

식민지, 전쟁, 20세기: 백남준의 상처

함성호

1984년 벽두에 나는 방학 중임에도 교지 편집을 위해 춘천의 자취방에 남아 있었다. 살을 에이는 추위가 춘천의 호수를 퐁퐁 얼어붙게 만드는 겨울의 한가운데서 그때 나는 무엇을 기다리고 있었다. 백남준이었다. 나로서는 처음 들어 보는 이름이었다. 그러나 대단한 아티스트임에는 틀림없는 듯했다. 왜냐하면 서울과 뉴욕, 동경, 파리를 위성으로 연결하는 전무후무한 글로벌 아트를 실현하는 사람은 분명 엄청난 인물이기 때문이었다. 나는 큰 기대감에 차 기다리고 있었다. 양력 신년의 초하루를 보내고 그 이튿날을 맞이하는 새벽 2시 드디어 *굿모닝 미스터 오웰*이 방송되었다. 거기에 등장하는 인물들 역시 희한했다. 머스 커닝햄, 샬럿 무어먼, 도무지 한 번도 들어본 적이 없는 인물들이었다. 그들은 추다 만 것 같은 춤을 추고, 피아노를 부수고, 사람을 활로 쏘는 유치한 퍼포먼스를 하고 있었다. 좀 더 정확히 말하자면 유치하다기 보다는 뭔가 더 과격해도 괜찮을 것 같았다. 나의 그런 생각은 분명 많은 한국인들이 그렇듯이 불립문자(不立文字)를 내세우며, 깨달음을 위해서는 자신의 팔을 자르고, 머리에 불타는 화로를 이고, 졸음을 이기기 위해 눈꺼풀 정도는 아무렇지도 않게 잘라 버리는 선불교의 전통에서 자라 왔기 때문이었다. 그리고 우연에 의해 만들어진 하찮은 영상들…… 그것 역시 세련되지 못한 편집 기술같이 보였다. 음악은 맘에 들었다. 거기에 나왔던 음악의 경우, 마치 국악에서의 한 음과 한 음 사이의 침묵을 전자음으로 극대화시킨 것 같은 그런 감동을 받았다. 그러나 정작 내가 받은 감동은 그런 퍼포먼스나 음악에 있지 않았다. *굿모닝 미스터 오웰*의 내용을 떠나, 내가 느낀 감동은 문득, 이 화면을 수십억의 인구가 나와 같이 보고 있을 거란 생각에서였다. 나는 거대한 감동을 받았다. 그것은 나중에 내가 이슬람 국가에서 라마단 때 경험했던 묘한 감

동과 같은 것이었다. 수십억의 이슬람 인구가 해가 질 때를 기다려 동시에 밥을 먹는 풍경은 내가 서 있는 공간의 제약에서 나를 도약하게 해 주는 힘을 느끼게 해 주었다. 뭐랄까 세계와 나를 묶어 주는 끈을 비로소 확인한 것 같은 그런 느낌이었다. 그것은 국가에 의한 통제와 감시를 경고하는 조지 오웰의 비관적 견해와는 사뭇 다른 것이었다. 그러나 같은 것이기도 했다. 나는 이 아이러니를 충분히 즐겼다. 1984년 겨울, 나는 혼자가 아니었다. 그것은 뿌듯하고, 두려운 일이었다.

