

- I. 서론
- II. 《음악의 전시-전자 텔레비전 *Exposition of Music-Electronic Television*》전 (1963)의 ‘사이 공간’
- III. TV 기술에의 천착: 실험TV와 전자 레디메이드
- IV. 기술의 초과 혹은 결핍: 개방회로와 노이즈
- V. 결론

I. 서론

백남준의 화두는 ‘인터-미디어(inter-media)’였다. 그의 작업이나 글을 보면, 그가 음악과 미술, 예술과 기술, 예술과 과학, 예술과 정보, 고급예술과 대중예술, 전자공학과 생리학, 혹은 미학과 사이버네틱스와 같은 학제간의 관계, 그 경계 영역에 사로잡혀 있었음을 알 수 있다. ‘-과’에 주목하는 그 같은 화두를 통해서 백남준이 발생시키는 ‘사이 공간’은 플럭서스 예술가 딕 허긴스가 예술 간의 다매체 작업을 넘어서 예술과 일상간의, 나아가 초학제적인 작업에 부여한 ‘인터미디어’¹⁾ 개념과 상통한다. 본 연구에서는 ‘사이 공간’과 관련해 이 개념을 수용하면서도, 백남준의 실험TV 작업에 집중함으로써 생략적으로 이질성을 내재한 텔레비전이라는 매체에 대한 탐구가 예술작품으로 읽혀지는 지점을 ‘사이 공간’으로 보고 탐색하고자 한다. 매체라는 말 자체가 담지하고 있는 매개의 의미에는 이미 무엇과 무엇을 잇는다는 ‘사이 공간’이 따르기 마련이다. 그런데 그것은 현존도 부재도 아닌 것으로 존재한다. 의미를 중지시키면서 여는 공간인 ‘틈’으로서 존재한다. 이렇게 백남준의 실험TV가 드러내는 ‘사이 공간’은 전통적인 예술의 장르 개념을 무화시키고 대중매체와 일상이 예술의 문맥으로 탈바꿈되는 문턱에 위치한다.

그 ‘사이 공간’에서 백남준은 전자 음악에서 착안한 ‘전자(electron)’를 TV 매체를 통해 레디메이드로 제시한다. 전자를 레디메이드로 제시하는 그의 텔레비전 실험이야말로 역사의 진행과정을 폭파시켜 뉴미디어아트의 장을 여는 사건이 된다. 하이데거 식으로 말한다면, 탈은폐되는 ‘존재사건(Ereignis)’이 생겨난다. 본 연구에서는 백남준의 평생에 걸친 다양한 실험과 예제적인 시도에서 변곡선을 이루는 그의 최초의 개인전 《음악의 전시-전자 텔레비전》전에 전시된 실험TV의 전복적인 잠재력을 들춰내서 하이데거식 읽기를 통해 분석하고자 한다. 후기 하이데거가 기술의 본질로 돌아갈 것을 강조하며 그 본질이 예술작품과 맞닿아 있음을 추론한 기술에 대한 물음에 백남준의 TV 실험이 실천적으로 응답하고 있음을 하이데거의 논지를 토대로 삼아 밝히고자 한다. 백남준이 텔레비전의 본질을 탈은폐시킴으로써 대중매체와 차별화되는 지점을 제시하고 기존의 전통적인 예술의 장르에도 지적변동을 일으키게 되었음을 살펴보고자 하는 것이다.

이와 같이 기존의 역사적 서술에서 탈피하는 본 연구는 백남준의 TV 실험이 기술에의 천착을 통해 하이데거가 언급한 기술의 생기는 본질을 보여주는 예로 탐구함으로써 예술과 기술이 점점 더 중요한 화두가 되고 있는 이 시대에 백남준을 ‘비디오아트의 아버지’라는 신화 속에 가두지 않고 ‘도래하는 예술가(artist to come)’로 읽으려 한다. 그의 종적을 (탈)구축의 방식으로 추적하

면서 그가 어떻게 미디어업 혹은 미디어로서 그 궤적을 남겼는지 고찰하려는 것이다. 이는 백남준의 예술을 역사 속에 방치하지 않고 지속적으로 발생하는 가능성의 계기로 사유하면서 동시대 미술의 장에 재배치하려는 시도이기도 하다.

‘비디오아트의 선구자’, ‘비디오 비저너리(Video Visionary)’라는 호칭이 무색할 정도로, 백남준은 로잘린드 크라우스를 비롯한 옥토버 그룹의 5명이 공동 집필한, 방대한 『1900년 이후의 미술사』²⁾를 비롯한 주류미술사 서적에서 제대로 조명받지 못한 편이다. 비디오아트에 대한 조금한 역사화 충동³⁾이 빚어낸 부작용도 그들의 우호적이지 않은 태도에 영향을 끼쳤겠지만, 무엇보다 스스로 모더니즘을 탈피하는 새로운 미술사 방법론이라고 자처하면서도, 오염에 대한 불안으로 인해 매체의 전락에 기초한 모더니즘이 그대로 그들의 시각과 서술에 반영되어 있기 때문이다. 가령, 스탠리 카벨의 오토마티즘(Automatism) 개념⁴⁾을 참조하면서 크라우스는 기술적(또는 물질적) 지지체와 관습간의 관계에 주목해 ‘매체의 재창안’으로서의 미술개념을 제안한다. 거기에다가는 소멸되어 가는 낡은 구 매체에서 구원의 가능성을 보고자 한 벤야민의 매체이론⁵⁾과 롤랑 바르트의 ‘제3의 의미’를 차용해서⁶⁾ 매체의 요소들 중 일부가 그 구조 자체를 발생시키는 규칙을

- 2) 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.
- 3) 마리타 스티커튼은 역사를 갖기도 전에 역사화된 비디오아트 역사에 대해 통찰력 있는 견해를 피력한다. 비디오가 그 당시에 막 개발되기 시작한 동시대적인 매체라는 점을 감안하면, 비디오아트의 역사화 충동은 매우 모순되어 보였다. 이에 대한 스티커튼의 설득력 있는 요인 분석은 첫째, 기술적인 요인과 관련해, 비디오의 포맷이 자주 바뀌는 등, 빠른 기술 발전으로 인한 기술의 빠른 낙후화와 매체가 급속히 약화되는 상태로 인해 빨리 역사를 만들어야 한다는 압박 중, 둘째, 제도적으로 미술관들은 비디오 제작에 주어진 기금을 받고자 분과를 만들고 비디오 큐레이터와 비평가들이 미술계에서 아직 수용되지 못했던 이 매체를 미술관 문맥에 흡수시키고자 끊임없이 재평가하고 옹호한 점을 들고 있다. [Marita Sturken, “Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectations and the Making of a History”, *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, Doug Hall & Sally Jo Fifer (ed.) (New York: Aperture/ San Francisco: BAVC, 1990), pp.102-104. 참조]
- 4) 스탠리 카벨(Stanley Cavell)은 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, 이두희 박진희 옮김, 『눈에 비치는 세계: 영화의 존재론에 대한 성찰』 (이모션북스, 2014), pp.167-168.
- 5) 크라우스는 “설치와 인터미디어 작업의 국제적인 유행 속에서 미술이 본질적으로 자본에 봉사하는 이미지의 전지구화와 공모하고 있음”을 우려하며 쓴 『북해에서의 항해: 후기-매체 조건 시대의 미술』에서 정작 그런 유행을 초래한 장본인이기도 한 마르셀 브로타스(Marcel Broothaers)가 이 후기-매체 조건을 건강하게 이끌 수 있는 사례가 될 수 있음을 벤야민의 ‘구원적인’ 메시지를 통해 설파한다. Rosalind Krauss, “A Voyage on the North Sea”: *Art in the Age of the Post-Medium Condition* (New York: Thames & Hudson, 2000)
- 6) 발터 벤야민(Walter Benjamin)에 대한 사유를 토대로 쓴 또 다른 글 「매체를 재창안하기」에서 크라우스는 매체의 특수성을 무화시키는 일반성의 치명적인 수용으로부터 특수성을 되찾고자 하는 필요성을 역설하며 제임스 콜먼(James Coleman)을 매체를 재창안하는 대표적 사례로 제시한다. 특히, 연속적인 슬라이드로 구성된 콜먼 작품들의 사진적인 정지성을 분석하면서, 롤랑 바르트(Roland Barthes)가 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 찾는 데, 이는 수평적으로 읽혀지는 영화를 분절해 수직적으로 읽게 하는 2차 텍스트의 단편으로 ‘무언(obtuse) 의미’라는 ‘제3의 의미’를 발생시키는 텍스트인 시니피앙스(significance: “감각적으로 생산되는 한에 있어서의 의미”)라고 했다. “기표의 화려한 위치로 이동한 가치”이며 곧 “텍스트의 즐거움”으로서의 ‘제3의 의미’는 닫혀지는 구조를 지닌 상징적 단계의 ‘제2의 의미’ (분명한 의미)와 구별된다. [Roland Barthes, *Image Music Text*, Stephen Heath (trans.) (New York: Hill & Wang, 1977), pp.52-68; 롤랑 바르트, 김희영 옮김, 『텍스트의 즐거움』 (문운산, 1997), pp.109-114. 참조] 크라우스는 바르트의 ‘제3의 의미’를 매체를 재창안하는 방식의 근거로 삼는다. 요컨대, 과거의 지지체와 단순히 회귀하지 않으면서 그 지지체와 거기에 충동이 포개져 있는 다층적인 관습 사이에, 포착하기 힘들지만 새로운 의미를 창출하는 매체의 재창안은 쇠퇴하는 매체에

