

| ?-? = ∞ |
NAM JUNE PAIK ART CENTER

백남준의 선물 1

The Gift of Nam June Paik 1 Seminar
Nam June Paik Art Center Now Jump Festival

프로그램 스케줄

DAY 1		DAY 2	
일시	2009년 2월 4일(수) 오전 11시-17시	일시	2009년 2월 5일(목) 오전 11시-17시
장소	경기문화재단 3층 다산홀	장소	백남준아트센터 2층
일정	<ul style="list-style-type: none"> - 11:00~11:05_관장인사 및 세미나 소개 - 11:10~11:15_경기문화재단 대표이사 인사말 - 11:20~11:50_한나 히긴스 - 11:55~12:25_미도리 야마무라 - 12:30~13:00_토론 (사회: 정현이) - 13:00~14:15_점심식사 - 14:20~14:50_김수기 - 14:55~15:25_마리 바우어마이스터 - 15:30~16:00_함성호 - 16:05~17:00_전체 토론 (사회: 정현이) 	<ul style="list-style-type: none"> - 11:00~11:15_관장인사 및 세미나 소개 - 11:20~11:50_이영철 - 11:55~12:25_김진석 - 12:30~13:00_토론 (사회: 김남수) - 13:00~14:15_점심식사 - 14:20~14:50_비존 브락 - 14:55~15:25_이진경 - 15:30~16:30_종합토론 (사회: 김남수) 	

발제자 소개

■ 한나 히긴스 (Hannah Higgins)

플럭서스 그룹의 주요 인물이었던 딕 히긴스의 딸이기도 한 한나 히긴스는 일리노이 시카고대학의 미술사 교수이며 <플럭서스 경험>의 저자이다.

■ 미도리 야마무라 (Midori Yamamura)

뉴욕에 거주하는 미술사가이자, 큐레이터이며 비평가이기도 하다. 뉴욕 현대 미술관과 뉴욕 주립대 등에서 미술사 강의를 하고 있다. 저서로 <집으로 가는 길: 뉴욕에 있는 현대 일본 작가>가 있다.

■ 김수기

도서출판 <현실문화연구> 대표로서 미술비평, 문화연구 등 폭넓은 연구 매개 활동을 하고 있으며, 한국예술종합학교에서 시각문화 관련 강의를 하고 있다. 지은 책으로 <한국의 디자인 02:시각문화의 내밀한 연대기> (공저)가 있다.

■ 마리 바우어마이스터 (Mary Bauermeister)

1960년대 독일 아방가르드 예술계의 프리마돈나로서, 슈톡하우젠과 함께 콜론에서 운영했던 이틀리에를 통해 많은 아방가르드 퍼포먼스와 콘서트를 조직하였다.

■ 함성호

시인이자 건축가인 함성호는 <56억 7천만년의 고독>과 <성 타즈마할> <너무 아름다운 병> 등의 시집을 냈으며, 티벳 여행을 담은 산문집 <허무의 기록>을 펴냈다.

■ 이영철

백남준아트센터 초대 관장. 현 계원디자인예술대학 교수이다. 1997년 광주비엔날레와 2000년 부산비엔날레의 예술감독을 역임하였으며, 저서로 평론집 <상황과 인식>, <현대미술과 문화정치학 총서>(전3권)이 있다.

■ 김진석

인하대 인문학부 교수로서 정치에서 문학까지 활발한 비평 활동을 펼치고 있다. 지은 책으로는 <초월에서 포월로>, <이상 현실, 가상 현실, 환상 현실>, <소외에서 소내로>, <기우뚱한 균형> 등이 있다.

■ 바존 브락 (Bazon Brock)

1960년대 부터 요셉 보이스, 앨런 카프로, 백남준과 함께 해프닝, 퍼포먼스 등에 참여했던 예술가, 미술이론가로, 현재 부퍼탈 대학의 미학, 커뮤니케이션 디자인 교수이다.

■ 이진경

서울산업대 교양학부 교수로 현재 수유+너머에서 활동하고 있으며, 노마디즘, 꼬뮈주의 등 저항적인 삶의 양식을 연구하고 실천하고 있다. 지은 책으로 <자본을 넘어선 자본>, <미래의 맑스주의> 등이 있다.

사회자 소개

■ 정현이

한성대학교 회화과 부교수. 평론집 <현대미술의 신화>를 출간한 바 있으며, “백남준의 선적 시간” 을 비롯한 다수의 글이 있다.

■ 김남수

무용평론가. 현재 백남준아트센터 교육 및 공공 프로그램을 담당하고 있으며 퍼포밍 아트 잡지 <판> 편집위원이다. 퍼포먼스를 중심으로 연극, 춤, 미디어, 설치가 결합되는 다원적 흐름에 관심을 두고 있다.

■ 한나 B. 히긴스 (Hannah Higgins)

“세상에서 가장 오래된 TV: 백남준 초기작업의 시간과 시공간”

이 논문은 백남준의 초기 비디오 작업을 1960년대에 출현한 시간-기반적 예술 형태에 관한 일련의 담론 속에 자리매김하고자 한다. 특히 미술사가 파멜라 리의 중요 저작 〈크로노포비아〉를 활용하는 동시에 비판할 것이다. 파멜라 리는 1960년대를 ‘크로노포비아’로 특징짓는데, 이는 역사적/선형적 시간에 대한 공포 때문에 반복적인 영화나 정태적인 영화에서 나타나는 무시간성에 경도되는 성향을 의미한다^{주1)}. 리의 책에 소개된 작가들이나 당대 미술 및 사학계에 특징적으로 나타나는 역사적 시간에 대한 공통된 태도는 연대기적 시간의 관습적 재현에 대한 리의 주장이 타당함을 분명하게 보여준다. 하지만 백남준의 음악 작업, TV 시계 및 여러 대의 TV 세트를 시간의 표지로 사용한 작업 – 이를테면 〈달은 가장 오래된 TV〉(1965-7) – 을 보면 백남준의 시간 감각이 파멜라 리가 이론화한 특정한 유형의 불안에 경도되지 않았음을 알 수 있다. 오히려 백남준의 글을 살펴보면 그는 시간의 다른 모델들만큼이나 시공간에 관심을 가졌음을 분명히 알 수 있다. 본래 작곡을 공부했던 백남준은 시공간의 작동방식에 대해 극도로 섬세한 감각을 지녔고, 텔레비전 작업의 (그의 표현을 빌자면) ‘물리적’ 음악과 악보 표기법을 통해 이 주제를 깊이 탐구했다. 백남준의 이런 초기 작업들을 당대의 다른 대표작들과 비교해 가면서, 백남준이 당대의 일반적 성향에서 어떤 부분을 공유하고 또 어떤 지점에서 분기하는지 살펴볼 것이다.

