

# 장자에서 백남준으로, 혹은 백남준에서 장자로

강신주·고려대학교 연구교수(2008.9.10)

세계의 가치는 우리의 해석 속에 있다는 점(-단순한 인간적 해석 이외에 다른 해석들도 어디선가 가능하다는 것-); 지금까지의 해석들은 우리가 힘을 증가시키기 위해 생명, 즉 힘에의 의지를 보존할 수 있도록 해주는 관점주의적 평가들이라는 점; 인간의 모든 향상은 편협한 해석들의 극복을 수반한다는 점; 힘의 강화나 증가는 새로운 관점들을 열어놓고, 새로운 지평들을 맞게 한다는 점. 이런 생각이 나의 저작들을 관통하고 있다.-니체(F. W. Nietzsche) 『유고(1885년 가을-1887년 가을)』

## 1.

흥미진진한 에피소드들로 가득 차 있는 『장자』는 철학책이라기보다 기본적으로 이야기책이다. 이것은 『장자』라는 텍스트가 논증이나 정당화라는 이론적 장치가 아니라, 독자들의 감성에 직접 호소할 수 있는 예술적 장치를 갖추고 있다는 점을 말해준다. 『장자』에는 다양한 에피소드들로 구성되어 있는데, 그 중에서 가장 유명한 것 중 하나가 바로 <조삼모사(朝三暮四) 이야기>다. 흔히 이 이야기는 “피가 많은 사람이 어리석은 사람을 놀려 먹는다”는 뜻으로 이해되고 있다. 그러나 과연 이런 생각은 옳을까? 우선 장자의 조삼모사 이야기를 직접 읽어보자.

원숭이 키우는 사람이 원숭이들에게 도토리를 주면서, ‘아침에 셋, 저녁에 넷 주겠다’고 했다. 원숭이들이 모두 성을 냈다. 그러자 그 사람은 ‘그러면 아침에 넷, 저녁에 셋을 주겠다’로 했다. 원숭이들이 모두 기뻐했다. 명목이나 실질에 아무런 차이가 없는데도 원숭이들은 성을 내다가 기뻐했다.<sup>1)</sup>

과연 원숭이 키우는 사람은 원숭이들을 놀리고, 심지어는 회롱까지 하고 있는가? 그러나 백남준은 이런 견해와는 전혀 다른 해석, 물론 가장 강력하고 설득력 있는 해석을 시도하고 있다. 다음은 방금 읽은 <조삼모사>에 대한 백남준의 해석이 담겨 있는 단편이다. 한번 읽어보도록 하자.

2천 년 전 중국에 한 남자가 농장에서 백여 마리의 원숭이를 키우고 있었다. 그는 원숭이들을 너무 좋아했다. 그런데 점점 재산이 줄어들었다. 원숭이 때문에 너무 많은 돈을 쓴 걸까 아니면 스태그플레이션

1) 狙公賦茅曰, “朝三而暮四.” 衆狙皆怒. 曰, “然則朝四而暮三.” 衆狙皆悅. 『莊子』「齊物論」

때문인가. 어느 날 그는 원숭이들을 찾아가 말했다. “얘들아, 내가 파산을 했단다. 너희들에게 줄 먹이를 줄여야겠어. 오늘부터 아침에는 땅콩 3개, 그리고 저녁에는 땅콩 4개밖에 줄 수가 없단다.” 그 말에 원숭이들이 시끄럽게 울어댔다. “우리는 그렇게 먹고는 못 살아요. 모두 굶어죽고 말 거예요” 농부는 잠시 생각에 잠겼다. 그리고는 이렇게 말했다. “좋아. 아침에 땅콩을 4개주고, 저녁에 3개 주도록 하지” 이 말에 원숭이들의 표정이 환해지면서 다들 만족스러워했다.<sup>2)</sup>

