creative commons

COMMONS DEED

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

dCollection

[UCI]I804:48009-200000372353

철학박사 학위논문

원효의 통섭通攝철학으로 본 모더니즘 예술의 '차이 미학'

Aesthetics of Difference in Modernism through The Philosophy of Wonhyo's Tongseob(通攝)

울산대학교 대학원
철 학 과
서 강 현 진

원효의 통섭通攝철학으로 본 모더니즘 예술의 ‘차이 미학’

지도교수 박태원

이 논문을 철학박사학위 논문으로 제출함

2021년 2월

울산대학교 대학원
철 학 과
서 강 현 진

서강현진의 철학박사학위 논문을 인준함

심사위원 손 영 식 인
심사위원 조 수 동 인
심사위원 석 길 암 인
심사위원 박 재 현 인
심사위원 박 태 원 인

울산대학교 대학원
2021년 2월

국 문 요 약

몇 해 전 이구영의 <더러운 잠>이라는 작품이 대중들과 특정 집단들에 의해 작품이 훼손되고 전시가 중단되는 사건이 있었다. <더러운 잠>은 당시 박근혜 정권의 국정논란에 대한 비판적 메시지를 담고 있는 작품이었다. 그런데 이 작품에 대한 해석이 극명하게 갈라져 갈등을 일으키는 현상을 접하게 된 연구자는 왜 이러한 현상이 일어나는지 의문스러웠다. 또한 <더러운 잠>에서 차용했던 마네의 <올랭피아>를 떠올리면서 포스트모더니즘 추종자들이 포스트모더니즘에 의해 이미 끝나버렸다고 선언한 모더니즘이 여전히 재현되고 있음을 목격하게 된다. 이에 본 논문에서는 다양하고 개성있는 표현이 존중받아야 하는 예술이 동일성 환각에 빠진 집단에 의해 예술적 진의를 오도하고, 심지어 물리적 폭력에 의해 전시가 중단되는 일이 벌어졌는가를 알아볼 필요성을 느꼈다. 이러한 문제를 해결하고 원인을 찾아 바로잡아 보는 방법으로 원효의 통섭(通攝)사상을 도입하였다.

이를 위하여 연구방법으로 첫째, <더러운 잠>에 나타난 모더니즘 예술에 대하여 연구한다. 19세기부터 20세기 초까지 일어난 모더니즘 예술의 탄생 배경과 원인을 분석하여 기존의 전통적인 예술과의 다른 점을 알아보도록 한다. 전통적 관습을 해체하려는 과정의 시도들이 오늘날 권력층으로 변해버린 비평가들과 대중들에게 어떻게 평가・회자되고 이해되었는지 작품을 사례로 그 갈등과 문제점들을 살펴본다. 둘째, 전통적인 예술 사조에서 반발, 분리되어 탄생한 모더니즘 예술이 포스트모더니즘에 의해 사장되어 버린 과정을 재조명한다. 재조명을 위한 방법으로 포스트모더니즘의 등장 배경과 모더니즘의 연관성에 대해 예술관련 전문가들과 선행연구들의 의견을 통해 분석한다. 그리고 모더니즘에 대한 해석을 원효의 통섭철학 원리를 대입하여 재해석하였다. 이 과정에서 통섭철학이 내포하고 있는 체계와 구조들의 역할이 표면적이고 일차원적 시각언어의 이해를 넘어 주류와 비주류간의 서로 다름에 대한 개방과 수용을 이끌어낸다. 셋째, 원효의 시각으로 재해석된 모더니즘 예술에서 그 존재의 이유와 가치를 확인하여 모더니즘에 대한 '차이 미학으로서의 이해 가능성' 을 제시한다.

