

포스트모더니즘의 문법

—백남준의 예술을 중심으로—

이 정 호
(영어영문학과 부교수)

I. 입을 열면서

한국이 낳은 세계적인 비디오 예술가인 백 남준의 회갑 기념전이 1992년 7월 30일부터 9월 6일까지 과천에 있는 국립 현대 미술관에서 《백남준·비디오 때·비디오 땅》이라는 제목으로 열린 것을 비롯하여, 그의 다른 곳에서도 그의 비디오 작품전이 동시에 열렸다. 이는 백 남준 개인에게 있어 큰 의미가 있을뿐만 아니라 한국인인 우리에게도 큰 의의가 있다. 더구나 선지자는 고향에서 인정을 받지 못한다는 속담도 있듯이 대개의 경우 유명인은 자신의 고향 사람들로부터 인정을 받기가 어렵다는 사실로 미루어 보더라도 그가 그의 조국인 한국에 돌아와 인정을 받는다는 사실 자체가 그의 위대한 예술성을 보여주는 것이기도 하다.

필자는 비디오 예술의 전문가가 아니기 때문에 그의 예술을 전문적으로 비평할 수 있는 입장에서 서 있지는 않다. 그럼에도 불구하고 필자가 그의 비디오 예술에 대해 몇 마디할 수 있는 것은 필자가 평소에 그해 대해 가지고 있던 관심을 나타낼 수 있는 기회를 가지고 있기 때문이다. 아울러 그의 비디오 예술의 문법은 필자가 평소에 생각하던 몇 가지 주장을 구체적으로 보여 주는 것으로, 포스트모더니즘의 논의에 대한 좋은 전범을 제공하기 때문이다. 필자는 비디오 예술의 기술적인 부분에 대해서는 문외한이기 때문에 이에 대한 언급을 피하면서 그의 비디오 예술의 포스트모던적 측면을 살펴보려 한다.

II. 포스트모던 시대의 둔전병 백 남준 비디오 예술의 특징

필자는 다른 지면에서 포스트모던 시대에 우리가 할 일을 은유적으로 말하면서 우리는 <둔전병>이 돼야 할 것임을 주장한바 있다. <둔전병>이란 우리가 다 아는 바와 같이, 국경 근처에서 땅을 갈고 농업에 종사하면서 적을 막는 병사를 말한다. <둔전병>이라는 단어가 가지는 둔탁한 어감과 이 말이 풍기는 시대에 뒤진 느낌에도 불구하고 이 둔전병이라는 개념은 다시 끄집어 내어 써 먹어도 좋으리라고 생각한다. 둔전병에게는 두 가지의 임무가 있다. 그 하나는 외부로부터 오는 적을 예의 주시하여 이를 막아내는 일이다. 이렇게 하기

위해서는 적의 동태등에 통달해야 한다. 여기서 적을 외래 사조로 바꾸고 이 외래 사조의 구체적인 예로 포스트모더니즘을 든다면, 우리는 외래 사조인 포스트모더니즘에 주체적으로 대항하는 둔전병을 보게 된다. 둔전병의 또 다른 임무는 물론 자신의 땅에 뿌리 내리고 있는 자신의 정체성이다. 둔전병은 이 정체성이 있기 때문에 <외인부대>와 구별된다. 외인부대는 자신의 뿌리에는 패념하지 않고——오히려 자신의 뿌리를 잊으려고 하면서——외래 사조의 수입에만 적극적인 인물을 은유적으로 말하는 것이다.

이제 백 남준을 보기로 하자. 마셜 맥루한(Marshall McLuhan, 1911~1980)이 이미 그의 책 《매체는 메시지이다》(*The Medium Is the Message*, 1967)에서 말한 바 있듯이 현대문명에서 T.V.가 차지하는 비중을 그 누구도 부인할 수 없을 것이다. T.V.는 세계 구석 구석에서 일어난 일을 안방에까지 끌어 들이는 일을 하고 있다.

백 남준은 이처럼 가공할 정도의 위력을 가지고 있는 T.V.를 마치(우리가 보기에는) 떡 주르르듯이 다루면서, 자신은 고등 사기꾼이라고 천연덕스럽게 말한다. 그가 이처럼 말할 수 있기까지 그에게는 무명 전위·행위예술가로서의 기나긴 고통의 세월이 있었음을 우리는 잊지 말아야 한다. 그러던 중 그는 둔전병으로서의 깨달음을 얻게 된다. 존 케이지(John Cage)의 타계를 추모하는 글에서 백 남준은 이렇게 말한다 “게임에서 이긴다는 것은 그 게임의 룰에 복종해서 이길 수도 있지만, 그 룰 자체를 변경해서 이길 수도 있다는 것을 알아냈진 것이다”¹⁾라고. 그의 이같은 깨달음은 그에게 있어 대단히 중요한 의미를 지닌다. 이러한 그의 말에는 몇 가지 중요한 사항이 내포돼 있다. 이를 살펴 보기로 하자.

첫째 게임과 룰의 문제이다. 게임, 룰 모두가 영어에서 온 단어라는 점에서도 알 수 있듯이, 게임과 룰이라는 개념은 모두 서구의 개념이다. 우리보다 앞서 있던 서양은 어느 의미에서는 모든 게임의 룰을 우리보다 먼저 만든 셈이다. 게임에는 참여가 승리보다 더 중요하다고도 하고, 또한 스포츠정신이니 쟁탈정신이니 하는 용어도 있다. 그러나 게임의 참여 목적은 뭐니 뭐니해도 이기는데 있다. 서양 사람이 판을 벌이고 이의 룰이 그들에 의하여 만들어진 이상, 이런 게임에 참여하는 국외자인 동양인에게 룰이 유리하게 작용하기를 기대하기는 어렵다. 이것이 지금까지의 관례였고 앞으로도 이런 관행이 바뀌지기는 힘들 것이다. 물론 동양인이 주도권을 잡는 경우라면 이런 예측은 빗나갈 수 있다. 백 남준은 이것을 그의 오랜 외국 생활에서 터득한 것이다. 지식은 힘이다. 이런 지식을 갖게 된 후 그는 이를 적극적으로 활용하여 자신에게 유리한 룰을 만들기로 작정한 것이다. 그것이 바로 그가 말하는 “그 룰 자체를 변경해서 이길 수 있다”는 사실이다.

그러므로 그가 두번째로 한 일은 룰을 변경하여 자신이 게임에서 승자가 되는 길이다. 이런 깨달음이 있는 후의 그의 행로는 이전의 그것과 사뭇 다르다. 그는 이전까지는 피아노

1) 백남준, “실험정신 깨우쳐준 거장—존 케이지를 추모하며”, 조선일보, 1992년 8월 15일(土), p. 11.

