

“루돌프 아우크슈타인에게 경의를”:

백남준의 부퍼탈 전시에 드러난 정치성

신원정

베를린 훔볼트대학교

- I. 들어가는 말
- II. 정치권력에 맞선 언론에 바치는 경의
 - 1. 경향신문 폐간 사건과 슈피겔 사건의 비교
 - 2. 혼란한 정치·사회상의 포착과 기록
- III. 전후 국제정세의 비판적 조명
- IV. 나가는 말

I. 들어가는 말

1963년 3월 독일 서부의 소도시 부퍼탈에 위치한 파르나스 갤러리에서 《음악의 전시 — 전자 텔레비전(EXPosition of music — ELectronic television)》이라는 제목의 전시가 열렸다. 백남준의 이름을 건 최초의 개인전인 이것은 단순히 한 작가의 첫 번째 단독 전시 이상의 의미가 있는 특별한 미술사적 사건이다. 1950년대 중반 전위음악을 공부하기 위해 독일로 향했던 백남준은 60년대 초에 들어서 독특하고 인상적인 퍼포먼스로 자신의 이름을 알렸다. 그랬던 그가 이 전시를 통해 공식적으로 ‘미술’의 맥락에서 대중과 만난다. 즉, 이 전시는 처음으로 백남준의 작업이 ‘구매 가능한’ 미술작품으로 관객에게 제시된 현상이었다. 그리고 작가의 향후 예술세계에서 중추적 역할을 하게 될 비디오아트 작업이 — 비록 아직 첫 걸음을 떼 단계에 불과했지만 — 최초로 등장했다는 점에서 이 전시의 중요성은 널리 인정받는다. 이제 비디오아트와 백남

* 본 논문은 현대미술사학회 논문집 게재를 위해 필자의 독일 베를린 훔볼트대학교 박사학위 청구논문 “Musik — Aktion — bildende Kunst: Das Frühwerk von Nam June Paik in Deutschland” 중 한 장(章)의 내용을 심화, 발전시킨 글임을 밝힌다.

준이라는 세 글자는 서로 떼어 놓고 생각할 수 없을 만큼 오늘날 이 분야에서 작가의 위상은 독보적이다. 그런 관계로 그간의 연구에서 백남준의 부퍼탈 전시에 대해 비디오·미디어아트 장르의 시발점이라는 측면이 특히 강조되고 부각되었던 것도 무리가 아닐 것이다.

그런데 사실 부퍼탈 전시는 음악으로 시작하여 행위예술을 거쳐 텔레비전과 전자 예술에 이른 백남준의 초기 독일에서의 예술적 여정이 집약된 결과물이었다. 비록 십 년이 채 안 되는 짧은 기간이었지만 그동안 치열하게 고민하고 창작했던 젊은 예술가가 자신의 활동을 결산하고 그 결과를 압축해서 구현한 현상이었던 것이다. 본 연구는 백남준과 비디오아트의 강력한 후광을 바탕으로 조성된 신화에 가려져 그간 주목 받지 못했던 부퍼탈 전시의 다른 측면에 주목하였다. 특히 그 가운데에서도 거의 간과되다시피 했던 부분인 젊은 백남준의 정치성과 그 특징을 고찰하고자 한다. 당시 막 서른을 넘어선 헬기왕성한 청년 작가의 높은 정치적 열정과 관심이 현실과 연관되어 구체적으로 표현된 공간으로 이 전시를 이해하고 그에 접근하려 한다. 이런 관점에서 전시작들을 (재)해석하고 또한 관련 있는 다른 초기 작업도 함께 재조명할 것이다.

II. 정치권력에 맞선 언론에 바치는 경의

1. 경향신문 폐간 사건과 슈피겔 사건의 비교

갤러리스트 로프 예를링(Rolf Jährling)의 전폭적인 후원과 신뢰를 바탕으로 백남준은 자신의 첫 단독 전시를 의욕적으로 구상하고 설계했다.² 전시 포스터

1. 이 장의 내용 중 일부는 2013년 출간된 필자의 글에서 이미 언급된 바 있으나 (신원정, 「전단지과 포스터로 읽어 보는 백남준의 부퍼탈 전시」, 『NJP 리더 제4호: 음악의 전시』, 박만우 엮음, 경가: 백남준아트센터, 2013, pp. 58-70 가운데 pp. 63-67) 본 논문의 논지를 전개하기 위한 필수적 선제지식으로서 중요하므로 이 자리에서 더욱 심도 있게 다뤄진다.

2. 로프 예를링의 본업은 건축가였다. 그는 생계 유지를 위한 건축사무소와, 자신이 학창시절부터 가져왔던 현대미술과 건축에 대한 열정을 바탕으로 개관한 파르나스 갤러리를 함께 운영했다. 건축사무소의 성공적인 운영 덕분에 화랑 경영의 주목적이 상업적 이윤 추구가 아니었던 예를링은 오로지 자신의 기호에 따라 전시할 작가를 선택했다. 덕분에 백남준을 비롯한 다수의 젊은 무명작가들이 전시 기회를 얻을 수 있었다. 미술뿐 아니라 건축과 문학 등 여러 예술장르가 전시, 공연, 강연 등의 형식으로 구성된 파르나스 갤러리의 전시 프로그램에 대해서는 Will Baltzer and Alfons W. Biermann (eds.), *Treffpunkt Parnass Wuppertal 1949-1965* (Köln: Rheinlandverlag, 1980). 예를링이 백남준에게 초대 의사를 밝힌 것은 1961년 가을 즈음이었다. 처음에는 두 사람 모두 그간 백남준이 공연해 왔던 행위음악을 프로그램으로 고려했

및 총 두 가지 종류의 전단지 역시 그가 직접 디자인한 것이다.³ 그중에서도 전시 정보가 인쇄된 첫 번째 전단지는 독특하게도 한국어 신문의 이미지를 배경으로 하고 있다(도판 1).⁴ 특이한 점은 그것뿐만이 아니다. 전단지마다 다른 신문의 이미지가 — 게다가 양면에 각각 — 배경으로 사용되었다. 그 결과 비슷해 보이지만 실제로는 완전히 다른 모습이 된 전단지들은 저마다 독자적인 원본의 아우라를 가지게 되었다.⁵

현재까지 발견된 거의 모든 전단지에는 1960년과 1961년 사이에 발행된 경향신문(시기적으로 가장 앞선 발행일자는 1960년 4월 27일, 가장 늦은 일자는 1961년 5월 28일)이 사용되었다. 1960년 4월부터 이듬해 5월까지의 기간은 짧지만 정치·사회적 측면에서는 파란만장한 격동의 시간이었다. 남한 사회를 뒤 흔들어 놓은 일련의 대사건들 때문이다.⁶ 경향신문사의 역사에 있어서도 1960년대 초는 신문의 존속이 위기에 처했던 중요한 시기였다. ‘여적 필화 사건’으로도 불리는 ‘경향신문 폐간 사건’은 1959년 2월 4일 자 조간신문 1면에 실린 칼럼난 ‘여적(餘滴)’이 도화선이 되어 일어났다.⁷ 내란선동죄 명목으로 신문사

다. 〈행위음악〉공연이 〈미술〉전시로 바뀐 시점은 정확히 알 수 없지만 늦어도 1962년 중순경까지일 것으로 보인다. 백남준과 예를링이 주고받은 서신(New York: The Gilbert & Lila Silverman Collection 소장; Köln: Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels E.V. (ZADIK) 사본 소장)에 전반적인 전시 기획과 준비 과정이 묘사되어 있다.

3. 전단지의 외형에 대한 백남준의 자세한 설명은 롤프 예를링에게 쓴 편지(1963년 초), Köln: ZADIK 소장; Susanne Neuburger and Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (eds.), *Nam June Paik: Exposition of Music – Electronic Television, Revisited* (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009), pp. 136–137.

4. 우윳빛의 반투명종이 위에 인쇄된 두 번째 전단지에는 작가와 전시 소개 글 두 편이 실렸다. 백남준의 예술가적 데뷔무대였던 뒤셀도르프 ‘갈레리 22’의 주인 장피에르 빌헬름이 쓴 에세이와 작가 본인이 작성한 서문이 상하로 배치되었다. 자세한 내용은 Neuburger (2009), pp. 139–142 참조.

5. 기록의 부재로 인해 전단지의 총 인쇄 매수와 현재 남아 있는 정확한 숫자 및 소재지 파악이 용이하지 않다. 본 연구자는 그간 독일어권 미술관과 아카이브, 개인 컬렉션에 중점을 두고 조사한 결과 지금까지 서른 점을 확인할 수 있었다.

6. 이승만 대통령의 사임과 제1공화국의 붕괴로 이어진 1960년 4·19 혁명, 허정 과도정부에 이어 수립된 제2공화국의 막을 내린 1961년 5월 16일 군사정변 등이 그 예다.

