

# 음악, 소음, 그리고 침묵: 현대미술에서의 소리

이지은

명지대학교

- I. 머리말
- II. 음악을 닮고 싶은 미술
- III. 소음/騷音/Noise
- IV. 만드는 소리와 듣는 소리: 존 케이지와 플럭서스 콘서트
- V. 소리 미술의 현장

## I. 머리말

소리는 정말이지 미술과 전혀 관계없이 보였다. 말이 없는 그림과 조각 앞에서 미술의 역사는 응변보다 강한 침묵의 역사였다. 미술은 소리를 필요로 하지 않는 것처럼 보였다. 아니 오히려 자신의 우월함을 보이기 위해 시각적 효과로 소리를 모방했다. ‘소리’ 하면 모두가 떠올릴 법한 봉크 (Edvard Munk)의 〈비명〉(도판 1)에서 우리는 뱃속 깊은 곳으로부터 우러나는 창자를 쥐어뜯는 절규를 듣는다. 불안정한 붉은 대기는 미쳐 흐르는 핏빛 강과 맞닿아 있다. 다리 위의 사람은 이미 인간이 아니다. 해골처럼 움푹 파인 눈과 내장을 다 비워 낼 정도로 벌어진 입은 그에게 남아 있는 영혼의 찌꺼기를 남김 없이 쏟아 낸다. 이보다 더 소리를 잘 보여줄 수 있을까. 자신만만한 시각은 다른 감각들이 근처에도 열씬하지 못할 만큼 미술에서 절대적이었다.

명징한 시각이 지배하는 감각의 세계에서 소리는 냄새와 감촉만큼이나 불분명한 인식수단이었다. 음악은 세계에 대한 구체적 묘사를 피하는 추상으로 치부되고, 삶의 경험이 묻어 나는 목소리는 글쓰기의 전제조건으로 폄하되었다. 보는 것만큼, 아니 그 이상으로 쉼 없이 듣고 있는 우리들



도판 1. 에드바르트 몽크(Edvard Munch) 〈비명 The Scream〉 1893



도판 2. 바실리 칸딘스키(Wassily Kandinsky) 〈즉흥 Improvisation 26〉 1912

의 귀는 “보는 것이 곧 믿는 것”이라는 말 한마디에 대수롭지 않게 무시되었다. 이런 소리가 철저한 시각 우위의 세계인 미술에 스며들기 시작한 것은 바로 20세기이다. 대상의 묘사에 구속되어 온 미술이 이를 벗어나기 위해 선택한 길은 바로 미술이 그토록 배제해 온 음악을 닮는 것이었다.

## II. 음악을 닮고 싶은 미술

모든 예술은 음악의 조건에 근접하려 한다.

— 월터 피히터(Walter Peter)<sup>1</sup>

다다이스트 프란시스 피카비아(Francis Picabia)의 아내이자 음악가였던 가브리엘은 작곡에서 요구되는 엄격한 화성과 대위법이 오히려 미술가들에게 즉흥성과 시적 자유를 불러일으킨다는 사실에 놀라워했다.<sup>2</sup> 20세기 초반, 음악은 이미 미술가들에게 영감의 원천이 되었다. 폴 클레(Paul Klee)와 체코

1. Walter Peter, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, ed. Donald L. Hill, Berkeley: University of California Press, 1980, p. 106.

2. “Some Memories of Pre-Dada: Picabia and Duchamp,” *The Dadas and Painter and Poets: An Anthology*, ed. Robert Motherwell, New York: Hall, 1981, p. 256. Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, Cambridge: The MIT Press, 1999, p. 105에서 재인용.

출신 프란티제 쿠프카(Frantisek Kufka)는 요한 세巴斯찬 바하(Johann Sebastian Bach)에 끌렸다. 12음계의 창시자인 아놀드 쉴베르그(Arnold Schoenberg)의 팬이자 바그너의 열렬한 애호가였던 바실리 칸딘스키(Wassily Kandinsky)는 음악에서 비재현적 회화의 가능성을 보았다. 그의 초기 추상은 종종 ‘즉흥(improvisation)’이라든지, ‘작곡(composition)’ 같은 악곡의 제목을 달고 있다(도판 2).

“바그너는 그의 예술의 매체인 소리를 사용한다. 오페라의 주인공들은 물리적인 형태로 나타나는 동시에 소리로 표현된다. 바로 중심악상(*leitmotif*)이다. 이 소리야말로 주인공을 둘러싸고 그를 표현하는 영기이다. 바그너의 모든 주인공들은 모두 제각각의 소리를 가졌다.”<sup>3</sup> 뮌헨에서 바그너의 오페라 로엔그린을 관람하던 중 칸дин스키는 음 하나하나가 색채로 보이는 환영을 경험했다고 한다. 바그너의 중심악상은 곧 화가에 의해 내적 소리(*inner sound*)로 각색되었다. 내적 소리란 사물의 겉모습 안쪽으로 깊숙이 내재해 있는 본질이자 영혼의 펄림이다. 겉모습은 그저 이런 내적 소리의 희미한 반영일 뿐이다. 칸дин스키의 스튜디오에는 토마스 드 하트만(Thomas de Hartmann)과 러시아 현대무용가 알렉산더 사하로프(Aleksander Sakharov)가 모여서 칸дин스키의 수채화를 가지고 작곡을 하고 이를 춤으로 표현하는 작업을 했다.<sup>4</sup> 신지학(theosophy)에 심취한 그에게 이런 연계는 자연스러워 보인다. 헬레나 페트로브나 브라바츠키(Helena Petrovna Blavatsky)에 의해 힌두교와 불교, 신플라톤주의와 신비주의 등을 혼합하여 만들어진 신지학은 19세기 말 유럽의 지성들을 사로잡은 중요한 사상이었다. 특히 범 우주적 상징들과 연금술적 상상력을 많은 예술가들을 끌어들였다.

그러나 칸дин스키가 내적 소리에 심취해 사물의 본질을 그리고자 하면 할

3. Wassily Kandinsky, “Whither the ‘New’ Art?,” 1911, *Complete Writings on Art*, vol. 1, ed. Kenneth C. Lindsay와 Peter Vergo, Boston: Hall, 1982, p. 101.

4. Mel Gordon, “Songs from the Museum of the Future: Russian Sound Creation,” 1910–1930, *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*, eds. Douglas Kahn & Gregory Whitehead, Cambridge: The MIT Press, 1992, p. 203.

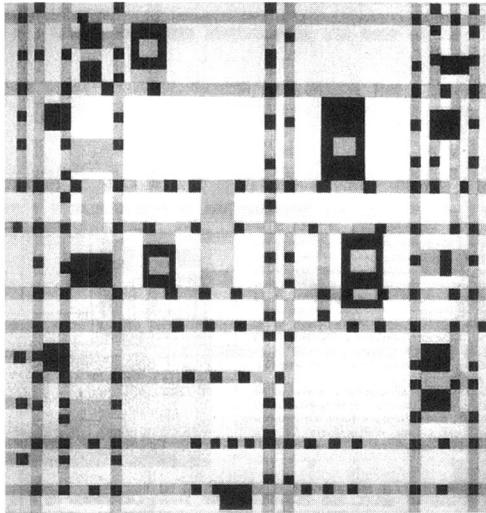
수록 심지어 바그너마저 그에게 모방으로 들리기 시작했다. 저서 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』(On the Spiritual in Art) (1911)에서 작가는 바그너를 위시한 표제음악을 겨냥하여 이를 자연에 대한 외향적 모방으로 비난하였다. 칸딘스키에게 자연은 묘사되는 것이 아니라 다만 그 내적 가치를 예술적으로 재창조할 때만 표현 가능하다. 그가 주장하는 영적 미술은 이런 견지에서 보다 진지하고 순수한 음악을 닮아 있는데, 이는 진지한 음악이 야말로 자연으로부터 완전히 해방된 존재이기 때문이다. 따라서 새로운 미술은 어떠한 자연의 외향도 모방하지 않을 뿐 아니라 오히려 자연을 철저히 배제한 채 스스로의 매체와 표현 능력을 개발해야 한다.<sup>5</sup> 이러한 능력은 만물에 깃들어 있는 내적 소리에 귀 기울임으로써 얻어진다. 오직 자연에서 벗어남으로써만 자연을 이를 수 있다는 주장이다. 자칫 개인적 감상으로 들릴 수 있는 이 주장은, 실제로 어떤 기호에 의해서도 매개되지 않는 내적 소리를 통한 타자(관람자)와의 대화라는 원대한 포부로 칸딘스키 일생의 화두가 되었다. 여기서 내적 소리를 전달하는 역할을 하는 것은 색채, 점, 선, 면 등 재현을 거부하는 회화를 이루는 기본요소들이다.

칸딘스키 못지않게 음악과 미술을 연계한 사람은 피엣 몬드리안(Piet Mondrian)이었다. 단순히 막간에 연주되는 음악을 듣기위해 서커스에 갈 정도로 재즈에 심취했던 그의 취향은 〈브로드웨이 부기-우기 Broadway Boogie-Woogie〉(도판 3)에도 잘 나타나있다. 그는 이탈리아 미래주의 전위음악가인 뤼기 루솔로(Luigi Russolo)의 소음음악에 대해서 1921년과 1922년에 걸쳐 두 편의 장문 에세이를 남길 정도로 음악에 조예가 깊었다. 미술뿐 아니라 음악과 연극을 포함하는 신조형주의(Neo-Plasticism)의 새로운 미학을 선언하며 그는 다음과 같이 주장했다.

