

백남준: 퍼포먼스의 정치학과 기계주의적 존재론

이진경

1. 기계에 반하는 기계

백남준은 “사이버네틱스”라는 글에서 파스퇴르와 로베스피에르를 들어 “독은 독에 의해 다스릴 수 있다.”고 하면서, 전자 제품을 이용하는 삶에서 우리가 느끼는 좌절을 치유하기 위해 전자 제품에서 오는 충격과 카타르시스를 필요로 한다고 말한 바 있다(*비데아 앤 비데올로지*). 좀 더 단적으로 말해 자신은 “기계와 대결하기 위해 기계를 이용한다.”고 말한 바 있다. 이는 “독을 이용하여 독을 다스린다.”고 했던 말처럼, 기계를 다스리기 위해 그는 기계가 갖는 힘과 능력을 적극적으로 이용하겠다고 했던 것이고, 그래서 기계의 능력을 변형시켜 이용하기 위해 비디오 신시사이저나 로봇을 만들었던 것이고, 아베 같은 “최고의 기술자와의 협력이 자신의 삶에 대한 견해를 확대하거나 바꾸었다.”(“전자 TV와 컬러 TV 실험”)고 말했던 것일 게다.

이런 점에서 하이데거나 아도르노 같은 이가 본다면, 그는 차라리 기계나 기술의 힘과 기능에, 혹은 저속한 대중문화에 매혹되어 그것을 찬양하는 사람처럼 보이기도 할 것이다. 실제로 그는 자신의 스타일에 대해, 혹은 대중문화에 대해 그런 태도를 표명하기도 했다. 이런 면모로 인해서인지, 그는 종종 ‘포스트모더니스트’로 분류되기도 한다. 그러나 모두에서 인용한 그의 말은 기계의 기능과 힘에 천착하는 그의 작업이 기계화된 세계에 대한 단순한 찬사가 아니라 반대로 그에 대한 비판을 위한 것이었음을 정확하게 보여 준다. 다다와 비교하면서 팝아트에는 통렬한 비판 정신이 없다고 비판할 때, 그리하여 자신은 “모든 전자적 방법을 이용하여…… 현대 세계에 대한 조소를 표현하고자 한다.”고 말할 때(“Letter to John Cage”, *비데아 앤 비데올*

로지), 우리는 이를 다시 확인할 수 있다. 이런 점에서 백남준은 대중으로부터 외면당하는 저주 받은 운명을 자처했던 모더니스트와도, 반대로 대중의 취향에 쉽게 영합했던 포스트모더니스트와도 다르다고 해야 한다.

“기계와 대결하기 위해 기계를 이용한다.”는 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 하는 것이다. 이유가 무엇이든 자신에게 주어진 세계와 대결하는 것을, 그 세계를 유지하는 권력과 대결하는 것을 ‘정치’라고 부른다면, 그의 작업에서 정치라는 말은 그가 직접 ‘예술에서의 정치’, 혹은 ‘정치로서의 예술’에 대해 언급했다는 사실 이상으로 강한 의미를 갖는다. 물론 이 경우 정치란 단지 ‘대결’이라는 말의 표면적 의미에 머물지 않는 무엇임을 이해하려고 해야 할 것이다.

둘째, 이러한 대결을 위해 하이데거처럼 고향(hometown) 상실의 분노 어린 노스텔지어 속에서 시적인 ‘존재의 목소리(voice of Being)에 귀를 기울이기’ 보다는, 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 한다. 그는 자신이 대결하고자 했던 기계-세계에 대해서조차 매우 긍정적인 사고방식을 갖고 있었던 셈이다. 이런 점에서 그는 확실히 ‘유목민’이었다. 그러나 그것은 그저 이곳저곳을 떠돌거나 이동하며 사는 사람이라는 통상적 개념과 반대로, 그리고 ‘불모가 된 땅을 버리고 떠나는 자’를 뜻하는 ‘이주민’과 달리, “불모가 된 땅에 달라붙어 거기서 살아가는 법을 창안하는 자”(들뢰즈/가타리, *천의 고원*)라는 의미에서 그런 것이다.