표면적으로 백남준은 <조삼모사 이야기>를 부연하여 번역하고 있는 것처럼 보인다. 그러나 백남준은 이 이야기가 타자와 소통하려는 애정과 의지를 표현한다고 독해하려고 한다. 이 점을 명확히 보여주는 중요한 구절은 “그는 원숭이들을 너무 좋아했다. 그런데 점점 재산이 줄어들었다. 원숭이 때문에 너무 많은 돈을 쓴 걸까 아니면 스태그플레이션 때문인가”라는 백남준의 이야기다. 그래서 백남준은 <조삼모사 이야기>를 원숭이 키우는 사람이 원숭이들을 속이는 흥계를 가지고 있었던 것이 아니라, 오히려 그 반대로 원숭이들을 사랑하고 있었다는 전제를 가지고 있는 것으로 독해하고 있는 것이다.

백남준의 생각이 옳다면 우리는 열악한 상황에 처해 있지만, 그 상황을 독단적으로 해결하지 않고 타자와 공동으로 해결하려는 원숭이 키우는 사람의 마음을 숙고해야만 한다. 사실 <조삼모사 이야기>의 진정한 주인공은 원숭이 키우는 사람이 아니라, 원숭이들이라고 할 수 있다. 땅콩을 아침에 3개, 저녁에 4개 주겠다는 의견을 철회하도록 강제하는 것은 바로 원숭이들이기 때문이다. 그래서 <조삼모사 이야기>는 이론적으로 무한히 진행될 수 있다. 원숭이들이 수용했던 최종적 제안, 즉 아침에 4개, 저녁에 3개를 주겠다는 제안도 사실 최종적인 제안일 수도 없기 때문이다. 다시 말해 원숭이들은 이 제안마저도 거부할 수도 있다는 것이다. 그렇다면 원숭이 키우는 사람은 아침에 5개, 저녁에 2개라고 새롭게 제안할 수밖에 없었을 것이다.

원숭이 키우는 사람과 원숭이들의 관계는 사실 백남준에게는 예술가와 일반 사람들 사이의 관계를 상징하는 것으로 보였을 것이다. 미적인 것은 예술가에 의해 일방적으로 선포되는 것이 아니라, 타자와의 공동 참여로 부단히 수정되고 변주되어야 한다는 것이 백남준의 기본적인 생각이기 때문이다. 결국 예술가는 미적인 판을 벌이는 존재일 뿐이라는 것이다. 예술가가 열어놓은 미적인 가능성이 진정으로 실현되는 경우는 일반 사람들이 그 판에서 어울려 놀 수 있을 때일 뿐이다. 그렇다면 예술가는 어떻게 미적인 판을 벌일 수 있으며, 그 미적인 판에 어떻게 타자를 유혹할 수 있게 되는가?

## 2.

원숭이 키우는 사람이 원숭이들에게 귀를 기울이도록 하려면, 그는 원숭이들에 대한 선이해를 버릴 수 있는 의지를 가지고 있어야만 한다. 장자는 이것을 ‘빈 마음’, 즉 ‘허심(虛心)’이라고 이야기한다. 이것은 어떤 마음 상태일까? 모든 것이 백지로 돌아간 그저 텅빈 마음

2) 1981년 텍스트, 『Kunst und Video,』에 수록, 켈른 뒤몽(DuMont Buchselag), 1983년

을 이야기할까? 그러나 장자에게서 허심은 빈 여백처럼 비어 있는 상태가 아니라, 모순되는 규정을 견뎌내고 있는, 그래서 창조적 긴장의 순간을 상징한다는 것을 우리는 잊어서는 안 된다. 그의 이야기를 직접 들어보자.

