

백남준과 플럭서스(FLUXUS)*

—실증자료를 통한 플럭서스 공연의 중심인물 백남준—

전 선 자**

- I. 머리말
- II. 플럭서스 이전(以前)의 백남준의 예술세계
 1. 독일 유학 이전의 백남준: 그는 무엇을 꿈꿔왔는가?
 2. 50년대 중반부터 60년대 초반의 유럽 예술의 경향
 3. 다름슈타트의 <국제적인 신음악을 위한 하기계절강좌 코스>
 4. 백남준의 “행위음악” 작품
- III. 플럭서스 공연의 실질적 조직가·연출가
- IV. 맺음말: 플럭서스의 핵심인물 백남준
- V. 연보: 백남준의 행위예술인 “행위음악”과 플럭서스 공연 목록

• 국문초록

<플럭서스 공연>은 당시 주류인 추상표현주의나 주류음악인 국제양식과 또는 시의 기존 유파에 반대하는 모든 장르의 예술가들이 참여한 ‘개방된’ 집단공연으로서 상이한 매체들을 결합시킨 ‘인터미디어’이다. 조형예술, 음악, 시각·무대예술, 시 등을 융합한 ‘통합’ 양식을 갖는 이 플럭서스 첫 공연의 성사는 그룹 차원의 준비된 태동단계를 거친 것이 아니라, 백남준이 행위예술가 역할 외에 처음부터 플

* 본 논문은 한국연구재단의 기초연구지원(인문사회)사업 (과제번호 2008-G00001)에 의해 연구되었다.

** 성균관대학교

럭서스 공연의 조직가로서 연출가로서 또 조력자로서 자신의 라인지역에서 쌓은 초기 예술 활동의 소산을 사회문화적 변화로서 뿐만 아니라 새로운 공연예술로서 활용함으로써 가능할 수 있었다. 그러한 그의 중심역할은 사후에 다시 그의 플럭서스 동료들에 의해 입증되지만, 아직도 오해와 학술적 오류가 남아 있다. 본 연구에서는 그가 플럭서스 공연의 중심적인 인물이 될 수 있었던 초기예술 활동과정을 실증자료를 통해 이를 밝히고자 한다.

• 주제어

플럭서스, 실증자료, 백남준 學, 다다, 전자음악, 제로그룹, 행위음악, 행위예술, 퍼포먼스, 아방가르드, 르네 블록, 에디트 테커, 조지 마키우나스, 수산네 레너르트

I. 머리말

백남준을 ‘플럭서스 공연의 중심인물’이라고 부를 수 있는 것은 백남준을 비롯한 구미의 플럭서스 초창기 멤버들이 독일 비스바덴(Wiesbaden)에서 플럭서스 첫 공연을 1962년 9월 1일에 전개 했을 때, 이미 백남준은 그의 이상과 예술철학 그리고 새로운 예술의 방향이 확립되어 있었음을 근거로 한 것이다. 또 그 당시 플럭서스 공연멤버들이 실제로 백남준으로부터 많은 영향을 받았다는 진술에 근거한 것이기도 하다. 그가 사용한 예술매체와 추진 방식은 이미 1959년부터 라인지역 아방가르드 예술가들을 놀라게 했고, 공연에 함께 출연했던 동료들도 그의 연출과 그가 내뿜는 공연열정으로 인해 공연 속에서 일체가 되는 ‘카타리시스’를 느낀 바 있었다.¹⁾ 다시 말해서, 공연자들의 일체감과 몰입 그리고 수용자가 받는 쇼크와 피드백은 그의 예술 목표 속에서 창작자뿐만 아니라 수용자까지도 함께 하는 새로운 체험이었다. 이 체험은 바로 그의 조직력과 연출력에 의해 성사된 것이며, 그 후로 공연되는 플럭서스 공연 속에서도 그대로 이어져갔다. 이것은 공연의 주요요소로서 플럭서스 첫 공연을 성공으로 이끈 결정적인 요인이 되었다. 이런 사실들은 이미 1985년 에디트 테커(Edith Decker)의 함부르크대학의 박사학위청구논문 『백·비디오』에서²⁾ 처음으로 다루기 시작해서, 2005년 수잔네 레너르트(Susanne Rennert)가 쓴 『초기 라인지역시절의 백남준(1958~1963)』에서³⁾ 지론이 되었다. 그러나 이 사실이 널리 알려지기에는 긴 시간이 필요했었던 것 같다. 왜냐하면 그에 관한 풍성한 연구에도 불구하고 언제나 그의 초기시절과 플럭서스 활동에 관한 연구는 그때까지 거의 전무한 상태였고, 그런 가운데 백남준(1932년생)이 2006년 1월 29일 세상을 떠나자 그의 빈자리가 이런 사실을 더 크게 느끼게 만들었기 때문이다. 그래서인지 그의 플럭서스 초창기 동료들도 그에 대한 그리움으로 그의 추모제(2006년 3월 25일, 독일 브레멘미술관)에서 초기 플럭서스 활동에서 백남준에게 받은 영향을 더 확실하게 표현했다. 이로써 이 사실은 일순간에 수면 위로 급부상 할 수 있었다. 이것은 분명 역사 속에서 한 획을 긋는 일이었다. 반면 우리는 이 사실을 국내의 학계 또는 언론을 통해 접한 것이 아니라, 백남준의 미망인 구보다 시케코(久保田成

1) Susanne Rennert, "Nam June Paiks frühe Jahre im Rheinland", Günter Herzog(Ed.), *Sediment 9* (Nürnberg 2005), p. 17.

2) Edith Decker-Phillips, *Paik · Video*, 김정용 옮김, 『백남준: 비디오 예술의 미학과 기술을 찾아서』 (궁리, 2001).

3) 주석 1)에서 언급한 문헌은 2005년 백남준에게 헌정되었다.

Shigeko Kuboda, 1937~) 여사가 2006년 5월 9일 경기도 용인시 신갈 근린공원에서 열린 ‘백남준이 오래 사는 집(현 백남준 아트센터)’의 기공식에 참석하기 위해 한국을 방문했을 때 그녀로부터 듣게 된다. 그녀 역시 비디오조각가이며 뉴욕 메트로폴리탄 미술관이 그녀의 비디오조각품을 13점이나 소장하고 있을 정도로 세계적으로 인정받고 있는 예술가로서 남편의 예술세계를 누구보다도 잘 이해하고 있는 미술작가이다. 그러한 그녀가 독일 브레멘미술관에서 있었던 백남준 추모제에서 “놀라운 사실” 하나를 새롭게 확인했다고 인터뷰에서 말했다. “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)라고 말했다. 그러나 약 일 년 뒤, 그녀가 2007년 1월 말 남편 1주기 추모제 참석차 한국에 왔을 때 다시 한 번 놀라는 경험을 한다. 당시 그녀는 ‘백남준은 플럭서스를 이끈 사람이다. 그런데 한국에서는 그가 플럭서스 예술가들을 따라한 것으로 알고 있다. 이것은 잘못된 것이다’(중앙일보)라고 말했다. 그녀가 그 중대한 사실을 알려주었음에도 불구하고 그 후에도 국내에서는 예술가 백남준에 대한 올바른 평가가 제대로 이루어지지 못하고 있었다. 그 후 열린 몇몇 국제심포지엄에서 드러나듯이 예술가 백남준에 관한 국내의 미진한 연구와 또 그에 대한 오해와 선입견이 여전히 높은 장벽으로 작용하고 있음을 실감했다.

본 연구에서는 플럭서스에 관한 ‘일차적인’ 증빙자료와 기록문헌을 통해 ‘플럭서스 활동에서 중심인물이었던 백남준’을 규명할 것이다. 그러기 위해서는 초기시절의 세세한 발전과정 속에서 그의 중요한 행위예술이 단계별로 발전하고 사회문화적으로 부각되었음을 그리고 이를 바탕으로 플럭서스 공연(1962년 9월)에서 그의 역할이 플럭서스 정신과 표현을 정립하는 데 기여했음을 증명해야 한다. 그것은 백남준 초기시절(1958~1963) 중 플럭서스 활동 이전(以前)시기에 관한 연구에서 확립되어야 한다. 그래야만 백남준에 관한 연구와 올바른 인식의 기반이 성립할 수 있기 때문이다. 그러므로 본 연구는 이 시기의 활동에 더 큰 비중을 둘 것이다. 또 회화나 조각과는 달리 행위예술은 시간성을 갖기에 공연 동안에만 존재하고, 그 외에는 사진과 부분적인 기록만으로 남는다. 그러므로 이런 작품들을 학문적으로 계속 접근하기 위해서는 가장 먼저 자료상의 토대가 마련되어야 하기 때문에

본 연구에서는 그의 행위예술에 관한 목록을 작성하는 것이 필요하다. 이를 위해 실증적인 방법이 활용됐고, 내용면에서는 백남준의 글들과 편지들이 원전으로 사용되었다. 따라서 본 연구에서도 자연스럽게 먼저 자료적 실증이 이루어졌고, 이것을 토대로 초기 공연의 목록과 내용이 확보될 수 있었다. 그래서 마지막 장에 ‘연보로서 플럭서스와 백남준의 초기 “행위음악” 공연 목록’이 수록되었다.

백남준이 그의 ‘청년기’(수잔네 레너르트)를 보낸 50년대 후반과 60년대 초의 유럽은 매우 개방적인 상황이었다. 그 당시는 국제적인 각성과 쫓기로 특징지을 수 있을 정도로 열려 있었다. 그래서 유럽 곳곳에서, 특히 파리의 <누보 레알리즘>과 독일 라인지역의 <ZERO 그룹> <플럭서스> 등등과 같은 모임에서는 뜻이 맞는 국제적인 예술가들의 전위 활동이 왕성했고, 유럽 여러 도시를 순회공연을 하며 상호 교류도 역시 활발했다. 그런 가운데 특히 연합군의 분할통치로 ‘문화적으로 자유시대’였던 라인지역의 예술계는 예고된 전환기, 고전적인 작품개념의 해체, 개념화 그리고 행위주의적인 경향 또 장르의 중간 사이로 가는 경향들의 강한 밀어붙임, 이러한 새로운 예술의 움직임들이 매우 뚜렷하게 드러난 곳이다.⁴⁾ 그와 동시에 서와 동으로 이등분된 독일(서독, 동독)과 유럽(서유럽, 동유럽) 즉 냉전시대, 달리 말해서 미합중국과 소비에트연방공화국의 블록형성, 이런 이분된 정치적 세트 앞에서 이곳의 예술은 폭발적인 힘을 가진 ‘새로운’ 예술로서 이에 대응했다.⁵⁾ 반면 당시 아덴아우어(Konrad Adenauer, 1876~1967, 서독의 초대 총리 1949~1963) 시대의 독일 연방공화국은 경제 재건과 나치즘의 배격에 총력을 기울였는데, 이 때문에 독일 문화는 더욱 정체된 상태에 놓이게 되었다. 그렇지 않아도 나치정권이 시작한 1933년부터 전쟁이 종식된 1945년까지 독일의 현대적 문화예술계는 ‘안티예술’의 낙인을 피하려고 숨도 제대로 쉴 수 없었다. 그래서 전쟁 직후 변화를 기대했던 지식인과 젊은 예술가들은 이런 정지된 정치·문화적 상황을 견디기 힘들어 했다. 그들은 스스로 변화의 돌파구를 찾아 작은 학제간의 모임인 “섬들(Inseln)”을 형성해 사회 내에서 서로 연계하고 있었다. 그 당시 뒤셀도르프 미술협회에서 열린 회고전 <다다-한 예술운동에 대한 기록물(Dada-Dokumente einer Bewegung)>(1958년 9월 5일~10월 19일)에서 유럽 관객들은 처음으로 다다의 도발적이고-무정부주의적인, 그러나 사회-건설적이고 사회에서 떨어진 이론적인

4) Susanne Rennert, “Nam June Paiks frühe Jahre im Rheinland”, p. 10.

5) 요셉 보이스와 백남준이 교편을 잡았던 뒤셀도르프 주립 미술아카데미는 지금도 이 같은 영향력을 사회에 전달할 수 있는 새로운 예술가의 발걸음 위해 노력하고 있다.

미술개념에 대한 비판적인 정신자세에 직면할 수 있었다. 그것은 많은 예술가들에게 해방감을 갖게 해 주었고, 동시에 지금은 전설이 되어 버린 이 전시회의 기본 개념이 콜라주, 행위, 레디-메이드, 우연과 함께 ‘과정’에 대한 ‘창시자로서’ 소개되었다.⁶⁾ 이런 국내외의 ‘상대적’ 상황과 라인지역의 ‘특수성’ 속에서 백남준은 자신의 발상을 구체화시킬 실험적인 주변 환경을 필사적으로 찾아다녔다. 그는 시간이 어느 정도 지난 후에는 점차적으로 자신의 아시아적 뿌리를 보이지만, 이 시기에는 유독 서양 아방가르드 예술에만 관심을 보였다.

그의 전 작품을 놓고 보면 4단계의 발전과정이 뚜렷이 드러난다. ‘음악’에서 시작해서 ‘행위(act, Aktion, 악치온)’와 ‘플럭서스’를 거쳐 ‘미디어’에 이르는 과정이다. 20세기 예술의 발전과정이 실존에 대한 탐구이었듯이 실존에 관한 그의 초기의 탐색은 (후기 작품에서는 이와 상반되지만) 다다의 정신을 이어받아 일부는 꾸밈없이 또 일부는 극단적으로 나타났다. 이때의 작품들은 일부는 동시 진행으로 일부는 연속 진행으로 그 특징을 드러낸다. 이러한 작품들에서 그의 개인적인 전위활동과 플럭서스 단체공연 참가자들 내에서 그의 역할이 분명히 구분되기 위해서, 본 연구에서는 독일 비스바덴에서 1962년 9월 1일부터 23일까지 열린 <플럭서스 첫 공연>을 기점으로 ‘플럭서스 이전(以前) 활동’과 ‘플럭서스 활동’으로 나누어 분석할 것이다.

II. 플럭서스 이전(以前)의 백남준의 예술세계

1. 독일 유학 이전의 백남준: 그는 무엇을 꿈꿔왔는가?

백남준은 태어나서부터 17년 반을 한국에서 살았다. 그리고 나머지 생을 유목민처럼 세계의 여러 곳에서 살았다. 59세 때 그는 인간의 정신적인 면이 대부분 18세 이전에 결정된다는 사실을 체득할 수 있었다.⁷⁾ 그것은 그가 한국에서부터 배운 두 사람 즉 칼 마르크스(Karl Marx, 1818~1883)와 아놀드 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874~1951)의 영향력이 그에게 얼마나 컸는지를 새삼 느낀 데서 비롯되었다. 자본

6) Susanne Rennert, “Nam June Paiks frühe Jahre im Rheinland”, pp. 12-13.

7) 백남준, 임왕준 외 옮김, 『백남준: 말(馬)에서 크리스토까지』, 에디트 데커·이르멜린 리비어 엮음 (백남준아트센터, 2010), 66쪽.

