

# 침묵의 변화, 존 케이지 감정의 표현과 비 표현 사이에서

김예경\*

## 【 차 례 】

- I. 서론
- II. 침묵의 동양적 근원
- III. 결론

### 국문초록

케이지의 음악에서 전후 46-51년의 시기는 매우 중요한 사유의 ‘전환’기이다. 이 시기 케이지는 힌두교 라사미학에 이어 불교철학의 영향을 바탕으로 침묵의 미학으로 나간다. 케이지의 침묵에 대한 초기 사유는 힌두교 사상의 영향으로 형성되며, 이후 그는 선불교를 접하면서 침묵의 사유를 보다 심화시켜 나아간다. 한편 라사 미학에서 선불교로의 사유의 축을 이동은, 케이지의 침묵의 미학에 변화를 불러오면서 내부적으로 하나의 단층을 만들어내게 된다. 이러한 침묵의 변화 내부에는 감성의 문제가 자리 잡고 있으며, 이 주제로 인해(감정의 표출인가, 감성의 비표출인가?) 케이지는 갈등을 겪게 된다.. 이것은 정서의 문제가 케이지의 침묵의 미학에 핵심으로 자리 잡고 있다는 것을 말해준다. 그럼에도 불구하고 이 감정의 문제는 거의 다루어지지 않았을 뿐만 아니라, 케이지의 연구에서 불모지로 남아 있다. 그와 더불어 침묵의 변화에 대한 문제 또한 기존 연구의 관심영역 밖에 머물러 있게 되었다. 본 논문은 힌두교사상에서 불교사상으로의 전환기에 생겨난 침묵의 감정의 문제를 탐구함으로써 케이지의 침묵에 대한 이해를 보다 선명히 하고자 한다.

열쇠어 : 존케이지, 침묵, 라사, 산타라사, 감정, 미적 경험, 평정심, 중성적 정서

---

\* 고려대학교 (역사연구소)

## I. 서론

케이지의 30년대를 특징짓는 것은 유럽 발 전위예술의 영향이다. 그러나 1940년대는 케이지의 예술과 세계관을 구성하는 의미 있는 사건들이 자리 잡게 된다. 아난다 K. 쿠마라스와미(Ananda K. Coomaraswamy) 저술들의 독서, 지타 사랍하이(Gita Sarabhai)에 이어 일본인 선불교철학자 다이세츠 스즈키(鈴木大拙)를 만나게 되기 때문이다. 이를 통해 40년대 중후반에는 중요한 음악적 전환기를 맞이하게 된다. 후일 케이지는 쿠마라스와미의 저술들이 그에게, ‘동·서양의 지나친 차이로 인해 서양인들은 동양인들의 사유에 접근할 수가 없다’는 당시의 서구적 편견에 도전할 수 있는 직접적인 계기를 가져다주었다고 말하였다. 이러한 동양사상과 인물들의 직·간접적인 접촉은 이후 케이지의 전위미학에 독자적인 색채와 이론의 방향성을 제시하게 된다.

침묵의 미학은 1952년도 작업인 <4'33">로 대변되지만, 케이지의 음악세계를 대변하는 침묵은 무엇보다도 쿠마라스와미와 함께 시작된 40년대 초기 힌두교의 라사미학의 발견에서 그 계기를 찾아야만 한다. 즉, 침묵의 미학은 하나의 계기나 갑작스레 형성된 것은 결코 아니며, 오히려 40년초·중반-50년대 초에 걸쳐 일어난 새로운 것들의 거듭된 발견과 탐구에 의거한다. 한편, 이 발전은 일련의 연속된 과정으로 보이지 않는다. 왜냐하면 ‘침묵’의 발전은 인도의 라사미학을 거쳐, 동아시아의 선불교로 관심을 넓혀가는 과정을 통해 이루어지는데, 이러한 관심의 확장의 내부에서 어떠한 불연속성이 나타나기 때문이다. 이러한 관심의 확장이 곧 사유의 중심축의 이동을 불러오면서 침묵의 발전과정 내부에 짧은 단층을 불러오게 된 것이다. 이 문제는 무엇보다도 케이지가 마주한 두 사유체계의 차이, 힌두교와 (선)불교에 근거한 것으로 보인다.

실제로 케이지는 힌두교의 라사미학과 (선)불교사상, 두 개의 사유체계 사이에서 갈등과 혼란을 겪었음을 토로한 적이 있다. 이것은 50-51년

도의 사건이며, 그 내용은 70년대의 다니엘 샤를르(Daniel Charles)와의 대담에서 발견된다.<sup>1)</sup> (후반부 목차 III-1. ‘갈등, 감정의 표현과 비-표현 사이에서’를 보시오). 그렇다면 무엇이 그에게 갈등을 불러일으켰을까? 다니엘 샤를르와의 인터뷰에서, 몇몇 다른 곳에서도 그렇지만, 케이지는 갈등의 원인에 대해 명쾌한 답을 제시하지 않았다. 대신 자신의 혼란, ‘감정의 표출’과 ‘비-표출’ 사이에서 표류하게 된 자신의 당시 모순된 상황을 설명하였다.<sup>2)</sup> 이러한 설명의 부재는 이후 몇 가지 어려움을 불러왔다. ‘침묵’의 발전 또는 변화의 양상을 사람들이 쉽게 간과하게끔 하였으며 더불어, 뒤늦게 연구들이 주목하고 있는, 초기 라사이론의 영향에 대해서도 큰 관심을 두지 못하는데 일조하게 된 것으로 보인다.<sup>3)</sup> 그리고 무엇보다도 이 부재는 감성의 문제로부터 시작된 침묵의 변화를 잘 인식하지 못하도록 하였다. 감정은 힌두교 라사이론의 중심문제이자 불교에서도 여전히 중요한 문제이다. 따라서 양대 사상에 영향을 받은 케이지의 두 가지(초기와 소위 후기) 침묵에도 그에 대한 관심이 줄 곧 반영되어 있는 만큼, 주목해야할 부분임에도 그러지 못하였다는 것이다.

이 감성의 문제는, 침묵의 변화의 양상과 함께, 케이지의 연구에서 여전히 불모지로 남아 있다. 케이지는 침묵의 차이에 대해 케이지는 명쾌한 답을 준적이 없다고 하지만, 그것은 이 문제에 대해 호기심 이상의 진지한 질문이 형성되지 않았기 때문이기도 하다. 그러나 50년대 초에 일어난 변화의 의미는 결코 작지 않다. 그것이 <4’33’’> 이후 그의 침묵의 미학을 케이지 스스로가 명료히 하는데 도움을 주었을 것이라 충분히

1) Charles, Daniel, John Cage, *Pour les oiseaux, entretiens avec Daniel Charles*, Paris; Pierre Belfond, 1976, pp.32~33/ pp.97~99. (이하 P.O.로 칭함)

2) P.O., p.98.

3) 초기 라사이론의 영향이 간과된 주요 이유로는 우연과 침묵의 사유를 담은 <변화의 음악, Music of Changes>('51)과 <4’33’’>('52)의 충격과 성공이 제시되기도 한다. 발표 당시 미국에서 이 음악들은 반-음악의 새로운 실험모델로 그리고 케이지는 미국 전위음악계의 선두주자로 인식되게끔 되었고, 그것에 불교철학의 영향을 담겨있다는 점에서 앞선 라사이론의 영향을 가리게 되었다는 것이다.

추정할 수 있기 때문이다. 따라서 본 논문은 40년대-50년대 초를 중심으로 라사미학과 불교철학의 영향 사이에서 케이지에게 일어난 갈등의 내용이 무엇인지를 질문하며, 초기 침묵미학의 생성과 그 변화에 그에 담긴 의미를 탐구하고자 한다.

## II. 침묵의 동양적 근원

### 1. 인도와의 만남: ‘예술, 정신적인 것을 향하여’

‘침묵’이란 별칭을 지닌 <4’33’’>(1952)가 선불교와의 접촉을 통해 탄생한 작품이란 말은 일반적으로 수용되고 있지만, 그렇다고 케이지의 침묵이 불교를 통해 나타난 것은 아니다. 왜냐하면 ‘침묵’ 작업은 이미 앞서 진행 중에 있었기 때문이다. 즉, 침묵이 불교철학과 특별한 연을 맺고 있는 것은 사실이나, 침묵의 구체적인 출현은 무엇보다도 초기 힌두교와 라사미학과의 만남을 통해 형성된다.

실제로 40년대 초·중반 (-1951년도까지의) 케이지의 주요 작품들은<sup>4)</sup> 침묵을 지향하고 있으며 형식면에 있어서, <4’33’’>와 같은 완전한 침묵은 전혀 아니지만, 다수의 간헐적인 침묵을 표출하고 있다. 다니엘 샤를르의 질문에서<sup>5)</sup> 케이지는 이 초기 침묵을 ‘표현적 침묵(silence expressif)’의 단계라고 표현하기도 하였는데, 그것은 이 시기의 침묵이 감성의 표출을 지향하는 라사미학의 영향을 담지하고 있기 때문이다. 라사미학의 발견에 관건이 되는 인물은 쿠마라스와미(Coomaraswamy)이다. 케이지는 40년대 초반 그의 대표적 저술들인 『쉬바의 춤(The dance of Śiva,

4) <아모레스(Amores)>(1943), <설치된 피아노를 위한 소나타와 간주곡(Sonatas and interludes for prepared piano)>(1946-48), <계절(Seasons)>(1947), <열여섯 개의 무용(Sixteen dances)>(1950-51), <현악4중주 4부곡(String Quartet in four parts)>(1949-50), <설치된 피아노와 오케스트라를 위한 협주곡(Concerto for prepared piano and chamber orchestra)>(50-51).

5) P.O., ‘Troisième entretien’, p.98.

Fourteen indian essays)』(1918), 『예술에 담긴 자연의 변화(Transformation of Nature in Art)』(1934)를 읽었으며 이 저서들은 침묵의 미학의 탄생에 주요 기반이 된다. 쿠마라스와미에 대한 언급은 1946년도 케이지의 글 「서양 속의 동양(The East in the West)」<sup>6)</sup>에 최초로 등장하지만,<sup>7)</sup> 쿠마라스와미를 접한 시점이나, 인도미학을 음악에 반영한 <아모레스>가 1943년 발표된 것을 보았을 때, 쿠마라스와미의 저술들에 대한 케이지의 독서는 40년대 초반에 이루어졌을 것으로 추정되고 있다.<sup>8)</sup> 그중 먼저 읽은 『쉬바의 춤』은 인도미학만을 다루고 있지만, 차후로 읽은 『예술에 담긴 자연의 변화』는 동아시아의 예술관과 인도의 라사미학, 그리고 서양 중세의 에크하르트에 예술관을 다루고 있다. 이들 저서는 케이지의 동양에 대한 구체적인 발견에 기여하지만, 특히 『자연의 변화』에 담긴 쿠마라스와미의 관점은 서·동양 만남의 가능성을 그에게 확신시켜주었다.

