

# 청년기 백남준의 지적, 문화적 자장

강의 녹취록

김수기

강연을 시작하기 전에 고백을 할 게 있습니다. 사실 저는 백남준 전문가가 아닙니다. 1990년대 말까지 미술계에서 활동하다가 지금은 한국의 근현대 시각문화에 대해 연구하고 있는 시각문화연구자입니다. 그런데 백남준은 묘한 인연이 있다는 생각이 듭니다. 백남준이 1984년 35년 만에 한국에 귀국, 한 방송국에 출연했는데, 그때 방청석을 메운 사람 중 한 사람이 저였습니다. 제가 오늘 주제를 “청년기 백남준의 지적, 문화적 자장”이라고 정한 것도 사실 이때의 백남준과의 만남, 거기서 받은 인상이 이후 저에게 백남준에 대해 매우 부정적인 영향을 미쳤고, 그래서 심하게 이야기하자면 백남준이 고국을 거의 지워 버렸듯이, 저 역시 미술계에서 활동하면서 백남준의 존재를 아예 외면하거나 무시해버리고 말았습니다.

지금 와서 생각해 보면 그것은 잘못 놓여진 컨텍스트가 빚어 낸 우스꽝스러운 코미디 같다는 생각도 듭니다. 왜냐하면 ‘예술은 사기다’라는 그 유명한 말과 백남준의 말하는 방식들, 예술에 대한 태도 이런 것들이 당시 대학원에서 예술에 대해 짐짓 진지하게 고민하고 있던 저로서는 도저히 받아들일 수도, 이해할 수도 없는 예술관이었습니다. 1984년이 어떤 시기였습니까? 당시는 우리 사회가 민주화로 나아가는 상황에서, 예술도 마찬가지로 정치적, 사회적인 기여를 해야 한다는 예술의 사회적 의무가 명확하게 있다고 저는 믿고 있었습니다. “예술은 사기다”라는 선언은 예술이라는 것에 대해 너무도 가볍고, “아무려면 어때”라는 식으로 무책임하게 느껴졌던 것입니다. 더구나 미디어가 독재정치권력의 하수인이었던 당시에 우리 주변의 예술가들과는 달리 대중 스타적인 스포트라이트를 받는 모습 역시 귀감이 될 만한 당대적 예술가상(像)과는 너무나 거리가 멀었던 것이죠. 그리고 이후에도 미술계에서 떠도는 백남준과 관련된

과히 유쾌하지 못한 소문들도 그런 편견을 더욱 강화시켰던 것 같습니다.

이번 백남준아트센터 개관전 전시를 보고서야, 제가 백남준을 아주 크게 오해했었구나, 하는 느낌을 강하게 받았습니다. 전시장에서 봤던 백남준의 작업의 어떤 일관성과 사과의 스케일을 경험하면서, 이 엄청난 간극이 어디에서 비롯된 것일까 질문해보았습니다. 제가 1980년대와는 다른 맥락에서 백남준을 볼 수 있게 된 것이 한 이유일 수 있겠다는 생각도 들고, 백남준의 작업이 상당히 앞질러서 나아가지 않았나 하는 생각도 듭니다. 어쨌든 이번 전시는 백남준의 작업을 새로운 컨텍스트에서 바라볼 수 있는 계기가 된 것은 틀림이 없습니다. 이를테면 의미 없이 부유하는 것처럼 보이던 모니터의 이미지들도 지금은 새로운 시각으로 보인다는 것이죠. 그런 면에서 이번 전시는 최소한 저에게는 백남준을 재발견하게 해 준 계기가 된 것임에는 틀림없습니다.