주의의 탐욕으로 세계대전을 두 차례나 치른 직후, 마르크스의 사상은 과학적인 논리로 유토피아를 건설한다는 대안으로 세계적인 선풍을 일으켰다. 그래서 이상을 좇는 젊은이들의 사회주의에 대한 신봉은 식민지 시절이나 해방 직후의 한국을 비껴가지 않았다. 그러나 해방 직후 한국 내에는 오스트리아사람인 아방가르드 작곡가 쇤베르크에 대한 정보는 거의 없었다. 그럼에도 백남준은 1947년 열네 살 반의 중학생 신분으로 쇤베르크에 대한 이야기를 들을 수 있었다.⁸⁾ 그는 혼자서 온갖 노력을 기울여 아방가르드 예술에 관한 정보를 찾아냈는데, 그것은 제2차 세계대전 이전에 발간된 일본서적들이었다. 그런데 그 책들에서는 그가 악마라든가, 가장 극단적인 전위주의자라고 평하는 글들이 쓰여 있었고, 이 때문에 백남준은 쇤베르크의 음악을 들어 보기도 전에 그에 대해 매료되고 말았다. 그의 기억에 따르면, ‘1948년의 한국은 막 끓어오르기 시작한 아방가르드의 열기를 그대로 보여주는 산증인과도 같은 지역’이었다고 한다. 그 시대 한국의 여러 작곡가들은 쇤베르크 외에도 바르톡(Béla Bartók, 1881~1945), 힌데미트(Paul Hindemith, 1895~1963), 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882~1971)와 같은 음악가의 독창적인 양식을 이해하고 있었다. 그것은 바로 ‘새로운’ 것에 대한 갈증이었다고 그는 진술한다. 마르크스에 대한 갈증도 그 중 하나였다고 한다. 그때 이미 백남준은 이 작곡가들에 대해서 조금씩은 알게 되었고, 그 중 가장 극단적인 쇤베르크에게 전적으로 기울었던 것은 “대변혁을 예고하는 화약고와도 같은 서울의 사회적 분위기를 반영한 것”이나 같다고 했다. 그리고 또 쇤베르크를 자신의 정신적 스승으로 삼았다. 1947년 그가 갖고 있던 쇤베르크의 작품은 <피아노를 위한 소나타 제 31번> 악보가 전부였지만, 이것으로 그는 ‘스승’의 전 세계를 상상했다.⁹⁾ 그리고 그 당시 2~3년간의 노력으로 그는 한국에서 유일하게 구할 수 있는 <피아노를 위한 곡 op.33a>의 해적판을 구했다. 이 음반은 일본에서 이미 전쟁 이전에 소개된 <정화된 밤>이라는 곡으로서 그는 그때 “마치 이집트의 묘지에서 보물을 발견한 사람처럼 흥분했었다”고 말했다. 그러나 곧이어 쇤베르크의 음악이 “바그너식의 헛소리에 불과하다”는 것을 깨닫고는, 그때 느낀 절망감 또한 잊을 수 없었다고 말한다. 이 대목에서 우리는 그가 ‘아방가르드 예술경향’과 극단적이라는 ‘쇤베르크의 예술세계’에 대해 얼마나 큰 환

8) 그 당시 백남준은 이건우에게 작곡을 배웠고, 신재덕에게서 피아노를 배웠다. 두 사람 모두 작곡가 김순남의 지인들이 모이는 모임의 일원이었다. 순진하게도 이 두 작곡가는 1951년 1·4후퇴 때 북한으로 월북하지만, 백남준은 그들이 훌륭한 ‘무조음악’의 작곡가였다고 말한다. 백남준, 같은 책, 67쪽.

9) 백남준, 『백남준: 말(馬)에서 크리스토포까지』, 25, 67-68, 187쪽.

상을 갖고 있었는지를 알 수 있다. 그럼에도 불구하고 그는 동경대 미학과 졸업논문(1956년 3월 졸업)을 쇤베르크 작품에 대한 연구로 이어갔다. 그것은 이미 그가 그의 관심과 재능을 아방가르드 예술에서 심화시키고 있었고, 중학생 시절의 허황된 상상을 넘어 학문적으로 아방가르드 예술세계를 체계적으로 탐구해 왔음을 알려준다. 그 후 그는 독일로 왔고(1956년 가을), 그래서인지 훗날 “독일에 온 진정한 이유가 쇤베르크였다”고 말한다.¹⁰⁾

한국전쟁 발발 후, 1950년 백남준은 일본으로 건너갔고 그리고 스파르타식의 공부로 도쿄대 미학과에 입학한 후 언제나 학업에만 열중한 것으로 보인다. 1952년부터 그는 일본에서 가장 뛰어난 작곡가 중 한 사람인 사부로 모로이(Saburo Moroi)에게서 개인지도를 받았다.¹¹⁾ 또 그 당시 일본은 이미 세계 정상급 예술문화의 창작과 실행을 동시에 체험할 수 있는 곳으로 성장해 있었다. 그런 곳에서 그는 철학공부에서부터 시작해 미학, 음악학, 미술학을 공부했으며, 헤겔과 하이데거에 대해서도 탐독했다. 그리고 응석반이 막내로 자란 그는 종종 책임지는 걸 별로 좋아하지 않는다고 스스로 말했지만, 그의 자의식 속에는 이미 “모든 행동에는 진실이 담겨 있어야 한다”는 소통의 근본을 깨달고 있었다.¹²⁾ 이것은 그가 평생 ‘실험적인’ 작업을 시도한 과정에서도 여실히 드러난다. 그는 “아주 순수한 젊음에 대한 이상”을 갖고 있었고, 그것은 “가능한 순수해지는” 것이라고 설명했다.¹³⁾ 그래

10) 백남준, 『백남준: 말(馬)에서 크리스토까지』, 202쪽.

11) Edith Decker(Ed.), *Nam June Paik: Niederschriften eines Kulturnomaden* (DuMont/Köln 1992), p. 48.

12) 백남준, 『백남준: 말(馬)에서 크리스토까지』, 222쪽.

13) 백남준, 『백남준: 말(馬)에서 크리스토까지』, 203, 211쪽. 이 대목에서 백남준은 헤겔과 하이데거 외에 장 폴 사르트르(Jean Paul Sartre, 1905-1980)에게서도 적지 않은 영향을 받았음을 짐작케 한다. 특히 <구토>와 <존재와 무>에서 말하는 ‘의식의 이중성’ 즉 ‘즉자존재(卽自存在)’와 ‘대자존재(對自存在)’의 결합(제 4부)과 “실존주의적 휴머니즘”에 가깝다. 즉 현세주의자 사르트르가 말하는 것에 따르면, ‘실존주의적 휴머니즘’은 현재의 자신을 넘어서는 것 즉 ‘초월’과 인간 세계 속에 현존하는 주체성(자신이 자신에 대한 입법자가 됨, 자유)이 결합하는 것이다. 이 ‘초월’은 자신이 현재 관계하고 있는 대상을 넘어서는 것과 동시에 그 대상과 관계된 현재의 자신도 넘어서서 미래의 새로운 자기 자신을 추구하고, 지금까지 존재하지 않았던 미래의 자신, 미래의 목적을 향해 자신을 내 던지는(기투사投) 것이다. 그래서 ‘자유’란 현재의 자신, 그 자신이 관계되어 있는 대상을 넘어서는 것이다. 이것은 역시 의미 있는 행위가 된다. 사르트르는 또 “지금까지 없었던 미래의 이상에야 말로 자유의 의미가 있다”라고 말하며, “현재의 자신이나 사물에 묶이지 않고 살아가는 삶의 방법은 능동성을 결여한 삶의 방법”이라고 했다. 즉 현재에 불만을 느끼고, 미래보다 이상적인 상태를 상정하는 것이 ‘가치’이며, 이 가치에서 출발한 현재를 넘어서면, 이것에서 처음으로 ‘인간 행위’에 의미가 생기기 시작하는 것이라고 했다. 이런 관점에서 백남준의 초기 예술사상은 사르트르의 사상 가까이에 있다. 그러나 본 연구논문에서는 자료의 실증을 통해서 플럭서스 활동에서 백남준의 중추적 역할을 입증하는 것이 중심이므로 그의 예술적 실존에 관한 탐구는 다음으로 미루어야 한다. 장 폴 사르트르, 정소성 옮김, 『존재와 무』 (동서문화사, 2009) 특히 1024-1058쪽.

서인지 그는 언제나 ‘젊은이’였다. 아방가르드 예술이 그래서 처음부터 그에게 정
체된 사회와 세계에 ‘변화’를 줄 수 있는 것이자 ‘문화적 속물근성’을 해체시킬 수
있는 것으로 받아들여졌던 것이다. 그는 자신의 이상을 실현시킬 꿈을 가지고 있
었고, 이를 위해 어떤 예술방식을 택해야 하는지도 분명히 알게 되었다. 그 당시
극단적인 예술 실천이 가능한 나라로 유학을 가는 것은 24살의 백남준에게 그래서
당연한 일이었을 것이다.

2. 50년대 중반부터 60년대 초반의 유럽 예술의 경향

50년대 중반 유럽의 음악은 전자공학의 발달로 새로운 개척의 분위기를 맞이하
고 있었다. 반면 유럽의 조형미술은 이런 음악의 움직임에 자극은 받았으나, “공허
한 개인적 제스처”로 사소한 요소에만 매달리는 앵포르멜 미술의 영향으로 막다른
지점에 다다르고 있었다. 이런 상황 속에서 추상적인 앵포르멜에 대한 반작용으로
서 뒤셀도르프에서는 젊은 미술가 오토 피네(Otto Piene, 1928~)와 하인츠 막크
(Heinz Mack, 1931~)가 훗날 영향력 있는 예술가그룹으로 성장하는 <제로ZERO
(Nullpunkt der Kunst)> 그룹을 1957년 4월 11일에 결성해 프랑스의 이브 클랭(신
사실주의), 이탈리아의 피에로 만조니(Piero Manzoni), 루치오 폰타나(Lucio Fontana)
그리고 일본의 카추오 시라가(Kazuo Shiraga, GUTAI 그룹) 등과 함께 왕성한 활
동을 했다. 그럼에도 그들의 노력이 빛을 발하기까지는 인내가 필요했다.¹⁴⁾ 이와

14) 1961년에 귄터 위커(Guenter Uecker, 1930~)가 가담한 이 예술가그룹 <제로>는 전후의 미술이 ‘필요
없는 과도한 짐을 지나치게 싣고 있기’ 때문에 ‘새로운’ 시작을 즉 “제로 상태인 시간(Stunde Null)”을
찾아 나서야만 한다고 주장했다. 그 시간은 과거로부터 부담이 없어야 하며, 전정 드라마의 공포와
혐오감에 반대하여 ‘더 순수하고 치유된 세계’를 내놓아야 한다고 주장했다. 그래서 제로는 ‘침묵의
단계’, ‘고요하고 평온한 단계’, ‘중간 또는 잠정적인 단계’로서 여기서 옛 상황이 새로운 정세로 변해야
했다. 그래서 ‘제로는 고요함이고, 시작이고, 원형이며, 제로이다.’ 1963년 그들은 ‘제로’를 ‘새로운 이상
주의’라고 표명했다. 당시 불란서 조형예술가 이브 클랭(Yves Klein, 1928~1962)의 모노크롬 화에서
영향을 받았고, 또 그와 함께 상호 긴밀한 관계 속에서 전시회를 열고, 소책자를 발간하며 움직이는
빛과 빛의 역할을 갖는 오브제(빛부조)를 써서 새로운 순수한 미학을 창출하며, 조형미술의 막다른
국면을 넘어서려 노력하고 있었다. 그들이 창작한 키네틱한 빛-오브제들은 오브제에서 나오는 빛과
오브제의 동력과 함께 공간 속으로 번지고 또 공간과 함께 섞여 서로가 연관 지어지는 것이 특징이다.
또 이들은 일본의 구타이 그룹과 상호영향을 주고받았다. 50년대 초에 일본에서 결성된 구타이 그룹
은 1956년 동경에서 전시회를 갖는 등 활발한 활동을 전개했으므로, 백남준은 일본에서부터 이런
국제적인 흐름을 이미 알고 있었을 것이다. 참조: <http://de.wikipedia.org/wiki/ZERO>; http://de.wikipedia.org/wiki/Otto_Piene; http://de.wikipedia.org/wiki/Heinz_Mack (2011년 4월 28일 접속)
ZERO: Internationale Kuenstler-Avantgarde der 50er/60er Jahre (Hatje Cantz/Ostfildern, 2006).
pp. 22-73.

달리 당시 음악계는 전자음악(electronic music)과 구체음악(concrete music)으로 사회 내부로부터 호응을 얻고 있었다. 전자음악은 음향을 만들어내는 최첨단 기계를 사용함으로써 혁신적 잠재능력을 상당히 얻고 있었다. 그래서 전자음악 작곡가들은 새로운 작곡 방식을 발전시킬 수 있었고, 음향 제너레이터로 합성음향을 만들어 낼 수 있는 기술적인 조건이 갖춰져 있는 쾰른 서부독일방송국의 전자예술 스튜디오(Studio für die elektronische Kunst)의 칼하인츠 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen, 1928~2007) 같은 전자음악작곡가는 전자음악계의 혜성이 되어 있었다. 또 이 합성음향은 테이프에 저장되어 작곡가의 자료가 되어 주었다. 그리고 2차 세계대전 이후 독일의 주요 도시에는 연합군이 주둔해 있었고, 그들은 자신의 나라의 라디오방송국과 함께 들어와 있었다. 예를 들어, 쾰른 시에는 적어도 5~6개 연합국의 라디오방송국이 동시에 존재하고 있었다. 하루 종일 진행되는 라디오의 프로그램은 가볍고 즐거운 음악에서부터 실험적인 전자음악에 이르기까지 모든 것을 들려주었다. 음악기계는 여러 가능성을 갖는데 그 중 하나가 하루 종일 진행되는 라디오에 음악을 만들어 주는 음향장치이다. 따라서 시중에는 『전자음향제작』(마이어 에플러)이라는 순수기술입문서에 관한 서적에서부터 장차 예고되는 전자시대를 성찰한 『기술시대의 음악』(프레드 프리베르크)이라는 책들이 등장할 정도였다. 이런 서적들에서 다루는 ‘음악기계’에 대한 지식은 최근 발전 경향을 감지하고 미래 경향에 새로운 명칭을 부여하면서, ‘종합예술’ 작품의 옛 개념을 기계화된 형식으로 바꿔 다시 부활시키려는 시도가 있었다. 이것은 바로 라디오와 텔레비전이 새로운 기구로서 그 역할을 맡아야 한다는 것이다. 또 이런 음악기계는 전통적인 악기 없이도 가능한 전자음악의 작곡기법 즉 전자적 발진음을 테이프에 녹음해서 합성하는 작곡을 고려한 것으로서 방송될 즉 스피커를 통해 청취될 음악을 목표로 한 것이었다. 따라서 이것은 연주되는 것을 목표로 하지 않았고, 그래서 연주자가 필요 없어지면서 작곡가의 위상이 더 커지게 되었다. 이러한 특성으로 전자음악은 지적으로 생각할 때 흥미롭게 생각되지만, 실제로는 상당히 내면적으로 발전해 갔고 비감상적으로 되어갔다. 이 때문에 전자음악은 순수한 음향으로 축소되면서 순수주의 경향에 이르게 되었고, 50년대 말에는 더 이상 돌출구를 찾지 못하는 첫 상황을 맞게 된다.¹⁵⁾

당시 전자음악과는 정반대의 경향을 갖는 구체음악은¹⁶⁾ 피에르 쉐퍼(Pierre

15) Edith Decker-Phillips, 『백남준: 비디오 예술의 미학과 기술을 찾아서』, 36-37, 46쪽.

