



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

송 미 숙 교수지도  
석사학위 청구논문

백남준의 <다다익선> 연구

2009

성신여자대학교 대학원  
미술사학과  
나 경 신

# 백남준의 <다다익선> 연구

송 미 숙 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2009년 5월

성신여자대학교 대학원

미술사학과

나 경 신

# 인 준 서

나경신의 석사학위논문을 인준함

심사위원 \_\_\_\_\_ ㉠

심사위원 \_\_\_\_\_ ㉠

심사위원 \_\_\_\_\_ ㉠

성신여자대학교 대학원

## 논문 개요

본 논문은 백남준(1932~2006)의 비디오 설치작품 <다다익선>에 관한 연구이다. 1982년 휘트니미술관에서 열린 회고전에 출품했던 <비라미드-V-ramid>를 시발점으로 백남준은 TV수상기를 쌓아올리는 설치작업을 전개했다. 그리고 1988년 서울올림픽게임과 국립현대미술관의 자존확립을 위해 한국의 개천절(10월 3일)을 의미하는 1,003의 모니터로 높이 18m, 5층탑의 <다다익선>을 제작, 설치하였다.

백남준의 비디오 설치작업 중 단위적 작품으로는 가장 큰 <다다익선 多多益善 The More, The Better>은 사마천의 ‘사기(史記)’ 중 ‘회음후열전(淮陰侯列傳)’에서 연유된 명칭으로 “많으면 많을수록 좋다”라는 뜻이다. 보통 ‘다다익선’이 물건이나 재산 등이 많으면 많을수록 더 좋다는 것을 의미하지만 백남준의 <다다익선>에서 ‘많음’의 대상은 물건이 아니라 ‘수신(受信)의 절대 수’, 커뮤니케이션을 뜻한다. 즉 비디오의 메시지가 발신된 후 수신되어 수정되는 과정을 이야기하는 것으로 백남준은 일생 동안 ‘참여와 소통’을 전제로 하는 예술적 실천을 구현시켜 왔다. 결국 <다다익선>도 차별 없는 새로운 커뮤니케이션의 장을 열어 많은 사람들이 서로 말하고 들으면서 효율적인 의사소통을 할 수 있고 나아가 조직의 혁신까지도 가능하게 하자는 백남준의 메시지인 것이다. 블라디미르 타틀린의 <제3인터내셔널을 위한 기념비>와 원각사탑(탑골공원탑)을 모티브로 한 <다다익선>은 <비라미드>와 <TV 깔대기>를 선례로 하고, 기존의 영상이미지들과 새로 제작한 이미지들을 새롭게 편집한 8개의 소프트웨어 ‘다다익선 1, 2, 3, 4’와 ‘오리엔탈 페인팅 1, 2, 3’, 그리고 ‘다다익선-아치’는 세 개의 채널로 구성되어 있다. 미술관의 각 층을 연결하는 나선형 통로를 따라 감상되는 <다다익선>은 현대판 탑돌이 의식을 연상시키며 백남준 예술이 추구한 ‘참

여와 소통'이라는 새로운 커뮤니케이션을 실현하고 있다.

백남준이 비디오아트를 전개시키면서 1950년대 말부터 해프닝과 퍼포먼스를 통해 실천해왔던 예술과 삶, 관객과의 거리 좁히기를 더욱더 구체적으로 구현시켰던 것처럼 <다다익선> 타이틀의 '다다多多'가 '다다 DADA'운동과도 연관되어 있을 것이라는 추측을 가능하게 한다. 또한 '다다 The More'는 미니멀리즘의 미학적 근간인 'Less is More, 적은 것이 효과가 크다'에 대한 도전이며 이는 백남준과 거의 유사한 주장을 했던 앤디 워홀과도 일맥상통한다. 그러므로 본 논문은 백남준의 기념비적인 비디오 설치작품 <다다익선>의 제작배경과 구조적 측면, 영상이미지의 구성들을 살펴봄으로써 대한민국이 낳은 예술가 백남준이 한국의 국립현대미술관을 대표하는 작품 <다다익선>을 어떠한 의도로 제작하게 되었는지, 내재된 사상과 철학적 배경을 구체적으로 알아보는데 의의를 두었다.

# 목 차

## 논문개요

I. 서론 .....	1
II. 백남준 생애와 전위성의 기저 .....	5
1. 생애 .....	5
2. 백남준 전위성의 기저 .....	11
III. 비디오아트의 형성과 전개 .....	24
1. TV 조각적 설치작업 .....	25
2. 비디오테이프, 위성중계 공연예술 .....	33
IV. <다다익선>의 구성과 미학 .....	39
1. 타이틀 및 제작 배경 .....	39
2. 구조적 측면 .....	50
3. 영상이미지 .....	56
4. <다다익선>에 내재된 철학적 사상 .....	60
V. 결론 .....	65

참고도판

참고문헌

Abstract

## 도판목록

- 도판1. <다다익선>, 1988, 1,003대 TV모니터, 철골구조, 18×7m, 국립현대미술관
- 도판2. <다다익선> 스케치, 1986년 11월 1일
- 도판3. <다다익선> 스케치, 1986년 11월 1일
- 도판4. <다다익선> 스케치, 1986년 11월 1일
- 도판5. <다다익선>에 관련한 메모 및 스케치, 1986년 11월 1일
- 도판6. <다다익선> 제막식포스터, 1988
- 도판7. 김원, <다다익선> 설계도, 1986
- 도판8. <다다익선> 모니터 배치 전개도
- 도판9. 김원, <다다익선> PLAN 설계도면, 트레이싱지, 46×63.3cm, 백남준아트센터  
메모라빌리아 책상 서랍 좌2
- 도판10. 김원과 TV모니터 확인
- 도판11. <다다익선> 제막식
- 도판12. <원각사탑(탑골공원탑)>
- 도판13. 블라디미르 타틀린, <제3인터내셔널을 위한 기념비>, 1920
- 도판14. <비라미드>, 1982, 40대의 TV모니터, 단일채널 비디오설치, 휘트니미술관
- 도판15. <TV 깔대기>, 1984, 90대의 TV모니터, 철 구조물, 3채널 비디오 설치
- 도판16. <글로벌 그루브>, 1973, 단일채널 비디오테이프, 28분 30초, 컬러, 유성
- 도판17. <굿 모닝 미스터 오웰>. 1984, 단일채널 비디오테이프, 30분, 컬러, 유성
- 도판18. <바이 바이 키플링>, 1986, 단일채널 비디오테이프, 30분 32초, 컬러, 유성
- 도판19. <음악의 전사-전자TV>, 1963
- 도판20. <TV 자석>, 1965, 17인치 흑백TV모니터, 자석, 72.1×48.9×62.2cm, 뉴욕 휘  
트니미술관
- 도판21. <존 케이지의 현악기를 위한 26.1.1499>, 1965

- 도판22. <살아있는 조각을 위한 TV 브라>, 1969(5월 13일), 뉴욕 갤러리아 보니노
- 도판23. <TV 부처>, 1974, 청도조각, TV모니터, 암스테르담 스테델릭미술관
- 도판24. <참여 TV>, 1998 버전
- 도판25. <물고기 하늘을 날다>, 1976
- 도판26. <Beuys/Voice>, 1987, Schenkung Heinrich E. Schmid
- 도판27. <TV 정원>, 1976/2009, 백남준아트센터
- 도판28. 백남준아트센터 메모라빌리아

# I. 서론

본 논문은 백남준(1932~2006)의 비디오 설치작품 <다다익선>에 관한 연구이다. 1988년, 고국에서 열린 서울 올림픽게임과 과천으로 이전한 국립현대미술관의 자존확립을 위해 미술관 중앙홀 램프코어에 설치한 <다다익선>은 백남준의 비디오아트가 집대성된 기념비적인 작품이라 할 수 있다. 그러나 자료 부족으로 그동안 <다다익선>에 관한 개별연구가 이루어지지 않아 본 연구자는 <다다익선>의 제작당시의 배경과 구조적 측면, 영상이미지의 내용적 측면 등에 대해 자세히 알아보고, 작품에 내재된 백남준 비디오아트의 예술적 미학을 살펴보고자 한다.

20세기 미술사를 아방가르드의 역사, 시각예술에 시간과 삶을 결합하려는 노력의 역사, 또는 미디어 아트의 역사로 정의할 수 있다면 그 선두에는 분명 백남준이 서 있다. 수많은 해프닝, 퍼포먼스, 비디오테이프, 비디오 조각·설치, 텔레비전 위성 프로젝트, 그리고 레이저 미술의 영역까지 백남준은 세계 현대미술의 중심에서 미디어아티스트로서의 선각자적 작업을 전개시켰다. 마르크스 이념과 아놀드 쉐베르크, 존 케이지, 요셉 보이스의 예술철학에 경도되었던 백남준은 작업을 진행하면서 기존의 예술전통을 파괴하고 대중과 진정으로 소통하는 예술을 실현시키고자 하였다. 1950년대 후반부터 일련의 해프닝과 퍼포먼스 공연을 통해 음악의 전통을 파괴하려 하였고 1963년 비디오아트의 효시인 첫 번째 비디오 개인전 ‘음악의 전시-전자TV’를 개최하면서 시각적 불확정성과 다양성의 제시로 TV의 일방적 송신에 반발하는 참여TV를 진전시켰다. 1965년 일본 소니(Sony)사에 의한 휴대용 캠코더의 발명은 상호 소통적 예술을 성취케 하여 인터랙티브(interactive) 아트를 구현하는데 중요한 시발점이 되었다. 살롯

무어만과의 퍼포먼스 작업은 급격하게 진보하는 테크놀로지와 전자 매체기술의 ‘인간화’를 실현시키려 하였던 백남준의 의도를 잘 드러낸다. 이러한 백남준의 예술철학은 고국에서 열린 세계적 축제와 고국의 예술을 선도하는 국립현대미술관을 위해 자신이 직접 설치를 제안했던 <다다익선>에 집약되어 나타나 있다고 할 수 있다.

1982년 휘트니미술관에서 열린 회고전에 출품했던 <비라미드-V-ramid>를 시작으로 백남준은 TV수상기를 쌓아올리는 설치작업을 전개했다. 그리고 1988년 서울올림픽을 계기로 한국을 재탄생시키려는 의도가 담긴, 한국의 개천절(10월 3일)을 의미하는 1,003의 모니터로 높이 18m, 5층탑의 <다다익선>을 구상하였다. 백남준은 <다다익선>에 관한 아이디어만 제공했고 <바이 바이 키플링> 제작 당시, 도쿄 스튜디오에서 함께 철야작업을 했던 건축가 김원(金洵 1943~)이 구조물 설계 및 제작 실무 작업을 맡아 진행하였다. 블라디미르 타틀린의 <제3인터내셔널을 위한 기념비>와 원각사탑(탑골공원탑)을 모티브로 한 <다다익선>은 <비라미드>와 <TV 깔대기>를 선례로 하고, 기존의 영상이미지들과 새로 제작한 이미지들을 새롭게 편집한 8개의 소프트웨어 ‘다다익선 1, 2, 3, 4’와 ‘오리엔탈 페인팅 1, 2, 3’, 그리고 ‘다다익선-아치’는 세 개의 채널로 구성되었다. 1974년 제작된 이래 백남준의 비디오작업 대부분에 빠지지 않고 등장하는 <글로벌 그루브>의 비디오 클립을 비롯하여, <굿모닝 미스터 오웰>, <바이 바이 키플링>, <손에 손잡고> 등 다국적 위성프로젝트 ‘우주오페라 3부작’의 편집판과 <Living with the Living Theatre>, <뉴욕의 판매> 등 주요 비디오 작업들, 살롯 무어만과의 공연장면, <다다익선> 자체의 개막 축하공연장면과 서울의 여러 풍경, 굿관 등의 퍼포먼스 사진들, 1986년 아시안게임 경기의 여러 장면—육상선수 임춘애, 탁구선수 유남규의 역전 경기 장면 등—이 특유의 정신 없는 속도로 한데 엮여 빠르게 지나가 <다다익선>을 백남준 비디오 예술의 비

망목이라 할 수 있다.

‘비디오가 시(時)와 공(空)을 결합, 초월해서 기묘묘한 현상을 나타내는 것’이라는 백남준의 정의처럼 백남준의 비디오 설치작업은 캔버스가 대체된 움직임은 2차원의 영상이미지들과 3차원적 조각구성의 결합이다. 이러한 백남준의 비디오 설치작업 중 단위적 작품으로는 가장 큰 <다다익선 多多益善 The More, The Better>(Sony)은 사마천의 ‘사기(史記)’ 중 ‘회음후열전(淮陰侯列傳)’에서 연유된 명칭으로 “많으면 많을수록 좋다”라는 뜻을 가지고 있다. 보통 ‘다다익선’은 물건이나 재산 등이 많으면 많을수록 좋다는 것을 의미하지만 백남준의 <다다익선>에서 ‘많음’의 대상은 물건이 아니라 ‘수신(受信)의 절대 수’, 커뮤니케이션을 뜻한다. 즉 비디오의 메시지가 발신된 후 수신되어 수정되는 과정을 이야기하는 것으로 이 작품은 백남준이 일생 동안 구현시켰던 ‘참여와 소통’을 전제로 하는 하나의 예술적 실천인 것이다. 결국 <다다익선>은 차별 없는 새로운 커뮤니케이션의 장을 열어 많은 사람들이 서로 말하고 들으면서 효율적인 의사소통을 할 수 있고 나아가 조직의 혁신까지도 가능하게 하자는 백남준의 메시지이다. 미술관의 각 층을 연결하는 나선형 통로를 따라 감상되는 이 작품은 또한 현대판 탐돌이 의식을 연상시키며 백남준 예술이 추구한 ‘참여와 소통’이라는 새로운 커뮤니케이션을 실현시키고 있다.

백남준은 비디오아트를 전개시키면서 1950년대 말부터 해프닝과 퍼포먼스를 통해 실천해왔던 예술과 삶, 관객과의 거리 좁히기를 더욱더 구체적으로 실현시켰고 이는 <다다익선> 타이틀의 ‘다다多多’가 ‘다다 DADA’운동과도 연관되어 있을 것이라는 추측을 가능하게 한다. 또한 ‘다다 The More’는 미니멀리즘의 미학적 근간인 ‘Less is More, 적은 것이 효과가 크다’에 대한 도전이며 백남준과 거의 유사한 주장을 했던 앤디 워홀의 예술철학과도 일맥상통한다. 그러므로 본 논문은 백남준의 기념비적인 비디오 설치작품 <다다익선>의 제작배경과

구조적 측면, 영상이미지의 구성들을 살펴봄으로써 대한민국이 낳은 예술가 백남준이 한국의 국립현대미술관을 대표하는 작품 <다다익선>을 어떠한 의도로 제작하게 되었는지, 내재된 미학은 무엇인지를 구체적으로 알아보고자 하는데 의의를 둔다.

2장에서는 백남준의 생애와 초기 백남준 예술의 근간이 되는 마르크스와 아놀드 쉐베르크, 존 케이지, 요셉 보이스 등의 영향에 의한 해프닝과 퍼포먼스 작업에 대해 살펴보고 3장에서는 비디오아트의 형성과 전개를 TV의 조각적 설치작업과 비디오테이프, 위성중계 공연예술로 나누어 정리해 보았다. 그리고 4장에서는 <다다익선>의 타이틀 및 제작배경과 구조적 측면, 영상이미지, 그리고 작품에 내재된 철학적 사상 등을 살펴보았다.

<다다익선>에 관한 연구는 국립현대미술관 임대근 학예연구사의 소논문이 유일하여 참고하였고 <다다익선>의 실무제작자인 (주)광장건축환경연구소의 김원대표의 소장 자료와 인터뷰가 많은 도움이 되었다. 백남준은 20세기까지의 서구 주도, 부계 중심의 위계적 역사관을 훌쩍 뛰어넘어 21세기 예술 패러다임의 어머니로서 우리 각자의 사고, 감각, 삶의 형태에 새로운 길을 열어주었고 예술은 나누어야 한다는 ‘증여로서의 예술’ 개념을 몸소 실천하였다.<sup>1)</sup> 그러므로 한국이 낳은 예술가 백남준의 기념비적 작품 <다다익선>에 관한 본 연구는 끊임 없이 ‘참여와 소통의 미학’을 추구했던 백남준 연구의 새로운 계기가 될 것이라 본다.

---

1) <인터뷰> 양지연, “백남준은 소외되어 있다”-[CEO에게듣다] 이영철 백남준아트센터 관장, 예술경영, No. 23 2009.04.16~23

## II. 백남준 생애와 전위성의 기저

### 1. 생애

백남준(1932~2006)은 1932년 7월 20일 서울시 종로구 서린동 45번지에서 아버지 백낙승(白樂承)과 어머니 조중희 사이의 3남 2녀 중 막내로 태어났다. 백남준의 집안은 서울의 종로 네거리에서 대대로 건직물 시전을 경영해왔다. 백남준의 조부 백윤수(白潤洙)는 나라가 국상을 당하였을 때 만조백관이 입을 상복과 제복 일체를 도맡아 제조하던 종로 육의전의 마지막 시전 상인이었고, 아버지 또한 당대 최대의 섬유업체인 태창방직의 설립자 겸 홍콩을 무대로 한 인삼무역상이었기에 백남준은 매우 부유한 환경 속에서 자랐다.

백남준의 부친은 막내아들 또한 사업가가 되기를 바랐으나 남준은 큰 누나였던 희득의 피아노 수업을 어깨너머로 지켜보며 음악에 관심을 가졌다. 그러나 “남자가 시끄럽게 피아노를 뚱뚱거리면 못쓴다.”는 아버지의 엄격한 훈계로 피아노 배울 기회를 갖지 못하다 애국유치원과 수송초등학교를 거쳐 경기공립중학교(경기고등학교 전신, 6년제)에 입학하고 나서야 비로소 음악교사 신재덕(申載德)<sup>2)</sup>으로부터 피아노, 작곡, 성악 등의 광범위한 음악수업을 받을 수 있었고 같은 시기 이건우(李建雨)<sup>3)</sup> 선생에게도 작곡수업을 받았다. 이건우 선생으로부터 작곡을 사사 받을 무렵인 1946년 백남준은 다섯 개의 간단한 곡을 작곡했고 스승의 영향으로 20세기 현대음악의 거장 아르놀트 쉐베르크(Arnold Schoenberg)<sup>4)</sup>를 알게 되어 1947년 국내 단 한 장뿐인 쉐베르크의 레코드를

2) 신재덕(~1989), 전 이화여대 음대 학장 역임

3) 이건우(1919~), 월북 작곡가

4) 아놀드 쉐베르크(1874~1951), 현대음악의 최대 작곡가

구입했다.<sup>5)</sup>

백남준이 경기공립중학교를 다니던 시절부터 6.25전쟁 전까지 그의 집에는 여운형, 장택상 등 당대의 거물급 정치인들이 자주 들락거렸고 박헌영 등이 가담한 좌우 5당회의 같은 역사적 사건들이 열리기도 하는 등 어린 백남준은 크고 작은 정치적 모임들을 목격할 수 있었다. 그리고 당시 경기공립중학교 엘리트들의 유행적 현상처럼 백남준 또한 마르크스주의에 심취하여 조벽암이나 정지용 등 월북시인들의 시를 즐겨 읽고 주로 좌파 음악인들의 작곡을 흠모했다.

1949년 11월 아버지는 백남준이 좌익에 더 깊이 경도될까 우려해 홍콩에 있는 영국계 고등학교 로이덴 스쿨로 유학을 보내 1950년 5월까지 백남준은 그곳에 머물렀다.<sup>6)</sup> 귀국 직후 6.25전쟁이 발발했고 백남준의 가족은 7월 27일 이미 집과 사업체를 마련해 놓았던 동경으로 떠났다. 그리고 다음해인 1952년 백남준은 동경대학 문과에 입학하였고 1954년 아버지의 반대에도 불구하고 미학과 미술사학을 복수 전공하였다. 대학 2학년 때에는 드뷔시에 관한 논문을, 졸업논문으로는 ‘아르놀트 쇤베르크 연구(A Study of Arnold Schoenberg)’를 쓰며 백남준은 음악에 관한 관심을 지속적으로 유지했다.

1956년 대학 졸업 후 백남준은 당시 현대음악의 메카였던 독일로 유학을 떠났다. 1956년 독일 뮌헨대학 철학과에 입학해 음악학과 미술사를 전공하며 음악사, 음악이론, 피아노 테크닉 등을 공부했고 1957년에는 다름슈타트(Darmstadt)<sup>7)</sup>에서 열린 새로운 음악을 위한 국제여름학교(International Summer Courses for New Music)에 참석하여 카를하인즈 슈톡하우젠

5) 아놀드 쇤베르크의 레코드는 2차 대전 직전 일본이 ‘현대 세계 음악가 5인’ (쇤베르크, 바르토크, 시벨리우스, 스트라빈스키, 힌데미트)시리즈로 발행한 것으로 백남준은 3년을 기다려 겨우 구입할 수 있었다. 이용우, 『백남준, 그 치열한 삶과 예술』, 열음사, p. 52

6) 당시 백남준의 여권번호가 7번이었던 점에 미루어 백남준 집안의 경제력을 짐작할 수 있다.

7) 당시 독일의 음악도시 다름슈타트에서는 매년 여름 휴가철이 되면 젊은 작곡가들을 위한 국제 신음악 페스티벌이 열리고 있었다.

(Karlheinz Stockhausen)과 루이지 노노를 만났다. 그 후 전위적인 음악학교 프라이부르크에 입학하여 작곡가 볼프강 포르트너(Wolfgang Fortner)로부터 작곡의 기본에 관한 다양한 수업을 받았다. 포르트너 교수는 백남준이 음가 중심의 전통적인 서양 작곡수업보다도 쾨베르크의 12음기법이나 케이지 음악에서의 소음에 관한 해석 등 최첨단의 전위음악에 훨씬 더 많은 관심을 갖고 있다는 사실을 알고<sup>8)</sup> 백남준을 당시 전위음악의 본거지 역할을 하고 있던 쾨른대학 서독 방송(Westdeutsche Rundfunk) 전자음악 스튜디오에 소개하였다.<sup>9)</sup> 당시 합성음향을 만들어낼 수 있는 음향 제너레이터가 갖추어져 있던 서독 방송 전자음악 스튜디오에는 독일 최고의 전위 음악가였던 카를하인즈 슈톡하우젠을 비롯한 마우리치오 카겔(Mauricio Kagel), 기외르기 리게티(György Ligeti), 고트프리트 미하엘 쾨니히(Gottfried Michael Koenig), 코르넬리우스 카르데프(Cornelius Cardew) 등 독일 음악계의 기라성 같은 인물들이 작업을 하고 있었다.

다름슈타트의 새로운 음악을 위한 국제여름학교에서 백남준은 미국 작곡가 존 케이지(John Cage)를 만났다. 음악을 소리의 개념으로 온전하게 치환시킴으로써 기존의 음악적 사고를 혁명적으로 전복시킨 케이지의 음악은 백남준에게 강한 충격을 주었고 그를 전자음악도에서 퍼포먼스 아티스트로 변신케 하는 계기가 되었다. 케이지의 이러한 영향은 1959년 뒤셀도르프 갤러리22에서 발표한 백남준의 퍼포먼스 데뷔작 ‘존 케이지에게의 경의 : 테이프레코더와 피아노를 위한 음악(Homage to John Cage : Music for Tape Recorder and Piano)’ 공연에서부터 나타나기 시작했다. 퍼포먼스 과정에서 피아노를 파괴해 백남준을

8) 당시 백남준은 작곡을 하면서 어린아이의 재잘거림, 물 흐르는 소리, 혼자 중얼거리거나 외치는 소리 등을 과감하게 이용하였다.