본 연구에서의 통섭은 기존에 연구된 에드워드 윌슨(Edward Wilson)이나 최재천 교수의 통섭(統攝)과는 표기하는 한자어도 다르고, 의미나 시사하는 바도 다르다. 기존의 학계에서 폭넓게 회자되고 있는 윌슨과 최재천의 통섭은 모든 내용을 하나로 통합・결합시키려는 의미를 품고 있다. 이에 비해 원효의 통섭(通攝)은 차이들이 본연의 모습 그대로 공존하면서 호혜적 관계를 맺을 수 있는 통찰 및 그 통찰을 통해 언어체계를 통해 왜곡된 집단 간의 상호 배타적・폭력적 대응 관계를 치유하는데 초점을 두고 있다. 위계에 의하여 편입되거나 통합되는 의미가 아닌 것이다.
원효의 통섭 원리는 '차이(相) 문제에 관한 근원적 통찰' 로서 이를 박태원은 '차이(相)들의 상호개방(通)과 상호수용(攝)' 을 근원적으로 가능케 하는 통섭(通攝)철학으로 본다. 이에 본 연구는 박태원의 해석을 바탕으로 한 통섭으로 원효의 통섭철학이 가지는 원리를 매개로 삼아 모더니즘 예술을 새로이 읽어보려는 시도이다.

통섭철학은 인간사회의 구조에서 언어를 매개로하는 해석체계가 기득권 세력이나 주류들에 의해 영향을 받으면서 왜곡되는 것을 주목한다. 원효가 성찰하고 있는 차이들의 왜곡과 오염 현상은 시각언어로 이루어져 있는 예술에서도 동일하게 목격된다. 예술적 차이가 예술 시장을 장악하고 있는 주류들이나 전문가들의 권력에 의해 해석·평가됨으로써 차이들이 '있는 그대로'의 본래 모습대로 정당하게 평가받기가 어렵다. 이때 원효는 통섭철학으로 차이들의 왜곡과 동일성에 의한 환각적 사유들을 깨트리는 힘의 원천에 대하여 주목한다.

원효의 화쟁(和諍), 일심(一心), 각(覺) 사상과 같은 체계들이 이 기능과 역할을 담당한다. 이러한 사상들이 가지는 의미와 역할에 대하여 원효의 『금강삼매경론』과 박태원의 『원효의 화쟁和諍철학』에 나타난 의미의 순환구조를 검토하여 통섭 사상의 체계를 이해하도록 한다.

인간 사회에서 일어나는 집단 간의 쟁론과 차이들의 왜곡은 <더러운 잠>과 같은 모더니즘 예술에서도 유사하게 혹은 더욱 강한 폭력성으로 나타난다. 모더니즘 예술은 기득권 집단의 사유들이 폭력성을 드러내면서 무조건적으로 차별당하거나 배제당하기를 경험하였는데, 이 과정에서 일어나는 집단들 사이의 갈등을 원효의 통섭체계를 통해 읽어낼 수 있었다.

연구결과 통섭적 태도로서 읽어낸 모더니즘 예술은 기득권 세력의 동일성 환각에 의한 왜곡을 해체시키는 힘을 가지고 있음을 확인할 수 있었다. 모더니즘 예술이 가진 그 힘은 곧 '차이 미학'으로서, 원효의 통섭철학에서는 깨닫지 못한 불각(不覺)의 상태를 깨트리는 시각(始覺)과 같은 용기와 힘을 발휘하고 있음을 발견한다. 또한 포스트모더니즘에 의해 이미 죽은 사조로 평가되었던 모더니즘 예술을 통섭의 체계로 접근하면서 모더니즘이 여전히 영향력이 있는 가치를 발휘하고 있음을 파악하였다. 또한 21세기에 모더니즘 예술형식이 다양한 형태로 발전되어 계속적으로 쏟아져 나오고 있음을 확인할 수 있었다. 그렇기 때문에 더욱 포스트모더니즘은 모더니즘으로부터 단절과 변화에 대해 명확한 선긋기를 실패한 것으로 보인다.