를 부수는 등의 행위 예술을 한 적은 있지만 이것은 남의 게임 룰에 의한 것이었다. 이제는 자신의 게임 룰을 만드는 것이다. 그게 바로 그가 비디오 예술가로서 대성하게 되는 발상의 전환이 된 셈이다. 이러한 깨달음은 그의 둔전병으로서의 진면목을 보여 주는 측면이다.

Ⅲ. 깨달은 둔전병의 첨단 예술 비디오 아트

깨달음 뒤에는 실행이 있어야 한다. 그의 이러한 깨달음은 그의 비디오 아트에서 꽃피워진다. 비디오 아트란 무엇인가? 비디오 예술은 백 남준에 의하여 처음으로 시작된 예술의 장르이다. 이는 그의 첫 비디오 개인전인 《음악전람회·전자 텔레비전》(Exposition of Music: Electronic Television)이 독일 부퍼탈의 파르나스(Parnass)화랑에서 1963년 3월 11일부터 시작되는 것으로 시작된다. 이 개인전은 13대의 T.V., 3대의 피아노, 소음기 등으로 이루어졌다. 이 전시회의 특징은 그러나 이런 장치에 있는 것이 아니다. 이 첫 비디오 예술의 개인전에서 중요한 것은 이런 것들과 더불어 피가 뚝뚝 떨어지는 갓잡은 황소머리²⁾의 전시에도 있었다. 또한 이 전시회의 개막일에 요제프 보이스(Joseph Beuys)가 난데 없이 도끼 한 자루를 들고 나타나 전시 중인 피아노 한 대를 부숴버렸다. 또한 여기에 설치된 “13대의 T.V.는 관람자로 하여금 자석을 옮기면서 화상(畫像)을 변화시키도록 한 것”이다.³⁾

이 최초의 비디오 예술 전시회에 나타난 요소들을 다시 살펴 보기로 하자. 우선이 전시회의 가장 중요한 점은 첨단의 서양 기술과 한국의 토속적인 특질의 만남이다. 이것은 그의 예술에서 지속적으로 나타나는 측면이기도 한데 이런 두 개의 다른 요소의 결합은 깨달은 둔전병인 백 남준만이 할 수 있는 일이다. T.V.는 그저 정체된 이차원적인 화면에 변화하고 움직이는 생동감과 박진감을 줄 뿐만 아니라, 이를 총괄하는 소프트웨어(software)가 있기 때문에 항상 진보하고 발전한다. 이에 백 남준은 한국의 상징이라고도 할 수 있는 갓잡은 소를 점목시켰다. 소는 이 중섭(李仲燮)의 주요 모티브가 되기도 하고, 또 선(禪)의 심우도(尋牛圖)에서 나타나는 바와 같이 한국문화에서 가장 중요한 자리를 차지하는 상징 중의 하나이다. 갓잡은 소는 또한 고사지낼 때 쓰는 돼지머리를 연상시키기도 한다.

두번째로 여기서 우리가 주목할 것은 참석자들로 하여금 자신들이 자석을 움직여서 화상을 변화시키게 한 점이다. 이는 지금까지의 작가 또는 예술가 중심적이던 예술이 독자 또는 관람자 참여 중심의 예술로 바뀔을 의미한다. 이러한 그의 예술적 기조는 과천의 국립현대미술관에서 있는 1992년의 전시회에서도 다시 나타났다. 촛불을 관람자가 불면 앞에 있는 T.V. 화면에 여러 가지 다른 화상이 나타나는 것이 그것이다.

2) 김홍희, 《백 남준과 그의 예술: 해프닝과 비디오 아트》(서울: 디자인 하우스, 1992), p. 138.

3) 《백 남준·비디오매·비디오 땅》(서울: Editions API, 1992), p. 107.

다음으로는 보이스(Beuys)의 해프닝이다. 그의 위치는 이 최초의 비디오 예술 공연에서는 조연임에 틀림없다. 우리가 잘 볼 수 있듯이, 그는 이제 백 남준이 벌려 놓은 판에서 백 남준의 게임 룰에 조연으로 나온 것뿐이다. 그가 도끼로 피아노를 부수는 해프닝은 한번 정도는 신선한 충격을 줄지 모르나 그 이상은 아무런 가치가 없다. 보이스가 이처럼 일회적이고 파괴적인 행위를 한 것에 비하여, 백 남준은 계속 진보 발전하는 컴퓨터 기술을 동양 및 한국의 토속적이고 전통적인 요소와 결합했다는 측면에서 그의 예술은 그에게 활동을 할 수 있는 힘이 있는 한 계속적으로 새롭게 발전할 것이다. 백 남준은 이제 자신의 게임과 자신의 룰을 가지고 승자가 될 수 있는 터전을 닦은 둔전병이 된 셈이다.

IV. 한국적인 것이 곧 세계적인 것이다

백 남준은 T.V.라는 하드웨어(hardware)에 한국적인 정신을 가지고 소프트웨어를 프로그래밍하여 비디오 예술을 펼쳐주는 무당이다. 그에게 있어 T.V.는 자신이 가지고 있는 한국혼을 보여주는 가장 충실한 매체일뿐이다. 이에 대해 데이비드 A. 로스(David A. Ross) 휘트니 미술관(Whitney Museum of American Art)관장은 이렇게 말한다.

비디오 아트를 정의하는데 있어 그 [백남준]가 한 일은 문화적 주체성이란 역사나 전통에 의해서 고정된 것이 아니라, (후에 영국의 평론 이론가 호미 바바[Homi Bhabha]가 주장했듯이) 새로운 기술, 인구의 이동, 변화하는 권력 구조의 기능에 따라 끊임없이 협상되고 논의되는 유동적 현상으로 인정해야 한다는 점을 강조한 것이다. 초기의 <글로벌 그루브(Gloval Groove)> (1974)와 같은 작품에서 백 남준이 인정하면서 동시에 제기하기 시작한 것은 맥루한(McLuhan)이 보여 주고자 했던 지구촌의 이상화된 모더니스트 시(詩)가 아니라, 문화적 주체성이란 고정된 것이면서도 변화하는 것이고, 주체성 자체가 포스트모던 시대의 예술가들에게는 활동의 터(전쟁터)가 될 것이라는 부인할 수 없는 사실이었다.⁴⁾

로스의 말에서 우리는 새로운 사실을 보게 된다. 포스트모더니즘의 중요한 항목 중의 하나는 자아와 주체성의 상실이다. 이는 라캉(Lacan)의 이론에서도 볼 수 있고 푸코(Foucault)나 데리다(Derrida)의 가설에서도 질게 풍기는 냄새이기도 하다. 그러나 백 남준에게서는 이런 서구의 이론가들이 말하는 정체성의 상실이 아니라 주체성의 확립이 드러난다는 사실이다. 이는 식민지 시대를 경험한 한국인으로서의 당연한 일이다. 우리가 여기서 발견할 수 있는 또 다른 하나는 그렇기 때문에 서구의 포스트모더니즘 이론가들이 주장하는 이론을 하등의 여과나 비평없이 직수입할 것이 아니라 우리의 주체성에 맞게 변용시켜야 한다는 점이다. 한국적인 세계인인 백 남준은 자신의 입지가 한국인으로서의 정체성을 버리는 데 있는 것이 아니라 한국의 전통을 살리면서 세계인이 되는 것이라는 사실을 보여준다.