1) 딕 허긴스는 매체간의 융합이 계급 없는 근대 대중화 사회의 새로운 정신성의 상징이라고 하며 예술과 예술간의, 예술과 철학간의, 예술과 일상간의 경계를 가로질러 서로 융합하고 경계를 허무는 작업에 ‘인터미디어’라는 명칭을 붙인다. 특히, 그는 헤프닝을 콜라주와 음악과 연극 사이에 놓인 대표적인 인터미디어로 보는데, 음악적 이벤트를 비음악적 행위로 대체한 헤프닝의 사례로 백남준을 들고 있다. [Dick Higgins(1965), “Intermedia”, *Esthetics Contemporary*, Richard Kostelanetz (ed.) (Buffalo: Prometheus Books, 1978), pp.186-190.]

생산하는 ‘재귀 구조(recursive structure)’라는 개념을 발전시키면서 이 개념의 **집(합/성)적인** (aggregate)(후설 inbegriff, **집합적 결합 참조**) 특성을 강조하며 단지 물리적 지지체의 물질적 속성으로 환원되는 그린버그식 매체 특수성과 스스로를 차별화한다. 그럼에도 크라우스가 참조하고 있는 이론가들뿐 아니라 본인 역시 예술의 물리적 기반에 기초해 담론을 전개한다. 크라우스는 매체의 재창안을 통한 자기차이를 강조하면서도 재귀 구조를 고수하여 결국 자기 동일성의 닫힌 구조로 환원되고 만다.

크라우스의 이같은 재귀적인 매체 개념의 폐쇄성은 데이비드 조슬릿이 매체와 미디어 사이의 병행관계를 분석하면서 언급한 재귀성의 맥락에서 해석할 수 있다. “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 폐쇄회로로 정의하는 반면에, 매클루언은 미디어(media)를 개방회로로 이해하게 한다.”⁷⁾ ‘매체의 재창안’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 한센은 “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”⁸⁾고 지적한다. 결국 크라우스의 논리에 의하면, “후기-매체 조건 시대의 미술개념은 뉴미디어아트 분야를 미학적으로 받아들이기 위해 기계적 낙후화의 순간을 기다려야 하는 것으로, 단순히 유포 상태로 두어야 한다.”⁹⁾

이와 같이 ‘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. 요컨대 비디오아트를 발생시키는 근간보다는 그것의 형식적인 매개체, 가령 오브제로서의 TV라든가 비디오테이프 등에 주목해 장려하는 데 더 치중했다고 본다. 그들은 전자 매체의 독특한 지점(singularity)에 집중하지 않았는데, 본 연구는 비디오아트의 근간을 실험TV와 전자 레디메이드로 봄으로써 백남준의 예술을 21세기의 뉴미디어아트와 연관지을 수 있는 단초를 마련하고자 한다.

이와 관련해서 데이비드 조슬릿의 ‘피드백’ 연구는 동시대 학자가 백남준의 실험TV를 새로운 시각으로 조명할 깊이 있는 연구로서 주목할 만하다. 조슬릿은 예술적 실천과 문화산업의 겹침을 인정한다는 전제하에 주사¹⁰⁾와 피드백의 바이러스적 모드와 같은 조건을 전유하는 정치적 전략을 회복하고 이론화하기를 모색¹¹⁾하는 첫 번째 예로 백남준을 든다. 그는 이 책의 일부 내용을 발췌해 수정보완한 전시도록의 글 「출구 없음: 비디오와 레디메이드」에서, 백남준의 레디메이드를 ‘네트워크로서의 레디메이드’로 분류해 분석하면서, 레디메이드의 계보가 백남준에 의해 코드 그 자체가 상업 텔레비전 신호를 가장한 채 재가입되는 진정 돌연변이 형태로 변모되었다고 했다. 조슬릿은 전자와 양성자라는 레디메이드를 끝까지 파헤쳐보겠다는 백남준의 언급을 인용하면서 백남준의 ‘매체(전자와 양성자)’는 주사선의 문양 그 자체가 되어 텔레비전의 이미지 생산 생

태계를 재형성하는 데 기여했다고 추론한다.¹²⁾ 설득력 있는 그의 논지는 필자가 주목하는 ‘전자 레디메이드’와 상통한다고 볼 수 있다.

본 연구에서는 우선 백남준의 첫 번째 개인전인 《음악의 전시-전자 텔레비전》전을 통해 인터-미디어의 ‘사이 공간’을 살펴보고 거기에 최초로 전시된 실험TV가 TV 기술 자체의 본질을 어떻게 드러내 보여주는지, 그리고 탈은폐된 그 매체에서 전자 레디메이드가 어떻게 작동하는지를 조명해본다. 이러한 실험TV 작품들이 보여주는 백남준의 독특한 지점은 그가 자신의 작업 동기와 예술관 및 기술적인 부분 등에 대해 쓴 글을 통해 더 분명히 드러난다. 이를 바탕으로 해서 필자는 텔레비전의 구성적인 이질성이 그의 실험 작업을 통해 탈은폐되는 과정을 하이데거의 기술에 대한 사유를 통해서 추적하고자 한다. 나아가 후기구조주의와 매체미학 등 동시대 사유 속에서 그의 글과 작품을 읽음으로써, 기술의 본질을 드러내는 가운데 거기에 이중 구축으로 유령처럼 따라붙는 결핍이나 초과가 ‘사이 공간’을 발생시키는 동인이자 백남준 예술의 요체가 되고 있음을 추론하고자 한다. 백남준 자신이 남긴 글을 주된 자료로 삼아 행간을 읽고 그의 생각이 작품에서 어떻게 발현되는지 살펴보는 가운데 그가 매우 중요하게 다룬 예술과 기술의 차원까지 분석하여 백남준 읽기의 새로운 지평을 열어보고자 하는 것이다.

II. 《음악의 전시-전자 텔레비전 *Exposition of Music-Electronic Television*》전 (1963)의 ‘사이 공간’

1963년에 백남준은 《음악의 전시-전자 텔레비전》전을 독일 부퍼탈에 있는 파르나스갤러리에 서 개최한다. 이것은 백남준의 예술뿐 아니라 미술의 역사에서 뉴미디어아트라는 새로운 장을 여는 하나의 사건이 된다. 그런데 애석하게도 이 전시는 앞서 언급한 옥토버 그룹의 미술사 결정판에서뿐만 아니라 주류 미술사에서 아직까지도 도외시되고 있는 편이다. 본 연구에서는 “균질하고 공허한 역사의 진행과정을 폭파하여 그로부터 하나의 특정한 시대를 끄집어내기 위해 그 기회를 포착하는”¹³⁾ 발터 벤야민처럼, 백남준 작업의 분수령을 이루는 이 개인전을 하나의 사건으로 보고 거기서 발생하는 ‘사이 공간’을 분석하고자 한다. 오늘날 동시대미술 현장의 어딜 가나 흔히 마주치게 되는 뉴미디어아트를 재맥락화하기 위해서는 백남준의 이 첫 번째 미술전시를 철저하게 살펴볼 필요가 있다. 한 개인 예술가가 오로지 본인의 작품으로 음악과 미술을 함께 전시한 예외적인 경우이기도 하지만 이 전시가 백남준의 인터-미디어에의 천착을 보여주는 좋은 예가 되기 때문이다. 음악은 듣는 게 아니었던가? 왜 음악을 전시하는지, 그것과 전자 텔레비전은 어떤 관계가 있는지 도무지 수수께끼 같다. 이 전시를 통해 우리는 백남준이 집요하게 몰두한 음악과 미술의 ‘사이 공간’을 좀 더 구체적으로 살펴볼 수 있을 것이다.