16) 자연의 모든 흥미로운 소리를 구체적인 음으로 보고, 이러한 음을 사용하는 음악을 구체음악이

Schaeffer, 1910~1995)와 존 케이지(John Milton Cage Jr., 1912~1992) 같은 작곡가들에 의해서 오래 전부터 추진되어 왔었다. 이들은 기구를 사용해 소리의 영역을 음악영역 밖으로까지 확장해 왔는데, 이 기구들이 만들어내는 소리는 타자기의 달각거리는 소리, 사이렌 소리, 그로테스크한 말소리, 양치질하는 물소리, 식기 부딪치는 소리, 종이봉지를 찢는 소리, 숲 속의 바람소리(정령소리) 등이다. 이 낯선 음향은 청각적으로나 시각적으로나 유별나지만 음악적 작용으로서도 매우 이색적이었다. 그리고 이런 경우, 근본적으로 중요한 것은 이 음향의 새로움, 그 자체에 중요성이 있기보다 오히려 ‘전통음악형식의 타파’에 있었다. 그래서 이런 이색적인 음향이 익숙한 음악적 음향으로 청취되기 전에 이것을 가시화하는 것이 시급했다. 그래서 필연적으로 이런 가시화는 공연예술로 이어질 수밖에 없었다. 이러한 소음에 관한 역사를 보면 이미 미래파의 루이지 루솔로(Luigi Russolo, 1885~1947)가 그의 저서 『소음의 예술』에서 “우리는 순수한 음이라는 좁은 영역을 벗어나서 소음의 끊임없는 다양성을 받아 들여야 한다”라고 말한 데서부터 시작한다. 그래서 이 책은 케이지의 음악적 사유에 가장 큰 영향을 주었고, 이 같은 자각은 케이지에게 뿐만 아니라 나중에 백남준과 플럭서스 예술가들에게도 일종의 강령으로 받아들여진다.¹⁷⁾

라고 한다. 전통 유럽음악이 악기가 내는 음만으로 된 것이라면 구체음악의 음원은 세상에 존재하는 모든 소리를 음악의 재료로 삼는다. 이것은 우리의 감각으로 감지될 수 있는 형태와 내용을 갖춘 것으로서 파도소리, 개가 짖는 소리, 자동차의 클랙슨 소리 등등이며, 비록 지친 우리의 심신에 위안을 주는 파도소리나 새소리 등은 인간의 귀에 달콤하게 들려 전통음악의 감상과 같은 효과를 주더라도 음악가의 관점에서는 여전히 ‘소음’이었다. 프랑스의 작곡가이자 기술자, 방송인, 음악 학자였던 쉐퍼는 이런 자연과 주변 환경 속에 있는 소리를 담아낼 수 있는 녹음기가 발명되면서 이 <구체음악>을 주장하게 되었다. 조정환·전선자·김진호, 『플럭서스 예술혁명』 (갈무리출판사, 2011), 62-63, 94-97쪽.

- 17) 이 두 경향의 예술가들의 소음에 관한 인식에서 공통점을 찾는다면, 고정된 규범에 급진적으로 저항했다는 점과, 과학기술의 발전 상태와 그 사회가 수용한 예술실행 사이에 생긴 괴리감을 인식했다는 점에 있다. 그럼에도 미래주의자와 플럭서스 예술가들 사이에는 현저한 차이가 있다. 미래주의 예술가들은 단순히 기계 찬양에 머물렀으며, 사회 정치적으로 파시즘에 동조했다. (백남준의 1963년 첫 개인전 <음악의 전시-전자 텔레비전>에서 육조 속의 ‘마네킹 인형’은 이 파시즘을 암시한다.) 반면, 플럭서스 예술가들은 두 번의 세계대전의 경험과 전자공학의 발달로 예전의 기계적인 세계관에서 벗어났으며, 전자공학, 라디오, 텔레비전이 미래지향적인 기술로서 새로운 매체가 되었음을 감지하고 있었다. 그래서 이 새로운 매체를 맨 먼저 음악에(케이지) 그 다음에는 조형예술에(백남준) 통합시킨다. Edith Decker-Phillips, 『백남준: 비디오 예술의 미학과 기술을 찾아서』, 48쪽; 조정환·전선자·김진호, 같은 책, 83-89쪽.

3. 다름슈타트의 <국제적인 신음악을 위한 하기계절강좌코스>

1) 볼프강 슈타이네케

백남준은 1958년 가을 “새로운 음악에 있어서 세계적 수도”(한스 G. 헬름스)로 불렸던 쾰른으로¹⁸⁾ 이사 가기 전 뮌헨과 프라이부르크에서 음악공부를 했다. 1956년 가을부터 뮌헨대학에서 음악사와 미술사를,¹⁹⁾ 1957년 <다름슈타트의 국제 신음악을 위한 하기계절강좌(Internationale Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt)>에서 볼프강 포르트너(Wolfgang Fortner)교수를 알게 되면서 1957년 가을부터 약 1년간 그가 있는 프라이부르크 음대에서 작곡을 공부한다.²⁰⁾ 그 당시 이미 그는 음악학, 철학과 미술학 등의 경계를 넘나들며 시대에 상응하는 음악적 연결을 시도하고 있었다. 이 시도는 이미 ‘특정 목표’를 향해 작업 중이었다. 1957년 여름방학에 참가한 일명 ‘아방가르드음악의 도시’라 불렸던 다름슈타트에서 해마다 열리는 <국제 신음악을 위한 하기계절강좌코스>에서 이미 새로운 음악세계를 접했다. 이때 그는 전자음악 작곡가 칼하인츠 슈톡하우젠과 루이지 노노(Luigi Nono, 1924~1990)의 강의를 들었고, 그들과 나눈 대화를 통해 자신이 하고 있는 음악적 시도에 확신을 갖게 되었다. 그러나 여기서 그보다 더 획기적인 일은 이 강좌코스의 창시자(1946 설립)이자 책임자인 볼프강 슈타이네케(Wolfgang Steinecke, 1910~1961) 박사가 백남준의 음악세계에 관심을 갖고 열정적으로 멘토가 되어 준 일이다. 그는 백남준에게 1957년 수업료 면제정원이 되는 장학금을 승인해 주었고,²¹⁾ 또 백남준이 시도하고 있는 새로운 작곡에 대한 상세한 내용이 담긴 편지에 내용적으로 상응하면서도 비판적인 논평까지 실은 답신을 지체 없이 보내준 지인이었다. 수산네 레너르트는 이

18) 음악에 관한 국제적인 상황 속에서 1950년대의 ‘새로운’ 음악의 창작과 실행 그리고 그 지속가능성을 두고 한스 G. 헬름스가 평가한 말이다. Susanne Rennert, “Nam June Paik’s frühe Jahre im Rheinland”, p. 12; Mary Bauermeister, «all things involved in all other things», 전시회 카탈로그 (Köln 2004), p. 79.

19) 백남준은 1956년 겨울학기 뮌헨대에서 트라지볼로스 게오르기아데스(Thrasylbulos Georgiades) 교수의 음악사 수업에 참석했다. 원래는 전위적인 작곡가 안톤 베버른(Anton Webern)에 관한 논문으로 박사학위를 받고 싶었지만, 이 교수가 그런 테마를 수락하지 않을 것이라는 확신이 들면서 학기 중에 프라이부르크 음대로 갈 결심을 한다. Edith Decker-Phillips, 『백남준: 비디오 예술의 미학과 기술을 찾아서』, 35-36쪽.

20) Edith Decker(Ed.), *Nam June Paik: Niederschriften eines Kulturnomaden* (DuMont/Köln 1992), p. 48.

21) 볼프강 슈타이네케에게 보낸 백남준의 첫 번째 편지(1957년 6월 16일, 뮌헨에서). Edith Decker, *Nam June Paik: Niederschriften eines Kulturnomaden* (DuMont/Köln 1992), 같은 쪽; Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn(Ed.), *Darmstadt-Dokumente I, Edition Text + Kritik* (München 1999), p. 110.

서신 자료들로 볼 때, 그는 처음부터 백남준에게 “아버지 같은 조연자”였다고 했다.²²⁾ 그는 이 계절강좌코스에서 작곡 강좌와 해설 강좌를 미학과 음악사와 연계시킴으로써 그리고 강연자에게 작곡을 위탁하고 콘서트를 개최할 수 있게 함으로써, 다시 말해서 이 두 전략을 통해 이곳 강좌들을 음악의 가장 최신 발전상으로 자리매김 시켰으며, 그럼으로써 다름슈타트 신음악 강좌코스를 국제적으로 성공시킨 장본인이다. 그 뿐만 아니라 당시 가장 관심을 끌고 있는 세계적인 작곡가와 해설가 그리고 연주가를 매해 여름마다 강연자로 초빙해서 최신 음악에 관한 가장 중요한 국제적인 공개토론을 갖게 했다. 이러한 슈타이네케의 ‘새로운 음악’에 대한 열정은 백남준과 갖은 광범위한 서신교환 속에서 그의 영향력으로 뚜렷이 드러난다.

서신들에서 정리해 보면, 백남준의 초기음악 진행과정은 ‘전통적인’ <현악사중주(Streichquartett)>(1955-1957)에서 시작해서 중세불교의 찬미가를 모델로 한 3분 짜리 실내악 <신라향가에 대한 “다양하고-상이한 음들”(“poly-heterophonie” nach Sirlahyanga)>(1957/58)을 거쳐, 사람들을 깨우치게 해 준 <존 케이지에게 보내는 경의(Hommage à John Cage)>(1959년 11월에 초연)에 이르는 세 작곡과정의 획을 굿듯이 분명하게 드러난다.²³⁾ 그리고 1958년 5월 20일 이전에, 그는 “가장 일치하는 리듬으로 실행시키기 위해서” 두 번째 작품인 <신라향가>를 전자음악으로 바꿔 쓰려고 계획한다고 슈타이네케에게 편지로 알린다. 그러자 슈타이네케는 그러하다면 백남준이 쾰른에 있는 서부독일방송국의 전자음악 스튜디오에 있는 헤르버트 아이머트(Dr. Herbert Eimert)박사를 방문하는 것이 가장 최선책이 될 것이라고 조언해 준다.²⁴⁾ 음악가로서 백남준의 첫 발전 단계는 이처럼 슈타이네케박사(1961년 사망)의 조언과 불가분의 관계에 놓여 있었다.

22) Susanne Rennert, “Nam June Paiks frühe Jahre im Rheinland”, p. 11.

23) 국제적인 음악인슈티튜트 다름슈타트의 아카이브에는 1957~1961년까지의 광범위한 편지꾸러미들이 보관되어 있다. 중요한 서신들이 *Darmstadt-Dokumente I, Edition Text + Kritik* (1999) 안에 공개되어 있다.

24) 볼프강 슈타이네케가 백남준에게 보낸 1958년 5월 20일자 편지 내용 중에서, Metzger/Riehn, *Darmstadt-Dokumente I, Edition Text + Kritik* (1999), p. 119; 프라이부르크에서 백남준은 두 반음 사이의 음계를 찾아 작곡했는데, 피아노로는 반음과 반음 사이의 음을 찾을 수 없었다. 그래서 그는 ‘난리를 피웠다’고 한다. 포르트너교수는 백남준에게 더 가르칠 것이 없다고 생각해서인지, 쾰른의 전자음악 스튜디오에 추천서를 써주었다고 백남준은 진술한다. 백남준: 말(馬)에서 크리스토포까지, 202쪽: 아마도 1958년 5월 이후가 포르트너교수가 그에게 쾰른의 전자음악 스튜디오로 갈 것을 권한 시기로 보인다. 나중에 이 스튜디오에서 백남준은 작업은 할 수는 없었지만, 그의 가장 새로운 기술에 관한 지식과 최근의 아방가르드적 노력이 중재가 되어 그 곳 사람들과 교제를 잘 할 수 있었고, 또 자료와 정보를 얻어내는 데에도 덕을 보았다고 한다. Susanne Rennert, “Nam June Paiks frühe Jahre im Rheinland”, p. 12.

2) 테이프 콜라주

1957년 다름슈타트 하기계절강좌코스(도 2)에서 백남준은 1950년부터 그곳에서 전자음악에 대해 강연하고 있는 칼하인츠 슈톡하우젠(도 1)을 만난다. 가장 극단적인 전위음악가에 매료되어 왔던 백남준에게 이 국제적인 신음악을 위한 코스는 자신의 음악성향을 재인식시켜주기에 충분했다. 그 점은 프라이부르크 음대에서 방황하고 있는 백남준이 본래 12음계음악을 포함한 전통음악에는 관심이 없음을 파악한 그의 스승 포르트너교수의 추천장에서 여실히 드러난다. 그는 쾰른의 전자예술을 위한 스튜디오에서 작업을 해 볼 것을 백남준에게 제안하면서 추천장을 써 준다. 그 안에서 포르트너 교수는 “백남준과 같이 아주 특이한 현상”은 자신이 맡아 가르칠 수가 없다고 하면서, “그는 파리의 피에르 쉐퍼나 미국인 존 케이지가 수행하고 있는 소리와 음향연출 문제에 관심이 있다”고 썼다. “그래서 음향과 소리 조직에 관한 흥미로운 실험이 이루어지지만, 이 실험은 장르 속성상 작곡분야의 관점에서는 정확히 평가할 수 없다”고 말하며, “이러한 실험과 엄밀한 의미의 작곡이 갖는 관계는 대략 사진 몽타주와 엄밀한 의미의 회화가 갖는 관계와 비슷하다고 했다.” 물론 이 시기에 백남준은 더 이상 시리얼 뮤직 방식에 의존해 작업을 하고 있지 않았으며, 이미 프라이부르크 시절의 작곡도 녹음테이프 콜라주로 이루어져 있었다. 이것은 9세기 한국시를 기반으로 한 물소리, 아기의 말 더듬는 소리, 차이코프스키 음악의 단면 등 다양한 음향요소들을 콜라주해서 작품으로 만든 것이었다. 이때 사용한 콜라주 원칙은 이후에 진행되는 그의 행위예술인 “행위음악” 작곡과 훨씬 나중의 작업인 비디오테이프 작업에서 기본구조가 되었다.²⁵⁾

3) 존 케이지

1958년 다름슈타트 하기계절강좌코스에서 백남준은 존 케이지(도 3)를 첫 대면하게 된다. 대략 케이지가 아시아적 사고를 갖고 있으며, 특히 선(禪)불교에 몰두하여 이것을 작품에 이용하려 했다는 것을 알고 있었기에, 그에 대해 우선 어느 정도 회의적인 태도를 갖고 있었다고 한다. 그러나 1975년 비디오테이프에 녹화된 그의 진술 속에는 케이지의 다름슈타트 공연에 대한 대목이 있는데, “나는 아주 냉소적인 생각을 갖고 음악을 보러 갔다. 미국인들이 동양적인 유산을 가지고 뭘 하는지를 보기 위해서였다. 콘서트가 진행되면서 나는 차츰 흥분이 되었다. 콘서트가

25) Edith Decker-Phillips, 『백남준: 비디오 예술의 미학과 기술을 찾아서』, 36-37쪽.

