

음악의 전시? : 백남준의 <20개의 방을 위한 교향곡>

김금미(아트앤아카이브연구소)

- I. 서론
- II. 무(無)음악, 파레르곤으로서의 예술
- III. 공간-음악, <20개의 방을 위한 교향곡>
- IV. 문턱의 예술, 음악의 전시
- V. 결론

I. 서론

백남준은 1959년 <존 케이지에 대한 경의>¹⁾를 뒤셀도르프의 갤러리22에서 초연하며 독일 예술계에 데뷔한다. 그는 이 작품의 주요 부분이 녹음테이프 음악이라고 여겼는데²⁾, 실제 공연에서는 그의 의도와 달리 피아노를 쓰러뜨리는 등의 파격적인 행위로 주목을 받으며 이때부터 행위음악가로 세간에 알려지기 시작한다. 실상 지금까지도 백남준의 초기 시절에 관한 연구는 그의 바람처럼 녹음테이프 음악에 주목하기보다는 행위에 집중하는 감이 있다³⁾. 녹음테이프에 콜라주된 소리는 멜로디, 리듬, 화음을 주요요소로 삼는 전통적인 음악 개념과 달리, 악(樂)음과는 거리가 먼, 일상이나 자연에서 채집한 것과 클래식이나 현대음악의 단편 등으로서 일상과 예술의 경계를 재고하게 하며 또한, 그것은 지금-여기의 현장의 소리가 아니므로 현전하지 않지만 그렇다고 부재하지도 않은 채 기계 작동에 의해 반복적으로 출몰한다.

음악의 가능성을 소음에도 열었던 예는 20세기 초의 미래파 예술가 루솔로(Luigi Russolo)까지 거슬러갈 수 있지만, 소음을 더 적극적이고 체계적으로 작곡에 도입한 음악가는 존 케이지(John Cage)였다. 백남준이 예술가의 길에 들어서기도 전에 이미 케이지로부터 받은 영향은 그의 언급⁴⁾을

-
- 1) 이 작품의 완전한 제목은 ‘존 케이지에 대한 경의-녹음기와 피아노를 위한 음악 Hommage à John Cage-Musik für Tonbänder und Klavier’이다.
 - 2) 백남준이 애초에 이 작품을 다름슈타트 ‘국제 신음악 여름학교(Internationale Ferienkurse für Neue Musik)’에서 공연하길 원하며 그 학교 교장이던 슈타이네케 박사에게 보낸 편지에 자필로 쓴 추신에는 “<존 케이지에 대한 경의>의 주요 부분은 녹음테이프 음악(Tonband-musik)입니다. (전자음악도 ‘구체음악’도 아닙니다.) 행위가 핵심적(wesentlich)이긴 하지만 이 작품에서 그렇게 중대한 부분을 차지하진 않습니다”라고 적고 있다. Nam June Paik, “Brief an Wolfgang Steinecke” (1958.12.8.), 다름슈타트 국제 음악연구소(IMD) Archiv. (분류번호: IMD-A100040-200812-16). (<https://internationales-musikinstitut.de/en/imd/archiv/>) 참조. 이 아카이브에는 백남준이 이곳의 여름학교에 참여한 것과 관련된 자료들이 다수 소장되어 있는데, 특히 1957년부터 1961년에 걸쳐 슈타이네케 박사와 주고받은 45편에 이르는 편지와 한국의 다른 참가자 윤이상과 함께 찍은 사진, 백남준의 여름학교 등록증 (1957년, 1958년, 1959년, 1961년) 등이 소장되어 있다.
 - 3) 오히려 학계 바깥에서, 2010년 마르틴 스코세지(Martin Scorsese) 감독의 영화 <Shutter Island>에서 이 작품의 녹음테이프 부분을 사운드트랙으로 사용한 예를 들 수 있다.
 - 4) 백남준은 케이지가 죽은 이듬해에 그를 회상하며 쓴 글에서 “내 삶은 1958년 어느 저녁 다름슈타트에서 시작되었다. 1957년은 B.C.(Before Cage; 케이지 이전)였다”고 고백한다. (Nam June Paik(1993), “B.C./A.D. John Cage” 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. 37.

통해 익히 알려진 바 있다. 그가 자신의 음악을 ‘무(無)음악’이라 칭한 것에서도 케이지의 『침묵 Silence』이나 「무(無)에 대한 강연 Lecture on Nothing」⁵⁾을 떠올릴 수 있을 텐데, 케이지가 작곡의 범주에 비음악적인 소리와 소음을 포함했음에도 끝까지 음악의 영역에서 그 틀을 확장하는 데 주력했던 반면, 백남준은 그 경계를 무화시키는 데 기여했다고 보는 것이 본 논문의 요지이다. 이는 백남준의 예술관을 자크 데리다(Jacques Derrida)의 차연(différance)이나 파레르곤(parergon)에 대한 사유와 연관 짓고 백남준의 개방적인, 혹은 과정으로서의 음악을 데리다의 ‘공간내기(spacing)’로 읽어보려는 시도이기도 하다.

첫 공연부터 백남준은 통상 음악의 ‘바깥’이라고 간주해온 일상의 소리(소음)나 행위, 관객 참여를 연주 내용으로 삼으며 “음악을 전시한다”고 선언하기에 이른다. 청각에 호소하는 시간예술이라고 알고 있는 음악을 전시한다는 것은 무엇인가? 본 연구는 공간-음악을 추구한 백남준의 예술관을 토대로 초기 텍스트 악보인 <20개의 방을 위한 교향곡 SinfoNiE FoR 20 Rooms>(1961)에 대한 심층 분석을 통해 이 질문에 접근하고자 한다. 백남준 예술의 근간이 되는 이 작품의 분석을 통해 백남준 예술의 독특성(singularité)을 추론하고자 하는데, 비록 그가 이 작품을 직접 연주(실현)하지는 못했으나, 이후 유사한 실천적인 다른 작업들과 전시를 통해 구현하고 있는 지점을 살펴봄으로써 이 작품의 의의와 영향력을 검토하고자 하는 것이다.

<20개의 방을 위한 교향곡>은 2년 후에 백남준의 첫 번째 개인전 《음악의 전시-전자 텔레비전 Exposition of Music-Electronic Television》(1963)에서 일부 실현되었고 또 훨씬 후(1987)에 실현될 “<바이 바이 키플링 Bye Bye Kipling>(서울-도쿄-뉴욕 동시 위성방송)의 시나리오를 예고하고”⁶⁾ 있다. 특히, 이 텍스트 악보의 독특성은 그의 첫 번째 개인전의 인터미디어적 특성에 그대로 반영된다. 백남준은 이 텍스트 악보에서 의도했던 음악의 전시를 실제로 첫 번째 개인전을 통해 구현하면서, 예술 형식 및 장르 간의 문제, 공간과 시간의 문제, 예술과 기술의 문제 등에 직면했다. 본 연구는 그것이 어떻게 구현되고 있는지를 살펴봄으로써 가능성으로서의 백남준 예술이 도래하는 예술로 읽히는 지점을 고찰하고 경계에 선 문턱의 예술로서 예술을 초과하고 있는 점을 살펴보고자 한다.