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 동지(friend)를 갈라 주는 확연한 경계선을 넘어서, 양자가 섞여서 종종 구별 불가능해지는 어떤 동일성을 감수해야 한다는 것이다. 그러기 위해선 TV와 인간, 기계와 생명을 넘을 수 없는 심연으로 갈라놓고 시작하는 오래된 사유의

지반을 포기해야 한다. 그것은 필경 기계와 인간, 기계와 생명이 하나의 평면에서 만나고, 하나의 평면에서 관계짓는 그런 존재론적 지반을 요구한다. 다시 말해 백남준이 생각한 대결은 인간이나 생명을 특권화하는 것을 넘어서는, 존재론적 차원에서의 어떤 근본적 변화 없이는 불가능하다는 것이다. 그가 종종 자신의 작업이 존재론적인 것이었음을 표명할 때, 그는 이를 어느 정도 알고 있었던 것이라고 말해도 좋을 것이다.

2. 존재론적 동등성

백남준의 사유나 활동의 출발점은 음악이었고, 흔히 ‘미술’ 이라고 부르는 영역에서 작업할 때에도 그는 자기 작업의 음악적 성격을, 혹은 적어도 음악적 기원의 의미를 명확하게 표명하고 있었다. 그런데 이는 단지 음악에서 시작했다는 의미나 음악과 결부되어 있다는 의미뿐만 아니라, 훨씬 근본적인 의미를 갖고 있다. 그의 퍼포먼스가 항상 음악적 성격을 갖고 있었다는 점은 말할 것도 없고, 이미 음악이라고 말하기 힘든 비디오 작업조차 사실은 강한 의미에서 음악적 지반 위에서 이루어진 것이란 점에서 그렇다. 이는 ‘존재론적’ 이라고 불러 마땅한 그의 사유 전체가 음악에서 기원할 뿐 아니라, 그가 선택한 활동의 영토(territory)가 음악적 사유의 연장선상에서 자연스레 도출된 것이었다는 점, 따라서 절대적 탈영토화(deterritorialization)의 지대(zone)를 통해 음악적 영토와 항상 잇닿아 있다는 점에서 그렇다.

이는 세 가지 의미에서 그렇다. 첫째는 음악 외적인 탈영토화가 음악 자체를 탈영토화하여 존재론적 지평(horizon) 자체로까지 밀고 나가는 방향으로서, 루솔로와 세페르의 구체음악에서 존 케이지를 잇는 선을 따라 진행된다. 둘째는 음악 내적인 탈영토화가 절대적 극한(limit)에 이르면서 발생한 것으로서, 쇤베르크와 다름슈타트의 음악 강좌, 슈톡하우젠에서 전자음악으로 이어지는 선을 따라 진행된다. ‘전자영상’이나 비디오 신시사이저가 출현하는 것은 그 지점에서였다. 세 번째는 존 케이지의 우연음악을 통해서 우연성이나 비결정성, 예측 불가능성이라고 하는 범주가 작품이나 창작의 중심으로 들어서게 되는데, ‘외부성(outsideness)’ 이라고 표현해야 할 이러한 범주의 요소들은 무의식적으로 형성되고 있는 백남준의 존재론적 사유를 전통적인 철

학적 사유와 전혀 다른 방향으로 돌려놓게 된다. 여기에서는 일단 첫 번째 의미로 제한해서 말해야 할 듯하다.

1958년 자신의 형이 발행하던 *자유신문*에 기고했던 글 “피에르 세페르와 구체음악”은 백남준이 루솔로와 세페르가 발전시켰던 구체음악의 발상에 대해 깊은 관심을 갖고 있었음을 보여 준다. 알다시피 루이지 루솔로는 흔히 소음이라고 불리는 비음악적인 소리를 음악에 사용하고자 했던 사람이었다. 에드가 바레즈 또한 *이온화* (Ionization) 같은 작품에서 사이렌이나 슬랩스틱 같은, 악기가 아니라고 간주되던 것의 소리를 사용해서 작곡했지만, 그의 경우에는 원래의 소리의 정체가 가능한 한 드러나지 않는 방식으로 조심스레 사용했기에, 원래 ‘악기’의 소리를 알아채기는 쉽지 않았다. 반면 방송국 기술자였던 세페르는 녹음 기술을 이용해 기차 소리나 회전문 돌아가는 소리, 냄비 소리 등을 녹음하고 편집하여 음악적인 작품으로 만들었다. 그러나 바레즈와 달리 그것이 음악이라고 간주되지 않는 구체적인 어떤 소리임을 표제에 명시했다. *철도 연습곡/연구 etude*, *회전문 연습곡*, *냄비 연습곡* 등이 그것이다.