끝날 때에는 난 완전히 딴 사람이 되어 있었다.” 이 변화의 근본요인은 그가 케이지 음악에서 느꼈던 지루함이 禪 철학의 바로 불교의 절대적인 공(空)개념과 일치하고 있었다는 점에 있었다.²⁶⁾ 그가 받은 동요는 선불교에 있는 것이 아니라 선불교에 영향 받은 케이지에게 있었다. 비록 동양적 사고방식을 지닌 미국인이었지만 그가 서양적 경향을 띤 아시아인에게 본래 자신의 문화유산에 다시 다가가도록 만든 일은 백남준에게는 충격이었다. 또 그는 이미 한국에서부터 20세기 서양음악에 정말 열광적으로 매료되어 있었다. 더더욱 도쿄대에서는 유럽 음악 강좌 이외에 아시아 음악 강좌는 단 하나뿐이었고, 대학의 프로그램은 서양문화에 치우친 나머지 그것을 비판하는 것은 허용되지도 않았었다고 그는 말했다. 당시 그곳의 학습은 “서양음악은 판단하는 것이 아니라 배우는 것”이었다고 했다.²⁷⁾ 그 후, 케이지의 사고를 통해서 백남준은 유럽 음악전통에 대한 자신의 존경을 뇌버린다. 이 자취가 케이지를 만난 이후인 1958년 가을부터 명확히 드러난다.

존 케이지는 처음부터 ‘새로운’ 소리를 찾는 데 열중했던 작곡가였고 또 무척 이를 위해 노력했었다. 그런 그는 전통 악기의 음과 모든 다른 음향 사이의 경계를 없애려 했고, 음악가가 만들지 않은 음향과 소리도 유효한 것으로 생각했다. 그런 그의 입장은 우리가 “어디에 있든, 우리가 듣는 것은 대부분 소음이다. 우리가 그 소음을 무시하면, 그것은 우리를 방해한다.”²⁸⁾ 우리가 그것을 들으려 한다면 우리는 그것을 매력적이라고 생각하게 된다”라는 말로 대신할 수 있다. 그래서 그는 1938년 초기의 타악기 작품들(<바쿠스의 술잔치> 등)에 오케스트라의 타악기 이외에 자동차 브레이크 드럼과 화병을 사용했고, ‘장치된 피아노(präpariertes Piano)’(도7)를 사용했었다. 그의 ‘장치된 피아노’는 많은 음색을 만들어 내기 위해 피아노 현에 못, 나사, 종이, 지우개 등의 물체를 끼워 넣은 것이다. 또 음향제작기로서 라디오, 전축, 가정용주방기구들을 설치해 사용했다. 또 1952년 테이프리코더로 작곡한 <윌리엄스 믹스>을 완성했다.²⁹⁾ 케이지의 이런 전통음악의 음향을 확대하려는 시도는 동시대의 다른 작곡가들에게서도 있었지만, 케이지가 그들과 다른 점은 그의

26) 백남준은 이미 일본에서 음악비평가 아키야마 구니하루에 의해서 처음으로 들었고, 또 스승 노무라 요시오를 통해 케이지의 작곡 성향을 알고 있었다. Edith Decker-Phillips, 『백남준: 비디오 예술의 미학과 기술을 찾아서』, 37쪽.

27) Edith Decker-Phillips, 『백남준: 비디오 예술의 미학과 기술을 찾아서』, 37-38쪽.

28) 우리가 들으려 하지 않으면 소음은 다른 어떤 형태로든 더 들린다.

29) 조정환·전선자·김진호, 『플럭서스 예술혁명』, 51-72쪽; Edith Decker-Phillips, 『백남준: 비디오 예술의 미학과 기술을 찾아서』, 37-41쪽.

독창적인 사고 즉 공(空)개념을 음악영역에서 찾아냈고, 또 이 아이디어를 놀라운 정도로 실행에 옮긴 것에 있다. 그래서 그의 실행과정을 살펴보면, 세 가지 요소가 가장 기본적인 것으로 나타난다.

첫째, 1954년부터 선불교에³⁰⁾ 관심을 가진 그는 ‘모든 사물이 동등한 가치가 있다’는 점을 인식하면서 다음과 같이 말했다. “창조는 우리처럼 감정이 있는 존재와 음향과 같이 감정이 없는 존재로 구성되어 있고, 이 모든 존재가 우주의 중심에서 있다.” 이렇게 그는 모든 사물의 동등한 가치를 인정하고(불교) 위계질서를(서양종교) 배제했다. 그 결과, 그는 음악에서도 의도적으로 만든 음향과 우연히 존재하는 소리를 동등한 것으로 수용했다.

둘째로, 불교 철학의 주요 사상인 공(空)개념은 “순수한 無의 신성함”이다. 만약 이러한 공을 음향세계에서 찾았다면 ‘절대적인 정적’을 거론하게 된다. 그러나 그는 절대 정적 같은 것은 존재하지 않는다는 것을 이미 경험했었다. 1951년 그는 하버드대의 한 방음처리가 된 방에 들어갈 기회가 있었다. 그러나 그 안에서 기대했던 절대 정적은 없었고, 그 대신에 그는 두 가지 서로 다른 소리를 들었다. 그것은 바로 자신으로부터 들리는 신경체계의 고음과 혈액이 낮게 순환되는 소리였다. 이 경험을 바탕으로 그는 <4'33">(도 4-6)를 작곡하게 된다.³¹⁾ 1952년 8월 29일 뉴욕 우드스톡(Maverick Concert Hall)에서 피아니스트 데이비드 튜더(David Tudor)에 의해 초연된 이 작품은 1악절 33", 2악절 2'40", 3악절 1'20" 모두에서 처음에는 뚜껑을 닫고 각 절의 마지막에 뚜껑을 열어젖히는 것이 유일한 행동이었다. 청각적으로 들리는 것은 오직 관객과 가까운 주변의 소리뿐이었다. 이처럼 불교의 영향으로 ‘모든 사물은 자유롭게 전개될 수 있어야 한다’는 그의 확신은 그의 어느

30) René Block, “Fluxus und Fluxus 1964-1976”, in: *1961 Berlinart 1987*, 전시회 카탈로그(München, 1987), p. 65; 불교가 서양에 대대적으로 포교되기 시작한 때가 50년대 중반부터이다. 일본 선불교 철학자 스즈키 다이세츠 다이타로가 그 당시 뉴욕 컬럼비아 대학에서 강의를 하고 있었다. Edith Decker-Phillips, 『백남준: 비디오 예술의 미학과 기술을 찾아서』, 39쪽.

31) 그 외에도 케이지는 1951년 로베르트 라우센버그(Robert Rauschenberg, 1925~2008)의 뉴욕 전시회 <흰 페인팅(White Paintings)>에서 자극을 받는다. 그는 거기서 “회화를 지워 없애버리려는” 라우센버그의 목표를 체험했다. 이 전시회는 ‘침묵’이라는 주제로 열렸는데, 오직 관람자의 그림자가 매 시간마다 다르게 흰 페인팅 위에 비쳐 생기는 것만 허용했다. 라우센버그는 재료 사용에서도 전통적인 유화물감이 아니라 벽에 사용하는 흰 페인트와 벽을 칠할 때 사용하는 롤러를 이용해서 캔버스에 칠을 했다. 그뿐만 아니라 같은 해(1951년) 라우센버그는 뉴욕에서 자신의 동료 빌렘 드 쿠닝의 스케치 하나를 지우개로 지워 우세를 떨치는 미국 추상표현주의에 대항했었다. 이로써 그의 제스처는 전통 회화개념을 근본적으로 지워버리는 ‘행위예술’의 단초가 되어 준다. 이 그림은 <지워진 드 쿠닝의 그림>이란 제목으로 현재 샌프란시스코 현대미술관에 소장되어 있다. 조정환·전선자·김진호, 『플럭서스 예술혁명』, 115-116쪽.

한 편지 속에서 다음과 같이 표현되었다. “말하자면 난 나에게 귀가 있고 들을 수 있다는 것을 점점 더 실감하게 되었다. 내 작품은 이것을 보여주기 위한 것이다. 당신은 이것을 생의 긍정이라고 부를지도 모른다. 삶은 내가 없이도 잘 진행되는 데, 나의 조용한 작품인 <4'33">는 이 점을 당신에게 설명할 것이다.” 우리는 들을 수 있기 때문에 그의 총보(도 4-6)는 ‘제안’의 성격을 갖게 되었고, 지금도 이 작품은 수시로 연주되고 있으며, 피아노든 오케스트라든 여러 공연형태 속에서 연주자에게 행위의 여러 가능성을 열어주고 있다.

셋째로, 그는 작곡 안에 자신의 취향과 감정을 배제하기 위해 1950년부터 ‘우연 작동법’을 가지고 작업했었다.³²⁾ 1951년 그의 제자 크리스티안 볼프(Christian Wolff, 1934~)가 그의 아버지가 출판한 ‘우연적 사건들의 질서를 묘사한 우주철학서’인 『주역』(易經, *I Ching, The Book of Changs*)을 케이지에게 선물한다. 그는 이 책을 열심히 탐독했고, 그 안에서 설명하는 자연법칙의 작동에 따라 동전을 던지거나 종이에 불규칙성을 적어 두었다. 이것은 순환과 반전의 표시였고, 이것은 우연성과 비결정성을 나타내 주었다. “(...) 난 처음에 우연히 작동하는 법을 음악에 적용하여 내 감정이나 생각을 표현하지 않으려 했다. (그런데) 소리 자체가 나를 변화 시켰다.”라고 말하면서, 자연처럼 끊임없이 변화하는 소리의 무한한 아름다움을 깨닫고는 소리를 물리적 특성인 ‘지속, 음고, 음량’의 면에서만 평가했고, ‘조화론’과 같은 인간의 인위적 간섭이 포함된 청취방법을 거부했다. 이 같은 케이지의 ‘무정부적인’ 사고는 음악영역을 넘어 그의 삶의 철학에 까지 이른다.

이러한 케이지가 1958년의 다름슈타트 하기계절강좌 강연에서 음악과 작곡에 관한 그의 생각을 “과정으로서 작곡”이라는 테마로 표현하였다. 이 테마는 당시로 보면 “음악에 대한 극단적인 정의”였다. 그는 이를 “나의 작곡 속에서 질서의 개념이 무질서의 개념으로 가는 한 경향이 아마도 이런 연역을 만들었을 것이다”라고³³⁾ 설명했다. 그러나 형식면에서는 <변화>, <비결정성>, <소통>이라는 제목도 다루

32) 피에르 쉐퍼는 녹음한 음악적 자료를 자신의 의도 즉 작곡가의 생각에 따라 편집해 작곡한 반면, 케이지는 자연의 소리나 주변 환경에서 들리는 소리를 녹음하는 것에서 출발해 가끔 소음을 포함한 ‘있는 그대로’의 소리를 편집 없이 사용했다. 조정환·전선자·김진호, 『플럭서스 예술혁명』, 97쪽.

33) 당시 쾰른 서부독일방송국(WDR) 전자음악을 위한 슈트디오에서 함께 작업하고 있었던 시인 한스 G 헬름스, 볼프 로젠베르크(Wolf Rosenberg), 음악평론가 하인츠-클라우스 메츠거가 다름슈타트에 와서 통역봉사를 하였는데, 케이지 강의의 통역도 맡았다. 이 당시 메츠거는 이 “과정으로서 작곡”을 대략 ‘한 시대적(역사적) 단면’이라고 표현했다. Susanne Rennert, “Nam June Paiks frühe Jahre im Rheinland”, p. 12.

었다. 당시 다름슈타트에서 갖은 그의 공연 <피아노를 위한 음악>에 대해 그는 <변화>를 말했는데, “이 작품에서 음은 음악이 적혀 있는 종이(총보)의 불완전성이 결정한다. 그 불완전성의 수는 변화를 결정한다.”³⁴⁾ 총보에 적힌 제시가 제안의 성격을 갖기 때문에, 연주자는 자신의 스타일로 자신의 시대에 맞게 그 제시를 자유롭게 수행할 수 있다는 것이다. 이런 것이 바로 ‘변화’를 이끌어 낸다는 것이다. 그럼으로써 그의 작곡은 자연처럼 유기적으로 작동하여 ‘우연’을 낳으며, 작품의 결과는 언제나 ‘비결정적’이다. 그래서 <변화>와 <비결정성>은 ‘무엇인가를 확정할 수 없고 또 확정하려 하지도 않는 것’이며, 그래서 <소통>이 가능하다. 또 우주적인 질서에서도 이 세 테마는 <우연>과 <필연>으로서 ‘과정’ 속에 존재하는 것이다. 이것은 백남준에게 아주 특별한 의미로 작용하게 된다.

4. 백남준의 “행위음악” 작품

1) <존 케이지에게 보내는 경의>: 음악에서 행위예술로

케이지를 만난(1958 여름) 후 백남준은 새로운 예술적 단계로 접어든다. 그해 가을 프라이부르크에서 “새로운 음악의 중심지”로 부상한 쾰른으로 이사를 간 후, 다름슈타트에서 쾰른으로 가는 기차에서 그는 케이지를 다시 만났는데 이때 대화를 나누면서 전자음악에 대한 흥미를 잃었다고 한다.³⁵⁾ 그는 전자음악을 매우 좋아했지만, 쾰른의 전자예술을 위한 스튜디오에서 테이프를 가져와³⁶⁾ 그것으로 전자음악을 새벽 두 시까지 제작하고는, 아주 흥분해서 걸작을 만들었다고 생각했었다. 그러나 그 다음날 아침, 잠에서 깨어나 보면 아무것도 아니었다고 한다. 그 이유는 전자음악이 그에게 ‘카타르시스’를 느끼게 해 주지 못했기 때문이라 했다. 반면 당시 케이지에게서 들은 ‘소리 콜라주’는 “아주 흥미로운 작업”이라고 했다. 그 이유는 이 작업의 속성이 음악의 범주에 속하지 않는 자연의 소리나 소음과 같은 환경의 소리를 음악적 요소로 받아들여 그대로 녹음시킨 ‘무질서’였기 때문이었다. 그

34) Edith Decker-Phillips, 『백남준: 비디오 예술의 미학과 기술을 찾아서』, 42쪽.

35) Edith Decker-Phillips, 『백남준: 비디오 예술의 미학과 기술을 찾아서』, p. 202; Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn(Ed.), *Darmstadt-Dokumente I, Edition Text + Kritik* (München 1999), 같은 쪽.

36) 백남준의 작업은 그의 기대와는 달리 서부독일방송국의 전자음악 스튜디오에서 할 수 없었다. 그러나 그는 이 스튜디오에서 버려진 무수한 테이프를 가져와 자신의 아틀리에에서 실험했었다. Edith Decker(Ed.), *Nam June Paik: Niederschriften eines Kulturmaden* (DuMont/Köln 1992), p. 50; 2009년 2월 7일 본인이 마리 바우어마이스터와 갖은 인터뷰 중에서.

