있었다"고 회상했다. [Bill Viola, "History, 10 Years, and the Dreamtime", in *Video: A Retrospective*, Kathy Rae Huffman(ed.) (Long Beach, Calif.: Long Beach Museum of Art, 1984), p.19.]

202) Sturken, 앞의 글, in Hall & Fifer(ed.), 앞의 책, pp.102-4.

(Chris Meigh-Andrews)에 따르면, 이 새로운 장르는 초창기에 “‘비디오아트’, ‘미술가들의 비디오’, ‘실험 비디오’, ‘미술가들의 텔레비전’, ‘새로운 텔레비전’, 심지어 ‘케틸라 TV’ 등 다양하게 불리면서, 미술 운동과 이론적 견해, 기술적 발전뿐만 아니라 정치적 사회적 행동주의 등의 다양한 경향에 의존했다”면서 그럼에도 “이 새로운 문화 형식을 열심히 수용하려던 미술가들이나 큐레이터들은 이렇다 할 규정을 확립하는 데 별다른 성공을 거두지 못했다. 이 예술형식 그 자체가 역설적이게도 그런 분류작업을 요구하면서도 동시에 거부하는 듯이 보인다”²⁰³⁾고 했는데, 비디오아트의 인터미디어적인 속성, 특히 당시에 문화적으로도 아직 신생인 기술의 도입이 미술이론가들에게는 혼란스럽고 성가시기까지 했음에 틀림없다.

2) ‘좋은 형식’을 초과하는 미술사 요구

형식은 미술사를 기술하는 주요한 준거틀 중 하나가 되어왔다. 20세기 미술에서도 여전히 형식은 긍정적으로든 부정적으로든 미술가와 미술이론가들 모두에게 늘 중요한 문제였다. 모더니즘은 형식주의 추구의 극단적인 사례를 보여준 것이라 하겠는데, 20세기 후반의 포스트모더니즘은 이러한 모더니즘의 내재적인 자기동일성의 극단이 초래한 자기면역에서 비롯된 것이라고도 볼 수 있다. 비디오아트가 태동할 무렵인 1960년대 미국의 미술계에는 팝아트가 등장하지만 그것도 역시 얼마 지나지 않아 아직 모더니즘 영향 하에 있던 제도권에 흡수되었다. 그러므로 비디오아트가 짧은 역사를 지녔음에도 미술계에 편입되기 위해 제도권의 지배 담론인 모더니즘이라는 몸에 맞지 않는 옷을 입었던 상황을 앞서 언급했었다. 비디오아트는 이질적인 독특성으로 미술의 문턱에 걸쳐 있었다 하겠다.

‘비디오아트의 선구자’, ‘비디오 비저너리’라는 호칭이 무색할 정도로, 백남준

203) Meigh-Andrews, 앞의 책, pp.2-4.

은 1982년 미국 휘트니미술관에서 회고전을 하기 전까지 미국의 미술계에서 여전히 타자였다. 전 세계를 누비며 여러 전시회에 참여했고 당시에 떠오르는 관심사였던 ‘예술과 기술’을 주제로 한 전시와 심포지엄²⁰⁴⁾에서 중요한 초청 인사였음에도 불구하고, 미술관련 서적에서 배제되었을 뿐 아니라 반대 진영으로부터는 비판과 조롱의 대상이 되기도 했다. 가령, 루시 리파드(Lucy R. Lippard)는 1966년부터 1971년까지의 비물질적 미술경향을 꼼꼼히 추적한 자료집에서 백남준의 활동을 완전히 배제했고 서문에서 선택은 개인의 취향 문제라고 노골적으로 공언하고 있다.²⁰⁵⁾ 비디오아트가 현대미술사에 명실 공히 자리를 잡은 뒤에도 여전히 그에 대한 평가가 제대로 이루어졌다고 볼 수 없다. 백남준은 로잘린드 크라우스를 비롯한 옥토버 그룹의 5명이 공동 집필한, 방대한 『1900년 이후의 미술사』²⁰⁶⁾를 비롯한 주류미술사 서적에서 비판조로 다루어지거나 경시된 채 제대로 조명 받지 못했다. 앞서 살펴보았듯이, 비디오아트에 대한 조급한 역사화 충동이 빚어낸 부작용도 그들의 우호적이지 않은 태도에 영향을 끼쳤지만, 무엇보다 스스로 모더니즘을 탈피하는 새로운 미술사 방법론이라고 자처하면서도, 오염에 대한 불안으로 인해 배제의 전략에 기초한 모더니즘이 그대로 그들의 시각과 서술에 반영되어 있기 때문이다.

포스트모더니즘 미술사를 이끈 미술이론가 로잘린드 크라우스는 옥토버 그

204) Fylkingen에서 개최한 예술과 기술 심포지엄("Art and Technology")과 《Visions of Today》전(1966), 미니애폴리스 워커아트센터에서 열린 《Light, Motion, Space》전(1967), 런던 ICA와 워싱턴 코코란 미술관 및 샌프란시스코 Palace of Art and Science에서 열린 순회전 《Cybernetic Serendipity: The Computer and the Arts》전(1968), MoMA에서 개최한 《The Machine: As Seen at the End of the Mechanical Age》전(1968, Pontus Hulten 기획), Howard Wise Gallery에서 열린 《TV as a Creative Medium》(1969), Rose Art Museum (Massachusetts 브랜다이스 대학교)에서 열린 《Vision & Television》전(1970), 뉴욕 Jewish Museum에서 열린 《Software: Information Technology: Its New Meaning for Art》전(1970), MoMA에서 개최한 컨퍼런스 "Open Circuits: The Future of Television"(1974) 등에 참여했다.

205) Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object* (New York: Praeger Publishers, Inc., 1973), p.5.

206) Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, David Joselit, *Art Since 1900* (3rd edition) (London: Thames & Hudson Ltd., 2016), pp. 644-645. 이 책에서는 비디오아트 자체에 회의적인 입장을 견지하며 백남준에 대해서는 페미니스트적인 시각과 다분히 교조적인 시각이 혼재하는 불쾌한 어투로 스치듯 언급하고 지나간다.

를 이론가들과 더불어 20세기 아방가르드 실천을 포스트모더니즘과 연관 지으며 당시의 미술실천을 미술사의 문맥에 자리매김하는 데 크게 기여했다. 그는 모더니즘의 자기 반성적이고 자기 충족적이며 자율적인 미학을 비판하며 이에 반해, 시각의 깊숙한 내부에서 시각적인 것, 모더니스트들이 그토록 강조한 순수 시각적인 감각에 구멍을 내는 작업을 옹호한다. 또 펄스(pulse)나 비트 등의 불투명하고 불안정한 운동을 보여주는 작업을 비정형²⁰⁷⁾이라 명명하고 가변적인 결정불가능성을 언급한다. 그런데 그는 “설치와 인터미디어 작업의 국제적인 유행 속에서 미술이 본질적으로 자본에 봉사하는 이미지의 전지구화와 공모하고 있음”을 우려하며 쓴 『북해에서의 항해: 후기-매체 조건 시대의 미술』²⁰⁸⁾에서 스탠리 카벨(Stanley Cavell)의 오토마티즘(Automatism)²⁰⁹⁾ 개념을 참조하면서 기술적(또는 물질적) 지지체와 관습간의 관계에 주목해 ‘매체의 재발명’으로서의 미술개념을 제안한다. 이는 단지 물리적 지지체의 물질적 속성으로 환원되는 그린버그식 매체 특수성과 스스로를 차별화하기 위한 전략으로 보이는데, 거기에다 그는 매체의 요소들 중 일부가 그 구조 자체를 발생시키는 규칙을 생산하는 ‘재귀 구조(recursive structure)’라는 개념을 발전시키면서 이 개념의 총합적인(aggregate) 특성을 강조한다. 크라우스는 그린버그와 차별화하고자 ‘재발명’이라고 굳이 강조하고 있지만 그와 마찬가지로 미술의 물리적 기반에 기초해 담론을 전개하고 있으며, 자기 이론을 뒷받침하기

207) 이브-알랭 부아, 로잘린드 E. 크라우스(1997), 『비정형: 사용자 안내서』, 정연심 외(역) (경기도: 미진사, 2013), pp.194-98. 참조.

208) 크라우스는 이 책에서 정작 설치미술의 유행을 초래한 장본인이기도 한 마르셀 브로타스(Marcel Broothaers)를 자신이 주장하는 후기-매체 조건의 건강한 실천 사례로 들고 논리를 전개한다. Rosalind Krauss, “A Voyage on the North Sea”: Art in the Age of the Post-Medium Condition (New York: Thames & Hudson, 2000)

209) 스탠리 카벨은 영화의 물리적 매체의 개개의 가능성과 필연성을 두고 오토마티즘이라 부르고 있다. 그는 “근대의 예술가의 과업을 그 예술분야의 새로운 한 사례를 창작하는 것이 아니라 그 예술 분야 속에 새로운 매체를 만들어내는 것”이라면서 이것을 새로운 오토마티즘의 과업이라 한다. 가령, 그는 “필름 매체의 물리적이고 물질적인 토대에 ... 의미를 부여하는 것은 형태와 장르, 타입과 테크닉에 대한 예술가적 발견이며, 이것이 내가 오토마티즘이라고 부르기 시작한 것이다”라고 설명한다. [스탠리 카벨, 『눈에 비치는 세계: 영화의 존재론에 대한 성찰』, 이두희, 박진희(역) (이모션북스, 2014), pp.167-168.]

위해, 소멸해가는 낡은 구 매체에서 구원의 가능성을 보고자 한 발터 벤야민(Walter Benjamin)의 매체이론과 롤랑 바르트의 ‘제3의 의미’를 차용한다.

벤야민에 대한 사유를 토대로 쓴, 또 다른 글 「매체를 재발명하기 Reinventing the Medium」에서, 크라우스는 매체의 특수성을 무화시키는 일 반성의 치명적인 수용으로부터 특수성을 되찾고자 하는 필요성을 역설하며 제임슨 콜먼(James Coleman)을 매체 재발명의 대표적 사례로 제시한다.²¹⁰⁾ 특히, 연속적인 슬라이드로 구성된 콜먼 작품들의 사진적인 정지성을 분석하면서, 바르트가 스틸(영화 필름에서 골라낸 한 장면의 사진)을 통해 언급한 ‘제3의 의미’를 그것과 연관시킨다. 바르트는 영화에서 진정 영화다움을 발생시키는 특성을 스틸(the still)에서 찾는데, 이는 수평적으로 읽혀지는 영화를 분절해 수직적으로 읽게 하는 2차 텍스트의 단편으로 ‘무딘(obtuse) 의미’라는 ‘제3의 의미’를 발생시키는 텍스트인 시니피앙스(signifiante)²¹¹⁾라고 했다. “기표의 화려한 위치로 이동한 가치”이며 곧 “텍스트의 즐거움”²¹²⁾으로서의 ‘제3의 의미’는 닫힌 구조를 지닌 상징적 ‘제2의 의미’(분명한 의미)와 구별된다.²¹³⁾ 크라우스는 바르트의 ‘제3의 의미’를 매체를 재발명하는 근거로 삼는다. 요컨대, 과거의 지지체로 단순히 회귀하지 않으면서 그 지지체와 거기에 층층이 포개져 있는 다층적인 관습 사이에, 포착하기 힘들지만 새로운 의미를 창출하는 매체의 재발명은 쇠퇴하는 매체에서 ‘무딘 의미’를 읽어낼 줄 아는 작가의 역량에서 나온다는 것이다.

크라우스는 매체의 재발명을 통한 자기차이를 강조하면서도 재귀 구조를 고수하여 결국 자기 동일성의 닫힌 구조로 환원되고 만다. 크라우스의 이 같은 재귀적인 매체 개념의 폐쇄성은 데이비드 조슬릿(David Joselit)이 매체와 미

210) Rosalind Krauss, “Reinventing the Medium,” *Critical Inquiry*, Vol.25, No.2(Winter, 1999), pp.289-305.

211) 바르트는 시니피앙스란 “감각적으로 생산되는 한에 있어서의 의미”라고 했다. [롤랑 바르트(1973), 『텍스트의 즐거움』, 김희영(역) (서울: 동문선, 1997), pp.109-114. 참조]

212) 위의 책, p.113.

213) Roland Barthes, *Image Music Text*, Stephen Heath(trans.) (New York: Hill & Wang, 1977), pp.52-68.

디어 사이의 병행관계를 분석하면서 언급한 재귀성의 맥락으로도 해석된다. “텔레비전 같은 상업 미디어에 훨씬 잘 들어맞는 개념은 모더니즘의 재귀순환성 모델보다는 마셜 매클루언(Marshall McLuhan)의 ‘비율(ratio)’이다. (...) 재귀성이 매체(medium)를 물질적 장치와 그것의 미학적 산물 사이에 확립된 패쇄회로로 정의하는 반면에, 매클루언은 미디어(media)를 개방회로로 이해하게 한다.”²¹⁴⁾ ‘매체의 재발명’을 제시하는 크라우스의 접근법은 구조 분석에 함몰하여 자기 변별적인 형식을 고수하는, 잠재적으로 ‘좋은 형식’만을 전제함으로써 결과적으로 모더니즘 형식주의 이론을 확장시킨 재개념화를 도출하고 있다고 볼 수 있다. 마크 헨슨(Mark B. N. Hansen)은 “이러한 매체의 ‘재발명’이 관습들—특수한 매체의 물질성에서 파생하지만 돌이킬 수 없는 채로 남아있는 것—의 회고적인 (재)발견에 집중하기 때문에 그것은 매체 (또는 예술)의 일반화를 따를 때에만 가능하다. 이런 까닭에 매체는 낙후된 경우에만 재발명될 수 있다”²¹⁵⁾고 지적한다. 결국 크라우스의 논리에 의하면, “후기-매체 조건 시대의 미술개념은 뉴미디어아트 분야를 미학적으로 받아들이기 위해 기계적 낙후화의 순간을 기다려야 하는 것으로, 단순히 유보 상태로 두어야 한다.”²¹⁶⁾

조슬릿이나 헨슨의 지적처럼, ‘좋은 형식’을 전제하는 크라우스의 배타적인 이론화로는 타자와의 접촉을 통해 복수의 목소리를 담아내는 백남준의 예술 읽기가 제한적이 될 수밖에 없다. 그래서 그의 예술은 스스로 20세기 미술사를 초과한다. 그럼에도 그를 도외시하는 층뿐 아니라 지지하는 이론가들조차도 기존의 이론적 틀에 따라 백남준의 예술을 해석해왔다. 비디오아트를 발생시키는 근간보다 그것의 형식적 매개체, 가령 오브제로서의 텔레비전이라든가 비디오테이프 등에 주목하며 장르화 하는 데 더 치중했다고 생각한다. 그들은 전자 매체의 독특한 지점에 집중하지 않았는데, 본 논문의 다음 항에서는 비

214) David Joselit, *Feedback: Television against Democracy* (Cambridge: MIT Press, 2007), p.35-37.

215) Mark B. N. Hansen, *New Philosophy for New Media* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2006), p.22.

216) 위의 책, pp. 24-25.

디오아트의 근간을 실험TV와 전자 레디메이드로 보고 분석함으로써 TV 기술에 천착한 백남준의 작업이 예술과 기술, 예술과 일상의 경계에서 어떻게 ‘사이-공간’을 드러내는지 《음악의 전시-전자 텔레비전》전을 중심으로 살펴보고자 한다.

2. TV 기술에의 천착

본 논문의 2장 말미에서, 행위음악에 흥미를 잃기 시작한 백남준이 1961년 11월말부터는 본격적으로 TV 기술과 씨름하기 시작했다는 술회를 인용했었다. 음악을 신체화하고 전시하기를 원했던 그가 전자음악에서 접한 전자를 시각적인 것으로 드러내 보여주고자 한 것은 당연한 수순으로 보인다. 그는 1963년 첫 개인전을 열기까지 “1만 오천 볼트로 작업하다 생명을 잃을 뻔한 위험조차 감수하며 전자공학에 매진한다.”²¹⁷⁾ 목숨을 건 경계 위에서의 삶이라 하지 않을 수 없다. 그러니 그가 하루아침에 신성화되어 비디오 역사의 꼭대기에 있다고 보는 시각은 적절치 않아 보인다. 더구나, 백남준의 신화화를 비판했던 이들은 그의 개인전을 도외시하는 우까지 범하면서 이 전시회를 역사화하지도 않았다. 이 전시회에 대한 해체적 분석은 백남준을 고유명사화하지 않고 그의 예술을 제대로 읽고자 함이며 동시에 모더니즘에 비판적이었던 이들 포스트모더니스트 미술(이론)가들의 이중성 또한 해체하려는 것이다.

본 절에서는 백남준의 첫 번째 개인전 《음악의 전시-전자 텔레비전》을 중심으로 인터미디어의 ‘사이-공간’을 살펴보고 거기에 최초로 전시된 실험TV가 TV 기술 자체의 본질을 어떻게 드러내 보여주는지, 그리고 탈은폐된(Entbergung) 그 매체에서 전자 레디메이드가 어떻게 작동하는지를 조명해본다.

이 전시는 <20개의 방을 위한 교향곡>을 실현하고 있는 것이라 하겠는데,

217) Nam June Paik(1963), "Afterlude to the Exposition of Experimental Television", in Rosebush(ed.), 앞의 책, u.p.

백남준이 활동초기부터 줄곧 염두에 두고 있던 바그너식 총체예술을 복합미디어 설치를 통해 실현하고자 한 시도라 볼 수 있다. 그런데 연구자는 과연 그가 바그너식 종합을 성취할 수 있었는지에 대해서 질문하고, 전시의 해체적 읽기를 통해 드러나는 ‘사이-공간’을 조명하고자 한다. 그리고 그가 그 결정(불)가능성의 길에서 선택한 실험TV 작품들을 작업 동기와 예술관 및 기술적인 부분 등에 대해 쓴 그의 글을 통해 살펴보고자 한다. 이를 바탕으로 텔레비전의 구성적인 이질성이 그의 실험 작업을 통해 탈은폐되는 과정을 하이데거의 기술에 대한 사유를 통해서 추적하고자 한다. 데리다가 고안한 용어인 ‘해체(Déconstruction)’가 “원래 하이데거에 의해 사용된 ‘Destruktion’을 번역한 것”²¹⁸⁾이라는 점을 감안하더라도, 하이데거의 사유를 통해 백남준의 TV 실험을 분석하는 것이 타당한 수순이라고 생각했기 때문이다.

‘뎀’과 ‘본다’의 합성어인 ‘텔레(tele)-비전(vision)’은 뎀에 내재된 ‘사이’로 인해 현재의 즉각적인 현전을 가질 수 없음에도 동시성과 즉시성의 모습으로 보는 이를 미혹하게 만든다. 본 절에서는 백남준이 드러내고자 한 지점이기도 한 이 틈새, ‘사이-공간’을 그의 설치작업인 음악과 미술의 종합적 시도, 그리고 TV 실험을 통한 전자 레디메이드의 발명을 통해 살펴보고자 한다.

1) 음악과 미술의 ‘사이-공간’, 《음악의 전시-전자 텔레비전》전

1963년에 백남준은 《음악의 전시-전자 텔레비전》전을 독일 부퍼탈에 있는 파르나스 화랑(Galerie Parnass)²¹⁹⁾에서 개최한다. 이것은 2장에서 살펴본 <20개의 방을 위한 교향곡>을 실현함과 동시에 1년여 동안 자신이 천착한

218) 페넬로페 도이처(2005), 『How To Read 데리다』, 변성찬(역) (서울: 웅진지식하우스, 2007), p.22.

219) 건축가인 롤프 예틀링(Rolf Jährling)이 운영한 파르나스 화랑은 그의 건축사무소와 주거공간이 있는 같은 건물에 있었는데, 백남준은 화랑 공간뿐 아니라 지하층까지 총 3개 층인 그 건물의 곳곳을 전시에 활용한다. 전시는 1963년 3월11일-20일까지, 당시 독일의 TV방영시간에 맞춰 저녁 7시30분부터 9시30분까지 열렸다.

TV 실험을 선보인 전시였다. 이는 인터미디어에의 천착을 보여주는 대표적인 예로서 한 개인 예술가가 오로지 본인의 작품으로 음악과 미술을 함께 전시한 예외적인 경우이기도 하지만, 실제로 ‘음악의 전시’를 실천적으로 보여주고 있기 때문에, 그리고 무엇보다 실험TV라는 새로운 시도 때문에, 백남준의 예술 인생에서뿐 아니라 미술의 역사에서 뉴미디어아트라는 새로운 장을 여는 하나의 사건이 된다.

흔히 음악은 시간예술 또는 비물질 예술이라 하고 미술은 공간예술이라고 말한다. 종지와 천 같은 바탕에 그리거나 찍어낸 평면작업, 또는 조각 작업에서 보듯이, 미술에서 물질로서의 매체는 주요한 요소 중 하나이다. 이는 선율, 화음, 리듬으로 구성되는 전통적인 음악에서 물질적인 매체가 악보와 악기, 연주자에 한정되는 것과 대조적이다. 그런데 20세기에 들어와서 이와 같은 기존의 예술개념은 도전을 받는다. 음악이든 미술이든 ‘음악-되기’나 ‘미술-되기’의 가능조건과 불가능조건이 무엇인지 그 존재론적인 질문을 던지게 된 것이다. 무엇이 음악이나 미술 등의 각 예술을 구별 짓는지 그 이질성과 복수성에 주목하고 거기에 늘 내재해 있었지만 주변적인 것으로 간과되거나 배제되어온 결핍이나 초과된 잉여를 들여다보기 시작한 것이다.

백남준은 행위음악과 플럭서스 활동을 하던 초창기부터 이 문제에 몰두해 있었던 것으로 보인다. 그가 1959년에 케이지에게 보낸 편지에는 흔히 음악과 미술 및 일상의 텍스트(소재들)로 여겨지는 것들이 혼재해 나열되어 있다.

저의 새로운 작품은 1분짜리입니다 (포르트너 교수에게 헌정하려 합니다). 제목은 ‘론도 알레그로’나 ‘알레그로 모데라토’, 아니면 그냥 ‘알레그레토’로 할까 합니다. 어떤 게 나올까요? 이런 것들을 사용하려 합니다. 컬러 영사기, 두세 개의 영사막, 스트립쇼, 권투선수, (살아있는) 암탉, 여섯 살 난 소녀, 소형 피아노, 모터사이클, 그리고 물론 사운드, TV 한 대. // R. 바그너식의 ‘총체예술’이지요.²²⁰⁾

220) Nam June Paik(1959), "An excerpt from a letter to John Cage", in Cage(1967), 앞의 책, p.90; Rosebush(ed.), 앞의 책, u.p.에 재수록.

이 편지가 그의 행위음악에 대한 구상이라는 사실은 편지의 날짜나 음악 용어로 미루어 짐작할 수 있다. 또한 편지 내용으로 그가 바그너의 총체예술을 염두에 두고 있음을 알 수 있다. 이후에, 그의 행위음악이나 플럭서스 공연에서 위의 모티프를 자주 사용하고 <20개의 방을 위한 교향곡>에도 나오는 것을 보면, 그 당시에 그가 여전히 총체예술적인 기획에 관심이 있었으며 《음악의 전시-전자 텔레비전》전은 그러한 연속성 속에서 그간의 자기 작업을 집대성한 것이라고 볼 수 있다.

이 전시회에서 그는 갤러리의 지하층까지 총 3개 층의 공간과 마당을 모두 전시공간으로 활용하며 다다나 초현실주의 전시회를 연상케 하는 온갖 오브제를 곳곳에 설치했다. 몇 가지 사례만 살펴보자면, 목욕탕에는 한스 벨머(Hans Bellmer)의 작품을 연상시키는 마네킹이 몸통과 사지가 절단된 채 물 속에 누워있는가 하면, 화장실 변기 위쪽 천정에는 석고 두상이 거꾸로 매달려 있어서 변기에 앉으면 두상과 머리가 맞닿게 되도록 설치²²¹⁾해 놓았다. 계단에는 일상의 온갖 오브제를 줄에 매달아놓아 마치 풍경처럼 바람에 소리가 팔랑거리게 만들었다(<바람을 위한 선 Zen for Wind>). 그가 1958년에 《다다》전을 보고나서 슈타이네케 박사에게 보낸 편지에서 “다다이즘을 음악으로 더 보충하고 싶다”고 했던 맥락에서 본다면, 이 모든 설치는 음악의 확장이 될 것이다. 그런데 전시를 통틀어 일반에게 가장 충격적이었던 것은 전시장 입구 현관문을 위쪽에 걸어놓은 피가 뚝뚝 흐르는 갓도살한 황소머리²²²⁾였다.

이처럼 이 전시는 음악과 미술의 통약불가능성에 의문을 던지고 그 문턱 넘기를 시도하고 있다. 대개는 이런 틈을 메우기 위해 매개가 필요하다고 생각한다. 그러나 앞서 대리보충 사례를 통해 살펴보았듯이, 매개는 나중에 필요에

221) 백남준의 <교향곡 제5번 Symphonie No.5>(1965년경)의 악보에는 페터 브뢰츠만(Peter Brötzman)이 악보의 텍스트대로, 화장실 변기에 앉아 도스토예프스키의 『카라마조프가의 형제들』을 읽고 있는 사진이 들어 있는데, 이 전시에서의 설치 광경을 그대로 보여준다. [Nam June Paik(1965), <Symphonie No.5>, in Hanhardt et als.(eds.), 앞의 책, p.52.]

222) 백남준은 실험TV 작품보다 이 황소머리가 더 주목받은 것에 대한 아쉬움과 안타까움을 "Afterlude to the Exposition of Experimental Television"에 토로했다. [Paik(1963), 앞의 글, in Rosebush(ed.), 앞의 책, u.p.]

의해 생겨난 것이 아니라 늘 이미 먼저 존재해 있었다. 주변적인 것으로 밀려나 있던 이런 매개의 지점은 백남준에 의해 음악의 미술-되기와 미술의 음악-되기로 실현된다. 이는 기존 예술 장르의 경계 속에서 공백을 찾아내 그곳에 구멍을 내어 새로운 가능성을 발생시킨 사건이라 하겠다. 그 공백, 다시 말해 ‘사이-공간’은 의미를 가능하게도 불가능하게도 만드는 지점으로 차연이 발생하는 장소²²³⁾이다.

그런데 음악의 전시를 가장 잘 구현하고 있는 작품은 건물 1층 로비에 전시한 4대의 ‘장치된 피아노’²²⁴⁾ (그림24)와 지하층에 전시한 <레코드판 꼬치>와 <임의접속>이다.



(그림 24) 백남준, <Klavier Intégral>의 전시 광경, 1963

223) 하나의 유일한 해석을 불가능하게 하는 바벨탑(des tours de Babel) (여기서 tour는 탑이자 여행)같은 의미의 다중성의 공간이자 하나의 목적지에 정박하지 않고 과정, 이동, 여행으로서의 역할을 하는 번역과 같은 장소이며 데리다가 처녀막과 파르마콘에 빗대어 설명하는 해체의 공간을 유추할 수 있다. [Jacques Derrida, "Des Tours de Babel", *Difference in Translation*, Joseph F. Graham(ed. & trans.) (Ithaca & London: Cornell University Press, 1985), pp. 165-207. 참조; Jacques Derrida, *Dissemination*, Barbara Johnson(trans.) (London: The Athlone Press, 1981), pp.61-171. 참조] *Dissemination*에 포함된 데리다의 1968년 논문 "Plato's Pharmacy"에서 ‘파르마케이아(Pharmakeia/ Pharmacia)’라는 그리스어는 ‘파르마콘 (pharmakon)’을 다루는 기술을 의미하는데, 파르마콘은 흥미롭게도 ‘독’과 ‘약’을 동시에 의미한다. 데리다의 논지에 따르면, 플라톤은 소크라테스를 죽이고(독) 동시에 살린다(약).]

224) 백남준은 이 장치된 피아노에 ‘총체 피아노’라는 제목을 붙인다. [Nam June Paik, "Letter to Wolfgang Hahn with an biography for *Klavier Intégral*, 1967", in Susanne Neuburger(ed.), 앞의 책, p.155. 참조] 이 책은 백남준의 첫 개인전을 2009년에 재구성해 올린 《Nam June Paik: Music for All Senses》전 (MUMOK 빈현대미술관, 2009.2.13.-5.17.)의 도록으로, 몇 장의 사진 외에는 자료가 전혀 남아 있지 않은 첫 전시를 대리보충할 수 있는 중요한 아카이브이기도 하다.

먼저, 첫 번째 피아노부터 살펴보면, 이 피아노는 건반이 그 밑의 판자로 딱 단혀 있어 건반을 칠 수 없을 뿐 아니라 현에서 소리가 날 수도 없게 되어 있다. 두 번째의 벌렁 눌혀진 피아노는 현을 다 드러내 그 위로 걸어 다니거나 발로 연주할 수 있게 만들어 놓았다. 전시 개막일에 요셉 보이스가 박살낸 문제의 피아노가 이것이다.(〈보이스 박스〉 구성요소 4-6 참조.) 나머지 피아노 두 대는 문자 그대로 ‘장치된 피아노(Prepared Piano)’인데, 그 중 하나는 아래쪽 외피가 떼어졌고 나머지 것은 윗부분까지 제거되었다.

원래 반지르르했던 검정색 피아노는 군데군데 덮이고 가려졌으며 못을 박거나 핀으로 고정하거나 시청각적 촉각적 온갖 요소들과 수단을 동원해 장식(그림 25)되었고 건반에도 마찬가지로 장치를 해놓아, 건반을 누를 때마다 각종 자극을 받게 만들어 놓았다.