4) David A. Ross, "Nam June Paik: Post-Colonial Postmodern," 《백남준·비디오 땅·비디오 때》, pp. 75-76.

물론 로스의 지적처럼 이러한 한국적 전통은 고정된 것이 아니라 끊임없이 변하여 유동적인 것이고 거기다가 새로운 기술까지를 접목시킨 전통인 것이다. 그는 이처럼 참신한 한국적 전통이 바로 포스트모던 시대에 우리에게 필요한 것임을 보여준다. 그는 지구적으로 생각하고 한국적(지방적)으로 행동하는 포스트모던 예술가인 셈이다. 그는 동양과 서양의 이념적, 지역적 차이의 극복은 이처럼 지구적인 생각과 한국적인 행동의 적절한 조화에 의하여 이루어질 수 있다고 믿었다. 그의 이런 생각은 1988년 서울 올림픽 경기를 기념하기 위하여 만들어진 《손에 손잡고》(Wrap around the World)의 주제이기도 하다. 그는 이 프로그램의 취지를 “예술과 운동은 서로 다른 사람들 사이의 소통을 이루는 가장 강력한 매체들이다. 그러므로 전지구적인 음악과 춤의 향연은 전지구적인 운동의 향연과 함께 행해져야 한다”⁵⁾고 말한다.

백 남준에게 있어 한국적인 전통은 그의 유년 시절에 그가 경험한 곳의 경험에서 두드러지게 나타난다. 그는 그의 생각을 “내가 곳의 각론을 쓰면 국제적으로 아랫목을 차지할 수 있는 책이 되리라...생각하고 있다”⁶⁾는 표현에서도 잘 드러내 보인다. 그는 무당의 곳을 보면서 그들의 천한 신분이 풍기는 정감을 독일어의 *unheimisch*라는 단어가 풍기는 맛에 가깝다고 말하면서 이는 곧 처량하다는 느낌이라고 한다.⁷⁾ 아마도 이런 느낌은 한국인의 정서의 밑바닥을 흐르는 원류이기도 하겠고, 또한 백 남준이 이국에서 한국인으로 느낀 감정이었을지도 모른다.

그런 그가 요제프 보이스(Joseph Beuys)의 추모 공연을 서울에서 올린다. 때는 1990년 7월 20일, 장소는 서울 현대 화랑. 그는 한국에서 굿판을 벌이기로 보이스와 약속했다. 그러다가 보이스가 죽고 그 혼자서 한국에서 보이스의 추모 공연을 한 것이다. 백 남준은 진 오귀곳 기능보유자인 박수 김석출과 그의 처이며 무당인 김유선을 초청하여 굿판을 벌이고 보이스가 좋은 곳으로 가도록 기원한다. 굿은 이제 한국인으로서의 백 남준의 것만이 아니라 독일인인 보이스의 영혼과도 닿게 된 셈이다. 더구나 7월 20일이 백 남준의 생일임을 감안한다면, 생과 사를 같은 것으로 보는 한국인의 정서를 자신의 해프닝을 통하여 보여준 셈이다. 이러한 그의 해프닝은 그저 단순한 일회적 행위에 그치는 것이 아니라 한국인의 전통에 끊이지 않는 맥과 닿아 있으므로, 제의적인 영원성까지를 내포하고 있다. 백 남준은 그의 해프닝이 그저 일회용이 아니고 영원한 세계의 동경까지를 드러내 보여준 셈이다.

V. 백 남준의 비디오 예술에 나타난 한국과 동양의 주제와 제재

한국적인 것은 백 남준에게 있어서 더 이상 편협한 지역주의의 표상이 아니다. 백 남준

5) 《백남준·비디오 땅·비디오 때》, p.38에서 재인용,

6) 김홍희, p.6.

7) 김홍희, p.7.

은 자신이 “절대 인종 주의자도 민족주의자도 아니고, 또 아니라고 주장해온 나로서는, 부끄럽게도 어딘지 <뒤틀림이 켜진다>란 고색 언어를 생각했다”⁸⁾고 자신의 심경을 밝히는 것에서도 알 수 있듯이 이제 그는 한국인임을 자연스럽게 그리고 자부심있게 인정하면서 자신의 작품에서 한국적인 주제와 소재를 스스럼없이 사용한다. 그렇게 함으로써 그는 세계에 한국을 소개하는 역할을 수행하는 셈이다.

현대화랑에서 열린 《백 남준 근작전》(1992년 7월 30일부터 8월 20일까지)은 그가 88년 이후 제작한 모든 분야의 작품을 일목요연하게 보여준다. 그 중에는 역사적 인물을 은유한 로봇시리즈 가운데, 벤저민 프랭클린과 조선시대 과학자 장영실을 대비시킨 작품이 있다. 작품 《장영실》에는 한국적인 제재가 작품의 구성 요소로 중요한 몫을 하고 있다. 장영실은 우리가 다 알다시피 조선시대의 독창적인 과학자이다. 그는 한국적인 상황에서 과학을 실천하여 국민에게 도움을 준 실제적인 인물이다. 《장영실》이라는 작품은 T.V.세트를 가지고 사람 모형을 만들었으며, 인물의 한 손에는 한국의 부채가 들려 있다. 또한 세 개의 말(斗)이 그 인물 앞에 놓여 있다.

또한 《동대문》이라는 작품에서는 종로 거리의 20세기 초의 이미지와 현재의 이미지가 교차돼 있다. T.V.세트를 가지고 동대문 형태의 구조물을 만들고, 지붕을 얹은 작품이다. 최근 동대문 근처를 지나는 지하철의 진동으로 인하여 동대문(보물 1호)이 훼손의 우려가 있다는 소식이 있는데, 이 작품은 동대문을 보존해야 하는 이유를 더욱 잘 보여주는 듯 하다. 더구나 남대문이 아니고 동대문인 점은 서민적인 느낌을 더욱 짙게 풍겨준다.