그러면서도 쉽게 해소되지 않는 궁금증이 있었습니다. 첫 번째는 저에게 이 질감을 주는 요인의 실체가 무엇인지. 그리고 두 번째는 백남준이 이룩한 예술적 성과가 이분이 한때 한국인이었다는 사실과 어떤 연관이 있을까 하는 것이었습니다. 이를테면 1950년대에 한국전쟁이 일어나 피난을 간 이후로의 백남준과, 이전의 백남준은 어떤 연관성이 있을까 하는 것이었습니다. 이런 연관성을 생각해 보는 작업이 어쩌면 억지스럽게 보일 수도 있지만 백남준을 어떤 한국적인 컨텍스트에 제 나름대로는 자리매김을 해 보려는 욕구가 인 거죠. 제가 청년기 백남준에게 주목을 하게 된 것은 이런 맥락에서였습니다. 하지만 말씀 드렸다시피 제가 백남준 전문 연구자는 아니라서, 백남준의 작업이나 사상 등에 대한 치밀한 분석은 현재로써 저의 능력을 벗어나는 작업입니다. 그래서 한국을 떠난 이후의 백남준의 흔적들을 가능하게 했을, 청년기 백남준의 경험의 연결고리들이 있지 않을까 하는 생각에서 제가 원래 관심 있었던 시각 문화 연구라던가 근현대에 대한 관심사의 맥락 속에서 한번 짚어 보고자 하는 겁니다. 이걸 사실 백남준에 대한 막연한 가능성을 두고서 여러 가지 단서들을 흠뻑려 놓는 방식으로 접근할 수밖에 없을 것 같습니다. 더구나 이 심포지움에서 제게 주어진 제한된 시간을 감안하면서 슬라이드식으로 진행하게 될 제 강연은 분석적이기보다는 다분히 문제제기적인 정도에 그치지 않을까 싶습니다.

일단 제가 이렇게 주제를 잡으면서 제일 고무적이었던 것은 1990년대 초에 서울에서 행한 한 인터뷰에서, 자신의 예술적 성과들이 서구에서 배운 것이 아니라는 백남준의 토로였습니다. 이미 자신은 자신의 예술적 성취에 관한 사상들을 한국을 떠나기 전 청년기에 다 습득했다는 겁니다. 이 말은 저에게 아주 의미 있는 말로 들렸습니다. 왜냐하면 이는 백남준의 작업이 지금까지 서구적인 시선으로만 해석이 되었는데, 전혀 다른 가능성을 제시하고 있다고 여겨지기 때문입니다.

백남준의 청년기를 보면, 사실 거의 전쟁의 시대라 해도 과언이 아닐 정도로 태어날 때부터 떠날 때까지 전쟁으로 점철되어 있었습니다. 백남준이 태어나기 일 년 전인 1931년에 만주사변이 일어났고, 1937년에 중일전쟁이 일어났고, 1941년에 태평양전쟁이 일어났습니다. 백남준의 경우 대단한 재력가 집안에서 자라났기 때문에 최소한 국민학교 시절까지는 전쟁에 대한 영향을 직접적으로 받지는 않았을 것 같습니다. 하지만 중학교를 들어가고 난 이후부터는 전쟁의 상흔 같은 것들이 상당히 깊게 각인되었고, 특히 한국전쟁 피난 과정에서의 경험은 심지어 삶과 예술이 무엇인지에 대해 근본적인 성찰을 하게 하는 그런 경험까지도 주었을 거라는 생각이 듭니다.

백남준은 청년기에 자신을 가장 사로잡은 것이 쇤베르크와 마르크시즘이라고 이야기합니다. 전쟁과 음악, 그리고 마르크시즘의 조합을 어떻게 보아야 할까요? 백남준이 쇤베르크를 접하게 된 것은 중학교 2학년 때인 1946년이라고 하니까 굉장히 이른 나이에 쇤베르크를 접했는데, 사실 제가 이해하는 바로는 당시 식민지 조선에서 서양음악이라는 것이 대체 무엇이었는지 알 필요가 있다고 생각합니다. 백남준은 현대음악에 굉장히 심취했었고, 어렸을 때부터 피아노를 배웠고, 그런 다음에 중학교에 들어가서 본격적으로 피아노와 작곡을 배웠다고 합니다. 서양현대음악에 대한 이러한 경력이 백남준 개인에게 국한해 본다면 특별할 것이 없는 것처럼 보일 수도 있지만, 1930년대 이후의 식민지 조선에서 서양음악을 한다는 것은 지금과는 매우 다른 의미를 지니고 있었던 것 같습니다. 서양음악을 하는 사람도 별로 많지 않았거니와, 서양음악이 이룰테면 식민지 일제 당국과 맺고 있는 관계는 철저하게 예술과 정치의 공모 관계 속에서 서양음악이 외형상으로는 활기를 띠는 것처럼 보입니다. 이 시기 음악이 제국주의적 전쟁의 도구화로 전락한 가장 전형적인 사례로 바로 안익태의 활동을 들

수 있을 것입니다.