언어와 언어의 사이에서

백남준이 비디오 아트로 전 세계를 하나로 묶고 있는 이벤트를 벌이고 있을 무렵, 한국의 정치적 상황은 그리 좋지 않았다. 그 몇 해 전에 광주에 비극이 벌어졌고, 한국의 좌파들은 이상하게 모두 민족주의자들이었다. 문화적인 면에서만 따지자면 1970년대의 운동권이 ‘세련되지 못한’ 정치 체제와 싸웠다면 1980년대의 운동권은 ‘언어의 회복’을 위해 싸웠다고 나는 생각한다. ‘정의 사회 구현’을 모토로 내건 신군부의 행태는 전혀 정의스럽지 못했다. 1980년대의 정치적 운동은 정치적 해계모니를 쥔 자들이 뱉는 말의 의미를 지킬 것을 요구했다. 그래서 1970년대의 대학가가 히피와 팝에 경도되었다면, 1980년대의 대학가는 민중 연희와 국악에 경도되었다. 곳곳에서 탈춤이 추어지고, 가요가 흘러나왔다. 그런 상황에서 백남준이라는 예술가의 갑작스러운 등장은 적어도 나에게 있어서는 당황스러운 일이었고, 또 막연한 탈출구로 비쳤다. 당황스럽다는 말은 그의 작업에서는 전혀 한국의 전통과 결부될 만한 것이 없었다는 것이고, 탈출구이기도 했다는 말은 이미 국제주의적 이상이 사라진 마당에 백남준의 작업은 너무도 자유롭게 느껴졌고, 그것을 나는 코즈모폴리탄만이 할 수 있는 것이라고 여겼기 때문이다. 그래서 한동안 백남준은 나에게 있어 자유주의자, 한국적인 것을 떠나서 존재하는 세계주의자라고 인식되었다. 그도 그럴 것이 백남준은 한국전쟁이 한창이던 1951년 19살의 나이로 한국을 탈출(?)했고, 일본, 독일, 파리, 미국을 자유롭게 드나들며 다언어주의를 경험했다.

그러나 백남준의 다언어주의는 이미 한반도에서부터 시작되었다. 한국을 강

제로 병합했던 일제는 한국인에게도 일본어를 쓸 것을 강요했다. 당연히 백남준도 일본어 교육을 받았다. 한국 최초의 재벌 집안에서 자란 백남준은 당시 모든 우등생들이 받았던 명찰이 있었다고 회고한다. “이 아이는 매일 일본어만 쓴다.” 라고 하는 명찰이 그것이다. 그리고 집에 돌아와서 숙제를 해서 어머니께 보여 드리면, 일본어를 모르는 어머니는 숙제 검사를 할 수 없는 상황이 엄연한 현실로 존재했다. 그것은 일상인 동시에 한국인에게는 하나의 상처였다. 백남준 역시 그런 식으로 조선어와 일본어 사이에서 헛갈렸다. 우리나라에서 최초로 한글로 사고하고, 한글로 문학 작품을 쓰기 시작한 사람들이 4.19의 주역들이다. 김승옥, 김지하, 김현 같은 4.19세대에 이르러서야 비로소 한국은 모국어로 사고하는 문인들을 맞이한다. 그전의 문인들은 일본어로 사고하고 한국어로 옮기는 거의 번역에 가까운 글쓰기를 했다. 백남준은 그들보다 10년 앞선 세대이다. 당연히 백남준의 사고는 일본어가 지배적이었을 가능성이 높다. 집 안에서는 한국어를 쓰고 학교에서는 일본어를 썼던 1932년생인 백남준은 성장해 해방을 맞이한다. 해방을 맞이하면서 비로소 조선어를 자유롭게 쓸 수 있었겠지만, 그 기간은 백남준에게 있어서는 4년도 채 안 되는 기간이었다. 한국에서 전쟁이 일어날 것을 미리 알아챈 아버지에 의해 백남준은 한국전쟁을 피해 해외로 도망간다. 이 백남준의 도주로는 일본, 유럽, 미국을 종횡으로 누비는 화려한 도주로, 코즈모폴리탄의 도주로였다.

인간은 언어로 사고한다. 좀 더 좁혀서 얘기하자면 인간은 모국어로 사고한다. 그것은 다언어 지역에서도 마찬가지다. 소위 ‘마더 텅그(mother tongue)’ 에 의해서 인간은 사고하고, 그 외의 언어를 번역한다. 문제는 이 번역의 과정에서 언어와 언어 사이의 갈등이 발생한다는 것이다. 우랄알타이어와 인도 유럽어가 갖고 있는 상반된 어순 구조, 그리고 같은 계열의 언어에서 부딪히는 단어의 역사, 문화적 차이 같은 상황에 직면하게 된다. 이 상황에서 언어의 사용자는 잠시 머뭇거리게 된다. 이 머뭇거림이 언어 사용자에게 하나의 충격으로 다가올 때 그는 영원히 그 사이에서 빠져나오지 못한다. 영원히 그 사이에 존재하게 됨으로 해서 그는 다른 방식을 개발한다. 백남준도 이것을 고민한 듯하다.

