

# 세상에서 가장 오래된 TV: 백남준 초기 작업에 나타난 시간과 시공간

한나 히긴스

60년대는 끝나지 않는다. 우리는 여전히 60년대를 살아간다. 이는 그저 우리가 60년대라는 역사적 정산 대상과 대면하여 베트남전의 트라우마나 대항문화의 잔재, 혹은 그때나 지금이나 변함없이 유효한 각종 해방운동과 씨름한다는 말이 아니다. 60년대가 끝나지 않는 것은, 그때부터 ‘끝나지 않는 시간’이 일종의 문화적 현상으로 격상되어 여전히 지속되기 때문이다. 그것은 기술적 엔트로피가 드리우는 길다란 그늘 속에서 미래의 비전이 가속적으로 거듭 나타나는 시간이다…….<sup>(1)</sup>

스탠포드 대학의 파멜라 리는 1960년대 미술에서 나타난 시간의 문제를 다루는 기념비적인 저서 *크로노포비아*의 결론부를 이와 같은 말로 시작한다. 여기 언급되는 ‘끝나지 않음’의 형식적 특질은 테이프나 필름 루프를 써서 지속적인 반복의 이미지를 창출하는 여러 작업에서 가시적으로 나타난다. 이를테면 앤디 워홀이 1963~1964년에 만들었던 *잠*이나 *제국* 같은 정태적 영화에서는 거의 아무 일도 일어나지 않는데, 이처럼 경험할 수 있는 여지가 최소화되면 마치 시간이 무한히 끝나지 않을 것처럼 느껴진다.

이와 같이 ‘끝나지 않음’의 특질을 이론화하는 방법은 여러 가지가 있을 수 있다. 한편에서는 체험되는 삶의 소소한 세부들이 무한의 시간에 휩쓸려 버리는 ‘악무한’의 위험이 있다. 다른 한편에서는 템포를 조절하거나 계속 반복하는 방식으로 시간을 극단적으로 잡아 늘일 때 경험을 촉발하는 삶의 세부들이 한순간에 축적되어 이해 가능한 형태로 나타나는 ‘장기 지속’의 기회가 있다. 리는 ‘악무한’과 ‘장기 지속’의 가능성을 모두 심층적으로 고찰하는데, 프랑스 철학자 페르낭 브로델은 이미 1948년

에 이런 글을 썼다.

여러 종류의 역사적 시간 중에서도 ‘장기 지속’은 너무 복잡한 데다 조직적인 부분을 전혀 찾아볼 수 없을 때가 많아서 흔히 골칫덩어리로 취급된다……. ‘장기 지속’을 인정한다는 것은…… 거의 부동의 상태에 가까운 매우 느린 템포에 익숙해지는 것을 의미한다.<sup>(2)</sup>

브로델은 ‘장기 지속’ 개념을 통해 어떤 역사가든 역사적 시간에 대한 관습적 개념을 포기해야 할 가능성을 받아들이고 미리 대비해야 할 필요를 시사했다. 새로운 세대의 역사가들은 ‘장기 지속’ 개념을 일종의 경고 신호로 받아들였다. 역사적 시간, 계몽의 거대 서사, 신, 거시경제학적 법칙, 시민사회 등이 자명하게 성립하던 때는 이미 끝나고 있었다. 한편 예술가, 소설가, 작가 등 변화를 원했던 사람들은 새로운 ‘무시간성’이 목적론적으로 조직된 모더니티의 엄격한 인과적 논리를 대체한다고 보았다. 세계는 더 이상 역사적 시간의 안정된 굴레 속에서 단일한 역사적 서사라는 굳건한 구속복에 갇혀 있지 않았다. 그렇게 해체된 역사적 시간 속에서 모더니티의 역전된 쌍둥이 형제 같은 포스트모더니즘이 태동했다. 그것은 애덤 스미스와 헤겔, 마르크스와 프로이트 등 모더니티와 동일한 이론적 계보에서 태어났으나, 학제적 혼성과 과학적 진보의 과정을 통해서 적어도 역사적 진보에 관한 한 시간의 지평을 벗어나는 새로운 세계관으로 귀착했다.

