



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

2018년 8월
석사학위 논문

존 케이지의 음악이 백남준의 독일시기(1956-1963)에 미친 영향

- ‘불확정성’(Indeterminacy)을 중심으로 -

조선대학교 대학원

문화학과

조 가 연

존 케이지의 음악이 백남준의 독일시기(1956-1963)에 미친 영향

- ‘불확정성’(indeterminacy)을 중심으로 -

The Influence of John Cage's Music in
Nam June Paik's German Period(1956-1963)

- focusing on the 'Indeterminacy' -

2018년 8월 24일

조선대학교 대학원

문 화 학 과

조 가 연

존 케이지의 음악이 백남준의 독일시기(1956-1963)에 미친 영향

- ‘불확정성’(indeterminacy)을 중심으로 -

지도교수 장 민 한

이 논문을 문화학 석사학위신청 논문으로 제출함

2018년 4월

조선대학교 대학원

문 화 학 과

조 가 연

조가연의 석사학위논문을 인준함

위원장 조선대학교 교수 이 승 권 (인)

위 원 조선대학교 교수 신 혜 정 (인)

위 원 조선대학교 교수 장 민 한 (인)

2018년 5월

조선대학교 대학원

목 차

ABSTRACT

제1장 서론	1
제1절 연구목적	1
제2절 연구방법	4
제2장 백남준의 예술과 정신	6
제1절 백남준의 생애	6
1. 한국시기: 가정환경과 시대 상황	6
2. 일본시기: 전후 일본과 전위예술	9
3. 독일시기: 뮌헨에서 다름슈타트로	12
4. 독일시기 이후: 비디오 아트의 선구자	15
제2절 백남준의 예술적 배경	21
1. 신음악의 쇤베르크	21
2. 다다의 마르셀 뒤샹	23
3. 네오-다다, 플럭서스	24
제3장 백남준의 예술적 스승, 존 케이지의 불확정성 ...	27
제1절 존 케이지의 예술적 배경	30
1. 음악적 스승, 쇤베르크와 헨리 카웰	30
2. 미국의 선불교와 스즈키 다이세츠	33
제2절 존 케이지의 음악과 불확정성의 전개양상	39
1. <장치된 피아노>(1938), 고른음의 불확정성	41
2. <주역 음악>(1951), 작곡 구조의 불확정성	43
3. <4분 33초>(1952), 소리 구조의 불확정성	45

제4장 독일시기 백남준과 존 케이지의 영향	49
제1절 존 케이지와의 만남과 백남준의 행위음악	51
1. 행위음악의 발단, 존 케이지의 불확정성	51
가. 다름슈타트 음악제, 공론의 장	51
나. 존 케이지의 강연과 불확정성의 의미	56
2. 행위음악의 전개양상과 카타르시스의 의미	62
가. 존 케이지의 무작곡을 잇는 백남준의 반응악	63
나. 존 케이지를 공격한 백남준의 해프닝	65
다. 피짜 음악가로 초대받은 행위 작곡가 백남준	67
제2절 백남준의 첫 개인전(1963)과 불확정성의 의미	71
1. 백남준의 전환점, 《음악의 전시-전자 텔레비전》 ..	72
가. 비디오 아트의 기원, 전시의 현장	73
나. 존 케이지를 넘어선 백남준의 도약	78
2. 관객의 참여를 수용하는 백남준의 불확정성	80
가. 전시공간의 기획과 거시형태의 불확정성	80
나. 실험 TV의 고안과 미시형태의 불확정성	83
제5장 결론	90
참고문헌	93

표 목차

[표 1]	독일시기 백남준과 존 케이지의 영향	13
[표 2]	전자TV의 예술적 변용과 특징	18
[표 3]	《매체는 매체다》 프로그램 순서	20
[표 4]	음악사전에 수록된 불확정성과 우연성의 정의	40
[표 5]	1959년 다름슈타트에서 윤이상 연주회	56
[표 6]	존 케이지의 작곡 수단과 소리의 특성	57
[표 7]	《오리기날레》(1961)의 출연자들	67
[표 8]	프로그램 전단지에 실린 소재목 문구들	75

도 목차

[도 1]	독일 지도 © Encyclopædia Britannica, Inc.	13
[도 2]	<로봇 K-456>을 조작하는 백남준 사진: Hanns Sohm, © Nam June Paik, 출처: medienkunstnetz	15
[도 3]	<로봇 K-456>을 조작하는 백남준	15
[도 4]	제2회 뉴욕 아방가르드 페스티벌(1964)에서 <로봇 K-456> © Estate of Peter Moore, 출처: cyberneticzoo.com	15
[도 5]	백남준과 샬롯 무어먼 그리고 <로봇 K-456>(1964) © Estate of Peter Moore 출처: cyberneticzoo.com	17
[도 6]	백남준과 샬롯 무어먼, <존 케이지의 현악연주자를 위한 26'1.1499">(1965) 사진: Fred W. McDarrah, 출처: Getty Images	17
[도 7]	백남준과 샬롯 무어먼, <오페라 섹스트로닉>(1967) 사진: Fred W. McDarrah, 출처: Getty Images	17
[도 8]	백남준 외 <매체는 매체다>(1969) 소장: 백남준아트센터 비디오 아카이브, 출처: 백남준아트센터	18
[도 9]	백남준, <쿠바 TV>(1963) © Manfred Montwe, 출처: 백남준아트센터 ...	19
[도 10]	백남준, <자석 TV> © Estate of Peter Moore/VAGA, NYC and Nam June Paik Estate, 출처: 백남준아트센터	19
[도 11]	백남준, <전자 오페라 No. 1>	20
[도 12]	백남준, <존 케이지에게 바침>(1976) 포스터 출처: Monoskop	28
[도 13]	백남준, <존 케이지>(1989) 소장: 마크 페츠펠 컬렉션, 출처: 백남준 아트센터	28
[도 14]	백남준, <존 케이지 로봇 II>(1995) 출처: Crystal Bridges Museum of American Art	28
[도 15]	존 케이지와 스즈키 다이세츠	37
[도 16]	일본 교토 정원에서 존 케이지(1960) 출처: Courtesy of the John Cage Trust	37
[도 17]	존 케이지, <4분 33초>(1952) 출처: The New York Public Library ...	47
[도 18]	<존 케이지에게 바침>(1973) © Estate of Nam June Paik	47
[도 19]	1957년 제12회 다름슈타트 음악제에서 슈톡하우젠 출처: WIKIPEDIA ...	52

[도 20]	1957년 제12회 다름슈타트 음악제에 참가한 백남준, 윤이상, 존 케이지 출처: 백남준아트센터	52
[도 21]	1959년 제13회 다름슈타트 음악제에서 만난 백남준과 윤이상	56
[도 22]	백남준의 <바이올린 솔로를 위한 독주>(1962) © George Maciunas, 출처: MoMA	62
[도 23]	백남준, <바이올린 솔로를 위한 독주>(1962) © Nam June Paik, 출처: medienkunstnetz	62
[도 24]	<Zen for Head>(1962)	62
[도 25]	<피아노 포르테를 위한 연습곡> 공연 장면이 담긴 다드갤러리 포스터 (1983) 출처: 백남준아트센터	66
[도 26]	«Kompositionen»(1960)에서 백남준과 존 케이지 그리고 데이비드 튜더 사진: Klaus Barisch, 출처: Galerie Schüppenhauer	66
[도 27]	Peter Fisher가 찍은 백남준	67
[도 28]	<Simple>에서 백남준과 카스파리	67
[도 29]	피아노 전시실(1963) © Manfred Montwe, 출처: 백남준아트센터	74
[도 30]	텔레비전 전시실(1963) © Manfred Montwe, 출처: 백남준아트센터	74
[도 31]	전시 포스터	75
[도 32]	프로그램 전단지	75
[도 33]	전시서문	75
[도 34]	피아노를 조작하는 존 케이지 출처: The New York Public Library	78
[도 35]	텔레비전을 조작하는 백남준 © Manfred Leve, 출처: mumok	78
[도 36]	백남준과 실험TV(1963) © Manfred Montwe, 출처: 백남준아트센터	86
[도 37]	백남준과 실험TV(1963) © Manfred Montwe, 출처: 백남준아트센터	86
[도 38]	CRT 구조(정전편향 방식)	87
[도 39]	수평·수직 편향 코일	87

ABSTRACT

The Influence of John Cage's Music in Nam June Paik's German Period(1956-1963)

- focusing on the Indeterminacy -

Jo GaYeon

Advisor : Prof. Jang Min-han, Ph.D.

Department of Culture

Graduate School of Chosun University

This paper covers a subject of “The Influence of John Cage’s Music in Nam June Paik’s German Period(1956-1963)”. The necessity of the research was recognized in the fact that there is no scholarly research on the artistic relation between John Cage and Nam June Paik in previous studies in Korea. The research was carried out on the question of artistic relation between John Cage and Nam June Paik, focusing on Indeterminacy. This research has a purpose of defining the indeterminacy of Nam Jun Paik, based on John Cage’s philosophy of music and his work.

The research method is to conduct literature reviews. In order to understand the meaning of the term “Indeterminacy” used by John Cage, this research examined 「Changes」, 「Indeterminacy」, and 「Communication」 on the theme of 『Composition as Process』, the third lecture of John Cage who participated in the ‘Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt’. For John Cage, the indeterminacy is an anti-artistic strategy to reform the form of music. It originated in Zen enlightenment, which influenced his composition.

Nam Jun Paik met John Cage in Darmstadt in 1958. Since then, it had influenced Nam Jun Paik's avant-garde music during his German period. So, it could be considered that Nam Jun Paik's musical mentor was John Cage in his German period.

In 1963, Nam Jun Paik held his first solo exhibition 《Exposition of Music-Electronic Television》 in Wuppertal. He released '13 Experimental TVs' to the public for the first time. He took note of the artistic feature of indeterminacy in the 'Experimental TV'. It could be seen that it had a close relationship with John Cage's <Prepared Piano>(1938). John Cage is seen at the background of the 13 Experimental TVs. Based on the music of John Cage, this research is intended to clarify Nam Jun Paik's indeterminacy in the Experimental TV.

Key words: John Cage, Nam June Paik, Indeterminacy, Experimental TV,
Audience Participation

제1장 서론

제1절 연구목적

본 논문은 ‘존 케이지의 음악이 백남준의 독일시기에 미친 영향’이라는 주제를 다룬다. 백남준을 연구대상으로 한 선행연구 고찰을 통해 연구주제를 선정했다. 백남준의 예술세계를 마르셀 뒤샹(허지영, 2009), 플럭서스(이근용, 2003; 전선자, 2011; 윤종욱, 2014), 브루스 나우만(손병돈, 2004, 2010), 이우환(김영나, 2007)과 같은 예술가나 예술운동과 관련하여 논의하는 연구 경향이 있다.¹⁾ 연구자는 마르셀 뒤샹, 플럭서스와 백남준의 연관성을 규명하는 연구는 백남준의 예술적 배경을 파악하는데 유용한 시각을 제공해 준다고 보았다.²⁾ 또한 백남준의 작품세계는 당대 예술가(존 케이지, 카를하인츠 슈톡하우젠³⁾, 마리 바우어마이스터⁴⁾, 칼 오토 괴츠⁵⁾ 등)와의 관계와 교류를 통하여 확장된 것으로 보인다.⁶⁾ 특히 백남준은 자신의 인생에 영향

-
- 1) 김동일, 선내규, 김경만은 ‘백남준 연구의 현재적 지평’에서 백남준 연구의 문제점을 지적했다. 이에 동감되는 부분이 있다. 국내 석사학위논문에서 연구자의 관점이 논문 제목과 부제목에 명시되지 않은 경우를 발견할 수 있다. 이에 “다양한 방식의 해석을 위한 관점을 제공하지 못한다.”라는 지적을 수용하면서도, 쉽게 동의하기 어려운 부분도 있다. “전문적인 연구저작들도 마네, 뒤샹, 요셉 보이스, 나우만, 드물게는 레오나르도 다빈치 등의 거장들과 백남준의 직간접적인 관계에 천착하는 경향을 보인다(김경운, 2002; 김광우, 2006; 김홍희, 2007a; 손병돈, 2004; 이영철 2009; 이지호, 2002; 정현이, 2009; 허지영, 2009).”라고 지적했다. 연구자는 이러한 연구의 경향이 백남준의 예술세계를 이해하는 데 필요한 부분이 된다고 보았다. 특히 당대 예술가들의 관계와 교류에 의해서 백남준의 예술세계가 확장되었다고 생각한다.
김동일, 선내규, 김경만, “백남준의 사회학, 음악장의 전복장에서 미술장의 지배자로: 63년 <음악의 전시> 전후를 중심으로,” ‘백남준 연구의 현재적 지평’, **문화와사회** 9, (2010): 138-141.
 - 2) 양차 세계대전을 바탕으로 나타난 전위 예술운동의 주역들은 훗날 백남준에게 영향을 주었다.
 - 3) “예술은 흔히 그 부모를 알 수 없는 사생아이긴 하지만, 이러한 장르에서 케이지와 슈톡하우젠의 선구자적인 역할을 존경과 감사의 마음으로 이 자리를 빌려 언급하고자 한다.”
백남준, **백남준: 말馬에서 크리스토포까지**, 에디트 테커, 이르멜린 리비어 엮음, 임왕준, 정미래, 김문영 옮김 (용인: 백남준아트센터, 2010), 386.
 - 4) “과학자이며 철학자인 동시에 엔지니어인 새로운 예술가 종족의 선구자” [...] 내가 그런 대단한 칭호를 받을 만한 자격이 조금이라도 있다면 그것은 분명히 1959~61년 무렵부터 마리 바우어마이스터의 놀라운 예술적, 기술적 경험 덕분일 것이다.”
Ibid., 232.
 - 5) “나는 그[칼 오토 괴츠]의 이론을 알고 있었죠. 내가 그의 영향을 많이 받았어요. 그래서 무척 감사하게 생각하고 있죠.”
Ibid., 207.
 - 6) 백남준아트센터 초대관장 이영철은 “백남준은 20세기의 예술가들 중에서 다른 동료 예술가에 대해 많은 찬사와 경의를 아낌없이 보인 점에서 단연 특이한 인물”이라고 언급했다.

을 준 사람 중 존 케이지의 분량이 95%를 차지한다고 중요성을 강조했다.⁷⁾ 연구자는 존 케이지와 백남준의 관계에 주목했다.

백남준에게 존 케이지는 어떤 존재였을까. 백남준의 부인이자, 비디오아트 작가 구보타 시게코(久保田成子, 1937-2015)는 “케이지의 예술철학에 깊은 감동을 받은 백남준은 후에 그를 ‘아버지’라고 불렀다.”⁸⁾고 회고했다. 백남준 연구자 이용우는 “백남준은, [...] 외국인 가운데는 유일하게 존 케이지를 ‘스승’의 대열에 위치시켰다.”⁹⁾라고 언급했다. 이처럼 백남준에게 있어 존 케이지의 존재는 당대 예술가 동료 이상의 의미를 갖는다고 할 수 있다. 연구자는 존 케이지가 독일시기 백남준에게 예술적 스승과 같은 영향을 주었다고 본다.¹⁰⁾ 따라서 존 케이지와 백남준의 연관성을 주장할 수 있는 연결고리를 찾고자 했다.

존 케이지는 백남준 연구에서(Edith, 2001; 김찬동, 2006; 정현이, 2007; 윤양호, 2008; 오경은, 2015) 중요하게 언급되는 예술가 중 한명이다. 그럼에도 불구하고, 연구자는 백남준의 예술세계를 연구한 국내¹¹⁾의 학술논문과 학위논문 가운데 존 케이지와의 관계를 단일한 연구 주제로 다룬 연구 논문을 찾을 수 없었다. 백남준 연구에서 존 케이지의 영향에 대한 논의가 미진했던 것은 아닌지 의문을 갖게 되었다.¹²⁾ 존 케이지와 백남준의 관계에 친착한 학술적 연구가 국내 백남준 연구에서

Ibid., 6.

백남준 연구자 김홍희는 “백남준은 인연을 만드는 실제의 만남을 통하여 예술과 인생의 지평을 함께 넓힌다.”라고 언급했다.

김홍희, **굿모닝, 미스터 백!: 해프닝, 플럭서스, 비디오 아트: 백남준** (서울: 디자인하우스, 2007), 98.

7) 김용욱, **石濤畫論: 도율이 백남준을 만난 이야기** (서울: 통나무, 2012), 249.

8) 久保田成子(구보타 시게코), 남정호, **나의 사랑 백남준** (과주: 아르테, 2016), 61.

9) 이용우, **백남준, 그 치열한 삶과 예술** (서울: 열음사, 2000), 72.

10) 비디오아트 큐레이터 볼프 헤르조겐라트(Wulf Herzogenrath, 1944-)은 “백남준이 1950년대 후반과 1960년대 초반에 걸쳐 이루어낸 발전은 바로 존 케이지의 음악에 대한 지식과 1958년 다름슈타트에서 케이지를 만났던 것을 기초로 하여 이루어진 것”이라고 견해를 밝혔다.

백남준아트센터 편집부, **백남준아트센터 인터뷰 프로젝트: 볼프 헤르조겐라트**, (용인: 백남준아트센터, 2012), 12.

11) 선행연구로 언급할만한 해외 학술논문을 찾고자 했다. Íñigo Sarriugarte Gómez(Universidad del País Vasco)의 「John Cage y su influencia en la obra del video artista Nam June Paik(존 케이지와 비디오 아티스트 백남준의 작업에 대한 그의 영향)」(2009)이라는 논문을 발견했다. 연구자는 백남준의 <TV Clock>(1976) 작품이 존 케이지의 ‘침묵’과 관련이 있다고 보았다.

“Directory of Open Access Journals (DOAJ),”

<https://doaj.org/article/f3e778d03f844cac993b17752fa4ce76>.

12) 백남준아트센터는 존 케이지의 100주년과 백남준 탄생 80주년을 맞이해서 《x_sound: 존 케이지와 백남준 이후》(2012)이라는 기획전을 개최했다. 전시도록에 수록된 백남준아트센터 큐레이터 이수영, 안소현의 글을 살펴보면, 존 케이지의 <장치된 피아노>(1938)와 백남준의 <충체 피아노>(1963)를 비교하여 존 케이지와 백남준의 관계를 설명했다. 「존 케이지의 음

필요하다고 보고 존 케이지의 음악이 백남준의 독일시기에 미친 영향을 연구하고자 한다.

일반적으로 백남준 연구자들은 1958년 백남준과 존 케이지의 만남이라는 사건과 이후 존 케이지의 중요성을 강조한 백남준의 표현, 존 케이지를 염두에 둔 백남준의 작품을 설명하고 이러한 정황에서 존 케이지와 백남준은 우호적인 관계를 형성하고 있었다고 보았다. 주지의 사실이나 표현을 인용했다는 점에서 이견을 달 여지가 없어 보인다. 그러나 수집한 정보에 대한 연구자의 분석과 해석이 생략되어 있는 경우가 더러 있었다. 존 케이지와 백남준은 밀접한 관계를 맺고 있다고 짐작할 만한 단서들을 단편적으로 언급하는데 그치고 있다는 한계를 지적할 수 있을 것이다.

존 케이지는 백남준에게 영향을 주었다라고 말하는 피상적인 판단에서 더 나아가서 연구자는 존 케이지와 백남준의 연관성을 주장할 수 있는 특정 개념(연결 고리)을 찾기 위한 연구를 시도하기로 했다. 연구자는 존 케이지와 백남준의 연관성에 대한 기존의 연구가 주로 동양 사상에 뿌리를 두는 ‘선’(zen) 개념을 중심으로 형성되어 있다고 보았다. 본 연구는 서구 음악에 대항하는 반예술의 전략으로 도입된 ‘불확정성’(indeterminacy) 개념을 중심으로 존 케이지와 백남준의 연관성을 모색하여 기존의 연구와 차이를 두고 새로운 관점을 제시하고자 했다.¹³⁾

또한 백남준 연구에서 ‘불확정성’(indeterminacy) 개념은 ‘관객 참여’(audience participation) 개념과 밀접한 관련이 있다는 점에서 주목할 필요가 있다고 본다.¹⁴⁾ 백남준 예술세계를 조망하는 핵심개념으로 관객의 참여적 특성을 지속적으로 강조해 왔다는 점에서 연구자는 관객의 참여는 어떻게 가능했는가에 관심을 기울이게 되었다. 연구자는 불확정성이란 관객 참여라는 예술적 특징을 포용하는 전체적 조건이 되는 기본 구조로 보았다. 백남준의 불확정성이란 무엇인지¹⁵⁾ 용어의 진정한 의미를 밝

악이 백남준의 독일시기에 미친 영향」이라는 본 논문에서 연구자는 존 케이지의 <장치된 피아노>와 백남준의 <실험 TV>(1963)의 비교하여 존 케이지와 백남준의 연관성을 불확정성이라는 개념으로 규명하고자 한다.

백남준아트센터 편집부, **x_sound: 존 케이지와 백남준 이후** (용인: 백남준아트센터, 2012), 44, 70.

13) 백남준과 케이지의 영향 관계를 ‘선 사상’으로 파악하는 정현이는 “존 케이지는 백남준에게 예술적인 영향을 주었다기보다는 그를 정신적으로 해방시켜주는 또 한번의 각성의 계기를 마련해주었던 것으로 보인다.”라고 언급했다.

정현이, “백남준의 선(禪)적 시간,” **미술사학보**, no. 28 (2007): 191.

14) 김홍희는 불확정성에 대해 “해프닝처럼 현장성을 중시하는 공연예술에서 비결정성과 관객참여는 원인과 결과를 만드는 불가분의 함수관계로 묶여 있다.”고 언급했다.

김홍희, **굿모닝, 미스터 백!**, 34-35.

하고자 했다. 백남준의 예술세계에서 불확정성이 관객 참여만큼 중요한 핵심 개념이 될 수 있다고 여겼기 때문이다. 연구자는 백남준에게 불확정성 개념이란 독일시기 백남준의 음악적 스승 존 케이지로부터 받은 영향을 반영한 미학적 개념으로 이해했다.

따라서 본 연구는 존 케이지의 음악이 백남준의 독일시기(1956-1963)에 미친 영향으로 ‘불확정성’(indeterminacy)을 상징하고 이를 정의하여¹⁵⁾ 케이지와 백남준의 예술적 영향관계를 규명하는 데 목적이 있다.

제2절 연구방법

본 연구에서 연구대상은 백남준(Nam June Paik, 1932-2006)이다. 연구자는 백남준을 비디오 아트의 선구자로 조명하기보다는 ‘불확정성’(indeterminacy)을 고안하여 ‘관객 참여’(audience participation)을 이끌었던 전위 음악가¹⁷⁾로 소개하고자 한다. 연구자는 문헌 고찰을 통해 백남준의 사유에 접근하고 백남준의 불확정성이란 무엇인지 규명하고자 한다.

‘존 케이지의 음악이 백남준의 독일시기(1959-1963)에 미친 영향’이라는 주제를 연구하기 위해 백남준과 존 케이지에 관한 문헌자료를 수집했다. 백남준에 대한 주요한 참고 문헌으로 활용한 것은 다음과 같다. 첫째, 백남준 아트센터에서 발행한 백남준 총서 1: 『백남준: 말馬에서 크리스토까지』(2010)와 백남준 총서 2: 『백남준의 귀환』(2010)이다. 둘째, 백남준 전문가로 알려진 에디트 데커(Edith

15) 용어의 정확한 뜻을 파악하는데 어려움이 따랐다. 상당 부분 연구자 개인의 임의적 판단이나 느낌에 의존하고 있는 것은 아닌가라는 의문이 들었다. 백남준의 불확정성이란 무엇인지에 대해 논의할 필요가 있다.

16) 백남준의 불확정성은 특정한 맥락과 상황에서 규명해야 할 필요성이 있다. 백남준 연구에서 ‘불확정성’(indeterminacy)라는 용어의 사용이 빈번함에도 불구하고 그것이 의미하는 바가 모호한 경우가 있다. 사전적인 의미로 이해할 경우, 예술에서의 불확정성이 갖는 본질적인 의미에 접근하지 못한다는 한계가 있다. ‘한국교육학술정보원(KERIS)’에서 제공하는 ‘학술연구정보서비스(RISS)’에서 indeterminacy를 검색한 결과로 ‘불확정성, 결정불가능성’, ‘비(非)·미(未)·무(無)결정성’으로 번역되어 논문의 제목으로 명시되어 있음을 확인했다. 학문의 분야에 따라 약간의 차이가 있다. 음악 분야에서 indeterminacy는 대개 ‘불확정성’으로 번역되었다. 백남준 연구에서 indeterminacy라는 용어의 번역은 연구자마다 다르게 명시되었다. 연구자는 용어에 대한 의미 파악이 제대로 이뤄지고 있지 않다는 점에 본질적인 문제가 있다고 본다.

17) 일반적으로 ‘백남준’하면, ‘비디오아트의 아버지’라는 수식어를 떠올리기 쉽다. 하지만 비디오 아트의 아버지로 불리게 된 결정적인 역사적 사건, 《음악의 전시-전자 텔레비전(Exposition of Music-Electronic Television)》(1963)이 있기 전에도 백남준은 전위 예술가였다. 백남준은 독일에서 이른바 ‘행위음악’의 예술가로서 활발한 활동을 전개했다.

Decker-Phillips), 김홍희, 이용우, 임산의 백남준 단행본을 참고했다. 셋째, 백남준을 연구대상으로 한 국내학술지논문 및 학위논문을 선행연구로 검토했다. 그 밖에 백남준아트센터 라이브러리에서 소장하는 다양한 문헌자료를 활용했다. 존 케이지에 대한 주요한 참고문헌으로 활용한 것은 다음과 같다. 첫째, 존 케이지의 저서 『사일런스』(2014), 『케이지와의 대화』(1996)을 참고했다. 둘째, 『아방가르드 예술의 다섯 대가들』(2000)에서 「존 케이지」을 참고했다. 셋째, 존 케이지를 연구대상으로 한 국내학술지논문 및 학위논문을 선행연구로 검토했다.

제2장에서는 백남준의 생애를 서술하여 백남준의 삶과 예술에서 중요한 사건들과, 백남준이 세계적인 예술가로 성장하는 과정에서 주요한 영향을 주었던 예술가들을 살펴본다. 이로써 ‘존 케이지의 음악이 백남준의 독일시기에 미친 영향’이라는 연구주제는 선행연구 고찰을 통한 문제인식에서 비롯되었음을 밝힌다.

제3장에서는 본격적으로 존 케이지의 음악이 백남준의 독일시기에 미친 영향이라는 주제를 논의하기 위한 개념적 틀이 되는 ‘불확정성(indeterminacy)’이란 무엇인지 케이지의 실험음악에서 대표작품(1938-1958)을 예로 들어 설명한다. 불확정성의 확장이라는 발전양상을 통해 케이지가 궁극적으로 추구하는 음악이란 무엇인지 밝힌다.

4장에서는 이러한 케이지의 음악이 백남준의 독일시기(1959-1963)에 어떠한 영향을 주었는지, 크게 두 가지로 구분하여 살펴본다. 하나는 행위음악(1959-1961)에 대한 케이지의 영향이고 다른 하나는 《음악의 전시-전자텔레비전》(1963)에 대한 케이지의 영향이다. 특히 백남준의 ‘전자TV’에서 나타나는 시각적 불확정성과 존 케이지의 <장치된 피아노>에서 나타나는 청각적 불확정성을 비교분석하여 ‘불확정성’을 갖는 구조로써 예술적 연관성을 파악하고자 했다.

존 케이지와 백남준의 예술세계에서 공통적으로 불확정성이라는 구조적 속성이 예술적 특징으로 나타난다. 존 케이지의 불확정성이란 관습적인 음계와 악기는 물론 비음악적인 소리와 소음에도 열려 있는 구조를 의미한다. 백남준의 불확정성이란 관객의 유동적인 ‘참여’와 즉흥적인 ‘경험’을 보장하는 구조를 의미한다. 작곡가, 연주자, 청중이라는 음악의 구성원들의 참여의 수준을 평등하게 보장하기 위한 민주적인 형태의 구조를 확립(기획)하고자 했다는 점에 독일시기 백남준의 예술적 성취가 있다고 본다.

제2장 백남준의 예술과 정신

제1절 백남준의 생애¹⁸⁾

백남준(白南準, Nam June Paik, 1932-2006)은 한국 출생의 세계적인 예술가이다.¹⁹⁾ 한국 현대미술사에서 1930년대생 예술가들이 1970년대 단색화의 주역으로 성장한 것과 달리 백남준은 비디오 아트의 선구자가 되었다. 한국인 혹은 동양인으로서 백남준은 소수민족의 콤플렉스를 가지고 있었다고 언급했다.²⁰⁾ 그러나 그것은 백남준을 독보적인 예술가로 성장하게 만든 원동력이기도 했다. 연구자는 백남준의 생애를 크게 네 시기, 한국과 일본 그리고 독일과 독일 이후로 구분하여 살펴보았다. 연구자의 관심은 백남준의 독일시기에 있다. 백남준이 전위예술가로 변모한 지점이 그곳에 있기 때문이다.

1. 한국시기: 가정환경과 시대 상황²¹⁾

가. 태창재별 막내아들

백남준은 스스로를 “가난한 나라, 한국의 평범한 아들²²⁾”이라고 했지만 사실 백남준의 집안은 평범하지 않았다. 백남준은 1932년 7월 20일 서울 종로구 서린동에서

18) 백남준의 생애를 서술하기 위해 참고한 문헌은 다음과 같다. 첫째, 백남준아트센터에서 제시한 연보를 기준으로 했다. 둘째, 백남준아트센터에서 발행한 『부드러운 교란: 백남준을 말한다』(2014)는 단순한 전시 도록이 아니라 전시의 해설서이자 독립된 단행본으로, 백남준의 생애를 서술하는데 있어서 중요한 문헌자료가 되었다. 셋째, 백남준 전문가로 알려진 에디트 테커, 김홍희, 이용우, 임산의 단행본을 검토했다. 그 밖에, 백남준의 유치원 친구, 이경희와 백남준의 아내이자 작가인 구보타 시게코가 쓴 단행본에서 백남준에 대한 회고 그리고 백남준 관련 인터뷰에서 백남준의 진술을 통해 묘사했다.

19) 대개의 경우 그는 한국 태생(Korean Born)으로 소개되지만, 사실은 1977년에 미국 시민권을 획득했고, 1995년 베니스 비엔날레에서는 독일대표로 전시하기도 했다.

김영나, “초국적 정체성 만들기: 백남준과 이용우,” **한국근현대미술사학** 18, (2007): 209.

20) 백남준, 백남준: 말마에서 크리스토까지, 294.

21) 이용우는 백남준의 생애에서 한국 시기의 중요성을 강조하면서 한국 시기의 가족 구성, 교육 환경, 사회 환경 등을 주의 깊게 검토하기를 권고하고 있다. 연구자는 백남준의 한국 시기를 가정 환경과 시대 상황이라는 두 가지 항목으로 분류하여 서술했다.

22) 백남준, 백남준: 말마에서 크리스토까지, 102.

3남 2녀 중 막내로 태어났다. 조부 백윤수(白潤洙, 1855(철종 6)-1921)²³⁾은 “한성의 종로 거상”이었다.²⁴⁾ 구한말 개화기에서 일제강점기에 이르는 격변기에, 백윤수는 전통적인 시전상인에서 1916년 6월 ‘대창무역주식회사’을 설립한 근대적 기업가로 변모했다. 부친 백낙승(白樂承, 1896-1956)²⁵⁾이 가업을 계승했고, 가세는 더욱더 번창했다.²⁶⁾ 부친 백낙승은 막내아들 백남준이 명석한 사업가가 되기를 바랐지만 백남준은 그의 뜻과는 전혀 다른 삶을 살고자 했다.²⁷⁾ 백남준은 가족의 품을 떠나 독일 유학생활을 시작했다. 부친 백낙승은 자신이 죽기 전까지 막내아들 백남준의 독일 유학생활을 경제적으로 뒷받침했다. 백남준의 첫 개인전에서 등장한 13대의 전자TV를 구입하는데 드는 적지 않은 비용은 아버지가 보내주신 마지막 생활비로 충당할 수 있었다.²⁸⁾

어릴 적 백남준이 음악을 비롯한 문화·예술에 대해 지적 호기심을 갖게 된 데에는 큰 누나 백희득(白喜得)의 덕이 크다. 큰 누나 백희득이 피아노 개인교습을 받게 되면서 어린 백남준은 피아노에 관심을 갖게 되었다.²⁹⁾ 또한 결혼 전 모아둔 영화잡지는 호기심 가득 찬 백남준에게 문화적 자양분이 되었던 것으로 보인다.³⁰⁾

23) “한국민족문화대백과사전: 백윤수,”

<http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/SearchNavi?keyword=%EB%80%B1%EC%9C%A4%EC%88%98&ridx=0&tot=1>.

24) 박상하, **한국기업성장 100년史** (서울: 경영자료사, 2013), 31.

25) “한국민족문화대백과사전: 백낙승,”

<http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/SearchNavi?keyword=%EB%80%B1%EB%82%99%EC%8A%B3&ridx=0&tot=269>.

26) 백낙승은 일본 메이지대학교 법학과를 졸업한 엘리트였다. 태평양 전쟁 중에 대창직물에서 태(泰)창직물로 사명을 바꾸고, 일본 관동군 헌병대의 호송 아래 포복을 만주로 밀수출했다. 해방 후 이승만에게 정치 자금을 헌납했고, 대통령 취임 후 정권의 비호를 받으며 승승장구한다. 1961년 박정희 정부가 들어서면서, 부정부패자 처리과정에서 태창방직은 쇠락한다. 1950-1960년대 초까지 국내 10대 재벌 중 10위 자리에 태창재벌이 있었다.

백남준아트센터 편집부, **부드러운 교란: 백남준을 말하다** (용인: 백남준아트센터, 2014), 14-16.

박상하, **한국기업성장 100년史**, 326, 328.

27) “장래를 내다보는 사람이라면 집에서 떠나야 해라는 마음으로 난 우리집안이 경영하는 사업에서 도망쳤어요.” 태창재벌의 막내아들이었던 백남준은 자신의 삶을 주체적으로 살기 위해 가족의 품을 떠나기로 결심한 듯 보인다.

백남준아트센터 편집부, **부드러운 교란**, 12에서 재인용.

28) 그러나 백남준은 독일시기 이후에 경제적으로 어려움을 겪는다. 백남준은 “1966년까지 도움을 받았어. 그 후 돈이 끊어져서 한때 고생 많이 했어.”라고 고백하기도 했다.

이경희, **白南準 이야기** (서울: 열화당, 2000), 51.

29) *Ibid.*, 85-86.

백남준의 집에는 피아노가 있었는데, 큰 누나 백희득을 위한 것이었다. 어린 백남준에게 피아노는 신기한 장난감처럼 보였을 것이다. 호기심 많은 백남준이 큰 누나의 모습을 흉내 내면서 시끄럽게 피아노를 뚱뚱거리는 모습을 본 아버지가 백남준을 나무랐던 것과 달리 큰 누나 백희득은 막둥이 백남준이 자신을 따라 뚱뚱거리며 피아노 치는 모습이 제법 기특했던 모양이다. 자신의 친구인 신재택을 피아노 선생님이로 소개해주기도 했다.

Ibid., 92.

나. 일제 식민에서 한국 전쟁까지³¹⁾

태창재벌 막내아들로서 경제적인 풍요로움을 누렸던 백남준은 일제강점기(1910-1945)에서 한국전쟁(1950)까지, 한국 근현대사라는 역사적 배경을 몸소 겪으며 성장한 세대이기도 했다. 일제강점기였던 1939년부터 1945년까지 수송 초등학교에 다녔다. 1938년 제3차 조선교육령은 조선어를 선택과목으로 전락시켰고, 1943년 4월에 개정된 제4차 조선교육령은 조선어 과목 자체를 삭제시켰다.³²⁾ 일제강점기의 교육에서 한국인 학생들은 모국어 사용을 서로 고발하는 “밀고자”가 되어야 했다고 백남준은 회고했다.³³⁾

일제의 억압적 제도에 대한 비판 의식과 저항 정신은 백남준의 글쓰기를 포함한 지적 활동에 영향을 미쳤다. 백남준은 스스로 유념해야 할 두 가지 전제 조건에 대해 다음과 같이 밝혔다. 첫째, 언어를 포함한 매체의 선택과 사용은 강요가 아닌 자유의지를 바탕으로 한다. 둘째, 지구촌 사회에서 세계 시민으로서 생각을 밝히기 위한 것으로, 전 세계를 대상으로 한다. 백남준은 국수주의적 관점에 대해 부정적인 입장이었다. 협애성과 배타성은 국가 발전을 저해할 뿐만 아니라 국제 정세에 망매하여, “판에 놓인 말”³⁴⁾ 신세를 면치 못한다고 지적했다. 애국하면 망한다는 백남준의 거친 표현은 이런 생각에서 나온 말이었다.

1945년 백남준은 수송 초등학교를 졸업하고 경기 중학교(6년제)에 입학한다. 1945년 8월 15일, 35년간의 일본 제국주의에서 해방되었다. “그 당시 서울[해방공간]

30) 1940년에 한국어로 발행되는 모든 일간지가 폐간되고, 1941년에서 42년 사이에는 전쟁으로 종이 부족해지면서 읽을거리가 사라져갔다. 이 시기에 백남준은 자신의 집 다락에서 큰 누나 백희덕(白喜得)이 결혼 전에 읽던 책들을 발견한다. 산더미처럼 쌓여있을 정도로 많은 양이었다. 지적 호기심이 커져가던 백남준에게 그것은 “먼지 더미에서 발견한 보물”이자 “전쟁이라는 문화의 사막에서 찾은 오아시스”인 셈이었다. 1937년과 그 이전에 발간된 영화잡지였는데, 미국과 유럽 영화배우들의 사진이 실려 있었다. 폰 슈테른베르크 감독의 모로코와 쥘리앵 뒤비비에의 무도회의 수첩에 관한 다큐메터리 사진, 디아나 더빈과 지휘자 스토크프스키의 오케스트라 소녀, 독일영화 미완성 교향곡, 레니 리펜슈탈의 의지의 승리를 언급하면서 아직도 기억에 생생할 정도라고 회고했다. 당시 문화적으로 받았던 충격이 얼마나 컸는지 짐작할 수 있다.