모더니즘 시대가 끝나지 않았고, 변형되어 성장하고 있는 것은 곧 포스트모더니즘의 존재에 대한 당위성이 흔들리는 것이다. 결국 통섭철학을 통한 모더니즘의 현재 진행형은 포스트모더니즘의 자기부정을 드러내는 것이 되었고, 실체가 없는 포스트모더니즘이 모더니즘의 변형된 형태임을 나타낸다. 포스트모더니즘은 자기부정 상태에서 벗어나기 위해 지금 바로 자신들만의 존재를 위한 예술 사조를 움켜쥐지 않을 통섭적 용기가 필요하다. 포스트모더니즘은 모더니즘에 대한 선긋기, 부정이라는 태도에서 벗어나 서로 비슷하지만 다른 표현으로 자리잡음이 자신의 존재를 다지고 빛내는 길이다. 통섭철학으로 본 모더니즘은 이러한 포스트모더니즘을 있는 그대로 보고 서로 껴안을 힘이 마련되어 있음을 확인하였다.
이렇듯 원효의 통섭철학은 모더니즘을 재해석함으로써 더불어 각자의 자리를 동시에 이롭게 하여 예술의 새로운 장을 펼칠 수 있는 힘을 마련하는 데 필요한 보편

철학으로서의 가능성을 보여주었다. 또한 원효의 시각으로 본 모더니즘 예술의 재해석을 통해 '차이 미학'을 끌어냄으로써 모더니즘 예술이 가지고 있는 가치가 무엇인지 재조명하였다.

현대에는 수많은 형식의 개성있는 예술작품들이 발표되고 있다. 오늘날 예술의 형태는 모더니즘을 넘어선 포스트모더니즘을 거쳐 또 다른 이름으로 기존의 형식들을 거부하고 있다. 다양한 형식으로 창의적인 작품 활동이 이루어져야 하는 예술 분야에서 마치 새로운 규격의 공산품화 같은 작업이 이루어지는 것이다. 이에 본 연구는 포스트모더니즘에 의해 존재가 지워져버린 모더니즘이 가진 진면목을 재발견하고, 그 가치를 통섭철학으로 읽어내어 미학적 가치를 재정립하고자 하였다.
그리고 언어를 매개로한 예술읽기는 주류들과 기득권 세력에 의해 왜곡되어 해석될 수 있다는 것을 원효의 철학으로 살펴보았다. 그리하여 모더니즘 예술의 전개를 '차이에 대한 원효 통섭철학의 성찰'을 거울로 삼아 조명함으로써 모더니즘 예술이 지니고 있는 '차이 미학'적 면모와 의미를 발굴해 낼 수 있었다. 미학에서 처음 시도된 이러한 접근은 모더니즘 예술뿐 아니라 예술 전반에 대한 새로운 의미를 부각시키는 것이다. 아울러 원효의 통섭철학과 예술의 대화는 서로에게 매우 유익할 수 있음을 확인하는 것이기도 하다. 원효의 통섭사상에 대한 탐구가 예술을 이해하고 읽어내는 미학적 탐구와 융합하여 '차이 미학'이라는 하나의 학문적 체계를 구성할 수 있는 분기점이 될 수 있음을 기대해 본다.

주요어 : 원효(元曉), 통섭(通攝), 화쟁(和諍), 일심(一心), 각(覺) 사상, 불각(不覺), 시각(始覺), 연기(緣起), 차이 미학, 희론, 모더니즘, 동일성 환각

차 례

Ⅰ. 서 론 ····· 1

1. 연구배경 및 목적 ····· 1
1-1. 이구영의 <더러운 잠>에 대한 논란 ····· 2
1-2. 모더니즘 예술에서 나타난 ‘차이’의 의미 ····· 4
1-3. 원효의 ‘통섭通攝 철학’과 ‘차이’에 대한 이해 ····· 5

2. 연구내용 ····· 9

Ⅱ. 모더니즘 예술에 관한 이론적 고찰 ····· 11

1. 모더니즘 예술의 개념 ····· 11
2. 모더니즘 예술의 쇠퇴 ····· 17
3. 포스트모더니즘의 개념화 과정에서 나타난 문제점 ····· 21