9) 프라이 부르크 시절 백남준이 만들었던 곡은 테이프 콜라주로 이루어져 있었다. 이 콜라주는 9세기 한국 시를 기반으로 물소리, 아기의 웅얼이 소리, 차이코프스키 음악의 단편 등 다양한 음향요소들을 합일시킨 것이었다. 이러한 콜라주 원칙은 이후 계속되는 작곡과 비디오테이프의 기본 구조가 되었다.

일약 아방가르드 스타로 만든 이 공연에서 백남준은 또한 전위미술가 요셉 보이스(Joseph Beuys)를 만났고 그와 함께 1960년대 독일 아방가르드 운동인 플럭서스(Fluxus)를 주도하기 시작했다.

1962년까지 ‘피아노포르테를 위한 연습곡(Etude for Pianoforte)’(1960), 슈톡하우젠의 ‘괴짜들 Origianle’ 공연에서의 ‘머리를 위한 선(禪)’과 ‘플라토닉 연습곡 제 3번’(1961), 그리고 ‘바이올린 솔로를 위한 독주’(1962) 등의 음악적인 해프닝작업에 전념했던 백남준은 1963년 독일 부퍼탈(Wuppertal)의 파르나스 갤러리(Parnasse Gallery)에서 첫 번째 개인전 ‘음악의 전시-전자TV’를 열어 비디오 아트의 시작을 알렸다. TV의 일방적인 정보 지배구조 대신 TV의 음극선관 조작 등의 시스템 변형으로 TV를 상호 소통의 도구로, 인간처럼 명상하는 존재가 되도록 만들었다.<sup>10)</sup>

1964년 뉴욕으로 이주한 후에는 제 2회 뉴욕 아방가르드 페스티벌을 시작으로 1977년까지, 첼리스트 샬롯 무어만(Charlotte Moorman)과 함께 관능적이고 테크놀로지가 융합된 퍼포먼스로 센세이션을 일으켰다. 1965년 부퍼탈 파르나스 화랑에서의 24시간 연주회<sup>11)</sup>를 필두로 “왜 섹스는 미술과 문학의 지배적인 테마이면서 오직 음악에서만 금지되어 있는가?”라는 자신의 의구심을 풀기 위해 백남준은 무어만과 함께 <오페라 섹스트로닉>(1967), <살아있는 조각을 위한 TV 브라>(1969), <TV 첼로>(1971), <TV 안경>(1971) 등을 공연하면서 음악을 ‘관능화’시켰고 급격하게 진보하는 테크놀로지와 전자 매체를 ‘인간화’시켰다. 이후 백남준은 비디오를 활용한 작업을 본격적으로 전개함으로써 매체미

10) 바닥에 놓인 13대 TV 수상기 중 바닥에 놓인 11대의 TV 수상기는 관객이 만지거나 건드려야 작동이 되었고, 화면이 수평선으로 변형되었던 1대의 TV 수상기는 <TV를 위한 선(禪)>의 선례가 되었다.

11) 1965년 여름, 보이스, 브로, 람, 슈미트, 보스텔, 무어만, 클로파우스, 백남준 8명은 부퍼탈의 파르나스 화랑에서 24시간 연주회를 기획했다. 백남준은 무어만과 함께 존 케이지 등의 작품을 연주하려 했으나 무어만이 진정제인줄 알고 먹었던 독한 수면제로 인해 무대 위에서 잠들어 버려 백남준도 라 몬테 영의 피아노곡을 치면서 자는 체 했다. 관객이 떠난 뒤 백남준은 아래 방으로 가 잠을 잤고 무어만은 새벽 2시 잠에서 깨 혼자 훌륭한 연주를 해 미술사의 한 페이지를 차지하는 역사적 사건이 되었다.

술의 큰 흐름을 열었다.

1970년 WGBH방송국과 록펠러재단의 지원으로 슈야 아베와 비디오 신디사이저를 개발하여 4시간짜리 비디오 작품 <비디오 꼬뮌>을 방송했고, 1973년에는 뉴욕 WNET방송국을 통해 <글로벌 그루브>를 방송했으며 WGBH, WNET 공동제작으로 <존 케이지에게 바치는 찬가>를 방송했다. 1974년에는 뉴욕 에버슨 미술관에서 회고전 ‘백남준: 비데아와 비디올로지’를 열었고 1977년에는 일본의 비디오 작가 구보다 시케코와 결혼하였다. 1967년 뉴욕 주립대학의 거주예술가가 되었고 1978년까지 록펠러 재단으로부터 총 10만 1,800달러의 연구장학금을 받았던 백남준은 1978년 뒤셀도르프 국립미술아카데미 교수로 초빙되어 교단에 섰으며 1982년에는 뉴욕 휘트니 미술관에서 첫 회고전 ‘백남준’을 열었다. 1984년에는 파리와 뉴욕, 베를린 서울을 연결하는 최초의 리얼타임 위성중계 퍼포먼스 작품 <굿모닝 미스터 오웰>을 발표하여 큰 반향을 일으켰고 1986년에는 제 2편 <바이 바이 키플링>을, 1988년에는 제 3편 <손에 손잡고>을 연달아 발표했다. 1990년대 백남준은 세계에서 가장 영향력 있는 작가 리스트의 최상위권에 머물렀다. 1990년 서울의 현대화랑에서 요셉보이스를 위한 추모굿, 1992년 뒤셀도르프 한스 마이어 화랑에서 열린 ‘새로운 비디오 조각전’ 등 다수의 회고전을 열었던 백남준은 1993년 베니스 비엔날레 독일 국가관 작가로 선정되어 ‘전자고속도로’ 전시로 황금사자상의 영예를 안았다. 1996년 초, 호암상을 수상한 후 4월 뉴욕에서 뇌졸중으로 쓰러졌으나 부인 시케코와 조수, 간호사 등의 도움을 받으면서 작업 활동을 계속해 1998년에는 일본 교토상을 수상했다. 2000년 1월 1일, <DMZ2000, 호랑이는 살아있다> 위성 생방송 프로그램을 방영했으며 뉴욕 구겐하임 미술관에서 열린 회고전을 비롯하여 서울의 로댕갤러리, 호암갤러리에서도 대규모 회고전 <백남준의 세계전>을 열었다. 같은 해 백남준은 금관문화훈장을 받았고 2004년 에드워드 맥도웰 메달을 수상했

다. 1960년 초 TV가 캔버스를 대체할 것이라는 선언과 함께 최첨단 매체들이 병합된 조각과 음악, 퍼포먼스에 새로운 가능성을 열어준 백남준은 2006년 1월 29일 미국 플로리다주 마이애미 자택에서 74세의 나이로 타계했다.

## 2. 백남준 전위성의 기저

마르크스와 아르놀트 쉰베르크는 청소년기 백남준 예술세계의 기저이다. 백남준은 당시 여타의 지식인들처럼 마르크스 이론을 탐독했고 혁명적인 아르놀트 쉰베르크의 음악에 빠져들었다. 일제의 착취나 지주계급의 민중 착취 등 암울했던 1920년~30년대 조선에 싹튼 마르크스주의는 하나의 대안적 이론으로서 지식인들의 영웅이었다. 쉰베르크는 12음기법(音技法)<sup>12)</sup>과 무조(無調)<sup>13)</sup>음악을 비롯한 음악에서의 대위법을 사용한, 음악의 관념적 전통을 파괴하고 대안을 제공했던, 당시 급진주의 음악의 선구자였기에 백남준은 쉰베르크를 통해 새로운 음악에 대한 열정을 가질 수 있었다. 비록 스승 이견우를 통해 쉰베르크를 알게 되었지만 그를 발견<sup>14)</sup>하고 연구한 백남준의 자부심과 선각자적 정신은 백남준을 존립시키는 중요한 관건이 된다. 쉰베르크 연구의 최고 권위자인 미국 프린스턴대학의 밀턴 배빗(Milton Babbitt) 교수보다 1년 앞선 백남준의 쉰베르크 연구는 백남준의 높은 예술적 통찰력을 보여주는 것이다. 그리고 백남준의 좌익색채 성향은 1960년대 독일체류시기 좌파 또는 무정부주의자들의 집단인 플럭서스에 가담할 수 있는 배경이 되었을 것이다. 그러나 6.25전쟁 당시 북한군의 극악무도한 만행을 목격<sup>15)</sup>한 백남준은 이후 이데올로기와 현실의 차이를 인정해

12) 12음기법은 12음악 특유의 기법을 말하는 것으로 12음 음렬을 사용하는 작곡법이다. 이론가 아이메르트(Eimert 1897~1972)에 의하면 12음기법은 하우어에 의해 발명되어 쉰베르크에 의해 완성됐으며 크세네크에 의해 한층 더 발전하게 되었다고 한다. 사전편찬위원회, 『음악용어사전』, 일신서적, 1999, p. 339

13) 무조란 a-tonal, 즉 조성(tonal)을 부정한 것이다. 토날(tonal)한 음악에서의 모든 음이나 화음이 어떤 중심음과의 관계에 바탕을 두고 의미가 부여되지만 무조(a-tonal) 음악은 그런 관계를 부정하고 각 음이 각기 독자적인 의미를 갖게끔 구성된다. 사전편찬위원회, 『음악용어사전』, 일신서적, 1999, p.174

14) “나의 쉰베르크의 발견은 아마도 마르크스로부터 나온 것이 아닌가 싶다. 일제기의 상황은 은연중에 지식인들로 하여금 저항을 불러일으켰다. 마르크스는 존경의 대상이었고 이를테면 지식인들의 열병이었다. 쉰베르크가 극단주의자였다면 그가 전통음악을 개혁할 수 있는 길은 오로지 급진주의자가 되는 길이었을 것이다. 쉰베르크는 나에게 하나의 구실을 제공해주었다.” 이용우, 『백남준, 그 치열한 삶과 예술』, 열음사, 2000, p. 41

야 했다.

“어느 땐 나는 내가 잘못된 편에 속해 있는 듯이 느꼈다. 1950년에 우리는 피난 열차에 타고 있었고, 폭격이 시작되었다. 우리는 도피했고 난 내 자신이 어느 편인지 알 수가 없었다. 나는 그때 생각했다. 그래, 대오각성이다. ‘이제 모든 것을 야구경기 보듯이 하자. 심각하게 생각할 건 아무 것도 없지’, 난 꽤 냉소적이었다.”  
백남준 -캘빈 톰킨스와의 인터뷰<sup>16)</sup>

그러나 반항적이고 전위적인 예술정신은 백남준 예술의 토대가 되었다. 서구 문화예술 이론가들의 상당수가 좌파 지식인들이라는 사실을 알고 있었던 백남준은 그들과의 정치적, 이념적 친분교류가 매우 어려운 부분이었음을 1980년대 후반에 다음과 같이 고백하기도 하였다.

“내가 서양에 살면서 가장 힘들었던 것 가운데 하나는 유력한 이론가들의 대부분이 좌파지식인이라는 사실이었다. 그들은 이념이 다른 사람들을 동지로 생각하지 않는다. 마르크스는 지식인들에게 언제나 영웅이었다. 그들이 나의 예술을 반기성적, 반제도권적, 반미학적, 전복적이라는 이유를 들어 마르크스주의자의 대열에 위치시킬 때 나는 늘 긍정도 부정도 하지 않은 채 침묵만을 지켜왔다. 그것은 매우 어려운 일이었다.”<sup>17)</sup>

일제말기와 해방공간, 즉 한국사의 격동기에 청소년기를 보낸 백남준에게 기존의 가치체계와 문화적 관습은 불완전한 것이었기에 기존의 가치를 파괴하고

---

15) 백남준은 쉽게 이데올로기를 버린 이유를 다음과 같이 술회했다. “나는 6. 25때 북한군이 우리 집에 들어와 개를 모조리 잡아먹고 달아난 뒤부터 이데올로기의 환상에서 벗어났다.”

16) Calvin Tomkins, “Profiles: Video Visionary”, *The New Yorker*, 5. May, 1975, p. 46 : 강태희, 「전위의 첨단 백남준-초기 작품에서 비디오까지」, 『미술세계』, 1988년 11월 Vol. 49, p. 42 (재인용)

17) 이용우, 『백남준, 그 치열한 삶과 예술』, 열음사, 2000, p. 47

새로운 영역을 개척한 마르크스와 쾨베르크의 영향은 백남준의 예술철학을 태동시켰다고 볼 수 있다. 그는 “마르크스 때문에 가족을 떠났고 쾨베르크로부터는 자유를 배웠다.”라고 회고했고 그러한 “영적이고 지적인 자유와 재생의 상징”이었던 쾨베르크 때문에 그의 나라 “독일로 유학을 갔고 존 케이지 때문에 미국으로 건너갔다.”라고 할 만큼 그들의 절대적인 영향력을 인정했다.<sup>18)</sup>

백남준의 반항적이고 전위적인 예술정신이 한국에서 흡수한 마르크스와 혁명적 음악가 쾨베르크의 영향에서 태동되었다면 존 케이지와 요셉 보이스와의 교류는 그 실천의 수단과 방법론을 안내했다고 볼 수 있다.<sup>19)</sup>

전통음악에 만족하지 못하던 백남준은 1958년 다름슈타트에서 열린 음악을 위한 국제여름학교에서 선불교에 심취한, 반물질주의적 세계관을 가진, 정신을 살찌울 단순함을 일상 속에서 찾고 있던 존 케이지의 콘서트를 보았다. 콘서트에서 케이지는 음악과 작곡에 관해 강의하면서 변화, 소통, 그리고 불확정성에 관한 자신의 생각을 말했다. 특히 백남준에게 특별한 의미를 부여했던 불확정성(indeterminacy)은 유연성(flexibility), 가변성(changeability), 유동성(flucency)의 성격을 지니며, 비의도적으로 작품을 제작하는 목적적 무목적성(purposeful purposelessness)으로서 작품의 완성보다는 그 과정을 중요시하는 것이었다. 미리 예측될 수 없으므로 실험적일 수밖에 없고 따라서 똑같이 반복되지 않기 때문에 필연적으로 유일한 것이었다. 물리적 공간과 시간만이 실재성을 띠며, 이런 시간과 공간에 의존하는 케이지의 불확정성의 개념은 ‘지금 여기’라는 현

18) 강태희, 「전위의 첨단 백남준-초기 작품에서 비디오까지」, 『미술세계』, 1988년 11월 Vol. 49, p. 36

19) 백남준은 한국에서의 인터뷰에서 종종 “날 자꾸만 서양에서 다 배운 사람인 줄 아는데, 난 사실 내 인생을 결정지은 사상이나 예술의 바탕은 이미 내가 한국을 떠나기 전에 한국에서 모두 흡수한 것”이라고 강조하였다. 그는 자신이 일본이나 독일에 가서 공부하는 바탕이 한국에서 이미 만들어졌으며 단지 “내가 내 속에 가지고 있었던 전통문화하고 서양의 아방가르드가 결국 비슷한 거란 것을 내가 나중에 발견한 것뿐”이라고 했다. 김용옥, “遇白南準說章第無”, 『石濤畫論』, 통나무, 1992, p. 224

장에 관람자를 참여시키는 해프닝의 미학이 되었다. 관람자는 방관자가 아니라 개념적으로 해프닝에 가담하는 참여자가 되는 것이다. 실제 행위로 가담하지 않더라도 현장에 현존하는 것만으로도 참여가 이루어지는 것이다. 그러므로 케이지의 작품은 작곡가로서의 그 자신 또는 다른 연주자보다 관람자의 행위로 이루어진다는 인상을 받게 되었다.<sup>20)</sup>

일본 유학 당시 음악비평가였던 아키야마 구니하루와 그의 스승 노무라 요시오를 통해 케이지에 대한 이야기를 익히 들었던 백남준은 1975년에 제작한 비디오 작품 <텔레비전을 위한 백남준의 편집>에서 그 날의 흥분을 “처음에는 매우 시니컬한 기분으로 케이지의 콘서트를 보고 있었다. 그런데 이상하게도 시간이 흐르면서 나는 서서히 케이지의 음악 속으로 빠져들기 시작하였다. 그리고 콘서트가 끝났을 때 나는 완전히 다른 사람이 되어 있었다.”라고 고백했다. 실험음악을 추구했던 백남준에게 우연, 침묵, 불확정성 등의 새로운 음악이론과 연극적 음악, 혹은 음악적 연극이라는 새로운 복합매체 공연을 제시한 케이지는 백남준이 음악의 무한한 가능성을 발견할 수 있도록 이끌었다.

“나의 인생에 영향을 준 사람을 네 명 정도 꼽을 수 있는데 그 중 케이지의 분량이 95%이다. 쉰베르크의 발견이 나에게 있어선 제 1의 혁명이었다. 존 케이지의 발견이 제 2의 혁명이었다. 나는 독일의 숨 막히는 분위기에서 케이지를 만나 경쾌한 해방감을 느꼈다. 나는 케이지를 통해 비로소 숨을 쉴 수 있었다. 그리고 나는 미국에도 예술이 있다는 것을 알았다.”<sup>21)</sup>

케이지의 음악 속에서 백남준은 절대적 공허나 내적 통찰력을 통하여 들리는 소리, 옥타브를 통하지 않은 자연스러운 음악의 세계, 즉 참선(參禪)의 세계와

20) 김광우, 『비디오아트의 마에스트로 백남준 팝아트의 마이더스 앤디 워홀』, 숨비소리, 2006, p. 84

21) 김용옥, “遇白南準說章第無”, 『石壽畫論』, 통나무, 1992, p. 249

선(禪)의 음악을 들을 수 있었다.<sup>22)</sup> 음악을 소리의 개념으로 온전하게 치환시킨, 즉 기존의 음악적 사고를 혁명적으로 전복시킨 케이지의 사고에 백남준은 큰 충격을 받았던 것이다. 일상생활에 존재하는 온갖 소음을 음악에 도입하여 옥타브로 제한된 음가 위주의 기존의 음악과 소음을 케이지는 동일한 음악의 영역으로 위치시켰고 음악을 ‘소리의 조직(Organization of sound)’으로 정의하며 더욱 확장된 음악을 얻으려 했다. 이러한 케이지의 영향은 백남준으로 하여금 유럽 음악의 전통에 대해 자신이 품었던 존경심을 포기하는 계기를 마련해 주었으며 서양의 전통악기인 피아노와 바이올린을 부수면서 공격적인 행위음악을 전개시키는 동기를 부여해 주었다.

백남준은 1959년, 뒤셀도르프 갤러리22에서 전통적인 악기 구성과 작곡의 관행을 공격하는 ‘존 케이지에게의 경의 : 테이프 레코더와 피아노를 위한 음악(Homage to John Cage : Music for Tape Recorder and Piano)’ 공연을 초연했는데 공연은 깡통을 발로차서 유리판을 깨고 그 유리가 계란과 장난감자동차를 치도록 만들고, 피아노를 공격하기 위해 돌진하고, 테이프 리코더에서는 다양한 소리가 나오는 음악적 해프닝이었다. 수탉이 놀라서 내는 소리, 모터사이클 소리와 함께 베토벤의 <교향곡 5번>, 독일가곡, 라흐마니노프의 <피아노 협주곡 2번> 외에도 시끌벅적한 복권당첨 장면 소리, 장난감 소리, 사이렌 소리 등 다양한 소리들이 테이프 리코더에서 났다. 이 해프닝은 케이지로부터 받은 영향에 대해 감사를 표한 것으로 일상생활에 존재하는 온갖 소리를 음악으로 주장하는 것이었다. 이 작품을 필두로 백남준은 놀라운 파괴력을 가지고 악기를 공격하는 행위음악의 전기를 열었고 백남준을 일약 전위예술가들 가운데 선두

22) 케이지의 예술적 태도는 선(禪)불교로부터 많은 영향을 받았다. 케이지는 선불교를 알리기 위해 활동했던 다이제쯔 스즈끼(Daisetz T. Suzuki)가 콜롬비아대학에서 매주 한번 씩 강의를 할 때 꼬박 2년간 그의 강의를 수강했다. 선이 영혼을 일깨워줌으로써 일상생활을 더욱 순도 높게 정화해준다고 믿었으며 이를 자신의 예술에 적극 활용하여 삶의, 일상의 소리를 음악의 개념으로 치환시켰다. 케이지에게 삶보다 더 흥미로운 음악은 없었다.

주자로 부상하게 만들었다.<sup>23)</sup>

1960년, 마리 바우어마이스터 아틀리에서 열린 ‘피아노포르테를 위한 연습곡 (Etude for Piano Forte)’ 공연에서 백남준은 무대에서 쇼팽의 피아노곡을 치다가 갑자기 울면서 이리저리 뛰어다니기도 하고 피아노를 파괴한 뒤 피아노의 내장과 같은 부속품을 꺼내어 내동댕이치고 무대 바닥에 둘러엎었다. 그리고는 무대 맨 앞줄에 앉아있던 케이지의 셔츠 일부와 넥타이를 가위로 자르고 작곡가 데이빗 튜너와 케이지에게 준비해 간 면도크림을 들이 부었다.<sup>24)</sup> 백남준은 객석의 군중 사이를 비집고 공연장을 빠져나간 뒤 얼마 후 공연장으로 “퍼포먼스는 끝났다.”라는 전화를 걸어 관객들을 아연실색케 했다.

1961년에는 슈톡하우젠의 <괴짜들 Originale> 공연에 참가하여 <머리를 위한 선(禪)>과 <플라토닉 습작 제 3번>을 공연하였는데 슈톡하우젠은 백남준의 퍼포먼스를 다음과 같이 묘사했다.

백남준은 침묵 속에 무대로 올라와 번개처럼 빠른 동작으로 관객층에게 충격을

---

23) <존케이지에게의 경의> 공연에 정작 케이지는 참석하지 못했고 작곡가 윤이상과 요셉 보이스, 그리고 크리스토 자바체프(Christo Javacheff) 등이 관람했다. 특히 불가리아계 미국 조각가이자 실험예술가 크리스토 자바체프에 관해 백남준은 다음과 같이 회상했다. “내가 처음 크리스토를 만난 건 1960~61년 마리 바우어마이스터의 아틀리에서였다. 나는 29살이었고, 그는 24살이었을 것이다.(실제 크리스토는 1935년생으로 백남준보다 3살 어렸다.) 크리스토는 볼로 누룽지처럼 반소시킨 종이를 골라주한 오브제를 보여주었다. 그 다음 해 그는 쾰른의 하로 라우하우스의 갤러리에서 데뷔 전시회를 열었다. 전시회에 갔더니 그 크리스토 놈이 내 피아노 두 점을 포장하고 흰색 물감을 칠덕칠덕 칠해놓은 것이 아닌가. 피아노는 내가 친구 벤야민 페터슨의 콘서트를 위해 빌려주었던 것으로, 다음 전시회를 맡은 크리스토가 눈에 보이는 것은 무엇이나 보따리처럼 광목으로 싸버렸던 것이다. 훌륭한 전시회였지만 작품은 한 점도 안 팔렸고, 전시회가 끝난 뒤 모든 작품은 고철상에 팔렸다. 전시회가 끝나는 날, 나는 내 피아노를 돌려받고 투덜거리면서 크리스토의 광목을 길가에서 벗겼다. 광목을 벗길 때 나의 ‘장치된 피아노’에서 기괴한 소리가 났다. 주인 하로 라우하우스는 ‘아, 백의 개인적 거리 콘서트다’라고 웅얼거렸다. 우리 두 사람은 10년 후 억대가 될 크리스토의 초기 명작을 부수고 있는 줄 꿈에도 몰랐다. 여하튼 비엔(Vienna)에 소장되어 있는 나의 피아노에는 그때 크리스토가 남긴 흔적이 남아 있다.” : 김광우, 『비디오 아트: 마에스트로 백남준 팝아트의 마이더스 앤디 워홀』, 슝비소리, 2006, pp. 92~93

24) 뉴욕에서 백남준의 이 공연 소식을 들은 조지 마치우나스는 백남준에게 플럭서스에 참여할 것을 제의했고 백남준은 이를 받아들였다.