한편, 인도미학이나 초기 인도사상의 발견에 대해선 쿠마라스와미의 영향이 지배적으로 다루어지나, 지타 사랍하이(Gita Sarabhai)와의 만남을 고려하지 않을 수 없다. 6개월에 걸친 짧은 만남이었지만, 만남은 ‘매일’로 이어졌고, 케이지가 자신의 예술관에 미친 그녀의 영향을 자주 피력하였던 바, 이 사건을 간과할 수는 없기 때문이다. 그렇다면 사랍하이는 케이지에게 무엇을 가져다주었을까? 라사 미학에 대한 논의에 앞서,

6) Cage, John, “The East in the West, Asian Music”, Vol. 1, No. 1 (Winter, 1968-1969), University of Texas Press, pp. 15~18. 현재 자료가 인터넷화됨. <http://www.jstor.org/stable/834005>

7) David, Nicholls, *The cambridge companion to John Cage*, Cambridge university press, 2002, p.45.

8) 케이지는 언제, 어떻게 쿠마라스와미를 발견하였을까? K. 랄슨(Larson)은 1939년, 조셉 캠벨을 통해 알게 된 것으로 추정한다. 힌두교의 그루(guru)가 되기 위해 다년간 수련 중이었던 캠벨은 쿠마라스와미를 알고 있었고, 1939년 우연히도 이 둘은 (케이지와 함께 살고 있던) 친구의 집을 방문하게 된다. 랄슨은 이때 캠벨이 아마도 쿠마라스와미를 케이지에게 열정적으로 소개했을 것이며, 캠벨의 조언에 따라 쿠마라스와미 저술 또한 케이지가 읽기 시작하였을 것이라 추정한다. 케이지의 성향을 보았을 때 설득력 있게 들리는 말이다. (in Larson, Kay, *Where the heart beats, John Cage, Zen Buddhism, and the inner life of Artists*, New York, Penguin book, 2012, p.134.)

그녀와의 접촉에 대해 앞서 다루어보자.

케이지가 사랍하이를 만난 40년대 중반(1946년)은 그가 ‘예술이란 무엇인가?’에 몰두해있던 시기이다. 2차 대전 직후, 그는 이 질문이 예술가들을 사로잡았으며 자신 또한 사회적인 맥락 속에서 이 문제에 관심을 갖게 되었다고 설명한다. 그는 작곡가인 루 해리슨(Lou Harrison) 등과 함께 이 문제를 공동으로 탐구하게 되었고, 바로 이 시기에 지타 사랍하이가 그에게 찾아들게 되었다.<sup>9)</sup> 이때 케이지는 사랍하이에게 음악이란 무엇인가?에 대한 질문을 던지며, 그녀는 케이지에게 다음과 같이 답한다.

“나는 그녀로부터 인도에서 음악을 만드는데 필요한 전통적인 이치를 배웠다. 즉, [음악의 기능은] ‘정신을 깨어있게 하고 마음을 고요한 상태로 만들어 신의 영향(divine influence)에 민감해질 수 있도록 하는 것’이다”.<sup>10)</sup>

케이지는 이때의 경험을 다음과 같이 설명하기도 하였다. (인용문의 후반부는 또한 쿠마라스와미의 영향을 그대로 나타내고 있다<sup>11)</sup>).

“이것은 나를 무시무시하게 놀라게끔 만들었다. 뭔가 엄청난 것이 실제로 일어나고 있었기 때문이다. 루 해리슨은 영국의 옛 음악을 조사하던 중, 17

---

9) 케이지에 의하면 사랍하이는 인도로 유입된 서양음악이 전통음악에 미치는 영향이 증가함에 따라, 인도 전통음악의 보존을 목적으로 서양 현대음악을 배우고자 6개월간의 뉴욕행을 결심했다고 한다. 1946년 인도에서 뉴욕으로 날아온 그녀는 6개월간에 걸쳐 (다른 음악가들과 더불어) 케이지에게 서양의 현대음악을 배웠으며, 케이지는 가르침에 대한 사례로 인도의 전통음악에 대한 강의를 요청했다고 한다. 그리고 후일 다수의 인터뷰에서 자신의 예술관에 미친 사랍하이의 영향을 역설했다.

10) Larson, Kay, *Where the heart beats, John Cage, Zen Buddhism, and the inner life of Artists*, New York, Penguin book, 2012, p.128. (이하 *Where the heart beats*).

11) 쿠마라스와미의 *Transformation of Nature in Art*, chapter 1의 서두를 주목하라. “(...) 우리는 동양과 서양의 관점들을 통괄하는 예술의 보편적 이론의 기반을 제시하고자 한다. 독자는 머릿속에 서양의 예술은 두 가지 매우 다른 형식을 지니고 있다는 점을 기억하기 바란다. 하나는 크리스찬과 스킨라철학의 예술이고, 또 다른 하나는 후가르네상스와 개인주의 예술이다. (...) 역사의 어느 시대에는 유럽과 아시아가 서로를 이해할 뿐만 아니라, 실제로 서로를 매우 잘 이해하던 때가 있었다.”

세기 작곡가인 토마스 메이스(Thomas Mace)에게서 거의 [지타 사랍하이와] 똑같은 말로 동일한 생각을 표현하는 것을 접하게 되었다. 그때 거기서 나는 이것이 음악의 가장 적절한 목적이라고 결정하게 되었다. 나는 또한 르네상스 이전의 모든 예술은, 동양이나 서양이나 모두, 같은 기반을 갖고 있다는 것을 알게 되었다. 동양예술은 계속 같은 방향으로 나아갔으나, 르네상스의 자신 표현의 예술은 이단자가 되었다.”<sup>12)</sup>

사랍하이는 케이지에게 ‘음악의 근원은 정신’이라는 것 그리고 침묵의 가능성과 내재성(immanence)을 피력하였다. 케이지는 이러한 생각을 앞선 쿠마라스와미를 통해서도 접하였으나, 사랍하이와의 만남은 이 생각을 스스로 보다 구체화시키는데 중요한 계기가 된 것으로 보인다. 이러한 영향에 힘을 더한 인물로 라마크리슈나를 또한 언급하지 않을 수 없다. (케이지가 “정신분석을 대체하게 위한 인도의 선물”이라고 부른 『스리 라마크리슈나의 복음(The Gospel of Sri Ramakrishna)』은, 사랍하이가 뉴욕을 떠나며 케이지에게 선물로 준 것이다.<sup>13)</sup>이 책은 사생활이나 예술에서도 정신적인 위기를 겪던 40년대 중반, 또한 그 후에도, 케이지에게 적지 않은 영향을 미쳤다.) 라마크리슈나에 대한 언급은 케이지의 대화나 글에서 종종 등장한다. 예를 들어 『침묵』에 담겨 있는 『복음』의 이야기는 케이지 자신의 상태를 대입시킨 것으로 보이며 (즉, 70년대 중반 다니엘 샤를르를 비롯해, 이후로도 몇몇 전문가들은 케이지에게 ‘왜 음악을 관두고 수행자가 되지 않았는가?’를 질문하였고, 케이지는 『복음』에서의 라마크리슈나와 동일한 답을 내어놓기도 하였다), 그것을 음악이란 무엇인가?에 대한 자신의 질문에 대한 하나의 화답으로 이해했던 것으로 보인다.

12) *Where the heart beats*, p.128.

13) 이 책을 케이지는 사랍하이가 미국을 떠난 후 일 년에 걸쳐(‘46-’47) 읽었다고 말하였다. 그러나 라르센은 이 책을 처음 케이지에게 소개한 것은 죠셉 캠벨이며, 그는 또한 케이지가 이 책을 이해하는데도 큰 도움을 주었을 것으로 추정한다. (Robin Larsens, *A Fire in the Mind: The Life of Joseph Campbell*, Doubleday, 1991, p.334)

“첫 번째 이야기는 *스리 라마크리슈나의 복음*에서 나온 것이다. 그의 삶과 그의 말들은 한 음악가를 감동시켰고 그는 음악을 그만두고 라마크리슈나의 제자가 되어야하는 것은 아닌지를 곰곰이 생각하고 있었다. 그러나 그가 그것을 물었을 때 라마크리슈나는 그에게 말했다. 절대 그러지 말라. 음악가로 남는다는 것. 음악은 빠른 운송의 수단이다. 빠른 운송이란 바로 영원한 삶을 향하는 것이다(...)”<sup>14)</sup>

이 “음악이란 빠른 운송 수단”이란 앞의 표현은 케이지의 저서 『침묵(Silence)』의 다른 장에서도 등장한다.

“음악가로 남는다는 것. 음악은 빠른 운송의 수단이다. 빠른 운송이란 바로 영원한 삶을 향하는 것이다. 영원한 삶이란 곧, 일상적 삶이자 한정된 시간(period)을 의미한다”<sup>15)</sup>

위의 표현이 지닌 의미는 『침묵』이 아닌, 리처드 코스텔라네츠가 쓴 『케이지와의 대화』에서 등장한다. 케이지에 의하면 이 표현은 라마크리슈나의 것으로서, 음악에 대한 그의 생각을 함축적으로 표현하는 문구이다.

“나는 음악을 통해서 마음을 변화시키고자 한다. (...) 마음을 돌려 나를 떠나 세계를 향하게끔 하는 것, 라마크리슈나가 말했듯이 [이를 위한] 빠른 수단으로 음악을 이용하는 것이다. (...) “비트겐슈타인은 모든 것에 대해 그렇게 말했다. 한 사물의 의미는 그 유용성이라고”-존 로버트, 실비 파넷 레이먼드(1980)).”<sup>16)</sup>

14) Cage, John, *Silence Lectures and writings*, Middle town, Wesleyan University Press, 1961. p.18. (이하 *Silence*로 칭함). 다년간에 걸친(1937-61) 케이지의 글과 연설문을 엮어낸 책으로서, 그의 미학을 접할 수 있는 기본 저서이다. 케이지는 편집에 참여하지 않았으며, 그 권한을 편집자에게 전적으로 위임하여 책이 출판되도록 했다.

15) *Ibid.*, p.45.

16) 리처드 코스텔라네츠, 안미자 옮김, 『케이지와의 대화』, 이화여자대학 출판부, 2001, 355쪽.

즉, 음악이란 ‘나를 변화시킬 수 있는 빠른 수단’이란 관점을 케이지는 음악의 지향성이나 유용성이란 용어로 거듭 강조하고 있다. 이러한 관점은 40년대 중반에 그에게 이미 형성되어 있었고, 그의 생애 후반기인 80년대 전문가들과의 대화에서도 지속적으로 등장한다. 따라서 그의 근본적 관점으로 이해되어야만 한다. 이러한 본질에 대한 관점이 기존의 무엇을 대체하는지를 그는 명확히 설명한다. “예술은 자기 변화의 수단이라는 관점을 위해 나는 예술이 자기표현의 수단이라는 전통적인 관점을 포기하고 싶다.”<sup>17)</sup>

한편, 사랍하이가 ‘침묵’에 대해 무엇을 별도로 설명하였는지는 다수의 자료에서도 알려진 바가 없다. 단지 사랍하이를 만나던 해(1946) 케이지는 <설치된 피아노를 위한 소나타와 간주곡들>(1946-48)을, 그리고 다음해인 1947년에는 <계절들>을 작곡하였다. 이 두 곡은 모두 ‘침묵’을 내포하고 있다. <소나타와 간주곡들>은 인도미학 라사에 내포된 8(9)개의 순수한 미적 감정과 침묵을, <계절들>역시 인도 사상과 침묵을 표현한 곡이다. 그러나 이 곡들과 사랍하이의 직접적 연관성을 찾을 수 없다. 왜냐하면 작업시기, 케이지는 지타 사랍하이 만이 아니라 힌두교계의 인물인 쿠마라스와미와 스리 라마크리슈나를 동시에 접하고 있었기 때문이다. 더구나 쿠마라스와미에 대한 언급은 앞서 말했듯이 케이지의 글에서 1946년에 처음으로 등장한다. 힌두교계 인물들의 영향이 집중된 이 시기의 곡인 <소나타와 간주곡들>은 케이지의 초기 대표작이자 대작이다. 이 곡은 뒤에서 라사 미학과 함께 보겠으며, 여기서 <계절들><sup>18)</sup>만을 짧게 보도록 한다.

