

eISSN: 2733-9793

# 현대미술사연구

제56집  
2024년도 하반기

1980년대 한국사회의 백남준 수용에서 나타나는 대립  
Antagonism in Nam June Paik's Return to Korea in the 1980s

DOI: [dx.doi.org/10.17057/kahoma.2024..56.003](https://dx.doi.org/10.17057/kahoma.2024..56.003)

손부경  
Bookyung Son

현대미술사학회

[www.kahoma.or.kr](http://www.kahoma.or.kr)

[www.kci.go.kr](http://www.kci.go.kr)

투고일	2024년 10월 27일
심사일	2024년 11월 15일
게재확정일	2024년 12월 1일

## 1980년대 한국사회의 백남준 수용에서 나타나는 대립\* \*\* Antagonism in Nam June Paik's Return to Korea in the 1980s

손부경 (빙햄턴뉴욕주립대 박사수료)

Bookyung Son (PhD Candidate, State University of New York at Binghamton)

『현대미술사연구』 제56집 (2024. 12), pp. 59-80.

DOI: dx.doi.org/10.17057/kahoma.2024..56.003

- 
- I. 들어가며
  - II. 백남준 수용: 1960년대와 1980년대
  - III. 1984년, 심야에 찾아온 문화적 폭력
  - IV. “명상하면 뭐가 좀 됩니까?”
  - V. 나가며
- 

\* 이 논문은 현대미술사학회 2024년 제67회 추계 학술대회 기획 심포지엄 《한국현대미술의 사이 공간과 문화번역》에서 발표한 원고를 수정·보완해서 게재한 것임.

\*\* 이 논문은 2023년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2023S1A5B5A17084139).

## I. 들어가며

이 연구는 1984년 KBS를 통해 방송된 <굿모닝 미스터 오웰(Good Morning, Mr. Orwell)>과 뒤이은 백남준의 귀국에 대한 한국 사회와 미술계의 반응을 바탕으로, 그의 비디오 아트가 한국이라는 특수한 문화적, 기술적 환경을 배경으로 어떻게 수용되고 작동했는가에 주목한다. 백남준은 한국미술사의 중심 주제 중 하나로서 다양한 전시와 연구를 거쳐 현재까지 지속적으로 탐구되고 있다. 그의 작품세계는 1980년대 후반부터 역사적인 관점에서 정리되기 시작했으며, 주요 작품에 대한 순차적인 분석이 이루어진 뒤, 2006년 그의 사후에는 인류학이나 생태학, 보존보수를 둘러싼 복잡한 논의를 포함하여 다양하고 학제적인 연구가 시도되고 있다. 그럼에도 백남준은 그 명성과 미술사적 중요성에 비해 여전히 덜 연구된 영역이기도 하다. 특히 그의 작품이 정작 한국사회에 어떻게 수용되었는지 그 세부적인 양상이 충분히 논의되지 않았다는 점은 그가 한국을 대표하는 예술가로 당연시되는 사회적 인식을 고려할 때 상당히 아이러니한 대목이다.

흔히 한국 예술가로서의 백남준의 정체성, 그의 귀향, 그리고 한국에서의 활동은 자연스러운 행보로 여겨진다. 1984년 6월 22일 저녁 8시, 백남준은 1950년 일본으로 이주한 후 처음으로 김포공항을 통해 한국으로 돌아왔다고 알려진다. “한국이 낳은 비디오 예술 창시자 백남준 35년 만의 환향”<sup>1)</sup> 또는 “34년 만에 귀국한 비디오 예술 귀재 백남준씨”<sup>2)</sup> 등의 보도 제목이 보여 주듯이, 세계적 예술가의 금의환향에 대한 한국 사회의 표면적인 반응은 매우 우호적이었는데, 이러한 일사불란한 호응의 배경에는 한국을 대표하는 예술가로서 백남준을 둘러싼 강한 사회적 합의와 기대감이 자리하고 있었다.<sup>3)</sup>

같은 해 7월 KBS에서 준비한 특집기획 <백남준의 비디오 아트 세계>는 당시 한 예술가에 대한 유례없는 사회적 관심과 환대를 보여준 사례로 눈여겨 볼 만하다(도판 1).<sup>4)</sup> 일종의 공개 토론회 형식으로 기획된 이 프로그램에서 백남준은 스튜디오의 가

1) 「한국이 낳은 비디오 예술 창시자 백남준 35년 만의 환향」, 『동아일보』, 1984년 6월 22일.

2) 「34년만에 귀국한 비디오예술 귀재 백남준씨」, 『경향신문』, 1984년 6월 23일.

3) 백남준이 한국을 떠난 후 몇 년 만에 귀국한 것인지에 대해서는 기록마다 다소 차이를 보인다. 이는 그의 출국 시점을 언제로 보는가에 따라서 다른데, 1949년 부친과 함께 홍콩으로 간 시점을 기준으로 했을 경우는 35년, 1950년 조카의 백일잔치 때문에 일시적으로 귀국했다가 한국전쟁 발발 후 다시 일본으로 이주한 시점(1950-1951)으로 기준으로 할 경우에는 34년 만의 귀향으로 기술되곤 한다.

4) 「[백남준의 비디오 아트]-백남준의 비디오아트세계 19840705 KBS방송」, 『옛날티비: KBS Archive』, 2022년 7월 19일, 비디오, 1:21:45, <https://www.youtube.com/watch?v=zfnxpPHE3UQ> (2024년 11월 25일 접속).

운데 자리하고, 그를 중심으로 사회자(고려대 불문학 교수 김화영), 각계 전문가들로 구성된 패널(이화여대 미술사 정병관 교수, 서울대 음대 김정길 교수, 한양대 신문방송학 박영상 교수, 청주대 섬유공예 이미재 교수, 예술가 박현기), 그리고 백여명의 방청객들이 둘러싸듯 자리하고 있다. 방송은 주로 패널과 청중의 질문에 대한 백남준의 대답으로 진행되었으며, 사이사이 〈글로벌 그루브(Global Groove)〉(1973)와 〈굿모닝 미스터 오웰〉 등 주요 작품의 자료 화면이 제시되었다. 1980년대 초 국가가 보장한 방송의 독과점 체제 속에서 이러한 기획이 공영방송의 프라임 타임에 편성되었다는 점은 당시 백남준을 향한 높은 사회적 관심을 반영한다.<sup>5)</sup> 그러나 한편으로, 백남준 작품의 분석과 해석에 대한 일관된 논의가 이어지기보다는, 이 질의응답은 대체로 그의 작업 행보를 둘러싼 계기나 비전 등 일차적인 정보에 관한 파편적인 대화에서 크게 벗어나지 못하는 모습이였다. 이에 따라 그런 관심을 뒷받침하는 미학적, 비평적 논의의 부재를 노출하고 있다.<sup>6)</sup> 이를 두고 한 신문 기사는 해당 방송이 진행되는 과정에서 문화계 전문가로 구성된 토론자들의 질문들이 그저 자신들의 생각을 얘기하듯 구체적이지 못하고 경직되어 있었다는 점을 지적한 바 있다.<sup>7)</sup>



도판 1. KBS1 특집기획 〈백남준의 비디오아트 세계〉, 1984년 7월 5일 방송 중 한 장면.

비록 단편적인 사례이지만, 이러한 방송의 기획, 내용, 후속 기사의 흐름에서 나타나는 소위 백남준 신드롬과 당시로선 생소한 그의 작품이 빚어내는 간극은, 한국 사회의 백남준 인식과 수용이 그저 순조롭지만은 않았으며 그 과정 내에 숨은 충돌과 반작용, 부적응이 있었음을 시사한다. 실제로 1980년대 백남준이 한국사회에 수용되는 과정은 매우 빠르고 압축적인 방식으로 이루어졌는데, 그런 만큼 그 속에는 아직 논의되지 않았거나 더 깊고 넘어가야 할 문제들이 남아있다. 이는 단순히 백남준의 첨단예술을 자국에 소개하고 이해하기 위한 비평적 과제뿐만 아니라, 세계적인 기술적 예술의 선구자라는 상징성을 염두에 둔 국가 주도의 문화적 프로젝트나 특정 기업

5) 「특별기획 〈KBS1 밤10.15〉」, 『동아일보』, 1984년 7월 5일.

6) 몇 차례 동문서답이 이어지는 가운데, 토론자와 백남준 사이의 대화 중 일부는 그의 예술세계와 관련하여 상당히 중요한 화두를 담아내기도 한다. 이를 테면, 박현기는 비디오 아트와 비디오 인스톨레이션의 차이에 대해 질문했는데, 여기에 대한 백남준의 답변은 비디오 아트 내에서도 싱글채널 비디오와 비디오 조각을 엄격하게 구분해서 보고 있었던 그의 시각을 확인시켜주는 것이었다.

7) 「답변이 돋보인 백남준 비디오 아트 세계 KBS1, 경직된 진행에 구체적인 질문 없어」, 『동아일보』, 1984년 7월 9일.

과의 이해관계 등 예술 외적인 조건과도 복합적으로 얽혀있다.