주1) Pamela Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s* (Cambridge, MA: MIT Press, 2004).

■ 미도리 야마무라 (Midori Yamamura)

전지구적 맥락에서 본 백남준: 전체 인간이 존재론이다

이 논문은 여태까지와 다른 관점에서 백남준의 유산을 재조명하고자 한다. 백남준이 경험했던 전후 일본과 유럽의 미술계는 파시즘과 전체주의의 영향 하에 미국과는 조금 다른 양상으로 전개되었다. 이 부분에 주목함으로써, 이 논문은 주로 미국 중심적 관점에서 정의되었던 전후 미술사를 탈중심화할 것이다.

1950년대에는 파시즘-전체주의 체제(독일, 이탈리아, 일본과 그 영토권)에서 성장해 사람들의 상상력을 통제하는 대중 커뮤니케이션의 신기술을 목격한 일련의 예술가와 지식인들이 지식의 합리성에 의문을 제기하기 시작했다. 1956년 동경대의 “온화하고 수줍은 학생”이었던 한국인 백남준이 쉰베르크를 더 공부하기 위해 일본을 떠나 독일에 당도했을 때, 유럽 지식인들은 자신들의 지적 유산에 대한 비판적 재검토에

한창 열중하고 있었다. 특히 리투아니아 출신의 유대인 철학자 임마누엘 레비나스는 “존재론은 근본적인 가” (1951)에서 인간의 삶에서 나타나는 각종 우발적 요소들을 새로 포섭해 후설과 하이데거가 정립했던 존재론을 초월하고자 시도했다. 레비나스의 전후 철학을 관통했던 핵심적 관념은 “전체 인간이 존재론이다” 라는 것이었다.

이후 레비나스는 기념비적인 저작 <전체성과 무한>(1961)에서 전체성과 무한이라는 두 개념을 통해 전후 사회와 인간의 본질적 자유를 검토했다. 그에 따르면, 전체성은 개별 인간을 동질한 전체로 통합하고자 한다. 반면 무한의 개념은 모든 개인이 본질적으로 자유로운 존재로서, 타자에 대한 도덕적 마주침과 책임을 통해 사회적으로 부과된 관념들을 넘어 무한한 내용으로부터 무한한 사유를 생산할 수 있다고 본다. 레비나스는 이에 기반해 새로운 전후 사회를 모색했다.

레비나스의 존재론적 시도와 함께 나타났던 것이 뒤셀도르프술을 중심으로 모인 ‘제로 그룹’ 이었다. 1958년 하인츠 마크와 오토 피네는 “제로에서 무한으로” 라는 모토를 내걸고 관습적 프레임워크를 벗어난 새로운 전후 사회 계획안을 제시했다. 이제는 유명해진 1961년의 한 갤러리 사진에서, 백남준은 처음으로 전후 독일 수정주의의 일원이었던 요셉 보이스와 함께 하고 있다. 당시 이들은 전시의 부속 행사였던 제로 그룹의 모임에 참여하고 있었다. 또한 백남준은 이미 1958년부터 다름슈타트에서 아방가르드 작곡가 존 케이지의 가르침을 받았다.

이런 중요한 만남은 백남준의 예술적 성장에 부인할 수 없는 영향을 끼쳤다. 오노 요코나 쿠사마 야오이 처럼 일본의 군부 전체주의 하에서 성장한 같은 세대의 다른 작가들과 마찬가지로, 백남준은 자신의 작품에 대해 숨겨져 있던 독립적이고 창조적인 반응을 이끌어낼 수 있도록 관객을 독려했다. 그는 모더니티의 거대서사에서 사랑받았던 단일하고 영웅적인 인물에 반대했지만, 프레드릭 제임슨이 묘사했던 ‘파편화된 주제’ 를 창조하려했던 것이 아니라 존재의 복수성을 추구했다. 이 논문은 백남준의 초기 비디오 작업을 1960년대에 출현한 시간-기반적 예술 형태에 관한 일련의 담론 속에 자리매김하고자 한다. 특히 미술사가 파멜라 리의 중요 저작 <크로노포비아>를 활용하는 동시에 비판할 것이다. 파멜라 리는 1960년대를 ‘크로노포비아’ 로 특징짓는데, 이는 역사적/선형적 시간에 대한 공포 때문에 반복적인 영화나 정태적인 영화에서 나타나는 무시간성에 경도되는 성향을 의미한다(주1). 리의 책에 소개된 작가들이나 당대 미술 및 사학계에 특징적으로 나타나는 역사적 시간에 대한 공통된 태도는 연대기적 시간의 관습적 재현에 대한 리의 주장이 타당함을 분명하게 보여준다. 하지만 백남준의 음악 작업, TV 시계 및 여러 대의 TV 세트를 시간의 표지로 사용한 작업 - 이를테면 <달은 가장 오래된 TV>(1965-7) - 을 보면 백남준의 시간 감각이 파멜라 리가 이론화한 특정한 유형의 불안에 경도되지 않았음을 알 수 있다. 오히려 백남준의 글을 살펴보면 그는 시간의 다른 모델들만큼이나 시공간에 관심을 가졌음을 분명히 알 수 있다. 본래 작곡을 공부했던 백남준은 시공간의 작동방식에 대해 극도로 섬세한 감각을 지녔고, 텔레비전 작업의 (그의 표현을 빌자면) ‘물리적’ 음악과 악보 표기법을 통해 이 주제를 깊이 탐구했다. 백남준의 이런 초기 작업들을 당대의 다른 대표작들과 비교해 가면서, 백남준이 당대의 일반적 성향에서 어떤 부분을 공유하고 또 어떤 지점에서 분기하는지 살펴볼 것이다.