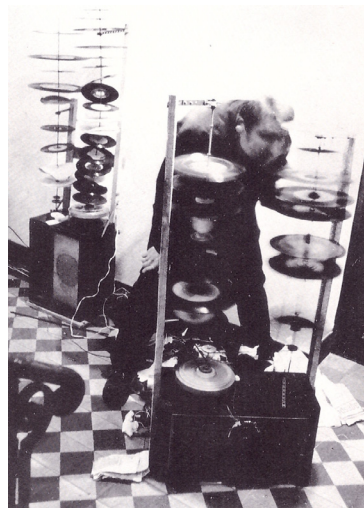
(그림 25) 백남준, <Klavier Intégral>의 부분도

가령, 건반 ‘도’를 누르면, 히터팬이 돌아 연주자의 다리에 뜨거운 바람을 날려보내고 그것을 끄려면 건반 ‘라’음을 쳐야 한다²²⁵⁾는 식으로 말이다. 벤야민은 “촉각적 수용은 주의력의 집중을 통해서라기보다는 익숙함을 통해 이루어진다”²²⁶⁾고 했는데, 백남준의 이 <총체 피아노 Klavier Intégral>은 전략적으

225) Tomas Schmit, “Exposition of Music”(1976), 위의 책, p.131. 볼프 헤르조겐라트는 1976년에 독일 최초의 백남준 회고전 《Nam June Paik: Werke 1946-1976: Musik-Fluxus-Video》(Köln: Kölnischer Kunstverein)를 기획하며 백남준의 《음악의 전시-전자 텔레비전》전을 재구성해 올리고자 했는데, 당시 전시에 대한 상세한 기록이 남아 있지 않은 터라, 1963년 당시에 백남준을 도왔던 토마스 슈미트에게 전시에 대한 상세한 묘사를 부탁했다. 당연히 슈미트는 기억에 입각해 서술할 수밖에 없었지만, 글을 읽어보면 그가 얼마나 세밀하게 전시 묘사를 하고 있는지를 알 수 있는데, 그의 글은 단지 객관적인 묘사에 그치지 않고 한 작가로서 다른 작가의 예술에 대한 통찰력 있는 시각을 드러내 보여준다. 특히, 음악전시 작품에 대한 꼼꼼한 묘사와 실험TV작품들에 대한 구체적인 설명은 백남준 연구자들에게 귀중한 자료가 되고 있다. 그는 백남준이 줄곧 13대로 기억하고 있던 실험TV가 실제로 전시된 것은 12대였음을 확인시켜준 장본인이기도 하다.

로 그 익숙한 습관을 차단함으로써 거꾸로 주의력을 환기시키는 것으로 보인다. 이는 통상 조화로운 화음과 멜로디로써 청각에 호소하는 음악의 존재론에 대해 물리적 혹은 신체적 음악을 제시하려던 것이다. 다르게 말한다면, 아르토(Antonin Artaud)가 자신의 잔혹극에 대해, 재현이 아니라 삶 그 자체라며 “삶은 언제나 누군가의 죽음이라고 이해되므로, 삶의 모든 행위 수행에 그 핏빛 색채를, 그 잔혹한 뉘앙스를 부여하는 것은 의식(consciousness)”²²⁷⁾이라고 그랬듯이, 백남준의 ‘장치된 피아노’는 ‘피아노’라는 기표에 따라붙는 전통 음악, 기존 체계, (지금도 여전히 비싸지만 당시에는 더) 값비싼 가격이 상징하는 부르주아의 가치 등에 대한 살해이다. 우리는 백남준이 라인강의 기적에 대해 경고했던 것을 기억한다. 그 대신 그는 “라인강의 물결을 세어보라”²²⁸⁾고 한다.

‘장치된 피아노’를 피아노라는 서양 전통악기로 대변되는 고전이나 현대음악과 백남준의 행위음악 간의 대리보충으로 본다면, 지하층에 전시된 <레코드판 꼬치 Record Shashlik>(그림26)와 <임의접속 Random Access>(그림27)은 녹음된 음악을 비결정성에 입각해 관객에게 경우의 수를 열어놓은 관객참여 전자음악작품이라 할 수 있을 것이다. <레코드판 꼬치>는 두 개의 꼬챙이



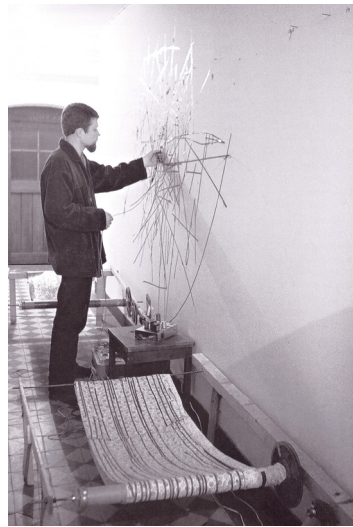
(그림 26) 백남준, <Record Shashlik>, 1963

226) 발터 벤야민, 『발터 벤야민의 문예이론』, 반성완(역) (민음사, 2007), p.228.

227) Jacques Derrida(1966), "The Theater of Cruelty and the Closure of Representation", in Jacques Derrida(1967), *Writing and Difference*, Alan Bass(trans.) (Chicago: The University of Chicago Press, 1978), p.243. 아르토의 잔혹극을 자신의 해체적 사유로 읽고 있는 이 글에서 데리다는 “이 의식은 진정 살해로 살아가는데, 바로 이 살해에 대한 의식”이라며 위의 아르토 글을 인용하고 있다.

228) <교향곡 제5번>에 나오는 텍스트인데, 그 위에 ‘라르고’라는 지침이 있다. [Nam June Paik(1965), <Symphonie No.5>, in Hanhardt et als.(eds.), 앞의 책, p.52.]

축에 각각 여덟 개 남짓한 레코드판을 끼워놓고 관객이 마음대로 원하는 레코드판에 임의로 접속할 수 있도록 픽업암을 따로 떼어내 설치한 작품이다. <임의접속>은 같은 원리를 녹음기에 적용한 것인데, 녹음용 테이프를 풀어서 무작위로 절단해 벽에 부착해 놓고 관객이 마음대로 헤드를 테이프에 대고 듣고 싶은 대로 음악청취를 하거나 자신의 곡을 즉석해서 만들 수 있도록 유도하는 작품이다.



(그림 27) 백남준, <Random Access>, 1963

관객의 임의성에 맡긴 비결정적인 이 작품들에서 백남준은 음악을 전시한다. 정확히 말해, 전자 음악을 전시한다. 여기서 그는 전자의 유동성과 가변성에 대한 관심을 드러내며 전자적 요소를 시각화하는 방안을 찾고 있었음을 분명히 보여준다.²²⁹⁾ 음악을 시각화하는 이 ‘사이-공간’에서 백남준은 길을 찾는다. 그는 이 전시에서 제대로 주목받지 못한 실험TV에 대해 아쉬워하며 남긴 「전시 후주곡」에서 다음과 같이 적고 있다.

일반적인 작곡에서는 우선 완성작에 대한 대중의 비전 (미리-그려놓은 이상. 또는 플라톤이 말하는 ‘이데아’)을 가지고 시작한다. 그런 다음, 작곡하는 과정은 이 이상적인 ‘이데아’에 가까워지려는 고통스런 노력이라 할 수 있다. 그러나 실험TV에서는 사정이 완전히 바뀐다. 보통 나는 작업하기 전에 미리-그려놓은 **비전**을 갖지 않거나 가질 수 없다. 먼저 나는 ‘**길**’을 찾는다. 어디로 이끄는지 통 예견할 수 없는 길. 그 **길**은 ... 회로를 연구하거나, 다양한 ‘**피드백**’을 시도하거나, 회로의 어떤 곳을 잘라내어 거기에 다른 파장을 공급하거나, 파동의 위상을 바꾸거나 하는 시도들을 의미한다. (...) 플라톤-헤겔이 유명한 고전적인 용어 **이데아**에 부여한 ‘진리’, ‘영원’,

229) 백남준은 WDR 전자음악 스튜디오에서 슈톡하우젠을 비롯해 리게티, 피니히, 카젤, 카듀 등의 현대음악가들과 일하면서 전자음향 합성과 기계 조작을 익힌 상태였다.

‘완성’, ‘이상적인 이데아’와는 별로 관련이 없다.²³⁰⁾

그는 미술가가 되겠다고 작정을 하고 예술의 진로를 바꾼 것이 아니라 음악의 경계를 극한까지 실험하면서 결정(불)가능한 선택에 직면했던 것이다. 데리다가 아르토에 대해서 “그는 반복으로서의 무대를 따를 수도, 비반복으로서의 무대를 포기할 수도 없었다. (...) 스스로 반복하지 않는 것의 반복으로서의 무대, 힘의 갈등 속에서 차이의 근원적인 반복으로서의 무대”²³¹⁾라고 분석했듯이, 백남준은 늘 반복하지 않는 새로운 공연을 하고자 했으나 그것을 작품으로 제시하거나 남기려면 반복을 전제로 할 수밖에 없는 현실에 직면했는데, 반복하는 가운데 반복하지 않는 방안을 전자 레디메이드를 통해 제시하는 길로 나아간 것이다. 바디우는 바그너를 자신의 사유로 해체적 읽기를 시도하면서, 바그너에 대한 ‘총체화, 신화화, 기술공학적 효과’라는 기표를 해체해 “바그너는 일반적으로 불연속성을 연속성 안에 묻어버린 사람으로 이해되는데, 나는 바그너가 불연속성을 심오한 방식으로 전치시켜서 그것이 서사극과 음악간의 결정 불가능성의 새로운 형상으로 기능하게 되었으며, 그렇게 함으로써 그가 연속성과 불연속성 간의 새로운 모델을 발명했다고 생각한다”²³²⁾고 말했다. 마찬가지로, 백남준은 총체예술이라는 거대한 구상으로 전시를 기획하고 제시했으나 그가 이상화한 총체성은 전시장의 개개 작품들뿐 아니라 전시장의 동선이나 환경과 만나면서 불연속적으로 전개되었고 한 작품씩 따로 떼어놓고 보더라도 작품 안팎으로 관련된 많은 요인들과 얽히면서 불연속성을 띠게 된다. 한편, 도대체 각각을 별개의 작품이라고 이름을 붙이기 힘들 정도로 종합과 횡단으로 전시장 전체를 감싼다. 마치 하나의 교향곡처럼. <20개의 방을 위한 교향곡>의 방처럼 전시장의 방과 통로, 계단, 정원, 화장실 등의 공간은

230) Paik(1963), “Afterlude to the Exposition of Experimental Television, 1963, March, Galerie Parnass”, Rosebush(ed.), 앞의 책, n.p. (강조와 괄호 없는 말줄임표는 백남준에 의한 것임)

231) Derrida(1966), 앞의 글, in Derrida(1967), 앞의 책, pp.248-50.

232) 알랭 바디우(2010), 『바그너는 위험한가』, 김성호 (역), (경기도: 북인더랩, 2012), pp.107-8.

파레르곤으로 작동하며 ‘사이-공간’을 발생시킨다. 이러한 연속과 불연속의 포개짐은 백남준이 실험TV를 통해 전자 레디메이드를 발명함으로써 예술의 열림을 더 가속화하는 데 기여한다.

2) 실험TV와 전자 레디메이드

《음악의 전시-전자 텔레비전》전의 제목이 암시하듯이, 백남준은 전시에서 음악과 전자 텔레비전을 동등하게 제시하고자 한다. 이 TV들은 1층 로비를 지나 정원으로 난 방에 전시되었다. 이 전시를 위해 그가 직접 제작한 리플릿을 보면, 처음엔 전시 제목이 ‘음악의 전시’였고 전자 텔레비전은 전시작품의 하나로 포함되었다가 나중에 가서야 전체 전시 제목에 포함될 정도로 비중을 두게 되었음을 가늠할 수 있다.

이 실험TV 작품들을 백남준은 자신이 쓴 전시평, 「전시 후주곡」에서 13대라고 언급하고 있지만, 실제로 전시된 것은 총 12대였다.²³³⁾ 장식장과 위쪽에 올려놓은 2대를 제외하고 나머지는 방바닥 여기저기에 되는 대로 놓여 있던 이 TV 작품들에서 백남준은 다양한 실험 결과를 선보이고 있는데, 그걸 한마디로 요약하자면, 정규 TV 방송이 선택적인 주파수로 네트워크를 통해 보여주는 화면을 비틀기, 다시 말해, 패쇄회로를 개방하는 것이었다.

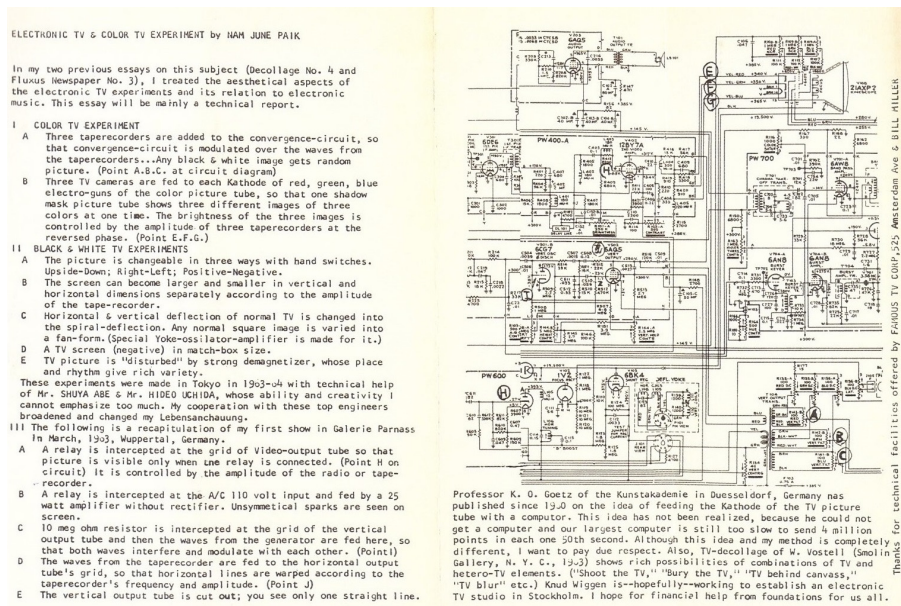
기술이 예술의 맥락에서 중요하게 등장하던 당시의 혼란스러움을 인식한 듯, 그는 이 전시와 관련해 전자 TV의 미학적인 측면에 대한 2편의 글(「전시 서문」과 「전시 후주곡」)과 일종의 기술적인 보고서에 해당하는 글 한편을 남겼다. 이 기술적인 보고서를 우리는 그가 미국에서 처음 가졌던 전시회²³⁴⁾의 리플릿 뒷면(그림28)에서 볼 수 있다. 그는 1964년에 쓴 「전자 TV

233) 토마스 슈미트가 기억에 입각해 쓴 전시 묘사 글에 따르면, 12대로 되어 있고 현재 학계 안팎에서 이를 따르고 있다.

234) 백남준이 미국에서 가진 최초의 개인전인 《New School Presents Nam June Paik》전은 뉴욕의 뉴스쿨포소셜리서치에서 1965년 1월 8일에 열렸는데, 전자TV와 컬러 TV 실험, 3개의 로봇, 2개의 선불교 상자와 1개의 선불교 깡통을 선보였다. 본 논문의 주)20 참조.

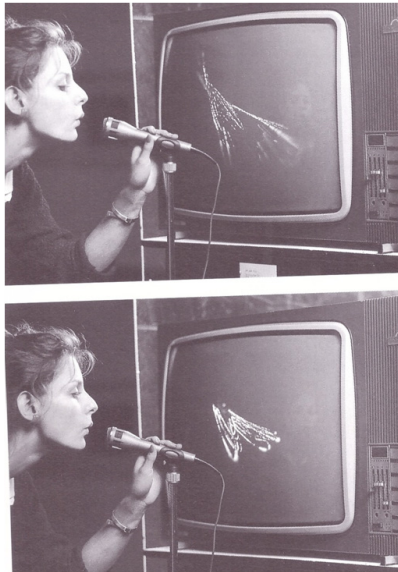
와 컬러 TV 실험」이라는 글을 회로도와 함께 거기에 실었다. 1962년부터 천착한 자신의 TV실험에 대해 소상히 밝히고 있는 이 글에서 그는 1963년 전시했던 실험TV에 대해 다음과 같이 구체적으로 기술적인 부분을 설명한다.

- A. 계전기가 연결될 때만 영상이 보일 수 있도록 계전기가 비디오 출력관 그리드에서 차단된다 (회로의 H 지점). 이것은 라디오나 녹음기의 진폭에 따라 조정된다.
- B. 계전기가 교류전력 110볼트 입력에서 차단되어 정류기를 거치지 않고 25와트 증폭기로 전력이 공급되면 비대칭적인 스파크가 스크린에 나타난다.
- C. 수직 출력관 그리드에서 10 메가옴 저항기를 차단하고 여기에 오디오 제너레이터에서 나온 파장을 공급하면, 두 파장이 서로 간섭하면서 변조된다 (회로의 I 지점).
- D. 녹음기에서 나온 파장이 수평 출력관의 그리드에 닿으면 녹음기의 주파수와 진폭에 따라 수평 주사선이 뒤틀린다 (회로의 J 지점).
- E. 수직 출력관이 잘리면 하나의 직선만 나타난다.²³⁵⁾



(그림 28) 백남준, 《New School Presents Nam June Paik》전 리플릿 뒷면

235) Paik(1964), "Electronic TV & Color TV Experiment", in Rosebush(ed.), 앞의 책, n.p. 백남준은 이 글이 일종의 기술 보고서라고 밝힌 뒤, ①색채TV 실험 ②흑백TV 실험 ③1963년 전시에 출품한 TV 실험에 대한 기술적 설명, 이렇게 세 개의 항목으로 나누어 기술하고 있다.



(그림 29) 백남준, <Participation TV>, 1963/1982

이 설명에 의한다면, 운송 중 고장이 나서 화면에 수평으로 한 개의 주사(scanning)²³⁶⁾선만 나타난 TV를 90° 돌려 세워놓은 <TV를 위한 선 Zen for TV>은 E에 해당되는 실험이라 할 수 있을 테고, 관람자가 TV에 연결된 마이크에 대고 소리를 내도록 참여를 유도하여 그 소리를 증폭한 앰프의 과정을 TV 화면에 보여주는 <참여 TV Participation TV>(그림29)는 회로의 I 지점에 해당되는 실험이라 할 수 있겠다.

이를 <20개의 방을 위한 교향곡>에서 관객이 금속 발판을 밟으면 소리가 증폭되도록 설치한 방(그림15)과 비교하면, 백남준의 일관된 관심사를 미루어 짐작할 수 있다. 그런데 백남준이 상세히 설명하고 있는 이 기술보고서는 역설적이게도, 공영TV의 폐쇄회로를 교란하고 개방해 기술의 오작동을 일으키기 위한 설명서이다. 그는 1963년 개인전 개최 직후에 미학적 견지에서 쓴 「전시 후주곡」에서, “13대의 TV세트는 ‘수평적-수직적-영상’ 장치에서 13가지 종류의 변화를 만들어냈다. 나는 이 13대의 내부 회로를 모두 실제로 바꿨다고 말할 수 있어 자랑스럽다. 동일한 기술 작동을 보여주는 것은 단 2세트도 없었다”²³⁷⁾고 했다.

여기서 본 논문은 TV의 기술적인 내부에 깊숙이 들어가 그 근원에 도달하려는 그의 시도가 하이데거의 사유와 맞닿은 지점을 발견하고, 형이상학에 대

236) 예전의 음극선관(CRT) TV가 화면을 만들어내는 원리는 마치 직물이 직조되듯, 형광물질이 발라진 화면에 전자를 수평 수직으로 한 줄씩 차례로 쏘아나가며 발광시키는 것이었다. 이를 주사라 한다.

237) Paik(1963), “Afterlude to the Exposition of Experimental Television, 1963, March, Galerie Parnass”, Rosebush(ed.), 앞의 책, n.p.

한 비판을 근대 기술에 대한 사유까지 확장해 근대 기술문명을 비판한 후기 하이데거를 좇아서 그의 TV 실험을 고찰해보고자 한다. 백남준이 하이데거를 의식하고 있었음은 그의 글²³⁸⁾에서도 찾아볼 수 있다. 근대 기술의 발달이 오히려 인간을 도구화하고 있음을 밝히고 기술의 본질로 돌아갈 것을 권유한 하이데거의 경고는 예술과 기술이 점점 더 중요한 화두가 되고 AI가 인간을 능가할지 모르는 오늘날에도 여전히 유효하다. 백남준은 텔레비전이 막 대중화되기 시작한 1960년대에 이미 일반 텔레비전의 폐쇄회로에 의문을 던지고 매체의 본성을 탈은폐시켜 그것을 예술작품으로 제시했다. 하이데거가 기술(Technik)에 대한 존재론적 물음을 통해 기술의 본질을 캐묻고 그 시원적 의미에서 구원의 길을 제시했듯이, 백남준은 (기술이기도 한) 텔레비전이라는 매체에의 천착을 통해 하이데거가 탐구한 예술작품의 근원에 실천적으로 응답하고 있다.

예술작품의 근원을 사유한 하이데거는 작품의 작품다움에 이르는 길을 탐색하면서 고흐의 <구두>(1886)가 구두의 용도성을 넘어 도구의 본질적 존재를 드러나게 해준다면서 “구두라는 존재자가 자신의 존재, 곧 숨어 있지 않음 가운데로 나타난 것”²³⁹⁾이라 한다. 그리스어 알레테이아(aletheia)²⁴⁰⁾에 해당하는 이 ‘숨어 있지 않음’을 사유하면서 그는 이것이 존재자의 존재를 개시함이

238) 대표적인 예로 다음 두 가지만 언급하고자 한다. 백남준은 자신의 전자 실험을 사이버네틱스와 연관 지으며 그 교차점에 있는 두 사상가 노버트 위너와 마셜 매클루언을 주제로 한 소논문을 남기는데, 이는 미학과 사이버네틱스의 관계를 쓰고자 하는 더 방대한 목적을 위한 서론으로 계획되었던 것(미완성)으로 보인다. 이 미학과 사이버네틱스의 관계를 다룬 기초목록 중 ‘시간의 개념’항에서 그는 “인도-그리스-성경-뉴턴-베르그송-깁스-후설-하이데거-사르트르-위너-슈톡하우젠(시간 순으로)” (밑줄은 필자가 첨가)이라 쓰고 있어 그가 하이데거를 염두에 두고 있음을 확실히 밝힌 셈이다. [Paik(1967), "Nobert Wiener and Marshall McLuhan", Rosebush(ed.), 앞의 책, n.p.] 또한, 그가 록펠러기금을 받고 쓴 보고서에서는 철학교육의 쇄신을 위해 야스퍼스와 하이데거와 같은 철학자들의 메시지 전파에 새로운 전자 기술정보를 활용할 것을 강조하고 있다. (밑줄은 연구자가 첨가) [Paik(1968), "Expanded Education for the Paper-less Society", Rosebush(ed.), 앞의 책, n.p.]

239) 마르틴 하이데거, 『예술작품의 근원』, 오병남 민형원(역) (예전사, 1996), p.40.

240) 이에 대해 하이데거는 이렇게 보충 설명한다. "로마인들은 그것(알레테이아)을 ‘베리타스(veritas)’라고 번역했다. 우리는 그것을 ‘진리’라고 말하며 통상적으로 표상의 올바른 정도로 이해하고 있다." 마르틴 하이데거, 『기술과 전향』, 이기상(역) (서광사, 1993), p.33.

며 곧, 진리가 일어남이라고 추론한다. 그리스인에게는 수공행위와 예술행위에 동일하게 쓰이는 테크네라는 말이 얹의 한 양식을 지칭했다면서 “그리스인들에 의해 경험된 얹으로서의 테크네는 결코 어떤 제작행위가 아닌, 현존하는 것 자체를 그것의 숨겨져 있음(Verborgenheit)으로부터 그 모습의 숨어 있지 않음(Unverborgenheit) 가운데로 이끌어 온다는 의미였고 그런 의미에서 존재자의 산출 행위(Hervorbringen)였다”²⁴¹⁾는 것이다. 또 다른 논문에서 그는 “은폐된 것(숨겨져 있음)이 비은폐의 상태(숨어 있지 않음)로 나타나는 한에서만 ‘밖으로 끌어내어 앞에 내어 놓음’이라는 사건이 일어나고 있다”²⁴²⁾면서 ‘밖으로 끌어내어 앞에 내어놓음’이라는 뜻을 지닌 또 다른 그리스어 ‘포이에시스(poiesis)’와 테크네를 연관시켜 유사한 결론을 끌어낸다. 기술에 대한 담론에서 정치적인 것의 본질을 사유하고자 한 후기 하이데거는 대개 생산이나 제작으로 번역되는 포이에시스가 제작 행위라기보다 장소나 상황의 변화, ‘은폐 상태에서부터 열림으로의’ 움직임(생기)이라 해석한다. 이처럼 은폐로부터 비은폐되는 알레테이아가 기술(테크네)의 본질(Wesen)이자 예술작품의 근원임을 밝히는 논문들을 통해 하이데거가 강조한 것은 한계가 정해진 전통적인 형이상학의 영속하는 본질(essentia) 개념과 달리, 그러한 범주화를 초과하며 늘 ‘생기하는 존재사건(Ereignis)’의 개념으로 그것을 사유함이다.

이러한 하이데거의 사유는 근대 기술의 닙달(Gestell)²⁴³⁾에 대한 우려와 함

241) 하이데거(1996), 앞의 책, p.73.

242) 하이데거(1993), 앞의 책, p.33.

243) 하이데거는 근대 기술을 근대 이전의 기술과 구별짓는 특징이 닙달(몰아세움)이라고 지적한다. “전통적으로 밖으로 내어놓는 방식인 기술은 이제 앞으로 끌어내고 몰아세워서 착취하고 우려먹고 축출하며 부추기는 것이 되었다.” [Samuel Weber(1989), "Upsetting the Setup: Remarks on Heidegger's 'Questing After Technics'" in Weber(1996), 앞의 책, p.69] 하이데거는 이런 특징을 드러내는 용어로 닙달(Gestell)을 사용한다. 사무엘 웨버는 동사와 명사 간의 긴장을 내포한 이 독일어 단어 번역(영어로)의 어려움을 실토하며 라쿠-라바르트(Lacoue-Labarthe)가 제안한 번역어 '설치 installation'보다는 ‘한정된 장소의 할당 혹은 지정(set-up)’을 더 잘 나타내주는, ‘장소-속에-넣기 emplacement’로 번역할 것을 제안한다. 위태로운 것은 어떤 것의 배치(placing)가 아니라 장소(place) 자체의 둘레에 말뚝을 박는 것이라 한다. 이처럼 한계 짓기를 해서 안정화하려 함과 동시에 그 한계를 벗어나 계속 또 다른 한계를 만들고자 새로운 주문에 시달려야 하기 때문이다. 하이데거에 의하면, 이 같은 끊임없는 주문(닙달)으로 인해 사물들은 마주하는 대상이 아니라 재고품(Bestand, 어느 때나 사용될 수 있도록 대기 상태에 있는 것)이 된다고 한다.

께, 기술 그 자체의 생기하는 본질로 돌아가 구원의 가능성을 찾아보려는 의도에서 비롯된 것이다. 뉘달하는 근대 기술은 실재를 재고품(Bestand)으로 만들어 대상들을 계산가능한 데이터로 취급하는 악순환만 가중시킬 뿐이다. 하이에커가 포이에시스의 재해석에 의해 기술의 본질을 탐색한 것은 계산적인 기술의 합리성에 대한 대안으로 늘 생기하는 (안주함과 동시에 탈안주하는) 독특성을 기술 그 자체에서 찾고자 한 것이다. 그는 물론 시를 통해 그 대안을 찾으려 했으나 그가 말하는 시를 예술 전반으로 해석한다면, 기술 그 자체를 통해 기술과 예술 사이의 문턱에서 천착한 백남준은 좋은 예가 될 수 있다고 본다. 흔히, 백남준의 실험TV는 상업TV에 대한 도발임을 강조하며 간단히 언급하고 넘어가는데, 그것은 원인으로만 작동했다기보다 결과로서 생겨난 효과이기도 하다. 그것은 보다 근본적으로 TV 자체의 속성을 파헤쳐 드러내 보여준 것이다.

텔레비전이라는 매체 자체의 본성을 이론적으로 탐구한 사무엘 웨버(Samuel Weber)는 그 매체의 특수성을 도출하는 것이 그것의 '구성적인 이질성'으로 인해 매체의 보편적인 본질을 캐내려는 (매체 특수성에 입각한) 본질주의적인 방식과 다르다는 전제 하에, 우선 그 내재적인 이질성이 '제작, 방송, 시청'이라는 복합적인 과정에 의한 장치에서 비롯되며 외재적으로는 문화적, 국가적, 언어적, 사회경제적 제반 차이에 연루되어 있음을 지적한다. 단수형으로 쓰이는 이 단어(텔레비전)에는 사실 극도로 복잡적이고 다양한 현상이 감추어져 있다는 것이다.²⁴⁴⁾ 내재적인 이질성을 통해, 텔레비전을 발생하게 하는 곳은 적어도 세 곳-제작 장소, 시청 장소, 이미지와 소리가 전송되는 그 '사이-공간'-에서 동시에 일어남을 알 수 있다. 그러므로 흔히 거론되듯이, 텔레비전의 동시성이라는 것은 사실 이 세 장소의 매우 유동적이고 서로 상반되기까지 하는 모호한 위치를 은폐하고 있는 것이다.

²⁴⁴⁾ 'Gestell'의 우리말 번역으로는 '뉘달'과 '몰아세움'을 쓰고 있다. [Weber(1989), 위의 글, pp.71-72]

244) Weber(1996), "Television: Set and Screen", 위의 책, pp.109-110.