7. 당시 경향신문에는 독일계 미국 정치학자인 페르디난드 허멘스가 1958년에 발표한 논문 「다수의 폭정, 이 요약·연재 중이었다. Ferdinand A. Hermens, “The Tyranny of the Majority”, *Social Research*, Vol. 25, No. 1 (Spring 1958), pp. 37–52. 문제가 된 1959년 2월 4일 자 여적에서 필자는 성숙한 정치의식을 가진 시민들로 이루어진 사회라면 다수결의 횡포란 있을 수 없다는 허멘스 교수의 논지를 언급하며, 이와는 거리가 먼 한국의 현실을 지적하는 한편 공정한 선거의 실시를 촉구한다. 지극히 원론적인 내용의 논평이었지만 대통령 선거가 불과 1년 조금 넘게 남은 시점에서 이승만 대통령의 낮은 지지율에 예민해져 있던 자유당 정권으로서 이 칼럼이 심기가 불편해질 수밖에 없었을 것이다. 경향신문의 역사와 경향신문 폐·정간



도판 1(위), 백남준, <음악의 전시(?)>, 1963, 실크 스크린, 25×35.5cm, 베를린 쿤스트비블리오테크.
 도판 2(아래), 백남준, <음악의 전시(?)>, 1963, 도판 1의 뒷면, 실크 스크린, 25×35.5cm, 베를린 쿤스트비블리오테크.

에 대한 압수수색 영장이 발부되었고 경찰은 편집국을 뒤져 기사 원고들을 압수했다.⁸ 1959년 4월 30일 신문사로서는 사형선고나 다름없는 발행허가 취소처분이 내려졌다.⁹ 경향신문이 복간되기까지는 그로부터 약 1년이 걸린다. 1960년 4월 26일 이승만 대통령이 하여 성명을 발표하면서 그때까지 경향신문을 탄압했던 보이지 않는 손이 마침내 거둬졌다.

백남준이 전단지의 배경으로 사용했던 신문 지면의 이미지 중 가장 이른 발행일자인 1960년 4월 27일은 공식적인 복간 허가가 내려진 후 처음으로 경향신문이 다시 발간된 날짜였다. 작가명과 전시 제목을 비롯한 전시에 관한 여러 가지 정보가 인쇄된 전단지 전면은 경향신문 4면의 지면을 배경으로 한다(도판 1). 마지막 면인 4면은 일반적으로 광고가 실리는 비중이 크고 문화, 스포츠, 교육과 사회 소식 등을 주로 다루지만, 4월 27일 자 신문의 4면에는 특수한 당시 상황을 반영하듯 4·19 혁명과 관련된 내용이 주를 이룬다. “얼마나 많은 젊음들이! 얼마나 이날을 기다렸던가(문화계 여러분이 보내온 글)”라는 제목 아래 추모의 글과 시가 실렸으며, 카툰 「두꺼비」와 독자편지 역시 비슷한 내용이다.¹⁰

전단지 이면의 배경은 동일한 발행일자의 경향신문 3면으로 이루어졌다(도판 2). 사회면인 3면 역시 4월 19일 이후 지속된 혼돈과 혁명적 분위기, 개혁을 주창하는 한편 일상의 질서와 안정이 회귀하기를 갈망하는 사회의 모습을 생생히 다루고 있다. 자율적으로 교통정리와 질서 유지에 나선 대학생들 덕분에 시내 치안 유지와 민심 수습이 용이하다는 내용의 큰 제목 기사 「깃발 거두고

사건에 대해서는 경향신문사, 「여작: 한국 현대사를 관통하는 경향신문 명칼럼 219선」, 서울: 경향신문사, 2009, pp. 15-46.

8. 칼럼을 쓴 이는 당시 민원위원이자 경향신문 논설위원으로도 활동했던 주요한(1900-1979)이었다. 익명이었던 필자의 정체가 밝혀진 후 구속영장이 신청되었다가 그가 현역 국회의원인 관계로 다시 철회되기도 했다.

9. 이에 불복한 경향신문 측은 즉시 법적 투쟁을 시작한다. 6월 26일 서울고등법원이 발행허가 취소처분이 부당하다는 내용의 판결을 내리면서 경향신문의 승소와 복간이 이루어지는 듯 했으나 공보실은 즉각적으로 대처해 나서 이번에는 발행허가를 정지하였다. 폐간에서 정간으로 바뀌었을 뿐 전체적으로 지지부진한 법정 싸움이 1년 가까이 이어졌다.

10. 조지훈, 「마침내 여기 이르지 않은 끝까지 않을 줄 이미 알았다」; 이인범, 「역사에 뚜렷히!」; 정비석, 「민중의 대변을!」; 김광주, 「독재는 가아만」; 안희섭, 「두꺼비」; 독자기고문 「영혼에 보답하다」, 「묵중한 채필을」.

학생들 치안전선에]가 고문과 폭행을 저지른 경찰관 및 정치폭력배 구속 기사 등과 나란히 자리한다.

전단지 전면에 선명한 붉은색 활자로 인쇄된 전시 정보 중 들여쓰기로 정렬된 가운데 문단은 전시 프로그램을 설명하는 짧은 어구들로 이루어졌다(도판 1). 여기서 특히 주목해야 할 문구는 전체 지면의 중심축에 위치한 “루돌프 아우크슈타인에게 경의를?(HOMMAGE à Rudolf Augstein?)”이다.¹¹ 루돌프 아우크슈타인은 독일의 저명한 시사 잡지 슈피겔의 창간인이자 발행인으로 1962년 ‘슈피겔 사건’으로 고초를 겪었다(도판 3).¹² 슈피겔 사건의 원인이 된 것은 제 41호의 표제기사 「조진부 방어 준비 완료」의 내용이었다. 콘라드 알러스 부편집장이 한스 슈멜츠와 함께 작성한 이 글에서 필자는 아데나워 연방정부의 국방정책의 허술함을 성토했으며 특히 정치적 야망을 공공연히 드러내던 당시 국방부장관 프란츠 요제프 슈트라우스에게 노골적인 비난을 가했다.¹³ 이는 장관의 즉각적인 대응으로 이어졌다. 국가기밀 누설에 의한 국가반역죄의 혐의로 아우크슈타인과 여러 편집부장들이 체포되고 스페인에서 휴가를 보내고 있던 알러스는 현지 경찰에 의해 체포되었다. 편집부를 상대로 수색영장이 발부되면서 경찰과 연방수사국이 약 4주간 함부르크와 본에 위치한 출판사 건물 편집실의 일부를 점거하고 자료를 검열하는 등 슈피겔 출판사에 대한 대대적인 탄압이 가해졌다.

경향신문과 슈피겔, 남한과 서독의 두 언론사가 1960년을 전후하여 공권력

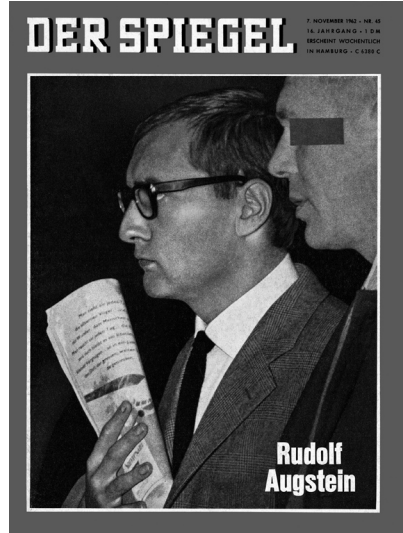
11. 마지막의 물음표는 전시 제목을 비롯한 여타 프로그램 문구에도 해당된다. 반면 전시 포스터에는 물음표 없이 “루돌프 아우크슈타인에게 경의를(HOMMAGE à Rudolf Augstein)”만 표기되어 있다. 그래서 전시 프로그램 문구에 포함된 물음표의 해석은 다른 맥락에서 언급될 사항이라 보고 본문에서는 다루지 않는다.

12. 연행되어 가는 아우크슈타인의 모습이 1962년 11월 7일 자 슈피겔 제45호의 표지를 장식한다. 슈피겔 사건에 대해서는 Christina von Hodenberg, *Konsens und Krise: Eine Geschichte der westdeutschen Medienöffentlichkeit 1945–1973* (Göttingen: Wallstein, 2006), pp. 323–360; Georg Bönisch and Klaus Wiegrefe, “Ein Abgrund von Lüge”, *DER SPIEGEL*, No. 38 (2012), pp. 64–79; Georg Bönisch, Gunther Latsch and Klaus Wiegrefe, “Unrühmliche Rolle”, *DER SPIEGEL*, No. 38 (2012), pp. 80–85; id., “Ein Land erwacht”, *DER SPIEGEL*, No. 39 (2012), pp. 68–78.

13. 극비리에 입수한 서독 연방군의 내부문건을 바탕으로 작성된 이 글은 아데나워 연정의 군사정책의 치명적 결함을 지적하며 담당자인 프리드리히 피르취 서독 연방군 총감찰감과 특히 프란츠 요제프 슈트라우스 국방부장관의 능력 부족을 비난했다. 기사가 작성되기 얼마 전에 행해진 나토와의 합동군사훈련에서 서독 연방군은 무기, 군수물자, 군병력 등 모든 주요 부문에서 최저점을 받았으며 의무체제와 전쟁 시 비상식량 조달 능력 역시 심각하다는 평가를 받았다. Conrad Ahlers, “Bundeswehr: Bedingt abwehrbereit”, *DER SPIEGEL*, No. 41 (1962), pp. 32–53.

도판 3(위). 「슈피겔(DER SPIEGEL)」, 1962년 제45호, 표지 사진.

도판 4(아래). 《음악의 전시 - 전자 텔레비전 (EXPosition of music — ELectronic television)》, 1963, 독일 부퍼탈 파르나스 갤러리 전시실 전경.