■ 김 수 기 (시각문화연구자)

백남준의 청년기를 둘러싼 지적, 문화적 자장(磁場)

이 글은 백남준에 관한 것이라기보다는 백남준의 청소년기를 둘러싼 한국에 대한 것이다. 백남준의 청년기에 대한 연구는 전무하다고 해도 과언이 아니다. 여기에는 여러 이유가 있을 것이다. 그것은 백남준을 해석하는 방식을 전적으로 서구에 의존할 수밖에 없었던 사정과, 그로 인해 청년기의 백남준과 본격적인 아방가르디스트 활동가로서의 백남준 사이에 어떤 연관성도 상정할 수 없는 탓이 많이 작용했을 것이다. 또한 백남준의 성장기에 대한 자료의 부족도 한 몫을 했을 것이다.

그러나 청년기의 백남준을 조명해보는 일은 백남준 연구에 새로운 위제들을 제공할 것이다. 그는 아방가르드의 처소였던 플럭서스에서 주도적인 작가로 활동하기 훨씬 전인 청년기에 이미 쇤베르크와 마르크시즘에 깊게 경도되어 있었다고 말한다. 별것 아니라는 식의 그의 특유의 가벼운 논조로 밝히는 이 말은 그의 청년기를 이해하는 매우 생산적인 단서다. 중학교에 들어가서 접하게 되었다고 하니 그가 14~15살 안팎의 매우 조숙한 나이였던 것이다. 이때의 지적, 문화적 경험은 그 후에도 지속적으로 연장되고 있기 때문에 이를 한때의 치기어린 관심으로 돌릴 수 있는 것이 아니었다. 이는 동경대에서 졸업논문을 쇤베르크로 썼던 일이나 독일에 간 이유가 쇤베르크를 본격적으로 공부하기 위해서였다고 하는 그의 말에서도 알 수 있다.

매우 어린 나이에 백남준은 어떻게 쇤베르크에 심취할 수 있었을까? 그리고 이는 무엇을 의미하는가? 이 때만 해도 쇤베르크는 국제적으로도 거의 잘 알려지지 않았던 때였고, 또한 그의 음악을 이해하고 심취하는 것도 결코 쉬운 일이 아니었을 것이다.

그렇다면 그때 한국의 사정은 어떠했었는가? 그는 질곡이라고밖에 달리 표현할 수 없는 한국의 근현대사의 분기점에서 성장기를 보냈다. 태어나기 바로 1년 전인 1931년에 일본이 만주를 침략했고, 그가 유치원을 다니던 1937년에는 중일전쟁을 일으켰다. 그리고 1941년에는 태평양전쟁을 일으킨다. 일련의 이런 침략 행위는 일본이 조선이라는 식민지를 병참기지화 함으로써 일으킬 수 있었던 일이었다. 따라서 조선에서의 파시즘의 강도는 식민 모국인 일본과는 비교가 되지 않을 정도로 생활 전반에 엄혹하게 작동했다. 그가 학교를 빈번하게 결석하곤 했다고 하는 주변의 증언은 그가 학교생활을 별로 즐기지 못한 것임을 추측하게 한다. 그가 매우 영민하였음에도 그의 성적 역시 별로 특출난 것이 아니었다. 이 당시의 학교생활은 예비군 대라고 해도 과언이 아닐 정도로 군사화되어 있었다.

그런데 그의 가정사에 국한해서 이 시기를 돌아보면 당시 한국의 일반적인 상황과는 매우 달랐다. 그의 부친은 바로 이 시기에 일제의 침략행위에 적극 가담함으로써 조선의 제일가는 사업가로 발돋움 한다. 그의 부친은 일제 파시즘과 자본주의의 공모를 완벽하게 구현한 사례였다. 백남준은 평생에 걸쳐서 그의 부친과 사이가 좋지 않았다.

조선에서 가장 잘 사는 집안의 막내인 백남준이 어린 청소년기에 마르크시즘 이론을 탐독하고 쇤베르크 음악에 심취할 수 있었던 맥락을 이해하는 것은 백남준의 삶과 예술을 이해하는 중요한 단서가 될 수 있다. 또한 한국 사람이라면 누구나 백남준의 민족/국가 문제에 대해 의아하게 여기는 문제 역시 이러한 맥락 속에서 이해할 필요가 있을 것이다.

하지만 이 글은 백남준을 에워싼 시대적 분위기와 백남준과의 관계를 조심스럽게 에둘러 언급할 뿐 이들 간의 어떤 직접적 연관성도 도출할 수가 없다. 보다 광범위한 자료조사와 연구가 뒤따르기 전까지 이 글은 아직은 시론적인 작업에 머물 수밖에 없다.

■ 마리 바우어마이스터 (Mary Bauermeister)

2009년 1월 9일

백남준

...백남준에 대해 뭔가 써달라는 부탁을 받고서...

나는 망설인다 —

내가 그에 대해 — 어떤 맥락에서든 — 몇시간이고 말할 수 있을 때도 있다. 전시 오프닝, 패널 토론, 학생이나 미술 비평가와의 대화...

하지만 지금 : 몇개의 단어로 말하는 것은 압축을 의미한다 : 본질적인 것에 대해서

주제를 제한하자!

백남준을 인류의 다른 천재들과 비교해보자.

소크라테스가 머리 속에 떠오른다.