이런 상황에서, 쇤베르크를 탐닉한다는 것이 대체 무엇을 의미하는지 생각해 보면, 제 생각에는 당시 조선에서는 거의 있을 수 없는 정말 특수한 사례이지 않을까 생각합니다. 또한 당시 중학교 2학년이라는 어린 나이에 쇤베르크라는 당대 서구의 가장 아방가르드한 음악가의 작품을 즐겨 탐독한다는 것도 매우 특이한 현상이라고 할 수 있을 것입니다. 물론 백남준이 쇤베르크를 알게 되는 경로는 명확한 것 같습니다. 당시의 조선 음악계를 빚었던 음악가들이 있는데, 이들이 사실은 김순남과 이진우, 안익태, 윤이상였습니다. 백남준은 작곡 스승인 이진우로부터 쇤베르크에 대해 귀가 따가울 정도로 이야기를 들었다고 합니다. 그런데 이진우가 누구였습니까? 이진우와 김순남은 둘 다 동경 고등음악학교에서 작곡을 공부한 사람들로, 아주 절친한 친구였고, 좌파민족주의 예술가들이었습니다. 백남준은 이진우를 통해서 들은 김순남을 흠모했었다고 합니다. 이 무렵의 음악가로 윤이상을 빼놓을 수 없겠죠. 물론 윤이상은 김순남과 이진우보다 뒤늦게 현대음악에 매진하고, 백남준과 비슷한 시기에 유학을 가서 1958년에 다름슈타트 현대음악제에서 백남준을 만나게 됩니다. 윤이상의 기록에 의하면 이때 백남준에게 민족에 대한 고민을 굉장히 강도 높게 주문했었다고 합니다. 사진에서도 그런 느낌이 들지만, 백남준은 윤이상의 그런 주문에 무표정 내지는 방관적인 자세가 보이지 않습니까? 윤이상은 이때의 백남준과의 만남을 자서전에서 상당히 안타까운 듯한 뉘앙스로 보여 주고 있습니다. 어쨌든 이미 1958년 즈음에는 윤이상이 나름대로 독일에서 작곡가로서 정착을 하고 있었습니다. 백남준이 윤이상의 그런 활동을 모르지는 않았을 것 같습니다. 다만 그는 윤이상이 취하는 좌파 민족주의적 태도에 대해 동의하지 않았던 것이죠. 요약하자면 1930년대 말에서 해방, 1950년대까지 당시 조선을 대표하는 음악가들은 김순남, 이진우, 윤이상과 같은 민족주의 음악가와 안익태와 같은 친일 음악가로 크게 나뉘어지는데, 백남준은 양쪽 어디에도 속하지 않았던 거죠.

백남준이 민족주의에 매달리지 않았던 것은 좀 더 많은 연구가 필요하겠지만, 예술에 대한 그의 국제주의적, 아방가르드적 태도 때문이지 않았을까 싶습니다. 그런데 백남준은 이같은 아방가르드적 태도 역시 한국을 떠나기 이전에 충분한 섭렵을 했던 것으로 보입니다. 백남준은 독서열이 대단했었던 모양입니다. 지금 이 자리에 백남