악기가 아니라고 생각했던 물체의 소리를 사용함으로써 이들은 음악적 소리와 비 음악적 소리의 경계를 깨고, 모든 소리가 음악적 소리가 될 수 있음을 보여 준 셈이다. 존 케이지의 음악적 실험은 우연성이란 범주를 도입했다는 전혀 새로운 면모와 더불어, 이런 ‘비음악적 소리’를 음악적으로 사용하는 방법에 대한 탐색을 이론적으로까지 밀고 나가 전면적으로 확대하는 계기가 된다. 역시 *자유신문*에 실렸던 글(“우연하는 음악-달음슈타트 음악 강좌”, 1959. 1. 6.)은 그가 케이지의 이런 면모에 주목하고 있었음을 보여 준다. 알다시피 케이지는 프리페어드 피아노에서 피아노 줄 사이에 못이나 나사, 깃털 등을 끼워 넣음으로써 악기를 악기 아닌 것으로 만들어 비음악적 소리와 음악적 소리의 혼합을 시도한 바 있다. 거기서 음악적 소리와 비음악적 소리의 구별은 식별 불가능한 지대를 이루며 섞여 버린다. 음악적 소리와 비음악적 소리를 가르는 통념적 위계(hierarchy)는 와해되고, 두 가지 소리는 동등한(equal) 지위를 갖게 된다. 물론 여기서 ‘동등하다’는 말은 그저 ‘같다’는 게 아니라 하나의 평면 위에서 함께 섞이거나 사용될 수 있게 되었다는 것을 뜻한다. 이를 하나의 평면(plane)으로 ‘동등화(equalization)’된 것이라고 말할 수 있을 것이다.

케이지의 또 다른 유명한 작품 4분 33초에서 그는 4분 33초간 오직 침묵을 연주하게 한다. 음악적 소리와 비음악적 소리, 음악과 소음의 구별을 넘어서 이제는 침묵과 음악, 침묵과 소리를 하나의 평면으로 동등화하고 있는 것이다. 그리고 아무 소리가 나지 않는 이 연주를 통해 거꾸로 거기 있는 모든 소리가 들리게 된다. 비움으로써 모든 것이 들어올 수 있음을, 어떤 불변의 自性(self-ness)도 없기에 어떤 다른 것도 될 수 있는 空(sunya)/無常의 불교적 사유를 그는 이런 식으로 음악적으로 표현했다.

백남준은 이를 소리가 아닌 다른 영역으로까지 확장해 간다. 그의 퍼포먼스들은 소리들 사이의 동등성에서 더 나아가 악기와 비악기의 동등성, 음악과 연극, 음악과 미술의 동등성으로 그의 생각이 확대되어 가는 것을 보여 준다. 그리고 샤를루트 무어만과의 유명한 퍼포먼스에서 그는 인간과 첼로의 동등성을(인간 첼로), TV와 첼로의 동등성을(TV 첼로), TV와 브래지어의 동등성을(TV 브라), 첼로의 활과 수숫대의 동등성을 보여 주는 실험적 시도들을 만들어 낸다.

백남준의 이러한 확장 과정에서 그의 사유는 이미 음악의 영역에서 벗어나고 있다는 점에서, 끝까지 음악가이고자 했던 케이지보다 훨씬 과격하다/근본적이다(radical). 음악적 퍼포먼스의 형식을 통해서였지만, 인간과 첼로가 동등성을 갖게 되었을 때, 그러한 동등성이 음악적 영역 안에 굳이 머물 이유는 없을 것이다. TV와 첼로, TV와 브래지어도 그렇다. TV 브라에 대한 글에서 그는 TV와 같은 기계가 인간의 가장 내밀한 곳에서까지, ‘인간을 위해’ 사용되는 사태를 사유하고자 했음을 말한 바 있다. 이것은 이미 음악의 영역을 벗어난 생각이다. 사실 TV 첼로나 인간 첼로에서 그가 음악적 소리 자체에 관심이 있었다고 보기는 어려울 듯하다. 그의 퍼포먼스는 이미 음악적 영역을 넘어서 인간과 첼로, TV와 첼로 간의 동등성을 보여 주는 그런 새로운 수행적 실천(performative practice)이었던 것이다. 이는 인간과 기계, 인간과 도구, 기계와 생명이 존재론적 차원에서 동등성을 갖는다는 생각과 아주 가까이 인접되어 있다. 그렇다면, 여기서 형식적 구별을 넘어서 아주 빠르고 과격하게/급진적으로(radically) 진행되는 그의 추상적(abstract) 사고 능력이, 존재자들을 가르치는 넘을 수 없는 심연(abyss)이란 없으면서 모든 존재자를 하나의 존재론적 평면 위에 세우자고 말하는 지점으로까지 나아갔을 거라고, 모든 존재자는 존재론적으로 동등하다는 생각

으로까지 나아갔을 거라고 믿어도 좋지 않을까?