소크라테스, 자신의 학생을 통해서만 우리에게 알려진 자 : (플라톤, 크세노폰, 유클리드 — 후대 = 아리스토텔레스) 그들의 사유는 소크라테스의 영향을 받은 정도가 아니라 처음부터 소크라테스에 의해 형성되었다. 그는 문답법으로 모든 이들 각각에 내재하는 지혜를 끄집어냈다. 그의 저작은 전혀 남아 있지 않지만, 그가 없는 철학이 아니? — 생각할 수도 없다!

백남준은 다음과 같은 몇 줄의 애매한 말밖에 남기지 않았다 : “if too perfect, lieber Gott böse”, (너무 완벽하면, 좋은 신도 나쁘다), 이 말은 제대로 번역되지도 않는다. 선과 악은 영원한 이단의 싸움을 계속하는 두 개의 축이다 — 모든 우주의 창조자가 어찌 악할 수 있는가 — 만약 그럴 수 없다면, 악은 어떻게 출현하는가?

한 문장으로 질문을 던지고 삶 자체의 의미와 감각을 추구한다 ... 얼마나 훌륭한 선생인가! 백남준은 미래를 향한 랜드마크였다. 그는 상상할 수 없는 것을 향해 자신의 학생들과 다른 작가들의 정신을 개방하고, 그들에게서 과거의 굴레를 벗겼다. 비평가들의 “기준”을 충족하고, 아직 충분히 포착할 수 없는 무언가에 대한 찬미를 기대해야 했던 데서, 그는 그들에게 진정성 있는 존재가 되어 오로지 내적 음성만을 따르라고 부추겼다.

스즈키 또 다른 비교, 고평, 온화, 고결, 지혜

뒤상 같은 깊이, 같은 부조리, 새로운 오브제 뿐만 아니라, 더욱 중요하게도 새로운 의식

사무라이용기, 청렴, 목적지향성, 좌우를 살피지않고자신의목적만을 겨냥 (집중/ 전념)

이제 소크라테스로 되돌아가자. 그가 사형선고가내려지고독이든잔을받아들어죽음에이르렀을때...

그의 마지막 말이될수있었던것은무엇인가?

“네자신을알라”

그렇다면 또다른 검열과 독단주의의 시대에 “자유로운사고” 의 순교자로서 죽은 백남준의 마지막 말이될수있었던것은무엇인가?

“심지어 네자신을알려고 하지마라”

혹은 “건배”

혹은 “다음은뭔가?”

언젠가 백남준의 전시 오프닝에서 나는누군가이런말을하는것을들었다 : “그는 심지어그림도그릴줄몰라” . 나는 그의 편에서 답했다 : “그가 왜그려야하지?”

무언가그리는법은다른많은기술과마찬가지로학습가능하다 — 하지만 진정한 사유의 방법은교육될수없다. 무언가 전에없던것을 시작하는법은배울수없다. 직관과 영감의 영역에도달할수있는정신만이 “미래의 시대정신” 과만날수있다. 심지어 “저승” 에서도 백남준의영향은 많은젊은작가에게영감으로작용할것이다.

나는 그의 모국 한국이 백남준에게 그에 걸맞는 명예를표하는데 감사한다. 백남준아트센터가 효과적으로 이위대한 인간의 발자취를따르면서 그에 필요한충분한지원을받을수있기를 소망한다.

백남준에대한 나의찬미를 마무리하기 전에, 한 가지 비밀을 밝히고 싶다. 동양과 서양은 결코 만나지 않을 것이라는 옛날 속담이 있다. 하지만 미래를향하는요즘얘기로, 동양과 서양은 백남준의 예술, 교육, 사유에서 이미 만났다.

실제로도 그들은 ...그를 통해 만났다.

이제 펜을거두고

이문장을완결한다

2008년 10월, 한국

이 연설은 준비된 것이 아니었다. 마리 바우어마이스터는 2008년 10월 백남준 아트센터 개관식에서 충동적으로 자리에서 일어나 앞서 진행된 일련의 공식 연설에 다음과 같은 몇 마디 말을 덧붙였다.

백남준! 너의 영혼 — 상상하기나 했어, — 네가 죽은 지 2년 만에 — 너는 벌써 미술관이 있어 — 네 이름을 딴 거야, 굉장해!

우리는 젊을 때 만났어요 — 이제 나는 60년대에서 온 화석이고 — 그는 내 피보호자지요. 나는 예술가로 서의 그에 대해 말할 생각이 없어요 — 그런 이야기라면 온갖 책에서 충분히 읽을 수 있어요, 다만 나는 인간으로서의 그에 대해 언급했으면 해요 — 그는 대단한 정신이었고, 철학자였고, 음악가였고, 예술가였고, 장인이었고 — 퍼포머였고, 그리고 그는 믿을 수 없을 만큼 선한 사람이었어요 — 일말의 타락도 없었죠.

우리는 무척 가난하고 배고팠어요, 사실 당시에 배고픔은 우리의 ‘항정신성 약물’ 이었죠, 우리는 서로 도와야 했어요 — 그때는 아직 ‘누가 최고인가’ 를 겨루는 예술 대회가 없었어요. 우리는 서로 필요했어요. 예술가를 이해하는 건 예술가뿐이죠. 예술가는 미친 생각을 하니까, 사회가 그를 이해하려면 시간이 좀 걸려요 — 하지만 기억하세요, 예술가는 우리 사회의 조기 경보 시스템이에요, 그들은 ‘미쳤다’ 라고 불릴 자유가 있으니 그런 기능을 할 수 있죠 …어쨌거나. 그들은 정치가, 과학자, 미래학자, 의사, 경제학자가 말할 수 없는 많은 것들을 전해줄 수 있어요.