“루카치나 카프카도 작품을 헝가리어나 체코어가 아니라 독일어로 썼다. 그것도 강요가 아닌 자유의지로. 나 역시 지금 이 글을 영어로 쓰고 있다(물론 내 의지로). 조이스나 존 레논, 쇼, 와일드, 혹은 베케트가 켈트어로 작품을 썼다면 세계 문화계는 꽤나 고생을 하지 않았을까? 위의 천재들은 자신들이 전 세계를 대상으로 글을 쓰고 있다는 것을 알고 있었기 때문에 지엽적인 자신들의 언어보다 독일어나 영어로 쓰려고 더 많은 노력을 기울여야 했을 것이다. 이처럼 그들은 모두 각자의 결점을 지닌 사람들인 것이다.”

그러나 전 세계를 대상으로 하기 위해 보다 널리 쓰이는 언어를 택했다는 것은 물론 충분히 가능한 일이지만 지엽적인 이해에 불과하다. 백남준의 자기 인식이 돋보이는 대목은 ‘모두 각자의 결점을 지닌 사람들’ 이라는 데 있다. 이 결점이 바로 언어와 언어 사이에 놓인 자의 갈등이기 때문이다. 조이스는 자신의 작품을 세계인들에게 읽히기 위해서가 아니라 아일랜드어와 영어 사이에서, 카프카는 체코어와 독일어 사이에서, 영어도 아니고 아일랜드어도 아닌, 독일어도 아니고 체코어도 아닌 독특한 글쓰기를 만들어야 했던 것이다. 결국 백남준의 비디오 아트도, 그가 발견했던 세계도 이러한 언어와 언어 사이에서 찾아진 것이다. 사실 단일 언어를 쓰는 우리에게도 한자라는 이질적 체계가 깊숙이 들어와 있다. 그 이질적 체계가 한자인지 한글인지는 더 생각해야 할 문제이지만 이런 언어의 잡종성은 전 세계적인 현상이다. 한자를 버리면서 우리는 당대의 세계어와 소통이 끊어졌고, 우리의 고전에 접근할 수 있는 기회를 잃어버렸다.

그렇다면 여기에서 한 가지 고개를 들이미는 의문이 생긴다. 백남준의 마더 텅그는 무엇이었을까? 조선어도 백남준의 모국어가 아니었고, 그렇다고 일본어도 백남준의 모국어가 아니었다. 그 결과 백남준의 모국어에 공백이 생겨 버린다. 모국어가 없는 인간은 무엇으로 사유할까? 아마 그 언어는 끊힐 수 없는 언어일 것이다. 그것은 “나는 너를 사랑한다.” 라는 말을 내가 어떤 사람에게 했을 때, 그 말을 모국어적인 감성으로, 모국어적인 억양을 통해 정확하게 전달할 수 없다는 것이다. 미끄러진다.

내가 말하는 말들, 내가 말하는 고백들이 가차 없이 미끄러지고, 굽혀지지 않는다. 지나간다. 모국어가 없는 인간이 사용하는 언어는 모든 표면에서 미끄러지게 된다. 거기서 백남준은 미끄러지는 기계, 즉 비디오를 선택했다고 나는 생각한다. 아마 백남준이 비디오라는 기계 장치를 처음 발견했을 때, 백남준은 엄마를 만난 것 같은 기분이 들었을 것이다. 드디어 백남준은 자기 언어를 만난 것이다. 수많은 언어 속에서 미끄러지다 드디어 자기 언어를, 나의 말을 해 줄 수 있는 언어적 장치를 발견한 것이다. 백남준은 일제 강점기에 학교를 다닌 세대이다. 앞에서도 말했지만 알다시피 당시에는 한국어가 금지되어 있었다. 집에서는 한국어를 쓰고 학교에서는 일본어를 쓰면서 백남준은 일찍이 언어와 언어 사이를 경험했을 것이다. 그리고 그는 곧 한국을 떠난다. 결국 백남준은 한국어를 마더 텅그로 물려받았지만 정작 그것을 한 번도 자유롭게 써보지 못한 셈이다. 백남준에게 마더 텅그는 없었다. 그는 사유할 모국어가 없기 때문에 어떤 언어로든지 사유가 가능했을지도 모른다. 서로 불통하는 두 가지 언어, 영어와 프랑스어로 백남준은 화가 조스와 대화하는 장면을 길게 묘사하며 이런 말을 남겼다. “모호하면 모호할수록 대화는 더 풍요로워진다.” 그러니까 그의 사고는 마더 텅그에 의해서 굽히는 것이 아니라 마더 텅그가 없으므로 해서 미끄러지고, 그래서 그는 코즈모폴리탄이 될 수 있었다. 그리고 실제로 그는 미끄러지는 기계를 발견했고, 거기서 유목민처럼 역사와 시간을 중형무진했다.