전통적으로 음악은 시간예술 혹은 비물질 예술이며 미술은 공간예술이라 일컬어져 왔다. 종이나 천과 같은 바탕 위에 그리거나 찍어낸 평면 작업이나 덩어리를 깎아 내거나 덩어리를 만들어내는 작업에서 볼 수 있듯이, 미술에서 물질로서의 매체는 작품의 주요 요소 중 하나가 된다. 이는 리듬, 선율, 화성으로 구성되는 전통적인 음악에서 물질적인 매체가 악보와 악기, 연주자에 한정되는 것과 대조적이다. 그런데 20세기에 들어서 이 같은 전통적인 예술개념은 도전을 받고 흔들린다. 음악이든 미술이든 존재론적인 질문을 던지며 ‘음악-되기’나 ‘미술-되기’의 가능조건과 불가능조건이 무엇인지 자문한다. 각 예술 영역 내부의 이질성과 복수성에 주목하고 거기에 늘 내재해 있었으나 무시되거나 배제되었던 잉여나 결핍을 들여다보기 시작한 것이다.

백남준의 《음악의 전시-전자 텔레비전》전은 기존 예술 장르의 경계 속에서 공백을 찾아내 그

12) 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.

13) 발터 벤야민, 최성만 옮김, 『역사의 개념에 대하여 (외)』 (도서출판 길, 2008), p.348.

서 ‘무던 의미’를 읽어낼 줄 아는 작가의 역량에서 나온다는 것이다. Rosalind Krauss, "Reinventing the Medium," *Critical Inquiry*, Vol.25, No.2(Winter, 1999), pp.289-305.

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

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

9) Hansen, 앞의 책, pp. 24-25.

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

11) Joselit, 앞의 책, p.175.

곳에 구멍을 내어 새로운 가능성을 발생시킨 사건이다. 그 공백은 의미를 가능하게도 불가능하게도 만드는 지점이다. 이 틈새 공간은 자연이 발생하는 장소¹⁴⁾이다. 음악과 미술의 통약불가능성에 의문을 던지고 그 문턱 넘기를 시도한 것이다. 대개는 이런 틈을 메우기 위해 매개가 필요하다고 생각한다. 그러나 매개는 나중에 필요에 의해 생겨난 것이 아니라 늘 이미 먼저 존재해 있었다. 주변적인 것으로 밀려나 있던 이런 매개의 지점을 간파하고 집중한 것을 음악과 미술의 아방가르드적 시도들에서 찾아볼 수 있다. 백남준의 전시가 있었던 1963년 이전의 예술사에서 이런 예를 찾아보자면, 음악 분야에서 루솔로의 소음음악과 쇤베르크의 무조주의, 존케이지의 불확정성 미학, 슈톡하우젠의 전자음악을, 미술 분야에서 다다와 초현실주의, 뒤샹의 레디메이드, 러시아 아방가르드, 키네틱아트, 네오다다와 팝아트, 플럭서스 등을 대표적으로 열거할 수 있다.

특히, 백남준이 이 전시 전후로 적극적으로 참여했던 플럭서스 활동은 서론에서 언급한 덕킨스의 인터미디어를 적극적으로 실천한 사례가 된다. 음악가이자 미술가, 퍼포머, 기술자이자 비평가로서 백남준의 독특성은 좀더 집중적으로 ‘사이 공간’을 탐구한 것인데, 그는 이렇게 고백한 바 있다.

여러 분야 사이의 경계 영역, 그리고 음악과 시각예술, 하드웨어와 소프트웨어, 전자공학과 고전적 의미의 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. (밀줄은 백남준이 친 것임)¹⁵⁾

백남준의 첫 번째 개인전은 이 같은 탐구를 집대성한 것이었다. 그는 갤러리의 지하층까지 총 3개 층의 공간과 마당을 모두 전시공간으로 활용하며 다다나 초현실주의 전시회를 연상케 하는 온갖 오브제를 곳곳에 설치했다. 그 중에서 음악의 전시작품으로 로비에 설치된 4대의 장치된 피아노(도1)는 “《음악의 전시》에서 소리는 앉아 있고 청중이 소리를 연주하거나 공격한다”¹⁶⁾고 선언한, 음악의 ‘새로운 존재론’에 대한 백남준의 화두를 엿보게 한다. 이는 통상 조화로운 화음과 멜로디로써 청각에 호소하는 음악의 존재론에 대해 물리적 혹은 신체적 음악을 제시하려던 것이다. 가령, 건반 ‘도’를 누르면, 허터팬이 돌아 연주자의 다리에 뜨거운 바람을 날려보내고 그것을 끄려면 건반 ‘라’음을 쳐야 한다¹⁷⁾는 식으로 말이다. 벤야민은 “축약적 수용은 주의력의 집중

을 통해서라기보다는 익숙함을 통해 이루어진다”¹⁸⁾고 했는데, 백남준의 이 <총체 피아노 *Klavier Integral*>는 전략적으로 그 익숙한 습관을 차단함으로써 거꾸로 주의력을 환기시키는 것으로 보인다.

그의 실험TV와 좀더 관련이 있는 작품들은 지하층에 전시되어 있던 <임의접속 레코드판>(도2)과 <임의접속 녹음테이프>(도3)이다. <임의접속 레코드판>은 두 개의 꼬챙이 축에 각각 여덟 개 가량의 레코드판을 끼워놓고 관람객이 마음대로 원하는 레코드판에 임의로 접속할 수 있도록 픽업암을 따로 떼어내 설치한 작품이다. <임의접속 녹음테이프>는 같은 원리를 녹음기에 적용한 것인데, 녹음용 테이프를 풀어서 무작위적으로 절단해 벽에 부착해 놓고 관람객이 마음대로 헤드를 테이프에 대고 듣고 싶은 대로 음악청취를 하도록 유도하는 작품이다. 이런 음악 작품에서 백남준이 무얼 실험하고 있었는지는 분명하다. 그의 관심은 전자의 유동성과 가변성에 집중해 있었으며 전자 음악을 작동시키는 전자적 요소를 시각화하는 방안을 찾고 있었음을 확실히 알 수 있다. 음악을 시각화하는 이 ‘사이 공간’에서 백남준은 길을 찾는다. 그는 이 전시에서 제대로 주목받지 못한 실험 텔레비전에 대해 아쉬워하며 남긴 「전시 후주곡」에서 다음과 같이 적고 있다.

통상적인 작품에서는 우선 완성작에 대한 대강의 비전 (사전에-이미지화된 이상, 또는 플라톤적 의미로 ‘이데아’)을 가진다. 그 다음에, 작곡 과정은 이 이상적인 ‘이데아’에 가까워지려는 고통스런 노력을 의미한다. 그러나 실험TV에서는 사정이 완전히 바뀐다....통상 나는 작업하기 전에 사전에-이미지화된 비전을 갖지 않거나 가질 수 없다. 우선 나는 ‘길’을 찾는다. 어디로 이끌지 내가 통 예견할 수 없는 그 길을. 그 길은 회로를 연구한다거나, 다양한 ‘피드백’을 시도한다든가, 회로의 어떤 곳을 잘라내어 거기에 다른 파장을 공급한다든지, 파동의 위상을 바꾼다든가 등등을 의미한다. 그것의 기술적인 세부에 관해서는 다음 논문에 실겠다... 어쨌든, 나에게 필요한 것은 미국의 광고 회사가 사용하곤 했던 ‘이데아’와 대략 같은 종류이다.... 단지 길이거나 새로운 무언가를 위한 열쇠. ‘이데아’에 대한 이같은 ‘근대적인’(?) 관용법은 플라톤-헤겔이 이 유명한 고전적인 용어에 부여한 ‘진리’, ‘영원’, ‘완결’, ‘이상적인 이데아’와는 아무런 관련도 없다.¹⁹⁾ (강조는 백남준에 의한 것임)

백남준은 텔레비전의 회로를 연구하거나 다양한 피드백을 시도하면서 전자 빛을 좇아 끈질기게 텔레비전에 매달렸다. 그리고 마침내 그가 전시장 1층에 처음 선보인 전자 텔레비전들을 통해 이를 확인시켜 주었다.