우리가 젊었을 때, 그는 말했어요, “나는 예술가로 유명해지고 싶다, 그 다음엔 정치가가 되고, 그러면 세상을 바꾸자!” 아마 그는 나중에 이런 말을 했다는 것도 잊었겠지만, 결국 그는 자신의 의식을 통해 세상을 바꾸었어요. 그는 25살 때 이런 말도 했어요, “나는 마흔이 되면 예술을 관두고, 케인스를 공부할 거다.” (케인스는 지지난 세기의 경제학자로, 지금 우리 세계에 범람하는 무규제 자유 시장의 옹호자들, 시카고 학파를 이미 비판했지요.) 백남준은 금융 자원을 뻔뻔스럽고 무책임하게 다루면 어떤 일이 벌어지는지 이미 그때부터 감지하고 경고했던 거예요.

우리는 화폐, 이권, 이권에 대한 이권, 여하간 그 모든 것들을 없애고 싶었지만, 결국 깨달았지요. 우리 예술가들만으로는 충분치 않고, 우리는 시스템을 바꿀 수 없다고 말예요. 하지만 언젠가 세상은 바뀔 거예요, 우리는 지금 전환점에 있어요. 순수 유물론이 종말을 고하고, 인격, 성실, 책임 같은 미덕이 다시 중요해지는 또 다른 가치 체계가 나타날 거예요.

그러니 백남준, 이제는 영혼뿐이지만, 네가 여기서 젊은 예술가들에게 영감을 줘, 늘 그랬듯 완전한 모습으로. 그리고 한국, 자기 나라의 예술가들을 찬미해 주는 데 감사합니다. 모든 나라가 그렇지는 않죠 — 대개는 어딘가 다른 데서 온 외국 예언자를 찾으니까요. 하지만 여기 계신 한국 분들은 이미 가진 천재성을 알아보고 이런 센터를 만들고 그에게 경의를 표해 주시니, 그를 위해 해 준 모든 것에 감사해요. 그리고 부디, 여러분, 당신의 예술가들에게 귀를 기울여요, 그들은 미래의 맥박을 감지하는 ‘시대정신,’ 미래를 향한 안테나가 있어요.

감사합니다!

마리 바우어마이스터

■ 함 성 호

식민지, 전쟁, 20세기 - 백남준의 상처

1950년 한국전쟁이 일어났다. 백남준은 18살의 청년으로 피난열차에서 당시의 심경을 토로한다. “어느 땐 나는 내가 잘못된 편에 속해 있는 듯이 느꼈다. 1950년에 우리는 피난열차에 타고 있었고 폭격이 시작되었다 우리는 도피했고 난 내 자신이 어느 편인지 알 수가 없었다. 나는 그때 생각했다. 그래 대오각성이 다. ‘이제 모든 것을 야구경기 보듯이 하자. 심각하게 생각할건 아무것도 없지.’ 난 꽤 냉소적이었다.” 이 얘기 속에는 두 가지 층위가 자리한다. 첫 째는 시대의 혼돈 속에 그가 있었다는 사실이고, 둘 째는 그의 개인사에 대한 혼돈이다.

시대적인 혼돈 속에 그가 있었다는 말은 한국전쟁이라는 민족 상잔의 비극 앞에서 그 역시 자유로울 수 없었다는 것이다. 그 비슷한 시기에 시인 고은은 완전히 폐허가 되어버린 조국의 산하를 보며 절망감에 스스로 자기의 귀에 청산가리를 집어넣을 수밖에 없었다. 그리고 고은은 허무주의의 늪에 빠졌고, 시인 김수영은 북에 의용군으로 끌려갔다가 거제포로수용소에 수감된다. 거기에서 그는 반공 포로진지와 친공 포로진지로 나뉘어 밤이 오면 습격과 린치가 성행하는 생지옥을 경험한다. 거제포로수용소에서 김수영은 이데올로기의 정당성에 대해 회의하고, 아내마저 자신의 친구와 동거를 하고 있는 받아 들일 수 없는 현실을 받아들여야 했다. 그 비참한 전쟁은 백남준에게도 예외는 아니었다. 단지 고은과 김수영이 그 시대의 폭력과 동거했다면, 백남준은 피난열차 위에서 시대가 한 개인에게 부과하는 역사의 무게에서 빠져나오기로 한다. 그 방법이 “야구경기 보듯이” 자신의 시대를 방관자적 입장에서 바라보는 것이다. 그리고 그는 실제로 그 ‘야구경기장’ 을 빠져나와 일본으로 간다. 그러나 그가 과연 그 폭압적 현실로부터 진정 자유로울 수 있었을까? 백남준은 얘기한다. 내 자신이 어느 편인지 알 수가 없었다고. 어느 편인지 알 수가 없었던 백남준의 상황은 일견 소설가 이청준의 전직불의 공포와, 그 폭력과 닮은 부분이 있다. 이청준은 소설 「소문의 벽」 에서 전직불에 대한 공포를 이야기 한다. 지리산의 어느 마을, 김수영의 거제포로수용소가 그랬듯이 밤이면 빨치산의 세상이 되고, 낮이면 국방군의 세상이 되는 폭력의 시대에 소설의 화자는 한밤중에 느닷없이 들이닥친 정체를 알 수없는 무리들에 의해 선택을 강요받는다. 갑자기 전직불을 비추며 “너는 어느 편이냐?” 고 묻는 상대방은 환한 불빛으로 인해 누구인지 분간이 가지 않는다. 어떤 대답도 상대방의 정체를 알 수 없을 때는 목숨이 위태로울 수 있다. 이 절체절명의 선택 앞에서 이청준은 우리로 하여금 어떤 편에든 서 있게 하는 시대의 폭력을 얘기한다. 이청준의 전직불이 우리로 하여금 선택을 강요한다면, 백남준의 피난열차는 스스로가 어느 편인지 모르는 정체성의 위기를 말하고 있다. 백남준은 이견우, 김순남과 같은 사회주의자로부터 음악을 배웠다. 그에게 마르크스는 노동자 농민과 같은 무산자계급을 발견하게 만든 것이 아니라 쉰베르크를 발견하게 했다(“나의 쉰베르크의 발견은 아마도 마르크스로부터 나온 것이 아닌가 싶다.”).