따라서 1980년대 한국사회의 백남준 수용을 살펴보고자 할 때, 본 연구는 그의 비디오 아트가 한국에 수용되는 과정에서 나타날 수 있는 불가피한 충돌의 징후와 그에 따른 대립을 분석하는 데 초점을 맞추고 있다. 여기서 대립은 직접적인 찬반양론뿐 아니라 상대적으로 부족한 이론적 논의, 국내 미디어 환경과의 차이, 기존 체제와의 긴밀한 관계 등 잠재적 요소들을 포함하며, 이러한 요소들이 곧 당시 그의 작업에 대한 의구심, 비판, 때때로 일방적인 수용에 따른 몰이해와 같은 적대적 반응으로 이어졌다고 볼 수 있다. 당시 백남준에 대한 국가적인 환대를 고려할 때, 그에 대한 비판적 인식과 작품의 실효성에 대한 투명한 논쟁이 표면화되기란 쉽지 않았을 것이다. 그럼에도 미술계 일각에서는 백남준이 한국사회에 무비판적으로 수용되는 상황에 대한 우려를 표시하곤 했다. 본 논의에서는 그러한 숨은 대립을 구체화하기 위한 출발점으로서 백남준의 전위적인 비디오 아트에 대한 한국 리얼리즘 예술가들의 비판적 시각을 살펴본다. 백남준과 한국 미술의 관계를 재고하고 그 사이의 갈등을 살피고자 할 때, 아방가르드와 미디어, 현실적 예술실천에 대한 이들의 날카로운 지적은 단순히 한 집단의 편향된 입장에 그치지 않고 앞으로의 확장된 논의를 향한 화두를 제공하고 있다.

## II. 백남준 수용: 1960년대와 1980년대

한국 사회의 백남준 수용은 크게 1960년대와 1980년대의 상반된 양상에 따라 살펴볼 수 있다. 우선, 독일과 미국에서 활동하는 예술가로서 백남준이 한국에 알려지기 시작한 시점은 1960년대 후반으로 거슬러 올라간다.<sup>8)</sup> 그는 1967년 동아일보 외

8) 보다 이른 기록으로서 백남준은 1958년 자신의 형 백남일이 발행한 『자유신문』에 피에르 셰페르(Pierre Schaeffer)와 구체음악(musique concrète)를 다룬 글을 기고했고, 이외에도 1958년과 1959년 사이 몇 차례에 걸쳐 자신이 슈톡하우젠과 존 케이지를 만난 곳이기도 한 다름슈타트의 신음악 국제여름강좌(International Summer Course for New Music in Darmstadt) 소식을 기사로 전했다고 알려진다. 다만 이는 백남준이 본격적인 작품 활동을 시작하기 이전의 예외적인 사례이므로, 1960년대 공인된 예술가로서 백남준이 한국에서 기사로 다뤄진 양상과 구분해 볼 필요가 있다. Nam June Paik, "A Report on the Paris Studio of Pierre Schaeffer and Musique Concrète," *Chayushinmun*, 1958, reprinted in *Nam June Paik: Videa 'n' Videology: 1959-1973*, ed. Judson Rosebush (Syracuse, NY: Everson Museum of Art, 1974), p. 83; Byeongwon Ha, "Nam June Paik's Unpublished Korean Article and His Interactive Musique Concrète Projects," *Leonardo Music Journal*, vol. 29 (2019), pp. 93-96 참조. 다른 한편으로, 백남준의 작업이 처음 국내 지면에 소개된 시점은 1961년 《오리기날레(Originale)》에 〈머리를 위한 선(Zen for Head)〉(1961)으로 참여했을 때였다. 「독일의 전위음악계와 피아니스트 백남준씨의 활약」, 『조선일보』, 1961년 12월 3일.

신부장의 요청에 따라 월간 『신동아』에 「전자와 예술과 비빔밥」을 기고했는데, 이 글은 노버트 위너(Norbert Wiener)의 사이버네틱스 이론을 비롯해 마셜 맥루언(Marshall McLuhan)과 존 케이지(John Cage)의 주요 개념을 바탕으로 백남준 자신의 예술적 지향점을 압축적으로 제시해 보인 이른 사례였다.<sup>9)</sup> 다음 해인 1968년 『공간(Space)』지는 앨런 카프로(Allan Kaprow)와 저드 알컷(Jud Yalkut), 그리고 백남준 자신의 에세이를 게재함으로써 당시 뉴욕에서 활동하던 백남준에 대한 나름대로의 즉각적이고 시차 없는 반응을 보였다. 그러나 당시 국내는 물론 미국에서도 친숙하지 않았던 백남준의 실험적인 행보에 대한 별도의 추가적인 설명이나 해석 없이 단순히 번역문을 옮기는 데 그쳤다.<sup>10)</sup> 이외에도 한국에서 활발하게 전개되고 있던 실험미술가들과 접촉한 사례로 1969년 《서울국제현대음악제》를 들 수 있다.<sup>11)</sup> 이때 백남준은 윤이상, 박준상과 함께 음악제를 기획하는 한편, 김구림이 연출하고 정찬승, 차명희가 연기한 〈피아노 위의 정사〉(1969)의 악보를 출판하기도 했다(도판 2)<sup>12)</sup>



도판 2. 백남준, 김구림,  
〈피아노 위의 정사〉,  
1969.

그러나 이처럼 백남준의 예술에 대한 동시대의 즉각적인 반응은 예외적인 경우였으며 일반 대중은 물론 한국 미술계에서도 별다른 반향을 이끌어 내지 못했다. 반면 이 시기 무엇보다 백남준의 이름을 자주 확인할 수 있는 곳은 신문과 주간지의 가십란이나 해외 토픽란이었다.<sup>13)</sup> 특히 미국 공연계에서 대단히 물의를 일으킨 사례로서, 샬럿 무어만(Charlotte Moorman)과 함께한 〈오페라 섹스트로닉(Opera Sextronique)〉(1967)는 작품의 발표에서부터 백남준과 무어만의 연행, 집행유예 판결 등 일련의 과정속에

9) 백남준, 「전자와 예술과 비빔밥」, 『신동아』, vol. 40, 1967년 12월, pp. 296-299.

10) 아란 카프로, 「백남준」, 『공간』, vol. 22, 1968년 8월, p. 61; 백남준, 「뉴욕 단상」, 『공간』, vol. 22, 1968년 8월, pp. 62-63; 저드 알컷, 「백남준의 예술과 기술」, 『공간』, vol. 22, 1968년 8월, pp. 64-65.

11) 「환상조명 해프닝 등 시각적 조화, 서울에서 열린 국제현대음악제」, 『경향신문』, 1969년 9월 10일.

12) 김구림의 회고에 따르면, 백남준은 이 음악제에서의 협업을 위해 직접 귀국하지는 않았고 대신 퍼포먼스를 연출하는데 필요한 악보와 정보를 편지로 보내주었다고 한다. 김구림, 손부경과의 인터뷰, 서울시 김구림 자택, 2024년 5월 9일.

13) 「성음악의 새 작곡발 표로-전라의 제2악장 경찰서 연행」, 『동아일보』, 1967년 3월 13일; 「재미 전위음악가 백씨 곡 연주한 나체녀 첼리스트에 유죄 판결」, 『경향신문』, 1967년 5월 11일; 「백남준씨 작품 젓가슴 벗겨 내린 연주에 유죄 판결」, 『동아일보』, 1967년 5월 11일.

서 한국 언론의 큰 관심을 끌었다. 이를 다룬 선정적인 기사들에서 잘 나타나듯이, 여기서 백남준은 익히 알려진 서구의 작가나 기관과 교류하는 제도권 예술가이기보다는, 미국에서 기행을 일삼는 괴짜 재미 한국인정도로 비춰졌으며, 한국미술과는 무관한 흥미 위주의 뉴스거리로 거론되고 있다. 이와같이 몇몇 소수의 사례들을 제외하고는 1960년대 한국에서 예술가로서 백남준에 대한 인식은 같은 시기 유럽이나 미국에서의 높은 위상과 큰 차이를 보였다. 1970년대의 경우, 백-아베 비디오 신디사이저(1970)를 기반으로 백남준의 비디오 아트가 본격적으로 이뤄진 데 반해, 한국에서는 오히려 이전에 비해 그에 대한 소식이 줄어든 모습이였다. 그럼에도 <글로벌 그루브>가 1974년 주한미국공보원(USIS)을 통해 한국에 처음 소개된 일이나,<sup>14)</sup> 같은 해 『서울평론』에 실린 오광수의 평론 「백남준의 TV 예술」은 한국 미술과 백남준의 접점을 논할 때 간과할 수 없는 중요한 사건이었다.<sup>15)</sup>

1980년대 한국사회의 백남준 수용은 매우 다른 양상으로 전개되었다. 백남준은 1980년대 들어 한국에 본격적으로 알려지기 시작했는데, 이때 그에 대한 관심과 태도는 1960년대에 비해 크게 달라져 있었다. 이를테면 1977년의 《도큐멘타 6》를 비롯한 국제미술전에서의 호평이 하나둘씩 국내에 전해지면서 한국인 예술가로서 백남준에 대한 인식의 전환이 이루어졌다고 볼 수 있다. 그리고 그 가운데 1982년 휘트니 미술관의 회고전을 기점으로 그의 이름은 미술계뿐만 아니라 세계적인 한국 예술가라는 수식어와 더불어 국가적 차원에서 한국 사회로 빠르게 역수입되기 시작했다. 그 결실로서 1984년 <굿모닝 미스터 오웰>의 방송과 같은 해 한국 방문은 백남준이 한국 사회에 다시 뿌리내리게 되는 결정적인 계기가 되었다. 이 시기 전후로 그에 대한 보도가 급증하는 모습을 볼 수 있는데, 대체로 작품세계에 대한 소개에 앞서 그의 국제적 위상과 한국적 정체성을 강조하는 내용이 주를 이루었다.