그러나 한국적인 정취를 가장 많이 풍기는 작품은 《종로통》이라는 작품일 것이다. 이 작품은 벽에 여러개의 T.V. 세트를 “口”자로 설치하고 T.V.화면에는 갖은 쓴 노인들의 영상이 나온다. 그 앞에는 두 개의 지게가 양 쪽에 놓여 있고, 그 사이에 늦대야, 늦요강, 늦주발 등이 바닥에 놓여있다. 지게는 한국 농민의 애환을 실고 있는 우리 민족 고유의 운반 수단이며, 유기 용구는 한국인의 생활에서 떨어질 수 없는 생활용품이다. 이들은 세면, 식사 그리고 배뇨시에 한국사람이 꼭 필요로 하는 생활필수품이었다. 첨단 과학의 산물인 T.V.와 전통 생활 양식의 일상용품의 접합은 우리에게 시간을 뛰어 넘어 발전해온 한국인의 기상을 보여준다.

그외에도 한국을 소재로 한 작품이 여럿 있다. 이를 적어 보면, 《바보 온달》, 《서울 양반》, 《덕수궁》, 《세종대왕》, 《선덕 여왕》, 《무령왕》등이 있다.

백 남준은 그러나 우리 것만이 세계 제일이라거나, 우리 것이 우리만의 독창성에 의해서 이루어졌다는 식의 국수주의적이고 아집인수적인 사고 방식을 가지고 있지 않다. 그는 한국문화가 동양 문화, 특히 중국의 한자 문화권의 일부임을 자신의 작품을 통해 보여준다.

중국 문화의 요체는 무엇인가라는 질문은 대단히 어려운 질문이다. 그러나, 백남준의 비

8) 김홍희, p. 6.

디오 예술품을 보면 이에 대한 그의 생각을 짐작할 수 있다. 그의 생각을 보여주는 작품으로 《주역 36》이란 작품이 있다. 이 작품은 T.V.세트로 사람의 모양을 만들고, 이렇게 만들어진 사람의 형태는 머리에 모자를 쓰고 있다. 가슴에는 주역을 원으로 그린 원형의 판이 붙어 있다. 여기에는 대유(大有), 비(比) 등의 한문이 원의 주위에 씌여 있다. 이는 동양과 한문 문화권에 대한 백 남준의 인식을 보여준다. 또한 《한자 T.V.》라는 작품도 있으며, 그의 다른 작품의 여백에도 한자나 한글이 씌여 있는 것을 보면 그가 한자에 대해 경의를 표하고 있음을 알 수 있다.

백 남준의 작품 중에서 부처를 소재로 한 것이 있다. 《여행 하는 부처》(Travelling Buddha)가 그 하나이고, 1988년 작인 《T.V. 부처》가 그 다른 하나이다. 특히 《T.V. 부처》는 백 남준이 “가장 애정을 갖고 있는 작품 중의 하나”⁹⁾라고 말하는 작품으로, T.V.와 전자 테크닉이라는 서양의 첨단 과학문명과 부처로 상징되는 동양적 명상의 세계를 절묘하게 조화시킨 작품이다. 이처럼 그의 작품에 부처가 등장하는 것은 단순한 소재로서가 아니라 그가 가진 동양인으로서의 자각에 그 근거가 있다. 미술평론가인 이 용우(李 龍雨)는 “백 남준과 한국미”라는 글에서 이에 대해 이렇게 적고 있다.

백 남준이 동양인으로서의 본질적 자각은 1958년 다름슈타트(Darmstadt) 하기 음악강습회에서 존 케이지(John Cage)와의 운명적인 만남에서부터 비롯했다. 백 남준은 동경대학 재학시절 당시 음악 비평가이던 쿠니하루 야키야마와 스승 요시노 노무라를 통해 케이지에 관해 알고 있었다. 그러나 케이지에 관한 당시 그의 생각은 다소 회의적인 것이었다. 그 이유는 케이지가 동양의 선종사상(禪宗思想)에 심취해 있었으며 그 선종 사상의 위대한 <無>의 개념이나 <침묵의 소리> 등에서 작업의 주제를 찾고 있었기 때문이었다. 백 남준 자신이 동양인이며 참선이나 무(無)의 개념, 또는 老, 莊의 무위자연 사상등은 익숙하게 들어 왔던 터였고, 그 유명한 케이지의 예술적 본질이 동양사상이라는 사실은 서구지향의 예술가 백 남준에게는 선뜻 납득이 안갔다. 그러나 케이지의 강의를 사흘간 들은 뒤부터 백 남준은 동양 사상의 깊이를 새롭게 느낄 수 있었다.¹⁰⁾

대부분의 서구 지향적인 지식인이 그러하듯 백 남준도 고향을 떠나서야 고향의 중요성을 안 셈이다. 《T.V. 부처》는 이런 의미에서 다시 찾은 백 남준 자신의 자화상이라고 할 수 있다. 부처를 소재로 한 작품으로는 그 이외에도 《히드라 부처》(Hydra Buddha, 1984년 작), 《돌부처》(Stone Buddha), 그리고 《T.V. 로댕》 등이 있다. 그에게 있어 부처는 단순한 소재 이상의 것이다. 부처는 동양의 정신을 나타낸다. 이는 그가 곳에서 한국의 정신을 본 것과 같다. 한국의 곳 정신이 동양의 부처로 확대된 것이다. 곳에 대해서 백 남준은 나름대로의 생각을 가지고 있다.

백 남준에 의하면 몽고에서 <곳>이라고 발음하면 <경신>이라는 의미로 받아 들인다고 한다. 그리고

9) 조선일보, 1992년 7월 31일(금), p. 9.

10) Michael Nyman, “Composer Nam June Paik,” *Whitney Museum of American Art Catalogue*, 1982, p. 83. (《백남준·비디오 땅·비디오 때》, pp. 21-22에서 재인용),

그의 도식에 따르면 <얼(정신)>→<얼음(氷)>→<어른(長者)>→<얼은 media>→即→<긋>이라고 한다.¹¹⁾

이처럼 백 남준은 자신이 토속적인 뿌리에서 얻은 정신의 자양분을 자신의 예술에서 보여 준다.

백 남준의 한국적 정신의 현주소를 보여주는 한 편의 시가 있다. 그 시의 제목은 <향수(鄉愁)>이다. 이 시를 여기에 적어 본다.

해만 저물면 바닷물처럼 짙조름이 저린 향수
 오늘도 나그네의 외로움을 차창에 맡기고
 언제든 갓 떨어진 풋 송아지 모양으로
 안타까이 못 잊는 향수를 반추하며

 아늑히 살 어둠 것들인 안개 마을이면
 따스한 보금자리 그리워 포드득 날라들고 싶어라.