준다. 예를 들어 그는 관객들과 그 위의 천장을 향해 쿵을 던진다. 그리고 나서 종이 두루마리 뒤로 얼굴을 숨기고는 숨막힐 듯한 고요 속에서 천천히, 끝도 없이 종이 두루마리를 풀어나간다. 이윽고 부드럽게 흐느끼던 그는 종이를 눈에 대고 눌러 눈물로 흠뻑 젖게 한다. 그는 갑자기 관객들에게 종이 뭉치를 던지며 비명을 질렀고 동시에 두 개의 녹음테이프를 틀었다. 그것은 여자들의 비명소리, 라디오 뉴스, 아이들의 소란, 고전음악의 단편들과 전자음향이 뒤섞인 전형적인 그의 합성 음향이었다. 때때로 그는 하이든의 <황제> 현악사중주 음반을 오래된 축음기로 틀기도 했다. 곧이어 무대의 경사로 뒤에서 그는 면도용 크림 한 통을 온통 머리에 바르고 얼굴이며, 입고 있던 검은 양복에서 발끝까지를 문질러 냈다. 그리고는 밀가루나 쌀이 든 부대를 머리 위에 대고 천천히 흔들었다. 마지막으로 그는 물이 가득한 욕조로 뛰어 들어 완전히 물 속에 잠겼다가 흠뻑 젖은 채 피아노로 달려가 감상적인 살롱음악을 연주했다. 그리고 앞으로 넘어지며 머리로 피아노 건반을 몇 차례 두드렸다.<sup>25)</sup>

1962년, 바이올린을 5분 동안 서서히 들어 올린 뒤 순식간에 내리쳐 파괴해 버리는 <바이올린을 위한 독주 One for Violin>와 피아노를 도끼로 때려 부수는 작업, 그리고 베토벤의 <월광 소나타>를 치다가 갑자기 괴성을 지르는 행위 음악 대부분 또한 이러한 케이지의 영향이었다. 음악을 소재로 한 퍼포먼스에 소음이나 광란 같은 비음악적이고 시각적인 요소들이 다양하게 표현된, 과격한 제스처를 동반한 파괴적인 백남준의 행위음악으로 백남준은 ‘동양에서 온 문화 테러리스트’라는 수식어를 얻었다.

이처럼 우연과 침묵, 그리고 불확정성 등의 새로운 음악이론과 연극적 음악, 혹은 음악적 연극이라는 새로운 복합매체 공연을 제시한 케이지로부터 백남준은 음악의 무한한 가능성을 발견할 수 있었다. 백남준은 1972년 케이지에게 보

25) Karlheinz Stockhausen, *Texte zu eigenen Werken. Zur Kunst Anderer. Aktuelles. Aufsätze 1952-1962 zur musikalischen Praxis*, exhibition catalogue(Cologne, 1964). Reprint. Paik Video, p. 29 : 『백남준의 세계』, 삼성미술관, 2000, p. 40(재인용)

낸 편지에 “저의 지난 14년 동안의 작업은 결국 다름슈타트의 어느 잊을 수 없는 저녁의 연장에 지나지 않습니다.”라고 적으며 케이지에 대한 존경을 나타냈다. 백남준은 이러한 케이지와의 만남을 강조하기 위해 1990년 조각 작품 <존 케이지>를 제작했다. 9대의 텔레비전 모니터와 작곡가 케이지를 상징하는 피아노 부품, 그리고 레코드를 이용하여 사람형상을 만들었고 ‘운명적인 상봉’이라는 글을 작품 전면에 써 넣었다. 여기에서 피아노는 음악을, 텔레비전은 백남준의 비디오를 묵시적으로 보여주는 것으로 운명적 상봉은 음악과 비디오의 만남이며 한편으로는 케이지와 백남준의 만남인 것이다. 1991년에는 신재덕과 존 케이지를 나란히 등장시킨 조각 작품 <두 스승>을 제작했다. 작품 한쪽에는 “신재덕 선생이 양금을 탈 때 나는 침을 때때 흘리며 뻑뻑 꺾꺾...” 등의 글귀를 써넣었고 존 케이지를 서술한 부분에는 영어단어 ‘새장’이라는 의미를 가진 ‘cage’를 이용하여 “케이지가 새장에 갇혔다(Cage caged)”는 글을 적었다. 백남준에게 첫 피아노 선생 신재덕과 예술가로서의 정신적, 사상적 디딤돌이 되어 준 케이지는 그의 가장 중요한 스승들이었다. 그러나 케이지는 백남준을 음악가가 아닌 물건의 제작자, 조각가, 행위예술가로 보았고 “나는 평정에 관심이 있는데 반해 백남준의 공연은 슬픔과 분노와 그리고 혼란에 대한 것”<sup>26)</sup>이라고 말하며 “왜 백남준의 공연이 그렇게 무시무시한지 알 수가 없다”<sup>27)</sup>라고 말하기도 하였다. 스승 스즈끼로부터 명상을 강조하는 선(禪)사상을 배운 케이지에게 백남준의 퍼포먼스는 너무나도 요란하고 과격했다. 이는 케이지가 자신의 음악을 통해 추구한 선의 세계가 명상적인 ‘평정’이었던 것에 반해 백남준은 선(禪)을 ‘자기-폐기(self-abandonment)’<sup>28)</sup>로 이해하고 있었기 때문이다. ‘자기’를 지

26) 강태희, 「전위의 첨단 백남준-초기 작품에서 비디오까지」, 『미술세계』, 1988년 11월 Vol. 49, p. 40

27) Calvin Tomkins, “Profiles: Video Visionary”, *The New Yorker*, 5. May, 1975, p. 48 : 강태희, 「전위의 첨단 백남준-초기 작품에서 비디오까지」, 『미술세계』, 1988년 11월 Vol. 49, p. 45(재인용)

우는 일이 바로 선(禪)이었기에 백남준의 공연은 케이지와 정반대의 방향으로 전개되었다. 그러나 백남준은 분명 케이지를 통해 서양의 아방가르드 정신과 유사한 자신의 예술관을 각성할 수 있었기에 그에게 많은 빛을 지고 있었음을 잊지 않았다.

1959년, 요셉 보이스는 백남준의 ‘존 케이지에게의 경의 : 테이프 레코더와 피아노를 위한 음악(Homage to John Cage : Music for Tape Recorder and Piano)’ 공연에 참석했었고, 백남준은 1961년 여름, 뒤셀도르프의 슈멜라 화랑에서 열린 제로 그룹 전시회 오프닝에서 요셉 보이스와 처음으로 대면했다. 백남준은 당시 요셉 보이스에 대해 알지 못했으며 그가 ‘존 케이지에게의 경의’ 콘서트 장면들을 정확히 기억하며 자신의 연주를 칭찬해주어 민망했었고 자신에게 독일과 네덜란드 국경근처 그의 아틀리에에 와서 연주해줄 것을 부탁했다고 기억했다. 당시 뒤셀도르프 아카데미 교수로 재직 중이던 요셉 보이스는 백남준보다 11살 연상이었고 화랑에서 제대로 된 전시회를 연 적은 없었지만 기인으로 유명했으며 이후 백남준과 함께 퍼포먼스를 하며 우정을 나눴다. 1963년 독일 부퍼탈(Wuppertal)의 파르나스갤러리(Parnasse Gallery)에서 백남준의 첫 번째 개인전 ‘음악의 전시-전자TV’가 전시되었을 때 요셉 보이스는 전시장에 와서 백남준의 피아노 한 대를 도끼로 부숴버렸다. 이러한 과격한 행동은 연주의 규율을 위반하고 고전 음악의 악기를 변형, 파괴하는 것으로 연주의 장소와 의례, 그리고 예술작품에 대한 전통적인 수용과 이해의 방식을 급진적으로 변화시키는 것이었다. 요셉 보이스가 세계 2차대전 중 생사의 갈림길에서 경험

---

28) 백남준은 존 케이지에 대한 빛은 인정했지만 케이지의 스승인 스즈끼에 대해서는 다분히 비판적이었다. 1963년 플럭서스 잡지에 기고한 글에서 백남준은 “스즈끼처럼 ‘우리의’ 문화를 파는 장사꾼이 되지 않기 위해서 나는 선에 대해 말하기를 꺼려왔다. 왜냐하면 문화적 애국주의보다 더 해롭기 때문이다. 문화적 애국주의는 위장된 것이기 때문에 더 해롭다. 그리고 특히 선(자기-폐기)을 스스로 선전하는 일은 오히려 선의 자살에 해당하는 바보스러운 일이기 때문이다.”라고 썼다. 백남준, 『Nam June Paik: Video 'n Videology 1959-1973 Exhibition catalogue』, Syracuse, New York: Everson Museum of Art, n.p.

한 샤먼적 기적 또한 백남준의 예술 형성에 커다란 영향을 미쳐 백남준 예술에 등장하는 샤머니즘을 예고했다.

요셉 보이스는 1964년 12월 1일 르네 블록 화랑에서 ‘우두머리(The Chief)’를 연기하면서 일약 유명해졌다. ‘우두머리’는 소리를 내는 작품으로 보이스는 화랑 바닥에 대각선으로 누워 펠트로 몸을 말고 마이크로폰을 장착했다. 스피커를 화랑 오른쪽 벽에 매달아 관객들에게 쩍쩍거리는 소리, 호흡하는 소리, 기침하는 소리, 한숨 쉬는 소리, 낮은 소리로 으르렁거리는 소리, 우우, 쉬쉬 소리, 알파벳을 웅얼거리는 소리 등 본래의 소리, 마치 원시인들이 내는 것 같은 소리를 들리게 하였다. 보이스의 작업에 자주 등장하는 펠트는 마력을 가진 상징적 물체로 보이스가 독일의 급강하 폭격기 조종사로 2차 세계대전 참전 중 크리미아 반도에서 격추당했을 때, 그를 구해준 타타르 유목민이 그를 지방으로 문지르고 펠트로 감싸주어 목숨을 살려주었기에 펠트는 보이스에게 재생 또는 부활을 의미하는 신성한 물질이었을 것이다. 거의 죽음의 문턱까지 다녀온 보이스는 자연이 스스로를 창조해 나가듯 인간도 자신 스스로의 인식적 노력에 의해 한계와 지평을 넓혀나간다고 보았다. 인간이 살아가는 현실적 생활 속에서 이상적인 유토피아적 사회질서를 이루길 소망했던 보이스는 그 과정에서 중요한 역할을 하는 이가 바로 샤먼이고 현대사회에서는 예술가가 곧 샤먼임을 강조했다. 원시시대에 샤먼은 순수한 영혼으로 자연과 교감하며 온갖 질병을 치료할 수 있는 힘을 가졌었기에 보이스는 현대사회에서 예술가야말로 자연과 교감하며, 육체적 정신적 질병을 치유할 수 있는 순수한 영혼의 힘을 가진 존재라고 생각했다. 순수한 영혼을 가진 자만이 초자연과 교감할 수 있고 병든 인간을 치유할 수 있기에 보이스는 샤먼의 정신을 현대에 적용시켜 스스로 샤먼이 되길 자처했고 인간들의 순수함 회복만이 사회를, 세계를 개선시켜나가는 유일한 해결책으로 여겼다. 보이스의 이 같은 동양적인 태도는 백남준의 예술 형성에 영향을

미쳤다. 보이스와 마찬가지로 백남준에게 샤머니즘은 우주와 인간, 자연과 인간, 이승과 저승과의 소통과 조화를 이루는 것으로 샤머니즘적 사고방식은 대중과의 소통, 관객참여, 나아가 전 지구적 문화교류를 추구하는 상호성의 예술을 개념화 시키는 것이었다. 백남준과 보이스는 여러 차례 퍼포먼스를 함께 하며 예술적 동반자로 서로 기대며 예술적 지원자 노릇을 해왔다. 1986년 아시안게임 때도 함께 퍼포먼스를 벌일 계획이었으나 그 계획은 보이스가 갑자기 세상을 뜨는 바람에 이루어지지 못했다. 1990년 7월 20일 백남준은 혼자서, 타계한 평생의 친구 요셉 보이스를 추모하는 ‘별신굿’을 서울의 현대화랑에서 선보이며 보이스의 예술정신을 높이 기렸다.

이처럼 대안적 이데올로기의 주창자였던 마르크스와 혁명적 음악가 쉰베르크, 그리고 존 케이지와 요셉 보이스의 반골의 예술정신은 ‘플럭서스’로 집약될 수 있다. 라틴어로 ‘흐름’ 또는 ‘끊임없는 변화’ 라는 뜻의 플럭서스(Fluxus)는 과거로부터 현재까지 백남준 예술철학의 중심이며 핵심이다. 20세기 초의 다다 운동처럼 1960년대에 탄생한 플럭서스는 기이하고 우발적이기 때문에 이해하기 매우 난해하다. 다다가 어느 날 아침 나타났다가 어느 날 아침 사라졌다는 말처럼 시작도 없고 끝도 없는, 형식을 싫어하며 개성을 존중하는, 반(反) 고급예술을 위한 실천집단이 바로 플럭서스인 것이다. 다다 운동이 제 1차 세계대전 중에 발생한 절망과 불안의 문화라고 한다면 플럭서스는 대량생산과 대량소비가 본격화되던 1960년대 젊은이들의 저항문화(counter culture)와 관계가 깊다. 그러므로 플럭서스의 창립멤버 백남준의 비디오예술이나 행위예술 등을 이해하기 위해서는 저항적 예술행위 플럭서스에 대한 이해가 가장 중요한 열쇠가 된다.<sup>29)</sup> ‘플럭서스’는 미국의 건축가 조지 마시우나스(George Maciunas)가 발행

---

29) 1960년, ‘피아노포르테를 위한 습작(Etude for Piano Forte)’ 공연 장소로 자신의 아틀리에를 제공했

한 잡지 『플럭서스』로부터 그대로 차용된 이름으로 1962년 창설 이후 1970년대 초까지 ‘플럭서스 그룹’ 또는 ‘플럭서스 예술가’, ‘플럭서스 운동’으로 불리며 활약했다. 플럭서스의 정신적 지주는 존 케이지였고 창시자 조지 마시우나스를 비롯한 요셉 보이스, 백남준, 앨런 카프로, 앨런 긴즈버그, 라몬트 영, 조지 브레히트, 벤저민 패터슨, 트리샤 브라운, 오노 요코, 벤 보티에, 엘리슨 노울즈, 토마스 슈미트, 볼프 포스텔, 조나스 메카스, 그리고 체코의 바츨라프 하벨 대통령과 리투아니아의 비타우타스 란즈베르기스 대통령 등이 플럭서스의 멤버로 구성원들은 어떠한 양식적 동일성도 지니고 있지 않았다.

플럭서스 예술이란 예술과 관객사이의 거리를 좁히고 관객이 예술작업에 함께 참여함으로써 예술이 완성되는 것, 즉 대중과 격리된 ‘싱거운 순수예술’에서 벗어나 대중 참여라는 ‘톡 쏘는, 짜릿한 양념’을 가미함으로써 예술을 완성시키는 것이 목적이었다. 다다의 정신을 되살리면서 예술적 전통과 예술에 있어서 전문적인 경향을 띠는 모든 것과 격렬히 대립했다. 플럭서스의 지배적인 강령은 바로 신랄한 비평과 기발한 행동의 혼합이었다. 그들은 일상적이고 하찮은 사물에 내재된 아름다움을 바라보려고 했는데 이는 부르주아의 전유물인 고급문화의 격식과 화려함으로부터 거리를 유지하려는 아방가르드 활동의 오랜 전통과 맥을 같이하는 것이었다. 1963년 조지 마시우나스는 예술적 태도의 사회, 정치적 의미를 강조하는 ‘플럭서스 선언문’을 발표했다.

---

고, 백남준과 남편인 현대음악가 슈톡하우젠과 함께 플럭서스 활동을 했던, 백남준의 정신적 연인 마리 바우어마이스터(Mary Bauermeister)는 올 2월 3일 백남준 추모 3주기에 열린 백기사(백남준을 기리는 사람들) 모임 초청강연(서울프라자호텔)에 초대되어 “백남준과 나는 전쟁을 겪은 세대다. 배고픔, 지인들의 죽음, 폭탄 투하 같은 것. 그래서 우리는 반항을 하게 됐다. 이상이 곧 파괴로 이어진다는 걸 목격했기 때문에 이상은 믿을 수 없었다. 예술가로서 우리는 세상을 변화시키길 꿈꿨다. 백남준은 질서를 파괴하기를 즐겼다. 당시 세상이 너무도 질서정연했기 때문이었다. 그러나 항상 반대로 행동한 백남준이 현재로 살아 돌아온다면 그는 아마도 질서를 추구할 것이다. 오늘날은 혼돈의 시대이기 때문이다.”라고 회고하며 백남준의 반골정신을 회고했다. 백기사 모임 초청 강연에는 백남준 생전 인연을 맺었던 국악인 황병기, 건축가 김원, 수필가 이경희씨 등 40여명이 참석했다.

“지적이고 전문적이며 상업화한 문화와 부르주아의 병든 세계를 추방하라. 죽은 예술, 모방, 인공적인 예술, 추상적인 예술의 세계를 제거하라. 살아 있는 예술, 반 예술을 진전시켜라. 평론가, 예술애호가, 전문가만이 아니라 모든 사람이 이해할 수 있는 현실 개념을 증진시켜라. 문화적이고 사회·정치적인 혁명론자들의 사상을 통일된 태도와 행동으로 융합시켜라.”<sup>30)</sup>

20세기 후반 예술의 다양한 진화과정들은 이러한 제스처들로부터, 특히 변화(changes), 불확정성(indeterminacy), 그리고 소통(communication)이라는 플럭서스 철학으로부터 발전적 가닥을 잡아간 것이라고 할 수 있다. 비디오 아트 또한 이러한 플럭서스와 포스트모더니즘을 배경으로 탄생한 것이라 볼 수 있다. 플럭서스는 무엇보다 인생과 생활에 직결되는 삶의 예술을 지향했다. 예술을 관념주의와 형식주의의 허구로부터 구제하기 위하여, 관념보다는 행위를, 형식보다는 내용을 중요시했고 인생의 모든 양상을 드러내는 마술의 거울로 간주했다. 반미학의 예술을 지향했던 다다정신에 가장 가까운 급진적이고 실험적인 플럭서스는 백남준 해프닝의 활동무대였을 뿐만 아니라 그의 비디오 아트를 탄생시키는 모체가 되었다. 즉, 백남준에게 해프닝과 비디오 아트는 같은 예술 개념을 공유하는 것이다.

---

30) 김광우, 『비디오 아트의 마에스트로 백남준 팝아트의 마이더스 앤디 워홀』, 슝비소리, 2006, p. 95

### Ⅲ. 비디오아트의 형성과 전개

백남준은 1961년 말부터, 전자공학에 의해 만들어진 대중매체인 TV 실험에 몰두해 있었고 1963년, 비디오아트의 효시인 첫 번째 개인전 ‘음악의 전시-전자TV(Exposition of Music-Electronic Television)’를 개최했다. 이 전시에서 백남준은 전자 비전으로 전자음악의 영역을 확장하려 했고 기성가치관에 대한 반(反)예술적 도전으로 1960년대 대중문화의 성상이며 우상이던 텔레비전을 공격하고 해체하기 위해 브라운관을 뒤집어 놓거나 옆으로 눕혀 공간을 채우고 내부회로를 변경하여 수신 상태를 임의로 조작하였다. 이는 예술적 의도나 기술이 배제된 채 TV브라운관의 기계적 과정에만 의존하여 얻은 우연적이며 무작위적인 이미지들로 예측할 수 없는 시각적 불확정성과 다양성을 보여주는 것이었고 이 새로운 시각적 예술의 제시가 바로 비디오 아트의 시작이었다. 1960년대 후반까지 이어진 백남준의 초기 작업은 TV매체가 지닌 일방적인 송신에 대한 반발로 시작하여 참여TV로 진전되었고, 비디오의 발명은 상호소통적인 매체로 변신되는 계기가 되었다. 비디오로 인해 영상이미지는 왜곡될 수 있었고 1965년 소니(Sony)社에 의한 휴대용 캠코더의 발명으로 인해 상호소통을 주축으로 하는 작품을 진행시킬 수 있었다. 1980년대에는 위성 생중계 방송으로 사방 소통의 진정한 참여예술을 실현하였다. 대중매체인 TV와 비디오를 예술매체로 전이시키는 이러한 탈경계 발상으로 백남준은 대중적 접근이 용이한 소통적 예술을 성취하려 하였고, 자신의 비디오 예술을 참여 TV라고 명명하며 최초의 인터랙티브(interactive) 아트를 구현하였다. 이 장에서는 본 연구의 중심이 되는 <다다익선>을 살펴보기에 앞서 백남준의 비디오아트의 형성과 전개 과정을 TV의 조각적 설치작업과 비디오테이프, 위성중계 공연예술로 나누어 살펴보겠다.

## 1. TV 조각적 설치작업

TV 수상기는 그 자체가 3차원의 사물로서 조각적 특성을 지니고 있다. 백남준은 이 점을 이용하여 여러 대의 TV 수상기로 조각적 형상을 만들기도 하였고 TV 수상기들을 배열, 설치하여 비디오아트가 조각과 설치의 장르 안에서 자연스럽게 위상을 드러내도록 하였다. 비디오조각은 조각물에 비디오카메라, 모니터 등을 부착하거나 조각물과 함께 설치된 작품을 말하고, 비디오설치는 비디오 장비, 주로 TV모니터를 이용한 설치물들 또는 TV수상기를 재료로 이용해 쌍방향 소통을 기조로 하는 것을 말한다.<sup>31)</sup> 백남준의 조각적 설치 작업은 영상 창조와 조각적 구성의 결합으로 이루어지며, 일반적으로, 기술적 방식에 따라 크게 세 그룹으로 나눌 수 있다.

첫 번째 그룹은 1963년, ‘음악의 전시-전자TV’(도판19)에 출품했던 <장치된 TV>를 필두로 한 1960년대 후반까지의 작업이다. 이 시기의 영상을 포함한 조각오브제 작업은 백남준의 조각, 설치의 기본단위로 작용한다.