백남준은 한국전쟁 전만 하더라도 자신이 사회주의자라고 생각했던 것 같다. 그가 다른 가족은 다 부산으로 피난을 갔는데도 혼자 서울에 남아 있었던 것만 보더라도 그것은 틀림없다. 그런데 막상 실제로 부닥뜨린 사회주의는 백남준의 이상과는 달라도 한참 달랐다. 결국 그는 피난열차를 탔고, 그 피난열차 안에서 나는 이제 어느 편인가, 하고 회의한다.

어느 편에도 속하지 않는 회의와 시대의 폭력에 대해 그가 취했던 방관자적 입장은 어느 편에도 속하지 않은 것에서는 성공했지만 시대의 폭력과 어둠에서 벗어나는 것은 역부족이었다. 백남준의 퍼포먼스에서 보이는 과격함은 한 식민지 청년의 고뇌고, 시대의 선택 앞에서 도망 할 수 밖에 없었던 한 개인의 절규와 같은 것이었다. 그가 일본에 있든 독일에 있든 파리에 있든 백남준에게는 한반도와 한반도적 상황이 그에게 안겨준 상처가 내내 존재했다. 그리고 그것이 백남준의 예술의 근간을 이루고 있는 힘이라고 나는 생각한다.

이 영 철

백남준 예술의 인류학적 울림

1951년 지루한 어느 오후, 나는 가마쿠라(일본)에서 NHK 라디오를 듣고 있었다. 육감적인 목소리의 소프라노 가수가 엄청난 불협화음을 내며 울부짖고 있었다. 나는 그것은 쇠베르크의 곡일 수밖에 없다고 중얼거렸다. <달에 홀린 뺨에로>였다. 지금도 갈색 플라스틱의 작은 라디오 상자를 눈앞에서 '보고 있는' 것 같다. (백남준, <말에서 크리스토폰까지> 중에서)

백남준은 일종의 '달에 홀린 뺨에로'였다. 태어날 때의 천궁은 "물 속에 빠진 달"의 형상이었다. <TV 물고기>는 TV가 물 너머에 있다. <달은 가장 오래된 TV이다>는 신석기와 현대를 잡아 묶는 시간적 매듭이 있다. <굿모닝 미스터 오웰>은 인공위성으로 전세계를 연결하고 있다. 이 작품들은 달과 관련된 대칭적 사고가 가장 잘 드러나 있다. 특히 <굿모닝 미스터 오웰>을 비롯한 우주 오페라 시리즈는 지구의 하나밖에 없는 위성을 모방한 위성, 즉 인공위성을 통해 달의 힘을 보여주는 작품들이다. 백남준이 스스로 인공위성을 통해 달의 역할을 한다고 하면 지나친 말이 될까. 이렇게 본다면 비디오 아트는 백남준에게 필연적인 것이었다. 비디오 아트는 곧 전자 달의 형상이기 때문이다.

백남준의 예술은 험령험령하고 힘을 쭉 빼고 있다. 흔히 부정적인 톤으로 '엽전' (구멍이 있는 동전)을 말하지만, 백남준은 그 험블-메이드를 통해서 오히려 교환을 거부했다. 그는 예술이 자본주의에 구속되는 타입에 저항했으며, 증여를 통해 예술이 자본주의보다 보편적임을 보여주었다. 순수증여는 무엇인가를 준다는 이미지 없이 주는 것이다. 나카자와 신이치는 이런 행위가 바로 대칭적 사고의 핵심이라고 한다. 이 역시 달의 또다른 양태인 '월인천강'에서 유래한 것이 아닐까.

초인은 영웅이 아니며 오히려 아이와 같다고 짜라투스트라라는 말했다. 백남준의 예술이 정치적이란 바로 이 지점에서 거론할 수 있을 것이다. 현대의 정치적인 것은 점점 예술의 탈실천적인 면을 공박하고 있지만, 오늘 백남준은 그런 공박에 대하여 새로운 귀환을 하고 있다면 어쩔 것인가.

아직도 백남준의 전기적 사실은 부족하고 그의 예술은 재맥락화되기에 시간이 필요하다. 그가 가로지른 길은 실크로드보다 폭넓고, 그가 손댄 빛은 홀로그램처럼 전체적이다. 그럼에도 불구하고 이제 백남준의 삶과 예술이 대칭적 사고를 통해 어떻게 시간의 이음매에서 벗어나 증여론적 실행을 했는지, 어떻게 현대의 실천적 장에서 정치적인 것의 개입을 할 것인지 생각하지 않으면 안되는 시점이다.

■ 김진석 (인하대 인문학부)

현실적 피난, 거기에서 다시 미학적으로 피난하기

- 백남준의 '정주유목성'에 대하여

백남준의 예술 활동을 흔히 노마드적 예술이라고 부르지만 그런 지칭은 아직 모호하다. 그 스스로 '정주유목민'이라는 표현을 사용할 만큼 그는 단순한 유목민은 아니었다. '유목' 뿐 아니라 '정주'라는 말은 일상적이면서도 매우 복잡한 맥락을 지시한다. 이 글은 백남준의 예술을 미술사적으로 평가하려는 의도를 가지고 있지 않다. 다만 그의 삶과 예술에 고유한 '정주유목성'의 성격을 미학적이고 문화적으로 평가하고자 한다.