자연에서 소리는 동시에 연속적으로 섞여서 만들어진다. 고전음악은 이런 자연의 섞인 소리를 부수고 그 연속성을 끊어 놓았다. 소음을 톤으로 바꾸고 명확한 하모니를 부여했다. 그러나 이런 고전음악은 결코 자연을 능가하지 못했다. 이런 정도

5. Kandinsky, *On the Spiritual in Art*, p. 155, *Ibid.*

도판 3. 피эт 몬드리안(Piet Mondrian) 〈브로드웨이 부기우기 Broadway Boogie-Woogie〉 1942~43



의 명확성은 새로운 정신에 부합하지 못한다. 음계와 구성은 오히려 자연적 소리, 혼성과 반복으로의 퇴화이다. 새로운 음악이 보다 보편적인 조형(plastic)을 이뤄 내려면 소리와 소음을 포괄하는 새로운 질서를 창조해야만 한다.<sup>6</sup>

음악에 대한 몬드리안의 관심은 기계음의 사용에서 비롯되었다. 몬드리안은 기계음이야말로 인간적인 개입을 없애는 “완벽하게 결정된 소리”라 여겼다. 그러나 미래주의자들이 사용하는 기계음은 일상과 너무 가까웠다. 현실 속의 기계음은 언뜻 객관적이고 보편적일 것 같지만, 실제 생활 속에서 만나는 기계음을 사용하는 것은 그 소리가 수반하는 구체적 현실을 상기시키며 개인적인 기억을 자극한다. “추상적인 조형으로 변화되지 않는 한 자연적 사실성은 참된 표현을 만들 수 없다”<sup>7</sup>라고 몬드리안은 말했다. 그가 이상적인 미래의 음악으로 제시한 신조형주의의 음악 역시 기계음과 전자음을 사용한다. 그러나 인간의 손길이 닿은 소리, 예를 들면 호루라기라든가, 시계소리, 증기기관에 의해 돌아가는 모터 소리 등을 나열하는 것은

6. Piet Mondrian, "The Manifestation of Neo-Plasticism in Music and the Italian Futurists' Bruiteurs," 1921  
*The New Art-The New Life: The Collective Writings of Piet Mondrian*, ed. & trans. Harry Holtzman and Martin S. James, Boston: Hall, 1986, p. 153.

7. *bid.*, p. 155.

아무래도 개인적인 측면을 담보하기 때문에 철저히 배제되었다. 현실의 소리와 닮지 않은 기계음, 누구에게나 똑같이 들리는 기계음이야말로 그가 평생을 통해 회화에서 추구했던 추상미술과 맞닿아 있었다. 누구에게나 동일한 것으로 보여져야 한다는 이런 엄정함은 그가 회화에서 추구하는 “보편적인” 선이 얼마나 무수한 시행착오 끝에 만들어졌나를 살펴볼 때 이해될 수 있다. 그 하나의 “완벽하게 결정된” 선을 찾아내는 순간을 위해 엄청난 분량의 스케치를 남기고 지우개로 지우는 과정을 반복했다.

이렇듯 음악이 민족과 문화, 성별과 인종을 초월하여 인류에 공통적인 보편성을 가지고 호소한다는 생각은 20세기 초반의 많은 미술가들에게 공유되었다. 특히 추상을 통해 보편성을 추구하면서 회화는 음악을 닮아 가고자 하는 보다 적극적인 시도를 새로운 영화 기술에 의존하기도 했다. 화학작용을 거치는 필름이라는 물리적 조건과 카메라와 영사기로 대변되는 기계적 조건 이외에도, 영화라는 매체는 그 존재론적 조건으로 시간성에 기반한다. 시간성은 음악이나 다른 공연예술이 가지고 있는 고유한 특성이었다. 이른바 ‘움직이는 그림(motion pictures)’을 통해 미술은 자신의 레퍼토리에 음악과 공유할 수 있는 시간성을 추가하게 되었다. 편집과 촬영에 의한 다양한 시간의 조작은 역회전, 디졸브(dissolves), 점프-컷(jump cuts), 깜박 효과(flicker effect), 건너뛰기(time laps), 저속, 고속촬영 등을 통해 늘여지거나 겹쳐지고, 혹은 분절되는 영화의 시간을 창출하였고, 이는 초기 아방가르드 시기부터 미술가들의 흥미를 당기는 부분이었다.

20세기 초, 철학자 앙리 베르그송(Henri Bergson)의 시간에 대한 개념은 형태를 고유의 고정불변한 것이 아니라, 마치 영화에서 보는 것 같은 시간의 흐름 속 한 장면으로 보는 시각을 마련해 주었다.<sup>8</sup> 영화가 제공하는 움직이는 이미지는 이런 선택적인 시간의 사용과 더불어 회화의 조형성을 넘

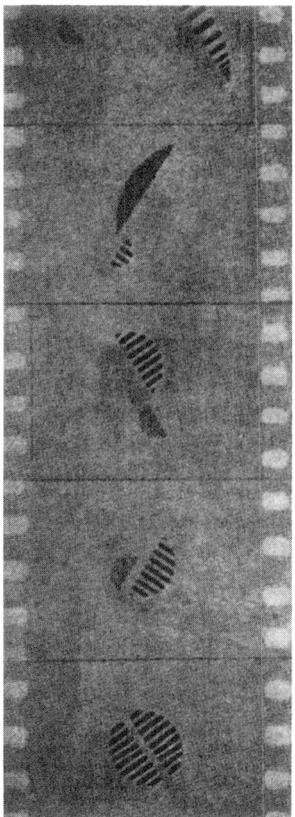
8. 비록 베르그송 자신은 영화가 시간의 흐름을 왜곡한다고 비판하기도 했지만 시각 작용과 영화적 장면에 대한 유사성은 그의 글 곳곳에서 발견된다. Bergson, Matter and Memory, London: George Allen and Unwin, 1896 참조. 그의 영학적 은유가 가장 잘 드러난 글로는 Creative Evolution, London: Macmillan, 1907| 있다.

어서는 새로운 미술언어를 시사했다. 1911년 이론가 리초토 카누도(Ricciotto Canudo)가 제6의 예술로 선포한 영화는 미술가들 사이에서 기존의 미술이 제공하던 공간의 리듬과, 음악과 시(詩)가 제공하던 시간성을 혼합한 우수한 매체로 인식되었다.<sup>9</sup> 이런 배경으로 1920년대 프랑스에서는 미술가들의 실험영화가 활발하게 제작되었다. 이를 중 움직이는 추상 이미지를 사용하는 바이킹 에겔링(Viking Eggeling)이나 한스 리히터(Hans Richter) 같은 다다 미술가들의 영화는 음악에 근접하는 추상의 시도를 대변한다.<sup>10</sup>

1920년 리히터와 에겔링은 영화를 만들기 위한 자금과 장비 지원을 위해 독일의 UFA 영화사를 찾았다. 스웨덴에서 태어나 17세 때 독일로 이주하여 미술사와 회화를 전공한 에겔링은 1911년에서 1915년 사이 파리에 체류하며 야수주의 화가 드랭(Andre Derain)과 입체주의자 브라크(George Braque)의 영향을 받았다. 1차 세계대전의 발발로 취리히에 머물던 에겔링은 다다이스트 장 아르프(Jean Arp), 트리스탄 차라(Tristan Tzara), 마르셀 장코(Marcel Janco) 등과 카바레 볼테르(Cabaret Voltaire)를 드나들며 소음음악을 비롯한 취리히다다의 퍼포먼스를 지켜보았다. 1918년 리히터와 함께 족자드로잉(scroll-drawing) 등의 실험적 작업을 통해 움직임을 회화에 접목시키려는 시도를 하던 에겔링은 1920년 바라던 기회를 얻게 된다. 그러나 막상 자신들의 드로잉만을 가지고 영화사를 찾은 리히터와 에겔링은 만족할 만한 효과를 보지 못했던 것으로 전해진다. 드로잉이 영화를 위한 스토리보드가 될 정도로 정교하지 못했기 때문에, 자신들이 상상하던 효과를 얻지 못한 것이다. 이에 실망한 에겔링은 독일로 되돌아가 침거한다. 그리고 3년에 걸쳐 바우하우스(Bauhaus) 출신 애니메이터 엠나 니메이어(Emma Niemeyer)의 도움을 받아 정교하고 변화가 많은 추상영화 <대각선 심포니 Diagonal Symphony>(도판 4)

9. Ricciotto Canudo, "Naissance d'un sixième art," *Les Entretiens idealistes*, 25 October 1911에는 제6의 예술로 소개되었고 "L'Esthétique du septième art"로 Canudo의 저서 *L'Usine aux images*, Paris: Etienne Chiron, 1926, pp. 13–26에 제7의 예술로 소개되었다.

10. 20세기 초 미술과 영화에 대한 논의는 저자의 논문 「시각과 이성에 대한 도전: 1920년대 프랑스를 중심으로 본 미술가들의 영화」 「서양미술사학회논문집 26」 서울: 사회평론, 2006, pp. 142–161을 참조하였다.



도판 4. 바이킹 에겔링(Viking Eggeling)  
〈대각선 심포니 Symphonie Diagonale〉  
1924, 7 min 중 스클 사진

를 완성하게 된다. 영화는 1924년 11월, 에겔링이 잠시 파리에 들렸을 때 작가의 친구들에게 공개되었다.

다다 음악가였던 페루초 부소니(Ferruccio Busoni)와 절친한 사이였던 에겔링은 음악과도 같은 추상적인 시각언어를 구현하고자 하는 그의 의지를 〈대각선 심포니〉에 표현하였다. 그는 수백 가지의 추상적 형태를 만들고 에나는 이를 얇은 은박지에 옮겨 오려 낸 다음, 한 컷 한 컷 변화를 주어 찍어 내었다. 그 결과로 나타나는 추상적 패턴의 움직임은 화면 가득히 미술의 새로운 조형언어로서 영화의 가능성을 보여준다. 에겔링은 〈대각선 심포니〉의 상영 때 음악을 빼 줄 것을 부탁했다. 이는 자신이 영화에서 보여주는 추상 이미지들이 이미 시각적 음악으로서 충분한 하모니를 보여주고 있다고 믿었기 때문이다. 그는 또한 이들이 단순히 음악에 맞춰 만들어진 일러스트레이션으로 보이지 않을까 염려했다.<sup>11</sup> 영화는

1925년 5월, 에겔링의 사망을 몇 주 앞두고 베를린에 있는 UFA 영화관에서 리히터, 바우하우스 출신의 윌터 루트만(Walter Ruttmann), 페르낭 레제(Fernand Léger)의 영화와 함께 대중에게 공개되었다.