백남준은 1963년, 13대의 TV와 3대의 피아노, 소음기, 그리고 소머리<sup>32)</sup>를 입구에 걸어 놓으며 첫 번째 비디오 개인전 ‘음악의 전시-전자TV’를 독일 부퍼탈 파르나스 갤러리에서 열었다.<sup>33)</sup> 갤러리 마당과 지하실에서 2층까지 전체공

31) 그레고리 베드코크, 채창석 옮김, 『포스트모더니즘과 비디오 예술』, 인간사랑, 1996, pp. 12~13

32) 민족주의와 애국심을 경계했던 백남준에게 갓 잡은 황소머리의 전시는 한국 전통사회로부터의 단절을 의미하기도 한다. 당시 농업국가로서 소에게 노동을 의지하고 있던 한국의 상황에서 황소는 한국을 상징하는 동물일 수 있었다. 정현이, 「백남준의 선(禪)적 시간」, 『미술사학보』, vol. 28, 2007, p. 194

33) 백남준은 전시회 서문에서 카를 오토 괴츠(Karl Otto Götz)로부터 영화에 대한 관심을 자극 받았다고 적으며 괴츠에게 감사한다고 했다. 독일 앵포르멜 미술의 대표자로 1959년부터 1979년까지 뒤셀도르프 미술아카데미 교수였던 괴츠는 제스처가 있는 추상적 회화 외에도 텔레비전의 전자 영상 기록

간을 사용한 전시는 음악과 텔레비전이라는 두 가지 상이한 요소가 결합된 전시회인 동시에 ‘음악의 시각화’라는 관점이 무엇보다 강조되어 있었다. 4대의 조정된 피아노, 2개의 이중 레코드 새시, 랜덤 액세스로 명명된 3대의 테이프 레코더, 수많은 공명기 등 음악적 소재들과 물이 가득 담긴 욕조 속의 마네킹, 일그러져 보이는 거울, 13대의 텔레비전 등이 전시를 구성했다.<sup>34)</sup> 백남준의 조정된 피아노는 케이스로부터 영향 받아 케이스와 건반에 장난감이나 잡동사니를 끼워 넣었고, 테이프 레코더는 벽면에 설치되어 관람객이 헤드폰을 끼고 테이프에 수신기를 접촉하면 음악을 들을 수 있도록 하였다. <장치된 TV Prepared TV>에서 13대의 텔레비전 가운데 12대는 제 기능을 잃었다.<sup>35)</sup> 바닥에 무질서하게 배치된 모니터들은 소리의 크기에 따라 영상의 크기가 조정되거나 관객이 스위치를 발로 밟으면 스크린에 불꽃같은 점이 생겨나는 등 관객이 만지거나 건드려야 작동이 되었다. 이러한 장치들은 텔레비전이 가지는 절대적 지위에 대한 방해기능이면서 그 제어의 수행자가 관객이 되게 함으로써 관객은

---

의 도움을 받아 키네틱 영상 제작을 위한 이론과 구상을 발전시켰다. 피츠는 일찍부터 움직이는 영상에 관심을 보였고 이미 1935년에는 추상적인 영화를 실험했다. 2차 세계대전 중에는 레이더를 감시하는 임무를 맡아 방해 영상 때문에 생기는 시각적 현상을 영상막에 마음대로 불러오는 작업을 하였고 형태와 구조들을 움직이고 변형시켰다. 1950년대 컴퓨터의 발달과 텔레비전의 확산으로 전자영상 제작이 집중적으로 논의되는 주제였기에 피츠도 실험을 거듭했지만 영상들이 프로그램화 될 수 없다는 것이 피츠를 괴롭혔다. 결과는 예측될 수 없었고 반복되는 것 또한 거의 불가능했다. 피츠에게 중요했던 것은 영화를 만드는 일보다는 형태 변형과 구조 진행을 움직이는 진행 중에 고정시키기 위해 영화 촬영 기술과 프로젝션의 가능성을 이용하는 것이었다. 화면 위에 나타난 임의적인 형태나 움직임 같은 일시적인 현상이 아니라 피츠가 원했던 것은 미리 계산해 낼 수 있는 움직이는 영상이었다고 피츠의 실험들은 백남준에게 영상에 몰두하게 하는 자극이 되었다.

34) 전시 카탈로그 발행 대신 전시장에는 백남준이 직접 쓴 텍스트와 뒤셀도르프에서 갤러리22를 운영하던 장 피에르 빌헬름(Jean Pierre Wilhelm)의 전시 소개들이 진열되어 관객들이 가져가게 하였다. 백남준의 텍스트에는 1961년부터 63년까지 2년 남짓 준비해온 텔레비전 실험에 관한 내용과 당시 텔레비전을 연구하던 독일의 볼프 보스텔, 노르웨이의 크누트 비겐(Knud Wiggen) 등 동시대 예술가들에 관해 언급한 내용이 수록되어 있었다. 전시준비에 관여하고 현장을 스케치한 전시협력자인 토마스 슈미트(Thomas Schmidt)도 전시에 관한 자세한 글을 남겨놓았고, 사진작가 만프레드 레베(Manfred Leve)와 만프레드 몬트베 또한 당시 전시출품작 모두를 사진으로 담아 구체적인 기록을 남겨놓았다. 이 사진은 90년대에 백남준에 의해 판화로 제작되었다.

35) 전시에 등장하였던 작품 중 <쿠바 TV>만이 소장자 디터와 지 로젠크란츠 부부에 의해 오늘날까지 남아있다.

소극적이거나 텔레비전에 대한 제어에 동참하도록 유도된다. 이는 일방적인 TV 소통방식에 대한 일종의 저항이었으며 TV문화를 관객의 지배 하에 둔 것이었다.

1965년 1월 뉴욕의 뉴 스쿨에서 미국 내 첫 개인전을 열었던 백남준은 <자석 TV>(도판20)를 출품했다. 이 작품 또한 관객이 텔레비전 브라운관 앞에 자석을 가져다 댈 때마다 자석의 움직임에 따라 화면의 추상패턴이 뒤틀리고 변화하도록 고안되어 ‘음악의 전시-전자TV’에서와 마찬가지로 TV에 공격을 가하고 관객의 직접적 참여를 유도했다.<sup>36)</sup> 그리고 8~12대의 TV로 구성된 <TV 십자가>, 소리의 파장에 따라 이미지가 변형되는 <참여 TV>(도판24), 내부회로를 변경하여 보름달에서 초승달까지의 달의 변화와 시계바늘의 움직임을 전자직선으로 형상화한 <달은 가장 오래된 TV>, <TV시계> 등도 같은 범주에 속한다.

두 번째 그룹은 비디오테이프 이미지를 방영하는 모니터 설치작업이다.

1965년, 일본의 소니(Sony)社は 반 인치짜리 휴대용 비디오테이프 녹화기와 재생기를 생산했고 백남준은 록펠러 제 3기금의 후원금 덕분에 뉴욕에서 이 비디오레코더를 처음으로 구입할 수 있게 되었다.<sup>37)</sup> 녹화 중 실시간으로 이미지

36) 텔레비전의 음극선관을 자극하여 선형의 도형을 얻어내는 이러한 작업은 첫 발견자의 이름을 따서 리사주 도형이라 불렀고 벤 라포스키(Ben F. Laposky)는 이 리사주 도형으로부터 더 복잡한 전자 영상을 발전하여 오실론<sup>1)</sup>이라는 이름을 붙였는데 마치 부드러운 베일과 같으며 1956년부터 색깔을 띠게 된 이 형상들은 종종 구조와 형태에 있어서 백남준의 흑백 <자석 TV>의 영상과 <춤추는 모형>과 유사하다.

37) 백남준은 처음 텔레비전으로 작업할 때 텔레비전 카메라가 너무 비싸 이용할 수가 없었다. 그 때문에 텔레비전 자체에만 집중해야 했고 그 결과 영상정보를 직접 변화시킬 수 있었다. 1965년 가을 소니 회사의 휴대용 비디오 리코더가 처음으로 미국에서 시판되었고 백남준은 개방 코일의 1/2인치 테이프로 작동하는 이 비디오 리코더를 가장 처음으로 구입하였다. 1952년 암팩스(Ampex) 사가 텔레비전 송신기를 위해 비디오 테이프를 개발했고 그때까지 텔레비전 송신기는 모든 방송을 필름에 저장해야만 했다. 이 특별한 마그네트 테이프는 대략 1955년 이후 일반적으로 사용되었고 스튜디오 기술에서 일반적으로 사용되는 테이프의 크기는 1인치에서 3인치까지였고 휴대용, 아마추어용 사이즈는 1/2인치였다. 오늘날 사용되는 전문가 수준의 3/4인치 사이즈 비디오카세트는 1972년 이후에나 구할 수 있었다. 에디트 테커, 김정용 옮김, 『백남준: 비디오 예술의 미학과 기술을 찾아서』, 궁리, 2001,

를 볼 수 있는 이 휴대용 비디오로 인해 백남준은 비디오테이프를 이용한 설치 작업을 전개했다.

1975년 마사 잭슨 화랑에서 전시한 <물고기 하늘을 날다>는 20대의 TV수상기들이 천장에 매달려있어 방영되는 물고기, 비행기, 댄서들의 행위를 보려면 관객은 바닥에 누워야 했다. 같은 해 <비디오 물고기>에서는 물탱크 안에 담긴 산 물고기와 물탱크 뒤에서 어른거리는 비디오 영상 물고기를 병치하여 일종의 전자수족관을 만들었다. 산 물고기와 전자물고기를 함께 보여줌으로써 자연과 문화의 조화를 시도할 뿐만 아니라 물고기의 영상적 재현과 현실적 제시를 통해 ‘재현’과 ‘제시’라는 현대미술의 미학적 문제를 부각시켰다. 신디사이저에 의한 영상 편집으로 시청각적 현란함을 창출했던 <TV 정원>(도판27)에서도 푸른 잎의 화분으로 가득 찬 전시공간에 25개의 TV수상기들이 사이사이 놓여있고 TV 수상기들은 <글로벌 그루브>(도판16)의 현란한 장면을 동시에 방영한다. 전시공간이 실제 열대 식물들로 가득 채워지고 사이사이 20대 내지 30대의 모니터나 컬러텔레비전이 배치되어 푸른 잎 사이로 울긋불긋한 영상들이 방영되며 마치 만개한 꽃을 연상시킨다. 화면상에서 끊임없이 형태와 색채가 변하는 합성된 영상들은 매 순간 변화하는 자연과 일치한다. 푸른 잎에 둘러싸인 화려한 화면은 생동감 넘치는 꽃송이로 변하기도 해 기술과 자연이 만나는, 기술의 자연화를 실현시켰다.

1982년 작품 <비라미드(V-ramid)>(도판14)와 요셉 보이스를 애도하며 50대의 수상기로 제작한 <보이스/보이스 Beuys/Voice:1987>(도판26), 그리고 88 서울올림픽을 기념하기 위해 1,003대의 모니터로 탑 형태를 제작하여 국립현대미술관에 설치한 <다다익선>(도판1)에서도 백남준은 복수이미지들의 동시적, 시차적 방영으로 시각적 다양성을 산출하였고, 이미지의 파편화, 복수화를 통해

---

pp. 191~192

미시적 시각을, 단일이미지의 확대를 통하여 거시적 시각을 제시함으로써 새로운 지각형태를 개발하고 참여 TV의 강령을 수행하였다. 1980~90년대에 주로 제작되었던 인간형상의 조각들도 이 범주에 속한다.<sup>38)</sup> 백남준은 이미 1960년대 후반부터 첼리스트 살롯 무어만과 <살아있는 조각을 위한 TV 브라 (TV Bra for Living Sculpture)>(1969)(도판22), <TV 안경 (TV Glasses)>(1971), 그리고 <TV 첼로 (TV Cello)>(1971) 등을 작업하면서 인간의 신체를 텔레비전 본체로 변형시켰다.

“미술과 테크놀로지”에 함축된 진짜 문제는 또 다른 과학적 장난감을 만들자는 것이 아니라, 급격하게 진보하는 테크놀로지와 전자 매체를 어떻게 ‘인간화’하는 것이다... 살아 있는 조각을 위한 TV 브라는 전자공학... 그리고 테크놀로지를 인간화한 하나의 첨단 사례이다. TV를 인간이 가진 가장 내밀한 소유물인 브라로 사용함으로써 우리는 테크놀로지의 인간적인 사용법을 보여주고, 관람자로 하여금 뭔가 음흉한 것을 찾도록 자극하는 것이 아니라 그들이 테크놀로지를 사용하는 새롭고 환상적이며 인간적인 방법을 찾아내도록 그들의 상상력을 자극하는 것이다. -백남준, 1969<sup>39)</sup>

여성의 신체를 시각적 대상으로 설정한 최초의 비디오 조각 <살아있는 조각을 위한 TV 브라>에서 무어만은 두 대의 텔레비전 수상기가 들어 있는 플렉시글라스(Plexiglas) 상자를 테이프로 고정하여 가슴에 달고 첼로를 연주했고 <TV 안경>에서는 안경테에 작은 텔레비전을 붙였으며 <TV 첼로>에서는 크기

38) 백남준은 1974년 전자부품들로 일종의 전자인형 <로봇K-456>를 제작했다. 리모컨 컨트롤로 조정되는 <로봇K-456>은 1982년 폐기처분될 때까지 항상 백남준의 전시회를 장식했던 예술적 분신이었다. 이후 백남준은 다양한 모니터, 텔레비전, 라디오 등을 조합하여 사람형태 로봇을 만들었고 이 로봇은 백남준이 머스 커닝햄, 존 케이지 등을 위해 제작한 초상로봇으로 연결된다.

39) Nam June Paik, “Afterlude to the Exposition of Experimental Television” in Fluxus(New York), June 1964, p. 6. Reprint. Videa ‘n’ Videology, p. 6. Reprint. (New York: Electronic Arts Intermix, 1997)

가 각기 다른 세 대의 텔레비전을 플렉시글라스 상자 안에 넣어 만든 첼로를 연주했다. 이 작품들 모두 TV에서는 비디오테이프, 생중계되는 폐쇄회로 비디오 혹은 텔레비전을 보여주었고 때로는 첼로의 현과 연결되어 이미지와 전자음향 사이의 상호작용을 창출하기도 했다. 무어만의 진지함으로 인해 백남준의 작품은 표현적 힘을 갖게 되었고 이러한 예술적 과정을 통해 백남준은 비디오 조각들의 독특한 특성들을 형성하게 되었다. 특히 <TV 브라>에서 여인의 브래지어가 텔레비전으로 대체됨으로써 기술을 인간화하였다는 중요한 의미를 창조하였다. 이 기술의 인간화 개념은 백남준의 로봇작업에서 절정에 이르렀다. 로봇은 현대의 인간상에 대한 풍자적 모방, 즉 인간에 대한 포스트 모던적 패러디라 할 수 있는데 특히 백남준의 로봇에 대한 환상과 집착은 기술과 인간의 통합을 시도하는 인공두뇌학에 대한 그의 관심을 반영한 것이기도 하다. 백남준은 “모든 기술도 인간화되지 못하면 기술종속에서 벗어나지 못하듯이 예술도 인간화되지 못하면 예술을 위한 예술로 전락한다.”고 언급하였고 1960년대 미국에서 발생, 전개되었던 테크노 아트(Techno art)의 선두주자이며 비디오 아트의 시조 백남준의 이러한 공식적 언급은 주목받았다. ‘인간화된 기술’이라는 문구는 1960년대 미국의 수학자이며 전기공학자인 노버트 위너(Norbert Wiener)<sup>40</sup>가 언급하였던 것으로 백남준은 1970년 로즈 아트미술관의 전시도록에 실은 ‘비디

40) 미국 매사추세츠 공대교수였던 노버트 위너(Norbert Wiener, 1894~1964)는 1948년, 사람의 신경작용을 신호로 나타내는 새로운 과학 사이버네틱스(Cybernetics) 이론을 제창하였다. 이 이론을 통해 위너는 정보의 소통과 관리가 사회의 근간임을 주장하며 정보의 교환에 기초하는 소통과 관리의 현상이 인간과 동물, 기계를 원리적으로 동일한 존재로 만든다고 보았다. 기계와 인간은 엔트로피의 증가라는, 조직된 것을 붕괴하고 의미 있는 것을 파괴하려는 자연의 일반적 경향(열역학 제 2법칙)과 싸움으로써만 자신의 존재를 유지할 수 있다는 점에서 동일하며 반엔트로피 체계로서 인간과 기계는 자신의 장치 내부의 변환 기구를 통해서 외부의 메시지를 선택적으로 받아들이고 피드백을 통해 엔트로피를 제어한다는 것이다. 자연과 인간의 탄생, 소멸의 과정을 과학적 지식과 기술로 전환하는 이론과 기술이 바로 사이버네틱스이며 위너는 이 이론을 통해 인간화된 기술을 주장하였다. ; 심광현, 「사이버 시대의 문화와 예술의 향방」, 『민족예술』 67, 2001년, pp. 22~28

오와 비디오학'(Video 'n' Videology)에 “위너가 인간화된 기술을 이야기한다면 나는 인간화된 예술을 이야기할 것이다.”라는 내용을 수록하기도 하였다.

세 번째 그룹은 피드백 메커니즘을 활용한 폐쇄회로 설치작업이다. 1969년 하워드 와이즈 화랑에서 열린 미국 최초의 비디오 그룹전 ‘창조매체로서의 TV’에 백남준은 관객의 적극적 참여를 요구하는 폐쇄회로 설치작품 <참여TV>를 출품했다. TV 수상기 앞에서 관객은 카메라에 포착된 자신의 이미지를 관조하는데 그치지 않고 자신의 이미지를 왜곡시키는 일에 참여하게 된다. TV 수상기 외부에 설치된 확장기에 대고 소리를 내면 화면에 반영된 자신의 모습이 채색되고 왜곡되어 일종의 추상패턴을 만들게 된다. 여기에서 관객은 또 하나의 자신과 대면하는 심리적 긴장으로부터 이완되어 이미지 창조 작업에 가담하게 되는 것이다. 1974년의 <TV 부처>(도판23)에서도 백남준은 자신의 배경적 메타포, 혹은 자신의 분신이라고 할 수 있는 불상을 카메라 앞에 비추며 자아 검증을 대신하였다. 화면에 피드백 되는 자신의 이미지와 마주하고 앉은 <TV부처>에서 부처는 20세기 테크놀로지의 총아인 텔레비전과 정면으로 마주하며 서로가 갖는 이질성과 담론한다. 테크놀로지의 상징인 TV는 기술문화가 갖는 온갖 회의적이고 소란스러운 자기 존재론적 질문을 부처에게 던지는 것처럼 보인다. <TV부처>는 또한 폐쇄회로 속 주체에 대한 경험으로 나르시시즘과도 연결된다. 일반적으로 좌선명상은 미동도 하지 않은 채 하얀색 벽면만 보고 몰두하게 되어 있는데 부처는 자기 자신 또는 자신의 영상과 마주 앉아 시간과 공간을 초월하는 공(空)의 세계를 자아내며 모니터상의 카메라 영상은 벗어날 수 없는 자신의 육체를 보여주고 있다. 때로는 자신이 직접 부처의 의상을 걸친 보살로 분장하여 카메라 앞에 앉아 자신과 부처를 동일 시 하기도 하였다. TV 수상기 앞에 앉아 명상하는 부처는 바로 백남준 자신이며, 불교 또는 예술의 역사성과

불변성을 성찰하고, 선(禪)사상과 과학기술의 만남을 통하여 동양과 서양의 소통이라는 또 하나의 과제를 성취하려 했다. 동양의 지혜의 상징인 부처는 강제적으로 현대적인 나르시스가 되었던 것이다. 1974년의 <TV 의자>에서도 의자 밑에 부착된 수상기가 카메라 앵글을 따라 낮은 의자 밑을 보여주거나 의미 없는 바깥풍경을 중계하여 폐쇄회로 비디오는 감시자 기능을 할 뿐 아니라 의외의 장면을 포착함으로써 사물에 대한 새로운 인식을 경험하게 한다.

비디오는 인터미디어의 총화로서, 회화적 이미지와 조각적 오브제, 시간예술과 공간예술의 중간 형태일 뿐 아니라, 예술과 기술, 예술과 유희 사이에 위치하며 우리의 인생과 생활에 개입한다. 비디오 이미지는 또한 전자적 운동으로 전개되는 이미지의 흐름이 비고정적 이중 장면을 창출하고, 그 이중 장면의 이중성이 특수한 양태로 보는 이의 지각적 반응을 일으킨다. 말하자면 피드백 메커니즘(mechanism)으로 생물학적 차원의 관객 참여가 이루어진다는 것인데, 이러한 관객참여 이슈는 비디오를 대중문화, 대중매체와의 관계 속에서 파악할 때 더욱 두드러진다. 이렇게 관객 참여로 상호 연결되는 해프닝과 비디오는 라이브 아트, 즉 예술과 인생의 통합이라는 목표를 공유하며, 인생 장르적 반예술 실천으로 전통 재현예술의 위상을 훼손시킨다.<sup>41)</sup> 백남준에게 텔레비전은 이미 결정된, 제한된 매체이고 이러한 고정관념을 깨기 위해 텔레비전은 탐구해야 할 하나의 과정이었으며 관습의 권력에 대항하려는 열정과 상상력으로부터 흘러나오는 에너지를 실현해야 할 퍼포먼스였다. 1950년대 후반부터 다양한 아방가르드 운동에서 발생한 퍼포먼스는 결국 비디오를 20세기 말의 영상미술, 설치미술과 연결시킨다. 이처럼 백남준은 음악을 ‘듣는’ 개념으로부터 ‘보는’ 개념으로 치환

41) 김홍희, 「백남준 예술 속의 샤머니즘 “비디오에 한 번 찍히면 죽을 수가 없다”」, 『기전문화예술』, 41호, 2006년

시켰고 테크놀로지의 온갖 기교를 예술의 무대에 담아 시각화시켰으며 과학적 비디오 테크놀로지를 자연주의적 감수성으로 다듬어 동양적 사유의 공간으로 끌어들이었다.

## 2. 비디오테이프, 위성중계 공연예술

1965년 10월 4일 백남준은 소니(Sony)사가 휴대용 캠코더를 시판한 첫날 뉴욕의 리버티 뮤직 상점에서 캠코더를 처음으로 구입하자마자 뉴욕을 방문한 교황 바오로 6세(Paulus VI, 1897~1978)의 기념행진을 촬영하여 첫 비디오테이프 작품을 제작하였고 <전자 비디오레코더>라는 제목으로 퍼포먼스 예술가들의 집합장소인 카페-아-고고(Cafe-a-Go-Go)에 선보였다. 1968년에는 보스턴 WGBH-TV의 실험방송 ‘매체는 매체다’라는 프로그램을 위해 다양한 소리의 합성을 만드는 콜라주 음악 테이프처럼 콜라주에 의해 이미지가 반복, 중첩, 분열되는 비디오테이프 <전자오페라 1번><sup>42)</sup>을 제작했다.

이미지의 콜라주는 비디오 신디사이저의 개발로 더욱 첨예화 되었는데 1970년에 슈야 아베(Shuya Abe)와의 협업으로 개발한 ‘백-아베 비디오 신디사이저’<sup>43)</sup>는 촬영된 이미지를 변형, 왜곡, 채색할 뿐 아니라 컴퓨터 조작으로 순수 추상패턴까지 가능하게 하였다. 백남준의 언급대로 비디오 신디사이저를 이용하여 “텔레비전 수상기 캔버스를 레오나르도 같이 정확하게, 피카소 같이 자유롭

42) <전자오페라 1번>은 닉슨대통령의 일그러진 얼굴이나 만나체 고고 댄서의 춤 동작 등이 경쾌한 리듬에 맞추어 단음식 스타카토 수법으로 깜박거리는 가운데 1부가 끝나면, “여기는 참여방송”이라는 문구가, 2부는 “눈을 감으세요, 반만 뜨세요”로 시작하여 “TV를 끄세요”라는 명령으로 끝난다. 1부가 과속으로 교차되는 이미지의 시청각적 효과로 상호소통적, 혹은 직접-접촉적 참여TV를 구현한다면, 2부에서는 TV메시지의 일방성을 모방적으로 풍자함으로써 상호소통의 중요성을 재강조 한다.

43) 이 신디사이저는 록펠러 재단과 WGBH-TV방송국의 재정적 지원(3만 달러)으로 개발되었고 신디사이저의 오리지널 모델은 현재 미국 MIT에 소장되어 있다. 후일 MIT는 백남준을 교수로 초빙했지만 백남준은 시간이 부족하다는 이유로 거절했다.

