

전체 인간이 존재론이다: 전지구적 맥락에서 본 백남준

미도리 야마무라

리투아니아 출신의 유대인 철학자 임마누엘 레비나스는 “존재론은 근본적인가?”(1951)에서 특수한 개인을 추상적 ‘존재’로 환원하는 후설과 하이데거의 존재론에 의문을 제기하고 그와 같은 철학 사조가 1, 2차대전 당시 전체주의가 범람하는 데 암암리에 기여했을 가능성을 검토하면서 전체 인간, 즉 ‘그의 과학적 작업, 감정적 삶, 필요의 충족, 그의 일과 사회생활, 그의 죽음’이 통틀어 존재론으로 고려돼야 한다고 주장했다. 그러나 주축국(독일, 이탈리아, 일본)의 파시즘-전체주의 체제에서 살아남아 전후 인간의 상상적 유희를 제어하는 대중 커뮤니케이션의 신기술을 비판적으로 바라보고 지식의 합리성에 의문을 제기한 사람은 레비나스만이 아니었다.

레비나스가 존재론적 질문을 던지던 시기에, 뒤셀도르프에서는 ‘제로운동’이라는 새로운 예술 사조가 일어났다. ‘무한을 향한 제로’를 트레이드마크로 삼았던 이 운동은 하인츠 마크와 오토 피네가 1958년 처음 주창한 것으로, 관습적 프레임워크 바깥에서 예술을 이용한 새로운 전후 사회 건설을 지향했다. 이제는 유명해진 1961년의 한 갤러리 사진에서 백남준은 처음으로 요셉 보이스와 함께 모습을 보였다. 그들이 독일 전후 수정주의의 영향력하에 뒤셀도르프 슈멜라 갤러리에서 열렸던 제로 그룹의 전시 오프닝과 그에 앞서 진행되었던 가두 시위에 참가했을 때였다.

순수 미학적 방식으로 예술과 기술을 통합하고자 했던 제로 그룹은 전후 독일 최초의 국제적 예술운동으로서, 1957년 자체 스튜디오에서 하룻밤짜리 전시를 연이어 개최하는 것으로 공식 활동을 개시했다. 1958년부터는 3호에 걸쳐 ‘제로 매거진’을 발간해 각종 국제적 전위 집단에 배포했다. 그들은 제로 매거진 제1호에서 “컨템포러리 회화가 세계의 형태에 영향을 미칠 수 있는가?”라는 질문을 제기하는데, 이는 예술로

전후 사회를 변혁하려는 제로 그룹의 궁극적 목표를 시사한다. 이처럼 역동적 변혁을 추구하는 제로 그룹의 방향성은 그들 작업의 키네틱적인 측면이나 그들이 조직하는 가두시위에서 분출되는 인간 에너지의 흐름으로 가시화되었다.

제로 그룹의 영향은 즉각적으로 나타나지 않았지만, 1986년 백남준은 다음과 같이 회상한다. “나는 1961년 11월 새 삶을 시작했다. 새 삶을 시작했다는 게 무슨 말이나 하면, 그때 내가 가지고 있었던 책 중에서 TV 기술에 대한 것만 빼고 나머지는 모두 창고에 넣어 버렸다는 뜻이다.” 1961~1963년 백남준의 작업은 파괴적 단계에서 구축적 단계로 점진적인 변화의 궤적을 보여 준다. 1962년 9월 16일 유명한 플럭서스 콘서트에서, 백남준은 아직도 *Simple*이나 *존 케이지에게 바침* 등 기존의 레파토리를 공연하고 있었다. 그러나 1963년 3월 파르나스 갤러리에서 열린 백남준의 개인전 음악 전시회-전자 텔레비전은 달랐다. 이 전시는 단순히 오브제를 제시하는 것이 아니라 참여자의 창조성을 북돋우는 데 중점을 두었다. 훗날 백남준은 인터뷰에서 이렇게 말했다. “플럭서스 사람들은 나의 첫 번째 친구들이었다. 그들은 언제나 무언가에 반대했다. 음악에 반대하고, 예술에 반대하고, 슈톡하우젠에 반대하고……. 하지만 새로운 비디오 세대는 언제나 무언가에 찬성했다. 그들은 비디오라는 새로운 도구로 새로운 사회를 ‘건설’ 하고 싶어 했다.”