러나 거의 서구문화에만 매료되어 왔던 백남준에게 이것은 ‘놀라움’으로 또 ‘절망’으로 다가왔다.³⁷⁾ 카타르시스는 그의 정신적 성숙을 위해서 아주 중요했었다. 그는 이것을 그의 어머니가 매년 10월에 집안에서 벌린 굿판에서 체험했었다. 그래서 그는 이런 효과를 위해서 ‘행위’가 필요하다는 것을 깨달게 되었다. 그리고 그것을 슈타이네케 박사에게 보낸 편지 속에서 “순수연극(théâtre pure)”이라 표현하며, 이에 대한 첫 구상을 <존 케이지에게 보내는 경의(Homage à John Cage)>라는 제목의 작품에서 실험에 들어간다.³⁸⁾ 따라서 그는 이 작품에서 음악의 범주 밖의 음을 녹음한 테이프콜라주를, 그리고 ‘장치된 피아노’가 사용되는데 그것은 건반악기로서 뿐만 아니라 줄을 손끝으로 뜯는 연주법인 피치카토(Pizzicato)의 현악기로서 또는 타악기로서 활용되게 창작한다.

이로써 결정적인 변화를 반영한 작품 <존 케이지에게 보내는 경의(Homage à John Cage)>는 1959년 11월 13일에 뒤셀도르프 <갤러리 22>에서 초연되었으나, 구상은 1958년 가을부터 이루어졌음을 알 수 있다. 다름슈타트에 있는 슈타이네케 박사에게 보낸 그의 두 편의 편지³⁹⁾에서 이 작품의 제작과정을 실증적으로 살펴볼 수 있다. 그는 1958년도 편지의 추신에서 이 작품의 “주요부분은 녹음된 음악(콜라주)이지, 전자음악이나 구체음악이 아니며, 행위가 중요”하다고 했다. “순수 연극”인 이 작품의 구성은 행위를 위한 세 악장이며, 그의 표현대로 “무음악(Amusik)”⁴⁰⁾으로 종결되기 위해서 사용될 많은 비품들을 편지 속에서 다음과 같이 열거했다.

37) 과학적이고 합리적인 서양 문명에 심취 되어 ‘선형적인 발전’만을 줄곧 지향해 왔던 백남준에게 선불교와 주역의 영향으로 케이지가 인위성을 배제한 ‘우연성 음악’이라는 새로운 영역을 개척한 일은 거의 ‘역습’과도 같은 것이었다. 그래서 그는 선불교 자체가 아니라 케이지에게 영향을 준 선불교의 영향력에 관심을 갖게 되었다. “절망은 놀라움의 부정적인 반대 의미를 갖기 때문에” 그는 절망에 관심이 많다고 말했지만, 실은 그가 “절망은 가끔 놀라움보다 더 확실하다”고 진술하듯이 말했기에, 아마 케이지의 연주를 처음 들었을 때 그는 정말 절망할 정도로 놀라움을 느낀 것 같다. 백남준, 『백남준: 말(馬)에서 크리스토포까지』, 203쪽.

38) Edith Decker(Ed.), *Nam June Paik: Niederschriften eines Kulturromaden* (DuMont/Köln 1992), p. 48-53;

39) 백남준이 쾰른에서 보낸 1958년 12월 8일자 편지와 역시 같은 발신지에서 보낸 1959년 5월 2일자 편지이다. Edith Decker(Ed.), *Nam June Paik: Niederschriften eines Kulturromaden* (DuMont/Köln 1992), p. 49-53; 백남준, 『백남준: 말(馬)에서 크리스토포까지』, 397-403쪽.

40) 백남준은 1958년 12월 8일자 편지에서 쇤베르크는 <무조성(atonal)>을 썼고, 케이지는 <무작곡(Akomposition)>을 썼으며, 자신은 <무음악>을 썼다고 각각의 음악세계를 명확히 구분해 명명했다. Edith Decker(Ed.), *Nam June Paik: Niederschriften eines Kulturromaden* (DuMont/Köln 1992), p. 49.

“(…) 이를 위해서 보통 피아노나 그랜드 피아노 그리고 아주 형편없는 ‘장치된’ 피아노와 스쿠터 한 대가 필요합니다.

피아노는 건반 악기로만 사용되는 것이 아니라 현악기, 피치카토, 타악기로도 사용될 것입니다. 연주자들은 신문을 읽고, ‘관객들과 얘기하고’, 그랜드 피아노를 밀고, 피아노를 뒤집을 것입니다. 피아노가 무대에서 관객들이 있는 바닥으로 떨어질 것입니다. 관객들은 무대를 향해 폭죽을 던지고, 권총을 쏘고, 유리잔을 깨 것입니다. 그리고 스쿠터가 무대 뒤에서 도착합니다.

게다가, 여러 가지 장난감, 일기예보, 뉴스, 스포츠 중계(라디오), 부기우기, 물, 녹음기 소리 등, 다시 말해 기능적으로 자유로워진 소리들이죠.

자연히—이것은 아주 슬픈 <무음악>(음향미술(Tonkunst)), 일종의 소리로 표현된 슈비터스라고 할 수 있습니다. 존 케이지도 이 아이디어에 상당한 관심을 보였습니다. (…)⁴¹⁾

“여기에는 유머가 없다”고 설명한 이 작곡은, 제1 악장은 숭고함이 추악함과 코미디와 함께 하나임을 증명하는 것이라 했다. 이를 위해 관객은 모두 <마태수난곡>을 끝까지 듣고 온 경건한 사람의 자세로 공연을 관람할 것을 권하며, 여기의 소재는 라디오—콜라주와 언어인데, 이 언어는 음성과 억양은 분명히 구별되나 의미는 아직 구성되지 않은 원시상태의 것이다. 이것들은 모두 동시에 진행되어 ‘놀라움’과 ‘실망’으로 끊임없이 이어져야 한다고 했다. 극도의 ‘지루함’을 만들어내는 제2 악장은 근면과 어리석음이 함께 일군 독일의 경제 기적에 대한 경고라 했는데, 여기서 그의 ‘장치된 피아노’와 열 개의 현만 제거된 웨손이 좀 덜된 두 번째 ‘장치된 피아노’가 자동차-, 탱크 장난감과 피치파이프 등의 장난감들과 함께 등장한다. 이 두 악장이 놀라움과 실망과 지루함을 만들어내면서 일상의 범칙에서 즉 음악가의 음악적 세계를 벗어나는 것이 목표라 했다. 그런 후 제3 악장은 질식 상태의 뮤지컬에 탈출구를 제시하는 것이다. 무대 위에서 아르토와 랭보의 시구들을 그가 행위와 함께 확장기로 외침으로써 바로 제 기능을 벗어난 (기능적) 행동으로 무위(無爲)의 행동을 가시화한다. 이렇게 구성함으로써 그는 “완전히 새로운 양식”을 찾았다는 확신을 갖게 되었고, 이를 편지에 토로한다. 그리고 끝으로 약 10분 정도 소요될 이 작품이 ““12음 기법의 매너리즘”에 정반대되는” 중대하고도 비복구적인 작품임을 슈타이네게 박사에게 알리면서 언젠가 쾰른의 전자예술 스튜디오

41) Edith Decker(Ed.), 같은 쪽; 백남준: 말(馬)에서 크리스토포까지, 402쪽. 쿠르트 슈비터스(Kurt Schwitters, 1887-1948)는 다다이즘 운동에 참가한 독일 예술가로서 메르츠(Merz)라는 독특한 콜라주 작품으로 유명하다.

에서 공간적 개념을 갖는 자신의 작곡을 현실에 옮길 작정이라고 했다.⁴²⁾

이 곡은 음악적인 부문에서는 테이프 콜라주로 구성되지만, 두 대의 ‘장치된 피아노’(도 8)가 투입된다. 그러면서 “피아노의 장치는 케이지의 것과 완전히 다르다”는 점을 분명히 명시한다.⁴³⁾ 케이지의 ‘장치된 피아노’는 많은 음질이나 플루트의 음이나 타악기의 소리를 내기 위해 현에 여러 물체를 끼워 넣는 것이다.⁴⁴⁾ 케이지의 이 피아노는 소리의 다양성을 추구했다면, 백남준의 피아노가 갖는 역할은 제3악장 끝에 “피아노를 전복시키고, 계란을 던져 깨뜨리고, 유리잔을 깨거나, 종이를 찢고, 살아 있는 닭을 풀어 주고, 오토바이가 등장하는”⁴⁵⁾ 이 모든 ‘행위’의 대표가 된다. 녹음에서 수정과 통제를 하지 않은 음향콜라주와 과격한 행위로 말미암아 이 작품은 “아주 슬픈 <무음악>”이 되지만 반면 “음향(ton)미술(kunst, art)” 즉 공간 속에서 청각적이고 시각적인 복합콜라주가 이루어지는 예술 바로 공간예술이 된다는 것을 확신하고 있었다. 이것은 슈톡하우젠이나 케이지에게서 찾아 볼 수 없는 ‘새로운’ 것이었다. 당시 그의 ‘(문법 파괴적이고 의미파괴적인)부조리와 공격적인 행위’의 추구는 이런 목적을 갖고 있었다.

‘새로운’ 것, 즉 전복시키고, 깨고, 찢고, 무질서를 피하는 그의 파괴적인 행위는 목표를 위해 즐거움을 주어서는 안 되었다. 이것은 더욱 더 당혹스럽고 충격적이어야 했다. 이를 통해 관객이 그의 공연에서 쇼크를 받고, 당혹감과 놀라움의 공격을 받아야 했다. 이렇게 백남준은 이 데뷔작품에서 특히 ‘악기에 놀라운 파괴력을 가지게 하여 공격’하는 “행위음악”의 전기를 열었다. 이것으로 그는 케이지와는 확연히 다름을 갖는데, 케이지에게 중요한 것은 소리의 ‘해방’이었다면, 그에게 중요한 것은 “전통적인 음악과 공연을 제거 하는 것”이었다. 더 정확히 말해서, 음악에서 규범이 되는 “전통적인 위대함”, 이 정신적인 장벽에 대항하는 것이었다. 이 위대함이 천재

42) Edith Decker(Ed.), *Nam June Paik: Niederschriften eines Kulturnomaden* (DuMont/Köln 1992), p. 51-13; 백남준, 『백남준: 말(馬)에서 크리스토까지』, 397-403쪽.

43) 1959년 5월 2일자 편지에서. Edith Decker(Ed.), *Nam June Paik: Niederschriften eines Kulturnomaden* (DuMont/Köln 1992), p. 52; 백남준, 『백남준: 말(馬)에서 크리스토까지』, 398쪽.

44) 소리의 확장이라는 목적을 위한 ‘장치된 피아노’는 공(空) 개념과 관계가 없다. 소리의 다양성을 위해 익숙하지 않은 소리를 사용했고 또 음악적 범주 밖의 민을 만든 소리를 유입해 작곡한 프랑스 작곡가 에릭 사티(Erik Satie, 1866-1926)의 작품들 속에는 이미 확장된 소리가 많이 있었다. 그래서 케이지는 1938년부터 이미 음색의 다양성을 위해 이 기술을 개발했으며, 1950년대 뉴욕에 있는 <사회연구를 위한 뉴스쿨>의 자신의 학급에서 주역과 선불교 외에 에릭 사티와 뒤샹에 대해서도 가르쳤다고 그의 제자들이 말했다. René Block, “Fluxus und Fluxus 1964-1976”, p. 65.

45) Edith Decker(Ed.), *Nam June Paik: Niederschriften eines Kulturnomaden* (DuMont/Köln 1992), p. 52; 백남준, 『백남준: 말(馬)에서 크리스토까지』, 399쪽.

적인 작곡가이든 전통의 무게를 갖는 피아노든 상관은 없었다. 그래서 그는 훗날 “피아노는 타부다 이것은 파괴되어야 한다”(1963)고 말했을 때, 그 악기는 바로 ‘전통적인 위대함’을 상징한 것이었다. 당시 언론은 그를 “파괴 예술가”라고 했으나 그는 개의치 않아 했고, 오히려 이렇게 말했다: “사람들은 어떤 변화에 대한 형식은 ‘파괴’라고 하고, 또 다른 어떤 변화에 대한 형식에는 ‘건설’이라고 이름을 붙이곤 하는데, 뉴턴의 법칙에 따르면 이 둘은 똑같고 하나이다.” 그리고 다 망가진 피아노는 물질적인 가치를 갖지 않기에 그가 피아노를 파괴하는 것은 학대가 아니라 했다.⁴⁶⁾ 그래서 그가 피아노를 부수는 것은 오직 ‘상징적 행위’이며, 특히 그의 음악 교육이 유럽음악에 일반적으로 치우쳐 있었다는 점에서 서양악기를 대표하는 피아노의 문화적 의미가 유럽인보다 훨씬 강하게 인지되었던 것뿐이었다.

2) <피아노 포르테를 위한 연습곡>: 전통 음악과 전통 공연의 제거

백남준은 1959년에서 1961년 사이 이제까지 음악에 속했던 것을 깨끗이 처리해 버린 긴장감 넘치는 행위음악 또는 “안티음악”과 함께 라인지역의 예술계에서 완전한 회오리를 불러 일으켰다. 여기서 그의 수용자들은 거의 배타적인 특권계층을 대표하고 또 전쟁 이후의 관습적 예술에 속해 있었다. 백남준의 행위음악의 의도는 “오늘날 음악적인 상연이 우리를 질식시키는데”에 대한 해결책을 찾는 것이었다.⁴⁷⁾ 그래서 그는 시각적-청각적인 복합 콜라주를 사용했고, 이 콜라주들은 부분적으로는 철저하게 준비했음에도 진행 속에서는 대단히 즉흥적인 인상을 주었다. 또 그는 모든 행위 속에서 원본을 매번마다 다르게 변화시켰다. 즉 시적이고-조용한 그래서 ‘심심한’ 국면을 요란하고 공격적인 요소로 차단시키고 그리고는 교란시켰다. 이것은 ‘파괴’와 ‘설계’의 강렬한 바뀌치기였다.⁴⁸⁾ 이 변동이 반전으로서 그의 행위음악의 폭발력이었다. 이 효과가 어떻게 나타나는지 다음의 예에서 살펴보면, 1960년 10월 6일 마리 바우어마이스터(Mary Bauermeister)의 쾰른 린트가세(Lintgasse) 28번지 아틀리에서 <존 케이지, 라 몬테 영, 백남준의 작곡(Komposition von cage, young, paik)>의 퍼포먼스(도 9)가 열렸다. 이 날은 존 케이지와 튜더가 참석한 가운데 백남준은 <피아노 포르테를 위한 연습곡(Etude für Piano Forte)>을 초연했는데(도 10-12), 그는 기분을 편안하게 해 주는 쇼팽의 피아노곡 발라드

46) Susanne Rennert, “Nam June Paiks frühe Jahre im Rheinland”, pp. 14, 31-32

47) Susanne Rennert, “Nam June Paiks frühe Jahre im Rheinland”, pp. 14-15.

48) Susanne Rennert, “Nam June Paiks frühe Jahre im Rheinland”, pp. 32-33.