‘이것’은 또한 ‘저것’이고, ‘저것’은 또한 ‘이것’이다. ‘저것’도 또한 시비(是非) 판단으로 정립되고, ‘이것’도 또한 시비 판단으로 정립된다. 그렇다면 ‘저것’과 ‘이것’은 진실로 존재하는 것일까? 아니면 존재하지 않은 것일까? ‘저것’과 ‘이것’이 짝이 되지 않는 경우를 ‘도의 지도리[道樞]’라고 부른다. 한번 그 축이 ‘원의 중앙[環中]’에 서게 되면, 그것은 무한한 소통을 하게 된다. 그렇게 되면 ‘옳다’도 하나의 무한한 소통으로 정립되고, ‘아니다’도 하나의 무한한 소통으로 정립된다.<sup>3)</sup>

‘A=-A’는 A라는 규정과 -A라는 규정이 겹쳐지는 공간, 그래서 언어와 그것에 의해 작동하는 사유의 분별작용이 불가능해지는 공간이라고 할 수 있다. 장자는 이 공간을 ‘도추(道樞)’의 공간이라고 규정한다. ‘도추’의 의미를 정확하게 이해하기 위해서 몇 가지 비유를 통해 이 개념의 의미를 설명하도록 하자. 우선 우리는 돌아가는 물레의 중심을 생각해 볼 수 있다. 돌아가는 물레에 물건을 올려놓는 경우를 생각해 보자. 만약 중심에 정확하게 올려놓지 못하면, 그 물건은 바깥으로 되튀겨지기 마련이다. 그러나 만약 우리가 정확하게 그 물건을 돌아가는 물레의 중심에 올려놓으면 그것은 움직이면서도 움직이지 않는다. 장자는 이런 마음의 상태를 “원환의 중심을 얻은 것(得環中)”이라고 표현한다.

우리는 또한 ‘도추’를 소용돌이나 혹은 태풍으로 비유할 수도 있다. 소용돌이나 태풍의 주변부는 너무나 거칠고 위험하지만 그 중심부는 고요해서 맑은 하늘이 보일 정도로 안정되고 안온하다. 겉으로 보기에 이 중심부는 비워져 있는 것처럼 보인다. 그러나 그것은 단순한 비워져 있음이 아니다. 왜냐하면 이 비어 있는 상태는 강렬한 소용돌이를 가능하게 하는 부동의 중심이기 때문이다. 결국 소용돌이의 내부가 비어 있음은 외부의 강렬한 운동과 동시적인 사태인 것이다. 그래서 장자가 권고하는 “원환의 중심을 얻은 것(得環中)”, 혹은 ‘빔[虛]’이 일종의 정적주의로 이해되어서는 안 된다. 오히려 이런 고요함이 역동성의 이면이라는 것, ‘비움’이 타자와의 민감한 소통과 동시적 사태일 수 있다는 사실이 중요하다.

장자가 도추를 이야기하는 바로 그 자리에 백남준은 황홀에 대해 이야기한다. 물론 이 황홀은 정신착란의 자리가 아니라, 내가 나를 극복하는 자리, 혹은 내가 내가 아닌 자리를 상징한다. 아니 정확히 말해서 황홀 속에서 나는 나를 나로서 식별할 수 없고, 오직 하나의 현기증만을 느낄 뿐이다. 백남준의 이야기를 직접 들어보자.

황홀이라는 어휘의 두 가지 의미를 떠올리게 한다. 그리스어로 이는 eksistnai (ek=넘어서는, 밖의 histani=세우다, 서 있다)로 쓰였다. 원래 이 단어는 시적인 영감의 광기, 운송 혹은 신성한 것을 응시함으로써 느끼는 정신적인 황홀의 상태를 의미했다. 다시 말해 \*\* 완전히 합일의 순간 \*\* 영원한 현재의 존재 \*\*\*의식의 어떤 비정상적인 상태. \*\*\*\*무의식 또는 메타의식 \*\*\*극도의 집중 \*\*\*어떤 신비주의자

3) 是亦彼也, 彼亦是也. 彼亦一是非, 此亦一是非. 果且有彼是乎哉? 果且无彼是乎哉? 彼是莫得其偶, 謂之道樞. 樞始得其環中, 以應无窮. 是亦一无窮, 非亦一无窮也. 「齊物論」