백남준, 백남준: 말馬에서 크리스토까지, 26.

31) 어린 시절에 대한 백남준의 회고는 『백남준: 말에서 크리스토까지』에 수록된 「미디어의 기억」, 「59세의 사유」와 에서 살펴볼 수 있다.

32) 이덕일, “[이덕일의 事思史] 근대를 말하다 : 요약 ⑩,” *중앙선데이*, 2015. 10. 4., <http://news.joins.com/article/18788113>.

33) 백남준, 백남준: 말馬에서 크리스토까지, 24.

34) Ibid., 68.

은 바쿠닌, 부하린, 프루동, 마르크스, 프랑스 노동조합 운동, 페이비언 사회주의 등 거의 환상에 가까운 선택의 목록이 넘쳐나던 시기”³⁵⁾였고 “경기중학에서는 나름대로 독서회, 공산당 세포다 해서 분주했다.”고 회고했다.³⁶⁾

1948년 8월 미국 정부의 지지에 의해 남한 단독정부가 들어서면서 공산주의 활동이 불법화되었다. 중학교 동창인 서재웅은 극우성향의 상급학생들에게 구타를 당하는 ‘레드 헌터(Red Hunter-빨갱이 사냥꾼)’ 사건으로 백남준이 학교를 쉬었던 적이 있었다고 기억했다.³⁷⁾ 1949년 ‘레드 헌터’ 사건 이후 백남준은 부친의 통역원 자격으로 여권을 발급받아 홍콩으로 떠났는데, 곧장 귀국하지 않고 다음해 5월까지 영국계 고등학교, 로이덴 스쿨(Royden School)에서 공부했다. 백남준은 이승만 정부와 밀접한 관계를 맺고 있었기 때문에 사회주의 사상에 심취한 막내아들이 염려되어 홍콩에 머물게 했던 것으로 보인다.

2. 일본시기: 전후 일본과 전위예술

백남준은 1950년부터 1956년까지 약 6년간을 일본에서 거주했다. 연구자는 이를 일본시기(1950-1956)로 규정하고 전후 일본과 전위예술의 상황에 대해 언급했다.³⁸⁾ 전후 일본의 전위예술로 부상했던 구타이미술헌회(1954-1972)의 퍼포먼스가 이후 독일시기에 전개된 백남준의 행위음악에 영향을 미쳤을지도 모르는 가능성을 검토해본다.

1950년 한국전쟁 발발로 백남준은 부모님을 따라 피란길에 나선다. 부산에서 배를 타고 고베로 그리고 가마쿠라로 이동하여 일본에 정착했다. 일본에서 1년 반의 준비를 통해 일본 도쿄대학교에 입학한다. 동경대학교 문학부 교양학부에서 2년을 보내고 이후 미학과 미술사학을 공부한다.³⁹⁾

35) Ibid., 67.

36) 백남준아트센터 총체미디어연구소, **백남준의 귀환** (용인: 백남준아트센터, 2010), 362.

37) Ibid., 361-362.

38) 이용우는 독일시기 이후 본격적으로 백남준의 비디오 아트가 전개되는 과정에서 일본이 훌륭한 동반자의 역할을 했었다는 사실을 언급했다. 동경대학교를 졸업한 백남준이 구보타 시게코와 슈아 아베를 만나고 백남준의 부인이 되고 백남준의 엔지니어가 되었다는 점에서 이를 고려하며, 백남준과 일본의 필연적인 관계는 인간관계에 기인한다고 본다. 덧붙여 한국의 삼성 이전에 일본의 소니가 TV를 후원했다는 사실과 한국보다 일본에서 더 많은 전시, 공연을 개최했다는 사실을 언급했다.

이용우, **백남준** (서울: 삼성출판사, 1992), 38.

39) 이용우에 따르면 동경대학에서 온 통신문을 통해 비로소 미학·미술사학과에 입학했다는 사

가. 도쿄대 학생, 백남준

백남준의 일본 시기를 통해 그가 도쿄대 졸업생이라는 사실을 알 수 있지만, 그보다 더 중요한 것은 일본 시기에 갖고 있던 청년 백남준의 생각들이다. 백남준의 도쿄대 동창생, 시부사와 미츠코는 “연약하고 온순한 표정의 소년과 같은 느낌”, 마쓰모토는 “성실하고 어른스러운(조용한) 느낌”의 학생이었다고 회고했다.⁴⁰⁾ 캐딜락을 타고 등교하는 백남준의 생활은 한국시기와 다르지 않아 보인다. 대학생이 된 백남준은 사회의식에 밝았으며, 자신의 행동을 정당화하기 보단 부끄러워할 줄 알았다.

하지만 한국전쟁을 피해 일본에 이주했고, 동경대에 진학했다는 사실은 백남준 개인이 갖고 있던 내적 갈등에 대해 말해주지 못한다. 이에 「시부사와 미츠코와의 인터뷰」에 주목할 필요가 있다. “자신은 젊은데도, 말하자면 체제측과 싸우지 않고 도망쳐 오는 것처럼 건너온 것에 대해 매우 부끄럽게 생각했어요.”⁴¹⁾ 미츠코와 시부사의 회고를 통해 백남준이 육체적으로 전쟁의 상황에서 벗어나 있었음에도 불구하고, 정신적으로는 자유롭지 못했다고 볼 수 있다.

나. 전후일본의 전위예술, 구타이미술협회

백남준이 한국전쟁을 피해 일본에 이주했으나 패전 후 일본의 상황도 혼란스럽기는 마찬가지였다. 백남준의 일본시기는 1945년부터 1952년까지로 연합국 점령 하의 일본이 재구성되는 일본의 군정기를 배경으로 한다. 전후 일본의 사실상 통치권자로서 연합군 최고사령부(General Headquarters, 이하 GHQ)는 1945년 10월부터 1952년 4월 28일까지 6년 반 동안 일본을 통치했다.⁴²⁾

이러한 사회적 상황은 미술계에도 반영되었다. 패전 후 일본에서는 다양한 전위미술이 등장한다. 1950년대는 저항주의적 경향이 약동했던 시기이다. 임산과 육영신은 1954년에 결성된 일본 아방가르드 그룹, ‘구타이미술협회’에 대해 언급한 바

실이 가족에게 알려졌고 ‘환쟁이’가 되었다는 생각에 부친의 상심이 컸다고 한다.

Ibid., 37.

40) 백남준아트센터 총체미디어연구소, 백남준의 귀환, 368-369.

41) Ibid., 368.

42) 정혜선, **일본사 다이제스트 100** (서울: 가람기획, 2011), “비군사화와 민주화정책”

<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1826108&cid=42998&categoryId=42998&expCategoryId=42998>

있다. 임산은 ‘구타이 그룹’에 대해 설명했고, 육영신은 구타이 그룹이 백남준의 행위음악의 형성에 영향을 주었다는 견해를 조심스럽게 피력했다.

‘구타이미술협회(具体美術協會, 1954-1972, 이하 ‘구타이’로 칭함)⁴³⁾는 전후 일본의 1950-60년대 모더니티 과정이라는 특수한 역사적 시기에 나타난 전위 예술이다. 구타이 그룹의 리더인 요시하라 지로(吉原治良, 1905-1972)는 다다이즘을 언급하면서 다다가 지향했던 반예술(anti-art)과 같은 혁신적 발상이 전후 일본의 미술계에 도입되어야 한다고 주장했다.⁴⁴⁾ 1955년 첫 번째 전시회에서 구타이가 지향하는 “현대성”이란 무엇인지 엿볼 수 있다. 여기서 주목할 만한 변화는 바로 ‘예술가의 행위’에 있다. 이들은 예술가의 표현에서 선행되었던 고정관념을 따르지 않고, 즉발성의 표현방식을 통해 전전(戰前) 일본회화 뿐만 아니라 당대 추상회화를 넘어선 독창성을 획득하고자 했다. 이를 위해 예술가는 야성적이고 원시적인 행위자가 되어 작품의 과정과 결과의 경계를 모호하게 만들고 있다. 예술가의 역할은 “단순히 이젤 페인팅의 종언을 뛰어 넘어 기존 미술의 고정된 틀을 변형시키는 것”으로 변화했음을 알 수 있다.

육영신은 정황상 백남준이 구타이의 전위적 실천들을 목격했을 것으로 추정한다. 구타이의 전위적 실천들을 분석함으로써, 독일시기 백남준의 퍼포먼스가 갖는 저의를 파악할 수 있다는 가능성을 고려하고자 했다. 이를 뒷받침하는 일례를 인용하면 다음과 같다.

도쿄에서의 구타이 제1회전에 출품된 다나카 아츠코의 <벨>은 오히라회관 전시장 내부에 약 스무 개의 소방용 벨을 설치한 것으로, 관객이 스위치를 누르면 미술관 전체에 연속적으로 벨이 울려 퍼지게 하는 일종의 관객 참여형 음향미술이었다. [...] 시마모토 쇼조(嶋本昭三, 1928-2013)는 테이프레코더를 통해 각종 소음을 녹음하는 구체음악(Musique concrète)도 실험하고 있었다. 짧게 자른 테이프조각들을 합해 하나의 음악으로 완성하는 그의 실험은 1955년 10월 23일자 마이니치신문에 먼저 소개된 바 있다.⁴⁵⁾

육영신은 “백남준이 독일에 도착한 뒤 폭력적이며 그로테스크한 행위들로 서독 예술계에 충격을 주었을 때, 이미 일본에서부터 목도한 이 같은 육체적 표현들로부터 일련의 착상들을 얻고 있었을 가능성을 조심스럽게 열어두고자 한다.”⁴⁶⁾고 백남

43) 구타이미술협회에 대한 설명은 구나연의 국내학술지논문을 참고한 것이다.

구나연, “구타이미술(具体美術)과 일본 전후(戰後) 모더니티의 경험,” **미술사학** 25, (2011): 7-33.

44) Ibid., 9.

45) 육영신, “백남준의 독일시기(1959-1963) 퍼포먼스와 전쟁의 기억” (서울대학교 석사학위 논문, 2015), 37.

준의 일본시기에 대한 새로운 해석을 제시했다.

3. 독일시기⁴⁷⁾: 뮌헨에서 다름슈타트로

백남준의 독일시기는 1956년 혹은 1959년을 기점으로 한다. 전자는 백남준이 일본에서 독일로 이주한 시점이고 후자는 백남준의 “첫 음악회”⁴⁸⁾ <존 케이지에 대한 경의>를 초연한 시점이다. 백남준의 독일공간에 주목한 《나의 예술적 고향: 라인란트의 백남준》(2014. 7. 10. ~ 9. 30.) 전시는 60-70년대 라인지역에 거주하였던 백남준의 궤적을 보여준다.⁴⁹⁾ ‘라인란트’란 통일 전 서독에서 라인 강 주변지역을 뜻한다.⁵⁰⁾

‘존 케이지의 음악이 백남준의 독일시기(1956-1963)에 미친 영향’이라는 주제를 다루기 위해, 백남준의 독일시기(1956-1963)를 다음과 같이 크게 3단계로 구분했다. 이를 표로 정리하면 다음과 같다.

46) Ibid., 40.

47) 백남준의 독일시기에 대한 연구의 성과 중 연구자가 참고한 것은 크게 3가지로 다음과 같다. 첫째, 임산(2012), 『청년, 백남준: 초기 예술의 융합 미학(Aesthetics of Convergence: Nam June Paik’s Early Works in Germany, 1956-1963)』 둘째, 육영신(2015), 「백남준의 독일시기(1959-1963) 퍼포먼스와 전쟁의 기억」 셋째, 국립현대미술관·백남준문화재단이 공동주최한 《나의 예술적 고향: 라인란트의 백남준》(2014.7.10.-9.30)이 있다.

48) 백남준, 백남준: 말馬에서 크리스토포까지, 206.

49) 이 지역은 백남준의 주 무대였다. 독일의 파리라는 ‘뒤셀도르프’가 있고, 그 오른쪽엔 백남준의 첫 전시(1963)가 열린 ‘부퍼탈’이 있다. 그 아래로 전자음악의 발상지인 ‘켈른’이 있고, 그 아래 왼쪽으로 ‘플럭서스’(1962)운동이 시작된 ‘비스바덴’이 있다. 그 아래로 백남준도 참가한 ‘국제신음악강좌’(1957)가 열린 ‘다름슈타트’가 있다.

김형순, “독일은 백남준의 영원한 예술적 고향,” *오마이뉴스*, 2014. 7. 23.,

http://www.dnynews.com/NWS_WebView/at_pg.aspx?CNTN_CD=A0002016398&PAGE_CD=C1500&CMPT_CD=S0027.

50) 백남준의 음악적 고향, 라인란트에 대해 ‘국제 정치적 갈등’과 ‘자국 문화적 부흥’이라는 두 측면으로 구분하고 연결하여 살펴볼 수 있다. 제1차 세계대전과 제2차 세계대전의 참전국이자 패전국이었던 독일의 역사적 상황을 돌이켜보면, 라인란트가 함의하는 국제 정치적 사건과 갈등을 알 수 있다. 전제적 상황을 돌이켜볼 때, 1940년대 아방가르드 음악의 중심지로 자국 문화적 부흥을 꾀하였던 것은 문화적 자긍심을 통해 절망적 상황을 극복하고자 했던 국가적 방침으로 볼 수 있다. 다름슈타트 음악제와 같은 공론의 장을 중심으로 1940년대 아방가르드 음악의 중심지로 자리매김했다. 제4장 제1절에서 다름슈타트 음악제를 다루었다.

백남준의 독일시기(1956-1963)	
제1단계(1956-1957)	존 케이지를 만나기 전
제2단계(1958-1961)	존 케이지와의 만남과 그 이후 백남준이 행위음악가로 변모한 시기
제3단계(1963)	존 케이지를 넘어서 백남준이 실험TV를 전시한 시점

[표 1] 독일시기 백남준과 존 케이지의 영향



[도 1] 독일 지도

여기서는 제 1단계를 다룬다.⁵¹⁾ 1956년부터 1957년까지 백남준의 이동 경로를 설정하고⁵²⁾ 주요 행적을 살펴본다. 1956년 백남준이 일본을 떠나 독일로 이주했다는 사실은 백남준의 결단을 보여준다. 백남준은 동아시아 한국과 일본을 벗어나 서유럽 독일에서 당대 음악을 직접 경험했다. 그들과 동일 선상에 서고자 했던 것은 아닐까. 1958년 예술적 스승, 존 케이지를 만나기까지 아시아에서 온 유학생 백남준의 행보를 따라가 본다.⁵³⁾

가. 존 케이지를 만나기까지

일본 도쿄대학에서 학사졸업 후 석사진학을 위해 백남준은 독일 유학길에 오른다. 1956년 뮌헨 루트비히 막스밀리안스 대학(Ludwig-Maximilians-Universität München)에 입학한다. 그곳에서 1년간 공부한다. 아놀드 쇤베르크 연구논문으로 학사학위를

51) 존 케이지와의 만남 이후 백남준의 독일시기(1958-1963)는 제4장에서 다루었다.

52) 이동 경로: 뮌헨(München) > 다름슈타트(Darmstadt) > 프라이부르크(Freiburg) > 쾰른(Köln)

53) ‘케이지의 세례를 받았다’는 비유적인 표현으로 백남준은 케이지와의 만남을 회고했다. 독일 시기 청년 백남준은 자신의 행보에 귀감이 될 만한 예술적 스승과의 만남을 갈망하고 있었던 것으로 보인다. 뮌헨을 떠나 다름슈타트에서 만난 포르트너 마저도 도끼로 피아노를 때려 부술 기세였던 백남준의 과격적인 행동 방식에 난색을 보이며 한 걸음 뒤로 물러난다. 백남준은 포르트너 교수의 지도학생이 되기를 원했으나 백남준의 전위적 기질을 파악한 그는 나로서는 가르칠 것이 없다고 밝히면서 슈톡하우젠이 있는 전자스튜디오에서 작업하기를 권유한다. 백남준이 포르트너에게 작곡을 사사받았다고 말하기엔 조금 궁색한 측면이 없지 않다는 생각이다. 백남준은 전자음악만으로는 만족하지 못했고 공허한 마음을 느꼈다. 그는 파괴적인 행위를 접목하고자 했는데 이를 통해 카타르시스를 얻고 정신적 성숙을 이룰 수 있다고 여겼기 때문이다. 하지만 백남준은 자신이 하고자 하는 전위음악을 실천할 마음의 준비 혹은 시작할 계기가 필요했던 것 같다. 그런 의미에서 1958년 다름슈타트에서 존 케이지와의 만남은 백남준에게 터닝 포인트가 되었던 사건이다. 1956년부터 1958년까지 백남준의 행보를 흥미롭게 여겼던 것은 백남준 스스로 예술적 스승을 찾아가는 과정으로 보았기 때문이다. 백남준에게 존 케이지는 예술적 스승이다.

받은 백남준은 쇤베르크의 제자인 안톤 베베른(Anton Webern, 1883-1945) 연구는 문으로 석사학위를 받고자 했다. 그러나 게오르기아테스(Thrasylbulos Georgiades, 1907-1977) 교수가 이를 수용하지 못할 것이라 여겼다.⁵⁴⁾ 자신의 유파를 선택하면 다른 유파에 대한 관용이 없어지는 독일 음악계의 경직성과 당파성에 실망한다.⁵⁵⁾ 뮌헨 대학생 백남준의 유학 생활은 만족스럽지만은 않았던 것으로 보인다. 백남준이 기대한 전위 음악은 뮌헨 대학이 아니라 다름슈타트 음악제에 있었다.

백남준은 1957년 볼프강 포르트너에게 작곡을 배우기 위해 프라이부르크 음악대학에 등록한다.⁵⁶⁾ 그곳에서 2년 동안 공부했다.⁵⁷⁾ 볼프강 포르트너에게 보내는 편지에서 “저 백남준은 한국에서 온 학생입니다. 저는 다름 학기에 볼프강 포르트너 교수님의 작곡수업을 듣고자 하며 한 학기 전인 8월부터 개인 지도를 받고자 합니다.”⁵⁸⁾ 라고 자신을 소개하면서 포르트너에게 작곡을 사사받고자 한다는 뜻을 밝혔다. 포르트너는 백남준이 하고자 하는 전위 음악의 급진적인 성격을 파악하고⁵⁹⁾ 쾰른의 WDR(Westdeutscher Rundfunk) 전자음악 스튜디오(Studio für Elektronische Musik)에서 작업을 권면한다.⁶⁰⁾ 슈타이네케 박사에게 보내는 편지에서 “한국인 제자 백남준이 전자 음악실험을 하고 싶어 합니다. 백남준은 매우 흥미롭고 창의적인 학생이라는 점을 알려드립니다.”라고 소개했다.⁶¹⁾ 포르트너는 초기 백남준 음악의 예술적 아이디어와 수행방식에 대해 “비상한 현상”이라고 표현했다.⁶²⁾

54) Edith Decker-Phillips, **백남준·Video: 비디오 예술의 미학과 기술을 찾아서**, 김정용 옮김 (서울: 궁리, 2001), 36.

55) 백남준아트센터 편집부, 부드러운 교란, 48에서 재인용.

56) 백남준아트센터 편집부, 부드러운 교란, 48.

57) Edith Decker-Phillips, 백남준·Video, 36.

58) ARIRANG TV, “Arirang Special(Ep.312) Nam June Paik’s Art and Revolution 1 _ Full Episode,” YouTube, 2016. 1. 22, 26:39 / 48:10, https://www.youtube.com/watch?v=w0E2v_rbY7s.

59) “서울대학교 음악대학 강석희 교수는 이렇게 묘사한다. 작곡가[포르트너]가 백남준에게 “자네의 작품을 들려달라”고 말하자, 백남준은 가방에서 악보 대신 해머를 꺼내 들고 피아노로 향했다고 한다. 작곡가는 [...]”자네와 난 음악적 방향이 너무 다른 것 같으니, 다른 선생을 찾아가게.“ 그 후 백남준은 자신이 그 작곡가에게 ‘사사’했다고 여기 저기 떠벌리고 다녔단다.” 진중권, **진중권의 미학 에세이: 예술의 눈으로 세상 읽기**, (서울: 한겨레출판, 2013), 180-181.

60) Edith Decker-Phillips, 백남준·Video, 36.

61) ARIRANG TV, “Arirang Special(Ep.312),” 27:29 / 48:10.

62) 백남준아트센터, “《비상한 현상, 백남준》 전시소개,”

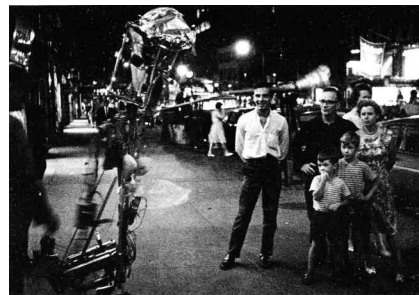
<https://njp.ggcf.kr/archives/exhibit/extraordinary-extraordinary-phenomenon-nam-june-paik?term=49>.

4. 독일시기 이후: 비디오 아트의 선구자

가. 뉴욕에 온 백남준, 샬롯 무어먼과의 만남

백남준은 독일에서 파괴적 행위를 동반한 진위 음악을 전개하여 동양에서 온 문화 테러리스트라는 수식어를 얻었으나 이에 대한 백남준의 흥미는 지속되지 못했다. 행위음악에 몰입한 개인적 동기는 카타르시스를 통한 정신적 성숙이라고 밝혔는데, 더 이상 이를 필요로 하지 않았기 때문으로 보인다.

독일에서 1963년 첫 개인전을 마무리한 백남준은 일본에 잠시 머물기로 한다.⁶³⁾ 엔지니어 슈야 아베⁶⁴⁾와 함께 전자기술을 활용한 예술실험의 가능성에 몰두했고, 그 결과 <로봇 K-456>(1964)이 탄생했다.⁶⁵⁾ 당대의 전위적인 예술가들이 모여 있는 뉴욕에서 <로봇 K-456>을 공개할 생각으로 1964년 존 케이지가 있는 미국에 입국했다. 독일에서 ‘문화 테러리스트’로 활약했던 파괴적인 면모와 전혀 다른 모습으로 나타나 사람들을 놀라게 하겠다는 심산이었다.



[도 2, 3] <로봇 K-456>을 조작하는 백남준

[도 4] 거리를 활보하며 관객과 대면하는 <로봇 K-456>

63) 백남준의 작업실에 방문한 대형 백남일은 잠시 일본에 머물면서 일본인 엔지니어들과 함께 작업하는 것이 효율적이겠다고 조언했고 백남준은 수긍했다.

64) 우치다 히데오의 소개로 슈야 아베를 만났다. 슈야 아베와의 협업으로 <K-456>(1964)과 <백-아베 신디사이저>(1969)를 고안했다.

65) 백남준은 1963년 8월 초부터 사이토 규타라는 대학생 아르바이트를 채용해 로봇 만드는 일을 하고 있었다고 아베는 회고했다. 제작 과정에서 아베가 참여하게 된 것은 첫 로봇이 시운전하고 부서지면서부터 본격적으로 도와주기 시작했다고 한다.

백남준아트센터 편집부, 백남준아트센터 인터뷰 프로젝트: 슈야 아베·이정성 (용인: 백남준아트센터, 2016), 10-12.

백남준이 도착하는 뉴욕 공항에서 그를 기다리는 사람이 있었다.⁶⁶⁾ 샬롯 무어먼(Charlotte Moorman, 1933 - 1991)이다.⁶⁷⁾ 《제2회 뉴욕 아방가르드 페스티벌》(1964)에서 공연할 예정인 슈톡하우젠의 음악연극 <오리기날레>(1964)에서 “동양에서 온 미치광이 행위예술가”⁶⁸⁾ 역할로 출연해주기를 요청하기 위해서였다. 전자기술을 활용하는 전위음악가라는 새로운 면모를 보여주고자 애썼던 백남준의 노력을 돌이켜 보면, 이러한 부탁이 반갑지 않았을 것으로 짐작한다. 이미 한차례 <오리기날레>(1961)에서 “동양에서 온 미치광이 행위예술가” 역할로 공연에 참여했었고, 당시에 행위음악에 대한 흥미를 상실했다고 고백했기 때문이다. 그러나 백남준은 샬롯 무어먼의 부탁을 사양하지 않았다. 무슨 이유 때문이었을까. 슈톡하우젠의 부탁이 아닌 샬롯 무어먼의 부탁을 통해 무대에 올랐던 것은 향후 줄리어드 음대 출신 첼리스트였던 샬롯 무어먼과의 협업을 염두해 둔 의도적 참여로 보인다.

백남준은 《제2회 뉴욕 아방가르드 페스티벌》에서 공연하는 <오리기날레>의 한 부분 <로봇 오페라>에서 샬롯 무어먼과 협연했다.⁶⁹⁾ 백남준과의 편지를 통해 <로봇 K-456>의 존재에 관해 알고 있었던 플럭서스의 창시자 조지 마키우나스(George Maciunas, 1931-1978)는 배신감을 느끼고 ‘기회주의자’라고 강하게 비난했다. 집안 사업이 어려워지면서 빨리 성공해야 한다는 부담감을 느끼고 있었고, 조지 마키우나스보단 샬롯 무어먼이 필요했기 때문에 어쩔 수 없는 선택이었다.⁷⁰⁾ ‘음악과 성’이라는 백남준의 구상을 수행하는데 있어 그녀는 적임자였고, 흔치 않은 기회였다. 백남준은 1968년 6월 14일 샬롯 무어먼에게 보내는 편지에서 그동안의 협업에 대해 다음과 같이 자평했다.

우리는 삶과 죽음에서 성(性)을 음악에 도입하려 했던 중요한 목적을 달성했어. 존 케이지도 자신의 음악에 도입하지 못했던 요소였지, 그는 ‘가능하면 자연스러움’을 추구했지. 나는 우리가 성을 음악에 도입함으로써 케이지의 개념을 확장시켰다고 생각해. 그래서 우리가 성취한

66) 久保田成子, 나의 사랑 백남준, 92.

67) 시계코에 따르면 클래식 음악에 정통한 무어먼은 우연한 기회로 전위예술에 관심을 갖게 되었다고 한다. 어느 날 지인의 권유로 존 케이지의 <현악기 연주자를 위한 26' 1.1499">라는 작품을 연주했는데, 이에 흥미를 느끼고 이후 아방가르드 예술에 매료되었다는 것이다. 이 우연한 기회에 존 케이지가 관련되어 있다는 사실은 백남준의 경우를 연상시킨다는 점에서 케이지의 영향력이 곳곳에 퍼져있었음을 실감케 한다.

Ibid., 90.

68) Ibid., 90-92.

69) 백남준아트센터, “백남준아트센터 소장품 N009_로봇 K-456,”

http://njp.ggcf.mbdev.kr/archives/artwork/n009_%EB%A1%9C%EB%B4%87-k-456?term=31.

70) 샬롯 무어먼과의 협업은 곧 조지 마키우나스와의 결별을 의미하는 것과 다름없었다.

것에 대해 정통 케이지파들이 질투 하는 것이 별로 놀랍지 않아.⁷¹⁾

그러나 <오페라 섹스트로니크(Opera Sextronique)>(1967) 공연 이후 무어먼에게 백남준은 텔레비전 실험에 매진하겠다는 뜻을 전달한다. 백남준의 가장 중요한 관심사는 전자TV의 예술적 변용에 있었던 것으로 보인다.



[도 5] <로봇 K-456>(1965)



[도 6] 존 케이지의 <현악연주자를 위한 26'1.1499">(1965)



전자TV의 예술적 변용은 곧 역사적 필요성을 담보한 예술적 성취가 될 것이라는 것을 백남준은 인식하고 있었다. 음악에 행위와 성을 도입하여 전위적인 음악형식을 전개하고 있었지만, 무엇보다 전자TV의 예술적 고안에 관심이 기울어졌다.

나. 백남준과 전자TV⁷²⁾

전자TV가 예술적 매체로 전용되면서 나타난 변화 양상을 특징으로 언급하고자 한다. 연구자는 전자 TV의 예술적 변용을 위한 초기 단계의 특징인 ‘불확정성’은 이후 관객 참여 TV, 예술가 참여 TV, 그리고 지구촌 문화소통 TV으로 진보를 거듭해온 것으로 보았다. 백남준은 전자TV에 대한 예술적 실험을 통해 예술에 대한 고정관념이 규정해온 경계를 넘어 인식의 확장을 꾀했고 뒤샹의 영역을 넘어 비디

71) 백남준아트센터 편집부, 부드러운 교란, 110(각주44)에서 재인용.

72) 1963년 백남준의 첫 개인전 이후 2006년 74세를 일기로 타계하기까지, 독일시기 이후 (1963-2006) 백남준의 행보를 상세하게 설명한다면 방대한 분량이 될 것이다. 많은 지면을 할애할 수 없기 때문에 여기서는 《음악의 전시-전자 텔레비전》에서 등장한 13대의 TV가 1963년 이후 어떠한 발전 양상을 보였는지 주요 작품을 중심으로 전과 달라진 특징을 간략하게 언급하는데 의미를 두었다.

오아트를 개척한 선구자가 되었다.⁷³⁾

백남준 전자TV의 변화 양상	
1963년 <실험TV>	전자 영상의 불확정성 (indeterminacy)
1965년 <자석TV>	관객의 물리적 참여 (audience participation)
1969년 <매체는 매체다>	예술가의 생산적 참여 : 영상 콘텐츠의 기획과 제작
1984년 <굿모닝 미스터 오웰>	지구촌 문화소통을 지향 하는 예술적 매체



[도 8] <매체는 매체다>(1969)

[표 2] 전자TV의 예술적 변용과 특징

(1) 실험TV와 자석TV

백남준은 대망의 첫 개인전에서 13대의 전자TV를 최초로 전시했다. 그러나 그의 예상과 달리 관객들의 호응은 저조했다. 비교적 관객들의 큰 관심을 받지 못했고, 적극적 참여로 이어지지 못했다는 점에서 부진한 성과를 보였다. 전위적인 예술작품을 대할 때 관객이 느끼는 당혹감을 떠나서, 그것이 초기 전자TV 실험이었다는 사실을 유념하여 13대의 전자TV를 살펴보았다. 연구자는 백남준이 관객에게 제안한 소통방식이 다소 거칠고 투박했다는 점에 주목한다. 이후 <자석TV>(1965)에서 백남준이 제안한 관객의 참여방식은 간단명료하고 직관적이었다는 점에서 분명한 차이가 있기 때문이다. 행위음악에서 보여주었던 백남준의 연출 방식이 전시 기획에도 반영되었고 다양한 오브제들이 건물 전체에 산재되어 있었기 때문에 관객의 관심이 분산된 것은 자연스러운 현상이었다. 산만한 지각을 유도한 것은 백남준의 의도였다. 백남준이 성패의 관건으로 유의했던 것은 관객의 자발적인 참여에 있었는데 스스로 만족할만한 성과를 거두지 못했다고 자평했다. 따라서 연구자는 백남준의 1963년 첫 개인전에서 공개된 13대의 실험TV에서 괄목할만한 성과로 강조해야 할 특징은 전자 영상의 ‘불확정성’ 그 자체에 있다고 본다.⁷⁴⁾ 백남준의 우선적

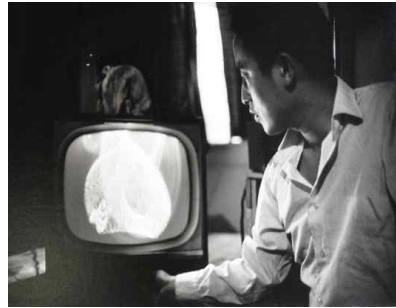
73) 전자TV에 대한 백남준의 연구와 실험은 1964년 백남준이 활동거점을 독일에서 미국으로 옮기면서 본격화되었고, 1982년 휘트니 미술관에서 백남준 회고전 개최로 공인되면서 비디오아트의 시조가 되었다.

74) 백남준이 처음 제시한 <13대의 전자TV>(1963)에 대한 관객의 참여방식 혹은 관객과의 소통

(제1차적인) 목표는 ‘전자TV의 내부회로 조작방법’으로 ‘불확정적인 상태’를 시각화하는 것이어야 한다.⁷⁵⁾ 여기서 중요한 핵심은 전자 영상에 대한 ‘불확정성’ 도입이다.



[도 9] 쿠바TV(1963)



[도 10] 자석TV(1965)

(2) WGBH 방송국과 <매체는 매체다>와 <비디오 코뮌>

백남준의 전자TV는 미국의 공영방송국 WGBH와의 협업으로 새로운 국면에 접어든다. WGBH 방송국은 ‘모든 소음도 음악이 될 수 있다’는 존 케이지의 아이디어를 차용하여 ‘모든 것이 음악이라면 모든 그림도 TV’가 될 수 있다는 기획으로 《안녕하세요 실버씨》(what’s happening mr. silver?)(1967-9)을 방영했다.⁷⁶⁾

백남준은 1969년 3월 23일 비디오 아트를 중심으로 기획한 최초의 텔레비전 방송 프로그램⁷⁷⁾ 《매체는 매체다》(The Medium is the Medium)(1969)에 참여했다. 여섯 명의 예술가(알도 탐벨리니, 토마스 태들록, 알랜 카프로, 제임스 시라이트, 오

방식이 이후의 <자석TV>(1965)와 비교해보면 전자TV와 관객의 대응 방식이 분명한 차이를 보인다는 점에서 이를 ‘참여TV’라고 통칭하는 것이 적절한지에 대해 재고할 수 있는 여지가 있다고 본다.

75) 연구자는 백남준의 참여TV 개념이 특정 시기 혹은 주요 작품으로 규정된 경우에 한하여 핵심 개념으로 급부상할 수 있다고 본다. 백남준의 예술세계를 참여 개념으로 설명하고자 하는 연구자들에게 이러한 생각은 협소한 시야처럼 느껴질 것이다. 초기 전자TV 실험을 포함하는 백남준의 비디오아트 작품세계는 광범위하기 때문에 각 시기 혹은 형식에 따라 두드러진 특징으로 파악해야 한다고 본다. 이렇게 구별한 요소를 연결하고 관계가 성립하는 명제를 규명하여 백남준의 예술세계를 정밀하게 인지할 수 있을 것이다. 작품이 존재하는 구조적 속성을 의미하는 불확정성(필요조건)과 작품을 경험하는 즉흥적 방식을 의미하는 관객참여 개념(충분조건)은 서로 밀접한 관계가 있다고 보았다. <실험TV>에서 백남준은 (제1차적인 목표인) 전자TV의 메커니즘을 이해하고 이를 조작하여 불확정성의 고안을 달성했다고 보고, 이후 <자석TV>를 통해 제2차적 목표인 관객의 물리적인 참여로 나아갔다고 본다.

76) Ibid., 128.

77) Ibid., 130.

토 피네, 백남준)가 WGBH 방송국 기기를 이용하여 비디오 작품을 제작했다. 예술가들이 텔레비전을 장악하면 어떤 일이 일어날까요? 라는 내레이션을 시작으로 참여 작가의 출품 작품 총 6편이 유니버스 형식으로 전개되었다. 마지막 순서였던 백남준은 <전자 오페라 No.1>에서 “이것은 참여 TV입니다.”, “지시를 따라주세요”라는 내레이션으로 시청자의 물리적인 참여(구체적인 행동)를 유도했다. 백남준은 이후 “갤러리에 방문하는 몇 명의 관람자가 아닌 더 많은 대중을 향한 방송국용 프로그램 제작에 몰두하게 된다.”⁷⁸⁾

《The Medium is the Medium》(1969)	
Aldo Tambellini	<Black>
Thomas Tadlock	<Archetron>
Allan Kaprow	<Hello>
James Seawright	<Capriccio for TV>
Otto Piene	<Electronic Light Ballet>
Nam June Paik	<Electronic Opera #1>



[표 3] 《매체는 매체다》 프로그램 순서

[도 11] 백남준 <전자 오페라 No.1>

<매체는 매체다>(1969)와 <비디오 코뮌>(1970) 사이에 <백-아베 신디사이저>(1969-1970⁷⁹⁾)의 개발이라는 백남준의 또다른 도전이 있다. 백남준은 일본에서 비디오 신디사이저의 제작을 마치고 아베와 함께 돌아온다. WGBH 방송국의 스튜디오에서 신디사이저와 방송국 기기를 연결하여 1970년 8월 4시간짜리 생방송 프로그램인 <비디오 코뮌>을 채널 44번에서 방영했다.⁸⁰⁾ 백-아베 비디오 신디사이저는 영상 시그널을 전자적으로 조작하여 이미지의 색과 형태가 변하는 불확정적이고 유기적인 기계였다.⁸¹⁾

백남준은 비디오합성기 <백-아베 비디오 신디사이저>를 “실시간 비디오 피아노”라고 표현했다.⁸²⁾ 이에 주목한 오경은은 음악가 백남준에게 <백-아베 비디오 신디사이저>는 “시간성의 공간적 측면을 탐구하는 신(New Music)음악의 악기로

78) Ibid., 134

79) “1969년 9월에 그 이야기가 나오면서 바로 시작하기로 하고, 진행해서 1970년 2월 15일에 끝났습니다. 지금 생각하면 무지하게 빠른 속도였네요.”

백남준아트센터 편집부, 슈야 아베·이정성, 15.

80) 백남준아트센터 편집부, 부드러운 교란, 152.

81) Ibid., 152.

82) 백남준, 백남준: 말馬에서 크리스토포까지, 246.