리의 말을 빌자면, 세계는 ‘크로노포빅’, 즉 시간 공포증에 걸린 상태가 되었다. 장 프랑수아 리타르는 역사적 서사의 시간이라는 측면에서 무시간성을 향해 나아가는 이러한 추세를 근심 어린 목소리로 이렇게 설명한다. “서사적 기능은 본래의 객체, 즉 위대한 영웅, 위대한 위험, 위대한 항해, 위대한 목표를 상실한다. 조절의 기능, 따라서 재생산의 기능은 관리자의 손을 벗어나 기계에게 맡긴다.”<sup>(3)</sup> 리가 정확하게 지적하듯이, 인과적 결정론이 파편적이고 반복적인 끝없는 지속으로 대체되는 형식적 변환을 겪으면서 ‘크로노포비아’의 공포증적 전회가 일어난다. 인과적 질서가 붕괴하면 ‘정상적 의미에서’ 역사적 작인의 문제를 둘러싸고 온갖 윤리적 문제가 발생한

다. 이를테면, 시간이 비선형적으로 나타나거나 혹은 근본적으로 그 형태를 파악할 수 없을 만큼 복잡하다고 밝혀진다면, 사회적 지위를 변경하려는 집단적 노력은 대체 어떻게 경주되어야 할 것인가? 달리 질문하자면, 그런 상황에서 지식은 어떻게 생산되는가? 변화가 가능하기는 한가? 기억의 위상은 또 어떻게 되는가? 유일한 역사적 국면, 혹은 ‘진실’이라는 것이 존재할 수 있는가? 특히 이 글의 맥락에서 가장 심각한 문제는 그런 세계에서 역사가의 의미와 역사 쓰기의 기능이 더 이상 자명하게 주어지지 않는다는 데 있다. 리가 지적하듯이 이런 상황에서 시간에 대한 공포는 놀랄 만한 현상이 아니다. 근대적 시간의 과잉 결정된 선형성이 일종의 구속복과 같다면, 그 대척점으로서 탈근대적 ‘무시간성’은 인과론적 프레임이 해체된 세계를 시사한다. 이와 같은 양 극단의 사이에서 공포가 발생한다.

언뜻 보면 브로텔의 ‘장기 지속’ 개념은 백남준의 초기 작업에서 나타나는 시간의 문제를 이해하는 데 유용한 메커니즘을 제공한다. 일례로, 백남준의 *달은 가장 오래된 TV*는 ‘변화하는 대상’이라는 측면에서 달을 시간의 역사적 표식으로 지칭한다. [이미지 1. p160] 달이 차고 기우는 운동은 고대 달력의 조직적 구조를 형성했다. 적어도 역사적으로 봤을 때, 달은 조수와 추수의 주기뿐만 아니라 인간의 행동(달의 영향을 받은 미치광이들[luna-tics]과 같은 표현에서처럼), 일주일(월[月]요일은 어원적으로 ‘달의 날’을 뜻한다.)을 설정하는 천체 시계였다. 이와 같은 고대의 시간적 프레임워크를 조직하는 기본 원칙이 ‘장기 지속’이라면, 브로텔이 말했듯 ‘거의 부동의 상태에 가까운’ 달의 느린 변화 속도는 장기 지속을 이해하는 하나의 척도라 할 것이다. 또한 *달은 가장 오래된 TV*는 정적인 이미지를 제공하는데, 이는 텔레비전이라는 고속 매체를 아주 느리게 돌려서 TV 고유의 전기적 소란과 정신을 미혹하는 빛의 점멸이 관람자에게 이해 가능한 형태로 주어진 것으로 간주될 수 있다.

백남준의 초기 작업은 대부분 ‘장기 지속’에 대한 연구로, 즉 텔레비전이라는 새로운 매체와 연관해서 새로운 형태 및 에너지의 분출을 근접해서 식별할 수 있도록 경험 가능한 수준으로 속도를 낮추려는 시도로 볼 수 있다. 역으로, 후기 작업은 극단적인 가속의 전략을 취함으로써 시간의 박동을 추적할 수 없을 만큼 빠른 속도감을 불러일으켜 정적인 경험을 그려 낸다.

하지만 이렇게 단순한 설명은 어떤 중요한 본질을 놓치고 있다. 달은 가장 오래된 TV에서 시간에 따른 이미지의 변화는 ‘환영’ 일 뿐이다. 결국 우리가 실제로 보는 것은 일련의 정지된 이미지이기 때문이다. 영화가 정지 화상을 일정한 속도로 빠르게 움직여 시각적 연속성을 불러일으키는 반면, 이 작업은 관람자가 몸을 움직이거나 시선을 움직여서 모니터를 일일이 살펴봐야 하는데, 이때 속도는 ‘사실상’ 관람자 마음대로 바뀔 수 있다. 다시 말해서, 우리는 이 작업에서 물리적으로나 서사적으로나 ‘장기 지속’과 연관된 시간의 감쇠를 목격하는 것이 아니다. 단순히 시간의 감쇠가 문제였다면, 백남준은 모니터 여러 대를 써서 그렇게 법석을 부릴 필요가 없었다. 위홀의 잠이나 제국처럼 영상을 길게 잡아 늘이는 것만으로도 리가 1960년대 예술의 핵심 요소로 짚어 내는 브로델의 ‘장기 지속’은 충분히 표현될 수 있었다.