이를 잘 보여 주는 것은 비디오 존 *케이지에게 바침*에 그가 끼워 넣은 인터뷰다. 거기서 앨빈 루시어는 러셀 코너에게 왜 자신이 말더듬을 그대로 받아들이는지를 설명하면서, 그가 모든 현상이 동등하므로 말을 더듬는 언어와 ‘정상적인(normal)’ 말 또한 동등하다는 것을 존 케이지를 통해 알게 되었다고 말한다. 루시어만큼이나 그의 인터뷰를 끼워 넣은 백남준도 이를 잘 알고 있었을 것이다. 백남준의 *머스에 의한 머스*에서도 그렇다. 머스 커닝엄이 제작한 그 비디오의 1부에서 머스는 춤을 추는 장면을 매우 다양한 다른 장면들 속에 옮겨 놓음으로써, 무용에서 무대라는 장소의 특권성을 제거하고 일상의 모든 공간으로 무용의 영역을 확대한다. 즉, 무용과 관련해 모든 장소는 동등하다는 것을 보여 준다. 백남준이 구보타와 함께 제작한 그 비디오의 2부에서 백남준은 좌우로 흔들리며 맨해튼 거리를 달리는 택시를 보여 주면서, “이것은 무용인가?”라는 반복적인 질문에 “이것은 택시무용이다.”라고 대답함으로써, 무용을 무용수는 물론 인간의 춤에서 탈영토화하여 택시를 포함하는 움직이는 모든 것의 리드미한 동작들로 확장한다. 아마도 그것이 무용의 개념을 일상 전반으로 확대했던 커닝엄에게서 그가 배운 것일 것이다. 아니, 좀더 정확하게 말하자면, 그는 커닝엄이 무용으로부터 시작했던 추상적 동등화의 과정을 인간에서 택시로, 결국은 움직이는 물체 전체로 확장하고 일반화하고 있는 것이다. 인간과 택시의 동등성, 인간과 움직이는 모든 물체의 동등성을 이해하지 못했다면 이게 어떻게 가능했을까? 덧붙이면, 이미 소리와 침묵의 동등성을 잘 알고 있는 백남준이라면, 움직이는 물체와 움직이지 않는 물체를 갈라놓을 수 있는 심연(abyss) 또한 없음을 잘 알고 있을 거라고 나는 믿는다.

이처럼 존재의 동등성을 수립하는 다양한 실험을 통해서 백남준은 기계와 인간, 기계와 생명을 가르는 깊은 심연을 넘어서 ‘기계주의적(machinstic)’ 일관성의 평면(plane of consistency)에 도달한다. 이는 TV나 비디오를 이용한 이후의 작업들과 초기의 퍼포먼스를 이어 주는 어떤 공통의 철학적 기반(ground)이었다. 또 그것은 백남준의 비디오 작업이 통상적인 관념과 매우 다른 존재론적 지반 위에 있었다고, 아니 그런 존재론적 지반을 만들면서 진행된 것이었음을 함축한다. 백남준의 작업이 단지

음악이나 미술이 아니라 존재론 자체였다는 것은 일차적으로 이런 의미에서다. 따라서 그의 작업은 문자를 대신해 ‘기계들로 쓴 존재론’ 이었다고 말해도 좋을 것이다.