이 시는 1938년 조 벽암(趙碧岩)에 쓴 시로 백 남준의 예술가로서의 출발과 깊은 관계가 있다. 당시 16세이던 백 남준은 이 서정시에 매료되어 늘 암송했으며 작곡가 이 건우(李建雨)로부터 배운 작곡 솜씨로 이에 곡을 붙였다. 이것이 그가 한국에서 작곡한 몇개의 초기 작품들 가운데 대표적인 <향수>라고 한다.¹²⁾

이 시에서 우리는 백남준의 그 뒤의 삶의 그림자를 볼 수 있다. 외국 생활에서 그가 느낀 향수를 이 시는 소급해서 보여 주고 있으며, 그의 첫 비디오 작품인 1963년의 《음악 전람회》에 나오는 소의 이미지도 여기서 볼 수 있다. 또한 이 시에는 보금 자리를 그리며(역설적이게도) 비상하려는 욕망을 보여주기도 한다. 그보다 더 중요한 것은 이 시에 깔려 있는 한국적인 정서이다. 그것은 해가 저물고 나서 바닷물처럼 짙조름이 저린 향수로 나타나 있다. 백 남준이 그의 작품에서 보여 주는 한국적인 주제와 소재, 그리고 동양적인 정서는 따지고 보면 “따스한 보금자리 그리워 포드득 날라”드는 한 마리 새로서의 백 남준이 갖는 원초적인 정서일 것이다. 그가 처음에는 이런 한국적이고 동양적인 정서를 무시하고 망각하려 했을지 모르나, 그의 예술 세계를 살찌우고 풍요롭게 하는 것은 결국 그의 “따스한 보금자리”의 추억을 되살리는 것일 것이다.

Ⅶ. “우연 조작”, 선, 그리고 해프닝

백 남준은 처음에는 음악으로부터 시작했다. 그는 어려서부터 피아노치기를 좋아했고, 정능 별장에 있던 피아노를 가끔 칠 수 있었다고 한다. 그러던 어느 날 무슨 이유에서인지 그의 아버지는 그가 피아노치는 것을 못 치게 꾸중했다. 그때 그의 나이 7살. 그는 별

11) 유준상, “백남준의 황화론”, 《백남준·비디오 땅·비디오 때》, p. 17.

12) 이용우, “백남준과 한국미”, 《백남준·비디오 땅·비디오 때》, p. 19.

장 앞 마당에 피아노 건반을 그려 놓고 땅을 두드렸다고 한다. 이것이 그가 한 최초의 행위 음악이 아니었을까?¹³⁾ 그리고 그가 후에 행위로 하는 악기의 파괴는 자신의 예술을 방해한 아버지에 대한 복수는 아닐지?

그의 예술의 아버지는 그러나 그가 1958년에 만난 존 케이지(John Cage)이다. 케이지는 백남준에게 예술의 문을 열어준 사람이고 새로운 세계에 눈을 뜨게 해준 사람이다. 그는 케이지와의 만남과 그의 예술에의 눈뜸을 이렇게 적고 있다. 그것은 1958년 독일의 다름슈타트 하기 음악 강좌에서의 일이었다.

그날밤 케이지와 튜더(David Tudor)의 음악회가 있었다. 나는 그리 기대하지 않았다. “선을 하는 채하는 철박한 미국의 모더니스트겠지——” 그러나 제 1곡에서 나는 회심(回心)했다. 그는 사운드 콜라주(sound collage)를 보였다. 나는 이러한 세계가 있을 수 있다는 것을 몰랐었다. 나는 나의 오래된 질문의 답이 일순간에 나온 것을 알았다.¹⁴⁾

그는 지금까지 그가 가지고 있던 화두(話頭)의 답을 케이지의 음악을 듣고 깨우친 것이다. 이러한 깨우침의 근본이 되는 케이지의 음악의 요체는 무엇인가? 케이지는 이 음악회에서 <우연 조작>(chance operation)이라는 기법을 사용한 것이다. 이는 그의 <우연 음악>(aleatoric music)의 이론에 입각한 것이다.

우연 음악이란 무엇인가? 이는 지금까지의 음악과는 전혀 다른 개념의 음악이다. 지금까지의 서구의 전통적인 음악에서는 음악의 연주자는 악보를 충실하게 따라야만 했다. 이는 음악을 작곡자의 의도의 표현으로 보고, 연주자는 단지 작곡자의 의도를 충실히 따라감으로써 작곡자의 현전(現前, presence)을 악보에 따라 다시 충실히 재현하는 수동적인 위치에 머물러 있다. 그러나, 우연 음악에서는 이러한 작곡자/연주자의 이분법적 구분과 그에 따른 작곡자/연주자의 우열의 개념도 뒤바뀐다. 우연 음악에서 우연이라는 단어의 어원은 *alea*라는 라틴어에서 온 것이다. *alea*는 주사위(dice)라는 뜻이다. 존 케이지의 경우 그는 우연 음악을 작곡하기 위하여 《주역》(周易)을 사용했다. 그는 《주역》을 길잡이로 하여 동전이나 숫자가 적힌 막대기를 던져, 그 우연적 결과가 그의 작곡을 규정하도록 했다. 이러한 우연 조작에 의해 그는 개인적 취미와 기억으로부터 독립된, 탈인격화된 음악을 작곡할 수 있었다.¹⁵⁾ 이처럼 우연 음악에서는 작곡가의 주체와 정체성이 철저히 배제된다. 작곡자는 자신의 의사와는 전혀 상관없는 우연이라는 외부적인 요인에 의하여 음악을 작곡한다. 이렇게 해서 작곡된 음악은 어떻게 연주되는가? 악보 자체도 여덟 개의 음을 고음으로 연주한다음 여섯 개의 음을 저음으로 연주하라는 식으로 돼 있다. 이에 연주자는 그가 원하는 어떤 화음이나 멜로디 또는 울동을 실제로 연주할 때 자유로 만들 수 있다. 이처럼 우연 음악

13) 김홍희, p.122.

14) 조선일보, 1992년 8월 15일(土), p.11.

15) 김홍희, p.29.

에는 아무런 사전 계획도 없으며, 또한 이런 음악을 연주할 경우 언제나 다른 음악을 연주하게 된다. 이처럼 우연 음악은 우연에 의한 비결정성(indeterminacy), 작곡자의 의도가 배제된 비주관성과 비개성성(impersonality), 연주자가 주도적인 위치를 갖는 연주자(독자)지향성, 그리고 텍스트의 고정을 부정하고 행위의 중요성을 인정하는 행위(performance) 지향성등을 그 특징으로 꼽을 수 있겠다. 우연 음악에 관여했던 주요 작곡가로는 불란서의 피에르 불레(Pierre Boulez), 미국의 존 케이지(John Cage), 그리고 독일의 카를하인츠 슈토크하우젠(Karlheinz Stockhausen) 등을 들 수 있다.