백남준이 천착했던 문제를 밝혀내려면, 18세기 이후 서구에서 인간의 시간 경험을 구조화하는 지배적 수단이 무엇이었는지 되짚어 봐야 한다. 아이작 뉴턴의 *자연 철학의 수학적 원리*(1687)는 요하네스 케플러의 새로운 태양계 모델을 불변하는 3차원 ‘절대 공간’에 자리매김한다. 모든 사건은 이처럼 견고한 공간 속에서 엄밀하게 결정된 순서에 따라 전개되는데, 여기서 뉴턴이 말하는 ‘절대 시간’이 나온다. “모든 것은 시간 속에서 연속적으로 놓이며, 공간 속에서 상태의 질서에 따른다.”<sup>(4)</sup> 즉, 서양 근대 철학에서 절대 시간은 사건의 순서를 결정하고, 절대 공간은 그들의 위치를 결정한다. 근대적 시간 이론은 물질계에서 개별 대상들이 맺는 관계와 그들이 형성하는 상대적 공간과 무관하게 존재하는 균질하고 무한한 텅 빈 시간의 노선을 상정한다. 고전 역학에서 대상의 운동을 그려 내는 시간과 공간의 축은 바로 이러한 이론을 함축하고 있다.

그러나 17세기 근대가 태동하기 전에는 시간과 공간이 균질하거나 서로 무관하다고 여기지 않았다. 아리스토텔레스의 우주관에 따르면 시간은 천체의 움직임에 따라 파악되는 것으로, 해와 달의 주기는 각각 서로 다른 물질적 변위와 지속 시간에 종속된다. “모든 지각 가능한 물체는 그 본성상 어딘가에 위치하며…… 시간은 연속적인 운동이 수치화된 것이다.”<sup>(5)</sup> 그렇다면 우주의 여러 부분은 서로 다른 운동에 의해 결정되는 다양한 시간 시스템에 속한다고 추정할 수 있다. 생물학적, 천문학적, 기계

적, 신학적인 시간의 질서는 서로 동질하게 나타날 필요가 없는 것이다. 나는 백남준의 작업이 근본적으로 이와 같은 전근대적 시간관으로 한 걸음 물러서서 미래를 향한 거대한 걸음을 준비하는 것이라고 본다.

달은 가장 오래된 TV를 보면서 그 제목을 생각할 때, 우리가 반드시 기억해야 하는 것은 변화하는 달의 형상이 TV 이미지와 마찬가지로 일종의 환영이라는 사실이다. 달이 시간에 따라 변화하는 것은 천체들을 가로질러 움직이는 햇빛의 움직임에 따른 결과다. 인간의 시점에서 달 그 자체는 변하지 않는다. 달을 본다는 것은 거의 변하지 않는 듯한 달 표면의 장기 지속, 근본적으로 끝없이 계속되는 천체의 공전주기, 그리고 인간의 생명 주기를 한데 중첩하는 것이다. 간단히 말해서 달은 역사적으로 그 안정된 변화 주기 때문에 ‘달력 시간’의 기준이 되었지만, 달이라는 시계는 ‘인간의 지각 가능한 시간’ 안에서만 불변할 뿐 수십만 년의 ‘천문학적 시간’ 속에서 보면 여기저기 흠이 패이고 구멍이가 생기는 등 변화가 있다. 이런 가능성들을 고려해 보면 시간은 비동질적인 것으로, 적어도 인간의 경험에서 작용하는 동질화의 경향에 반하여 대단히 복잡한 것으로 나타난다.

뉴턴 물리학은 20세기에 아인슈타인이 ‘시공간’을 발견하면서 근본적인 도전에 직면했는데, 이러한 ‘재발견’ 역시 일보 후퇴를 통한 이보 전진이라고 말할 수 있다. 이 모델에도 우리가 잘 아는 시간과 공간의 축이 존재하지만, 원뿔 형태로 그려진 빛의 속도가 운동의 한계치를 결정하는 상수로서 주어져 있다. 도판에 그려진 움직이는 물체의 ‘세계선’이 요동치는 것에서 알 수 있듯이, 광속의 불변성은 움직이거나 정지한 대상에 대한 시간의 비율에 주름과 불규칙성을 발생시킨다. 요컨대 광속이 일정한데 시공간이 일정하게 유지되려면 시간이 공간에 맞추어 늘어나거나 수축할 수밖에 없다는 것이다.