3. 퍼포먼스의 정치학과 존재론적 ‘소통’

잘 알다시피 미셸 푸코는 담론(discours)이나 규율(disdiscipline)에 대한 섬세한 분석을 통해 우리의 일상적 삶에서 작동하는 권력의 양상에 대해 매우 구체적으로 보여 준 바 있다. 그것이 알려 주는 핵심은 우리로 하여금 특정한 양상으로 반복하여 행동하게 만드는 요소들을 통해 우리가 특정한 형태의 주체로 생산된다는 것이다(감시와 처벌). 가령 학교에서 우리는 시간표에 따라 할당된 행동의 집합을 반복하여 실행한다. 그리고 그것은 학교뿐만 아니라 사무실, 공장, 나아가 가정이나 사적인 만남에서조차 시간적 규율에 따라 생활하는 주체로 생산된다. 시간표에 따라 심지어 하나의 동일한 동작을 오랜 시간 반복하며 지속할 수 있는 신체, 시간표에 따라 사는 삶을 올바른 삶, 정상적인 삶이라고 믿고 행하며 타인에게 요구하는 그런 주체로.

이는 단지 학교만이 아니라 우리가 사는 모든 삶의 공간에서 진행되고 있는 사태다. 이를 통해 우리는 남성이 되거나 여성이 되고 그 사이의 어중간한 무엇이 되지 않게 된다. 이를 통해 우리는 노동자가 되고, 학생이 되고, 아들이 되고, 딸이 되고, 선배가 되고 후배가 되고, 사회학자가 되고, 문헌학자가 되고, 시민이 되고, 국민이 된다. 삶의 방식, 그것은 우리의 일상적인 존재 방식이지만 동시에 그것은 우리를 특정한 방식으로 살고, 사고하며, 행동하도록 길들이는 권력의 작동 방식이다. 그런 방식의 사고나 행동을 수행하면서, 그리고 거기에 필요한 담론적 실천(discursive practices)을 수행하면서 우리는 우리의 정상적(normal) 신체, 정상적 지성(intelligence)을 형성한다. 이런 의미에서 삶이란 양식화된 수행적 실천(performative practice)의 반복적 집합이라고 말할 수 있을 것이다. 제도(institution)란 이러한 수행적 실천을 안정적으로 반복하도록 유지하고 재생산하는 다양한 장치들의 집합이다.

이는 일상만이 아니라 철학이나 예술에 대해서도 마찬가지다. ‘창조’를 본질로 한다는 이들 영역에서도 사실 우리는 우리 이전에 이미 존재하던 양식화된 실천들

을 반복함으로써 이미 존재하는 삶의 양식(mode of life)에 길들고 그것을 실행시킨다. 예술 작품의 생산 양식(mode of production)은 물론 그런 생산 양식을 유지하고 재생산하는(reproduce) 제도들이 그런 활동을 하고자 하는 사람을 훈련시키고, 길들이며, 이를 통해 과거의 습속(mores)을 실행하게 한다.

백남준이나 플럭서스, 혹은 존 케이지의 ‘퍼포먼스(performance)’는 이러한 일상적 삶의 양식화된 수행적 실천들(performative practices)과 정면으로 대결한다. 일단 그것이 비록 특정 예술이라는 국지적(local) 영토에서 진행된다고 해도, 그것은 모두 지배적인 삶의 방식, 사고방식을 근본적으로 교란시키고 그 확고해 보이는 경계를 깨부수는 방식으로 이루어진다. 마치우나스(Maciunas)가 썼다는 플럭서스의 선언문은 이를 명확하게 표명한다. “부르주아의 병든 세계를, ‘지적이고’ 전문화되었으며 상업화된 문화를 축출하라(purge). 죽은 예술, 모방, 인위적인 예술, 추상적인 예술의 세계를 축출하라. 살아 있는 예술, 반미술을 발전시켜라.” 이는 단지 예술만의 문제가 아니라 사람들의 현실적인 삶의 문제다. 이런 이유에서 그들은 “비평가, 예술애호가, 전문가만이 아니라 모든 사람이 이해할 수 있는 비예술적 현실성(reality)을 촉진하라.”고 외친다. 플럭서스, 말 그대로 ‘흐름’을 추구하는 것, 그것은 그들이 생각하는 예술적인 실행(performance)이 지배적인 예술이나 문화를 재생산하는 경계와 벽들을 가로질러 흘러가고자 하기 때문이다. “예술에서 혁명적 흐름과 조류를 촉진하라.”그럼으로써 다른 삶, 다른 사고의 길을 열고자 한다.