작용”하였다고 주장했다.⁸³⁾ 존 케이지가 피아노를 조작하여 고른음(1옥타브의 12음계)의 불확정성을 야기했다면 백남준은 비디오합성기를 통해 즉흥적으로 TV 영상을 조작했으며 그것은 고도의 정확정보다는 “고도의 부정확성”에 백남준의 관심이 있었다는 점을 또 다시 확인시켜준다.⁸⁴⁾ 백남준은 비디오 신디사이저가 유용한 도구로 사용되기를 바라는 마음에서 특히 신청을 하지 않았다.

4시간 생방송 내내 다양한 이미지들로 만들어진 이미지들과 처음부터 끝까지 비틀즈의 음악이 함께 어우러져 방영되었다는 점에서 일종의 뮤직 비디오로 볼 수 있다. 일본 방송국에서 녹화해온 가요대전 프로그램이나 스타킹 광고가 아무런 자막 없이 미국의 시청자들에게 그대로 전달되었다. 백남준에게 있어 비디오 코문 실험은 텔레비전 이미지와 영상이 한데 어우러진 일종의 ‘무드’를 위한 텔레비전 환경을 조성하면서 텔레비전을 보는 다양한 방식이 존재할 수 있다는 가능성을 보여주었다.⁸⁵⁾

제2절 백남준의 예술적 배경⁸⁶⁾

1. 신음악의 쇤베르크

백남준은 한국에서 마르크스와 아놀드 쇤베르크에 대해 배웠다. 백남준이 1956년 독일로 이주하고 신음악의 현장을 몸소 경험하기까지 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)의 역할이 있었다. 백남준에게 쇤베르크는 정신적 스승이었다.⁸⁷⁾는 점에서 주목할 필요가 있다.

1948년 해방공간에서 아방가르드의 열기가 끓어올랐다. “바르톡, 힌데미트, 스트

83) 오경은, “이미지 합성기와 악기 사이: 백-아베 신디사이저,” **미술사학**, no. 31 (2016): 186.

84) 백남준, 백남준: 말馬에서 크리스토포까지, 247.

85) 백남준아트센터 편집부, 부드러운 교란, 152에서 재인용.

86) 윤양호는 ‘II. 백남준의 예술에 영향을 끼친 사람들’에서 쇤베르크, 존 케이지, 요셉 보이스 세 명의 예술가를 언급한다. 첫째, 쇤베르크의 영향으로 3가지 측면 ‘불협화음의 음악’, ‘가치 부정을 통한 새로운 가치창조’, ‘새로운 소통방법’을 언급한다. 둘째, 존 케이지는 백남준의 독일 유학 시절에 많은 영향을 준 정신적 스승이라고 본다. 케이지의 <4분 33초>의 영향으로 백남준의 <영화를 위한 선>이 제작되었다고 언급한다. 셋째, 요셉 보이스는 예술적 동반자로서 보이스의 인간중심의 예술사상이 백남준의 예술에 영향을 끼쳤다고 본다.

윤양호, “백남준의 비디오예술 속에 나타난 불교정신,” **불교학보** 50, (2008): 231-233.

87) 백남준, 백남준: 말馬에서 크리스토포까지, 67.

라빈스키, 쇤베르크”⁸⁸⁾와 같은 음악가에 대해 알고 있었다는 점에서 한국의 문화적 수준이 상당했다⁸⁹⁾고 백남준은 회고했다. 1947년 서울에서 쇤베르크에 관해 한 챕터나 할애한 현대음악 관련 서적 한 권을 발견한다.⁹⁰⁾ 쇤베르크에 대한 극단적인 평가에 관심을 기울이게 된다.⁹¹⁾ 당시 백남준에게 <피아노를 위한 소나타 제31번> 악보가 전부였는데,⁹²⁾ “리처드 리키가 루시의 뼈 비슷한 것을 인류 기원의 출발점으로 설명한 것처럼 나는 단 하나의 곡을 바탕으로 내 ‘스승’의 전 세계를 상상했다.”⁹³⁾고 회고했다. 당시 백남준은 쇤베르크를 전위적인 작곡가로서 동경의 대상으로 열망하고 있었다. 쇤베르크에 대한 백남준의 호기심은 이후 일본시기로까지 이어졌다. 쇤베르크에 대한 연구논문으로 도쿄대학교 미학미술사학과를 졸업한다.

오경은⁹⁴⁾은 케이지의 입지와 역할은 “쇤베르크의 공감각적 예술의 토양 위에서 자라난 것”⁹⁵⁾이라고 본다. 백남준을 “1958년에서 1963년 사이, 시각적 음악이라는 주제 하에 비디오 아트의 태동에 결정적 계기를 마련”⁹⁶⁾한 예술가라고 언급했다. 이용우는 백남준의 첫 전시회에서 구현된 음악과 텔레비전의 접목이라는 구상에 대해 ‘음의 시각화(visualization of music)’라는 개념설정이 가능하다고 본다.⁹⁷⁾ 존 케이지가 음악 연주회에 비음악적인 소리를 도입하고 그것이 관객에게 시각적 연상 작용을 유도했듯이 백남준 또한 “시각적 음악, 음악적 이미지라는 상관관계의 상호작용을 시도”했다고 볼 수 있다는 견해를 밝혔다.⁹⁸⁾

88) Ibid., 25.

89) 이경희와의 인터뷰에서 백남준은 한국의 문화수준이 상당했다고 회고했다. “아놀드 쇤베르크란 난해작가가 있었어. 그의 작품을 우리반 학생 5분의 1은 읽었어. 사치로 읽은 거지만.” 이경희, 白南準 이야기, 53.

90) 백남준, 백남준: 말馬에서 크리스토까지, 25.

91) Ibid., 189.

92) “하지만 그 당시 한국에서 찾아볼 수 있는 쇤베르크의 악보는 피아노를 위한 곡 op.33a의 해적판이 유일했다.”

Ibid.

93) Ibid, 68.

94) 청각적 예술인 음악과 시각적 예술인 미술의 상호관계에 주목하여 시각화된 음악(visual music)의 역사를 제시했다. 칸딘스키와 쇤베르크의 회화와 음악을 1930년대 이후 시각화된 음악(visual music)이라는 분야가 개척되는 데에 주요한 선례로 소개했다.

95) 오경은, “음악의 시각화: 쇤베르크의 후예들과 공감각,” **현대미술사연구** 37, (2015): 104.

96) Ibid., 109.

97) 이용우, **비디오 예술론** (서울: 문예마당, 2000), 93.

98) Ibid.

2. 다다의 마르셀 뒤샹

허지영은 백남준과 마르셀 뒤샹의 연관성을 다음과 같이 밝힌 바 있다.⁹⁹⁾ 첫째, 미술에서 관습적 형식을 탈피하여 아이디어를 중요시했다. 둘째, 예술과 테크놀로지를 결합시킨 작품에서 공통된 주제, 매체에 대한 관심이 있었다. 셋째, 예술이 미학적 관점을 넘어 최첨단 테크놀로지를 결합하여 삶에 유익한 기술과 정보를 주고 초감각적 이미지를 보여주면서 무한한 상상력과 비전을 제시하였다. 백남준의 전공이 미술이 아닌 미학, 미술사, 음악을 전공했다는 사실에 주목했다.

신원정은 1958년 뒤셀도르프 다다 전시가 백남준에게 강한 인상을 남겼고, 예술적 영향을 미쳤다고 본다.¹⁰⁰⁾ 뉴욕에서 뒤샹이 만든 포스터와 그로부터 10년 후 부퍼탈에서 백남준이 만든 전단지(가) 유사하다는 점에 주목했다. 텍스트의 중첩이라는 공통된 전략을 사용했다는 점에서 “백남준이 다다의 정신을 자신의 방식으로 이해하고 받아들였음을 투영하고 있다”는 견해를 밝혔다.¹⁰¹⁾

백남준은 독일시기 쾰른에서 다다이즘의 회고전을 보고 깊은 감명을 받았다. 존 케이지처럼 마르셀 뒤샹과 직접 교류를 통해 예술적 영향을 받은 경우가 아니다. 다다가 남긴 예술의 형식과 철학을 통해 마르셀 뒤샹의 반예술 정신을 이해했다. 오히려 백남준이 적극성을 보였던 것은 존 케이지와의 관계에 있었다. 존 케이지는 뒤샹과 긴밀한 관계를 유지했기 때문에 백남준은 존 케이지와의 직접 교류를 통해 뒤샹식의 아이디어를 자연스럽게 수용하게 됐을지도 모른다.

백남준의 포부¹⁰²⁾는 현대음악의 영역에 국한한 것이 아니었다. 뒤샹과 존 케이지의 예술철학이 사람들에게 전달되고 이해된다면 분명히 백남준의 예술철학도 인정하게 될 것이라고 자신의 견해를 피력했다.¹⁰³⁾ 양은희는 1960년대에 나타난 뒤샹과 케이지의 후예들은 예술과 테크놀로지의 융합이라는 특징을 갖는다고 강조하면서 백남준을 언급한 바 있다.¹⁰⁴⁾ 여기서 일관되는 것은 존 케이지 이후의 전위예술가

99) 허지영, “예술과 테크놀로지: 마르셀 뒤샹, 백남준,” **인문학논총** 14, no. 3 (2009): 276.

100) 백남준아트센터 편집부, **NJP 리더 제4호: 음악의 전시** (경기: 백남준아트센터, 2013), 69.

101) Ibid.

102) “원베르크는 <무조성atonal>을 썼습니다. 존 케이지는 <무작곡a-composition>을 썼습니다. 저는 <무음악a-music>을 썼지요.”

백남준, 백남준: 말馬에서 크리스토프까지, 402.

103) “뒤샹조차 자신의 생각을 전달하는 데 100년이 걸렸다. 나는 더 걸릴지도 모르겠다. [...] 2032년에 사람들은 ‘더러움’을 보여주는 나의 날림 미학을 좋아하게 될 것이다. 그보다 훨씬 전에 사람들은 존 케이지 음악이 진정한 아름다움을 이해하게 될 것이다.”

Ibid, 41.

로서 자신을 위치하고 있다는 점이다. 두 흐름의 차이는 전자는 현대음악에 토대를 둔다는 것이고 후자는 현대미술에 토대를 둔다는 것인데 백남준은 현대음악과 현대미술이라는 모더니즘적 사고방식에서 벗어나 미디어아트라는 융합적 예술형식을 마련했기 때문에 이러한 두 흐름을 통합적으로 이해해야 한다.

3. 네오-다다, 플럭서스

제2차 세계대전(1939-1945)이라는 위기 상황이 발생하고 네오-아방가르드 예술가들은 이에 대응하기 위해 전위적 예술실험을 전개했다. 예술이 어떠한 가치를 제시하여 설득력을 얻고 필요성을 주장할 수 있을지 장담할 수 없었다. 네오-아방가르드 예술가들은 ‘역사적 아방가르드 운동’¹⁰⁵⁾으로부터 어떠한 모티프를 얻을 수 있을 것이라 믿었고, 다다의 예술정신을 이어서 네오-다다¹⁰⁶⁾라는 새로운 예술경향이 형성될 수 있다고 보았다. 네오 다다적 경향이 회화에서¹⁰⁷⁾만 있었던 것은 아니다. 음악에서도 이러한 움직임이 있었다. 이러한 경향의 대표 주자가 플럭서스(Fluxus)이다. 반예술적 행위에 의해 미술과 음악이라는 예술형식이 융합되면서 나타난 새로운 실험이었다.

가. 백남준과 플럭서스

연구자는 플럭서스라는 프레임으로 백남준의 행위음악을 규정하면서 비롯되는

104) 양은희, “예술의 ‘융합’: 마르셀 뒤샹, 존 케이지, 그리고 1950년대와 1960년대의 예술가들을 중심으로,” **현대미술학논문집** 18, no. 1 (2014): 142.

105) 뷔르거에 따르면, “여기서 사용된 역사적 아방가르드 운동들이라는 개념은 무엇보다 다다이즘과 초기 초현실주의를 가리킨다. [...] 이 운동들이 지니는 공통점은, [...] 즉 그들은 전통과의 철저한 단절을 기도하는데 그리하여 가장 극단적인 형태의 운동들을 통해 그들은 무엇보다 시민사회에서 형성되어온 예술제도에 대해 반기를 든다.”

Peter Bürger, **아방가르드의 이론**, 최성만 옮김 (서울: 지식음반드지식, 2013), 36-37.

106) 다다와 네오다다의 차이에 대해 『세계미술용어사전』(1999)은 다음과 같이 설명한다. “다다 운동이 주로 기성 가치의 부정을 목적으로 파괴와 반항으로 시종일관한 데 비해, 네오 다다는 반예술적 활동을 그대로 창조 행위로 전환하고 여기에 적극적인 의미를 부여하려는 특색이 있다.”

107) 세계미술용어사전에 따르면 ‘네오 다다’란 1958년 1월 『아트뉴스Artnews』의 평론에서 제스퍼 존스(Jasper Johns, 1930-), 앨런 캐프로(Allan Kaprow, 1927-2006) 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg, 1925-2008) 사이 톰블리(Cy Twombly, 1928-2011) 등의 작품을 설명하기 위해 처음 사용되었으나 이후 존스와 라우센버그의 예술작품에 주로 쓰였다고 한다.

부작용에 특히 유의하고자 한다.¹⁰⁸⁾ 그보단 “백남준에게 플럭서스란 무엇인가?”에 대한 견해표명이 백남준 연구에 유익하다고 생각한다. 백남준 연구자들 사이에서 플럭서스의 중요성이 서로 다르게 언급된다는 사실은 흥미롭다.

이용우는 “첫 실험적 텔레비전에 대한 전시는 ‘플럭서스 소재로서 매체 사용’이라고 부를 만큼 플럭서스 철학이 깊게 관여¹⁰⁹⁾”된 것으로 본다. 허지영은 “비디오아트는 플럭서스의 연장선상에서 나온 부산물”¹¹⁰⁾이라고 표현했다. 김영나는 “백남준의 예술적 정체성에 가장 큰 영향을 준 것은 플럭서스(Fluxus) 그룹¹¹¹⁾”이라고까지 강조했다.

윤종욱은 백남준의 초기작에 나타난 플럭서스 운동의 영향을 크게 두 가지로 밝혔는데 연구자가 주목하는 언급은 다음과 같다.¹¹²⁾ “예술가의 역할은 기본 구조를 개발하는 것이며, 이 뼈대 위에 살을 붙이는 것은 관객에게 맡겨둔다.”라는 윤종욱의 지적에 동의한다. 하지만 이것이 ‘플럭서스의 기본 특성’이라기 보단 ‘존 케이지의 작업 방식’에서 영향을 받은 것으로 본다. 구보타 시게코는 백남준이 존 케이지를 만나지 않았다면 플럭서스 운동에 가담하지 않았을 것이라는 견해를 밝힌 바 있다.¹¹³⁾

백남준의 전자TV가 플럭서스 페스티벌이 아닌 개인전에서 등장했다는 점과 백남준의 전자TV 실험은 플럭서스와 공유하기 위한 예술형식이 아니라 독자적인 예술형식을 고안하기 위한 백남준의 비밀스러운 작업이었다는 점에서 플럭서스와의 연관성을 주장하는 견해에 대해 회의적이다.

진선자는 백남준이 플럭서스 공연의 중심인물이었다고 주장한다.¹¹⁴⁾ 미술평론가

108) “플럭서스란 백남준의 예술 정신이다”라고까지 설명하는 연구자들도 있으나, ‘과연 그 표현이 적절한 키워드가 될 수 있는지’에 대해서는 논쟁의 여지가 있다고 본다. 플럭서스에 대한 의미규정이 선결되지 않고, 그러한 판단이 가능할 수 있겠는가라는 회의적 시각을 갖고 있기 때문이다. 이는 서로 다른 관점의 차이에서 비롯되는 문제일 것이다. 연구자는 플럭서스가 백남준에게 미친 영향을 프로토-플럭서스로 국한하여 현장 그 자체로 보고 있다. 이러한 관점에서 백남준에게 플럭서스란 그것의 유용성과 지속성을 기준으로 생각해볼 때, 백남준의 전위적 실천이 초기에 소멸되지 않고 지속될 수 있게 한 실험과 교류의 장이었다고 본다.

109) 이용우, 비디오 예술론, 68.

110) 허지영, 예술과 테크놀로지, 270.

111) 김영나, 초국적 정체성 만들기, 212.

112) 첫째, 백남준이 텔레비전에 관심을 갖게 된 것은 가구, 쓰레기, 피아노 등 일상의 물건을 예술적 행위에 통합한 플럭서스 운동 때문이다. 둘째, 참여 텔레비전을 비롯한 그의 비디오 아트 작품에서 관찰자의 역할이 중요해진 것은 플럭서스가 관찰자를 주도자로서 작품에 개입시킴으로써 작품과 관객의 관계를 새롭게 규정하였기 때문이다. 하지만 여기서 중요한 것은 예술적 ‘행위’라기보다 예술적 ‘변용’에 있다고 지적할 수 있다. 백남준의 전자TV는 파괴적 퍼포먼스를 위한 일상적 오브제로 등장한 것이 아니었기 때문이다.

윤종욱, “백남준의 초기작에 나타난 플럭서스 운동의 영향,” **인문연구**, no. 72 (2014): 287.

113) 久保田成子, 나의 사랑 백남준, 63.

임근준은 “<플럭서스 코텍스>(1988)의 서문을 쓴 존 헨드릭스조차 ‘플럭서스를 예술운동으로 보기보다는 현상의 맥락으로 이해하는 것이 좋다’고 분명히 밝힌 배경을 주목해볼 필요가 있다.”고 지적했다.¹¹⁵⁾

114) 구보타 시게코의 말을 인용하면 다음과 같다. “그동안 백남준이 전위그룹 ‘플럭서스’의 도움을 받아 비디오 예술을 전개한 것으로 기록돼 왔는데, (이 추모제에서) 플럭서스의 초창기 멤버들은 자신들이 오히려 백남준으로부터 영향을 받았다고 연설했어요. (이에 대해) 신문이 크게 쓰고 독일미술계가 흥분했죠. ‘백남준학(學)’이 연구해야 할 숙제가 하나 더 생긴 셈이죠” (중앙일보, 2006년 5월 10일) [...] ‘백남준은 플럭서스를 이끈 사람이다. 그런데 한국에서는 그가 플럭서스 예술가들을 따라한 것으로 알고 있다. 이것은 잘못된 것이다’(중앙일보) 전선자, “백남준과 플럭서스(FLUXUS): 실증자료를 통한 플럭서스 공연의 중심인물 백남준,” **인문과학** 48, (2011): 214.

115) “플럭서스의 기록에는 기본적으로 객관성에 문제가 없지 않다. 플럭서스 선언문이 작성되기 이전의 아방가르드 활동도 플럭서스로 분류하고, 심지어 일본에서 벌어진 독자적인 아방가르드 예술운동인 하이레드센터로 플럭서스의 일부로 기록하고 있기 때문이다.”
임근준. 한국 현대미술의 도전: 1945년부터 오늘에 이르는 실험과 성취의 계보. “작가 연구: [플럭서스에서 벗어나 비디오 합성 예술의 장을 개척한] 백남준의 경우.” GAC예술아카데미 강의자료, 2017.

제3장 백남준의 예술적 스승, 존 케이지의 불확정성

세계적인 예술가 백남준은 일반적으로 ‘비디오 아트’의 선구자 혹은 ‘미디어 아트’의 창시자로 알려져 있다. ZKM 미디어 미술관 수석 큐레이터 베른하르트 제렉세(Bernhard Serexhe)¹¹⁶⁾는 백남준의 작품세계를 ‘시간 기반 예술’로 정의할 수 있다고 본다.¹¹⁷⁾ 뉴욕 현대 미술관(MoMA) 미디어 복원가(conservator) 글렌 와튼(Glenn Wharton)은 백남준의 작품세계는 ‘가변성’을 지니고 있기 때문에 이를 아우르는 용어를 찾는 것은 어려운 일이지만, 작품의 제작 시점과 관련된 사회적 상황과 이후 작품과 지속적인 관련성을 보이는 인물들을 고려할 필요가 있다¹¹⁸⁾는 견해를 피력했다.¹¹⁹⁾

연구자는 독일시기 백남준의 작품 경향을 행위음악(1958-1961)과 실험TV(1963)로 구분하였다. 연구자는 백남준이 언급하고¹²⁰⁾ 백남준 연구에서 사용하고 있는 ‘불확정성’(indeterminacy)라는 용어의 의미를 파악하는데 어려움을 느꼈다. 백남준 연구에서 백남준의 불확정성에 대한 개념 정립이 제대로 이루어지지 않았다고 보았다. 이에 연구자는 존 케이지와 백남준의 연관성을 논의하는 연결 고리로써 불확정성을 상징하고 존 케이지의 불확정성을 바탕으로 백남준의 불확정성이란 무엇인지 규명하고자 한다. 라이프치히 시각예술아카데미 미술사학·미디어이론과 교수 디터 다니엘스(Dieter Daniels)는 존 케이지와 백남준의 관계를 다루기 위해서는 많은 지면을 할애해야 한다고 말했다. 연구자는 이를 권고로 들었다.¹²¹⁾ 연구자는 존 케이지 음악이 백남준의 독일시기에 미친 영향이라는 연구 주제를 설정하여 연구 범위

116) 백남준아트센터 편집부, **백남준아트센터 인터뷰 프로젝트 한나 윌링·베른하르트 제렉세·글렌 와튼**, (용인: 백남준아트센터, 2013), 6.

117) Ibid.

연구자는 존 케이지와 백남준이 시간 기반 예술이라는 예술의 영역에서 실험했던 전위 예술가로 인식했다. 존 케이지는 리듬 구조에서 불확정성을 백남준은 전시 공간에서 불확정성을 구현했다. 또한 존 케이지는 고른음(사운드)의 불확정성을 청각적으로 인식하도록 한 예술적 오브제인 <장치된 피아노>를 고안했고 백남준은 전자 영상(이미지)의 불확정성을 시각적으로 인식하도록 한 예술적 오브제인 <실험 TV>를 고안했다는 점에서 존 케이지와 백남준의 연관성을 불확정성을 중심으로 논의할 수 있다고 보았다.

118) Ibid., 91.

119) Ibid., 7.

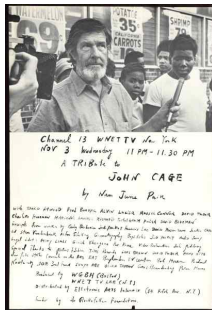
120) 백남준은 예술 분야에 ‘불확정성’이라는 “새로운 존재성을 부여”해야 한다는 견해를 피력했다. 또한 불확정성을 20세기 사상의 가장 중요한 개념으로 언급하기도 했다.

Ibid., 235, 266.

121) 백남준아트센터 편집부, **TV 코뮌, 달리- 서로- 너머-**, (용인: 백남준아트센터, 2011), 160.

를 한정했다. 제3장에서는 백남준의 예술적 배경에 포함되는 존 케이지를 특별히 비중 있게 다룬다.

백남준에게 있어 케이지의 중요도와 연구의 필요성을 뒷받침하는 단편적 사실과 백남준의 표현을 언급하면 다음과 같다. 백남준은 “내 삶은 1958년 8월 저녁 다름슈타트에서 시작되었다.”¹²²⁾라고 말했다. 연구자는 1958년 다름슈타트에서 존 케이지와의 만남이라는 사건은 백남준의 작품세계에서 중대한 기점이 된다고 본다. 백남준은 존 케이지의 세미나와 음악회를 참석했다.¹²³⁾ 특히 “정말 지루하기 짝이 없는”¹²⁴⁾ <주역 음악>(1951)을 듣고 존 케이지의 음악적 신념과 용기에 진심 어린 박수를 보낸다.¹²⁵⁾ 그로부터 약 1년 뒤 백남준은 <존 케이지에 대한 경의>라는 제목의 첫 번째 행위음악 작품을 발표하면서 전위음악가의 길에 첫 발을 내딛는다. 이후에도 존 케이지를 향한 백남준의 작업은 이어졌다. 1970년대 비디오 영상 작업에서 <존 케이지에게 바침>(A tribute to John Cage)(1973), 1990년대 비디오 조각 작업에서 <존 케이지>(1990), <존 케이지 로봇 II>(1995) 등 작품을 통해 확인할 수 있다.



[도 12] Poster for A Tribute to John Cage



[도 13] <John Cage>(1990)



[도 14] <John Cage Robot II>(1995)

1912년 케이지의 죽음 이후에도 존 케이지를 향한 백남준의 존경심은 변치 않았다.¹²⁶⁾ 이처럼 1958년부터 시작된 일련의 사건을 열거해보면 존 케이지와 백남준은

122) 백남준, 백남준: 말馬에서 크리스토포까지, 43.

123) Ibid., 41.

존 케이지의 세미나에 대한 내용은 제4장 제1절에서 다루었다.

124) Ibid., 42

125) Ibid.

밀접한 관계를 맺어 온 것으로 보인다. 존 케이지는 예술적 아버지(구보타 시게코; 2016), 예술적 스승(이용우; 2000c), 당대 예술가 동료로서 백남준에게 영향을 주었다고 언급되었다. 연구자는 독일시기 백남준에게 존 케이지는 예술적 스승과 같은 영향을 주었다고 본다. 존 케이지와 백남준의 영향 관계를 사제시간으로 설정한 데에는 존 케이지를 통해 백남준이 미학적 깨달음과 통찰력을 얻었다고 보았기 때문이다. 백남준은 존 케이지의 ‘세레’를 받고 ‘미학적’으로 변했으며, 그로 인해 훌륭하고 형편없고 혹은 아름답고 추하고의 차원을 넘어서는 어떤 것을 볼 수 있었다고 고백했다.¹²⁷⁾

그렇다면 백남준이 존 케이지에게 받은 미학적 세레란 무엇인가. 이는 참선수행을 통해 얻은 존 케이지의 깨달음과 관련이 있을 것으로 짐작했다. “아름답게 변하기 때문이 아니라, 단지 변화기 때문에 아름답다.”¹²⁸⁾라고 존 케이지의 깨달음에 대해 백남준은 한 문장으로 소개했다. 불확정성의 미학을 본질적으로 규정했다고 보고 존 케이지와 백남준이 “변하기 때문에 아름답다.”라는 미학적 관념을 공유하고 있었다고 추측한다.¹²⁹⁾

아름다움을 넘어서는 어떤 것을 볼 수 있었다¹³⁰⁾는 백남준의 변화를 염두에 두면 케이지처럼 백남준 또한 삶 속에서 불확정성의 미학을 인식하게 된 것으로 보인다. 따라서 제3장에서는 존 케이지의 음악에서 나타난 불확정성과 그것이 갖는 의미에 대해 살펴본다. 연구자는 백남준이 존 케이지의 음악에 내재되어 있는 ‘불확정성’을 인지하게 되면서 백남준의 음악적 사유에 ‘불확정성’이 미학적 개념으로 등장하게 되었다고 본다.¹³¹⁾

126) “존 케이지는 백남준의 ‘허어로’였고, 백 선생이 그의 100주년 퍼포먼스를 하는 것이 생전 소원이었는데 못 이루고 갔으니 내가 나설 수밖에 없었다”

오진희. “홍신자, 존케이지 100주년 앙코르 공연 ‘네 개의 벽.’” *아시아경제*, 2012. 11. 18.

<http://www.asiae.co.kr/news/view.htm?idxn=2012111817465561189>

127) 백남준, 백남준: 말馬에서 크리스토까지, 42.

128) Ibid., 384.

129) 존 케이지로부터 영향을 받았다고 고백하는 많은 이들 중 아시아에서 온 한국인 백남준이 있다. 서로 다른 문화적 배경을 고려할 때 존 케이지와 백남준의 교류는 특별하게 느껴진다. 연구자는 존 케이지와 백남준의 예술적 교류를 매개하는 미학적 관념이 있다고 본다.

130) Ibid., 42

131) 백남준아트센터 큐레이터 이수영은 “백남준에게 있어서 케이지와의 만남이 가지는 의의는 40여 년의 세월 속에서 다양한 층을 형성했다.”고 밝혔다. “시작은 신음악에 대한 열정과 선불교적인 깨달음이 주는 진음 같은 것”이라고 언급했다. 백남준의 불확정성 개념 또한 신음악에 대한 탐구심과 선불교적인 깨달음과 밀접한 관련이 있다고 보고, 존 케이지와의 영향 관계를 통해 형성된 것이라고 주장한다.

백남준아트센터 편집부, x_sound, 18.

제3장에서는 백남준의 예술적 스승이 되는, 존 케이지에 대해 살펴본다. 신음악을 위한 존 케이지의 ‘우연성’과 ‘불확정성’ 그리고 존 케이지의 ‘선적 깨달음’을 통해 얻은 ‘불확정성 미학’이란 무엇을 함의하고 있는지 살펴보고자 했다. 이를 규명하는 과정에서 백남준과 연관되는 내용들을 확인할 수 있었다.

제1절 존 케이지의 예술적 배경

1. 음악적 스승, 쇤베르크와 헨리 카웰

존 케이지가 음악의 영역에서 예술적 실험을 도모할 수 있었던 것은 쇤베르크와 헨리 카웰이라는 훌륭한 스승이 있었기 때문이다. 존 케이지는 쇤베르크로부터 엄밀한 정신을, 헨리 카웰로부터 독창적 시각을 배웠던 것으로 보인다. 이러한 모범적인 태도를 따라서 존 케이지 또한 영향력 있는 예술가가 될 수 있었다.

존 케이지의 생애에서 주요 인물로 등장하는 쇤베르크, 마르셀 뒤샹 등이 백남준의 예술적 사유에도 영향을 미쳤다는 점은 주목할 만한 사실이다. 백남준의 경우 존 케이지처럼 직접적인 만남을 통해 일대일의 관계를 형성한 것은 아니었지만, 쇤베르크와 마르셀 뒤샹의 존재로부터 정신적 고무를 받고 서양 아방가르드 예술에 대한 관심은 깊어졌다.¹³²⁾ 존 케이지에 대한 백남준의 관심이 지속적인 교류로 이어진 이유는 존 케이지와 백남준의 예술적 기질과 배경이 유사한 성향을 갖기 때문이라고 본다.

“극단으로 치닫지 않는다면, 우리는 아무 것도 이룰 수 없을 것이다.”¹³³⁾라는 존 케이지의 생각에 백남준은 동의했다. 존 케이지와 백남준의 예술적 연대감을 ‘아방가르드’¹³⁴⁾라는 용어로 규정할 수 있을지도 모른다. 여기서는 쇤베르크와 헨리 카웰이 아방가르드 예술의 대가, 존 케이지¹³⁵⁾에게 미친 영향에 관해 소략히 살펴보았

132) 에디트 데커는 “청년 시절 백남준은 서양 아방가르드 예술에만 관심을 보인 것 같다.”고 말했다. 백남준, 백남준: 말馬에서 크리스토폰까지, 408.

133) Richard Kostelanetz, **케이지와의 대화**, 안미자 옮김 (서울: 이화여자대학교 출판부, 1996), 13.

134) 여기서 말한 아방가르드란 비판적인 관점으로 기존의 예술 형식과 제도에 문제를 제기하고 이를 해결하기 위한 실천적 행위에 전제되는 기본 기질과 성향을 뜻한다.

135) 미술 평론가 칼빈 톰킨스(Calvin Tomkins)는 『아방가르드 예술의 다섯 대가들(The Bride and the Bachelors)』에서 마르셀 뒤샹, 존 케이지, 장 텅글리, 로버트 라우센버그, 머스 커닝

다.

존 케이지¹³⁶⁾는 1912년 9월 5일 미국 로스앤젤레스에서 태어났다. 아버지는 발명가였고 어머니는 비영리 공예점을 운영했다. 아버지의 가르침을 다음과 같이 기억한다. 누군가가 “할 수 없다”고 말한다면 내가 무엇을 해야 하는지 알아차려야 한다.¹³⁷⁾ 발명가인 아버지로부터 문제 해결을 위한 진취적 태도와 독창적 사고에 대해 배웠던 것으로 보인다. 예술가가 되고자 했던 존 케이지에게 대학 교육은 잘 맞지 않았다. 선생님이 학생들에게 같은 책을 읽도록 지도한다는 점을 지적했고,¹³⁸⁾ 천편일률적인 학습 방식에 대해 회의적 태도를 보였다. 예술가라는 꿈을 이루기 위한 길은 스스로 개척해야 한다고 확신했고 대학 교육보다 유럽 여행이 예술적 영감을 얻는데 적절한 교육과정이라고 판단했다. 부모님은 존 케이지의 소신을 존중하고 지지했던 것으로 보인다.¹³⁹⁾

유럽에서 일 년 반을 보낸 케이지는 파리에서 현대 미술과 현대 음악의 광범위한 변화를 직접 경험하면서 나름의 자신감을 갖게 되었다는 점에서 소기의 성과를 거두었다.¹⁴⁰⁾ 유럽의 예술가들이 이런 일을 했었다면 나도 할 수 있겠다는 생각이었다.¹⁴¹⁾ 캘리포니아의 산타 모니카로 돌아온 대학을 중퇴한¹⁴²⁾ 케이지는 현실에 부딪힌다. 생계가 막연했기 때문에 독학으로 작곡과 그림을 연습하면서, 주부를 대상으로 현대 음악과 미술에 대한 강의를 시작했다.¹⁴³⁾ 하지만 이런 방식으로는 작곡가가 될 수 없다는 한계를 자각한다. 그에게는 예술적 스승이 필요했다.¹⁴⁴⁾

존 케이지는 최고의 권위자에게 음악을 배우고자 했다.¹⁴⁵⁾ 1933년¹⁴⁶⁾ 쇤베르크의

해를 전후 유럽과 미국을 중심으로 벌어진 전위예술(avant-garde)의 선구자들로 소개한다.

Calvin Tomkins, 아방가르드 예술의 다섯 대가들, 송숙자 옮김 (서울: 현대미술사, 2000), 73-139.
 136) 『케이지와의 대화』 「자서전」의 내용을 재구성한 것이다.

Richard Kostelanetz, 케이지와의 대화, 15-68.

137) John Cage :: Official Website, “John Cage: An Autobiographical Statement,”
http://johncage.org/autobiographical_statement.html.

138) Richard Kostelanetz, 케이지와의 대화, 19.

139) Ibid., 19.

140) Ibid., 20.

141) Ibid.

142) Ibid.

143) Ibid.

144) “그 때 나는 음악 공부의 필요성을 느꼈는데, 당시의 학생들에게 선택은 두 가지 중 하나밖에 없었다. 즉, 쇤베르크 ‘학파’로 가느냐 아니면 스트라빈스키 ‘학파’로 가느냐 하는 것이다.”

Ibid., 23.

145) Ibid., 324.

146) Ibid., 21.

문하에 입문하여 2년간¹⁴⁷⁾ 수학한다. 존 케이지에게 쇤베르크라는 존재는 숭고한 정신을 지닌 이상적인 표본이었다. 보통 사람에게 없는 통찰력 있는 비상한 정신을 가진 위대한 음악가라고 숭배했다.¹⁴⁸⁾ 쇤베르크를 동경했던 케이지는 학교 안팎으로 스승의 가르침을 좇아다니며, 배우기에 열심이었다. 언제나 음악적 원리와 집착하게 해 주는 훌륭한 스승이라고 격찬했다.¹⁴⁹⁾

하지만 존 케이지는 쇤베르크와 극심한 갈등을 겪는다. ‘화성학’에 대한 중요성을 서로 다르게 인식했기 때문이다. 존 케이지는 “쇤베르크에게 화성학에는 아무런 느낌도 갖고 있지 않다.”고 답답함을 토로했다. 쇤베르크는 화성학에 대한 재능이 없다면 훌륭한 작곡가로 성장하는데 있어 치명적인 결함을 갖고 있는 것과 다름없다고 지적했다. 하지만 존 케이지의 생각은 이와 달랐다. 음악적 재료로 소음을 염두에 두고 있었던 케이지에게 화성학의 이해란 절대적인 과정은 아니었다. 이후 쇤베르크는 케이지의 급진적인 작품이나 견해를 단순히 치기 어린 행동쯤으로 여기고 괘시했던 것으로 보인다.¹⁵⁰⁾

그러나 쇤베르크의 강경한 음악적 태도에 부딪치면서 존 케이지는 음악적 신념을 갖게 된 것으로 보인다.¹⁵¹⁾ 서구 음악에서 고수해온 전통과 그로 인한 아집과 독선적 태도에 대해 문제의식을 느꼈을 것이다. 존 케이지는 이러한 경직성을 깨부수기 위해서 음악가의 삶을 살아야겠다고 결심한다. 결국 존 케이지는 음악의 형식을 개혁하기 위해 쇤베르크의 길을 떠난다.

쇤베르크에게 배워야 한다고 존 케이지에게 조언한 사람은 헨리 카웰(Henry Cowell)이었다. 존 케이지는 “쇤베르크에게 배우기 위한 사전 준비로 뉴욕에서 아돌프 와이스에게 배울 때, 나는 뉴 스쿨(New School)에서 카우웰에게도 배웠다”¹⁵²⁾고 밝혔다. 헨리 카웰은 미국 작곡가로 1925년에 ‘신음악협회’(New Music Society, 1925-1958)를 설립하고 ‘신음악 계간지’(New Music Quarterly)를 창안했다. 존 케이지는 “미국의 현대 음악의 문을 연 사람”¹⁵³⁾이라고 평가했다. 또한 헨

147) Ibid., 24.

148) Ibid., 21.

이러한 대목은 ‘쇤베르크를 정신적 스승으로 삼았다’는 백남준의 고백을 떠올리게 한다는 점에서 흥미롭다.

149) Ibid., 22.

150) “내가 너희들을 가르치는 목적은 너희들이 작곡을 할 수 없게 하기 위해서이다.”

Ibid.

151) “그가 말한 것에 대항하기 위해서 그 어느 때보다도 작곡을 하기로 굳게 결심했다.”

Ibid.

152) Ibid., 24.