백남준의 텔레비전 실험은 그 매체의 유동적인 모호성이라는 특수성을 탈은폐한 것이라 할 수 있다. 우선, 어원부터 살펴보면, ‘텔레-비전 tele-vision’이란 단어에는 ‘(시간적 의미에서) 멀리 내다본다(선견지명)’와 ‘(공간적 의미에서) 멀리 보다(원시안)’라는, 서로 상충하는 듯한 뜻이 함축되어 있다. 백남준의 실험TV는 ‘땀’과 ‘가까움’ 사이에서 불안정하게 자리 잡은 TV의 본성을 드러내 보여주는 폭로적인 게임이다. 둘째, 금세기의 가장 대표적인 대중매체라는 TV의 속성을 드러내는 방식인데, 백남준은 그 공공성(미디어성)에 대한 수신 장소를 갤러리로 옮겨와 텔레비전이 작동하게 되는 장소성을 탈은폐시킨다. 사무엘 웨버는 TV를 트로이목마에 비유해 ‘가정’이라는 요새의 심장부에 투입해서 페나테스(Penates)신이 되었다²⁴⁵⁾고 한다. 텔레비전이 놓인 사적인 공간과 대조적으로 TV 화면에서는 시청자 개개인과 분리된 ‘먼’ 타자의 삶이 방영된다. 백남준은 사적인 공간의 수상기인 텔레비전을 바깥으로 끌어내 갤러리라는 공공의 장소에 설치하고 거기에 생래적으로 내포되어 있는 장소의 복수성을 드러나게 한다. 셋째, 텔레비전의 제작, 방송, 시청이라는 한 방향 네트워크의 속성을 사적인 조작으로 바꿔 갤러리 공간에서 쌍방향으로 작동하게 함으로써 관람자로 하여금 ‘땀(tele-)’을 담지한 원격 기술의 조작성을 공감각으로 지각하도록 유도한다. 앞의 기술 보고서에서도 드러나듯이, 백남준은 자신의 TV 실험이 비밀스런 비법인 것처럼 숨기지 않고 오히려 드러내 널리 알리고자 했다. 그는 회로를 변경하거나 개방하여 화면 너머의 이동 채널인 네트워크가 텔레비전을 작동하게 하는 중요한 구성요소임을 탈은폐시킨다. 조슬릿도 언급했듯이, “그의 변조된 텔레비전은 장치를 안으로부터 바깥으로 완전히 개조한다. ... 여기서 ‘재현할 수 없는’ 네트워크는 길들여지지 않은 채 텔레비전 세트의 윤곽 안에 포착된다. 알갭게도 그 매체의 물질적 본성이 드러나게 되는 것은 오직 왜곡된 방송 신호에 의해서이다.”²⁴⁶⁾

245) Weber(1996), 위의 글, p.122.

246) Joselit, 앞의 책, p.11.

백남준은 텔레비전의 물질적 본성을 탈은폐시키는 방안을 전자에서 찾는다.

나는 2만 헤르츠로부터 4백만 헤르츠까지 고려하며 물질의 범위를 확장시켰을 뿐 아니라 전자의 물리적 속성들 (비결정론, 입자와 파동으로서의 이중적 특성)을 사용하기도 했다. 인간의 지성이 현재 상상하고 감지할 수 있는 이 가장 작은 단위는 플라톤의 시대 이래로 이어져온 철학의 고전적인 이원론의 면전을 멋지게 후려치는 것이다. ... 본질(essence)과 현상(appearance), 본질(essentia)과 실존(existentia). 그러나 전자(electron)의 경우... **실존이 본질이다.**²⁴⁷⁾

하이데거의 철학적인 사유에 빗대어볼 때, 백남준은 실천적인 미술의 문턱에서 전자 레디메이드²⁴⁸⁾의 발명이라는 ‘생기하는 존재사건’과 접한 것이라 하겠다. 하이데거가 강조하는 기술의 생기하는 본질을 전자를 통해 증명해보인 셈이다.

백남준은 위의 서문에서 전자 이미지에 관심을 쏟게 된 계기가 당시 뒤셀도르프 미술대학의 칼 오토 괴츠(Karl Otto Götz) 교수 덕분이라고 밝히고 있다. 하지만 추상화가로서 괴츠의 관심은 텔레비전의 주사 패턴을 프로그램화시켜, <밀도 Density 10:3:2:1> (1961)나 <통계학적 계량 변조 Statistisch-metrische Modulation 20:10:4:2>(1961) 같은 자신의 점 방식 추상작업에 활용하는 것이었다.²⁴⁹⁾ 또한 1952년에 미국의 벤 라포스키(Ben F. Laposky)는 오실로그래프를 활용해서 생긴 추상 패턴을 사진 촬영한 일련의 전자추상작품 <오실론 Oscillons> 연작 50여점²⁵⁰⁾을 전시했다. 이들이 백남준보다 먼저 전자이미지에 관심을 쏟기는 했지만 백남준은 그들과 달리, 전자이미지를 고정시키거나

247) Nam June Paik, Preface for *Exposition of Music-Electronic Television* (Wuppertal: Galerie Parnass, 1963), in Neuburger(ed.), 앞의 책, p.141. 이 전시 리플렛에는 갤러리 관장 장-피에르 빌헬름(Jean-Pierre Wilhelm)의 글과 백남준이 직접 쓴 「전시 서문」이 나란히 실려 있다. (강조와 밑줄임표는 백남준에 의한 것임)

248) ‘전자 레디메이드’라는 용어는 “실체가 전자와 양성자로 이루어져 있음을 발견하고 그것을 직접 레디메이드로 사용하게 되었다”고 말한 [주]251 참조] 백남준 자신의 말을 따른 것이다.

249) Decker-Phillips(1998), 앞의 책, pp.22-24 참조.

250) Ben F. Laposky, *Electronic Abstractions: A New Approach to Design* (Exhibition cat.) (Cherokee: Sanford Museum, 1953) 참조.

미적 요소로서 장르화하는 데 관심을 두지 않고 전자의 물리적 속성에 주목해서 그 자체를 레디메이드로 제시했다는 데 있다. 그는 이렇게 말한다. “그것은 (백남준이 회화적 레디메이드라고 평가한 제스퍼 존스의 작품을 가리킴) 당시 벗어날 수 없었던 레디메이드라는 뒤상 숭배로부터 벗어나는 하나의 방식이었다. 나로서는 실재(reality)를 접했을 때 두뇌를 써서 더 깊이 들어가곤 한 것 같다. 나는 그것이 어떻게 형성되었는지 연구하곤 했고 그것이 전자와 양성자로 이루어져 있음을 발견했다. 내 생각엔 전자와 양성자를 직접 사용하는 게 낫겠다 싶었다. 그러면 나는 레디메이드의 실재와 정신적인 실재, 그리고 과학적인 실재를 얻을 수 있을 테니까.”²⁵¹⁾ 백남준이 말하는 정신적인 실재와 과학적인 실재는 바로 기술의 본질로 돌아갈 것을 강조한 하이데거의 주장과 상통한다 하겠다. 백남준은 뒤상의 레디메이드를 극한까지 추구한 결과, 물질적 기반의 레디메이드의 한계로부터 자유로운, 전자 레디메이드를 발명했다.

3. 기술의 초과 혹은 결핍

2장에서 백남준의 첫 개인전을 살펴보고 그가 특히 심혈을 기울인 실험TV를 통해 TV의 본질을 어떻게 드러내고 있는지 그리고 그 과정에서 어떻게 전자 레디메이드가 발명되었는지를 살펴보았다. 그의 실험TV 여정을 하이데거의 탈은폐와 연관 지어 해체적 읽기를 시도한 것은, 하이데거가 기술의 본질까지 거슬러 올라가 예술작품의 근원을 추론하는 데 있어 한계가 정해진 전통적 개념의 범주화를 초과하는 ‘일어남’의 개념으로 본질을 사유한 것과 그의 TV 실험이 부합한다고 보았기 때문이다.

또한, 백남준 자신의 말을 빌려 전자 레디메이드라는 용어의 연원을 밝혔지만, 연구자가 전자 레디메이드의 발명이라고 강조하는 이유를 간단히 부연하

251) Nancy Miller, "An Interview with Nam June Paik", in *The Color of Time: Video Sculpture by Nam June Paik* (Exhibition leaflet) (Waltham, Mass.: Rose Art Museum, 1984), n.p.

고자 한다. 물리학에서 아직도 논쟁중인 전자에 대한 정의는 차치하더라도, 전자의 유동성과 자기성에는 이견이 없다. 기존에 존재하는 전자를 제시한 것이지만 백남준이 그것을 예술의 문맥으로 자리 이동함으로써 보여주는 독특성은 첫째, 예술가가 자의적인 표현의 수단으로서 도구화할 수 없는 지점, 기술 자체의 무의식을 드러낸다는 점이다. 둘째, 전자의 유동성, 그 움직임을 가시화함으로써 자연히 흔적(‘사이-공간’)으로서의 시간의 흐름을 담지하게 된다는 점, 그로 인해 셋째, 종래의 고정된 작품 개념을 바꿔 놓았을²⁵²⁾ 뿐더러 그것을 접하는 관객과 전시장 등의 환경에 변화를 초래하게 되었다는 점이다. 바로 여기에 ‘사이-공간’이 작동하며 자연이 작동한다는 점에서 전자 레디메이드 발명이 의의를 갖는 것이다. 주체를 와해시키는 매체인 전자를 레디메이드로 차용한 백남준의 TV 실험은 두뇌작용에 의해 구성되고 인지작용에 의해 감상되기를 넘어서 우리의 감각 기관(sensorium)에 의한 공감각(synesthesia)적 체험을 통해 그 세계로 들어가게 한다.

이처럼 자신의 작업을 예측불가능성에 기초한 비결정론과 가변성에 결부시키는 백남준은 TV 회로를 개방함으로써 노이즈를 날 것 그대로 신체화한다. 앞서 백남준이 도면까지 그려가며 회로를 개방해서 어떻게 상업TV의 폐쇄성에 도전했는지를 논했는데, 이 절에서는 의도적으로 나쁜 기술적 절차를 도입해 그 신호를 왜곡하거나 노이즈로 만드는 백남준의 전략을 살펴보고 그 과정에서 의도적이든 의도치 않게 든 발생하는 ‘사이-공간’을 데리다의 ‘우편-공간’과 연관 지어 분석하고자 한다. 데리다는 자신의 사유를 ‘우편-공간’에 빗대어 정보 전달은 오배송이나 도착불가능성을 늘 품고 있다고 말한다. “개념(우편물)이 철학자(우체국) 사이로 배달되어 간다”²⁵³⁾는 것이 철학자에 대한 데리다의 이미지이다. 백남준의 경우, 텔레비전 회로의 개방으로 전자의 가변

252) 미술사에서 역동성을 보여주는 사례들이 이미 존재하며 그 대표적인 예로 키네틱아트를 들 수 있지만, 키네틱아트는 일정한 범주 안에서의 움직임이라는 점이 가변성에 기초한 전자TV 작품과 구별된다.

253) 히로키, 앞의 책, p.82.

적인 움직임이 늘 자연 운동으로 작동하며 의미의 불연속성, 파편화로서 노이즈를 발생시킨다.

1) 개방회로와 노이즈

뒤상이 레디메이드를 통해 오브제(사물로서의 상태)와 그것의 텍스트적 틀(기호로서의 상태) 사이의 불안정한 관계를 이용했다면, 백남준은 텔레비전 세트를 단지 레디메이드로 제시하는 데 그치지 않고 그 매체 자체를 작동시키는 근원인 전자를 이용해 텔레비전의 불안정한 속성을 드러내 제시한다. TV가 패러다임적인 폐쇄회로에서 개방회로로 전환되는 역사적인 실험임을 알리는 일종의 선언이라 하겠다. 그는 “TV 회로의 종류는 프랑스 치즈의 종류만큼이나 많다”²⁵⁴⁾며 텔레비전의 두 가지 메커니즘인 주사와 피드백의 무한한 함수 놀이에 열광한다. 이 함수 놀이가 TV 화면에는 바로 ‘전파방해(jamming)’로 나타나는 것이다. 여기에서 모습을 드러내지 않는 기술적 조작이 기술의 초과 혹은 결핍인, 기술의 대리보충이자 예술의 대리보충으로 작동한다고 볼 수 있다. 뒤상의 레디메이드를 21세기 방식으로 전혀 새롭게 대체한 것이다. 마샬 매클루언식으로 말하자면, “모든 미디어의 ‘내용’은 언제나 또 하나의 미디어”²⁵⁵⁾가 된다. 다른 매체에서 구현하기 힘든 동시적 표현에 대해 백남준은 “가련한 조이스는 책의 속성 때문에 한 권의 책에 한-방향으로 병렬로 전개되는 이야기들을 써야 했다. TV 13대의 독립된 움직임의 병렬 흐름에 대한 동시 인지는 아마도 신비주의자들의 이 오래된 꿈을 실현할 수 있을 것이라고”²⁵⁶⁾ 흥분하며 기술한 바 있다. TV의 개방회로가 가져다주는 무한한 가능성에 대해 ‘유레카’하는 그의 목소리가 들리는 듯하다. 그는 여기서 동시성과

254) Paik(1963), “Afterlude to the Exposition of Experimental Television, 1963, March, Galerie Parnass”, Rosebush(ed.), 앞의 책, n.p.

255) 마샬 매클루언, 『미디어의 이해』, 박정규(역) (서울:커뮤니케이션북스, 1997), p.26.

256) Paik(1963), “Afterlude to the Exposition of Experimental Television, 1963, March, Galerie Parnass”, in Rosebush(ed.), 앞의 책, n.p. (밑줄 강조는 백남준에 의함)

피드백이라는 실험TV의 핵심을 꿰뚫어 언급하고 있다. 이것은 ‘의식의 흐름’이란 소설의 기법을 대리보충하는 것이기도 하다.

이와 관련해서 데이비드 조슬릿의 ‘피드백’ 연구는 동시대 학자가 백남준의 실험TV를 새로운 시각으로 조명한 깊이 있는 연구로서 주목할 만하다. 조슬릿은 예술적 실천과 문화산업의 겹침을 인정한다는 전제하에 주사와 피드백의 바이러스적 모드와 같은 조건을 전유하는 정치적 전략을 회복하고 이론화하기를 모색하는 첫 번째 예로, 백남준을 든다.²⁵⁷⁾ 그는 이 책의 일부 내용을 발췌해 수정 보완한 전시도록의 글 「출구 없음: 비디오와 레디메이드」에서, 백남준의 레디메이드를 ‘네트워크로서의 레디메이드’로 분류해 분석하면서, 백남준에 의해 레디메이드의 계보는 코드 그 자체가 상업 텔레비전 신호를 가장한 채 재기입되는 진정 돌연변이 형태로 변모되었다고 한다. 조슬릿은 전자와 양성자라는 레디메이드를 끝까지 파헤쳐보겠다는 백남준의 언급을 인용하면서 백남준의 ‘매체(전자와 양성자)’는 주사선의 문양 그 자체가 되어 텔레비전의 이미지 생산 생태계를 재형성하는 데 기여했다고 추론한다.²⁵⁸⁾ 또한, 마셜 매클루언은 “의미가 아니고 효과에 주목하게 된 것이 전기시대의 기본적인 변화”라면서 “효과는 전체 상황에 관련되며 정보의 이동이라는 단일 국면에만 관련된 것이 아니기 때문이다”²⁵⁹⁾고 했다. 백남준의 실험TV와 전자 레디메이드의 효과는 정보의 선형적 이동을 왜곡시킨 이미지로 나타났다. 이는 전자의 유동적 특성—앞서 백남준이 언급했던 “전자의 물리적 속성들 (비결정론, 입자와 파동으로서의 이중적 특성)—이 발생시키는 효과이다.

1964년 미국으로 간 직후, 백남준은 자석을 이용해서 텔레비전 자체의 속성을 더 극단적으로 탈은폐시킨다. 당시에는 일반적으로 흔히 ‘브라운관 TV’라 불린 ‘음극선관(Cathode-Ray Tube) TV’를 사용하고 있었다.

257) Joselit, 앞의 책, p.175.

258) David Joselit(2007), "No Exit: Video and the Readymade", *Nam June Paik: Becoming Robot*, Melissa Chiu & Michelle Yun(ed.) (New York: Asia Society Museum, 2015), pp.47-55.

259) 매클루언, 앞의 책, p.53.

이 음극선관(CRT) TV의 기본 구성은 전자빔과 그 전자빔이 화면에 제대로 주사되도록 조정하는 전자석으로 이루어진다. 자석을 이용하는 <자석 TV>(그림30)와 탈자기(demagnetizer)를 이용하는 작품은 모두 전자와 자석의 관계를 TV 밖으로 끄집어내어 관람자로 하여금 자성에 의한 변조를 직접 체험하게 만든다.



(그림 30) 백남준, <Magnet TV>, 1965

정해진 주파수와 정해진 채널을 따라 억지로 자리(장소)가 정해져(한계 지어져) TV 속에 은폐되어 있던 전자가 레디메이드로서 발명되고 제시되어 마음대로 조작되도록 전치된 것이다. 그의 말을 빌자면, 텔레비전은 “수행적이고 조각적인 악기(instrument)”²⁶⁰로 바뀌었다. TV 위에 놓인 자석에 의해 전자 신호가 이미지를 왜곡시키며 동시에 추상적인 빛의 문양을 창조하는데, 이 때 TV는 전자가 만들어내는 이미지를 담는 화면이 됨과 동시에 한 공간을 점유하고 있는 전자기기 또는 장식물로서 일상에 속하기도 한다.

이러한 파레르곤으로서의 실험TV는 ‘땀/저곳’이라는 타자가 ‘가까움/이곳’ 속에 기입되는 것을 탈은폐시킨다. 우리가 텔레비전 화면을 통해 보는 것은 영화처럼 완성된 후 나중에 스크린에 영사해 재현되는 이미지라기보다 ‘지금-여기’ 재생되는 유사-동시성이다. 우리가 보고 있는 것이 생방송인지 재방송인지조차 구분이 안된다. 텔레비전은 먼 것을 바로 우리 가까이에 가져다 보여 주지만 그러면서도 가까이 가져온 것이 묘하게 확정할 수 없이 멀리 떨어진

260) Hanhardt(ed.)(2003), 앞의 책, p.117.

상태로 남아 있는 언캐니한(uncanny) 혼란과 혼동의 장소이다. 그런데 하이데거가 지적한 근대 기술의 뒤틀리는 경향처럼, “이처럼 혼란스럽게 하는 경향은 또한 끊임없이 회복되고 재전유되면서 텔레비전이 기존 질서의 보루로서 기능하는 데 기여한다.”²⁶¹⁾ 백남준은 폐쇄된 TV 회로를 개방함(혹은 의도적으로 교란시킴)으로써 멀과 가까움이 수렴하며 중첩되는 이러한 은폐성을 드러내 놀이로 만들어버리고 노이즈를 날 것 그대로 신체화한다.

이에 대해, 기술결정론자인 키틀러(Friedrich Kittler)는 “보통 비디오아트라 하면 유독 이미지 품질이 나쁜 비상업적인 TV를 가리킨다”면서, 굳이 ‘예술가’라는 말을 쓰지 않겠다는 단서를 달고 백남준을 “전세계적으로 손꼽히는 비디오아트 기술자”라 칭하며, “의도적으로 TV 표준에 미달하는 간접 이미지의 미학을 표방하는 그의 미디어아트는 또 하나의 ‘군수품 오용’ 사례라 할 수 있다”²⁶²⁾고 단정한다. 반면에, 매클루언은 “테크놀로지의 영향은 의견 혹은 개념의 단계에서 나타나는 것이 아니라 착실하게 아무런 저항 없이 감각의 비율 혹은 지각의 기준을 바꾸어가는 것이다. 테크놀로지에 차분히 직면할 수 있는 사람은 오감으로 변화를 느낄 수 있는 진정한 예술가뿐”²⁶³⁾이라고 한다.

백남준은 우연과 실수가 예술과 기술 분야에 더 많은 성취를 가져다주었다면서 트랜지스터도 우연히 발견된 것이라는 예를 들곤 했다. 가령, <자석 TV>는 설치 방식에 따라 다른 미학적 맥락에서 가변적으로 읽혀질 수 있는데, 그러한 가변성이나 우연성은 <닉슨 Nixon>(1965)이나 <새장 안의 마샬 매클루언 Marshall McLuhan Caged>(1967)²⁶⁴⁾과 같이 왜곡된 형상에서도 작동한다. 백남준이 스스로 <자석 TV>와 함께, 자기 작업의 초석이라고 밝힌 <TV 왕관 TV Crown>²⁶⁵⁾(그림31)도 가변성과 우연성의 작용에 기초한다.

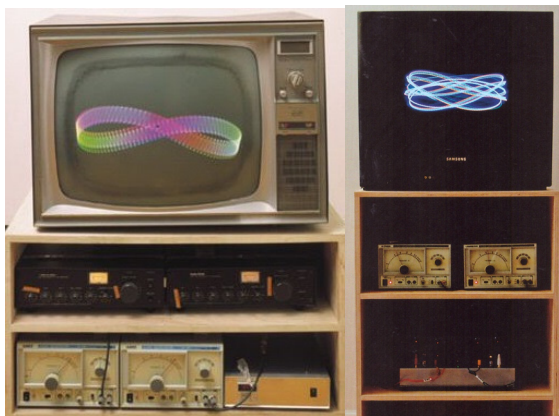
261) Weber(1996), 앞의 글, p.126.

262) 프리드리히 키틀러, 『광학적 미디어: 1999년 베를린 강의-예술, 기술, 전쟁』, 윤원화(역) (현실문화, 2011), pp.337-338.

263) 매클루언, 앞의 책, p.41.

264) 이 작품은 1968년에 뉴욕현대미술관에서 개최된 《기계 시대의 종말에서 본 기계 The Machine: As Seen at the End of the Mechanical Age》에 출품되었었다.

265) 진먼(Gregory Zinman)에 따르면, 이 작품은 1965년에 최초로 흑백 RCA TV로 제작된 이래



(그림 31) 백남준, <TV Crown>, 1966/ 1998-99

이 작품은 소리와 이미지 간의 개방회로가 의도치 않게 작동하며 무작위로 ‘춤추는 문양(dancing pattern)’²⁶⁶을 만들어 낸다. 즉, “컬러TV에 어떤 음향 신호를 주입하면 생기는 한 문치의 춤추는 고리 모양들이 링자석을 TV 화면 앞에 갖다 대자 예기치 않게 8자 모양이 되는 것을 발견한 것”²⁶⁷이다.

이와 같은 우연한 발견에 착안해 만든 <TV 왕관>은 오디오 제너레이터를 TV에 연결해 오디오 신호를 전자 빛으로 변조시킨 것으로, TV 내부에 부착한 코일로 편향요크(deflection yoke)²⁶⁸가 제대로 작동하지 못하도록 기계 자체의 오작동을 유도해 기계의 무의식을 드러내는 작품이라 할 수 있다. 이처럼 <자석 TV>나 <TV 왕관>은 관람자의 참여나 의도적인 기계의 오작동을

로, CRT TV의 속성상 매체의 낙후화로 인해, 전시 때마다 재제작하기도 했는데, 나중에 재제작된 대표적인 것으로, 디지털 부품을 사용한 1998년의 삼성 컬러 TV 버전(이정성의 조력)과 아날로그 부품으로 재제작된 소니 TV 버전(슈야 아베의 조력) 등을 들 수 있다고 한다. (밑줄은 연구자에 의함) [Gregory Zinman, "Nam June Paik's *TV Crown* and Interventionist, Participatory Media Art", *MFJ* No.58, 2013년 가을호, p.89. 참조] 하지만 ‘흑백’ RCA TV라는 점은 재고의 여지가 있다. <TV 왕관>의 기술적 속성상 컬러 TV로 작동하는 것이 이치에 맞기 때문이다. 그 밖에도 작품의 재제작이라는 이슈도 아직까지 논쟁의 여지로 남아 있다. TV라는 소재의 특성상 불가피한 재제작이나 재구성은 백남준 역사화에 큰 난제로 작용한다. 첫번째 작품의 제작년도도 에디트-데커에 따르면, 1966년이라고 한다. [Decker-Phillips(1998), 앞의 책, pp.65-66. 참조] 또 비디오테이프 작품 <Nam June Paik: Edited for Television>(1975)에서 백남준은 ‘춤추는 문양’을 재연하며 “이것을 내가 1966년에 만들었다”고 설명하고 있다.

266) 더글러스 데이비스와 가진 인터뷰에서 백남준은 이 작업과 관련해 다음과 같이 말했다. “나는 그것을 세 개의 오디오 신호 조작으로 만들었다. TV 세트에 오디오 신호를 공급해서 변화무쌍한 문양을 만들어낸 것이다. 나의 두 가지 획기적인 기술 시도는 흑백TV에 자석을 놓는 것과 컬러댄싱 패턴이었다고 생각한다.” [Douglas Davis, "Nam June Paik: The Cathode-Ray Canvas," in *Art and the Future : A History/ Prophecy of the Collaboration between Science, Technology, and Art* (New York: Praeger, 1973), p.150.]

267) Decker-Phillips(1998), 앞의 책, p.65.

268) TV의 전자기력을 정교하게 조정해 전자빔을 휘게 하는 장치이다.

통해 늘 ‘일어남(goings-on)’이 발생하도록 개방한 작품이다. 백남준은 1973년 인터뷰에서 <자석 TV>의 탄생과 관련해 이렇게 회상했다.

나는 빌리 클뤼버(Billy Klüber)에게 벨연구소에서 소장하고 있는 가장 무거운 자석을 가져다 달라고 부탁했다. 그러나 나는 그걸 TV 스크린에 올려놓을 생각을 전혀 못하고 그저 TV 앞에 놓았었다. 그런데 전시 중 관람자들이 실험TV를 작동하며 놀다가 누군가가 자석을 스크린 위에 올려놓았는데, 그게 아주 멋진 화면을 만들어낸 것이다. 그래서 나의 가장 유명한 작품은 내가 아니라 관람자 중의 누군가에 의해 생겨난 것이었다.²⁶⁹⁾

이 작품들은 그야말로 <20개의 방을 위한 교향곡>에서의 접촉에 의한 소리증폭(그림15)이라든가 <레코드판 꼬치>(그림26)나 <임의접속>(그림27)의 전자 이미지적인 실현이라 할 수 있겠다.

조슬릿은 기생체가 유전자 코드나 컴퓨터 코드를 교란하듯, “백남준의 전략은 비디오 신호를 왜곡시키거나 단지 ‘노이즈’로 만들어버릴 악성 절차를 개발하는 것이었다”면서 이를 ‘바이러스 미학’이라 부른다.²⁷⁰⁾ 악성 절차란 바로 TV의 폐쇄회로를 개방함으로써, ‘장소-속에-넣어진(emplacment/ Gestell)’ 전자를 자유롭게 유희 대상으로 만든 것이다. 백남준은 이를 사이버네틱스 예술이 나아갈 길로서 다음과 같이 제시한다. “파스퇴르와 로베스피에르가 옳다면, 우리는 이미 안에 지니고 있는 어떤 독을 통해서만 독에 저항할 수 있다. 그러므로 자동제어화된(cybernated) 삶이 야기하는 특유의 좌절은 자동제어화된 충격과 카타르시스를 요구한다. ... 업(karma)은 윤회(samsara)이다. 인연(relationship)은 윤회(metempsychosis)이다. **우리는 개방회로 안에 있다.**”²⁷¹⁾

또 다른 글에서, 그는 “인연은 필연적인 원인과 주변적인 우연한 것이 합쳐진 모호하면서도 모순된 개념”이라며 ‘카르마’의 ‘KA’와 ‘CA’를 두음으로 하

269) Davis, 앞의 책, p.149.

270) Joslit, 앞의 책, p.48.

271) Nam June Paik(1965), "Cybernated Art", Rosebush(ed.), 앞의 책, n.p. (강조와 밑줄임표는 백남준에 의한 것임)

는 단어 추적을 통해 유사해 보이지만 서로 완전히 정반대되는 뜻을 지닌 ‘CAUSE(원인)’과 ‘CASUAL(우연한)’를 취해서, 이렇게 말한다. “이 두 단어를 조합하면 ‘인연’이라는 동양어의 바로 그 모순된 개념으로 돌아감을 알게 된다. 일상의 삶에는 ‘원인(CAUSE)’이라 할 수도 ‘우연(CASUAL)’이라 할 수도 없는 ‘CASES(일들)’이 다반사인데, 나이 들수록 모든 것에는 다 연(KARMA)이 따르기 마련이라는 말을 점점 더 깨닫게 된다.”²⁷²⁾

인용한 두 글에서 백남준은 실험TV의 개방회로를 인생과 결부시키며 예술을 인생의 차원과 겹쳐놓는다. 이 겹침의 미학에서 그는 노이즈가 경이로운 이미지로 나타날 수 있음을 보여준다. 주변적인 것과 중심의 구분을 무너뜨리는 경계에서의 유희이다. 여기서 주목해야 할 것은 작가와 관람자 간의 경계 허물기를 넘어서, 기술이라는 타자, 예술과 대비되면서 상대적으로 열등하게 여겨져 온 기술에의 열림이다. 우연히 발견된 아름다운 문양은 그 열림에 따라 온 효과인 것이다.

2) 백남준의 ‘사이-공간’과 데리다의 ‘우편-공간’

조슬릿은 백남준의 예술을 ‘바이러스 미학’이라고 불렀다. 백남준의 행위음악에 붙여진 ‘파괴’라는 별칭처럼, 전자를 교란해 노이즈를 만드는 그의 ‘바이러스 미학’은 전자 생태계의 파괴로 해석될 수 있을 것이다. 하지만 앞서 살펴 보았듯이, 그의 교란은 파괴를 위한 파괴가 아니라 길을 찾는 도정의 흔적이다. 혼돈처럼 보이지만 차연의 공간이 만들어내는 의미의 산종이다. 예술과 일상, 예술과 기술, 작가와 관객, 작품과 관객, 소리와 이미지의 ‘사이-공간’에서 텍스트들의 만남과 부딪힘이다. 그는 자신이 할 일이 “체제가 어떻게 작동하고 있는지를 보고 손가락들을 쭉서 넣을 수 있는 작은 구멍들을 찾아내 벽들

272) Nam June Paik(1987), "A Satellite-The light of the future Asatte-literally, the day after tomorrow", in Hanhardt et als.(eds.), 앞의 책, p.191.

을 떼어내는 것이다. 그리고 또한 너무 망가지지(corrupt) 않도록 노력하면서”²⁷³⁾라고 했다. 이 언급을 통해 알 수 있듯이, 그는 파괴가 아니라 해체적인 방식으로 길을 모색하고 있었던 것이다.