사계(四季)를 다룬 <계절들>은 겨울-봄-여름-가을로 구성되어 있으며,

17) 같은 책.

18) 뉴욕시티발레단의 창립자 중 하나인 링컨 킬스테인(Lincoln Kirstein)에게 바쳐진 발레곡이다. 머스 커닝햄(Merce Cunningham)이 안무를 했으며 발레소사이어티(Ballet Society)가 뉴욕에서 1947년 초연했다.

각각 침묵-창조-보존-파괴와 의미의 쌍을 이루도록 되어있다. 이것은 일차적으로 쿠마라스와미가 『예술에 담긴 자연의 변화』의 제1장에서 인도와 동아시아의 예술관으로 소개하며 설명한 예술이란 “자연이 작용하는 방식(자연의 본질적인 원리)의 모방”이란 생각을 반영한 것으로 보인다. 이 작업은 또한 그의 저서 『쉬바의 춤』과도 관계를 지닌 것으로 보인다. 쿠마라스와미의 『쉬바의 춤』에는 우주의 순환을 상징하는 영원한 쉬바의 춤이 다섯 가지 활동으로 설명되어 있다. 1.창조(성장) 2.보존 3. 파괴(성장) 4.휴식 5.지복.<sup>19)</sup> 인도의 3대 신 중에 하나인 쉬바는 파괴의 신이다. 쿠마라스와미는 우주 내 모든 운동의 원천인 쉬바는 우주의 순환 끝에 지상을 불태우기를 사랑한다고 설명한다. 이때 그가 태워버리는 것은 외부 세계만이 아니라 나의 내부 세계, 또는 모든 개체의 정신을 얹매고 있는 어두운 “환영(māyā)의 족쇄”이다. 이것은 “예고가 파괴된 자리는 곧 허상과 지상의 행위(deeds)가 다 타서 없어진 상태를 의미”하기도 한다.<sup>20)</sup> 이 상태를 힌두교에서는 ‘고요한 현자의 상태’로 이해했으며, 그것을 한가함(idle)이라 칭했다. 진정한 한가함 또는 휴식(침묵)이 있는 곳, 그곳을 쿠마라스와미는 ‘순수 장소’라 부르고 있다. 세속적인 내가 사라진 이 자리는 본래적이고 순수한 ‘나(I am)’가 회복되는 자리이다. 이때 소멸의 공포는 기쁨으로, 위험은 기대어린 흥분이 되며 사멸은 곧 탄생을 의미하게 된다. 사실 쉬바는 파괴의 신이지만 그는 동시에 생성을 주관하는 창조의 신이기도 하다. 파괴와 생성, 밤과 낮, 정지와 운동의 자기모순 속에서 벌어지는 쉬바의 춤은 ‘비 이원론적인’ 양상의 춤이며, 이러한 쉬바의 춤이 행해지는 장소, 즉 우주의 중심은 바로 인간의 마음이다. <계절들(Seasons)>에서 케이지의 ‘침묵’은 이러한 순수 장소와 고요한 휴식, 본래적 ‘나’의 회복의 상태를 지향하고 있는 것으로 보인다.

19) Coomaraswamy, Ananda, *Dance of Śiva; Fourteen indian essays, The sunwise turn, inc, New York, 1918.* p.59. (책이 현재 디지털화됨).

<https://archive.org/stream/danceofshivafourt01coomuoft#page/58/mode/2up>

20) *Ibid.*, p.61.

이러한 40년대의 작품은 케이지의 침묵에 인도사상이 차지하는 비중과, 초기 침묵의 성격을 환기시켜주는 것들이다. 그러나 케이지의 초기 침묵의 특성을 이해하기 위해서는 라사미학의 영향을 살펴보는 것이 필요하다. 이 라사미학을 케이지는 쿠마라스와미의 『예술에 담긴 자연의 변화』에서 구체적으로 접하였다. 라사 미학의 영향을 가장 뚜렷이 드러내는 작업은 앞서 말한 46년도의 <소나타와 간주곡들><sup>21)</sup>이며, 이 곡은 케이지의 초기 침묵의 미학을 대표한다. 그렇다면 라사이론이란 무엇인가?<sup>22)</sup>

## 2. 라사와 표현적 침묵의 단계

### 1) 라사란 무엇인가?

*예술의 신성적 근원* 인도의 ‘라사이론’은 연극이론으로 출발한 성격이 뚜렷하며, 오늘날엔 보편적으로 바라타(Bhârata)가 저술한 것으로 말하는 고대의 나띠야 샤스트라(Nāṭya Śāstra)를 기원으로 삼고 있다.<sup>23)</sup> 힌두교 전통에서 극예술의 창시자는 절대자인 브라흐만(Brahman)이며, 이처럼 고대 인도의 시와 연극은 본질적으로 신성에 기원한다. 바라타의 ‘나띠야 샤스트라(Nāṭyā Śāstra)’ 제1장에는, 그것이 다섯 번째 베다(veda)이며 신들의 명령에 의해 탄생한 것임을 명료히 하고 있다.<sup>24)</sup> 미적인 것

21) <아모레스>는 설치된 피아노(prepared piano)와 타악기를 위한 곡이며, <소나타와 간주곡>은 설치된 피아노를 위한 곡이다.

22) 용어에 수정될 부분이 있지만 라사 이론을 다룬 본인의 줄고에서 보충된 내용을 참고하시오. ‘라사, 미적 경험에 대한 고찰을 중심으로’, 『영상문화』 15호, 2010, 6월호.

23) 바라타란 인물과 나띠야 샤스트라의 기원에 대해선 학자들 간의 통일된 의견을 찾기가 쉽지 않다. 나띠야 샤스트라에 대해선, 이 고대문헌이 기원전에 나타났다는 점에는 모든 학자들이 동의한다. 현존하는 나띠야 샤스트라의 판본에 대해 K.M. Varma는 기원후 2-3세기경의 것으로 추정한다. 한편, Anne-Marie Esnoul은 굽타왕조 시기(4-6세기)에 나띠야 샤스트라는 이미 존재했을 것이라 추정하며, 기원전 2-3세기 인물인 문법학자 파니니가 이미 나띠야 샤스트라의 존재를 언급한 것을 참고할 경우, 기원은 굽타왕조 시기보다 훨씬 멀리 8세기를 거슬러 올라갈 수도 있음을 환기시키고 있다. (Les theatres de l'Asie, 1968, pp.19-20 & 29.) 바라타 이후 라사 이론은 9-10(-11)세기의 아난다 바르다나(Anandavardhana)와 그를 이은 아비나바굽타(Abhinavagupta)(10-11세기)에 의해 커다란 발전을 보게 된다.

과 신성의 만남은 우파니샤드가 말하는 브라흐만(Brahman)의 세 가지 별칭, ‘삿치트아난다(Satcitānanda 또는 saccidānanda)<sup>25)</sup>’에 이미 예고되어 있다. 우주적 실체인 브라흐만을 지시하는 이들 세 가지 속성들 중 아난다(ānanda) 곧 지복은 인도 미학의 출현과도 관련을 갖는 것으로 보인다.<sup>26)</sup> 이처럼 오랜 기원을 가진 미학이 인도인들에게 중요성을 지닌 이유는, 일련의 미적 체험 속에 나(ātman)란 일상적 개체의 ‘연금술적인 변화’와 (우주적 차원의 절대자인 브라흐만과 일치하는) 참자아(Ātman)로의 도약이란 힌두교 신비주의의 형이상학적인 이상이 제시되어 있기 때문이다.

8(9)개 라사의 형성 인도의 시와 연극 이론에 근간이 되는 개념인 라사(rasa)는 다의적인 특성을 지닌 산스크리트어의 특성에 따라 독주, 꿀, 수액, 우유, 혀, 맛을 비롯해, 미美, 사랑, 욕망, 지고의 것, 순수한 본질(quintessence) 등을 뜻을 지닌다. 이 부드러운 수액의 맛을 음미하는 경험에 인도인들은 미적경험을 상응시킨 것이다. 서양의 미학이 이성의 독주에 반한 감성학으로 18세기에나 본격적으로 출현한다고 할 때, 감정의 경험이 가져다주는 순수한 즐거움을 추구하는 인도 미학의 출현은 매우 이르다. 라사 이론의 선구자인 바라타는 연극의 본질은 라사(rasa) 즉, 지극히 순수하고 영속적인(permanent) 성격의 여덟 개의 미적 감정(eight aesthetic emotions)(후일 아비나바굽타에 의해 아홉 개가 됨)의 발현이라고 설명하였다. 이 라사의 발현은 매우 복합적인 감정과 신체 반응의 결합과 연금술적인 변화를 거쳐 생겨나게 된다.

큰 틀에서 보았을 때, 미적 경험이란 일상의 정서 상태인 ‘일시적(또는

24) 바라타, 이재숙 역주, 『나미야 샤스트라 (상)』, 소명출판, 2004, 67~68쪽.

25) Satcitānanda는 (sat)essence-(cit)consciousness-(ānanda)bliss(sensual pleasure)), 즉, 간략히 본질-의식-지복을 뜻한다. Sir M.Monier-Williams, *A Sanskrit-English Dictionary*, Oxford University Press 1899, reprinted in Delhi, Motilal Banarsidass, 2005. 그리고 각각은 존재론, 인식론, 미학적인 것에 연결된다.

26) 김은경, 「라사 이론을 통해 살펴보는 인도 미학의 미개념」, 『미학』, 제81권 1호, 2015, 128쪽.