백남준은 뉴턴 물리학에서 상대성이론으로의 패러다임 전환이 사이버네틱스의 해방적 기술을 뒷받침한다고 보았다. 딕 히긴스의 섬씽엘스 출판사에서 처음 발행된 유명한 선언문 “우리는 개방형 회로에 존재한다”(1966)에서, 백남준은 뉴턴적 우주를 권력 관계의 측면에서 묘사한다. 그는 시간-공간의 관계와 역사의 형성이 논리적으로 연속적이라고 이해했다.

뉴턴 물리학은 강자가 약자를 지배하는 고정된 이원적 시스템의 권력 메커니즘이다.<sup>(6)</sup>

이 작품의 제목을 “달은 가장 오래된 시계”나 “달은 가장 오래된 달력”이라고 붙이지 않음으로써, 백남준은 배타적이고 유일한 변화의 척도로써 엄밀하게 고정된 시간적 프레임워크를 탈피하고, 기존의 이원적 시스템과 다른 대안을 제시하고자 한다. “1920년대에 독일의 한 천재가 강력한 양극 사이에 작은 제3자(그리드)를 삽입했다……. 그것은 불교에서 말하는 ‘제3의 길’ 이기도 했을 것이나, 어쨌거나 이 발명으로 사이버네틱스가 가능해졌다……. 그것은 위에서 정의한 대로 순수 관계의 과학 또는 관계성 그 자체이다.”

달은 가장 오래된 TV는 관객에게 텔레비전이라는 근대적 매개체를 통해 달을 가까이서 들여다보라고, 혹은 그 둘을 동일시하라고 권한다. 이것 ‘은’ 저것이라거나 a ‘는’ b라거나 할 때처럼, “달 ‘은’”이라는 표현은 동등성을 의미한다. 이 작품의 제목은 원거리를 조망할 수 있게 해 주는 신기술, 저기 먼 곳을 한눈에 볼 수 있게 하는 문자 그대로의 ‘원격-시각[텔레-비전]’을 함축한다. 백남준은 달과 TV 이미지가 변화와 변화없음이 동시에 나타나는 ‘시공간’의 형식적 특징을 공유한다는 성찰을 보여 준다.

다시 말해서, 백남준은 변화와 변화-없음이 근본적으로 연관되어 있음을 보여 준다. 이런 점에서 이 작업은 사이버네틱하다(백남준은 이 특질이 특정 신기술과 반드시 연관될 필요는 없다고 주장한다). 그에 따르면 사이버네틱스는 “순수 관계의 과학 또는 관계성 그 자체”이다.<sup>(7)</sup> 달의 주기를 정지 화상으로 별도의 모니터에 담아냄으로써, 백남준은 변화와 변화없음을 모두 구현하는 공간적/시간적 메커니즘을 창출한다. 이는 곧 사이버네틱한 시공간의 관계성을 나타내는 것이다. 우리가 모니터들을 따라 이동할 때면 달의 모습이 변화하는 것처럼 보이지만, 그것은 변화하지 않고 그대로 남아 있는 것이기도 하다. 변화의 시각은 시공간 인식의 관계적 특징이다.

헤르만 민코프스키의 시공간 다이어그램을 보면, 한 축에서 ‘실’ 공간이 이론

적 시간 또는 허공간을 필요로 하고, 다른 한 축에서 ‘실’ 시간이 이론적 공간 혹은 허공간을 필요로 하며, 두 축이 시공간상의 특정한 지점에서 만난다. 여기서 안정된 시간의 흐름이나 공간의 영속성은 환영일 뿐이다. 빛은 질량과 중력에 의해 휘어지지만 그 속도는 자체적으로 항상 일정하기 때문에, 시간의 꺾적과 공간의 본성은 광속에 가까워질수록 심하게 뒤틀리게 된다. 상식적으로 생각하면 이 세상에서 일어나는 사건들은 우리가 거기 없는 다른 어디서나 일어날 수 있을 것 같지만(우리는 그런 일에 익숙하다.), 광속의 불변성을 고려하면 차라리 사건은 우리가 거기 없는 ‘다른 언제나’, 우리가 감각할 수 없는 다른 대부분의 시간에서 일어날 수 있다.