Ⅲ. 모더니즘 예술작품에서 나타난 차이의 문제들 ····· 25

1. 모더니즘 예술의 특징 ····· 26
2. 에두아르 마네의 <풀밭위의 점심>과 <올랭피아> ····· 28
3. 피카소와 조르주 브라크 ····· 33
4. 뒤샹 <샘> ····· 36
5. 호안 미로, 르네 마그리트, 살바도르 달리 ····· 41

Ⅳ. 원효의 통섭(通攝) 철학 ····· 47

1. 통섭(通攝) 이란? ····· 47
2. 차이들의 ‘상호 개방’(通)과 ‘상호 수용’(攝) ····· 58
3. 통섭(通攝)과 차이 미학 ····· 59
3-1. 통섭에서의 ‘언어적 규정’과 회화적 ‘유명론(唯名論)’ ····· 62
3-2. 원효의 오도(悟道설화)와 뒤샹의 <샘> ····· 66
3-3. 통섭과 ‘소격효과(疏隔效果)’; 거리두기, 데페이즈망 ····· 67

Ⅴ. 통섭철학을 통한 모더니즘 예술의 ‘차이 미학’ 발견 ····· 75

1. 원효의 통섭철학으로 본 모더니즘 예술의 ‘차이 미학’ ····· 75
1-1. 에두아르 마네의 〈올랭피아〉 ····· 86
1-2. 피카소와 브라크 ····· 88
1-3. 뒤샹의 〈샘〉 ····· 89
1-4. 르네 마그리트와 살바도르 달리 ····· 92

2. 진행형인 모더니즘 예술 ····· 95
2-1. 황지해의 〈슈즈트리〉 ····· 95
2-2. 조영남의 〈화투〉 ····· 97
2-3. 이구영의 〈더러운 잠〉 ····· 101
2-4. 이승환의 〈돈의 신〉 ····· 105
2-5. 척 클로스의 〈커다란 자화상〉 ····· 101

3. 원효의 ‘차이 통섭’과 모더니즘 예술의 ‘차이 미학’의 관계 ·· 107
3-1. ‘통섭철학’을 통한 모더니즘 예술의 ‘차이’에 대한 가치 발견 ····· 108
3-2. 원효의 ‘통섭철학’과 ‘차이 미학’의 철학적 연관 ····· 110