리 카웰의 『새로운 음악적 수단』(New Musical Resources, 1930)으로부터 음악적 영감을 받았다고 밝혔다.¹⁵⁴⁾

1938년 존 케이지가 <장치된 피아노>을 고안하는데 있어 헨리 카웰의 ‘피아노 스트링 기법’은 직접적인 영향을 주었다. 피아노 스트링 기법이란 피아노 건반을 누르는 통상적인 연주방식과 달리 피아노 내부 현을 연주방식을 뜻한다. 현악기의 피치카토(pizzicato) 주법을 건반악기인 피아노에 적용하여 새로운 음향을 구현했다.

존 케이지는 헨리 카웰을 통해 ‘세계 음악’(world music)을 진지하게 수용할 수 있었다.¹⁵⁵⁾ 존 케이지는 다음과 같이 밝혔다. “그[헨리 카웰]를 통해 모든 다양한 문화의 음악을 듣는다는 것이 내게는 대단히 중요했다. 그 소리들은 모두가 다르게 들렸다. 소리는 내게 중요한 것이 되었으며-소리라는 견지에서 소음(騒音)은 너무도 풍부한 소리이다.”¹⁵⁶⁾ 존 케이지의 소음에 대한 관심은 비서구권 음악에 대한 청각적 경험을 바탕으로 확장된 것이기도 하다.

2. 미국의 선불교와 스즈키 다이세츠

‘불확정성’이라는 비합리적 개념이 존 케이지의 음악에서 미학적 개념으로 격상될 수 있었던 것은 선불교의 동양적 사유가 이를 매개했기 때문이라고 본다. 선불교가 존 케이지에게 미친 영향을 크게 두 가지로 보았다. 하나는 존 케이지의 정신적 고통을 치유하는 과정에서 확고한 가르침을 주었다는 것이고 다른 하나는 존 케이지의 전위음악을 주장하는 과정에서 사상적(철학적) 배경이 되었다는 것이다. 전자는 존 케이지 개인에 선불교가 미친 영향이고 후자는 서양음악 역사에 선불교가 미친 영향으로 볼 수 있다.

스즈키 다이세츠는 미국의 선불교화에 있어 지대한 공헌을 한 일본인 선 사상가로 알려져 있다. 1950년대 뉴욕 컬럼비아대학에서 10년동안 선을 주제로 강연했다. 다양한 분야의 사람들이 강연에 참석했고 각자의 영역에서 새로운 시도를 전개하였다. ‘젠 붐(Zen Boom)’을 일으킨 핵심 인물로 스즈키를 언급했다.

153) 손민정, “헨리 카웰의 울트라모더니즘 피아노 음악 연구” (서울대학교 석사학위논문, 2016), 76에서 채인용.

154) Richard Kostelanetz, 케이지와의 대화, 72.

155) Ibid., 24.

156) Ibid., 72.

선불교의 미국화 과정에서 스즈키 다이세츠¹⁵⁷⁾의 역할은 단순한 매개자가 아니었다. “미국문화와의 접촉 속에서 새로운 형태의 불교를 낳았다.”¹⁵⁸⁾ 지혜경은 스즈키의 선을 ‘신비주의적’인 것으로 본다. “스즈키의 선과 깨달음에 대한 서술이 제임스의 종교와 종교적 경험에 관한 어법에서 크게 벗어나지 않는다.”¹⁵⁹⁾고 지적한다.

스즈키 다이세츠(Daisetsu Teitaro Suzuki 鈴木大拙, 1870-1966)에 대한 견해는 긍정적이거나 부정적이거나 크게 두 입장으로 갈린다. 스즈키 다이세츠를 바라보는 존 케이지와 백남준의 시선은 상이하다. 백남준은 비판적 시각을 견지하고자 했고, 존 케이지는 호의적 태도로 수용하고자 했다. 이러한 차이는 그들의 출생과 성장 과정에서 내재된 문화적 배경에 근거한다. 그들의 말을 나란히 두면 분명한 온도차가 느껴진다.¹⁶⁰⁾ 백남준의 시각에서 스즈키 다이세츠에 대한 견해를 들어보자.¹⁶¹⁾

가. 스즈키 다이세츠에 대한 부정적인 시각

나는 군사적 국수주의보다 문화적 국수주의를 더 증옅합니다. 그것은 위장된 국수주의이기 때문에 더욱 위험하죠.¹⁶²⁾

내가 스즈키 다이세츠처럼 ‘우리’ 문화의 세일즈맨이 되지 않으려고 평소에는 피하는 주제지만, 이제 선에 대해 이야기 하겠다. 내가 이 주제를 회피하는 이유는 문화적 애국심이 정치적 애국심보다 더 많은 폐해를 낳으며, 전자는 위장된 형태를 취하기 때문이다. 특히 선의 자기

157) 1950년대의 스즈키 1897년부터 1909년까지 11년을 미국에서 살았다. 폴 캐러스가 스승 샤쿠 쇼엔에게 번역을 도와줄 사람을 의뢰했기 때문이다.

158) 지혜경. “선불교의 미국화 과정 연구: 스즈키 선의 형성과 토착화 과정을 중심으로.” **불교학보** 77, (2016): 403.

미국불교의 4가지 특징 ① 각종 의례보다 명상 수행을 중심으로 함. ② 출가자 보다 재가자 중심을 중심으로 함. ③ 평화운동, 환경운동, 인권운동 등 각종 사회운동에 참여함. ④ 주변 학문, 특히 과학 분야와의 연계연구를 활발히 함.

159) Ibid., 413.

160) 백남준의 <피아노 포르테를 위한 연습곡>(1960)에서 케이지의 넥타이를 잘라버리는 백남준의 행동을 스즈키 다이세츠에 대한 백남준의 비판적 태도가 반영된 것으로 보는 시각도 있다.

161) 백남준은 스즈키 다이세츠의 선불교에 비판적 입장을 취했다. 스즈키 다이세츠를 ‘문화의 세일즈맨’이라고 표현한 데에는 그만한 이유가 있었을 것이다. 이를 알아보기 위해 지혜경의 연구를 살펴보았다. 지혜경은 “스즈키의 선 자체보다는 그의 선이 어떻게 당시 미국인의 구미에 맞는 선불교로 재생산 되어졌으며 어떻게 토착화에 성공했는가”를 밝히고 있다. “시장경제의 용어를 빌자면, 스즈키는 일종의 선불교계의 성공한 세일즈맨이었다고 할 수 있다.”고 말했다. ‘문화 세일즈맨’이라는 표현은 말의 뉘앙스와 별개로 수궁이 가는 탁월한 견해였던 셈이다. 지혜경은 “스즈키의 선불교가 만들어진 상품이라 할지라도 그의 선불교가 없었다면 지금의 미국 내 동양학의 관심도 높지 않았을 것이다. 스즈키의 선불교는 단지 선불교를 미국에 전파한 것이 아니라 미국인들이 당시 갈망하던 문제의 대안을 제시했고, 그 결과 미국문화의 일부로 자리매김할 수 있었다.”라고 밝혔다.

162) 백남준, 백남준: 말馬에서 크리스토포까지, 211.

선전(자기 포기의 교리)은 선의 어리석은 자살행위임이 분명하다.¹⁶³⁾

백남준에게 ‘선’이란 중국·한국·일본을 아우르는 ‘우리’ 아시아의 문화적·정신적 자산이었다. 백남준이 보기에 스즈키 다이세츠는 ‘선’이라는 동양 사상을 서구 사회에 소개하면서 일본을 이상화하는 위장된 형태의 정치적 목적을 수행하는 ‘문화의 세일즈맨’이었다. 백남준은 서구 사회에 선을 소개했던 스즈키 다이세츠의 유연한 태도가 결코 바람직한 것만은 아니라고 지적한 것이다.¹⁶⁴⁾

제발 아시아를 이상화하지 마라! 하지만 제발 아시아를 멸시하지 마라! 아시아를 멸시하면 제국주의로 치달을 것이고, 아시아를 이상화하면 제국주의를 위장하게 될 것이다.¹⁶⁵⁾

백남준이 보기에 스즈키의 선은 “지나치게”¹⁶⁶⁾ 서구화된 것이었고 ‘아시아의 이상화’가 초래하는 문화적 타자에 대한 무지와 오해, 왜곡 현상을 염려했다. “당시에는 오리엔탈리즘으로 인해 동양은 신비로운 지역이었고, 세상의 지혜가 숨겨진 곳으로 미화되기까지 했다.”¹⁶⁷⁾

초기 대부분의 사람들은 힌두교와 불교의 차이점을 구분하지 못했다. 엄밀하게 말하면, 구분의 필요성을 느끼지 못했다. 그들은 비전을 가진, 영성을 풍부하게 하는 동양의 지혜라는 이름으로 모든 것을 포괄하여 이야기하는 것을 문제삼지 않았다. 그 현상은 1950년대 비트제너레이션이 선불교를 만날 때도 마찬가지였고, 지금도 크게 다르지 않다. 자신에게 도움이 된다면 요가 수련을 하면서 선 명상센터를 다닐 수 있다. 미국의 초종파성은 단지 최근에 생긴 것이 아니라 불교에 대한 관심이 증가하던 초기부터 시작된 것이었다.¹⁶⁸⁾

1960년대 히피세대와 만나면서 선불교는 비온 뒤의 버섯처럼 성장했고, 백남준은 이러한 상황에 시니컬한 반응을 보인다. “이제 히피들이 거짓 힌두리즘을 포기해야 할 때가 되지 않았을까요?”¹⁶⁹⁾ 당시 스즈키 다이세츠의 영향력이 막강했기 때문에 선불교의 미국화 과정은 더욱 순탄하게 진행되었다. “1990년대 이후 스즈키의 선이 가지고 있던 문제점들, 실제 선불교와의 괴리, 일본의 민족주의와의 결합, 역사성을

163) Ibid., 352.

164) 스즈키의 선이 불교를 왜곡해서 설명하고 있다는 평가는 스즈키가 선을 미국에 소개할 때부터 시작되었다. 1953년 호적은 스즈키가 선불교의 역사적 맥락을 제거하여 왜곡시켰다고 비판하였다.

165) Ibid., 294.

166) Ibid., 324.

167) 지혜경, 선불교의 미국화 과정 연구, 411-412.

168) Ibid., 410.

169) 백남준, 백남준: 말馬에서 크리스토까지, 237.

제거한 이상적 불교의 문제 등이 미국 학계에서 지적되었다.”¹⁷⁰⁾

나. 스즈키 다이세츠에 대한 긍정적인 시각

선불교에 대한 존 케이지의 관심은 사후세계를 염원하기 위한 종교로써 불교라기 보단 ‘지금 여기’에 충실하기 위한 수행으로써 불교에 있었다. 존 케이지가 선불교의 가르침을 적극 수용하게 된 계기는 정신적 고통에 무기력해진 자신의 한계를 극복하기 위해서였다. 존 케이지에게 사랑이란 “아름다운 것이라고 생각할 수 있는 그 무엇”¹⁷¹⁾이었다. 하지만 아내 지니아(Xenia)¹⁷²⁾와 이혼하면서 ‘사랑조차도 아름답지 않은 면이 있다’¹⁷³⁾는 것을 깨닫는다. 즉 절대적인 아름다운 관념이란 없다는 것이다.¹⁷⁴⁾ 사랑에 대한 존 케이지의 신념이 무너지고 정신적 갈등과 고통을 겪는다. 비관적인 태도에서 벗어나기 위해 정신분석 전문의에게 진료를 의뢰하기도 했으나, 동양철학의 수용이 보다 근본적인 치유에 적합하다고 판단하고 자신의 문제를 스스로 해결하기로 결심한다. 존 케이지는 자신을 괴롭히는 본질적인 문제에 직면했고 심문했다. “무엇이 아름다운가?” “예술이란 무엇인가?” “왜 음악을 작곡하는가” 질문에 대한 나름의 해답을 찾는 시간은 치유의 과정이자 수련의 과정이었다. ‘질문’과 ‘해답’이라는 문답식의 수련과정을 통해 번뇌로 가득 찬 자아로부터 해방과 자유를 경험했다. 이로써 “작곡가로서, 사람들에게 무엇을 말해야 할지” 명확해졌다.¹⁷⁵⁾ 중국과 일본의 선승들이 자신이 경험한 깨달음의 경지를 표현하기 위해서 시문으로 했던 것처럼 존 케이지는 자신의 깨달음을 전위음악의 창작행위를 통해 청중에게 전달하기로 결심한다.

170) 지혜경, 선불교의 미국화 과정 연구, 420.

171) Richard Kostelanetz, 케이지와의 대화, 103.

172) Ibid., 25.

173) Ibid., 103.

174) 백남준은 인간은 두 가지 부정을 통해 선에 접근할 수 있다고 보았다. 첫째는 절대적인 것은 없다는 것인데 모든 것은 소멸한다는 것이다. 둘째는 상대적인 것은 없다는 것인데, 그럼에도 불구하고 우리는 소멸의 과정에서 주어진 현재에 만족하며 살아야 한다는 것이다. 즉 현재만이 절대적인 가치를 지닌다. 존 케이지가 깨달은 절대적인 아름다움이란 없다는 것은 첫 번째 부정의 단계를 뜻한다. 이제 케이지는 이를 극복하기 위해 두 번째 부정의 단계로 가야만 했다. 즉 그럼에도 불구하고 현재가 유토피아라는 낙관론자가 되어야 했다.

175) Ibid., 102-103.



[도 15] 존 케이지와 스즈키 다이세츠



[도 16] 존 케이지

케이지가 선불교를 받아들이게 된 것은 그가 화성음악 대신에 소음음악에 관심을 보이면서 이를 설명할만한 사상적(철학적)인 배경이 필요했기 때문이다. 당시 서양에서는 합리주의적 이성에 대한 회의로, 동양의 철학에 관심을 갖게 되면서 미술계 또한 이러한 영향을 받게 된다. 음악은 형식의 이해가 아니라 소리의 경험이라는 케이지의 체제 전복적인 아이디어의 선언은 미국사회에 선불교가 자리매김하면서 진지하게 받아들여졌다.

존 케이지의 음악적 사유는 서양의 합리성에 굴복하지 않고 오히려 그것을 한계로 지적하고 이를 혁신하기 위한 것이었다. 미국사회에서 선불교가 유입되는 과정에서 존 케이지의 태도는 동양인만큼이나 엄밀한 것이었다. 물론 선을 지향하는 수행방식이 종교적인 것이 아니라 예술적인 것이라는 점에서 그 영역을 달리했지만, 케이지는 주역을 활용하여 나름의 규칙을 만들었고 그것의 지루한 반복으로 결국 압도적인 양적 수행으로 음악의 질적 평가를 무효화 시켰다.

존 케이지의 음악에서 ‘우연성’과 ‘불확정성’이라는 주요 용어가 미학적 개념으로 격상될 수 있었던 것은 선불교의 동양적 사유가 이를 매개했기 때문이라고 본다. 합리성에 근거하는 사고 체계에서 우연성과 불확정성이라는 비합리성은 용납되기 어려운 이질적인 것이었기 때문이다. 이를 수용하기 위해서는 동양적 사유가 전제되어야 한다.

선불교에 대한 존 케이지의 접근은 궁극적으로 ‘삶과 예술의 합일’라는 모토를 실현하는데 기여한다. 존 케이지는 삶을 예술로 만드는 과정에서 수행의 중요성을 강조한다. 이는 의식적인 참여를 뜻하는데, 기존 체계를 답습하는 학습을 넘어서 사람들의 의식을 변화시키는 행동이 필요하다고 믿었다. 이로써 서구인들이 갖고 있는 어리석은 생각, 세상의 중심은 하나라는 오만한 허상을 깨뜨리고자 했다.

존 케이지는 동양철학을 수용하기 위해 독서와 강의를 통해 동양철학을 공부했다. 존 케이지의 관심은 선사가 되기 위한 수련 과정을 경험하는 것이 아니었다. 궁극적으로 케이지는 세상의 이치를 깨우치고 삶의 지혜를 터득하고자 했다. 선불교의 영향을 받지 않았더라면 결코 그렇게 할 수 없었을 테지만 그것만이 궁극에 도달하는 유일한 방법은 아니었다고 밝혔다.¹⁷⁶⁾ 케이지에게 그것은 실제의 종교라기 보단 지식과 학문으로써 유용한 방법이었던 것이다.

선불교 자체가 형식적 수행으로 지시하는 길, 즉 가부좌를 틀고 앉아서 호흡을 하는 것 같은 길을 취하기 보다 나는 나만의 고유한 수련을 결심했다. 내가 이미 진념하고 있는 것, 바로 음악을 만드는 수련이 그것이다. 그래서 가부좌를 틀고 앉는 것과 같이 엄격한 수단을 가지고, 즉 우연작동법을 사용함으로써, 나의 책임을 선택에서 질문으로 전환함으로써 수행할 것이다.¹⁷⁷⁾

점점 선에 관심을 갖던 케이지는 스즈키 다이세쓰(鈴木大拙)와 함께 공부하기에 이른다. 스즈키 다이세쓰(Daisetsu Teitaro Suzuki, 鈴木大拙, 1870-1966)는 미국을 중심으로 서구 사회에 선불교를 소개한 일본출신의 불교학자이다. 미국에서 막강했던 스즈키 다이세쓰의 영향력 때문에 선불교가 일본에서 생겨났다고 잘못 알고 있는 사람도 있었다.

그 중에서도 케이지는 선불교라는 동양철학에 사상적 배경을 두고 있다는 특이점을 갖는다.¹⁷⁸⁾ 스승 쾨베르크와 침예한 갈등을 경험한 존 케이지는 자신의 비합리적인 음악적 사유를 뒷받침할 수 있는 이론적 배경의 필요성을 실감했다. 미국사회에서 스즈키 다이세쓰의 선불교가 소개되었고 시대적 요구에 부흥했기 때문에 널리 확산되었다.

176) Ibid., 103.

177) 정우진, “존 케이지 언케이지드: 아방가르드 음악을 살리는 법,” **서양음악학** 15, no. 2 (2012): 58에서 재인용.

178) 이에 관한 내용은 제3장 제3절에서 다루었다.

제2절 존 케이지의 음악과 불확정성의 전개양상

임은정은 케이지의 작곡기법에 따른 발전단계를 3시기로 구분했다.¹⁷⁹⁾ 초기(1934-1938)는 쇤베르크의 12음 기법을 사용하여 작곡했던 시기이다. 중기(1939-1948)는 타악기 음악에 관심을 갖고, 장치된 피아노의 고안과 이를 위해 작곡했던 시기이다. 후기(1950년 이후)는 불확실성의 음악(Indeterminacy) 또는 우연성 음악(Chance Music)을 작곡했던 시기이다.

제3장 제목에서 밝혔듯이, 연구자는 백남준의 예술적 스승으로서 존 케이지를 조명하고 있다. 따라서 1958년 케이지와 백남준의 만남 이전의 시기에서 케이지의 대표작품 <장치된 피아노>(1938), <주역 음악>(1951), <4분 33초>(1952)를 선정하고 불확정성을 중심으로 분석했다. 이로써 존 케이지의 음악적 사유에서 불확정성이라는 용어는 무엇을 의미하는지 밝혔다.

첫째, <장치된 피아노>(1938)에서 나타난 고른음의 불확정성이란 피아노가 갖는 1옥타브 12음계를 벗어난 음높이가 불확정적인 소리를 의미한다. 둘째, <주역 음악>(1951)에서 나타난 작곡 구조의 불확정성이란 우연성 작곡 방식(동전을 던지는 행위)을 통해 작곡이 진행되기 때문에 필연적인 작곡 구조란 존재하지 않음을 의미한다. 셋째, <4분 33초>(1952)에서 나타난 소리 구조의 불확정성이란 주변 환경에서 발생하는 소음을 수용하기 때문에 예측 가능한 소리 구조란 존재하지 않음을 의미한다. 따라서 존 케이지의 불확정성이란 관습적인 음계와 악기는 물론 비음악적인 소리와 소음에도 열려 있는 구조적 속성이다.

근대 음악 미학의 선구자로 평가받는 에두아르트 한슬리크(Eduard Hanslick, 1825-1904)는 다음과 같이 말했다.

우리는 지금 19세기와는 다른 음악적 현상들을 체험하고 있다. 20~21세기의 변화된 음악 현상은 더 이상 ‘음악 형식의 독창성’이나 ‘음악의 자율성’을 중요한 미학적 가치로 여기지 않는 듯이 보인다. 과거의 음악 작품이나 잘 알려진 선율을 패러디한 작품들, 콜라주 음악 등은 ‘형식적 완전함’의 잣대로 가치를 평가받기를 거부하고 있다. [...] 이러한 새로운 음악 현상들은 서구 근대 음악적 사유가 만들어놓은 잣대로는 미발달된 음악이거나 잡종, 변종으로 분류될 뿐이다. 그렇다면 우리에게는 새로운 음악 미학적 기준이 필요한 것 아닌가?¹⁸⁰⁾

179) 임은정, “20세기 피아노 음악 감상 지도 방법 : 헨리 카웰, 존 케이지, 조지 크럼을 중심으로,” (한국교원대학교 석사학위논문, 2016), 37.

180) Eduard Hanslick, **음악적 아름다움에 대하여**, 이미경 옮김 (서울: 책세상, 2004), 11-12.

1950년대 전위음악은 불확정성을 근본 사고로 한다.¹⁸¹⁾ 존 케이지의 음악에 대해 ‘우연성 음악’ 혹은 ‘불확정성 음악’이라는 명칭을 사용한다. 서정은은 20세기 음악에서 불확정성은 “의도적으로 사용된 경향”¹⁸²⁾이 있고 “자율적·독립적 현상”¹⁸³⁾이라는 점에서 이전시대와 차이가 있다고 본다. “음악에 있어 ‘불확정성’의 개념”에서 음악사전에 수록된 ‘불확정성’과 ‘우연성’의 정의를 소개하고 있다. 이를 표로 정리하면 다음과 같다.¹⁸⁴⁾

『옥스퍼드 음악 사전』	
불확정성	연주자의 결정이 작곡가의 결정을 대체하는 작품의 원칙
우연성 음악	연주의 결과를 미리 예측할 수 없는 음악
	우연적 방법을 사용하여 작곡한 음악
『옥스퍼드 음악 안내서』	
불확정적 음악	작곡가의 창조적 선택을 의식적으로 배제한 음악
우연성 음악	엄격한 기보관습에 대한 반작용으로, 연주자의 결정과 그로 인한 변화를 수용하는 음악
『그로브 음악 사전』	
우연성	작품 혹은 연주가 작곡가에 의해 결정되지 않는 음악
1. 유형	작곡 방법으로 ‘임의적 과정’을 사용하는 경우
2. 유형	연주자의 선택을 허용하는 음악 형식의 경우 ‘움직이는 형식’ 또는 ‘열린 형식’의 작품들
3. 유형	음악의 구조는 작곡가가 고안하고 음향은 연주자가 선택하는 경우 불확정적 기보방식의 작품들

[표 4] 음악사전에 수록된 불확정성과 우연성의 정의

기본적으로 ‘우연성’과 ‘불확정성’은 존 케이지의 음악이 갖는 고유성을 대표하는 수식어이다. 존 케이지의 음악이란 무엇인지 핵심을 파악하기 위해 반드시 알아야 하는 주요 개념이다. 이러한 두 가지 명칭은 엄밀하게 구분하여 사용되기 보다는 혼용되고 있는 듯 보인다. “우연성과 불확실성의 차이점”에 대한 설명을 요구하는

181) 오세규, “현대음악의 흐름: 불확정성 음악을 중심으로,” **논문집** 35, (1998): 350.

182) 서정은, “불확정적 요소를 띤 20세기 음악에서의 연주자의 해석적 관여,” **예술논집** 10, (2010): 200.

183) Ibid.

184) Ibid., 200-201.

인터뷰에서 존 케이지는 다음과 같이 대답했다.¹⁸⁵⁾ “우연성 작업은 [...] <주역 음악>을 만드는 방법이다. [...] <변주곡>의 시리즈를 시작했을 때, 나는 그 자체의 연주에 불확실성이 있는 듯한 작품, 그 자체가 어떻게 이루어질런지를 규정하지 않는 작품을 만드는 데 열중해 있었다.”

존 케이지는 작곡 과정에서 우연성을 작곡 방식으로 연주 과정에서 불확정성을 연주 방식으로 설정했다. 우연성 음악의 경우 「주역 음악」처럼 작곡가의 선택이 아닌 작곡가가 설계한 우연성 작업 방식에 의해 무작위로 전개된다. 작곡 방법을 크게 ‘규칙 기반 생성’과 ‘학습 기반 생성’로 나누어 볼 때,¹⁸⁶⁾ 전자에 해당한다고 볼 수 있다. 불확정성 음악의 경우 작곡가의 지시가 아닌 연주자의 선택에 의해 음악이 전개된다.

존 케이지의 명칭 구분과 별개로 통상적 용법을 살펴보면 우연성과 불확정성의 용어의 차이를 다음과 같이 인식했다. 우연성이라는 용어는 존 케이지의 방법에 주안점을 두고 있고, 불확정성이라는 용어는 존 케이지의 사상에 주안점을 두고 있다. 이러한 관점의 차이에서 명칭의 사용을 달리한다고 판단했다. ‘우연성’과 ‘불확정성’을 존 케이지의 음악을 구분하는 수식어로 사용하기 보다는, 존 케이지의 음악적 사상에 따른 반예술 전략이라는 함의에서 ‘불확정성(indeterminacy)’를 언급했다.

1. <장치된 피아노>(1938), 고른음의 불확정성

카일 갠(Kyle Gann)은 “시애틀에 머물던 시기에 케이지가 이룬 가장 중요한 혁신은 ‘장치된(prepared) 피아노’의 발명이다.”라고 강조했다. “이 악기는 그랜드 피아노의 현 위에 나사나 볼트, 톱 마개 등의 이물질을 부착해 음높이가 불확정적인 타악기로 바꾼 것이다.”¹⁸⁷⁾ 모니카 휘어스트 하이트만(Monika First-Heidtmann)은 존 케이지가 에드가 바레즈(Edgard Varèse 1883-1965)의 “소음악기 사용을 계승”했다고 평가한다.¹⁸⁸⁾ “음높이가 부정확한 악기 소리” 때문이다. <장치된 피아노>(1938)에서 나타난 고른음의 불확정성이란 피아노가 갖는 1옥타브 12음계를 벗

185) Richard Kostelanetz, 케이지와의 대화, 127.

186) 마이크로소프트웨어 편집부, “인공신경망에게 월광 소나타 가르치기,” *마이크로소프트웨어* 387호, 2017. 9. 1., 140.

187) John Cage, **사일런스: 존 케이지의 강연과 글**, 나현영 옮김 (서울: 오픈하우스, 2014), xii.

188) 모니카 휘어스트 하이트만 저, 정교철 역, “프리페어드 피아노를 위한 케이지의 음악,” **음악과민족** 14, (1997): 286.

어난 음높이가 불확정적인 소리를 의미한다.

쥘베르크는 존 케이지에 대해 “작곡가라기보다 천재적 발명가”¹⁸⁹⁾라고 언급했다. 존 케이지의 <장치된 피아노> 고안은 헨리 카웰의 ‘String piano’ 고안에서 영향을 받았다.

헨리 카우엘이 피아노의 줄을 아무렇게나 치거나 줄을 뜯을 때 소리가 어떻게 났었는지를 기억하고는 뜨개질 바늘로 그 위를 드르럭드르럭 달리게도 해 보았다. 부엌으로 가서 파이 접시를 가지고 와서 줄 위에 놓고 보니 내가 올바른 방향으로 가고 있다는 것을 알았다. 파이 접시의 유일한 문제는 그것이 튀어오른다는 것이었다. 그래서 못을 박았는데, 문제는 그것이 미끌어졌다라는 것이다. 그래서 줄 사이에 나무로 된 나사를 끼우자는 생각이 떠올라서 그렇게 했더니 안성맞춤이었다. 그리고는 틈 마개 같은 것들 등등이다. 나사 주위에 자그마한 고정 나사, 모든 종류의 것들을 이용했다.¹⁹⁰⁾

<바카날(Bacchanale)>(1938/1940)는 장치된 피아노를 위한 존 케이지의 첫 작품이다. 1938년 시애틀 코니시(Cornish) 학교에서 흑인 무용가 시빌라 포트(Syvilla Fort)의 무용 공연에서 반주 음악으로 초연되었다. 존 케이지는 공연 음악으로 아프리카를 염두하고 있었기 때문에¹⁹¹⁾ 타악기를 쓰고자 했는데 연주 공간이 협소하여 피아노 자리만 있었다. 존 케이지는 그랜드 피아노 내부 현을 조작하여 타악기 비슷한 음향과 소음을 만들어냈다.¹⁹²⁾ 문제적 상황에서 존 케이지가 발휘한 기지였는데¹⁹³⁾ 이는 헨리 카웰의 음악기법을 확장한 악기고안이었다.¹⁹⁴⁾ 그것은 ‘높낮이를 분간하기 힘든 소리들’을 창출했다. “케이지는 피아노 현을 체계적으로 조작하지는 않았다.”¹⁹⁵⁾ 음악이 갖는 질서정연함보다 소리가 갖는 자유분방함을 추구했던 것으로 보인다.

존 케이지의 <장치된 피아노> 고안은 그의 음악적 사유에 대해 생각하게 한다.

189) Richard Kostelanetz, 케이지와의 대화, 100.

190) Ibid., 101.

191) 모니카 휘어스트 하이트만, 프리페어드 피아노를 위한 케이지의 음악, 285에서 재인용.

192) Ibid.

193) 문제적 상황에서 더욱더 빛을 발하는 예술가들의 기지는 놀랍다. 백남준의 경우는 <TV를 위한 선>를 떠올릴 수 있다. 고장난 전자TV를 세로로 세워서 예술작품으로 전시했다.

194) 1938년에 시애틀에 있는 코니시 학교에 보니 버즈(Bonnie Bird’s) 단체에서 안무가이며 매우 훌륭한 흑인 무용수인 시빌라 포트(Syvilla Fort)가 금요일에 무용 프로그램을 공연하고 있었는데 내가 그 주변에서는 유일한 작곡가였다. 그녀는 나에게 그녀의 작품이 「바카네일(Bacchanale)」에 쓸 음악을 준비해 주도록 요청했다. 공간은 좁았으며 타악기를 들여 놓을 자리는 없었고 그랜드 피아노를 놓을 자리밖에 없었다. 그래서 나는 그녀를 위해 피아노만으로 무엇이든 적절하게 해야만 했다. 그래서 만든 것이 그 작품이다.

Richard Kostelanetz, 케이지와의 대화, 101.

195) 모니카 휘어스트 하이트만, 프리페어드 피아노를 위한 케이지의 음악, 287.

비서구권 음악에서 유입된 이질적인 요소가 서구 근대 음악적 사유로 편입되면서 나타난 급진적 아이디어였다. ‘세계 음악’을 경험하고 다양한 문화를 존중함으로써 음악적 사유의 지평은 확장되었고 ‘소리 그 자체에 대한 탐구’로 귀결되었다. 소리 그 자체에 음악적 의미가 내포되어 있다는 생각에서 음악의 이해가 아닌 소리의 인식의 중요성을 강조한다.

글쎄, 나는 모든 것들은 영혼을 가지고 있으며 그래서 모든 것들은 소리를 낸다는 확신을 갖게 되었다. 소리의 관점에서 내가 살고 있는 세계에 대해 많은 호기심을 갖게 되었으며, 그래서 내 가까이에 있는 모든 것들을, 내가 부엌에 있는 야외에 있던 치고 문지르게 되었고, 그래서 나는 점차 재래식이 아닌 악기들을 많이 수집하여 조립했다.¹⁹⁶⁾

존 케이지는 장치된 피아노의 고안을 통해 고른 음의 불확정성을 야기했다. “작곡가가 음들과 더불어 해방된 것”¹⁹⁷⁾이라는 시사점을 갖는 혁신적인 사건이었다.

2. <주역 음악>(1951), 작곡 구조의 불확정성

존 케이지의 관심이 소리 그 자체로 귀결되면서 소리를 구성하는 새로운 방법을 찾고자 했다. 존 케이지는 합리적인 방식에서 벗어나 비합리적인 방식들로 하여금 작업을 전개하고자 했는데, 당시 선불교에 심취했던 존 케이지는 주역을 작곡방법에 활용한다. 이를 통해 작곡이란 소리의 조직일 뿐 어떠한 목적도 가지지 않는다는 자신의 주장을 실행에 옮길 수 있었다.

존 케이지는 주역 음악의 작곡가로서 다음과 같은 사실을 증명하고자 했다. “작곡가의 의도를 완벽하게 제거한 채 우연한 기법에만 의거해서 무한히 작곡을 만들 수 있었다.”¹⁹⁸⁾ 작곡 구조의 불확정성이란 우연성 작업 방식에 의한 비합리적, 무목적적인 작곡 구조의 양상으로 나타난다. 백남준이 케이지에 주목했던 것은 다음과 같은 이유에서였다.¹⁹⁹⁾ “엄청난 양이 우리가 ‘질’이라고 부르는 측정의 단위를 완전히 지워버리고 있었다. [...] 케이지의 음악에서는 양의 중요성이 이러한 질의 구분을 마비시킨다.”²⁰⁰⁾ <주역음악>에 대한 경험은 다름슈타트에서 만난 존 케이지라

196) Richard Kostelanetz, 케이지와의 대화, 101.

197) Theodor W. Adorno, **신음악의 철학**, 문병호, 김방현 옮김 (서울: 세창출판사, 2012), 89.

198) 백남준아트센터 편집부, x_sound, 27.

199) Ibid., 28.

200) 백남준, 백남준: 말馬에서 크리스토폰까지, 43.

는 전위작곡가에 대해 깊은 인상을 갖게 하였다.

존 케이지의 <주역음악>에 대한 백남준의 경의의 표현²⁰¹⁾을 보면, 존 케이지를 폄하하고 있다는 오해를 받을 만하다는 생각이 든다. 이를 농담 섞인 언어유희로 지나치기 보다는 이를 해석하여 본래의 의미를 전달하고자 했다. 백남준은 케이지의 음악을 지루한 음악이라고 표현했다. <주역음악>에 대한 백남준의 짧은 소감이자 평가였다. 백남준이 존 케이지의 음악을 지루하다고 표현했던 것은 그의 음악이 갖는 무한한 가능성의 공간을 체험했기 때문일지도 모른다. 마크 A. 호킨스는 지루함을 공간으로 규명한다.²⁰²⁾ 백남준의 사유에 접근하기 위해 호킨스의 설명을 인용했다.

지루함을 개념화하는 방법 중 하나는 그것을 ‘공간으로 인식’하는 것이다. 우리는 공간을 떠올리면, 흔히 비었다고 생각한다. 하지만 사실 공간은 무한한 가능성으로 가득 차 있다. 가령 빈방이 있다고 하자. ‘텅 빈’ 방에는 공간이 가득하다. 게다가 그 공간은 무엇이든 될 수 있는 잠재태다. 거실, 체육관, 창고 등으로 변모할 수 있다. 그야말로 우리가 상상할 수 있는 어떤 방이든 될 수 있다. 그래서 내부를 무언가로 채우기 전까지, 그 공간은 단순히 텅 비었다기보다는 무한한 가능성이 들어 있다고 볼 수 있다.²⁰³⁾

백남준은 존 케이지의 <주역 음악>(1951)을 모래로 가득 찬 사막과 같은 공간으로 인식했을지도 모른다. 청중들은 그 방에 오래 머무를 수 없었다. 너무나도 무미건조하여 견딜 수가 없었다. 뜻하지 않은 케이지의 역습에 청중은 당황했다. 전혀 새로운 경험, 케이지의 주역음악에 대한 청중의 평가는 극단적으로 엇갈렸다. 블레즈와 슈톡하우젠은 듣는 귀를 고려하지 않는 무자비한 작곡가라고 그를 폄하했다.²⁰⁴⁾ 하지만 백남준의 생각은 달랐다. “존 케이지 음악의 진정한 아름다움을 이해하게 될 것”²⁰⁵⁾이라고 보았다.²⁰⁶⁾

201) 존 케이지의 음악을 들으면 “마치 모래를 씹는 것 같다.”라고. 나로서는 그에 대해 최대한의 존경심을 표현한 것인데, 사람들은 내 말을 무례한 것으로 받아들였다.

Ibid., 41.

202) Mark A. Hawkins, **당신은 지루함이 필요하다**, 서지민 옮김, 박찬국 해제 (서울: 틈새책방, 2016), 36-39.

203) Mark A. Hawkins, **당신은 지루함이 필요하다**, 35-36.

204) 김경순, “존 케이지 음악에 있어서 주역(周易),” **서양음악학** 12, no. 2 (2009): 185.

205) 백남준, 백남준: 말馬에서 크리스토까지, 41.

206) 존 케이지의 의도는 편안한 안락의자 같은 예술이라는 마티스의 의도와 상반되는 것이었다. 존 케이지는 우연성 작업 방식을 통해 예기치 못한 다양한 변수를 작곡 과정에 끌어들인다. 전례가 없던 음악적 사건은 기존 관념과 충돌하면서 사람들에게 충격을 선사했다. 그것 자체는 케이지의 선적 수행을 전제로 하는 공간이었다. 케이지는 그것이 수용되느냐 마느냐에 있어 개의치 않고 자신의 신념대로 이를 강행했다.

백남준은 그가 참여한 갈등과 대립의 주범이라는 외부자적 시선에서 그를 비난하기 보단 확고부동한 케이지의 태도에 경의를 갖는다. 독일 유학생 신분이었던 백남준은 예술적 스승이라는 인연을 찾고 있었다. 1958년 다름슈타트에서 존 케이지와의 만남은 백남준의 운명을 결정지었다. 이후 본격적으로 전위음악가의 길을 걷는다. 음악에 대한 분명한 신념을 실천한 전위음악가라는 사실을 직접 확인하고 이후로는 케이지의 열성분자가 된다.