시공간에 대한 이와 같은 관찰 결과를 백남준의 작업에 적용해 보면, 장기 지속이나 지각의 감속 상태에서는 상대적으로 단순해 보였던 그의 작품들은 사뭇 낯선 모습을 드러낸다. 민코프스키의 모델에서 시공간의 수직/수평 축은 광속이라는 상수에 맞추어 조정된다. 이처럼 선뜻 납득되지 않는 사실을 지각 가능한 형태로, 적어도 은유적으로-결국 광속은 인간 신체는 감지할 수 없으므로-보여 주려는 듯, *TV 시계*는 다른 시계와 달리 바늘이 돌아가지 않는다. 수평선이 회전해서 사선에서 수직선으로, 다시 사선에서 수평선으로 되돌아오는 운동은 일반적인 시계 바늘을 피상적으로 흉내 낼 뿐이다. 각각의 바늘은 가만히 멈춰 선 상태로, 관객의 눈이나 몸이 연속적으로 설치된 텔레비전 세트를 따라 움직일 때에만 비로소 ‘움직이는’ 것처럼 보인다. 각각의 정지 화상은 우리의 마음속에서 하나의 시퀀스로 통합된다. 큐레이터 디터 룬테는 백남준의 작업이 본질적으로 물리적 음악처럼 작동하면서 일종의 ‘쏜살 효과’를 창출한다고 말한다.<sup>(8)</sup> 적절한 표현이지만, 그러한 특질은 점멸하는 기계적 빛의 효과인 동시에 관객 자신이 움직인 효과라는 점을 꼭 덧붙여야 한다. 시공간 다이어그램의 관점에서 *TV 시계*의 수평선은 마치 수직선으로 회전하는 것처럼 보인다는 점에서-무작위로 찍힌 점을 연결해서 형태를 식별하는 경향이 있는 우리 정신의 눈으로 볼 때-정상적인 시간의 노선을 교란한다.

백남준의 초기 작업에서는 직선이 중요한 역할을 할 때가 많으므로, 이와 관련된 다른 작업들을 잠시 살펴보는 것도 *TV 시계*에서 시공간이 어떻게 작동하는지 이해하는 데 도움이 될 것이다. 마이클 니만은 백남준의 음악과 비디오 아트를 이해하는 데



직선이 중요한 실마리라고 지적한다.<sup>(9)</sup> 그에 따르면, 백남준의 친구이자 함께 슈톡하우젠을 연구하는 동료였던 라 몬테 영은<sup>(10)</sup> “1961년 내내 완벽한 직선을 긋는 기술을 터득하는 데에만 열중한 듯했다.”라고 하였다. 그는 이 작업을 바탕으로 ‘지속 음악’-하나의 음을 몇 시간, 며칠, 몇 달, 심지어 몇 년이나 계속하는-을 만들어 냈다. 이를테면 1960 #7은 기한이 정해지지 않은 ‘오랜 시간’ 동안 한 음을 계속하라고 주문한다. 여기서 음은 하나의 상수로서 악보상에 특정 음 높이를 지시하는, 거의 무제한으로 연장되는 직선으로 나타난다. 로버트 모리스를 위한 영의 퍼포먼스 악보는 “직선을 ‘그려라.’”라는 말을 써서 선이라는 요소를 보다 직접적으로 포함한다. 여기에 “그리고 그 선을 따라가라.”라는 단순한 주문이 덧붙으면서, 지속적 음향은 수행적 지시문으로 완벽하게 탈바꿈한다.

이 간단한 악보는 여러 가지 형태의 퍼포먼스로 구현될 수 있다. 백남준은 머리를 잉크에 담궜다가 두루마리 종이에 대고 선을 긋는 방식으로 악보가 제시하는 논리를 그 논리적 귀결로 밀어붙인다. 그는 “직선을 그려라. ‘그리고’ 그 선을 따라가라.”에 등장하는 ‘그리고’라는 단순한 말을 자기 나름대로 독해해서 지시문의 두 번째 부분을 첫 번째에 병합해 버린다. 악보를 곧이곧대로 해석하면 선을 그리고 난 다음에 그 선을 따라가는 것이 맞을 듯한데, 백남준은 이를 동시적 행동으로 변형한 것이다. 그는 선을 그리는 동시에 그 선을 따라간다. 여기서 백남준은 ‘그리고’라는 접속부사에 함축된 관계가 지시문 형태의 악보상에서도 잠재적으로 비연속적이라는 점을 간과하고 있다.