II. 무(無)음악, 파레르곤으로서의 예술

백남준은 1956년 도쿄대학을 졸업하고 독일 뮌헨대학교에 입학한 이듬해인 1957년에, 당시 전위 음악의 가장 유력한 거점이 되었던 다름슈타트 ‘국제 신음악 여름학교’에 참가해 전자음악의 선구자로 알려진 칼하인츠 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen)을 만났고 이어서 1958년에도 참가해서 존 케이지를 만나 그의 예술 인생에 분수령이 될 결정적인 영향을 받게 된다. 당시 다름슈타트 여름학교의 창시자이자 교장인 슈타이네케(Wolfgang Steinecke) 박사에게 보낸 야심찬 편지들은 그가 케이지에게서 받은 영향을 잘 보여준다. 그럼에도 1959년 독일 예술계에 데뷔하기 이전에 이미 그는

5) 1949년 뉴욕시 8번가 미술가 클럽에서 행한 강연. ‘클럽(The Club)’으로 불린 이 뉴욕 아방가르드 예술가 모임은 Robert Motherwell을 중심으로 Mark Tobey, Ad Reinhardt, Franz Kline, David Smith 등이 회원으로 있었다. [John Cage, *Silence* (Connecticut: Wesleyan University Press, 1983; 초판 1973), p. ix, pp. 109-128. 참조]

6) 이르멜린 리비어, 「머리말을 대신하는 맺음말」, in 백남준, 에디트 데커, 이르멜린 리비어(편)(1993), 『백남준: 말에서 크리스토폰까지』(개정판), 임왕준 et al.(역) (경기도: 백남준아트센터, 2018), p. 18.

“쾨베르크는 ‘무조(atonal)’ 음악을 썼습니다. 존 케이지는 ‘무작곡(AKomposition)’ 음악을 썼지요. 저는 ‘무(無)음악(Amusic)’을 씁니다”⁷⁾며 자기 음악의 다름을 강조하는 기개를 드러낸다.

쾨베르크의 ‘무조음악’은 <달에 홀린 피에로 Pierrot lunaire>(1912)를 들어보면 알 수 있듯이, 서양음악의 조성을 파괴하고 모든 음은 동등하다는 전제하에 작곡을 시도한 것인데 이 ‘무조음악’을 체계적으로 작곡하는 기법이 ‘12음 기법(음렬주의)’이다. 한편, 존 케이지는 유명한 <4'33">(1952)에서 볼 수 있듯이, 악음이 아닌 ‘소음’을 음악 재료로 삼아 음악의 영역을 더 확장하는데, 백남준은 이를 무작곡이라고 명명한다. 이미 도쿄대학에서 졸업논문으로 「쾨베르크 연구 Study of Schönberg」(1956)를 쓸 정도로 쾨베르크를 깊이 연구한⁸⁾ 백남준은 1958년 다름슈타트에서 케이지와 데이비드 튜더(David Tudor)가 협연한 <변주곡 Variations>을 듣고는 “원의 외주를 뚫고나가 무(無)에 비약했다는 「협주곡」은 세 종의 VERSION(기안)이 연주됐으나 음악급 음악작품으로서 최고 완벽...”⁹⁾이라고 열광하며 케이지 추종자가 된다. 케이지는 뒤샹의 레디메이드와 마찬가지로, 창조가 아니라 발견과 구성에 착안하여 “소리의 탄생을 마음에 그리기보다 소리 그 자체에 근거한 우주 안에서의 소리의 구성”¹⁰⁾이 필요하다고 역설했다. 그는 자신의 <변주곡>에 대해 이렇게 언급한다. “이런 상황에서 행위가 일어나게 되는 우주는 사전에 구상되지 않는다. 게다가 알다시피, 소리는 관례적으로 선호해온 각각의 특정 지점만이 아니라 가능성의 영역에서의 사건이다. <변주곡>의 기보법은 음악을 떠나 물리적 현실을 모방한다.”¹¹⁾ 특히, 백남준은 케이지가 주역의 방식을 작곡에 도입한 우연성 작업(chance operations)과 비결정성(Indeterminacy)을 간파하여 그의 음악을 ‘무작곡’ 음악이라 명명한 것이다.

그런데 백남준이 자신의 음악을 ‘무작곡’ 음악과 차별화하여 굳이 ‘무(無)음악’이라고 강조한 이유가 무엇일까? 그는 1958년의 같은 편지에서 첫 번째 행위음악 <존 케이지에 대한 경의>에 대해 “이것은 매우 슬픈 ‘무(無)음악’(음악예술), 일종의 소리 나는 슈비터스”¹²⁾라며 이 작품의 핵심이라고 강조한 녹음테이프 음악을 “여러 가지 장난감, 일기예보, 뉴스, (라디오의) 스포츠 중계, 부기-우기, 물, 녹음된 소리 등등, 기능에서 벗어난 기능적 소리”¹³⁾라고 소개한다. 기존의 음악 장르에 속하는 기능적 소리를 악음이라 한다면, 기능을 벗어난 소리는 음악 영역에서 배제되어온 소음과 같은 예술 바깥의 소리일 것이다. 그러한 소리의 음악적 가능성을 연 장본인은 케이지이지만 그가 소리의 조합에 주력한 데 반해, 백남준은 음악이라고 명명할 수 없는 음악을 꿈꾼다. 개념화된 음악의 경계 너머 시간적, 공간적 틈(사이)의 과정을 음악화하려 했으므로 거기에서 우리는 음악의 안과 밖을 뚜렷이 구분할 수 없다. 그것은 음악(더 넓게는 예술)의 안과 바깥의 구분을 결정 불가능하게 만드는 차

7) Paik(1958), 앞의 글, IMD Archiv. (분류번호: IMD-A100040-200812-16).

8) 슈투트가르트국립미술관 쾨Sohm아카이브에서 소장하고 있는 도쿄대학 졸업논문 “Study of Schönberg”는 분량이 논문만 400자 원고지 200장 (400쪽)이고 33쪽에 달하는 악보가 첨부되어 있다.

9) 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)

10) Cage(1958), “Composition As Process: Changes”, in Cage(1983), 앞의 책, pp. 27-28. (케이지는 1958년의 다름슈타트 강좌에서 ‘과정으로서의 작곡’이라는 제명 아래 세 개의 강연 (①변화 Changes, ②비결정성 Indeterminacy, ③소통 Communication)을 하는데, 이 글은 그중 하나다.)

11) 위의 책, p. 28.

12) Paik(1958), 앞의 글, IMD Archiv. (분류번호: IMD-A100040-200812-16).