게, 르누아르 같이 다채롭게, 몬드리안 같이 심오하고, 잭슨 폴록 같이 난폭하게, 제스퍼 존스 같이 서정적으로” 만들 수 있게 되었다.<sup>44)</sup> 1970년에 길거리에 신디사이저를 설치하여 제작했던 <비디오 코뮌 Video Commune>을 비롯하여 같은 해의 <전자오페라 2번>, 1972년의 <뉴욕의 판매 The Selling of New York>, 1973년 <글로벌 그루브 Global Groove>, 1977년의 <과달캐널 진혼곡 Guadalcanal Requiem> 등은 신디사이저의 기능을 십분 활용하여 제작했던 대표적 비디오테이프 작품들이다.

장 폴 파르지에(Jean Paul Fargier)가 백남준 예술의 특성을 ‘이중화’(Ie double)의 개념으로 파악했듯이, 백남준의 비디오테이프 작업은 형식과 내용에서 모두 이중의 증상을 보인다. 형식적인 면에서는 이미지의 분열과 반복을 통하여 시각적 비결정성을 유발, 직접-접촉 참여TV로 기능하고 내용면에서는 록 음악, 고고춤 같은 대중적 언어로 사회와 정치, 문화를 비판한다. <뉴욕의 판매>에서는 상업주의와 광고문화의 현장인 뉴욕을 풍자적으로 모방함으로써 상업주의의 모순을 지적하고, 사과의 획일화를 조장하는 광고의 실체를 드러낸다. <과달캐널 진혼곡>에서는 2차 대전의 참혹한 현장이었던 태평양 남서부 솔로몬 제도의 과달캐널섬으로 영상을 옮겨 전쟁의 기억을 회상시키고, 문화와 이념의 차이에 따른 지역적 분쟁을 고발한다. 백남준의 현실비판은 직설적이라기보다는 풍자적이거나 은유적인 익살을 통해 표출되기에 프랭크 질레트(Frank Gillette)의 말처럼 ‘숭고함과 희극성’ 사이를 왕래하는 양면성, 혹은 이중성을 띤다. 파르지에가 말하는 ‘이중’은 이중으로 나뉘는 ‘분리작용 redoublement’과 이중으로 겹치는 ‘중복작용’을 모두 포함하는 것으로 백남준 예술의 기초를 이루는 핵심요소라고 파르지에는 주장한다.<sup>45)</sup>

44) J. Yalkut, *Electronic Zen, Underground TV Generation*, 1967

45) J.P.Fargier, “Last Analogy before Digital Analysis”, *Video by Artists 2*, ed. Town(Toronto: Art Metropole, 1982), p. 67 : 박용식, 『백남준의 작품세계』, 홍익대학교, 2000, p. 28 (재인용)

백남준의 이중에 대한 집념은 우선 같은 이미지를 분열시키거나 중첩시킴으로써 동일한 이미지를 반복하는 이미지의 반복 또는 재생작업에서도 알 수 있다. 한 작품에서 특정이미지를 반복적으로 사용하여 주제를 부각시킬 뿐 아니라 한 작품과 다른 작품에 동일한 이미지를 거듭 사용하여 작품 간의 문맥적 연결을 시도했다. 이는 1982년 비디오테이프 작품 <앨런과 알렌의 불평(Allan&Allen's Complaint)>에서 극대화된다. 백남준은 자신의 아방가르드 동료들인 앨런 카프로와 알렌 진스버그를 동시에 출연시켜 알란과 알란의 아버지, 알렌과 알렌의 아버지의 이중적 만남, 알렌과 올로프스키, 알란과 예수의 이중적 동일화 등 끝없는 이중적 꼬임으로 복잡다단한 미로를 만들었다. 또한 <글로벌 그루브>에서 만나체 고고 댄서는 백남준 테이프의 광고모델처럼 이후 다수의 테이프 작품에 재등장하여 백남준 이미지 목록을 구성하는 하나의 이미지로 수립된다. 백남준의 아방가르드 동료인 존 케이지, 머스 커닝햄, 알렌 진스버그, 로리 앤더슨 등도 백남준의 테이프마다 거의 모습을 보임으로써 이미지의 반복적 차용(appropriation)에 의해 우상화되는 스타 이미지로 변신한다. 이렇게 백남준은 비디오의 동일 이미지를 반복적으로 사용하여 새로운 미디어 이미지를 탄생시키는 한편 재래예술의 유일성을 훼손시킨다.

1957년 소련(러시아)의 인공위성 발사 이후 위성을 통해 원거리 소통을 이룩하려는 실험들이 예술가들에 의해 꾸준히 실험되어 왔고, 1980년대 이후 컴퓨터가 영상미디어에서 점차 중요한 역할을 담당하기 시작하면서 비디오의 표현 능력은 확대되었고 대중적으로도 폭넓게 확산되었다. 급기야 대륙 간 텔레비전의 라이브 중계로 인공위성의 통신시대가 열리게 되었고 생방송의 위성중계가 전 지구에 동시 방송됨으로써 위성작업은 사방 소통적 참여예술의 역할을 하게 되었다.

1984년 1월 1일 파리의 풍피두센터와 뉴욕의 MNET 텔레비전 스튜디오에서

동시에 방송한 백남준의 <굿모닝, 미스터오웰>(도판17) 공연은 인터넷이 활용되기 이전, 네트워크의 예술적 활용의 가능성을 보여준 첫 사례로 위성예술의 새로운 국면을 열었고 백남준에게는 비디오테이프 예술에서 위성예술로 전향하는 획기적 작품이었다. 뉴욕(WNET-CH 13)과 파리(FR 3)에서 동시에 진행되고 있는 공연프로그램이 쾰른(WDR III)에서 보내는 비디오테이프 방영과 섞이면서 베를린, 함부르크, 로스엔젤리스, 샌프란시스코, 그리고 서울(KBS-TV 1) 등 국제 대도시들로 중계되는 하나의 지구적 사건이었다.<sup>46)</sup> 텔레비전의 일방적, 폭력적 기능을 예고한 조지 오웰의 부정적 시각<sup>47)</sup>에 맞서 매체의 상호적, 민주적 특성을 제시했던 이 공연은 TV생방송으로 전 지구에 동시 중계되어 수평적 사방소통으로 하나의 지구촌을 이룩하였다.

1986년, 백남준의 두 번째 우주오페라 <바이 바이 키플링 Bye bye kipling>(도판18)은 동양과 서양이 만날 수 없다고 장담한 키플링의 편견<sup>48)</sup>에 도전하여 동서양의 교류와 지역적 경계의 해소를 주제화하면서 소통의 문제를 부각시켰다. 서울에서 개최된 1986년 아시안 게임에 때를 맞춘 이 위성중계 비디오 퍼포먼스는 서울 마라톤 경기를 배경으로 한다. 마라톤 경기가 갖는 시간 구조를 계산하고 단순동작의 반복으로 지속되는 현장을 서울, 동경, 뉴욕과 연

46) 플림톤(George Plimpton)의 사회로 주도되는 뉴욕 공연은 로리 앤더슨(Laurie Anderson)과 피터 가브리엘(Peter Gabriel)의 노래, 존 케이지와 머스 커닝햄의 음악과 춤, 알렌 긴스버그(Allen Ginsberg)와 피터 올로프스키(Peter Orlovsky)의 시낭송 등 다채로운 프로그램을 선보였고 풍피두 센터의 파리 공연은 TV연예인 클로드 비에르(Claude Villers)에 의해 진행되었고, 요셉 보이스의 피아노 연주, 벤 보티에(Ben Vautier)의 쓰기와 롱바스(Robert Combas)의 그리기, 위베르(Pierre-Alain Hubert)의 불꽃놀이 등으로 구성되었다. 쾰른 스튜디오는 슈톡하우젠의 작품과 살바도르 달리(Salvador Dali)의 인터뷰장면을 실은 비디오테이프를 송신하였다. 백남준은 풍피두 관제탑에서 뉴욕과 파리에서 진행되는 공연과 쾰른에서 보내지는 비디오테이프를 동시 편집하여 위성을 통해 전 세계에 방영하였다.

47) 조지 오웰(George Orwell, 1903~1950 (본명 에릭 아서 블레어 Eric Arthur Blair))은 자신의 저서 『1984년』에서 매스 미디어가 인류를 그들의 종속적 지배 하에 둘 것과 인류가 1984년을 기점으로 매체에 의하여 정복당할 것이라고 주장했다.

48) 영국의 관제사인 러드야드 키플링(Rudyard Kipling)은 자신의 시 “The Ballad of East and West”(1889)에서 동양은 동양이고 서양은 서양일 뿐 이 둘은 결코 만날 수 없다고 단언하였다.

결, 지리, 역사, 종족을 달리하는 세 문화권을 전광석화같이 병렬 비교하여 탈시 공간화, 몽타주화 시켰다. 시각적 이미지의 운동은 TV매체에 의해 현재화되었고 TV를 통해 그 이미지와 마주하는 공간 속에서 세 문화는 서로 공존한다.

이러한 공연을 통해 백남준은 동양인과 서양인의 지역적, 이념적 차이는 예술과 운동, 즉 비정치적 교류에 의해서만 해소될 수 있다고 믿었다. 이러한 신념은 1988년, 세 번째 우주오페라 <손에 손잡고>에서 극명하게 나타났다. 서울올림픽 행사를 통해 중계된 이 공연은 동양과 서양의 만남뿐 아니라 중국, 소련(러시아) 같은 공산국가들과의 만남도 이루어지게 하여 이념의 장벽을 초월하고자 하였다.

그러므로 백남준은 <굿모닝 미스터 오웰>에서 TV매체의 상호소통의 기능을 역설하였고 <바이 바이 키플링>에서 동양과 서양의 교류를 시도하였으며 마침내 <손에 손잡고>에서는 이념을 초월하는 하나의 지구촌을 만들어 전 지구적 소통을 목적으로 하는 참여 TV의 이상(理想)을 실현하고자 하였다. 비디오의 통시성<sup>49)</sup> 대신 TV 방송의 동시성이 강조되는 생방송이 가져올 피드백(feedback)과 비결정성에 의한 대중적인 기호를 중시하면서 백남준은 직접적인 반응과 우연의 효과를 TV에 부여하여 상호소통적 예술매체로 TV를 활용한 것이었다. 비디오테이프는 고속 편집, 변화하는 시점, 그리고 이미지와 그 출처들을 대담하게 뒤섞음으로써 진행 중인 즉흥성의 느낌을 전달한다. 자신의 퍼포먼스와 음악에서 실현했던, 연기자와 관람자의 예상을 뒤엎는 과격적인 진행들과 마찬가지로 백남준의 비디오테이프도 끝없이 재혼합 되어 새로운 조합과 표현을 낳는다. 비디오카메라와 이미지 처리기, 그리고 방송 프로그램 제작을 통해 백남준은 동영상 제작과 텔레비전 제작의 지배적 언어를 파기하고 창조적인 방송 매체로서 텔레비전의 가능성을 찬미하고자 하였던 것이다. 이처럼 백남준의

---

49) 시간의 흐름에 따라 하나의 상태에서 다른 상태로 이행, 또는 변화.

비디오작업은 예술과 기술의 경계를 흐려놓았고 백남준에게 기술은 도구 이상의 창조적 영감의 원천으로 작용했다. “나는 기술을 증오하기 위해 기술을 사용한다”라는 백남준의 언급처럼 그는 기술적 원리를 탐구하고 기술적 동화과정을 거쳐 창조의 단계에 이르렀던 것이다.

## IV. <다다익선>의 구성과 미학

백남준은 고급예술의 벽을 허물어 진정한 대중예술, 즉 관객과 직접적으로 소통 'communication' 할 수 있는 예술을 창조하기 위해 전통음악의 상징인 피아노와 바이올린을 부수는데 주저하지 않았고 기술의 발전으로 진화하는 텔레비전, 비디오, 위성방송 등의 미디어 매체들을 적극적으로 활용하였다. 백남준의 비디오작업에서 소통의 영역을 확대해가면서 그는 '참여 TV'를 개발했고 폐쇄회로를 통해 TV카메라와 오브제가 정면으로 만나는 정보전달, 의사전달의 구조 또한 시도하였다. 그리고 기계의 인간화, 자연화를 구현하였고 비디오테이프를 위시한 위성중계 방송을 통해 전 지구적 소통을 완성하였다. 이러한 백남준의 예술철학은 백남준의 기념비적인 비디오 설치작품 <다다익선>에 집약되어 있다고 할 수 있기에 이 장에서는 <다다익선>의 제작배경과 구조적 측면, 영상이미지의 구성들을 살펴봄으로써 대한민국이 낳은 예술가 백남준이 대한민국의 국립현대미술관을 대표하는 작품 <다다익선>을 어떠한 의도로 제작하게 되었는지, 내재된 미학은 무엇인지를 구체적으로 알아보하고자 한다.

### 1. 타이틀 및 제작 배경

1988년 9월 국립현대미술관 로비에 설치된 나선형 비디오 타워 <다다익선 多多益善 The More, The Better>은 백남준의 비디오 설치작업 중 단위적 작품으로는 가장 큰 대표적 작품이다. <다다익선>은 1988년 서울올림픽게임 개최를 계기로 한국이 새롭게 태어난다는 의미와 국립현대미술관의 자존확립을 위해 개천절을 의미하는 1,003대의 TV수상기를 18m 높이의 5층 탑 형태로 쌓

아울러 제작하였다. 당시 국립현대미술관 이경성관장의 회고에 따르면, 1986년 10월 백남준이 느닷없이 미술관을 찾아왔고 텅그러니 비어있던 중앙의 원형 홀을 보고 작품을 제안했다고 한다.<sup>50)</sup> 백남준의 이러한 제의는 소장품을 늘이기 위해 국제미술전시 유치에 혼신의 노력을 다하던 국립현대미술관으로서는 거절하기 어려운 제안이었다. 국립현대미술관은 유럽과 미국, 그리고 일본 등에서 잘 알려진 작가 백남준의 작품을 적은 비용으로 얻을 수 있는 좋은 기회였고 백남준에게는 고국에 신축된 현대미술관에 자신의 족적을 남길 수 있는 좋은 기회였다.

백남준은 1986년 <바이 바이 키플링 Bye Bye Kipling> 인공위성 프로젝트를 막 마치고 한국에 들어와 있었다. 아시안게임 폐막일인 10월 5일,<sup>51)</sup> ‘예술과 스포츠’의 결합을 통해 서울, 뉴욕, 도쿄 3도시의 문화적 현주소를 보여주고자 계획되었던 이 위성방송은 결국 뉴욕과 도쿄에서만 진행되었고 서울 KBS는 10월 9일에야 녹화방송을 내보내 백남준의 심기가 불편했을 것으로 짐작된다. 백남준은 <바이 바이 키플링>을 통해 글로벌 시대, 한국문화는 국제적 교류 없이는 생각할 수 없다는 의도를 드러내고자 하였다.<sup>52)</sup> 대다수의 한국인들이 외국

50) 이경성, 『망각의 화원』, 삶과 꿈, 2004, p. 77

51) KBS의 <바이 바이 키플링> 촬영일자는 10월 4일로 확인되고, 백남준 아트센터는 <바이 바이 키플링>이 10월 3일에 방송됐다고 기록하고 있어 10월 3일부터 5일까지 정확한 방송일이 현재 불분명하나 1986년 아시안게임이 10월 5일 폐막되었고 (개막 9월 20일) 폐막일에 치러지는 마라톤경기가 방송에 생중계된 점으로 미루어 10월 5일에 방송되었을 것으로 추정된다.

52) 프로젝트 제목 <바이 바이 키플링 Bye Bye Kipling>은 러드야드 키플링(Rudyard Kipling)이 쓴 시 “The Ballad of East and West”(1889)의 시작부분에서 영감을 받은 것이다.

“oh, East is East, and West is West, and never the twain shall meet,  
Till Earth and Sky stand presently at God's great Judgement Seat...”

100여 년 전 대영제국의 시인 키플링의 이 시구는 대중적으로 많이 인용되고 회자되어 왔으며, 종종 동양과 서양의 타협할 수 없는 거리를 말할 때 인용된다. 하지만 이 시가 동양과 서양의 거리를 말하면서도 이 거리가 사실은 존재하지 않을 수도 있다는 역설로 마무리 된다는 것은 잘 알려져 있지 않다.

여행을 하기 힘들었던 1980년대 한국이 국제화된 사회와 만나 소통하는 방법, 즉 미디어를 통한 교류방법을 보여주고자 하였다. 아시안게임의 하이라이트인 마라톤 경주를 위성으로 중계하는 한편, 다른 예술의 현장, 대중문화의 편린을 엮어서 만든 이 프로젝트는 서로 다른 문화 간의 경계를 허물고, 위성방송으로 실시간 의사소통하면서 예술의 대중화, 기술의 보편화를 동시에 누리하고자 하였다.

약 1시간여에 걸쳐 진행된 방송은 세련된 일본문화를 보여주기도 하였지만 아시아 경기를 개최하는 서울의 낙천적이며 여유로운 모습, 황병기, 김창열과 같은 예술가와 남대문의 호객행위를 하는 상인들, 굿을 하는 무당, 북춤을 추는 무용수 등을 부각시키며 경제적 기적을 이룬 한국이라는 나라에도 주목할 만한 삶과 문화가 있다는 것을 보여주었다. 경제적 기적을 언급할 때 보이는 마라톤 선수가 한강변을 질주하는 장면은 발전과 개발을 중시하던 한국의 이미지를 그대로 보여주는 한편, 그 선수가 한국인이 아니고 일본선수(나카야마)라는 점은 개방된 한국의 모습을 보여주고자 하였다. 3개국을 연결한 이 국제적 프로젝트가 다름 아닌 고국에서 열린 아시안게임을 위해 제작되었다는 것, 그리고 이를 위해 한국을 방문했다는 것은 백남준의 고국에 대한 관심과 애정을 볼 수 있는 것이다. 그러나 이 프로젝트가 모국과 그 바깥 세계를 연결해 세계의 경계선이 낮아지고 있음을 증명하고자 하였던 야심찬 프로젝트임에도 불구하고 한국에서 계획대로 위성방송으로 생중계되지 못한 것은 백남준에 대한 푸대접에 가까운 사건이었다. 그런 점에서 국립현대미술관의 <다다익선> 제작 제의는 고국에서

---

“But there is neither East nor West, Border, nor Breed, nor Birth, When two strong men stand face to face, tho' they come from the ends of the earth.”

백남준은 “동양은 동양이고, 서양은 서양이다”라는 이 같은 분리주의적 주장에 일침을 가하기 위해 테크놀로지가 동양과 서양의 거리를 좁히고 나아가 새로운 세계를 만들 수 있다는 희망적 메시지를 이 작품에서 보여주고자 하였다. 양은희, “기억, 욕망 그리고 스펙터클: 국립현대미술관 만들기”, 현대미술사연구, Vol. 22, 2007, pp. 192~193

의 자신의 자존심회복으로도 볼 수 있는 것이다.

‘다다익선’이라는 말은 사마천의 『사기(史記)』 중 「회음후열전(淮陰侯列傳)」에서 연유된 명칭이다. ‘많으면 많을수록 좋다’는 뜻으로 보통 물건이나 재산 등이 많을수록 더 좋다는 것을 의미한다. 그러나 백남준의 <다다익선>에서 ‘많음’의 대상은 물건이 아니라 ‘수신(受信)의 절대 수’, 커뮤니케이션을 뜻한다. 백남준은 <다다익선>을 언급하며 일본방송계 원로의 말을 인용한 적이 있다. “방송이라는 것은 물고기의 알 같은 것이다. 물고기의 알은 수백만 개씩 대량으로 생산되지만 그 가운데 대부분이 낭비되고 수정되는 것은 얼마 되지 않는다. … 그야말로 다다익선이다.”<sup>53)</sup> 즉 이 비디오의 메시지가 발신된 후 수신되어 수정되는 과정을 이야기하는 것이다.

이는 1964년 『미디어의 이해』라는 저서를 통해 “미디어는 메시지다(the medium is the message)”, “미디어는 인간의 확장”이라는 견해를 밝혀 당시 ‘미디어’의 개념을 새롭게 제시했던 미디어 이론가 마셜 맥루한(Herbert Marshall McLuhan)<sup>54)</sup>의 의견과 맥을 같이한다. 또한 맥루한의 “지구촌(global village)”이라는 유명한 표현은 백남준이 <다다익선>의 영상이미지들을 통해 이념, 지역, 문화, 예술 등의 경계를 없애며 하나의 지구촌, 즉 현대판 바벨탑을

53) 유준상, 「백남준의 인포멀 커뮤니케이션에 관하여」, 『현대미술』 1988년 가을, 제16권 3호, p. 14(재인용)

54) 캐나다 토론토 대학의 교수를 역임했던 미디어 이론가이자 문화비평가 마셜 맥루한(Herbert Marshall McLuhan, 1911~1981)은 매체와 매체의 의미에 관하여 기존과는 다른 해석을 내놓으며 미디어 비평계의 초석을 이루었다. 1964년, 저서 『미디어의 이해』를 통해 ‘미디어는 메시지다’, ‘미디어는 인간의 확장’이라는 견해를 밝혀 현대 미디어 이론에서 사용하는 ‘미디어’라는 단어와 가장 근접한 개념을 제시하였으며 1967년에는 미디어가 인간의 촉각을 자극할 것이라는 견해를 담은 『미디어는 마사지다』를 출간하였다. 그는 “미디어는 메시지다(the medium is the message)”, “지구촌(global village)”이라는 유명한 표현을 만들어냈고, 미디어의 발전과 인간 존재의 관계를 연구하여 근대의 인쇄 혁명과 TV로 대표되는 전자미디어가 서구문명에 끼칠 영향을 예견하였다. ; 위키백과 <http://ko.wikipedia.org>

만들어 미디어를 통한 인류의 소통을 실현시키고자 하였던 의도와도 일치한다.

백남준은 일생 동안 ‘참여와 소통’을 전제로 하지 않는 예술적 실천을 ‘예술의 독재’로 간주하며 ‘참여와 소통’이라는 분야를 개척하고 예술로 승화시켰다. 결국 <다다익선>도 차별 없는 새로운 커뮤니케이션의 장을 열어 많은 사람들이 서로 말하고 들으면서 효율적인 의사소통을 할 수 있고 결국 현대의 소통부재인 조직의 혁신까지도 가능하게 하자는 백남준의 메시지이다. 또한 작품명명에 있어 동음이의어의 말장난에 능했던 백남준의 기질을 생각해보면 ‘다다多多’라는 단어와 20세기 초 아방가르드운동이었던 ‘다다 DADA’와의 연관성 또한 짐작케 한다. 실제로 백남준 예술세계의 기저인 ‘플럭서스’운동은 1960년대 제2의 ‘다다’운동이라 해도 과언이 아닐 만큼 전위적 성격이 매우 유사하다. 플럭서스의 정신적 지주 존 케이지가 1941년부터 다다운동의 중심작가 마르셀 뒤샹과 가까이 했고 뒤샹의 영향으로 주변의 소리를 수집하여 음악이라 부르며 음악에 대한 선입견을 파괴하려했던 점 등도 이를 뒷받침한다. 또한 ‘다다 The More’는 미니멀리즘의 미학적 근간인 ‘Less is More, 적은 것이 효과가 크다’에 대한 도전이며 이는 앤디 워홀의 예술철학과도 일맥상통한다. 레디메이드인 TV수상기의 이용 또한 ‘다다’ 개념과의 유사성을 보여준다.