시대와의 불화, 혹은 불가능한 도주

그러나 과연 백남준은 끈 떨어진 연 마냥 자유로웠을까? 그렇다면 백남준이 보여 준 과격한 퍼포먼스들은 어떤 지점에서 솟아 나온 것들일까? 분명 한 예술가에게는 돌이킬 수 없는 불화가 존재한다. 그리고 이 불화가 변화(革)를 낳는다. 주역은 “물과 불이 서로를 불어 주며 두 여자가 함께 살되 그 뜻이 맞지 않는 것을 혁이라고 한다.”고 말하고 있다. 즉, ‘혁명’의 원인은 ‘불화’에 있다. 백남준에게 있어 이 불화는 명백히 한국전쟁의 혼돈 속에 자리한다. ‘도둑처럼’ 해방이 찾아온 불과 5년 후인 1950년 한국전쟁이 일어났다. 백남준은 18살의 청년으로 피난 열차에서 당시의 심경을 토로한다.

“어느 땐 나는 내가 잘못된 편에 속해 있는 듯이 느꼈다. 1950년에 우리는 피난 열차에 타고 있었고 폭격이 시작되었다. 우리는 도피했고 난 내 자신이 어느 편인지 알 수가 없었다. 나는 그때 생각했다. ‘그래, 대오각성이다. 이제 모든 것을 야구경기 보듯이 하자. 심각하게 생각할 건 아무것도 없지.’ 난 꽤 냉소적이었다.”

이 얘기 속에는 두 가지 층위가 자리한다. 첫 째는 시대의 혼돈 속에 그가 있었다는 사실이고, 둘째는 그의 개인사에 대한 혼돈이다. 시대적인 혼돈 속에 그가 있었다는 말은 한국전쟁이라는 민족상잔의 비극 앞에서 그 역시 자유로울 수 없었다는 것이다. 그 비슷한 시기에 백남준보다 한 살 어린 시인 고은은 완전히 폐허가 되어 버린 조국의 산하를 보며 절망감에 스스로 자기의 귀에 청산가리를 집어넣고 한쪽 귀를 잃어버렸다. 그리고 백남준이 전쟁을 피해 일본으로 도피했을 때, 고은은 허무주의의 늪에 빠졌다. 그리고 같은 시기 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 받아들일 수 없는 현실을 받아들여야 했다. 그 전쟁을 두고 전봉건 시인은 이렇게 절규했다.

銃彈이요 砲彈이요 爆彈이었다.

그 해 6月은 짜도 짜도 피 먹은 걸레였다.

-흙에 依한 시 篇 2- 부분

그리고 그의 형 전봉래 시인은 피난 중인 부산의 밀다원 다방에서 음독자살한다. 비록 전쟁 중에 도망했지만 그 비참한 전쟁은 백남준에게도 예외는 아니었다. 단지, 고은과 김수영이 그 시대의 폭력과 동거했다면, 백남준은 피난 열차 위에서 시대가 한 개인에게 부과하는 역사의 무게에서 빠져나오기로 한다. 그 방법이 ‘야구경기 보듯이’ 자신의 시대를 방관자적 입장에서 바라보는 것이다. 그리고 그는 실제로 그