Ⅵ. 결론 및 제언 ····· 119

참고문헌 ····· 126

ABSTRACT ····· 130

표 목 차

[표 1] 포스트모더니즘의 가치 추구를 위한 사상가들의 의견 ····· 23

그 림 목 차

<그림 1> JTBC의 프로그램 <속사정 쌀롱>에서 그린 장동민의 그림 ····· 6
<그림 2> 모더니즘 전후의 예술사 연대기 ····· 11
<그림 3> 양효실의 '현대(Modern)'의 7가지 의미변화 ····· 12
<그림 4> 작품 앞의 로이 리히텐슈타인 ····· 18
<그림 5> 그림을 그리고 있는 잭슨 폴록 ····· 19
<그림 6> 마크 로스코, <오렌지, 레드, 옐로우>, 1961년. ····· 19
<그림 7> 바넷 뉴먼, <ONEMENT Ⅵ(단일성6)>, 1953년 ····· 19
<그림 8> 로이 리히텐슈타인, <붓질(Brushstorke)>, 1965년. ····· 20
<그림 9> 앤디 워홀, <캠벨수프 캔>, 1962년. ····· 20
<그림 10> <마릴린 먼로 두 폭 Marilyn Diptych>, 앤디 워홀, 1962년. ····· 21
<그림 11> 제임스 맥닐 휘슬러, <Nocturne in Black and Gold 검정과 금색의 녹턴>, 1875년. ····· 25
<그림 12> 앨프레드 바, 입체주의와 추상예술 전시회를 위해 제작한 현대예술 다이어그램, 1936년. ····· 27
<그림 13> 좌: 마티스, <모자를 쓴 여인>, 1905년. / 우: 모리스 드 블라맹크, <드랭의 초상>, 1906년. ····· 29
<그림 14> 파울 클레, <인형극 Puppet Theate >, 1923년. ····· 29
<그림 15> 마네, <압생트 중독자>, 1859년. ····· 30
<그림 16> 마네, <풀밭위의 점심>, 1863년. ····· 30
<그림 17> 조르조네, <전원의 합주>, 1508-1509년. ····· 32
<그림 18> 마르칸토니오 라이몬디, <파리의 심판>일부, 1520년. ····· 32
<그림 19> 에두아르 마네, <올랭피아 Olympia>, 1863년. ····· 33
<그림 20> 티치아노, <우르비노의 비너스>, 1538년. ····· 33
<그림 21> 피카소, <우는 여인>, 1937년. ····· 34
<그림 22> 피카소, <아비뇽의 처녀들>, 1907년. ····· 35
<그림 23> 조르주 브라크, <에스타크의 집>, 1908년. ····· 35
<그림 24> 뒤샹, <자전거 바퀴>, 1913년(1964년 복제, 원작 소실). ····· 38
<그림 25> 뒤샹, <샘>, 1917. ····· 38
<그림 26> 호안 미로, <어릿광대의 사육제>, 1924-1925년. ····· 43
<그림 27> 르네 마그리트, <이미지의 반역>, 1929년. ····· 43
<그림 28> 르네 마그리트, <투시도 : 다비드의 레카미에 부인>, 1949년. ····· 44
<그림 29> 살바도르 달리, <기억의 지속>, 1931년. ····· 45
<그림 30> 마음의 네 가지 상태 ····· 50

〈그림 31〉 둘로 대립되는 세 유형의 항목들 ·····53
〈그림 32〉 언어체계의 처리를 통한 불각의 상태 ·····55
〈그림 33〉 통섭을 이루는 체계들 ·····57
〈그림 34〉 프랑스 미술아카데미 구조 ·····61
〈그림 35〉 외젠 앗제, 〈발레트와 팡테옹 거리의 모퉁이〉, 1925년. ·····69
〈그림 36〉 외젠 앗제, 〈겨울의 형무소와 세느 강the conciergerie and the seine in winter〉, 1923. ·····70
〈그림 37〉 외젠 앗제, 〈길모퉁이a corner〉, 1924. ·····71
〈그림 38〉 외젠 앗제, 〈판테온을 향해 있는 발레의 5번가 거리Atget's rue de la Valette looking towards Panthéon (5th arr)〉, 1898년. ·····71
〈그림 39〉 〈코로나 록다운으로 텅 빈 파리 거리〉, 2020년 4월 29일 '제3의 길' 에 실린 사진 ·····73
〈그림 40〉 통섭과 차이 미학 ·····77
〈그림 41〉 '차이 예술' 에 대한 불각상태 ·····78
〈그림 42〉 불각-시각-본각의 관계 ·····78
〈그림 43〉 칸딘스키, 〈청기사(좌)〉, 1903년. / 〈인상3(우)〉, 1911년. ·····82
〈그림 44〉 키르히너, (좌) 〈군인 차림의 자화상Self-portrait as a soldier〉, 1915. / (우) 〈술꾼the drinker〉, 1915. ·····83
〈그림 45〉 조르조네, 〈잠자는 비너스〉, 1507년. ·····86
〈그림 46〉 (좌)피카소, 〈만돌린을 든 소녀〉, 1910년, / (우)브라크, 〈만돌린을 든 여인〉, 1910년. ·····88
〈그림 47〉 (좌)조르주 브라크, 〈만돌린〉, 1914 / (우)파블로 피카소, 〈기타〉, 1913. ·····88
〈그림 48〉 황지해, 〈슈즈트리(Shoes Tree)〉, 2017년. ·····95
〈그림 49〉 조영남 작품의 대작논란에 대한 의견 ·····99
〈그림 50〉 이구영, 더러운 잠, 2017. ·····101
〈그림 51〉 한 보수단체 회원이 이구영 작가의 그림을 훼손하는 장면 ·····102
〈그림 52〉 Kayti Didriksen, 〈조지왕의 휴식olympia〉, 2004년. ·····103
〈그림 53〉 마가렛 서덜랜드 〈스티븐 하퍼 총리〉. 2012년. ·····103
〈그림 54〉 독일 카니발에 나온 메르켈을 풍자한 작품 ·····103
〈그림 55〉 이구영, 〈블랙〉, 2017. ·····104
〈그림 56〉 이승환, 〈돈의 신〉 뮤직비디오 한 장면 ·····105
〈그림 57〉 척 클로스, 〈커다란 자화상Big Self-portrait〉, 1968년. ·····105
〈그림 58〉 통섭체계와 모더니즘 예술의 관계도 ·····107
〈그림 59〉 구스타브 쿠르베, 〈돌 깨는 사람들〉, 1851년. ·····109
〈그림 60〉 통섭과 차이 미학의 체계 ·····115
〈그림 61〉 차이(相)들의 '상호 개방' (通)과 '상호 수용' (攝) ·····116
〈그림 62〉 통섭의 장을 열기 위한 체계 ·····122