그러므로 그가 <TV 왕관>에서 아름다운 문양을 발견하고 이어서 이 같은 자신의 관심을 발전시켜 실현한 <백-아베 비디오 합성기 Paik-Abe Video Synthesizer>(1970)²⁷⁴⁾를 개발하는 여정을 아름다운 이미지 창출에만 관심을 쏟은 미학적 비디오아티스트나 모더니스트의 발로로 본다면, 조슬릿처럼 기존체계를 전복하는 문화테러리스트로 보는 서로 상반된 입장은 백남준의 일면만을 강조한 것이라 생각한다. 본 논문에서 강조하고 있듯이, 그는 늘 결정(불)가능성에 직면했고 이러한 이중구속의 ‘사이-공간’에서 산종적 의미(dis+ sémination)를 산출한 것이라 볼 수 있다. “산종은 임의의 콘텍스트로부터의 절단가능성=인용가능성으로부터 주어진다. 따라서 그것은 정의상 기호를 에워싼 배후나 심층에 의해서는 보증될 수 없다.”²⁷⁵⁾

백남준의 개방회로나 그로 인한 노이즈 발생은 데리다의 ‘우편-공간’과 더 가깝게 연관지어볼 수 있을 것이다. 데리다가 우편의 오배송 시스템을 통해 언급하려던 정보처리 경로의 복수성과 실패가능성이 백남준이 기술을 통해 발생시키는 어긋남과 게임이나 유희에 더 잘 들어맞아 보이기 때문이다. 가령, 데리다가 조이스 소설의 해체적 읽기를 시도하면서 ‘He War’로 언어 유희를 하며 의미의 미끄러짐을 통해 차연을 간접적으로 설명했듯이, 백남준의 전자 레디메이드의 미끄러짐과 그것이 만들어내는 흔적에서 차연의 공간을 상정할 수 있다고 본다.

앞서 살펴본 하이데거는 안주하지 않고 늘 움직이며 생기하는 작품의 본질을 언급하면서도 통일성으로의 지향을 강조하는데, 이는 부정신학적인 접근으로 결국 실체로서 존재하지 않는 존재를 향해 끊임없이 나아감을 사유하는 것

273) Tomkins, 앞의 글, in Allison(ed.), p.37.

274) 본 논문의 IV장 1절 1항 참조.

275) 히로키, 앞의 책, p.29.

이다. 그러므로 하이데거가 현존재에 대한 강조를 통해 형이상학을 해체하고 있지만 결국에는 초월적인 단 ‘하나의 세계’로써 순환적인 구조를 띠게 되므로 노이즈를 통해 복수의 의미를 담아내는 백남준의 시도와 차별된다. 백남준은 대중과 더욱 가까우며 그의 실험 작업은 의미를 산중시킨다. “산중의 효과는 하나의 같은 문자(에크리튀르)가 복수의 다른 콘텍스트 사이를 이동함으로써 항상 사후적으로 발견된다.”²⁷⁶⁾

데리다는 조이스의 『피네건의 경야』(1922)에 나오는 두 마디 말 ‘He War’의 분석을 통해 조이스의 언어유희를 해체하면서 “(이 소설의) 언어가 지닌 음악성과 음색을 위해 이를 소리 내어 읽어달라는 호소에도 불구하고 이 책 속에 있는 본질적인 것은 들리는 동시에, 궁극적으로는 문자화를 통해 이해된다. (...) 따라서 이렇게 귀에 의해 있는 그대로의 소리로만 수용될 수 없다. 소리는 문자가 있음으로 읽혀질 수 있다. 동일한 문자는 혼동의 효과를 보유하고 여기서 말과 문자 사이를 유희하는 바벨주의를 수호한다”²⁷⁷⁾고 한다. 물론 여기서 데리다는 ‘눈과 귀 사이의 공간’, 즉 눈으로 대표되는 문자(에크리튀르)와 귀가 은유하는 말(파롤) 간의 대리보충을 말하고 있지만, 우리는 이를 백남준의 예술에 대입해 예술과 기술 간의 대리보충으로 읽어볼 수도 있을 것이다.

백남준이 촌철살인의 화법으로 표현한 컴퓨터 그래픽 작품 <혼란스런 비 Confused Rain>(그림32)를 보면, 전자 레디메이드의 움직임 포착해 보여주는 듯이 보인다. 이 작품은 특정한 배열순서나 규칙을 가지지 않는 연속적인 임의의 수를 사용해 인쇄될 ‘C-O-N-F-U-S-E’라는 단어의 철자와 위치를 무작위로 택하고 떨어지는 빗방울처럼 반복적으로 종이 아래쪽을 향해 컴퓨터가 철자들을 분포시킨 것이다. 여기서 백남준은 무작위성과 반복 사이의 긴장을 가지고 유희하고 있음을 엿보게 한다.

276) 위의 책, p.30.

277) 데리다(1982), 「조이스의(에게 하고 싶은) 두 마디의 말」, in 김보현(편역), 『해체: 자크 데리다』(서울: 문예출판사, 1996), pp.553-54.



(그림 32) 백남준, <Confused Rain>, 1967

“기계는 백남준이 정
한 매개변수를 따르면
서도 최종 양상이 임
의로 결정되는 구체시
(concrete poem)를
만든다.”²⁷⁸⁾ 기술은 늘
기술 이상이거나 이하
일 수 있음을 드러내
는 이 작품은 백남준
의 실험TV 화면의 춤
추는 주사선과 흡사하
다.

바르트가 텍스트는 직물을 뜻한다면, “지금까지 사람들은 이 직물을 그
뒤에 다소간의 의미(진리)가 감추어져 있는 하나의 산물, 완결된 베일로 간주
해왔다. 이제 우리는 이 직물에서 지속적인 짜임을 통해 텍스트가 만들어지며
작업하는 생성적인 개념을 강조하고자 한다”²⁷⁹⁾고 했듯이, 실험TV의 주사선
은 문자 그대로, 전자라는 텍스트의 짜임새이다. 그동안 예술이 예술가의 창조
적 행위를 내세워 가려져 있던 짜임새를 드러내서 그 생성과정을 흔적으로 나
타낸다. 백남준은 창조자 예술가가 아니라 미디엄 혹은 미디어로서 자신을 작
품 속에 해체한다.

우리는 거기서 의미의 완벽한 운반 장치를 기대할 수 없다. 이 ‘사이-공간’
은 단순히 두 개의 양극단을 잇는 중간의 (전통적인 의미에서의) 매개물이 아
니다. 도래할 잠재성으로 분명하게 보여질 현전적 의미를 드러내는 (탈은폐시

278) William Kaizen, "Computer Participator: Situating Nam June Paik's Work in Computing",
Mainframe Experimentalism: Early Computing and the Foundations of the Digital Arts,
Hannah B Higgins & Douglas Kahn(eds.) (Berkeley, Los Angeles, London: University of
California Press, 2012), p.231

279) 바르트(1997), 앞의 책, p.111.

키는) 가능성의 공간이자 독특성이 발현되는 장소이다. 데리다가 ‘우편’이라는 상징을 통해 강조한, 기표의 전달에 필연적으로 따르게 되는 미세한 어긋남, 그 배달의 도착(불)가능성, 혹은 노이즈의 개입은 그대로 ‘사이-공간’에도 적용 가능하다. 데리다는 “목소리-의식의 중심화 장치(귀)가 기동하기 이전에 그보다도 내부에 항상 이미 속귀적인(labyrinthe) 우편공간이 침투하고 있다. 복수의 계열과 리듬은 거기서 충돌한다”²⁸⁰⁾고 한다. 그러므로 우편의 정확한 배달을 보장할 수 없는 우편공간은 메시지의 순수한 전달이라는 로고스중심주의의 허상임을 폭로하지만 그렇다고 데리다가 과거의 전통을 허상으로 치부해 완전히 파괴하고 다시 짓자고 주장하는 것은 아니다. 해체를 통해 과거를 소환해서 미래의 사유로 만들고자 한 것인데, 백남준이 작업 가운데 당면한 예술에의 질문도 이러한 맥락으로 읽을 수 있다.

백남준이 줄곧 소통에 대해 관심을 표명했고 그것을 자신의 초기 활동부터 실천적으로 각기 다른 방식으로 보여준다고 해서, ‘소통’을 고유명사화해 그의 모든 작업을 기계적으로 해석하는 것에 주의해야 하는 것은 이 때문이다. 다음 장에서는 그가 본격적으로 소통의 문제를 다루고 있는 ‘원격-기술’에 대해 그의 방송 활동과 대표적인 위성방송 <굿모닝 미스터 오웰>을 중심으로 살펴보고자 한다.

280) 히로키, 앞의 책, p.224.

IV. 원격 기술의 ‘사이-공간’

지금까지 연구자는 대리보충과 차연의 놀이라는 데리다의 해체적 사유를 통해 백남준의 행위음악이 음악의 신체화, 곧 물질화를 통해 어떻게 음악을 전시하게 되었는지, 그리고 <20개의 방을 위한 교향곡>에 대한 해체적 읽기를 시도하여 음악의 전시를 위한 구체적인 구상을 살펴보았다. 또한 그 구상을 실현하고 있는 《음악의 전시-전자 텔레비전》전의 해체적 읽기는 백남준이 자신의 구상을 가장 효과적으로 신체화할(embodiment) 수 있는 토대가 전자 레디메이드의 발명이었다는 추론에 도달했다. 전자 레디메이드의 발명은 폐쇄회로라는 경계를 무화시키고 노이즈를 이미지로 발생시킨 것이었다. 마치 로이 리히텐슈타인(Roy Lichtenstein)이 클로즈업해 보여준 붓자국이 모더니즘의 매희려운 회화면을 해체하듯이, 그는 TV라는 기호에 내재된 분절되고 차이를 품은 이미지를 강조해 드러내고 왜곡 변형시킨다.

그런데 1968년 백남준은 WGBH-TV (보스턴 공영방송국)에서 일하게 되면서 폐쇄회로인 공영방송을 통해 노이즈 이미지를 시험할 수 있는 기회를 갖게 된다. 이 방송 스튜디오에서의 작업은 백남준이 그동안 줄곧 구상하고 있었으나 경제적 여건으로 미루고 있던 비디오 합성기(Video Synthesizer) 제작을 가시화하는 데 밑거름이 되었다. 1970년대에 <글로벌 그루브 Global Groove>(1973, 뉴욕 공영방송국 WNET-TV/Channel 13 TV Lab)를 비롯해 집중적으로 제작된 비디오테이프 작품들²⁸¹⁾은 비디오 합성기와 방송이라는 두

281) 그 밖에, 이 당시에 제작된 대표적인 비디오테이프로는 <The Selling of New York>(1972, WNET-TV/Channel 13, 이 테이프는 나중에 <Suite 212>의 일부로 통합됨); <A Tribute to John Cage>(1973, WGBH-TV); <Nam June Paik Edited for Television>(1975, WNET-TV/Channel 13 VTR Series, New York); <Suite 212>(1975/1977, WNET-TV/Channel 13 TV Lab); <Merce by Merce by Paik>(1975-78, 1977년에 WNET-TV/Channel 13에서 방송); <You Can't Lick Stamps in China>(1978, WNET-TV/Channel 13 TV Lab); <Media Shuttle: Moscow/New York>(1978, WNET-TV/Channel 13 TV Lab); <Guadalcanal Requiem>(1977-79, 첫 번째 버전인 45분짜리 테이프는 1977년 2월에 WNET-TV/Channel 13에서 방송됨); <Lake Placid '80>(1980, 뉴욕 주 레이크플래시드에서 개최된 제13회 동계 올림픽 국립예술위원회의 위탁으로 제작); <My Mix '81>(1981); <Allan 'n' Allen's Complaint>(1982, WGBH & WNET) 등을 들 수 있다.

까지 중요한 계기가 발판이 되었다. 방송 프로그램에서 얻은 자신감으로 그는 “전자 슈퍼하이웨이(The Electronic Super Highway)”²⁸²⁾에 대한 열망을 위성방송 3부작 <굿모닝 미스터 오웰>과 <바이 바이 키플링 Bye Bye Kipling>, <세계를 빙 둘러 감싸 Wrap Around the World>²⁸³⁾로 확장시킬 수 있게 된다.

본 장의 1절에서는 먼저 백남준의 방송 프로그램 개입과 비디오 합성기 제작에 대해 알아본 뒤, 방송 시스템과 기술에서 유령성이 작동하는 지점을 ‘사

[Hanhardt(ed.)(1982), 앞의 책, pp.139-140; Decker-Phillips(1998), 앞의 책, pp.156-168; Herzogenrath(ed.)(1999), 앞의 책, pp. 152-257. 참조]

282) 백남준은 록펠러 기금을 받고 뉴욕 스토니브룩 대학에서 1968년 2월에 쓴 논문 「종이 없는 사회를 위한 확장 교육 Expanded Education for the Paper-less Society」에서 처음으로 ‘글로벌 대학’ 등 전자화 혁명을 언급한다. 이후 1974년에 역시 록펠러 연구 기금을 받고 쓴 연구 결과보고서 「후기 산업 사회를 위한 미디어 계획안 Media Planning for the Postindustrial Society」의 결론 부분에서 새로운 ‘전자 슈퍼하이웨이’의 건설을 제안한다. 1994년에는 이 개념에 기초한 순회전 《Electronic Super Highway: Namjune Paik in the '90s》(Ft. Lauderdale Museum of Art, 1994)을 3년간 했고 1995년에 이 개념의 예술적 버전인 <Electronic Super Highway>를 제작했다. 백남준은 1993년 제45회 베니스 비엔날레에서 황금사자상을 받는데, 이 기념 도록 *Nam June Paik: eine DATA base*에 「빌 클린튼이 내 아이디어를 도용했다」는 글을 실었고, 위의 순회전 도록에서도 자기 제안을 도용한 클린턴 대통령에 대해 짤막하게 언급하고 있다. 이 글은 현재 우리의 인터넷 세상을 예견하듯, 정확히 묘사하고 있어 놀랍다. [Nam June Paik(1968), "Expanded Education for the Paper-less Society", in Rosebush(ed.), 앞의 책, u.p.; Nam June Paik(1974), "Media Planning For The Post Industrial Age" in Hanhardt et al.(eds.), 앞의 책, p.163; Allison(ed.), 앞의 책, p.107.; Nam June Paik(1993), "Venice IV-1993, Bill Clinton stole my idea" in Klaus Bußmann & Florian Matzner(eds.), *Nam June Paik: eine DATA base*, (Berlin & Stuttgart: Edition Cantz, 1993), p.110. 참조]

283) 지금까지 <Wrap Around the World>는 <손에 손잡고>로 번역, 통용되고 있으나 이렇게 번역하면 ‘손에 손잡고(Hand in Hand)’라는 1988 서울올림픽 공식 주제가의 제목과 같아진다. 백남준은 이 작품을 올림픽 개최 일주일 전에 방영한 점을 고려할 때, 서울올림픽 주제가의 제목을 따라서 이 작품의 제목을 정하기보다 원제목의 뜻을 살려 <세계를 빙 둘러 감싸>로 번역하고자 한다. 이는 백남준 자신이 이어령과의 대답에서, 제목의 뜻이 “오대양 육대주를 보자기로 부드럽게 쓴다는 뜻”(백남준.이어령, 「메타커뮤니케이션의 예술」 in 『현대미술』, 제16권 3호, 1988년 가을호, pp.10-11. 참조)이라고 밝힌 의도에도 부합한다. 지구촌 전체의 모습을 담고자 하는 작가의 열망이 빚어낸 이 위성방송은 세계 10여 개국의 모습을 담고 있는데, 백남준은 처음에 이 작품 제목을 ‘올림픽 무지개’로 붙였다가 현재의 제목으로 수정했다고 한다. 당시 26세이던 Eduardo Kac이 한 브라질 신문에 그러한 사정을 비롯해 상세한 작품설명을 하고 있어 흥미롭다. 그는 이 글에서 “<Wrap Around the World>는 우리가 인류의 대화를 전 지구적 규모로 재발명하도록 돕는다. 또한 우리가 서로 다른 문화와 사람들 사이의 교류라는 상징적 차원을 재발견하도록 돕는다. 백남준의 작품은 새로운 기술이 적절히 사용되기만 한다면, 어떻게 문화적 다양성과 글로벌한 조화를 증진하고 기리는 데 기여하는지를 보여주하고자 한다”고 쓰고 있다. [Eduardo Kac, "Wrap Around the World", *O Globo* (Brazil: Rio de Janeiro, Sep. 10, 1988) 참조]

이-공간'으로 보고 실시간 효과에 대해 살펴본다. 특히, 어떻게 기술의 유령성이 드러나는지를 살펴봄으로써 백남준 작업에서 실시간 방송이 이미 항상 기술의 개입에 의한 차연을 벗어날 수 없음을 고찰하며 이를 뒷받침하는 사례연구로서 그의 대표적인 비디오테이프 작품 <글로벌 그루브>를 분석한다.

제2절에서는 소통에 대한 백남준의 지속적인 관심이 어떻게 전개되고 실천되었는지를 살펴보고 그 가능성과 불가능성 사이에서 그의 선택이 원격 기술의 '사이-공간'을 어떻게 드러내는지를 분석한다. 또한 백남준이 원격 기술로 가능해진 텔레-커뮤니케이션을 예술의 방식으로 능동적으로 보여줌으로써 어떻게 공적 공간의 변화를 가져오게 되었는지를 대표적인 위성 방송 <굿모닝 미스터 오웰>의 사례연구를 통해 살펴본다. 이러한 분석을 통해 결과적으로 백남준은 잼으로서의 '사이-공간'을 행위음악으로부터 위성방송에 이르기까지 수행적으로 보여주고 있으며 소통의 잼 규칙 속에서 주체를 초과해 타자를 향해 나아가는, 존재의 열림으로서의 소통을 추구하고 있음을 추론하고자 한다.

1. 실시간 효과

오늘날 우리는 점점 더 실시간 체험을 요구하고 요구받는 현실(actuality)을 접한다. 근대 기술의 발달과 20세기 이후 기록과 전송의 기술 발전은 현재-되기(presentification), 즉 현재화의 경험 양상을 가속화시키고 있다. 그런데 테리다에 의하면, “우리가 실시간(real-time)이라고 부르는 것은 단지 극도로 축소된 ‘차연’인데, 하지만 시간화(temporalization) 그 자체가 과거파지(retention)와 미래예지(protection)²⁸⁴⁾의 놀이, 결국 흔적의 놀이에 의해 구축되므로 순수하게 실시간이란 것은 결코 없다. 절대적으로 생생한 실시간이라는 현재의 가능 조건은 이미 기억이자 예견이며 다시 말해, 흔적의 놀이이다. 실시간 효과란 ‘차연’의 특수한 효과 그 자체”²⁸⁵⁾라고 한다. 여기서 테리다는

284) ‘과거 지향’과 ‘미래 지향’이라고 번역할 수도 있다.

과거의 기술과는 차원이 다른, 생생한 생중계라는 근대 기술을 문자시대의 기술과 한데 묶어서 차연의 논리로 해석하고 있다기보다 오히려, 순수한 실시간의 (불)가능성의 조건이야말로 기술에 의한 실시간 ‘효과’를 발생케 하는 전제임을 강조하고 있다. 그는 “기술적 도구가 전혀 없다고 느낄 때 실시간에 대해 말하지는 않는다”²⁸⁶⁾고 했는데, 실제로 생중계가 가능해진 20세기 이전에 실시간이 지금처럼 주요한 화두가 된 적은 없었다.

데리다는 실시간의 (불)가능성의 조건이 기술의 유령성²⁸⁷⁾이라고 한다. 유령의 논리에 끊임없이 사로잡혔던 데리다에 따르면, “유령은 가시적인 것과 비가시적인 것, 감지할 수 있는 것과 감지할 수 없는 것 사이의 모든 대립을 완전히 초과하고 있으며 (...) 가시적인 동시에 비가시적이며 인지할 수 있으며 동시에 인지할 수 없는 것인데, 현재를 그것의 부재로써 미리 표시하는 흔적이다. 유령의 논리는 사실상 해체의 논리”²⁸⁸⁾라고 한다.

우리는 기술의 유용함을 우리의 몸처럼 흡수하면서, 기술이 작동하고 있음을 알면서도 보지는 못하는 텔레비제의 유령들이다. (원격) 기술의 ‘사이-공간’은 현실 속에 잉여로 들어와 있는 세계로서 이러한 유령들이 출몰하는 장소이다. 유령들은 늘 우리를 보고 있으나 우리는 그들과 시선을 맞출 수 없는, 모든 가능한 시선의 교환을 초과하는 관계로 우리에게 들러붙어 있다. 백남준은 이러한 비대칭적 관계를 기술공학적인 실천을 통해서뿐만 아니라 기술성을 드러내는 사유를 통해 예술 작품(작업)으로 제시한다. 백남준 작품의 실시간

285) Jacques Derrida & Bernard Stiegler(1996), *Echographies of Television*, Jennifer Bajorek (trans.) (Cambridge; Polity Press, 2007), p.129.

286) 위의 책, p.130.

287) 여기서 유령성은 데리다의 유령론(hantologie)을 참조하고 있다. 데리다는 이 문제를 집중적으로 다룬 자신의 저서 『마르크스의 유령들』을 언급하며, “유령의 문제는 반복, (...) 부재와 현존, 가시적인 것과 비가시적인 것, 살아있는 것과 죽은 것 사이의 존재론적인 대립을 초과하는 모든 것의 문제들, 그래서 무엇보다도 ‘모조 지체’로서의 보철의 문제, 기술과 원격 기술적 모조물들이나 컴퓨터 생성 이미지 또는 가상공간 등의 문제를 가로지른다”면서, 그의 전체는 “항상 하나 이상의 정신이 존재하는 것”이라고 한다. [위의 책, pp.24-25.] ; ‘유령론’에 대한 보충 설명은 위의 책의 번역서, 옮긴이 주석에 좀 더 상세하게 서술되어 있다. [데리다 & 스티글레르(1996), 앞의 책, p.199. (옮긴이 주석 14)]

288) Derrida & Stiegler(1996), 앞의 책, p.117.

효과는 계산 불가능하고 예측 불가능한 기술의 유령성과의 놀이인 것이다.

1) 텔레비전 방송과 비디오 합성기

백남준이 실험TV에 매달리기 시작한 1961년만 해도 TV가 가정마다 상용화되었다고 하기 힘들며 유럽은 미국에 비해 그 수용이 더 늦었다. 하지만 미국에서는 60년대 말에 이르면 일반 가정의 95%가 TV를 소유하게 되었고 1965년에 출시된 휴대용 비디오 녹화기도 구입하기가 비교적 용이해졌다.²⁸⁹⁾

1964년 미국에 도착해서 백남준이 접한 이 같은 미국의 환경은 그동안 흑백 TV/컬러 TV 실험과 로봇²⁹⁰⁾ 제작에 몰두해온 그에게 충분히 도전의 장이 되었을 것이다. 1963년의 첫 개인전 《음악의 전시-전자 텔레비전》전후로 그는 자신의 TV실험에 대한 열정과 기술적 지식을 적은 글을 몇 편 남기긴 했지만, 1964년 이후에는 본격적으로 흑백TV와 컬러TV, 비디오녹화기, 레이저 TV 스테이션, 컴퓨터 프로그래밍, 비디오테이프, 사이버네틱스, 비디오 공동시장, 위성예술 등 예술과 기술에 관련한 글을 집중적으로 남긴다. 1982년 미국 휘트니미술관에서 대회고전을 개최해 비디오아트의 개척자로서 공식적인 인정을 받기까지, 백남준에게 이 시기는 자신이 발명해 이름 붙인 전자 레디메이드에 대한 집중적인 탐색과 실험의 과정이었다. 그는 새로 만난 평생의 예술 파트너인 샬럿 무어먼과 함께 이러한 자신의 새로운 예술적 시도들을 미술계와 실험음악 페스티벌의 영역을 넘나들며 선보인다.²⁹¹⁾

289) John S. Margolies, "TV-The Next Medium", *Art in America* 1969년 9/10월호, p.48.

290) 1963년 9월 일본에서 처음 만난 슈야 아베(Shuya Abe)와 함께, 그 곳에 머물며 1964년 초만 까지 작업한 끝에 만든 최초의 로봇은 <K-456>인데, 대부분 백남준의 생각에 입각해 고쳐가며 만들었으므로, 이 로봇 작품은 기계도면이나 설계도면으로 재 제작된 다른 로봇들과 달리, 설계도가 없다. [백남준아트센터(편), 『슈야 아베, 이정성: 백남준아트센터 인터뷰 프로젝트』 (용인: 백남준아트센터, 2016), pp.12-13. 참조]

291) 이 당시 미국 활동의 대표적인 예(개인전이나 공연 중심으로)를 들자면, 샬럿 무어먼이 주도한 '뉴욕 아방가르드 페스티벌'(뉴욕 저드스홀, 1964.8.30.-9.13.)에서 <로봇 오페라> 초연(8.30.), <피아노 포르테 연습곡>(9.3.), <오리기날레> [9.8.-13.; 본 논문의 II-2-1) 참조] 공연; 뉴욕 New School for Social Research에서 미국 최초의 개인전(1965.1.8.) 개최; 최초의 비디오테이

이처럼 장르를 넘나드는 활동이 말해주듯이, 백남준은 오디오(청각) 신호와 이미지(시각) 신호간의 부딪힘에서 오는 예기치 못한 현상에 주목했는데, 《음악의 전시-전자 텔레비전》전의 <참여 TV>(그림29) (본 논문의 III장 2절 2항 참조, 마이크를 접속해 거기에 대고 내는 소리 신호가 화면에 이미지로 나타나게 한 TV)는 이를 상징적으로 보여주는 것이었다.



(그림 33) 백남준,
《Participation TV II》,
1969

이 작품을 더 발전시켜 이미지의 색조 변화를 집중적으로 실험한 <참여 TV II>²⁹²⁾(1969)(그림33) [본 논문의 설명서(그림28) I. 색채TV 실험-B 참조]는 3대의 카메라를 음극선관(CRT) TV 내부의 전자총 3개의 관 [전자빔을 3가지 색채 (RGB: 빛의 3원색인 빨강, 녹색, 파랑)로 분리하기 위한 관] ²⁹³⁾에 각각 연결시켜 오버랩 되는 세 가지 색채의 세 가지 이미지를 동시에 보여주는 작품²⁹⁴⁾이다.

프 작품(교황 촬영) 상영(Cafe au Go Go, 1965.10.4.-11.); Bonino화랑에서 개인전 《Nam June Paik: electronic art》(1965.11.-12.) 이후에 보니노 화랑에서 3년마다 개인전 개최(1968, 1971, 1974, 1976); Jud Yalkut와 'video-film' 작업(1966-72); 《Electronic Video》(The Kitchen, Mercer Arts Center, New York, 1973); 《Videotapes from the Perpetual Pioneer of Video Art》(The Kitchen, Mercer Arts Center, New York, 1973); 《Program of videotapes》(Anthology Film Archives, New York, 1974); 《Videa n' Videology》(Everson Museum of Art, Syracuse, New York, 1974); 《Nam June Paik, Fish on the Sky-Fish hardly flies anymore on the Sky-Let Fishes fly again》(Martha Jackson Gallery, New York, 1975); 《Nam June Paik》(René Block Gallery, New York, 1975) 등을 들 수 있다.
292) 이 작품을 에디트 테커는 <참여 TV II>라 했지만, <Three Camera Participation/ Participation TV>로도 불린다. 가령, 《Nam June Paik: Becoming Robot》(Asia Society Museum, 2014.9.5.-2015.1.4.)과 최근의 순회전 《Nam June Paik》(Tate Modern, 2019.10.17.-2020.2.9; Stedelijk Museum Amsterdam, 2020.3.14.-8.23.)에서는 후자의 제목으로 전시되었다.
293) 브라운관 TV라고도 불리는 음극선관(CRT) TV에서 전자빔을 송출하는 장치를 전자총

백남준은 《창조적인 매체로서의 TV》전 (Howard Wise Gallery, 1969.5.17.-1969.6.14.)에 이 작품을 처음 전시하며 “서너 대의 컬러 TV를 합친 셈인 이것은 전자적으로 만들어지는 다채로운 메아리나 안개 혹은 구름을 보여준다. 때론 당신이 공중에 떠있거나 깊은 물속으로 용해되는 모습을 볼 수 있을 것”²⁹⁵⁾이라고 묘사했다. 여기서 우리는 그가 관객 참여에 대한 일관된 관심과 함께 음악에서의 소리처럼 시각적 이미지를 더 확장시키고자 함을 엿볼 수 있다.

그는 당시의 TV와 비디오 녹화기가 예술에 가져올 변화에 대해 “전자 음악은 전자 오페라의 새로운 지평으로 열릴 것이고 회화와 조각은 해체될 것이며 인터미디어 예술은 더 증강할 것”²⁹⁶⁾이라 했다. 또 같은 소론에서 그는 “7개 채널의 비디오 신호 혼합기 제작을 제안한다”며 “그것은 각각의 7개 카메라가 7명 얼굴의 각기 다른 부분을 담아 그 각각의 특징들로 하나의 얼굴을 만들어내는 원리”²⁹⁷⁾라면서 비디오 합성기 제작을 예고한다.

1968년에 WGBH-TV의 프레드 바직(Fred Barzyk)과 함께 방송국에서 공동 작업을 하게 된 것은 그의 이러한 열망을 실현할 수 있는 계기가 되었다. 그는 1969년 3월에 WGBH-TV가 기획한 프로그램 《매체는 매체다 The Medium Is the Medium》²⁹⁸⁾에 맨 마지막 순서로 5분짜리 <전자 오페라 제

(electronic gun)이라고 하는데, 3개의 빔이 각각 빨강, 녹색, 파랑 형광점으로 전자를 송출한다.

294) 우리는 여기서 당시 컬러TV기술의 초기 단계를 고려해야 한다. 1954년부터 미국에서 컬러TV 방송이 시작되었지만 1970년대까지도 각 가정에서는 흑백TV에서 컬러TV로의 전환기에 있었고, 더구나 컬러비디오 녹화기는 너무 고가여서 방송국을 제외하고 개인이 컬러 이미지를 제작하기 위해선 천문학적인 비용이 들었다.