한편 리히터는 신조형주의 화가 테오 반 도스부르크(Theo van Doesburg)의 주선으로 1921년, 영화사에서 촬영한 30초 정도의 짧은 필름을 〈영화는 리듬이다〉라는 제목으로 파리에서 공개하였다. 비평가까지 모셔 놓고 진행된

11. 에겔링에 대한 논의는 William Moritz, "Restoring the Aesthetics of Early Abstract Films," *A Reader in Animation Studies*, ed. Jayne Pilling, Sydney: John Libbey, 1997, pp. 221–227을 참조.

첫 상영은 그다지 성공적이지 못했다. 영화가 너무 짧았기 때문에 비평가가 안경을 닦는 사이에 그만 상영이 끝나 버린 것이다.<sup>12</sup> 뼈아픈 실패를 딛고 판삼아 다시 제작된 리히터의 <리드머스 Rythmus 21>은 첫 번째 필름의 30초 이외에 1925년과 1927–1928년, 베르너 그라프(Werner Graeff)와 에겔링의 조수였던 니메이어의 도움으로 덧붙여진 분량을 합하여 열 배인 3분 길이로 늘어났다. 사각형이라는 기본 형태의 움직임을 비교적 엄정하게 담아낸 이 작품은 도형의 움직임에 의한 음악적인 리듬감에 치중하고 있다.

리히터는 에겔링의 사후 에겔링의 조수였던 에나와 결혼했고, 그녀의 도움으로 영화를 완성하였다. 아이러니하게도 에겔링과 리히터 모두 에나의 도움 없이는 제대로 된 영화를 만들 수 없었던 모양이다. 미술사는 에겔링과 리히터를 최초의 추상영화 작가로 기억하지만 실제로 작업의 중요한 부분들을 담당했던 에나 니메이어에게는 인색했다. 추상적 형태를 통한 조형성과 움직임을 접목한 이들의 영화는 리듬과 하모니가 음악만의 전유물이 아님을 천명했다. 아직 유성영화가 발명되기 전, 이들의 작품은 종종 작가의 의도와는 달리 오케스트라의 반주나 아코디언 소리에 맞춰 상영되었다. 비록 움직이고 있지만 여전히 조용한 추상은 소리를 미술 외적인 요소로 취급하고 있었다.

한편 20세기 초반 음악을 다룬 미술가들 중 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)이 차지하는 위치는 앞서 살펴본 작가들과는 상이하다. 대부분의 미술가들이 음악에서 구조적인 형식과 대상을 묘사하지 않는 순수성, 보편성을 담보하는 추상을 닮고자 했다면, 뒤샹은 처음부터 감정이입이라든가 순수회화, 결정적인 형태 등에 대한 미학적 논의를 혐오했다. 그에게 미술작품은 그것이 변기이건 자전거 바퀴이건 간에 작가의 의도만으로 미술작품이라는 카테고리에 포함되기에 충분한 것이다. 1914년 뒤샹은 “주파수 회화(painting of frequency)”라는 것을 고안했다. 주파수란 흔히 우리가 음악을 들을 때 연상하는 것이다. FM은 바로 ‘주파수의 진동(frequency modulation)’의 약자로

12. Roger Manvell, *Experiment in the Film*, London: Grey Walls Press, 1949, p. 223.

FM 라디오를 지칭한다. 그러나 조금만 생각해 보면 전자파가 파장의 형태로 라디오에 전해져서 소리로 변환되는 것과 빛이 망막에 투사되어 색채로 바뀌는 것은 유사한 과정이다. 이런 맥락에서 뒤샹은 적절한 환경과 훈련이 더해지면 사람들이 조각품을 ‘들을 수’ 있을 것이라고 주장했다.<sup>13</sup> 그것은 마치 “서로 길게 이어져 매달린 전구들에 하나씩 연달아 불이 들어오는 것같이 일정한 소리를 만들어내고 그것이 마치 아라베스크 무늬처럼 청중을 감싸는 것 같은” 효과라는 것이다.<sup>14</sup>

남겨진 몇 안 되는 뒤샹의 음악작품 가운데 비슷한 시기의 〈오차 음악 Music Erratum〉이 있다. 뒤샹의 악보에서 음은 숫자로 표현된다. 숫자는 피아노의 89음에 기초하여 왼쪽부터 차례로 숫자가 커지도록 만들어졌다. 89음은 각각 숫자가 적힌 89개의 공으로 항아리에 담겨 있다. 공은 A, B, C, D, E, F 등으로 명명된 수레에 무작위로 쏟아져 담긴다. 연주자는 각각의 수레에서 공을 꺼내는 대로 음에 따라 연주하면 된다. 수레끼리 서로 공을 교환하며 음악은 끊임없이 계속된다.<sup>15</sup> 뒤샹의 〈오차 음악〉은 실제로 뒤샹의 사후인 1976년에 서독라디오 방송국과 밀라노의 물티플라(Multipla)화랑의 도움으로 녹음되었다(도판 5). 무작위로 선택된 음들의 연결이지만 실제 피아노의 음에 기초한 이 작품은 상당히 음악적이다. 그러나 뒤샹을 다른 음악가들과 구분 짓는 것은 그가 음악을 만드는 주체의 자리를 비워 놓은 것이다. 작품을 구상한 작가도, 이를 연주하는 연주자도 음을 결정할 수 없다. 심지어 항아리에서 수레로, 혹은 이 수레에서 저 수레로 공을 옮기는 관객도 음의 선택만큼은 우연에 맡겨야만 한다. 가장 주관적인 결정의 산물이자 가장 근접하게 예견되어지는 음악의 결과는 철저히 변화하는 시간과 공간,

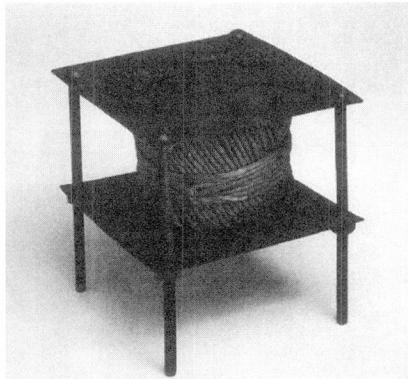
13. Craig Adcock, “Marcel Duchamp’s Gap Music,” *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*, pp. 105–130 참조.

14. Marcel Duchamp, *Notes*, ed. trans. Paul Matisse, Paris: Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou, 1980, n. 183. 뒤샹은 심지어 밀로의 비너스 같은 육중하고 큰 규모의 조각은 어린 시절부터 몇 대에 걸친 훈련을 더하면 누구나 들을 수 있을 것이라 주장했다.

15. Anne d’Harnoncourt & Kynaston McShine, *Marcel Duchamp*, exh. cat., New York: Museum of Modern Art, 1973, pp. 264–5 참조.



도판 5. 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)의 〈오차 음악 Music Erratum〉에 실린 앨범 자켓, 1976

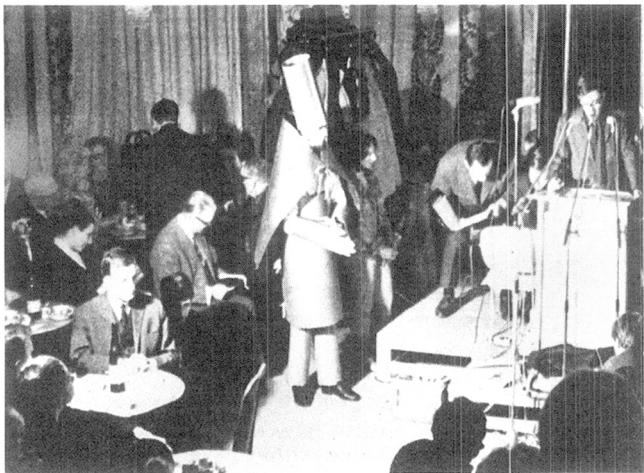


도판 6. 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp) 〈숨겨진 소리를 가지고 With Hidden Noise〉 1916

사람들이 공존하는 불확정한 삶 안에 던져졌다.

한편 뒤샹은 소리를 숨겨 놓기도 했다. 〈숨겨진 소리를 가지고 With Hidden Noise〉(도판 6)는 그 계획이 그의 사후에 출간된 노트 모음인 『녹색 상자 Green Box』(1960)에 포함되어 있다. “무엇인지 알 수 없는 것을 집어넣은 채로 납땜한 상자 레디메이드를 만들어라.” 내용물을 알 수 없는 상자가 흔들릴 때마다 나는 소리는 글자 그대로 시야에서 ‘숨겨진’ 소리이다. 시각이 차단된 상태에서 우리는 오로지 청각만으로 상자 안 물건이 무엇인지를 가늠할 수밖에 없다. 뒤샹 자신도 상자 안에 무엇이 들어 있는지 몰랐다. 그는 상자 양쪽에 금속판을 고정시키고 그 안에 실타래를 넣은 다음 후원자였던 월터 아렌스버그(Walter Arensberg)에게 부탁하여 상자를 채우고 납땜하게 했다.<sup>16</sup> 아렌스버그가 넣은 물건이 무엇인지는 아직 아무도 모른다. 그러나 이 작은 물체는 상자를 흔들 때마다 달그락거리는 소리를 내며 우리를 궁금하게 한다. 보이는 것은 상자이지만, 들리는 것은 그 안에 존재하는 무엇을 증명한다. 시각을 위해 존재해 왔던 레디메이드 오브제는 이제 청각을 위한 보조 수단에 불과하다. 소리는 분명 존재했지만 ‘숨겨져’ 있었다. 그렇다면 진짜 소리는 언제부터 드러내 놓고 미술계에 출몰한 걸까.