여태까지 백남준이라는 작가의 형성기는 대개 아방가르드 작곡가 존 케이지의 영향이나 플럭서스와의 관계라는 측면에서 접근되었다. 1956년까지만 해도 쇤베르크를 연구하고 싶어 했던 동경대 출신의 ‘온화하고 수줍은 학생’이 1958년 다름슈타트에서 케이지의 여름 강좌를 듣고 나서 갑자기 무정부적인 전위 작곡가로 재탄생해 정신을 번쩍 들게 하는 파괴적 퍼포먼스를 선보였다는 이야기는 잘 알려져 있다. 이를테면 미국의 큐레이터 존 헨하트, 엘리자베스 암스트롱 등은 전후 전위예술이 존 케이지를 통해 뒤상을 계승했다고 평가하는데, 이러한 흐름이 1961년 전후 백남준의 예술적 분기점에 중요하게 작용한 것은 사실이다. 그러나 음악사가 더글라스 칸은 백남준의 초기 작업을 분석하여 그가 “케이지의 미학을 탈피하거나 다른 무언가로 대체해서 ‘포스트-케이지’의 수준으로 나아가려고” 시도했으며, “백남준이 피아노 포르테를 위한 연구에서 상징적 거세 행위으로써 케이지의 벡타일을 잘라 내버리기로 한 것은 우연이 아니”라고 지적한다. 이

퍼포먼스는 1960년 마리 바우어마이스터의 스튜디오에서 공연되었는데, 당시 백남준은 케이지의 머리카락에 셰이빙 크림을 바르기도 했다.

문학자 안드레아스 후이센은 독일적 관점에서 케이지의 음악을 ‘역경’과 선불교에서 영감을 얻은 ‘우연에 대한 무비판적 찬양’을 오가는 일종의 변증법이라고 해석한다. 그는 발터 벤야민이 보들레르에 대한 에세이에서 조립 라인의 노동과 도박의 구조적 근접성을 역설적으로 지적하는 부분을 들어, 케이지의 음악이 겉보기에 무작위적이지만 실제로는 “그다지 해방적이지 않다.”고 평가한다. 파시즘-전체주의 체제하에서 살아남은 작가들에게 케이지의 변증법적 관계는 너무 안온해 보였을지 모른다. 실제로 백남준의 바이올린 독주는 악기의 파괴에 대한 것이었고, 1961년 제로 그룹의 오프닝에서 작가들은 슈멜라 갤러리의 전면 유리창을 덮고 있던 바리케이드를 부숴 버리며 상징적 ‘폭심점’을 창출했다. 구경꾼들은 이러한 파괴를 통해 비로소 작품이 전시된 갤러리 내부를 들여다볼 수 있었다.

포스트-파시즘 시기의 이러한 파괴적 심리를 이해하려면 전체주의 체제하에서 작가들이 어떤 곤경에 처했는지 알아야 한다. 불행히도 백남준의 개인사적 기록은 오늘날 거의 남아 있지 않다. 그러나 백남준보다 3살 연상으로, 마찬가지로 토조 장군의 파시즘 체제하에서 성장했던 야오이 쿠사마의 사례에서 미루어 추측할 수 있는 여지가 있다. 도쿄 아카이브에 남아 있는 쿠사마의 가장 초기 작업은 ‘NOTEBOOK’이라는 단어가 적힌 전쟁 당시의 스케치북이다. 표지는 평범해 보이지만, 이 노트는 전쟁 당시 작가로서 젊은 쿠사마가 처한 상황을 담고 있다. 총 76페이지의 노트는 작업의 정밀 묘사로 가득 차 있는데, 이는 ‘니혼가’ 작업의 밑그림이었다. 니혼가는 메이지 시기에 전통 일본화의 국제적 경쟁력을 높여 서구의 전 방위적 영향을 모면할 목적으로 개발되었던 엄격한 형식적 양식이다. 쿠사마가 미술교육을 받기 시작한 1942년은 진주만 공격을 1년여 앞둔 시점으로, 내셔널리즘의 압박으로 미술 학교에서는 니혼가 밖에 가르치지 않았다. 일본 정부는 1941년부터 모든 자원과 인력을 전쟁에 집중해야 한다는 총동원령을 내렸다. 스케치북도 예외는 아니어서, 정부가 인정하는 전문 작가에게만 특별히 할당되었다. 그래서 1945년 당시 미술학교 3학년에 불과했던 쿠사마는 일반 노트에 스케치를 할 수밖에 없었다. 당시 쿠사마가 사용했던 노트북은 표지에 영어 타이틀이 찍혀 있는 것으로 보아 1943년 이전에 생산돼 암시장에서 거래되었을 것

이다.