의 부당한 횡포와 고압에 의해 위기를 겪는 과정은 전체적으로 매우 유사하게 느껴진다. 매체에 실린 기사 내용이 정치권력의 심기를 거슬려 강경한 탄압 조치를 불러일으키는 계기가 된 점, 국가의 안전과 국민의 안녕을 위한다는 명분을 내세운 정부가 실은 국민의 권리(의사표현의 자유)에 위배되는 처사를 가한 점, 그리고 두 언론사 모두 외부의 압력에 굴복하지 않고 꺾끗이 맞서 싸웠으며 동종업계 종사자를 비롯한 사회 각계각층으로부터 큰 지지를 얻었던 점 등이 공통적이다. 경향신문사가 이승만 자유당 정권을 상대로 힘겹게 싸우는 동안 동아일보를 비롯한 타 신문들은 꾸준히 관련 보도를 실으며 독자들에게 사태의 부당함을 환기시켰다. 슈피겔 편집부는 정치권력의 압력에도 굴하지 않고 잡지를 계속 발행했고 그런 와중에 다른 언론사들로부터 도움을 얻었다. 또한 루돌프 아우크슈타인이 체포된 후 대학생과 지식인들의 항의 데모와 시위 행진이 서독 전역에서 잇따랐다.

백남준의 슈피겔 사건에 대한 언급은 슈피겔 발행인에게 경의를 보낸다는, 전단지 위 메시지로만 그치지 않는다. 파르나스 갤러리의 전시 전경을 찍은 사진들 중 하나에는 다수의 인쇄물과 출판매체가 바닥에 무질서하게 흩어진 모습이 포착되어 있다(도판 4). 사진 정중앙에 위치한 슈피겔지의 표지 사진은 연행 중인 아우크슈타인의 모습을 담았다. 그 바로 오른쪽 옆에는 아데나워 수상의 사진도 보인다. 백남준의 전시를 직접 방문했던 이들 중에서 전시실 바닥에 펼쳐진 출판물을 특별히 언급한 사람은 없기에 이 사진 속 전시실 광경이 실제로 얼마나 방문객들의 주의를 끌었는지는 알 수 없지만, 보다 더 중요한 사실은 전시실에 아우크슈타인과 아데나워 수상의 사진이 놓여있었다는 점이다. 관람객 중 누군가는 아우크슈타인의 사진을 보며 불과 몇 달 전에 일어났던 슈피겔 사건을 떠올리거나 혹은 같은 맥락에서 아데나워 수상의 얼굴에 눈길을 주었을지도 모른다. 그렇게 작가는 이 사진들이 가진 정치적 함의와 비판적 상징을 노골적이면서도 은근하고 자연스럽게 자신의 작업 속에 녹여내었다.

그러나 백남준은 어떻게 신문을 모티브로 작업할 생각을 하게 된 것일까. 전시 전단지와 제작 의도에 관해 작가로부터 어떤 직접적인 발언도 전해지지 않는 현재 상황에서 작업 배경과 진행 과정을 완벽하게 규명하기는 힘들지만 적

어도 작가가 어디에서 영감을 얻었는지는 추측해 볼 수 있다. 신문이라는 대중 매체의 심미적 가능성을 발견하고 특히 효과적으로 활용한 작가로는 다다 예술가들이 있다. 다다 미술과 백남준은 사실 — 일방적이기는 하지만 — 굉장히 밀접한 관계였다. “음악으로 다다이즘을 완성시키겠노라”¹⁴라고 선언할 정도로 1958년 뒤셀도르프에서 열렸던 대규모 다다 미술 회고전을 매우 인상 깊게 보았던 백남준은 이후 행위음악을 하면서 ‘네오다다’라 불리기도 했다.¹⁵ 그는 마르셀 뒤샹, 막스 에른스트, 한스 아르프, 쿠르트 슈비터스에게 특별히 존경을 표했고¹⁶ 그중에서도 특히 뒤샹과 슈비터스의 작업을 높이 샀다. 후자의 작업은 다다이즘 대표 작가답게 앞서 언급한 뒤셀도르프 다다 미술전에서 막스 에른스트의 작품과 함께 전시작품 가운데 가장 큰 비중을 차지했다.¹⁷

백남준은 다다이즘의 정신과 전복적 태도뿐만 아니라 콜라주나 오브제의 도입과 같은 조형언어에서도 영감의 원천을 찾은 것으로 보인다. 예를 들어 뒤

14. 백남준이 볼프강 슈타이네케에게 쓴 편지 (1959년 5월 2일), 다름슈타트 국제음악연구소 소장: Nam June Paik, "Ich schreibe 'Amusik': Der Briefwechsel Nam June Paik - Wolfgang Steinecke (1957-61)", in Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn (eds.), *Darmstadt-Dokumente I* (München: Edition Text + Kritik, 1999), pp. 110-133 가운데 p. 126. 한국어 번역은 백남준, 『백남준: 말에서 크리스토프까지』, 에디트 데커와 이르멜린 리비어 역음, 임왕준·정미애·김문영 옮김, 경기: 백남준 아트센터, 2010, pp. 397-400, 1950년대 말에 백남준은 다름슈타트에서 개최되는 국제 현대음악 여름강좌에 수차례 참가했다. 비록 성사되지는 않았지만 그의 목표는 다름슈타트 무대를 통해 현대음악 작곡가로 데뷔하는 것이었다. 이를 위해 백남준은 현대음악 여름강좌 총감독인 볼프강 슈타이네케와 활발히 서신을 주고받았다. 원본은 오늘날 다슈타트 국제음악연구소 아카이브에 보관 중이고 1999년 하인츠클라우스 메츠거와 라이너 린에 의해 전체 서신이 출판되었다. 가독성을 높이기 위해 백남준의 텍스트를 대대적으로 교정하고 수정한 탓에 비록 원본과 상당한 구문적 차이를 보이기는 하지만, 그렇더라도 연구자들의 1차 문헌에의 접근성을 높이는데 일조했다는 점에서 이 출판물의 가치를 높이 살 수 있다.

15. 1962년 6월 16일 뒤셀도르프의 캄머슈펠레 극장에서 열린 《음악에서의 네오다다(Neo-Dada in der Musik)》 콘서트에서 백남준은 주도적인 역할을 했다. 지역신문 세 곳에 실린 공연 평이 하나같이 그날 밤 가장 강한 인상을 남긴 등장인물로 백남준을 꼽을 정도였다. H.K.P., "Neo-Dada mit Rauschschmeißer: Mitternachtsspek mit Kraftakt in den Kammerspielen", *Düsseldorfer Nachrichten* (1962년 6월 19일), 도판: 백남준, 『보이스 북스: 1961-86』, 서울: 원화랑 & 현대화랑, 1990, p. 15 참조: Günter Schab, "Zuviel Klamauk mit Neo-Dada, Frische Eier und June Paik nachts in den Kammerspielen", *Neue Ruhr Zeitung* (1962년 6월 19일), 도판: Jürgen Becker and Wolf Vostell (eds.), *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme: Eine Dokumentation* (Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1965), p. 269 참조: gpf, "Tonband, Leiche und ein Stück von Stücklen: Name [sic] June Paik's Neo-Dada in der Musik", *Der Mittag* (1962년 6월 22일).

16. 백남준이 볼프강 슈타이네케에게 쓴 편지 (1959년 5월 2일), 다름슈타트 국제음악연구소 소장: Paik (1999), p. 126.

17. 전시도록에 따르면 슈비터스의 작품은 총 42점에 달했고 그 중 콜라주 작업이 29점으로 가장 많았다. Karl-Heinz Hering and Ewald Rathke (eds.), *Dada: Dokumente einer Bewegung* (Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1958), n. p.

셸도르프 전시에서 볼 수 있었던 작품 중에는 만 레이의 1916년도 작 <변이(Transmutation)>도 있었다. 1916년 11월 12일 자 일요일판 『더 선(The Sun)』지의 문화면 중 연극계 소식을 전하는 지면 위에 알파벳 여섯 개(T, H, E, A, T, R) 등이 덧붙여진 작품이다.¹⁸ 신문 전면을 사용하고 그 내용이 ‘극장’을 떠올리게 하는 조합의 철자들과 조화를 이루는 모습은 경향신문 전면을 이용한 백남준의 전단지와 비교할 만하다. 그런데 콜라주 기법 자체는 사실 백남준에게 새로운 것은 아니었다. 구체음악과 전자음악에 몰두해 실험성 강한 사운드 콜라주들을 창작하던 그에게 다다 미술과의 만남은 관객의 청각에서 시각을 자극하는 쪽으로 작업의 주안점을 바꾸는 데 적잖은 도움이 되었을 것으로 예상할 수 있다.¹⁹

다다 예술가들보다 앞서 신문을 작업의 재료로 삼은 이는 1912년부터 파피에 콜레 기법으로 서양회화사에 새로운 장을 열었던 피카소와 브라크이다. 특히 피카소의 콜라주 가운데 1912-1913년에 제작된 작품들 중 다수는 정치·사회적 내용의 신문 기사를 포함한다. 그 가운데에는 특히 당시 유럽과 직접적인 관련이 있던 발칸전쟁과 관련된 보도가 잦았다. 피카소가 20세기 초반 아나키즘에 심취했던 사실에 주목한 파트리샤 레이튼은 이런 신문 기사를 포함하는 피카소의 콜라주들에서 정치성 강한 메시지를 읽어 냈다.²⁰ “피카소의 초기 종이 콜라주 작품을 항상 좋아했다”²¹던 백남준이 피카소의 작품을 보고 대중매체에 담긴 시사성과 현실 고발 기능을 차용한 방식에서 영감을 얻었을 가능성도 있다.²²

한편 백남준과 동시대 작가 중에서 신문의 대중매체로서의 사회비판적 특성을 중점적으로 작업에 활용한 작가로는 제스퍼 존스나 로버트 라우센버그가

18. 만 레이의 콜라주에 대한 상세한 분석은 Judith Brodie, “Reading the Newspapers”, in Judith Brodie (ed.), *Shock of the news* (Washington D.C.: National Gallery of Art in association with Lund Humphries, 2012), pp. 1-88 가운데 pp. 11-13 참조.