한편으로, 일부에서는 예외적으로 백남준의 예술과 한국적 토양 사이의 거리감을

14) 1974년 3월 20일 백남준의 <글로벌 그루브>가 서울 주한미국공보원(USIS)에서 공개적으로 상영되었는데, 이는 백남준의 실제 작품을 한국에 처음으로 확인할 수 있는 기회였다. 실제로 박현기가 김영진과 함께 대구의 미국공보원에서 <글로벌 그루브>를 보았다고 알려져 있듯이, 비슷한 시기 백남준의 작품은 서울뿐만 아니라 주요 도시의 미국공보원에 배포되었을 것이라 여겨진다. 「20일 서울USIS에서 전위TV비디오 시사, 『동아일보』, 1974년 3월 19일; 「박현기 <무제(TV 돌담)>관련 작가노트」, 연도 미상, 국립현대미술관 아카이브, 박현기 컬렉션; 정연심, 「'문화 번역'의 맥락에서 본 한국 미디어 설치-제1세대 비디오 작가 박현기를 중심으로」, 『현대미술사연구』, vol. 36 (2014), p. 240 참조.

15) 여기서 오광수는 <오페라 섹스트로니크>와 <매클루언 케이지드(McLuhan Caged)>(1967) 등 주로 1960년대 후반까지의 작품에 대한 자세한 분석을 시도하면서, 특히 백남준 작업이 '믹스 미디어' 또는 '복합 미디어'로 나아가고 있음을 강조하고 있다. 오광수, 「백남준의 TV 예술」, 『서울평론』 vol. 32, 1974년 6월, pp. 36-41 참조.

지적하기도 했다. 예컨대, 「식을줄 모르는 백남준 열기」라는 제목의 기사는 1984년 1월 2일 새벽 2시에 방송된 〈굿모닝 미스터 오웰〉 이후 백남준을 보는 두 가지 시각, 즉 예찬과 비판의 대립된 양상을 소개하고 있다.<sup>16)</sup> 여기서 특히 주목을 끄는 대목은 중진평론가로서 이구열과 유준상이 백남준의 예술을 옹호하는 반면 유흥준과 같은 당대의 젊은 비평가가 백남준에 대한 무비판적 수용에 문제를 제기하는 부분이다. 유흥준은 백남준의 작품이 시각적인 즐거움과 명확한 메시지 전달의 측면에서는 인정할 만하지만 그러한 “메시지가 우리에게서 크게 현실감이 없다. 우리네의 구체적인 삶과는 너무 동떨어진 것이다.”라고 언급했다. 또한 “백남준과 한국인 일반 사이에는 시각적, 감각적 차이가 너무 크다. 그러므로 경이롭지만 그 이상의 의미는 없다”라는 입장을 분명히 한 바 있다.<sup>17)</sup>

유사한 맥락에서, 「전위 모른다고 무식인가」라는 경향신문의 칼럼은 1984년 초 백남준을 필두로 서울에 상륙한 서구 전위 예술에 대한 당혹감을 대변하고 있다.<sup>18)</sup> 이 글은 백남준과 존 케이지, 머스 커닝햄(Merce Cunningham)의 신문답 같은 작품이 유럽과 미국 사람들에게는 신선한 충격일 수 있지만, 한국에서는 오히려 진부한 소재일 수도 있음을 지적하며, 〈굿모닝 미스터 오웰〉과 관련해서도 마찬가지로 걸어로 드러난 찬사와 그 이면의 의구심을 구분해서 보고자 했다. 이 글에 따르면, “평론가들과 매스컴이 앞장서서 세계적인 명성을 쳐들고 현대 예술의 첨단을 들먹이면서 극찬을 하는 데야 세계 사정에 어둡고 첨단에 약한 포의소민(布衣素民)들은 그저 꿀먹은 벙어리일 수밖에 없었다.”<sup>19)</sup> 백남준의 비디오 아트를 향한 지배적인 사회 분위기와 대중의 실제 반응 사이의 간극에 대해 짐작해볼 수 있는 대목이다. 이 글은 기본적으로 백남준을 포함하여 역사적으로 낡은 체제에 도전해온 전위예술의 실험정신이 지닌 가치를 부정하지는 않는다. 하지만 그러한 예술이 사회 구성원들의 보편적인 이해와 동의를 구할 경우 “그것은 또 하나의 위선”이 될 수 있음을 지적하며, 첨단이라는 이유로 비판이 봉쇄되고 전위라는 이름 때문에 특정 예술이 성역화되는 일을 경계하고 있다.<sup>20)</sup> 그런 의미에서 해당 칼럼은 새로운 해외 사조를 어떻게 소화하느냐보다는 단순히 정보를 선취하는데 급급해 온 한국의 문화풍토에 비추어 백남준의 압축적인 수용이 야기할 수 있는 문제를 예외적으로 다른 사례로 볼 수 있다.

16) 「식을줄 모르는 백남준 열기」, 『매일경제』, 1984년 2월 16일.

17) 앞 글.

18) 「전위 모른다고 무식인가?」, 『경향신문』, 1984년 1월 31일.

19) 앞 글.

20) 앞 글.



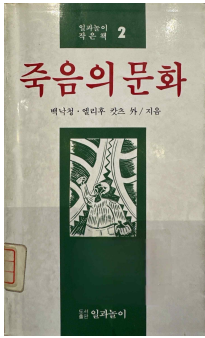
### III. 1984년, 심야에 찾아온 문화적 폭력

1980년대 당시 백남준의 수용을 향한 가장 뚜렷한 비판은 예술 실천에서 민족의 현실과 사회적 참여를 강조해 온 리얼리즘 예술가들의 논의 속에서 찾아볼 수 있다. 1984년 <굿모닝 미스터 오웰>이라는 일종의 대국민 상영회가 지나가고 주인공의 귀국을 앞두고 있던 시점, 백남준의 비디오 아트를 주제로 홍선웅(화가), 옥환(조각가), 홍성담(화가), 정이담(문화평론가), 최열(미술평론가)이 참석한 한 좌담회가 광주에서 열렸다.<sup>21)</sup> 「심야에 찾아온 문화적 폭력」이라는 제목을 내건 이 좌담회는 소설가 황석영과 민중 미술가 홍성담이 주도한 문화 운동 ‘일과 놀이’의 일환으로 기획되었으며, 그 녹취본이 세계화와 미디어, 대중문화를 다룬 비평 선집 『죽음의 문화』에 수록되었다(도판 3).<sup>22)</sup> 이 좌담은 전체적으로 백남준의 비디오 아트에 대한 비판적인 시각을 바탕으로 진행되는데, 여기서 그의 실험적인 비디오 아트는 민중의 일상 현실과 유리된 예술 행위로 여겨지며 결과적으로 위험성, 기만성, 허구성 등의 문제를 지닌다는 이유로 반박되고 있다. 이때 그러한 논의의 성격을 단적으로 보여주는 제목으로서 “심야에 찾아온 문화적 폭력”은 다름 아닌 몇 달 전 대대적인 홍보에 따라 떠밀리듯 봐야했던 <굿모닝 미스터 오웰>에서 받은 충격과 일방향적인 경험에서 비롯된 표현으로 볼 수 있다.<sup>23)</sup>

21) 홍성담과 최열의 회고에 따르면, 이 좌담은 1984년 4월에서 5월 사이 광주 운암동에 위치한 황석영의 자택에서 이루어졌다. <임을 위한 행진곡>(1981)이 만들어지고 녹음된 장소이기도 한 해당 장소는 당시 문화 운동의 주요 거점이었다. 좌담회 이후, 녹취록을 정리하고 출판을 위한 편집 작업은 최열이 담당했다. 홍성담, 손부경과의 인터뷰, 경기도 안산시 홍성담의 스튜디오, 2024년 9월 14일; 최열, 손부경과의 인터뷰, 서울시 하계동, 2024년 9월 20일.

22) 연구자는 이 좌담이 기록된 문서를 국사편찬위원회의 수집 자료 중 해외 기독교인들의 민주화 연대조직과 관련된 ‘한국민주화기록자동지회 민주화운동자료’ 사료군에서 처음 열람할 수 있었는데, 이후 같은 내용이 ‘일과 놀이’에서 출판한 『죽음의 문화』에 수록되어 있음을 확인하였다. 본 논의에서 해당 내용의 인용은 『죽음의 문화』를 기준으로 한다. 「심야에 찾아온 문화적 폭력」, 국사편찬위원회 아카이브, 박장렬 기증자료, 박장렬-34-026; 최열 외, 「심야에 찾아온 문화적 폭력」, 『죽음의 문화』, 광주: 일과 놀이, 1984, pp. 153-172.