295) Nam June Paik, "Participation TV"(1969), in Rosebush(ed.), 앞의 책, n.p. (《창조적인 매체로서의 TV》리플릿에 실은 작품 소개글의 일부이다)

296) Nam June Paik(1967), "Experiments with Electronic Pictures", *Fylkingen International Bulletin* (1967 issue 2), pp.38-39; Rosebush(ed.), 앞의 책, n.p.에서 재인용. 백남준은 1966년 겨울에 써서 다음 해에 잡지에 기고한 이 글에서 예술 분야뿐 아니라 과학과 의학 등 다양한 분야 및 일상에까지 다방면으로 활용할 수 있는 비디오 기술의 잠재성을 논하고 있다. 흥미로운 점은 여기서 구체적인 사안으로 논하고 있는 비디오의 확장된 활용에 대한 제안이 현재 거의 모든 분야에서 실행되고 있다는 점이다.

297) 위의 글, n.p.

298) 이것은 미국에서 예술가들에 의해 만들어진 첫 프로그램으로 30분간 방송되었다. 초대된 6명의

1번 Electronic Opera No.1>(그림34)을 방송한다.

이 작품을 위해, 그는 장치된 TV를 스튜디오로 가져와 카메라 3대의 생방송 촬영을 변조(<실험 TV II>의 방식)시켰다. 거기다가 <TV 왕관>의 누운 8자 모양과 춤추는 모형을 ‘닉슨의 일그러진 초상’ 등 다른 이미지나 소리 콜라주와 합성했다.



(그림 34) 백남준, <Electronic Opera No.1>, 1969

그는 이 작품이 가장 좋은 평을 받았다²⁹⁹⁾고 자평했는데, 그가 오로지 이 분야에 관심을 갖고 해오던 탐구의 결정판을 다른 참여 작가들이 도저히 따라올 수 없었을 것은 분명하다. 이러한 혼합 구성물에 그는 관객 참여라는 그의 지속적인 관심사를 결들여, 모든 TV 시청자들을 관객으로 삼아 “눈을 감으세요”, “당신의 텔레비전을 끄세요” 등의 대사를 읊조린다. 이런 지시 사항을 대부분의 비평가들은 백남준의 일방적인 명령이라면서 소통을 강조하는 그의 상호작용 철학과 위배된다고 하지만, 연구자는 이것을 지시어가 아닌 ‘말 걸기’로 읽는다.

이 작품은 큰 반향을 불러일으켰다. 그 성공에 힘입어, 그는 방송국 프로그램 국장을 설득해서 비디오 합성기 제작 투자를 받을 수 있었고 드디어 슈야 아베와 함께 <백-아베 비디오 합성기>³⁰⁰⁾를 만들기에 이른다. 그의 말을 빌자면, 합성기의 개념은 “원형 혹은 지그재그 형태의 효과적이고 다양한 주사

아방가르드 예술가들은 Allan Kaprow, Otto Piene, James Seawright, Thomas Tadlock, Aldo Tambellini, 백남준이었다.

299) 백남준(1991), 「나에게는 세상에서 가장 위대한 의사, 아베」, 백남준, 데커, 리비어(편), 앞의 책, p.58.

300) 백남준이 1964년 무렵부터 시작한 컬러 TV 실험은 점차 비디오 합성기에 대한 구상으로 발전했고 이를 일본 공학자 슈야 아베와 함께 1969년부터 제작하기 시작해 1970년 2월 15일에 완성했다. [백남준아트센터(편), 앞의 책, p.15. 참조]

방식, 복합 피드백, 오디오 신호 혼합, 소니 흑백 카메라를 이용한 재(再)주사 방식, 시각적 요소 적용 등 (...) 멀티 인풋과 멀티 아웃풋 방식으로 열린 시스템을 만들어내고 (...) 관객의 참여를 이끌어낼 수 있는, 단혀 있지 않은 전자 환경 (...) 일종의 쌍방향 비디오게임의 원형이라 할 수 있는 열린 시스템”³⁰¹⁾이었다. 바야흐로 현대음악과 대중음악에 두루 사용되는 무그(moog)처럼, 이미지를 원하는 대로 구사할 수 있는 기계 발명에 대한 그의 염원을 이룬 셈³⁰²⁾이다.

<백-아베 비디오 합성기>는 1970년 8월, 방청객이 참석하는 WGBH-TV의 4시간짜리 생방송 프로그램으로 소개된 그의 작품 <비디오 코뮌: 처음부터 끝까지 비틀즈 Video Commune: The Beatles From Beginning to End>에서 처음 사용된다. 이 방송에서 백남준은 지휘 감독을 하고 슈야 아베는 4시간 동안 쭉 비틀즈 음악에 맞춰 합성기 조작을 맡았으며 방청객이나 행인은 아베의 도움으로 스위치나 버튼을 무작위로 조작하며 참여할 수 있었다.

1972년 초에 그는 보스턴 교향악단과 공동 작업하는 WGBH-TV의 또 다른 1시간짜리 프로그램 《비디오 변주곡 Video Variations》³⁰³⁾에 참여해 역시 비디오 합성기를 이용하여 만든 <전자 오페라 제2번>(1970년 제작, 7분30초)을 베토벤 피아노 협주곡 4번 3악장의 반주로 방송한다.



(그림 35) 백남준, <Electronic Opera No.2>, 1970

301) 백남준(1991), 앞의 글, 에디트 테커·이르멜린 리비어(편), 앞의 책, pp.59-60.

302) 전자회로를 활용하는 일종의 건반악기인 무그와 달리, 비디오 합성기는 제작이 훨씬 까다롭고 무엇보다 비용이 엄청나게 들어서 상용화에는 실패하지만 백남준이 이런 현실을 모르는 바는 아니었다. 그는 나중에 “그것은 정치적으로는 성공한 것이다” [백남준아트센터(편), 앞의 책, p.20] 라고 했는데, 비디오의 예술적 활용을 이슈화하는 데는 일단 성공했다는 뜻으로 보인다.

303) WGBH-TV의 이 프로그램은 제작자 프레드 바직 외에 James Seawright, Stan Vanderbeek, Russel Connor, David Douglas, Wen-Ying Chai, Constantine Manos, Jackie Cassen, 백남준

여기서 인상적인 장면은 클로즈업된 주먹이 베토벤의 흉상을 계속 치는 것과 피아노가 불타는 광경(그림35)인데, 행위음악 <존 케이지에 대한 경의>와 같은 메시지를 전하고 있다 하겠다.

백남준은 <백-아베 비디오 합성기>를 완성하기 직전, 1969년에 이 기계의 「순서도」와 함께 써놓은 「다목적 컬러 TV 합성기」에서 이 기계(합성기)의 표현 기능이 르네상스 대가부터 동시대 경쟁자까지 상대할 만한 전도유망한 새로운 장르, ‘전자 오페라(electronic opera)’를 보여줄 것이라는 일종의 선언을 한다.

레오나르도 처럼 딱 맞게
피카소 처럼 자유롭게
르누아르 처럼 다채롭게
몬드리안 처럼 심오하게
폴록 처럼 격렬하게
재스퍼 존스 처럼 서정적으로³⁰⁴⁾

이처럼 “<백-아베 비디오 합성기>는 즉석 TV 제작의 1001가지 방법을 보여주는데, 고충실도(High Fidelity)를 포기하고 대신 초특급 불충실도(Super Infidelity)를 얻었다”³⁰⁵⁾고 백남준은 자평한다. 1001가지의 방법은 다름 아닌, 기계의 무의식을 드러내는 것으로, 그가 의도했건 안했건 거기에는 기술의 유령성이 따르게 된다. 그는 이 합성기를 70년대에 집중적으로 제작하는 비디오 테이프 작품에 활용하는데, 다음에서 그의 대표적 비디오테이프 작품인 <글로벌 그루브>를 중심으로 이에 대해 살펴본다.

2) 기술의 유령성

이 참여했는데, 이번에도 백남준 작품은 맨 마지막에 방송된다.

304) Nam June Paik(1969), "Versatile Color TV Synthesizer", in Rosebush(ed.), 앞의 책, n.p.

305) Nam June Paik(1970), "Video Synthesizer Plus", 위의 책, n.p.

백남준은 비디오 합성기가 자신이 지난 9년간 TV 실험을 통해 축적한 결산으로서 “실시간 비디오 피아노”로 바뀌었다며 흥분하면서도, 곧 이어서 이렇게 쓰고 있다.

거대한 TV 스튜디오는 늘 나를 두렵게 한다. 그곳에 쭉 늘어서 찹쌀떡거리는 ‘기계 시간’의 수많은 층위는 나의 정체성을 완전히 휩쓸다. 그것은 늘 노버트 위너가 우려했던 걱정을 상기시키는데, 위너는 인간의 시간과 기계 시간 간의 미세하지만 가공할 양분화, 소위 자동제어화된 시대 특유의 우발적 사태를 간파했었다. (나는 기술을 좀더 올바르게 증오하기 위해 그것을 사용했다) (...) 역설적이게도 이 거대한 기계(보스턴 공영방송국)는 내가 기계에 반대하는 기계(anti-machine machine)를 만들도록 도움을 주었다.³⁰⁶⁾

여기서 기술이라는 타자의 시선 아래 놓여 전율하는 백남준은 그 비대칭성에서 기술 너머의 유령의 모습을 본다. 기계들은 그를 바라보며 쭉 늘어서 있지만 그는 정작 어디에 시선을 맞출지 난감한 상황에서 그를 바라보는 시선을 피할 수 없기 때문에 그 관계가 비대칭적인 것이다. 기계에 반대하는 기계인 비디오 합성기는 백남준이 맞닥뜨린 기술의 유령성과의 대결, 그 피할 수 없는 유령 들림을 감추는 것이 아니라 드러내는 데 더 유용한 도구가 되었다. 그것은 텔레비전의 네트워크에 개입하여 시각적 노이즈를 화면에 가져온다. 백남준은 거기에 “놀람과 실망이 들어가 있다”³⁰⁷⁾고 했다. 그는 켈른의 전자음악 스튜디오에서 일할 때부터 언제든지 노이즈를 발생시킬 수 있는 전자의 특성에 주목했었고 그것이 기술 내부의 ‘사이-공간’에서 언제든지 무작위로 작동할 수 있는 잠재성을 알고 있었다. 그는 뉴욕현대미술관의 《기계》전(1968) 도록에 실기 위해 쓴 글에서, “자유 유럽 방송(Radio Free Europe)은 재미있고

306) 위의 글.

307) Nam June Paik (Interviewed by Paul Schimmel), "Abstract Time", *Arts Magazine* 49 no.4, Dec.1974, p.53.

유익하지만 전파방해를 하는 노이즈도 역시 재미있고 유익하다.....둘 다 즐겨라. 당신의 TV 방송국 전파를 방해해서 그것을 ‘자유 미국 방송’으로 만들라”³⁰⁸)고 선동한다.

음악을 전시하길 원했던 그는 전자 레디메이드의 발명으로 확장된 음(소리)을 확장된 색채와 이미지로 표현할 수 있게 된다. 기술의 무의식, 유령성을 간파하고 그것으로 유희하는 그에게 ‘확장된’이라는 시간과 공간의 여지는 이제 기술의 보충으로 더 가속화되면서 새로운 차원을 얻게 된다. 이것을 바디우는 시의 역량에 대해 논한 것과 비교하면 흥미롭다. 바디우는 시(詩)가 “그 경험적 객관성조차 소멸되는 가운데 ‘여기 있음(il y a)’의 순수 관념을 현재화하는 능력으로서의 언어의 노래”라면서 “랭보가 영원은 ‘태양과 함께/ 가버린 바다’³⁰⁹)라고 노래했을 때 (...) 명명(nomination)이라는 도가니에서 단어에 달라 붙어 있는 지시체를 녹여, 감각적인 것의 시간 속에서의 사라짐을 비시간적으로 존재하게 만든 것”³¹⁰)이라 했다. 백남준은 행위음악 활동을 하던 초기시절부터 랭보의 똑같은 시구절에 매료되어 반복 인용하곤 했는데, 그가 녹화한 비디오테이프나 실시간의 녹화장면도 기술의 유령성으로 인해 랭보의 시구절처럼 사라지면서 존재하는 경계에서의 유희가 된다.

랭보의 시적 여정이 언어의 표현 능력에 대한 지난한 탐색이었듯이, 백남준의 여정도 기술성(technicity)³¹¹)에 대한 사유와 기술에 대한 중단 없는 탐색 과정이었다. 그 일면을 보여주는 예로서, 그는 비디오 합성기를 만들기 전부터 이미 1965년부터 TV 실험³¹²)이나 컴퓨터 관련 비디오 실험에 대한 상세한

308) Nam June Paik(1968-70), "Machine Show essay", Rosebush(ed.), 앞의 책, n.p.

309) 본 논문의 주)102 참조.

310) 바디우(2016), 앞의 책, p.46.

311) 데리다는 기술의 본질에 대한 하이데거의 사유를 논하면서, “(...) 그(하이데거)는 기술적인 것이 아닌 기술에 대한 사유 [기술성(technicity)에 대한 사유나 그것의 본질은 기술적 전문지식(technicality)과 다릅니다] 에 천착하려 했지요”라면서 하이데거가 기술에 대한 사유의 길을 열긴 했지만 결국 그것을 기술적 오염에서 벗어난 순수한 것으로 만들려고 했다고 그의 한계를 언급한다. [Derrida & Stiegler(1996), 앞의 책, pp.133-34.]

312) 백남준은 텔레비전의 실험적이고 교육적인 활용을 논한 짧은 글에서 “(...) 누구든 각 가정에서 TV를 수동적인 것으로부터 능동적이고 창조적인 여가 활동에 사용하도록 바꿀 수 있는 가능성”

보고서를 통해 합성기의 도래를 예견하고 있다.

비디오 신호 입력

TV 비디오 신호(초당 4백만 음 사이클)와 컴퓨터의 출력속도 사이의 골치 아픈 간극은 특별한 해결책을 요구한다. 한 가지 방법은 프로그램을 느린 속도로 녹화해서 빠른 속도로 재생하는 것이다. 그러나 여전히 한 프레임과 그것의 연속장면에 담긴 천문학적 정보량은 엄청난 프로그램 작업 시간을 필요로 한다. 그런데 바로 이러한 결점(또는 결핍)이 수많은 지름길과 예술적 공상이 보태진 독창적인 프로그래밍 시스템을 요구한다. 이 점에서 나는 공로를 인정받았다고 할 수 있겠다. 먼저 나는 기계의 독립적인 수많은 하부경로를 구축해서 다른 프로그래머들이 12음조나 인도 음악의 라가(raga)를 연주하듯 사용할 수 있게 할 것이다. (...) 이 방법을 예술과 과학, 기술 등에 광범위하게 적용해볼 때, 한 가지 재미있는 사례는 바이러스와 박테리아, 물고기, 인간 군상의 통계적인 움직임이 서로 모방을 한다는 점이다.³¹³⁾

여기서 백남준은 기술을 예술로 대리보충할 것을 밝히고 있는데, 이러한 연구의 결실인 비디오 합성기로 TV 영상을 자유자재로 만들 수 있게 된다. 그는 합성기의 스위처를 피아노 건반처럼 만지면서, 이것이야말로 음악과 미술을 마음대로 넘나들 수 있는 획기적인 도구라 생각했을 것이다. 건축가 아라타 이소자키(Arata Isozaki)와의 대담에서, 그는 자신이 직물상의 아들이라서 직조에 대해 잘 안다며, 비디오의 본질을 이렇게 설명했다.

애초부터 비디오에는 영상이 존재하지 않습니다. 상(像)이 아니라 주사선(走査線)만이 존재하죠. 따라서 우리들의 옷은 실을 짜서 만들어지지만, 비디오의 경우는 이

에 대해 언급했는데, 나중에 전시 도록(《*Nam June Paik: Video 'n' Videology 1959-1973*》, 1974)에 이 글을 실기 위해 덧붙인 보탬글에서 “(...) 이 마지막 문장은 비디오 합성기를 예고하고 있다”고 밝히고 있다. [Nam June Paik(1965b), "Projects for Electronic Television", in Hanhardt et als.(eds.), 앞의 책, p.98. 참조]

313) 여기서 백남준은 이러한 다양한 가능성의 예를 다음과 같이 들고 있다. a) 기하적 형태로부터 박테리아와 같은 비정형에 이르는 여러가지 기본형의 하부경로. b) 프레임 내부에 위치한 하부경로. c) 치수에 따른 하부경로. d) 래스터(raster)가 호환성을 갖도록 여러 영역으로 분할. e) 각각의 영역에서 여러 방향으로 늘이거나 수축 f) 위의 하부경로를 모두 통합하고 실제 이미지를 중복하는 하부경로. [Nam June Paik(1967), in Rosebush(ed.), 앞의 책, n.p. 참조]

짤 실을 얼마든지 풀거나 다시 짤 수도 있어요. 비디오 신디사이저의 최대 원리는 ‘비디오는 전자 실을 다시 짤 수 있다’고 하는 겁니다. 다시 말해, 주사선의 scandalization이죠. 그것이 지금은 스퀴즈 줌(squeeze zoom)이나 콰터(quanta), ADIO 혹은 실시간의 영상처리로 발전하여 상업적으로 이용되고 있습니다.³¹⁴⁾

백남준이 직조에 비유해서 다시 짤 수 있다고 한 것은 비디오아트의 가장 중요한 특성 중 하나인 가역적인 시간성과 관련이 있다. 이는 한 방향으로 진행되는 불가역적이고 선형적인 시간을 다시 짜기이다.

그는 《창조적인 매체로서의 TV》전(1969)에 함께 참여했던 이라 슈나이더(Ira Schneider)에게 보낸 편지에서, “... 그리고 비디오테이프의 시간-매개변수에 있어 모든 새로운 조작 가능성 (가령, 피드백, 즉석 또는 지연 재생, 루프, 속도 변환, 동기 신호파, 주사선 조작 등등)으로 우리는 과거로부터 현재와 미래로 한 방향으로 흐르는 시간의 흐름 외에 시간의 새로운 극을 발견하지 않았을까요? (...) 나는 시간이 비스듬히(obliquely) 가기를 바랍니다...”³¹⁵⁾고 쓰고 있다. 일직선으로 빈틈의 여지없이 흐르는 시간과 달리, 비스듬한 시간의 틈, ‘사이-공간’이 바로 기술의 유령성이 깃드는 곳이다. 그는 당시 비디오아트계의 양분화 현상을 의식한 듯, ‘사실 기록적인’ 비디오아트는 한 방향의 시간에 국한되므로, 무작위나 자유의 공간을 위한 여지가 전혀 없다³¹⁶⁾면서 비결정론과 가변성에 기초하는 자신의 예술관을 드러낸다.

텔레비전은 흔히 바보상자라고 불린다. 백남준은 「텔레비전이 왜 바보인가?」라는 글에서 “그 이유는 오직 하나, 텔레비전은 임의 접속을 할 수 없기 때문”³¹⁷⁾이라고 쓰고 있다. 그가 줄곧 텔레비전에 끌린 것은 그와 같은 텔레

314) 백남준, 「아라타 이소자키와의 대담」, in 아라타 이소자키(1989), 『21세기 건축의 예언가들』, 김병윤 (역), (서울: 현대건축사, 1999), p.435. (밑줄은 연구자에 의함)

315) Nam June Paik(1971), "Letter to Ira Schneider & Beryl Korot", in Rosebush(ed.), 앞의 책, n.p.

316) Nam June Paik(1970), "Simulation of Human Eyes by 4-Channel Stereo Video Taping", 위의 책, n.p.

317) Nam June Paik(1976), "Why is Television Dumb?", in Hanhardt et als.(eds.), 앞의 책, p.172.

비전의 존재(status quo)에서 기술의 유령성을 읽고 그것을 역발상으로 드러냄으로써, 자신의 예술뿐 아니라 새로운 관계, “너 **아니면** 나’로부터 ‘너와 나’로의 우리의 태도 변화”³¹⁸⁾를 끌어내고자 함이 아니었을까 생각한다. 그는 아날로그 영화나 사진과 달리, “텔레비전에는 실체와 이미지 간의 직접적인 관계가 전혀 없다. 단지 코드체계만 있을 뿐이다. 그래서 시간에 관여하게 된 것”³¹⁹⁾이라고 스스로 밝히고 있다. 텔레비전은 그에게 끊임없이 시간에 대한 의식을 일깨우는 매체였다.

그에게 코드 체계 작업은 미리 결정된 목적론적인 닫힌 체계에서의 작업이 아니었다. 그는 원래의 시스템을 유지하면서 테이프 콜라주 작업을 이용해 임의접속 과정(시간)의 작업으로 이것을 재구축했는데, 거기에는 가변성과 우발성이 따르기 마련이다. 엄청나게 많은 소스와 흥미로운 녹화도 한정된 비디오 테이프의 길이(대개 30분³²⁰⁾)에 담아야 하고 그것을 작품으로 제시했을 때 관람객이나 시청자의 흥미를 끌려면 역시 많은 시간의 길이를 어떻게 편집하는가와 대면해야 했을 것이다. 마냥 한 방향으로 흘러만 가는 시간을 포착해 거꾸고 돌리고 빨리 감고하면서 또 코드 체계 안에서 그것을 변조시키면서 이전에 녹화한 것(과거)과 실시간 녹화되는 것의 변화에 민감해야 했을 테니, 자연히 “삶이라는 베타맥스(테이프)에는 되감기 버튼이 없다”³²¹⁾는 삶에 대한 통렬한 성찰이 우리나라움직이다. 그런데 그는 그 시간 사이의 틈을 포착해 단속적으로 만들고 ‘사이-공간’에서 숨쉬기를 허용함으로써, 기술의 결핍이나 잉여로 생각되는 기술의 유령성을 드러낸다. 화면의 흔적이나 기계고장과 같은 소리나 이미지가 추상적으로 때로는 현란하게 때로는 우울하게 바뀌는 화면은 창조자로서의 백남준 작업의 소산이라기보다 매체로서의 백남준

318) Nam June Paik(1970), "Global Groove and Video Common Market", in Rosebush(ed.), 앞의 책, n.p. (강조는 백남준에 의함)

319) Nam June Paik(1980), 앞의 글, in Hanhardt et als.(eds.), 앞의 책, p.174.

320) 백남준은 “당시 소니사가 30분짜리 비디오카세트를 만들기 때문에 모두가 30분짜리 비디오 테이프를 만든다”고 했다. (위의 글, p.173.)

321) Nam June Paik(1984), "Art & Satellite", in Nam June Paik & René Block(eds.), *Art For 25 Million People* (Berlin: DADA Galerie, 1984), u.p.

작업의 효과라 볼 수 있다.

그의 관심이 위성방송에 집중되기 전(1980년대 초)까지 중요한 비디오테이프 작품들이 많이 제작된 데는 이러한 배경-텔레비전 방송과 비디오 합성기 제작-에 기인한다. 그 중에서도 그의 대표작이라 할 수 있는 <글로벌 그루브>에는 앞서 백남준이 편지에서 밝힌 모든 새로운 조작 가능성, 가령 비디오 신호를 왜곡시키는 비디오 합성기의 조작으로부터 TV 주사선을 흔들어놓는 자석이나 직접적인 녹화 및 갖가지 포스트프로덕션 작업 (주로 콜라주 작업)이 다양하게 시도되어 예술적으로나 기술적인 면에서 21세기 뉴미디어 작가들뿐 아니라 대중매체에까지도 하나의 새로운 모델을 제시하고 있다. 이 작품은 그가 1973년 뉴욕 WNET-TV/Channel 13의 TV Lab의 거주미술가로 있을 때 제작되었고 1974년 1월에 첫 방송되었다.

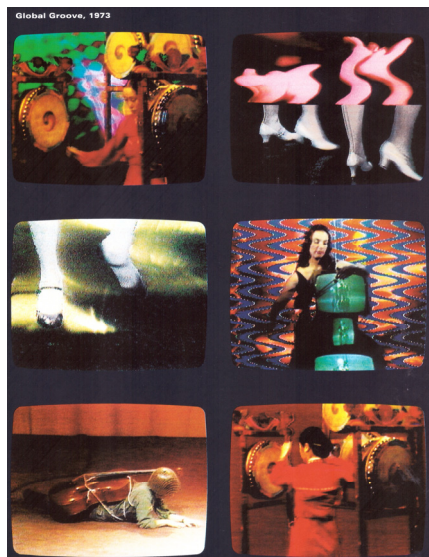
2004년에 <글로벌 그루브> 방송 30주년을 기념하며 독일 구겐하임미술관에서 개최한 《백남준: 글로벌 그루브 2004》전 도록에는 이 작품에 대한 장면별 분석³²²⁾이 실려 있는데, 총 22개의 시퀀스에 대해 장면별로 각각 배분된 시간, 장면 묘사 및 기법, 음악과 삽입된 말의 텍스트로 나누어 자세히 분석해 놓았다.

지금도 그를 ‘비디오 비저너리’라고 부르며 회자되는 유명한 선언, “이것은 내일의 비디오 풍경입니다. (...) TV가이드가 맨해튼의 전화번호부만큼 두꺼워질 겁니다”로 시작되는 이 작품은 전지구화(Globalization)가 이슈화되기 전에 글로벌 문화에 대한 유토피아를 담고 있는데, 이에 대한 평가는 미뤄두고 먼저 작품을 좀 더 들여다보면, 백남준은 평생 멘토로 여긴 존 케이지와 그의 예술 동반자 살렛 무어먼이 말하는 장면³²³⁾을 제외하고는 모든 장면을 흔들어

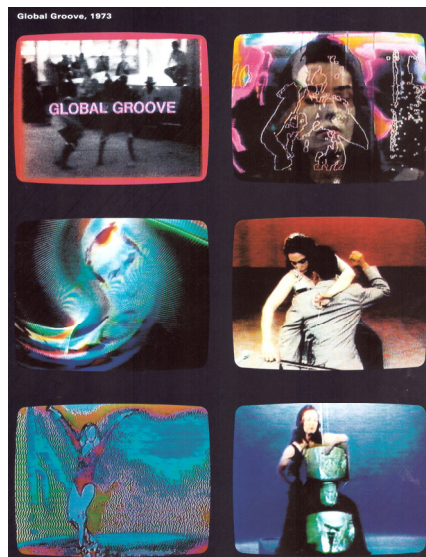
322) John G. Hanhardt & Caitlin Jones (ed.), *Nam June Paik: Global Groove 2004* (New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2004), pp.36-43.

323) 이들이 말하는 장면은 각각 두 번씩 나오는데, 그 중 존 케이지는 처음 나오는 장면에서 ‘침묵’ 개념의 탄생 배경, 즉 완전 방음실에서도 자신의 신경조직 작동과 혈액순환 소리를 듣게 되면서 터득한 바를 말하고 있고 백남준과 협업한 또 다른 중요한 예술가이자 실험영화·비디오제작자인 저드 알커트(Jud Yalkut)와 인터뷰하면서 등장하는 살렛 무어먼은 백남준에 의해 1600년 이후 최초로 첼로에 대한 완전히 새로운 재해석이 나왔다고 하며 자신은 전통적인 첼로음이 아니라 TV-첼로

방해 조작(jamming)에 의한 무질서와 혼돈의 잼(jam)으로 만들어놓았다. 그의 일관된 화두인 음악과 미술의 해체 콜라주가 비디오 합성기를 통해 선명한 기계적 색채로 빠르고 현란하게 미끄러지듯 전개된다.



(그림 36) 백남준, <Global Groove>, 1973



(그림 37) 백남준, <Global Groove>, 1973

작품의 제목이 말해주듯, 춤을 주요 모티프로 하는 화면은 음악과 춤으로 하나 되는 전 지구적 축제를 내용으로 록음악 "Devil with a Blue Dress on"³²⁴⁾에 맞춰 추는 고고 댄스, 탭댄스, 부채춤, 승무, 복치는 나바호 여인, 봉고 연주에 맞춰 추는 나이지리아 춤 장면³²⁵⁾ 등(그림36)이 빠른 장면전환으로 이어진다. 여기에 삽입되는 일본 상업광고나 뒤틀린 형상의 닉슨 대통령과 마샬 매클루언,³²⁶⁾ 살럿 무어먼과 슈톡하우젠이나 다른 연주자들의 기존 연주장면들, 그리고 다른 작가와 본인의 이전 작품 푸티지³²⁷⁾를 리믹스(그림37)하고

음을 낸다고 말하고 있다.

324) 1960년 중후반 미국에서 대중적인 인기를 누린 이 곡은 Mitch Ryder and the Detroit Wheels가 불렀다.

325) 백남준과 마찬가지로 실험TV센터 입주 작가였던 Percival Borde가 제작한 <Nigeria>라는 작품의 푸티지로 여기서는 엔딩 크레딧에 배경장면으로 나온다.

326) 베토벤의 소나타 <월광>을 배경음악으로 왜곡 현상이 나타나는데, 흥미로운 것은 시청자에게 말 거는 백남준의 목소리는 추상적인 화면을 배경으로 또렷이 들리는 반면, 곧 이어 이들의 일그러진 얼굴이 나올 때마다 그들의 목소리도 왜곡 변조되어 나오고 피아노 소리는 끊긴다는 점이다.

있는 데서 함의하는 문화적, 정치사회적 복선을 읽을 수 있다. 그를 순진한 유토피아 몽상가, 비판의식 없는 낙관주의자로 매도할 수 없는 지점이며 작품의 끝 무렵에 <전자 오페라 제1번>에서처럼, 작가가 직접 말 걸기를 시도한다는 가 중간 중간 불쑥 삽입되는 말의 파편들은 일반 TV의 일방적인 시청, 즉 정보의 일방적 전달에 대한 의문제기이며 중지 행위이다.

이 비디오테이프는 백남준 작업이 자주 그렇듯이, 이후 다른 작품에 일부나 전체로 반복해서 여러 번 다시 사용된다. 바로 얼마 뒤에 제작하는 <레이크 플래시드 '80>(1980)에서는 <글로벌 그루브> 초반부의 고고 댄스 장면과 비트세대를 주도한 시인 앨런 긴즈버그(Allen Ginsberg)가 명상하듯 길게 읊조리는 장면이 다시 활용된다. 이처럼 자신의 이전 작품뿐 아니라 남의 작품까지도 자주 차용하는 백남준의 제작수법에는 다분히 의도적인 저의가 깔려있는데, 비슷한 시기에 발표한 글 「글로벌 그루브와 비디오 공동시장」³²⁸⁾에는 ‘글로벌 그루브’를 1970년 크리스마스 휴일에 시험적으로 들려줄 생태학적 배움³²⁹⁾으로 제시하며 새로운 정치 체제로서 전 세계적으로 자유롭게 공유할 수 있는 비디오 공동시장을 제안하고 있다.³³⁰⁾

327) Robert Breer와 Jonas Mekas 같은 아방가르드 영화제작자들의 작품 클립을 비롯해 ...(보충)

328) 이 글은 1970년 2월에 쓰고 1973년 *WNET-TV Lab News Issue #2* (1973)에 실렸다. [Nam June Paik(1970), "Global Groove and Video Common Market", in Rosebush(ed.), 앞의 책, n.p.]