19. 여기서 더욱 확장되고 발전한 형태가 바로 시청각적 콜라주를 포함하는 비디오 작업이다.

20. Patricia Leighton, “Picasso’s Collages and the Threat of War, 1912-1913”, *The Art Bulletin*, Vol. 67, No. 4 (December 1985), pp. 653-672; id., *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism 1897-1914* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1989). 이 점을 지적해 주신 원광대학교 조은영 교수님께 감사를 표한다.

21. Jonathan Price, *Video-Visions: A Medium Discovers Itself* (New York: New American Library 1977), p. 126.

22. 당시 백남준의 프랑스어 실력을 확인할 길은 없지만 그가 일상생활이나 작품 제목에 종종 불어 표현을 사용한 것을 볼 때 불어 텍스트의 이해가 불가능하지는 않았을 것이다.

있다. 후자의 경우 1960년 뒤셀도르프에 있는 장피에르 빌헬름의 갤러리 22에서 사이 톰블리와 공동으로 전시를 열었다. 라우센버그가 독일에 처음으로 소개되는 자리였던 이 전시에는 신문 조각이 재료로 사용된, 단테의 신곡에 대한 회화 연작이 관람객들에서 선을 보였다. 백남준이 이 전시를 직접 보았는지는 알려져 있지 않다.²³ 그렇더라도 그가 전시를 방문하고 라우센버그의 신문을 활용한 작업을 흥미롭게 감상했을 가능성은 열어 두어야 할 것이다.²⁴

2. 혼란한 정치·사회상의 포착과 기록

1960년대 초의 경향신문은 일반적으로 하루 두 번, 각각 4면씩 발간되었다. 예외가 있기는 하지만 대체로 1면은 정치, 2면은 경제와 국제 정세, 3면은 사회, 4면은 문화와 교육을 담당했다. 그런데 백남준의 선택은 정치면에만 국한되지 않는다.²⁵ 앞서 백남준의 정치성 강한 창작의도를 뒷받침하는 근거로 작가가 정치권력의 압력에 의해 폐간의 위기를 겪은 경향신문 ‘만’을 사용한 점과 이런 경향신문 위에 인쇄된 아우크슈타인에게 경의를 표한다는 문구의 조합을 고찰했다. 그렇다면 전단지에 정치와 아무런 상관이 없는 주제들도 나타나는 사실을 어떻게 해석해야 할 것인가.

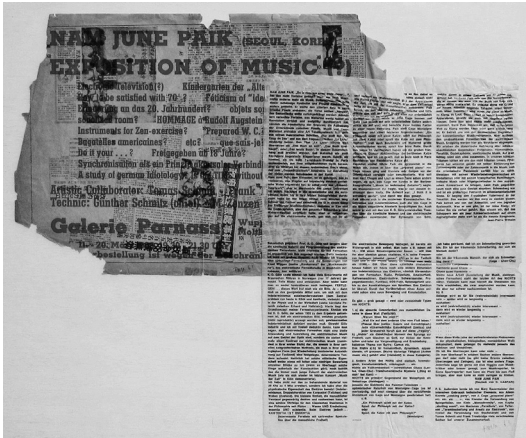
백남준이 경향신문을 선택한 것은 절대로 우연이 아니라 명백한 ‘의도’였음을 증명하는 소수의 전단지가 있다.²⁶ 여기서 인쇄용지로 사용된 것은 경향신문을 제외한 여러 한국어 신문에서 선택한 기사들의 콜라주이다. 작가는 동아

23. 정황상 그가 라우센버그의 작품을 직접 보았을 가능성이 적지는 않다. 백남준과 장피에르 빌헬름의 친분이 두터웠다든지 빌헬름의 갤러리가 백남준이 예술가로 데뷔(1959년 <존 케이지에게 바치는 경의> 공연)한 장소라는 사실보다 더 중요한 건 당시 라인란트 지역에서 빌헬름과 그의 갤러리가 가졌던 높은 위상이다. 빌헬름은 라인란트 아방가르드 현장의 핵심인물로 통했고, 그의 갤러리 22는 짧은 존속 기간(1957-1960)에도 불구하고 제문화적 실험에 큰 관심을 가졌던 전위 예술가들이 모여서 토론하고 의견을 나누는 장으로 유명했다. 인적 네트워크와 새로운 정보 입수의 중요성을 높이 평가했던 백남준이 정기적으로 갤러리 22를 방문했음을 상상하기란 그리 어렵지 않다.

24. 백남준과 라우센버그 혹은 존스의 작업을 비교하는 것은 향후 연구 과제로 남긴다.

25. 2015년 11월 현재 본 연구자가 확인한 부퍼탈 전시 전단지는 총 30점이다. 그중에서 1면(정치)과 2면(경제, 외교 및 국제정세)은 각각 열다섯 번, 3면(사회)과 4면(문화와 교육)은 각 열 번씩 등장한다. 나머지는 콜라주 3점과 발행일자 확인이 어려운 전단지 2점이다.

26. 본 연구자가 현재까지 확인한 바로는 세 점의 전단지가 이 경우에 해당한다. 이들의 존재는 그간의 연구에서 완전히 간과되었다. 이 전단지들을 주목한 연구자가 전무했던 것은 차치하고 그 다양성을 알아보는 이조차도 없었다.



도판 5. 백남준, 〈음악의 전시(?)〉(좌), 전단지(우), 1963, 실크스크린, 각 25×35.5cm, 베를린 로젠 크란츠 컬렉션.

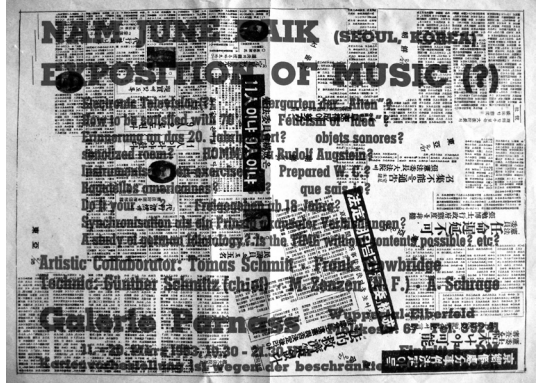
일보, 조선일보, 국민일보, 서울신문, 연합신문 등으로부터 공통된 주제를 다루는 기사들을 골라내어 자유롭게 배치한 뒤 인쇄했다. 그런 다음 그 위에 전시 안내 전단의 내용을 더해 찍었다. 흑색과 적색의 텍스트층이 위아래로 겹친 모습은 앞에서 살펴본 전단지와 유사하지만, 작가가 다양한 출처의 기사들로 직접 콜라주를 만들었기에 기존의 신문 지면 전체를 변형 없이 사용하는 방식에 비해 훨씬 더 많은 시간과 노력이 드는 작업이라고 할 수 있다. 특히 주목해야 할 부분은 앞에서 살펴본 전단지와 마찬가지로 여기에서도 양면이 모두 인쇄되었으며 더군다나 각각 다른 신문기사들로 채워졌다는 점이다. 전단의 목적이 관객에게 전시를 안내하는 데만 있다고 한다면 주요 정보가 포함된 전면만 인쇄하고 이면은 그냥 비워 놓아도 되었을 터이다. 바로 이 부분에서 백남준이 전단지의 양면을 똑같이 중요하게 여겼음을 유추할 수 있다.

본 연구자는 현재까지 총 세 점의 이런 텍스트 콜라주 방식으로 인쇄된 전단지를 발견했다.²⁷ 베를린의 로젠크란츠 컬렉션에 소장된 작품은 다소 특별한 모습이다(도판 5). 작가가 직접 전단지를 전시 소개 에세이가 실린 또 다른 전단지와 부분적으로 겹치도록 배치하였다.²⁸ 가려지지 않은 부분에는 1959년 6

27. 이런 전단이 '겨우' 세 점에 불과한 사실은 창작상의 수고로움을 감안했을 때 쉽게 이해가 가지만 백남준 연구에 있어서는 매우 아쉬기 짝이 없다. 기존에 알려지지 않은 작품이 앞으로 발견될 가능성이 충분하므로 연구자들의 지속적인 관심과 주의가 필요하다.

28. 텍스트 콜라주를 부분적으로 가리고 있는 반투명한 위쪽 종이 바로 부퍼탈 전시 소개 글이 실린 전단지이다. 두 전단지는 고정되어 있어서 아래쪽 전단지의 기사들 중 가려진 부분의 내용은 확인이 어렵다.