23) 1980년 11월 전두환 정권의 언론 통폐합 단행 이후 한국 방송은 사실상 KBS 중심의 국영방송 체제로 개편되었다. <굿모닝 미스터 오웰>의 한국 생중계는 당시 KBS 사장이었던 이원홍의 적극적인 의사가 크게 작용한 것으로 알려져 있는데, 한편으로 그는 1980년에서 1985년 사이 KBS 사장으로서 언론 통폐합을 비롯한 제5공화국의 방송통제에서 중요한 역할을 한 인물이기도 하다. <국풍81>등 그의 영향력 아래에서 이루어진 체제친화적인 기획들, 그리고 <굿모닝 미스터 오웰>를 전후로 KBS가 해당 중계를 홍보하기 위해 여러 차례 별도의 특집을 편성했었다는 점을 고려할 때, <굿모닝 미스터 오웰>은 백남준 자신의 예술적 기획과 별개로 당시의 미디어 정치를 둘러싼 복잡한 이해관계와 무관하지 않다고 여겨진다.



도판 3. 백남준,  
엘리후 캣츠 외,  
『죽음의 문화』, 광주:  
일과 놀이, 1984.

이 좌담회에서 백남준에 대한 비판은 크게 두 가지 측면, 첫째, 전위적인 비디오 아트에 대한 의구심, 둘째, 백남준의 작품과 한국인의 구체적인 삶 사이의 간극을 중심으로 제기되고 있다. 우선 이들은 어떤 메시지를 전달하는 방식과 관련하여, 기본적으로 백남준의 난해한 작품이 본래의 의도대로 기성 매스미디어 시스템을 비판적으로 매개하는 데 있어서 성공적이지 못했다고 판단한다. 미술평론가로서 이 좌담을 주재한 최열은 백남준의 비디오 아트에 대한 서구의 비평, 즉 전자 미디어의 일방적인 수용 체계에 도전하고 텔레비전의 소통 구조에 변화를 추구한다는 기존 논의를 인지하고 있었던 것으로 보인다. 그는 구체적으로 백남준을 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht)의 라디오 이론(Radiotheorie)에 따라 상호작용적이고 해방적 가능성을 지닌 시도로 평가한 미국의 비평가이자 큐레이터인 데이비드 로스(David A. Ross)의 논의를 인용하고 있다.<sup>24)</sup> 하지만 그런 일반적인 해석에 대해 실제로 “백남준의 비디오 아트가 과연 그런 입장을 지니고 있는 것인지 또는 지녔더라도 정말 그러한 역할이나 기능을 해낼 수 있는지”에 대한 강한 의문을 제기한다.<sup>25)</sup> 덧붙여 옥환과 홍선웅은 보스턴 WGBH-TV를 통해 방송되었던 <전자 오페라 1번(Electronic Opera #1)>(1969)의 일부분, 즉 방송 중간에 “눈을 3/4 감으시오”, “2/3 뜨시오”, 이어서 “텔레비전을 끄시오”라고 지시하는 대목을 구체적으로 지적한다. 여기서 그들을 작품 내 시청자의 능동적 참여를 요구하는 태도가 다분히 명령적이라는 점을 상기시키면서, 그로 인해 백남준의 초기 비디오에서 나타나는 참여적 장치 오히려 시청자를 수동적 입장으로 몰아가는 모순을 문제시하고 있다.<sup>26)</sup> 텔레비전의 매체-특정성에 대한 보다 비판적인 입장에서, 이들은 기술을 전유함으로써 반기술적이고자 하는 백남준 특유의 전략이 조작에 취약한 텔레비전의 속성을 간과할 뿐

24) 최열이 참고한 데이비드 로스의 논의는 1982년 백남준의 휘트니미술관 회고전 전시도록에 포함된 평론으로 여겨진다. 같은 해 전시 종료 직후 『공간』지는 데이비드 로스의 글을 포함하여 백남준의 주요 작품 이미지와 연대기 등 휘트니미술관 전시도록의 상당 부분을 번역하여 특집기사로 다루었는데, 이는 당시 한국 미술계에서 백남준에 대한 초기 담론이 형성되는 과정에서 중요한 참조지점으로 볼 수 있다. 데이비드 A. 로스, 「백남준의 비디오 테이프」, 『공간』 vol. 181, 1982년 7월, pp. 72-77; David A. Ross, “Nam June Paik’s Videotapes,” in *Nam June Paik*, ed. John G. Hanhardt et al. (New York: Whitney Museum of American Art, 1982), pp. 101-110.

25) 최열 외 (1984), p. 158.

26) 앞 글, p. 158.

아니라 궁극적으로 그로 인한 사회적 통제를 감추는 데 일조한다는 점에서 부정적으로 받아 들인다.

이러한 논의는 〈굿모닝 미스터 오웰〉을 둘러싼 이야기 속에서 전위예술가들의 미학적 실천 전반에 대한 비판으로 이어진다. 이 좌담에서 백남준과 그의 동료들, 즉 존 케이지, 머스 커닝햄, 앨런 긴즈버그와 같은 인물들은 전위예술가의 범주로 규정되고 있다. 그리고 이러한 전위예술가들이 문제되는 이유는 그들이 내세우는 체제 전복적인 메시지에도 불구하고 실제로는 기존 산업의 구조로부터 쉽게 벗어나지 못할뿐더러 결과적으로 체제를 유지하는 피드백의 일부로 기능하기 때문이다. 이런 방식으로 실패가 예정된 실천으로서 전위예술의 효과를 회의적으로 보는 관점은 20세기 후반의 네오-아방가르드를 향한 마르크스주의 이론가들의 비판을 연상시킨다. 잘 알려져 있듯이, 페터 뷔르거(Peter Bürger)는 전후 아방가르드의 전략과 실천방식이 이미 고도로 제도화되어 버린 상황을 비판적으로 다루면서 네오-아방가르드는 아방가르드를 예술로 제도화함으로써 진정으로 아방가르드적인 의도를 부정하게 된다고 언급했다. 그리고 이때 아방가르드 실천은 생산자의 의도와는 무관하게, 말하자면 예술을 위한 예술로서의 기획이 될 수 있다는 논의를 펼친 바 있다.<sup>27)</sup>

유사한 맥락에서 이 좌담의 참석자들이 백남준의 예술을 비판적으로 다루는 논리는 뷔르거의 논의에서와 같이 엘리트 중심의 제도화된 운동으로서 네오-아방가르드를 실패로 여기는 관점에서 크게 벗어나지 않는다고 볼 수 있다.<sup>28)</sup> 이들이 보기에 아방가르드가 반-예술적 의도에서 고안해 낸 수법들이 결국 예술적 목적에 이용될 수 있듯

27) 뷔르거의 주장에 따르면, 전후 아방가르드를 대표하는 네오-아방가르드는 과거와 같은 방식의 개입을 반복적으로 수행하는 것에 불과하고, 자율성을 향한 모더니즘의 전제를 완전히 부정하지 못함에 따라 예술실천을 삶의 영역으로 옮기는 데도 실패할 수밖에 없었다. 그럴 경우 네오-아방가르드는 외려 이미 주어진, 그리고 점차 확장하고 있는 문화 산업의 영역에 시장성 있는 상품과 대상들을 제공하는 역할을 담당하게 된다. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), pp. 57-59; Hal Foster, "Who's Afraid of Neo-Avant-Garde?," *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), pp. 1-34 참조.

28) 1984년 백남준 귀국의 의미를 진단하는 또 다른 토론으로서, 조선일보는 당시 한국 문화의 상황을 논하고자 문학, 음악, 미술계의 다양한 인사를 초청해 토론을 기획하고 기사화한 바 있다. 미술계 인사로는 성완경이 참석했는데, 서구 아방가르드와 백남준, 민중미술에 대한 그의 진단이 주목을 끈다. 여기서 백남준은 다분히 사회로부터 멀어지고 시장에 흡수된 아방가르드와 동일시되고, 한국에서 "[저항적]아방가르드에 해당하는 예술운동은 오히려 서양에서 수입된 아방가르드에 대한, 또는 더 광범위하게는 서양 예술에 대한 비판"으로 등장한 미술, 즉 예술의 사회적 역사적 맥락과 공동체 내에서의 소통을 강조하는 민중미술이라고 언급된다. 또한 이 기사의 흥미로운 요소 중 하나는, 기사 본문은 민중미술을 부각시키는데 반해, 정작 제목에서는 민중미술의 한계를 지적하고 있다는 점이다. 「21세기 ... 오늘의 전개 <19> 정치적 충동의 민중 예술엔 한계」, 『조선일보』, 1985년 8월 7일.