329) 백남준은 여기서 ‘ecological overtone’이라는 조어를 통해 ‘harmonic overtone’(배음)의 언어 유희를 하고 있는 듯이 보인다. 이러한 언어유희에는 비디오아트가 일상에서 배움처럼 자리 잡기를 바란다는 그의 간단명료한 주장이 담겨 있다고 볼 수 있다.

330) 본 논문의 취지에는 맞지 않아 본격적으로 논의하지는 않지만, 오늘날 이에 대한 역기능을 고려하지 않을 수 없다. 요즘의 상황을 놓고 볼 때 백남준의 제안은 반만 성취된 셈이다. 그가 주장한 비디오 공동시장과 가장 유사한 사례가 인터넷일 것이다. 그런데 자유로운 정보 교환만큼 우리가 치러야 할 대가도 엄청나게 늘어났다. 가짜 뉴스의 범람을 차치하고라도 저작권과 관련한 법적인 문제나 정보를 상품화함으로써 점점 늘어나는 비용 등은 역설적으로 불법 유통을 초래하고 있다. 어쨌든 백남준은 이미 이런 사태까지 감지하고 있었는지도 모르겠다. 얼마 후, 1975년에 쓴 짧은 글에서 그는 “비디오 소프트웨어의 국제적인 교환은 여러 문제로 인해 방해받을 수 있다. ① 저작권에 관한 복잡한 국제 규정 ② 비디오 시스템(NTCS, PAL, SECAM 등등)의 복잡함 ③ 번역 ④ 나체에 관한 것처럼 문화, 사회, 종교적 관습의 차이... ⑤ 정치제도, 표현의 자유의 정도 등...”이라고 기술 변화에 따른 문제점들을 지적하고 있다. [백남준(1975), 「베니스의 주데카 섬을 위한 단상 *Idée pour l'île de la Giudecca*」, 에디트 테커·이르멜린 리비어(편), 앞의 책, p.227.]

2. 텔레-커뮤니케이션과 텔레파시

백남준은 1970년에 ‘비디오 공동시장’을 제안하기 훨씬 전부터 전 세계를 연결하는 방송망의 가능성을 강조한다. 그는 1965년에 카페 오 고고에서 일종의 비디오아트 선언(각주198 참조)을 하는데, 기존의 회화 매체를 대체할 비디오아트의 가능성을 선언하고 나서 “모차르트 전용 방송국, 케이지 전용 방송국, 보가트 전용 TV 방송국, 언더그라운드 영화 전용 TV 방송국 등”³³¹⁾ 다양한 방송국 및 방송 채널의 출현을 이미 예고한다. 같은 해에 쓴 또 다른 글에서는 방송의 다른 방식을 제안하면서 이것을 1996년 3월 1일에 실제로 방영할 것이라고 밝히고 있는데,³³²⁾ 프로그램 내용으로 미루어 보아 그는 무려 12년이나 앞당겨 1984년에 위성방송을 통해 이 계획을 실현한다.

위성방송의 성공은 원격 기술에 힘입어 텔레-커뮤니케이션의 가능성이 고조되던 시대적 요구와 밀접하게 관련되어 있지만, ‘소통(communication)³³³⁾’에 대한 백남준의 끈질긴 화두가 가져온 결실이라 할 수 있다. 그는 행위음악가로 활동하던 초기부터 관객이 음악을 계속 듣거나 말거나의 단지 한 가지 자유, 즉 한 방향의 소통만 갖게 되는 것에 의문을 제기하며 비결정론적인 (그가 ‘무음악’이라 이름붙인) 작곡을 적극 실천하여 관객의 참여에 따라 작품이 결정되도록 만든다. 이후에 그가 실험TV나 비디오테이프, 위성방송 등의 작업에

331) 카페 오 고고에서 백남준은 미국 시장에 처음 출시된 소니 포타팩(Portapak) 휴대용 비디오카메라로 녹화한 테이프를 처음 발표하면서 리플릿을 배포한다. [Nam June Paik(1965), "Electronic Video Recorder", in Rosebush(ed.), 앞의 책, n.p.]

332) Nam June Paik(1966), "Utopian Laser TV Station", in 위의 책, n.p. (백남준은 이 글을 1965년에 쓰고 1966년 봄에 Dick Higgins가 설립해 운영한 출판사 Something Else Press를 통해 발표했다.)

333) 본 논문에서는 'communication'이라는 용어의 사용에서 오늘날 첨예하게 논의되는 커뮤니케이션 이론이나 미디어 이론과 관련해 논의를 넓히지 않고자 한다. 오늘날 미디어의 가속적인 발달과 함께 두 논의는 상호 의존적으로 전개되는데, 이런 논의에서는 기술과 사회에 대한 관련 연구가 중요한 요인으로 연관된다. 본 논문에서도 이런 지점을 비껴갈 수는 없지만 커뮤니케이션이라는 개념과 용어를 백남준과 관련된 범위 내에서 사용할 것이다. 그래서 이 단어의 번역어도 좀더 포괄적인 의미를 함축하는 ‘소통’으로 주로 사용하되 백남준이 특별히 기술적인 통신과 관련해 언급한 부분이라든가 원격 통신의 경우에는 ‘커뮤니케이션’, ‘텔레-커뮤니케이션’으로 쓰고자 한다.

서 주로 TV나 방송을 매개로 활동할 때도 그는 늘 한 방향의 전이나 방송을 벗어나고자 한다. 한 방향이 아니라 쌍방향의 관계에서의 커뮤니케이션은 고정적일 수가 없다. 움직임과 늘 생기함에 대한 그의 관심이 전자 레디메이드에 눈뜨게 했음은 당연하다.

그런데 그러한 커뮤니케이션이 대면 방식이 아니라 ‘텔레-’의 방식을 취할 때, 요즘 가장 문제시되고 있는 가상적 현실, 데리다의 용어를 빌자면, ‘인공적 현재성(artefactualité)’과 ‘현재적 가상성(actuvirtualité)’³³⁴⁾에 의해 미혹되기 쉬운데, 데리다는 이 새로운 기술을 부정하지 않으면서 그 기술의 신비화에 비판적인 입장을 견지해야 한다고 강조한다. 그는 원격 기술에 의해 전환된 이러한 새로운 공간의 발생을 유령론과 결부시켜 논리를 전개하는데, 유령은 여기저기 출몰하며 장소에 대한 우리의 고정관념을 흔뜨려 놓는다. 데리다는 ‘발생한다’는 단어에 내포된 장소를 차지한다³³⁵⁾는 말뜻을 통해 가상공간의 여러 출몰 장소를 차연의 흔적과 연관 짓는다.

원격 기술들과 가상 공간 및 ‘가상적인 것’의 새로운 위상학이 가속적으로 발전하며 만들어내고 있는 것은 영토라는 현실과 연관된 국가와 시민에 대한 (결국 ‘정치적인 것’에 대한) 전통적인 지배 개념들의 실천적인 해체이다. ‘해체’라고 하는 까닭은 궁극적으로 내가 그 단어를 명명하고 그에 따라 사유하고자 했던 것이 실지로 바로 이러한 과정, 즉 장소에 대한 바로 그 경험에 영향을 끼치는 그러한 방식으로 일어나는 그 과정의 ‘발생(taking-place, 장소-차지)’, 그리고 장소에 발생하는 (장소-차지에 일어나는) 이러한 사건의 차연을 추적하는 (기입하는, 보존하는, 전달하는, 조회하는, 연기하는) 흔적인 이러한 ‘것’의 (징후적인, 과학적인, 혹은 철학적인) 기록일 따름이기 때문이다.³³⁶⁾

원격 기술에 의해 과거의 지리적인 영토 개념이 해체되고 전 지구적인 텔레

334) 데리다 & 스티글레르(1996), 앞의 책, p.20. 실시간의 생생한 통신도 허구적인 공정을 통해 도착하는 것임을 환기시키고자 데리다 자신이 만든 합성어이다. 가령, artefactualité는 artefact와 actualité의 합성어이다.

335) 영어로 ‘take place’는 ‘발생하다’는 뜻이지만 직역하면 ‘장소를 차지하다’가 된다.

336) Derrida & Stiegler(1996), 앞의 책, p.36.

-커뮤니케이션이 본격화되는 상황에서 데리다는 그것을 자신이 지금까지 추구해온 해체적 사유와 연관 짓는다. 형이상학이 중요시한 현전화의 변이된 형태, 즉 가까움 속의 멀(텔레-)을 담고 있는 텔레-커뮤니케이션은 가상적 현전화로써 현전화의 불가능을 보여준다. 거기에는 ‘텔레-’가 틈(‘사이-공간’)으로 작동하기 때문이다. 데리다는 굳이 원격 기술이나 텔레-커뮤니케이션이 아니어도 모든 기술이나 커뮤니케이션에는 이미 항상 틈이 작동할 수밖에 없음을 강조해왔는데, 자신의 논지를 텔레-커뮤니케이션이나 가상공간에 적용하면서 오늘의 현 상황과 밀접하게 관련지어 논의를 확장한다.

본 논문은 백남준이 커뮤니케이션을 강조하고 그러한 의지를 전 지구적 규모로 실천함에 있어, 그는 데리다가 문제로 사유할 것을 반복해서 언급하는 매개성의 작용, 즉 실시간 커뮤니케이션이 결코 순수하지 않다는 지적을 현실적인 조건으로 수용하면서 동시에 놀이로써 그것이 드러나도록 유도하고 있다고 보고 논의를 전개한다. 그가 작품에 등장하는 각각의 장소를 다양성의 종합으로 보여주고자 하는 것이 아니라 장소들 간에 발생하는 차연의 운동, 그 흔적을 드러내고 있다는 점에서 데리다의 논지와 크게 다르지 않다고 보기 때문이다. 그는 위성방송을 위해 분, 초 단위로 치밀한 계산에 의한 작품 구성을 하면서도 계산 가능성을 초과하는 기술의 유연성을 수용하고, 실험TV에서 회로를 개방했듯이 네트워크를 개방하려 한다.

백남준은 이러한 개방적 실천 과정에서 발생하는 우연성이나 가변성을 오히려 작품의 주요 요소로 삼아 활동 초기부터 강조해온 개념을 끝까지 밀고나간다. 또한 그러한 우연한 만남을 일기일회의 소중한 것으로 여긴다. 그는 그러한 만남에서 비롯되는 소중한 인연의 중요성에 대해 거듭 강조하곤 했는데, 관계에 대한 그의 관심이 작품의 중요한 원동력이 되고 있음을 알 수 있다. “사람의 인연이라는 것은 지하수 같은 것이기 때문에 강하고 임의적이며, 방향을 바꾸는 것도 촉진하는 것도 되지 않기 때문에 느긋하게 기분 좋게 샘솟는 것을 기다리는 외에 방법이 없다”³³⁷⁾면서 그는 타자와의 관계에서 임의로 할 수

없는 지점을 언급한다. 가령, 2장에서 살펴본 <보이스 박스>에서 죽은 친구와 소통하는 ‘목소리’는 백남준이 그토록 중요시여긴 인연에 대한 끈질긴 물음의 외재화이다. 그는 “가장 강력한 커뮤니케이션의 힘은 심령력-PSI”³³⁸⁾이라고 했으며 보이스와 사이가 깊어진 것도 “그와 어딘가에서 통했다는 느낌이 들었기”³³⁹⁾ 때문이라고 했는데, 소통에 필연적으로 따르는 텔레파시를 내비친 것이라 하겠다.

본 절에서는 우선 백남준이 소통이라는 화두를 실천적인 작업에 어떻게 접목하고 실현하는지, 그리고 텔레-커뮤니케이션을 통해 그가 실현하고자 한 지구적 소통-가능성에 대해 그 (불)가능성을 고찰하고 그것을 그의 첫 번째 위성방송 작품 <굿모닝 미스터 오웰>에 적용해 분석하고자 한다. 그리고 그 분석 결과를 다시 데리다의 차연의 논리에 연관 지어 소통의 잼 규칙을 벗어날 수 없음을 사유하고 백남준이 텔레-커뮤니케이션을 통해 전하고자 한 것이 새로운 나눔, 즉 공유(partage)라는 결론을 도출하고자 한다.

1) 텔레-커뮤니케이션의 소통-가능성

일찍이 1961년에 이미 백남준은 태평양을 사이에 두고 샌프란시스코와 상하이에서 연주하는 피아노 협연을 위한 텍스트 악보³⁴⁰⁾를 발표했었다. 이 작품에 함축된 텔레-커뮤니케이션에 대한 백남준의 관심은 이후 1965년에 당시의 상업방송 프로그램을 대체하는 대안적인 계획안의 발표로 이어진다. 앞서

337) 와타리 화랑(편), *Nam June Paik: Bye Bye Kipling*, (도쿄: 리쿠르트, 1986), p.16.

338) Nam June Paik(1981), "From Horse to Christo", in Hanhardt et als.(eds.), 앞의 책, p.266.

339) 와타리 화랑(편), 앞의 책, p.61.

340) 텍스트악보의 내용은 다음과 같다. “샌프란시스코에서 연주할 것/ (바하) <평균율 1번>/ (다장조) 푸가 1번 왼손 파트를// 상하이에서 연주할 것/ (바하) <평균율 1번>/ (다장조) 푸가 1번 오른손 파트를// (그리니치 평균시) 정확히 3월 3일 정오에/ 메트로놈 템포 ♩=80으로 시작하시오//—이것은 소위 ‘태평한’ 대양의/ 양편에서 동시에/ 방송될 수도 있다.—” [Nam June Paik(1961-62), "Play in San Francisco", in Rosebush(ed.), 앞의 책, u.p.]

잠깐 언급한 「유토피아 레이저 TV 방송국」이 그것인데, 이 방송 프로그램은 하루(24시간)에 오전 7시부터 한 시간 간격(2시간짜리 프로그램 1개와 3시간짜리 1개를 제외하고)으로 온종일 방송될 내용을 21가지 빼곡히 적어놓은 것이다. 이 프로그램은 그의 예술 인생과 관련이 있는 예술가들 (존 케이지와 마르셀 뒤샹, 머스 커닝햄, 살럿 무어먼을 비롯해 플럭서스 친구들과 존 케이지 주변의 현대 음악가들 등)을 총동원하여 그들의 예술을 소개하는 것 외에도 상업방송의 독과점에 대항하기 위해 세계 몇몇 이슬람 지역의 소개, 주식 시장이나 아기 보는 법, 기상천외한 아방가르드 요리법, 고대인들의 침실 기교, 마작 게임 등 다양한 소재를 가지고 이들 예술가들이 진행하는 방식으로 구성되어 있다.³⁴¹⁾ 이후에 실제로, 백남준은 방송국 프로그램을 통해 예술 방송에 대한 꿈을 일부 실현할 수 있었고 그 성공에 힘입어 위성방송에 대한 구체적인 구상에 착수하게 된다.

이 같은 백남준의 행보는 그의 글에서 보인 소통에 대한 지속적인 관심을 그대로 실천한 것이다. 그는 베트남 전쟁이 한창이던 시기에 동서양의 소통 부재 문제에 대해 커뮤니케이션 이론을 적용시켜 보겠다는 의도를 밝힌 글에서, 『벽암록』에 나오는 육조 혜능 대사의 선문답³⁴²⁾을 인용하고 나서 “소통은 말할 필요 없이 언제나 쌍방향성을 의미한다. 한 방향 소통은 명령이요 공지(Bekanntmachung)이며 금지(Verboten)다”³⁴³⁾라고 쓰고 있는데, 그가 생각하는 소통이 피상적인 전달에 그치는 광고나 선전과 달리, 타자와의 관계를 사유한 것이며 그 관계 속에서 존재의 열림을 의미함을 알 수 있다.

또한 비디오 합성기를 만들기까지 자신이 지나온 예술 여정에서 쌍방향 소통이 지속적인 과제였음을 구체적으로 서술한 또 다른 글에서, 그는 자신이 지난 10년간 TV에 몰두한 이유는 전형적인 비소통의 대중매체인 TV를 쌍방

341) Nam June Paik(1966), "Utopian Laser TV Station", in 위의 책, n.p.

342) 선문답은 “두 승려가 펠릭이는 깃발을 보고 한 명은 ‘깃발이 움직인다’ 하고 다른 한 명은 ‘바람이 움직인다’ 하니 육조 대사가 ‘움직이는 것은 그대들의 마음시오’라고 말했다”는 내용이다.

343) Nam June Paik(1968-69), "I tried to apply communications theory to the East-West communications problems...", in 위의 책, n.p.

향으로 바뀌 시청자/관객의 참여를 끌어내고자 한 것이라고 하면서 “사이버네틱스와 업(Karma)은 한 가지이다... 인연의 네트워크”³⁴⁴⁾라고 글을 맺는다. 그러므로 백남준에게 기술은 차단하고 반대해야만 할 것이 아니라 다른 길을 열 어줄 수 있는 계기이기도 하다. 다른 가능성은 소통의 매개라는 지점인데, 그 가 생각하는 소통은 너와 나의 관계 맺기인 것이다. 여기서 ‘너’는 단지 인간 만 해당되는 것은 아니다. 그의 다른 글을 보면 동물이나 자연과의 상응을 언급하고 있고 그가 주로 다룬 기계도 역시 해당될 것이다.

백남준은 보들레르(Charles Baudelaire)의 『악의 꽃』에 수록된 대표적인 시 「상응 Correspondences」³⁴⁵⁾이 예술과 소통에 대한 탐구라며 자주 인용 하는데, 자연과의 상응을 추구하는 보들레르의 시를 비디오 공간으로 대체해 서 해석하며 그것이 커뮤니케이션-예술의 신비³⁴⁶⁾라고 한다. 그는 직감적으로 커뮤니케이션과 예술 사이의 ‘사이-공간’, 그가 자의적으로 어쩔 수 없는 그 틈을 개념화할 수 없으니 ‘신비’라고 표현한다. 그의 이 생각은 1980년에 쓴 중요한 글 「임의 접속 정보」에서 좀 더 구체화된다. 거기서 그는 “예술이라고 불리는 것이 있고 또 커뮤니케이션이라는 것이 있는데, 가끔 그 둘이 그리 는 곡선이 서로 겹친다. (...) 그 중간에 사과씨 같은 것이 있는데, 그것이 우리 의 주제이자 아마도 우리의 꿈이다”³⁴⁷⁾라고 쓰고 있다. 그는 이 글에서 커뮤니케이션의 역사가 정보의 보존 문제와 밀접하게 관련되어 있다면서, 정보의

344) Nam June Paik(1971), "Sonsbeek (Holland) '71 catalogue essay", in 위의 책, n.p.

345) 이 시의 대표적인 번역은 김봉구의 ‘상응’과 황현산의 ‘만물조응’을 들 수 있는데, 여기서는 논문의 문맥상 ‘상응’으로 번역한다. 이 시의 첫 두 연은 다음과 같다. “자연은 하나의 신전, 거기 살아 있는 기둥들은/ 간혹 혼돈스런 말을 흘려보내니,/ 인간은 정다운 눈길로 그를 지켜보는/ 상정의 숲을 건너 거길 지나간다.// 밤처럼 날빛처럼 광막한,/ 어둡고 그윽한 통합 속에/ 멀리서 뒤섞이는 긴 메아리처럼,/ 향과 색과 음이 서로 화합한다.” [샤를 보들레르(1857), 『악의 꽃』 「만물조응」, 황현산(역), (서울: 민음사, 2016), p.19.]

346) Nam June Paik(1972), "Communication-Art", in Rosebush(ed.), 앞의 책, u.p.

347) Nam June Paik(1980), "Random Access Information", in Hanhardt et als.(eds.), 앞의 책, p.173. 백남준은 이 글귀를 변용하여 되풀이해 사용하는데, 가령 한 전시도록에는 다이어그램까지 그려가며 “하나의 원이 있다. 예술이다./ 또 하나의 원이 있다. 커뮤니케이션(통신)이다./ 이 두 원이 겹쳐지는 대추씨 같은 모양이 바로 비디오 아트이다./ Video Art는 대추씨처럼 딱딱하다.”고 쓰고 있다. [박명자(편), 『백남준 근작전 '88-'92』, (서울: 현대화랑, 1992), n.p.]

투명한 보존의 어려움과 함께 정보의 임의 접속³⁴⁸⁾ 가능성에 대해 언급한다.

이는 정보 전달, 소통의 가능성을 바라면서도 그것의 불가능성에 직면해야 하는 현실을 예술실천의 현장에서 토로한 것이다. 그가 그토록 원하는 너와 나의 소통이 가능하려면, 정보의 투명한 보존과 전달이 토대가 되어야 한다는 그의 소박한 믿음은 애초부터 실현 불가능한 기대이다. 게다가 그는 당시 상황에서 텔레-커뮤니케이션의 경우, 임의 접속이 어려우니 사람들은 시도조차 하지 않을 거라고 전망한다. 그럼에도 위의 인용 글을 훑날 다르게 표현한 글(각주 347)을 보면, 그는 그 불가능의 가능성을 비디오아트에서 찾으려 한 것 같다.

백남준 작업의 독특성은 가능성과 불가능성 사이의 이 같은 유희가 발생시키는 틈, ‘사이-공간’에 있다. 불가능한 현실에 직면해서 그 불가능성을 불가능성으로 드러내는 그의 작품이 다큐멘터리 비디오와 다르게 매력적인 것은 바로 그 차연의 흔적에 있다 하겠다. 그는 관계 맺기를 간절히 바라며 쌍방향 소통을 다양한 방식으로 추구하지만 그가 비판하는 상업 프로그램이 독재성을 감추고 매끄럽게 포장해서 제시하여 일방적으로 시청자를 현혹하는 것에 탄지를 건다. 기술 메커니즘을 비판하면서도 기술적인 방식으로 그 내부에서 문제제기를 하며 다른 소통의 방식을 찾는다. 그는 선택해야 하는 상황에 직면하는데, “선택은상업 TV나 공영 TV냐에 있지 않고 나쁜 기술에 의한 유의미한 정보냐 좋은 기술에 의한 무의미한 정보냐에 있다....”³⁴⁹⁾고 한다. 백남준의 이 글은 고유성을 포기하지 않으면서 타자와 관계 맺기를 해야 하는 상황을 피하지 않고 협상해야 한다고 데리다가 강조한 결정(불)가능성을 상기시킨다. 데리다는 “선택은 통제와 비통제, 제어와 비제어, 소유와 비전유 사이에서 고르는 것이 아니다. 여기서 현안은 다른 ‘논리’를 따르는데, 그것은 [내가

348) 백남준이 이 글을 쓰던 당시는 아직 디지털 방식이 보급되기 이전으로 비디오테이프를 사용하고 있었으므로 테이프를 되감거나 빨리감기 등으로 접속해야 하는 불편함이 있었는데, 백남준은 이 글에서 임의 접속이 가능한 현재의 소통방식을 고대하며 예견하고 있다 하겠다.

349) Nam June Paik(1968-70), "Machine Show essay", in Rosebush(ed.), 앞의 책, u.p.

‘탈전유(exappropriation)’³⁵⁰⁾라고 제시한] 제어 없는 제어의 복합적인 구성 사이에서의 ‘선택’인 것이다”³⁵¹⁾라고 한 바 있다.

‘사이-공간’을 드러내기, 그것은 백남준의 노이즈에 대한 환대이다. 이미 우리는 그가 첫 개인전에서 실험TV를 통해 노이즈를 다른 소통의 방식으로 제시하고 있음을 살펴보았다. 이에 대한 그의 생각을 좀 더 분명하고도 구체적으로 보여주는 초기의 중요한 소논문이 「노버트 위너와 마셜 매클루언」(1967)이다. 이 소논문에서 백남준은 사이버네틱스의 제창자인 위너의 다음 글을 길게 인용하면서 “백색 소음은 최대한의 정보를 지닌다”³⁵²⁾고 덧붙인다.

메시지는 그 자체로 패턴과 조직화의 형식이다. 실제로, 일련의 메시지는 외부세계의 일련의 상태를 표시하는 함수인 엔트로피를 가진 것으로 다루어질 수 있다. 엔트로피가 무질서의 척도인 것과 똑같이, 일련의 메시지가 전달하는 정보는 조직화의 척도이다. 사실상, 메시지에 의해 전달된 정보는 본질적으로 그 엔트로피의 마이너스 부호이자 그 확률에 반비례한다고 해석할 수 있다. 다시 말해, 메시지가 개연성이 높을수록 정보는 덜 주어진다. 가령, 상투적인 표현들(clichés)은 뛰어난 시보다 덜 분명하다.³⁵³⁾

백남준은 <글로벌 그루브>나 위성 방송에서 자신이 작품에 관여한 부분은 아주 일부일 따름이라고 강조하는데, 이에 대해 대개는 그가 늘 관계의 소중함을 강조하며 조력한 테크니션이나 다른 예술가들 및 방송 관계자들에게 그

350) 데리다가 전유(appropriation) 및 비전유(expropriation)와 구분해 만든 신조어 ‘탈전유(exappropriation)’는 일종의 ‘유한한 전유’로서, 전유처럼 전적인 전유 운동(‘자기 것으로 삼는 것’)을 가리지 않고 비전유처럼 모든 소유를 포기하거나 박탈하는 운동이 아니라, 한 편으로 전유가 함축하는 타자의 동일화, 타자의 병합의 운동에 대한 반대나 저항을 뜻하면서 다른 한 편으로는 비전유가 가져올지도 모르는 자기 파괴나 최악의 부정적인 결과를 피할 수 있는 길을 모색하는 운동이다. 즉, 탈전유는 자아나 주체가 자기 파괴로 치닫지 않는 가운데 타자의 타자성을 유지하고 긍정하려는 운동이라고 할 수 있다. [데리다 & 스티글레르(1996), 앞의 책, pp.34-5. 주 18) 참조; 데리다(1993), 앞의 책, pp.397-99. 참조]

351) Derrida & Stiegler(1996), 앞의 책, p.37.

352) Nam June Paik(1967), "Norbert Wiener and Marshall McLuhan", in Rosebush(ed.), 앞의 책, u.p.

353) Norbert Wiener, *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society*, (London: Free Association Books, 1989), p.21.

공을 돌리는 겸손함을 보여준 것이라고 평가한다. 그렇기도 하지만, 예술적인 측면에서 고려하자면, 그가 노버트 위너를 자기 방식으로 읽고 실천적인 작업 속에서 체득해 보여준 그만의 예술 노선을 간파할 수 있다. 위너의 논리에 따르면 작가 자신의 메시지를 덜어내거나 압축함으로써 정보량을 극대화할 수 있다는 것인데, 백남준은 케이지가 <4분 33초>에서 이를 예술적으로 보여주고 있다고 생각했고 자신의 작업에서도 늘 이를 염두에 둔 것으로 보인다.

특히, 방송과 관련된 작품에서 그는 여러 관계자들과 공조할 수밖에 없는 사정을 솔직히 밝힌다. 그는 “1972년에 WNET에 들어갔을 당시에 나는 세간에 테크노-아트 능력자가 되어 있었으나 실은 아주 간단한 방송 장비도 다루지 못했고 내가 고안하긴 했으나 비디오 합성기를 자유자재로 다루지도 못했다”³⁵⁴⁾고 고백한다. 결국 그는 그곳의 최고 엔지니어로 하여금 합성기를 조작하도록 설득했는데, 그 결과가 “1 더하기 1은 종종 1.2이거나 0.8이 되지만, 이 경우엔 1 더하기 1이 100이 되었다.... 마치 케이지와 커닝햄의 공동 작업처럼”이라고 말하며 덧붙이기를, “말할 필요도 없이 위성 생방송 3부작에서 내 역할의 할당량은 전체 작품의 30%쯤이었을 것이다”³⁵⁵⁾고 한다. 백남준은 이렇게 가능한 모든 관계 속에서 자신의 메시지는 최소한으로 압축하거나 가리고 정보를 최대치로 끌어올리면서 통신 위성의 실험에 돌입하여 ‘우주 오페라(SPACE OPERA)’³⁵⁶⁾라는 새로운 장르를 발명한다.

2) 위성방송 <굿모닝 미스터 오웰>

백남준이 ‘우주 오페라’라고 이름 붙인 <굿모닝 미스터 오웰>은 “향과 색과 음이 서로 화합한다”는 보들레르의 시구를 현실적으로 실현하고자 한 그의 열

354) Nam June Paik(1993), "De-Composition in the Media Art" in Bußmann & Matzner (eds.), 앞의 책, p.19.

355) 위의 책, p.20.

356) Nam June Paik(1984), "Draft for the letter to Jose Montes Baquer (WDR producer)", in Paik & Block(eds.), 앞의 책, u.p.

망의 표현이다. 물론 그는 자신의 표현을 극대화하는 방식을 너무나 잘 알고 있던 터라 주제를 조지 오웰(George Orwell)의 『1984』에서 따왔고 시너지를 더하기 위해 방송 날짜까지도 1984년 1월 1일로 정해 놓고 <굿모닝 미스터 오웰>의 기획을 추진했으며 실제로, 뉴욕 기준으로 그 날 정오에, 파리 시간으로 1월 1일 저녁 6시에, 그것을 세계 3개 대륙(북미, 유럽, 아시아)의 10개국에 1시간에 걸쳐 생중계했다.³⁵⁷⁾ 메시지는 간단명료했다. “굿모닝 미스터 오웰. 당신은 딱 절반만 맞았어요”³⁵⁸⁾였다. 기술이 감시와 처벌의 도구만이 아니라 관계 맺기와 소통의 가능성에 작동함을 글로벌 축제의 형식으로 보여주려 한 것이다. 이 작품을 위해 백남준을 도왔던 비디오아티스트 존 샌본(John Sanborn)은 백남준이 ‘플렉탈 방식’의 스토리 텔링을 보여주었다면서, “그는 무엇이 어디에서 일어나야 하는지에 대한 기존 관념을 뒤바꿔 놓았고(displaced) 서로 다른 물리적 공간의 예술가들을 연결해(connecting) 전 지구적 미디어 공간을 창조함으로써 새로운 감각의 ‘놀라움’을 선사했다”³⁵⁹⁾고 일종의 증언처럼 당시의 이야기를 생생하고 흥미진진하게 전한다.