B 장조에서 한 소절을 연주했다. 그리고 종이 한 장을 라이즈 오르드너 (구멍을 내 끼우는 서류철)에 끼워 넣고 그리고는 쇼팽 발라드에서 계속되는 부분을 연주했다. 그 다음 귀청을 찢어내는 듯한 그의 외침과 울부짖는 소리를 지르고, 피아노를 큰소리 나게 서툴게 연주하고는 또 급격하게 내리치며 격하게 중단시켰다. 그런 다음 뒤로 들어가 가위를 가져나온 뒤, 케이지의 셔츠와 넥타이를 잘랐다(도 10-11). 그가 케이지를 공격한 것이 분명해졌을 때, 관람자들은 더 혼란과 불안감에 젖어 들었다. 그리고는 케이지와 튜더의 머리를 샴푸로 감겼다. 다시 그는 피아노가 있는 곳으로 돌아와 쇼팽의 녹턴 바 DUR 장조를 연주했고 그리고 녹음기 테이프를 작동시켰다. 스트라빈스키의 페트루슈카를 3분의 1 옥타브를 올렸고 그리고는 피아노 위로 뛰어 올라 발을 푹푹 구르고, 피아노 위에 누웠고 그리고는 잠시 동안 날카로운 소리를 질러댔다 그런 다음 일어나서는 흑판 위에 ‘당신은 신사인가요?’라고(도 12) 썼다.⁴⁹⁾ 그런 다음 그는 함부르크에 있는 NDR(Norddeutscher Rundfunk, 북독일 방송국) 오케스트라의 콘서트 앞에서 하는 리허설과 관객들이 내는 속삭임을 연기로 재현했다. 그런 후 아틀리에 밖으로 뛰어 나가 한 주점에서 마리 바우어마이스터에게 전화를 걸어왔다. 전화를 받은 화랑주인인 마리 바우어마이스터는 관객에게 “백남준으로부터 그의 콘서트가 끝났다(“The Concert is over!”)는 말을 전해야만 한다”고 알렸다.⁵⁰⁾

백남준의 이런 행동(Tat)은 여러 번에 걸친 타부부수기를 재현한 것이다. 또 회곡진행과정 속에서 나타나는 ‘카타르시스’와도 통한다. 이 행위예술은 백남준이 얼마나 마음 편하게 자신의 모델인 케이지로부터 자유롭게 되어 가는지를 보여준 것이다. 또 공연의 끝맺음도 기존의 틀에서 완전히 벗어난 그만의 스타일로 마무리되었다. 격렬했던 그의 신체적 현존은 당시 매번 새롭게 ‘공연과 현실’의 “경계선을 정말로 넘나들었고”⁵¹⁾ 또 관객에게도 안락함에서 당혹과 공포로 다시 편안함으로

49) 이 대목은 다른 퍼포먼스에서 ‘푸른 하늘’이라고 썼다. Susanne Rennert, “Nam June Paiks frühe Jahre im Rheinland”, p. 33.

50) “나는 존 케이지를 베니스에서, 테아트로 데 베니스(Teatro de Venice)에서 두 번째로 만났다. 그곳에서 존 케이지는 데이비드 튜더와 캐롤린 브라운(Carolyn Brown)과 함께 연주했는데, 케이지는 카라얀(Karajan)처럼 상하연미복을 입고 나타났다. 나는 존 케이지가 모든 관습과 관계를 끊었다고 생각했었다. 그러나 그는 아주 멋지게 차려입었다. 이것을 나는 절당해야만 했다. 그것은 나에게 확실한 모순이었다.” 또 한스 G 헬름스에 의하면 그 넥타이는 케이지의 선-스승인 다이세츠 테이타로 스즈키(Daisetz Teitaro Suzuki)가 케이지에게 선물한 것이었다. 백남준은 민족적 국수주의보다 더 나쁜 것이 문화적 국수주의라고 했다. 그에 의하면 다이세츠는 문화적 국수주의자였다. Susanne Rennert, “Nam June Paiks frühe Jahre im Rheinland”, pp. 14-15, 32-33.

51) Susanne Rennert, “Nam June Paiks frühe Jahre im Rheinland”, p. 15.

바뀌치기하며 ‘질식’시키는 음악 공연에서 ‘환희’를 느낄 수 있는 공연 참여로 이어지게 했다. 따라서 그의 “행위음악” 작곡은 자신의 신체에 엄청난 파괴적인 힘을 싣고 행위를 통해 전통적인 서양악기, 전통적인 관습, 전통음악과 공연을 공격했는데, 이를 통해 그는 시민사회의 절대적인 고급예술의 가치를 전복하려 한 것이다. 또한 이것은 동양인이지만 현대인인 백남준이 그의 내면세계에서 전통서구문화적인 가치 기준을 청산하려 한 것이다.

Ⅲ. 플럭서스 공연의 실질적 조직가·연출가

플럭서스(FLUXUS)는 라틴어로서 ‘흐름, 끊임없는 변화, 움직임’을 의미한다. ‘고인 물은 썩는다’는 말이 있듯이, 고대 그리스의 철학자 헤라클리투스는 ‘만물은 창조와 소멸 속에서 유전한다’라는 ‘만물유전’을 설교했다. 이 말에서 플럭서스가 유래한 것이다.⁵²⁾

1962년 초(대략 2월 말 내지 3월 초) 독일 비스바덴市로 온 조지 마키우나스(George Maciunas, 1931-1978)는⁵³⁾ 이곳에서 <플럭서스: 가장 새로운 음악의 세계적인 정기 축제 공연(FLUXUS: Internationale Festspiele Neuester Musik)>이라는 제목으로 1962년 9월 1일부터 23일까지 비스바덴 시립미술관에서 첫 공식적인 공연(도 13)을 갖는다. 여기서 마키우나스가 20명이 넘는 편집위원회 사람들의 긴밀한 도움으로 플럭서스 공연을 개최하게 된다. 이 플럭서스 모임은 기존의 일정

52) 이런 의미 때문에 의학용어에서도 이 단어가 사용되는데, 그 뜻은 ‘장내에서 배설물이 거침없이 흘러내리는 것’을 의미한다. 이처럼 흐름이 막히지 않는 것을 뜻하는 용어 플럭서스를 리투아니아 출신 미국인 조지 마키우나스가 뉴욕에서 1960년경 전통적인 예술형식과 양식에서 벗어난 예술가들의 생각을 널리 알리기 위해서 구상했던 잡지의 명칭으로 선택했으나, 그 잡지는 발간되지 못했다. René Block, “Fluxus und Fluxismus 1964-1976”, pp. 64-69.

53) 늦은 1961년 조지 마키우나스는 백남준에게 편지를 내어 독일에서 자신이 독일의 전위 예술가들과 함께 자신이 FLUXUS라는 이름을 붙인 예술 활동(약 14-15개의 콘서트로 구성됨)을 하고 싶다고 알렸다. 또 비슷한 내용의 편지를 마리 바우어마이스터에게도 보냈으나, 그녀는 같은 해에 뉴욕으로 갈 예정이었다. 그는 이미 뉴욕에서 하던 화랑을 재정난으로 접고 미군소속 디자이너로서 독일의 비스바덴으로 갈 계획을 세우고 있었다. 이 과정을 살펴보면, 역시 마키우나스와 라인지역의 전위 예술가들의 사이에 케이지의 중재가 있었음을 짐작할 수 있다. 백남준은 마키우나스가 할 예술 활동이 자신과 동료 예술가들이 라인지역에서 이미 획기적으로 벌리고 있는 아방가르드 행위예술과 다르지 않았기 때문에, 그를 당시 꽤 유명한 갤러리스트 장-피에르 빌헬름에게 소개하고, 빌헬름과 함께 그를 전적으로 도와준다. 백남준, 『백남준: 말(馬)에서 크리스토포까지』, 77-82쪽.

회원으로 구성된 그룹과는 달리 뚜렷한 원칙을 내세운 바가 없었다. 이 같이 처음부터 플럭서스는 특정한 방법론을 내세우지도 않았고, 참여한 예술가들도 플럭서스 활동에 참여하기 위해서 여러 대륙에서 모였다가 다시 각자의 활동지로 돌아가는, 그리고 또다시 재회하는 매우 자유로운 참여형식을 보여주고 있었다. 공통점이 라면, 그들은 예술 장르의 범주를 확실하게 해체하고, 예술과 현실 사이의 융합을 꾀하는 일종의 ‘총체 예술개념’을 갖는 모임이었다.⁵⁴⁾ 그래서 그들의 공연은 행위(Aktion), 해프닝, 퍼포먼스, 이벤트 등으로 불리는 ‘행위예술(Aktionskunst)’의 형태(도 14-23)로 나타났으며, 전위음악을 비롯해서 조형미술, 문학, 무대예술 등 다양한 예술매체들이 상호 결합한 인터미디어였다. 이 첫 공식 플럭서스 공연에서 총 14가지 협주곡이 선보이는데, 참가 예술가들은 딕 히긴스, 엘리스 놀즈, 요셉 보이츠, 볼프 보스텔, 백남준, 에멧 윌리엄스, 아르투르(애디) 쿠프케, 로베르 필리우, 조지 마키우나스 총 9명이었다.⁵⁵⁾ 이 공연에서 백남준은 1961년 10월 26일~11월 6일까지 쾰른 돔 극장에서 열린 칼하인츠 슈톡하우젠의 음악연극 <괴짜들(Originale)>에서 초연한 <머리를 위한 선(Zen for Head)>(도 16)과—이미 스톡홀름에서 있었던 <행위음악(Action Music)>(1961)에서 초연하고—여기서 재현한 <심플(Simple)>(도 17-19)을 공연했다. <괴짜들>은 “시간적 공간적으로 떨어져 있는 것들 즉 인물들, 행위들, 사건들을 하나의 공간과 시간에 다 모으는 연극이었다.” 배역 목록을 보면 가수, 시인, 화가, 행위예술가 등이었고, 백남준은 화가의 역할을 맡았는데, 슈톡하우젠은 백남준에게만 자신의 역할을 어떻게 할지를 그에게 맡겼다. 그의 퍼포먼스는 1959년의 <존 케이지에게 보내는 경의> “행위음악” 공연 이후, 그 사이에 “문화테러리스트”라는 악평도 받았지만, 그의 ‘부조리와 공격적인 행

54) 플럭서스 공연참여자 중 한 예술가인 딕 히긴스는 플럭서스에 대해 이렇게 말했다: “Fluxus is not a movement, a moment in history, an organisation. Fluxus is an idea, a kind of work, a tendency, away of life, a changing set of people who do Fluxworks.” René Block(Ed.), “1962 Wiesbaden FLUXUS 1982”, 전시회카탈로그 (Wiesbaden/Kassel/Berlin, 1982), p. 79.

55) 그들의 플럭서스 공연은 1962년에 쾰른, 부퍼탈, (비스바덴,) 코펜하겐, 파리에서, 다음해인 1963년에는 암스테르담, 헤이그, 런던, 니스, 뒤셀도르프에서 순회공연 하였다. 그 후 1963년 마키우나스는 뉴욕으로 돌아가 소호 지구에 플럭서스 본부를 창설하고, 딕 히긴스는 유명한 씬씽 엘스 프레스를 창설해 1964년에서 1974년까지 플럭서스의 중요 책자들을 발간했다. 1964이후 플럭서스란 이름으로 불려진 현상은 세계 곳곳에서 일어난다.미국에서는 존 케이지, 라 몬테 영, 잭슨 맥 로우, 조지 브레히트, 마키우나스, 로버트 왓츠, 딕 히긴스, 엘리스 놀즈, 테리 라일리 등이 활동했으며, 독일의 쾰른-뒤셀도르프 지역에서는 백남준, 보이츠, 보스텔, 토마스 슈미트, 벤자민 페터슨 등이 활동했다. 그 외 프랑스, 네덜란드와 덴마크, 체코슬로바키아 그리고 일본(오노 요코 등)에서도 그 지역의 플럭서스 예술가들에 의해 활발한 플럭서스 활동이 이루어졌고, 지금도 존재하고 있다.

위’는 갈수록 새로워져 있었다. 예를 들어 작품 <심플>에서 그는 “온순한 모범생 처럼 월광 소나타와 피아노로 편곡한 세레나데 그리고 교양음악에서 발췌한 것들을 평온하게 연주하고는 좁은 객석나열 사이를 비집고 나아가서 무대 위의 광경을 막고 있는 기둥 뒤까지 가서 방청객들에게 쌀 또는 콩을 던진 후,⁵⁶⁾ (...) “조용히 무대 위에 올라와 거의 순식간의 행위로 손에 쥔 콩이나 쌀을 천장과 관객 사이에 뿌렸다. (...) 두루마리 종이 뒤에 자신의 얼굴을 숨기더니, 쥐 죽은 듯한 고요 상태에서 그 두루마리를 천천히 펼친 다음, 나직하게 흐느끼면서 종이를 가끔 눈에 대고 누르자 종이가 눈물로 젖었다. 그리고는 갑자기 소리를 지르며 두루마리 종이를 던졌다. 동시에 2 대의 테이프 리코더를 작동시켰는데, 부인의 외침, 라디오 뉴스, 아이들의 소란, 고전 음악의 일부분, 그리고 전자 음향 등 그의 전형적인 음향 몽타주가 흘러 나왔다. (간혹 낡은 전축에서는 독일 노래가 나왔다.) 그런 다음 곧 바로 무대 위로 올라와서는 머리카락 위에 면도 크림튜브를 짜서 바르고, 또 얼굴과 검은 양복의 위에서 발끝까지 바른 다음, 한 봉지의 쌀이나 밀가루를 머리 위로 부었다. 이어서 물이 가득 담긴 (함석으로 만든) 간이 욕조에 뛰어들어 폭 몸을 담근 뒤 (공연 때마다 그는 이 행위를 변형시켰는데, 때론 손잡이 달린 작은 향아리나 양동이로 물을 끼얹었다),”(도 19) 이때, 동시에 데이비드 튜더와 다른 연극자가 그랜드 피아노를 타악기를 치듯 손으로 조작했고, 조사하듯 손가락으로 두드리고 또 현을 뜯듯이 잡아당겼다. 그리고 마리 바우어마이스터는 달팽이집 안쪽을 연상시키는 화려한 색의 디자인을 투사시켰다. 객석의 지배계층 관람자들은 야유로 신문을 크게 낭독했으나 모든 연극자들은 자신의 일에 몰두했으며, 시인 헬름스는 책의 앞부분을 읽어주고 노래를 불러 주고 또 큰 소리로 말을 했다. 그런 와중에 백남준은 “완전히 젖은 채로 나와서 피아노 쪽으로 달려갔다. 그리고는 센티멘털한 살롱음악을 연주하다가 머리를 앞으로 떨어뜨려 건반을 마구 여러 번 내리쳤다.”⁵⁷⁾

이 장면들의 묘사에서 알 수 있듯이 백남준은 그 당시 그의 특유한 꽤 느린 동작을 보여 주었는데(도 20-21), 이 느린 동작 다음 순식간에 이루어지는 그의 빠른 행위가 이를 대체하고 있다. 이를 통해 알 수 있는 것은 그가 음악가로서 무대에

56) Susanne Rennert, “Nam June Paiks frühe Jahre im Rheinland”, p. 34.

57) Edith Decker-Phillips, 『백남준: 비디오 예술의 미학과 기술을 찾아서』, 44-45쪽; Susanne Rennert, “Nam June Paiks frühe Jahre im Rheinland”, pp. 34-35; René Block(Ed.), “1962 Wiesbaden FLUXUS 1982”, p. 12.