들은 곧잘 자신을 망각한다. (...) 장 폴 사르트르는 이 어휘(황홀)를 정상적인 상태의 인간의식을 분석하면서 사용했다. (『존재와 무』). 사르트르에 의하면 인간의 의식은 (코기토) 항상 자기존재, 자기 자신과의 결합을 허용하지 않는 어떤 존재이다. 인간은 사유를 피할 수 없고, 그러므로 항상 질문하는 행위를 피할 수가 없다. 사르트르 자신의 말을 빌리자면 “나는 항상 내가 아닌 자로 존재하고, 나는 항상 내가 존재하는 자로 존재하지 않는다.” 이 끊임없는 황홀상태는(자기 존재를 벗어나는) 통상적인 상태에 있어서의 인간의식의 ‘일반적인’ 상황이다.<sup>4)</sup>

백남준은 ‘황홀’을 의미하는 그리스어 ‘eksistnai’를 숙고한다. 그리고 이어서 이 단어가 ‘ek’라는 어근과 ‘histani’라는 어근으로 구성된 것임을 강조한다. 결국 황홀이란 단어는 ‘넘어서 서 있다’는 것이다. 넘어서 서 있다는 말은 A가 자신이 아닌 것, 즉 -A로 건너가 있다는 것을 함축하고 있다. 결국 A=-A가 되는 지점이 바로 황홀이라는 것이다. 이것은 바로 장자가 이야기했던 도추(道樞)의 상태가 아닌가? 물론 그렇다고 하더라도 장자의 도추나 백남준의 황홀이 전체와의 신비한 합일로 이해되어서는 안 된다. 그것은 오직 내가 아닌 타자를 끌어안고 그것과 소통할 수 있는 마음의 공간을 확보한 상태에 지나지 않기 때문이다. 바로 이 점에서 황홀이나 도추의 상태는 새로운 창조와 생성을 가능하게 하는 역량을 회복한 마음 상태라고 할 수 있을 것이다. 놀랍지 않은가? 엄청난 시공간의 차이를 넘어서 두 대가가 비록 표현은 다르지만 동일한 것을 이야기하고 있다는 것이 말이다.

### 3.

백남준에게 있어 황홀은 내가 내가 아니게 되는 자리, 즉 내가 내 자신을 극복하려는 순간에 찾아오는 것이다. 이것은 기존의 내가 죽는 경험이면서, 동시에 새로운 내가 탄생하는 경험이라고 할 수 있다. 새롭게 태어난 나는 아이일 수밖에 없다.<sup>5)</sup> 아이에게 모든 것은 새롭고 신기한 것으로, 따라서 장난감으로서 다가올 밖에 없을 것이다. 심지어 그에게는 비행기가 될 수도 있고, 젓가락도 그에게는 연필이 될 수도 있으며, 심지어 텔레비전이나 인공위성마저도 장난감이 될 수 있다. 아이에게 모든 사물들은 새로운 의미가 부여될 백지처럼 현상한다. 여기서 아이는 순수한 창조의 즐거움을 예견하게 된다. 마침내 그 백지에 무엇인가를 집어넣을 때, 그래서 새롭게 탄생한 내가 세상과 새롭게 관계를 맺을 때, 아이는 유쾌하고 즐겁기만 하다. 백남준은 스스로를 아기라고 이야기하면서 즐거워했던 것도 이런 이유에서다.

4) 백남준은 1963년 부퍼탈 파르나스 갤러리에서 열린 변형된 TV수상기들의 초연의 철학적 영향을 설명하면서 요약함. 4b)의 두 번째 파트만이 일본에서 머물게 될 것을 암시함. 『플럭서스, cc five three』 잡지에 수록됨, 1964년 6월. 『백남준 : 비디오 앤 비디오로지 1959-1973』 도록에 재수록. 에버슨 미술관, 시라큐스, 뉴욕, 1974년.