부수적)정서 상태(vyabhicāri-bhāva, transitory state)<sup>27)</sup>가 매우 안정적이고 순수한 8(9)개의 ‘지배(또는 기반)정서 상태(sthāyi-bhāva, dominant state)’<sup>28)</sup>로 이행해가는 과정을 통해 생겨난다. 앞의 일시적인 정서 상태는 두 가지 하위 범주를 내포한다. ㉠ 8개의 표출정서 상태(sattvika-bhāva)와 ㉡ 33개의 가변정서 상태(vyabhicāri-bhāva)이다.<sup>29)</sup> 이 두 하위 정서들은 일시적인만큼 지배정서의 강렬함과 지속성을 지니지 못하지만, 연극을 관람하는 관객의 마음속에서, 자극과 결집, 강화의 과정을 거쳐 8(9)개의 지배적인 성향의 지배정서로 전환된다. 이 다양한 하위정서들을 종속시켜 형성되는 8(9)개의 지배정서들은 보편적 성격을 지녔으며, 나름 지속적이고 순수한 성질의 것이다. 그러나 라사 이론가들은 그것에 최종의 미적 감정들을 설립하지 않았다. 즉, 그것은 아직 불안정한 상태의 것이며, 이 지배정서들이 연금술적으로 다시금 전환되어 생성되는 최종 8(9)개의 명확한 미적 감정의 형식들이 존재함을 이론가들은 피력하였다. 그것이 바로 연정(Śṛṅgāram), 해학(Hāsyā), 비애(Karuna), 분노(Raudra), 영웅적 기개(Vīra), 공포(Bhayānaka), 경이(Adbhūta), 역겨움(Bībhatsāl), 그리고 후일 첨가된 아홉 번째 라사 즉, 산타라사(Sānta-Rasa, Tranquility)이다. 이 라사들이야말로 인간 내부의 지극히 순수하고 강렬하며, 보편적이고 영속적인 감정들이라는 것이다. 인도미학은 미적 경험을 이렇듯 다양한 일상의 정서의 상태가(지배-표출-가변정서의 세 가지 범주) 안으로 집중되고 전환되어 발현되는 매우 특별하고 강렬한 미적 정서에 대한 경험으로 이해했다. 이것은 곧 비-순화된 정서의 상태가(일시적, 분산적, 개별적) 지극히 순수한 미적 정서 상태로(집중적, 단일성, 지속적) 전환

27) 일상의 경험에서 생겨난 심리적 인상과 무의식적 경향의 다발을 지칭한다.

28) 8(9)개의 지배정서(Stāyibhāva)는 다음과 같다 : 사랑(rati, love), 유쾌(hāsa, mirth), 슬픔(sōka, sorrow), 분노(krodha, anger), 용기(Utsāha, energy), 두려움(bhaya, terror), 놀람(vismaya, astonishment), jugupsā(혐오, disgust), (그리고 9번째 śama (고요).

29) 8개의 표출정서는 신체적 상태를 의미하며, 명하니 있기, 소름 돋기, 음성의 변화, 덜덜 떨기 등이 있다. 33개의 가변 정서는 지배정서를 자극하는 하위 정서들로, 침착, 낙담, 피로, 자신감, 기쁨, 침울, 시기심, 꿈꾸기 등이 있다.

되는 과정이며, 일상의 정서가 탈일상적(extra-ordinary)인 정서로 상승하는 과정이다. 이러한 미적 경험은 아무리 일상적 재료로 빚어졌다 해도 본질적으로 초세속적(supra-mundane)인 성격을 지니게 된다.

*본능의 충족과 존재론적인 변화* 인도 미학자들은 감정(Emotion)의 표출을 인간의 근원적 충동의 발현으로 이해했고 그것에 미적 경험을 설립코자 하였다. (인도인들은 일상적 감정을 불안과 동요, 흠어지고 혼란스러운 성질의 것으로 이해했으며, 그것은 힌두교나 불교 사상 모두에게 요가적 명상을 통한 제어의 대상이었다. 이러한 맥락에서 라사미학은 특이한 위치를 차지한다. 왜냐하면 감정을 즉각적인 제어의 대상으로 보지 않았기 때문이다). 라사의 ‘Ras-’란 ‘울부짖기’이다. 즉, 미적 경험이란 미적 감정들을 내어뱉는 충동적 행위를 의미한다.<sup>30)</sup> 또는 인간이면 누구나 가진 정서적 충동을 오히려 쏟아냄으로써 또는 본능을 충족시킴으로써 일상이 정화(purgation)되는 경험을 의미한다. 이러한 경험을 라사 미학은 ‘나’의 총체적인 변화 곧, ‘존재론적인 변화(變化)’에 연결시켰다.

*감정의 소멸과 고요의 산타라사* 한편, 이러한 라사미학에는 소위 대역설이라 일컫는 현상이 내포되어 있다. 왜냐하면 이 영속적인 이 8개의 라사들이 아무리 탈일상적이고 강렬하며, 극도로 순수하고 지속적인 것이라 할지라도 최종적으로는 모두 ‘소멸’하는 것으로 설명하고 있기 때문이다. 이를 통해 8개의 라사를 9번째의 산타라사(shānta-rasa)에 궁극적인 종속시켰다. 즉, 이 산타야 말로 모든 라사 중에 진정으로 영속적이며 보편적인 라사이며, 모든 라사의 진정한 뿌리이자 귀속점인 것이다. 산

30) rasa의 어근인 Ras-에는 2가지의 뜻이 담겨있다. 1. 짓다, 울부짖다, 울려 퍼지다. 2. 맛보다(음미하다), 맛에서 즐거움을 느끼다. N. Stchoupak, I. Nitti, L. Renou, *Dictionnaire sanskrit-français*, Paris, Librairie d’Amérique et d’Orient, Adrien Maisonneuve, 1959. Dictionnaire en ligne : <https://archive.org/stream/dictionnairesans00stchuoft#page/600/mode/2up/search/ras->

타란 인간의 마음속 깊은 곳에 내재한 지극히 고요한 평정심(Tranquility or Serenity)을 의미한다. 인도인들은 그것을 ‘휴식(Pose)’이라 칭해왔으며, 지고(地高)의 ‘쾌’에 연결시켰다.<sup>31)</sup> 미적 경험이란 곧 이러한 산타의 발현을 지향하는 것이다. 그리고 환기시킬 것은, 라사미학에서 모든 라사들은 본래적인 소멸의 과정을 통해 자신의 뿌리인 산타=침묵의 라사를 궁극적으로 향하지만, 이 산타의 발현은 감정의 표출, 즉, 일상적 감정의 집결과 강화 전제한다는 것이다.

## 2) 케이지와 라사

이러한 라사미학에 대해 케이지는, 다니엘샤를르와의 대화에서, 다음과 같이 설명하고 있다.

“그것은(라사) 무엇보다도 고요의 라사(Tranquility)를 중요시 여기며, 근심 없이 다른 여덟 개의 라사를 표출한다. 가장 중요한 것은 바로 감성이다.”<sup>32)</sup>

앞서 언급한 케이지의 <설치된 피아노를 위한 소나타와 간주곡들>(1946-48)<sup>33)</sup>은 라사미학의 영향을 드러내는 곡이자 그의 초기 침묵

31) 라사 미학의 9번째의 산타라사는 초기 바라타의 라사 목록에는 없었던 것이다. 그것을 본격적으로 도입한 것은 10-11세기 아비나바굽타(Abhinavagupta)이다. 9세기에 아난바르다나(Ānandavardana)는 자신이 쓴 *Dhvanyaloka*에서 산타를 언급하긴 하였지만, 이때 라사에 대한 해설을 남기지 않았다. 후일 산타라사를 이론에 추가함으로써 라사의 전체 구조와 의미를 새롭게 한 것은 아비나바굽타이다. (Isayeva Natalia, *From Early Vedanta to Kashmir Shaivism: Gaudapada, Bhartrhari, and Abhinavagupta*, State university of New York press, 1995, p.177.) 카시미르 쉐이비즘(Shaivism)의 대 이론가인 아비나바의 철학은 불교의 영향을 받은 것으로도 추정되고 있다. (*The Pursuit of Comparative Aesthetics: An Interface Between East and West*, p.73.)

32) *P.O.*, p.97.

33) 케이지의 ‘prepared piano’란 용어를 장치된 피아노, 조작된 피아노 심지어는 변형된 피아노로도 번역하고 있으나, 본 저자는 ‘설치된 피아노’로 번역하고자 한다. 이것은 케이지가 발전시킨 새로운 형식의 음악이다. 피아노의 현 사이에 볼트와 너트를 비롯한 다양한 오브제를 설치함으로써 피아노의 소리를 타악기 소리와 유사하게 변형시킨 것이다.

을 대변하는 곡이다. 이 작업에서 그는 라사 이론의 8(9)개 영속적인 미적 감성과 침묵의 사유를 담아내고자 했다. 곡은 짧은 16개의 소나타와 4개의 간주곡들로 구성되어 있다. 제임스 프리체트(James Pritchett)의 경우 이 곡을 “작은 구조의 곡”, “작은 소리로 만들어낸 큰 작품”이라 설명하고 있는데,<sup>34)</sup> 이것은 매우 적절한 평이다. 그의 말처럼 <소나타와 간주곡>은 전통 음악이 지닌 특색들(웅장함, 거대 서사, 기념비적인 전개)과는 현저히 구별되는 특성을 분명 지니고 있다. 곡은 ‘감정의 표출’을 지향하고 있지만, 사실 음들은 매우 절제되어 있고, 미묘하게(delicate) 전개되며, 또한 음의 사이, 사이에는 짧은 침묵들이 지속적으로 나타난다. ‘설치된 피아노prepared piano’곡인 만큼 특유의 온화하지만 둔탁하고, 금속적이며 소박한 타악기의 음색을 드러낸다. 그와 더불어 음들은 하나, 하나, 응축력을 발휘하며 끊어질 듯 섬세히 이어지고, 또한 끊임없이 변화한다. 한편, 총 20개의 파트로 구성된 이 곡에 대해 케이지는 내부 주제를 설정하지 않았고, 각각의 파트가 어느 라사에 연결되어있는지 그리고 소나타와 막간의 관계가 무엇인지를 설명하지 않았다. 프리체트의 경우, 라사 이론에 연결된 만큼 개별 파트들이 하나의 감성을 주제로 하거나, 또는 16개의 소나타가 2개씩 한 쌍이 되어 8개의 라사를 표현할 수도 있다는 추측을 내놓기도 한다.<sup>35)</sup> 그러나 두 경우 모두 해석의 공은 관객으로 넘어가 있다.

여기서 방사-부동Bansat-Boudon의 논문 <Le coeur-miroir>에 담긴 논의<sup>36)</sup>를 환기시키는 것은 나름 의미가 있을 것으로 보인다. 라사 이론

34) Pritchett, James, “Six views of the Sonatas and interludes”, online site, 1995. <http://rosewhitemusic.com/piano/writings/six-views-sonatas-interludes/>

35) Pritchett, James, *The Music of John Cage*, Cambridge university press, Cambridge, 1996, p. 30.

36) Bansat-Boudon, Lyne. “Le cœur-miroir, Remarques sur la théorie indienne de l’expérience esthétique et ses rapports avec le théâtre”, *Les cahiers de philosophie, L’Orient de la pensée* N°14, Paris, 1992, pp.151~153.