우연 음악의 선구자중의 하나인 존 케이지를 보자. 그는 무대 위에서 호르라기를 부는가 하면, 톱으로 연주하기도 하였다. 그는 모든 소리가 음악이 될 수 있다는 신념을 가지고 있었으며, 그는 그의 작품에서는 어떤 소리도 사용했다. 연주 도중 누가 기침을 하면 그것도 그의 작품의 일부가 되었다. 케이지는 또한 1938년 이래로 <장치된 피아노>(prepared piano)라는 이름으로 된 피아노를 사용하여 연주하도록 작곡했다. 이 <장치된 피아노>는 피아노의 현 사이에 나사, 스크류, 고무 조각등을 끼워 넣어 음질을 변화시키고 미분음(微分音)을 가능케 하는 장치된 피아노이다. 그래서 연주자가 이런 장치된 피아노를 연주하면 지금까지 듣지 못 하던 특이한 소리가 난다. 이처럼 장치된 피아노를 사용하여 연주한 것으로 잘 알려진 것으로는 1951년 작품인 <상상적 풍경 제 4번>(Imaginary Landscape No. 4)이 있다. 이 작품은 우연 조작을 사용한 우연 음악의 대표적인 예이다. 동전 던지기에 의하여 악보가 만들어진 이 작품에는 12대의 라디오와 24명의 연주자, 그리고 한 명의 지휘자가 등장한다. 라디오는 각기 다른 방송에 맞추어져 있고, 음량도 각기 다르다. 이 곡의 연주가 어떻게 이루어질지는 그러므로 전혀 알 수 없으며, 연주는 매번 다르다. 이와 같이 엉뚱한 음악이 바로 우연 음악이다. 백 남준은 앞에서 보았듯이 존 케이지의 이런 우연 음악에 <회심>(回心)했다. 그는 케이지의 음악을 듣고 자신의 길을 발견한 셈이다.

존 케이지에 대해 백 남준은 그의 고마운 마음을 《존 케이지에 드리는 경의》(Homage to John Cage: Music for Tape Recorder and Piano)라는 행위 작품에서 보여 준다. 이 작품은 1959년 11월 13일, 독일 뒤셀도르프의 <갤러리 22>에서 최초로 이루어졌다.

1960년 10월 6일 독일의 쾰른에 있는 메어리 바우어마이스터(Mary Bauermeister) 아틀리에에서 있는 《피아노포르테를 위한 연습곡》(Etude for Pianoforte)이라는 행위예술도 케이지와 관계가 있는 작품이다. 백 남준은 눈물을 흘리면서 쇼팽을 연주했다. 그러나 그는 오래 연주하지 못 했다. 그는 무대 위에 있는 피아노를 부렀다. 그리고는 무대 아래에 앉아 있는 케이지에게 달려가 커다란 가위로 그의 넥타이를 잘랐다. 그리고 케이지의 셔츠를 움켜쥐고 갈갈이 찢어 버렸다. 그후 케이지의 머리에 샴푸를 쏟아 부었다. 이에 케이지 옆에 앉아있던 슈토크하우젠은 구석으로 피신하였다. 백 남준은 소란스런 청중을 헤치고 나가 버렸다. 침묵이 연주실을 채웠다. 잠시 후에 전화 벨이 울렸다. 케이지가 이를 받았다. 백

남준이 케이지에게 전화를 건 것이었다. 그는 케이지에게 콘서트가 끝났다고 말했다.¹⁶⁾

이 공연은 백 남준에게 있어 여러 가지 의미가 있다. 첫째, 백 남준은 케이지가 그의 스승임을 인정하면서도, 이 공연을 통하여 그와 결별하여 자신의 길을 가기로 선언하는 계기로 삼는다. 그는 자신의 친부(親父)에 대한 반항으로 피아노를 부셨다면, 자신의 스승을 이 공연에서 상징적으로 죽인 셈이다. 남성에게 있어 넥타이는 남성의 상징이다. 이를 커다란 가위로 자른 것은 케이지를 상징적으로 살부(殺父)하는 거세 행위이다. 더구나 그에게 삼푸를 뿌린 것은 자신의 아버지를 어린애로 취급한 것으로 볼 수 있다. 이제 백 남준은 자신의 화두에 자신의 힘으로 답한 셈이다. 백 남준의 이런 행동은 자못 선적(禪的)이다. 선에서는 부처를 만나면 부처를 죽이라고 했는데, 그는 자신의 스승을 죽임으로써 득도(得道)한 것이다. 이 공연에는 케이지 말고도 슈토크하우젠이 같이 있었다. 그러나 백 남준은 케이지를 공격하면서도 슈토크하우젠은 공격하지 않았다.¹⁷⁾ 이는 그가 케이지를 죽여야 할 부처로 본 것이기 때문이다. 이러한 행동으로 인하여 그는 “세계에서 가장 형편없는 피아니스트”라는 명성을 얻기도 했다.¹⁸⁾ 그러나 이런 이름은 그에게는 큰 문제가 되지 않았다. 그는 이후로는 전자음악에 관심을 보였으며, 그 후 이것이 비디오 예술로 발전하게 되었다. 백 남준은 또한 케이지의 넥타이를 잘라버린 일로 해서 “음악적 테러리스트”라는 이름도 얻게 되었다.¹⁹⁾ 이것 또한 선승들이 제자를 깨우치기 위해 쓰는 기발한 기법에 비한다면 지나치다고는 할 수 없다. 백 남준은 자신이 스승이 되어 스승인 케이지를 걷어찬 것이라고나 할 수 있을지 모르겠다.

케이지는 따지고 보면 주역이나 우연 음악등 자신의 몸에 맞지 않는 옷을 입고 있었는데 이를 보고 백 남준은 선적(禪的)인 깨우침을 얻은 것이다. 백 남준의 예술에서 선적인 특질이 많은 것은 이때문이다. 그가 1961년 슈토크하우젠의 음악적 연주인 《Originale》에 참가하여 《머리를 위한 선》(Zen for Head)를 보여준 것이 그 예이다. 이 해프닝에서 백 남준은 머리카락을 붓으로 사용하여 먹물묻은 머리로 바닥을 기어가며 그림을 그린다.²⁰⁾ 이런 기법은 선승들이 사용하는 기법으로 중광(重光)등도 이와 비슷한 기법을 쓰고 있다. 1967년 2월 9일 뉴욕에서 《Operea Sextronique》을 샬로트 무어맨(Charlotte Moorman)과 공연하는데, 이때 무어맨은 과다 노출로 경찰에 연행된다. 이는 또한 충격적인 방법을 빌어 관습의 작위성을 보여주는 선적인 측면이다. 이런 기발한 퍼포먼스는 한국에서 1992년 8월 1일 오후 7시 30분에 있는 《백 남준의 퍼포먼스와 김 현자의 춤》(문예회관 대극장)에서도 나타

16) 채장석, “포스트모더니즘과 비디오 아트”, 《포스트모더니즘과 예술》(김옥동 편) (서울: 청하, 1991), p. 270.

17) 김홍희, p. 128.

18) 채장석, p. 270.