준 선생의 유치원 친구였던 이경희 선생님도 와 계시지만, 이경희 선생이 쓰신 책에 보면 백남준이 이미 중학교에 올라가서 당시 대정 시기 문학전집, 소화 시기 문학전집을 섭렵했었고, 또 한국문학도 이광수의 무정에서부터 시작해 정지용, 이태준, 박태원과 같은 한국문학의 주요한 작가들의 작품도 거의 섭렵했던 것으로 보입니다. 나이에 걸맞지 않게 문학적인 독서열이 굉장히 높았던 것 같습니다. 백남준이 아방가르드 예술에 매우 심취했었고, 그것이 한국을 떠나기 이전에 형성된 것에 대한 일종의 증거라고 할 만한 것이 바로 *송이상*이라는 백남준의 시입니다. [이미지 3. p162] 이것은 백남준이 1968년에 잡지 공간에 실었던 시입니다. 그런데 이 시의 형식이 구체시라고 하는 유형을 띠고 있습니다. 구체시는 역사적으로 1918년에 아폴리네르가 *Il pleut* 라는 시를 발표한데서 비롯되었다고 하는데, 이 시의 글자 배치는 마치 비가 오고 있는 모습입니다. 단어 내지는 시어의 의미를 통해 시인의 메시지나 뉘앙스로 전달하기보다는, 시의 이미지를 형상화시킴으로써 시인이 전달하고자 하는 바를 표현하고자 하는 것이 바로 구체시라는 것입니다. 조선에서는 이 구체시에 대한 실험적인 작업들이 1920년대 초반부터 등장하는데, 백남준이 조선의 문학가 중 굉장히 인상 깊게 보았던 사람 중 한 사람이 정지용입니다. 정지용은 1920년대 후반부터 1930년대에 폭 넓은 활동을 하는데, 정지용이 바로 구체시 작법을 통해 시 활동을 합니다. 그런데 이상은 정지용보다도 훨씬 더 과격하고, 해체적이고, 전위적인 방식으로 시를 씁니다. 이를테면 이상의 경우 기본적으로 사람들이 시에 대해 기대하고 있는 최소한의 어떤 것들까지 깨 버리고자 합니다. 그래서 이상이 시라고 발표하는 것들을 보면 독자들은 “이게 시야?” 라는 말이 저절로 나올 수 밖에 없을 정도의 시들, 이를테면 오감도같은 시들을 비롯합니다. 백남준이 <송이상>이라는 시에서 정지용이나 이상이 썼던 구체시의 형식을 빌어 쓰고 있는 것을 보면, 백남준이 이미 청년기에 정지용이나 이상의 구체시에 대해 상당히 섭렵하지 않았을까 하는 추정이 가능할 것 같습니다. 서구에서 구체시가 보다 더 보편화되는 데에는 2차 세계대전 이후부터라고 합니다. 그런데 이 구체시와 더불어, 백남준이 1958년에 자신의 형이 운영하고 있던 신문에 구체음악에 관한 글을 기재합니다. 사실 구체음악 역시 1950년대 서구의 아방가르드 음악을 대표하고 있었습니다. 아마 이때쯤이 존 케이지를 만났을 때가 아닐까 싶습니다. 짐작하건대

이미 청년기에 이런 구체시나 구체음악, 특히 이상의 구체시는 그 래디컬한 정도가 다다(DADA)와 가깝습니다. 예술을 예술이게 하는 최소한의 요건조차도 부정하는, 시를 시이게 하는 최소한의 요건조차도 파괴하고, 전복하고, 부정하는 바로 그런 면모를 이상이 지니고 있는데, 아마 그런 면모를 청년기의 백남준이 체득했던 것 같습니다. 벌써 시간이 많이 지나 빨리 끝내라고 성화입니다.