5) “아이는 순진무구함이며 망각이고, 새로운 출발, 놀이, 스스로 도는 수레바퀴, 최초의 움직임이며, 성스러운 긍정 아닌가. 그렇다. 창조라는 유희를 위해서는, 형제들이여, 성스러운 긍정이 필요하다. 이제 정신은 자신의 의지를 원하고 세계를 상실한 자는 이제 자신의 세계를 되찾는다.”니체, 장희창(옮김), 『차라투스트라는 이렇게 말했다』(서울: 민음사, 2004), p. 38) / F. W. Nietzsche, R. J. Hollingdale(trans.), *Thus Spoke Zarathustra*(London: Penguin Books, 1969), p. 55.

모든 것이 장난감이에요. 비디오는 장난감이죠. 그림도 장난감이죠. 나 역시 장난감이에요. 나는 청년 일 때는 지금 보다 더 정치에 더 관심이 많았던 것 같아요. 예술을 택했을 때 나는 중요한 타협을 한 가지 했죠. 그 이후, 내가 하는 모든 것은 게임이 되었죠. 나는 아기 TV예요.<sup>6)</sup>

정치란, 혹은 혁명이란 종교적 구세행위와 유사한 지점이 있다. 그것은 타자를 현존하는 상태에서부터 행복한 다른 상태로 옮기려는 노력이기 때문이다. 그러나 보통 이런 경우 혁명가는 자신의 삶을 경건주의나 엄격주의로 몰아가기 쉽다. 다시 말해 혁명가에게는 타인의 기쁨을 위해 자신은 온갖 역경과 슬픔을 인내한다고 자위하려는 경향이 있다는 것이다. 그러나 이런 경건주의는 혁명을 신경증적 조바심 속에 진행되도록 할 것이다. 그러나 인간이 바라는 모든 것들은 유쾌함, 즐거움, 그리고 행복이란 단어들로 채색되어 있는 것 아닌가? 이 점에서 정치적 변혁 운동은 태생적으로 엘리트주의가 가지고 있는 비극에 노출되어 있다고 할 수 있다.

백남준이 엘리트주의, 혹은 예술의 순수주의로부터 멀어지려고 하는 이유도 바로 여기에 있다. 엘리트주의는 대중, 혹은 타자들을 계몽해야 될 대상으로 생각하며 자신의 미적인 표현으로 강제로 인도하려고 한다. 예술작품을 즐기는 것이 아니라 소유하려는 의지가 생기는 것도 이런 측면에서 가능한 것이다. 예술작품이 주는 즐거움에 참여하지 못할 때, 그리고 아름다움을 즐겨야만 한다는 것이 당위로 부각될 때, 예술작품은 소유의 대상으로 전락하기 쉽다. 이제 예술작품의 소유가 자신이 예술을 즐길 수 있어야만 한다는 강박관념을 충족시켜주게 된 것이다. 백남준이 신석기 시대의 예술을 이야기했던 것도 바로 이런 맥락에서다.

나는 TV로 작업을 하면 할수록 신석기시대가 떠오른다. 왜냐하면 둘 사이에는 한 가지 놀랄만한 공통점이 있기 때문이다. 시간에 근거한 정보 녹화시스템과 연결된 기억의 시청각 구조가 그것이다. 하나는 노래를 동반한 무용이며, 다른 하나는 비디오다... 나는 사유재산 발견 이전의 오래된 과거를 생각하는 걸 좋아한다. 그렇다. 비디오 아트는 신석기 시대 인들과 공통점이 또 하나 있다. 비디오는 독점할 수 없을 뿐만 아니라, 쉽게 공유할 수 있는 공동체의 공동재산이다. 비디오는 유일한 작품의 독점에 근거를 두는 시스템으로 움직이는 예술세계에서 힘들게 버텨내고 있다. 현금을 내고 사가는 작품, 순전히 과시하고 경쟁하는 작품들로 이루어진 예술세계에서 말이다.<sup>7)</sup>