III. TV 기술에의 천착: 실험TV와 전자 레디메이드

《음악의 전시-전자 텔레비전》전의 제목이 암시하듯이, 백남준은 전시에서 음악과 전자 텔레비전을 동등하게 제시하고자 한다. 이 전시를 위해 그가 직접 제작한 리플릿(도4)을 보면, 처음엔 전시 제목이 ‘음악의 전시’였고 전자 텔레비전은 전시작품의 하나로 포함되었다가 나중에 가사야 전체 전시 제목에 포함될 정도로 비중이 높아졌음을 가늠할 수 있다. 이 실험TV 작품들은 백남준 자신이 쓴 전시평, 「후주곡」에서 13대라고 언급하고 있지만, 실제로 전시된 것은 총 12대였다. 장식장과 위쪽에 올려놓은 2대를 제외하고 방바닥 여기저기에 되는 대로 놓여 있던 이 TV

묘사와 실험TV작품들에 대한 구체적인 설명 및 전시 배치도는 백남준 연구자들에게 귀중한 자료가 되고 있다. 그는 백남준이 줄곧 13대로 기억하고 있던 실험TV가 실제로 전시된 것은 12대였음을 확인시켜준 장본인이기도 하다.

18) 발터 벤야민, 반성완 옮김, 『발터 벤야민의 문예이론』 (민음사, 2007), p.228.

19) Paik(1964), “Afterlude to the Exposition of Experimental Television, 1963, March, Galerie Parnass”, Rosebush (ed.), 앞의 책, n.p.

14) 하나의 유일한 해석을 불가능하게 하는 마네탱 des tours de Babel (여기서 tour는 탐이자 여행)같은 의미의 다중성의 공간이자 하나의 목적지에 정박하지 않고 과정, 이동, 여행으로서의 역할을 하는 번역과 같은 장소이며 테리다가 처녀막(hymen)과 파르마콘(parmacon)에 빗대어 설명하는 (탈)구축의 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. 이 책에 실린 테리다의 1968년 논문 「플라톤의 파르마케이아 Plato's Pharmacy」에서 논문 제목인 '파르마케이아 pharmakeia'라는 그리스어는 '파르마콘 pharmakon'을 다루는 기술을 의미하는데, 파르마콘은 흥미롭게도 '독'과 '약'을 동시에 의미한다. 테리다의 논지에 따르면, 플라톤은 소크라테스를 죽이고(독) 동시에 살린다(약).]

15) Nam June Paik(1972-1973), "A-Day Project"(excerpt), *Nam June Paik: Videa 'n' Videology 1959-1973*, Judson Rosebush (ed.) (Syracuse, New York: Everson Museum of Art, 1974), n.p.

16) Paik(1963), "New Ontology of Music", Judson Rosebush (ed.), 앞의 책, n.p.

17) Tomas Schmit, "Exposition of Music"(1976), *Nam June Paik: Exposition of Music-Electronic Television Revisited*, Susanne Neuburger (ed.) (Köln: Walther König, 2009), p.131. 독일의 대표적인 백남준 연구자인 볼프 헤르조겐라트(Wulf Herzogenrath)는 1976년에 최초의 백남준 회고전 《*Nam June Paik: Werke 1946-1976: Musik-Fluxus-Video*》(Köln: Kölnischer Kunstverein)를 기획하며 백남준의 《음악의 전시-전자 텔레비전》전을 재구성해 율리코자 했는데, 그 당시의 전시에 대한 상세한 기록이 남아 있지 않던 터라, 당시에 백남준을 도왔던 토마스 슈미트에게 1963년 전시에 대한 상세한 묘사를 부탁했다. 당연히 슈미트는 기억에 입각해 서술할 수밖에 없었지만 이 글을 보면, 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

작품들에서 백남준은 다양한 실험 결과를 선보이고 있는데, 그걸 한마디로 요약하자면, 정규 TV 방송이 선택적인 주파수로 네트워크를 통해 보여주는 화면을 비틀기, 다시 말해, 폐쇄회로를 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 전시회 (뉴욕 뉴스쿨포소셜리서치, 1965년 1월 8일 오후 9시)의 리플릿 뒷면(도5)에서 볼 수 있다. 그는 1964년에 쓴 「전자 TV와 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 보이도록 계전기가 비디오출력관 그리드에서 차단된다 (회로의 H지점). 이것은 라디오나 녹음기의 진폭에 의해 조정된다.
- B. 계전기가 교류전력 110볼트 입력에서 차단되어 정류기를 거치지 않고 25와트 증폭기에 의해 전력이 공급된다. 그러면 비대칭적인 스파크가 스크린에 나타난다.
- C. 10 메가옴 저항기가 수직 출력관 그리드에서 차단되고 여기에 오디오 제너레이터에서 나온 파장이 공급되면, 두 파장이 서로 간섭하면서 변조된다 (회로의 I지점).
- D. 녹음기에서 나온 파장이 수평 출력관의 그리드에 닿으면 녹음기의 주파수와 진폭에 따라 수평 주사선이 뒤틀린다 (회로의 J지점).
- E. 수직 출력관이 잘리면 하나의 직선만 나타난다.²⁰⁾

이 설명에 따르면, 가령, <TV를 위한 선 *Zen for TV*>은 E에 해당되는 실험이라 할 수 있을 테고, 연결된 녹음기에서 나오는 소리의 변화에 따른 방송영상 변조를 보여주는 <쿠바 TV>(도6)는 D에 해당되는 실험이라 할 수 있겠다. 흥미로운 점은 설명서에 명시된 회로의 지점들에서 볼 수 있듯이, 백남준이 친절하게 제공하고 있는 이 기술설명서는 공영TV의 폐쇄회로를 교란하고 개방하는 것이다. 그는 이 글에 앞서 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”²¹⁾고 했다.

여기서 필자는 TV의 기술적인 내부에 깊숙이 침투함으로써 그 근원에 도달하려는 그의 시도가 하이데거의 사유와 맞닿은 지점을 발견하고, 형이상학에 대한 비판을 근대 기술에 대한 사유까지 확장해 근대 기술문명을 비판한 후기 하이데거를 따라서 그의 TV 실험을 고찰해보고자 한다. 백남준이 하이데거를 의식하고 있었음은 그의 글²²⁾에서도 찾아볼 수 있다. 근대 기술의 발달이 오

히려 인간을 도구화하고 있음을 밝히고 기술의 본질로 돌아갈 것을 권유한 하이데거의 경고는 예술과 기술이 점점 더 중요한 화두가 되고 AI가 인간을 능가할 지도 모른다고 할 정도로 기술이 우리의 삶 속에 깊숙이 자리잡고 있는 오늘날에도 여전히 유효하다. 백남준은 1960년대에 텔레비전이 막 대중화되기 시작하던 시기에 이미 텔레비전의 폐쇄회로에 의문을 제기하고 매체의 본성을 탈은폐시킴으로써 예술작품으로 제시했다. 하이데거가 기술(Technik)에 대한 물음을 통해 기술의 본질을 사유하고 그 시원적 의미에서 구원의 길을 제시했듯이, 백남준은 텔레비전이라는 (기술이기도 한) 매체 천착에서 하이데거가 탐구한 바 있는 예술작품의 근원에 실천적으로 응답하고 있다.