이, 백남준의 작품에서 의도된 전복적인 효과들도 현실에 개입하기보다는 사실상 예술 내적인 목적을 향하고 있다. 비록 예술 작품 자체의 의도는 비판적이라 하더라도, 기존의 거대한 권력, 산업 구조 안에 종속되어 있는 한 그 작품이 본래 의도대로 작동하기를 기대하기란 어려우며, 그런 의미에서 이들에게 백남준이 텔레비전 체제에 개입하는 방식은 탈정치적으로 비취졌을 것이다.<sup>29)</sup> 이런 시각에 따라 홍성담은 백남준의 경우에서처럼 기존 미디어 체제를 부정하려는 시도가 그 체제의 메커니즘에서 벗어나지 못하는 상태를 가리켜 “흡수된 공격력”에 비유하고 있다.<sup>30)</sup>

기술적 미디어에 대한 인식은 이러한 분석에서 또 하나의 중요한 변수로 작용한다. 일차적으로 이 좌담을 관통하는 주요 전제 중 하나는 미디어가 국가 권력과 자본주의 체제를 뒷받침하는 핵심적인 도구이며, 그들의 관계는 이미 공고하게 구축되어 있기 때문에, 그 사이의 균열을 내기란 사실상 쉽지 않다는 사실이다. 즉 이 논의의 맥락에서 텔레비전과 같은, 1980년대 초 한국을 기준으로, 소위 뉴미디어는 빠르게 보편화되고 있는 문화적 조건이기보다는 여전히 소수의 자본가나 권력자가 조작, 선전, 통제를 위해 동원하는 수단으로 이해되고 있는 듯하다. 그리고 이와 같이 사회적 예술의 형식으로서 새로운 미디어에 대한 부정적인 인식은 1960년대 후반 서구 지식인, 구체적으로는 68혁명 당시 신좌파(New Left)의 보수적 태도와 유사하다. 1970년 한스 마그누스 엔젠스베르거(Hans Magnus Enzensberger)는 자신의 글 「미디어 이론의 구성 요소(Constituents of a Theory of the Media)」에서 전자 미디어 기술의 새로운 이용 방식을 논의하고 있는데, 이 과정에서 미디어에 대한 좌파 지식인들의 적대적이고 낡은 수용 태도를 문제시한 바 있다.<sup>31)</sup> 그에 따르면, 68혁명 시점의 신좌파 세력은 새로운 미디어 기술이 지닌 가능성을 보지 못한 채, 미디어를 불투명한 현혹이자 이데올로기 기계로 받아들이는 데 머물러 있었다. 당시 미디어를 여전히 프랑크푸르트학파식 문화산업론의 연장선상에서 조작테제(manipulation thesis)에 근거

29) 이러한 논조는 1980년대 후반 백남준이 참여한 국가 주도의 문화 사업에 대한 비판 속에서 서도 이어지고 있다. 예를 들어, 1988년 서울 올림픽 직후, 성완경은 대규모 국가 주도 미술 프로젝트를 “군사작전식 문화꾸미기 사업의 산물”로 비판하면서 같은 시기 국립현대미술관에 설치된 백남준의 〈다다익선〉 또한 “문화개방의 자본주의적, 권위주의적 성격을 여지없이 보여주는” 사례라고 꼬집은 바 있다. 성완경, 「군사작전식 문화꾸미기 사업의 산물, 올림픽 공원과 조각 작품에 대한 단상」, 『한겨레』, 1988년 10월 13일.

30) 최열 외 (1984), p. 164.

31) Hans Magnus Enzensberger, “Constituents of a Theory of the Media,” *New Left Review*, vol. 64 (November/December, 1970), pp. 13-36; reprinted in *The New Media Reader*, ed. Noah Wardrip-Fruin and Nick Montfort (Cambridge, MA: MIT Press, 2003), pp. 259-275.

해 바라보던 지배적인 관점을 두고 엔첸스베르거는 좌파 비평의 문화적 의고주의 (cultural archaism)라 비판하였다.<sup>32)</sup> 대신에 그는 조작 자체가 아니라 누가 조작하는가가 문제이며, 모두가 조작자로서 참여할 때, 말하자면 뉴미디어의 민주적 조작 (democratic manipulation)이 가능해질 때, 대중이 전자 미디어와 사회 변화의 능동적인 주체로 발전될 수 있다고 보았다.<sup>33)</sup>



도판 5. 민중공방, <당신은 중독되고 있다(On vous intoxique!)>, 1968.



도판 4. 홍성담, <투사회보-1>, 1986.

미디어의 기술적 단계와 보급 수준, 국가 권력과 미디어의 관계를 고려할 때, 1968년 프랑스와 서독의 상황은 1984년 전후 한국의 사회적, 문화적 지형과 흥미로운 접점을 보여준다. 예를 들어, 1960년대 후반 프랑스 국영방송 체제인 ORTF (Office de Radiodiffusion Télévision Française)는 드골 정부의 탄압과 통제의 대상이었는데, 그로 인해 왜곡된 미디어 지형에 대응하는 방식으로 68혁명을 주도한 학생들은 예술가들과의 협업을 통해 일종의 저항적 미디어를 모색했다. 그중 민중공방(Atelier Populaire)으로 일컬어지는 집단적인 미술 실천 속에서 제작된 정치적 포스터, 특히 미디어에 의해 세뇌당한 드골주의자를 날카롭게 풍자하고 있는 포스터

32) 앞 글, pp. 263-264.

33) 앞 글, p. 265. 덧붙여, 이 논의는 종종 장 보드리야르의 반론과 함께 다뤄지곤 한다. 보드리야르는 「미디어를 위한 레퀴엠(Requiem for the Media)」에서 엔첸스베르거가 제시한 해법, 즉 미디어의 내재적인 구조나 생산자-사용자 전환이 문제를 근본적으로 해결해 주지는 못한다고 주장한다. 보드리야르는 커뮤니케이션과 관련해서 보다 근본적인 전제를 뒤집고자 했는데, 그것은 생산자-소비자, 송신자-수신자 사이의 전환 가능성이 아닌 그러한 범주와 모델 자체에 대한 위반에 주목해야 한다는 논의로 이어진다. Jean Baudrillard, "Requiem for the Media," *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, trans. Charles Levin (St. Louis, MO.: Telos Press, 1981), pp. 164-184 참조.

이미지는 미디어를 둘러싼 당시 대립을 잘 보여주는 사례이다(도판 4).<sup>34)</sup> 비슷한 맥락에서 1980년대 한국의 매스미디어 또한 언론 통제합이나 보도지침, 소위 평전뉴스와 같은 사례에서 나타나듯이 신군부의 통제를 받고 있는 상황이었다. 이런 상황에서 ‘광주자유미술인협회’나 ‘현실과 발언’ 등 리얼리즘 예술 운동을 이끈 예술가들은 기술적 미디어에 의존하지 않고 제작과 배포에 있어서 친숙하고 직접적인 예술 형식으로서 전통적 미디어를 선호하는 경향을 보였다. 대표적으로 오윤, 홍성담, 홍선웅과 같은 민중 작가들의 판화는 시대와 장소는 다르지만 유사한 미디어 현실 속에서 나름대로의 유효한 미디어 대안을 모색했다는 점에서 민중공방의 실천과 상응한다고 여겨진다(도판 5).<sup>35)</sup>

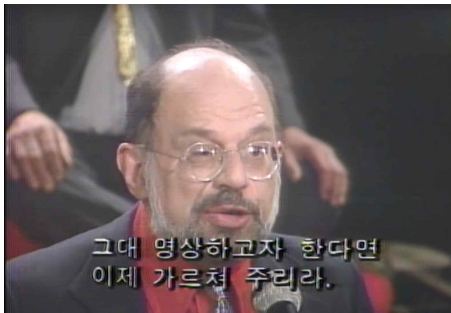
이처럼 리얼리즘 예술가들이 〈굿모닝 미스터 오웰〉과 같은 작품을 마주할 때 느끼는 강한 거리감 아래에는 모호하고 난해한 전위예술 특유의 언어뿐 아니라 미디어에 대한 관성적인 불신이 작용해 왔다고 볼 수 있다. 엔첸스베르거의 논의는 1980년대 한국의 상황을 68혁명 이후 유럽의 상황에 비추어, 조작체제에 멈춰있던 비판 이론의 영향이나 당시로서는 아직 충분하지 않았던 기술적 인프라의 문제 등, 그러한 불신의 원인을 유추할 수 있는 단서를 제공해 준다. 그리고 한편으로 엔첸스베르거의 주장했던 해방적 미디어의 커뮤니케이션 구조가 다름 아닌 백남준이 줄곧 구현하고자 했던 작품형태와 상통한다는 점을 고려하면, 이 좌담회를 비롯해 리얼리즘 예술가들이 해당 시점의 국내 미디어 현실에서 미처 발견하지 못한 과제에 대해서도 생각해 볼 수 있다. 이런 측면에서 어쩌면 비디오 아트는 민중적 예술 실천과 상충하지 않으며 오히려 시급하게 다루어야 할 형식이었는지 모른다. 미디어 경험이 민중의 삶과 현실을 구성하는 중요한 조건이 된 만큼 새로운 미디어를 다루는 일은 리얼리즘에 요구되는 핵심 과제 중 하나로 여길 수 있기 때문이다. 앞서 이 좌담의 참석자들이 아방가르드의 저항적 제스처가 결국 체제에 대한 긍정으로 전도된다고 비판했다면, 상반된 관점에서 엔첸스베르거는 “미디어에 대한 좌파 지식들의 적대감에서 이득을 보는 것은 오히려 자본주의”라고 지적한 바 있다.<sup>36)</sup>

34) Stephen Groening, “Digital Graffiti Posters,” *Cultural Critique*, vol. 103 (Spring 2019), pp. 58-59. 또한 파리뿐 아니라 프랑스 전역에 걸쳐 대학의 판화공방을 거점으로 이루어진 민중공방의 활동에 대해서는 다음의 논의를 참고하였다. 배소현, 「그룹 운동을 통해 본 1960-1970년대 프랑스 미술의 정치성」, 『서양미술사학회논문집』, vol. 33 (2010), pp. 31-59.