13) 위의 글.

연 혹은 흔적의 예술이라 할 수 있다.

이 같은 개념과 반개념(counterconcept)의 포개짐을 우리는 데리다의 사유에서 엿볼 수 있는데, 기능에서 벗어난 기능적 소리인 무(無)음악을 데리다의 파레르곤의 논리, 즉 경계의 문제로 접근할 수 있다. 데리다는 회화작품의 그림틀과 건축의 기둥 같은 실례를 들어 작품의 바깥(para+ergon)이기도 하고 작품(ergon)의 일부이기도 한 파레르곤에 대해 사유하면서, 장식으로서의 파레르곤은 작품의 본질을 이루지 못하고 미적 보완으로 간주되어 왔음을 지적한다. 그는 “예술작품에서 본질적이고 불변적인 요소들과 가변적이며 외적인 요소들을 구분하여 전자의 가치에 우선권을 두는 그런 예술철학을 전통미학이 추구해왔다고”¹⁴⁾ 보고, 파레르곤의 재해석을 통해 이러한 이분법에 이의 제기를 한다. 그에 의하면, “파레르곤은 고유한 영역의 바깥으로부터 덤(잉여)으로 오는 어떤 것이지만 그 초월적인(transcendent, 경계를 넘는) 외면성은 안이 결핍되어 있는 만큼 안으로 끼어들고 한계 자체를 압박하고 마찰하고 스치고 거기에 이웃하고 놀이를 한다”¹⁵⁾는 것이다.

데리다는 칸트가 『판단력 비판』에서 잠깐 언급한, 장식이란 뜻의 파레르가(파레르곤의 복수형)라는 개념을 통해 칸트의 미학을 해체한다. 오성과 이성의 매개로서 집필한 칸트의 『판단력 비판』은 ‘규정적 판단력’과 ‘반성적 판단력’을 구분하고,¹⁶⁾ 후자를 주로 다루면서 합목적성을 원리로 삼는다. 하지만 미적 판단은 합목적성은 있으나 어떤 이해관계도 동반하지 않는 사심 없는 ‘무관심성’(관조)의 쾌감을 조건으로 한다는 데에서 칸트의 이율배반이 생겨나는데, 그는 미를 정의하는 범주의 하나로 ‘목적 없는 합목적성’이란 개념을 제안한다.

데리다가 주목하는 부분은 바로 이 ‘목적-없는-합목적성’에서 ‘없는’이다. 그는 칸트가 ‘목적 없는 합목적성’의 범례로 삼은 야생 툼립에 대해, “툼립은 고착되지 않은 이런 단절의 문턱에서만 아름답다. (...) 합목적성만으로는 아름답지 않으며 목적의 부재만으로도 아름답지 않다. (...) 아름답다고 하는 것은 목적-없는-합목적성이다. 그러므로 미로 간주되는 것은 ‘없음’에 있다”¹⁷⁾고 한다. ‘없음’은 백남준이 언급한 기능에서 벗어난, 기능적 목적의 부재와 상통한다. 사심을 촉발하는 목적을 초월해 무관심성의 쾌감을 추구한 칸트가 이상이나 이념의 형이상학적 사유에 머물렀던 반면에, 데리다는 단절을 나타내는 ‘없는’의 명사화를 통해 ‘사이/틈’의 ‘무(無)’를 유추해내고, 보이지 않지만 아름다움을 주기에 없다고도 할 수 없는 이것을 흔적이라고 부른다.

그는 “이러한 ‘없음’의 흔적이 미의 기원”이라면서, “바로 이러한 특징에 근거해서만 아름답다고 할 수 있다. 이런 시각으로 보면, 미는 전체 안에서 그 바깥에서도 절대 보이지 않는다. ‘없음’은 볼 수도, 느낄 수도, 지각할 수도 없고 존재하지도 않는다. 그런데도 *거기에 그 무언가가 있고 그것이 아름답다*”¹⁸⁾고 한다. 그는 또한 “미의 이상은 순수 미적 판단을 야기할 수 없다. 이상적인 것이 고착적인 데 반해, 순수 미적 판단은 오직 방향과 관련된다. *순수 미와 이상적 미는 양립할 수 없*

14) 김형효, 『데리다의 해체철학』(서울: 민음사, 1993), p. 352.

15) Jacques Derrida(1978), *The Truth in Painting*, Geoffrey Bennington & Ian McLeod (trans.) (Chicago & London: University of Chicago Press, 1987), p. 56.

16) 일반적으로 판단력이란 특수성을 보편 속에 포함시키는 능력을 말한다. 그런데 보편이 주어져 있는 경우에 특수성을 보편 아래에 종속시키는 판단력을 ‘규정적 판단력(die bestimmende Urteils kraft)’이라고 하고 반대로, 보편은 주어져 있지 않고 특수만이 주어졌는데 거기서 보편을 발견해야 하는 경우를 ‘반성적 판단력(die reflektierende Urteils kraft)’이라 한다.

17) Derrida(1987), 앞의 책, pp. 88-89.

18) 위의 책, p. 90.

다. 그리하여 순수 단절의 ‘없음’은 여기서 이상화의 과정을 중단시키는 것 같다”¹⁹⁾고 한다. 요약하자면, 절대적인 미 개념의 수립이란 불가능하며 그것은 오직 미의 이상과 ‘목적-없음’의 방향 사이에 흔적으로만 남을 뿐이라는 것인데, 이 흔적이 바로 에르곤과 파레르곤의 비대칭적 맞물림이요, 개념적 복합성(implexe)이다. 그 사이-공간에서는 공간적인 ‘차이(difference)’와 시간적인 ‘연기(deferral)’를 동시에 뜻하는 차연의 연쇄성이 작동할 따름이다. 여기서 온전한 순수성을 전제하는 칸트의 이원론은 해체된다.

단절이자 흔적으로서의 이 ‘없음’을 우리는 백남준의 무(無)음악에서 찾아볼 수 있다. 백남준 역시 이상화된 고착적인 음악이 아니라 행위와 관객 참여까지 끌어들이는 과정으로서의 음악을 시도한다. 이는 공연장에서 일정한 형식에 따라 잘 짜인 (이상화된) 공연을 해왔던 전통적인 음악과 달리, 음악과 일상이 에르곤과 파레르곤의 관계처럼 대리보충(supplément)됨을 보여준다. 데리다가 칸트의 ‘목적-없는-합목적성’을 사유하며 ‘없는’을 부정의 없음이 아니라 흔적의 사이-공간으로 여겼던 것처럼, 백남준이 제시하는 무(無)음악에서의 결핍(무/ 없음)은 음악(예술)이 현재진행형으로서 늘 작동하게 하는 능동적인 요인이 된다.