예술작품의 근원을 사유한 하이데거는 작품의 작품다움에 이르는 길을 탐색하면서 고흐의 <구두>(1886)가 구두의 용도성을 넘어 구두의 본질적 존재를 드러나게 해준다면서 “구두라는 존재자가 자신의 존재, 곧 숨어 있지 않음 가운데로 나타난 것”²³⁾이라 한다. 그리스어 알레테이아(aletheia)²⁴⁾에 해당하는 이 ‘숨어 있지 않음’을 사유하면서 그는 이것이 존재자의 존재를 개시함이며 곧, 진리가 일어남이라고 추론한다. 그리스인에게는 수공행위와 예술행위에 동일하게 쓰이는 테크네라는 말이 삶의 한 양식을 지칭했다면서 “그리스인들에 의해 경험된 앞으로서의 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”²⁵⁾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”²⁶⁾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 사유하려 한 후기 하이데거는 보통 생산이나 제작으로 번역되는 포이에시스가 제작 행위보다는 장소나 상황의 변화, ‘은폐 상태로부터 열림으로의’ 움직임(생기)이라고 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 뒤달(Gestell)하는²⁷⁾ 특성에 대한 우려와 함께, 기술 그

메시지 전파에 새로운 전자 기술정보를 활용할 것을 강조하고 있다. (밀줄은 필자가 첨가) [Paik(1968), "Expanded Education for the Paper-less Society", Rosebush (ed.), 앞의 책, n.p.]

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

24) 이에 대해 하이데거는 이렇게 보충 설명한다. "로마인들은 그것(알레테이아)을 '베리타스(veritas)'라고 번역했다. 우리는 그것을 '진리'라고 말하며 통상적으로 표상의 올바름 정도로 이해하고 있다." 마르틴 하이데거, 이기성 옮김, 『기술과 진향』(서광사, 1993), p.33.

25) 하이데거(1996), 앞의 책, p.73.

26) 하이데거(1993), 앞의 책, p.33.

27) 하이데거는 근대 기술을 근대 이전의 기술과 구별짓는 특징이 뒤달(몰아세움)이라고 지적한다. "전통적으로 밖으로 내어놓는 방식인 기술은 이제 앞으로 끌어내고 몰아세워서 착취하고 우러먹고 축출하며 부추기는 것이 되었다." [Samuel Weber(1989), "Upsetting the Setup: Remarks on Heidegger's 'Questing After Technics'" in *Mass Mediauras: Form, Technics, Media* (Stanford, California: Stanford University Press, 1996), p.69] 하이데거는 이런 특징을 드러내는 용어로 뒤달(Gestell)을 사용한다. 사무엘 웨버는 동사와 명사 간의 긴장을 내포한 이 독일어 단어 번역(영어)의 어려움을 실트하며 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(뒤달)으로 인해 사람들은 마주하는 대상이 아니라 부품/현품(Bestand, 어느 때나 사용될 수 있도록 대기 상태에 있는 것)이 된다고 한다. 'Gestell'의 우리말 번역으로는 '뒤달'과 '몰아세움'을 쓰고 있다. [Weber(1989), 앞의 글, p.71-72]

20) Paik(1964), "Electronic TV & Color TV Experiment", 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 향으로 나누어 기술하고 있다.

21) Paik(1964), "Afterlude to the Exposition of Experimental Television, 1963, March, Galerie Parnass", Rosebush (ed.), 앞의 책, n.p.

22) 대표작인 예로 다음 두 가지만 언급하고자 한다. 백남준은 자신의 전자 실험을 사이버네틱스와 연관지으며 그 교차점에 있는 두 사상이 노버트 위너(Norbert Wiener)와 마셜 맥클루언(Marshall McLuhan)에 대한 소논문을 남기는데, 이는 미학과 사이버네틱스의 관계를 쓰고자 하는 더 방대한 목적을 위한 서론으로 계획되었던 것(미완성)으로 보인다. 이 미학과 사이버네틱스의 관계를 다룰 기초목록 중 '시간의 개념' 항에서 그는 "인도-그리스-성경-뉴턴-베르그송-김스-후설-하이데거-사르트르-위너-슈투카우젠 (시간 순으로)" (밀줄은 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 쇠퇴를 위해 야스퍼스와 하이데거와 같은 철학자들의

자체의 생기는 본질로 돌아가 구원의 가능성을 찾아보려는 의도에서 비롯된 것이다. 닥달하는 근대 기술은 실재를 부품 혹은 현품(Bestand)으로 만듦으로써 대상들을 계산 가능한 데이터로 취급하는 악순환만 가중시킬 뿐이다. 하이데거가 포이에시스에 이끌려 기술의 본질을 탐색한 것은 계산적인 기술의 합리성에 대한 대안으로서 늘 생기는 (안주함과 동시에 탈안주하는) 독특성을 기술 그 자체에서 찾고자 한 것이라 할 수 있다. 물론 그는 시를 통해 그 대안을 찾고자 했으나 그가 말하는 시를 예술 전반으로 해석할 수도 있을 것이다. 특히, 기술 그 자체를 통해 기술과 예술 간의 문턱에서 천착한 백남준은 좋은 예가 될 수 있다고 본다.

흔히 백남준의 실험TV가 상업TV에 대한 도발이라고 간단히 언급하고 넘어가는데, 그것은 원인으로만 작동했다기보다 결과적으로 생겨난 효과이기도 하다. 백남준은 보다 근본적으로 TV 자체의 속성을 파헤쳐 그것을 드러내 보여주었다. 텔레비전이라는 매체 자체의 본성을 이론적으로 탐구한 사무엘 웨버는 그 매체의 특수성을 도출하는 것이 그것의 ‘구성적인 이질성’으로 인해 매체의 보편적인 본질을 깨내려는 (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.²⁸⁾ 내재적인 이질성을 통해, 텔레비전을 발생하게 하는 곳은 적어도 세 곳—제작 장소, 시청 장소, 이미지와 소리가 전송되는 그 사이 공간—에서 동시에 일어나야 할 수 있다. 그러므로 흔히 거론되듯이, 텔레비전의 동시성이라는 것은 사실 이 세 장소의 매우 유동적이고 서로 상반되기까지 하는 모호한 위치를 은폐하고 있는 것이다.

백남준의 텔레비전 실험은 바로 이 유동적인 모호성이라는 그 매체의 특수성을 탈은폐한 것이라 할 수 있다. 우선, 어원에서 출발해 살펴보자면, ‘텔레-비전 tele-vision’이라는 단어에는 ‘멀리(시간적 의미에서) 내다본다(선견지명)’와 ‘멀리(공간적 의미에서) 보다(원시안)’라는 서로 상반되어 보이는 뜻이 함축되어 있는데, 백남준의 실험TV는 ‘땀’과 ‘가까움’ 사이에서 불안정하게 위치해 있는 TV의 본성을 드러내 보여주는 폭로적인 게임이다. 둘째, 금세기를 가장 대표하는 TV의 속성은 대중매체라는 것인데, 백남준은 그 공공성(미디어성)에 대한 수신 장소를 갤러리로 옮겨와 텔레비전이 작동하게 되는 장소성을 탈은폐시킨다. 사무엘 웨버는 텔레비전을 트로이목마에 비유하며 ‘가정’이라는 요새의 심장부에 투입하여 페나테스(Penates)신이 되었다²⁹⁾고 한다. 텔레비전 세트가 놓인 사적인 공간과 대중적으로 화면(스크린)에서는 시청하는 개개인과 분리된 ‘면’ 타자의 삶이 방영된다. 백남준은 사적인 공간의 수상기인 TV세트를 바깥으로 끌어내어 갤러리라는 공공의 장소에 설치하고 텔레비전에 생래적으로 내포되어 있는 장소의 복수성을 드러나게 한다. 셋째, 제작, 방송, 시청이라는 단방향 네트워크의 TV속성을 사적인 조작으로 바꿔 갤러리 공간에서 쌍방향으로 작동하게 함으로써 관람자로 하여금 ‘땀(tele-)’을 담지한 원격 기술의 조작성을 공감각으로 지각하도록 유도한다. 앞서 언급한 기술 보고서에서도 드러나듯이, 백남준은 자신의 실험을 비밀스런 비법인 양 숨기지 않고 오히려 드러내 널리 알리고자 했다. 회로를 변경하거나 개방함으로써 화면 너머의 이동 채널인 네트워크가 텔레비전을 작동케 하는 중요한 구성요소를 탈은폐시킨다. 조슬릿도 언급했듯이, “그의 변조된 텔레비전은 장치를 안으로부터 바깥으로 완전히 개조한다. ... 여기서 ‘채널할 수 없는’ 네트워크는 길들여지지 않은 채널인 하나 텔레비전 세트의 윤곽 안에 포착된다. 알갭게도 그 매체의 물질적 본성이 드러나게 되는 것은 오직 왜곡된 방송 신호에 의해서이다.”³⁰⁾

백남준은 텔레비전의 물질적 본성을 탈은폐시키는 방안을 전자에서 찾는다.