“사치는 적이다.”라는 당시 일본 정부의 슬로건은 대중의 의식 깊숙이 침투해서, 전투 장면을 묘사하거나 국가 선전물을 제작하는 것 외에 전쟁에 기여하지 않는 예술은 하찮게 취급되었다. 파시즘 정권이 일반 시민에게 반애국적 행동을 서로 감시하라고 명령했으므로, 쿠사마가 집에서 꽃이나 그리는 부르주아적 행동을 일삼는 것을 이웃이 보았다면 당장 경찰에 신고해서 감옥에 보냈을 것이다. 대다수 일본 민중이 굶주리고 있었던 1945년 6월, 16세의 젊은 작가는 눈에 보이는 모든 것을 그림으로 옮겼다. 그는 위험을 무릅쓰고 비공식적인 경로로 노트를 구해서 스케치에 열중했다.

전시에 일본 정부는 문화를 동원해 새로운 일본적 정체성을 형성하고자 했다. 1937년, 교육부는 ‘국체의 본의(國體の本義)’라는 악명 높은 교육 규범을 내놓았다. 이 프로그램의 기초는 “제국을 위하는 마음으로, 제국의 위대한 의지를 내재화한다.”는 것이었다. 그 결과, 어린이들은 초등학교 역사 시간에 일본 제국의 계보를 암송하고, 지리 시간에 일본의 식민지 영토가 그려진 세계 지도를 학습했다. 쿠사마는 전시 선전물이 사람들의 일상을 뒤덮으면서 “제국주의와 군국주의가 한데 뭉쳐 개인이 자유로운 생각을 개진할 능력을 빼앗았다.”라고 회고한다. 그는 당시 집 근처 강가에서 돌맹이를 세면서 사물의 실제 존재를 확인하려 했으며, 스스로 “내가 누구이고 나 자신을 어떻게 재상상할 것인가?” 되물었다.

전체주의 사회의 경험 때문에 사회적으로 권장되는 모델과 별도로 자기만의 주관을 확보하는 것이 매우 중요하다고 믿게 된 사람은 쿠사마만이 아니었다. 백남준은 “인간의 정신적 풍경 대부분은 18세 이전에 결정된다.”고 믿었다. 1984년 새해를 기념하는 *굿모닝 미스터 오웰*에서 그는 미국, 캐나다, 프랑스, 독일, 한국을 위성으로 동시 연결하는 TV 방송을 준비해 조지 오웰의 1984(1949)에 헌사했다. 원래 이 소설은 스탈린이나 히틀러의 감시 체제를 픽션화한 것으로, 미디어가 사람들을 세뇌하는 세계에서 마지막 남은 자유로운 생각 주체들의 삶을 그려 낸다. [이미지 2. p161]

실제로 1930년대 이후 나치의 조직적 기술은 세상을 근본적으로 바꾸어 놓았다. 일본 제국 정부는 나치의 노동 조직법을 채택하고, 대공황기 민중의 불만을 교묘하게 조작해서 전체주의의 기반을 닦았다. 미국 정부 역시 나치의 정보 제어 기술과

우위를 다투었다. 1949년 미국 정보위원회 보고서에 명시된바, 미국 정부는 전후 점령지 국민들의 정신을 제어하기 위해 체계적으로 정보를 배포했다.

정보위원회 보고서에 수록된 도표를 살펴보자. 'IBD'는 '국제 방송부'를 가리키고, 'INP'는 '국제 언론 출판', 'IMP'는 '국제 영상부'를 가리킨다. 미국 정부는 대중매체를 총체적으로 제어하여 특정한 정보를 24개 국가에 배포했다. 미국의 이러한 프로그램은 뉴스, 비평, 책, 잡지, 영화, 사진 등 각종 문화적 생산물을 갈망하던 점령지에서 전쟁에 지친 사람들에게 엄청난 규모의 지적 욕구를 돋우었다.

레비나스는 *전체성과 무한*(1961)에서 이러한 근대 특유의 정신 제어 및 감시의 조건을 고찰하면서 두 개의 독특한 개념을 정의했다. 레비나스에 따르면, '전체성'은 사회가 권장하는 필요와 행복이 개인의 특정한 필요와 행복으로 혼동되는 상태에서 출현하는 것으로, 전시 전체주의와 전후 정보 제어가 대표적인 예다. 반면 레비나스의 무한 개념은 개인이 사회적으로 부과되는 관념들을 초월하여 무한한 내용에서 무한한 사유를 생산할 수 있는 본질적으로 자유로운 존재로서 자기 인식을 정립하는 데서 나온다. 레비나스는 고도 모더니즘의 개인주의와 거리를 두고 전쟁 중에 유예되었던 도덕의 문제를 다시 끄집어내면서, 포스트-파시즘 세대의 관건은 윤리적 관심과 진정한 간-주관적 관계에 기반한 사회 건설이라고 주장한다.