백남준은 케이지의 ‘비결정성’과 ‘변화’ 개념을 발전시킨 비결정론(indeterminism)과 가변성(variability)의 논리를 펼치며 작곡가와 연주자뿐 아니라 관객에게까지 비결정성 혹은 자유를 주고자 한다.

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 더 비결정성으로 향하는 다음 단계로서 나는 관객이 (혹은 이 경우에는 회중이) 스스로 행동하고 연주하기를 바란다. 그래서 나는 음악 공연을 단념했다. 나는 음악을 전시한다.²⁰⁾

이렇게 작곡가와 연주자뿐 아니라 관객에게도 열려 있는 음악은 가변적일 수밖에 없다. 그는 “자연이 예술보다 더 아름다운 것은 그 강렬함이나 복합성 때문이 아니라 가변성, 넘치도록 풍부함, 무한한 양(quantity) 때문”²¹⁾이라고 한다. 가변성이라는 말에 함축된 가능성(-ability)은 “영원히 끝나지 않고 예측할 수도 없는 진행 중의 과정이라는 뜻을 수반하는 한, 시간과 떼려야 뗄 수가 없다.”²²⁾

19) 위의 책, p. 111.

20) Nam June Paik(1962), “About the Exposition of the music”, in Hanhardt et al.(eds.), 앞의 책, pp. 91-92.(Wolf Vostell(ed.), *Décollage*, 제3호 (쾰른, 1962년 12월)에 수록.)[(...)과 굵은체 강조는 연구자에 의함]

21) Nam June Paik(1961), “To the ‘Symphony for 20 Rooms’”, in La Monte Young & Jackson Mac Low(eds.), *An Anthology of Chance Operations* (New York: La Monte Young & Jackson Mac Low International, 1963), n.p. 이 책은 1960년 말과 1961년 초에 라 몬트 영이 끌어모은 예술가들의 작품 선집으로, 마치우나스(George Maciunas)가 책 전체의 레이아웃을 맡았다. 그는 1961년에 딕 히긴스와 함께 『선집』을 더 확장해 『플럭서스』라는 잡지를 발간하려고 구상했으나 실현시키지 못했다.

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

백남준의 이와 같은 예술관을 잘 보여주는 대표적인 사례가 그가 교향곡 제2번²³⁾으로 작곡한 <20개의 방을 위한 교향곡>이다.

III. 공간-음악, <20개의 방을 위한 교향곡>

<20개의 방을 위한 교향곡>은 백남준이 1961년 봄, 쾰른에서 작곡한 텍스트 악보이다. 그는 이 악보를 잃어버린 후²⁴⁾, 나중에 그것을 독일어로 다시 썼는데, (도판1)은 이 독일어 사본을 백남준 자신이 또다시 영어로 번역해놓은 것이다. (독일어 버전과 약간의 차이가 있다.)

그는 이 작품 제작의 원천으로 슈톡하우젠의 <커플 Zwei Paare>(1992/1999, 당시에 이 작품은 구상중이었다²⁵⁾)과 케이지의 <음악 산책 Music Walk>(1958)²⁶⁾을 들면서 ‘고정된 형식(fixed form)’에서 벗어날 수 있었던 계기를 술회한 바 있다. 두 작품 모두 관객이 고정된 자리에서 감상하는 틀을 깨고 자유롭게 드나들며 감상하게 되어 있다. 케이지가 비결정성과 우연성 음악의 가능성을 열어주었다면, 전자음악의 새 지평을 연 괴짜 음악가로 알려진 슈톡하우젠은 물리적 주파수 현상으로 소리(음향)를 만들어내는 전자음악의 4가지 표준을 제시한다. “통일된 시간의 조직화, 음향의 분열, 다층 공간적 작곡, 음향과 소음의 동등한 사용이 그것이다.”²⁷⁾

슈톡하우젠의 연인이었었고 백남준 평생의 벗이었던 마리 바우어마이스터(Mary Bauermeister)는 백남준의 장례식에서 행한 조사에서 그와 어울리던 1960년의 일들을 떠올리며, 그녀의 쾰른 아틀리에에서 백남준이 일본에서 가져온 족자에, 즉석에서 서체로 ‘슈톡하우젠 마이너스 케이지’라고 썼던 것을 언급한다. 덧붙여, 그녀는 백남준의 이 문구가 슈톡하우젠을 구조에, 케이지를 우연성에 빚대어서 쓴 “구조 마이너스 우연성”, 혹은 “우연성 마이너스 구조”²⁸⁾라고 해석하는데, 우연성의 법칙에

23) 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. 백남준은 당시(1973)까지 자신이 5개의 교향곡을 썼다면, 교향곡 1번은 “Young Penis Sinfonie”이고 (...) 교향곡 2번은 “Sinfonie for 20 rooms”이다. (...) 교향곡 4번은 (...) 교향곡 5번은 포스텔과 벡커(Vostell-Becker)의 해프닝 관련 책에 실렸다는 내용의 글을 남겼다.

24) 백남준은 이 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 『우연성에 따른 작품 선집』에 삽입되었죠.” (이르멜린 리비어(1974), 「마르셀 뒤샹은 비디오를 생각하지 않았다: 이르멜린 리비어와의 인터뷰(1974년 12월 16일, 보훔)」, in 백남준 et al.(편)(1993), 앞의 책, pp. 235-6.

25) 1958년 말, 백남준은 프라이부르크 음악대학 교수였던 볼프강 포르트너(Wolfgang Fortner)의 소개로 쾰른 서부 독일 방송국(WDR: Westdeutscher Rundfunk) 소속 전자음악 스튜디오에서 슈톡하우젠과 함께 일하게 된다. 자연히 둘은 자주 만나 작품에 관한 얘기를 나눌 수 있었다.

26) 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. (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. 19-25. 참조.)

27) 슈톡하우젠, 『슈톡하우젠-그의 음악 세계』, 로빈 매코니 편저, 강순미(역) (서울: 이화여자대학교 출판부, 1995), p.86. (박영옥, 『철학으로 현대음악 읽기: 바흐에서 전자음악까지』(서울: 바다출판사, 2018), p. 135에서 재인용.)

28) Mary Bauermeister, “Cage minus Stockhausen or Stockhausen minus Cage: Final victory is assured. Memories of Nam June Paik”, in Wulf Herzogenrath & Andreas Kreul(eds.), *Homage to Nam June Paik: There is no rewind button for life* (Bremen: Kunsthalle Bremen, 2006),

근거하는 케이지의 <음악 산책>의 악보와 대조적으로, 109명의 오케스트라 단원이 3개의 그룹을 이룬 당시 슈톡하우젠의 <그룹들 Gruppen>(1955-57) 공연을 보면, 마리의 언급을 미루어 짐작할 수 있다. 백남준은 자신의 예술을 구조와 우연성의 ‘사이’라고 자평하고 있다 하겠다.