등장하지만, 그는 자신에 대한 음악가로서 기대를 “거부”하고 있다. 당시 마리 바우어마이스터의 진술을 통해 짐작해 보면⁵⁸⁾ 그는 이미 자신이 조형예술가로 전환할 것을 마음속에 굳히고 있었고, 또 이 공연에서 마리는 부퍼탈의 파르나스화랑주인인 롤프 예를링(Rolf Jährling)을⁵⁹⁾ 그에게 소개시켜 주었다. 또 그의 행위는 ‘마조히즘적’인 특성을 나타냈는데, 이것은 “그의 시민음악에 대한 투쟁”이 자신의 오만한 생각에서 나온 것이 아님을 보여 주는 것이었다고 한다.⁶⁰⁾ 그리고 상이한 요소들을 합성한 테이프 몽타주는 시간의 길이에 의해 엄격하게 작곡된 것인데, 이것은 ‘서로 관련이 없는 현대 도시생활의 다양성을 반영한’ 것이었다. 즉 모든 행위와 음향 콜라주는 서로 상이한 측면이 있지만, 그러나 절대 임의적인 것은 아니었다. 또 이것들은 상세히 또 철저하게 준비된 것이었다. 그럼에도 그 어떤 공연도 그 이전의 것과 똑같이 진행되지 않았다. 이 점은 여기서 가장 중요한 대목이다. 1960년의 <피아노 포르테를 위한 연습곡>에서 케이지와 튜더의 머리를 삼푸했으나 여기서 그는 그의 머리에 하얀 면도 크림튜브를 뿌렸다. 1959년 <존 케이지에게 보내는 경의>에서는 전복되는 피아노가 있었으나, 여기서는 피아노가 현악기처럼 다뤄졌고, <피아노 포르테를 위한 연습곡>에서는 피아노 위에 올라 구르고 누웠으나 여기서는 머리로 마구 내리쳤다. 즉 그의 예술적 구상은 ‘필연적’ 결과인 ‘비결정성’, ‘변화’, ‘우연’ 그리고 ‘관객과 갖는 소통’을 표현하는 것이었다. 그는 관객의 수동적인 관람 자세를 깨뜨려야 했다. 그래서 ‘변화’는 필수였다. 만약 매번의 공연이 같은 반복의 연속이었다면 그의 작품의 “신빙성”은 빛을 잃었을 것이다. 변화, 우연, 비결정성은 한 사건에 머물지 않는다. 자연이 아름다운 것은 지속적으로 변하기 때문에 아름답듯이, 그의 작품도 ‘자연’처럼 그 시간과 그 상황에 따라 변해야 했다. 또 그렇게 함으로써 그에게서 가변성과 강렬함이 합일될 수 있고 또 그의 말대로 ‘가변성은 강렬함의 필연적 결과’였다.⁶¹⁾ 그는 왜 이런 효과를 강렬히 선호했을까? 그것은 질식시키는 전통음악과 공연에서 탈출구를 찾기 위해서였다. 그 탈출구는 무엇보다도 관객과 소통이 이루어질 때 가능했다. 긍정적인 소통이건 부정적인 소통이건 관객이 ‘엑스타시’를 느낄 때 바로 새로운 변화는 자연히 생기게 된다.

58) 2009년 2월 7일 서울에서 마리 바우어마이스터와 가진 인터뷰 중에서.

59) 그 후 예를링과 백남준 사이에는 여러 번의 서신 왕래가 이루어지고 있었다. 백남준은 그의 화랑에서 1963년 3월에 그의 첫 개인전 <음악의 전시-전자 텔레비전>을 열게 된다.

60) Edith Decker-Phillips, 『백남준: 비디오 예술의 미학과 기술을 찾아서』, 44-45쪽.

61) 조정환·전선자·김진호, 『플럭서스 예술혁명』, 184-240쪽; Susanne Rennert, “Nam June Paiks frühe Jahre im Rheinland”, pp. 34-35; René Block(Ed.), “1962 Wiesbaden FLUXUS 1982”, p. 12.

IV. 맺음말: 플럭서스의 핵심인물 백남준

백남준의 작품들에서 ‘비결정성과 변이성의 개념’이 선호될 수 있었던 것은 역시 60년대의 ‘실험적인 단계’가 예술에도 가능했기 때문이다. 또 이 단계에서 “시각예술과 다양한 다른 영역의 경계지역, 전자공학과 고전적 의미의 인간성, 하드웨어와 소프트웨어와 같이 서로 다른 매체와 요소들이 접목”될 수 있었다. 그는 이러한 복잡한 문제들을 케이지를 만난 1958년 9월 이후부터 다다의 비판적 정신자세와 기본개념을 통해 “총체예술”로서 인식하기 시작했다. 당시 독일은 동과 서로 나뉘어져 냉전시대를 맞았고 또 ‘경제재건과 나치즘 배척’에만 몰입한 아덴아우어 정부에서 문화예술계는 전쟁의 드라마와 혐오감에서 벗어나지 못한 채 정지된 상태였다. 그런 상황에서 벗어나고자 라인지역의 전위 예술가들은 ‘정체된 사회상과 정치문화적 무감각에 또 문화적 속물근성에 아이러니, 유머, 역설 또는 상상으로 맞서는 시도’를 하고 있었고, 이미 이를 통해 관람자들을 변화시키기 위해 그들을 격앙시키고 있었다. 이같이 자유로운 문화개방지역에서 백남준은 ‘공격적인’ 시청각적인 공연예술로 전통이라는 정신적인 장벽을 정면으로 부수고 있었다. 그런 전위예술의 바탕이 당시 라인지역에 마련되어 있었기에 1962년 9월부터 있을 플럭서스 공연은 순조롭게 관람자들의 정신 해방을 직접적으로 겨냥할 수 있었다. 이런 관점에서 이후 전개될 플럭서스 공연은 결국 라인지역 아방가르드 예술 활동의 연장선상에 있었지, 결코 아주 새로운 것은 아니었다.

플럭서스에 대해 마키우나스는 “나의 이벤트는 작은 사건같이 아주 개인적이다. 나는 이것을 나의 친구들에게 보여주길 원한다. 그러면 그들은 그것으로 무엇을 할 수 있는지 이미 안다”⁶²⁾라고 말했다. 이 말처럼 르네 블록도 플럭서스는 “친구들이 친구들을 위해 만든 무엇이었다”라고 한다.⁶³⁾ 이 같은 생각이 백남준에게서는 “나는 피아노를 어떻게 여는지 나의 누이에게서 배웠다. 나는 피아노를 어떻게 달는지를 에디 쿠프케에게서 배웠다”로 표현하였다.⁶⁴⁾ 이처럼 플럭서스 공연은 ‘서로를 이해하는 예술가 친구들이 모여서 서로에게 보여줄 공연을 만드는 행사’(르네 블록)였음이 확실하다. 백남준은 쾰른에서 끊임없는 실험과 함께 ‘시각적 청각적 복합 콜라주’를 다다의 맥락 속에서 문법 파괴적으로 부조리(그는 훗날 이를 “비빔

62) René Block(Ed.), “1962 Wiesbaden FLUXUS 1982”, p. 79.

63) René Block, “Fluxus und Fluxus 1964-1976”, p. 67.

64) 1962 Wiesbaden FLUXUS 1982, p. 67.

밥”과 비유함)하게 제작해 스스로 “새로운 양식”이라고 확신하며 슈타이네게박사에게 알렸을 때, 또 이런 행위음악 과정 속에서 체험되어야 할 카타르시스를 폭발력을 갖는 ‘파괴적인 행위’로 실행해야 한다고 확신했을 때, 그는 이미 새로운 개척지 즉 “처녀지” 또는 “신천지”에 들어와 있었다. 그 당시 쾰른에서 그는 언제나 ‘혼자’(마리 바우어마이스터)였다고 하지만 그는 플럭서스 공연기획으로 친구들을 점점 만나게 되었고, 그 친구들은 서로에게 자신의 새로운 생각과 그 실천을 보여주었다.⁶⁵⁾ 그러면 그들은 이미 그 다음에 자신이 무엇을 할 수 있는지를 아는 친구들이었기에 그들은 서로에게 자극을 줄 수 있었다. 플럭서스 첫 공연과 함께 그는 자신이 이미 개척한 “신천지”를 친구에게 보여 줄 수 있었다. 그래서 그는 훗날 인터뷰에서 플럭서스는 “신천지”라고 말했다. 또 실제로 공연의 성공을 위해 자신의 표현방식 ‘부조리’와 ‘비결정성’을 친구들의 공연에 효과적으로 연출시켜야 했다. 예를 들어, 1962년 첫 플럭서스 공연 사진자료⁶⁶⁾ 중 두 장은 닉 히긴스의 공연 <위험한 음악(Danger Music)>(도 22)과 <위험한 음악 Nr.2>(도 23)이다. 여기서 히긴스는 편안한 자세 속에서 그의 머리가 엘리슨 놀즈에 의해 하얀 면도크림으로 즐겁게 발라지고 있고, 다른 장면에서는 하얀 거품이 머리에 발라진 채 히긴스가 종이 뭉치를 관객을 향해 격하게 던져지고 있다. 이 두 작품 속에는 백남준의 두 가지 아이디어가 나타난다. 하나는 백남준이 그의 작품 <피아노 포르테를 위한 연습곡>(1960)에서 케이지와 튜더의 머리를 하얀 삼푸 거품으로 씻어내는 행위로 표현한 것과, 1961년 스톡홀름과 쾰른에서 있었던 <심플>에서 자신의 머리 위에 하얀 면도크림을 부었던 장면을 연상시키는 것이고, 다른 하나는 <심플>에서 손에 쌀 또는 콩을 쥐고 있다 갑자기 천장과 관객을 향해 힘차게 던지는 것이다. 이 두 가지 아이디어는 분명 백남준의 것임을 알 수 있다. 그 외에도 그는 또 조직가로서 이 공연의 성패를 손에 쥐고 있었다. 비록 5개월 후인 1963년 3월에 자신의 첫 개인전이 목전에 다가와 시간이 없었음에도 마키우나스를 당시 독일에서 영향력 있는 화랑 <갤러리 22>의 소유주 장-피에르 빌헬름에게 소개시켜 주었고, 공연 장소 물색에 신경을 함께 쓰는 등 공연조직에 굵직한 일들을 성사시켰다. 이런 일이 가능했던 것은 당시 스타메이커였던 장-피에르 빌헬름의 백남준 예술에 대한

65) 1962년 6월9일 이미 백남준은 부퍼탈 파르나스 화랑에서 <뉴욕의 네오 다다>라는 제목으로 조지 마키우나스와 벤자민 패터슨과 함께 작은 공연을 했었다. Susanne Rennert, “Nam June Paik's frühe Jahre im Rheinland”, p. 34.

66) 플럭서스 작품을 대신할 물적 증거자료는 포스터나 문서기록, 사진 등이다.

신뢰가 깊었기 때문이며, 또 당시 백남준이 출연한 공연은 언제나 대성황을 이루는 성공을 보장하였다.⁶⁷⁾ 그리고 여러 대륙에서 공연을 위해 막 도착한 플럭서스 공연자들에게(그들 중 상당수는 케이지의 제자들이었다) 백남준의 아이디어와 비품과 행위는 그들이 추구한 새로운 예술에 필요한 ‘변화’ ‘우연’ ‘비결정성’ ‘소통’을 가능하게 해 주는 신선한 자극이 되어 주었다. 또 라인지역에 회오리를 일으켰던 그의 시각적 공간예술표현을 연출로 각색해서 각 퍼포먼스에 활기를 넣어줘 관객들을 즐겁게 했다. 그래서 플럭서스의 초창기 공연 멤버들은 백남준의 추모제에서 그의 영향력을 논하지 않을 수 없었다. 왜냐하면 그가 플럭서스 공연에서 중추 역할을 담당했던 핵심인물이었기 때문이다. 특히 친구들 관점에서 보면 그의 역할은 상상 외로 다양하다. 그 중 하나가 토마스 슈미트에 의해 이렇게 표현되었다: “6개월 동안에 루드비히 고제비츠, 아르투르 쿠프케, 에멧 윌리엄스, 벤자민 패터슨, 조지 마키우나스, 엘리슨 놀즈, 딕 히긴스를 알게 되었는데, 이것은 순전히 그 직전에 우연히 백남준을 만난 덕분이다. 그 다음에는 조지 브레히트를 알게 됐다. 이것이 바로 진짜 (플럭서스) 페스티벌이었다!”⁶⁸⁾

V. 연보: 백남준의 행위예술인 “행위음악”과 플럭서스 공연 목록

1956

- 동경대 미학과 졸업, 겨울학기부터 독일 뮌헨(München)대학에서 음악사수강.

1957

- 여름방학 다름슈타트에 있었던 <국제적인 새로운 음악을 위한 하계절강좌코스 (Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt)>에 참석: 칼하인츠 슈톡하우젠과 루이 기 노노의 강연을 들음-그 후 프라이부르크(Freiburg i. Br.) 음악대학의 볼프강 포르트너(Wolfgang Fortner)교수에게서 작곡 공부 시작; 당시 작곡한 곡은 전통적인 <String Quartet, Streichquartett, 현악사중주(1955-1957)>.

1958

- 중세불교 찬미가를 모델로한 3분짜리 실내악 <“신라향가에 대한 다양한-상이한

67) 백남준이 참여한 공연은 언제나 성공했고 그래서 몇몇 화랑 주인은 그가 참여한 공연을 기획하길 원했다 한다. 2009년 2월 7일 서울에서 마리 바우어마이스터와 가진 인터뷰에서.

68) René Block, “Fluxus und Fluxismus 1964-1976”, p. 66.

음들”(“polyheterophonie” nach Sirlahyanga)(1957에 시작해서 58년 초에 완성)>을 작곡함.

- 여름에 다시 다름슈타트의 <새로운 음악을 위한 계절강좌코스>에 참석: 존 케이지(John Cage)와 그의 동료 피아니스트 데이비드 튜더(David Tudor)를 만남.
- <존 케이지에게 보내는 경의(Hommage à John Cage)>(1959년 초연)작곡 시작.
- 쾰른(Köln)대학으로 옮김, 쾰른에 있는 서부독일방송국(Westdeutsche Rundfunk, WDR)의 전자 예술을 위한 스튜디오(Studio für elektronische Kunst)에서 작업하는 전위작가들과 교제. 여기에 슈톡하우젠의 전자음악 스튜디오가 있었음.

1959

- 11월 13일 뒤셀도르프(Düsseldorf)에 있는 <갤러리22>에서 데뷔공연<존 케이지에게 보내는 경의(Hommage à John Cage)>을 행위음악으로 초연함; 케이지는 참석하지 못했고, 율이상과 요제프 보이스(Joseph Beuys)가 참석했음이 확인 됨.

1960

- 3월 26일 쾰른에 있는 마리 바우어마이스터(Mary Bauermeister) 아틀리에(Lintgasse28), 그룹공연 《Music, Text, Painting, Architectur》에서 <Hommage à John Cage>를 재현함(이 아틀리에에서 크리스토(Christo)를 만남).
- 6월 15-18일 《Contre-Festival》 기간 중 16일에 마리 바우어마이스터 아틀리에에서 <Hommage à John Cage, musik fuer tonbaender und klavier>을 공연함.
- 10월 6일 마리 바우어마이스터 아틀리에에서 그룹공연《Komposition von cage, young, paik》에서 <피아노 포르테를 위한 연습곡(Etude für Piano Forte)>을 공연함; 케이지의 넥타이를 자름.
- 논문 「Serié, Hasard, Espace Serié」을 『음악예술』(도쿄)에 수록.