16. Craig Adcock, "Marcel Duchamp's Gap Music," *Op. cit.* p. 119 참조.



도판 7. 위고 벌(Hugo Ball), 카바레 볼테르에서의 퍼포먼스 장면, 1916

### III. 소음/騷音/Noise

삶이 소음으로 가득 차 있다는 것을 망각한 채, 과학은 언제나 관찰하고 측정하며 이를 추상화하고 의미를 함축해 왔다. 오로지 죽음만이 고요한 것이다.

— 자크 아탈리(Jacques Attali)<sup>17</sup>

1차 세계대전이 한창이던 1916년, 전쟁을 피해 중립국인 스위스의 취리히로 모여든 예술가들이 있었다. 딱히 미술가라고 지칭할 수도, 시인이나 연극인, 혹은 음악가라고 부르기도 뭣한 이들 다국적 예술인들은 언어의 장벽과 장르의 상이함에도 불구하고 카바레 볼테르에서 뭉쳤다. 고국을 떠나며 벗어버린 규율과 책임감으로 그들은 누구보다도 자유로웠고 전쟁에 대한 냉소주의는 극에 달했다. 이들은 카바레에서 너나 할 것 없이 전대미문의 ‘미친 짓’을 하기 시작했다. 화가는 북을 쳐 대며 아무도 알아들을 수 없는 의성어로 된 시를 읊었고 시인은 아프리카 부족의 춤을 추었다. 시는 무용이 되고 연극이 되었으며, 예술은 곧 매일 저녁 카페에서 벌어지는 삶이 되었다. 소음음악, 소리시(sound poetry)와 동시시(simultaneous poetry), 혹은

17. Noise: The Politics of Economy of Music, trans, Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. p. 3.

취리히의 다다(Dada) 예술가들이 지칭한 소음주의(Bruitism) 등의 명칭은 모두 이런 퍼포먼스를 포괄한다(도판 7).

그 중심에는 어깨에 걸어진 큰 북을 두들기며 왼쪽 발목에 작은 방울을 주렁주렁 달고 시를 읊어 대던 리하르트 훌센벡(Richard Hulsenbeck)이 있었다. 취리히 시절 다다의 행적을 기록한 “취리히 연대기(Zurich Chronicle)”에서 트리스탄 차라는 훌센벡의 등장을 가장 인상 깊게 서술했다. 훌센벡이 커다란 북을 치며 원발에 방울을 단 채 등장하자 사람들은 소리를 지르며 저항했다. 그가 말도 안 되는 단어들을 연결한 시를 읊자 관객들은 제лев이를 던져 유리창을 깨고 서로에게 죽일 듯이 달려들었다. 카바레 안은 순식 간에 아수라장이 되었다. 소동은 경찰이 출동해서야 겨우 멈췄다. 이때 훌센벡이 읊던 시는 다음과 같다.

태반(胎盤)이 고등학교 남자애들의 잡자리채에 크림처벌 빌라지는 것을 보라/소코바우노 소코바우노(의성어)/교구목사가 그의 trou-serfly를 입네/ 라타풀란 라타풀란(의성어) 그의 trou-serfly 그리고 그의 머리카락은 귀 바-밖으로 빼쳐 있네/버카 타펄크 버커터펄크 하늘에서 떠-얼어져 그리고 할머니는 젖가슴에 걸렸네.<sup>18</sup>

훌센벡에 의하면 다다는 다름 아닌 “북을 쳐 대고 소리 지르고, 비웃고, 갈기는 것”이었다.

물론 이런 파격이 갑자기 하루아침에 생겨난 것은 아니다. 20세기 초 자동차의 소음에 매료된 이탈리아의 미래주의가 기반을 다져 놓았다. 1909년 2월 20일, 이탈리아 출신의 필리포 토마소 마리네티(Filippo Tommaso Marinetti)는 프랑스의 유력 일간지 르 피가로(Le Figaro) 제1면에 “미래주의의 창설 선언문”을 게재하였다. 우선 남다른 것은 새로운 미술의 탄생을 알리는 선언이 이런 일간지의 첫 지면을 통째로 차지했다는 것이다. 워낙 돈 많은 집안 출신인 마리네티의 재력에 힘입은 바도 없지 않겠지만, 미래주의는 처음부터 드러내 놓고 대중매체를 사랑했다. 마리네티의 통 큰 신고식에 힘입어,

18. Richard Hulsenbeck, *The Dada Almanac*, 1920, ed. Malcolm Green, London: Atlas Press, 1993, p. 20.

미래주의는 이제껏 미술사에서 가장 선언문을 많이 낸 사조가 되었다.<sup>19</sup> 한 편 이탈리아의 예술운동이 로마나 피렌체가 아니라 파리에서 시작한 것도 의미심상하다. 당시 파리는 하루가 멀다 하고 새로운 사조가 나오곤 하는 유럽 최고의 전위 실험장이었다. 파리에 체류하던 마리네티는 미술계를 흔들어 대는 이런 아방가르드의 영향을 온몸으로 받고 있었다. 그가 미래주의 탄생의 배경으로 파리를 점찍은 것은 당연한 선택이었다.

미래주의는 그 이름이 표방하는 대로 가장 미래지향적인 사조이기를 자처했다. 우선 모든 감각에 대해 열려 있었다. 시각, 소리, 촉감 등 상이한 감각들이 하나의 작품에 공존할 것을 주장했다. 속도와 기계는 미래주의자들이 사랑한 현대성의 상징이었다. 움직임과 기계음은 자동차나 기차, 모터 엔진의 소리를 나타내는 의성어와 연속동작의 표현으로 전통적 장르인 회화 작품에 나타났다. 루솔로가 1913년 발표한 미래주의 음악 선언문, “소음의 예술(The Art of Noises)”은 이들의 이론적 배경이 되었다. 1차 세계대전 발발 직전 제작된 카를로 카라(Carlo Carrà)의 <개입주의자들의 데모>(도판 8)에서는 화면의 한가운데를 중심으로 원을 그리며 돌아가는 글자들의 프로펠러를 볼 수 있다. 사이렌 소리를 묘사하는 “휘-휘-휘 HU-HU-HU”를 비롯하여 엔진 소음과 기관총소리, “TRrrrrrr”이나 “traaak tatataak”은 소요의 긴박감을 전하기에 충분하다.

물론 소리가 음악 이외의 영역에서 출몰한 전례는 시에서 먼저 나타났다. 같은 해 마리네티가 구상한 자유언어시(parole in libertà)가 그것이다. 마리네티는 1911년 전시특파원의 자격으로 리비아에서 활발한 이탈리아와 터키 간의 전쟁터로 급파되었다. 이때 지켜보았던 아드리아노풀에서의 전투 장면을 묘사한 그의 시가 최초의 자유언어시인 <장-툼-텀 ZANG-TUMB-TUUMB>이다. 시는 대포소리를 묘사한 ‘장-툼-투움(ZANG-TUMB-TUUUMB)’, 기

19. 이 중 중요한 선언문 몇 가지를 예로 들면, “미래주의 회화: 기법에 관한 선언” 1910, 보치오니, 발라, 카라, 루솔로, 시베리니 공동선언, 보치오니의 “미래주의의 조각의 기법에 관한 선언” 1912, 사진작가 브라길라의, “미래주의의 사진역학” 1912, 바릴라 피라렐라의 “미래주의 음악 선언” 1912, 루솔로의 “소음의 예술” 1913, 건축가 안토니오 상텔리아의 “미래주의 건축에 관한 선언” 1914 등이 있다.

도판 8. 카를로 카라(Carlo Carrà) 〈개입주의자들의 데모〉 1914



관총을 나타내는 ‘타라타타타(taratatatata)’ 등의 소리로 구성되었다. 앞서 언급한 카라의 그림과 나란히 비교하면, 미래주의의 회화가 자유언어시의 시각화를 시도했다는 사실은 자명하다. 그러나 이런 의성어들은 실제의 소리를 모방하고 있다는 비난을 면치 못했다. 전통적으로 미술이 담당하던 시각적 모방이 언어를 빌어 청각의 영역을 넘나든 것에 지나지 않았다.

루솔로와 마리네티를 위시한 미래주의자들의 소음음악은 당시 이탈리아의 문화적 상황과 맞물려 있었다. 산업혁명에서 다른 유럽의 국가들보다 뒤늦게 출발한 이탈리아는 현대화에 전속력을 내었다. 이들에게 현대화는 곧 기계를 의미했다. 고대 로마와 르네상스의 찬란한 문화유산은 현대성을 생취하기 위해 넘어서야 할 벽이었고 파기해야 할 법이었다. ‘미술관과 도서관, 성당을 불태우자’라는 식의 과격한 구호가 등장하는 것은 이런 배경이다. 마리네티가 고백하듯 “부릉거리는 자동차가 사모트拉斯의 니케 조각상보다 더 아름다운” 현대의 감수성에게 기계음과 속력은 모방하지 않고 는 못 견딜 만큼 매력적인 것이었다. 미래주의자들의 이런 성향은 결국 폭

력과 전쟁에 대한 옹호로 이어지며 파시즘의 지울 수 없는 오명을 얻게 된다. 이는 다다가 지향했던 반전의 니힐리즘과는 거리가 멀었다.