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

29) Weber(1996), 앞의 글, p.122.

30) Joselit, 앞의 책, p.11.

나는 20kHz로부터 4mHz까지 고려하며 물질의 범위를 확장시켰을 뿐 아니라 전자의 물리적 속성들 (비결정론, 이중적 특성, 입자/파동의 성질)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 현존(existentia). 그러니까 전자(electron)의 경우, **현존이 본질이다**. (강조는 백남준에 의한 것임)³¹⁾

하이데거의 철학적인 사유에 빗대어볼 때, 백남준은 실천적인 미술의 문턱에서 전자 레디메이드³²⁾의 발견이라는 ‘생기하는 존재사건’과 접한 것이라 하겠다. 하이데거가 강조하는 기술의 생기는 본질을 전자를 통해 증명해보인 셈이다.

백남준은 자신 전자 이미지에 관심을 쏟게 된 것이 당시 뒤셀도르프 미술대학 교수였던 칼 오토 피츠(Karl Otto Götz) 교수 덕분이라고 위의 서문에서 밝히고 있다. 하지만 추상화가로서 피츠의 관심은 텔레비전의 주사 패턴을 프로그래밍시켜, <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. 또한 1952년에 미국의 벤 라포스키(Ben F. Laposky)도 오실로그래프를 활용해서 생긴 추상 패턴을 사진 촬영한 일련의 전자추상작품 <오실론 *Oscillons*>을 전시했다. 백남준보다 먼저 전자이미지에 관심을 쏟은 이들과 비교할 때, 백남준의 독특성은 전자이미지를 장르화하여 고정시키거나 미적 요소로서 활용하는 데 그치지 않고 전자의 물리적 속성에 주목해 그 자체를 레디메이드로 제시했다는 데 있다. 그는 이렇게 말한다. “그것은 (백남준이 회화적 레디메이드라고 평가한 제스퍼 존스의 작품을 가리킴) 당시 벗어날 수 없었던 레디메이드라는 뒤상 송배로부터 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.”³³⁾ 정신적인 실재와 과학적인 실재. 이것이 바로 하이데거가 기술의 본질로 돌아갈 것을 강조하며 주장한 바와 상통한다 하겠다. 백남준은 뒤상의 레디메이드를 극한까지 추구한 결과, 물질적 기반의 레디메이드의 한계로부터 자유로운, 전자 레디메이드를 발견했고 평생 그것을 자신의 작업 토대로 삼았다.

IV. 기술의 초과 혹은 결핍: 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 제시했다. 직설적으로 말한다면, 이 실험TV들은 개방회로를 통해 노이즈를 드러내 보여준 것인

31) Nam June Paik, Preface for *Exposition of Music-Electronic Television* (Wuppertal: Galerie Parnass, 1963), *Nam June Paik: Exposition of Music-Electronic Television Revisited*, Susanne Neuburger (ed.) (Köln: Walther König, 2009), p.141. 이 전시 리플릿에는 갤러리 관장 장-피에르 빌헬름(Jean-Pierre Wilhelm)의 글과 백남준이 직접 쓴 「전시 서문」이 나란히 실려 있다.

32) ‘전자 레디메이드’라는 용어는 “실재가 전자와 양성자로 이루어져 있음을 발견하고 그것을 직접 레디메이드로 사용하게 되었다”고 말한(주 33. 참조) 백남준 자신이 사후적으로 창안한 것이다. 서론에서 서술한 것처럼 데이비드 조슬릿이 유사한 언급을 한 외에, 지금까지 다른 연구자들에게서 그 용어의 사용을 발견하지 못했다.

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

데, 상징계에 구멍을 내는 실재계의 단면들을 비은폐시킨 것이라 하겠다. 마셜 매클루언은 “의미가 아니고 효과에 주목하게 된 것이 전기시대의 기본적인 변화”라면서 “효과는 전체 상황에 관련되며 정보의 이동이라는 단일 국면에만 관련된 것이 아니기 때문이다”³⁴⁾고 했다. 실험TV와 전자 레디메이드의 효과는 정보의 선형적 이동을 왜곡시킨 이미지로 나타났다. 1963년 전시 전후로 남긴 초기 글에서 백남준은 자신의 작업을 예측불가능성에 기초한 비결정론과 가변성에 결부시키는데, 이는 전자의 유동적 특성-백남준이 앞서 언급했던 “전자의 물리적 속성들 (비결정론, 이중적 특성, 입자/파동의 성질)”-이 발생시키는 효과이다.

1965년 미국으로 간 직후, 백남준은 자석을 이용해 텔레비전 자체의 속성을 더 극단적으로 탈은폐시킨다. 이 당시에 사용된 TV는 흔히 브라운관 TV라 불린 음극선관(Cathode-Ray Tube) TV이다. 이 CRT TV의 기본구성은 전자빔과 그 전자빔이 화면에 제대로 주사(scanning)되도록 조정하는 전자석으로 이루어진다. 자석을 이용하는 <자석 TV>(도7)와 탈자기(demagnetizer)를 이용하는 <너는 TV>(도8) 같은 작품은 모두 전자와 자석의 관계를 TV 밖으로 끄집어내어 관람자로 하여금 자성에 의한 변조를 직접 체험하게 만든다. 정해진 주파수와 정해진 채널을 따라 억지로 자리(장소)가 정해져(한계 지어져) TV 속에 은폐되어 있던 전자가 레디메이드로서 발견되고 제시되어 마음대로 조작되도록 전치된 것이다.

이것은 또한 ‘땀/거품’이라는 타자가 ‘가까움/이곳’ 속에 기입되는 것을 탈은폐시킨다. 우리가 일반 텔레비전 스크린을 통해 보는 것은 영화처럼 완성된 다음에 나중에 스크린에 영사해 재현되는 이미지라기보다 지금 여기에 재생되는 또 하나의 광경의 유사-동시성이다. 우리는 그것이 생방송인지 재방송인지조차 구분할 수 없다. 텔레비전은 멀리 있는 것을 바로 우리 가까이에 가져다 제시하지만 그러면서도 가까이 가져온 것이 묘하게도 확정할 수 없이 멀리 떨어져 있는 상태로 남아 있는 언캐니한 혼란과 혼동의 장소이다. 하지만 하이데거가 지적인 근대 기술의 담담하는 경향처럼, “이렇게 혼란스럽게 하는 경향은 또한 끊임없이 회복되고 재전유되면서 텔레비전이 기존 질서의 부로서 기능하게도 한다.”³⁵⁾ 백남준은 폐쇄된 TV 회로를 개방함(혹은 의도적으로 교란시킴)으로써 땀과 가까움이 수렴하며 중첩되는 이러한 은폐성을 드러내 놀이로 만들어버리고 노이즈를 날 것 그대로 신체화한다. 이를 두고 기술결정론자인 키틀러는 “대개 비디오아트라고 하면 유독 이미지 품질이 나쁜 비상업적인 TV를 가리킨다”면서 ‘예술가’라는 말을 굳이 쓰지 않겠다는 단서를 달고 백남준을 “전세계적으로 손꼽히는 비디오아트 기술자”라 칭하면서, “의도적으로 TV 표준에 미달하는 간접 이미지의 미학을 표방하는 그의 미디어아트는 또 하나의 ‘군수품 오용’ 사례로 정의할 수 있다”³⁶⁾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”³⁷⁾이라고 했다. 백남준은 예술과 기술 분야에서 우연과 실수를 통해 더 많은 성취를 가져왔다면 트랜지스터도 우연히 발견된 것이라는 예를 들곤 했다.