그의 삶에는 한국인에게 매우 불편하면서도 곱고려운 사실이 있다. 일반인들에게는 잘 알려져 있지 않지만, 그렇다고 아예 숨겨진 것은 아니고 알 만한 사람은 알 정도로 드러난 사실. 그러나 문화적으로 제대로 인정하고 평가하지 못한 어떤 점. 특히 한국인들이 그를 한국이 낳은 세계적인 예술가로 지칭하면서, 알게 모르게 부분적으로 가리거나 옆으로 밀어낸 사실. 그는 한국전쟁이 한창이던 1951년 한국을 떠나 일본으로 간다. 냉정하게 말하면, 도망간다. 이것은 그의 삶과 예술을 유목성이라는 관점에서 볼 때 적극적으로 관찰되어야 할 사실이다. 그의 '도망가기'를 이제까지는 은밀하게 감추거나 혹은 다루더라도 은밀하게 드러내는 방식이 많았는데, 나는 그와 달리 문화적 유목성의 관점에서 공적으로 다루고 공개적으로 평가하고 싶다. 유목성 혹은 노마디즘에는 상이한 성격의 도망들이 내재하고 있다. 처음에 그런 부끄러운 도망선이 있었다. 그리고 그 특이한 도망선이 백남준에 고유한 유목성의 성격을 그의 삶과 행위에 새기고 있었다. 그럼 이 부끄러운 피난만 있는 것인가? 그건 아니다. 그것이 처음에 있었지만 백남준은 거기서 두 번째 도망을 문화적이고 미학적 차원에서 이끌어낸 듯하다. 곧 편협한 국가주의/민족주의로부터의 피난. 그러므로 두 개의 이질적인 도망이 그의 유목성을 만든다: 전쟁 중인 국가와 민족으로부터 도망가기. 현실적 피난. 그 다음에 그 부끄러운 사건으로부터 미학적 자유를 만드는 순간이 끼어든다: 경직된 국가주의와 민족주의로부터도 도망가기. 예술적 자유의 이름으로, 미학적으로 피난하기. 이 미학적 계기는 다양한 방식으로 활동하게 된다. 피난하는 이 두 움직임이 피난하는 유목성을 구성한다고 할 수 있을 것이다.

다른 한편으로, 그는 도망가고 유목하면서도, 유목민은 언제나 기고 또 기어간다는 것을 느꼈을 것이다. 전자 유목민이 아무리 비물질적으로 재난에서 도망가고 피난해도, 다시 물질적으로 재난과 조난한다는 것을 경험했을 것이다. 전자적 흐름으로 돌고 돌던 몸은, 휠체어에 묶이듯, 물질의 무거움과 느낌에 걸린다는 것을 잊지 않았다. 이것이 '정주'라는 작은 말이 '정주유목성'에서 표현하는 사태일 것이다.

그는 문화적 애국주의도 넘고 또 넘었다. 죽으면서 자신의 유산이 속할 국가들을 셋으로 분배한 것이 마지막 단계였을 것이다. 그런데 과도하게 그를 '한국이 낳은 세계적 유목예술가'로 숭배하는 국가는 무엇을 하고 있는가? 전쟁을 치르고 있는 국가로부터 도망가는 그를 잡지 못했던 국가는, 더 크게 도망가는 데 성공한 그의 고통지를 뒤늦게 짊어 잡으려는 듯하다. 이것은 유목성을 나쁘게 정지시키는, 잘못된 '정주'의 방식이다.

■ 바존 브락 (Bazon Brock)

백남준이 1958년부터 1990년까지 미술사에 영향을 끼칠 수 있었던 까닭은 그가 유럽 지역에 대해 인류학적 관점을 견지할 수 있었기 때문이다. 그는 유럽에 친숙하지 않은 한국인의 관점에서 다중성과 모호성을 발견하고, 유럽인이 행할 수 없었을 ‘생산적 오해’를 성취했다. 백남준은 성공적인 현장 인류학자처럼 친숙한 것에서 낯선 것을 포착해 생산적 담론으로 전환했다. 유럽 작가들은 백남준을 통해 자신의 작업이 자기 생각보다 훨씬 심오하다는 확신을 얻을 수 있었다. 백남준의 인류학적 성찰을 관통하는 핵심은 ‘너무 완벽하면 신이 분노한다’라는 것이었다. 그는 이런 식으로 기술적 완벽성과 (불완전성의) 미학적 차이를 융합하고, 테크놀로지에 본래의 신화적-신학적 의미를 되돌렸다. 이런 맥락에서, 백남준의 대표작이라고 할 만한 작품 하나를 칼스루에의 ZKM에서 — 백남준의 마지막 어시스턴트(Michael Bielicky)가 지금도 여기서 교편을 잡고 있다 — 찾아볼 수 있다. TV 모니터로 이루어진 백남준의 ‘개선문’은 승리를 분화하는 동시에 결집한다. 무상성을 정복한 기록 시스템이 로마의 영웅 숭배 전통과 결합한 형상이다. 이처럼 테크놀로지는 기계로 전환돼 죽은 자의 부활 또는 ‘영속성의 관리’에 기여한다.

■ 이 진 경

백남준: 퍼포먼스의 정치학과 기계주의적(machinistic) 존재론

“나는 TV에 대항하기 위해 TV를 이용했다.”

이 말에는 백남준의 작업이 갖는 세 가지 중요한 측면이 함축되어 있다. 첫째, 그에게 예술적인 작업이란 극히 정치적인 것이었다는 점이다. TV라는 말로 표현되는 세계, 하이데거라면 그 근본에서 니힐리즘을 발견했을 그런 세계와 그는 대결하고자 하고 있는 것이다. 이유가 무엇이든 자신에게 주어진 세계와 대결하는 것을, 그 세계를 유지하는 권력과 대결하는 것을 정치라고 부른다면, 그의 작업이 정치적인 것은 차라리 명시적이다. 물론 이 경우 정치란 단지 ‘대결’이라는 말의 표면적 의미에 머물지 않는 무엇이라고 해야 하겠지만. 둘째, 이러한 대결을 위해 하이데거처럼 고향상실의 분노 어린 노스탤지어 속에서 시적인 존재의 목소리에 귀를 기울이기보다는, 혹은 많은 철학자들이 예술이나 철학은 물론 삶을 황폐화할 위험만을 발견했던 불모의 땅, 과학기술이라는 척박한 땅을 고발하고 외면하기보다는, 오히려 거기에 달라붙어 거기서 새로운 예술과 삶의 가능성을 창조하고자 한다는 점에서, 그는 매우 긍정적인 사고방식을 갖고 있었다는 점이다. 그저 이동하며 사는 사람을 ‘유목민’이라고 부르는 통념과 반대로, 그리고 불모가 된 땅을 버리고 떠나는 이주민과 대비하여 “유목민이란 불모가 된 땅에 달라붙어 거기서 살아가는 법을 창안하는 자”라고 정의하고, 그런 의미에서 유목민은 ‘움직이지 않는 자’라고 말했던 들뢰즈/가타리라면 진정 유목민이라고 부르길 주저하지 않았을 그런 사고방식을. 셋째, TV-세계와 대항하기 위해 TV를 이용하려면, 이용하려는 TV는 물론 이용하려는 자신조차 자신의 적인 TV-세계와 동일한 평면, 동일한 지반에 서지 않으면 안 된다는 것이다. 적과 동지를 갈라주는 확연한 경계선을 넘어서, 양자가 섞여서 종종 구별불가능해지는 어