백남준이 상당한 수준까지 작곡 교육을 받았다는 것은 잘 알려진 사실이다. 동경대에서 음악 공부를 할 때나 1958년 다름슈타트에서 신음악을 가르치는 국제 여름 강좌에 참가해 슈톡하우젠을 연구할 때나-바로 그때 라몬 영도 그와 함께 있었다-그의 관심사는 음악이었다. 마이클 니만은 음악학과 학생으로서 백남준이 어떤 경험을 했는지 이야기하면서, 그의 다양한 매체 작업을 구조화하는 시간의 다중적 질서들을 엿볼 수 있는 중요한 실마리를 제공한다. “백남준은 독일 음악 미학을 연구하면서 ‘음악은 무엇인가?’라는 질문에 대한 유일하고 근본적인 대답은 존재하지 않으며, 음악은 (대부분 공공연하게) 시간상에 펼쳐진 사건들의 연속에 불과함을 깨달았다.”<sup>(11)</sup> 그에 따르면, 백남준은 음악을 ‘조직된 시간’으로 간주할 때 ‘음악적인 것’이 더 이상 악기 연주에 제한될



필요가 없다고 여겼다. 케이지의 4분 33초는 백남준 같은 야심만만한 작곡가에게-그는 케이지를 개인적으로도 잘 알았고 그의 음악에 친숙했다-일종의 기준점이 되었다. 백남준은 이 작품을 보고 비연주적 음향과 온갖 행동이 연속적인 것으로(적어도 연속적으로 나열할 수 있는 것으로) 인식될 수 있음을 확신했다.

이러한 논리는 시간뿐만 아니라 시공간으로 확장될 수 있다. 백남준에 대한 케이지의 영향력을 지나치게 확정 짓지 않더라도, 케이지의 음악적 역사에는 *TV 시계*와 뚜렷하게 결부된 어떤 측면들이 존재한다.

유럽에서 2차대전이 임박하고 파시즘이 횡행하던 때, 알버트 아인슈타인이나 마르셀 뒤샹 같은 과학 및 예술계의 주요 인사들 중 상당수가 미국으로 이주했다. 독일 바우하우스의 예술가와 건축가들도 이 시기에 몸을 피했고, 결국 이 전설적인 학교는 1933년 폐교했다. 이들 중 일부는 노스캐롤라이나 애쉬빌 외곽에 하나둘씩 모여들어 블랙 마운틴 칼리지라는 작은 학교를 세웠다. 이 글의 맥락에서 중요한 것은 이 학교에서 1948~1952년 여름 강좌를 개설해 일련의 예술 실험을 진행했다는 사실이다. 여기에서 여러 가지 중요한 일들이 벌어졌지만, 특히 로버트 라우센버그가 순백색 캔버스를 만들었고, 존 케이지가 ‘침묵’의 음악적 형태를 개진하기 시작했으며, 철학자이자 공학자였던 버크민스터 풀러가 첫 번째 측지선 돔을 건설했다.

풀러는 1936년 아인슈타인을 만나서 상대성이론에 빠져 들었고, 이후 미술계에도 이 새로운 사상을 퍼뜨리고 다녔다. 그는 ‘전체 인간 경험의 우주는 동시에적으로 재집결되거나 재고찰될 수 없으며, 오로지 국지적으로 조정할 수 있는 사건의 다수적 초점들 또는 ‘지점들’로 분할될 수 있을 뿐’이라고 여겼으며, 이는 사건이 일어날 수 있는 제한된 구간을 상징하는 상대성이론의 세계관과 본질적으로 맞아떨어졌다.<sup>(12)</sup> 라우센버그가 1952년에 만든 순백색 회화는 그 형식적 내용이 오로지 캔버스에 떨어지는 그림자뿐인데, 이 역시 ‘국지적으로 조정될 수 있는 사건의 다수성’이라고 말할 수 있다. 아인슈타인의 선생이자 훗날의 동료였던 헤르만 민코프스키가-우리는 이미 그의 다이어그램을 살펴보았다-1908년에 아인슈타인의 특수상대성 이론에 함축된 중요한 의미를 밝힐 때, 그의 말은 라우센버그의 회화와 일정 부분 공명한다. “따라서 공간 그 자체, 시간 그 자체는 그저 그림자로 사라질 운명이며, 오로지 그 두 가지가 이

루는 일종의 통일체만이 독립적 현실을 보존할 것이다.”<sup>(13)</sup> 로버트 라우센버그의 백색 캔버스는 가장 환원적인 수준에서 모더니즘 회화의 ‘닫힌 상자’로 간주될 수 있다. 그것은 민코프스키의 설명을 따르자면 여태껏 만든 다른 어떤 이미지보다 실제적이다. 왜냐하면 그것은 물리적 세계의 공간이라는 ‘그림자’ 상에 존재하는 사물들의 ‘그림자만을’ 보여 주는 동시에, 그 사물들이 시공간에서 지속적으로 변화하는 현실을 용인하기 때문이다.