35) 예를 들어, 518광주민중항쟁을 다룬 홍성담의 판화 연작(1980-1989) 중 〈투사회보-1〉(1986)은 계엄군을 피해 시위 현장에 배포하기 위한 전단 『투사회보』를 제작하는 모습을 묘사하고 있는데, 매스미디어가 통제된 상황에서 전통적인 인쇄미디어의 강점을 활용한다는 점에서 68혁명 당시 민중공방의 판화작업과 연결 지어 생각해 볼 수 있다.

#### IV. “명상하면 뭐가 좀 됩니까?”

당시 백남준의 작품에 제기된 주요 비판 중 하나는 한국과의 관련성이 부족하다는 점이었다. 물론 백남준이 구성한 비디오 합성 이미지 속에는 동양 문화권에서 공통적으로 해당하는 것뿐만 아니라 다양한 한국적 모티프를 발견할 수 있다. 그렇지만 그의 작품이 실제 한국의 정치적 상황이나 사회적 현실에 대한 구체적인 발언을 담고 있다고 보기는 어렵다. 그리고 작품을 매개하는 방식에 있어서도 정황상 한국의 관람자라는 특정 집단이 그 과정 속에 충분히 반영되지는 못했다고 볼 수 있다. 백남준의 비디오 아트는 시작부터 미국 사회를 배경으로 아직 도래하지 않은 미디어 경험을 겨냥해왔으므로 사실상 한국 사회에서는 더더욱 모호하고 난해한 수수께끼로 비춰졌을 것이다. 이에 대해 홍선웅은 백남준을 위시한 서구식 전위예술이 전위를 말하지만 정작 전위의 ‘주력부대’를 고려하지 못했기 때문이라고 언급한다. 여기서 전위의 주력부대란 전체 사회의 대중적 삶 또는 그에 부합하는 미감을 가리키는 것으로 볼 수 있다. 자연히 한국에서는 한국 민중의 삶과 미감이 주력부대가 된다. 그런데 백남준의 사례에서처럼 해외의 전위예술이 수입될 경우, 주력부대는 사라지고 전위 자체만 남아, 말하자면 지금 여기 한국 대중의 삶과 사실상 분리될 수밖에 없다는 것이 문제이다.<sup>37)</sup>



도판 6. 백남준, <굿모닝, 미스터 오웰>, 1984, KBS1 방송 중 한 장면.

그러므로 이들에게 있어서 한국 사회의 현실과 삶에 직접적으로 개입하지 못하고 단지 일부 평론가들이 기만적으로 이야기하듯 신선한 미적 경험, 감동의 수준에서만 경험된다면 그것은 텔레비전 쇼와 다를 바가 없다. 앞서 다루었던, 리얼리즘 예술가들에게 있어서 텔레비전은 이미 편향적이고 탈정치적인 미디어였다. 일반 텔레비전 프로그램이 감각적 말초 신경만을 건드리며 삶의 창조적 힘을

상쇄시키듯, 이들이 보기에 백남준의 비디오 아트 또한 추상적인 화면과 몽환적인 환각을 앞세워 삶을 분쇄시키기 때문에 거부되어야 할 대상으로 묘사된다. 단적인 예로 <굿모닝 미스터 오웰> 중간에는 앨런 긴즈버그가 핵무기에 관한 경고로서 명상을

36) Hans Magnus Enzensberger (1970), p. 263.

37) 최열 외 (1984), pp. 164-165.

행하라며 노래하는 장면이 등장하는데, 이런 식의 모호하고 소극적인 대응이야말로 오히려 핵의 공포라는 문제의 초점을 흐리는 것에 불과하다고 언급된다(도판 6). 여기에 대한 옥환과 홍선웅의 반응, 즉 “명상하면 뭐가 좀 됩니까?” “그게 추상화된 삶의 전부이겠죠”<sup>38)</sup>라는 냉소적인 문답은 그만큼 백남준의 예술과 이들이 추구하는 즉각적이고 실천적인 예술 사이의 간극이 크다는 점을 보여준다. 이어서 최열이 가장 어조로 부연하듯, “모순과 질곡의 현실을 구체화시켜 거기에 대응하는 적극적 자세가 요청되는” 시점에 백남준의 작품은 그러한 요청에 부응하기는커녕 그것을 “자꾸만 몽롱하게” 만드는 역할을 한다.<sup>39)</sup>

끝으로 이 좌담의 참석자들은 그해 초 심야의 예술 경험에 대한 보다 솔직한 소회를 나누며 토론을 마무리하는데, 그 과정에서 언급되는 순수한 당혹스러움, 생경함, 거부감, 답답함과 같은 것들이 미학적이고 이념적인 언어 못지않게 한국 사회의 백남준 수용을 둘러싼 또 하나의 중요한 변수를 시사한다. 이를테면, 홍선웅은 과연 이번이 그의 작품을 관심 있게 끝까지 한 시간 동안 지켜본 한국인이 몇 명이나 될까라는 물음을 제기했는데, 이에 대한 참석자들의 반응에 비추어볼 때, 일반 대중뿐만 아니라 많은 미술 전문가들도 백남준의 작업에서 적지 않은 불편함을 느끼고 결과적으로 끝까지 지켜보는 일조차 쉽지 않았음을 짐작할 수 있다.<sup>40)</sup> 백남준에 대한 화려한 찬사 뒤에는, 엘리트든 대중이든, 옹호하든 비판하든, 한국 사회와 그의 작품 사이에는 담론을 통해 좁히기 어려운 지각적 거리감이 있었던 것이다.

어쩌면 그러한 반응들이 종합된 일종의 지각적, 체질적 거리감이야말로 그들이 애써 길게 논의했던 비평적 근거에 앞서 작용하고 있는 요인일지도 모른다. 일반적으로 비디오 아트 선구자로서 백남준의 작품 세계는 하나의 보편적인 커뮤니케이션 모델을

38) 앞 글, p. 167.

39) 앞 글, p. 167.

40) <굿모닝 미스터 오웰>에 대한 한국 관객의 반응과 관련하여, 홍성담은 토론 과정에서 해남 농부의 일화를 소개한 바 있다. 그에 따르면, 해남에서 농사를 짓는 동시에 전파상을 운영하고 있던 정광훈은 1984년 1월 2일 한밤중에 여러 차례 텔레비전 화면이 고장났다는 연락을 받았는데, 실제로 가서 보니 안테나를 보정하는 등 조치를 취해도 나아지지 않았다고 한다. 알고 보니 뉴스와 신문에서 떠들썩한 백남준의 작품을 보려고 기다리고 있던 사람들이 막상 방송이 시작되자 텔레비전 화면에 문제가 있다고 느꼈던 것이다. 이 일화는 <굿모닝 미스터 오웰>이 시골의 농부들이 기다릴 정도로 하나의 국가적인 이벤트였다는 사실을 보여주는 동시에, 대중매체를 통한 그의 민주적 프로젝트가 종종 텔레비전의 기술적 결함으로 오인될 정도로 한국 시청자와의 상당한 거리가 있었다는 점을 가리킨다. 물론 백남준의 실험적인 프로젝트가 모든 한국인을 위한 것일 수는 없다는 점을 감안하더라도, 그 격차는 이 좌담회의 참석자들에게 생각하던 수준 이상이었던 것으로 여겨진다. 앞 글, p. 161; 홍성담, 손부경과의 인터뷰, 경기도 안산시 홍성담의 스튜디오, 2024년 9월 14일.



전제로 이해되어왔는데, 이때 그의 작품이 사실상 특정 시기, 특정 지역의 지배적인 미디어 문화를 토대로 그에 상응하는 개입 방식을 모색해온 결과라는 측면은 간과되곤 한다. 백남준의 명성이 소수의 엘리트 예술가뿐 아니라 한국사회에 본격적으로 알려지기 시작한 1980년대 초, 비디오 실험에 있어서 그의 작품을 이루는 주요 형식과 논법은 이미 1970년대 서구 미술사와 미디어-기술을 배경으로 형성된 상태였다고 할 수 있다. 이 과정에서 중요한 지점은, 당시 백남준은 텔레비전 방송국, 지역의 대학, 미디어 센터 등 텔레비전 기술과 수용자를 포괄하는 폭넓은 미디어 문화와 생태 속에서 자신의 작업을 발전시켜 왔다는 점이다. 「종이 없는 사회를 위한 확장된 교육(Expanded Education for the Paperless Society)」(1968), 「빙햄턴 편지(Binghamton Letter)」(1972), 「후기 산업사회를 위한 미디어 계획(Media Planning for the Post Industrial Age)」(1974), 「PBS 공영방송이 실험 비디오를 지속하는 방법(How to Keep Experimental Video on PBS National Programming)」(1979) 등 1970년대 전후로 그가 남긴 에세이와 보고서 형식의 글에서도 잘 나타나듯, 그의 작업은 당시 미국 텔레비전 시청자의 시각 관습, 급증하는 비디오 생산, 이미지 처리 기술 등의 조건을 고려하여 그에 상응하는 개입 방식을 모색해온 결과였다.<sup>41)</sup> 이는 곧 백남준의 예술세계가 암묵적으로 지역에 관계없이 보편적인 방식으로 작동하는 것이 아니라 특정 사회의 관람객이 오랫동안 습관화해온 미디어 시각에 의존하고 있다는 사실을 의미한다.