3. <4분 33초>(1952), 소리 구조의 불확정성

미국 작곡가 앨빈 루시에(Alvin Lucier)는 <4분 33초>가 갖는 의의에 대해 “케이지의 위대한 발상은 쇤베르크의 12음계를 연장하여 그저 모든 음조가 동등한 것이 아니라, 모든 소리가 동등할 수 있다는 발상을 한 것이다.”²⁰⁷⁾라고 밝혔다. 연구자는 전위음악가로서 존 케이지의 진면목이 <4분 33초>(1952)에서 여실히 드러났다고 본다. 왜냐하면 ‘소리 구조의 불확정성’을 음악 그 자체로 수용하는 태도를 견지하고 있음을 스스로 표명한 기념비적인 작품으로 보기 때문이다. 소리 구조의 불확정성이란 소리 환경을 곧 소리 구조로 인식하여 일상의 소음을 수용하기 위한 구조적 속성이다. 즉 존 케이지는 소리 구조가 곧 음악 작품이 될 수 있다고 보는 것이다.

“내가 가장 좋아하는 것은 침묵 <4’ 33”>이다.”²⁰⁸⁾, “가장 중요한 작품은 나의 침묵 작품이다.”²⁰⁹⁾, “나는 침묵을 지향하는 성향을 가졌다”²¹⁰⁾ 존 케이지의 자기 고백은 “침묵이란 없다”²¹¹⁾라는 깨달음에서 비롯되었고, 이는 존 케이지의 체험에서 기인하였다.²¹²⁾

텅 빈 시간이나 텅 빈 공간 따위는 없다. 우리는 언제나 무언가를 보고 듣는다. 실제로 침묵을 구현하려는 시도는 실패로 돌아간다. 공학적 목적으로 최대한 조용히 만든 방을 무향실(無

207) 백남준아트센터 편집부, x_sound, 27.

208) Richard Kostelanetz, 케이지와의 대화, 112.

209) Ibid., 113.

210) Ibid., 115.

211) Ibid., 112.

212) 백남준은 <글로벌 그루브>(1973)에서 케이지의 ‘무반향실 체험’을, <존 케이지에게 바침>(1973)에서 뉴욕에서 촬영한 케이지의 <4분 33초>를 재인용했다.

백남준아트센터 편집부, x_sound, 25.

響室)이라고 하는데, 여섯 개의 벽면이 특수 소재로 만들어진 이 방에서는 소리의 반향이 일어나지 않는다. 몇 년 전 하버드 대학교 무향실에 들어간 나는 두 가지 소리를 들었다. 하나는 높은 소리, 하나는 낮은 소리였다. 담당 엔지니어에게 설명하자 그는 높은 소리는 내 신경계가 작용하는 소리, 낮은 소리는 내 혈액이 순환하는 소리라고 알려 주었다.²¹³⁾

존 케이지의 간증은 음악형식을 통해 청중들에게 설교되었다. <4분 33초>라는 음악적 구상이 실현되었다. 청중들은 소음으로 화답한 셈이었다. 다양한 소음들이 4분 33초라는 지속시간 속에 고스란히 담겼다는 존 케이지의 관점에서 공연은 성공적이었다.²¹⁴⁾ 하지만 청중들의 관점에서 공연은 당혹스러움 그 자체였다.²¹⁵⁾

1952년 8월 29일 미국 뉴욕의 우드스톡 야외공연장에서 데이비드 튜더가 <4분 33초>를 초연했다. 4분 33초 동안 피아노의 침묵이 이어졌다. 연주자의 태도는 청중을 혼란스럽게 했다. <4분 33초>는 30초 2분 23초 1분 40초 세 개의 악장으로 이루어져 있는데, 각 악장에는 ‘TACET’이라는 존 케이지의 침묵만 존재했다.²¹⁶⁾ 작곡가를 대변하는 악보와 악기 그리고 준비된 연주자, 뭐 하나 빠진 것 없는 상황이었기에 어찌 된 영문인지 몰랐던 청중은 답답한 심정을 토로했고, 불만은 분노로 이어졌다. 침묵은 일순간에 무너졌고 점점 소란스러워졌다. 존 케이지가 <4분 33초>를 통해 남긴 교훈은 침묵이란 존재하지 않는다는 것이었다. 이러한 메시지를 음악형식을 통해 전달했다는 점에서 도발적인 시도였다.

213) John Cage, **Silence: Lectures and Writings**, Wesleyan University Press, 2011, 8.

214) 첫 악장[프레미어]에서는 밖에서 휘몰아치는 바람소리를 들을 수 있다. 두 번째 악장에서는 지붕을 두드리기 시작하는 빗방울소리를, 그리고 세 번째 악장에서는 사람들이 얘기하거나 걸으면서 내는 모든 종류의 흥미 있는 소리들을 사람들 자신이 만들었다.

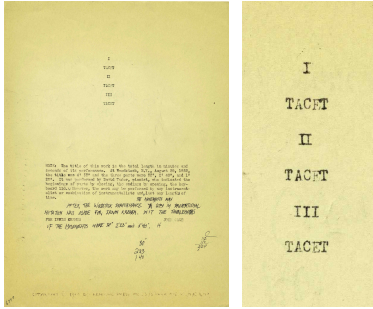
Richard Kostelanetz, 케이지와의 대화, 113.

215) 사람들은 서로 쑥덕거리기 시작했고 어떤 사람들은 밖으로 걸어 나가기 시작했다. 그들은 웃지 않았다-아무런 일도 일어나지 않으리라는 걸 깨닫자 그들은 성을 냈으며, 30년 후에도 그들은 그 사실을 잊지 않았다. 그들은 아직도 화를 내고 있다.

Ibid.

216) 그 곡에는 3악장이 있는데 모든 악장에 소리라고는 전혀 없다. 나는 내가 싫어하고 좋아하는 것에서 내 작품이 자유로워지기를 원한다. 왜냐하면 음악은 작곡가의 느낌과 사고로부터 자유로워야 한다고 생각하기 때문이다. 나는 다른 사람들의 주변에 있는 소리가 연주회장가서 듣는 음악보다 더 흥미 있는 음악을 만들어낸다고 느끼며, 다른 사람들도 그것을 느끼도록 이끌어주고 싶다.

Ibid., 112.



[도 17] <4분 33초>(1952), detail



[도 18] <4분 33초>를 연주하는 존 케이지

존 케이지에게도 쉽지 않은 일이었다. “나는 내가 만드는 작품에 아무런 소리가 없어서 마치 내가 농담을 하고 있는 것처럼 보일까봐 겁이 났었다.”라고 고백했다. 음악적 구상이 실현되기까지 4년이라는 오랜 시간이 걸렸다.²¹⁷⁾ 「한 작곡가의 고백(A Composer’s Confessions)」(1948)에서 케이지는 다음과 같이 말했다.

나는 두 가지 새로운 바람이 있는데 [...] 첫째 중단 없는 침묵의 곡을 작곡해서 그것을 무작 회사(Muazk Co.)에 파는 것이다. 아마도 길이는 3분이나 4분가 될 것이다. ‘미리 준비된’(canned) 음악의 표준 길이로 된 이 곡의 제목은 ‘침묵의 기도’(Silent Payer)가 될 것이다. 그것은 꽃의 색깔과 모양과 향기만큼이나 매혹적으로 만들고자 하는 단 하나의 아이디어로서 시작할 것이다.²¹⁸⁾

작곡가 존 케이지가 ‘침묵의 기도’(Silent Payer)(1948)라는 음악적 구상을 <4분 33초>(1952)라는 음악 작품으로 실현하는데, 필요한 용기를 주었던 것은 화가, 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg, 1925-2008)의 <화이트 페인팅(white painting)>(1951)라는 미술 작품이었다.²¹⁹⁾

존 케이지는 음악에서 표기된 침묵이 절대적으로 배제하는 것에 대해 진지하게 고려하여 적극 수용하고자 했다. 즉 음과 음 사이에 끼어드는 소음들 그러한 소리도 구조 안에 수용하여 인식해보자는 제안이다. 예기치 못한 소리를 경험하는 것이 음악이라는 예술형식이 갖는 진정한 가치라고 보는 것이다. 음악 형식의 기존 법칙에서 이탈하여 우리가 일상적으로 매순간 맞닥뜨리는 것은 우리의 삶에 존재하는 다양한 소리들이다. 우리는 불확정성의 구조에 살고 있으며, 무한한 소리의 환경에서 상호작용한다는 인식을 통해 새로운 차원의 음악에 비로소 접근할 수 있다는

217) Ibid., 113.

218) 정우진, 존 케이지 연케이지드, 57에서 재인용.

219) Richard Kostelanetz, 케이지와의 대화, 115.

존 케이지의 깨달음에서 음악에서 불확정성과 우연성은 새로운 가치를 부여받는다.

예술가의 할 일은 우리 삶이 가진 신비, 즉 불확정성을 지각할 수 있는 작곡구조를 예술형식으로 수용하는 일이었다. 하지만 이것은 우리의 인생(시간)이 가지고 있는 거대한 불확정성(신비)은 아니다. 음악(물리적 시간)에서 의도적인 불확정성을 형성하는 것이다. 음악이라는 선형적인 것을 공간적인 이미지처럼 형상화하는 과정이다. 존 케이지에게 작곡가의 역할이란 빈틈없이 짜여진 태피스트리(tapestry)를 완성하는 것이 아니라, 불확정성이라는 바다 속에 자신의 그물을 던지고, 걸어 올라온 것들을 발견하는 일이다. 케이지에게 작곡가란 태피스트리를 짜는 장인이 아니라, 다양한 경우의 수라는 우연성을 포획할 수 있는 유일무이한 자신만의 그물을 짜는 일이었던 것이다.

이희경은 “21세기를 넘어 온 오늘날의 시점에서 지난 세기를 되돌아볼 때 20세기 음악의 중요한 유산은 무엇보다 ‘소리’에 대한 새로운 패러다임의 형성이 아닐까 한다.”²²⁰⁾라는 견해를 밝혔다. 패러다임의 변화를 이끄는 힘은 구조의 불확정성에 대한 근본적인 인식에서 비롯되는 것이 아닐까? ‘소리’에 대한 새로운 패러다임은 불확정성의 구조에서 형성될 수 있었다고 본다. 존 케이지의 ‘불확정성’ 구조는 새로운 소리를 고안하거나 다양한 소리를 수용하기 위해 전제되어야 하는 기본 태도이자 속성이었다.²²¹⁾ 그가 선불교를 사상적 배경으로 흡수했던 것은 자연스러운 연결이었다. 케이지의 주장이 헛소리가 아니라 일리 있는 생각이라는 동조를 얻기 위해서는 선불교와 같은 동양사상이 필요했다.

220) 이희경, “새로운 ‘소리’를 찾아서: 바레즈를 통해 본 20세기 음악의 경계들,” **낭만음악**, no. 68 (2005): 154.

221) “침묵이란 내 마음의 변화이다. 그것은 선택함으로써 내 음악을 강요하기보다는 존재하는 소리를 받아들이는 것이다. 그것이 내 음악의 핵심이다. 나는 새 음악을 작곡할 때 이미 존재하는 침묵을 방해하지 않기 위해 노력한다.”

Richard Kostelanetz, 케이지와의 대화, 359.

제4장 독일시기 백남준과 존 케이지의 영향

본격적인 논의에 앞서 선행연구를 검토했다. 백남준 연구에서 케이지와의 영향 관계에 관한 연구자들의 견해를 발췌하여 정리했다. 선행연구의 성과와 한계를 밝히고, 대안을 제시하고자 한다.

존 케이지는 백남준의 예술세계에 영향을 미친 중요한 예술가로 백남준 연구자들(Edith, 2001; 김찬동, 2006; 정현이, 2007; 윤양호, 2008; 오경은, 2015)에게 주목을 받아왔다. 1958년 존 케이지와 백남준의 만남이라는 사건과 이후 존 케이지의 중요성을 강조한 백남준의 표현, 존 케이지를 염두에 둔 백남준의 작품을 언급했다. 이러한 주지의 사실과 표현에 주목하여 이에 대한 견해를 피력한 연구자들 가운데 Edith와 정현이의 시각을 소개하고자 한다. 존 케이지와 백남준의 연관성으로 선 사상을 언급하면서도 그것이 갖는 의미를 서로 다른 측면에서 강조하고 있다.

Edith²²²⁾는 “서양 전위예술에만²²³⁾ 관심을 보였던 백남준은 존 케이지에 의해 아시아적 전통을 재발견하게 되었다고 본다. 처음으로 선불교에 대해 진지한 관심을 보였다²²⁴⁾고 언급했다. 정현이²²⁵⁾는 존 케이지는 백남준에게 한국의 전통문화와 서양 전위예술은 (동일한 것도 아니고, 별개의 것도 아니라는) 유사한 성질을 가지고 있다는 깨달음을 주었다고 본다. 이를 “각성의 계기²²⁶⁾”라고 표현했다.

Edith²²⁷⁾는 선에 대한 백남준의 관심은 케이지와의 만남 이후에 시작되었다고 본다. “청년 백남준은 서양 아방가르드 예술에만 관심²²⁸⁾을 보였기 때문이다. 반면 정현이는 선에 대한 백남준의 이해는 케이지와의 만남 이전에 ‘한국적 맥락’에서 비롯되었다고 본다. 존 케이지에게 영향을 준 스즈키 다이세츠(일본의 선불교학자)에 대해 백남준은 부정적 인식을 갖고 있었기 때문이다. Edith와 정현이는 존 케이지와 백남준의 관계를 설명하는 데 있어 ‘선’(禪, Zen) 개념을 중요한 연결 고리로 인식하고 있다.

정현이는 “존 케이지는 백남준에게 예술적인 영향을 주었다기보다는 그를 정신

222) 백남준, 백남준: 말馬에서 크리스토포까지, 410.

223) Ibid., 408.

224) Ibid., 410.

225) 정현이, “백남준의 선(禪)적 시간,” 187, 194.

226) Ibid., 187.

227) 백남준, 백남준: 말馬에서 크리스토포까지, 411.

228) Ibid., 408.

적으로 해방시켜주는 또 한번의 각성의 계기를 마련해주었던 것”²²⁹⁾이라고 언급했다.²³⁰⁾ 연구자는 존 케이지가 백남준에게 예술적인 영향을 주었다고 보고, (동양)사상적 배경이 아닌 (전위)음악적 배경에서 이를 설명할 수 있는 연결 고리를 찾고자 했다. 백남준 총서(1) 『백남준: 말馬에서 크리스토포까지』에서 발견한 몇 가지 단서를 조합하여 맥락을 구성하고 개념을 도출했다. 이를 구체적으로 언급하면 다음과 같다.

백남준은 “내 삶은 1958년 [...] 다름슈타트에서 시작되었다”라고 말했다. 따라서 이를 제4장 독일시기 백남준과 존 케이지의 영향에 관한 논의의 출발점으로 설정했다. 백남준은 “케이지의 세레를 받고 나서 [...] 미학적으로 변했다.”라고 말했다. 존 케이지의 미학(음악철학)²³¹⁾에 대해 살펴볼 필요가 있다고 판단했다. 백남준은 “1958년, 독일의 다름슈타트에서 그의 세미나에 참석”했다고 말했다. 따라서 제4장 1장에서 1958년 다름슈타트에서 개최된 존 케이지의 강연을 분석했다.²³²⁾ 존 케이지의 음악적 사유에서 주요 개념이 되는 불확정성이라는 용어를 이해했다.

불확정성에 대해 백남준은 “20세기 사상의 가장 중요한 개념”²³³⁾으로 주목했고, “불확정성은 시각예술에서 제대로 개발되지 못했다.”²³⁴⁾라고 지적했다. 백남준은 시청각 매체인 전자TV²³⁵⁾에 불확정성을 도입하는 예술적 실험을 통해 비로소 예술사에서 자신의 위치와 의미를 마련할 수 있다고 여겼던 것으로 보인다.²³⁶⁾ 연구자는 존 케이지와 백남준의 연관성을 불확정성으로 파악했다. 따라서 제4장 2절에서 백남준의 전자TV가 전시된 《음악의 전시-전자 텔레비전》에서 나타난 불확정성의 의미를 살펴본다.

229) 정현이, “백남준의 선(禪)적 시간,” 191.

230) 연구자는 존 케이지와 백남준의 연관성

231) 존 케이지의 음악철학은 우연성과 불확정성을 핵심개념으로 한다.

232) 존 케이지의 저서 『사일런스』에 수록된 문헌을 참고했다.

233) 백남준, 백남준: 말馬에서 크리스토포까지, 272.

234) Ibid., 290.

235) Ibid., 223, 290.

236) Ibid., 236.

제1절 존 케이지와의 만남과 백남준의 행위음악

1. 행위음악의 발단, 존 케이지의 불확정성

가. 다름슈타트 음악제, 공론의 장

1940년대 독일은 국제적인 아방가르드 음악의 중심지로 부상했고, 그 중심에 다름슈타트 음악제(Internationale FerienKurse für Neue Musik)(1946-)가 있었다.²³⁷⁾ 1950년 전후 유럽에서 ‘신음악’²³⁸⁾에 대한 관심이 고조되었다.²³⁹⁾ 백남준은 1957년을 기점으로 다름슈타트 음악제에 참석했다.²⁴⁰⁾

백남준은 일본 도쿄대학을 졸업하고 독일 뮌헨대학에 입학했다. 쇤베르크에 대한 연구에 이어 안톤 베베른²⁴¹⁾에 대한 연구를 지속할 생각이었다. 뮌헨은 전통적이고 보수적인 분위기였고, 백남준은 “경직성”²⁴²⁾을 느끼고 실망한다.

전선자에 따르면 백남준은 1957년 6월 16일 뮌헨에서 슈타이네케에게 편지를 보냈고, 수업료 면제학생으로 다름슈타트 음악제에 참석하는 기회를 얻는다고 한다.²⁴³⁾ 아시아에서 온 유학생 백남준은 전위음악을 위한 공론의 장 다름슈타트 음

237) 노명우, “음악과 아방가르드 그리고 아도르노의 음악사회학: 쇤베르크 이후의 아방가르드 음악에 대한 아도르노의 해석,” **현대사상**, no. 8 (2011): 134.

238) 1946년부터 1962년까지 카르니히슈타인 성(Karnichsteiner Schloss)에서 개최되었다. 차호성, “20세기 음악사에서 ‘다름슈타트 국제 하계 현대음악강좌’의 의미와 영향 (I): 1946년부터 1961년까지를 중심으로,” **음악이론연구** 9, (2004): 190(각주12).

239) *Ibid.*, 184.

240) 청년 백남준이 1957년과 1958년 다름슈타트에서 경험한 논쟁적 분위기에 주목했다. 1946년부터 시작된 다름슈타트가 음악계의 논쟁적 분위기를 파악할 수 있는 현대음악의 중심지였기 때문이다. ‘신음악’이라는 맥락을 이해하기 위해서 음악사회학자 아도르노의 신음악의 철학을 참고했다. 특히 아도르노의 해석에 주목한 이유는 1954년부터 1957년까지 다름슈타트에서 학술 강연을 진행했기 때문이다. 차호성은 다름슈타트에서 진행된 세미나와 음악회의 제목을 일일이 언급하고 있는데, 이러한 단적인 언급을 통해서도 당시 젊은 작곡가들의 관심사가 무엇이었는지 포착할 수 있다.

241) 쇤베르크의 제자

242) “백남준이 뮌헨에서 음악사를 공부했던 것은 박사학위를 받고 작곡가가 되기 위해 시작한 것이었지만, 독일 음악계에서 한번 자신의 유파를 정하면 다른 유파에 대한 관용이 없어지는 경직성에 질려버렸다.”

백남준아트센터 편집부, 부드러운 교란, 48에서 재인용.

243) 전선자, “베르톨트 브레히트와 발터 벤야민과 연관 속에서의 백남준의 행위예술작품 <오마주 존 케이지 Hommage a John Cage>에 대한 해설시도: 생소화효과와 아우라.” **브레히트와현대연극** 30, (2014): 381.

악제에 입장했고 논쟁적 분위기를 체험했다. 백남준 연구에서는 슈톡하우젠과 존 케이지의 만남을 중요한 사건으로 언급한다.



[도 19] 1957년 ‘슈톡하우젠’



[도 20] 1958년 ‘존 케이지’

슈톡하우젠과 존 케이지에 주목하면서 간과한 주요인물이 있다. 여기서는 철학자 아도르노(Adorno, 1903-1969)와 작곡가 윤이상(Isang Yun, 1917-1995)에 주목했다.²⁴⁴⁾

아도르노는 다름슈타트에서 지속적인 강의를 통해²⁴⁵⁾ 음악담론 형성에 기여했다.²⁴⁶⁾ 아도르노는 제12회 다름슈타트 음악제²⁴⁷⁾에서 신음악의 원칙(kriterien der neuen musik, Criteria of the New Music)이라는 제목으로 4번의 강연을 했다. 아도르노는 여기서 쇤베르크 이후의 전위음악을 판단하는 기준, 그것이 성공인가 혹은 실패인가를 판단할 수 있는 음악적 기준을 설정했다.²⁴⁸⁾ 다름슈타트에 참가한 작곡가

244) 음악사회학자로서 음악적 현상에 대한 철학적 사유를 바탕으로 이론을 전개하여 음악에서 아방가르드가 갖는 의미를 설명했다. 저작으로 『신음악의 철학』 등이 있다.

245) 다름슈타트 국제 하계 현대음악강좌는 1945년에 시작되어 1970년대까지 매년 열렸는데, 아도르노는 1950년부터 1966년 사이에 다름슈타트 현대음악 페스티벌에 무려 9번 세미나에 참석할 정도로 밀접한 관련을 맺었다.

노명우, 음악과 아방가르드 그리고 아도르노의 음악사회학, 135.

246) 다름슈타트에서는 아도르노가 작곡한 음악도 연주될 정도로 전후 현대음악에 대한 아도르노의 해석에서 다름슈타트는 중심적인 역할을 수행하였다.

Ibid., 136.

247) 제12회 다름슈타트 음악회는 1957년 7월 16일부터 28일까지 열렸다. 전문 과정과 일반 프로그램으로 구성되었다. 일반 프로그램에서 16일부터 19일까지 4일간 진행된 신음악을 위한 오케스트라 콘서트(OrchesterKonzert der Tage für Neue Musik)와 실내악 콘서트(Kammerkonzert der Tage für Neue Musik)은 헷센 방송(Hessischen Rundfunk)을 통해 방영되었다.

248) “new musical material is simply not imbued with the qualities of tension and of subjectivity which marked musical material formerly.”

Edward Campbell, Boulez, Music and Philosophy, 82를 참조.

들은 『신음악의 철학』(1949)²⁴⁹⁾으로부터 영향을 받았다. 아도르노는 1951년 쇤베르크가 사망하고 1950년대 신음악이 제도화되는 상황을 문제로 인식했다.

아도르노는 쇤베르크의 ‘정신성’을 높게 평가했다. 존 케이지와 백남준도 아도르노의 뜻에 동감했다.²⁵⁰⁾ “포스트 쇤베르크의 과제는 아방가르드의 제도화가 아니라 부정 정신의 연장”²⁵¹⁾이었다.

(1) 1958년 다름슈타트 음악제

다름슈타트 음악제는 1946년부터 1962년까지 카르니히슈타인 성(Karnichsteiner Schloss)에서 개최되었다. 이 성에는 26개국에서 온 200명의 젊은 작곡가와 현대음악의 이론가, 평론가들이 모여 있었다.²⁵²⁾ 백남준과 윤이상은 제13회 다름슈타트 음악제에서 조우했다. 백남준의 등장에 적잖게 놀란 윤이상은 아내에게 보내는 편지에서 독일에 유학 온 한국인 청년 백남준에 대해 이야기했다. 백남준은 윤이상에게 자신을 소개하고 나름의 포부를 밝혔던 것으로 보인다. “그[백남준]는 독일에서 작곡을 공부하는 학생으로 여기는 자비로 참가한 것을 알았소.²⁵³⁾ [...] 처음에는 여기서 음악사를 공부하다 최근에 작곡으로 옮겼으나, 앞으로는 전자음악을 공부하겠다고 하오.”²⁵⁴⁾ 백남준이 독일에 와서 어떠한 변화를 거쳤는지 대략적으로 확인할 수 있는 대목이다. 여기서 전자음악에 대한 백남준의 관심을 언급했지만, 뒤의 내용에서는 유리를 깨는 소리와 피아노의 소리의 공존이라는 구체적인 아이디어를 밝히고 있다.

뒤이어 미국인 작곡가 존 케이지에 대해 이야기했는데, 케이지의 공연을 묘사하고 있어 주목할 필요가 있다.

어제 저녁 음악회에서 존 케이지(John Cage)라는 미국 사람의 피아노 작품을 들었는데 멜

249) 독일에서 1949년에 출간된 아도르노의 저서이다.

250) 음악에서 아방가르드의 정신성을 추구했던 존 케이지와 백남준의 음악적 사유를 이해하는데 아도르노의 도움을 받고자 했다. 아도르노의 저작 중 『신음악의 철학』을 통해 전위음악가의 급진적 실험이 ‘신음악’에 대한 비판적 고찰에서 비롯되었다는 인식을 얻을 수 있었다.

251) 노명우, 음악과 아방가르드 그리고 아도르노의 음악사회학, 129.

252) 이수자, **내 남편 윤이상: 상** (서울: 창작과비평사, 1998), 153.

253) 전전자는 백남준이 슈투트가르트로부터 혜택을 받았다고 보았다.

254) Ibid., 154.

로디는 전혀 없고 한참 만에 문득 생각난 듯이 건반 하나씩을 누르는 거였소. 손가락으로 건반을 누르는 것은 얼마 안되고 그나마 장구 치듯이 손바닥으로 피아노 뚜껑을 탁 치더니 다시 뚜껑을 덮고, 또 팔꿈치로 건반을 팡 치더니 가끔 장난감의 호각을 불고, 옆에 라디오를 설치해놓고 라디오 소리를 내고 [...] 이런 것이 연주의 전부였소.

여기 모인 전위음악의 쟁쟁한 투사들도 어제 저녁 존 케이지의 신작 연주에는 모두 손을 든 모양이오. 중도에 박수 치고 킁킁거리고 소리지르고 야단이었소. 참가자들은 모두 세계의 앞장서기를 자랑하는 터무니없는 곡을 쓰는 선수들——그러나 어제 저녁 이 곡의 연주에는 정말 동곳을 다 뺐 모양이오.²⁵⁵⁾

1958년 9월 4일 아내에게 보낸 편지에서 윤이상은 백남준과 존 케이지의 이야기를 하고 있다. 윤이상은 청년 백남준과의 대화를 통해 전위적인 태도와 실험적인 발상을 확인한다. 백남준은 무대 위에서 유리 깨지는 소리와 피아노의 소리가 서로 어울리는 것을 실험해보겠다고 밝혔다.²⁵⁶⁾ 윤이상의 음악적 취향과는 상이한 것이었다. 순수한 음악을 추구했던 윤이상과 달리 백남준은 음악이 지켜온 순수한 관념을 깨부수고자 했다. 윤이상은 백남준의 자질과 역량을 간파했던 것 같다. 미국 작곡가 존 케이지의 음악을 소개하면서 뒤이어 또 다시 백남준을 언급했기 때문이다. 윤이상은 존 케이지를 비롯한 전위음악가들의 실험적인 음악을 경험하고 혼란스러웠다고 회고했다. 윤이상의 관점에서 존 케이지의 음악이 아니고 소음이었다. “나는 대체 어디에 있고, 어디로 가면 좋은가, 나는 이 사람들처럼 급진적인 작곡을 해서 전위파 안에 기반을 굳혀야 하는가, 아니면 우리 동양적인 음악 전통과 연결된 독자적인 길을 걸어야 하는가.”²⁵⁷⁾ 윤이상은 “나는 그에게 그 방면의 장래를 부탁할 수밖에 없소.”²⁵⁸⁾라고 백남준을 언급했다. 윤이상은 백남준이 존 케이지와 같은 전위 음악가로서 한국을 대표하는 세계적인 음악가로 성장하기를 바랐던 것일 지도 모른다.

(2) 1959년 다름슈타트 음악제

다름슈타트가 언급될 때면 1957년 슈톡하우젠과의 만남과 1958년 존 케이지와의 만남을 강조하는 정도로 그친다. 1959년 윤이상과의 만남에 주목했다.

윤이상은 1959년 9월 4일 오후 8시 30분에 다름슈타트에서 <일곱 악기를 위한 음

255) Ibid., 154.

256) Ibid., 155.

257) Ibid., 160.

258) Ibid., 155.

악(Musik für sieben Instrumente)>를 초연했다. 1959년 9월 6일 부인 이수자에게 보낸 윤이상의 편지와 Internationales Musikinstitut Darmstadt(IMD)가 제공한 자료 『Darmstädter Ferienkurse 1946-1966』를 바탕으로 정황을 살펴보았다.

다름슈타트는 세계적으로 진보적인 음악인들(신문사의 음악평론가, 방송국의 음악감독, 음악학자, 작곡가)이 모이는 국제적인 무대였다. 유럽의 작곡가에게 다름슈타트에서 자신의 작품을 발표한다는 것은 쉽게 얻을 수 있는 기회가 아니었기 때문에 한국인 작곡가 윤이상에게 호기심과 기대감을 나타냈다.²⁵⁹⁾ 이러한 시선에서 윤이상은 중요한 기회를 얻었다는 사실에 감사하면서도 어떠한 평가를 받을지 알 수 없었기 때문에 두려워했다.²⁶⁰⁾ 윤이상의 걱정과 달리 <일곱 악기를 위한 음악>은 청중의 박수²⁶¹⁾와 비평가들의 호평²⁶²⁾을 받았다.

연주회가 끝나자 주최자인 슈타이네케 박사가 악수를 청하며 축하 인사를 전했고, 독일의 유명 작곡가이자 다름슈타트 음악학교 작곡과 교수인 헤르만 하이스(Herman Heiss, 1897-1966)는 두 번째 실내악 콘서트(Zweites Kammerkonzert)에서 제일 우수한 작품이었고, 다름슈타트에서 들은 외국인[外國人]의 작품 중 가장 훌륭했다.”고 평가했다.

윤이상은 백남준을 언급하면 다음과 같이 표현했다. “나와 같이 있던 백남준군은 한국에서 태어난 작곡가가 이 세계적인 무대에서 음악의 본고장의 작곡가들을 물리치고 당당히 승리했다 하면서 뜨거운 감동을 감추지 못했소.”

백남준에게 윤이상의 ‘성공적인’²⁶³⁾ 연주회는 잊지 못할 기억이 되었을 것이다. 아시아에서 온 한국인도 유럽의 국제적인 무대에서 자신의 음악으로 평가받고, 성공할 수 있다는 사실을 목격했기 때문이다. 백남준은 약 2달 뒤 1959년 11월 13일 저녁 8시에 뒤셀도르프 갤러리 22에서 자신의 반(反)음악인 <존 케이지에 대한 경의>를 초연했다.²⁶⁴⁾ 윤이상의 성공적인 연주회에 대한 기억이 고무적인 영향을 주

259) “전쟁으로 인한 비참한 뉴스가 세계 방방곡곡에 알려져 있는 그 불쌍한 코리아의 작곡가의 작품이 ‘현대음악을 위한 날’(Tage für neun Musik)의 프로에 어엿이 실려 있으니”
 Ibid., 168.

260) “제2악장은 우리 조건의 오래된 궁중음악의 영향을 불러일으키려는 시도”였고 “나의 음악이 대단히 진위적인 청중들 앞에서 받아들여지리라고는 생각지도 않았다”

261) 청중의 박수소리는 길게 이어졌고 윤이상은 세 차례 무대에 올라가 인사했다.
 “다름슈타트의 연주회에서 세 번 불러나가는 것은 꽤 어려운 일이오. ... 여기 다름슈타트는 동양인의 작품이라 해서 동정해서 박수쳐주는 데는 절대로 아니오.”

262) 윤이상, 루이제 린저, **윤이상, 상처 입은 용** (서울: 랜덤하우스중앙, 2005), 84-86를 참고.

263) Ibid., 86.

264) 백남준은 1958년 12월 8일과 1959년 5월 2일, 슈타이네케에게 보내는 편지에서 <존 케이지

었을 것이다.

《두 번째 실내악 콘서트》	
1.	윤이상, <일곱 악기를 위한 음악>(1959) 악기: 플루트, 오보에, 클라리넷, 바순, 호른, 바이올린, 첼로 지휘: 프란시스 트래비스(Francis Travis)
2.	밀코 켈레멘(Milko Kelemen, 1924-2018) <Etudes contrapuntiques für Bläserquintett>(1958-59)
3.	자크 빌트베르거(Jacques Wildberger, 1922-2006) <Zeitebenen für acht Spieler>(1958)



〔표 5〕 1959년 다름슈타트에서 윤이상의 연주회

〔도 21〕 다름슈타트 현대음악제에서 만난 백남준과 윤이상(1959)

나. 존 케이지의 강연과 불확정성의 의미

존 케이지는 1958년 9월 다름슈타트에서 『프로세스로서의 작곡』을 주제로 「변화」, 「불확정성」, 「소통」라는 제목의 강연을 진행했다.²⁶⁵⁾ 백남준은 1958년 다름슈타트에서 존 케이지를 만났으며, 그의 세미나와 음악회에 참석했다고 밝혔다. 존 케이지의 음악철학이 백남준의 예술세계에 영향을 미쳤다는 가정에서 존 케이지가 사용하는 ‘불확정성’이라는 용어에 주목했다. 『사일런스』에 수록된 강연의 내용²⁶⁶⁾을 바탕으로 존 케이지가 규정한 ‘불확정성’(indeterminacy)이 갖는 의미를 밝히고자 했다. 존 케이지의 ‘작곡 수단’과 ‘소리의 특성’에 대한 이해를 바탕으로 ‘불확정성’을 정의했다. 존 케이지의 불확정성이란, 관습적인 음계와 악기는 물

에 대한 경의>에 대해 설명하면서, 제14회 다름슈타트 음악제에서 공연을 하고 싶다는 뜻을 거듭 전달했다. 하지만 계획은 실행되지 못했고, 약 2달 뒤 뒤셀도르프 갤러리 22에서 <존 케이지에 대한 경의>를 초연했다.

265) 전선자는 “존 케이지의 “과정으로서 작곡Komposition als Prozeß” 즉 “무작곡 Akomposition”에서 영향을 받아, 케이지의 고유한 음악 단계에서 그 다음으로 자신[백남준]의 음악 단계인 “안티음악Antimusik”으로 즉 “무(無)음악 musik”으로 나아간다.”는 견해를 밝혔다.

전선자, 베르톨트 브레히트와 발터 벤야민과 연관 속에서의 백남준의 행위예술작품, 380.

266) John Cage, Silence: Lectures and Writings, 20-66.

론 비음악적인 소리와 소음에도 열려 있는 구조를 의미한다.²⁶⁷⁾

존 케이지의 작곡 수단				
구조 (structure)	: 전체를 부분으로 나누는 분할			
형식 (form)	: 표현의 내용이자 연속성의 형태			
방법 (method)	: 음표와 음표를 잇는 순서			
소재 (material)	소리(sound) (musical sounds)		침묵(silence) (non-musical sounds, noises)	
소리의 특성	음높이	음색	음량	음길이 : 소리와 침묵, 모두를 포함

[표 6] 존 케이지의 작곡 수단과 소리의 특성

첫 번째 강연, 「변화」는 “작곡 수단에 일어난 변화에 관한 강연”²⁶⁸⁾이다. 존 케이지는 작곡수단을 4가지로 규정했다.²⁶⁹⁾ 구조(structure), 방법(method), 형식(form), 소재(material)가 있다. 구조는 “전체를 부분으로 나누는 분할”²⁷⁰⁾을 의미한다. 방법은 “음표와 음표 잇는 순서”²⁷¹⁾를 의미한다. 형식은 “표현의 내용이자 연속성의 형태인 형식”²⁷²⁾을 의미한다. 소재는 “소리(musical sounds)와 침묵(non-musical sounds, noises)”²⁷³⁾을 의미한다.

‘소재’는 작곡과정의 핵심요소이다.²⁷⁴⁾ 중심이 되는 문제는 어떻게 ‘침묵(non-musical sounds, noises)을 구조에서 음향화할 것인가’에 있었다.²⁷⁵⁾ 존 케이지는 “관습적인 음계와 악기는 물론 비음악적인 소리와 소음”²⁷⁶⁾을 흔쾌히 받아

267) 또한 “불연속성에는 소리를 심리적 의도라는 무거운 짐에서 해방하는 효과가 있다.”고 밝혔다.
 Ibid., 102.

268) Ibid., 20.

269) 「현대 음악의 전조」(1949)에서 4가지 작곡수단에 대해 정의했다.
 Ibid., 74.

270) “structure” was meant the division of a whole into parts;

271) “method,” the note-to-note procedure.

272) Ibid., 42.

273) Ibid., 74.

274) “구조는 [...] 소재의 부재[不在, absence]로도 얼마든지 표현될 수 있다.” <4분 33초>(1952)는 이러한 구상을 실현한 음악작품이다.

Ibid., 22.

275) 고전음악의 작곡구조가 갖는 고정성과 그로 인한 경직성에 대한 문제제기였다.

276) Ibid., 22.

들이는 열린 구조로써 불확정성이라는 개념을 제시했다. 침묵을 음악적 재료로 사용하기 위해 구조의 불확정성(indeterminacy of structure)을 수용하고 긍정했다.

존 케이지는 소리를 4가지 측면(aspect)으로 구분했다.²⁷⁷⁾ 진동수(frequency), 진폭(amplitude), 음색(timbre), 음길이(duration)가 있다. 진동수는 음의 높이(pitch)와 관계가 있다. 진폭은 음의 세기와 관계가 있다. 음색은 “음의 성분 차이에서 생기는 감각적 특성”이다. 음길이는 음이 울리고 있는 시간을 의미한다.