1961

- 독자적으로 예술운동 《아방-가르드 힌두이즘 대학(University of Avant- Garde Hinduism)》을 시작함.
- 6월 쾰른 하로 라우후스(Haro Lauhus) 갤러리에서 볼프 보스텔(Wolf Vostel)과 슈테판 베르베르카(Stefan Werverka) 등과 함께 그룹공연 <Simultan>을 공연함.
- 《행위음악(Aktion Musik)》공연: <Simple>, <Read Music-Do it Yourself-Answers to La Monte Young>을 9월 18일 스톡홀름(Stockholm)의 릴제발흐스 예술홀(Liljevalchs Kunsthall)에서, 9월 27일 오슬로(Oslo)에 있는 님 뮤직(Ny Musik)

에서, 그리고는 코펜하겐(Kopenhagen)에 있는 루이지아나(Louisiana) 미술관에서 연속적으로 공연함.

- 10월 26일부터 11월 6일까지 쾰른의 대성당 극장(Theatre am Dom)에서 슈톡하우젠의 음악적 연극 《피짜들(Originale)》에서 <Simple>, <머리를 위한 선(Zen for Head)>, <에튀드 플라토니크 3번(Etude Platonique No.3)>을 공연함.

1962

- 6월 9일 부퍼탈 파르나스 갤러리(Parnass Galerie, Wuppertal)에서 《뉴욕의 네오 다다(Neo Dada of New York)》를 마키우나스(George Maciunas)와 벤자민 패터슨(Benjamin Patterson)이 공연함. 여기서 백남준은 Ted Curtis 작품을 단역으로 출연함.
- 6월 16일 뒤셀도르프 캄머쉬필레(Kammerspiele), 《음악에 있어서 네오-다다(Neo-Dada in der Music)》에서 두 번째로 마키우나스 등과 함께 출연해, <One for Violin Solo>, <Sonata Quasi Una Fantasia>, <Simple Gently(Etude Platonique No.5)>, <Bagatelles Americans>을 공연함.
- 9월 1일~23일까지 비스바덴 시립미술관 강의실(Hörsaal des städtischen Museums, Wiesbaden)에서 있었던 《플럭서스 국제 페스티벌 신음악(Fluxus Internationale Festival Neueste Musik)》에서 <딕 히긴스를 위한 위험한 음악(Danger Music for Dick Higgins)> 초연 공연에 참가, <Simple(1961)>, <존 케이지에게 보내는 경의(1959)>, <피아노 포르테를 위한 습작(1960)>, <머리를 위한 선(1961)>을 재연함.
- 《Parallel Events of New Music》에서 <앨리슨을 위한 세레나데(Serenade for Alison)>을 초연함.
- 암스테르담, 미술품거래소 모네트(Kunsthandel Monet, Amsterdam)에서 윌리엄스(Wil)와 함께 해프닝 <Living Theatre No.1>을 길거리에서 공연.
- 11월 23일~28일 **코펜하겐** 니콜라이 키르케(Nikolai Kirke)에서 해프닝<**Musik für die Long Road**> 초연함.
- 해프닝 <Music for High Tower and without Audience>을 초연함.
- 12월 3일~8일 **파리** 미국작가센터(American Artists Center, Paris)에서 있었던 《Festum Fluxorum Fluxus》에서 해프닝 <Tobe Determined>을 초연하고, <One for Violin Solo>을 재연함.
- 쾰른에서 있었던 《Decollage》에서 <Danger Music for Dick Higgins>을 공연함.

- 도쿄 미나미 갤러리(Minami Gallery Tokyo)에서 그룹전 《Music Notation》 참가.
- 로마 갤러리아 라 살리타(Galleria La Salita, Rome)에서 있었던 그룹전 《Notations》에 참가함.
- 《Decollage》 3호에 <About Music>, <Serenade for Alison>, <Young Penis Symphony> 등의 총보를 실음.

1963

- 2월 2~3일, 뒤셀도르프 미술 아카데미에서 그룹 공연 《Festum Fluxorum FLUXUS》에 참가함.
- 3월 11~20일, 부퍼탈(Wuppertal)에 있는 파르나스 갤러리(Galerie Parnass)에서 첫 개인전 <EXPosition of music, ELectronic television>을 갖음.

1964

- 일본 체류.

<사진 부록>



사진 1. 2004년의 칼하인츠 슈톡하우젠



사진 2. 다름슈타트의 <국제적인 신음악을 위한 하기계절강좌>에서 강연하고 있는 칼하인츠 슈톡하우젠. 1957년



사진 3. 존 케이지(John Cage, 1912~1992)

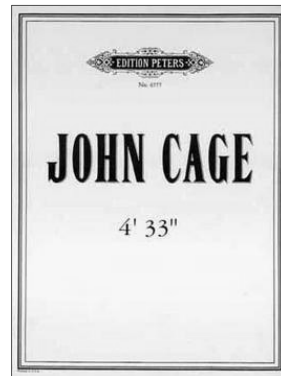


사진 4. 존 케이지의 <4분 33초>, 1952

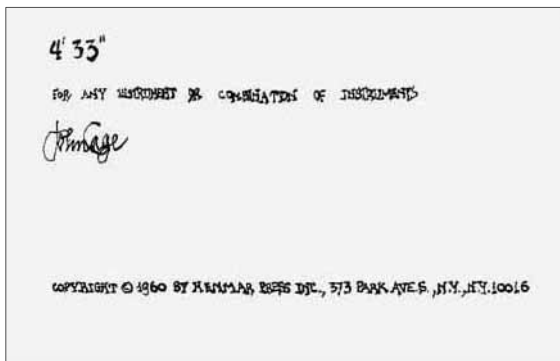


사진 5. <4' 33"> 총보

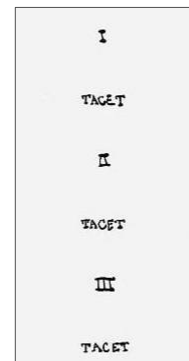


사진 6. <4' 33"> 총보



사진 7. 케이지의 장치된 피아노.
현들 사이에 나사, 못, 종이 등이 끼워져 있다.



사진 8. 백남준의 장치된 피아노(1963).
사용 불가능하게 훼손된 피아노들.



사진 9. <존 케이지, 라 몬테 영,
백남준의 작곡> 포스터,
1960년 10월 6일, 20시



사진 10. 1960년 10월 6일, 백남준의 작곡,
<피아노 포르테를 위한 연습곡>
공연 도중 케이지의 셔츠를 자르고 있다.



사진 11. <피아노 포르테를 위한 연습곡> 도중
케이지와 튜더의 머리를 샴푸로 감기고,
케이지의 넥타이를 잘랐다.



사진 12. <피아노 포르테를 위한 연습곡> 중
칠판에 “당신은 신사이십니까?”를 쓰고 나서.



사진 13. 1962년 9월 1일~23일, 플럭서스 첫 공연 포스터



사진 14. 장치된 피아노를 뜯고 톱질하고 두드리는 퍼포먼스. 플럭서스 첫 공연 중. 비스바덴, 시립미술관



사진 15. 행위예술을 위한 준비작업.
1962년 9월

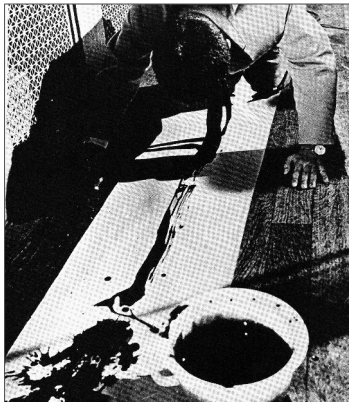


사진 16. <머리를 위한 선>, 1962년



사진 17. <심플>, 1962년



사진 18. <심플>, 1962년.
간이 욕조 속에 몸 담그기



사진 19. <심플>, 1962.
양동이로 물 붓기



사진 20. <얼굴과 손>, 1962.(동영상)



사진 21. <얼굴과 손>, 1962



사진 22. 딕 히긴스의 <위험한 음악>,
1962년, 비스바덴

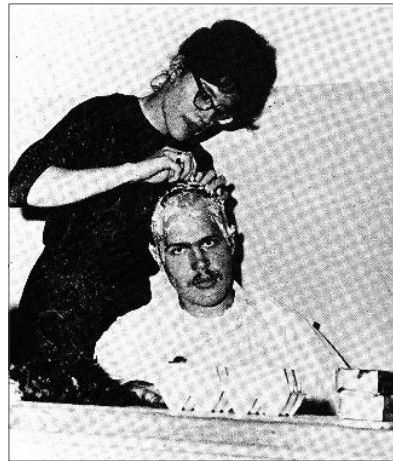


사진 23. 딕 히긴스의 <위험한 음악 Nr. 2>,
1962년, 비스바덴

• 참고문헌

- Edith Decker-Phillips, *Paik · Video*, 김정용 옮김, 『백남준: 비디오 예술의 미학과 기술을 찾아서』 (궁리, 2001).
- 루시 스미스, 에드워드, 전경희 옮김, 『해프닝』 (열화당, 1995).
- <백남준의 선물1, 관점이동과 시간성> (백남준아트센터, 2009).
- <백남준의 선물2, 고르디아스의 매듭 다시 묶기> (백남준아트센터, 2010).
- 백남준 · 임왕준 외 옮김, 『백남준: 말(馬)에서 크리스토포까지』, 에디트 데커 · 이르멜 린 리비어 엮음 (백남준아트센터, 2010).
- <백남준 비디오 광시곡, 방송 80주년 KBS특별전>, 2007.7.27-12.30, 전시카탈로그.
- <백남준의 세계, 호암갤러리 · 로댕갤러리 전시회>, 2000.7.21-10.29, 전시카탈로그.
- 블록, 르네, 전경희 역, 『플럭서스』 (열화당, 1995).
- 사누이에, 미셸, 임진수 옮김, 『다다: 쥐리히 뉴욕』 (열화당, 1989).
- 사르트르, 장 폴, 정소성 옮김, 『존재와 무』 (동서문화사, 2009).
- 조정환 · 전선자 · 김진호, 『플럭서스 예술혁명』 (갈무리출판사, 2011).
- Mary Bauermeister, «all things involved in all other things», 전시회 카탈로그 (Köln 2004).
- Edith Decker-Phillips, *Paik · Video* (DuMont/Köln, 1987).
- Edith Decker-Phillips(Ed.), *Nam June Paik: Niederschriften eines Kulturnomaden* (DuMont/Köln, 1992).
- Herzogenrath, Wulf, *Nam June Paik Fluxus · Video* (München, 1983).
- Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn(Ed.), *Darmstadt-Dokumente I, Edition Text + Kritik* (München, 1999).
- René Block, “Fluxus und Fluxusis 1964-1976”, 1961 Berlinart 1987, 전시회 카탈로그 (München, 1987).
- René Block(Ed.), “1962 Wiesbaden FLUXUS 1982”, 전시회카탈로그 (Wiesbaden/Kassel/Berlin, 1982).
- Susanne Rennert, “Nam June Paiks frühe Jahre im Rheinland”, Günter Herzog (Ed.), *Sediment 9* (Nürnberg, 2005).
- <http://de.wikipedia.org/wiki/ZERO>;
- http://de.wikipedia.org/wiki/Otto_Piene;
- http://de.wikipedia.org/wiki/Heinz_Mack (2011년 4월 28일 접속)

Paik Nam June and FLUXUS

—Nam June Paik as a Center of FLUXUS Performance
by the Contant of Material—

Cheon, Seon-Ja

Paik Nam June was incredibly educated, he was familiar with all the German philosophers(Hegel, Heideger) and writers and Buddhism. He was a great enricher to that post-serial or still serial music scene. In 1957-1959, <Internationale Ferienkurse für Neue Musik> in Darmstadt was the centre of modern art. Schoenberg and Weber and their music had already accustomed our ears to shrill tones, but that had not happend in 'visual art' yet. In art, there was Tachismus and also abstract art, but it didn't hurt our eyes the way the music hurt our ears. In the sphere of visual art, it was still a matter of visible things that did not hurt. But Paik hurt our ears and our eyes with acoustic and visual collage, and that was his intention. Yet Paik was not determined to create new objects, but to create new states of awareness(Bewusstseinszustaende). His concern was with the deeply philosophical: what is the square root of ... what is the quintessence?

Cologne was a center of modern music with Electronic Studio. For that reason Paik came to Cologne. The occupying forces had divided Germany into five zones and that each zone had its own radio programme. They were competing with and against one another with new music of diverse genres and in that way man got far many modern music on those different, decentralized radio programmes. Germany, as a result of this division into separate radio stations, led the way, and WDR Cologne was the most progressive broadcaster. Here Paik was never one of Karlheinz Stockhausen's pupils, as one can often read or hear today in the media. But he was a close observer. He was always a loner and certainly a man on his own. At that time, when he was welcome

in Jean Pierre Wilhelm's Galerie 22 in 1958-59, he was not a group. Later, when Maciunas came from America, he always became a part of people who attached themselves to him, or he himself joined in with Things.

The avantgard artists in the Rheinland had Dada-intention and asceticism and in September 1958 paik entered into this situation with his keen mind and his demand that music had to move things—he was still a musician. And than in Winter he was going to change medium, to enter art soon. In 13. November 1959 he did the first concert <Hommage à John Cage> in Galerie 22, Düsseldorf. He could play the piano fantastically. But in 6. September 1960 in concert <Etude für Piano Forte> he played Chopin—and at the moment when man was all happily listening to Chopin, he suddenly banged his head on the keys and dashed all their expectations of ultimate 'salvation though the classical and harmonious'. Exactly it was the destruction of traditional music and performance by him. And than he was something in-between, between music and art. And that sums up in the <Originale>(1961.10.26-11.6), that is the originale people-artists-, Paik as painter, and played some time of their own. Paik was in such a state of concentration with his hands in front of his face. At the same time the Kontakte are playing, with incredibly alien sounds, there is this Zen-like peace, the thin ascetic face of Paik: that was a moment of deep emotion. he performed something different every evening. It all had something to do with DADA revival. He was still the loner at the time. It was Paik with his own distress, with his knowledge of culture, with his crossing over the borders between music and the visual, and with his consciousness of action and time. And he brought an enhancement that truly moved Europe. But there was no Fluxus yet.

Basically, abstract Modernism was dead, its pretensions were too high, and Paik had seen these things on a very deep level, had experienced them deeply, and he introduced them again in an entirely different way. He said the way it was <Fluxus> as “a new world”, where he was a center of the group as organizations man, as performer, as assistant.

Key Words: Fluxus, Content of Material, Nam June Paik Science, Dada,
Electronic Music, ZERO-Gruppe, Actionmusic, Actionart, Performance,
Avangard, René Block, Edith Decker, Maciunas, Susanne Rennert

필자 E-mail: cheon1@skku.edu / cheonsja@naver.com (전선자)

투고일: 2011년 7월 4일/ 심사완료일: 2011년 8월 2일/ 게재확정일: 2011년 8월 24일