홀젠펙의 소음시는 이런 미래주의의 영향을 토로한다. 그러나 홀젠펙이 진지하게 미래주의를 연구한 것은 아니었다. 그는 심지어 소음음악을 마리네티가 시작했다고 착각할 정도로 미래주의에 무지했다.<sup>20</sup> 소리가 현실을 묘사하느냐 아니냐는 그에게 그다지 중요하지 않아 보였다. 객석에서 고함지르고 유리창을 부수며 테이블을 두드리는 행위는 무대 위에서 타이프라이터와 냄비뚜껑을 두드리고, 주전자와 호루라기를 불며 팔꽃질을 하는 것과 등등하게 받아드려졌다. 카바레는 “완전한 아수라장이었다”고 한스 아르프는 회상했다. 차라가 배꼽춤을 추는 중동의 무희처럼 엉덩이를 흔들면 마르셀 얀코는 보이지 않는 바이올린을 켜는 시늉으로 호응했다. 한쪽 구석에서는 해닝스 부인(Emmy Hennings)이 바닥에 길게 다리를 꺾고 앉아서 시를 읊었다. 홀젠펙이 그 유명한 큰 북을 두드려 대면 휴고 발(Hugo Ball)이 피아노 연주로 화답했다. 부르조아의 모든 관습과 문화를 혐오하는 그들은 스스로를 자랑스럽게 니힐리스트라 불렀다.

미래주의의 영향을 받은 다다의 소음예술은 또한 동시시를 포함한다. 동시시는 동시주의(simultanism)에서 파생한 것으로 소음예술에서 중요한 부분을 차지한다. 동시주의 작품은 한 장소에서 동시에 일어나는 여러가지 이벤트의 결과물인데, 이때 한 장소란 어느 카페 공간을 지칭할 수도 있지만 더 넓은 의미로 세계를 의미할 수도 있다. 이는 동시주의가 표방하는 시간과 공간의 와해를 단적으로 보여주는 예이다.<sup>21</sup> 이는 취리히 다다가 가진 국적 성격과도 무관하지 않다. 홀젠펙과 발, 해닝스, 리히터는 독일 출신

20. Richard Hulsenbeck, “En Avant Dada,” 1920, *The Dada and Painters and Poets: An Anthology*, ed. Robert Motherwell, New York: Hall, 1981, p. 25에서 홀젠펙은 마리네티를 소음시의 창시자로 적고 있다. 원래 ‘소음의 예술’은 1913년 루솔로의 선언문에서 처음 등장했다. 라벨, 드뷔시, 프로코피에프, 사티, 바레즈 등 루솔로의 소음음악에 영향을 받은 작곡가들은 허다하다. 심지어 러시아 아방가르드의 시인 마야코프스키와 감독 지가 베르토프, 영국의 모더니즘 시인 에즈라 파운드도 그의 영향권 안에 있었다. 나아가 1950년대를 풍미하던 구체음악 Music Concrete의 기반이 되기도 했다. 자세한 논의는 Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, pp. 56–7 참조.

21. Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, p. 51.

이었다. 차라와 얀코는 루마니아에서 왔고, 아르프는 스스로가 프랑스인도 독일인도 아닌 알자스 사람이라고 고집했다. 스위스인 소피 테우버(Sophie Taeuber)와 스웨덴 출신 에겔링도 섞여 있었다. 바로 길 건너, 카바레 건물 맞은편에는 러시아 혁명의 주역이 될 블라디미르 레닌(Vladimir Lenin)이 살고 있었다. 소설가 제임스 조이스(James Joyce)도 근처를 어슬렁거렸다. 불어와 독일어, 영어, 루마니아어와 러시아 말이 한데 섞인 이들의 언어는 아프리카 부족의 방언까지 수용할 만큼 개방적이었다. 카바레의 연회에서 모든 시는 다국적 언어들로 동시에, 혹은 약간이 시차를 두고 섞여서 낭송되었다. 말과 말은 뒤엉키고 섞여서 서로를 희석했다. 의미는 모두에게 덧없는 것일 뿐, 남는 것은 외침이자 '소리였다.

#### IV. 만드는 소리와 듣는 소리: 존 케이지와 플럭서스 콘서트

1차 세계대전이 끝나고 유럽의 아방가르드는 '질서에의 요구(rappelle d'ordre)'라는 당시의 분위기에 의해 주류로 편입되지 못하게 된다. 특히 추상과 실험적인 전위미술은 전후 질서를 바로잡고자 하는 보수적 성향의 지지자들에게는 배척해야 할 적이었다. 미술에 소개된 소리 역시 더 이상의 진전을 보지 못하고 사라지는 듯 했다. 미술의 영역에 다시금 소리가 소개되기 시작한 것은 2차 세계대전 이후이다. 여기엔 존 케이지(John Cage)의 역할이 컸다. 케이지는 미술가가 아니다. 그러나 1950년대 초반부터 많은 미술가들이 그의 강의를 듣거나 그의 콘서트를 보며 자신들의 예술적 향방을 케이지에게서 찾을 만큼 지대한 영향을 끼쳤다.

20세기 초반 일군의 미술가들은 음악의 추상적 구조를 닮고자 하거나 소음을 미술의 영역에 끌어들여 동시대성을 표현하고자 하였다. 이들과 비교하면 케이지는 전혀 다른 방향에서 소음에 접근했다. 1933년 21세의 나이로 작곡가 쉴베르그의 제자가 된 케이지는 얼마 지나지 않아 자신이 하모니와 톤을 위주로 하는 작곡에 전혀 흥미가 없음을 깨닫게 되었다. 그때부터 그가 자신의 음악에서 중요한 기본요소로 생각한 것이 바로 음과 음 사이의

정적(silence)이었다. 기존의 음악에서 정적은 음과 음을 구분하기 위해 혹은 악장과 악장을 분리시키는 목적으로 사용되었다. 그러나 케이지에게 기존의 음악이나 일상의 소리, 심지어 정적까지도 모두 동등한 자격의 ‘음’이었다. 여기에는 나름대로의 논리가 적용된다. 우선 소리는 그 존재 자체가 정적에 의존하고 있다. 또한 소리나 정적 모두 시간의 흐름이라는 특성을 공유한다. 기존 음악의 범위를 벗어난 삶의 모든 소리와 정적이 음악의 영역에 들어오면서 예술과 일상의 경계가 허물어졌다.

4분 33초 동안에 벌어지는 일상의 소음으로 이뤄진 〈4'33''〉(1952)로 대변되는 케이지의 작품은 그것이 음이건 혹은 자곡가가 전혀 의도하지 않았던 소음이건 간에 작품의 일부로 받아들여진다는 것이었다. 이것은 엄밀히 말해서 소리를 ‘만들던’ 기존의 음악이 갖는 의도와 주관성이 소리를 ‘듣는’ 행위로 옮아 감을 말한다. 음악을 창작하는 행위 자체였던 음악가의 역할은 관객과 우연으로 넘겨지고 그 어느 때보다도 듣는 것은 창의적인 행동이 되었다. 이는 케이지 음악의 핵심인 삶과 예술의 융합을 말한다. 따라서 그의 음악에서 정적을 논한다면 그것은 소리가 없음이 아니라 소리 내지 않는 것이다.<sup>22</sup>

그렇다면 소리를 내지 않는 음악이란 어떤 것일까. 〈4'33''〉는 연주자가 피아노 앞에 앉아 4분 33초 동안 세 악장 사이의 구분을 피아노 뚜껑을 여닫는 것으로 할 뿐, 아무런 소리를 내지 않는다. 음악이 연주될 것을 기대하고 모인 청중들의 웅성거림과 기침소리, 주변의 소음은 그 자체로 〈4'33''〉를 구성한다. 일상에서 4분 33초는 그리 긴 시간이 아니다. 그러나 음악을 듣기 위해 모인 콘서트 장에서 연주자가 이미 피아노 앞에 앉아 있는 상황에서 4분 33초의 정적은 참으로 긴 시간이다. 아무리 기다려도 음악은 연주되지 않는다. 점차로 관객들은 아무런 연주가 없음에도 불구하고 자신들이 열심히 ‘듣고’ 있다는 것을 깨닫게 된다. 웅성거림과 웃음소리, 기침소리, 의자 들썩이는 소리 등 “들을 귀 있는 자는 들어라”라는 성서의 단골 글귀처

---

22. Ibid., pp. 162–3.

럼 음은 듣고자 하는 사람에게 들리는 것이다. 그리고 음을 만드는 것 또한 관객의 몫이다.

〈'433'〉의 탄생에 대해서는 케이지를 비롯한 여러 사람의 해석이 있다. 피터 제나(Peter Gena)와의 인터뷰에서 케이지는 자신이 1930년대 WPA 사업의 일환으로 샌프란시스코의 한 병원에서 보모로 일할 때, 아이들을 떠들지 않도록 데리고 노는 방법으로 착안했던 놀이를 회상했다.<sup>23</sup> 그러나 대부분의 학자들은 이를 동양사상에 영향을 받은 것으로 설명한다. 실제로 케이지도 1948년에 정직에 관한 자신의 관심이 동양철학에서 비롯되었다고 밝힌 바 있다.<sup>24</sup> 여기서 동양철학이라 함은 인도철학과 선불교를 통칭해서 말하는 것이다. 초기 케이지는 지타 사라바이(Gita Sarabhai)의 영향으로 인도음악과 철학에 눈떴다. 이때 그가 특히 즐겨 읽은 책은 아난다 쿠마라스와미(Ananda K. Coomaraswamy)의 저서 『예술에서의 자연의 변용 The Transformation of Nature in Art』(1934)이었다. “예술은 그 작용하는 방식에 있어서 자연의 모방이다”라고 하는 케이지의 모토도 여기서 시작되었다. “쿠마라스와미는 동양에 대한 우리의 무지함을 깨닫게 해주었고, 모두가 동양과 서양이 절대적으로 이질적인 상반된 존재라고들 할 때, 이 둘이 결코 서로를 받아들이기 힘든 것이 아님을 알려주었다”<sup>25</sup>라는 케이지의 고백처럼, 전후 미국의 지식인들 사이에서 동양사상은 서구 이성주의의 이분법적 대립의 한계를 극복하는 돌파구로 여겨지고 있었다. 그것은 타자와 나, 주체와 대상, 이성과 감성, 자연과 문명의 대립항을 무너뜨리는 것으로 케이지에

23. Peter Gena and Jonathan Brent eds, *A John Cage Reader*, New York: Peters, 1982, pp. 169–70.

24. Stephen Montague, “John Cage at Seventy: An Interview,” *American Music*, Summer 1985, p. 213  
Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, p. 167에서 재인용. 칸은 쿠마라스와미 역시 순수한 인도철학의 견지에서가 아니라 토마스 아퀴나스 등 기독교 신비주의의 영향을 받았다고 주장한다. p. 170 참조. 동양사상에 대한 케이지의 관심은 케이지가 40년대 말 수강한 스즈키 다이세츠 Suzuki T. Daisetsu의 선불교 강의에도 큰 영향을 받았다. 당시 뉴욕의 뉴 스쿨 포 소셜 리서치 New School for Social Research에서 강의하던 스즈키는 자신을 비워 내는 수련의 수단으로 선불교를 포교했고 이는 케이지를 비롯한 많은 지성인들의 호응을 얻었다.