백남준은 슈톡하우젠과 케이지에게 영감을 받아 <20개의 방을 위한 교향곡>을 제작하게 된 경위와 함께 자신의 예술관을 피력한 서문, 「<20개의 방을 위한 교향곡>에 부쳐 To the ‘Symphony for 20 Rooms’」를 『우연성에 따른 작품 선집 *An Anthology of Chance Operations*』에 실었다. 이 서문에서 그는 “나의 지난 작품들에서 (...) 나는 절대적인 것이 있고 그것(=절대적인 것)이 절대 의다는 것을 보여주려 했다. 다음 작품들에서는 (...) 상대적인 것이 절대적인 것 이다는 걸 보여주고자 한다”²⁹⁾는 의미심장한 결심을 한다. 이전까지의 행위음악이 강렬함의 신체적 차원을 보여주는 것이었다면, 이제 그는 다수의 평범함 속에서 우연히 만나는 순간순간들로 이를 대체하고자 하는데, 그 상대적인 순간들이 절대적인 것이라 한다. 그가 절대적이라는 다소 형이상학적인 표현을 썼으나 맥락을 살펴보면, 오히려 데리다의 독특성에 가까운 것으로 읽을 수 있다.

백남준의 말에 따르면, 이 한 장짜리 악보는 “만지기, 놀기, 듣기, 발차기, 채찍으로 때리기가 모두 포함된 토털 매체”³⁰⁾라 한다. 그런데 작품의 구성요소(부분)들은 작품을 종합적인 ‘하나’로 구축하기보다 작품의 완결을 와해하고 의미를 산종하는 텍스트에 가깝다. 일상과 미술, 언어, 건축, 기술, 심지어 관객과 작가 등의 요소가 음악의 대리보충이 되어 ‘음악은 시간예술이다’는 통념을 해체한다.

텍스트 악보인 이 작품에는 제목과 달리, 텅 빈 방 하나를 포함해 총 16개의 방(도판1)이 그려져 있다. 악보를 보면, 데리다의 파레르곤 논리를 연상시키는 네모난 사각형의 틀들 안팎으로 텍스트 악보가 뻗뻗하게 쓰여 있는 것을 볼 수 있고 그 16개의 사각형은 다시 큰 사각형의 틀 안에 배치되어 있다. 우리는 스스로 관객이 되어 그 텍스트 사이로 이 방 저 방을 기웃거리는 모습을 상상할 수 있다. 각 사각형은 공연장의 방을 나타내는데, 무대와 객석의 구분 해체, 연주자와 관객의 관계 변화를 시도한 것으로서 백남준이 관객에게까지 비결정의 자유를 주고자 한 것을 실현하고 있다. 즉, 관객은 이 방 저 방을 왔다 갔다 하며 그 ‘사이’에서 적어도 20가지 서로 다른 소리를 선택할 수 있다.

백남준에 의하면, 이렇게 들며 날며 감상하는 자유로운 시간은 “음악을 필연적으로 ‘공간-음악(방-음악)’으로 이끄는 데, 그 자유로운 시간이 두 개 이상의 벡터(방향)를 필요로 하고 이 두 개 이상의 벡터는 필연적으로 공간(방)을 형성하기 때문”이라며 “이 경우, 방(공간)은 이제 단지 소리의 질을 높이는 데만 기여하는 것이 아니라 소리의 필수불가결한 ‘더 나은-반쪽’이다”³¹⁾는 것이다. 이 방은 공연을 위한 장식적인 덤(잉여)에 불과한 것이 아니고 작품의 부분(내용)이 되면서 데리다의 파레르곤 논리가 여기에 그대로 적용된다. 파레르곤으로서의 방은 다양한 소리가 만들어내는 교향곡(에르곤)을 위한 토대³²⁾가 됨과 동시에 빈방(도판3)의 경우, 방 그 자체가 공연의 맥락에서 토대로서의

p. 36.

29) Nam June Paik(1961), “To the ‘Symphony for 20 Rooms’”, in Young & Low(eds.), 앞의 책, n.p. (밑줄과 굵은체 강조는 원문에 의함)

30) 이르멜린 리비어(1974), 백남준 인터뷰, in 백남준 et al.(편), 앞의 책, p.235.

31) Nam June Paik(1962), “About the Exposition of the music”, in Hanhardt et al.(eds.), 앞의 책, pp. 91-2.

작품(에르곤)이 된다. 각각의 방은 예술과 일상, 예술과 기술, 시각과 청각, 후각과 촉각, 감상과 연주 등이 교차하는(chiasma) 장소이다.

이 악보에서 사각형들 사이의 텍스트를 보면, 앞서 언급한 녹음테이프 콜라주가 주를 이루고 있음을 알 수 있다. 녹음기가 배치된 방은 총 8개이다. 첫 번째 방(도판2)을 보면, 방송이나 광고, 웃음 소리, 종소리 등 일상에서 채집한 다양한 소리와 정현파 음조, <케이지에 대한 경의> 일부가 녹음된 테이프를 메조피아노의 강약으로 3분마다 틀라는 지침이 있는데, 녹음된 소리는 흐르는 물소리나 꽤 종시계 소리와 뒤섞이게 된다. 두 번째 줄의 세 번째 방(도판2)엔 녹음기가 3대 설치되어 있는데, 녹음기마다 다른 장르의 음악이 재생되어 나오고 특이하게도 히틀러 연설과 나치 노래가 흘러나온다. 이는 백남준이 자신의 행위음악 <케이지에 대한 경의> 제2악장에 대해 “근면과 어리석음이 하나가 된 독일 라인강의 기적에 대한 경고”³³⁾라 했던 것을 연상시킨다.

(도판3)은 빈방과 이와 대조적으로 전자기기가 가장 많이 설치된 방을 보여준다. 백남준은 초기부터 바그너식의 총체 예술에 대한 야심을 여러 번 언급한 바 있는데, 녹음기와 3대의 라디오에서 무작위로 흘러나오는 복합적인 소리 배치를 통해 이를 실현하고자 함을 알 수 있다. 3대의 라디오에서는 ‘섬세하게 조율된 소음’이, 녹음기에서는 주성부(Hauptstimme)에 9가지 다양한 노래와 연주곡이 재생되어 나오고 부성부(Nebenstimme)에 25가지로 녹음된 다양한 소리(음)가 나온다.

처음부터 공감각적 표현에 관심이 많았던 백남준은 청각뿐 아니라 시각, 촉각, 후각 등 오감으로 감상하게 하는 다양한 장치 및 자연과 인공의 조합도 시도하고 있다. 소리뿐 아니라 빛과 향과 냄새(도판4), 전자 장치, 자연의 요소들은 전통적인 예술의 경계를 무화시키며 음악을 더 이상 청각 예술의 테두리 안에 가두지 않고 오감의 영역으로 위치 이동시킨다. (도판4)의 두 방에는 ‘향’을 명시하고 있는데, “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 근현대의 선형적 세계관과 대립한다 할 수 있다.”³⁴⁾ 또한, 이 두 방에서는 각각 살아있는 새와 닭이 연주에 동참한다.