조금더는 기생체로 유전자 코드나 컴퓨터 코드를 교란하듯, “백남준의 전작은 비디오 신호를 왜곡시키거나 단지 ‘노이즈’로 만들어버릴 악성 절차를 개발하는 것이었다”면서 이를 ‘바이러스 미학’이라 부른다.³⁸⁾ 악성 절차란 다름 아니라 TV의 폐쇄회로를 개방해, ‘장소-속에-넣어진(emplacement/ 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.**”(강조는 백남준에 의한 것임)³⁹⁾ 그가 <자석 TV>와 함께 자기 작업의 초석이라고 밝힌 <왕관 TV *TV Crown*>(도9)는 오디오 신호를 개방해 작동시킨 것인데, 소리(sound)와 이미지 간의 개방회로가 의도치 않게 무작위적으로 ‘춤추는 문양(dancing pattern)’⁴⁰⁾을 만들어낸다.

백남준이 이렇게 전형적인 폐쇄회로인 텔레비전의 회로를 개방하거나 혹은 네트워크와 TV수상기 사이 경로를 교란함으로써 오염된 TV 공간은 테리다의 우편적 공간에 가깝다고도 볼 수 있겠다. 테리다가 우편적 공간을 통해 언급하고 싶었던 것은 정보처리 경로의 복수성과 실패가능성일 텐데, 그걸 이미지화한다면, 백남준이 촌철살인의 화법으로 표현한 컴퓨터 그래픽 <혼란스런 비 *Confused Rain*>(도10)의 ‘사이 공간’이 아닐까? 이 작품은 특정한 배열 순서나 규칙을 가지지 않는 연속적인 임의의 수를 사용해 인쇄될 ‘C-O-N-F-U-S-E’라는 단어의 철자와 위치를 무작위적으로 택하고 떨어지는 빗방울처럼 반복적으로 종이 아래쪽을 향해 컴퓨터가 철자들을 분포시킨 것인데, 백남준이 무작위성과 반복 사이의 긴장을 가지고 유희하고 있음을 엿보게 한다. “기계는 백남준이 정한 매개변수를 따르면서도 최종 양상이 임의로 결정되는 구체시(concrete poem)를 만든다.”⁴¹⁾ 기술은 늘 기술 이상이거나 이하일 수 있음을 보여주는 이 작품은 백남준의 실험 TV 화면의 춤추는 주사선 같다. 바르트가 텍스트는 직물을 뜻한다면, “지금까지 사람들은 이 직물을 그 뒤에 다소간의 의미(진리)가 감추어져 있는 하나의 산물, 완결된 베일로 간주해왔다. 이제 우리는 이 직물에서 지속적인 짜임을 통해 텍스트가 만들어지며 작업하는 생성적인 개념을 강조하고자 한다”⁴²⁾고 했듯이, 실험TV의 주사선이라는 직물에서 전자는 텍스트가 된다고 볼 수 있다. 백남준이라는 작가는 텔레비전의 주사선 안에서 스스로 미디어업 혹은 미디어가 된 채로 자신을 해체한다. 거기서 우리는 의미의 완벽한 운반장치를 기대할 수 없다. 이 ‘사이 공간’은 단순히 두 개의 양극단을 잇는 중간의 (전통적인 의미에서의) 매개물이 아니다. 도래할 잠재성으로 분명하게 보여질 현전적 의미를 드러내는 (탈은폐시키는) 가능성의 공간이다. 독특성이 발현되는 장소이다. 그것의 실현은 관람자가 필연적으로 개입하는 미래에 달려 있다. 물론 관람자도 똑같이 가능성에 대해 자신을 열어야 할 터이다. 디지털 환경이 만든 사이버 스페이스가 점점 더 물리적 현실을 대체해가고 있는 21세기에 그 (불)가능성의 탐구는 더욱 절실하다 하겠다.

V. 결론

백남준의 평생의 작업을 요약하자면, 음악을 벗어난 음악, 미술을 벗어난 미술, TV를 벗어난 TV, 테크놀로지를 벗어난 테크놀로지, 궁극적으로 예술을 벗어난 예술로써 차이의 공간에서 차이를 무화시키는 동일성과의 싸움을 감수하며 전자 레디메이드를 발견하고 상업 TV라는 타자를 겨냥한 방식으로 기술의 본래적 속성을 드러내 보여준 것이다. 오히려 그는 욕망을 멈추지 못하는 (갈수록 더 커지는) 근대 기술의 속성을 역이용했다고 볼 수 있다. 대안적인 비디오나 독립 비디

39) Paik, "Cybernated Art"(1965), Rosebush (ed.), 앞의 책, n.p.

40) 더글라스 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 컬러 댄싱 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.]

41) 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

42) 바르트(1997), 앞의 책, p.111.

34) 마셜 매클루언, 박정규 옮김, 『미디어의 이해』(커뮤니케이션북스, 1997), p.53.

35) Weber(1996), 앞의 글, p.126.

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

37) 매클루언, 앞의 책, p.41.

38) Joslit, 앞의 책, p.48.

오 활동이 택했던 반체제적인 접근을 통해서가 아니라 텔레비전의 세계 속으로 들어가 틈을 만들고 그 '사이 공간'에서 촉매적인 역할을 통해 시스템을 교란시킨 것이다. 다시 말해, 기술 안에 타자로서 겹쳐 있는 '광학적 무의식'을 들춰낸 것이다.

에드워드 샐켄은 전자미디어 기반의 미술을 집대성한 야심찬 저서의 서문에서 “전자기술이 만연해진 현대에 음악, 문학, 건축설계 등 다방면에서 그 기술이 적극적으로 활용되고 있는 반면에, 전자미술은 주류미술 담론에서 여전히 과소평가되고 있다”⁴³⁾고 했다. 동시대 미술 현장에서 뉴미디어아트 비중은 갈수록 커지고 있는 현실을 감안할 때, 이론적 토대와 연구가 이에 상응하는 지는 돌아봐야 할 일이다. 기술이 화두로 떠오르던 1960년대에 이미 예술과 기술 간의 역학관계를 치열하게 고민했던 백남준의 사유와 실천은 동시대의 연구에 길잡이가 될 수 있을 것이다.

‘사이 공간 inter- space’의 전자 레디메이드: 백남준의 실험TV

AI가 인간을 능가할 지도 모른다고 할 정도로 기술이 우리의 삶 속에 깊숙이 자리잡고 있는 오늘날, 예술과 기술에 대한 사유는 매우 절실하다 하겠다. 1960년대에 이미 이 같은 미래를 내다보고 예술 실천에서 기술에의 천착을 보여준 백남준은 유토피아적인 지구촌을 꿈꾸며 ‘전자 초고속도로’를 예견하기도 했지만 그의 사유와 실천은 늘 기술결정론을 초과한다. 그는 전자 음악에서 착안한 전자를 TV 매체에서 새롭게 발견하여 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 현존이 곧 본질이 되는 전자를 레디메이드로 제시한 것인데, 이것이야말로 촌철살인의 방식으로 형이상학의 이원론을 비판한 것이라 하겠다. 백남준은 전형적인 폐쇄회로라 할 수 있는 텔레비전의 회로를 개방하거나 혹은 네트워크와 TV수상기 사이 경로를 교란함으로써 기술은 늘 기술 이상이거나 기술 이하라는 기술의 본질을 탈은폐시킨다. 기술 자체에 ‘광학적 무의식’으로 타자가 이중구속되어 있음을 노이즈로 구현한다. 그가 천착한 이 ‘사이 공간’은 물질적 기반의 미술의 한계를 벗어난 텍스트성의 공간으로 오늘날 모든 뉴미디어아트가 발현되는 곳이기도 하다.

Electron-Readymade of the ‘inter-space’: Nam June Paik's Experimental TV

Nowadays as technology prevails so deeply in our lives that we can think AI might surpass human beings, thought on art and technology is urgently required. In the 1960s, Nam June Paik, who had already looked ahead to this future and showed questing after technics in the practice of art, even predicted 'Electronic Superhighway' in his dream of a utopian global village; however, his thinking and practices always exceed technical determinism. After perceiving the electrons in the realm of electronic music, he took them as the basis for his rediscovering the medium of television in a new way and bringing-out the material nature of the medium. His experimental TV work reveals the nature of TV technics as such by using the non-deterministic and variable properties of electrons. This experimentation can be called in a Heideggerian term, 'Ereignis'. The singularity of Nam June Paik's art is the presentation of the electrons, in the case of which 'existentia' is 'essentia', as readymades. And indeed, it is a shrewd criticism against the dualism of metaphysics. Either by opening a circuit of television, which is the paradigmatic closed circuit or by disturbing in-between channels between the network and the TV set, he reveals the 'Wesen' of technics; the technology is always more than or less than technology itself. Technics as such is double-bound with the other, the world of 'the optical unconscious' and it is embodied in distortion and noise. This 'inter-space' that he looked into, is the space of textuality freed from the limits of art based on material-support, and that space is where all new media art is springing up today.