<다다익선>이 처음부터 88서울올림픽 개막을 염두에 두고 제작되었던 것은 아니었던 것 같다. 이는 1986년 10월 23일 이 작품의 설치계획을 상의하기 위해 모인 자리<sup>55)</sup>에서 백남준이 설치시기를 “1987년 8월 이후를 최적시기로 생각한다. 만약 미술관측의 사정이 불가피할 경우 87년 4월도 가능하다.”고 밝힌 것으로 미루어 짐작할 수 있다.<sup>56)</sup> 당시 기록 문건<sup>57)</sup>에는 TV세트와 설계를 제

55) 일시: 1986년 10월 23일, 장소 : 동원가든, 참석자 : 백남준, 황인기, 박규형 외 2인

56) 국립현대미술관이 과천에 신축, 이전한 날이 1986년 8월 25일이었음을 생각해볼 때, 일찍부터 백남준의 작품으로 이 공간을 활용하겠다는 계획이 있었던 것으로 추정된다. (김진용소장 “다다익선 자료

외한 모든 비용을 미술관에서 부담할 것<sup>58)</sup>과 설치를 위한 기술 감독으로 당시 동경에 거주하던 백남준 비디오의 기술자문 슈야 아베를 추천하는 등 백남준의 요구사항들이 함께 기록되어 있다. TV세트는 삼성전자(책임자: 손석주 홍보담당이사)가 약 1,000대의 TV세트를 제공하고 건축가 김원(金洵 1943~)이 작성할 설계도에 따라 미술관이 프레임제작 및 기타 부대설치를 제공하고 운영한다는 내용이다. 실제로 백남준은 <다다익선>의 아이디어만 제공했고 구조물 설계 및 제작 실무 작업은 <바이 바이 키플링> 제작 당시, 도쿄 스튜디오에서 함께 철야작업을 했던 건축가 김원이 맡아 진행하였다. 백남준이 비디오작업을 하면서 건축가와 공동 작업을 하기는 이것이 처음으로 김원은 미국 구겐하임 미술관의 나선형 계단을 살린 국립현대미술관의 구조를 감안하여 작품의 전체적인 조형문제, 건물 내부공간과 작품과의 긴장관계 등을 고려하여 구조 설계를 진행하였다.

백남준은 실제 개막을 앞두고 조수 폴(Paul)<sup>59)</sup>을 파견하여 시설 상황을 점검하고 필요한 비디오 편집을 담당할 예정이며 백남준 자신은 개막식에만 참가할 계획임을 당시 문건<sup>60)</sup>에서 밝히고 있다. 특히, 이 프로젝트는 한국 정부 측의 요청으로 이루어진 것인 바, 백남준 자신은 일체의 경비부담을 질 수 없다는 점을 강조하고 있다. 이는 아마도 1984년과 86년에 연이어 제작했던 위성프로젝트 <굿모닝 미스터 오웰>과 <바이 바이 키플링>이 남겨준 경제적 부담에서 벗어나지 못하던 시기였기 때문일 것이다. 기타사항으로, 경비문제로 <다다익선>

집”참고)

57) 김원 소장 <다다익선> 추진경위 및 현황, 향후 추진계획안

58) 부담내역 : 프레임제작, 전기배선, TV세트 설치, 통풍장치 설치, 비디오AS 전담, 부대자제 즉, 케이블, 비디오 디스트리뷰션 앰플리파이어(3채널), U-matic(3/4인치, SONY, 3대), 홈 VTR(3대), 비디오 디스크(3세트: \$2,000×3)

59) 백남준은 당시 잉고 귄터(Ingo Günther)나 폴 가린(Paul Garrin)과 같은 젊고 유능한 예술가들과 공동작업팀을 구성하고 있었기에 문건에 기록된 폴은 폴 가린으로 추정됨.

60) 1986년 10월 23일, <다다익선> 설치계획 논의 내용을 기록한 문건. 자료제공 : 김원

의 디자인이 변경되는 경우가 없도록 할 것을 강력히 요구했고, <다다익선>은 소리가 없으며, 유-메틱(U-matic, 비디오테이프)은 꼭 SONY의 3/4인치짜리를 써야한다고 강조했다. 그리고 백남준의 스케줄<sup>61)</sup>과 삼성의 이순철 홍보과장, 이순동 부장, 이수동의 연락처를 기재하였다.

국립현대미술관 측에서 작성한 다음 표는 당시 <다다익선>의 설계추진 경위 및 현황과 향후 추진 계획을 보여준다.

◆ <다다익선> 추진경위 및 현황<sup>62)</sup>

<p>다다익선(多多益善) The More, The Better, 국립현대미술관(1988)</p> <p>구조: 1,003대의 모니터와 철 구조</p> <p>높이: 약 18m</p> <p>구성: 3채널 비디오설치</p> <p>백남준, 김원 합작</p> <p>담당: 채옥진</p>	
<p>1986. 10. 23</p>	<p>백남준 미술관 방문, &lt;다다익선&gt; 설치에 관해 관계자와 협의</p> <p>내용 : &lt;다다익선&gt; 설치 제안은 한국정부 요청에 의해 이루어졌으며 백남준의 일체의 경비부담 없음.</p> <p>-설치장소: 미술관 램프 코어</p> <p>-설치시기: 1987년 8월 이후(1988년 4월도 가능)</p> <p>-설치방안: 모니터 전량(1,003대) 공급 - 삼성전자 무상기증</p> <p>프레임 및 부대시설 제공 - 미술관</p>

61) 1987년 3월 브라질 체류

1987년 6월 독일의 카셀도큐멘터에 참가 예정

62) 김원 광장건축환경연구소 자료 참조 <http://www.kimwonarch.com/work>

	설계 - 건축가 김원 무료 제공
1987. 01. 05	백남준 설치계획 및 방안 검토서신 접수
1987. 05	<다다익선> 예산반영 -미술관 주요사업으로 3억원 요구 -설치시기: 1988년 5월 1일~상설 -내용: 모니터(삼성전자 무료제공) 설계(건축가 김원 무료설계)
1987. 05	<다다익선> 예산확정 -요구액: 3억원 -확정액: 223,628천원(모니터 구입비 및 설계비 제외)
1987. 11. 01	백남준 2차 내관, <다다익선> 구체 협의 - 건축가 김원과 설계안 및 설계방안 검토
1988. 01. 05	철제구조물 설계도 및 설치 모니터 수량 확정 -철제구조물 구조계산 등 완료

#### ◆ 설계 검토

- <다다익선> 설계에 따른 구조물, 모니터, 전기공사 등 미술관의 동선관계, 환경 및 사후측면에 대하여, 미술관 건립에 관련 있는 기관(업체)에 검토 의뢰
- 조달청 감리과: 미술관 건립 시 감리기관  
조달청 자문위원-건국대 주경재 교수 검토 중
- (주)대우: 미술관 건립시공자  
건축기술부에서 검토
- 환경종합연구소 일진: 미술관 실시설계자  
김인석 검토 중

- 설계 검토 중이나 작품설치에 따른 철제프레임 자체는 문제점이 없으나, 기초부분은 마춘경(미술관 건립설계 시 구조설계자) 및 주경재 교수의 의견에 따르면, 당초 설계 시 공공부분으로 300-400kg/m<sup>2</sup> 정도의 하중으로 반영되었으므로 본 구조물(무게는 정확히 계산 안되었지만)을 별도 기초 없이 설치하는 것은 불가함. 따라서 현 기초와는 별도의 독립기초 설계안이 요구되며, 또한 기초는 상부 철제구조물과 연관되므로 동시에 설계함이 바람직함.

◆ 향후 추진계획

1988. 02	모니터 공급약정 및 미술관에 기증서(기부 채납) 작성. 미술관장과 삼성전자 사장 약정서 교환(모니터 수량 및 규격 특기사항 명기)
1988. 02	자문위원회 구성 및 개최. 설계실무소위 구성
1988. 02. 10	설계검토완료. 기초보강대책 및 설계완료 (내역서, 시방서, 설계도면, 발주준비)
1988. 02. 27	시설공사 발주 - 기초보강공사 1식 철골구조물공사 1식 전기인입공사 1식
1988. 02. 29	백남준 비디오인스톨레이션 조정실 근무 기술자 확보(2명)
1988. 03. 01	모니터 공급 시작
1988. 03. 15	외자재 구매실시(VTR 및 분배기, 딜레이라인 등)
1988. 03. 30	기초보강공사 완료
1988. 04. 01	전자회로구성 및 모니터 설치공사 발주
1988. 04. 25	모니터 공급 완료

1988. 04. 30	구조물 설치공사 완료
1988. 05. 01	모니터 설치 실시
1988. 05. 15	전기공사 완료(변압기설치 제작설치 공사기간 때문에 최소한 70일 이상 소요됨)
1988. 05. 16	외자재 구매 및 조정실 테크(DECK) 설치완료
1988. 05. 20	전자회로 구성 및 모니터 설치공사 완료(모니터 조정실 완료)
1988. 05. 30	회로 점검 및 시험방영, 제막식 준비, 안내 팜플렛 인쇄
1988. 06. 01	제막식

#### ◆ 문제점

- 상기내용과 같이 기존 슬라브 바닥에 설치가 불가할 경우, 별도 기초설계가 필요하며, 따라서 작품추진공정상 조속한 설계가 추진되어 구조물설치 이전에 기초보강이 선행되어야 함.
- 설계 기본 안은 기검토 되었으나 공사발주에 따른 구조물, 전기공사 및 기초보강공사 등의 시방서, 내역서, 설계상세도(설계에 필요한)가 있어야 공사발주가 가능하고 또한, 공사발주 기간 중 검토, 공고, 입찰 등의 제반일정을 고려해볼 때 시간이 촉박함 (예: 변압기 설치 기간은 최소한 발주일로부터 90일 이상 소요됨)
- <다다익선>의 내용으로 볼 때, 구체적인 설계서가 필요하며, 소방, 전기, 냉난방 및 미술관의 제반조건이 충분히 반영되어야 하고, 본 설계에 의거 삼성전자와 모니터 공급약정이 1988년 2월 10일 이전에 추진되어야 함.

#### ◆ 소요예산판단

항목	내역	금액
모니터	모니터구매 : 1,003대 (삼성전자무료제공) 예비용 모니터구매 : 100대 (삼성전자무료제공) 소요예산 : 약 450,000,000 (삼성전자무료제공)	
구조물설치	철재 계단식 원추형 구조물 폭 8.5m×높이 18.5m	80,000,000원
전기공사	변압기 3000kw 설치 케이블 120m 분전반(대, 중) 2조	50,000,000원
기초보강공사	별도 램프코어 기초보강	18,000,000원
외자재구입	\$20,000×800	16,000,000원
모니터조정실설치	6평 인테리어 포함	5,000,000원
전자회로구성 및 모니터설치공사		30,000,000원
전기료	1988.06.01~1988.12.30	12,000,000원 (본 예산에 포함)
시설유지인건비	2인×300,000원×8개월	4,000,000원
백남준 조수 폴(Paul) 내한 및 체재		4,000,000원
제막식 준비 및 다과회		3,000,000원
안내 팸플렛 제작 및 기타수수료		1,000,000원
<b>합계</b>		<b>223,000,000</b>

향후 추진계획은 조금씩 미뤄져 철골공사는 1988년 6월부터 8월말까지 완료되었고 9월 10일까지 삼성전자가 전량 협찬한 TV수상기 설치가 마무리되었다. 몇 차례 시험방영을 거친 후 9월 15일 마침내 <다다익선>은 그 거대한 모습을 일반인들에게 공개하였다.

## 2. 구조적 측면

<다다익선 (多多益善)>은 과천 국립현대미술관 중앙 홀 한가운데 서있는, 천장 꼭대기까지 치솟은 비디오 탑이다. 높이 18m, 지름 7m, 무게 16t의 거대한 철골구조 원추형 탑은 25인치 TV 195대, 20인치 103대, 14인치 93대, 10인치 552대, 6인치 60대 총 1,003대의 TV수상기로 기단과 옥개부분을 포함 7단으로 구성된, 5층탑의 형태로 제작되었다.

기단부분에는 10인치 TV 346대가 위를 향해 4행 86열(3, 4행), 87열(1, 2행)로 배치되었다. 밖에서 안으로, 1행 87대, 2행 87대, 3행 86대, 4행 86대가 놓여졌다.

탑의 1층 부분 철골구조는 3층으로 되어 있고 각 층마다 32대의 TV를 설치했다. 아래에서 위로 첫 번째, 두 번째 줄은 각각 25인치 TV 30대, 20인치 TV 2대로 구성되어 있는데 20인치 TV가 놓여진 부분은 철골구조물의 출입문 부분에 해당한다. 세 번째 줄은 25인치 TV 32대가 배치되었고 1층의 윗면에는 25인치 TV 31대의 모니터가 위를 향하게 놓여져 배열되었다.

탑의 2층 구조 역시 3층으로 되어 있고 25인치 TV가 24대씩 배열되어 있다. 윗면에는 20인치 TV 30대의 모니터가 천정을 향하게 놓여졌다.

탑의 3층 철골구조 또한 3층으로 되어 있고 20인치 TV가 23대씩 배치되었다. 윗면에는 14인치 TV 30대의 모니터가 위로 향하게 놓여져 있다.

탑의 4층 구조도 3층으로 되어 있고 14인치 TV가 21대씩 배열되었다. 윗면에는 다른 탑의 층들과 달리 각각 10인치 TV 28대, 22대, 2줄로 구성하여 모니터를 위로 향하게 배열하였다.

탑의 5층 부분 철골구조는 모두 9층으로 제작되었고 10인치 TV가 16대씩 배치되었다. 윗면에는 12대의 10인치 TV 모니터가 다른 탑의 층들과 달리 정면을 향해 놓여졌다.

옥개부분의 구조는 13층으로 되어 있고 각 층마다 4대의 6인치 TV들이 배치되었다. 탑의 맨 꼭대기, 수직철봉에는 6인치 TV 8대가 매달려 있다.(도판8)

<다다익선>의 구조설계를 담당했던 김원에 따르면<sup>63)</sup> 1,003대의 TV모니터를 계속 들여와야 하기 때문에 작업 과정 중 전기공사가 가장 힘든 부분이었다고 한다. 그래서 1,003대의 TV 모니터는 총 30개의 전원차단기(NFB)와 연결되어 전력 과부하를 방지할 수 있도록 설계되었고 하나의 전원차단기와 연결되어 있는 TV 모니터들은 한 곳에만 집중적으로 모여 있지 않고 분산되어 있다.

1986년 11월 1일, <다다익선>의 제작, 설치를 논의하기 위해 백남준, 건축가 김원 등이 배석한 자리에서 백남준은 <다다익선>의 간단한 스케치를 하였고(도판2,3,4,5)<sup>64)</sup> 김원은 그 스케치를 바탕으로 구조물을 설계하였다. (도판7)은 김원이 소장하고 있는 설계도이고 (도판9)은 최근 백남준 아트센터로 이전, 전시되고 있는 백남준의 뉴욕 스튜디오의 한 책상 서랍에서 발견되었다.

백남준의 스케치에서도 알 수 있듯이 <다다익선>은 ‘탑’의 형태이다. 제막식 포스터(도판6)에 등장하는 파르테논 신전, 스톤헨지, 바벨탑, 브랑쿠지의 <끝없

63) 김원 인터뷰, 2009년 5월 11일, 16일, 광장건축환경연구소

64) 백남준의 첫 스케치는 나선형 같아 제목을 ‘Video Spiral’이라 하였고 이후 ‘비디오’를 지운 ‘Spiral’로 하다가 다음 회의에서 <다다익선>이라 결정하였다. 김원, “백남준 선생님의 부음을 듣고”, 『백남준 추모문집 TV부처 백남준』, 삶과 꿈, 2007, pp. 113~114

는 원주>, 그리고 블라디미르 타틀린(Vladimir Evgrafovich Tatlin)의 <제3인터내셔널을 위한 기념비><sup>65)</sup>(도판12)와 원각사탑(탑골공원탑, 국보 2호)<sup>66)</sup>(도판 11) 등 또한 <다다익선>을 위한 모티브들일 것이라는 추측을 가능하게 한다. 존 G, 헨하르트도 <다다익선>의 형태가 “거대한 지구라트”를 연상시킨다고 하였고, 실제 타틀린의 <제3인터내셔널을 위한 기념비>는 백남준의 최초의 구상에 영향을 주었다. 그는 타틀린의 이 거대한 아이디어를 400미터 높이의 비디오 형식으로 변안한 것을 한때 구상하였으며 타이틀을 <타틀린에게 보내는 찬가>라고 명명하기도 하였다.<sup>67)</sup> 아마도 타틀린 작업의 기념비적인 특성이나, 조형과 실제공간을 융합시키고자했던 조형이념에 자극 받았던 것 같다.

TV 수상기를 쌓아올리는 설치형식은 1982년 휘트니미술관에서 열린 회고전에서 선보인 <비라미드-V-yramid>(도판13)나 1984년 카스파르 쾨니히(Kaspar Konig)가 기획한 ‘여기에서부터 Von Hier Aus’에 출품한 <TV깎때기>(도판14), 1985년 풍피두 국립현대미술관 전시에 출품한 <Double Face Arc>를 거치면서 구체화되어가고 있었다.

휘트니미술관에서 열린 회고전 당시 백남준은 한 방송 인터뷰에서 <비라미드>가 매우 즉흥적인 착상으로 이루어진 설치작품이라고 밝히고 있다.<sup>68)</sup> 그는

65) 블라디미르 타틀린(Vladimir Evgrafovich Tatlin, 1885~1953)은 10월 혁명(1913~17) 이후 유리와 철골로 구성된 개방된 구조물 <제 3 인터내셔널을 위한 기념비>를 제작하여 러시아 구축주의 예술 형식의 근거를 제공했다. 타틀린은 실제 물질과 실제 공간을 기본으로 작업을 전개하여 예술의 사회성을 실현하고자 하였다. 당시 러시아 레닌 정부는 국가 차원에서 예술의 추상형식을 권장했으며, 새로운 조형언어 ‘구축’을 통해 예술의 사회적 기능을 강화하고자 하였다. 예술은 사회적으로 생산, 유통, 분배, 소비되어야 하며 구축주의를 통해 새로운 생산 이데올로기를 만들어야 한다는 것이다. 근대적 조형언어를 통해 사회의 이데올로기를 담고 있는 이 작품은 그러나 작품의 나선형이 전통미학에 근거하는 도상학적 예술방식이라는 이유로 비난받았다. 김영미, 『러시아 아방가르드 미술에 나타난 사회성에 관한 연구 : 러시아 구축주의를 중심으로』, 이화여자대학교, 2008

66) <다다익선> 제막식 포스터의 메인 이미지는 원각사탑의 형태와 매우 유사하다. 14세기 고려 말의 경천사지탑을 모방한 원각사탑은 삼단 기단 위의 아형 3층, 방형 7층의 대리석탑으로 세조13년, 1467년에 제작되었다.

67) 김홍희, 『백남준: 해프닝, 비디오아트』, 디자인하우스, 1999, p. 19

68) 국립현대미술관 소장 <백남준 휘트니 전시 기록> 비디오

이 작품이 설치된 전시 도입부 갤러리를 어두운 방으로 조성하고자 하였으나 미술관 측에서 전체 미술관의 자연광을 모두 가려야 한다는 데 난색을 표하자 그럴 바에는 모니터들을 모두 한 곳에 모으자는 구상으로 형태가 바뀌었다는 것이다. 바닥에서 천정까지 수직적으로 쌓아올려진 다양한 크기의 32대 컬러텔레비전과 8대의 흑백텔레비전은 위로 갈수록 화면이 점점 작아지고 비디오테이프의 다채널 이미지가 만화경과 같이 동시다발적으로 보여져 그 각 영상들 간의 긴장감은 예기치 않은 효과를 가져왔다.

작품에 사용된 비디오테이프는 특별히 편집한 <글로벌 그루브>와 <레이크 플래시드 '80(Lake Placid '80)>의 연속적 장면이고 여기에 누드 소녀, 피아노건반이 인쇄된 술, <조곡 212>(1977)의 가옥 장면 등이 추가되어 있다. 1980년에 개최된 동계올림픽 장면을 담은 <레이크 플래시드 '80>은 제13회 동계올림픽 기념예술제 조직위원회로부터 제작을 의뢰받아 레이크 플래시드 현지에서 촬영한 것으로 스케이트, 아이스하키, 스키, 스키점프 등과 같은 다양한 스포츠 종목의 장면을 담고 있고, 상영시간 4분의 짧은 테이프 <앨런 긴스버그>는 백남준 작업에 자주 등장하는 모티브이다. 자료는 순전히 시각적인 관점에서 선택되었고 이러한 경향은 이후 지속되었다. 관람자는 쌓아 올린 벽돌들처럼 서로 붙어있는 모니터와 움직이는 이미지 덩어리들에 몰입하면서 이미지의 경험을 자아내고, 모니터들은 가공된 동영상의 짝 찬 조합과 분절을 통해 견고한 표현력을 얻는다. 이미지와 이미지의 원천들 사이의 다양한 층위와 혼합을 통해 복합적이고 다층적인 경험이 창출되는 것이다. 이 작품들에 대한 대중들의 반응은 뜨거웠고 백남준은 이 전시 이후 본격적으로 이러한 형식의 비디오설치 작업에 몰입하게 되었다.

구조적인 측면에서 <다다익선>의 가장 직접적인 선례는 1984년 뒤셀도르프의 메세게란데 홀(MessegeLand Halle)에 설치됐던 <TV깎때기>(도판15)를 들

수 있다. 이 작품은 99대의 TV수상기로 점점 작아지는 5개의 동심원을 만들어 마치 깔때기를 거꾸로 매단 형태를 표현해 관람자들은 마치 허공 속에 유포하는 듯한 비디오들의 이미지를 밑에서부터 올려다본다. 바닥과 가장 가까이에 있는 가장 큰 원은 36대의 모니터로 구성되었고 다음 세 개의 원은 각각 18대, 가장 위쪽의 작은 원은 9대의 모니터로 이루어졌다. 모니터 화면 위에서 펼쳐지는, 재편집된 비디오테이프가 3개의 채널로 혼합되어 상영되는 이미지들의 극적인 흐름과 격렬한 속도감은 깔때기의 나선형 틀과 어울리면서 관람자가 서 있는 위치가 변화됨에 따라 다양한 형태를 창조한다. <비디오 깔때기>의 장엄한 스케일은 분명 백남준의 가장 거대한 비디오 조각 <다다익선>에 영감을 주었을 것이다. 이 작품은 속이 빈 <다다익선>이라고 할 정도로 그 스케일과 아이디어의 흐름은 서로 닮아있는데 5개의 층으로 구성되어 있는 점과 심지어 3채널 혼합이라는 점까지 흡사하다. 아마도 백남준은 <다다익선>을 구상하면서 <TV깔때기>를 설치하면서 느꼈던 효과를 십분 고려하였을 것이다.

백남준은 처음 <다다익선>을 구상했을 때, 건물공간과의 조화를 위해 뉴욕 휘트니미술관에 소장된 <비라미드>와 폰피두센터에 전시되었던 <삼색 비디오 (Tri-Color Video)>의 두 가지 요소를 모두 갖춘 작품, 즉 올려 보아도 좋고 내려 보아도 좋은 작품으로 구상했다고 한다.<sup>69)</sup> <삼색 비디오>는 백남준 작품 가운데 가장 큰 멀티모니터 설치작품으로 256대의 컬러텔레비전과 128대의 흑백텔레비전, 총 384대의 텔레비전이 4대를 한 단위로 가로 세로 8×12블럭의 거대한 직사각형을 이루면서 화면을 위로 향한 채 폰피두센터의 무대바닥을 거의 채웠다. 이 작품은 프랑스 국기를 모방한 것으로 청색, 백색, 적색의 영상을 반영해 프랑스인에게 거대한 전자국기를 선사했다. 관람객들은 <삼색 비디오>를 예술작품이라기보다는 비디오 바닥으로 생각했고 백남준 또한 비디오아트는

69) 김홍희, 『백남준: 헤프닝, 비디오아트』, 디자인하우스, 1999, p. 209

절반만 예술에 속하고 나머지 절반은 일상의 문화에 속한다고 생각했다. 최대한 많은 것들을, 이질적인 것들을 한 데 버무려 놓음으로써 제3의 효과를 창출하는 것, 서로 다른 것들을 구분하고 분리하기 보다는 한 데 모음으로써 ‘전환’을 꾀하는 것이 바로 ‘다다익선’의 원리를 보여주는 것인 것이다. 램프코어의 나선형 통로를 따라 올라가며 시점에 따라 변화하는 <다다익선>의 화면들은 끊임없이 계속 변화하고 있다.