도판 6. 백남준, <음악의 전시(?)>, 1963, 실크 스크린, 25×35.5cm, 개인 소장.

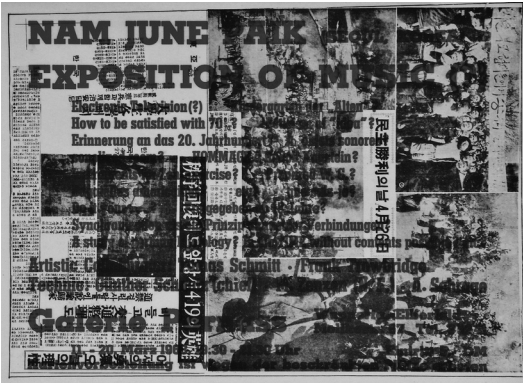


월에 나온 신문기사들을 확인할 수 있다. 전단지 오른쪽 윗부분에 자리한 1959년 6월 13일 자 동아일보 조간에 실렸던 기사는 하루 전날 열렸던 경향신문 발행허가 취소 처분에 대한 행정소송 사건의 첫 공판의 결과를 보도한다. 아랫부분에는 같은 날 동아일보 석간에 실린 기사가 배치되었는데 정부를 규탄하는 언론자유 수호 국민대회가 당일 오전 서울에서 열렸다는 소식과 각계각층에서 온 대회참가자들이 경향신문 폐간조치의 철회와 군정법령 제88호의 무효화를 요구했다는 소식이다.²⁹ 전단지 왼쪽 위에 이 대회의 사진도 실려 있다. 그 외 연합신문 6월 20일 자와 조선일보 6월 20일 자 신문에 실렸던, 경향신문 소송이 곧 해결될 것이며 어떠한 정치적 압력도 없었다고 해명하는 정부 측 입장 발표에 관한 기사도 발견된다.³⁰

개인 소장인 다른 전단지 한 점 역시 경향신문 폐간 사건을 주요 내용으로 다룬다(도판 6). 1959년 4월 말 경향신문 발행허가 취소조치가 내려진 후 경향신문 변호인단은 즉시 행정처분 취소 청구소송을 제기하는 한편 본안소송 판결이 내려질 때까지 적지 않은 시간이 걸릴 것을 우려해 하루라도 빨리 신문이 다시 발행될 수 있도록 집행정지 가처분신청을 별도로 냈다. 이 전단에 선택

29. 정부가 경향신문 폐간의 법적 근거로 삼았던 것이 바로 군정법령 제88호였다. 좌익 성향의 언론을 규제하기 위해 미군정하에 제정되었던 이 법령은 그러나 제공화국이 들어선 이후 실질적으로 효력을 발휘하지 않는 상태였다. 그런데 이승만 정부가 달갑지 않은 언론을 침묵시키기 위해 내민 카드가 되어 버렸다.

30. 흥미롭게도 모든 기사의 옆 혹은 위나 아래에서 특정신문의 이름과 날짜를 표기해 놓은 것을 발견할 수 있다. 얼핏 보아서는 작가가 친절을 베풀어 기사의 출처를 밝혀 놓은 것처럼 보이지만 필자가 확인한 바로는 그중 대다수가 부정확한 정보였다. 실수인지 아니면 의도적인 오류인지는 알 수 없다.



도판 7. 백남준, <음악의 전시(?)>, 1963, 실크 스크린, 25×35.5cm, 개인 소장.

된 기사들은 모두 1960년 2월 신문들에서 나온 것으로 정부를 상대로 경향신문이 벌이는 힘겨운 싸움의 한순간을 포착했다. 정부가 경향신문 발행 허가 취소와 곧이어 발행정지 명령을 내리면서 근거로 제시했던 군정법령 제88호의 위헌 여부를 둘러싸고 벌어진 공방과 그로 인한 정치적인 혼돈 상태가 여러 기사들 속에 생생히 묘사되었다.³¹ 한 신문사의 운명이 달린, 게다가 국가의 근본이 되는 이념적 가치가 타격을 입을 정도로 심각한 사태 앞에서 오직 소모적 논쟁에 열중하는 정치계의 모습은 마치 한 편의 희비극을 보는 듯 씁쓸한 여운을 남긴다. 그 이면에는 현실에 대한 조소와 풍자적 인용이라는 작가의 의도가 읽힌다. 전단지 이면에 정렬된 기사들 역시 군정법령 88호의 위헌 여부를 심사해야 할 헌법위원회가 미처 열리기도 전에 위원회 구성 문제로 삐걱거리는 모순적 상황을 보도한다.

세 번째 전단지의 주제는 4·19 혁명 이후의 사회상이다(도판 7). 앞면에는 4월 27일 자 동아일보와 한국일보, 뒷면에는 4월 25일과 26일 자 조선일보와 연합신문에 실렸던 사진과 기사들이 배치되었다. 특히 사진의 비율이 높은 앞면

31. 경향신문이 복간되기 위해서는 군정법령88호의 위헌 여부가 먼저 판가를 나와 했다. 이를 심사해야 할 헌법위원회는 위원장 외 10인으로 이루어지는데, 대법관 5인, 민의원 3인, 참의원 2인으로 구성되어야 함이 헌법에 명시되어 있었다. 그런데 행정부에서, 그러니까 정확하게 말하자면 이승만 대통령 측에서 대법원장이 이미 추천한 대법관 5명의 공식 임명을 차일피일 미루고 있었다. 또 다른 문제는 그때까지 한 번도 실시된 적이 없고 앞으로도 언제 성사될지 기약 없는 참의원 선거에 기인한 참의원의 부재였다. 그래서 헌법위원회 구성단계에서부터 잡음이 일었다. 부족한 2인을 민의원에서 뽑아서 헌법위원회를 11명으로 채울 것인지, 아니면 참의원 자리는 그냥 비워 두고 나머지 9명만으로 헌법위원회를 열어야 하는지에 대해 여러 법조인과 전문가들이 열띤 논쟁을 벌이는 모습이 신문에 보도되었다.

은 연일 도처에서 이어지는 데모 때문에 혼란스런 와중에도 미래에 대한 막연한 기대감이 팽배한 사회의 모습을 생동감 있게 전달한다. 전단지 후면은 이승만 대통령의 하야 성명 발표와 서울에서 열린 대학교수들의 데모에 관한 소식이 주를 이룬다.

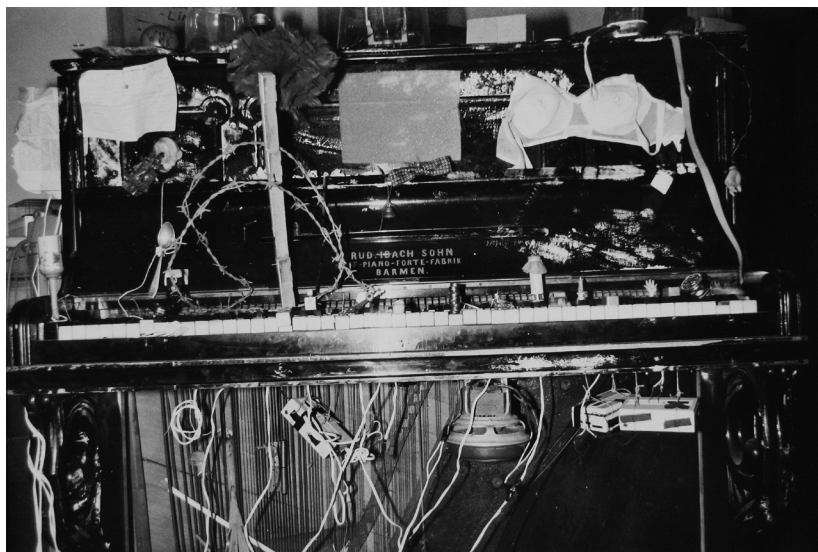
여러 신문기사들을 조합한 텍스트 콜라주로 구성된 전단은 백남준이 기존의 신문 지면을 차용하는 데 그치지 않고 보다 적극적으로 판면의 구성에 개입했음을 보여준다. 즉, 작가가 자신의 정치적 관심을 강하게 표출했다는 분명한 증거인 것이다. 경향신문 폐간 사건이나 4·19 혁명과 같이 중요한 시사적·정치적 사건을 보도한 기사들을 집중적으로 선택함으로써 작가의 현실에 대한 비판적 태도와 시각이 명백히 드러났다.

III. 전후 국제정세의 비판적 조명

앞서 언급했던 전시실 전경 사진을 자세히 살펴보자(도판 4). 아테나워 수상 사진의 오른쪽에 낯설지 않은 얼굴이 하나 더 보인다. 한 잡지의 표지를 장식한 아돌프 히틀러(1889-1945)의 사진이 바로 그것이다. 백남준의 전시가 열렸던 1963년 3월은 제2차 세계대전이 끝난 지 채 20년도 지나지 않은 시점이었다. 독일 역사상 가장 민감하고 곱지러운 시대를 초래했던 인물과 현재의 서독을 이끄는 정치인의 얼굴이 한 공간에 나란히 자리하는 모습은, 그런데 당시 전시를 방문했던 관람객들의 뇌리에 그다지 깊은 인상을 남긴 것 같지는 않다.³² 사실 히틀러의 사진은 다른 전시작품에서 훨씬 더 인상 깊게 사용되었다. 1층의 주전시실에 자리하며 관람객들의 인기를 끌었던 <총체 피아노(Klavier Intégral)>³³의 한 건반 위에는 히틀러, 프란시스코 프랑코(1892-1975), 파울 폰 힌덴부르크(1847-1934)의 얼굴이 인쇄된 우표들이 덧붙여져 있었다(도판 8).