케이지는 라우센버그의 회화를 보고 그 즉시 유명한 4분 33초의 침묵을 작곡했다. 그는 침묵이라는 책에서 백색 회화가 환경적으로 생성되는 그림자의 흐름을 관찰할 수 있는 맥락을 제공한다면, 4분 33초는 일상의 음향적 차원에 귀 기울일 수 있는 맥락을 제공한다는 점에서 두 작품이 근본적으로 유사하다고 지적한다. 백색 회화를 순수 공간이라고 말할 수 없듯이, 마찬가지로 이 작품을 ‘조직된 시간으로서의 음악’이라는 측면에서 순수 음향, 혹은 순수 시간이라고 말하는 것은 잘못이다. 오히려 이 작품들은 감각-지각적 경험으로써의 시공간을 불러낸다. 케이지는 이렇게 쓴다. “텅 빈 공간이나 텅 빈 시간 같은 것은 존재하지 않는다. 언제나 무언가 볼 것, 들을 것이 있다. 실제로 침묵을 만들어 내려고 아무리 애써도 우리는 그에 도달할 수 없다. 의도하든 그렇지 않든, 소리는 생겨난다.”<sup>(14)</sup> 우리는 라우센버그의 회화에서 공간(회화)으로서의 시공간을 보고, 케이지의 침묵에서 시간(음악 작품)으로서의 시공간을 듣는다. 민코프스키의 말을 따르자면, 라우센버그의 회화와 케이지의 곡은 음악과 회화라는 기존의 매체를 통해 각각 공간/시간에 기반한 시공간의 지각을 가능하게 한다고 이해할 수 있다.

케이지가 뉴욕의 신사회과학원에서 1958년 작곡 과정을 개설했을 때, 수강생 일부는 시공간적 사유의 함의를 발 빠르게 파악했다. 그중에 젊은 화학자 조지 브레히트도 있었다. 그는 케이지의 수업에 영향을 받아 ‘시공간적 예술 형태’라고 부를 법한 이벤트라는 퍼포먼스 악보를 쓰기 시작했다. 케이지가 켈른에 머물렀던 1961년, 브레히트는 국제신음악협회(IGNM)의 보수적 취향에 저항하는 의미에서 같은 해 6월 개최된 ‘콩트르 페스티발’ 기간 중에 이벤트 중 일부를 공연했다. 이 콘서트는 백남준이 케이지의 넥타이를 자른 것으로 유명한 바우어마이스터의 스튜디오에서 열렸다.

이러한 역사를 염두에 두고 백남준의 음악 작업을 다시 살펴보면, ‘비연주적인

것’에 대한 그의 관심, 동시적이고 심지어 생물학적인(성적인) 경험을 통해 음악이 시간 공간 속으로 확장되는 것을 볼 수 있다. 이러한 방식은 명백히 케이지를 연상시킨다. 일례로 교향곡 제5번에서는 사랑을 나누고, 소리를 내고, 생각에 잠기는 듯 여러 가지 행동이 연속되어 하나의 ‘교향곡’을 이룬다. 구성 요소들은 페이지상에 불규칙하게 배치되어 악보에 주어진 시간을 연장하거나 수축시키는데, 그 결과 몇 시간이 반 페이지나 몇 줄로 끝나기도 하고, 반대로 고작 몇 인치가 몇 년이나 되는 시간을 요구하기도 한다.

백남준의 선언문 “우리는 개방형 회로에 존재한다.”는 이미 유명하다. 그러나 이 글을 처음 소개했던 섬씽엘스 출판사의 팸플릿 선언문들의 맥락 속에서 독해되는 경우는 거의 없는 듯하다. 바로 옆 페이지에 게재된 “유토피안 레이저 TV 방송국”은 맥루언의 유명한 문구 “미디어는 메시지다.”를 넘어서려는 시도다. 앞서 언급했듯, 이 작업은 사이버네틱한 예술에서 사이버네틱한 삶을 위한 예술에 이르기까지 다양한 프로그램을 24시간 방송하는 것이다. 프로그램 편성표는 통상적인 시간의 분절을 따르지만, 각각의 분절된 시간에 일어나는 사건들은 명백하게 주어진 시간을 넘어서서 계속 연장된다. 특히 충격적인 것은 잭슨 맥로우의 카메라가 몇 시간 동안 나무에 초점을 맞추고 서 있는 1961년 영화이다. 위홀은 이 작업을 알고 있었고, 2년 후에는 이 작업의 방법론을 빌려와서 *잠과 제국*을 촬영했다.

페이지의 안내문에 따르면 실제 작업이 이루어지는 것은 어치구니 없이 오랜 시간 후-30년 후인 1996년 3월 1일-이다. 이전 작업인 교향곡과 마찬가지로, 여기에도 시공간적으로 형성된 시간의 유연성에 대한 감각이 묻어난다. 백남준은 이렇게 말한다.