존 케이지는 음길이에 주목했다.²⁷⁸⁾ 소리와 침묵의 공통된 요소로 보았기 때문이다.²⁷⁹⁾ 소리와 침묵의 교집합이 되는 음길이를 바탕으로 ‘리듬 구조(rhythmic structure)’를 형성했다 “소리의 진동수[frequency]라는 요소, 즉 조성[tonality]에 근거한 구조”²⁸⁰⁾와 다른 성격²⁸¹⁾의 리듬 구조가 형성되었다. “음길이²⁸²⁾[...]에 기초한 구조는 (소재의 본성과 일치하기에) 올바르지만, 화성 구조는 (침묵에는 존재하지 않는 음높이에서 비롯되었기에) 올바르지 않다.”²⁸³⁾는 견해를 피력했다. 존 케이지는 “서구의 고전적 화성 구성보다는 시간의 길이를 기초로 하는 율동적인 구조를 선택”했다.²⁸⁴⁾

1950년대 초기 작품에 해당하는 <주역 음악>(1951)²⁸⁵⁾과 <피아노를 위한 음악>(1952)을 기점으로 작곡 수단의 변화가 분명하게 드러난다고 회고했다. “작곡 수단이 질서에 대한 관념으로부터 질서에 대한 관념의 부재로 향해 가는 경향이 있다.”고 밝혔다.²⁸⁶⁾ ‘우연성(chance)’과 ‘불확정성(indeterminacy)’이라는 용어를 통

277) “소리에는 음높이(pitch), 음색(timbre), 음량(loudness), 음길이(duration)라는 네 가지 특성이 있다.”

Ibid., 75(각주2).

278) “소리의 네 가지 특성 중에서 음길이만이 소리와 침묵 모두를 포함”하기 때문이다.

Ibid., 75.

279) “구조는 소리의 음길이라는 요소에 작용하는데 진동수와 진폭, 음색을 포함한 소리의 모든 측면 중에서 침묵의 특성이기도 한 것은 오직 음길이뿐이기 때문이다.”

Ibid., 21.

280) Ibid., 22.

281) 여기서 다른 성격은 구조의 불확정성(indeterminacy of structure)을 의미한다.

282) (rhythmic: phrase, time lengths)

283) Ibid., 75(각주2).

284) Calvin Tomkins, 아방가르드 예술의 다섯 대가들, 92-93

285) “<주역 음악>에서 출발하는 최근 작품들은 [...]”

Ibid., 23.

“<피아노를 위한 음악>과 그 이후의 작품들에서 [...]”

Ibid., 25.

286) “비록 변천사를 더듬어 보면 변화가 곧장 일어났다고 말하기 힘들지만 <주역 음악>에서 출발하는 최근 작품들은 이 추론의 정확성을 뒷받침한다.”

해 작곡 수단의 변화가 갖는 의미를 이해할 수 있다.

<주역 음악>(1951)에서 존 케이지는 동전을 던지는 행위로 음표와 음표를 잇는 순서를 결정한다. 이를 ‘우연성 작업 방식(chance operation method)’이라고 한다. 작곡 방법과 작곡 구조는 아무런 연관성을 갖지 않기 때문에, 구조는 “단지 3, 5, 6, 5, 3 이라는 숫자의 나열”에 지나지 않게 되었다. 소재의 부재(不在)로도 구조는 존재할 수 있다는 생각에 이른다. 구조의 유용성은 “작곡 프로세스의 시작과 끝을 결정”하는 기능에 있다.²⁸⁷⁾ 우연성 작업 방식을 전제로 하기 때문에 필연적인 구조란 존재하지 않는다. 구조는 불확정성이라는 기본 속성이자 특징으로 존재한다.

<피아노를 위한 음악(Music for Piano 1)>(1952)를 기점으로, ‘리듬 구조’에 대한 확고한 주관이 세워졌다고 회고했다.²⁸⁸⁾ “음길이의 측정과 기보에 있어서 정확성은 [...] 상상 속의 정확성”²⁸⁹⁾이라는 생각이 분명해졌다. “음길이의 통제를 강화”하는 대신에 “음길이를 통제할 필요성 자체를 포기”하기에 이른다.²⁹⁰⁾

구조가 더 이상 존재하지 않기 때문에 이 곡의 시간 길이는 그때그때 필요에 따라 정해진다. 따라서 한 음의 음길이 역시 불확정적인 상태에 놓인다. 악보에는 음표들만이 공간적으로 배치되었는데 이 공간은 시간을 암시하지만 측정하지는 않는다. 소음은 기둥 없는 4분음표로 나타냈다.²⁹¹⁾

존 케이지는 “구조는 더 이상 작곡 수단의 일부가 아니다.”라고 말한다. ‘필연적인 구조는 존재하지 않는다.’라는 명제가 주관적 생각이 아니라 명백한 사실이라고 주장한다.²⁹²⁾ 이러한 입장에서 작곡가의 의도가 배제된 ‘무목적성의 음악²⁹³⁾’이 등장한다. 무목적성의 음악은 우연성의 작업 방식을 통해 구조의 불확정성을 추구한 전위 음악이다.

존 케이지는 우연성 작업 방식(Chance Method Operation)²⁹⁴⁾을 ‘방법’으로 전제한다. 작곡가의 의도를 벗어난 ‘형식’²⁹⁵⁾이 전개된다. 존 케이지의 무목적성의 음악

287) 이러한 구상을 실현한 음악작품이 <4분 33초>(1952)이다.

288) Ibid., 25.

289) Ibid., 35.

290) Ibid.

291) Ibid., 36.

292) “따라서 반복하건대, 구조가 필연적이지 않음은 명백하다.”라고 강조한다.

Ibid., 25.

293) 존 케이지에게 작곡 활동이란 “본질적인 무목적성을 특징으로 하는 행위”이다.

294) “여기서 일어나는 일들은 오로지 동전을 던지는 행위에 의해서만 발생하기 때문이다.”

Ibid.

은 음악적 이해를 수행하는 청중의 음악적 관념과 충돌한다. 음악적 이해(musical comprehension)란 “작곡가가 구조 안에서 소리를 창작하기 위해 어떻게 음악적 요소를 배열했는가를 이해하는 능력이다.”²⁹⁶⁾ 고전 음악에서 청중이 수행했던 음악적 이해라는 접근방식은 무목적성 음악에서 동일하게 적용되지 않는다.

고전 음악에서 이성적인 사고는 음악을 이해하는데 주력한다. 케이지의 작곡 프로세스를 지배하는 것은 이상적인 사고가 아니기 때문에 음악을 이해하는 일은 의미가 없다. 작곡가의 의도가 배제된 무목적성의 음악에서 이상적인 사고는 무슨 일을 할까?²⁹⁷⁾ 존 케이지는 침묵에 대한 인식이 변화되기를 기대했다.²⁹⁸⁾ 존 케이지에게 침묵이란 비음악적 소리와 소음을 뜻했다. 불확정적인 리듬 구조로 존재하는 무목적성 음악에서 청중은 음악을 이해하는 것이 아니라 소리를 경청한다. 즉각적인 경험으로 음악을 수용한다.²⁹⁹⁾

두 번째 강연의 제목은 「불확정성」이다. “연주 방식이 불확정적인 음악에 관한 강연”³⁰⁰⁾이다. 첫 번째 강의 「변화」에서 언급한 ‘불확정성’은 작곡 과정에서 비롯되고, ‘작곡가’에게 영향을 미치는 개념이었다. 두 번째 강의 「불확정성」에서 언급하는 ‘불확정성’은 연주 방식에서 비롯되고, ‘연주자’에서 영향을 미치는 개념이다. 불확정성의 적용 범위 및 대상이 다르다는 점에서 차이가 있다. 존 케이지가 말하는 ‘불확정성 음악’이란 후자에 해당한다. <주역 음악>은 전자의 경우에 해당하는 예이다. “우연성 작업을 이용해 작곡된 주역 음악에서 작곡가는 모든 우발적 사건과 일체화한다. 그러나 작품의 기보가 모든 면에서 확정적이기 때문에 연주자에게는 이러한 일체화가 허용되지 않는다.”³⁰¹⁾고 설명했다.

존 케이지는 연주 방식이 불확정적인 음악을 지향했다. 예기치 못한 상황을 가져

295) “음표와 음표를 잇는 순서를 의미한다.”

Ibid., 20.

296) Max W, **피아노 연주법: 교수법 철학** (서울: 이화여자대학교 출판부, 1995), 25-26.

297) John Cage, *Silence: Lectures and Writings*, 25.

298) 존 케이지는 고전 음악에서 사용하는 침묵의 목적을 크게 3가지 유형으로 본다. 첫째, 두 소리 또는 그룹을 분리하여 “관련성이나 차이를 강조”한다. 둘째, 휴지[pause]나 구두점[punctuation]으로 사용하여 음악 어법을 표현한다. 셋째, 구성이나 구조와 관련하여 침묵을 도입한다.

299) 음악을 수용하는 청중의 태도에도 변화가 필요하다고 생각했다. “새로운 경험을 할 자세가 되어 있어야 한다. 그리고 그 가장 좋은 방법은 [...], 좋아하고 싫어하는 기호를 뛰어넘는 것이다.”

Ibid., 366.

300) Ibid., 42.

301) Ibid., 44.

오기 위해서가 아니라 유럽 음악의 관습적 본질을 제거하기 위해서였다. ‘유럽 음악의 관습적 본질’의 두 가지 측면에 대해 밝혔다. 첫째, 1옥타브의 12음(소재의 진통수라는 특성)과 둘째, 박의 규칙성(작곡 수단 중 방법이라는 요소에 영향을 미치는)이 그것이다. 서구 음악에서 “연주자의 역할은 건축가의 청사진에 따라 건물을 짓는 도급업자와 같다”고 비판했다. 존 케이지를 포함하여 얼 브라운과 모턴 펠드먼, 크리스천 울프는 뉴욕 스쿨 학파의 전위 음악가로서 불확정성 음악을 추구했다.³⁰²⁾

세 번째 강연의 제목은 「소통」이다. 질문과 인용구로 이루어진 강연이다. 인용 순서와 빈도는 우연성 작업으로 결정했으며, 강연 시간은 정하지 않았다고 밝혔다.³⁰³⁾ 존 케이지는 질문을 던지면서 강연을 시작했다. “내가 하는 일은 질문을 던지는 것뿐인데 왜 그들은 날 작곡가라 부를까?” 존 케이지는 ‘음악이란 무엇인가’라는 철학적 질문에 부딪히면서 음악적 사유를 확장시켰다. 선문답과 같은 시간을 통해 얻은 깨달음을 바탕으로 삶과 예술의 간극을 좁혀나갔다.

앞서 두 번째 강연에서 존 케이지는 유럽 음악의 관습적 본질이 연주자라는 인간을 통제한다는 사실에 대해 문제제기를 했다. 세 번째 강연에서는 유럽 음악의 관습적 본질에 대한 문제제기가 없었던 근본적인 이유에 대해 언급했다. 존 케이지는 원인과 결과의 관계로 현상을 파악하는 유럽식 사고를 지적했다. 스키 박사 설명한 ‘무애’와 ‘원용’을 언급하면서 지금 여기를 강조하는 동양식 사고를 대안으로 제시했다. 현대 음악은 예술 그 자체로 있기 보단 삶에 가까운 활동이 되어야 한다고 주장한다. 동양식 사고의 일원론적 관점을 통해서 ‘삶과 예술의 합일’이 가능하다고 보았다.

존 케이지는 유럽 작곡가와 달리 미국 작곡가는 침묵을 음악적 요소로 수용하는데 있어 적극적인 실험을 전개하고 있다고 평가했다. 미국 작곡가의 경우는 연주회의 물리적 환경에서 청중 주변 또는 사이에 연주자를 배치하여 일상의 경험과 유사한 청각 경험을 제공한다. 유럽의 경우, ‘예술’과 ‘삶’의 합일을 주장하고 도모하는 예술실험에 적극 참여하지 않는 것으로 보았다.

302) 존 케이지의 불확정성 강연에서 뉴욕 스쿨 학파의 불확정성 음악을 예로 들어 설명했다. 모턴 펠드먼의 <교차 3(Intersection 3)>, 얼 브라운의 <네 개의 보표(4 Systems)>, 크리스천 울프 <피아니스트를 위한 이중주곡 2(Duo II for Pianists)>가 그 예다.

303) 우연성 작업을 방법으로 하여 진행되고 있기 때문에 강연 내용을 논리적으로 풀이하는데 어려움이 따랐다. 존 케이지의 생각을 인용한 구절을 소개하는 정도에 그치고 있기 때문에, 「Ⅲ. 소통」(John cage, 49-66.) 전문을 참고하기를 바란다.

2. 행위음악의 전개양상과 카타르시스의 의미

연구자는 존 케이지와 백남준의 전위음악은 표현 양태에서 분명한 차이를 보이지만, 형성 배경은 같다고 본다. 존 케이지와 백남준은 음악 형식의 개혁³⁰⁴⁾이라는 목적의식을 공유하고 있었다. 1958년 다름슈타트에서 공연한 존 케이지의 음악을 경험하고 백남준은 “음악의 형식을 개혁하는 일”³⁰⁵⁾에 동참하기로 작정한다.³⁰⁶⁾

백남준은 존 케이지의 음악을 “무작곡(a-composition)”³⁰⁷⁾으로 규정하고 뒤이어 본인은 “반(反)음악”³⁰⁸⁾을 전개하겠다는 포부를 밝혔다. 존 케이지를 선임자로 인식한 것으로 보인다.³⁰⁹⁾ 백남준이 표명한 반음악은 음악 형식이 고수한 낡은 관념(전통적 관념)을 전복하려는 의도가 내포되어 있다. 백남준은 피아노를 넘어뜨리고 바이올린을 내려치는 등 이단적 행위를 실천했다. 파괴적인 행위를 도입한 백남준의 음악형식은 이른바 ‘행위음악’이라고 불리며 전위 예술가들의 주목을 받았다. 행위음악을 전개한 전위음악가로서 백남준은 플럭서스(Fluxus) 예술운동에 동참하게 된다.



[도 22, 23] <One for Violin Solo>(1962)



[도 24] <Zen for Head>(1962)

여기서는 독일시기 백남준이 실천한 행위음악이란 무엇인지 살펴본다. 이를 설명

304) 백남준아트센터 제공, 《비상한 현상, 백남준》 전시 리플릿 「음악의 신존재론」 (1963)

305) Ibid.

306) 볼프강 슈타이네케에게 보낸 백남준의 편지를 읽어보면, 다름슈타트 음악제에서 전위음악가로 데뷔하고자 했던 백남준의 열의를 알 수 있다.

307) 백남준, 백남준: 말馬에서 크리스토포까지, 402.

308) Ibid., 397.

309) Ibid., 402.

하기 위해 <존 케이지에 대한 경의>(1959), <피아노 포르테를 위한 연습곡>(1960), 《오리기날레》(1961)을 분석했다.³¹⁰⁾ 독일시기 백남준의 행위음악은 카타르시스의 경험과 그로 인한 정신적 성숙에 주안점을 두었다고 본다.

가. 존 케이지의 무작곡을 잇는 백남준의 반음악

(1) 존 케이지의 음악에 대한 백남준의 화답, <존 케이지에 대한 경의>³¹¹⁾

백남준은 1959년 11월 13일 금요일 저녁 8시에 뒤셀도르프 갤러리 22에서 <존 케이지에 대한 경의>를 초연했다. 이후, 쾰른, 스톡홀름, 오슬로, 코펜하겐에서 공연했다.³¹²⁾ 작품 제목에 존 케이지의 이름을 명시했기 때문에 ‘다름슈타트에서 존 케이지와의 만남’이 영향을 주었다고 보는 데에는 이견이 없다.

그 외에 1958년에 주목할 만한 사건이 있었지만 비교적 부각되지 않았다. ‘뒤셀도르프(Düsseldorf Kunsthalle)에서 다다 회고전(《Dada, Dokumente einer Bewegung》, 1958. 9. 5 - 10. 10.)’이 열렸다. 행위 예술가이자 예술 평론가 Charles Dreyfus에 따르면 백남준은 이를 관람했다.³¹³⁾

독일시기 백남준의 음악적 사유에 다다의 반(反)예술 개념은 중요한 비중을 차지한다. 슈타이네케에게 보내는 두 차례의 편지에서 발견한 작은 차이에 주목했다. 1958년 12월 8일 쾰른에서 쓴 편지에서 백남준은 존 케이지는 “무작곡”(a-composition)을 썼고 자신은 ‘무음악(a-music)’을 쓴다고 표현했는데, 1959년 5월 2일 쾰른에서 쓴 편지에서는 ‘무(無)음악’에서 반(反)음악’으로 수정하여 자신의 음악적 구상을 표명했다.

시기적으로 볼 때, 1958년에서 1959년 사이에 다다에 대한 관심은 증폭되었고 다

310) 첫째, <존 케이지에 대한 경의>을 기점으로 백남준의 전위음악이 시작되었다. 둘째, <피아노 포르테를 위한 연습곡>(1960)은 존 케이지의 넥타이를 잘라버린 해프닝으로 백남준은 유명해졌다. 셋째, 《오리기날레》(1961)을 기점으로 백남준은 행위음악에 대한 흥미를 잃는다.

311) 영화 셔터 아일랜드(Shutter Island, 2010) OST에 수록되었다.

이 사건의 진상을 조사하는데 있어 자료로 참고한 것은 「볼프강 슈타이네케에게 보내는 편지, 다름슈타트」, 「만프레드 레베」의 사진, ‘윤이상’의 편지 등이다.

312) 전선자, 베르톨트 브레히트와 발터 벤야민과 연관 속에서의 백남준의 행위예술작품 <오마주 존 케이지 Hommage a John Cage>에 대한 해설시도, 379(각주7).

313) “He[Nam June Paik] also saw ‘Dada, Dokumente einer Bewegung’ at Düsseldorf Kunsthalle (1958),”

Flash Art International. <https://www.flashartonline.com/article/fluxus/>

다 회고전이 계기가 되었다는 추정이 가능하다. ‘다다이즘을 음악으로 완성하고자 한다.’라는 백남준의 포부는 이러한 상황에서 이해해야 한다. 음악형식을 개혁하기 위해서는 다다의 반예술 정신과 전략을 활용해야 한다고 생각했고, 자신을 네오다다이스트(Neodadaist)로 설정했다.

전선자는 <존 케이지에 대한 경의>를 ‘행위 예술’³¹⁴⁾의 관점에서 분석한다. 독일시기 백남준이 존 케이지의 전위음악과 다다의 반예술을 경험했고, 브레히트의 ‘생소화 효과’와 발터 벤야민의 ‘아우라’와 같은 개념에 대해 이미 인지한 상태였다고 전제했다. “백남준이 케이지의 ‘무작곡’을 넘어설 수 있는 개념을 다다의 개념 즉 ‘반예술’ 개념 속에서 찾았다”고 주장한다.

(2) 음악의 세계를 넘어서

전위음악을 구상하던 백남준의 머리에는 존 케이지의 <주역 음악>에 대한 인상이 깊게 남아있었다.³¹⁵⁾ 백남준은 첫 번째 전위음악을 구상하는 단계에서 존 케이지의 전위음악을 고려하고 수용했다.³¹⁶⁾ 3악장의 구성 중 2악장의 악상으로 “될 수 있으면 지루하게 [...] 참선”이라는 표현을 사용했다.

“극도의 지루함(2악장)을 만들어내면서 일상의 범칙에서 벗어났습니다. 다시 말해, 음악가의 음악의 세계에서 벗어난 것입니다.”라고 밝혔다. 연구자는 이를 존 케이지의 음악으로부터 받은 영향에 대한 백남준의 고백으로 본다.

존 케이지의 음악을 수용한 백남준은 그것과 분명한 차이를 둬으로써 자신의 영역을 확보하고자 했다. <존 케이지에 대한 경의>는 ‘무음악(a-music)’이며, 부분적으로는 ‘순수 연극(théâtre pure)’이라고 언급했다. 여기서 ‘순수 연극’이라는 말은 제3악장의 내용을 함축한 표현으로 보인다.

제3악장은 철학적인 음악이라기보다 음악적 철학이 될 것입니다. 확성기로 아르토와 랭보의

314) “그[백남준]의 ‘행위예술’은 ‘행위음악’, ‘안티음악’으로 명명”되었다고 언급했다.

전선자, 베르톨트 브레히트와 발터 벤야민과 연관 속에서의 백남준의 행위예술작품 <오마주 존 케이지 Hommage a John Cage>에 대한 해설시도, 379.

315) 전선자는 백남준을 근본적으로 변화시킨 요인이 ‘비구성주의자’인 케이지의 음악적 ‘지루함’에 있었다고 본다.

Ibid., 385-6.

316) 백남준은 “나는 케이지를 받아들인다.”라고 말했다.

백남준, 백남준: 말馬에서 크리스토까지, 43.

시구를 외칠 것입니다. 제가 그 시들을 행위와 함께 외칠 것입니다. 무대 위에서 자기 기능을 벗어난 기능적 행동을 통해 무위의 행동이 가시화 될 것입니다. [...] 이 지점에서 피아노(50 마르크)를 뒤집고, 유리잔을 깨고, 달걀을 던지고, 종이를 찢고, 살아 있는 닭을 풀어주고, 오토바이가 등장할 것입니다.³¹⁷⁾

백남준은 ‘지루함’과는 거리가 먼, 역동적인 행위를 가미한 전위음악을 기획했다. “저는 새로운 스타일을 찾았다고 확신합니다.”³¹⁸⁾라고 밝혔다. 백남준은 자신의 몸을 매체로 설정하고 연극 기법을 활용하여 행위 음악을 전개한다. 전선자는 브레히트의 ‘생소화효과’(Verfremdungseffekt)에 상응하는 충격효과를 사용하여 새로운 양식을 고안하여 예술작품의 구조와 기능을 변화시키고자 했다고 본다.³¹⁹⁾

백남준은 존 케이지에 대해 “실제 동양인보다 더 동양인 같습니다...”³²⁰⁾라고 말했고, 스스로에 대해서는 “황색 재앙! 그것이 바로 나다.”³²¹⁾라고 말했다. 존 케이지가 ‘선승’을 연상시키는 전위음악가라면, 백남준은 ‘무당’을 연상시키는 전위음악가였다.³²²⁾ 시게코에 따르면 백남준은 한국의 샤머니즘에 비하면 일본의 선은 따분하고, 한국의 무당이 훨씬 창의적이라고 추켜세웠다고 한다.³²³⁾

나. 존 케이지를 공격한 백남준의 해프닝

1960년 10월 6일 쾰른 마리 바우어마이스터³²⁴⁾ 아틀리에에서 <피아노 포르테를 위한 연습곡>을 초연했다. 백남준은 쇼팽의 발라드를 조용히 연주하다가, 갑자기 관객석의 케이지에게 다가가 가위를 들고 넥타이를 잘랐다.³²⁵⁾ 슈톡하우젠에게는 공격하지 않은 이유로 슈톡하우젠과 전자음악에 대하여 더 이상 관심이 없었기 때문이라고 밝혔다. <존 케이지에 대한 경의>라는 작품으로 자신의 등장을 알린 백남준

317) Ibid., 399.

318) Ibid., 399.

319) 전선자, 베르톨트 브레히트와 발터 벤야민과 연관 속에서의 백남준의 행위예술작품, 381.

320) 백남준, 백남준: 말馬에서 크리스토까지, 237.

321) Ibid., 332.

322) 백남준은 1984년 귀국 당시 인터뷰에서 다음과 같이 말했다. “예술은 매스게임이 아니에요. 페스티벌이죠. 쉽게 말하면 잔치입니다. 왜 우리의 곳 있잖아요. 나는 곳장이예요. 여러 사람이 소리를 지르고 춤을 추도록 부추기는 광대나 다름없지요.”

久保田成子, 나의 사랑 백남준, 268.

323) Ibid., 265.

324) 마리는 특히 백남준의 예술을 이해하고 많은 지원을 하였는데, 백남준이 뉴욕으로 이사하자 뉴욕의 보니노 화랑을 소개시켜 주어 그곳에서 수차례의 전시회를 가질 수 있었다.

325) 백남준, 백남준: 말馬에서 크리스토까지, 23.

은 존 케이지의 넥타이를 자른 해프닝으로 전위음악가들에게 강한 인상을 남겼다.

존 케이지의 넥타이를 자르는 장면을 사진을 통해 확인하고, 마리 바우어바이스터의 회고를 바탕으로 당시의 긴박했던 상황을 상상해본다. 존 케이지는 WDR의 초청으로 쾰른에 왔고³²⁶⁾, 백남준의 공연에 참석했다. 마리의 앞에 존 케이지가 앉아 있었다.³²⁷⁾



[도 25, 26] 존 케이지의 넥타이를 잘라버린 백남준.

백남준은 가위를 가지고 나타났습니다. 우리는 그가 가위를 가지고 무엇을 할지 몰랐습니다. [...] 케이지에게로 다가갔고, [...] 그 순간 그의 셔츠는 완전히 젖을 정도였지만, 케이지는 움직이지 않았습니다. 케이지는 진심으로 그의 철학인 자유, 기회, 불확정성(his philosophy; freedom, chance, indeterminacy³²⁸⁾)을 지키려 했어요. [...] 결국 백남준이 그의 넥타이를 잘랐습니다. [...] 스즈키가 케이지에게 선물로 준 것이었습니다.³²⁹⁾

1959년과 60년 <존 케이지에 대한 경의>와 <피아노 포르테를 위한 연습곡>을 통해 ‘파괴적인 예술가’로 주목을 받았다. 이러한 평가에 대해 백남준은 현실에 존재하는 ‘폭력’을 음악형식에 반영한 실험으로, 파괴를 통한 건설이라고 설명했다.

이수영은 “음악과 폭력에 가까운 신체적 위협, 청각과 후각 그리고 시각을 오가는 충격들로 인해 백남준의 음악은 단순히 사운드에 머물지 않고 관객들의 감각 체계와 음악에 대한 인식을 뒤흔들어버리는 새로운 차원을 마련했다.”³³⁰⁾고 본다.

326) 백남준아트센터 총체미디어연구소, 백남준의 귀환, 164.

327) 백남준아트센터 편집부, **백남준아트센터 인터뷰 프로젝트: 마리 바우어마이스터** (용인: 백남준아트센터, 2015), 21.

328) Ibid., 39.

329) Ibid., 22-3.

330) 백남준아트센터 편집부, x_sound, 25.

다. 피짜 음악가로 초대받은 행위 작곡가 백남준

백남준은 1961년 독일 쾰른, 1964년 미국 뉴욕에서 두 차례 《오리기날레》(Originale, 피짜들)에 참여했다. 슈톡하우젠의 실험적인 음악연극이었다.³³¹⁾ 음렬 음악의 형식과 초기 해프닝의 구조가 혼재되어 있었고, 여러 매체가 같은 시간과 장소에서 동시다발적으로 등장했다.³³²⁾ 1961년 10월 26일부터 11월 6일까지 매일 오후 8시 30분 쾰른의 극장(Theater am Dom)에서 초연했다. 백남준은 행위 음악가 역할로 출연했다.³³³⁾ <Simple>, <Zen for Head>, <Etude Plantonique No.3>을 공연했다.

Composer	Karlheinz Stockhausen
Stage Director	Carlheinz Caspari
Pianist	David Tudor
Percussionist	Christoph Caskel
String player	Kenji Kobayashi
Action Composer	Nam June Paik
Street Singer	Lilienweiß & Belina
Poet	Hans G. Helms
Painter	Mary Bauermeister
Cameraman	Wolfgang Ramsbott
Lighting Director	Walter Koch
Sound Engineer	Leopold von Knobelsdorff
Child	Christel & Markus Stockhausen



[도 27] Peter Fisher가 찍은 백남준



[도 28] <Simple>에서 백남준과 카스파리

[표 7] 《오리기날레》(1961)의 출연자들

무대감독 카스파리(Carlheinz Caspari, 1921-2009)는 행위 음악가 백남준에 대해

331) 극장(Theater am Dom)의 연출가 카스파리(Carlheinz Caspari)가 스톡하우젠에게 공동 작업을 제안했고 슈톡하우젠의 <콘탁테(Kontakte)>(1960)를 지속시간으로 두고, 출연자들에게 일정시간을 배분하는 ‘체계적인 공연(structured piece)’을 구상했다.

육영신, 석사학위논문, 82에서 재인용.

332) 백남준아트센터 편집부, 인터미디어 극장, 42.

333) ANALOG arts, <http://analogarts.org/originale/>.

다음과 같이 평가했다.

슈톡하우젠은 매년 같은 방식으로 악보를 연주했고, 완벽한 깨달음을 얻었다. 반대로 나는 전통과 완벽성보다 유연성과 즉흥성을 더 선호했다. 이러한 맥락에서 백남준 [...]는 정말 훌륭했다.³³⁴⁾

불확정한 미로 같은 구조 안에서 힘들이지 않고 움직일 줄 아는 사람, [...] 어떤 기보든지 다 변주해서 기보의 최종 확정상태에서 이탈시킬 줄 알았다.³³⁵⁾

육영신은 카스파리의 연출 개념 ‘라비르’(Labyr)³³⁶⁾을 언급하고, 백남준의 즉흥적인 면모와 상통한다는 견해를 밝혔다. Wilfried Dörstel은 “라비르적 개념이 ‘그 시대의 사고모델(Denkmodellen der Zeit)’과 같은 것”이라고 지적한 바 있다.³³⁷⁾

마이클 니먼(Michael Nyman, 1944-)은 백남준의 음악이 갖는 전위성에 대해 라몬테 영의 정적인 작곡에 대비되는 ‘우연성’과 ‘가변성’에 대해 강렬하게 실험하고 있었던 것’이라고 평가했다.³³⁸⁾ 연구자는 마이클 니먼이 언급한 ‘우연성’과 ‘가변성’을 케이지로부터 받은 영향으로 본다. 『실험 음악: 케이지와 그 이후(Experimental Music: Cage and Beyond)』(1974)라는 책에서 우연, 뜻밖의 사건, 예측 불가능한 과정에 열려 있는 음악을 옹호하며 그 기원으로 케이지를 언급했다.³³⁹⁾

백남준의 행위음악은 파괴적인 행위에서 비롯된 즉각적인 체험으로 완성되는 음악형식이었다. 이를 목격하는 관객들은 충격을 받았지만, 사실 관객의 충격은 부차적인 것이고 행위자 본인의 ‘카타르시스’에 더 큰 관심을 두었던 시기라고 본다. 백남준은 카타르시스의 필요성에 대해 그것은 정신적 성숙에 영향을 주기 때문이라고 밝혔다. 백남준은 내면에 감춰둔 분노를 즉각적 파괴행위를 통해 소각하여 없애

334) 육영신, 석사학위논문, 86에서 재인용.

335) 백남준아트센터 편집부, 인터미디어 극장, 42.

336) “라비르란 카스파리가 고안한 실험실(labor)과 미로(labyrinth)의 합성어로, 매우 실험적이면서도 한눈에 알아챌 수 없는 혼란스러운 상태를 의도적으로 피하는 것을 지칭하는 개념이었다.” [...] “끊임없이 변화하며 영원히 고정되지 않는 상태를 야기하는 개념”

육영신, 석사학위논문, 86-7.

Labyr ist eine Kontraktion von Labor und Labyrinth also Labyrator, beziehungsweise die Abkürzung davon: [...]

Asthetische Praxis : Texte zur Musik: 1962-1967, 169를 참고.

337) 육영신, 석사학위논문, 87에서 재인용.

자세한 내용은 Wilfried Dörstel, 『Wilfried Dörstel. Ein Labyr ist kein Labyr』(2009)를 참고.

338) 육영신, 석사학위논문, 85에서 재인용.

339) 존 케이지, 사일런스, xxiv.

면서 그만의 카타르시스를 경험했던 것 같다. 이것은 백남준의 행위음악에서 고수해온 자신의 수행 방식이었다. 이러한 수행 방식으로 문화 테러리스트라는 별명을 얻었으니, 성공한 셈이다.

백남준은 관객의 참여에 관심을 돌리게 된다. 그가 전개했던 행위음악이 관객들에게 공포와 충격을 제공한 것은 성공한 것처럼 보였으나, 그것이 자신의 카타르시스를 위한 시기였다는 생각을 했던 것 같다. 행위 음악에서 자신이 주도권을 쥐고 아방가르드적 열기를 내뿜었다고 한다면, 이제 관객이 행위자가 되는 공간을 연출해야겠다는 새로운 시도를 전개한다.

“독일의 카머슈필레 극장에서 <음악에서의 네오-다다Neo-dada in der Musik> 이벤트를 무대에 올리고, 비스바덴에서 플릭서스의 작업에 참여했지만, 그것은 내가 원해서 한 것은 아니었다.”라고 백남준이 고백하듯이 이미 그가 행위음악에 대한 흥미를 상실하고 새로운 음악에 대한 문제를 찾고 있었음을 보여준다.

그가 발견한 가장 큰 문제는 관객의 역할이 음악의 형식을 바꾸는 일에 있어서 전혀 달라지지 않았다는 점이다. 즉 음악의 형식을 바꾸는 일에서 관객은 제외된다는 말이다. 관객의 역할이라고 하는 것이 결과적으로 선행적 시간의 흐름의 관조적 목격자로 밖에 존재하지 못한다는 사실에 문제의식을 갖게 된다. 그리고 그것이 케이지의 음악에서도 다를 바 없다는 사실을 발견하고는 케이지를 넘어서 새로운 음악의 혁신을 가져올 방법을 고안하게 된다. 즉 그가 처음에 음악에 우연성 작업 방식을 도입하여 음악에서의 새로운 입지를 차지했듯이 자신도 케이지의 음악이 갖는 한계를 해결하여 그것의 대안이자 새로운 예술적 성취로써 자신의 음악이 갖는 가치를 설명하고자 했다.

1961년 슈톡하우젠의 <오리기날레> 공연을 끝내고, 백남준은 전자TV의 연구과 실험에 전념한다. 행위음악에 대한 흥미를 잃어가고 있었다.³⁴⁰⁾ 전환의 시기에 <오리기날레>(1961)을 언급했다는 점에 주목했다. 슈톡하우젠은 오리기날레를 구상하는 과정에서 백남준을 염두에 두고 “동양에서 온 미치광이 행위예술가”라는 등장인물을 설정했다. 이후 1964년 미국 뉴욕에서 <오리기날레>의 공연을 기획하는 과정에서 슈톡하우젠은 샬롯 무어먼에게 행위 작곡가 역할로 백남준을 캐스팅해야 한다고 강조한다. 백남준이 아니면 “동양에서 온 미치광이 행위예술가” 역할은 애당초 의미가 없었다. 백남준을 소개하기 위한 것이었기 때문이다. 하지만 백남준은

340) Ibid., 87.

1961년에 “동양에서 온 미치광이 행위예술가”라는 ‘역할’의 의미가 더 이상 유효하지 않다고 판단한다.

1959년부터 1961년까지 약 3년간의 이른바 ‘행위음악’을 전개하는 ‘아시아에서 온 문화테러리스트’로서 백남준은 독일 예술계의 주목을 받았다. 백남준이 독일시기 초반에 행위음악을 전개할 수 있었던 원동력은 무엇이였을까.³⁴¹⁾ 백남준에게 있어 행위음악이란 동양인 예술가에 대한 관람객의 호기심에 부합하는 쇼, 구경거리로 고안한 예술형식이 아니었다.³⁴²⁾

1961년에 오리기날레의 공연을 끝으로 행위음악에 흥미를 잃었다는 백남준의 고백은 이를 증명한다. 백남준은 이른바 약 3년간 행위음악을 전개한 결과로 아시아에서 온 문화테러리스트라는 수식어를 얻고 독일 예술계에 주목을 받고 있었다. 슈톡하우젠은 백남준을 “동양에서 온 미치광이 행위예술가”로 인식했다. 백남준이 아니면 아무도 이 역할을 소화할 수 없다고 단언했다. 독일 예술계에서 대체 불가능한 “캐릭터”³⁴³⁾였다. 구경거리로 관심을 끌기 위한 의도였다면³⁴⁴⁾ <오리기날레>(1961)를 기점으로 백남준의 행위음악은 활발하게 전개되어야 한다. 하지만 백남준은 1962년에 찾아온 두 번의 기회, 연주회와 개인전을 사실상 거절한다. 1962년 5월 장 피에르 빌헬름이 권유한 연주회를 거절하고자 했다.³⁴⁵⁾ 빌헬름은 뮌헨 챔머슈필레(Kammerspiele) 극장에서 연주할 수 있는 좋은 기회를 놓치지 말라고 설득했는데, 백남준은 자신의 연주회가 아니라 제2의 플럭서스 전야제가 성사되도록 협력했다. 또한 1962년 5월 요셉 보이스³⁴⁶⁾가 뒤셀도르프 쿤스트아카데미에서 첫날은 백남준의 개인전을 둘째 날은 플럭서스 그룹전을 열자고 제안했는데, 백남준은 이틀 밤을 모두 플럭서스에 할애하자고 했다. 무엇이 행위음악가 백남준의 행

341) 예술형식을 구성하는 핵심요소로 파괴적인 행위를 도입한 것은 정신적 트라우마와 관련이 있다고 본다. 백남준의 정신적 트라우마는 일제 강점기와 한국 전쟁으로 이어지는 시대적 배경에서 비롯되었다.

342) 케이트 밀레트(Kate Millett)은 “어쩌면 그는 외국인, 피난 온 예술가의 방법을 잘 익혔을지도 모른다. 낮 두껍고, 약간 이상하고, 약간 재밌는, 말로 표현하기 어려운 외부자로서.”라고 해석했다.

김영나, 초국적 정체성 만들기, 213-4에서 재인용.

343) 久保田成子, 나의 사랑 백남준, 92.

344) 독일시기 초반에 백남준은 이러한 의도를 갖고 행위음악을 전개했음에도 모른다. 분명한 사실은 1961년부터 1963년까지 독일시기에 행위음악을 대하는 백남준의 태도가 달라졌다는 것이다. 이러한 변화를 행위음악에 대한 회의감으로 본다면 이에 대한 성찰과 자각에 대해 살펴볼 필요가 있다.