32. 백남준의 전시에 대한 언론이나 증인의 평이 오늘날 다수 전해지고 있지만 그 어디에서도 이에 대한 언급을 찾을 수 없다. 이것은 어쩌면 수시로 바뀐, 전시작들의 위치에 기인한 것일지도 모른다. 관람객 중에 이 사진 속의 광경을 자신의 눈으로 직접 본 사람이 과연 몇 명이나 될지조차 미지수이다.

33. 존 케이지의 조작된 피아노에서 영감을 받아 탄생한 백남준의 총체 피아노는 전시 방문객들에게 특히 많은 사랑을 받았다. 개막일 당시 촬영된 사진들에서 이 피아노를 직접 연주해 보려는 관람객들이 성황을 이루는 장면을 드물지 않게 볼 수 있다. 곳곳에 깜짝 효과가 숨겨져 있던 총체 피아노는 새로운 소리와 음의 가능성을 제시하며 특히 연주자, 여기서는 전시 방문객의 능동적인 참여를 유도한다.



도판 8. 백남준, <총체 피아노(Klavier Intégral)>, 혼합기법, 가변크기, 빈 현대미술관.

제1차 세계대전 시에 독일제국의 육군 원수로서 — 비록 짧은 기간 동안이기는 하지만 — 독재 정치를 펼쳤던 힌덴부르크, 1930년대 국가사회주의 독일 노동자당의 당수로 일당 독재 체제를 확립했던 히틀러, 30년이 넘게 스페인에서 피로 얼룩진 군사독재를 시행했던 프랑코 총통은 독재자라는 점에서 서로 교집합을 이룬다.³⁴ 이들의 얼굴이 인쇄된 우표가 붙은 피아노 건반을 누르면 그 순간 전시실의 전체 조명이 꺼졌다.³⁵ 즉, 건반을 누름과 동시에 광기에 물든 어두운 과거가 현재의 공간에 시각적으로 재현되도록 하는 장치였다. 히틀러와 나치 독일에 대한 백남준의 관심이 구현된 건 사실 부퍼탈 전시가 처음은

34. 1925년 바이마르공화국 제2대 대통령직에 오른 힌덴부르크는 사망하기 일 년 전인 1933년 히틀러를 수장으로 임명했다. 장차 수많은 생명의 희생을 초래하게 될 히틀러의 정치적 비상에 — 분의 아니게 — 결정적으로 일조한 셈이라는 점에서 히틀러와 힌덴부르크의 우표가 함께 자리하는 것은 의미심장하다.

35. Zeit, "Absurder Klamauk am Abgrund: Eine 'Musikausstellung' in Rolf Jährlings 'Parnaß'", *Westdeutsche Rundschau* (1963년 3월 15일), 백남준이 전시 포스터에 "공동작가"라고 따로 표시할 정도로 전시 준비에 큰 역할을 했던 토마스 슈미트는 1976년 부퍼탈 전시를 회고하는 글을 남겼다. 전시장의 모습과 개별 작품들이 상세히 묘사된 슈미트의 글은 비록 우표가 있었는지의 여부는 언급하지 않지만 총체 피아노의 한 건반이 전시실 조명 스위치와 연결되게 조작되었음을 입증한다. Tomas Schmit, "exposition of music", in Wulf Herzogenrath (ed.), *Nam June Paik: Werke 1946-1976, Musik-Fluxus-Video* (Köln: Kölnerischer Kunstverein, 1976), pp. 67-73 가운데 p. 68.

아니었다. 〈20개의 방을 위한 교향곡(Symphony for 20 Rooms)〉(1961)의 악보에는 자기테이프에 녹음된 나치 노래와 히틀러의 연설을 재생하라는 지시가 나온다.³⁶

다시 〈총체 피아노〉로 돌아가서 건반부 왼쪽에 꽂혀 있는 듯한 나무막대³⁷와 그 둘레를 칭칭 감은 가시줄을 보자. 그간의 연구에서 가시철사는 피아노 연주자의 통각을 자극하기 위한 장치로 해석되었다.³⁸ 그러나 히틀러나 프랑코와 같은 독재자들의 얼굴을 염두에 둔다면 나무막대를 에워싼 가시철사의 새로운 도상학적 해석이 가능해진다. 무수히 많은 유대인과 소수자들을 강제 노동 수용소로 보냈던 나치 정권이나 스페인 내전(1936-1939)의 패자와 반대파에 대한 탄압이 극심했던 프랑코 독재정권은 둘 다 강제 수용소의 이미지와 밀접한 관련이 있다. 구금자의 탈출을 막기 위해 수용소 담장에 둘러진 철조망과 그로부터 연상되는 억압의 상징으로서 〈총체 피아노〉 위의 가시철사와 우표 속 독재자들의 사진을 연관 지어 생각할 수 있다.

한편 부퍼탈 전시가 열린던 시점에서 철조망과 연관되는 가장 시의적인 사건은 베를린 장벽의 건설이다. 1961년 8월 세워진 베를린 장벽은 도시를 동서로 가르는 경계선, 그 이상의 상징성을 가지는 건축물이었다. 탄생에서 붕괴까지 베를린 장벽의 운명은 20세기 후반을 휩쓸었던 냉전의 전개와 진행 양상을

36. 한국어 번역은 백남준 (2010), pp. 388-396 가운데 pp. 392-393.

37. 파르나스 갤러리에 전시된 피아노는 총 너 대였고 그중 세 대는 '조작된 피아노'였다. 막대의 형태로 이루어보아 피아노를 변형하는 과정에서 떨어져 나온, 원래는 악기 내부에 들어 있던 목재 중 하나인 것으로 보인다.

38. 〈총체 피아노〉의 조작은 사실 부퍼탈 전시가 열리기 몇 달 전에 이미 어느 정도 진행된 상태였다. 〈모든 감각을 위한 피아노(piano for all senses)〉라는 제목의 사진에 그 모습이 기록되어 있다. 다만 작품이 실제로 얼마나 제목에 부합했는지, 연주 시에 오감의 체험이 실질적으로 가능했는지의 여부는 사진만으로는 확인이 불가하다. 〈총체 피아노〉는 연주자의 감각을 자극하기 위한 장치가 더욱 보완된, 문자 그대로 완전체 피아노였다. 시각과 청각 다음으로 많이 유발된 것은 아마 촉각일 것이다. 피아노 본체와 건반의 매끈함과 대비를 이루는 다양한 질감의 사물들이 첨가되었고, 통각을 유발하는 장치도 설치되었다. 건반 위에 접착된 압정이나 깨진 유리 조각, 그리고 가시철사가 그 예이다. 건반을 누르는 관람객이 여기에 주의 하면서 느끼게 될 긴장감이나, 방심한 찰나에 뾰족한 물체에 찔리거나 긁혔을 때의 아픔은 모두 창작자가 의도한 것이다. 충격 혹은 쇼크요법은 백남준이 이전까지 행해 온 퍼포먼스의 특징 중 하나이다. 충격을 통해 관객의 감각을 자극하여 그가 보다 의식적으로 주위의 환경을 자각하도록 이끌기 위함이었다. 이제 〈총체 피아노〉에서 작가는 직접 전시 방문객에게 충격을 주는 대신 방문객 스스로 이런 효과를 체험할 수 있도록 기회를 제공한다.



도판 9. 백남준, 벽면 설치 작업, 1963, 혼합기법, 가변크기, 만프레드 몬트베(Manfred Montwé) 사진.

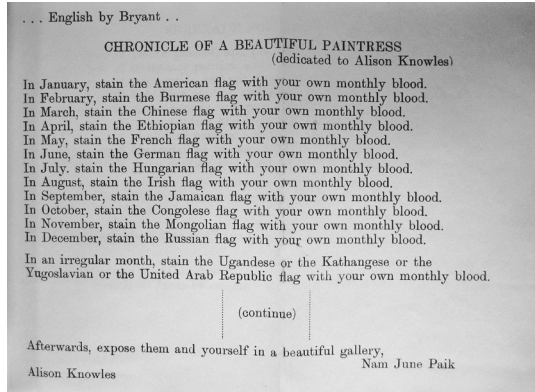
파노라마처럼 재현한다.³⁹ 베를린 장벽의 철조망 이미지가 투영된 〈총체 피아노〉의 가시철사에서 지리적·이념적 분단이란 공통분모를 가지는 1960년대 초 한반도와 독일의 정치·사회적 상황을 떠올리는 건 어렵지 않다. 단절과 분단, 이산으로 인한 아픔과 갈등을 화두로 작가의 고국과 현재 거주 중인 타국의 상황이 절묘하게 겹쳐진다.