25. John Cage & Daniel Charles, *For the Birds*, Boston: Marion Boyars, 1981, p. 105. Douglas Kahn, Op. cit., p. 171에서 재인용.

게는 곧 주관성을 허무는 것이었다.

음악에 있어서 강조되어 온 작가의 주관성은 작품이 이미 계획된 악보대로 완결되어 있다는 것을 의미한다. 그러나 케이지의 <4'33">에는 완결된 악보란 존재할 수 없다. 작품은 연주되는 장소와 관중에 따라 가변적이다. 작가의 주관은 우연의 법칙에 순응하고 관객들은 작가가 차지하던 위치를 점령한다. 이런 케이지의 임의성에 의한 작품 제작은 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg)의 <흰색 회화 White Paintings>(1950)와도 긴밀하게 연관되어 있다. 라우센버그는 아무것도 그리지 않고 흰색으로 초벌 칠만 해 놓은 캔버스 세 개를 나란히 벽에 걸었다. ‘회화’를 만드는 것은 이런 전대미문의 그림 앞에 호기심을 가지고 서성이는 관객들의 그림자였다. 역시 작가의 주관성을 최소화하고 관객들과 우연에 그 꽃을 돌리는 시도였다. 라우센버그와 케이지의 만남은 1948년 노스 케롤라이나 주의 블랙마운틴 컬리지(Black Mountain College)로 거슬러 올라간다. 실험적 예술을 적극 수용했던 학교의 방침은 케이지와 라우센버그를 비롯해 앤런 캐프로우(Allan Kaprow), 딕 히긴스(Dick Higgins)등 전위적인 작가들을 이끌었고 이들의 실험적 작업은 훗날 헤프닝과 플럭서스(Fluxus) 미술운동의 디딤돌이 되었다. 1956년부터 4년 동안 뉴욕의 뉴 스쿨 포 소셜 리서치(New School for Social Research)에서 행한 케이지의 강연 또한 실제 플럭서스의 주역들을 길러 낸 산실이 되었다.

플럭서스라는 명칭은 단어 ‘흐름(Flux)’에서 유래한 것으로 흐름, 연속적인 통과 행위를 의미한다. 이는 개별 매체 간의 소통, 작가와 관람자와의 소통, 미술과 일상과의 소통으로 유추하여 해석할 수 있다. 공식적인 플럭서스의 역사는 1961년 리투아니아 출신의 조지 마키우나스(George Maciunas)에 의해 시작되었다. 미국 공군의 비행기 외장 디자이너였던 마키우나스는 항공여행을 무료로 할 수 있는 이점을 이용해 하루가 멀다 하고 유럽을 드나들며 플럭서스라는 국제적 미술 그룹을 만들어냈다. 마키우나스는 61년 가을부터 유럽 여행을 통해 유럽의 전위음악가들과 교류했다. 독일에서 만난 이들 중 백남준의 도움은 플럭서스의 탄생에 결정적이었다. 백남준의

도판 9. 메리 바우어마이스터(Mary Bauermeister)의 화실에서, 1961



소개로 마키우나스는 전위작곡가 스톡하우젠(Karlheinz Stockhausen)을 만나고 그의 아내이자 화가인 메리 바우어마이스터(Mary Bauermeister)의 화실을 중심으로 하는 전위음악 공연에 초대된다(도판 9). 이런 식으로 그는 유럽에서 플럭서스의 주요멤버가 되는 에멧 윌리암스(Emmett Williams), 벤저민 패터슨(Benjamin Patterson) 등과 알게 되었다.<sup>26</sup>

플럭서스의 시작을 만들어낸 계기로는 마키우나스의 노력 이외에도 몇 가지를 들 수 있다. 이중 앞서도 언급한 케이지와 전자음악가 리처드 맥스필드(Richard Maxfield)의 뉴 스쿨 포 소셜 리서치 강의(1956~60)는 매우 중요하다. 조지 브렉트(George Brecht), 알 한센(Al Hansen), 딕 히긴스(Dick Higgins), 앤런 카프로우(Allan Kaprow), 라 몬테 영(La Monte Young) 등이 수강했고, 청

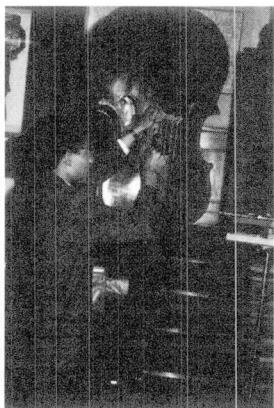
26. 플럭서스는 대개 세 가지 시기로 구분된다. 우선 전기 플럭서스(Proto-Fluxus, 1961~1964)가 있다. 이 시기는 유럽과 미국에서 산발적으로 열리는 플럭서스 페스티벌, 이벤트와 퍼포먼스를 위주로 진행되는 콘서트가 중심이 된다. 64년 이후부터 70년까지의 특징으로는 본격적인 그룹 활동의 일환으로 다양한 인쇄물이 제작되는데 이때 플럭스키트(Fluxkit)라고 불리는 우편주문식 작품의 판매가 두드러졌다. 마치 허접 쓰레기를 모은 듯한 이들의 작품은 다행히 디트로이트에 사는 실버만(Silverman) 부부의 컬렉션을 통해 대부분이 보존되어 있다. 이후 공식적인 플럭서스의 활동은 수장이던 마키우나스의 사망연도인 1978년으로 끝난다. 물론 이후에도 너머지 플럭서스 작가들에 의해 플럭서스는 꾸준히 진행되고 있으며 후대의 미술사조에 지대한 영향을 끼치고 있다.



도판 10. 벤자민 페터슨(Benjamin Patterson) 〈종이음악 Paper Music〉 1962



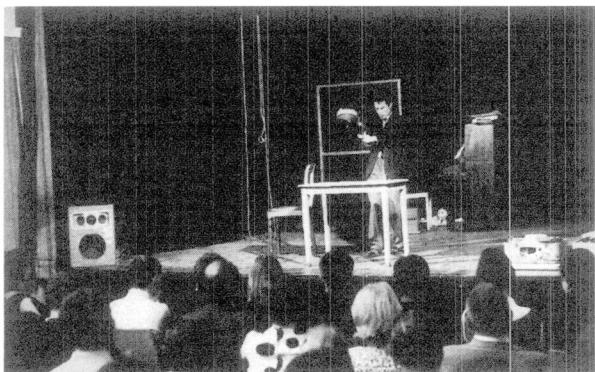
도판 11. 조지 브렉트(George Brecht) 〈줄리기 음악 Drip Music〉 1962



도판 12. 벤자민 페터슨(Benjamin Patterson) 〈더블베이스를 위한 변주곡〉 1962



도판 13. 백남준 〈바이올린을 위한 하나 One for Violin〉 1962



도판 13. 백남준 〈바이올린을 위한 하나 One for Violin〉 1962

강생으로는 오노 요코(Yoko Ono)와 당시 그의 남편이었던 피아니스트 이치야나기(Toshi Ichiyanagi), 신체조각으로 유명한 조지 시걸(George Seagal) 등이 있다. 다른 하나로는 오노 요코와 전위 작곡가 라 몬테 영이 시작한 체임버스 가(Chambers Street) 시리즈(1960–61)를 들 수 있다. 오노와 남편 이치야나기가 살던 뉴욕 로우 맨해튼의 체임버스 거리에 있는 허름한 창고 건물에서 시작된 이 퍼포먼스 시리즈는 마키우나스가 오픈한 AG Gallery(1960–61)와 함께 미국에서 전기 플럭서스 활동을 펼치는 주요 무대가 되어 신체를 매개로 한 다양한 이벤트를 선보였다.

플럭서스는 전통적인 미술과 미술가의 역할을 비판, 공격하며 이를 와해함으로써 누구나가 예술가가 될 수 있다는 점을 강조하였다. 미술과 삶을 통합하여 순수미술이라는 개념을 없애는 것이 목표였다. 뿐만 아니라 시각 중심의 미술에 반대하여 청각, 후각, 미각, 촉각 등의 다양한 감각을 작품의 제작과 감상에 적극적으로 도입하였다. 이는 이후 현대 미술사조의 전위적 흐름에 지대한 영향을 끼친 중요한 기여이다. 특히 음악가들의 적극적 참여와 함께 소리를 미술의 영역에 재도입했다는 면에서 플럭서스의 전위적 입지는 확고하다.