두 번째 줄의 첫 번째 방(도판5)은 강한 식초 냄새 폭탄으로 관객을 공격하며 공감각적 자극을 가하는데, 장난기 넘치는 백남준의 유머가 돋보이는 곳이다. 이같이 짓궂은 유머는 광기나 몰이성처럼 제한적인 이성을 초과하며 데리다와 바타이유(Georges Bataille)가 말하는 ‘일반경제(l'économie générale)’에 연관된다. 반사되는 현란한 흰색 벽이 시각을 자극하고 매우 강한 바람과 뜨거운 난로로 인해 관객은 몸으로 작품과 접촉하게 된다. 이 방에서의 접촉이 수동성을 띠는 것과 달리, 그 옆 방(도판5)에는 관객이 임의로 조작할 수 있게 전자음향시스템이 장치되어 관객 참여를 유도하고 있

32) 데리다의 *La Vérité en Peinture*를 영어(*The Truth in Painting*)로 번역한 베닝턴의 주석에 따르면, fond(프)은 “① 밑바닥 근본 본질 내용 주제 본제 ② 토대 ③ 안쪽 ④ 배경 등 네 가지 뜻을 다 시사하기 때문에 모호할 뿐 아니라 fond이 자동사 se fond이 되면 ‘이동, 합병한다’라는 뜻으로 변하기 때문에 근본 본질, 즉 피상적 전통적으로 고정불변의 것으로 간주하는 것이 변하는 것을 데리다는 그가 가진 특유의 논리적 참여함과 언어 유희를 통해 제시하고 있다”고 한다. (Derrida(1987), 앞의 책, p. 38.)

33) Nam June Paik, “Brief an Wolfgang Steinecke” (1959.5.2.) in Wulf Herzogenrath(ed.), *Nam June Paik: Werke 1946-1976: Musik-Fluxus-Video* (Köln: Kölnischer Kunstverein, 1976), p.40.

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

다. 관객 참여로 만들어지는 인공적 소리의 조합은 이후의 실험TV 작업에서도 계속 시도된다.

작품 전체에서 관객 참여를 유도하고 있지만, 특히 마지막 3개의 방(도판6)에는 ‘관객 참여’라는 문구를 삽입하여 그것이 이 방들에서 주요 공연 요소가 됨을 나타낸다. (도판6)의 두 방에는 각각 장치된 피아노(Prepared Piano)와 음반들이 설치되어 2년 후 열리게 되는 그의 개인전을 직접 예시한다.

(도판7)의 오른쪽 방 여기저기에 늘어놓은 ‘자연에서 채집한 다양한 파편들’은 신체 접촉에 의한 직접적인 자극을 유발한다. 이와 달리, (도판7)의 왼쪽 방은 다다이스트들의 부조리 시나 동시 시를 연상시키는데, 백남준이 짓궂게도 조명을 완전 암흑으로 해 놓은 것을 보면, 그가 가능성과 불가능성 사이에서 유희하고 있음을 알 수 있다.

이상과 같이 각각의 방을 세분화하여 살펴본 결과, 백남준은 지금까지 음악을 대상화해온 관례, 즉 일정한 거리를 두고 앉아서 듣는 관습에 탄지를 걸고 있음을 알 수 있다. 관객은 수동적인 처지에서 적극적인 동참자로 바뀌어 이리저리 이동하며 동선을 만든다. 이 동선이 바로 ‘목적-없음’의 방향이 남긴 흔적이다. 데리다가 그 흔적의 무대에 대해, “관객이 그 자신 구경거리가 되면서 보는 자도 훑쳐보는 자도 아니며 배우와 관객, 보여지는 것과 보여주는 것, 보여지는 대상과 보는 주체 사이의 차이를 자기 안에서 지우는 곳”³⁵⁾이라 했을 때, 이는 이 텍스트 악보가 전제하는 무대와 상통한다 하겠다.

IV. 문턱의 예술, 음악의 전시

텍스트 악보, <20개의 방을 위한 교향곡>이 간접적으로나마 실현된 곳은 백남준의 첫 번째 개인전 《음악의 전시-전자 텔레비전》이 열린 독일 부퍼탈의 파르나스 화랑(Galerie Parnass)이었다. 이 전시장은 텍스트 악보가 전제하는 무대 그 자체³⁶⁾였다. 지하층까지 총 3개 층의 전시장 곳곳이 이 텍스트 악보의 각 방과 같은 맥락으로 읽힌다. 그곳은 파레르곤과 에르곤의 관계 속에 상호작용하며 환경과 작품 사이, 음악과 미술 사이, 창작자와 관객 사이, 관객과 연주 사이, 예술과 기술 사이의 구분(경계)을 흔들어놓는다. 텍스트 악보와 개인전과의 더 직접적인 연관성은 ‘장치된 피아노’(도판6)와 파르나스 화랑 1층 로비에 전시된 4대의 피아노, ‘레코드 플레이어와 음반들’(도판6)과 화랑 지하층에 전시된 <레코드판 꼬치 Record Shashlik>, 그리고 ‘자연에서 채집한 다양한 파편들’(도판7)과 전시장의 곳곳에 설치된 <접촉을 위한 선 Zen for Touching>(도판8), <바람을 위한 선 Zen for Wind> 등에서 유추할 수 있다.

그런데 이보다 더 중층적인 연관 관계는 녹음테이프 콜라주에서 찾아볼 수 있다. 녹음테이프 콜라주는 <20개의 방을 위한 교향곡>에서 많은 비중을 차지하고 있는 만큼 백남준이 심혈을 기울인 흔적이 역력하다. 달리 보면, 그만큼 작곡가로서의 그의 개입이 작용했다고 볼 수 있다. 이는 관객에

35) Jacques Derrida(1967), *Of Grammatology*, Gayatri Chakravorty Spivak (trans.) (Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1997), p. 306.

36) 건축가인 로프 예를링(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 TV 방영시간에 맞춰 저녁 7시30분부터 9시30분까지 열렸다.

게까지 비결정성의 가능성, 혹은 자유를 주고자 한 그의 예술관에 어긋난다. 개인전에서 백남준은 녹음테이프 음악을 다른 방식으로 보여준다. 들려주는 것이 아니라 보여준다. 종전에는 테이프 안에 보이지 않게 소리가 콜라주 되어 있던 것을 개인전에서는 케이스 안에 들어있는 녹음테이프를 풀거나 절단된 테이프의 단편들을 모아서 벽에 콜라주해 놓은 것이다. 이렇게 제시된 <임의접속 Random Access>(도판9)은 단지 시각적인 작품에 그치는 것이 아니라 관객이 직접 헤드를 테이프에 대서 무작위적으로 음악(소리) 감상을 하거나 즉흥적으로 작곡을 하도록 만들어졌다. 관객이 간여할 여지가 더 많아져 작품은 시간의 공간화와 공간의 시간화가 발생하는 차연의 공간이 된다.