아수라의 ‘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 전깃불의 공포와 그 폭력과 닮은 부분이 있다. 이청준은 소설 *소문의 벽*에서 전깃불에 대한 공포를 이야기한다. 지리산의 어느 마을, 김수영의 거제포로수용소가 그랬듯이 밤이면 빨치산의 세상이 되고, 낮이면 국방군의 세상이 되는 폭력의 시대에 소설의 화자는 한밤중에 느닷없이 들이닥친 정체를 알 수 없는 무리들에 의해 선택을 강요 받는다. 갑자기 전깃불을 비추며 “너는 어느 편이야?”고 묻는 상대방은 환한 불빛으로 인해 누구인지 분간이 가지 않는다. 어떤 대답도 상대방의 정체를 알 수 없는 상태에서는 목숨이 위태로울 수 있다. 이 절체절명의 선택 앞에서 이청준은 우리로 하여금 어떤 편에든 서 있게 했던 시대의 폭력을 얘기한다. 이청준의 전깃불이 우리로 하여금 선택을 강요한다면, 백남준의 피난 열차는 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 쥘베르크를 발견하게 했다(나의 쥘베르크의 발견은 아마도 마르크스로부터 나온 것이 아닌가 싶다). 백남준은 한국 전쟁 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 피난 열차를 탔고, 그 피난 열차 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 것에서는 역부족이었다. 그것은 마치 사유할 모국어가 없기 때문에 어떤 언어로도 사유가 가능했던 것과 짝을 이루고 있는 듯하다. 백남준의 퍼포먼스에서 보이는 과격함은 한 식민지 청년의 고뇌이고, 시대의 선택 앞에서 도망할 수밖에 없었던 한 개인의 절규와 같은 것이었다. 이 불화 속에는 일본에 있든, 독일에 있든, 파리에 있든

백남준에게는 한반도와 한반도적 상황이 그에게 안겨 준 상처가 내내 존재했다. 그는 분명 한반도에서 도망했다. 그러나 그것은 불가능한 도주였다. 그리고 역설적으로 이 불가능한 도주가 백남준 예술의 근간을 이루는 한 축을 형성하고 있다고 나는 생각한다.

백남준의 격(激)과 혁(革)

그리스의 철학자들은 ‘2’ 또는 ‘다른 것’의 원리를 디아드(Dyad)라고 불렀다. 그들은 디아드는 모나드(monad: ‘1’ 혹은 ‘단일성’)로부터 떨어져 나오는 것이므로 2를 의심스럽게 생각했다. 디아드는 원래의 전체성으로부터 떨어져 나오려는 ‘대담함’으로 불렸고, 그런가 하면 다시 원래의 통일성으로 돌아가고자 하는 불가피한 갈망을 ‘고뇌’라고 불렀다. 이 디아드의 성격만큼 백남준을 잘 설명해 주는 상징은 없을 것이다. 이 대담함과 고뇌는 백남준에게 있어서는 과격성과 변혁의 의지로 나타난다. 라틴어로 베시카 피시스(vesica piscis: 물고기 부레)라고 불리는 두 원이 이루는 분절에서 디아드가 탄생하듯이, 백남준은 ‘시대와의 불화, 혹은 불가능한 도주’라는 원 하나와 ‘언어와 언어 사이’를 미끄러지는 원 하나를 겹쳐 현대미술에 비디오 아트라는 장르를 선사했다. 백남준은 보다 구체적으로 이것을 고민했다.

“한편으로 예술이라고 불리는 것이 있는 반면 다른 한편으로는 커뮤니케이션이라고 불리는 것이 있다. 이따금씩 둘의 곡선이 교차한다(전혀 커뮤니케이션과 아무런 연관이 없는 예술 작품도 수없이 많고, 커뮤니케이션에도 전혀 예술적인 면을 지니지 않은 것들도 많다). 두 가지가 교차하는 지점에 사과씨 같은 것이 있다. 그것이 바로 우리가 말하고자 하는 주제이며…… 어쩌면 우리의 꿈일지도 모른다.”

이 ‘사과씨’ 같은 것에서, 저 ‘물고기 부레’ 같은 것에서 백남준은 현대미술의 판을 새롭게 짠다. 그는 이제 부수고, 자르고, 폭발하지 않는다. 그는 불화를 건너 혁(革)을 향해 나아간다. 그 과정에서 그는 존 케이지를 만나고, 요셉 보이스를 만난다.