다음으로 백남준과 관련이 있는 주제로 마르크시즘을 들고 싶습니다. 사실 조선에서의 마르크시즘은 식민지공간에서 단단한 전통을 갖고 있었습니다. 특히 1920년대에는 카프(KAPF), 조선 프롤레타리아 예술연맹이라고 하는 단체가 있었는데, 1920년대는 카프의 시대라고 할 정도로 마르크시즘적 문학작품들이 주류를 이루고 있습니다. 그러다 1920년대 말 대공황이 불어 닥치고, 1931년 만주사변이 일어나며 일제의 대대적 검열과 탄압을 받게 되며, 이 카프를 중심으로 한 마르크시즘이 급격히 쇠약하게 되고 해방되기 전까지는 거의 유명무실한, 아니면 거의 지하로 잠복한 상태가 된다. 그러다 해방 이후에 다시 마르크시즘이 아주 강력히 분출합니다. 해방 후의 이데올로기 진영은 좌우가 첨예하게 맞섰는데, 우파 민족주의와 친일 경력이 있었던 사람들이 우파 쪽에 있었습니다. 해방 공간에서 뭔가 지식인 체를 하려면 기본적으로 마르크시즘을 표방하지 않을 수 없는 것이 당시의 상황이었습니다. 그래서 마르크시즘은 백남준의 경우에도 매우 자연스럽게 수용되지 않았을까 싶습니다. 코주부로 유명한 만화가 김용환의 해방 공간의 시사 작품 중 많은 부분이 상당히 좌파적인 시각을 갖고 있는데, 애초 그는 어떤 이데올로기적 세계관도 갖고 있지 않고 그저 만화를 그리는 사람인데, 이런 사람조차도 해방이 되면서 갑자기 좌파 지식인 대열에 합류합니다. 이에 비춰 보더라도 해방 공간에서의 마르크시즘이라는 것은, 지식인이라면 너무도 당연히 수용할 수 있는 그런 환경이었습니다. 이미 말씀 드렸듯이, 백남준의 청년기는 거의 전쟁으로 점철된 시기였습니다. 1970년대 뉴욕의 켈빈 톰킨스와의 인터뷰에서 백남준은 이렇게 얘기합니다. “어느 때 나는 내가 잘못된 편에 속해 있는 듯이 느꼈다. 1950년에 우리는 피난 열차를 타고 있었고 우리는 도피했다. 나는 내 자신이 어느 편인지 알 수 없었다. 나는 그 때 생각했다. ‘그래, 대오각성이다. 이제 모든 것을 야구경기 보듯이 하자. 심각하게 생각할 건 아무것도 없지.’ 난 꽤 냉소적이었다.” 그 스스로 마르크시즘

과 결별하게 된 결정적 계기를 밝히고 있는 이 언급은 백남준이 마르크시즘에 대해 갖고 있던 태도가 어떤 것이었는지를 생각해 보게 하는 대목인 것 같습니다.

만주사변이나 중일전쟁까지만 하더라도 백남준이 전쟁에 대해 피부에 닿는 경험들은 별로 없었을 텐데, 태평양전쟁이 막바지에 이르는 1945년에 중학교에 들어가면서부터는 상황이 달라졌을 것으로 보입니다. 그때의 중학교는 준 군사 조직이라 해도 과언이 아닐 정도로 강도 높은 군사훈련을 시켰습니다. 특히 당시 경기중학교의 체제와 당시 경기중학교를 다녔던 분들의 회고담을 보면 백남준이 다니던 경기중학교의 군사훈련은 일본 제국이 요구하는, 야간 행군까지 할 정도로 강도 높고 모범적인 군사훈련을 수행했었다고 합니다. 백남준 주변 지인들의 산발적인 증언에 따르면 백남준은 학교 가는 것을 무척이나 싫어했다고 합니다. 백남준은 어느 글에서 일본의 선불교에 대해 언급하면서 파시즘과의 관련 속에서 이를 비판하는데, 분명 청년기에 경험했을 파시즘과의 연관성 속에서도 살펴볼 여지가 있다고 봅니다. 그런데 백남준의 경우 파시즘과 관련하여 흥미로운 점은 이에 그치지 않는 다는 것입니다. 지나친 억측으로 비취질진 모르겠지만, 백남준이 그의 작업의 주된 도구로 비디오나 로봇 등의 테크놀로지를 거리낌 없이 활용할 수 있었던 것도 바로 이 파시즘과 어떤 관계가 있지 않았을까 하는 것입니다. 지금 보시는 사진은 은사기념박물관입니다. 식민지 조선 최초의 박물관인데, 이것은 과학박물관이었습니다. 백남준은 이 과학관을 굉장히 즐겨 다녔다고 합니다. 그 다음에 나오는 이미지는 당시의 초등학교 산수와 미술책에 나오는 내용들입니다. 산수책과 미술책에서는 모두 무기들을 가지고 셈을 하고 공작을 하고, 이것을 전부 수업 내용으로 담고 있었던 것이죠. 아마 백남준이 국민학교를 다닐 때 정확히 이런 수업을 받으며 미술수업이나 수학 수업을 받았을 것입니다. 또 글라이더를 날리는 이미지도 있는데, 전쟁과 관련된 공작물을 만드는 것이 당시의 미술 시간의 대표적인 내용이었던 것 같습니다. 실제로 당시의 백남준 지인들의 증언에서도 이런 류의 공작물들을 같이 만들던 기억에 대해 이야기하고 있습니다. 이후의 백남준이 테크놀로지를 예술적으로 활용할 때는 전쟁과 파시즘의 도구와는 정반대로 다루고 있는 점이 주목을 끄니다.