19) 김홍희, p. 128.

20) 김홍희, p. 130.

났다.

이 공연에서 김 현자(金賢慈)는 천장에 매달린 얼음 덩어리 아래 걸가부좌를 틀고 앉아 있다. 여덟 개의 크고 작은 얼음 덩어리들이 조명을 받으며 녹아 내리면 여인은 손으로, 입으로, 온 몸으로 얼음물을 받아내며 전율하다 기지개켜며 일어난다. 얼음물에 젖은 홀웃이 몸의 윤곽을 고스란히 드러낼수록 여인의 몸짓은 점점 더 관능적으로 변한다. 여인은 쪼그리고 앉아 허공을 응시한다. 이것이 김 현자의 생춤 《하루 I》의 끝이다.

여기서 우리는 몇 가지를 유의할 필요가 있다. 여덟 개의 얼음 덩어리가 나타내는 여덟의 의미는 아마도 주역 팔괘의 여덟일 것이다. 그리고 여기서의 얼음은 곧 백 남준이 말하는 정신을 상징한다. 그는 <긋>은 몽고어에서는 <정신>이라는 의미로 받아들여진다는 사실을 지적한 바 있다. 여기서 김 현자의 생춤은 곧 <긋>이며, 그렇기 때문에 이는 살아 있는 정신이다. 살아 있는 정신은 그녀의 얼음물에 젖은 육체만큼이나 생동감이 있다. 그리고 이는 또한 관능적이다. 살아 있는 정신이 관능적이지 못 할 때 이는 이미 살아 있는 정신이 아니다. 프로이트는 삶의 근본적인 욕구는 관능(libido)에 있다고 하지 않았던가? 그리고 백 남준에 따르면 관능은 <얼(정신)>→<얼음(氷)>→어른(長者)→<얼은 media>→即→<긋>이 된다. 그러므로 김 현자의 춤에 나타나는 <긋>적인 요소와 <얼음>은 <얼(정신)>과 서로 밀접하게 연결돼 있다.²¹⁾

이에 이어 그의 초연작(初演作)인 《비디오 소나타》를 백 남준은 공연한다. 비디오 카메라로 피아노의 현(絃)을 굽어대면 그 미세한 진동이 <보이는 소리>가 되어 스크린에 생생히 살아난다. 그는 또 무대의 조명을 끈 뒤 촛불을 켜들고 전반을 누르면 <빛나는 소리>가 스크린에 비쳐진다. 이처럼 소리는 그에게 있어 귀로만 듣는 것이 아니다. 소리는 <빛>이 나기도 하고 <보이기>도 한다. 여기서 소리는 공감각적(synaesthesia)이라고 간단히 넘어갈 수 있으나, 이는 그에게 있어 이런 설명의 단순화를 넘어서는 것이다. 그에게는 이미 소리는 귀로만 듣는다는 고정관념을 깨고 소리는 눈으로도 볼 수 있다는 감각의 확충을 보여주는 것이다. 이는 곧 윌리엄 블레이크(William Blake)가 말하는 열려진 감각기관이기도 하며, 또한 감각 기능의 탈중심화이기도 하다.

백 남준은 이 공연의 끝부분에서 음료수 강통을 든채 무대로 걸어 나온다. 그의 이런 행동은 관객을 전혀 의식하지 않은 듯 천연덕스럽다. 그는 이미 고정관념의 벽을 넘어 서 있는 셈이다. 그러나, 이 공연을 보는 관객들은 아직도 고정관념의 노예이다. 그래서 그들은 그가 다음에 무슨 짓을 할지를 몰라 잔뜩 긴장하고 있다. 이 얼마나 재미있는 대조인가? 이에 황 병기(이대)교수가 이런 고정 관념의 노예인 관객을 대표하기라도 하듯이 “다 끝난 거여?”라고 묻는다(황교수와 백 남준은 중학교 선후배 사이로 서로 친하다). 이에 백 남준은 조금 더 남았다고 대답한다. 그리고 나서 그는 무대 한 가운데에 놓여 있는 피아노 앞

21) 유준상, 《백남준·비디오 땅·비디오 때》, p. 17.

에 구두를 벗고 앉더니, 오른 손을 치켜들고는 둘째 손가락 하나로 건반을 이것 저것 누른다. 그런 후에 그는 슬며시 일어나 둘째 손가락으로 허공을 여기 저기 가리키며 오락가락한다. 이는 선(禪)에서의 다음과 같은 일화를 연상시킨다. 선사가 손가락으로 달을 가리키고 있었다. 반면 그의 제자는 달을 보지 않고 선사의 손가락만을 쳐다 봤다. 이에 선사가 제자에게 물었다. “왜 그대는 달을 쳐다 보지 않고 내 손가락만을 보는가?”라고. 이에 제자는 크게 깨달았다. 백 남준의 이런 동작은 이런 선사의 동작과 비슷하지 않은가? 그 사이 김 현자는 나름대로 이런 저런 동작을 보여준다. 백 남준은 벗었던 구두를 집어들고 두 사람은 함께 무대 뒤로 사라진다. 이것이 이 공연의 끝이다. 단지 빈 무대와 관객의 빈 마음만이 있을 뿐이다.

백 남준의 행위 예술과 비디오 예술의 근간을 이루는 이와 같은 선적인 요소는 무엇을 의미하는가? 그는 자신의 공연을 새로운 깨달음의 계기로 삼으면서 관객으로 하여금 함께 깨닫기를 권유한다. 그가 보여주는 것은 일상의 무위성을 깨닫기 위해서는 빈 마음을 가질 필요가 있다는 사실의 깨달음이다. 그는 관객이 가지고 있는 인과론적인 기대를 무자비할 정도로 무시함으로써 이런 깨달음을 유도한다. 관객은 세상의 모든 것은 의미와 목적이 있다고 생각하는 고정관념의 노예들이다. 그러나, 백 남준은 세상에는 이미 목적이나 인과율의 지배가 없으며 단지 유희적 <놀이>만이 있음을 보여준다. 이는 사유적인 사고가 제거된 빈 마음으로부터 가능하며, 또한 관객도 “왜” 또는 “무엇”이라는 사변적 사고를 버릴 때만 그의 유희에 동참할 수 있다. 백 남준의 예술이 중요한 것은 이처럼 동양적인 선(禪)의 차원에서 포스트모던적 예술이 가능함을 보여주는 데 있을 것이다.