<다다익선>은 제작 후 15년이 지난 2003년에 리모델링되었다.<sup>70)</sup> TV수상기가 노후 되어 상당부분 모니터가 먹통이 되었고 화재위험도 농후해 1,003대의 TV 전체를 재설치하였다. 검은색 TV모니터는 금속성 은색으로 바뀌었고 노후해져 정상가동이 어려워졌던 일부 모니터 화면도 한층 생생해졌다. 국립현대미술관측은 백남준과 리모델링에 관해 사전협의를 하였고 4개월여의 전면공사 끝에 5월 5일 어린이날 <다다익선 2.1>을 공개했다. 1988년 제작당시 가격이 7억~8억 원대였던 <다다익선>의 리모델링 비용은 총4억2000여만 원이 들어갔고 리모델링을 위해 국고 2억 원과 삼성전자가 현물 모니터 470대와 현금 1억 원을 지원했다.<sup>71)</sup> 모니터가 단종이 될 경우 이상이 생겨도 교체할 수 없던 전례가 되풀이되지 않게 하기 위해 교체용 모니터도 다양한 크기로 206개를 확보했다. 1003개의 모니터는 모두 교체되었고 비디오테이프에 보관되어 있던 영상도 모두 DVD로 옮겨 제작되었다. <다다익선>의 리모델링은 백남준 비디오아트 작품에 대한 개·보수작업의 첫 사례라 보존과 보완 등 수리 적정선에 대한 예를 제시해주었다. 그러나 브라운관 모니터를 계속 틀어놓다 보니 교체한 TV 모니

70) <다다익선> 리모델링 작업에는 1988년 <다다익선>부터 백남준 작품의 설치를 담당하고 있는 이정성 아트마스터 대표와 미술관 직원들, 그리고 삼성전자 관계자들이 참여했다.

71) 리모델링 시 삼성전자의 6인치, 10인치 텔레비전 브라운관이 생산되지 않아 아트스타(Artstar) 브라운관이 사용되었다.

터 또한 빠른 속도로 노후화되고 있다. 얼마 지나지 않아 국립현대미술관은 또 다시 <다다익선>의 브라운관 TV모니터를 모두 액정표시장치(LCD) 모니터로 교체할 것인지, 아니면 브라운관 TV 모니터의 케이스는 그대로 두고 내부의 전 기회로 장치를 바꿀 것인지에 대한 중대한 결정을 내려야 한다. 이에 대해 김경운 학예연구사는 2007년 12월 동아일보와의 인터뷰에서 “백남준 선생은 원래 이 작품의 아이디어만 제공했고 건축가 김원씨가 구조물을 설계하는 등 제작 실무 작업은 다른 사람들이 맡았다. 백남준 선생은 <다다익선>의 외양을 어떻게 보존할 것인지, 모니터를 어떤 것으로 할 것인지 등에 관해 어떠한 가이드라인도 정해 놓지 않았다. 최대한 외양도 유지하고 기능도 그대로 살려야겠지만 그림에도 불구하고 가장 중요한 것은 백남준 선생의 아이디어를 보존해야 한다는 점이다.”라고 이야기 하고 있어 전체적 형태의 큰 변화 없이 두 번째 리모델링이 진행될 것으로 예상된다. 외관상의 큰 변화로 <다다익선>의 전체적 이미지가 확연히 변경되지 않는다면 지금 이 시점에서 영구성을 기할 수 있는 방안으로 진행되어야 할 것으로 보이고 당시 <다다익선>의 구조물을 설계했던 건축가 김원의 자문을 얻는 것도 좋은 방법이라 생각된다.

### 3. 영상이미지

<다다익선>은 세 개의 채널로 구성되어 있으며 이 작품을 위해 백남준은 자신의 기존 영상이미지들과 새로 제작한 이미지들을 새롭게 편집하였다. 소프트웨어는 총 8개로 ‘다다익선 1, 2, 3, 4’와 ‘오리엔탈 페인팅 1, 2, 3’, 그리고 ‘다다익선-아치’로 구성되어 있다. 1974년 제작된 이래 백남준의 비디오작업 대부분에 빠지지 않고 등장하는 <글로벌 그루브>의 비디오 클립을 비롯하여, <굿모닝 미스터 오웰>, <바이 바이 키플링>, <손에 손잡고> 등 다국적 위성프로젝

트 ‘우주오페라 3부작’의 편집판과 <Living with the Living Theatre>, <뉴욕 판매 Selling of New York> 등 주요 비디오 작업들, 살롯 무어만과의 공연 장면, 그리고 <다다익선> 자체의 개막 축하공연장면과 서울의 여러 풍경, 곳판 등의 퍼포먼스 사진들, 1986년 아시안게임 경기의 여러 장면—육상선수 임춘애, 탁구선수 유남규의 역전 경기 장면 등—이 특유의 정신없는 속도로 한데 엮여 빠르게 지나간다. 이는 일종의 백남준 비디오 예술의 비망록이라고 할 수 있는 것이고 비디오 탐의 맨 꼭대기에는 마치 다보탐의 보주(寶珠)를 상징하듯 빨간 전구가 빛을 내고 있다.

백남준 비디오테이프 중 고전적인 작품으로 간주되고 이후 모든 비디오테이프의 모델이 되는 <글로벌 그루브>(30분, 1974년 1월 30일, WNET에서 처음 방영)는 반나체 고고 댄서들이 미국의 록음악에 맞추어 스텝을 밟고 일본과 한국의 무용이 노래하며 북을 치는 내버조 인디언 토착민과 아프리카 흑인의 북싱에 의해 교체되고, 그 사이에 일본의 코카콜라 광고 방송이 등장한다. 알렌 긴스버그의 일화를 이야기하는 존 케이지의 차분한 리듬은 빠른 템포를 중단시키고, 백남준과 무어만의 퍼포먼스 <현악기 연주자를 위한 26'1.1499>와 <TV 첼로>의 단면이 보인다. 삽입된 인터뷰에서 무어만은 백남준의 <TV 첼로>가 1600년 이후 첼로의 역사에 있어서 첫 번째 혁신이라고 말하고 있고 첼로 연주자 앨런 슈만(Alan Shulmann)의 전통적인 연주장면도 보인다. 또한 일그러진 리처드 닉슨과 <전자오페라 No. 1>, <비디오 간담>과 같은 이른 시기의 실험적 작품들도 포함되어 있고 카를하인츠 슈톡하우젠의 작품이나 라이브 연극작품들도 보여 진다. 그루브(Groove)는 지구적 언어로서의 음악의 절대적 힘을 나타내는 것으로 음악과 무용의 비언어적인 의사소통에 중점을 두고 비디오 매체를 통한 전 지구촌의 문화교류의 가능성을 제시한, 문화적 교환과 커뮤니케이

선을 주제로 한다. 잡다한 영상들은 콜라주 되어 동양과 서양, 전통예술과 대중 유행문화, 추상과 구상, 빠르고 느린 템포 등의 대립을 보여준다.

최초의 위성예술 <굿모닝 미스터 오웰>은 뉴욕의 MNET 텔레비전 스튜디오와 파리의 풍피두센터에서 공연, 방송되었다. 뉴욕공연에서는 팝그룹 오잉고 보잉고(Oingo Boingo)와 영국밴드 톰슨 트윈스(The Thompson Twins)의 연주가 끝나면 케이지의 선인장 연주에 맞추어 커닝햄이 춤을 춘다. 알렌 긴스버그와 피터 오로프스키가 시 낭송을 하고 코메디언 레슬리 풀러(Leslie Fuller)와 미첼 크리그만(Mitchell Kriegman)이 캔자스의 비디오 아티스트 테디 디블(Teddy Dibble)과 함께 등장한다. 이어 무어만의 <TV첼로>연주가 있고 필립 글래스의 음악과 함께 딘 윈클러(Dean Winkler)와 존 샌번(John Sanborn)의 비디오가 방영된다. 풍피두센터 공연에서는 요셉 보이스의 피아노 연주장면과 벤 보티에의 쓰기와 로베르 콕바스(Robert Combas)의 그리기, 그리고 위베르(Pierre-Alain Hubert)의 불꽃놀이 장면이 연달아 방송되고 위르방 삭스 그룹과 가수 사포, 베르소 스튜디오의 패션쇼 장면 등은 확대된 영상 변형으로 나타나 모티브가 추상적으로 해체될 때까지 보여 진다. 서로 다른 영상들은 재빨리 교대되어 이어졌고, 고급(전통)예술과 대중예술이 서로 나열되었으며 영상들은 전자공학적으로 콜라주 되고 일그러졌다. 또한 화면의 영상이 다양한 크기로 분할되었고 뉴욕과 파리의 영상들은 서로 대비되었다.

<바이 바이 키플링>은 뉴욕의 WNET, 동경의 TV Asahi, 서울의 KBS-TV 1에서 방송되었다. 뉴욕공연에서는 필립 글래스, 루 리드(Lou Reed), 데이빗 튜더의 음악과 리빙 시어터 무용단의 춤 공연이 있었고 낙서화가 키스 해링(Keith Haring)이 등장하며 김금화의 신딸 최희아가 가야금 주자 강병기와 협연하였다. 일본공연에서는 건축가 이소자키, 의상디자이너 이세이 미야키(Issey Miyake), 그리고 일본 씨름 선수 등과 함께 한국의 사물놀이(김덕수 사물놀이

패)가 등장하고, 서울공연에서는 아시안게임의 하이라이트인 마라톤 경기가 생중계되었다. 특히 지역 인물들을 많이 등장시킨 이 작품은 동양인과 서양인의 만남의 장면들을 한 화면에 병치시키고 있는데 키스 해링과 이세이 미야키는 우주를 통해 만나고 있고 딕 카베트(Dick Cavette)와 류이치 사카모토(Ryuich Sakamoto)가 내민 손들은 화면에서 이어져 위성악수를 만든다. 동경에서 연주하는 김덕수 사물놀이패의 타악기 연주와 미국 타악기 그룹의 연주가 화면을 통해 경연을 벌이고 서울 한강변을 달리는 마라톤 경기는 뉴욕으로부터 연주되는 필립 글래스의 음악에 맞추어 중계된다. 이 공연을 통해 백남준은 동양인과 서양인의 지역적, 이념적 차이가 예술과 운동 즉 비정치적 교류에 의해서만 해소될 수 있음을 시사하며 “예술과 운동의 콕테일”이란 새로운 미학을 구현하고자 하였다.

<손에 손잡고>는 뉴욕의 데이빗 보위(David Bowie) 노래로 공연이 시작하여 서울 올림픽 실황을 중계한 다음, 카메라가 독일로 옮겨져 독일 록 밴드의 음악을 소개한다. 곧이어 삼바춤과 노래의 현장 리오데자네이로, 레닌그라드의 음악, 베이징의 중국무술, 비엔나의 재즈 오케스트라를 선보이고 다시 서울로 바뀌어 과천 국립현대미술관의 <다다익선> 앞에서 김덕수의 사물놀이패와 김중자 댄스팀이 공연하는 장면을 보여준다. 사물놀이 연주에 맞추어 뉴욕 스튜디오의 백남준은 한국 전통 갓을 모독하는 해프닝을 벌인다. 이어 튜더가 피아노를 치고, 뉴욕에 있는 데이빗 보위와 동경의 사카모토는 양분된 스크린을 통해 인사를 나눈다. 사카모토의 <마지막 황제> 연주가 끝나고 나면, 일본 전통음악에 맞춘 뉴욕 머스 커닝햄의 춤으로 태평양을 횡단하는 춤과 음악의 협연이 벌어진다. 그리고 예루살렘으로부터 콜 데마마(Kol Demama)의 무용이 소개되고, 아일랜드 자동차 경주 중계에 이어, 한국의 부채춤으로 끝을 맺는다. 이 공연에서 백남준은 동양과 서양의 만남 뿐 아니라 당시 중국, 소련(러시아) 같은 공산국가

들과의 만남도 이루어 전 지구적 소통을 이룩하였다.

이 외에도 <다다익선>에서는 <Living with the Living Theatre>, <뉴욕 판매 Selling of New York> 등의 주요 비디오 작업들의 장면들과 살롯 무어만과의 공연장면, 여러 퍼포먼스 사진들, 그리고 1986년 아시안게임의 경기장면들이 재편집되어 빠른 속도로 움직이며 변화한다. 관객은 미술관 램프를 따라 올라가면서 백남준이 제작한 가공이미지들과 퍼포먼스를 통해 하나 되는 지구촌, 특히 한국의 문화와 역사를 소개하는 장면들을 감상할 수 있다. 존 G 헨하르트는 한국인으로써 가장 유명한 세계적인 현대미술가인 백남준이 20세기의 가장 뛰어나고 장엄한 비디오아트 <다다익선>을 통해 한국을 찬미하고 자기 자신의 삶과 성공을 기리고 있다고 하였다. 조각적인 건축물 <다다익선>의 방대한 크기와 전례 없는 스케일에서 백남준의 상상력과 천재성은 다시 한 번 증명되고, 동영상을 통해 한 국가와 그 민족은 시적으로 찬양받고 있다는 것이다.<sup>72)</sup> 여기에서 비디오는 육중한 기념 건축을 쌓아올리는 벽돌의 역할을 하며, 전 세계의 문화가 서로 소통하고 융합되는 현장을 빠른 속도로 담아내고 있는 1,003개의 비디오 화면들은 하나의 거대한 탑의 형태를 이루며 진정한 소통의 장(場)을 만들고 있다.

#### 4. <다다익선>에 내재된 철학적 사상

백남준은 1965년, 자신의 TV실험을 회화도 아니고 조각도 아닌 ‘시간미술 Time Art’<sup>73)</sup>로 규정하였다. 작곡에서 조형예술로 전환하면서 백남준은 조형적

72) 뉴욕 타임즈의 존 오코너는 <손에 손잡고>가 한국의 이미지 개선을 위한 광고 같다고 혹평하기도 하였다.

73) Time Art(시간예술)는 시간의 추이에 따라 내용이 전개되는 예술로 공간예술과 대비된다. 시간예술은 시간적 발전을 이룩하는 한, 모든 예술이 이에 속한다고 할 수 있으나, 일반적으로는 공간적 구성

인 시각적 구조물의 리듬감에 대해 큰 관심을 가지고 있었고 시간과 그 인식, 즉 행위하는 시간과 수용하는 시간의 차이를 중요하게 생각했다. 그리고 이후 비디오의 출현을 미술사적으로 다음과 같이 평가했다.

“마네로부터 조셉 코스스(Joseph Kosuth)까지 사람들은 모든 것을 시도했다. 그 뒤로 회화의 세계에서는 더 이상 할 것이 없었다. 단지 제한된 스타일 안에서 사실주의로부터 추상으로, 또 개념미술로 옮겨가는 수밖에 없었다. 회화를 한걸음 진보시키는 길은 시간의 요소를 투입하는 길 뿐이었다.”(1984)<sup>74)</sup>

백남준에게 새로운 전자매체가 양산하는 전자회화(Electronic Painting)는 고갈된 회화의 전통과 현대의 사이버네틱한 사회의 유일한 대안이었고, 전자(Electronic)의 끊임없는 변신은 미술에 비결정성과 다양성을 부여하였다. 전자매체를 이용함으로써 ‘시간’의 요소가 도입된 일회적 회화를 창조할 수 있었고 TV세트의 조작으로 관람자의 참여를 도모할 수 있게 되었다.

발터 벤야민(Walter Benjamin)은 저서 『기술복제 시대의 예술작품 The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction』(1938년)에서 기술복제에 의한 작품의 복수화 현상이 새로운 미학적, 지각적 변화를 초래하였다고 기술하였다. 예술작품의 유일성과 영구성을 보장하는 아우라(aura)가 대량생산의 보편성과 평등개념으로 인해 박탈되고, 의식에 봉사하는 재래예술의 ‘제의 가치 cult value’가 정치적 실천을 앞세우는 ‘전시 가치 exhibition value’로 대체되어 대량생산에 의한 수적인 확산이 재생산을 위한 새로운 미학을 낳게 하

---

을 갖지 않는 것(음악, 문예)에 한해서 시간예술이라 하고, 공간적으로 연장되고 시간적으로 발전하는 시간예술(연극, 영화, 무용)과는 구별된다. 그러나 백남준은 TV수상기를 이용하는 자신의 비디오아트를 회화도 조각도 아닌 시간예술로 규정하고 있다. 이는 아마도 비디오아트의 3차원적 형태나 2차원의 화면 보다는 일정한 속도로 빠르게 변하는 화면들의 비결정성과 자신의 메시지가 발신되고 수신되는 과정 즉, 그 시간이 자신의 비디오아트를 완성한다고 보았기 때문으로 간주된다.

74) 강태희, 「지구촌의 커뮤니케이션」, 『백남준·비디오매·비디오땅』, 국립현대미술관, 1992, p. 44

는 질적 변화를 초래하였다는 것이다.<sup>75)</sup> 백남준은 동일 이미지의 반복적 사용으로, 또한 복제 가능한 비디오테이프의 제작으로 재생산 시대의 예술적 요구를 충족시킨다. 백남준의 이러한 작업은 앤디 워홀의 작업과도 같은 맥락이다. 워홀은 마릴린 먼로나 캠벨 수프통조림, 코카콜라병 등을 격자모양으로 50개, 100개, 혹은 200개씩 실크스크린으로 반복하여 그리면서 대량전달을 위한 대중매체들의 광고기법을 이용했고, 동시에 현대사회의 한 단면을 보여 주었다. 이러한 반복성은 전통미술의 귀족화, 특수성의 가치를 하락시키고, 또한 비개성적이며 기계적인 과정을 통해서 전통적 미술을 보편화, 평균화시킴으로써 대중과의 관계를 긴밀하게 해주었다. 비디오가 지배적 문화커뮤니케이션에서 파생되었음에도 불구하고 백남준은 오히려 비디오를 사회의 지배적 문화에 대한 비평의 도구로 이용하였으며 이를 통해 대중과 진정으로 소통할 수 있는 장(場)을 만들고자 하였다.

이러한 문맥에서, 이중성의 증상과 모방적 재생산을 연결시키는 파르지에는 “기술적 재생산의 시대에 일반화되는 복제기술(duplication)은 모방의 문제를 극복하는 유일한 방법으로서, 그것을 통해 새롭고 근원적인 개념을 표현할 수 있다”고 역설한다.<sup>76)</sup> 파르지에의 논지는 프레드릭 제임슨(Fredric Jameson)이 말하는 포스트모던 시대의 풍자적 혼성모방(Pastiche)과 같은 의미를 지닌다. 포스트모던의 동종요법적 실천은 포스트모더니즘을 치유, 극복하기 위하여 포스트모더니즘의 방법을 이용하며, 풍자적 모방을 해체하기 위하여 풍자적 모방 방법을 사용하는 것이다. 이는 “나는 기술을 증오하기 위해 기술을 사용 한다”라는 백남준의 언급과도 같은 맥락이라 볼 수 있다. 이러한 복제의 시대, 풍자적

75) 발터 벤야민, 최성만 옮김, 「기술복제 시대의 예술작품」, 『발터 벤야민 선집 2』, 길, 2007, p. 25 ; W. Benjamin, ed. Hanhardt, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Video Culture: A Critical Investigation*, Visual Studies Workshop Press, 1986, pp. 30~33

76) J. P. Fargier, ed. E. Town, "Last Analogy before Digital Analysis", *Video by Artists 2*, Toronto: Art Metropole, 1986, p. 67

모방의 시대는 급기야 ‘저자의 죽음’을 선언했고, 데리다가 말하는 텍스트간의 상호관계성(intertextuality)으로 원전의 진리를 대체한다. 포스트모더니스트들의 이러한 주장은 불교에서 말하는 ‘공(空)’의 세계관과 비슷하다고 할 수 있고 또한 ‘자기-폐기(self-abandonment)’와도 유사하다고 볼 수 있다. 더 이상 ‘오리지널’한 것은 있을 수 없기 때문에 포스트모더니즘은 예전에 있었던 것을 무차별적으로 끌려준다. 프레드릭 제임슨은 이러한 포스트모더니즘의 특징을 “혼성모방(pastiche)과 분열증(schizophrenia)”으로 제시한 바 있다.<sup>77)</sup> 그가 이야기하는 ‘혼성모방’은 그저 맹목적인 모방 및 조합에 해당하는 용어이고, ‘분열증’은 시체를 사용할 줄 모르기 때문에 역사 감각을 상실하고 영원한 현재에 머무는, 상징계로의 진입에 실패한 파편화된 주체(자기-폐기된 주체)의 증세이다. 프레드릭 제임슨은 이러한 특징을 가진 포스트모던 작가 중의 한 사람으로 백남준을 꼽았다.<sup>78)</sup>

백남준의 비디오아트는 모방을 통하여 풍자하는 ‘메타비평’을 수행하거나 양면성을 대두시켜 애매함을 조장하여 무의식과 상상력에 호소한다. 결국 이중성이라는 애매함을 주제로 삼는 백남준의 비디오테이프 작품은 관객의 무의식을 일깨우고 상상력을 활성화시키는 참여 TV 가 되는 것이다.

백남준의 비디오아트는 또한 ‘문화적 주체성’이 역사나 전통에 의해 고정된 것이 아니라 새로운 기술, 인구의 이동, 변화하는 권력구조의 기능의 따라 끊임 없이 협상되고 논의되는 유동적 현상이라는 점을 강조한다. <글로벌 그루브>나 우주오페라 3부작에서처럼 다양한 국가의 문화와 예술의 현장을 공존시키고 소통시키는 방식은 문화적 주체성이란 고정된 것이면서도 변화하는 것이고, 주체

77) Frederic Jameson, “Postmodernism and Consumer Society”, ed. Hal Foster, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, pp. 111-125

78) Frederic Jameson, *Postmodernism or The Culture Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, 1991, p. 31, pp. 162-5 : 정현이, 「백남준의 선(禪)적 시간」, 『미술사학보』, vol. 28, 2007, p. 197

성 자체가 포스트모던 시대의 예술가들에게 활동의 터가 된다는 것을 시사한다. 다시 말해, 비-일원적인 문화의 상호교환을 통해 문화적 차이를 인정하고, ‘문화적 소외화’라는 개념을 퇴치하여 계급 없는 환경을 가상하고 있는 것이다. 이는 플럭서스의 무정부적 경향과 일맥상통하는 것이며 모든 종류의 형식주의적 구조를 거부하는 것이다. 비디오콜라주를 안정된 표현구조 안에서 실행시킨 비디오조각, 설치작품 중, 특히 백남준의 대표적 비디오콜라주들이 재편집된 기념비적 설치작품 <다다익선>은 그러므로 이질적인 문화의 목소리를 하나로 융합하여, 그동안 단절된 사람들, 즉 대륙 간의 만남과 소통을 통해 진정한 화해와 통합을 이룩하였다고 할 수 있다. 그 소통의 수단으로 백남준은 통신의 중요성을 시사하며 자신의 비디오아트를 다음과 같이 정의하였다.

하나의 원이 있다. 예술이다.

또 하나의 원이 있다. 통신이다.

이 두 원이 겹쳐지는 대추씨 같은 모양이 바로 비디오 아트이다.