앞서 음악과 관련해서 언급했던 것처럼 백남준의 경우 국가와 민족을 초월한



듯이 보이는 그의 코스모폴리탄적 혹은 유목민적 활동 궤적 역시 주목할 만한 지점이 라고 여겨집니다. 그가 이러한 태도를 취하게 된 데는 여러 정황들을 추정해 볼 수가 있을 것 같습니다. 청년기의 마르크시즘에 대한 심취와 이를 일거에 불식시켜버린 한국전쟁 때의 이리저리한 황당한 경험들, 그리고 마치 도피자처럼 일본으로 피난해서 학업을 계속했던 것 등이 한편으로는 죄의식 내지 부책의식으로 작용했을 수도 있고, 또 이를 달리 어떻게 돌이켜 볼 수도 없었던 배경 등이 복잡하게 작용했을 거라 여겨 집니다. 특히 그의 집안의 친일 경력 역시 중요하게 작용했을 거라 보입니다. 아시다시피 백남준의 부친 백낙승은 식민지 기간 동안 굉장한 친일 협력자였습니다. 백남준의 집안이 대대로 큰 규모의 사업을 한 집안이었지만, 부친 대에 와서 가세가 더 클 수 있었던 것은 일제의 파쇼 체제에 대한 적극적인 협력의 대가였다고 할 수 있습니다. 그런데 백남준은 이런 부친의 행각을 중학교 이후부터는, 특히 마르크시즘을 접하고 난 이후부터는 다른 식으로 보기 시작했던 것 아닌가 싶습니다. 그래서 백남준은 아무렇지도 않게 “백씨 집안이 빨리 망해야 할 텐데, 망했으면 좋겠는데.” 하는 말들을 지나가는 식으로 내뱉었다고 합니다. 물론 이 말을 액면 그대로 받아들여야 할지에 대해서는 이론이 있을 수 있지만 마르크시즘을 섭렵하고 난 이후에 집안의 경제적 부에 대한 혼란스런 감정을 내보이고 있는 것은 사실이지 않나 싶습니다. 더구나 해방이 되고 이승만 정권이 들어서고 난 뒤에도 백낙승은 특유의 사업적 수완을 발휘하여 이승만의 정치자금책 역할을 자청합니다. 그 결과 식민지 시절 못지 않게 큰 경제적 성공을 거둡니다. 백남준은 부친 백낙승이 이승만 정권과 공모하는 것을 청년기에 눈으로 확인합니다. 그런 것들이 백남준의 국가관이나 민족에 얽매이는데 어렵게 하지 않았을까, 그래서 새로운 탈출구를 필요로 하지 않았을까 추정해 봅니다. 시간 관계상 서둘러 결론을 내려야 할 것 같습니다.

영화사가이자 영화이론가인 지그필드 크라카우어는 어느 책 말미에서 이런 이야기를 합니다. 망명의 진정한 존재 양식은 이방인이라는 것, 망명을 한다는 것은 고향을 잃는다는 것을 뜻하는 것이고, 그것은 바로 자기를 철저히 지우는 것이라고 이야기합니다. 그러면서 크라카우어는 진정한 망명자가 되어야만 역사를 정확하게 기술할 수 있다고 이야기를 합니다. 크라카우어 자신도 나치 시대의 망명자였습니다. 백



남준 역시 그의 가장 왕성한 예술 활동을 하는 시기는 어떤 면에서 거의 망명자의 위치에 있지 않았을까 생각해 봅니다. 백남준을 해석할 수 있는 새로운 단서를 여기에서부터 시작해 보는 것도 매우 의미 있는 작업이 되지 않을까 하는 것입니다. 이후의 일본, 독일, 미국을 넘나들며 예술적 작업을 하는 부분과 이에 대한 유의미한 해석의 실마리는 이후의 다른 발제에서 들을 수 있지 않을까 기대해 봅니다.