의 주요 설립자들은 이 지고한 산타의 발현을, (삶의 다양한 욕구와 갈등에 끊임없이 시달리는) 일상의 자아가 온전하고 본래적인 ‘나(아트만, Ātman, the permanent true Self)’로 회귀하여 맛보는 평온과 휴식의 경험에 일치시키고자 했다. 사실 이러한 미적경험의 기능은 대 아트만의 실현이란 힌두교의 신비주의자들의 경험(요가 수행)과 동일한 목적을 갖는 것처럼 보인다. 방사-부동은 이 둘의 경험이 매우 유사하다는 점과 그럼에도 불구하고 결코 같은 종류의 경험체계는 아니라고 설명한다. 10 세기의 이론가인 아비나바굽타의 경우, 라사미학과 힌두교의 신비주의를 대비시키고도 있다는 것이다. 그 이유는 미적 경험이 하나의 관객공동체 속에서 경험이 이루어진다면, 신비주의의 고행자 요기(yogi)의 경험은 대조적으로 세상으로부터 고립되어 있는 것이기 때문이다. 또한 미적 경험이 세속에서 아름다운 의식(ritual)과 충만한 기쁨 속에서 이루어진다면, 고행자의 수행은 개별적이고 고독할 뿐만 아니라, 미적 경험이 주어진 대상과의 융합을 향한 고취된 심리적 열망과 경탄을 매개로 하고 있다면, 고행자의 수행은 그것이 부제한 상태에서 또는 감성의 초연함(apathetic) 속에서 이루어지기 때문이다. 이러한 대비는, 라사 이론가들이 구상한 미적 경험의 의의를 이해하는데 도움을 준다. 미적 경험이란, 요기가 걷는 길고 고단한 금욕의 수련에 비해, 상대적으로 큰 노력이 없이도 정신적인 나를 경험하는 사실 매우 “빠른 수단”인 것이다. 이점을 40년대 중반에 케이지는 인도미학을 통해 빠르게 이해한 것으로 보인다.

### 3) 갈등, 감정의 표현과 비-표현 사이에서

한편, 50년대 초 이러한 케이지의 침묵에 변화가 찾아든다. 그 주요 동기로는 일본의 선불교 학자인 다이세츠 테이타로 스즈키(鈴木 大拙 貞太郎)가 주요하게 다루어져 왔다. 케이지는 1952년 뉴욕의 컬럼비아 대학에서 약 3년간 스즈키의 강의를 듣게 되었으며, 그와의 만남을 통해 케이지의 관심은 이제 인도에서 동아시아로 대전환을 이루게 된다. (스

스즈키와의 만남이 언제 이루어지는지에 대해선 논란의 여지가 있어왔다. 케이지의 기억이 정확치 못해 올바른 연도의 추적이 쉽지 않았기 때문이다. 어수선했던 연대기적 정보들을 데이비드 니콜스(David Nicholls)는 일차적으로 수정하였고, 이후 자료 보강을 통해 한 동안의 연대기적인 논란은 현재 일단락이 난 것처럼 보인다.<sup>37)</sup> 스즈키가 일본에서 미국으로 처음으로 도착한 것은 1950년 여름이며, 그와 케이지의 만남은 1952년 봄, 뉴욕의 컬럼비아대학에서 스즈키가 불교철학 강의를 맡은 해 이루어졌다고 추정하는 것이 더 정확해 보인다.) 그는 이 시기 불교철학을 배우는데 집중하였고 열정에 찬 시기였다고 고백하였다. 그러나 이 시기는 또한 음악적인 갈등에 찬 시기이기도 하다. 갈등의 주된 원인은 라사미학에 이은 50년대 초 불교철학과의 접촉에서 생겨난 것이다.

1976년도 케이지와의 대담에서 다니엘 샤를르(Daniel Charles)는 이 갈등의 시기 이후 그가 힌두 미학을 떠나 불교로 전향하게 된 구체적인 사유를 질문하였는데, 그에 대한 케이지의 답은 짧고 매우 우회적이다. 그는 당시 침묵을 지향하는 음악이 지닐 성격과 관련해, 감정(주체)의 표출인가? 또는 감성(주체)의 비-표출인가?와 같은 모순된 문제에 휩싸여 있었다고 답하고 있다.<sup>38)</sup> ‘감성의 표출과 침묵’이란 라사미학을 지시하는 것이며, 비-표출적 침묵이란 불교철학을 지시하는 것으로써, 불교는 힌두교와는 대조적으로 라사미학과 같은 미학이론을 발전시키지 않았으며 감정의 즉각적인 ‘비움’ 또는 ‘중성적 느낌’(neutral feeling)의 상태를 지향하고 있다. 즉, 케이지는 침묵을 향하는 두 가지의 방법론, 즉, 인간

37) 이 연대기적인 논란과 스즈키와 케이지의 실질적인 영향관계에 대한 질문은 데이비드 니콜스의 논의를 일차적으로 참고하십시오. (Nicholls, David, *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge university press, 2002, pp.52~56) 또한 정보가 좀 더 세밀하게 보강된 최근의 케이 랄슨의 저서를 참고하십시오. (*The Music of John Cage*, p.48 / Kay Larson, *Where the heart beats, John Cage, Zen Buddhism, and the inner Life of artists*, Penguin books, 2013, p.170를 참고). (여기서, 본 저자의 앞선 논문 <존 케이지의 우연에 대한 소고>(현대미술학논문집20-1, 2016, 6월)에 담긴 연대 정보(다니엘 샤를르(Daniel Charles)에 따른 ‘45-’47년도)를 수정하고자 한다.

38) *P.O.*, pp.97~99.

의 본래적 욕구인 감성을 표출을 수용하는 라사와 그와는 대조적인 불교의 모순된 관계 사이에서 고민에 빠지게 된 것이다. 그리고 이 문제를 ‘표현적 침묵’과 ‘비-표현적 침묵’ 사이에서의 갈등이라 설명하게 된 것이다. 1940년대 쿠마라스와미와 힌두교계 인물들의 그에 대한 영향이 전혀 피상적이지 않다는 점을 고려할 때, 이 시기의 갈등은 간과할 수 없는 것이 된다. 후일 그는 다음과 같이 말한다.

“나는 ‘자기표현’ 이외의 방식을 발견할 때까지 작곡을 하지 않기로 작정했다. 나는 동양의 전통에서 그 답을 찾았다.”<sup>39)</sup>

“감성은, 나의 취향과 기억과 마찬가지로, 나의 예고에 깊이 연루되어 있다 (감정은 우리가 내면적으로 영향을 받았다는 것을, 취향은 내가 개별적 방식으로 외적인 영향을 받았다는 것을 말해준다). 예고는 우리로 하여금 하나의 벽을 형성하고, 이 벽은 안과 밖을 소통시키는 문이 결여되어있다. 스즈키는 나에게 이 벽을 부수라고 가르쳤다. (...)”<sup>40)</sup>

1950-51년의 <설치된 피아노와 실내악(Concerto for prepared piano and chamber orchestra)>은 라사미학과 불교철학 사이에서 결론을 얻지 못한 채 모순에 갇힌 상황을 그대로 표현하고 있다. 곡의 구조는 총 세 개의 파트로 되어 있고, 1-2파트의 모순된 양상과 3파트의 극적인 해결로 이루어져있다. 제1파트에서 케이지는 “설치된 피아노는 낭만적이고 표현적인 반면, 오케스트라협주는 [비표현적인] 극동 철학의 원칙을 따르는”<sup>41)</sup> 이중적 양상을 구성했다. 달리말해, 피아노는 케이지 본인의 개인적 취향을 반영한 반면, 오케스트라는 마방진 차트에 따라 우연의 기법으로 작곡됨으로서 주체가 사라진 침묵을 표현하고 있다. 제2파트에선, 서로 다른 두 종류의 마방진이 각각 피아노와 오케스트라를 위해 사

39) 『케이지와의 대화』, 343쪽.

40) *P.O.*, p.48.

41) *Ibid.*, p.33.

용되었고, 제3파트에선 하나의 역경 차트를 사용해 작곡이 이루어졌다. 즉 이 제3파트를 통해 피아노(표현적 주체)와 오케스트라(비표현적 주체)의 양극이 와해되면서 우연의 음악이자, 비표현적인 침묵의 음악에 도달한 것이다.<sup>42)</sup> 같은 기간 그는 <Haiku for piano(1950-51)>(우연의 기법을 사용하지 않음), <Sixteen dances(1950-51)>(라사이론과 우연의 기법인 마방진을 결합함)를 작곡하였고, 1951년 12월에는 <Music of changes>를 발표한다(역경을 전적으로 사용한 최초의 우연의 음악). 그에 이어 1952년 8월엔 ‘침묵’이란 별칭을 지닌 <4'33">에 도달한다. 이때의 침묵은 라사와 같은 감정(주체)의 표출을 전제하지 않으며, 침묵은 즉각적이다.

### 3. 불교와 비표현적 침묵을 향하여

#### 1) 후기 침묵과 느낌

힌두교의 라사미학에서 (선)불교철학으로 이어지는 케이지의 두 단계의 침묵은 서로 간에 공통된 성질을 지니고 있다. 그럼에도 불구하고 두 개의 침묵이 각각 다른 사유 체계에 연관되어 있는 한, 침묵을 이해하는 방식 또는 침묵의 성격과 그것에 도달하는 방법이 같지 않다. 케이지의 변화된 침묵에는 이러한 이해가 담기게 된다.

“인도를 발견했을 때, 내가 ‘말하던 것들’은 변화하기 시작했다. 그리고 중국과 일본의 발견은 ‘무엇인가에 대해 말하는 것’ 자체를 변화시켰다. 내게는 더 이상 (무엇인가) 말해야할 것이 없어지고 말았다. 그것이 바로 침묵이다. 모든 것이 이미 소통하고 있는데 소통을 원할 이유가 굳이 없지 않은가?”<sup>43)</sup>

“당신은 감정을 표현할 수 있다 : 그러나 그것을 저버리기 위해 위한 것이라고 생각하라. 감정은 그것을 고수하고 강화시키면 세계에 위험한 상황을 만들어낼 수도 있다”<sup>44)</sup>

42) *Ibid.*, p.98.

43) 『케이지와의 대화』, 97쪽.

그렇다면 이 변화된 침묵은 무엇이며, 그와 관련한 감성의 이해는 또한 무엇인가?

침묵, 중성적 느낌(neutral feeling) 초기 침묵에서 관건이 되는 것이 라사이론의 ‘산타라사’라면, 불교의 감성론에서 이것에 상응하는 것은 고요한 ‘중성적 느낌neutral feeling’이다. 이 중성적 느낌은 산타와 마찬가지로 인간에 내재한 고유한 감정이며, 그것의 발현을 우리는 일상적이기 보다는 산타라사와 마찬가지로 하나의 ‘달성’으로 이해하는 것이 좋을 듯하다. ‘중성적 느낌’은 어떻게 생겨나는 것일까? 일차적으로, 불교는 인간의 느낌이 인간의 내부 감각기관 및 의식(意識, mano)과 외부 세계와의 ‘접촉(phassa)’에 의해 생겨나는 것으로 설명한다. (매우 상식적인 설명 같지만, 이 접촉의 개념은 이 중성적 느낌을 외부 세계에 대한 경험에 묶어둠으로서 감성의 문제가 힌두교와는 대조적으로 형이상학적인 요소로 귀결되지 않도록 한다). 외부와의 접촉에 의해 생겨난 모든 주체의 느낌은 즐거움(sukha)과 괴로움(duḥkha), 즐겁지도 괴롭지도 않은 중성적인 느낌의 세 종류로 특징지어진다. 이러한 느낌들 중 불교는 중성적 느낌을 이상적으로 인식하였다. 그것은 ‘즐겁지도, 괴롭지도 않은’ 상태, 감정의 동요가 사라진 또는 완전한 심리적 균형이 이루어진 상태를 의미한다. 붓다의 제자인 빔비사라(Bimbisāra)의 경우엔 부처가 즐거움과 괴로움의 두 가지 감정만을 설파하였으며, 중성적 느낌을 결국 고요하고 매우 섬세한 즐거움의 느낌에 속하도록 하였다고 설명하였으며, 이 상태를 또한 적멸(寂滅, cessation)로 칭하기도 하였다.<sup>45)</sup> 그렇다면 불교철학자들은 어떠한 방법론을 가지고 그것에 도달하도록 하였을까?