345) 백남준, 백남준: 말馬에서 크리스토포까지, 84.

346) 그는 뒤셀도르프 아카데미의 교수가 되어서 나타났다.

Ibid., 84.

보를 멈칫하게 만든 것일까?³⁴⁷⁾ 백남준은 카머슈필레 극장에서 《음악에서의 네오-다다(Neo-dada in der Musik)》와 “비스바텐에서 플릭서스의 작업에 참여했지만”³⁴⁸⁾ 내가 원한 것은 아니었다고 고백했다.

과파적인 행위음악을 전개하고, ‘동양인 예술가’라는 인식이 주는 관념에서 벗어난 백남준은 독일 예술계에서 ‘아시아에서 온 문화테러리스트’로 주목을 받았다. 하지만 변하지 않는 관념이 있었다. 동양에서, 아시아에서 온 예술가³⁴⁹⁾라는 수식어에서 백남준은 동양과 서양을 이분법적으로 구분하고 판단하고 평가하는 인식이 여전히 유효하다는 사실을 확인했다.³⁵⁰⁾ 전위 예술가로서 선구자적 위치를 점유하고 자신의 예술세계를 확장하기 위해 백남준은 전자세계에 입문했다.

제2절 백남준의 첫 개인전(1963)과 ‘불확정성’의 의미

《음악의 전시-전자 텔레비전》은 비디오아트 기원이 되는 역사적 사건으로 평가되고 있다. 이러한 중요성에서 국내외 백남준 연구자와 큐레이터의 주목을 받아왔다. 또한 백남준의 첫 개인전은 독일시기 백남준의 작품 활동을 “총결산”³⁵¹⁾하는 전시회였다는 점에서 의미가 있다.

존 케이지를 독일시기 백남준의 예술적 스승으로 주목한 연구자는 《음악의 전시-전자 텔레비전》에 존 케이지의 영향이 반영되어 있을 것으로 짐작했다. 일반적으로 존 케이지의 <장치된 피아노>와 백남준의 <총체 피아노>를 비교하여 논의해왔다. 연구자는 존 케이지의 <장치된 피아노>와 백남준의 <실험 TV> 사이에 예술적 연관성이 있다고 보고 이를 불확정성이라는 개념으로 규명하고자 했다. 따라서 2항에서는 백남준의 첫 개인전에 나타난 불확정성이란 무엇인지 살펴본다.

347) 빌헬름의 연주회 제안을 거절한 이유는 전자TV 연구에 열중해 있었기 때문이었고, 요셉 보이스의 개인전 제안을 마다한 이유는 1963년 3월에 파르나스 갤러리에서 대규모 개인전을 준비하고 있었기 때문이었다.

Ibid., 85.

348) Ibid., 51.

349) “어쩌면 내가 한국인 혹은 동양인으로서 느끼는 ‘소수민족의 콤플렉스’ 덕분에 아주 복잡한 사이버네틱스 예술작품을 만든 것이 아닐까?”

Ibid., 294.

350) 김영나는 백남준의 궁극적인 관심사는 동서 이분법의 해체에 있다고 본다.

김영나, 초국적 정체성 만들기, 215.

351) 백남준아트센터 편집부, **백남준아트센터 NJP Reader #4 음악의 전시**, (경기: 백남준아트센터, 2013), 58.

연구자는 백남준의 불확정성을 거시 형태와 미시 형태로 파악하고 이를 정의했다. 전시공간의 기획에서 비롯되는 거시 형태의 불확정성은 존 케이지의 <4분 33초>와 유사한 측면이 있고, 실험TV의 고안에서 비롯되는 미시 형태의 불확정성은 존 케이지의 <장치된 피아노>와 유사한 측면이 있다고 본다.

1. 백남준의 전환점, 《음악의 전시-전자 텔레비전》

백남준은 1963년 3월 11일부터 20일까지 서독 부퍼탈 파르나스 갤러리에서 첫 개인전 《음악의 전시-전자 텔레비전》을 개최했다. 이후 일본에 머물기 때문에 독일 유학을 마무리하는 졸업 전시인 셈이다. 이용우가 언급했듯이 “적어도 텔레비전을 예술의 적극적 매체로 사용한 첫 전시회이며, 텔레비전의 기능에 대한 공격적 태도를 읽게 해주는 전시회로서 비디오 예술사의 개막과 긴밀한 관계에 있다.”³⁵²⁾ 1963년 백남준의 첫 개인전은 ‘비디오아트’의 기원이다.³⁵³⁾

백남준이 타계한 후 《음악의 전시 - 전자 텔레비전》는 재조명되었다. 국립현대미술관(MMCA)에서 《부퍼탈의 추억》(2006. 4. 23. - 5. 6.), 비엔나현대미술관(MUMOK)에서 《백남준 모든 감각을 위한 음악(Nam June Paik Music for All Sense》(2009. 2. 13. - 5. 17.), 백남준아트센터에서 《신화의 전시 - 전자 테크놀로지》(2009. 6. 12. - 11. 8.)라는 제목으로 전시가 기획되었고 도록이 출판되었다.³⁵⁴⁾

352) 이용우, 비디오 예술론, 85.

이용우는 “백남준의 이 전시가 텔레비전을 적극적인 매체로 사용한 최초의 전시이기는 하나 제목이 암시하는 것만큼 음악과 텔레비전이 가지는 결정적인 상관관계를 접목시키는 구체적 증거를 발견하기는 어렵다.”는 견해를 밝혔다. 이어 “텔레비전의 기능을 제어하는 장치로 음악이 녹음된 테이프 리코더가 사용되며 전자음악 장비와 전자 텔레비전이라는 전자기기에 의한 매체적 연관성이 고작이다.”이라고 설명했다. ‘테이프 리코더’, ‘전자음악 장비’, ‘전자 텔레비전’을 언급했듯이, 전시 현장에 설치된 실험 TV의 모습에 근거한 분석은 분명한 한계가 있다.

백남준의 음악적 배경과 존 케이지의 영향을 고려하여 백남준의 실험 TV를 살펴보면 특정한 개념과의 연관성을 유추할 수 있다. 따라서 음악과 텔레비전의 상관관계는 백남준의 음악적 사유를 바탕으로 설정해야 한다. 음악과 텔레비전의 상관관계를 분석하기 위해서는 표면적인 증거가 아니라 철학적인 개념을 따라야 한다. 철학적인 개념은 작품에 대한 분석을 통해 구체적으로 설명할 수 있다.

353) 임산은 “비디오아트’의 기원보다 더욱 넓은 범주로서 미디어아트’의 인프라를 구축한 역사적 사건”으로 언급한 바 있다.

백남준아트센터 편집부, NJP 리더 제4호: 음악의 전시, 84.

354) 한지숙은 그 전시회들은 재현 전시가 될 수 없다고 주장했다. 백남준이 의도했던 관객 참여가 제대로 구현되지 않았다는 점에 문제를 제기했다.

『백남준의 귀환』에서는 백남준의 첫 개인전을 네 가지의 특징으로 요약했다.³⁵⁵⁾ 첫째, 잔혹미학의 현장이다. 둘째, 시간예술의 추구이다. 셋째, 16개의 테마와 ‘멀티플 저자들’의 전시이다. 넷째, 샤머니즘적 퍼포먼스와 소통을 가능하게 했다. 루츠 뢰프닉³⁵⁶⁾은 백남준의 63전시가 갖는 중요한 의미를 5가지로 언급했다. 첫째, 설치미술의 역사에 공헌을 했다. 둘째, 뉴미디어의 미학적 이론에 혁명을 일으켰다. 셋째, 전후시기의 전위음악에 대담한 도전을 보냈다. 넷째, 플럭서스 예술운동에서 하나의 전환점을 마련한다. 다섯째, 협업, 우연, 비결정성 등 요소들의 확장에 기여했다.

《음악의 전시 - 전자 텔레비전》에 대한 분석과 이해는 다음과 같은 사실에서 필수적 과제가 된다. 첫째, 최초의 개인전이다. 둘째, 백남준이 기획했다. 셋째, 전자TV가 등장했다. 넷째, 행위음악과 비디오아트가 만나는 접점에 위치한다. 연구자들은 전시에 대한 다양한 자료를 바탕으로 현장을 재구성하고 재해석했다. 장 피에르 빌헬름과 백남준의 전시 서문 텍스트, 전시 포스터³⁵⁷⁾, 파르나스 갤러리 내부 공간 도면, 전시 현장 사진, 만프레드 몬트베의 회상, 「실험TV 전시회의 후주곡」(1964)³⁵⁸⁾등을 사용했다. 연구자들은 전시의 내용을 압축적으로 전달하는 전시 제목과 포스터 그리고 전시 공간에 주목하여 논의를 전개했다.³⁵⁹⁾ 백남준의 음악적 사유가 전시 콘텐츠로 어떻게 구현했는지 살펴본다.

가. 비디오아트의 기원, 전시의 현장

“13대의 텔레비전을 조작하여 관객들의 참여를 유발시켰고, 4대의 피아노를 반음 악적, 반전통적인 방식으로 사용하였고, 음악을 공간화하고 소리를 시각적 패턴으로 변형시키는 등 매우 다양한 작업들을 보여주었다.”³⁶⁰⁾

355) 백남준아트센터 총체미디어연구소, 백남준의 귀환, 69.

356) 백남준아트센터 편집부, NJP 리더 제4호: 음악의 전시, 96-108.

357) 1960년 학생혁명이 일어난 4월 19일자 경향신문을 큰 형이 보내왔다.

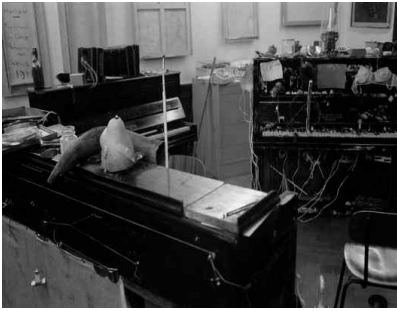
358) WALKER ART CENTER, FLUXUS cc fiVe ThReE (Fluxus newspaper # 4),

<https://walkerart.org/collections/artworks/fluxus-cc-five-three-fluxus-newspaper-number-4>

359) 한지숙은 이를 연구 주제로 삼아 학위 논문을 발표했다. 백남준 연구자인 진원정은 전시 포스터를 주목했다. 임산은 전시 기획자로서 백남준의 면모에 주목했다.

360) 백남준아트센터, 《신화의 전시: 전자 테크놀로지》 전시개요,

<http://db.njpartcenter.kr/kr/collections/exhibition.asp?id=5>.



[도 29] 4대의 피아노

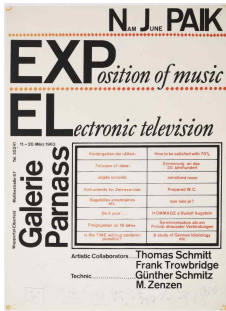


[도 30] 13대의 전자TV

전위 음악가 백남준은 첫 번째 개인전 《음악의 전시-전자 텔레비전》을 기획했다. 음악의 전시-전자 텔레비전이라는 전시 구상은 백남준의 음악적 사유와 상상력에서 비롯되었다. 백남준이 밝혔듯이 협력자들의 숨은 노력을 간과해서는 안 될 것이다. 로프 예를링의 제안이 직접적인 계기가 되었다. 파르나스 갤러리라는 전시 공간이 백남준의 사유와 상상력을 자극했던 것 같다. 전위 음악가 백남준은 전시의 기획자로서 전시 공간을 구상했다. 그 뿐만 아니라 작품을 설치하고 전시 포스터와 프로그램 전단지까지 디자인했다. 백남준의 열의가 느껴진다. 백남준의 역할은 다양했다. 작가이자 기획자 그 밖에 테크니션과 디자이너까지 다양한 면모를 엿볼 수 있다. 전시의 구성 요소를 각각 분석하고 이를 종합하여 백남준의 사유와 상상력을 논의한다. 이를 위해 ‘백남준의 선물’ 여섯 번째 심포지엄에서 발표한 연구자들의 논문을 살펴보았다.

경향신문의 지면에 붉은 색 잉크로 인쇄된 전시 자료가 있다. 백남준 연구자들은 그것을 포스터라고 여겼다. 그리고 대부분자로 표기된 ‘EXPEL’ 포스터와 구분하기 위해 ‘실크 스크린 포스터’, ‘소小 포스터’라는 명칭을 붙였다. 신원정은 백남준이 1963년 초 로프 예를링에게 보낸 편지와 전시 오프닝에 참석한 미술 평론가 존 앤 소니 트웨이츠의 리뷰를 바탕으로 ‘전단지’ 혹은 ‘프로그램 전단지’라는 명칭이 적절하다고 판단한다. 백남준 연구에서 이를 지칭하는 통일된 명칭이 존재하지 않았고 흔히 ‘포스터’로 언급되었다는 점에서 ‘프로그램 전단지’라는 명칭을 규정하는 신원정의 연구에 주목했다. 이에 본 연구에서는 ‘프로그램 전단지’라는 명칭을 사용했다. 신원정은 “프로그램 전단지”³⁶¹⁾를 분석하여 전시 기획 단계에서 백남준의 이상과 목표를 밝히고자 했다.

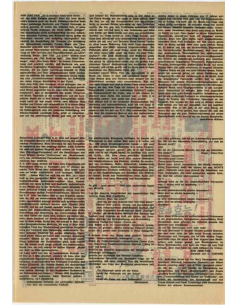
361) 백남준아트센터 편집부, NJP 리더 제4호: 음악의 전시, 58(각주2).



[도 31] 전시 포스터



[도 32] 프로그램 전단지



[도 33] 전시서문

전자 텔레비전(?)	“성인”들의 유치원?
70%에 만족하는 법?	“아이디어”의 맹목적 숭배?
20세기에 대한 회상?	소리 나는 오브제?
소리 나는 방?	루돌프 아우크슈타인에 바치는 경의?
선 수행을 위한 도구들?	조작된 화장실?
미국 소곡들? 등?	나는 무엇을 아는가?
스스로 ...을 해라?	18세 이상 관람가?
비인과 관계의 원리로서 동시성?	
독일 바보학에 대한 연구?	내용 없는 시간은 가능한가? 등등?

[표 8] 프로그램 전단에 실린 소재목 문구들

백남준은 경향신문을 지면으로 프로그램 전단을 제작했다. 신원정은 초 17점의 전단을 수집했고, 1960년과 1961년에 발행된 경향신문이라는 공통점이 있다고 밝혔다. 1963년 3월 개최된 전시에 1960년과 1961년에 발행된 경향신문을 지면으로 활용한 프로그램 전단이 등장한 것이다. 신원정은 이와 관련하여 1960년을 전후한 남한의 정치적 상황을 설명했다. 1959년에 ‘여적필화사건’으로 경향신문이 폐간되고 1960년 3·15 부정선거의 여파와 4·19 학생혁명의 결과로 이승만 대통령이 하야 성명을 발표하자 경향신문은 다시 발행되었다. 백남준은 1960년과 1961년에 발행된 경향신문을 독일 부퍼탈 파르나스 갤러리의 전시 자료로 재활용했다. 기사 내용은 관람객에게 전달되지 않았다. 백남준은 경향신문을 활용한 이유에 대해 구체적으로 설명하지 않았으나 신원정은 ‘루돌프 아우크슈타인에게 바치는 경의’가 이와 관련이 있을 것이라고 본다.³⁶²⁾ 독일 시기 백남준은 여전히 고국의 정치·사회

362) 신원정, “루돌프 아우크슈타인에게 경의를”: 백남준의 부퍼탈 전시에 드러난 정치성,” 현대미술사연구 38, (2015): 87-112.를 참고.

상황에 관심을 가지고 있었다.

신원정의 분석처럼 프로그램 전단지의 내용은 크게 세 부분으로 나눌 수 있다. 처음 부분에는 작가이름과 출생, 전시제목을 강조했고 중간 부분에는 “총 17개의 소제목”을 언급했고³⁶³⁾ 마지막 부분에는 전시장소를 강조했다. 신원정은 프로그램 전단지와 전시 포스터를 비교분석했다. 전시제목에 나타난 변화에 주목하여 그것이 갖는 의미에 대해 밝혔다.

전시 포스터에는 《음악의 전시-전자 텔레비전》이라는 전시 제목이 명시되어 있으나 프로그램 전단지에는 ‘전자 텔레비전’은 소제목의 문구에 포함되어 있고 전시제목에는 등장하지 않는다. 이러한 차이점에 주목한 신원정은 전단지와 포스터가 제작된 순서에 대해 알려진 바가 없으나 “백남준이 1962년 말 경 전시 제목으로 《음악의 전시》를 생각하고 있었다는 점” 등을 고려하여 전단지가 포스터보다 먼저 제작되었을 가능성이 크다고 판단했다.

프로그램 전단지와 전시 포스터는 공통적으로 전시제목을 크게 강조하고 아래 부분에 소제목 문구를 나열하는 형식으로 배치했다. “전단지에서 첫 번째 소제목으로 등장했던 ‘전자 텔레비전’이 제목의 일부가 되었다. 《음악의 전시-전자 텔레비전》으로 확장된 제목은 음악과 TV가 동등한 자격과 중요성을 가지고 전시의 중심을 이루고 있음을 알린다.”³⁶⁴⁾라고 의미를 밝혔다.

신원정은 전시 포스터에서 전시 제목 아래에 위치한 직사각형 모양의 표에 주목하여 그것이 텔레비전 모니터를 연상한다고 본다. 표 바로 위에 텔레비전이라는 단어가 위치한다는 점도 덧붙인다. 전시 제목과 아래의 표에 제시된 문구가 밀접한 관계가 있다는 점을 고려해 볼 수 있다.³⁶⁵⁾

끝 부분에서 전시의 협력자(예술, 기술)부터 전시 장소(주소, 연락처), 전시 기간(시간), 입장료, 입장권 예매까지 “전시 방문객을 위한 여러 정보”를 명시했다.³⁶⁶⁾ 신원정은 입장권 예매에 대한 안내 문구에 주목했다. 입장권을 사전에 예매하는 것은 음악 공연의 일반적 관행이었다는 점에서 백남준의 첫 단독 전시가 음악적 관점에서 기획되고 있었다고 언급했다.

363) 신원정은 이를 표로 정리하여 소개했는데, [표 1]는 이를 인용한 것이다.

364) 백남준아트센터 편집부, NJP 리더 제4호: 음악의 전시, 69.

365) 제목 아래에 제시된 문구는 “무엇보다 맥락에 따라 다의적 해석이 가능하고 관점에 따라 문구들 간에 다양한 네트워크를 형성할 수 있다는 점”에서 명확한 의미를 도출하는데 어려움이 따른다.

Ibid., 60.

366) Ibid., 61.

전시 공간은 볼프 예를링의 파르나스 갤러리였다. 볼프 예를링의 건물은 건축사무소 직원이 사용하는 사무 공간과 예를링 가족이 사용하는 주거 공간 그리고 파르나스 갤러리의 전시 공간으로 구성되어 있었다. 사무, 주거, 전시라는 활동의 성격에 따라 공간은 구별되었다.

전시 기획은 일반적으로 규정된 전시 공간과 시간을 따라 진행되었는데, 백남준의 경우 이러한 내규를 따르지 않았다. 백남준은 지하 1층부터 지상 2층까지, 공원도 포함하여 건물 내부와 외부를 전시 공간으로 활용했다.

전시 시간은 저녁 7시 30분부터 9시 30분까지 하루 2시간으로 제한되었다. 백남준의 13대의 실험TV와 서독의 TV방송과의 연결을 고려한 시간대였다. 백남준의 13대의 실험TV는 제1공영방송(ARD, 아에르데)에 맞춰져 있었다.³⁶⁷⁾ 당시 TV 방영시간은 일반적으로 오후 다섯시부터 자정까지였고 주 시청 시간대는 저녁 8시부터 10시까지였다.³⁶⁸⁾

367) Ibid., 62.

368) Ibid., 62.

나. 존 케이지를 넘어선 백남준의 도약

연구자는 백남준이 전자TV에 접근하는 실험방식이 케이지의 작곡과정과 유사하다는 점에 주목한다. 따라서 케이지의 장치된 피아노와 백남준의 참여TV를 비교하여, 둘 사이의 연관성을 밝히고자 한다. 백남준의 독일시기에 대한 케이지의 미학적 영향은 백남준의 행위음악이 아닌 비디오아트의 발단이 되는 전자TV의 예술적 변용에서 비로소 분명하게 나타난다고 주장한다. 전자TV의 예술적 변용을 위한 백남준의 접근방식이 케이지의 작곡과정과 유사하다고 보기 때문이다.



[도 34, 35] 불확정성을 야기하는 반(反)예술적 행위

케이지의 작곡과정에서 핵심개념이 되는 우연성과 불확정성은 백남준에 의해 전자TV에 적용되었고 이로써 전자적 TV는 예술적 매체로 전환되었다. 이로써 소리의 불확정성이 아닌 이미지의 불확정성을 드러냈다. ‘TV 수상기의 존 케이지’³⁶⁹⁾가 된 것이다. 이수연은 백남준이 전자TV를 “<장치된 피아노>와 연결시키며 새로운 미디어와 기존에 존재했던 오래된 미디어의 관계 맺기를 시도하였다”고 보았다.³⁷⁰⁾ 이원곤은 백남준이 TV수상기를 ‘전용’(appropriation) 또는 ‘해킹’(hacking)하는 기술적 조작으로 백남준의 실험TV가 등장했으며, 이러한 기술적 전용은 그의 스승 존 케이지 더 나아가서는 존 케이지의 스승이었던 코렐로부터 이어져온 일종의 ‘문화’(?)라고 표현했다.³⁷¹⁾ 김찬동은 백남준의 첫 개인전은 존 케이지의 영향을 넘어 서려는 의도가 반영되어 있다고 언급하고 텔레비전은 조형예술적 차원에서 가지는

369) 김홍희, 굿모닝, 미스터 백!, 13.

370) 이수연, “재매개의 관점에서 본 백남준의 TV 작업,” *현대미술사연구* 36, (2014): 185-190를 참조.

371) 이원곤, 이원곤, CRT와 미디어아트, 415.

의미보다는 음악적 필요에 의한 것이었다고 보았다.³⁷²⁾

백남준과 케이지의 예술적 연관성을 주장할 때에 백남준의 총체 피아노와 케이지의 장치된 피아노를 예로 들어 비교 분석하여 결론을 도출한다. 적절한 예시로 쉽게 수긍이 가는 이유는 ‘피아노’라는 분명한 공통점이 있기 때문이다. 그러나 백남준의 첫 개인전에 어시스턴트로 일했던 페터 브뢰츠만은 백남준은 초기 텔레비전 작품을 손보는 데 더 관심을 기울였다고 회고했다.³⁷³⁾

백남준의 예술혁명은 비로소 전자TV의 예술적 변용에서 비롯되는 것이었다. 백남준이 에베레스트 산을 오를 수 있었던 것은 전위음악가 케이지로부터 불확정성 구조가 갖는 함의를 이해했고, 이를 설계하는 것이 예술가들의 역할이라고 규정했기 때문이다. 존 케이지의 경우에 음악의 형상화는 결과적으로 악보를 통해 불확정성 구조를 구현한다. 백남준의 경우에 음악의 형상화는 현실의 공간과 시간 속에서 배치된 물리적 음악, 오브제의 우연적 참여를 통해 불확정성 구조를 구현한다. 불확정성 구조란 자유와 참여를 보장하는 틀로써 기능한다.

백남준에게 TV란 불확정적인 구조로써 실험해볼만한 가치가 있는 매체였다. 그리고 이러한 불확정성을 바탕으로 한 실험으로부터 매체의 성격이 예술성을 확보하게 된다. 기존의 TV들과 백남준의 TV가 다른 것은 그것이 단지 예술가의 손에 들어갔기 때문이 아니라, 그것의 잠재된 속성을 예술가가 건들었기 때문이다. 그러한 조작으로부터 매체의 속성이 드러나기 시작했다. 이러한 매체의 속성은 불확정성 구조로 파악될 수 있는데, 즉 사실상 전자이미지 즉 표상에 관심을 둔 것이 아니라 그것이 어떠한 원리에 의해서 발생하는 표상인지에 관심을 이루었던 것이다.

백남준에게 불확정성이란 음악의 존재론적 형식을 바꾸는 데 필요한 미학적 개념이었다. 백남준이 ‘불확정성’을 미적 속성으로 인지하게 된 데에는 케이지의 역할이 크다. 케이지가 들려준 선적 깨달음을 자신도 나중에 이해하게 되었다고 언급했기 때문이다. 케이지가 이러한 깨달음을 선적 수행을 통해 얻었다고 한다면 백남준은 케이지의 실험음악을 통해 전위예술의 속성으로 인지하게 되었다고 볼 수 있다. 전위예술가들이 해야 할 역할이란 우연적 작업 방식을 통해 나타나는 불확정성 구조의 설계라고 믿었다. 왜냐하면 이러한 불확정성의 구조에서는 고전음악에서 소외되었던 다양한 요소가 참여할 수 있다는 새로운 가능성 때문이었다.

372) 김찬동, “백남준의 세계: 가변성과 비결정성, 그리고 탈영토화,” **열린시학** 11, no. 1 (2006): 83.

373) 백남준아트센터 편집부, **백남준아트센터 인터뷰 프로젝트: 페터 브뢰츠만 다케히사·고수기** (용인: 백남준아트센터, 2014), 10.

백도준은 자신의 음악이 작곡가 연주자 관객 모두가 하나의 평등한 입장에서 경험할 수 있는 것이 되기를 원했다. 백남준은 신음악을 지향하는 불확정성 음악이 고전음악과 별반 차이가 없다고 비판적 견해를 밝힌 바 있다. 관객은 여전히 음악을 듣거나 듣지 않거나 하는 정도의 참여 밖에 할 수 없다는 한계를 지적한 것이었다. 백남준은 불확정성의 음악을 넘어서 음악의 존재론적 혁신을 주장한다. 이러한 백남준의 사고의 전환은 새로운 전환점 63년 전시을 통해 살펴볼 수 있다.

63 전시의 전자TV에서 나타난 백남준의 불확정성이란, 관객 참여가 가능한 기본적인 구조가 갖는 속성이다. 즉 이 안에서는 작곡가, 연주자, 관객의 구분이 무의미하며, 중요한 것은 참여로 인한 즉각적 경험이라는 점에서, 즉 자발적이고 주체적인 소리의 인식이 가능하다는 점에서 케이지의 실험음악과 차이가 있다.

2. 관객의 참여를 수용하는 백남준의 불확정성

가. 전시공간의 기획과 거시형태의 불확정성

백남준의 첫 개인전에서 눈에 띄는 주요한 변화는 전자TV의 등장이다. 여기서는 전자TV의 등장이라는 표면적인 변화에 집중하기 보단, 이를 전제하는 백남준의 내면적인 변화를 살펴보고자 했다. 연구자가 주목하고자 하는 백남준의 변화는 ‘예술가의 역할’에 관한 문제에 있다. 백남준의 첫 개인전에서 확인할 수 있는 가시적인 변화들은 ‘예술가는 무엇을 수행해야 하는가’에 대한 백남준의 진지한 고민에서 비롯된 것이라고 생각한다. 백남준 스스로 나는 작곡가가 아니라고 부정하기 때문이다. 백남준은 ‘소리의 조직자’이기를 포기하고 ‘소리의 매개자’로 전향했다. 전위음악가로서 자신이 무엇을 수행해야 하는지 역할에 대한 인식이 형성되면서 나타난 근본적인 변화였다. 이는 새로운 국면에 접어들었음을 시사한다. 음악을 전시해야 한다는 백남준의 방침은 이러한 변화에 근거한다. 예술가의 역할에 대한 백남준의 인식은 점차적으로 심화되면서 예술세계는 쌍방향³⁷⁴⁾ 소통을 지향하는 방향으로 확장되었다. 이를 수행하기 위해 불확정성 구조가 성립되었다. 예술가로서 어떠한 역할을 수행해야 하는가에 대한 백남준 나름의 진지한 고민이 없었다면 존 케이지의

374) 여기서 쌍방향은 예술가와 관객으로 설정되거나 동양과 서양으로 설정된 이분법적 혹은 이항적 대립관계를 전제로 한다.

영향권에서 벗어날 수 없었을지도 모른다. 여기서는 예술가의 역할에 대한 백남준의 인식에 대해 살펴본다.

임산은 사이버네틱스 이론가 허버트 사이먼이 1962년에 발표한 논문제목³⁷⁵⁾을 따라 백남준의 큐레이팅 개념을 ‘복합성의 건축’라고 부른다. 임산은 사이먼의 논리에 따라 백남준이 ‘매체적 복합성’과 ‘공간적 복합성’ 개념을 구현하여³⁷⁶⁾ 건물 전체를 활용한 ‘복합성의 건축’을 이루었다고 주장했다.³⁷⁷⁾ 매체적 복합성은 예술가로서 백남준이 실천한 미적 개념이고, 공간적 복합성은 큐레이터로서 백남준이 실천한 미적 개념이다.³⁷⁸⁾ 임산은 백남준이 고안한 ‘복합성의 건축’은 ‘화이트 큐브(White Cube)’와 ‘플럭서스 페스티벌’이 갖는 한계를 극복했다고 본다. ‘복합성의 건축’에서 관객은 이동과 참여를 보장받았기 때문이다.³⁷⁹⁾ 백남준은 “관객들의 공간적 점유를 촉진”³⁸⁰⁾하고, “위계와 격차가 없는 새로운 관계를 구축”³⁸¹⁾한다.

음악은 그 자체 순수한 형태만으로는 존재할 수 없다고 주장하는 음악사회학자 아도르노(Theodor Wiesengrund Adorno, 1903-69)는 ‘매개(Vermittlung)’를 중요한 개념으로 거론했다. 그는 폐쇄적인 음향체계를 음악으로 인정하지 않는다. “아도르노의 관점에서 음악가 역시 매개된 존재이다. 음악가 역시 폐쇄적인 음악 세계에 거주하는 창조자가 아니라, 음악의 창조자이며 동시에 사회 속 개인이다.”라는 아도르노의 지적에 백남준은 동의했을 것이다. 백남준은 자신의 역할을 다음과 같이 밝혔다.

그리고 좀더 강한 불확정성으로 향하는 다음 단계로서 나는 관객이 (혹은 이 경우에는 대중)이 자유롭게 행동하고 즐기기를 바란다. 그래서 나는 곡의 연주를 포기했다. 나는 음악을 전지한다. [...] 나는 이제 요리사(작곡가)가 아니라 ‘feinkosthändler’일 뿐이다.³⁸²⁾

작곡가이기를 포기한 백남준은 ‘feinkosthändler’(세련된 식품가게 주인, 매개자)로서 예술가의 역할을 수행하고자 했다. 백남준은 청중에게 음악을 전달하는 방식으

375) Herbert A. Simon, “The Architecture of Complexity,” Proceedings of the American Philosophical Society, Vol.106, No.6, December 12, 1962.

376) 백남준아트센터 편집부, NJP 리더 제4호: 음악의 전지, 85.

377) Ibid., 86.

378) Ibid., 85.

379) Ibid., 86.

380) Ibid., 87.

381) 백남준, 백남준: 말馬에서 크리스토까지, 88.

382) Ibid., 370.

로 연주 대신에 전시를 선택했다. 이러한 백남준의 변화는 새로운 국면을 시사한다. 그가 작곡가로서 갖는 기득권 혹은 우선권을 음악의 존재론적 형식을 변화시키는데 사용하고 있기 때문이다. 여기서 작곡가가 갖는 우선권이란, 음악을 기보하여 악보를 제시하는 역할이 갖는 권리를 의미한다. 음악의 존재론적 조건을 작곡가, 연주자, 청중이라고 한다면, 음악이 완성되는데 있어 가장 주도권을 갖는 것은 작곡가이다. 백남준은 작곡가이기를 포기하고, 사람들에게 소리의 경험을 제공하는 소리의 매개자가 되기로 한다. 존 케이지가 ‘소리의 조직자’로서 음악 형식의 혁신을 주도했다고 한다면 백남준은 ‘소리의 매개자’로서 음악의 존재론적 형식을 개혁하고자 했다. 백남준은 물리적 음악으로서 고안한 오브제들을 전시함으로써 모든 사람들에게 균등한 기회를 주고자 했다는 점에서 존 케이지와 차이를 보인다.

음악에서 불확정성의 도입은 사회적인 것과 미학적인 것을 끌어들었다. 불확정성의 전략은 창조적 융합을 가능케 하는 전제적 조건이다. 음악은 다양한 층을 형성하게 되면서 다양한 의미를 함축하는 예술형식으로서 격상했다. 첫 번째 주역들은 바로 아방가르드 예술가이다. 그들은 기존 전통과의 대항적 관계를 통해 ‘불확정성’을 추구함으로써 새로운 예술을 구상하고, 이를 실현하는데 앞장섰던 사람들이다. 백남준이 하고자 했던 역할은 음악에서 성행되는 계층 간의 위화감의 조성을 부드럽게 교란시키는 매개자였다. 백남준은 작곡 구조에 대한 불확정성에 대한 관심을 넘어서 음악의 존재론적 문제에 이를 적용하고자 했다. 백남준이 구조에 개입하고자 하는 것은 계층과 관련이 있다. 작곡가, 연주자, 청중이라는 특정한 역할에서 파생되는 권력 관계에 의해 음악의 자유로운 변이가 방해받는다고 생각했던 것은 아닐까. “예술계에도 군대처럼 매우 엄격한 계급체계가 있다. 소속 갤러리와 작품 판매 수, 전시장의 크기, 초대받는 모임 등에 따라서 자신의 ‘계급’이 결정되고, 그에 따라 예술가들의 태도도 달라진다.”라고 말했다. “가난한 나라, 한국의 평범한 아들인 나”³⁸³⁾ 백남준은 자신을 이렇게 표현한 바 있다. 그가 서구 미술계에서 전위 음악가로서 활동하는 것이 쉽지 않았음을 말해주는 표현이다. 하지만 그러한 한계를 극복할 수 있었던 것은 백남준이 당대 예술가들과의 교류가 영향을 주었다는 점 외에도 백남준의 전위적인 기질과 철학적인 사고가 기본 바탕이 되었다.³⁸⁴⁾ 이러한 문제에 접근하고 쇄신할 수 있는 역할은 작곡가였다. 존 케이지와 달리 백남준은

383) Ibid., 102.

384) 인정받은 지식과 지혜, 상상을 자유롭게 조합하고, 책임지지 않아도 되는 발명과 발견을 풍요롭게 혼합하는 기술을 활용해서 말이다.

음악에서 불확정성 도입이 음악의 존재론적 구조를 바꿀 수 있다고 보았다.

음악의 본질은 ‘소리’이고, 작곡의 행위는 ‘소리의 조직화’일 뿐이다라는 케이지의 주장은 음악의 관념의 관계를 재정립할 수 있다는 가능성을 케이지를 통해서 확인한 것이다. 백남준이 전위적 작곡가가 되고자 했던 것은 기존의 질서에 문제를 제기하고 이를 해결하는 방안을 제안하는 사회참여적인 일을 한다고 보았기 때문은 아닐까? 존 케이지로부터 작곡가의 역할이란 기존의 관념을 따르는 일이 아니라 오히려 사람들의 관념 속 음악의 개념을 파괴함으로써 건설하는 것임을 보고 배웠던 것이다. ‘모호하면 모호할수록 대화는 더 풍요로워진다.’ 백남준의 불확정성의 고안에는 이러한 백남준의 의도가 담겨 있다. 그가 야기한 불확정성이란, 관객의 참여를 도모하기 위한 백남준의 반예술적 전략이었다.

나. 실험TV의 고안과 미시형태의 불확정성

백남준은 예술 분야에서 불확정주의를 탐색하는 데 있어 가장 적합한 방법을 발견했다. 예술분야에서 ‘불확정주의에 대한 탐색’은 존 케이지의 영향을 시사하고, ‘탐색 방법에 대한 발견’은 칼 오토 괴츠의 영향을 시사한다. 존 케이지의 『과정으로서 작곡』과 칼 오토 괴츠의 ‘브라운관 실험’³⁸⁵⁾은 백남준의 음악적 사유에서 연결되었고, 새로운 예술형식을 고안하기에 이른다. 장 피에르 빌헬름은 “괴츠의 이론 체계와 케이지의 음악에서 백남준이 이끌어낸 결론”이라고 표현했다.

백남준은 전시 서문에서 가장 먼저 칼 오토 괴츠(Karl Otto Götz)에게 감사한 마음을 전했다.³⁸⁶⁾ 장 피에르 빌헬름도 전시 서문에서 “17년의 기간 동안 괴츠가 구축한 이론 체계에 백남준은 아주 많은 것을 의탁하고 있다.”³⁸⁷⁾고 언급했다. 칼 오토 괴츠는 독일 앵포르멜 화가였고, 1959년부터 1979년까지 뒤셀도르프 미술아카데미 교수였다.³⁸⁸⁾ 1959년 뒤셀도르프 갤러리 22에서 <존 케이지에 대한 경의>를 공연했을 때, 갤러리 주인 장 피에르 빌헬름이 소속 작가 칼 오토 괴츠를 백남준에게 소개했다. 백남준은 “그가 그때 컴퓨터페인팅 얘기를 했어요.”라고 기억했다.³⁸⁹⁾

백남준은 “내가 텔레비전에 관심을 갖게 된 것은 근본적으로 괴츠 교수 덕분이

385) 백남준아트센터 총체미디어연구소, 백남준의 귀환, 134.

386) Ibid.

387) Ibid., 133.

388) Edith Decker-Phillips, 백남준·Video, 32.

389) 백남준, 백남준: 말馬에서 크리스토포까지, 207.

었다.”³⁹⁰⁾라고 밝혔다. 피츠는 백남준에게 브라운관을 통해 형성되는 전파 이미지의 불확정성에 대해 이야기했다. 백남준은 전자TV라는 전파 매체가 예술적 매체로 변용될 수 있다는 실마리를 잡는다.