최근 자아의 상실이니, 혼성모방(pastiche)이니, 또는 상호텍스트성(intertextuality)이니 하는 서구이론의 어설픈 수용으로 인하여 문학밖 다른 예술 장르에서 남의 작품의 파렴치한 도용 및 베끼기와 짜깁기가 포스트모던이란 이름으로 뻔뻔스럽게 자행되고 있는 현 상황에서 백 남준의 이런 일련의 작업은 신선한 충격으로 받아들여진다. 그는 자기 자신의 예술을 “고등 사기”라고 부르면서 예술의 허구성을 인정하고, 또한 자신의 정체성과 자아를 잃지 않고 있다. 그의 예술의 신선함은 고정된 자아의 허구를 인정하면서도 또한 자아의 본질을 찾아 정진하는 선(禪)의 정신에 기초한 그의 끊임없는 정진과 정신의 우월성에 기초한다.

VII. 백남준 예술에 나타난 공존과 긍정의 정신

《백 남준의 퍼포먼스와 김현자의 춤》의 처음부분인 김 현자의 《하루 I》에서 김현자는 천장에 매달린 얼음덩이에서 떨어지는 얼음 물을 손으로, 입으로, 온 몸으로 받아 전율한다. 아마 이 이미지가 백 남준 예술의 정신을 가장 강렬하게 보여주는 심상(心像)이 아닐까

생각한다. 그는 서양의 직선적인 시간의 흐름과 그리고 그것이 필연적으로 다다르는 종말론적인 세계관에 반(反)하여, 동양의 윤회적인 시간관과 이것이 내포하고 있는 시간의 영원한 회귀에 의한 생명의 희생을 자신의 예술을 통하여 나타내 보여준다. 여기에서 그가 한국인으로서 생래적(生來的)으로 가지고 있는 삶에 대한 무한한 긍정을 그는 작품에서 형상화한다. 이러한 주제들은 최첨단 전자기술인 비디오 매체와 토속적이고 동양적인 전통과의 만남에 의하여 화합되고 화해된다. 이러한 예를 그의 작품에서 보기로 하자.

그 좋은 예로 1974년 1월 15일부터 뉴욕의 보니오(Bonio) 화랑에서 개최된 그의 《Electronic Art IV》에 출품된 《T.V. 정원》(T.V. Garden)을 들 수 있다. 이 작품은 암흑의 실내에 100여 대의 T.V.와 300여개의 화분으로 이루어진 설치 작업이다. 그리고 T.V.에서는 다양한 이미지가 찰나적으로 변하고 있다. 이는 인공의 T.V.와 천연의 자연인 꽃의 결합이다. 지금까지 과학은 자연을 정복하여 인간의 이기적인 욕심을 극대화하는데 이바지해왔다. 그 결과 우리는 과학의 공해를 본다. 나무는 성성비에 의하여 말라죽고 물은 오염됐으며, 땅은 중금속으로 피폐화되었다. 이제 우리는 과학과 자연의 화해와 공존의 필요성을 절실히 느끼고 있다. 하나 밖에 없는 지구를 인간의 욕심에 의하여 과학으로 멸망시킬 수는 없다. 백 남준은 이에 자연과 과학기술이 화해와 공존을 이루는 《T.V. 정원》을 통하여 자연과 친한 과학을 보여준다. 인간의 욕심에 의하여 오염된 자연은 이제 참회하는 인간에 의하여 과학과 공존해야 한다.

이러한 예는 1984년 1월 1일 KBS를 통해 방영된 《오웰씨 안녕히 주무셨어요》(Good Morning Mr. Orwell)에서도 찾아 볼 수 있다. 이 작품은 뉴욕의 WNET-TV가 제작하여 미국, 불란서, 서독, 한국 등에 방영된 작품이다. 여기서 제목에 등장하는 오웰은 《1984》 등의 소설을 쓴 조지 오웰(George Orwell)이다. 이 소설에서 오웰은 권력의 집중화에 의해 이루어진 독재국가의 원형을 보여줌으로써 과학이 압제의 수단으로 효과적으로 쓰일 수 있음을 예언한다. 그러나, 백 남준은 그의 《오웰씨……》에서 이러한 오웰의 예상은 기우에 지나지 않으며, 오히려 T.V. 매체같은 첨단 기술은 인간을 더욱 자유롭게 할 수 있음을 보여준다. 여기서 그는 과학과 예술의 결합을 보여주며, 또한 기술문명이 인간의 삶을 즐겁게 해줄 수 있음을 암시한다.

또한 백 남준의 이와 같은 화해와 공존의 주제를 가장 잘 보여주는 것으로는《My Faust》연작이 있다. 이 제목에 나오는 《파우스트》는 괴테(Goethe)가 일생에 걸쳐 완성한 대작으로 괴테는 이 작품을 그가 숲을 거두기 몇 달전에 완성했다. 백 남준도 이 연작에서 괴테가 보여줬던 거시적인 우주관을 펼칠 것을 예고한다. 이 연작은 모두 13점의 작품으로 돼 있다. 각 작품은 9인치짜리 T.V.수상기 25대와 레이저 디스크 플레이어 3대등으로 구성되어 있다. 이 연작의 제목을 적어 보면 다음과 같다. 1. 환경, 2. 농업, 3. 경제학, 4. 인구, 5. 민족주의, 6. 정신, 7. 건강, 8. 예술, 9. 교육, 10. 교통, 11. 통신, 12. 연구 개발,

13. 자서전 등이다. 여기서 그는 인류에게 가장 관심이 큰 분야에 대한 자신의 생각을 예술적으로 보여준다. 특히 환경, 농업, 인구, 통신등에서는 자연과 과학의 화합과 공존을 주제로 삼고 있다.

VIII. 마치는 말

백 남준의 예술은 첨단과학과 동양적인 주제의 접목이며, 또한 인간과 자연의 공존과 화해를 중요 주제로 삼고 있다는 점에서 아주 중요하다. 그의 말에 따르면 자신의 예술은 그러므로 과학이 발전할수록 더욱 발전하는 미래로 열린 예술이다. 그의 지금까지의 예술을 살펴봄으로써 그에게 특유한 포스트모더니즘의 문법을 살펴 보았다.

《Abstract》

A Grammar of Postmodernism: The Art of Nam June Paik

Chong-Ho Lee

The art of Nam June Paik deserves our special attention when we talk about postmodern art. His art defies and, at the same time, embraces main characteristics of postmodernism.

He can be described as a postmodern artist in that in his art he freely uses postmodern elements as his material. In this respect, his video art is one of the most renovating art forms of the postmodern era. What makes him stand out, however, as one of the foremost postmodern artists is that in his video art, for which he has earned the reputation of being the first video artist in the world, he uses highly advanced and still developing high-tech computer technology. In this regard his video art will be expanding as long as electronics and computer science are developing in the future.

Even though Paik is utilizing state-of-the-art computer technology in his video art, he refuses to recklessly borrow from or copy other artists. He is unique in the sense that while he takes advantage of Western technology in his video art, he freely uses Korean and Oriental motifs for his art. This is his grammar of postmodernism. As he once said, therefore, his video art will be ever new as long as he is ready to adapt ever-advancing computer technology to his art.