1980년대 한국의 상황은 백남준의 작업이 형성되고 작동해온 미디어 환경과 뚜렷한 차이를 보인다. 한국 사회는 “과학기술의 경제적 번역”이라는 군부정권의 기조 아래 빠른 성장을 이루었지만, 그에 따른 기술적 편향의 문제 역시 적지 않았다.<sup>42)</sup> 특히 한국의 컬러텔레비전 보급은 기술적으로 준비되어 있었음에도 불구하고 정치적 이유로 인해 상당히 지연될 수밖에 없었다.<sup>43)</sup> 이로 인해 백남준의 비디오 합성 이미지

41) 이는 백남준이 미술관이나 갤러리뿐만 아니라 대학, 기금, 방송국, 연구소 등 다양한 기관들과 협업하고 그 과정 속에서 현실적인 문제를 다뤘었다는 사실을 통해서도 확인할 수 있다. 이 시기 정책가이자 컨설턴트로서 백남준의 행보는 백남준 아트센터의 전시 《백남준의 보고서(1968-1979)》(2022)와 관련 연구에 잘 나타나 있다. 김윤서, 「미디어 컨설턴트, 백남준의 보고서(1968-1979)」, 『나의 축제는 거칠 것이 없어라: 백남준 탄생 90주년 기념』, 용인: 백남준 아트센터, 2023, pp. 420-426.

42) 김근배, 「과학기술입국의 해부도-1960년대 과학기술 지형」, 『역사비평』, vol. 85 (2008), pp. 238-239 참조.

43) 윤상길, 「한국 텔레비전 방송기술의 사회문화사」, 『한국언론학회 심포지움 및 세미나』, no. 8-2 (2011), pp. 26-28 참조. 1970년대 중반 이미 컬러 방송을 위한 설비가 갖춰져 있었음에도 불구하고 당시 박정희 대통령은 컬러텔레비전 보급에 대해 지속적으로 부정적인 입장을 견지하고 있었다. 표면적으로는 도시와 농촌 사이의 소비 격차와 계층 간의 위화감 때문이라고 공표되었지만, 실제로는 흑백텔레비전 중심의 기존 공보미디어 체제가 약화되고

가 국내에 소개될 무렵, 한국의 컬러 방송은 이제 막 시작된 상태였다. 당시 한국의 관람자에게 컬러 영상은 아직 낯설었으며, 이는 곧 비디오 이미지에 대한 자기반영적 고찰이 소통될 정도로 그 미디어에 대한 일반 수용자들의 거리가 충분히 확보되지는 않았던 상태임을 가리킨다.<sup>44)</sup> 따라서 백남준이 수용자의 습관화된 시청 방식을 중요 시했다는 점을 고려할 때, 그의 작업이 한국의 미디어 현실 속에서 기존 계획대로 즉각적인 상호작용을 이끌어 내기란 쉽지 않았을 것이라 짐작할 수 있다. 이런 측면에서, 한국에서 백남준의 예술은 미술사적 의의와 해석만으로 온전히 이해될 수 없으며, 오히려 그의 작업이 한국 사회에 쉽게 수용되기 어려웠던 조건, 이를테면 미디어 환경의 차이와 같은 요소를 둘러싼 보다 복잡한 논의를 요구한다. 이 연구에서 대표적인 사례로 다룬 민중미술가들의 좌담을 포함하여 1980년대 한국 사회의 백남준 수용에서 엿볼 수 있는 상반된 입장과 대립적인 양상은 상당 부분 그러한 차이와 거리감이 조정되는 과정 속에서 나타나는 현상으로 볼 수 있다. 그리고 여기서 나타나는 대립은 백남준이 한국에 돌아왔을 때뿐만 아니라 80년대 이후 백남준이 준 충격이 한국의 기술적 예술 실천에 영향을 미치는 과정 속에서 하나의 주요 동력으로 작용하고 있다.

## V. 나가며

‘한국이 낳은 비디오 예술의 창시자’ 그리고 ‘문화적 폭력’과 같은 상반된 수식어는 1980년대 한국 사회의 백남준 수용을 바라보는 서로 다른 시각의 극명한 온도 차를 보여준다. 백남준에 대한 논의와 연구에서 그의 예술과 한국이라는 특수한 사회적 맥락 사이의 관계, 그중에서도 당시 백남준의 효과를 문화적 폭력에 비유할 만큼 비판적인 반응은 그동안 독립적으로 다뤄지지 못했다. 게다가 그 비판의 주체가 그저 소수의 몰이해를 대변하는 것이 아니라, 1980년대 한국 미술을 양분하고 있던 주요 미술 운동을 이끌어가던 집단이었음을 고려하면, 그러한 연구상의 공백이 더욱 크게 다가온다. 본문에서 나타나듯이, 본 연구의 많은 부분은 1984년 백남준의 〈굿모닝 미스터 오웰〉에 대한 비판적 좌담회에 초점을 맞추고 있다. 그러나 비록 해당 사례의 역사적 중요성이 크다고 하더라도, 이러한 연구의 목적이 특정 좌담회의 논리에 따라 한국사회의 백남준 수용에서 나타나는 부정적인 결과를 부각시키는 데 있는 것은 아니다. 혹은 반대로, 그러한 좌담에서 오가는 주장들 속에서 관찰할 수 있는 편향된

컬러 방송으로 인해 해외의 자유로운 문화가 전해지는 것을 우려했기 때문이라고 알려지기도 한다.

44) 「TV 보급률 89% 컬러는 36%」, 『동아일보』, 1984년 3월 12일.

관점을 지적함으로써 백남준의 미학을 변호하려는 의도를 가지고 있지도 않다. 그보다 이 연구는 그러한 예외적인 대화를 통해 당시 백남준의 수용을 보다 입체적으로 다루기 위한 화두를 발견하는 데 초점을 맞추고 있다.

여기서 논의한 리얼리즘 예술가들의 좌담회는 백남준의 수용에서 겉으로 드러나지 않은 대립적 양상을 가리키는 하나의 강력한 징후로 볼 수 있다. 물론 그들의 대화가 당시 한국 사회 전체를 대변한다고 볼 수는 없으며, 백남준을 둘러싼 잠재적 의구심과 별개로 드러난 발언 자체는 그때나 지금이나 소수의견에 가깝다. 그러나 그것은 역사적으로 한국 미술의 중요한 한 축으로서 리얼리즘 미학, 최소한 민중적 리얼리즘의 관점에서 백남준이 어떻게 받아들여졌는지 분명히 보여주는 사례였다. 민중 미술의 관점에 따라 지적된 문제들, 특히 체제와의 공모, 소극적인 현실 개입, 삶과의 간극은 당시 한국의 정치적, 문화적, 그리고 기술적 상황과 더불어 다시 살펴볼 만한 중요한 쟁점을 가리킨다.

한편으로, 이 좌담회에서 제기된 비판은 아마도 미국 사회를 배경으로 백남준의 수용을 논할 때 그대로 적용되기는 어려울 것이다. 그러한 비판은 백남준 작품 세계 전체를 향하고 있다기보다는, 한국 사회의 특정 단계 속에 놓였을 때 백남준의 작품이 본래의 기획대로 작동할 수 있는가의 문제를 향하고 있기 때문이다. 그런 점에서 본 연구는 1980년대 한국에서 백남준을 두고 나타난 복합적인 반응을 기존 해석과 어느 정도 거리를 둔 채 별개의 연구 대상으로 제안하는 것이기도 하다. 이는 글로벌 예술가로서 백남준의 깊고도 방대한 실천과 34년 만에 한국 사회와 다시 마주한 백남준의 행보는 독립적인 사건이자 과제로 여긴다는 것을 의미한다.

그렇다고 할 때, 한국사회의 백남준 수용이 사실상 표면적인 효과와 달리 이면의 갈등과 충돌로 점철되어, 즉 앞서 다룬 좌담에서 언급한 것처럼 결국 실패나 다름없다 하더라도 우리가 그동안 주목해온 백남준의 위상에 균열이 생기지는 않을 것이다. 오히려 백남준에 대한 빠르고 압축적인 수용의 문제점을 마주하고 분석하고자 할 때, 한국 미술과 백남준의 관계를 이전과는 다른 방식으로 논의할 수 있을지 모른다. 다시 말해, '백남준 현상'이나 '백남준 효과'를 글로벌 예술이라는 가상의 범주가 아닌 구체적인 한국의 문화-기술적 조건 속에서 논의하고, 그 과정에서 간과되어온 부조화, 비판, 대립의 사례를 차례로 살펴볼 때 백남준은 비로소 한국 미술사에서 다시 나타날 수 있을 것이다.