비디오 아트는 대추씨처럼 딱딱하다.<sup>79)</sup>

예술과 통신이 겹쳐지는 곳에 백남준이 지향하는 비디오아트가 존재하고 그의 비디오아트는 곧 소통의 창구가 된다. 그리고 그 창구를 통해 백남준이 완성하고자 하였던 세계간의 화합이 이루어진다. ‘깨우침과 실천’, ‘조화와 화합’, ‘치유와 화해’ 등 상대와의 통합을 시도하는 선(禪)사상은 예술에서 참여와 소통을 지향케 하였고 진정한 의미의 세계성을 추구하게 하였기에 이것이 바로 백남준이 <다다익선>을 통해 전달하고자 하였던 핵심적 메시지라고 볼 수 있는 것이다.

---

79) 김용옥, “遇白南準說章第無”, 『石壽畫論』, 통나무, 1992, p. 197

## V. 결론

현재 국립현대미술관 램프 코어에서는 백남준의 <다다익선>과 재미설치가 강익중의 <삼라만상>이 어우러져 ‘멀티플 다이얼로그 ∞ (Multiple Dialogue ∞)’<sup>80)</sup> 전시가 열리고 있다. 지난 1994년 휘트니 미술관 챔피언 분관에서 백남준과 함께 ‘멀티플/다이얼로그’ 전시를 열었던 강익중은 백남준 작고 3주기에 자신의 예술적 조연자(mentor)였던 백남준에게 헌정하는 일종의 오마주(경의 homage)를 자신의 작품 <삼라만상>으로 표하고 있다. <다다익선>을 감싸고 올라가는 램프코어 200m 나선형 벽면에 강익중은 25년여에 걸쳐 제작한 6만여 점의 3×3인치 작품과 영어단어 연작, 문자 연작, 부처 연작, 목각 연작, 산 연작 등을 거쳐 최근의 달 향아리 연작에 이르기까지 자신의 예술세계를 대표하는 작품들을 선별, 재구성하여 <삼라만상>을 제작하였고 이는 마치 <다다익선>을 둘러싸고 있는 색동옷, 또는 산처럼 풍경소리, 산새소리, 풍금소리 등을 담고 있어 끊임없이 명멸하는 <다다익선>의 영상이미지와 조화를 이루고 있다. “<다다익선>은 미래로 가는 로켓을 닮았다. 나는 백남준 선생의 정신을 담은 이 로켓이 멀리 멀리 날아갈 수 있도록 점화대에 성냥을 그어드린 것 뿐”이라는 강익중의 말처럼 “많으면 많을수록 좋다”는 뜻의 <다다익선>에 강익중은 <삼라만상>으로 화답하며 두 예술가의 인간적 교감과 세대와 매체, 나아가 미학적 대화까지 나누고 있다.

이 전시를 통해 강익중은 백남준이 <다다익선>을 통해 이야기하고자 하였던 소통과 화합의 메시지를 한 단계 더 도약하여 전달하고 있다. <다다익선>의 영상이미지들을 통해 백남준이 국가와 민족, 문화, 이념 등의 화합을 도모하고자

---

80) 2009년 2월 6일~2010년 2월 7일, 국립현대미술관 램프코어

하였다면 강익중은 백남준과의 인간적, 세대적 소통까지를 시도하고 있다. 더불어 전자매체를 소재로 이용한 <다다익선>과 달리 강익중은 나무 조각이나 오브제들을 이용하여 <삼라만상>을 제작했고 소리가 없는 <다다익선>과 달리 <삼라만상>은 자연의 소리를 내고 있어 같은 공간에서 두 예술가와 두 작품은 서로 이야기를 주고받으며 화합하고 있다. 중간 중간 설치된 모니터는 그 위치에서 있는 관객 자신과 다른 공간의 관객을 병치하여 보여줌으로써 실시간 소통의 개념을 이야기한다.

그러므로 한국의 국립현대미술관 중앙 홀에 서있는 높이 18m, 5층 탑 <다다익선>은 백남준이 해프닝, 퍼포먼스를 하면서 관객을 참여시키고 그들과 소통하려고 했던 예술 개념을 전자매체를 이용한 작업에서도 마찬가지로 풀어내고자 하였다는 것을 보여준다. <글로벌 그루브>와 <굿모닝 미스터 오웰>을 위시한 위성프로젝트 3부작 외 다수의 비디오테이프의 영상이미지들을 빠른 속도로 대담하게 뒤섞음으로써 진행 중인 즉흥성의 느낌을 전달하고 새로운 조합과 표현을 낳는다. 1,003대의 TV 모니터에서 명멸하는, ‘시간’의 요소가 도입된 비결정적이며 다양한 전자회화들은 한데 버무려져 제 3의 효과를 창출하고 이미지들의 반복적인 차용(appropriation)은 예술의 유일성을 훼손시킨다. ‘오리지널’을 부정하는 무차별적 풀라주는 불교의 ‘공(空)’의 세계관과 ‘자기-폐기(self-abandonment)’와도 유사한 것으로 포스트모더니즘 이론에 부합되는 것이다. 레디메이드인 1,003대의 TV모니터의 집적 또한 기계적 대량생산과 반복성을 나타내어 다다운동이나 앤디 워홀의 미학처럼 전통적 미술을 보편화시키고 평균화시킨다. 이처럼 <다다익선>에 내재된, 동양의 선(禪)사상에 입각한 세계간의 화합과 소통의 메시지는 지구촌을 하나로 통합하여 국가, 민족, 문화, 이념, 장르간의 경계를 허물고 상호교환을 통해 차이를 인정한다. 이는 <다다익선>이 하나의 지구촌, 즉 현대판 바벨탑처럼 미디어를 통한 인류의 소통을 시

도하는 것으로 간주할 수 있고, 포스트모더니즘의 문법이 집약되어 있다고 볼 수 있다. 따라서 백남준이 <다다익선>을 통해 한국의 문화와 예술을 다른 문화권과 진정으로 소통할 수 있는 장(場)을 만들어 대한민국을 새롭게 탄생시키려 했다는 점에서 <다다익선>의 그 의의를 찾을 수 있는 것이다.

본 논문을 필두로, 백남준 아트센터 이영철 관장의 바람대로, 백남준의 사유와 활동을 제대로 규명하는 연구가 앞으로 인문학, 테크놀로지, 예술 분야 등에서 폭발적으로 일어나길 기대한다. 부족한 자료로 본 논문이 피상적 연구로 끝난 것 같아 아쉬움이 남지만 <다다익선>에 관한 최초의 본격적 연구임에는 그 의의를 두고자 한다. 앞으로 <다다익선>의 영상이미지들을 순차적으로 정확히 해제하여 백남준의 메시지가 어떠한 흐름으로 전개되었는지를 구체적으로 연구하는 시도가 이루어지길 기대해 보며 본 논문을 마친다.

## 참고도판

## 참고문헌

### <단행본>

- 그레고리 베드코크, 채창석 옮김, 『포스트모더니즘과 비디오 예술』, 인간사랑, 1996
- 김광우, 『비디오아트와 마에스트로 백남준, 팝아트의 마이더스 앤디 워홀』, 숨비소리, 2006
- 김영나, 『20세기의 한국미술』, 예경, 1998
- 김용옥, 『石濤畫論』, 통나무, 1992
- 김홍희, 『백남준: 해프닝, 비디오 아트』, 디자인하우스, 2000
- 김홍희, 『백남준과 그의 예술』, 디자인하우스, 1995
- 김홍희, 『플럭서스=Fluxus』, 에이피인터네셔널, 1993
- 르네 블록, 전경희 옮김, 『플럭서스』, 열화당, 1992
- 마샬 맥루한, 박정규 옮김, 『미디어의 이해』, 커뮤니케이션북스, 2001
- 마이클 러시, 심철웅 옮김, 『뉴미디어 아트』, 시공사, 2003
- 야마구치 가쓰히로저, 김승희 옮김, 『20세기 예술과 테크놀로지』, 지성의 샘, 1995
- 에디트 데커, 김정용 옮김, 『백남준』, 궁리, 2001
- 이경성, 『망각의 화원』, 삶과 꿈, 2004
- 이원곤, 『영상기계와 예술』, 현대미학사, 1996
- 이용우, 『백남준 그 치열한 삶과 예술』, 열음사, 2000
- 이용우, 『비디오 예술론』, 문예마당, 2000
- 이정호, 『포스트모던 문화 읽기』, 서울대학교출판부, 1995

- 존 G. 헨하르트, 『백남준의 세계』, 삼성미술관, 2000
- 존 윌커, 정진국 옮김, 『대중매체시대의 예술』, 열화당, 1987
- 캐밀러 그레이, 전해숙 옮김, 『위대한 실험 러시아 미술(1863-1922)』, 시공사, 2001
- 팸 미첨, 이민재 옮김, 『현대미술의 이해』, 시공사, 2004
- 프랑크 포베르, 박숙영 옮김, 『전자시대의 예술』, 예경, 1999
- \_\_\_\_\_, 『백남준 초모문집 TV부처 백남준』, 삶과 꿈, 2007
- \_\_\_\_\_, 『멀티플/다이얼로그∞』, 국립현대미술관, 2009
- \_\_\_\_\_, 『백남준 · 비디오때 · 비디오땅』, 국립현대미술관, 1992
- David A. Ross, 『Nam June Paik's Video Tapes』, New York: Whitney Museum, 1982
- Dieter Ronte, 『Nam June Paik's Early works in Vienna』, New York: Whitney Museum, 1982
- Hal Foster, 『The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture』, Bay Press, 1983
- W. Benjamin, ed. Hanhardt, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", 『Video Culture: A Critical Investigation』, Visual Studies Workshop Press, 1986
- Wulf Herzogenrath, 『Nam June Paik Fluxus · Video』, Verlag Silke Schreiber, München, 1983
- \_\_\_\_\_, 『Nam June Paik: Video 'n Videology 1959-1973. Exhibition catalogue』, Syracuse, New York: Everson Museum of Art
- \_\_\_\_\_, 『Nam June Paik: Fluxus/Video. Exhibition catalogue』, Kunsthalle

Bremen, 2000

### <논문>

박용식, 『백남준의 작품세계』, 홍익대학교, 2000

조매선, 『매체확장으로 본 백남준 예술의 독자성』, 홍익대학교, 2007

이근용, 『플럭서스의 활동과 특성에 관한 연구: 플럭서스를 통해 본 백남준 연구를 포함하여』, 홍익대학교, 2003

### <소논문>

심광현, 「사이버 시대의 문화와 예술의 향방」, 『민족예술』 67, 2001

양은희, 「기억, 욕망 그리고 스펙터클: 국립현대미술관 만들기」, 『현대미술사 연구』, Vol. 22, 2007

이정호, 「포스트모더니즘 문법-백남준의 예술을 중심으로」, 『서울대학교 인문논집』, Vol. 28, 1992

임대근, 「다다익선(多多益善)」, 『현대미술관연구』 제 14집, 국립현대미술관, 2003

정현이, 「백남준의 선(禪)적 시간」, 『미술사학보』, Vol. 28, 2007

### <아티클 외>

「국립현대미술관 역대 관장 인터뷰」, 『현대미술관연구』 제 17집, 국립현대미술관, 2006

「백남준의 새 비디오아트 <다다익선>」 『서울신문』, 1986. 10. 28  
강태희, 「전위의 첨단 백남준-초기 작품에서 비디오까지」, 『미술세계』,  
1988. 11  
김홍희, 「비디오, 비디오 이상, 비디오 이념」, 『월간미술』, 1992. 09  
이용우, 「백남준 예술의 표면과 이면」, 『미술세계』, 1992. 10

# ABSTRACT

A study on <The More, The Better> by Nam June Paik

Na, Kyung Shin  
Dept. of Art History  
Graduate School  
Sungshin Woman's University

This thesis is a study on a video exhibition work, <The More, The Better> by Nam June Paik(1932-2006)

Nam June Paik had TV art genre sets installed and upgraded from his original art work <V-yramid>, which was exhibited in a retrospective exhibition in Whitney Museum of American Art in 1982. In honor of marking the 1988 Seoul Olympics and establishing independence of the National Modern Art Museum, he manufactured and designed <The More, The Better > This five story tall piece piece measures 18m in height, with '1,003' monitors, signaling the 'Foundation Day" on October 3rd in Korea.

<The More The Better>, his greatest work out of his video installment art works, means 'The More, The Better' borrowing from 'HyaieyumHoo', an Ancient Chinese story about a fundamentalist young man, who became a Chinese monarch, described in 'Sagi' or 'History

Description Record' written by Samachun in China.

In general, <The More, The Better>, as in the more objects or fortunes there are, the better it is". But concerning <The More, The Better> conceptualized by Nam June Paik, the subject of 'The More', implies not 'objects' but the subject of 'Open Communication'.

To put it in another way, this means the communication process in which video messages were received and modified. Nam June Paik materialized practical art forms under the premise of 'participation' and 'communication', for the rest of his life.

In effect, < The More, The Better> is the message delivered by Nam June Paik to open equal and new communicative fields, allowing many people to make effective communications and, to make possible organizational restructures.

< The More, The Better>, under the motive of < Monument for the Third International> and <Round-shaped Temple Tower>( Tapgol Park Tower) sets a new example of <V-yramid> and <TV Funnel>, and is composed of the eight software ' The More, The Better 1, 2, 3, 4' and 'original painting 1, 2, 3', which re-edited the existing and newly-designed images. ' The More, The Better-Arch' is consisted of three channels.

< The More, The Better>, observed and appreciated along spiral pathway to each floor in art museum, associates modern-version tower-spinning ceremony, and materializes a new communication field of 'participation' and 'communication' pursued by Artist Nam Jun-Paik.

In the title of <The More, The Better>, 'The More' or DADA might have something to do with the 'DADA' campaign, just as Artist Paik materializes 'art, life and closer contacts with the audience', through various events and performances in the end of the 1950s when he began to develop video art.

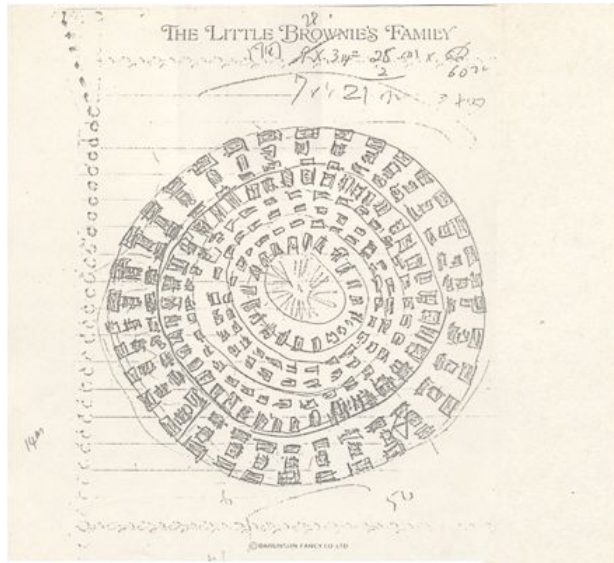
Also, 'DADA' or 'The More' defies the word, 'Less is More', as minimalism-based aesthetic element, and is tantamount to similar arguments with Nam Jun Paik that Andy Warhol made.

Thus, the aim of this research thesis is at making specific reviews on philosophic ideas and backgrounds against the intentions that Nam Jun Paik, a Korean born artist, produced < The More, The Better>, the typical art work of the Korea National Modern Art Museum. This thesis will shed light on the production and structural aspects and picture image compositions of <The More, The Better>, his monumental video art work.

참고도판



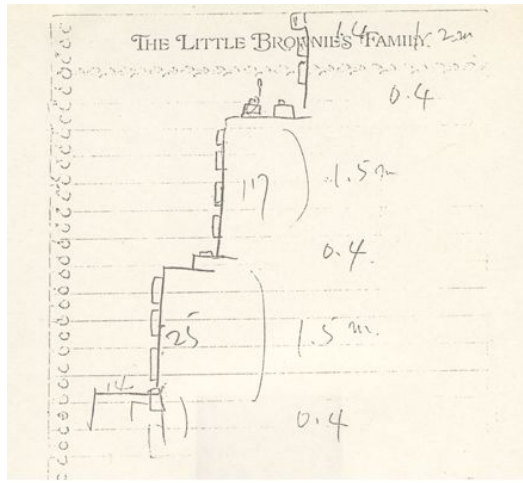
도판 1 <다다익선> 1986



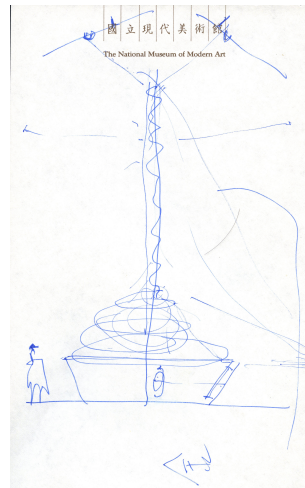
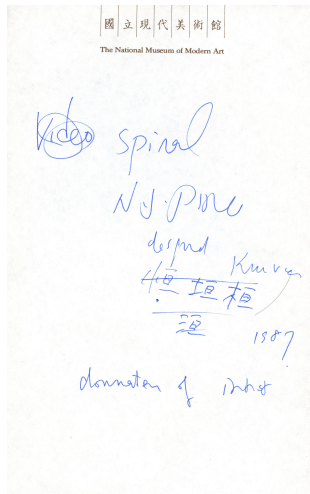
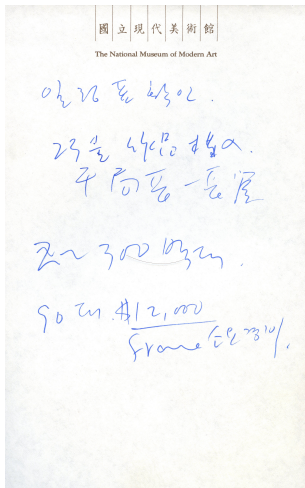
도판2 <다다익선> 스케치, 1986년 11월 1일



도판3 <다다익선> 스케치,  
1986년 11월 1일



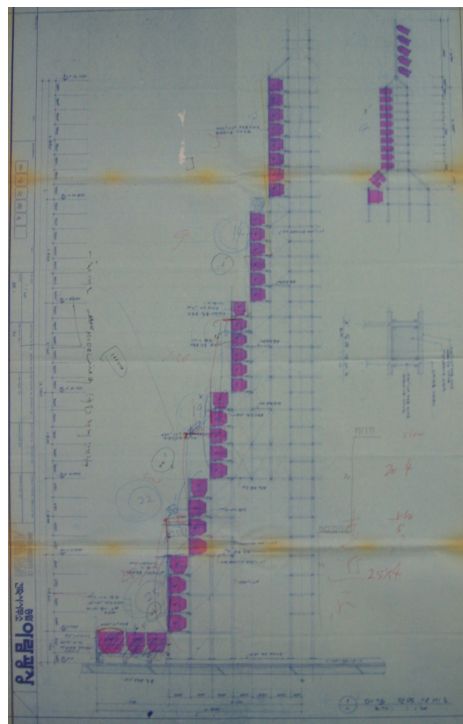
도판4 <다다익선> 스케치,  
1986년 11월 1일



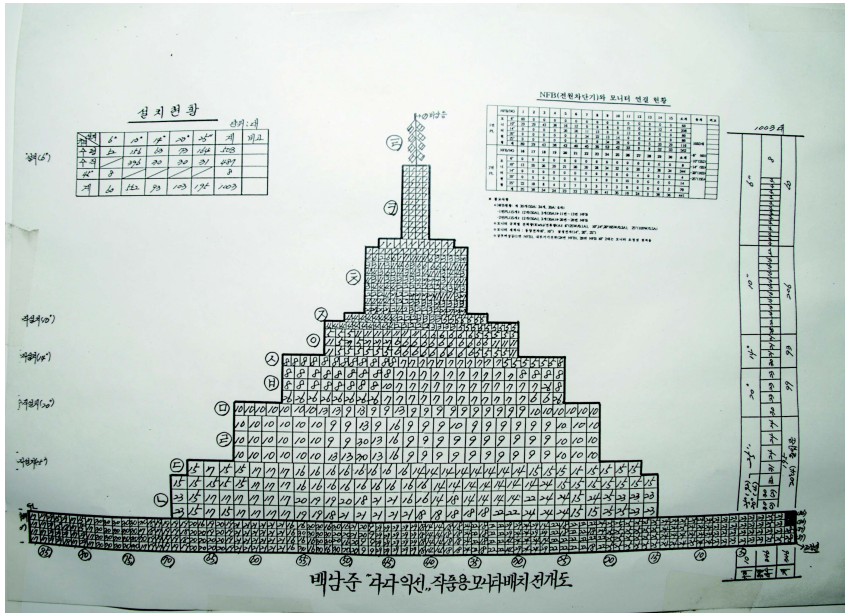
도판5 <다다익선>에 관련된 메모 및 스케치, 1986년 11월 1일



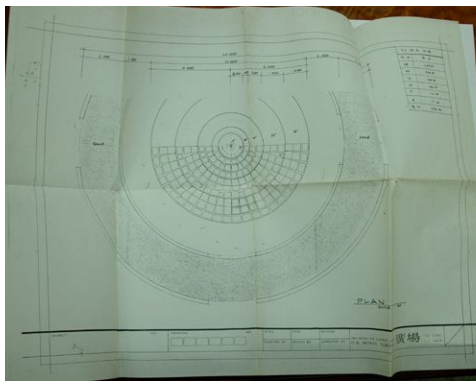
도판6 <다다익선> 제막식포스터, 1988



도판7 김원, <다다익선>설계도, 1986



도판8 <다다익선> 모니터 배치 전개도



도판9 김원, <다다익선> 설계도



도판11 <다다익선> 제막식



도판10 김원과 TV 모니터 확인



도판12 <원각사탑(담골공원탑)>



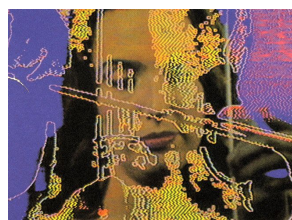
도판13 타틀린, <제3인터내셔널을 위한 기념비>



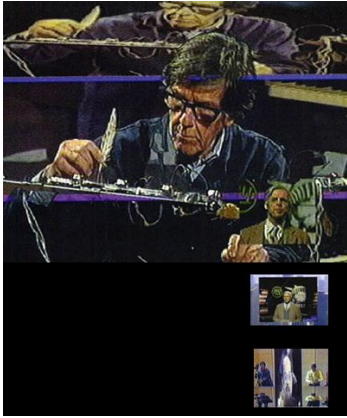
도판14 <비라미드> 1982



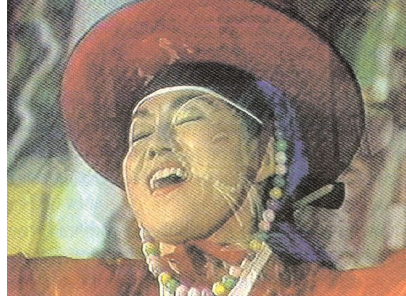
도판15 <TV 깔대기> 1984



도판16 <글로벌 그루브> 1973



도판17 <굿모닝 미스터 오웰> 1984



도판18 <바이 바이 키플링> 1986



도판19 <음악의 전시-전자TV> 1963



도판20 <TV 자석> 1965



도판21 <존 케이지의 현악기를 위한 26.1.1499> 1965



도판22 <TV 브라> 1969



도판23 <TV 부처> 1974



도판24 <참여 TV> 1998버전



도판25 <물고기 하늘을 날다> 1976



도판26 <Beuys/Voice> 1987



도판27 <TV 정원> 1976



도판28 백남준아트센터 메모라빌리아