43) Edward A. Shanken ed., *Art & Electronic Media* (London/ New York: Phaidon Press, 2009), p.11.

도판설명

1. 백남준, <총체 피아노 *Klavier Integral*>가 있는 《음악의 전시-전자 텔레비전》 전시 (1963.3.11-20) 광경, 부퍼탈 파르나소화랑, 만프레드 몬트베의 흑백사진, 30x40cm, 빈근대 미술관
2. 백남준, <임의접속 레코드판 *Record Shashlik*>, 1963
3. 백남준, <임의접속 녹음테이프 *Random Access*>, 1963
4. 백남준, 《음악의 전시-전자 텔레비전》(1963) 전시를 위한 리플릿, 『경향신문』에 빨간색 실크스크린 프린트, 25x35.5cm, 마르조나(Marzona) 소장
5. 백남준, 《*New School Presents Nam June Paik*》전시(1965)를 위한 리플릿 뒷면, 뉴욕 뉴 스크리포소설리서치.
6. 백남준, 피츠(Karl Otto Götz) 교수에게 시연해 보여주고 있는 <쿠바 TV *Kuba TV*>, 1963
7. 백남준, <자석 TV *Magnet TV*>, 1965, 7인치 흑백TV와 자석, 72.1x48.9x62.2cm, 뉴욕, 휘트니미국미술관 소장
8. 백남준, <닉슨 TV *Nixon TV*>(일부), 1965/ 2002, 20인치 TV 2대와 원형 마그네틱 코일 2개, 진공관 앰프 1대, 스위처, <닉슨>영상과 영상플레이어, 130x155x61cm, 백남준아트센터 소장
9. 백남준, <왕관 TV *TV Crown*>, 1965/ 1998-99, TV와 오디오 제너레이터 2대, 앰프 2대, 가변크기, 뉴욕, 구겐하임미술관 소장
10. 백남준, <혼란스런 비 *Confused Rain*>, 1967, 컴퓨터그래픽, 28x42.5cm, 마리 바우어마이스터(Mary Bauermeister) 소장

주제어

백남준, 하이데거, 실험TV, 전자레디메이드, 사이공간

Nam June Paik, Martin Heidegger, Experimental TV, Electron-Readymade, inter-space

참고문헌

- 롤랑 바르트 Roland Barthes, 김희영 옮김, 『텍스트의 즐거움 *Le Plaisir du texte*』, 동문선, 1997.
- 마르틴 하이데거 Martin Heidegger, 이기상 옮김, 『기술과 전향 *Die Technik und die Kehre*』, 서광사, 1993.
- 마르틴 하이데거 Martin Heidegger, 오병남 민형원 옮김, 『예술작품의 근원 *Der Ursprung des Kunstwerkes*』, 예전사, 1996.
- 마셜 매클루언 Marshall McLuhan, 박정규 옮김, 『미디어의 이해 *Understanding Media: The Extensions of Man*』, 커뮤니케이션북스, 1997.
- 발터 벤야민 Walter Benjamin, 반성완 옮김, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 2007.
- 발터 벤야민 Walter Benjamin, 최성만 옮김, 『역사의 개념에 대하여 *Über den Begriff der Geschichte* (외)』, 도서출판 길, 2008.
- 스탠리 카벨 Stanley Cavell, 이두희 박진희 옮김, 『눈에 비치는 세계: 영화의 존재론에 대한 성찰 *Reflections on the Ontology of Film*』, 이모션북스, 2014.
- 프리드리히 키틀러 Friedrich Kittler, 윤원화 옮김, 『광학적 미디어: 1999년 베를린 강의-예술, 기술, 전쟁

Optical Media: Berlin Lectures 1999』, 현실문화, 2011.

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

Bois, Yve-Alain, Benjamin H.D. Buchloh, Hal Foster, David Joselit, & Rosalind Krauss (eds.). *Art Since 1900* (3rd edition), London: Thames & Hudson Ltd., 2016.

Davis, Douglas. "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.

Derrida, Jacques. *Dissemination*, Barbara Johnson (trans.), London: The Athlone Press, 1981.

_____. "Des Tours de Babel", *Difference in Translation*, Joseph F. Graham (ed. & trans.), Ithaca & London: Cornell University Press, 1985.

Hansen, Mark B. N. *New Philosophy for New Media*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2006.

Higgins, Dick(1965), "Intermedia", *Esthetics Contemporary*, Richard Kostelanetz (ed.), Buffalo: Prometheus Books, 1978.

Joselit, David. *Feedback: Television against Democracy*, Cambridge: MIT Press, 2007.

_____. (2007) "No Exit: Video and the Readymade", *Nam June Paik: Becoming Robot*, Melissa Chiu & Michelle Yun (ed.), New York: Asia Society Museum, 2015.

Kaizen, William. "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.

Krauss, Rosalind. "Reinventing the Medium," *Critical Inquiry*, Vol.25, No.2, Winter, 1999.

_____. "*A Voyage on the North Sea*": *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, New York: Thames & Hudson, 2000.

Miller, Nancy. "An Interview with Nam June Paik", in *The Color of Time: Video Sculpture by Nam June Paik*, Waltham, Mass.: Rose Art Museum, 1984.

Paik, Nam June. (1963), "New Ontology of Music", *Nam June Paik: Videa 'n' Videology 1959-1973*, Judson Rosebush (ed.), Syracuse, New York: Everson Museum of Art, 1974.

_____. (1964), "Afterlude to the Exposition of Experimental Television, 1963, March, Galerie Parnass", *Nam June Paik: Videa 'n' Videology 1959-1973*, Judson Rosebush (ed.), Syracuse, New York: Everson Museum of Art, 1974.

_____. (1964), "Electronic TV & Color TV Experiment", *Nam June Paik: Videa 'n' Videology 1959-1973*, Judson Rosebush (ed.), Syracuse, New York: Everson Museum of Art, 1974.

_____. (1965), "Cybernated Art", *Nam June Paik: Videa 'n' Videology 1959-1973*, Judson Rosebush (ed.), Syracuse, New York: Everson Museum of Art, 1974.

_____. (1967), "Nobert Wiener and Marshall McLuhan", *Nam June Paik: Videa 'n' Videology 1959-1973*, Judson Rosebush (ed.), Syracuse, New York: Everson Museum of Art, 1974.

_____. (1968), "Expanded Education for the Paper-less Society", *Nam June Paik: Videa 'n' Videology 1959-1973*, Judson Rosebush (ed.), Syracuse, New York: Everson Museum of Art, 1974.

_____. (1972-1973), "A-Day Project"(excerpt), *Nam June Paik: Videa 'n'*

Videology 1959-1973, Judson Rosebush (ed.), Syracuse, New York: Everson Museum of Art, 1974.

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

Schmit, Tomas. "Exposition of Music"(1976), *Nam June Paik: Exposition of Music-Electronic Television Revisited*, Susanne Neuburger (ed.), Köln: Walther König, 2009.

Shanken, Edward A. (ed.), *Art & Electronic Media*, London/ New York: Phaidon Press, 2009.

Sturken, Marita. "Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectations and the Making of a History", *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, Doug Hall & Sally Jo Fifer (ed.), New York: Aperture/ San Francisco: BAVC, 1990.

Weber, Samuel. (1989), "Upsetting the Setup: Remarks on Heidegger's 'Questing After Technics'" in *Mass Mediauras: Form, Technics, Media*, Stanford, California: Stanford University Press, 1996.

_____. (1996), "Television: Set and Screen", in *Mass Mediauras: Form, Technics, Media*, Stanford, California: Stanford University Press, 1996.