■ 주제어(Keywords)

백남준(Nam June Paik), 대립(antagonism), 굿모닝 미스터 오웰(Good Morning, Mr. Orwell), 민중미술(Minjung Art), 아방가르드(avant-garde art), 기술적 미디어(technological media)

## 참고문헌

- 김근배, 「과학기술입국의 해부도-1960년대 과학기술 지형」, 『역사비평』, vol. 85 (2008), pp. 236-261.
- 김윤서, 「미디어 컨설턴트, 백남준의 보고서 (1968-1979)」, 『나의 축제는 거칠 것이 없어라: 백남준 탄생 90주년 기념』, 용인: 백남준 아트센터, 2023, pp. 420-426.
- 데이비드 A. 로스, 「백남준의 비디오 테이프」, 『공간』, vol. 181, 1982년 7월, pp. 72-77.
- 배소현, 「그룹 운동을 통해 본 1960-1970년대 프랑스 미술의 정치성」, 『서양미술사 학회논문집』, vol. 33 (2010), pp. 31-59.
- 백남준, 「전자와 예술과 비빔밥」, 『신동아』, vol. 40, 1967년 12월, pp. 296-299.
- 백남준, 「뉴욕 단상」, 『공간』, vol. 22, 1968년 8월, pp. 62-63.
- 성완경, 「군사작전식 문화꾸미기 사업의 산물, 올림픽 공원과 조각 작품에 대한 단상」, 『한겨레』, 1988년 10월 13일.
- 아란 카프로, 「백남준」, 『공간』, vol. 22, 1968년 8월, p. 61.
- 오광수, 「백남준의 TV 예술」, 『서울평론』, vol. 32, 1974년 6월, pp. 36-41.
- 윤상길, 「한국 텔레비전 방송기술의 사회문화사」, 『한국언론학회 심포지움 및 세미나』, no. 8-2 (2011), pp. 5-39.
- 저드 알쿠트, 「백남준의 예술과 기술」, 『공간』, vol. 22, 1968년 8월, pp. 64-65.
- 정연섭, 「'문화 번역'의 맥락에서 본 한국 미디어 설치-제1세대 비디오 작가 박현기를 중심으로」, 『현대미술사연구』, vol. 36 (2014), pp. 233-255.
- 「20일 서울USIS에서 전위 TV비디오 시사」, 『동아일보』, 1974년 3월 19일.
- 「21세기 ... 오늘의 전개 <19> 정치적 충동의 민중 예술엔 한계」, 『조선일보』, 1985년 8월 7일.
- 「34년만에 귀국한 비디오예술 귀재 백남준씨」, 『경향신문』, 1984년 6월 23일.
- 「답변이 돋보인 백남준 비디오 아트 세계 KBS1, 경직된 진행에 구체적인 질문 없어」, 『동아일보』, 1984년 7월 9일.
- 「독일의 전위음악계와 피아니스트 백남준씨의 활약」, 『조선일보』, 1961년 12월 3일.
- 「백남준씨 작품 젓가슴 벗겨내린 연주에 유죄 판결」, 『동아일보』, 1967년 5월 11일.
- 「[백남준의 VIDEO ART] - 백남준의 비디오아트세계 19840705 KBS방송」, 『옛날티비: KBS Archive』, 2022년 7월 19일, 비디오, 1:21:45, <https://www.youtube.com/watch?v=zfnxpPHE3UQ> (2024년 11월 25일 접속).
- 「성음악의 새 작곡발표로-전라의 제2악장 경찰서 연행」, 『동아일보』, 1967년 3월 13일.
- 「식을 줄 모르는 백남준 열기」, 『매일경제』, 1984년 2월 16일.
- 「심야에 찾아온 문화적 폭력」, 『죽음의 문화』, 광주: 일과 놀이, 1984, pp. 153-172.
- 「전위 모른다고 무식인가?」, 『경향신문』, 1984년 1월 31일.

- 「재미 전위음악가 백씨 곡연주한 나체녀 첼리스트에 유죄 판결」, 『경향신문』, 1967년 5월 11일.
- 「특별기획 <KBS1 밤10.15>」, 『동아일보』, 1984년 7월 5일.
- 「한국이 낳은 비디오 예술 창시자 백남준 35년 만의 환향」, 『동아일보』, 1984년 6월 22일.
- 「환상조명 해프닝 등 시각적 조화, 서울에서 열린 국제현대음악제」, 『경향신문』, 1969년 9월 10일.
- 「TV 보급률 89% 컬러는 36%」, 『동아일보』, 1984년 3월 12일.
- 김구림, 손부경과의 인터뷰, 서울시 김구림 자택, 2024년 5월 9일.
- 최열, 손부경과의 인터뷰, 서울시 하계동, 2024년 9월 20일.
- 홍성담, 손부경과의 인터뷰, 경기도 안산시 홍성담의 스튜디오, 2024년 9월 14일.
- Baudrillard, Jean. "Requiem for the Media." *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, Translated by Charles Levin, pp. 164-184. St. Louis, MO.: Telos Press, 1981.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Enzensberger, Hans Magnus. "Constituents of a Theory of the Media." *New Left Review*, vol. 64, November/December 1970, pp. 13-36; reprinted In *The New Media Reader*, edited by. Noah Wardrip-Fruin and Nick Montfort, pp. 259-275. Cambridge, MA: MIT Press, 2003.
- Foster, Hal. "Who's Afraid of Neo-Avant-Garde?." *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, pp. 1-34. Cambridge: MIT Press, 1996.
- Groening, Stephen. "Digital Graffiti Posters." *Cultural Critique*, vol. 103 (Spring 2019), pp. 56-61.
- Ha, Byeongwon. "Nam June Paik's Unpublished Korean Article and His Interactive Musique Concrète Projects." *Leonardo Music Journal*, vol. 29 (2019), pp. 93-96.
- Park, Nam June. "A Report on the Paris Studio of Pierre Schaffer and Musique Concrète." *Chayushinmun*, 1958, reprinted in *Nam June Paik: Videa 'n' Videology: 1959-1973*, ed. Judson Rosebush, p. 83. Syracuse, NY: Everson Museum of Art, 1974.
- Ross, David A. "Nam June Paik's Videotapes." In *Nam June Paik*, ed. John G. Hanhardt et al., pp. 101-110. New York: Whitney Museum of American Art, 1982.

## 국문초록

이 논문은 1984년 KBS에서 방송된 <굿모닝 미스터 오웰>과 백남준의 귀국에 따른 한국사회의 반응을 중심으로 그의 비디오 아트가 한국에 수용되는 과정에서 나타날 수 있는 불가피한 충돌의 징후와 그에 따른 대립에 대해 논의한다. 1980년대 백남준이 한국사회에 수용되는 과정은 매우 빠르고 압축적인 방식으로 이루어졌는데, 그런 만큼 그 속에는 아직 논의되지 않았거나 새로운 관점을 요구하는 문제들이 남아있다. 백남준 수용에서 나타나는 대립을 구체화하기 위해, 본 연구는 우선 1960년대와 1980년대 백남준이 한국사회와 접점을 이루는 상반된 양상에 대해 차례로 살펴본다. 그리고 그중에서 특히 1984년 리얼리즘 예술가들로 이루어진 한 좌담회를 분석함으로써 당시 백남준을 둘러싼 국가적 현대 이면의 적대적 반응을 살펴본다. 백남준과 한국 미술의 관계를 재고하고, 그 사이의 갈등을 살피고자 할 때, 아방가르드와 기술적 미디어, 현실적 예술실천에 대한 이들의 날카로운 지적은 백남준에 대한 무비판적 수용이 지닌 문제를 드러내는 동시에, 그들의 비판과 별개로 미디어 환경 간의 간극에 대한 화두를 제기하기도 한다. 이러한 논의를 통해 본 연구는 ‘백남준 현상’이나 ‘백남준 효과’를 글로벌 예술이라는 가상의 범주가 아닌 구체적인 한국의 문화-기술적 조건 속에서 논의하고, 그 과정에서 간과되어온 부조화, 비판, 대립을 한국 미술사 내에서 백남준을 다루는 중요한 주제로 제안하고자 한다.

## Abstract

This article explores the signs of conflict and antagonism that emerged during the process of Nam June Paik's video art being accepted in Korea, with a particular focus on the reactions of Korean society to his *Good Morning, Mr. Orwell*, aired on KBS, and his return to Korea in 1984. The rapid and condensed reception of Paik in Korean society during the 1980s left unresolved issues that remain understudied or require new perspectives. To articulate the antagonism in Paik's reception, this study first examines the tensions surrounding his interactions with Korean society in the 1960s and 1980s. It specifically delves into the hostile reactions behind the national enthusiasm for Paik at the time by analyzing a 1984 roundtable of realist artists. In exploring the relationship between Paik and Korean art, their sharp critiques of avant-garde practices, technological media, and realist agendas reveal the issues in an uncritical acceptance of Paik's work. These also raise questions about the gap between media environments in each region, beyond the scope of their critiques. Suggesting the antagonism in Paik's return to Korea as a pivotal topic for Korean art history, the article reframes the "Nam June Paik phenomenon" or the "Nam June Paik effect," not as a universal narrative of global art, but within the specific cultural and technological conditions in Korea.