지금까지 살펴본, 부퍼탈 전시에서 드러난 백남준의 정치적 관심은 한국과 독일처럼 자신의 물리적·정서적 주변 환경에 우선적으로 주목하는 듯 보인다. 그런데 작가의 흥미가 결코 국지적이지만은 않았음을 증명하는 작업이 파르나스 갤러리에 있었다(도판 9). 현재는 사진으로만 전해지는 벽면 설치 작업은 액자 속 신문을 중심으로 네 개의 얼룩진 국기가 양쪽에 배치된 구도이다.⁴⁰ 한가운데의 신문은 1961년 4월 20일 자 빌트차이퉁(Bild-Zeitung) 1면으로 표제기사는 미국의 쿠바 침공을 보도한다. 권력을 잡은 후 강력한 사회주의 정책을 표방한 피델 카스트로를 축출하기 위해 암암리에 망명쿠바인들로 군대를 조직하고 훈련시켰던 미국이 이들로 하여금 1961년 4월 쿠바의 피그스만에 상륙하여 카스트로 정권을 공격하도록 사주했으나 불과 3일 만에 대실패로 끝난 사건이

39. Edgar Wolfrum, *Die Mauer: Geschichte einer Teilung* (München: Verlag C.H.Beck, 2009), p. 10.

40. 액자의 왼쪽에는 터키와 독일 국기가 걸려 있다. 가장 오른쪽의 유니언 잭 바로 옆 국기는 문양과 색감을 바탕으로 추측하건대 덴마크나 스웨덴 국기일 가능성이 크다.

도판 10. 백남준, 〈아름다운 여성
화가의 연대기(A Chronicle of a
beautiful Paintress)〉, 1962, 텍스트
악보, 『데콜라주(décollage)』 제3호
(1962년 12월)에 수록.



었다.⁴¹

그로부터 약 1년 반 뒤 발생한 쿠바 사태는 제2차 세계대전 직후부터 서서히
진 세계를 잠식해 가던 냉전이 절정에 달했음을 알리는 사건이었다.⁴² 전시실
사진에서 아우크슈타인의 슈피겔 표지 사진 옆에 위치한 1962년 10월 29일 자
빌트차이퉁 1면의 표제기사가 바로 이 쿠바 사태를 다룬다(도판 4). 비슷한 시
기에 독일 국내의 정세에서 뜨거운 화두였던 두 개의 사건(슈피겔 사건과 쿠바
사태)에 관련된 인쇄물들이 한 전시공간에 함께 배치된 것이다. 한편 벽면 설
치 작업 속 신문의 또 다른 주요기사는 나치친위대 장교 아돌프 아이히만에 관
한 보도이다. 예루살렘에서 진행 중이던 아이히만의 재판 장면이 신문의 왼쪽
지면을 차지한다.⁴³

자극적이고 원색적인 내용으로 유명한 독일의 대표적 황색저널을 마치 귀중
한 자료인 양 중후한 액자에 박제한 행위는 풍자와 비틀기를 통한 조소를 즐
겨 사용하는 백남준 특유의 어법이 발휘된 결과로 보인다. 그런데 정작 대중일

41. Howard Jones, *The Bay of Pigs* (New York: Oxford University Press, 2008).

42. 미국의 피그스만 침공에 대한 반발로 친소노선을 선택한 쿠바에서 1962년 10월 22일부터 약 일주일간
벌어진 미국과 소련의 갈등은 핵무기를 앞세운 제3차 세계대전의 발발까지 언급될 만큼 심각한 상황이
었으나 결국 미·소 양국의 타협으로 원만히 해결되었다. Bernd Greiner, *Die Kuba-Krise: Die Welt an der
Schwelle zum Atomkrieg* (München: Verlag C.H. Beck, 2015).

43. 1961년 4월 11일 개시된 아이히만 재판이 전 세계적으로 주목 받는 사건이 된 데에는 대중매체의 보도와
특히 한나 아렌트의 재판에 관한 보고서의 힘이 컸다. Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: a report on
the banality of evil* (New York: Viking Press, 1963).

간지보다 훨씬 더 조심스럽게 다뤄져야 할 국기들이 얼룩과 구김이 진 채로 걸려있는 것은 어떻게 해석해야 할 것인가. 이 국기들은 백남준이 플릭서스 동료였던 앨리슨 노울즈에게 바친 텍스트 악보 〈아름다운 여성화가의 연대기(A Chronicle of a beautiful Paintress)〉(1962)를 실행한 결과물이라고 알려져 있다(도판 10).⁴⁴ 악보에 따르면 (여성)연주자는 자신의 생리혈로 매달 다른 나라의 국기를 물들여야 한다. 1월부터 12월까지 월별로 미국, 미얀마, 중국, 에티오피아, 프랑스, 독일, 헝가리, 아일랜드, 자메이카, 콩고, 몽골, 러시아 국기의 순서이다. 불구직한 월경 시에는 우간다, 카탕가, 유고슬라비아 혹은 아랍 연합 공화국의 국기를 추천한다. 그간의 연구는 이 워드 스코어를 주로 생리혈에서 연상되는 성적(性的) 이미지에 중점을 두고 읽었다.⁴⁵ 그런데 부퍼탈 전시를 백남준의 정치의식이 구체적으로 드러난 공간으로 보면서 악보와 소위 그 결과물을 함께 고찰한다면 혈흔이 남은 국기는 전쟁이나 폭력의 흔적을 떠올리게 하는 정치성 강한 표상으로 변모한다.

정치성을 화두로 세 작품 — 스코어, 국기, 신문 — 을 함께 읽으면 창작자의 의도와 전체적인 맥락을 짚을 수 있다. 백남준이 언급한 국가의 대부분은 60년대 초반 혹은 그와 가까운 시점에 정치적 긴장 상태에 있었다. 예컨대 프랑스는 독립을 원하는 식민지 알제리와 갈등을 빚었고, 콩고에서는 유엔군의 개입에도 불구하고 유혈사태가 일어났으며, 미얀마와 터키에서는 1960년대 초반 군부가 쿠데타를 일으켰고, 미국과 러시아는 냉전의 양 축으로 동서진영을 이끌며 날로 첨예하게 대립해 갔다.⁴⁶ 독일의 국기만 스코어와 전시실(결과물) 양쪽에 다 등장하는 건 결코 우연의 일치가 아닐 것이다. 분단국가인 독일은 상이한 정치적 시스템들이 서로 충돌하며 발생한 이념적 갈등과 긴장 상태가 극명히 드러나는 현상이었다.

국민적 소속감과 국가적 정체성을 상징하는 존재인 한 나라의 국기를 피로

44. Tomas Schmit (1976), p. 70. 이 악보는 볼프 포스텔이 발행한 예술저널 『데콜라주』 제3호(1962년 12월)에 처음 실렸다.

45. 이런 측면에 대한 고찰은 논지의 전개상 본 논문에서는 제외되었다.

46. Bernd Greiner, Christian Th, Müller & Dierk Walter, *Krisen im Kalten Krieg* (Hamburg: Verlag Hamburger Ed., 2008). 특히 알제리 독립운동이나 카탕가 주(州)를 둘러싼 콩고 내 갈등 상황, 미얀마와 터키의 군사 쿠데타 등은 백남준이 전단지 배경으로 선택한 경향신문에도 종종 보도되었다.

물들이는 행위는 4·19 혁명처럼 이념과 가치의 수호를 위해 기꺼이 생명도 희생하는 상황에서는 숭고함과 고귀함을 의미하게 되겠지만 백남준의 작업에서는 좀더 복잡 미묘한 의미를 지닌다. 작가는 피에 젖은 국기를 통해 무력 충돌로 인한 안타까운 생명의 손실을 지적하는 동시에 국기를 위해 피를 쏟는, 소위 애국적인 행위의 의미와 가치에도 의문을 제기하고 있다.

IV. 나가는 말

부퍼탈 전시가 열리기 전까지 백남준은 전위음악 작곡가이자 행위음악가로 아방가르드 예술 현장에서 주목을 받았다. 고급문화의 상징으로 여겨지던 피아노를 넘어뜨려 파괴하고, 갑자기 달걀을 벽에 던져 깨뜨리며, 느닷없이 관객석으로 돌진해 청중의 넥타이를 자르는 퍼포먼스는 그때까지의 음악과는 거리가 멀게 여겨지던 폭력성의 도입으로 인해 백남준의 트레이드마크가 되다시피 했다. 또한 뜻을 같이 하는 플럭서스 예술가들과의 협연에서 그는 기존의 가치를 뒤엎고 사회 질서를 조소하며 공격했다.

이렇게 관습이나 전통과 같은 추상적인 개념에 반기를 드는 양상이었던 그의 초기 작업의 근간을 이루는 전위성과 전복성은 이제 부퍼탈 전시에서 더욱 명확하고 시의적인 대상을 향해 노골적으로 표출된다. 백남준은 전시 전단지 를 통해 경향신문 폐간 사건과 슈피겔 사건을 논하는 한편 현실의 정치판의 모순과 부조리를 직접적인 공격의 대상으로 삼았다.

정치권이 달갑지 않은 언론의 침묵을 강제하려 한 슈피겔 사건은 독일 현대사에서 유례를 찾아볼 수 없을 만큼 심각하게 언론의 자유가 침해당한 사례이다. 그 여파로 1962년 말 국방부장관 슈트라우스가 자리에서 물러나고 이듬해 가을 아테나워 수상이 사퇴하는 등 사건의 정치적 파장은 거대했다. 무엇보다도 이를 계기로 서독 시민들이 헌법에 명시된 기본권인 의사표현의 자유를 수호할 필요성을 각성했다는 점에서 큰 의미가 있다. 석 달이 넘는 기간 동안 구치소 생활을 하고 — 백남준의 전시가 열리기 직전인 — 1963년 2월 자유의 몸이 된 아우크슈타인은 슈피겔 사건을 상징하는 인물이다. 경향신문의 지면 위에서 백남준이 아우크슈타인에게 표한 경의는 남한과 서독에서 비슷한 시기에

펼쳐진 혼돈 속의 정치상을 투영하는 동시에 비판적으로 조명하는 작업이라 할 수 있다.