백남준의 공감각적 실험은 여기서 그치지 않는다. “음악을 전시한다”고 선언한 그는 급기야 소리(음)를 ‘볼’ 수 있는 이미지로 제시하고자, 녹음테이프의 자성에서 착안하여 ‘실험TV’의 전자 레디메이드(electron-readymade)³⁷⁾를 발명하기에 이른다. 파르나스 화랑 1층의 방 하나에 되는데로 늘어놓은 ‘실험TV’ 작품들은 ‘금속 발판 접촉으로 마이크 소리가 증폭되도록’ 관객 참여를 유도한 방(도판5)의 TV 버전(도판10)이다. 그는 이렇게 이용한 “전자(electron)의 물리적 속성들(비결정론, 입자와 파동으로서의 이중적 특성)”에 대해 “인간의 지성이 현재 생각하고 입증할 수 있는 이 가장 작은 단위가 플라톤 이래 이어져 온 철학의 고전적인 이원론의 뺨을 멋지게 후려치는 것이다”³⁸⁾고 한다.

하지만 기술적인 실험뿐 아니라 백남준의 철학적 미학적 사유를 엿볼 수 있는 파르나스 화랑의 실험TV 작품들은 전시 기간에 아쉽게도 제대로 주목받지 못했다. 백남준은 이 개인전을 자평하는 글, 「전시 후주곡 Afterlude to the Exposition of Experimental Television, 1963, March, Galerie Parnass」에서 이 점을 언급한다. 그의 예술관을 피력하고 있는 이 글은 수려한 문장으로 깊이 있는 미학적 사유를 보여주는데, 가히 선구적인 기술철학적 사유라 해도 손색이 없다. 그런 글의 말미에 백남준은 자신의 획기적인 TV 실험이 정당한 평가를 받지 못함에 대한 서운함을 다음과 같이 적어놓았다. “파르나스 화랑에서 황소 머리가 13대의 TV세트보다 더 선풍을 일으켰다. 전자음악 분야에서 다양한 ‘소음’의 미세한 차이를 인지하는데 오래 걸렸듯이, 13가지 각기 다른 ‘왜곡’(?)의 미세한 차이를 인지하려면 아마도 10년은 더 걸릴 듯싶다.”³⁹⁾

백남준이 밝히고 있듯이, 그는 《음악의 전시-전자 텔레비전》 전시 오프닝에서 화랑의 현관 입구에 갓 도살해서 피가 뚝뚝 흐르는 황소 머리를 매달아 놓았다. 입장객들은 이 피를 피해서 현관 문턱을 넘어야 했을 것이다. 피는 절단/단절에서 생겨난다. 앞서 우리는 데리다가 칸트의 미학을 해체하면서 칸트의 ‘목적 없는 합목적성’에서 ‘없는’을 문제 삼으며 단절의 문턱에

37) ‘전자 레디메이드’의 용어 정의에 관해서는 필자의 소논문, 「‘사이 공간 inter-space’의 전자 레디메이드: 백남준의 실험TV」(『미술사학보』(미술사학연구회, 2019.6), pp.107-130) 참조.

38) Nam June Paik, Preface for 《Exposition of Music-Electronic Television》(Wuppertal: Galerie Parnass, 1963), in Susanne Neuburger(ed.) *Nam June Paik: Exposition of Music-Electronic Television Revisited*, (Köln: Walther König, 2009), p.141. 백남준의 이 「서문」은 《음악의 전시-전자 텔레비전》 리플렛의 뒷면에 갤러리 관장 장-피에르 빌헬름(Jean-Pierre Wilhelm)의 글과 함께 실려 있다.

39) 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. 이 글에서 백남준은 전시된 실험TV가 총 13대라고 적고 있으나 실제로는 12대가 전시되었었다.

서만 아름다운, 야생 튕립을 논한 것을 살펴보았다. 데리다는 또 이 ‘없는’이라는 뜻의 프랑스어 ‘sans’과 발음이 같은, ‘피(sang)’와 ‘의미나 방향(sens)’의 동음이의어로 언어 유희를 한다. 요컨대 순수 미를 추구하며 의미나 방향을 경계 짓는 이원론적인 절단은 피를 부른다는 것이다. 기술적 방식으로 이원론을 해체한 실험TV와 비교할 때, 이 황소 머리는 이원론적인 관례에 바쳐진 제물이라고 볼 수 있다. 예술의 문맥에서 이런 기술이나 자연, 일상 등은 놀타자화되어 왔다. 그래서 이원론을 해체하고 파레르곤과 에르곤의 맞물림을 수행한 백남준의 예술은 타자에 대한 환대로 읽을 수 있다.

V. 결론

이상에서 본 연구는 백남준의 무(無)음악을 파레르곤의 논리로 살펴보았고, 사례연구로서 <20개의 방을 위한 교향곡>의 심층 분석을 시도했다. 분석을 통해 이 작품은 예술 형식에 대한 초학제적인 새로운 해석을 요구하며 ‘음악은 시간예술이고 미술은 공간예술’이라는 상투적인 관념을 해체하여 예술 형식 및 장르 간의 경계를 무화시켰고 완결성보다는 비결정론과 가변성에 의한 과정의 예술을 시도하고 있음을 알 수 있었다. 관객이 감상을 위해 이 방 저 방을 자유롭게 왔다 갔다 할 수 있게 한 것은 빨리 감기(FF)와 되감기(Rewind)의 신체적 버전으로서 그 동선은 그대로 흔적으로 남아 공간-음악이 되었다. 이렇게 이 작품은 공감각적 예술을 지향하며 작곡가와 연주자와 관객 간에, 공간 구성에 있어, 음악의 재료나 장르에 있어서 열린 형식을 추구하였다. 비록 이 작품은 백남준 생전에 실현되지 못한 채 1장짜리 텍스트 악보로만 남아 있지만, 거기서 앞으로 전개될 그의 예술, 비디오 아트와 위성방송까지 예고하는 거대한 구상을 읽을 수 있었다. 이 작품은 백남준 개인 예술의 변곡점을 이룰 뿐 아니라 만약 당시에 작품이 실현되었더라면, 예술사 전반에도 지진을 일으킬 수 있었을 미래의 사유를 담고 있다고 하겠다. 그는 몇 년 후, 미국에서 가진 자신의 실험TV 전시와 관련해 저드 엘커트(Jud Yalkut)와 가진 인터뷰에서 “창작자-작품-감상자가 서로에게 영향을 끼치면서 그러나 서로에게 규정적이지 않은 채로 독립적으로 움직임”⁴⁰⁾을 언급한다. 선형적이고 완결적이며 경계 짓는 예술관을 벗어나는 문턱의 사유를 엿볼 수 있다.