퍼포먼스라고 명명되는 새로운 예술적 실천의 실행, 그것은 예술적 활동을 생산하는 방식의 전복을, 일상적 삶을 생산하고 재생산하는 권력의 전복(subversion)을 시도한다. 이런 점에서 그것은 일상적인 삶에서 작동하는 미시-권력의 전복으로 규정되는 푸코적인 ‘저항(resistance)’의 정의에 부합할 뿐 아니라, 생산 양식(mode of production)의 전복으로 정의되는 맑스적인 ‘혁명’의 정의에 부합한다. 따라서 플럭서스에 속해 있었을 뿐 아니라, 거기에 속하기 이전부터 악기나, 음악, 예술의 통념을 ‘과격하게’ 전복하고 음악과 연극, 음악과 미술의 경계를 횡단하고(traverse) 와해시키고자 했던 백남준의 퍼포먼스는 직접적으로 정치적이다.

이러한 퍼포먼스가 ‘소통’을 지향하고 있었다고 말할 수도 있을 것이다. 가

령 백남준은 TV 같은 매체들이 남편들에 대해 섹스-기계가 된 여성들처럼, 혹은 파블로프의 개처럼 일방적인 방식으로 대중을 통제하고 수동화한다는 점을 비판하면서(*비데아 앤 비데올로지*) 매체에서 소통의 문제를 중요하게 생각했다는 것은 잘 알려진 이야기다. 그런데 가령 *달은 가장 오래된 TV*라는 작품이나, 수많은 멀티비디오 설치작품들에서 TV는 정말 관객의 참여를 위한 매체가 되고 있고, 있다고 할 수 있을까? 그건 차라리 일방적 송출의 발신자가 방송국에서 백남준 자신으로 바뀐 것에 불과하다고 해야 하지 않을까? 그렇다면 그는 자신의 말을 다시 뒤집고 있는 것일까? 더구나 그 자신 역시 “극소수의 사람들만이 저의 TV 작업을 이해하고 있습니다. 그만큼 저의 작업은 고독하고 외로운 것입니다.” (“존 케이지에게”, *비데아 앤 비데올로지*)라고 말하고 있음을 보면, 소통은 전혀 이루어지지 않은 것처럼 보인다.

그가 소통하기 위해 선택한 퍼포먼스는 메시지의 해독을 가능하게 해 주는 이전의 코드들(codes)을 깬다는 점에서, 그리고 자신의 행동의 의미가 굳이 이해되어야 한다고 생각하지 않는다는 점에서 차라리 소통에 반하는 방법처럼 보인다. 그것은 무언가를 알려 주고 전달하기(transmit) 위한 것이 아니라, 누구나 알고 있고 누구나 의미를 받아들이고 해석하는 양식화된/코드화된(codified) 관념의 체계를 가로지르는 것이다. 그것은 ‘정상적’ 이고 지배적인 전달의 통로를 깨는 것이고, 정상적인 전달을 위해 만들어진 경계와 벽들을 깨는 것이며, 그럼으로써 그 벽들에 의해 분할되거나 그 경계에 의해 배제되어 보이지 않던 것을 보게 하는 것이고, 들리지 않던 것을 들리게 하는 것이다. 따라서 백남준이나 플릭서스에게 소통이란 메시지를 쌍방향으로 전달하고 서로 이해하는 과정이 아니라, ‘정상적 소통’ 을 위해 만들어진 벽을 깨고 경계를 가로지르는 것이다. 소통에 반하는 소통.

그것은 퍼포먼스에서는 주로 과격한 해체의 양상을 취하지만, 단지 그런 것만은 아니다. 가령 *글로벌 그루브와 비디오 공동시장*에서 백남준은 “베트남에서의 미국의 실패는 소통과 이해의 부재에 기인한다.” 는 베트남전 참전군인회의 전 회장인 돈 루스의 말을 인용하면서 이렇게 쓰고 있다. “재즈는 흑인과 백인을 융합시키고, 모차르트는 아시아인과 유럽인을 화합시켰다. 베토벤은 2차 세계대전 중 독일인과 미국인을 결합시켰다. 현재 록 음악은 젊은 사람과 늙은 사람 사이의 유일한 통로이다.”

여기서 소통이란 흑인과 백인, 아시아인과 유럽인을 가르는 벽을 넘는 것이지만, 그것은 ‘화합’, ‘융합’, ‘결합’ 을 의미한다. 재즈는 흑인이 하는 말을 백인에게 전달하는 게 아니라 그들로 하여금 만나게 만들며 화합하게 했다. 만남과 화합, 혹은 공존, 그것이 여기서 발견하는 ‘소통’ 의 방법인 것이다. 그러한 만남과 화합이 인종 간의 벽을 가로지르고 그것을 와해시킨 것이다.