백남준은 모든 사람이 예술에 참여하는 아이들이 되는 세계를 꿈꾸었던 사람이다. 물론 여기서 예술가의 역할을 중요하다. 예술가는 신석기 시대의 무당처럼 한바탕의 즐거운 놀이판을 벌여서 대중들을 유혹하는 존재이기 때문이다. 대중을 유혹하는 가장 큰 미끼는 예술의 판 자체가 즐겁고 해맑아야만 하며, 그리고 대중들도 그 판에서 능동적으로 참여할 수 있어야만 한다. 오직 능동성과 자발성 속에서 즐거움을 찾을 수 있다는 것이 아이들의 놀이

6) 『살아있는 아트 연대기』 제 55호 축약판에 수록. 파리, 1975년 2월

7) 뉴욕, 1988년 1월, 화가인 조스 데룩에 관한 이 에세이는 『조스 데룩-회화와 수채화』 도록에 수록, 샤토 드 느무르, 1988년 4-6월.( 피에르 레스타니가 프랑스어로 번역함)

세계의 가장 강렬한 특징 아닌가?8) 아마 장자라면 백남준의 예술 정신을 다음과 같은 이야기로 표현했을 것이다.

마음이 조화롭고 즐겁도록 하고 타자와 연결하여 그 즐거움을 잃지 않도록 해야 한다. 또 밤낮으로 틈이 없도록 하여 타자와 더불어 봄이 되도록 해야 한다. 이런 사람이 바로 타자와 마주쳐서 마음에 봄이라는 때를 생성시킬 수 있는 자이다.9)

‘봄[春]’은 모든 꽃들이 어울려 화사한 즐거움을 함께 표현하고 공유하는 상태를 상징하는 개념이다. 장자는 우리에게 개인적인 즐거움을 결코 놓쳐서는 안 된다는 것, 그리고 동시에 타자와 함께 그 즐거움을 공유해야만 한다고 강조하고 있다. 그것은 백남준의 지적처럼 물론 아이로서의 예술가가 아이로서의 대중을 만나야만 가능한 것이다. 여기서 철학자나 예술가의 중요성이 부각된다. 그 혹은 그들은 자신을 아이로 만들 수 있어야만 하지만, 또한 동시에 아이의 즐거움으로 모든 어른 대중들을 아이로 만들 수도 있어야 하기 때문이다. 갑자기 부인이 죽었을 때 술동이를 두드리며 노래를 부르는 퍼포먼스를 했던 장자가 떠오른다. 그리고 그 모습 위에 바이올린을 후려쳐서 부셨던 백남준의 얼굴이 오버랩 된다. 두 사람을 떠올리면 항상 온기가 퍼지고 미소가 우리 얼굴에 번지는 것도 다 이유가 있었던 셈이다.<끝>

---

8) “우선 그리고 무엇보다 중요한 것은 모든 놀이가 자발적인 행위라는 점이다. 명령에 의한 놀이는 이미 놀이가 아니다. 기껏해야 놀이의 억지 흉내일 뿐이다. 자유라는 본질에 의해서만이 놀이는 자연의 진행 과정과 구분된다. (...) 어른이나 책임이 있는 인간들에게 놀이는 도외시하여도 무관한 기능이다. 놀이는 여분의 것이기 때문이다. 놀이에 대한 욕구는, 즐거움이 놀이하기를 원하는 한에서만 절실했다. 놀이는 언제고 연기될 수도 있고 중지될 수도 있다. 왜냐하면 놀이는 물리적 필요가 도덕적 의무로 부과되는 것이 결코 아니기 때문이다. 놀이는 임무가 전혀 아니다.” J. Huizinga, *Homo Ludens: A study of the play element in culture* (Boston: Beacon Press, 1950), p. 7-8.

9) 使之和豫，通而不失於兌。使日夜無卻而與物爲春，是接而生時於心者也。是之謂才全。『莊子』「德充符」