40) Jud Yalkut(1968), “Art and Technology of Nam June Paik”(interview), 위의 책, n.p. (*Arts Magazine* 1968년 4월호에 실림)

참고문헌

- 김금미, 「‘사이 공간 inter-space’의 전자 레디메이드: 백남준의 실험TV」, 『미술사학보』 (미술사학연구회, 2019.6), pp. 107-130.
- 김형효, 『데리다의 해체철학』, 민음사, 1993.
- 박영옥, 『철학으로 현대음악 읽기: 바흐에서 전자음악까지』, 바다출판사, 2018.
- 백남준, 「偶然한 音樂: 달므슈타트 音樂講座 (上)」, 『자유신문』 (1959년1월6일).
- 백남준, 에디트 데커, 이르멜린 리비어(편)(1993), 『백남준: 말에서 크리스토폰까지』(개정판), 임왕준 et al.(역), 백남준아트센터, 2018.
- 슈톡하우젠, 『슈톡하우젠-그의 음악 세계』, 로빈 매코니(편저), 강순미(역), 이화여자대학교 출판부, 1995.
- Austin, Larry & Douglas Kahn(eds.). *Source: Music of the Avant-Garde, 1966-1973*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2011.
- Cage, John. *Silence*, Connecticut: Wesleyan University Press, 1983.
- Classen, Constance, David Howes, & Anthony Synnott. *Aroma: The Cultural History of Smell*, London & New York: Routledge, 1994.
- Derrida, Jacques(1967). *Of Grammatology*, Gayatri Chakravorty Spivak (trans.), Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- _____ (1978). *The Truth in Painting*, Geoffrey Bennington & Ian McLeod (trans.), Chicago & London: University of Chicago Press, 1987.
- Hanhardt, John G., Gregory Zinman, Edith Decker-Phillips(eds.). *We Art in Open Circuits: Writings by Nam June Paik*, Cambridge: The MIT Press, 2019.
- Herzogenrath, Wulf(ed.). *Nam June Paik: Werke 1946-1976: Musik-Fluxus-Video*, Köln: Kölnischer Kunstverein, 1976.
- _____ & Andreas Kreul(eds.). *Homage to Nam June Paik: There is no rewind button for life*, Bremen: Kunsthalle Bremen, 2006.
- Neuburger, Susanne(ed.). *Nam June Paik: Exposition of Music-Electronic Television Revisited*, Köln: Walther König, 2009.
- Paik, Nam June. "Brief an Wolfgang Steinecke" (1958.12.8.), 다름슈타트국제음악연구소 (IMD)Archiv. (분류번호: IMD-A100040-200812-16), (<https://internationales-musikinstitut.de/en/imd/archiv/>)
- 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: Videa 'n' Videology 1959-1973*, Syracuse, New York: Everson Museum of Art, 1974.
- Scorsese, Martin. <Shutter Island>, Film soundtrack, Disk 1; track 4 (Nam June Paik, "Hommage à John Cage"), 2010.
- Weber, Samuel. *Benjamin's -abilities*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2010.

Young, La Monte & Jackson Mac Low(eds.). *An Anthology of Chance Operations*, New York: La Monte Young & Jackson Mac Low International, 1963.

국문초록

행위음악가로 명성을 떨치며 유럽 예술계에 입문한 백남준은 자신의 음악을 무(無)음악이라고 칭하며 명명할 수 없는 음악에 도전한다. 그는 통상 음악의 '바깥'이라고 간주해온 일상의 소리(소음)나 행위, 관객 참여를 연주 내용으로 삼으며 급기야 "음악을 전시한다"고 선언한다. 본 연구는 백남준의 초기 텍스트 악보인 <20개의 방을 위한 교향곡 SinfoNiE FoR 20 Rooms>(1961)이 그의 예술관을 반영하는 중요한 작품이라고 간주하고 심층 분석을 한다. 그는 존 케이지의 음악이론인 우연성 작업과 비결정성에서 영향을 받아 가변성과 비결정론을 강조했다. 녹음테이프 콜라주가 주를 이루는 이 악보에는 16개의 방이 그려져 있고 방마다 공감각적 시도가 눈길을 끄는데, 관객들이 자유롭게 이동하며 감상하는 '공간-음악'은 청각과 시각, 시간과 공간, 관객과 작곡가나 연주자 간의 경계를 무화시키고 서로가 파레르곤과 에르곤으로 교차하게 된다. 당연히 이 작품은 예술 형식 및 장르 간에 학제적인 읽기를 요구하며 완결성보다는 열린 형식에 의한 과정의 예술을 시도한다. 비록 이 작품은 백남준 생전에 실현되지 못한 채 1장짜리 텍스트 악보로만 남아 있지만, 거기서 앞으로 전개될 그의 예술, 비디오아트와 위성방송까지 예고하는 거대한 구상을 읽을 수 있다. 이 작품은 백남준 개인 예술의 변곡점을 이룰 뿐 아니라 미래의 사유를 담고 있는 문턱의 예술이다.

영문초록

Exposition of Music? : Nam June Paik's <SinfoNiE FoR 20 Rooms>

Kim, Kum Mi

(Art & Archive Research Center)

Nam June Paik, who has earned a great reputation for his 'Action Music' as soon as entering the European avant-garde art circles, calls his music 'Amusic' while challenging himself to unnameable music. He uses everyday sounds (noises), actions, and audience participation, which have been regarded as the 'outside' of music conventionally, as the contents of his performance, and finally declares that he "exhibits music." This study considers Nam June Paik's early text score,

<SinfoNiE FoR 20 Rooms> (1961), as a groundbreaking work reflecting his view of art and conducts an in-depth analysis. He emphasized variability and indeterminism, influenced by John Cage's music theory of chance operations and indeterminacy. This score, which is dominated by recording tape collage, depicts 16 rooms and synesthetic installations in each room draws attention. 'Space-music', which induces the audience freely to move and enjoy, nullifies the border between hearing and vision, time and space, and among the audience, the composer and performer. It forms intertwined chiasma of Parergon and Ergon. Naturally, this work requires an interdisciplinary reading between art forms or genres and attempts process art through open form rather than completeness. Although this work remains unfulfilled in Nam June Paik's lifetime, it contains a huge concept that predicts his art to be unfolded in the future, like video art or satellite broadcasting, in the only one-page text score. This work is not only the turning point of Nam June Paik's art itself, but also the art of the threshold that contains the thought to come.

주제어

백남준, 무(無)음악, 행위음악, 텍스트 악보, 존 케이지, 슈톡하우젠, 데리다, 파레르곤, 차연, 비결정론, 공간-음악, 음악의 전시

Keywords

Nam June Paik, Amusic, Action Music, Text Score, John Cage, Stockhausen, Derrida, Parergon, différance, Indeterminism, Space-music, Exposition of Music