면 동일성을 감수해야 한다는 것이다. 그러기 위해선 TV와 인간, 기계와 생명을 넘을 수 없는 심연으로 갈라놓고 시작하는 오래된 사유의 기반을 포기해야 한다. 그것은 필경 기계와 인간, 기계와 생명이 하나의 평면에서 만나고 하나의 평면에서 관계지워지는 그런 존재론적 기반을 요구한다. 다시 말해 백남준이 생각한 대결은 인간이나 생명을 특권화하는 것을 넘어서는, 존재론적 차원에서의 어떤 근본적 변화 없이는 불가능하다는 것이다. 그가 종종 자신의 작업을 존재론적인 것이었음을 표명할 때, 그는 이를 어느 정도 알고 있었던 것이라고 말해도 좋을 것이다.

이러한 문제에 접근하기 위해서 나는 먼저 백남준의 초기 작업을 ‘퍼포먼스의 정치학’ 이라고 이해하고 싶다. 아니 그의 작업에서 퍼포먼스의 정치학을 발견할 수 있다고 말하고 싶다. 사실 굳이 푸코나 버틀러를 인용하지 않아도, 우리는 삶이란 양식화된 수행적 실천의 반복적 집합이라고 말할 수 있을 것이다. 이는 일상만이 아니라 철학이나 예술에 대해서도 마찬가지다. 우리는 우리 이전에 이미 존재하던 양식화된 실천들을 반복함으로써 이미 존재하는 삶의 양식에 길들고 그것을 실행시킨다. 백남준이나 플럭서스, 혹은 존 케이지의 ‘퍼포먼스’ 는 이러한 양식화된 삶의 방식, 사고방식을 근본적으로 교란시키고 그 확고해보이는 경계를 깨부수는 방식으로 이루어진다. 그럼으로써 다른 삶, 다른 사고의 길을 연다. 이런 점에서 그것은 예술적 활동을 생산하는 방식의 전복을, 삶을 생산하고 재생산하는 방식의 전복을 시도한다. 이런 점에서 그것은 생산양식의 전복, 삶의 방식의 전복으로 정의되는 맑스적인 ‘혁명’ 의 정의에 부합한다. 이러한 정치학이 통념적인 정치와 거리가 멀다는 것은 그것의 정치성 내지 혁명성에 대한 어떤 비판도 되지 못한다.

그런데 좀 더 중요한 것은 그의 파격적인 퍼포먼스의 정치학이 예술은 물론 삶과 존재 자체를 사유하는 훨씬 더 근본적인 지점으로 우리를 밀고 간다는 사실이다. 가령 존 케이지의 〈4분 33초〉는, 음악적 소리와 비음악적 소리의 위계를 깨고 그것들 간의 ‘동등성’ 을 수립했던 루솔로나 세페르의 시도를 넘어서, 침묵과 소리 간의 동등성을 수립한다. 침묵도 연주될 수 있는 것이다. 그리고 침묵이 연주되는 것은 피아노 소리가 있었다면 들리지 않았을 모든 소리들이 들리게 한다. 침묵이라는 빈 자리, 그것은 다른 모든 소리가 들어설 수 있는 자리였던 것이다. 공(空)이 자성(自性)이 없기에 어떤 것도 될 수 있음을 뜻하는 것처럼. 백남준이 처음엔 냉소적 거리를 두고 들던 케이지의 연주에 빨려들어갔던 것은 이 때문이었을 것이다. 이후 그는 이를 확장하여 새로운 동등성의 차원으로 밀고 나간다. 연주와 비-연주의 동등성, TV와 첼로의 동등성, 인간과 첼로, 인간과 TV의 존재론적 동등성 등등. 둔스 스코투스라면 ‘존재의 일의성/동등성’ 이라고 불렀을 이러한 사고를 통해서, 그는 기계와 인간, 기계와 생명을 가르는 존재론적 심연을 훌쩍 뛰어넘는다. 기계와 자연, 기계와 인간이 하나의 존재론적 평면에 놓이게 된다. 이 존재론적 평면에 들뢰즈/가타리가 기계론mechanism과 구별되는 의미로 사용했던 ‘기계주의machinism’ 라는 이름을 부여할 수 있을 것이다. 그리고 거기서 서로 기대거나 접속하여 새로운 관계를 구성하는 구성과 생성의 지대가 창조된다. TV와 식물이, TV와 물고기가 함께 공존하고 ‘소통’ 하는 새로운 존재론적 사유가 시작된다. 그러나 여기서 ‘소통’ 이란 발신자와 수신자가 있고 그들 사이에 메시지가 전달되는 그런 통상적인 의미의 소통은 아니다. 그것은 차라리 기계와 인간 사이의 벽, 동양과 서양 사이의 벽, 예술과 비예술 사이의 벽을 가로지르고 해체하는 것이라고 해야 할 것이다. 백남준의 기계주의적 존재론, 그것은 그 벽들을 가로질러 그는 TV와 인간이, TV와 식물, 기계와 생명이 만나고 공존하는 새로운 생성의 지대를 사유하자는 제안의 이름이다.