---

44) P.O., p.48.

45) Mun-keat Choong, The Fundamental teachings of Early Buddhism, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2000, pp.111~112.

침묵에 도달하는 방법론의 차이에 대하여 라사의 이론가들이 침묵에 대한 지향성 속에서 8(9)개의 순수한 미적 감정(aesthetic emotion)의 설립을 전제하였다면, 불교철학자들은 특이하게도 즐거움과 괴로움으로 대변되는 일상적 느낌 모두를 일종의 쓴맛 즉, 고통(苦)으로 환원시켰고(일체 개고, sarvaṃ-duḥkham, all is suffering or pain), 이를 통해 감정의 연속에서 해방된 길을 제시하게 된다. 이때 침묵에 도달하는 방법에 있어서는 라사와 같은 ‘정서적 경험’의 차원이 아닌, ‘깨달음’의 차원을 선호하고 있다. 즉, 불교는 느낌에 대한 집착과 동요를 일원적인 고통으로 귀착시켰고, 이러한 고통에서의 해방은 무지의 장막을 벗겨낸 ‘깨달음’과 집착의 탈피를 통해 이루어지게끔 된다. 그것의 결과는 곧 ‘즐거움도 괴로움도 아닌’, 고요한 중성적 느낌의 발견으로 이어진다.

이러한 깨달음을 위해 적극 사용되는 개념은 역시 ‘무아’와 ‘공(空, śūnyatā)’이다. ‘무아’란 여기서 고정된 본래의 성질(自性)이 없음을 의미하며, 정서와 관련해 그것은 즐거움의 느낌에 대한 집착이나 괴로운 느낌에 대한 혐오 모두를 본래적 공성(空性)에 대한 무지(無智)로 환원시키게 된다. 부처는 생겨난 즐거움과 괴로움의 느낌들은 모두가 ‘거품(bubbula, SK.budbuda)’이라 가르치고도 있다.<sup>46)</sup> 케이지의 글과 일부 대답들을 검토해보면 ‘비-표현적인 감정’ 곧 침묵을 설명하기 위해 불교의 전형적인 개념과 논법을 사용하고 있다. 특히, ‘공’과 동일한 의미로 사용되는 불교의 ‘의존적 발생’ (*pratīyasamutpada*, dependent origination)의 개념과 논법을 케이지는 습득하고 있었던 것으로 보인다. 불교에선 이 개념을 감성론에서도 사용하게 되는데, 케이지는 그것을 후기 침묵의 미학을 위한 주요한 논리로 종종 사용하고 있다. 의존적 발생은 ‘이것이 일어나면 (사라지면) 저것이 또한 일어난다(사라진다)’로 설명되며, *neti neti* (neither this nor that)란 산스크리트어 표현과도 상통한다. *neti neti*는 (1)

46) *The principles of buddhist psychology*, p.45.

양극단을 부정하는 개념이지만 또한 (2) 양극단을 모순되게 결합(공존)시키기도 한다. 이를 통해 사물의 자성(自性)을 부정하고, 논리가 절대에 귀착하지 않도록 한다.

*neti neti*가 느낌의 문제에 도입되었을 때, ‘이것이 왜 *이*/고 저것이 불쾌 *이다*’라는 일상적 인식에 대조적으로 *neti neti*는 (1) ‘이것은 왜가 *아니*고, 저것 또한 불쾌가 아니다’라는 궁극의 논리를 가져온다. 이 *neti neti*는 보다 미묘한 두 번째 형식을 또한 지니는데 그것은 (2) ‘이것은 왜이며 또한 불쾌이다’라는 논리이다. 이것의 명백한 논리적 모순법에 대해선 콩츠(E. Conze)가 말한 ‘불교 사상가들은 역설과 모순들을 좋아한다’는 표현을 떠올려도 좋을 것이다. 이 논법의 흥미로운 점은 ‘이것이 생겨남으로서 저것이 또한 생겨나는’ 의존적 발생에 근거해, 상반된 요소들을 한 쌍으로 묶어놓는다는 것이다. 이것에 따르면 즐거움과 괴로움은 고정된 실체나 상반된 이원적(二元的)인 요소로 남아있지 않게끔 된다. 케이지에서는 이러한 논법을 가져와 다음과 같이 자신의 생각을 표현한다.

“나는 이런 의미다 저런 의미다 하는 생각이 없다. 만약에 (당신에게 그런 생각이) 있다면 놓아버려라. 어느 순간 장독을 끓여진 채 여행 중인 사람을 보게 된 것처럼 여겨라.” (같은 부풀어 올랐으나 안은 텅 비어있고(장독의 예), 고착된 개념에 매달리지 않는 상태(여행자의 예) 즉, ‘공’을 암시하는 말로 이해된다).<sup>47)</sup>

“중요한 질문은 다음과 같은 것이다 : 어떤 것이 아름다운 것만 아니라 동시<sup>에</sup> 추한 것인가? 단지 좋은 것만이 아니라 동시<sup>에</sup> 나쁜 것인가? 진실임과 동시에 환상인가?”<sup>48)</sup>

“후일, 당신은 [나의] 운동과 비-운동에 대해서도 잊게 될 것이다. 나는 반복한다. 나는 더 이상 그것에 관심이 없다. 나는 대칭의 부제에 관심이 있다.”<sup>49)</sup>

---

47) *Ibid.*, p.67.

48) J. Cage, *Silence*, p.85.

한편, 불교의 지혜를 대변하는 이 모순의 논리는, 잘 인식되지 못하고 있지만, <4'33">에 도입이 되었다. 이것이 <4'33">곡을 '침묵'이라 부르는 것이 사실 충분하지 않은 이유이기도 하다. 케이지는 그것을 다음과 같이 피력하고 있다. "사람들은 요점을 놓쳤다. 침묵이란 없다. 사람들이 들을 줄 잘 몰랐기 때문인데, 그들이 침묵으로 생각한 나의 작품 4'33"는 우발적인 소리들로 꽉차있었다."<sup>50)</sup> 공교롭게도 <4'33"> 작업은 *neti neti*의 논법 'yes-no- 'noes(yes+no)'를 떠올리게끔 하는 3악장의 구성을 지녔다. (yes=이것이고 저것이다/ no=(1)번 형식, 이것도 아니고 저것도 아니다/ noes=(2)번 형식, 이것이고 또한 저것이다).<sup>51)</sup> <4'33">에 대한 보다 심오한 표현은 침묵이 아닌, 침묵과 소음의 유연한 공존이다. 이 공존은 보다 단호한 '상호적 기원(mutual co-birth)'로 의미의 대체가 가능한 것이다. 즉, 이원성에 대한 의식이 사라진 이 침묵은 즐거움의 느낌과 불쾌의 느낌에 대해선 *neti neti*를 환기시키며 그에 대한 집착을 순수한 '공'의 상태로 되돌려 놓는다.

이렇게 실현된 케이지의 침묵과 중성적 느낌은 라사미학과 같은 형이상학적인 절대를 지향하는가? 케이지의 침묵과 관련된 불교의 침묵에 대한 릴리안 실번(Lilian Siburn)의 설명은 이해를 돕는데 매우 유용하다. 그는 힌두철학과 불교철학의 차이를 도식적인 차원으로 설명하며, 힌두철학(또한 라사 이론)은 충만함에서 시작하여 충만함에 도달한다면, 불교 철학은 비어있음에서 출발하여 비어있음에 도달한다고 설명한다.<sup>52)</sup> 힌두교의 '충일함'의 철학을 불교는 '비어있음'의 철학으로 대처한 것이

49) *Ibid.*, p.190.

50) 『케이지와의 대화』, 112~113쪽.

51) 케이지의 저서인 『침묵, *Silence*』에는 이 논법을 암시적으로 설명하는 보다 선명한 예가 담겨 있다. “선(禪)을 배우기 이전에, 사람은 사람이고 산은 산이다. 선을 배우는 동안에, 사무들은 혼돈을 겪기 시작한다. 그리고 선을 배우고 난 후에, 사람은 다시 사람이고 산은 산이다. 이것을 설명하고 난 후에 스즈키 선생은 [우리에게] 물었다. ‘이 이전과 이후의 차이점은 무엇인가요?’ 그는 ‘차이는 없다. 단지 우리가 지상에서 발을 약간 떼놓고 서 있다는 것밖에는’이라고 대답하였다.” (*Silence*, p.88).

52) *Instant et cause*, p.149.

다. 이러한 침묵은, 불교의 무아가 힌두교의 형이상학적인 실체인 (대)아트만과 대조를 이루는 것과 마찬가지로, 절대나 초감각적인 실체로 연결되지 않는다. 불교의 침묵은 ‘완성’이 아니다. ‘중성적 느낌’ 또한 결코 완성이 아니며, 오히려 보다 완전한 상태의 평정심을 향한 끊임없는 변화의 과정, 전진과 반복을 의미하게 된다. 이와 관련해 케이지의 글에는 무한한 반복에 대한 관심이 자주 등장한다.<sup>53)</sup>

“본래적으로 우리는 어디에도 있지 않았으며, 지금 또 다시 우리는 어디에도 없다는 것에 기쁨을 느낀다. 졸린 사람이 있다면 잠들게 하라. 조금씩, 조금씩 어디에도 도달하지 않는다는 느낌, 천천히, 이야기가 진행될수록 우리는 어디에도 도달하지 않으며, 그것은 곧 기쁨이다.”

“어디에도 도달하지 않는 느낌, 그것이 주는 지속적인 기쁨.”<sup>54)</sup>

## 2) 침묵, 느낌의 소멸인가?

케이지의 침묵의 미학에 내포된 느낌(feeling)의 금욕적인 입장은 종종 관객의 반감을 마주했다. 가장 두드러진 예 중에 하나는 아마도 다음의 것이 될 것이다.