비단 전단지뿐만이 아니라 전시장 곳곳에서 작가의 정치의식을 드러내는 작업이 보인다. 이쯤에서 이렇게 정치적으로 해석 가능한 상징들이 존재하는데도 불구하고 어째서 지금까지 이런 시각에서 부퍼탈 전시를 조명하는 시도가 없었는지 의문을 품을 수 있다. 특히 전시 전단지에서 분명히 읽을 수 있는 정치적 메시지가 그간의 연구에서 간과되었던 점은 놀랍기만 하다. 그 이유로는 여러 가지를 추측할 수 있는데 우선 한국어 신문의 사용으로 인해 해외 연구자들의 접근이 힘들었던 점을 들 수 있다. 언어적 장애 때문에 작품에 내재된 정치적 표현의 맥락 발견과 해석이 어려워진 것이다. 본고는 바로 이 부분에서 백남준 연구에 기여함을 자부한다.

두 번째로 — 서두에도 언급했듯이 — 부퍼탈 전시에 대한 연구자들의 관심은 오랫동안 백남준의 비디오아트 작업의 기원을 설명하는 데 초점이 맞춰져 있었다. 2000년대 중후반에 들어서 비로소 고정된 시각의 틀에서 벗어나 다각도로 전시를 조명하는 작업이 시도되기 시작했다.⁴⁷ 부퍼탈 전시는 개별 전시작들의 집합일 뿐 아니라 하나의 거대한 설치 작업으로도 인식되어야 한다. 그래야만 작업을 구성하는 요소들 간의 유기적 관계를 보다 효과적으로 규명하고 전시의 특성을 다양한 관점에서 파악할 수 있다.

1956년 음악 공부를 위해 독일로 향했던 백남준은 1963년 파르나스 갤러리 전시와 함께 파란만장했던 독일에서의 예술적 여정을 마감했다. 그의 첫 개인전이었던 부퍼탈 전시의 근간에는 항상 비판적인 시각으로 주변 환경과 세계를 관찰하고 탐구하며 특히 냉전시대의 체제와 사상적 충돌 및 갈등의 양상을 깊이 있게 고찰하려 한 젊은 작가의 노력과 의지가 있었다. 정치적 현안이나 시의적 사안에 대한 강경한 발언이나 권력에 저항하는 구체적 실천을 강조하기보다는 현실에 존재하는 모순과 그것을 유발한 힘의 구조와 관계를 냉철하

47. 이런 경향을 보여주는 대표적인 예는 수잔네 노이부르거가 큐레이팅한 빈 현대미술관의 백남준 전시(2009년)이다. 세심하게 재구성된 파르나스 갤러리의 공간과 전시실별 전시작이 도록에 실려 있다. Neuburger (2009), pp. 135-205. 한편 임산은 부퍼탈 전시를 큐레이터로서의 백남준의 실험적 시도로 보고 전시를 분석하였다. 임산, 「큐레이터 백남준」, 『NJP 리더 제4호: 음악의 전시』, 2013, pp. 84-88.

게 통찰하고 이를 자신의 언어로 풀어내는 방식으로 부퍼탈 전시에서 백남준의 정치성이 표현되었다.

■ 주제어

백남준(Nam June Paik), 음악의 전시(Exposition of Music), 부퍼탈 파르나스 갤러리(Parnass Gallery in Wuppertal), 경향신문(Kyunghyang Shinmoon), 4·19 혁명(The April Revolution), 루돌프 아우크슈타인(Rudolf Augstein), 슈피겔 사건(Spiegel affair)

투고일	2015년 10월 6일	심사일	2015년 10월 21일	게재확정일	2015년 11월 14일
-----	--------------	-----	---------------	-------	---------------

참고문헌

- 경향신문사, 『여적: 한국 현대사를 관통하는 경향신문 명칼럼 219선』, 서울: 경향신문사, 2009.
- 백남준, 『백남준: 말에서 크리스토포까지』, 에디트 데커와 이르멜린 리비어 엮음, 임왕준·정미애·김문영 옮김, 경기: 백남준 아트센터, 2010.
- 신원정, 「전단지과 포스터로 읽어 보는 백남준의 부퍼탈 전시」, 『NJP 리더 제4호: 음악의 전시』, 박만우 엮음, 경기: 백남준아트센터, 2013, pp. 58-70.
- Ahlers, Conrad, “Bundeswehr: Bedingt abwehrbereit”, *DER SPIEGEL*, No. 41 (1962), pp. 32-53.
- Arendt, Hannah, *Eichmann in Jerusalem: a report on the banality of evil*, New York: Viking Press, 1963.
- Baltzer, Will, and Biermann, Alfons W. (eds.), *Treffpunkt Parnass Wuppertal 1949-1965*, Köln: Rheinlandverlag, 1980.
- Becker, Jürgen and Vostell, Wolf (eds.), *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme: Eine Dokumentation*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1965.
- Bönisch, Georg and Wiegrefe, Klaus, “Ein Abgrund von Lüge”, *DER SPIEGEL*, No. 38 (2012), pp. 64-79.
- Bönisch, Georg, Latsch, Gunther and Wiegrefe, Klaus, “Unrühmliche Rolle”, *DER SPIEGEL*, No. 38 (2012), pp. 80-85.
- _____, “Ein Land erwacht”, *DER SPIEGEL*, No. 39 (2012), pp. 68-78.
- Brodie, Judith, “Reading the Newspapers”, in Judith Brodie (ed.), *Shock of the News*, Washington D.C.: National Gallery of Art in association with Lund Humphries, 2012, pp. 1-88.
- Decker, Edith, *Paik: Video*, Köln: DuMont, 1988.
- Greiner, Bernd, Müller, Christian Th. and Walter, Dierk (eds.), *Krisen im Kalten Krieg*, Hamburg: Verlag Hamburger Ed., 2008.
- Greiner, Bernd, *Die Kuba-Krise: Die Welt an der Schwelle zum Atomkrieg*, München: Verlag C.H.Beck, 2015.
- Hering, Karl-Heinz and Rathke, Ewald (eds.), *Dada: Dokumente einer Bewegung*, Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1958.
- Hermens, Ferdinand A., “The Tyranny of the Majority”, *Social Research*, Vol. 25, No. 1

- (Spring 1958), pp. 37–52.
- Hodenberg, Christina von, *Konsens und Krise: Eine Geschichte der westdeutschen Medienöffentlichkeit 1945–1973*. Göttingen: Wallstein, 2006.
- Jones, Howard, *The Bay of Pigs*. New York: Oxford University Press, 2008.
- Leighen, Patricia, “Picasso’s Collages and the Threat of War, 1912–1913”, *The Art Bulletin*, Vol. 67, No. 4 (December 1985), pp. 653–672.
- _____, *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897–1914*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1989.
- Neuburger, Susanne and Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (eds.), *Nam June Paik: Exposition of Music – Electronic Television, Revisited*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009.
- Paik, Nam June, “Ich schreibe ‘Amusik’: Der Briefwechsel Nam June Paik – Wolfgang Steinecke (1957–61)”, in Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn (eds.), *Darmstadt-Dokumente I*. München: Edition Text+Kritik, 1999, pp. 110–133.
- Price, Jonathan, *Video-Visions: A Medium Discovers Itself*. New York: New American Library, 1977.
- Schmit, Tomas, “exposition of music”, in Wulf Herzogenrath (ed.), *Nam June Paik: Werke 1946–1976, Musik-Fluxus-Video*. Köln: Kölnischer Kunstverein, 1976, pp. 67–73.
- Wolfrum, Edgar, *Die Mauer: Geschichte einer Teilung*. München: Verlag C.H.Beck, 2009.

Abstract

“HOMMAGE à Rudolf Augstein”:

The Issue of Politics in Nam June Paik’s Wuppertal Exhibition

Wonjung Shin

Nam June Paik’s first solo Exhibition at Parnass Gallery in Wuppertal in 1963 is highly regarded in art history as the beginning of video art which characterizes Paik’s art afterwards. This study reflects upon this show from a new perspective: with respect to Paik’s political interests, it presents a differentiated way of its reading. A program note which Paik designed personally for the show has an unusual print substrate: The image from the newspaper pages of *Kyunghyang Shinmoon*, published in the early sixties, is printed as the background of the flyer. The phrase “HOMMAGE à Rudolf Augstein?” shown on it implies adequately the political scandals both in South Korea and West Germany around 1960. In case of three flyers, Paik created totally different base images; he chose thematically similar reports from various sources, arranged the clippings on a blank sheet of paper and printed the textual collages with politically significant events in the history of South Korea. This clears up the highly political consciousness and the critical view of the artist which both apply also to the international situation. The wall installation at Parnass Gallery, which consists of a page of the *Bild* newspaper flanked by four so-called stained national flags, indicates the political tensions and ideological conflicts in times of the Cold War.