케이지가 일상 속에서 듣는 소리에 주목했다면 플럭서스의 멤버들을 비롯한 케이지의 제자들은 바로 그 일상에서 소리를 만들기 시작했다. 페터슨의 〈종이음악 Paper Music〉(도판 10)은 연주자들이 다양한 종류의 종이를 찢어 붙이는 것으로 만들어졌다. 브렉트의 〈흘리기 음악 Drip Music〉(도판 11)은 사다리에 오른 퍼포머(딕 히긴스)가 주전자에 담긴 물을 사다리 아래 위치한 대야에 떨어뜨리는 행위와 소리로 구성된다. 이 밖에도 숫자를 세거나 회계장부를 읽는 행위 등, 일상의 소음은 무대 위에서 연주자들에 의해 ‘만들어져’ 새로운 의미를 부여받았다.

전통적으로 음악을 만들어온 악기들 역시 그냥 지나쳐지지 않았다. 서양 고전음악의 해체를 가장 물리적으로 보여준 예들이 바로 플럭서스의 퍼포먼스이다. 페터슨의 〈더블베이스를 위한 변주곡 Variations for Double Bass〉(도

판 12)에서 작가는 더블베이스에 총을 쏘았다. 백남준의 <바이올린을 위한 하나 One for Violin>(도판 13)는 바이올린을 천천히 들어 올리다 갑자기 단번에 내리쳐 박살 내는 것으로 연주되었다. 톱, 망치, 봇, 벽돌과 끌 등 공사장에서나 쓰일 법한 도구들이 악기를 연주하는 데 사용되었다. 전반과 현악기, 관악기, 타악기를 불문하고 서양의 고전음악을 떠받치던 기둥들은 하나하나 플럭서스의 실험적 작업들에 의해 해체되었다. 플럭서스의 콘서트를 풍자한 만화를 보면 이들의 기괴한 행위가 얼마나 우스꽝스럽게 비춰졌는지 알 수 있다. 대중에게는 이들이 만들어내는 소리는 여전히 소음이었고, 이들의 작업은 예술이 아닌 기행(奇行)으로 비춰졌다. 소리가 미술의 영역에 안착하기는 아직 요원한 일처럼 보였다.

## V. 소리미술의 현장

어디선가 희미하게 들리는 아카펠라. 따라가 보니 시원스레 큰 창문 밖으로 풍경이 내다보이는 방에 마흔 개의 스피커가 타원형으로 둘러서 있다. 그 한가운데 나란히 놓인 기다란 의자에 앉았다. 마흔 개의 스피커는 마흔 가지 목소리가 되어 뒤통수와 귓가로, 양 뺨으로 사정없이 들이쳤다. 때로는 속삭이듯이, 때로는 폭풍처럼 응장하게 휘몰아치며 뺃속까지 속속들이 훑어 대는 목소리들. 소름이 돋았다. 빠마니가 시큰거리고 온 품이 전율했다. 마치 마흔 명의 사람들이 한꺼번에 말을 거는 듯했다. 보이지 않는 존재의 압도감. 도망치듯 방을 빠져나왔다. 그곳은 콘서트장도 오디오 시연장도 아니었다. 현대미술의 메카라 일컫는 뉴욕 현대미술관(Museum of Modern Art)의 전시실이었다. 보이는 ‘시각’ 예술의 전당인 현대미술관을 소리가 점령한 것인가?

작품은 캐나다 출신의 미디어 작가 자넷 카디프(Janet Cardiff)의 <마흔 개로 나눠진 모텟 40 Part Motet>이다. 사용된 음악은 르네상스 시대 영국의 작곡가 토마스 탈리스(Thomas Tallis c. 1505–1585)의 합창곡 <나의 희망은 오로지 당신께 있나이다 Spem in Alium>(1575)였다. 엘리자베스 1세 여왕의 마흔번째

생일을 기념한 이 곡은 한 조에 다섯 명씩 여덟 조로 구성된 마흔 명의 합창단을 위해 만들어졌다. 작곡가 텔리스의 명성은 당대에 쟁쟁했다. 신 앞에서의 겸손을 강조하는 가사는 음악이 주는 숭고의 체험과 어우러져 극대화된다. 이는 종교전쟁의 와중에 카톨릭을 박해하던 여왕에게 카톨릭 신도였던 텔리스가 보낸 경고와도 같다. 수세기를 건너뛰어, 21세기의 작가 카디프는 원곡의 합창을 디지털 작업을 통해 마흔 개의 목소리 하나하나로 재구성해 냈다. 카디프의 작업이 이런 원곡의 힘과 살스버리(Salisbury) 성당 합창단의 재능에 빛지고 있음을 말할 나위 없다.

실제로 미술관에서 만나는 소리는 어제 오늘 일이 아니다. 비디오 아트의 현란함이 동반하는 음향과 설치미술에 등장하는 소품 오디오, 게다가 작품을 구성하는 각종 기계장치들의 소음까지. 미술관은 이미 소리로 꽉 찬 공간이 되었다. ‘헌데, 이게 과연 미술인가?’ 이런 질문은 <마흔 개로 나눠진 모텟>을 뒤로 하고 방을 나서는 관람객들을 뒤늦게 따라온다. 고개를 갸웃하기는 전문 분야의 사람들도 마찬가지다. 2005년 겨울, 현대미술관 전시 이후 뉴욕의 화젯거리가 된 이 작품에 대한 미술계의 반응은 엇갈렸다. 휘트니미술관의 한 큐레이터는 “스피커가 많은 방이 있는” 전시를 찾는 관람객들을 상대하기 지쳤다는 하소연을 했다. 볼거리만으로는 부족해서 이제 사람들은 미술관에서 소리를 찾는 것인가?

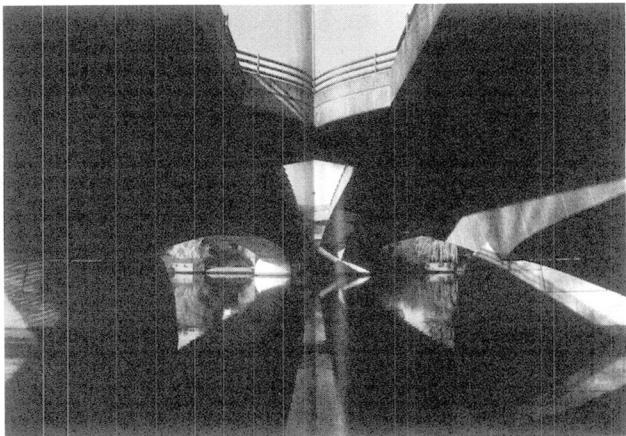
작품에는 음악이 주는 감동, 그 이상의 것이 분명히 있다. 그게 무엇이었을까? 물론 음악이 차지하는 비중 못지않게 중요한 것은 서 있는 인간을 연상시키는 스피커의 모양과 배열이다. 전시실 하나를 다 채우는 규모와 고립된 공간은 감정의 고조를 위한 필요조건이다. 그러나 종래의 미술이 제 공하던 이런 시각적 요소와 장치들은 감각의 극대화를 원하는 오늘의 관람객들에겐 너무 조용하다. ‘시각예술’이라 불리던 미술은 더 이상 시각만으로 승부할 수 없는가 보다. 이 말을 증명이라도 하듯 21세기의 미술관이 새롭게 주목하기 시작한 분야는 바로 소리미술이다. 사운드 아트(Sound Art), 소닉 아트(Sonic Art) 혹은 오디오 아트(Audio Art)라는 명칭으로 불리는 소리

미술은 2002년 휘트니비엔날에의 큐레이터 데브라 싱어(Debra Singer)에 의해 「비트스트림스 BitStreams」라는 전시로 제도권의 주목을 받기 시작했다. 2004년 오픈한 파리 풍피두(Pompidou)센터의 전시 「소리와 빛 Sons et Lumiers: 20세기 미술에서의 소리의 역사」 역시 이런 맥락에서 소리의 미술사적 의의에 대한 조명이라 할 것이다. 퍼포먼스나 설치미술, 비디오 아트에서 보조적인 역할로 등장하는 소리가 아니라 소리 그 자체가 작품의 중요한 내용이 되는 이 새로운 장르는 디지털 기술의 발달과 함께 급속도로 진행되고 있다.

앞서 예를 든 카디프의 다른 작품, <잃어버린 목소리, 사례 연구 B The Missing Voice, Case Study B>(1999)에서 작가는 관객들에게 CD 플레이어를 나눠주며 그들이 CD에서 흘러나오는 목소리를 쫓아 화이트채플(Whitechapel) 갤러리 부근의 런던 시내를 배회하게 했다. CD에서 들리는 미스터리 이야기를 따라 45분 동안 시내를 배회하다 보면 내러티브의 플롯에 의한 관람자의 상상과 CD에서 들리는 목소리, 그리고 실제 시내에서 들려오는 소음들이 뒤섞여 현실과 상상의 경계를 가늠하기 어려워진다. 소리가 관객들이 인식하는 이미지를 지배하고 이미지가 소리를 확인시키는 묘한 상호작용은 시각과 청각의 구분을 없애며 관람의 행위가 되는 ‘걷기’와 함께 이 모든 과정을 통합된 신체적 경험으로 환원시킨다. 이른바 포터블 사운드 설치(Portable Sound Installation)이라는 새로운 장르가 열렸다.

2007년 뮌스터(Muenster) 조각 프로젝트에 선보인 수잔 필립스(Susan Philipsz)의 작품 <잃어버린 반영 The Lost Reflection>(도판 14)에서 작가는 직접 오펜바하(Jacques Offenbach)의 오페라 <호프만 이야기> 중 나오는 “아름다운 밤, 오, 사랑의 밤”을 불렀다. 오펜바하의 이 아리아는 독일의 작가 호프만의 『잃어버린 반영에 대한 이야기 The Story of Lost Reflection』를 바탕으로 하고 있다고 한다. 이야기 속 아름다운 창녀 줄리에타는 악마에게 사로잡힌 정부와 함께 그녀에게 반한 사람들의 영혼을 가로채는 짓을 일삼는다. 그녀의 침실에 놓인 마법의 거울에 비춰진 남성들의 영상이 순식간에 사라지게 만드

도판 14. 수잔 필립츠  
(Susan Philipsz) 〈잃어버린 반영 The Lost Reflection〉 2007



는 것이다. 소리설치작가 필립츠는 시각적 영상의 사라짐 대신, 청각적 반영의 사라짐을 보여주었다.