피츠가 한 말: “(17년 전) 노르웨이에서 브라운관을 가지고 많은 실험을 했는데, 거기서 어찌다가 나오는 이미지들이 정말 멋졌다. 하지만 유감스럽게도 문제는 그 이미지를 마음대로 조정할 수 없고, 그 상태로 고정시킬 수도 없다는 것이었다.”³⁹¹⁾

피츠는 전자 TV를 실험하면서 ‘우연적’으로 목격한 전자 이미지들에 대해 언급했다. 전자 이미지의 등장은 그 자체로 충분히 흥미로웠지만 그것은 조정하거나 고정할 수 없는 상태에서 존재한다는 사실을 지적했다.³⁹²⁾ 오토 피츠의 관점에서 유감스러운 문제였던 ‘전파 이미지의 불확정성’은 오히려 백남준의 관점에서 전위 예술이 갖는 미학적 특징으로 수용되었다. 백남준은 존 케이지의 음악을 통해 우연성과 불확정성의 관계와 가치를 예술의 영역에서 이해하고 있었기 때문이다. 피츠의 말을 듣고 전자TV에 잠재된 예술적 가능성을 단번에 깨달았을지도 모른다.

피츠의 말에 이어서 백남준은 이에 대한 자신의 견해를 밝힌다. 이를 내적 독백처럼 서술했는데, 자신의 깨달음을 생생하게 전달하기 위한 것으로 보인다. 케이지식의 리듬 구조를 수용한 백남준의 음악적 사유를 전제하고 이를 유념하여 백남준의 말을 들어보자.

고정이라고! 그 말이 번개처럼 내 뇌리를 스쳤다. 그렇지, 그것이 불확정주의를 탐색하는 가장 적합한 방법임에 틀림없어.(오늘날 [...] 미학이 당면하고 있는 중심 사안이 바로 그것이다. [...]) 내가 텔레비전을 가지고 벌인 실험들의 기본 개념트는 바로 이것이다.³⁹³⁾

백남준은 피츠가 문제로 지적한 전자TV의 카오스적 상태를 존 케이지식의 리듬 구조로 수용했을지도 모른다.³⁹⁴⁾ 백남준은 전자TV가 갖는 구조의 불확정성에 착안하여 실험TV를 고안했다. 그것은 우연적인 음향을 수용하고 이를 시각적으로 구현할 수 있는 시청각 매체이자 물리적 음악이었다.

390) 백남준아트센터 총체미디어연구소, 백남준의 귀환, 134.

391) Ibid.

392) “그는 1959년에 이미 (재생이 아닌) 1차 생산 전파 이미지의 경우 결정 과정이 어느 정도 불확정적일 수밖에 없다는 결론에 도달한 바 있다.”

393) Ibid.

394) 오토 피츠의 관점에서 유감스러운 문제였던 ‘전파 이미지의 불확정성’은 오히려 백남준의 관점에서 전위 예술이 갖는 미학적 특징으로 수용되었다.

1961년 백남준은 “새로운 삶을 시작했다”³⁹⁵⁾. 대학입시를 준비하듯이, TV기술과 전자에 관한 책들을 탐독하고, 오로지 전자와 물리에 대한 생각에만 몰두하는 스파르타식 생활이었다.³⁹⁶⁾ ‘음극관’을 예술에 도입한다면 무한한 가능성이 있다.³⁹⁷⁾는 자기 확신을 얻었다. 새로운 매체를 이용한 흥미로운 작업들에 관심을 갖고 주시하고 있었다. 정통성을 존중하는 예술가들의 창작 태도를 엄두에 두고, 자신이 개척해야 할 여지가 남아있다고 판단했다. 백남준이 시도한 전자예술의 성공은 마이클 놀(Michael Noll)³⁹⁸⁾, 벨라 울레즈(Béla Julesz)가 전시한 ‘컴퓨터로 생성한 그림들’³⁹⁹⁾과 다른 미학적 특징을 갖는다.

전자TV에 대한 백남준의 예술실험은 “초특급 비밀 스튜디오”⁴⁰⁰⁾에서 극비밀리에 이루어졌다. 평소 가깝게 지내던 플럭서스 예술가 동료들에게도 알리지 않았다는 점은 주목할 만한 사실이다.⁴⁰¹⁾ 그곳에서 백남준은 “예외적인 주형의 주사를 만들어내는 데 집중”⁴⁰²⁾했다. TV연구의 결과로 개최한 《음악의 전시-전자 텔레비전》(1963)에서 13대의 실험TV이 전시되었다. 텔레비전 전시실에는 서로 다르고 불확정적인 전자영상이 번쩍이고 있었다. 백남준은 “열세 가지 다양한 방식으로 이미지를 변형”⁴⁰³⁾했다는 점에 자부심을 느꼈다.⁴⁰⁴⁾

395) 백남준, 백남준: 말馬에서 크리스토까지, 87.

396) Ibid.

397) Ibid., 277.

398) 마이클 놀은 디지털 컴퓨터(IBM 7090)을 사용하여 <가우스 정방형>(1962)을 만들었다.

399) 1965년 뉴욕 하워드 와이즈 갤러리에서 《컴퓨터로 생성된 그림들Computer-Generated Pictres》에 참여했다.

400) 백남준, 백남준: 말馬에서 크리스토까지, 212.

401) 실험TV에 대해 자신이 붙은 백남준은 개인전을 앞두고 볼프 포스텔, 딕 히긴스, 엘리슨 놀즈, 아서 쾨프케를 비밀 스튜디오에 초대했다.

Ibid.

402) Ibid., 278.

403) Ibid., 212.

404) 13대의 전자TV는 백남준의 기대만큼 관객의 반응을 유도하지 못했다. 그러나 13대의 실험TV에서 나타난 불확정적인 전자영상은 백남준의 예술적 성취를 보여주는 가장 중요한 예술작품이었다.



[도 36, 37] 전자TV를 예술적 매체로 사용한 백남준

13대의 실험TV에 나타난 전자영상의 불확정성은 어떠한 작용에 의하여 생성된 물리적 현상일까. 백남준은 모든 물리학 책에 그렇게 적혀 있는데 아무도 해보지 않았다⁴⁰⁵⁾라고 대수롭지 않다는 듯 대답했다. 앨런 카프로는 “기술적으로 하지 말아야 할 것을 하고, 이 방법으로 훌륭한 성과를 내었다”⁴⁰⁶⁾고 말했다. CRT의 작동 구조에 대한 설명을 바탕으로 백남준의 조작 방식과 이로 인한 전자영상의 불확정성을 이해할 수 있다.⁴⁰⁷⁾

1961년을 기점으로 TV 기술 관련 서적을 독파하며⁴⁰⁸⁾, TV 연구에 매진했다.⁴⁰⁹⁾ TV 수상기는 음극선관의 개발을 기반으로 한 디스플레이 장치이다. 음극선관의 작동구조를 이해하는데 충분한 시간을 할애해야 했다. 이후 이어진 백남준의 전자실험은 다른 작동방식을 고안하는 것이었다. 백남준은 전자TV의 기존 작동방식에 개입했다. 정치적 맥락과 목적에서 벗어난 무목적성⁴¹⁰⁾의 전자영상을 구현하는데 성공한다.⁴¹¹⁾ 전자영상을 도출하는 과정은 우연성의 작업 방식으로 진행되었다. 미리 구상한 이미지를 구현하기 위한 과정이 아니었다. 다양한 경우의 수를 경험하는 과정이었다.⁴¹²⁾ 전자영상을 대하는 백남준의 창작 태도는 ‘칼 오토 괴츠’와는 명확한

405) Ibid., 214.

406) Ibid., 216.

407) 이원곤은 음극선관이 1950-60년대 예술을 위한 미디어로 수용되었다는 점을 강조하고, 백남준의 《음악의 전시-전자 텔레비전》에 CRT라는 실험장치가 미친 영향에 대해 규명했다.

408) Ibid., 87.

409) Ibid., 84.

410) 백남준이 의도한 시각적 형상이 아니었다는 점에서 무목적성을 가진다.

411) 정치가의 모습을 TV 영상을 통해 일그리뜨리는 작업에 대해 백남준은 다음과 같이 밝혔다. “어떤 면에서는 주제가 정치가들을 희극적으로 만들기도 하죠. 하지만 그게 제 목적은 아니었어요.”

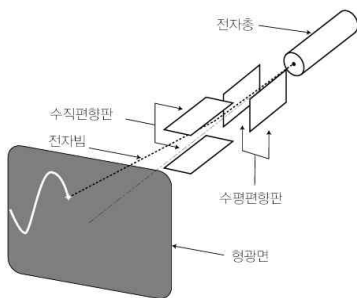
Ibid., 213.

412) “많은 걸 보았죠. 하루하루가 놀라움의 연속이었어요.”라고 당시를 회상했다.

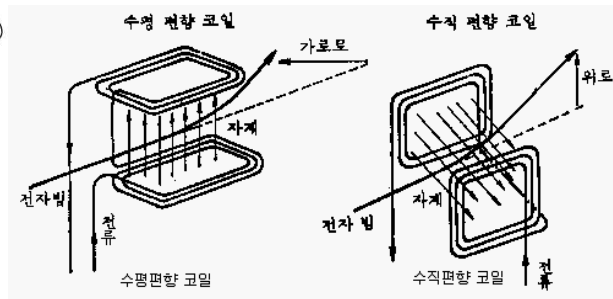
차이가 있다. 영상 주사장치인 브라운관의 작동구조를 소개하고 실험TV에 대한 백남준의 조작방식을 살펴본다.

브라운관은 유리로 만든 진공용기·전자총(電子銃)·편향계(偏向系), 표시부(表示部)인 형광면으로 구성된다. [...] 전자총은 음극으로부터 방출되는 전자들을 집속하여 전자빔을 만들도록 해서 형광막 위에 작은 휘점(輝點)을 그리도록 한다. 전자빔은 서로 직각으로 배열된 2조의 편향관이나 편향 코일 사이를 통과할 때, 외부로부터 편향관이나 편향코일에 가해진 신호전압에 의해 편향되어 형광막 위의 휘점이 상하좌우로 이동한다.⁴¹³⁾

백남준은 자신이 고안한 개념으로 “원형 혹은 지그재그 형태의 효과적이고 다양한 주사走査 방식”을 언급했다.⁴¹⁴⁾ 이어서 “관객의 참여를 이끌어낼 수 있는, 단허 있지 않는 전자 환경”을 조성하고자 했다고 밝혔다.⁴¹⁵⁾



[도 38] CRT 구조 (정전편향 방식)



[도 39] 수평·수직 편향 코일

백남준의 초기작품은 TV수상기를 예술적 매체로 사용하기 때문에 기술적 기반이 되는 CRT(브라운관)에 대해 살펴볼 필요가 있다.⁴¹⁶⁾ 이원곤은 1950-70년대 미디어아트의 다양한 양상은 CRT라는 전자장치를 기반으로 성립한다고 강조하고 그것이 “미학적 지향성을 결정짓는 요인”이라고 언급했다.

Ibid.

413) 두산백과 “브라운관”, <https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1105253&cid=40942&categoryId=32382>.

414) “대칭적이고 비대칭적인 방법, 기하학적이고 비기하학적인 방법, 확정주의적-확률주의적-불확정주의적 방법, 주기적이고 비주기적인 방법의 주사走査, scanning에 대한 체계적인 연구.” 백남준은 CRT의 주사방식이 구현하는 상이한 양상을 언급했다. 실험TV를 위한 주사방식으로 불확정주의적 방법을 모색했다고 본다.

백남준, 백남준: 말馬에서 크리스토포까지, 277.

415) Ibid., 58.

416) 이원곤, “CRT(Cathode Ray Tube : 음극선관)와 미디어아트: 백남준의 <음악의 전시-전자 텔레비전>(1963)을 중심으로,” 기초조형학연구 16, no. 6 (2015): 410.

1950년대 오실로스코프(oscilloscope)를 사용한 라포스키(Laposky)의 ‘전자 추상(Electronic Abstractions)’⁴¹⁷⁾ TV 수상기를 사용한 백남준의 《음악의 전시-전자 텔레비전》로 이어지는 맥락이다. 이원곤은 백남준이 음악의 전시에서 라포스키와 닮은 작업을 시도하고 있다고 보고, 라포스키의 작품에 대해 인지하고 있었을 것이라 추정한다.⁴¹⁸⁾

이원곤은 라포스키(1914-)와 피츠(1914-)가 속한 예술가 세대(1910년대 출생)⁴¹⁹⁾의 미학적 관념에서 이미지는 단혀진 형태로 존재한다고 추측했다.⁴²⁰⁾ 가변적인 전자파 이미지를 경험했지만 회화와 사진⁴²¹⁾이라는 예술 형식을 통해 고정불변적인 시각적 이미지로 기록하고 재현하는데 궁극적인 의미가 있었다는 점에서 백남준의 미적 관념과 차이가 있다.⁴²²⁾

“불확정성 혹은 관계성 미학에 관심을 지녔던 백남준”⁴²³⁾은 그들의 미적 관념⁴²⁴⁾을 넘어서 새로운 비전을 구상하고 창출했다.⁴²⁵⁾ “전자의 운동을 붙들어둔다는 것은 그 자체로 이미 자기모순”⁴²⁶⁾이라고 지적했다. 백남준은 양자역학의 불확정성 원리를 이해하고 있었던 것으로 보인다.⁴²⁷⁾ “전자의 물리적 속성(불확정성, 극미립자(입자)와 파동(상태)이라는 이중성⁴²⁸⁾을 이용”⁴²⁹⁾하고자 했다. “튜너와 연결된 CRT가 리얼타임의 유동성을 시각화”했다. 백남준이 언급한 “전자 자체의 자연적 불안정성”⁴³⁰⁾은 존 케이지의 ‘불확정성’과 연관이 깊다고 본다. 불확정성 미학은 백

417) 라포스키와 피츠의 공통점은 그들이 전자 장치를 통해 경험한 영상을 결국 고정된 이미지로 구현했다는 점이다.

418) 이원곤, CRT와 미디어아트, 412.

419) 특정 세대의 미적 관념은 매체 환경과 밀접한 관련성을 갖는다.

420) Ibid., 413.

421) 이원곤이 요약했듯이 사진술은 ‘카메라 옵스큐라(camera obscura)에 맺힌 일시적인 영상을 고정시키는 기술’이었다.

422) 백남준은 TV수상기를 사인과 발생기 등을 연결하여 라포스키의 작업과 유사한 파형을 만들어냈다. 하지만 백남준의 작업은 라포스키와 달리 고정불변한 이미지가 아니라 유동적인 ‘변화’를 시각화하는 데에 초점이 놓여 있다.

Ibid.

423) Ibid.

424) 고정적이고 확정적인 경향을 의미한다.

425) 불확정성 미학에 대한 백남준의 관심은 존 케이지의 음악과 철학에서 비롯되었다고 본다.

426) 백남준아트센터 편집부, NJP 리더 제4호: 음악의 전시, 20.

427) “공학 기술에서는 절대적인 ‘정확성’이란 있을 수 없으며 물리학에서도 거의 그렇다”

Ibid.

428) 백남준은 “전자에서는 엑시스턴시아가 곧 에센시아이기 때문”이라고 표현하기도 했다.

Ibid.

429) Ibid.

430) Ibid.

남준에게 “아름다움과 아름답지 않음의 차원을 뛰어넘은”⁴³¹⁾ 대안적 방향을 제시했다. 백남준은 불확정성이라는 전자의 물리적 속성을 시각예술의 영역에 도입하여 새로운 “양식적 속성”⁴³²⁾을 제안했다. 백남준에게 전자 텔레비전은 “전자 음악(적어도 초보 단계의 경우⁴³³⁾)과 대비를 이루는 하나의 어엿한 영역”⁴³⁴⁾이었다.

백남준에게 불확정성이란 ‘음악의 존재론적 형식’을 개혁하기 위한 미학적 개념이다. 백남준이 언급한 ‘음악의 존재론적 형식’이 갖는 한계는 ‘청중’의 권익과 관련된 문제이다. 이 문제에 있어서만큼은 불확정성 음악을 비롯한 전위 음악과 고전 음악이 다를 바 없다고 백남준은 지적했다. 청중의 역할은 소리를 듣는 일이고, 그 밖의 일⁴³⁵⁾은 할 수 없도록 제한되어 있다는 점을 한계로 보고, 극복하기 위한 대안을 찾고자 했다.

백남준은 전위음악가로서 자신이 해야 하는 일을 발견한다.⁴³⁶⁾ 음악의 미래를 위해서는 음악의 형식을 개혁하는 일보다 음악의 존재론적 형식을 개혁하는 일에 주력해야 한다고 주장했다. 작곡가와 연주자와 달리 청중은 음악을 수동적으로 경험해 왔다. 오랫동안 청중의 역할을 수행하면서 체화된 수동성을 능동성으로 전환시키기 위해서는 음악의 구조적 개혁이 선행되어야 함을 인식했다. 작곡가, 연주자, 청중이라는 음악의 구성원들의 참여의 수준을 평등하게 보장하기 위한 민주적인 형태의 구조를 확립하고자 했다. 작곡가의 위치에서 변화를 주도해야 했다. 작곡가의 기존 작업 방식을 포기하겠다고 선언한다. 불확정적인 구조를 설계하고 관객의 참여를 유도하는 매개자의 역할을 수행한다. 음악을 전시하는 기획자가 된다. 첫 개인전 《음악의 전시-전자 텔레비전》은 작곡가와 연주자 그리고 청중 모두가 하나의 역할로 귀결될 수 있다는 전위적인 생각을 실현한 예술적 실험이었다.

431) Ibid. 22.

432) Ibid. 20.

433) 전자 음악은 여전히 작곡 기법과 형식에서 고정적이고 확정적인 경향을 추구했다.

434) Ibid.

435) 여기서 그 밖에 일이란, 음악을 경험하는 새로운 방식을 시도하는 것을 의미한다. 음악을 ‘경험’한다는 것은 ‘관조’하는 전통적인 감상 방식과는 차이가 있다. 듣는 귀 뿐만 아니라 보는 눈을 비롯한 감각 기관을 통한 지각 과정이며, 자발적인 ‘행위’ 수행을 통해 주체적 접근을 시도할 수 있다. 전통적인 감상 방식은 귀로 인식하는 일에 제한을 두고 있는데, 백남준은 듣거나 듣지 않거나 수준의 선택이 강요에 가깝다고 비판했다.

436) 백남준은 존 케이지와 같이 음악의 형식을 개혁하는 일에 동참했고, 파괴적인 행위를 동반한 전위 음악으로 ‘동양에서 온 문화테러리스트’라는 수식어를 얻었다. 하지만 백남준은 안주하지 않았다. 이후에 무엇을 해야 할지에 대해서 고민했다. ‘역사적 필요성’을 갖는 예술적 성취란 무엇인가에 대해 사유했다. 존 케이지 이후 전위 음악가들이 해야 할 시대적 과제를 설정하는 일이었다. 백남준은 음악의 형식을 넘어서 음악의 존재론적 형식을 개혁해야 한다고 피력했고, 첫 개인전에서 이러한 구상을 실현함으로써 새로운 국면을 열었다.

제5장 결론

본 논문은 존 케이지의 음악이 백남준의 독일시기(1956-1963)에 미친 영향을 다루었다. 백남준과 존 케이지의 관계에 주목했고 존 케이지가 독일시기 백남준에게 예술적 스승과 같은 영향을 주었다고 보았다. 존 케이지가 독일시기에 미친 영향을 불확정성(indeterminacy) 개념으로 상징했다. 백남준이 참석했다고 밝힌 1958년 다름슈타트 음악제, 존 케이지의 강연 『프로세스로서의 작곡』를 분석하여 존 케이지의 불확정성을 정의했다. 이를 바탕으로 1963년 백남준의 첫 개인전 《음악의 전시-전자 텔레비전》에서 나타난 백남준의 불확정성이란 무엇인지 규명했다.

존 케이지와 백남준의 예술세계에서 ‘불확정성’이라는 구조적 속성은 예술적 특징으로 되며 미학적 의미를 지닌다. 존 케이지의 불확정성이란 관습적인 음계와 악기는 물론 비음악적인 소리와 소음에도 열려 있는 구조를 의미한다. 백남준의 불확정성이란 관객의 유동적인 ‘참여’와 즉흥적인 ‘경험’을 보장하는 구조를 의미한다. 존 케이지와 백남준은 ‘구조의 불확정성’을 고안하는 예술가였다. 불확정성은 아름다움이라는 고정된 상태를 넘어선 대안적 미학이다. 백남준의 불확정적인 구조는 거시형태와 미시형태로 존재한다. 거시형태는 전시 공간으로 구현된 음향 구조의 불확정성을 의미하고 미시형태는 실험TV로 구현된 전자파 이미지의 불확정성을 의미한다.

전자의 경우, 전시 현장을 곧 구조의 불확정성으로 인식하는 것이다. 이는 기획자의 관점에서 경험하는 불확정성이다. 구조의 불확정성을 성립하기 위해 전제되어야 하는 우연적인 요소는 관람객이라는 다양한 경우의 수이다. 존 케이지의 4분 33초처럼 청중이라는 존재를 작품을 구성하는 핵심 요소로 설정하여 참여할 수 있는 자격을 부여했다는 점에서 유사하다.⁴³⁷⁾ 하지만 전자의 경우 관람객은 기획자가 설계한 구조의 불확정성의 의도를 애초에 인식하지 못했다. <4분 33초>(1952) 공연 당시 청중의 불만 섞인 웅성거림이 터져 나온 이유이다.

후자의 경우를 고안하여 백남준은 청중의 불만을 해소하고 변화를 유도했다. 관람객의 선택적인 참여를 통해 스스로 경험하도록 ‘물리적 음악’⁴³⁸⁾을 전시했다. 그중

437) 차이가 있다면 존 케이지의 경우, 시간을 구조의 틀로 두고 있는 반면에 백남준의 경우, 공간을 구조의 틀로 두고 있다. 백남준이 존 케이지의 주역 음악을 지루한 음악, 모래를 씹는 것 같은 느낌이라고 표현한 것처럼 아마도 백남준에게 음악에 대한 경험은 선형적인 시간보단 공간적인 이미지와 밀접한 관계를 맺고 있는 것일지도 모른다.

백남준이 야심차게 준비한 것은 ‘전자TV의 예술적 변용’이었다. 백남준은 전자TV의 내부 회로 조작을 통해 불확정적인 구조를 야기하여 왜곡된 화면을 관람객이 보도록 전시했다.⁴³⁹⁾ 백남준의 실험TV는 구조의 불확정성을 보여준다.

백남준의 실험TV는 이상적인 형태의 구현보다 다양한 형태의 차이를 지향한다. 예기치 못한 형상은 무작위적인 참여를 통해 실현되는데, 이러한 작업 방식은 존 케이지의 영향을 받은 것이다. 존 케이지의 <주역 음악>(1951)처럼 불확정적인 구조를 형성하기 위해 우연성 작업 방식을 사용했기 때문이다. 다양한 경우의 수의 존재 자체를 수용하고 차이를 긍정하기 때문에 다양성이라는 가치가 형성될 수 있었다. 이러한 불확정성 구조에서는 이상적인 형태에 근거한 기존의 평가 체계가 무력화 된다. 여기서 중요한 것은 이상적인 닻음이 아니라 불확정성의 경험 자체에 있다. 청중은 곧 우연성이라는 요인으로 치환되고, 행위자라는 자격을 얻는다. 청중은 물리적인 참여를 통해 음악을 직접 경험한다.

전자TV에 접근하는 백남준의 작업 방식은 <장치된 피아노>(1938)를 조작하는 존 케이지의 작업 방식과 유사하다. 내부 구조에 접근하여 변화의 가능성을 탐구했다. 구조란 고정된 상태로 유지될 수도 있지만, 본래의 속성 혹은 실체는 불확정성을 갖는 공간이라는 사실을 깨닫는다. 이러한 깨달음을 바탕으로 예술적 실험을 했다. 존 케이지는 피아노를 선택했고, 백남준은 전자TV를 선택했다. 사물의 구조적 분석을 통해 기능적 구조를 변용함으로써 불확정성을 시각화하여⁴⁴⁰⁾ 음악적 사유의 경직성과 이를 초래하는 논리 체계를 해체하고자 했다. 실험TV에서 나타난 백남준의 불확정성이란 참여를 지향하고 변화를 수용하는 구조가 갖는 속성이다. 이 안에서는 작곡가, 연주자, 청중이라는 역할의 구분은 무의미하다. 물리적 참여를 통한 즉각적 경험이 중요하다. 이를 위한 구조로써 불확정성은 고안되었다. 따라서 작곡가, 연주자, 청중이라는 음악의 구성원들의 참여의 수준을 평등하게 보장하기 위한 민주적인 형태의 구조를 확립하고자 했다는 점에 독일시기 백남준의 예술적 성취가 있다.

본 연구는 백남준의 예술세계에서 1956년부터 1963년에 해당하는 독일시기에 주목하여 백남준의 불확정성을 규명하였다. 백남준의 독일시기를 바라보는 새로운 시

438) 여기서 물리적 음악이란 백남준이 고안한 악기를 의미한다.

439) 백남준은 13대의 TV를 전시장에 배치했다. 내부 회로를 조작하여 각기 다른 형상을 구현했다는 점에 대해 의미를 두었다.

440) 존 케이지의 <장치된 피아노>의 영향으로 <충체 피아노>를 고안하기도 했으나, 백남준의 관심은 피아노 보다는 전자TV를 향하고 있었다. 음악의 영역에서 상징적인 의미를 갖는 피아노보단, 전자의 영역에서 대중 매체로 활용되는 TV라는 전자기기에 더 큰 관심을 둔다.

각을 제안하고자 했다. 독일시기 백남준의 불확정성 개념을 통해 백남준의 예술적 행위가 음악적 사유에 기반하고 있다는 점을 강조하는 논의가 된다. 그러나 백남준 연구에서 불확정성이 핵심 개념으로 조명되기 위해서는 실험TV 이후로 전개되는 비디오아트라는 광범위한 영역으로 논의가 이어져야 한다. 관객 참여를 가능하게 하는 구조적 속성으로 불확정성의 개념을 따른다면 쌍방향적 소통을 추구하는 백남준의 예술세계에 대한 전반적인 논의가 가능할 것이라 본다.

참 고 문 헌

[단행본]

- 김용옥. 石濤畫論: 도율이 백남준을 만난 이야기. 서울: 통나무, 2012.
- 김홍희. 굿모닝, 미스터 백!: 해프닝, 플럭서스, 비디오 아트: 백남준. 서울: 디자인하우스, 2007.
- 박상하. 한국기업성장 100년史. 서울: 경영자료사, 2013.
- 백남준. 백남준: 말馬에서 크리스토폰까지. 에디트 테커, 이르멜린 리비어 엮음. 임왕준, 정미래, 김문영 옮김. 용인: 백남준아트센터, 2010.
- 백남준아트센터 편집부. 백남준아트센터 인터뷰 프로젝트: 슈야 아베·이정성. 용인: 백남준아트센터, 2016.
- _____. 인터미디어 극장. 용인: 백남준아트센터, 2016.
- _____. 백남준아트센터 인터뷰 프로젝트: 마리 바우어마이스터. 용인: 백남준아트센터, 2015.
- _____. 백남준아트센터 인터뷰 프로젝트: 페터 브뤼츠만 다케히사·고수기. 용인: 백남준아트센터, 2014.
- _____. 부드러운 교란: 백남준을 말한다. 용인: 백남준아트센터, 2014.
- _____. 백남준아트센터 인터뷰 프로젝트: 한나 힐링·베른하르트 제렉세·글렌 와튼. 용인: 백남준아트센터, 2013.
- _____. 백남준아트센터 NJP Reader #4 음악의 전시. 경기: 백남준아트센터, 2013.
- _____. 백남준아트센터 인터뷰 프로젝트: 볼프 헤르조겐라트. 용인: 백남준아트센터, 2012.
- _____. x_sound: 존 케이지와 백남준 이후. 용인: 백남준아트센터, 2012.
- _____. TV 코멘, 달리- 서로- 너머-. 용인: 백남준아트센터, 2011.
- 백남준아트센터 총체미디어연구소. 백남준의 귀환. 용인: 백남준아트센터, 2010.
- 이경희. 白南準 이야기. 서울: 열화당, 2000.
- 이수자. 내 남편 윤이상: 상. 파주: 창비, 1998.
- 이용우. 백남준, 그 치열한 삶과 예술. 서울: 열음사, 2000.
- _____. 비디오 예술론. 서울: 문예마당, 2000.
- _____. 백남준. 서울: 삼성출판사, 1992.

임산. **청년, 백남준: 초기 예술의 융합 미학**. 파주: 마로니에북스, 2012.
 진중권. **진중권의 미학 에세이: 예술의 눈으로 세상 읽기**. 서울: 한겨레출판, 2013.

[단행본 번역서]

Calvin Tomkins. **아방가르드 예술의 다섯 대가들**. 송숙자 옮김. 서울: 현대미학사, 2000.
 Decker-Phillips, Edith. **백남준·Video: 비디오 예술의 미학과 기술을 찾아서**. 김정용 옮김.
 서울: 궁리, 2001.
 Eduard Hanslick. **음악적 아름다움에 대하여**. 이미경 옮김. 서울: 책세상, 2004.
 John Cage. **사일런스: 존 케이지의 강연과 글**. 나현영 옮김. 서울: 오픈하우스, 2014.
 Mark A. Hawkins. **당신은 지루함이 필요하다**. 서지민 옮김. 박찬국 해제. 서울: 틈새책방,
 2016.
 Max W. **피아노 연주법: 교수법 철학**. 안미자 옮김. 서울: 이화여자대학교 출판부, 1995.
 Peter Bürger. **아방가르드의 이론**. 최성만 옮김. 서울: 지식을만드는지식, 2013.
 Richard Kostelanetz. **케이지와의 대화**. 안미자 옮김. 서울: 이화여자대학교 출판부, 1996.
 Theodor W. Adorno. **신음악의 철학**. 문병호, 김방현 옮김. 서울: 세창출판사, 2012.
 久保田成子(구보타 시게코), 남정호. **나의 사랑 백남준**. 파주: 아르테, 2016.

[학술지논문]

구나연. “구타이미술(具体美術)과 일본 전후(戰後) 모더니티의 경험.” **미술사학** 25,
 (2011): 7-33.
 김경순. “존 케이지 음악에 있어서 주역(周易).” **서양음악학** 12, no. 2 (2009): 185-222.
 김동일, 선내규, 김경만. “백남준의 사회학, 음악장의 전복장에서 미술장의 지배자로:
 63년 <음악의 전시> 전후를 중심으로.” **문화와사회** 9, (2010): 132-196.
 김영나. “초국적 정체성 만들기: 백남준과 이우환.” **한국근현대미술사학** 18, (2007):
 209-226.
 김찬동. “백남준의 세계: 가변성과 비결정성, 그리고 탈영토화.” **열린시학** 11, no. 1
 (2006): 82-91.
 노명우. “음악과 아방가르드 그리고 아도르노의 음악사회학: 쇤베르크 이후의 아방가르드

- 음악에 대한 아도르노의 해석.” **현대사상**, no. 8 (2011): 121-141.
- 모니카 휘어스트 하이트만 저, 정교철 역. “프리페어드 피아노를 위한 케이지의 음악.”
음악과민족 14, (1997): 285-299.
- 서정은. “불확정적 요소를 띤 20세기 음악에서의 연주자의 해석적 관여.” **예술논집** 10, (2010): 199-218.
- 손병돈. “백남준과 브루스 나우만의 초기 비디오아트에 관한 연구.” **예술과미디어** 9, no. 2 (2010): 6-19.
- _____. “미디어 아트의 문화적 역할: 백남준과 브루스 나우만의 작품을 중심으로.”
Viscom 5, (2004): 52-63.
- 양은희. “예술의 ‘융합’: 마르셀 뒤샹, 존 케이지, 그리고 1950년대와 1960년대의 예술가들을 중심으로.” **현대미술학논문집** 18, no. 1 (2014): 115-170.
- 오경은. “이미지 합성기와 악기 사이: 백-아베 신디사이저.” **미술사학**, no. 31 (2016): 183-210.
- _____. “음악의 시각화: 쇤베르크의 후예들과 공감각.” **현대미술사연구** 37, (2015): 95-119.
- 오세규. “현대음악의 흐름: 불확정성 음악을 중심으로.” **논문집** 35, (1998): 349-403.
- 윤양호. “백남준의 비디오예술 속에 나타난 불교정신.” **불교학보** 50, (2008): 227-245.
- 윤종욱. “백남준의 초기작에 나타난 플럭서스 운동의 영향.” **인문연구**, no. 72 (2014): 287.
- 이수연. “재매개의 관점에서 본 백남준의 TV 작업.” **현대미술사연구** 36, (2014): 183-209.
- 이원곤. “CRT(Cathode Ray Tube : 음극선관)와 미디어아트: 백남준의 <음악의 전시-전자 텔레비전>(1963)을 중심으로.” **기초조형학연구** 16, no. 6 (2015): 407-418.
- 이희경. “새로운 ‘소리’를 찾아서: 바레즈를 통해 본 20세기 음악의 경계들,” **낭만음악**, no. 68 (2005): 153-193.
- 전선자. “베르톨트 브레히트와 발터 벤야민과 연관 속에서의 백남준의 행위예술작품 <오마주 존 케이지 Hommage a John Cage>에 대한 해설시도: 생소화효과와 아우라.” **브레히트와현대연극** 30, (2014): 375-408.
- _____. “백남준과 플럭서스(FLUXUS): 실증자료를 통한 플럭서스 공연의 중심인물 백남준.”

인문과학 48, (2011): 211-251.

정원진. “존 케이지 언케이저드: 아방가르드 음악을 살리는 법.” **서양음악학** 15, no. 2 (2012): 43-72.

정현이. “백남준의 선(禪)적 시간.” **미술사학보**, no. 28 (2007): 185-208.

지혜경. “선불교의 미국화 과정 연구: 스즈키 선의 형성과 토착화 과정을 중심으로.” **불교학보** 77, (2016): 401-424.

차호성. “20세기 음악사에서의 ‘다름슈타트 국제 하계 현대음악강좌의 의미와 영향 (I): 1946년부터 1961년까지를 중심으로.’ **음악이론연구** 9, (2004): 183-215.

허지영. “예술과 테크놀로지: 마르셀 뒤샹, 백남준.” **인문학논총** 14, no. 3 (2009): 259-278.

[학위논문]

손민정. “헨리 카웰의 울트라모더니즘 피아노 음악 연구.” 서울대학교 석사학위논문, 2016.

육영신. “백남준의 독일시기(1959-1963) 퍼포먼스와 전쟁의 기억.” 서울대학교 석사학위논문, 2015.

이근용. “플럭서스의 활동과 특성에 대한 연구: 플럭서스를 통해 본 백남준 연구를 포함하여.” 홍익대학교 석사학위논문, 2002.

임은정. “20세기 피아노 음악 감상 지도 방법: 헨리 카웰, 존 케이지, 조지 크럼을 중심으로.” 한국교원대학교 석사학위논문, 2016.

[신문기사·잡지]

국립현대미술관 보도자료. “《나의 예술적 고향: 라인란트의 백남준》.” **국립현대미술관**, 2014. 7. 10.

<https://www.mmca.go.kr/pr/employmentDetail.do?bdCId=201407100004397&menuId=&searchBmCid=200903020000015>.

김형순. “독일은 백남준의 영원한 예술적 고향.” **오마이뉴스**, 2014. 7. 23.

http://www.ohmynews.com/NWS_Web/View/at_pg.aspx?CNTN_CD=A0002016398&PAGE_CD=C1500&CMPT_CD=S0027

마이크로소프트웨어 편집부. “인공신경망에게 월광 소나타 가르치기.” *마이크로소프트웨어* 387호, 2017. 9. 1.

오진희. “홍신자, 존케이지 100주년 앙코르 공연 '네 개의 벽'.” *아시아경제*, 2012. 11. 18.
<http://www.asiae.co.kr/news/view.htm?idxno=2012111817465561189>

이덕일. “[이덕일의 事思史] 근대를 말하다 : 요약 ⑫.” *중앙선데이*, 2015. 10. 4.
<http://news.joins.com/article/18788113>

[동영상·DVD·CD]

ARIRANG TV, “Arirang Special(Ep.312) Nam June Paik’s Art and Revolution 1 _ Full Episode.” *YouTube*, 2016. 1. 22.

https://www.youtube.com/watch?v=w0E2v_rbY7s

ARIRANG TV, “Arirang Special(Ep.313) Nam June Paik’s Art and Revolution 2 _ Full Episode.” *YouTube*, 2016. 1. 29.

<https://www.youtube.com/watch?v=2fj-GT2d0Bk>

[웹사이트]

두산백과. <https://terms.naver.com/list.nhn?cid=40942&categoryId=40942>

백남준아트센터. <https://njp.ggcf.kr/>

백남준아트센터 데이터베이스. <http://db.njpartcenter.kr/kr/index.asp>

세계미술용어사전. <https://terms.naver.com/list.nhn?cid=42642&categoryId=42642>

일본사 다이제스트 100. <https://terms.naver.com/list.nhn?cid=42998&categoryId=42998>

한국민족문화대백과사전. <http://encykorea.aks.ac.kr/>

ANALOG arts. <http://analogarts.org/originale/>

Flash Art International. <https://www.flashartonline.com/article/fluxus/>

John Cage :: Official Website. <http://johncage.org/>

WALKER ART CENTER.

<https://walkerart.org/collections/artworks/fluxus-cc-five-three-fluxus-newspaper-number-4>

[기타]

백남준아트센터. 《비상한 현상, 백남준》 전시 리플릿, 2017.

임근준. 한국 현대미술의 도전: 1945년부터 오늘에 이르는 실험과 성취의 계보. “작가 연구: [플럭서스에서 벗어나 비디오 합성 예술의 장을 개척한] 백남준의 경우.” GAC예술아카데미 강의자료, 2017.