방청객 - 당신은 차가운 평정(impassibilité)을 가장하고 모든 감정을 거부하기로 선언하는 것처럼 보인다. 무엇 때문인가? 다니엘 샤를르(D.C.) - 무관심성(indifférence)을 표현하고자 한 것이 아닌가. 존 케이지(J.C.) - 내가 그것에 노예가 되지 않는 한에서 나도 감정을 갖고 싶다. D.C. - 감정에서 진정으로 우리는 자유로워질 수가 있는가? J.C. - 나 스스로는 그러고자 노력하고 있다. 인도의 미학자들의 경우가 바로 그렇다. 그들은 9가지의 감정을 고려했고, 그 중 가장 중요한 것이 고요의 감정이란 결론을 내렸다. D.C. - 그렇지만 우리는 서양인이다... (...) 방청객 - 그러나 개인의 형성이라는 것

53) 그리고 무아와 케이지의 침묵 및 역경의 관계에 대해서는 본인의 줄고, .. 「존 케이지의 우연에 대한 소고」, 『현대미술학논문집』 20-1, 2016 6월호를 참고하시오.

54) *Silence*, ‘lecture on nothing’(p.120) 그리고 (아랫줄) ‘45’ for a speaker’(p.160).

은, 버섯종자의 형성과는 달리, 그가 겪어온 감정에 의해 결정되는 것이 아닌가? J.C. - 그럴지도 모른다 (...) [그러나]단지 나만을 고려하기 보다는 나를 자연을 닮게 하고 세계를 향해 열어 놓음으로써만 우리는 ‘나’의 문제를 벗어날 수 있다. 방청객 - 당신 말에 의하면, 이 경험들은 감정을 포함하지 않는 것인가? J.C. - 내가 보기에 당신은 대상(결과)에 머물러 있고 나는 과정(*procès*)에 대해 말하고 있다. 방청객 - 그러나 나는 내 감정을 소유할 권리가 있다. J.C. - 이렇게 저렇게 해야 한다는 것. 그것이 당신의 태도이다. (...).. 나는 당신에 반대하지 않는다. 그러나 나는 그런 방식으로 행위 하지 않는다. (...)55)

중성적 느낌은 관객의 비판처럼 정서의 완전한 소멸을 의미하는가? 앞의 대화 속에는 케이지의 생각과 관련해 두 가지 주목할 만한 점이 담겨 있다. 첫째는 ‘내가 그것에 노예가 되지 않는 한에서 나도 감정을 갖고 싶다’는 표현이다. 케이지는 평정심 또는 중성적 느낌을 강조하면서도 느낌의 표출을 부정하지는 않았다. 그가 부정한 것은 오히려 ‘예속(노예)’ 또는 ‘집착’이다.56) 이것은 감성에 대한 불교의 보편적 입장과 일치하는데, 불교는 감수 작용(수, *vedanā*)과 갈애(渴愛, *taṇhā*, craving) 또는 욕탐에 의한 집착(*upādāna*, 취, 取, attachment)을 구분하고 있기 때문이다.57) 경계할 것은 욕탐에 의한 집착이지, 오감이나 느낌 자체가 아니다.

사실 이 중성적 느낌은, 칼루파하나가 전하듯이, 불교에 대한 가장 큰 오해를 불러왔던 부분이기도 하다. 이유는 그것이 한동안 불교 안팎에서 느낌의 사멸(annihilation)로 오해되어 왔기 때문이다.58) 심지어는 근대

55) P.O., pp.48~49.

56) J.Kalupahana, David., *The principles of buddhist psychology*, Delhi, Sri Satguru publications, 1992, p.44, 46. 다음을 또한 예로 한다. “관념들에 교조적으로 집착하는 것, 이것이 바로 속박과 고통의 원인이며 조건이다. 이것을 자기 자신의 고통뿐만 아니라 타인의 고통으로 귀결되고 마는 생활이며, 이를 방지하는 것이야말로 불교의 최고 목표이다.” (D.J. 칼루파하나, 김종욱 옮김, 『불교철학의 역사 연속과 불연속』, 운주사, 2014, p.172.)

57) *The principles of buddhist psychology*, p.44.

58) 불교에 지각과 감정의 완전한 부제의 상태가 없는 것은 아니다. 칼루파하나에 의하면

불교철학자들조차도 초기 경전들을 잘못 해석함으로써 일부 그러한 혼동을 면치 못했다고 그는 설명한다. 예를 들어, 무아(anātman)는 아(ātman)의 부정어이지만 무아는 인간을 구성하는 모든 물리적 조건(오온(五蘊)이라 칭해짐)을 부정하는 것이 아니라 오히려 오취온(五取蘊, 오온에 대한 집착(upādāna, 取(취)))을 경계하는 용어이다. 이에 대한 부처의 입장은 명확하다. 외부 세계를 ‘접촉(phassa)’하는 경험적 주체에게 즐거움과 괴로움의 느낌이 일는 것은 결코 피할 수 없는 것이며, 느낌의 문제에서 제어할 대상은 느낌이 아니라 오히려 집착이다. 부처는 집착을 제어해 그것이 지각과정 중의 느낌에 개입하여 발생하는 해로운 결과를 방지하고자하였다.<sup>59)</sup> 집착이 제어된 느낌의 상태가 바로 ‘중성적 느낌’ 또는 ‘매우 미묘한 느낌(very subtle feeling)’이며,<sup>60)</sup> 그것은 불교에서 순수한 즐거움의 상태와도 동일시되기도 한다. 칼루파하나는 이러한 즐거운 느낌이, 일상적 활동에서 얻어지는 순수한 기쁨과 질적으로 다르지 않음을 또한 강조하였다.<sup>61)</sup>

둘째는, ‘당신은 결과(또는 효과)에 머물러 있고 나는 과정(procès)에 대해 말한다’는 케이지의 변론이다. 이 표현은, 케이지의 음악이 지닌 중성적 또는 비표현적 효과에 동의하건 그렇지 않건 간에, 케이지의 예술

---

그것은 수행 중의 수도자가 열반(涅槃, Nirvana, extinction)의 상태에 들 때, 그것도 중지 또는 멸진(滅盡, nirodha-samāpatti)의 단계에 도달할 때 일시적으로 존재한다. 그러나 명상의 이 특별한 단계를 제외하고는 즉, 현실 세계로 돌아온 수행자나, 외부 세계를 경험하는 모든 주체에 있어서는, 정서의 멈춤 또는 사멸(死滅)은 불가능한 일이다. 더불어 열반의 멸진 상태는 모두 수행의 궁극적인 단계가 아니다. 열반의 보다 중요한 단계는 명상에서 깨어난 이후에 놓여있다. 즉, 그것은 일상으로 돌아왔을 때 수도자가 성공적으로 몸과 정서의 상태를 ‘덜 경직되고(muda, less rigid)’, 부드럽고 유연하게(kammanna, flexible)’하게 하는데 기여한다. 이때 수행자는 세속에서 일어나는 즐거움의 감정이 탐욕과 집착에 예속되지 않게끔, 그 해로움을 방지할 수 있게 된다는 것이다.

59) *The principles of bouddhist psychology*, p.47.

60) 이 ‘neutral feeling’이란 용어는 중성적, 중립적, 균형, 중도(中道) 그리고 또한 객관적 정서로 번역이 모두 가능하다. 이 neutral feeling은 또한 매우 미묘(미)한, 감지하기 어려운 감정(subtile feeling)으로 번역될 수도 있다.

61) *Ibid.*, p.46.

관을 드러내는 중요한 부분이다. ‘과정’에 대한 관심은 초기 침묵에서 시작해 케이지의 후기 침묵에선 더욱 뚜렷해진다. 케이지는 40년대를 지나며 음악이란 ‘정신적인 나를 구현하는 매우 빠른 수단’이란 의미를 수용했다. 음악이 일상적 차원에서 수행되는 삼매(요가 수행에서 맞이하는 침묵의 상태)와 동등한 것일 수 있다면 음악이란 자기 해방을 향한 주요한 방법(method) 또는 도구이다. 이러한 예술의 중심축은 결과물로서의 예술품이 아니라 과정으로서의 사유이며 자기완성을 향한 끝없는 변화와 실천이다. 이러한 태도는 예술의 중심축을 ‘결과’에서 ‘과정’으로 옮겨놓고 있다.

### 3) 변화의 미학, 구분과 판단을 넘어서

케이지는 이 중성적 느낌에 미적 경험의 근간을 마련하였다. 그러나 사실 그가 의지한 불교는 힌두교와 달리 미학 이론을 발전시키지는 않았다. 그렇다고 해서 불교에 미적 경험에 대한 아무런 여지가 없는 것은 아니다. 칼루파하나는 이 중성적 느낌과 미적 경험의 가능성을 부처의 경험을 통해 제시하기도 한다.

“작은 마을이건 숲이건, 바다가건 메마른 땅이건, 덕망 높은 깨달은 자(Arahanta)가 기거하는 곳은 어디나 기분 좋은 장소이네.” 세속 사람들이 기뻐하지 않는 곳, 숲 속이 그들에겐 즐겁네. (탐욕에서 벗어나) 마음이 고요한 자들은 그곳에서 기뻐하니, 그것은 그들이 쾌락을 갈구하지 않기 때문이네.”<sup>62)</sup>

칼루파하나가 예로 삼은 것은 『범구경(Dhammapada)』(Dh.98-99)이다. 이야기는 ‘숲속에 자리한 빈 터’에 대한 부처의 경험을 들려주며, 메마른 무미건조한 대지와 판단과 집착(‘이것이’ 즐거움이다)에서 자유로운 자,

62) *The Dhammapada, A collection of verses*, translated from pali, f. Max Muller, Atlantic publishers & distributors, New Delhi, 1990, p.30.

있는 그대로의 맛을 즐기는 깨달은 자를 대비시키고 있다.<sup>63)</sup> 케이지의 『침묵』에는 은유로 가득 찬 이 심오한 『법구경』의 내용을 환기시키는 이야기가 담겨있다. 그것은 케이지 본인의 경험을 소재로 하고 있으며, 미묘한 중성적 감정과 미적 경험에 대한 그의 입장을 역시 암시적인 방식으로 전하고 있다.

“제니아(Xania)와 나는 모리스 그레이브(Morrice Grave)를 통해 푸제 사운드의 디셉션 패스라는 매우 작은 섬을 알게 되었다. 그곳에 가기 위해 우리는 자동차를 끌고 씨에틀 북쪽 방향으로 120km 지점까지 올라가서 다시 서쪽으로 돌아 아나콜트섬까지 간 다음, 디셉션 패스까지 또 다시 내려와야 했다. 도착해서 차를 놔둔 후에 우리는 자갈밭으로 된 바다를 따라 걸었고, 썰물 때만 나타나 섬으로 건너갈 수 있는 길목을 형성하는 긴 모래사장을 잇달아 걸어야만 했다. (...) 섬의 바닥은 꽃들로 뒤덮여 있었고, 그 꽃들이 있는 지점이야 말로 디셉션 패스 전체를 관망할 수 있는 (최적의) 장소였다. 그 곳에서 우리들은 마치 마음속 내면 극장이라도 있는 듯한 최상의 좌석을 차지하게 되었다. 전체가 꽃으로 뒤덮인 섬 위에 앉아 우리는 휴식을 취하게 되었는데, 그때 마침 다른 일단의 관광객들도 이 셋길을 건너가게 되었다. 그 들 중 하나가 다른 누군가에게 말을 건넸다. “결국 아무런 볼거리도 없는 이곳을 보기 위해 그 먼 고생길을 달려와야 했던 말인가?”<sup>64)</sup>

케이지의 이 경험은 동양의 유현미(幽玄美)를 떠올리게 끔도 한다. 유현미란 쉽게는 “외관의 미만이 아닌 정신의 미, 즉 자신을 밖으로 드러내는 내면적 미”<sup>65)</sup>를 의미한다. 미적경험으로서 유현미는 ‘이 사물은 아름답다든지, 이것은 아름다운 사물이다’와 같은 명제의 유형으로 대상을 환원시키지 않는다.<sup>66)</sup> 이러한 이상적 경험은 불교만이 아니라 힌두교의

63) *Ibid.*, p.49.