불교도는 또한 이렇게 말한다

업보는 윤회한다

관계는 윤회한다.

윤회(Metempsychosis)는 일반적으로 영혼이 육신을 옮겨 다니는 것을 말하

는데, 특히 불교와 힌두교, 자이나교에서는 인간이 다시 인간으로 태어나는 주기를 가리켜 윤회(Samsara)라고 부른다. 여기서 시간은 일련의 주기를 따르면서도 ‘관계’라는 형태로 변화를 표현한다. 아마도 그것이 백남준이 상상했던 사이버네틱한 삶의 관계 이론일 것이다.

온 카와라의 유명한 달력 페인팅은 수십 년에 걸쳐 일정한 시간적 움직임을 표시한다. 그에 반해 백남준의 시공간 작업에서는 시간의 일정한 리듬이 거부된다. 백남준은 시공간을 분절하는 동시적 시간들, 속도의 변화, 반복성 등을 선호했으며, 적어도 역사적 관점에서 ‘근대적 시간’이라고 칭할 수 없는 어떤 복잡한 시간 감각을 드러냈다. 리가 시사하듯이, 우리는 그러한 시간을 두려워할 수도 있고 두려워하지 않을 수도 있다. 어쨌거나 시간이라는 것이 본디 그러하므로, 우리가 어떻게 반응하든 간에 그것은 부차적인 문제다. 발표를 끝내기에 앞서, 알랑 바디우의 기념비적인 저작 존재와 사건의 한 구절을 인용하고 싶다. 이 책은 공포나 근심으로 끝장나지 않는 유연한 시공간의 감각을 제공한다. 그에 따르면 인간 경험은 시간과 공간이 직접적으로 통합되지 않는다는 사실의 불가피한 천명이다. 것처럼 어긋난 구조에 대한 의식적, 혹은 적어도 직관적 인식은 플렉서스의 각종 작업들이 제공하는 초월적-혹은 다른 어떤 요란한 말을 가져다 쓰든 간에-경험의 핵심이다.

모든 (시각적, 청각적) 이미지는 에너지의 표명이고 인식되지 않은 권력의 천명이다.

그것은 망막 잔류의 발견으로서 어떤 펼쳐짐[시간차와 화면 정지 효과]을…… ‘정지

하지 않는’ 시간을, 다시 말해서…… 인간 지각의 강도 높은 시간을 드러낸다.<sup>(15)</sup>

브로델에 따르면 “사건들은 먼지다.”<sup>(16)</sup>

- (1) Pamela Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s* (Cambridge, MA: MIT Press, 2004), p. 260.
- (2) Lee, 310 quoting from Fernand Braudel, "History and the Social Sciences: The *Longue Durée*," in *On History*, trans. Sarah Matthews (Chicago: University of Chicago Press, 1980), p. 32.
- (3) Lee, 262 from Jean Francois Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Benington and Brian Massumi (Minneapolis, university of Minnesota Press, 1984), pp. 68-75.
- (4) Isaac Newton, *Principia*, trans. Andrew Mott (1687; Amherst, N. Y.: Prometheus Books, 1995), p. 15.
- (5) Aristotle, *Physics*, Book 3, 205a:10 and Book 4, 223b:1.
- (6) "We are in open circuits" Nam June Paik, *Manifestos*, Dick Higgins, ed. (New York City: Something Else Press, 1966), p. 24.
- (7) Ibid.
- (8) Dieter Ronte, "Nam June Paik's Early Works in Vienna," in *Nam June Paik* (New York: Whitney Museum of America Art, 1992), p. 74.
- (9) Michael Nyman, "Nam June Paik: Composer" in *Nam June Paik* (New York: Whitney Museum of America Art, 1992), p. 80.
- (10) 두 사람 모두 1958년 다름슈타트에서 여름 강좌에 참가해 슈톡하우젠을 연구했다.
- (11) Nyman, p. 83.
- (12) Buckminster Fuller, "'Introduction' to *Omni-Directional Halo*," p. 95.
- (13) Quoted in J. B. Kennedy, *Space, Time, and Einstein: An Introduction* (Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2003), p. 50.
- (14) John Cage, "Experimental Music," in *Silence: Lectures and Writings by John Cage* (Wesleyan, Conn.: Wesleyan University Press, 1961/1973), p. 8.
- (15) Paul Virilio, *The Vision Machine* (Bloomington, IN: University of Indiana Press, 1994), p. 75.
- (16) Ibid., Lee, p. 303.