백남준의 *음악 전시회-전자 텔레비전*의 설치 장면을 다시 보자. 우리는 거기서 어떤 강박적 특질을 찾아볼 수 있다. 것처럼 반복적이고 강박적인 경향은 제로 그룹의 작업들, 이를테면 쿼터 우에커의 *뭇 파이*나 하인츠 마크의 부조 작업에서도 마찬가지로 발견된다. 요컨대, 1960년대 포스트-파시즘 예술은 '강박적 예술'이라 부를 법한 공통의 미학적 경향을 보인다. 레비나스에 따르면, 강박은 오래전에 잊혀진 불안을 되살림으로써 관습적 가치를 넘어서는 진정한 의식을 되찾을 수 있는 한 가지 방법이다. 우에커의 경우, 그는 전쟁 당시 폭격을 피하기 위해 집에 숨어서 창문에 널빤지를 대었던 어린 시절의 기억을 떠올리며 지지대에 강박적으로 뭇을 박기 시작했다.

백남준의 파르나스 갤러리 전시에서는 어떤 교란적 특질도 나타난다. 잘린 소머리를 걸어 놓은 것이나, 마네킹 머리를 난도질해 욕조에 쏘서 넣어 놓은 것이 대표적인 예다. 이런 작업은 명백하게 고통스런 감정을 불러낸다. 레비나스는 "쓸모없는 고

난”(1982)에서 사람들이 전통적으로 고통과 고난의 경험에 의미를 부여하려고 애쓰는 경향이 있으며, 그런 개인적 경험을 통해서만 비로소 타인의 고통을 이해하고 ‘선으로 향하는’ 자선적 지혜를 형성할 수 있다고 주장한다. 그러나 현대 사회에서는 의사가 인공적으로 고통을 경감하는 약물을 만들어 고통에 대한 몰이해를 조장하기 때문에, 인간 사유의 모든 균형이 깨어지고 이성인 “정치화하여 윤리로부터 분리된다.” 이를테면, 일본 정부는 백남준이 태어난 해인 1932년에 조선과 대만의 식민지 정책을 수정하여 식민지 농민을 노예처럼 착취할 수 있게 했으며, 그럼으로써 일본 산업을 육성하는 데 필요한 원자재의 공급을 확충했다. 또한 일본 정부는 5만여 명에 달하는 일본인 실업자를 만주로 내보내 본국의 심각한 실업 문제를 해결하고자 했다. 1937년 중국에서 본격적으로 전쟁이 발발하자, 정부는 ‘자본주의 사회의 불가피한 부채’로 여겼던 하층 계급을 징집해 총알받이로 이용했다. 종전까지 이들의 2/3가 죽거나 부상당했다. 백남준의 청소년기는 이런 사회상하에 있었다.

백남준은 “예술과 기술의 진짜 문제는 새로운 과학 장난감을 발명하는 것이 아니라 기술을 인간화하는 방도를 찾는 데 있다.”라고 주장하면서, 1966년에는 친구들을 위한 ‘유토피안 레이저 TV 방송국’을 설립하기도 했다. 이 방송국의 하루 프로그램은 아침 7시 뒤샹의 집에서 벌이는 체스 게임으로 시작해 케이지의 기자회견, 머스 커닝햄과 캐롤린 브라운의 아침운동으로 이어졌다. 오후 1시에는 플럭서스의 광고 시간이 있었고, 오후 6시에는 “돈을 빨리 잃는 법”이라는 프로그램에서 조지 마키우나스의 주식 가격을 발표했다. 새벽 3시에 라몬 영이 연주하는 *꿈의 음악*이 끝나면 모든 참가자가 떠들썩하게 술판을 벌이고 놀기 시작했다.

백남준은 강박과 고난뿐만 아니라 성애, 유머, 두려움, 아름다움 등 인간의 본질적인 특질들을 작업에 포함시켰다. 그는 관객이 자기 작업과 상호작용하면서 존재의 다수성을 느끼고, 독특한 개인으로서 독립적으로 사유하고, 편의주의적 사회와 별개로 자기만의 판단을 내릴 수 있기를 희망했다. 그는 궁극적으로 자유로운 존재들이 진정한 윤리적 관계를 통해 새로운 인간 현실을 창출할 수 있기를 바랐다. 그것은 국가 자본주의와 포스트-레닌주의 제국주의를 끝장낼 수 있는 잠재력으로서, 백남준이 1949년 한국전쟁에서 탈출한 이후 작가로서 품었던 본래의 정치적 질문이 가리켰을 최종 목적지였다.