64) *Silence*, ‘Composition as progress’, p.56.

65) 엘리엇 도이치, 민주식 옮김, 『비교미학 연구』, 미술문화, 2000, 41쪽.

66) 같은 책, 46쪽.

라사미학도 공통되게 추구해온 것으로서, 케이지의 초기와 후기 침묵을 공통으로 연결시켜주는 주요한 요소이기도 하다. 쿠마라스와미는 『예술 속의 자연의 변화』에서 라사미학의 입장을 다음과 같이 전달한다.

“작가의 좋은 작품도 나쁜 작품도 보지 말아야 한다. 단지, 정당함과 비정당함 모두를 향해 동등한 방식으로 너의 태양이 빛나게끔 하라.”<sup>67)</sup>

이것이 곧 고요한 내면에 머무는 중성적 느낌의 미학이다. 이때 주체는 일상적 조건을 탈피한 무-조건적인(unconditioned) ‘나’로의 회귀를 꾀하게 된다. 이러한 회귀를 내적 침묵과 부동의 상태로 나아감이라 표현한다면, 경험적 존재로서 어떠한 절대성도 소유하지 못하는 한 그리고 모든 존재의 흔적을 말소하여 완전한 순수로 머물 수 없는 한, 이 부동의 상태에서 운동을 취해 다시 세상으로 되돌아 나오게 된다. 케이지는 다음과 같이 말한다. “하나의 테마, 두 번째 테마, 이들의 결투, 이들의 전개, 절정, 그리고 급회전하기.”<sup>68)</sup> 그러나 ‘나’는 앞선 경험을 잊기보다는 잘 간직하여, 명칭은 비록 다를지라도 비-존재와 존재가 결국 같은 것으로 남아 있도록 최선을 다한다. 이와 같은 경험이 곧 나의 변화의 경험이며, 그것은 “보는 것을 통해 (또는 듣는 것을 통해) 내가 변화되는 경험”<sup>69)</sup>을 의미한다. 그것을 또한 기 뷔고(Guy Bugault)는 “내가 세계를 보는 것이 아니라, 세계가 나를 보는 경험”<sup>70)</sup>에 비유했다. 이러한 ‘변화와 자기완성’(그것은 곧 세계의 완성)은 케이지의 침묵의 미학의 근간이다.

---

67) Commaraswamy, Ananda K., *Trandformation de la nature en art*, trad. from english by Jean Poncet and Xavier Paris; Mignon, p.66, note32.

68) *Silence*, ‘Lecture on nothing’, p.111.

69) 『비교미학연구』, 44쪽.

70) Bugault, Guy., *La notion de «Prajñā» ou de sapience selon les perspectives du «Mahāyānā»*, p.185.

### Ⅲ. 결론

40년대 중후반 케이지의 변화는 의미 있게 다루어져야 한다. 케이지의 침묵의 미학이 본격적으로 출현하는 시기이기 때문이다. 이 시기에 구체화되기 시작한 케이지의 침묵의 미학은, 예술에 대한 질문이 집중된 기간인 만큼, 짧은 기간 내에 발전과 변화를 겪는다. 그러나 이 침묵의 변화의 문제는 미학적 차원에서 접근된 적이 없으며, 그것에 내포된 감성의 문제 또한 그러하다. 이유는 여러 가지가 있겠으나, 케이지의 파편적인 글이나 인터뷰 등에서 이러한 침묵의 변화가 강조되지 않았고, 그 변화에 내포된 사유 차원의 변화 또한 거의 설명되지 않았기 때문이다. 또한 이 변화가 동양 사상과 관계한 만큼, 그에 대한 이해가 부족한 서양의 연구자들에게 이 부분에 대한 접근이 쉽지 않았던 것도 사실이다. (케이지를 동양사상을 통해 이해하려는 시도는 최근에서야 진지하게 시도되는 추세이다). 본 논문은 무엇보다도 두 단계의 침묵의 변화를 질문하였고, 그를 위해 무엇보다도 이 둘에 연관된 힌두교와 불교사상의 차이를 비교하고자 하였다. 그리고 그를 바탕으로 케이지 침묵의 단계적 변화에 내재된 사상의 변화와 감성의 문제를 드러내고자 하였다.

40년대 후반-50년대 초에 이루어지는 케이지의 침묵의 변화는 힌두교와 불교라는 두 개의 사유체계에 시기적으로 각각 연결되어 있는 이상, 여러 국면을 공유하기도 하지만, 차이를 지닐 수밖에 없게끔 되었다. 단편적으로 라사는 영속적 자아와 절대적 실체인 아트만(Ātman)에 대한 지향성을 갖고 있는 반면, 힌두교적인 형이상학적인 아트만을 일반적으로 부정하는 불교는 무아(anātman, 비영속적, 비-절대적)에 대한 지향성을 갖고 있다. 이러한 차이는 침묵을 이해하는 둘 간의 방식과 그것에 도달하는 방식에도 차이점을 만들어내게 된 것이다. 또한 침묵에 관련된 감성의 문제에 있어서도 또한 그러하다. 감정에 대한 이해의 변화는 특히 이 전환의 시기에 케이지의 주요 관심사였다는 점을 강조하고자한다.

케이지는 힌두교 사상과 불교사상의 영향을 담은 두 단계의 감정에 대해 각각 ‘표현적 감정’과 ‘비표현적 감정(느낌)’이라 표현하기도 하였다. 변화된 케이지의 후반기 비표현적 음악이 누구에게나 공감을 불러일으키는 않을 것이다. 비-존재(무아)가 모두에게 이해되거나 수용되지는 않듯이 말이다. 그러나 프랑수아 줄리앙은 동서양 음악에는 ‘감각을 취하게 하는 음악’과 그와 대조적인 ‘의식을 일깨우는 음악’이 존재해왔음을 피력하였다.<sup>71)</sup> 그렇다면 케이지의 침묵의 음악은 생각해 보건데 두 종류의 음악을 모두 단계적으로 포함하고 있다. 특히 후기 침묵의 음악은 시각과 청각의 욕망을 만족시키기보다는, 동양의 ‘무(無)’의 감정을 회복시키려는 음악, ‘물질적으로 미처 채우지 못한 것을 정신적으로 채울 수 있는’ 음악을 환기시킨다. 끝으로, 본 논문의 주요 취지에 따라 침묵의 변화를 두 사상 체계의 비교를 통해 설명하는 과정에서 주력하였고, 그것의 작품에 대한 적용은 상대적으로 많이 할애하지를 못하였다. 이 점은 차후의 논문에서 보강해보고자 한다.

---

71) 프랑수아 줄리앙, 최애리 옮김, 『무미 예찬』, 웅진씽크빅, 2010, 63쪽.

## 참고문헌

- 각목 율김, 『상윳따 니까야』, 초기불전연구원, 2009.
- 김예경, 「라사(Rasa), 미적 경험에 관한 고찰을 중심으로」, 『한국영상문화』, 15호, 2010, 309~338쪽.
- 김은경, 「라사 이론을 통해 살펴보는 인도 미학의 미개념」, 『미학』, 제81권 1호, 2015, 127~154쪽.
- 리처드 코스텔라네츠, 『케이지와의 대화』, 안미자 율김, 이화여자대학 출판부, 2001.
- 엘리엇 도이치, 『비교미학 연구』, 민주식 율김, 미술문화, 2000.
- 이재숙 역주, 『나미야 샤스트라』, 소명출판사, 2004.
- 프랑수아 줄리앙, 『무미 예찬』, 최애리 율김, 웅진씽크빅, 2010.
- D.J. 칼루파하나 주석, 박인성 율김, 『나가르주나 중론의 산스끄리트 원본 번역과 주석』, 장경각, 1994.
- D.J. 칼루파하나, 『불교 철학 역사적 분석』, 최유진 율김, 천지, 2000.
- Bugault, Guy, *La notion de «Prajñā» ou de sapience selon les perspectives du «Mahāyāna» part de la connaissance et de l'inconnaissance dans l'analogie bouddhique*, Paris, Collège de France, 1982.
- Cage, John, *Silence Lectures and writings*, Middle town, Wesleyan University Press, 1961.
- Charles, Daniel, *John Cage Pour les oiseaux, Entretiens avec Charles Daniel*, Paris, Pierre Belfond, 1976.
- Conze, Edward, *Le Buddhism, dans son essence et son développement*, Trad. de l'anglais par Marie-Simone Renou, Paris, Payot, 2002.
- Coomaraswamy, Ananda K., *La transformation de la nature en art*, trad. de l'anglais par Jean Poncet et Xavier Mignon, L'Age d'homme, Lausanne, 1994.
- David, Nicholls, *The cambridge companion to John Cage*, Cambridge university press, 2002.
- Gnoli, Raniero, *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, 2nd edit. rev., enl., and re-elaborated. Varanasi-1, Chowkhmba sanscrit series office, 1968.
- Hussain, Mazhar & Wilkinson, Robert, *The pursuit of comparative aesthetics, an*

- interface between East and West*, Ashgate, 2006.
- J.Kalpahana, David, *The principles of buddhist psychology*, Delhi, Sri Satguru publications, 1992.
- Larson, Kay, *Where the heart beats, John Cage, and the inner life of artists*, Pinguin books, 2012.
- Les théâtre de l'Asie*, Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1968.
- Lyne, Bansat-Boudon, “Le cœur-miroir, Remarques sur la théorie indienne de l'expérience esthétique et ses rapports avec le théâtre”, *Les cahiers de philosophie*, Orient de la pensée, N°14, Paris, 1992.
- Mun-keat Choong, *The Fundamental teachings of Early Buddhism*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2000.

# Transformation of the silence, John Cage between expression and non-extinction of feeling

Kim, Yea-Gyung

1946-51 is a period of significant change of the music of John Cage and the formation of his aesthetics of the silence. During this period he was influenced by the Hindu aesthetics and then by Buddhist philosophy, both offering him the bases of his aesthetic of silence. But these two systems of thoughts do not come to him without causing intellectual difficulties, in fact Cage envisages a significant conflict between ‘expression or non-expression of feeling’. This eventually brings a kind of dislocation inside the evolution of its aesthetic silence. This article deals with this evolution (or transition) of silence as well as with the problem of feeling, especially in the period of the emergence of aesthetic of silence based on the hindu aesthetic of and Buddhist philosophy.

Keywords : John Cage, rasa, buddhism, neutral feeling, santa-rasa, silence,  
aesthetic experience

투고일 : 2017. 02. 06. / 심사일 : 2017. 02. 27. / 심사완료일 : 2017. 03. 05.