잘 알려져 있듯, 이 작품은 조지 오웰의 『1984』(1949)에 대한 미디어식 응답이다. 그런데 그동안 <굿모닝 미스터 오웰>은 본말이 전도된 채 소개되어 온 감이 있다. 백남준의 작품 의도나 작업의 독특성보다 오웰의 팬옵티콘(Panopticon)적 사회에 대한 비판의 엔티테제로 해석하는 데 더 초점을 두는

357) 뉴욕의 WNET-TV 스튜디오와 샌프란시스코 스튜디오, 그리고 파리의 퐁피두센터에서 촬영한 라이브 퍼포먼스와 녹화 테이프 및 영상 그래픽 등으로 구성된 이 위성방송은 미국의 PBS 방송과 프랑스 국영 방송 FR3에서 각각 뉴욕 버전(미국, 캐나다, 한국으로 송출)과 파리 버전(프랑스, 독일, 스위스, 덴마크, 벨기에, 네덜란드, 룩셈부르크로 송출)의 두 채널로 생중계되었다. 시차 때문에 한국의 방송 시간은 1월 2일 새벽 2시였다. 이후에 그 해 11월 15일부터 12월 31일까지 30-35분으로 편집된 버전이 일본과 멕시코, 브라질의 방송국에 각각 원격 방송되었는데, 백남준은 각 방송국의 최저 시청률로 계산할 때 편집 버전 시청까지 합쳐서 1984년에 이 위성방송을 본 전 세계의 총시청자 수를 3천 3백만 명까지 내다보았다. 하지만 그가 강조하고자 한 것은 총시청자의 수보다 세계 여러 곳에서, 특히 문화적 접촉이 상대적으로 적은 곳에서 예술 방송을 시청한 점이였다. (위의 책, u.p.)

358) Nam June Paik(1984), "Good Morning Mr. Orwell-You Were Only Half Right (Faxed Scenario, New York)" in 위의 책, u.p.

359) John Sanborn, "The Story Is in the Telling", in 김성은 & 박상애 (eds.), 『백-오웰 클럽: 와레즈 아카데미』 (용인: 백남준아트센터, 2014), p.124.

점에서 그러하다. 샌본은 온라인상에 떠도는 이 작품에 대한 잘못된 정보를 지적하며³⁶⁰⁾ 백남준의 독특성을 요약해서 전달하는데, “백남준은 이미지나 소리를 단지 ‘음표’나 발견된 오브제로 여겼다”며 “그의 최고의 작품들은 결코 어떤 것에 **관한** 것이 아니었다”고 한다. 또한 “백남준의 유산은 작품 자체라기보다 (...) 그를 현실보다는 기억 속에서 더 많이 존경받게 만드는 일련의 생각들과 톤의 변화 및 작동 방식이다”³⁶¹⁾고 한다.

이제 <굿모닝 미스터 오웰>에서 우리가 눈여겨보아야 할 지점은 바로 백남준의 생각들과 그것을 실현시키는 그의 방식에 있다. 요약하자면, 전자는 소통과 관계에 대한 그의 지속적인 관심이고 후자는 인공위성을 통해 가능해진 대륙 간 생중계이다. 그는 위성방송을 처음 시도한 예술가로 더글러스 데이비스³⁶²⁾를 언급한다. 하지만 그의 진짜 관심은 쌍방향 위성방송이었는데, 뉴욕과 L.A.를 2시간 동안 쌍방향 위성 중계한, 키트 갤러웨이(Kit Galloway)와 셰리 라비노비츠(Sherrie Rabinowitz) 부부의 작품 <공간 속의 구멍 Hole in Space>(1980년 11월 11일, 13일, 14일)을 보고 그는 크게 감동받는다. SNS를 통해 텔레-커뮤니케이션의 가능성이 무한으로 치닫고 있는 현 세대에게는 이 방송 화면이 생소한 장면일 수 있으나 당시로선 미국 내의 동서부를 연결해 영상 소통할 수 있다는 것만으로도 대중의 놀라움과 찬탄을 자아냈다. ‘공공 통신 조각(A Public Communication Sculpture)’이라는 부제가 붙은 이 작품을 보면, 사람들이 얼마나 서로 연락하며 이어지기를 원하는지 알 수 있다. 오늘날의 통신 사정과 비교해 격세지감이 아닐 수 없다. 백남준은 이 작품의

360) 존 샌본이 지적한 바에 따르면, 이 작품에 대한 온라인의 자료들은 대부분 위키디피아에서 일부 수정해 퍼 나른 것들인데, 그 대부분은 터무니없이 사실과 다르다고 한다. [위의 글 in 위의 책, p.129. 참조]

361) 위의 글 in 위의 책, p.127-29. (강조는 샌본에 의함)

362) 최초로 인공위성을 이용한 작품은 더글러스 데이비스의 <Seven Thoughts>(1976.12.29.)였다. 바로 얼마 후, 제6회 《카셀 도큐멘타》(1977.6.24.)에서 백남준은 살렛 무어먼과의 공연을, 요셉 보이스는 ‘사회 조각’을, 더글러스 데이비스는 <The Last Nine Minutes>를 처음으로 인공위성을 통해 생중계했지만 쌍방향을 실현하지는 못했다. [Kris Paulsen, *Here/There: Telepresence, Touch, and Art at the Interface* (Cambridge & London: The MIT Press, 2017), p.100-105, p.210. 참조]

녹화테이프를 보고 세 번이나 울었다고 고백하는데, 같은 글에서 “프랑스의 수학자 앙리 푸앵카레(Henri Poincaré)는 (...) 발견되고 있는 것은 새로운 사물들이 아니고 단지 이미 존재하는 사물들 간의 새로운 **관계**라는 것을 지적했다”면서 “우리의 이 시대는 훨씬 새로운 소프트웨어를 발견하고 있는데 ... 그것은 새로운 사물이 아니라 새로운 생각이다... 그리고 또한 우리는 많은 생각과 마음들 사이에서 새로운 관계들을 발견하고 심지어 엮어 내고 있다”³⁶³⁾고 쓰고 있다.

공간적인 한계를 초월하는 관계와 소통에 대한 백남준의 관심은 활동 초의 텍스트악보(1961년)에서 샌프란시스코와 상하이에서의 피아노 동시 연주라는 원격 네트워킹을 구상한 것에서 이미 엿볼 수 있다. 1968년 인터넷을 예고한 소논문에서는 ‘즉석 글로벌 대학(Instant Global University)’³⁶⁴⁾을 제안했고 그 후로도 ‘전자 슈퍼 하이웨이’나 ‘임의 접속’ 등의 개념을 통해 계속 (텔레)커뮤니케이션에 대한 관심을 표명한다. <글로벌 그루브>(1973)를 비롯한 70년대와 80년대의 비디오테이프 작품은 대부분 방송과 연관되어 제작되었고 실제로 텔레비전으로 방송되었다. 당시 그의 비디오테이프 작품들은 한 지역에 국한해 방송된 데 반해, 인공위성 기술의 발달은 대륙 간 텔레-커뮤니케이션의 가능성을 증대시켰고 백남준은 꿈일지 모른다면서도 줄곧 열망해온 것이 이 기술에 힘입어 실현해볼 수 있는 기회를 포착한다. 그는 1983년 5월 <굿모닝 미스터 오웰>의 시나리오 초안을 작성하며 구체적인 계획에 착수한다.

이 시나리오 초안을 보면, 백남준이 작품의 기본적인 열개를 최종작까지 끌고가는 것을 알 수 있다. 가령, 작품의 첫 번째 이벤트로 <굿모닝 미스터 오웰>을 위해 작곡한 신곡의 방송이라든가 자기 주변 예술가 친구들 (존 케이지, 머스 커닝햄, 샬럿 무어먼, 요셉 보이스, 앨런 긴즈버그)의 공연을 되도록

363) Nam June Paik(1984), "Art & Satellite", in Paik & Block(eds.), 앞의 책, u.p. (<굿모닝 미스터 오웰> 방송 후, 그 해에 도쿄 메트로폴리탄미술관에서 발행한 전시도록 『백남준-Mostly Video』에 일본어로 처음 실린 이 글은 이 위성방송 작품에 대한 백남준의 자평이 담긴 중요한 자료이다.) (괄호 없는 말줄임표와 강조는 백남준에 의함)

364) Nam June Paik(1968), 앞의 글, in Rosebush(ed.), 앞의 책, u.p.

많이 포함시키고 있는 것, 문학계와 철학계 인사들의 토론, 민속음악이나 춤을 생방송으로 소개하는 것, 각 도시의 젊은 예술가 그룹(무용, 퍼포먼스 등)의 생중계 등이 이에 해당되는데, 이 중에 문학 토론 부분만이 완전히 다른 방식으로 바뀌었다. 이와 같은 대략적인 스케치만 살펴봐도, 이 작품이 그가 예술인생을 시작하면서부터 염두에 두고 지향해온 ‘바그너식 총체예술’, 즉 음악과 미술, 문학, 건축, 패션, 무용 등을 총망라한 ‘다(多)시간 다공간 교향곡’³⁶⁵⁾의 시도임을 알 수 있다.

<굿모닝 미스터 오웰> 방송을 위한 뉴욕의 시나리오 자료에는 총 25개의 장면으로 나누어 장면별 간략 설명이 되어 있는데, 실제 방송에서는 일부 수정되어 뉴욕과 파리의 실황이 서로 차이내고 교차하면서 각각 생방송으로 전파되었다. 내용은 앞서 언급한 초안의 내용과 거의 비슷하다. 실시간 생중계를 기본으로 하고 있지만 편집된 영상들은 비디오테이프의 경우처럼 영상 콜라주 기법³⁶⁶⁾이나 피드백과 크로마키 효과를 활용한 영상 중첩과 합성을 보여준다.

초안과 완전히 바뀐 부분은 ‘지성인의 대열(Cavalcade of Intellectuals)’이라는 제목을 붙인 시퀀스인데, 초안에는 수전 손택(Susan Sontag)과 노먼 메일러(Norman Mailer), 시몬 드 보부아르(Simone de Beauvoir), 하인리히 뢰를(Heinrich Böll), 귄터 그라스(Günter Grass), 존 케이지, 요셉 보이츠 등이 참여해 토론하는 지성적이고 진지한 장을 구상했으나, 최종 방송에서는 희극 코너로 완전히 바뀌었다. 의도적인지 아닌지 구분이 안 되는, 위성방송의 통신 불량을 내용으로 하는 풍자적인 희극으로 바뀐 것이다. 이는 기술 발전에 의

365) Nam June Paik(1984), "Art & Satellite", in Paik & Block(eds.), 앞의 책, u.p.

366) 헨하르트는 백남준의 비디오아트의 핵심을 콜라주와 연관짓는다. “미학적 담론으로서 비디오의 역사는 콜라주 언어의 역사이다. 거기서 이미지를 전개하고 재통합하는 전략은 세계문화의 다양한 텍스트 자원으로부터 새로운 시각언어를 도출해낸다. 비디오 설치의 확장된 형식의 스펙터클한 역사는 다른 재료와의 상호-텍스트적 대화(inter-textual dialogue) 속에 놓인 비디오 모니터에 의해 제공되는 시공간적 차원으로서의 콜라주 기법의 확장으로 간주될 수 있다.” [John G. Hanhardt, "Dé-collage/ Collage: Notes Toward a Reexamination of the Origins of Video Art", in Hall & Fifer, 앞의 책, p.79.]

한 쌍방향 소통의 실현 가능성이 기술의 오작동, 즉 기술의 결핍과 이중구속으로 얽혀 있음을 예술적 방식으로 전달한다.

이 작품에서 백남준은 기계음을 사용해 “굿모닝 미스터 오웰”이라 부르면서 타자(유령)에게 말걸기로 시작한다. 기계음과 비디폰트(vidi font)의 사용으로 전자적이고 미래적인 느낌을 강조하는 오프닝 화면은 현전/거기 있음을 상징하면서 동시에 부재를 보여주어 이미 고인이 된 조지 오웰을 불러낸다. “굿모닝 미스터 오웰”을 여러 번 반복하는 오프닝 멘트처럼, 되풀이의 기조는 작품 전체를 관통하고 있다.



(그림 38) <Good Morning Mr. Orwell>, 1984

처음에, 로리 앤더슨(Laurie Anderson)과 피터 가브리엘(Peter Gabriel)은 <이것은 영상이다 This is the Picture>라는 노래를 부르며 제목과 같은 가사를 반복하고 있으며 앤더슨의 눈 속에선 축소된 눈의 이미지 (그림38)가 반복된다.



(그림 39-40) <Good Morning Mr. Orwell>, 1984

미국과 프랑스의 사회자들은 같은 인사를 되풀이한다(그림39). 존 케이지는 선인장들을 깃털과 손가락을 이용해 연주하며 유사한 소리를 되풀이 연주하고 있는 듯이 보인다. 존 케이지의 선인장 연주에 맞춰 추는 머스 커닝햄의 춤은 뉴욕과 파리 간의 송수신 시차에 따른 피드백 효과의 잔상으로 중첩된 영상 효과를 보여준다(그림40). 샬럿 무어먼과 앨런 긴즈버그를 비롯한 다른 퍼포머들의 공연도 되풀이를 보여준다. 오웰이 만든 허구의 인물 ‘빅 브라더’도 회화화된 모습으로 세 개의 시퀀스에 간헐적으로 반복해 등장한다.

백남준은 반복 속에서 매번 다르게 읽을 수 있는 가능성을 알고 있었다. 상하이와 샌프란시스코에서 바하의 <평균율 1번> 푸가 1번을 악보로 피아노를 동시에 연주하라는 텍스트악보는 동일 주제의 반복에서 그 틈의 미세한 차이에 주목하라는 주문이다. 그 당시 그는 또 다른 텍스트악보에 “라인 강의 물결을 세어보라”는 구절을 넣기도 했는데, 이 역시 무수히 부서지면서 나에게와 닿는, 같아(same)해보이지만 결코 동일(identique)하지 않은 물결의 반복에 주목한 것이라 하겠다.

테리다는 “되풀이의 구조는 동일성과 차이를 동시에 내포한다. 가장 ‘순수한’ 형태의 되풀이(하지만 이는 결코 순수하지 않다)는 그 자체 안에 자신을 되풀이로 구성하는 어떤 차이의 간극을 포함한다. 어떤 요소의 되풀이 (불)가능성은 자기 자신의 동일성을 선형적으로 분할한다”³⁶⁷⁾고 말한다. 되풀이 (불)가능성은 현재성의 (불)가능성과 상통한다. 반복 속에 차이를 내포하고 있듯이, 현재는 언제나 현재 ‘이상’으로 이미 항상 또는 아직 아닌 상태로 현재 속에 과거와 미래를 내포하고 있다. 현재의 순간들은 스스로 분할하며 “자기 자신 안에 죽음을 포함하게 되고 자신의 직접성 속에 어떤 식으로든 자신의 사후까지 살아남게 될 어떤 것을 재기입하게”³⁶⁸⁾ 된다. 다시 말해, 스스로를 이중 구속하는 것이다. 테리다와 백남준은 제각기 다른 방식을 통해서 이 같은

367) Derrida(1988), 앞의 책, p.53.

368) 테리다 & 스티글레르(1996), 앞의 책, p.95.

아포리아를 포용하고 나아가 이를 즐긴다.

백남준이 글로벌 커뮤니케이션을 일반 방송 시스템 속에서 구현했을 때, 그는 다양한 소스를 중립화된 혹은 균질화된 추상적 보편성으로 환원시켜 이질성과 다양성의 통합을 이뤄내고자 한 것이 아니다. 만약 그것만이 목적이었다면, 그는 다양한 문화를 르포르타주 형식으로 적당히 편집 재구성해서 다다익선으로 보여주면 되었을 것이다. 하지만 이 위성방송에는 단속적이고 비선형적이며 탈구되고 왜곡되며 지연되고 심지어 암전되는 등, 고정된 방송의 규정에 대한 거부, 일반방송에서 사고로 여길 만한 틈, ‘사이-공간’의 연속적인 개입이 들어있다. 한 방향의 방송이 독재임을 비판하면서 그 기술적 방식 속에서 문제 제기를 통해 소통의 가능성을 모색하는 백남준의 이중구속이 깃들여 있다.

3) 소통의 잼 규칙

백남준은 <굿모닝 미스터 오웰>의 방송 후 쓴 글에서, “모든 걸 다 저장할 수 있는데 왜 생방송을 했냐”³⁶⁹⁾는 질문에 대해 통조림 식품과 가공하지 않은 식품이 서로 비교될 수 없듯이, 생방송과 녹화방송은 서로 비교가 안 된다고 하며 TV도 전화처럼 쌍방향 커뮤니케이션이 가능하려면 라이브여야 한다고 강조한다. 그리고 <굿모닝 미스터 오웰>의 성공을 라이브 TV의 ‘생(live)방송’에서 찾는다. 그는 훌륭한 연극을 어떤 매체로도 기록할 수 없듯이, 생방송의 신비스러움은 비디오테이프 속에 저장될 수 없다고 한다. 미묘하고 즉흥적이며 부서지기 쉽지만 구체적인 조화가 이 위성방송이 전파되던 순간에 미국의 수백만 식자층 가정에서 퍼져 나갔다면 스스로 만족스런 평가³⁷⁰⁾를 한다. 그는 심

369) Nam June Paik(1984), "Reflections on 'Good Morning, Mr. Orwell'", in Paik & Block(eds.), 앞의 책, u.p.

370) Nam June Paik(1984), "Objective assessment 3 weeks after the big event", in 위의 책, n.p.

지어 타 방송 프로그램과 시청률을 비교해가며 자신의 위성방송 시도가 성공적이었음을 수치로 증명하고자 한다.

그렇다 해도 백남준이 원격 기술로 가능해진 텔레-커뮤니케이션의 순기능에만 주목한 것은 아니다. 그는 정보기술 발달에 따른 정보의 왜곡에 대해 흥미로운 분석을 하는데,

거짓은 언제나 진실보다 더 흥미롭고 살인 뉴스는 늘 미담보다도 더 관심을 끈다. 예술계의 사기 행각을 들추는 기사가 눈부시게 새로운 예술의 성취들을 발견하는 기사보다 더 큰 헤드라인을 장식한다. 독자는 본능적으로 양성적인(positive) 자아를 중성화하기 위해 나쁜(음성적인) 뉴스를 요구하는 양(+)이온을 늘 띠기 때문이다³⁷¹⁾

라고 대중의 심리를 꿰뚫는 발언을 한다. 또 다른 글에서는 커뮤니케이션-예술에서 “전자적 진실은 당신이 어떤 신호들을 증폭시키면 목표로 한 신호의 유용한 정보보다 노이즈를 더 증폭하게 된다는 것이다. 그러므로 판매부수가 더 많은 잡지일수록 질은 더 떨어진다”³⁷²⁾고도 한다.

이처럼 소통에 대한 백남준의 관심을 관계의 미학에 기초하는 그 이상으로 읽게 하는 말은 일찍부터 곳곳에서 발견된다.

나는 마셜 매클루언처럼 낙관적일 수 없다. (...) 왜냐하면 전자시대에 소통의 상호작용이 지닌 엄청난 잠재력은 ‘영향력 있는’ 집단과 ‘영향력 없는’ 집단 사이가 아니라, ‘영향력 있는’ 집단이 독점적으로 ‘영향력 없는’ 집단을 상대로 이용하는 (그리고 조작하는) 것이다. (정보의 이동은 늘 일방통행이다.)³⁷³⁾

백남준이 유독 쌍방향 소통을 강조한 것은 그가 이미 소통을 발생시키는 가능성의 한계를 잘 알고 있었기 때문이라 생각한다. 그는 “보다 나은 의미에서의 위성예술은 기존의 교향곡과 오페라를 다른 나라에 단지 전송하는 것에 그

371) Nam June Paik(1981), "From Horse to Christo", in Hanhardt et als.(eds.), 앞의 책, p.264.

372) Nam June Paik(1972), "Communication-Art", in Rosebush(ed.), 앞의 책, u.p.

373) 백남준(1972), “1965년 생각들”, in 백남준, 테커, 리비어(편)(1993), 앞의 책, p.322.

치지 않는다. 양대륙 간의 쌍방향 연결을 어떻게 성취할지, 어떻게 대화구조를 이끌어가야 할지, 시차를 어떻게 다룰지, 즉흥과 비결정론, 에코, 피드백, 케이 지적 의미에서의 텅 빈 공간 등을 어떻게 다룰지, 또 여러 국가들 간에 존재 하는 문화 차이와 선입견, 상식에 어떻게 즉각적으로 대처할지를 고려해야 한 다”³⁷⁴⁾고 한다. 이런 까다로운 공정을 필요로 함에도 불구하고 그는 위성방송 이 “우연적으로 필연적으로 사람과 사람 간에 뜻밖의 만남을 가져다 줄 수 있 고 인류의 뇌세포 사이의 접합부를 강화할 것이며 (...) 타인들과의 만남의 신 비(우연한 만남)를 기하급수적으로 늘릴 것”³⁷⁵⁾이라며 그 가능성에 대해 희망 을 둔다. 그는 단속적이고 무수한 차이를 수반하는 물결이 강의 이편과 저편 을 서로 연결하듯이, “위성은 하늘을 가르는 물결이다. 일 년에 딱 한 번만 만 나는 하늘의 별 견우와 직녀처럼, 인연(우연한 만남)은 오래된 것이지만 새롭 다”³⁷⁶⁾고 한다. 물결처럼 부서지고 깨지기 쉽지만 텔레비전 전파는 하늘을 가 르고 미지의 무수한 시청자들에게 가닿는다.

그런데 백남준도 정보의 왜곡이나 억압적, 조작적 기능에 대해 언급했듯이, 커뮤니케이션에는 매개성이 유령처럼 비가시적으로 들러붙어 있다. 데리다 연 구자 힐리스 밀러(Hillis Miller)는 이를 일컬어 “미디어가 제작자(The Medium is the Maker)”라고 한다. 그는 『거울 나라의 엘리스』에 나오는 하얀 여왕의 말 “규칙은 내일 잼, 어제 잼, 하지만 오늘은 결코 잼 없음”을 인 용해, 언제나 연기되어 현전하지 않는 것이 ‘소통의 잼 규칙’이라고 명명한다. “말하기(내 목소리는 당신이 듣기 전에 공기를 통과해야 하고 그래서 시간이 걸린다)는 지금, 현재의 현전을 불가능하게 만드는 일종의 지연을 수반한 다”³⁷⁷⁾는 것이다. 데리다가 ‘인공적 현재성’이라고 한 것과 밀러가 말하는 ‘소

374) Nam June Paik(1984), "Art & Satellite", in Paik & Block(eds.), 앞의 책, u.p.

375) 위의 글.

376) Nam June Paik(1987), "A Satellite-The light of the future Asatte-literally, the day after tomorrow", in Hanhardt et als.(eds.), 앞의 책, p.192.

377) J. Hillis Miller, *The Medium is the Maker: Browning, Freud, Derrida and the New Telepathic Ecotechnologies*, (Brighton: Sussex Academic Press, 2009), p.x.

통의 잼 규칙'은 찰나의 순간에도 작동하는 매개성의 간섭으로 인한 메시지의 순수한 전달의 불가능에 대해 말하는 것이다. 이들의 논리에 따르면, 현재의 현전이 불가능하므로 현재는 인공적으로 발명된 것이다. 기술이 발달할수록 소통의 잼 규칙을 피할 길이 없다.

일반 텔레비전 방송에서는 이러한 현실을 가능한 한 은폐하고 시청자들이 화면의 가상성과 현실 사이의 거리를 최대한 인식하지 못하도록 억제한다. 백남준이 일반 TV를 비판한 것은 바로 이러한 은폐성이다. 그가 위성방송까지 동원하며 소통에 몰입한 것은 일반 방송의 이러한 은폐성에 개입하여 가상적 현실을 오히려 드러내고 복수의 목소리가 네트워크의 궤도에 흔적으로 기입되기를 바랐기 때문일 것이다. 그는 기술적 한계나 결핍을 역이용해서 예술적 방식으로 소통의 잼 규칙을 드러내 보여준다. TV 장치에 기술적인 변화를 주어 작위적이고 인공적인 교란을 피함으로써 수용자를 일방적으로 수동의 상태로 묶어 놓는 TV의 허구적 공정에 메스를 가하는 한편, 작가의 그러한 방식이 곧 대중매체의 인공적 조작 방식임을 재전유(reappropriation) 수단으로 암시한다.

소통의 잼 규칙은 소통의 한계에 관한 것이라기보다 소통 가능성에 방점을 두고 그 가능성의 여지 속에서 계속 타자를 향해 나아가는 걸음에서 소통의 의의를 찾고자 하는 것이라고 본다. 데리다는 “커뮤니케이션의 관념을 습관적으로 인도하고 있는 의미론적 지평은 에크리튀르의 개입에 의해, 즉 다의성으로 환원될 수 없는 산중의 개입에 의해 초과되고 파열될 수밖에 없다”³⁷⁸⁾고 했다. 에크리튀르의 개입, 즉 매개로 인해, 커뮤니케이션은 잘못 전달되거나 전달되지 않을 수도 있는데, 그 취약함이 오히려 의미를 확정적인 닫힌 체계로부터 열게 하는 가능성이 될 수 있다는 것이다. 유일무이한 자기 세계의 동일성(identity)은 그 자체가 모순인데, 동일성이 인정되려면 나를 인정해주는 타자를 필요로 하기 때문이다. 데리다는 같음(sameness)의 미세한 반복을 통

378) Derrida(1988), 앞의 책, p.20-21.

해 동일성이 비로소 성립될 수 있다고 했는데, 소통도 마찬가지로 타자를 향한 존재의 열림 속에서 비로소 너와 나의 관계 맺기, 백남준이 강조한 인연이 맺어질 수 있다. 분유(partage)의 소통을 말하는 낭시에 따르면, “‘소통의 장소들’은 (...) 더 이상 융합의 장소들이 아니다.” 바로 그 ‘탈-장소(dis-location)’ 자체가 분유의 소통이라고 한다.³⁷⁹⁾ 자기에 갇히지 않고 타자를 향한 발걸음이 분유로서의 소통이다. 타자에 대한 유보 없는 환대는 원격 기술 매체의 시대에 더 적극적으로 요청되는 것이다. “타자성 없이는 차이도 없고, 독특성 없이는 타자성도 없으며, 지금-여기 없이는 독특성도 없다.”³⁸⁰⁾

백남준은 방송 시스템의 폐쇄회로에 개입해 수용자를 수동성에 안주하지 않게 함으로써 수행적인 삶으로 안내한다. 그는 정치적인 메시지를 강조하지 않으면서 자신의 작업을 정치적으로 해석할 수 있는 여지를 남긴다. 한 방향의 방송이 독재임을 비판하면서 기술의 내부에서 문제제기를 함으로써 분유의 방식으로 존재의 ‘열림’으로서의 소통의 길을 모색한다. 잼 효과에 의해 기존 예술뿐 아니라 문화와 삶에 ‘사이-공간’을 만들고 그 경계 위에서 사건을 발생하게 한 그의 작업은 벤야민이 말한 ‘예술의 정치화’³⁸¹⁾로도 읽을 수 있을 것이다.

379) 장-뤽 낭시(1986), 『무위의 공동체』, 박준상(역) (고양시: 인간사랑, 2012), p.66.

380) 데리다(2014), p.77.

381) 발터 벤야민(1935), 『기술복제시대의 예술작품 (외)』, 최성만(역) (서울: 길, 2016), p.96.

V. 결론

지금까지 살펴본 것처럼, 본 논문에서는 ‘사이-공간’이라는 개념-가능성을 통해 백남준의 행위예술로부터 TV실험에 의한 전자 레디메이드의 발명을 거쳐 위성방송에 이르는 전 작업을 해체론적 방식으로 분석하고자 했다.

백남준이 행위음악가로 출발해 플럭서스 예술가로 활동하던 초기 시절의 작업을 음악의 대리보충으로 분석했는데, <20개의 방을 위한 교향곡>을 ‘사이-공간’이라는 동인으로 살펴보았고 그 과정에서 이 작품이 그의 전 생애에 걸쳐 중요하게 반복되는 몇 가지 쟁점을 이미 보여주고 있음을 추론할 수 있었다. 이 시기의 작품은 아니지만, 그의 예술 인생과 관계가 깊은 요셉 보이스를 기리는 작품 <보이스 박스>를 통해서도 미술의 대리보충을 분석했으며 나아가 이 작품이 백남준의 후기 작품에 나타나는 텔레커뮤니케이션과 연관됨을 추론했다.

비디오아티스트로서의 백남준은 이러한 초기 활동의 연장선상에 있음을 알 수 있었는데, 전자음악을 통해 전자를 발견할 수 있었던 것도 이러한 맥락에서 해석될 수 있다. 그는 행위음악에서 TV로 관심을 돌려 집중적인 기술 실험에 임했고 첫 개인전 《음악의 전시-전자 텔레비전》을 통해 실험TV 작품들을 전시한다. 그의 예술 인생을 바꿔놓은 이 실험TV 작품들은 예술과 기술의 ‘사이-공간’에서 기술의 대리보충으로 전자 레디메이드를 발명해 제시한 것이었다. 본 논문은 그의 TV 실험에 대한 분석을 위해 하이데거의 기술에 대한 철학과 데리다의 우편-공간에 대한 사유를 빌려와 준거틀로 삼아서 논의를 전개했다. 그 결과, 백남준은 실험TV의 회로를 개방함으로써 TV라는 기술의 본질을 드러냈을 뿐 아니라 그 ‘사이-공간’에서 발생하고 작동하는 전자의 가변적인 속성을 그대로 레디메이드로 제시함으로써 실재계의 틈인 노이즈를 신체화하고 있음을 추론하게 되었다.