TV와 인간, TV와 첼로, TV와 식물, TV와 물고기, TV와 촛불 등을 동등한 하나의 평면 위에서 만나게 했던 그의 음악적 퍼포먼스나 설치작품들 역시 이런 관점에서 이해할 수 있지 않을까? TV와 물고기를 결합하여 나란히 놓고, TV와 식물들을, 혹은 TV와 인간을 결합하여 하나의 ‘작품’ 을 만들었을 때, 그는 서로 ‘소통 불가능한 것’ 을 소통하게 하고 싶었던 것이 아닐까? 인간과 기계, 기계와 식물, 혹은 인간과 동물을 가르는 경계를 가로질러 서로를 만나게 하고 함께 무언가 새로운 것을 구성하게 하는 것. 이로써 이들을 가르는 심연은 사라지고, 위계는 해체되며, 동등한 ‘위상’ 에서 가능한 새로운 관계들이 출현할 수 있게 된다. 위너를 인용하면서 “동물과 기계 사이의 소통의 제어(control)” 를(“노버트 위너와 마샬 맥루언”), 그것을 위한 ‘관계의 학문’ 으로서 사이버네틱스를 이해한다고 말할 때(“사이버네틱스”), 이런 생각의 일단을 엿볼 수 있는 게 아닐까?

이것이 백남준이 생각한 ‘소통’ 이라면, 그것은 앞서 보았던 존재론적 동등성의 개념과 매우 밀접한 것임을 이해하기는 쉬운 일이다. 통상 소통이란 발신자와 수신자가 있고 그 사이를 메시지가, 혹은 메시지를 담은 매체가 전달되며 사태를 지칭한다. 이는 가령 새년의 정보이론이나 야콥슨이 일반화한 소통의 일반이론에서 좀 더 명시적인 형태를 위한다. 메시지의 교환. 의사소통이나 토론을 뜻하는 하버마스의 개념 역시 이런 범주에서 크게 벗어나지 않는다. 이런 관점에서 본다면 백남준의 작품이 소통을 위한 것이라고는 보이지 않는다. 그의 퍼포먼스는 케이지조차 ‘과격하다’ 며 당혹하게 했던 것이었다. 비디오 작품조차 너무나 빠른 진행 속도를 통해 거기 담긴 메시지의 전달을 방해하는 것처럼 보인다. 그렇다고 전달할 때마다 자기 식으로 변형시키는 미셸 세르가 말하는 ‘헤르메스적 소통’ (M. Serre, Communication)이라고 하기도 어렵다.

백남준에게 ‘소통’이란 개념이 있다면, 그것은 존재론적인 것이라고 해야 한다. 통상적으로 ‘소통 불가능하다’고 가정되는 존재자들 사이의 벽을 해체하고 그 경계를 넘어 하나의 단일한 존재론적 평면 위에서 공존(com-exist)하게 하는 것이다. 그것은 모든 존재자들 사이에 존재론적 동등성을 수립하고, 위계와 단절이 사라진 하나의 동일한 평면 위에서 새로운 방식으로 만나 새로운 관계를 구성하는 과정의 이름이다. 즉, 소통은 인식론적인 게 아니라 존재론적인 것이고, 전달과 대화의 양상이 아니라 횡단과 해체(deconstruction), 혹은 뜻밖의 만남(encounter)과 접속(connection)이란 양상으로 진행된다. 이러한 존재론적 소통을 통해 존재자들의 여러 범주(categories)를 가르는 심연은 해소된다. 그리고 이질적인(heterogeneous) 것들이 하나의 평면 위에서 만나고 공존하게 함으로써 그것들 사이에 ‘공동성(commonness)’을 생산한다. 존재론적 공동성, 이것이 존재에 대한 질문, 다시 말해 존재자를 넘어서 존재 자체에 대한 질문을 통해서 얻게 되는 결과일 것이다. 백남준의 기계주의적(machinistic) 존재론, 그것은 그 벽들을 가로질러(traverse) 그는 TV와 인간이, TV와 식물이, 기계와 생명이 만나고 공존하는 새로운 생성의 지대(zones of becoming)를 사유하자는 제안의 이름이다. 이러한 제안이 정치적인 ‘공동체성(communality)’으로, 코뮌적 관계(communal relation)의 구성(construction)으로 이어질 수 있음을 우리는 잘 알고 있다.