호숫가에 위치한 토민(Tormin) 다리 밑을 지나는 관람객들은 모두 아름다운 아리아의 선율에 발길을 멈추고 귀 기울이게 된다. 아리아의 주인공 줄리에타와 니클라우스의 목소리는 모두 작가가 맡았다. 다리의 이쪽 끝과 저쪽 끝에 설치된 스피커에서 흘러나오는 두 파트의 사운드는 마치 다리를 가운데 두고 펼쳐져 있는 두 연인의 화답처럼 보인다. 그러나 흐르는 물을 사이에 둔 목소리는 다리 사이의 거리와 주변의 소음에 의해 서로에게 닿지 못하고 스러진다. 관람객들은 애써 귀 기울여 보지만 선율은 끝내 합쳐지지 못하고 이쪽과 저쪽에서 스러져 간다. 거울에 비춰진 영상의 반영을 대신한 소리의 반향이 교차하는 순간이다. 결국 관람객이 얻게 되는 것은 시각과 청각의 분리를 초월하는 경험이다.

미술 내에서의 시각의 우위에 관한 청각의 반기는 미래주의자 루솔로의 선언서 “소음의 예술”(1913) 이후 꾸준히 명맥을 이어 왔다. 그렇다면 왜 시각의 우위를 전복하려 하는가? 왜 굳이 시각예술로 안전하게 자리매김하던 미술의 영역에 다른 감각기관이 끼어들고 있을까? 시각의 우위가 형성되어 온 과정을 살펴보면 이런 상황에 대한 설명의 실마리를 찾

을 수 있다. 감각기관 중 시각의 우위를 설명하는 대표적 예로 우리는 근대적 시각의 형성을 듣다. 문화비평가 마틴 제이(Martin Jay)는 르네상스 회화의 원근법 이론과 주체의 합리성에 관한 르네 데카르트(René Descartes)의 철학사상을 동일한 근대성의 발현으로 보고, 이를 ‘데카르트적 원근법주의(Cartesian perspectivalism)’라고 명명했다.<sup>27</sup> 제이의 분석에 따르면 선 원근법(linear perspective)이 기초하는 수학적 규칙성은 만물을 주관하는 신의 질서를 대리한다고 여겨졌다. 일점소실점이라는 절대적 시선에 의해 통제된 세계의 질서는 오로지 단 한 사람의 관람자를 위해 존재한다. 원근법의 이런 권위적 성격은 원근법이라는 하나의 시각체계가 단순히 본다는 것을 넘어서 세계를 이해하는 새로운 위계적 질서가 되었음을 암시하고 있다. 이런 데 카르트적 원근법주의에 대하여 제이가 지적하는 문제는 바로 이러한 시각 행위에 있어서의 정신의 지배, 즉 시각의 개념화이다. 더 나아가 제이는 데 카르트적 원근법주의가 이성중심주의와 근대성의 지배적인 시각 모델일 뿐 아니라, 그것이 과학적 세계관에 의해 ‘자연스러운’ 시각 경험을 가장 잘 표현해 주는 수단으로 인식되어 왔다는 데 주목하였다.<sup>28</sup> 바로 이러한 보편성의 인정 역시 세계의 객관적인 상(像)을 규정하는 지식/권력의 도구로서 시각의 역할을 보장하던 개념이다.

이런 상황에서 1960년대 미술의 영역에 등장한 행위 주체로서의 몸에 대한 본격적인 탐구는 하나의 반전을 만들었다. 이는 작품을 만드는 작가의 몸이나 작품을 감상하는 관객의 몸에 대한 반성과 탐구였다. 1960년대를 뜨겁게 달구던 해프닝과 퍼포먼스, 그리고 미니멀리즘이 그 주인공이다. 탈

27. Martin Jay, “Scopic Regimes of Modernity,” *Vision and Visuality*, New York: DIA Art Foundation, 1988, p. 4.

28. 원근법이 자연스럽다고 느껴지는 것은 원근법으로 묘사된 장면이 실제로 내가 보고 있는 것과 일치하기 때문이 아니다. 우리의 눈은 가시영역의 주변부에 굴절과 왜곡을 넉넉히 포용한다. 그러나 원근법의 수학적 공간은 이런 오차를 허용하지 않는다. 사실 원근법에서 시각의 피라미드가 상정하는 눈은, 우리의 신체에 속한 두 개의 눈이 아니다. 그것은 한 자점에 고정되어 있는 외눈이다. 그것은 마치 자신 앞에 펼쳐진 장면을 구멍(peephole) 하나를 통해 들여다보는 것 같은 ‘고립된 눈’이며, 깜박이지도 잡들지도 않는 영원한 눈이자, 단일한 시점으로 환원된 틀 신체화한 눈이다. 또한 이 눈은 시각의 피라미드에서 꼭지점을 차지한 사람 누구에게나 동일한 시각경험을 부여하는 것으로 전제된 “초월적이며 보편적인 눈”이기도 하다. Ibid. p. 11 참조.

신체화된 시각이 아닌 몸이 미술의 영역에 적극적으로 대두되면서 시각 이외의 감각들도 제각기 목소리를 내기 시작했다. 소리미술 역시 이런 맥락을 이어 미술의 새로운 형상 변화를 주도하고 있다. 오브제로 귀결되는 것 이 아닌 경험의 맥락에 위치한 새로운 미술의 향방은 시각이라는 감각기관에 더 이상 구속되지 않는다. 시각과 청각, 나아가 촉각과 미각, 후각까지 포용하는 경험의 극대화는 이미 우리시대 미술의 특징적인 현상이 되었다. 이에 대한 미술사적 연구는 이제 시작의 단계이다.

## ■ 주제어

소리(sound), 현대미술(modern art), 소리미술(sound art), 소음(noise), 음악(music)

## 참고문헌

- Attali, Jacques. *Noise: The Politics of Economy of Music*, trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- D'Harnoncourt, Anne and Kynaston McShine, *Marcel Duchamp*, exh. cat., New York: Museum of Modern Art, 1973.
- Foster, Hal, ed, *Vision and Visuality*. New York: DIA Art Foundation, 1988.
- Gena, Peter and Jonathan Brent eds, *A John Cage Reader*, New York: Peters, 1982.
- Hulsenbeck, Richard, *The Dada Almanac*, 1920, ed. Malcolm Green, London: Atlas Press, 1993.
- Kahn, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, Cambridge: The MIT Press, 1999.
- Kahn, Douglas and Gregory Whitehead eds, *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*, Cambridge: The MIT Press, 1992.
- Kandinsky, Wassily. *Complete Writings on Art*, vol. 1, ed. Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, Boston: Hall, 1982.
- Manvell, Roger. *Experiment in the Film*, London: Grey Walls Press, 1949.
- Mondrian, Piet. *The New Art—The New Life: The Collective Writings of Piet Mondrian*, ed. & trans. Harry Holtzman and Martin S. James, Boston: Hall, 1986.
- Motherwell, Robert, ed. *The Dada and Painters and Poets: An Anthology*. New York: Hall, 1981.
- Peter, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, ed. Donald L. Hill, Berkeley: University of California Press, 1980.
- Pilling, Jayne, ed. *A Reader in Animation Studies*, Sydney: John Libbey, 1997.
- 이지은, 「시각과 이성에 대한 도전: 1920년대 프랑스를 중심으로 본 미술가들의 영화」 『서양미술사학회논문집 26』 서울: 사회평론, 2006, pp. 142–161.

## Abstract

# Music, Noise, and Silence : Sound in Modern Art

Rhee, Ji-eun

This paper charts the short history of sound as part of the 20th-century modern art. In particular, it seeks to explore ways in which sound functions in the realms of visual art. From abstract paintings in the early 20th century to the 2007 art biennale in Venice and Muenster, sound has taken a small yet distinctively important part in the development of modern art. The purity of painting in abstraction that painters pursued in the early 20th century was compared to the non-descriptive quality of music. Time and movement in varying rhythms and speeds also crossed over into the visual realm as the artists discovered new possibilities in film as 'motion picture.' In an effort to depart from the old tradition of representation and narrative arts, many artists thus adopted music as their ideal model, experimenting with its forms as a means of broadening our visual experience.

Futurists were those who blatantly extolled machines and their noise. They explored synesthetic functions of sound and the visual by employing words and sound in their paintings and sound poems. Dadaist also fused the visual with the aural in their performances during the First World War. Marcel Duchamp experimented with sound in his <Music Erratum> and <With Hidden Noise>. Noise was everywhere in the art world, signaling the end of the dominance of the visual in art.

In the mid-20th century, we come across John Cage who once again brought the noise into our attention. His famous <4'33"> inspired many artists working in the visual realm. Those who were active in Fluxus and performance art admitted to no small extent their debts to Cage. Including George Brecht, Benjamin Patterson, Paik Nam June, these artists made artworks out of the sound of everyday life.

In recent years, we frequently encounter sound as an inseparable component of visual experience in art museums and galleries. Janet Cardiff and Susan Philipsz can be found among new artists who pursue so-called 'Sound Art.' In an attempt to challenge, if not do away with, the hegemony of vision in the experience of 'spectators,' these artists try to immerse their perceptual fields with whispering voices and music. By discrediting the visual at the heart of visual art, they deconstruct the ocularcentrism and seeks for the incorporated sensory experience in art.