또한 백남준이 방송 프로그램과 위성방송을 통해 기존 방송체제에 개입해

그 체제에 틈을 낸 실험을 살펴보았는데, 이는 기술의 유령성으로 말미암아 체제의 자기동일성 강화 경향을 스스로 해체하는 자가면역의 효과를 낳게 하며 백남준이 늘 문제시해온 일방적 소통에 대한 중지를 가져왔음을 알게 되었다. 그의 위성방송 작품 <굿모닝 미스터 오웰>도 이와 같은 소통의 가능성과 불가능성의 조건에서 새롭게 읽을 수 있었고 결국 예술과 기술 및 원격 기술의 ‘사이의 공간’에서 매개성에 의해 소통의 잼 규칙이 이미 항상 작동하고 있음을 추론할 수 있었다.

결과적으로, 본 논문은 백남준의 해체론적 읽기를 통해 그의 예술을 재구축함으로써 그를 현재와 미래의 미술가로 자리이동해보고자 하는 취지에 가까워졌다고 생각한다. 경계를 무화시키는 ‘사이-공간’은 물리적 현실이 디지털 환경의 가상현실 공간에 의해 점점 대체되고 있는 21세기에 더 가깝다. 백남준이 천착한 이 ‘사이-공간’은 미술의 물질적 기반을 넘어선 텍스트성의 공간으로 오늘날 모든 뉴미디어아트가 발현되는 곳이기도 하다.

이처럼 아무도 가지 않은 길을 내면서 기존의 가치들과 대결해야 했던 백남준의 도정은 데리다의 화두였던 결정(불)가능성에 직면한 경계 위에서의 삶이었다. 그는 예술의 장르적 구분, 예술과 기술, 예술과 대중매체의 사이에서 늘 일방적 방향성에 의문을 제기하고 체제 내에서 스스로 이중구속 된 채 자신의 사유를 실천적으로 수행했다. 이 사유와 실천 사이에서 글쓰기는 그에게 예술 작업만큼이나 중요했다. 그의 예술에서 TV가 가장 중요한 매체였던 것만큼 그에게 글쓰기는 작업을 위한 바탕이자 물꼬가 되었을 것이다. 그런 그에게 타자기는 TV만큼 그의 분신과 같았다.

타자용지에 ‘Paik’이라는 단어만 반복해서 뺄뺄하게 쳐 놓은 <자아 기계 Egomachine>(1974)라는 백남준의 타자기 레디메이드 작품이 있다. 디터 룬테(Dieter Ronte)에 의하면, 이 작품에서 백남준은 “개성적인 천재라는 유럽 르네상스 전통을 요약하고 있다”³⁸²⁾고 평한다. 백남준의 천재성을 극찬하고

382) Dieter Ronte, "Nam June Paik's Early Works in Vienna", in Hanhardt (ed.)(1982), 앞의

있는 이 평에 대해 반대하고 싶진 않지만, 연구자는 자신의 성 'Paik'만을 뽐낼뽐낼하게 치고 있는 백남준에게서 자기 동일성을 갖고 싶지만 늘 타자에 열려 있어 이중 구속되어 있는 그의 모습을 읽는다. '자아 기계'라는 제목이 암시하듯이, 종이에 찍힌 문자화된 자기 이름과 글쓰기와의 관계를 통해 백남준의 그러한 모습을 가늠하게 되는데, 뽐낼뽐낼하게 어긋나 있는 문자화된 이름은 파르마콘처럼 이중 구속되어 있는 백남준 자신의 처지를 반영하는 듯하다.

백남준은 '정주유목민(stationary nomad)'³⁸³의 도래를 꿈꾸며 예술적 사유나 실천에서 모두 도전적으로 경계 넘기를 시도했다. 하지만 그것은 스스로를 천재로 내재화하거나 무모해서가 아니었다. 우리는 백남준이 바이올린을 머리위로 치켜들거나 피아노를 밀어젖힐 때마다, 대중매체의 대명사인 TV를 교란할 때마다, 방송 시스템과 대면할 때마다 결정(불)가능성에 직면했을 그를 보게 된다.

음악가로 데뷔하기 전부터 말년까지 그가 남긴 글을 보면 그의 이중구속의 고뇌와 역설적이게도 환희를 동시에 엿볼 수 있다. 그는 한 인터뷰에서 플럭서스는 "나의 젊음이에요. 나의 순결. 나는 아주 순수한 젊음에 대한 이상이 있었어요"³⁸⁴라고 했다. 그는 초기의 행위음악으로 테러리스트라는 세평을 듣기도 했지만, 또 다른 행위음악 작품에 대해서는 "아무도 알아채지 못했고 인쇄된 프로그램도 없었으며 기자도 거기에 없었다"면서 "해프닝은 이 세상에서 단지 유일한 것"³⁸⁵이라며 오염되지 않은 순수한 동기를 지키고자 하는 갈망을 드러낸다.

본 논문은 그의 갈망과 현실 사이의 이러한 미세한 떨림을 그의 글과 작품의 해체론적인 분석을 통해 포착하고자 했다. 커다란 변화가 아닌 미세한 진동에 관심을 갖다 보니 '사이-공간'에 주목하게 되었고 그의 전 작업을 '사이-

책, p.78.

383) Nam June Paik(1980), "Random Access Information", in Hanhardt et als.(eds.), 앞의 책, p.176.

384) 백남준(1974), 백남준, 에디트 데커, 이르멜린 리비어(편), 앞의 책, p.238.

385) Nam June Paik(1963), "Postmusic", in Hanhardt et als.(eds.), 앞의 책, p.24.

공간'이라는 프리즘을 통해 고찰하게 되었다. 이 '사이-공간'에서는 서양 형이상학, 로고스의 철학에서 간과해온 인간 감정의 결, 주류를 벗어나 있는 잉여의 잔존물들인 기쁨과 슬픔, 그리움, 설레임, 망설임, 외로움, 두려움, 미움, 부끄러움, 안타까움, 처량함의 미세한 떨림을 읽을 수 있다. 그런데 정작 이 약한 고리가 '밝힐 수 없는 공동체'의 요체가 아닐까 생각한다. 데리다가 벤야민의 '약한 메시아적인 힘(eine schwache mesianische Kraft)'³⁸⁶을 빌어 메시아성을 언급한 것도 이성의 거대서사에 가려진 존재자들에 대한 눈맞춤이라 생각한다. 인공의 방식으로 (수용자를 포함해) 자연에 맞닿으려 하는 것이 예술이 지향하는 바라면, 이 만남 혹은 접촉을 가능하게 해주는 것이 바로 '사이-공간'이 아닐까 생각한다.

백남준은 피드백이라는 기술로 아무리 연장하려 해도 미끄러지는 노스텔지어와의 간극을 알고 있었다. 인공위성을 두고 하늘을 가르는 물결이라고 말한 것을 보면, 그는 초기의 텍스트 악보 “라인강의 물결을 세어보라”의 화두를 여전히 문제로서 숙고하고 있었음을 알 수 있다. 그는 파상적인 흐름 속의 미세한 틈 사이의 리듬에 이끌렸다. 줄곧 '-과'에 몰두하고 경계 너머 '바깥'에 관심을 가졌던 백남준은 각각의 자리를 차지하고 있는 '분과'로서의 존재들을 재문맥화, 다시 말해 자리가동시킴으로써 그 불가능한 조건 속에서 가능성을 끌어내며 자신을 결정(불)가능성의 한계까지 몰아갔다.

그는 그 '사이-공간'에서 어긋나고 충돌하면서(jamming) 선형적인 시간에 틈을 낸다. 아감벤은 “동시대인이란 시간을 나누고 가필함으로써 시간을 변형할 수 있고 또 그것을 다른 시간과 관련시킬 수 있으며 역사를 미증유의 방식으로 읽을 수 있고 그것을 필연에 따라 '인용할' 수 있는 자이기도 하다”³⁸⁷고 했는데, 이 정의에 따르면 백남준은 진정한 동시대인이며 그래서 도래하는 미

386) 발터 벤야민(1940), 「역사의 개념에 대하여」, 『발터 벤야민 선집5』, 최성만 (역), (서울: 길, 2015), p.332.

387) 조르조 아감벤(2006), 장치란 무엇인가? 장치학을 위한 서론, 양창렬 (역), (서울: 난장, 2010), p.87.

래의 미술가이다. 그는 기존의 예술사 기술 방식을 초과해 있으므로 그 한계 내에서 기술될 수 없다. 그리하여 그는 미래의 예술사는 현재와 같이 분리되고 구획 지워진 자기 영토 내의 기술로는 불가능할 것임을 이미 벌써 보여주면서 또 다른 문턱에 서 있다.

참고문헌

1. 국내 단행본

- 국립현대미술관 전시도록, 『백남준·비디오매·비디오땅』, 에이피인터내셔널, 1992.
- 김동규, 『하이데거의 사이-예술론: 예술과 철학 사이』, 그린비, 2014.
- 김보현(편역), 『해체: 자크 데리다』, 문예출판사, 1996.
- 김성은 & 박상애(편), 『백-오웰 클럽: 와레즈 아카데미』, 백남준아트센터, 2014.
- 김용옥(1992), 『석도화론』 (제2판), 통나무, 2012.
- 김형효, 『데리다의 해체철학』, 민음사, 1993.
- 김홍희(편), 『플럭서스 The Seoul of Fluxus』, Editions API, 1993.
- _____, 『백남준 Happening Video Art』, 디자인하우스, 1999.
- 디트마 엘거, 『다다이즘』, 김금미(역), 마로니에북스, 2008.
- 롤랑 바르트(1973), 『텍스트의 즐거움』, 김희영(역), 동문선, 1997.
- 리오넬로 벤투리(1964), 『미술비평사』, 김기주(역), 문예출판사, 1988.
- 마르틴 하이데거, 『기술과 전향』, 이기상(역), 서광사, 1993.
- _____, 『예술작품의 근원』, 오병남 민형원(역), 예전사, 1996.
- 마셜 매클루언, 『미디어의 이해』, 박정규(역), 커뮤니케이션북스, 1997.
- 박명자(편), 『백남준 근작전 '88-'92』, 현대화랑, 1992.
- 발터 벤야민, 『발터 벤야민의 문예이론』, 반성완(역), 민음사, 2007.
- _____(1935), 『기술복제시대의 예술작품 (외)』, 최성만(역), 길, 2016.
- _____(1940), 『역사의 개념에 관하여(외)』, 최성만(역), 길, 2015.
- 백남준, 「피엘·세어헬과 具體音樂: 騷音에게 威力을 賦與한 最前線의 現代音樂家」, 『자유신문』, 1958년.
- _____, 「偶然한 音樂: 달브슈타트 音樂講座 (上)」, 『자유신문』, 1959년 1월 6일.

- _____, 『보이스 박스: 1961-86』, 원화랑/현대화랑, 1990a.
- _____ & 이어령, 「메타커뮤니케이션의 예술」 in 『현대미술』, 제16권 3호, 1988년 가을호. pp.10-11.
- _____, 『늑대의 걸음으로: 서울에서 부다페스트 A Pas de Loup: De Séoul à Budapest』, 현대화랑/원화랑, 1990b.
- _____, 에디트 데커, 이르멜린 리비어(편)(1993), 『백남준: 말에서 크리스토퍼까지』 (개정판), 임왕준·정미애·김문영·이유진·마정연(역), 백남준아트센터, 2018.
- 백남준아트센터(편), 『슈야 아베, 이정성: 백남준아트센터 인터뷰 프로젝트』, 백남준아트센터, 2016.
- _____, 전시도록, 『비상한 현상, 백남준』, 백남준아트센터, 2017.
- 샤를 보들레르(1857), 『악의 꽃』, 황현산(역), 민음사, 2016.
- 서동욱, 『차이와 타자』, 문학과 지성사, 2002.
- 세익스피어, 『햄릿』, 최종철(역), 민음사, 2006.
- 스탠리 카벨, 『눈에 비치는 세계: 영화의 존재론에 대한 성찰』, 이두희, 박진희(역), 이모션박스, 2014.
- 슬라보예 지젝, 자크 랑시에르, 알랭 바디우 외(2007), 『아듀 데리다』, 최용미(역), 인간사랑, 2013.
- 아라타 이소자키(1989), 『21세기 건축의 예언가들』, 김병윤(역), 현대건축사, 1999.
- 아르투어 쇼펜하우어(1859), 『의지와 표상으로서의 세계』 제3판, 홍성광(역), 을유문화사, 2019.
- 이브-알랭 부아, 로잘린드 E. 크라우스(1997), 『비정형: 사용자 안내서』, 정연심 외(역), 미진사, 2013.
- 아즈마 히로키, 『존재론적, 우편적: 자크 데리다에 대하여』, 조영일(역), 도서출판 b, 2015.
- 알랭 바디우(1998), 『비미학 Petit manuel d'inesthétique』, 장태순(역), 이학사, 2016.
- _____(2010), 『바그너는 위험한가』, 김성호(역), 북인더갭, 2012.

에디트 데커(1987), 『백남준: 비디오 예술의 미학과 기술을 찾아서』, 김정용 (역), 궁리, 2001.

우도 쿨터만(1966), 『미술사의 역사』, 김수현(역), 문예출판사, 2001.

이안 제임스(2007), 『속도의 사상가 폴 비릴리오 Paul Virilio』, 홍영경(역), 앨피, 2013.

이희승(편), 『국어대사전』, 민중서림, 2010.

자크 데리다(1993), 『마르크스의 유령들』, 진태원(역), 그린비출판사, 2014.

_____ & 베르나르 스티글레르(1996), 『에코그래피: 텔레비전에 관하여』, 김재희, 진태원(역), 민음사, 2014.

장-뤽 낭시(1986), 『무위의 공동체』, 박준상(역), 인간사랑, 2012.

조르조 아감벤(2006), 『장치란 무엇인가? 장치학을 위한 서론』, 양창렬(역), 난장, 2010.

존 케이지, 『사일런스: 존 케이지의 강연과 글』, 나현영(역), 오픈하우스, 2014.

페넬로페 도이처(2005), 『How To Read 데리다』, 변성찬(역), 웅진지식하우스, 2007.

폴 비릴리오(1995), 『탈출속도』, 배영달(역), 경성대학교출판부, 2006.

프리드리히 키틀러, 『광학적 미디어: 1999년 베를린 강의-예술, 기술, 전쟁』, 윤원화(역), 현실문화, 2011.

헬 포스터(1988), 『시각과 시각성』, 최연희(역), 경성대학교출판부, 2004.

국외 자료

Allison, Marcella(ed.), *The Electronic Super Highway: Travels with Nam June Paik*, exhibition catalogue, Ohio: Carl Solway Gallery, 1995.

Armstrong, Elizabeth & Joan Rothfuss(eds.), *In the Spirit of Fluxus*, Minneapolis: Walker Arts Center, 1993.

- Austin, Larry & Douglas Kahn(eds.), *Source: Music of the Avant-Garde, 1966-1973*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2011.
- Barthes, Roland, *Image Music Text*, Stephen Heath(trans.), New York: Hill & Wang, 1977.
- Bußmann, Klaus & Florian Matzner(eds.), *Nam June Paik: eine DATA base*, Berlin & Stuttgart: Edition Cantz, 1993.
- Cage, John, *A Year from Monday*, Connecticut: Wesleyan University Press, 1967.
- _____, *Silence*, Connecticut: Wesleyan University Press, 1983.
- Chiu, Melissa & Michelle Yun(ed.), *Nam June Paik: Becoming Robot*, New York: Asia Society Museum, 2015.
- Classen, Constance, David Howes, & Anthony Synnott, *Aroma: The Cultural History of Smell*, London & New York: Routledge, 1994.
- Davis, Douglas, *Art and the Future: A History/ Prophecy of the Collaboration between Science, Technology, and Art*, New York: Praeger Publishers, 1973.
- Decker, Edith & Irmeline Lebeer(eds.), *Paik: Du cheval à Christo et autres écrits*, Bruxelles: Editions Lebeer Hossmann, 1993.
- Decker-Phillips, Edith, *Paik Video*, Karin Koppensteiner et als.(trans.), Barrytown, N.Y.: Barrytown, Ltd., 1998.
- Derrida, Jacques(1967), *Writing and Difference*, Alan Bass(trans.), The University of Chicago Press, 1978.
- _____(1967), *Of Grammatology*, Gayatri Chakravorty Spivak (trans.), Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- _____(1972), *Dissemination*, Barbara Johnson(trans.), London: The Athlone Press, 1981.

- _____(1972), *Margins of Philosophy*, Alan Bass(trans.), Chicago: The University of Chicago Press, 1982a.
- _____(1972), *Positions*, Alan Bass(trans.), Chicago: The University of Chicago Press, 1982b.
- _____, *Difference in Translation*, Joseph F. Graham(ed. & trans.), Ithaca & London: Cornell University Press, 1985.
- _____(1978), *The Truth in Painting*, Geoffrey Bennington & Ian McLeod(trans.), Chicago & London: University of Chicago Press, 1987.
- _____, *Limited Inc*, Samuel Weber(trans.), Evanston: Northwestern University Press, 1988.
- _____, Jacques and Maurizio Ferraris, *A Taste for the Secret*, Giacomo Donis(trans.), Cambridge, UK: Polity Press, 2001.
- _____ & Bernard Stiegler(1996), *Echographies of Television*, Jennifer Bajorek(trans.), Cambridge: Polity Press, 2007.
- Fargier, Jean-Paul, *Nam June Paik*, Paris: Art Press, 1989.
- Foster, Hal, et als.(eds.), *Art Since 1900* (3rd edition), London: Thames & Hudson Ltd., 2016.
- Frascina, Francis(ed.), *Pollock and After: The Critical Debate*, London & New York: Routledge, 2000.
- Friedman, Ken(ed.), *The Fluxus Reader*, Chichester: Academy Editions, 1998.
- Friedman, Ken & Owen Smith(eds.), *Performance Research: On Fluxus*, Vol. 7 No. 3, New York & London: Routledge, 2002.
- Gill, Johanna, "Video: State of Art", New York: Rockefeller Foundation, 1976.
- Gill, Johanna, *Artists' Video: The First Ten Years*, Michigan: Ann Arbor, 1977.

- Gratton, Peter & Marie-Eve Morin(eds.), *The Nancy Dictionary*,
Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015
- Hägglund, Martin, *Dying for Time: Proust, Woolf, Nabokov*, Cambridge
& London: Harvard University Press, 2012.
- Hall, Doug & Sally Jo Fifer(ed.), *Illuminating Video: An Essential Guide
to Video Art*, New York; Aperture/ BAVC, 1990.
- Hanhardt, John G.(ed.), *Nam June Paik*, exhibition catalogue, New York:
Whitney Museum of American Art, 1982.
- _____ (ed.) *The Worlds of Nam June Paik*, exhibition
catalogue, New York: Guggenheim Museum Publications, 2003.
- _____ (ed.), *Nam June Paik: Global Groove 2004*, New York:
Guggenheim Museum Publications, 2004.
- _____ (ed.), *Nam June Paik: Global Visionary*,
Washington,D.C.: Smithsonian American Art Museum, 2012.
- _____, Gregory Zinman, Edith Decker-Phillips(eds.), *We Art
in Open Circuits: Writings by Nam June Paik*, Cambridge: The
MIT Press, 2019.
- Hansen, Mark B. N., *New Philosophy for New Media*, Cambridge,
Massachusetts: MIT Press, 2006.
- Herzogenrath, Wulf(ed.), *Nam June Paik: Werke 1946-1976:
Musik-Fluxus-Video*, Köln: Kölnischer Kunstverein, 1976.
- _____ & Sabine Maria Schmidt(eds.), *Nam June Paik:
Fluxus/Video*, Bremen: Kunsthalle Bremen, 1999.
- Higgins, Dick, "The Origin of Happening", *American Speech*, Vol. 51,
No. 3/4 (Autumn-Winter, 1976), pp.268-271.
- _____, *Horizons: the Poetics and Theory of the Intermedia*,
Carbondale, IL: Southern Illinois Univ. Press, 1984.
- _____ & Nicholas Zurbrugg, "Looking Back", *A Journal of
Performance and Art*, Vol. 21 No.2, May, 1999. pp.19-32.

- Higgins, Hannah, *Fluxus Experience*, Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 2002.
- _____ & Douglas Kahn(eds.), *Mainframe Experimentalism: Early Computing and the Foundations of the Digital Arts*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2012.
- Huffman, Kathy Rae(ed.) *Video: A Retrospective*, Long Beach, Calif.: Long Beach Museum of Art, 1984.
- Joselit, David, *Feedback: Television against Democracy*, Cambridge: MIT Press, 2007.
- Kac, Eduardo, "Wrap Around the World", *O Globo*, Brazil: Rio de Janeiro, Sep. 10, 1988.
- Kang, Taehi, Nam June Paik: Early Years 1958–1973," Ph.D. diss., Tallahassee: Florida State University, 1988.
- Kort, Pamela(ed.), *Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit*, Munich: Prestel, 2003.
- Kostelanetz, Richard(ed.), *Esthetics Contemporary*, Buffalo: Prometheus Books, 1978.
- Krauss, Rosalind, "Video: The Aesthetics of Narcissism", *October*, Vol.1 (Spring, 1976), pp.50–64.
- _____, *Passages in Modern Sculpture*, New York: The Viking Press, 1977.
- _____, "Reinventing the Medium," *Critical Inquiry*, Vol.25, No.2 (Winter, 1999), pp.289–305.
- _____, *"A Voyage on the North Sea": Art in the Age of the Post-Medium Condition*, New York: Thames & Hudson, 2000.
- Laposky, Ben F., *Electronic Abstractions: A New Approach to Design*, Exhibition cat., Cherokee: Sanford Museum, 1953.
- Lessing, Gotthold Ephraim(1766), *Laocoon: An Essay upon the Limits of Painting and Poetry*, Ellen Frothingham(trans.), New York: The

- Noonday Press, 1957.
- Lippard, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, New York: Praeger Publishers, Inc., 1973.
- Margolies, John S., "TV-The Next Medium", *Art in America* 1969. 9/10.
- Meigh-Andrews, Chris, *A History of Video Art: The Development of Form and Function*, Oxford/ New York: BERG, 2006.
- Miller, Nancy, *The Color of Time: Video Sculpture by Nam June Paik*, Exhibition Leaflet, Waltham, Mass.: Rose Art Museum, 1984.
- Murray, James A.H. et als.(eds.), *The Oxford English Dictionary* (2nd. edition) vol. VIII, London: Oxford University Press, 1989.
- Neuburger, Susanne(ed.) *Nam June Paik: Exposition of Music-Electronic Television Revisited*, Köln: Walther König, 2009.
- Nicholls, David(ed.), *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Ørum, Tania & Jesper Olsson(eds.), *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, Leiden, Boston: BRILL, 2016.
- Paik, Nam June(Interviewed by Paul Schimmel), "Abstract Time", *Arts Magazine* 49 no.4, Dec.1974.
- _____ & René Block(eds.), *Art For 25 Million People*, Berlin: DADAgalerie, 1984.
- _____ & Edith Decker-Phillips, *Niederschriften eines Kulturnomaden: Aphorismen, Briefe, Texte*, Köln: DuMont Buchverlag, 1992.
- _____, *The Electronic Superhighway: Travels with Nam June Paik*, Cincinnati: Carl Solway Gallery, 1995.
- Paul, Christiane(ed.), *New Media in the White Cube and Beyond: Curatorial Models for Digital Art*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press: 2008.

- Paulsen, Kris, *Here/There: Telepresence, Touch, and Art at the Interface*, Cambridge & London: The MIT Press, 2017.
- Rennert, Susanne & Sylvia Martin(eds.), *"Le hasard fait bien les choses.": Jean-Pierre Wilhelm, Informel, Fluxus und die Galerie 22*, Köln,: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013.
- Rosebush, Judson(ed.), *Nam June Paik: Video 'n' Videology 1959-1973*, Syracuse, New York: Everson Museum of Art, 1974.
- Royle, Nicholas(ed.), *Deconstructions: A User's Guide*, Basingstoke & New York: Palgrave, 2000.
- Royle, Nicholas, *Jacques Derrida*, London & New York: Routledge, 2003.
- Schneider, Ira & Beryl Korot(eds.), *Video Art: An Anthology*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.
- Shanken, Edward A.(ed.), *Art & Electronic Media*, London, New York: Phaidon Press, 2009
- Spielmann, Yvonne "Intermedia in Electronic Images", *Leonardo*, Vol. 34 No.1, 2001. pp.55-61.
- Stockhausen, Karlheinz, *Texte zur Musik*, band2, Köln: DuMont Schauberg, 1964.
- Stooss, Toni & Thomas Kellein(eds.), *Nam June Paik: Video Time-Video Space*, exhibition catalogue, New York: Harry N. Abrams, 1993.
- Turok, Paul, "Music Note: More Torso Than Playing", *New York Herald Tribune*, 1965. 1.9.
- Tomkins, Calvin, "Profiles: Video Visionary", *The New Yorker*, 1975.5.5.
- Weber, Samuel, *Mass Mediauras: Form, Technics, Media*, Stanford University Press, 1996.
- _____, *Benjamin's -abilities*, Cambridge, Massachusetts:

- Harvard University Press, 2010.
- Wiener, Norbert, *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society*, London: Free Association Books, 1989.
- Young, LaMonte & Jackson Mac Low(eds.), *An Anthology*, New York; LaMonte Young & Jackson Mac Low International, 1963.
- Youngblood, Gene, *Expanded Cinema*, New York: P.Dutton & Co., Inc., 1970.
- Zinman, Gregory, “Nam June Paik's TV Crown and Interventionist, Participatory Media Art”, *MFJ*, No.58, 2013. Fall., pp.89-93.
- 와타리 화랑(편), *Nam June Paik: Bye Bye Kipling*, 도쿄: 리쿠르트, 1986.

Abstract

Deconstructive Reading of Nam June Paik: Art as the 'In-Between Space'

Kim, Kum Mi

Doctor of Philosophy

Major of Art Theory and Criticism

Department of Art Studies

The Graduate School, Hong-ik University

This dissertation is an attempt to read the art of Nam June Paik through 'In-Between Space'. The 'In-Between Space', an irreducible place to the proper sphere, is the site of events where the singularité of Nam June Paik's art is revealed.

Signifiers of Nam June Paik traverse across various areas from the father of video art to action musician, performance artist, (satellite) broadcast program planner, and writer. The 'In-Between Space', on the threshold unable to be delimited as the boundaries of the signifiers, reveals his singularité.

This dissertation names it 'In-Between Space' as Jam.

The 'In-Between Space' as Jam is a space of intermedia, of TV screens distorted by jamming, and of tele-technology. The space, which is spatially ambiguous and temporally out of joint, makes a dent to the conventional disciplinary system partitioned based on the order, ideas, pureness or logic. It is a space of *différance* suspending and

deferring meanings. Reminiscent of “We are in Open Circuits” as declared by Nam June Paik, the ‘In-Between Space’ operates as the possibilities of opening up a closed system in the structure. It is to remain as the rest, that can not belong to the history of meaning completely, so makes alternative reading possible and taking place.

Nam June Paik nullifies the boundaries between art genres in the ‘In-Between Space’ of intermedia with supplément of music and the fine arts. To make the inference of the argument, cases of <Sinfonie for 20 Rooms> and <Beuys Vox> will be analyzed. Derrida's concept, supplément, which reveals the lack of the presumable wholeness added to the wholeness, becomes Nam June Paik's ‘In-Between Space’ making the intrinsic properties of Genre impossible. In the course of discussion, his early activities as an action musician will be naturally studied focusing on his association with Fluxus, John Cage, and Joseph Beuys.

By way of delving into TV technology, Nam June Paik exposes the ‘In-Between Space’ between art and technology while bringing out (Entbergung) the physical nature of TV as a medium. It is analyzed through the questioning of technics by Heidegger, and Duchamp's readymade is used to shed light on his TV experiment as ‘electron-readymade’. His experimental TV works were presented as electron-readymades by capturing the indeterministic and variable attributes of electrons. The ‘In-Between Space’ generated by the electron-readymades of his experimental TV works can be said the technological supplément revealing ‘the optical unconscious’ of technology. In order to explain this, the operative way of the

'In-Between Space' will be examined focusing on his first solo exhibition, 《Exposition of Music-Electronic Television》.

Lastly, Nam June Paik's playful revelation of the 'In-Between Space' of tele-technology by actively engaging in the closed circuit system of broadcasting network through his broadcasting activities and satellite broadcasting works will be analyzed and examined with his broadcasting works and the videotapes and satellite broadcasting works that were aired. The technical spectrality, which we believe is operating as a real time effect, is analyzed as the 'In-Between Space' by looking into the case studies of <Global Groove> and <Good Morning Mr. Owell>.

This dissertation also deals with the (Im)possibility of two-way communications using the technology allowing simultaneous access from another location with the real time virtual effect even though you are not 'there' but 'here' in another location 'now', which was his constant dream. Accepting the hantologie of Derrida that communications involving 'tele-' cannot break away from the logic of différance in the first place, the 'In-Between Space' and its double binding operating in the tele-technology is examined, and it is inferred that Nam June Paik pursued communications as partage and openness of beings by revealing the 'In-Between Space' of tele-technology.

Nam June Paik's art as the 'In-Between Space' deconstructs the distinct art genres, boundaries between art and technology, and art and media, paving the way for the possibilities of interdisciplinary work and practically presenting its need. In that respect, the singularité of his art is revealed. The 'In-Between Space', overlooked in the western

metaphysics, has not been written in terms of its meaning, refuses to read the signifier Nam June Paik in defined limits of meaning, and contributes to the reconstruction of the art of Nam June Paik, as it always occurs in the gaps of meanings and works as possibilities of different reading. This leads to the thinking of his works, which are out of joint, colliding, and creating gaps in the linear time, as the art to come.

Keywords: Nam June Paik, Derrida, Heidegger, 'In-Between Space', deconstruction, experimental TV, electron-readymade, jam, intermedia, tele-technology, Duchamp