이 두 사람은 백남준의 ‘사과씨’를 이루는 중요한 부분이다. 이 두 사람은 그가 도주해 온 곳의 정신과 공간을 각각 대변하고 있다. 물론 백남준이 존 케이지의 스즈키식 선을 마음에 들어 하지는 않았지만, 어쨌든 존 케이지는 백남준에게 동양의 정신을 새삼 일깨워 준 은인임에는 틀림없다. 백남준의 퍼포먼스에서 보이는 과격성, 피아노를 부수고, 벡타이를 자르고, 바이올린을 부수는 행위는 사실 동양의 선사들 간에 벌어지는 문답과 다르지 않다. 동양의 선사들은 자신의 깨달음을 보이기 위해 팔을 자르고, 화로를 머리에 이고, 서로 때리고 맞기를 서슴지 않는다. 존 케이지는 동양에서 온 한 식민지 청년에게 동양의 선이라는 화두를 던져 준 것이다.

그리고 1961년 백남준은 요셉 보이스를 만나며 비로소 한반도를 떠나 자신의 도주로를 중앙아시아의 유목 지대로 확장한다. 요셉 보이스가 만났던 타타르인들과의 희귀한 인연은 존 케이지가 주었던 것 이상으로 백남준에게는 아주 익숙한 것에 대한 충격이었을 것이다. 요셉 보이스와의 만남으로 인해 백남준은 드디어 자신이 도망쳐 나온 곳을 완전하게 재구성하여 회귀한다. 정신적으로는 선이라는 원을, 그리고 공간적으로는 중앙아시아의 유목 지대라는 원을 겹치게 되면서 백남준의 비디오 아트는 자신의 고향 땅으로 돌아온다. 시대와의 불화를 겪으며 불가능한 도주를 꿈꾸었던 탕아가, 언어와 언어 사이를 미끄러지며 사유의 씨줄과 날줄을 여행하던 과격한 식민지 청년이 이제 변혁(革)을 일으킬 때가 된 것이다.

그는 부랑자였고, 끊임없이 부랑자임을 잊지 않았다. 그가 돌아온 것은 그가 떠난 한국이 아니다. 그는 끝없이 떠돌며 머물렀고, 머물면서도 끝없이 떠돌았다. 유배지에서 열심히 화초를 가꾸는 정약용을 보고 한심한 듯 어느 노인이 혀를 찼다. 떠도는 주제에 뭘 그리 열심히 가꾸고 기르느냐는 것이다. 그 노인의 질문에 정약용은 이렇게 말한다.

“더구나 떠도는 일은 전혀 슬픈 일이 아닙니다. 어부는 떠돌면서 먹을 것을 얻고, 상인은 떠돌면서 이익을 얻습니다. 범려는 벼슬을 버리고 강호를 떠돌면서 화를 피했고, 불사약을 찾아 떠났던 서불은 섬나라에서 나라를 열었습니다. 당나라의 장지화도 강호를 떠돌며 즐거워했고, 예찬은 떠돌면서 역도의 무리로부터 안전했습니다. 그러니

떠도는 것이 어찌 하찮은 일이겠습니까? 그러므로 공자 같은 성인도 또한 떠돌아다닐
뜻을 말하셨던 것입니다. 생각해 보면, 떠도는 것도 아름답지 않습니까? 물에 떠다니
는 것도 그런데, 어찌 땅에서 떠도는 것을 가지고 상심하겠습니까?”

—浮菴記 중에서

백남준의 예술은 이 떠도는 삶의 아름다움에 대해 얘기하고 있다. 백남준이
사르트르를 인용하면서 얘기했듯이 인간의 의식은 항상 자기 존재, 자기 자신과의 결
합을 허용하지 않는다. 그렇기 때문에 백남준의 예술은 아직도 자기 자신과 그리고 세
계와 불화하고 있고, 그것 때문에 백남준의 예술은 아직도 혁명의 가운데 있다. 생각
해 보면 지난 20세기는 위대한 시대였다. 비참한 전쟁도 있었지만 무엇보다도 20세기
의 예술은 전쟁보다 더 위대했다. 세잔느, 브라크, 피카소, 마티스, 조이스, 카프카,
말러, 쇤베르크. 실제로 문학이나 미술, 음악에서 이렇게 휘황찬란한 세계가 없었다.
그중의 하나, 백남준이 있고 백남준이 우리에게 하는 전언은, 20세기는 이제 끝났다
는 것이다. 그 이후는 우리들의 몫이다.