Ⅰ. 서 론

1. 연구배경 및 목적

21세기 전반기를 지나고 있는 현재 시점을 우리는 여전히 포스트모더니즘 시대라고 일컫는다. 그렇다면 21세기 이전은 포스트모더니즘 시대가 아니었다는 의미다. 곧 포스트모더니즘 시대가 도래하면서 이전의 시대라 불리던 모더니즘 시대는 포스트모더니스트를 주창하는 이들에 의해 이미 죽은 것이 되었다. 기존의 전통적 틀에서 벗어나 관습적인 것을 부정하고 기득권자들이 만들어 놓았던 규범과 규율에 대해 낡은 것으로 치부하였던 것이 모더니즘 시대였다. 그런데 그러한 모더니즘 시대의 정신과 시도들이 다시 포스트모더니즘 시대로 인해 낡은 것이 되어 부정되고 배제되었다. 모더니즘은 결국 모더니즘에 속하지 못한 부류들이 포스트모더니즘이라는 새로운 집단을 형성하여 그들의 존재를 위해 모더니즘을 죽인 것이다. 그런데 그렇게 죽었다고 생각한 모더니즘 시대정신이 불과 4년 전 다시 부활했다.

2017년 1월 20일 국회의원회관 1층 로비에서 당시 표창원 더불어민주당 의원이 주최한 시국 풍자 전시회인 <곧, BYE! 展> 전시회가 한 예이다. 이 전시에 참가한 예술가들은 박근혜정부 당시 블랙리스트에 올랐던 작가들이다. 블랙리스트에는 9,473명의 명단이 올라와 있었으며, 문화예술계 블랙리스트에 오른 작가들은 당시 정권에 대한 비판적인 메시지가 담긴 작품 활동에 규제와 탄압을 받기도 했다.

본 연구자가 모더니즘 예술에 관심을 가진 것은 이 전시에 참여한 이구영의 <더러운 잠>에서 다시 등장한 모더니즘 예술을 보았기 때문이다. 분명 포스트모더니즘의 등장으로 인해 이미 쇠퇴했다고 평가받았던 모더니즘 예술이 다시 나타난 것이다. 그리고 이구영의 작품을 대하는 사람들의 반응 역시 모더니스트들이 당시 비난받았던 문제들과 흡사한 반응의 재현이었다. 이 일련의 전개에서 모더니즘에 대한 재해석과 재조명의 필요성을 확인할 수 있었다. 예술은 다양하고 창의적이며, 개성있는 표현들이 얼마든지 나타날 수 있고, 그러한 다양성이 존중받는 분야이다. 그러나 여전히 <더러운 잠>과 같이 정치적 메시지를 전달하려는 비판적 표현들에 대해 작품의 이해없이 무조건적으로 비난하고 작품을 훼손하기까지 하는 부류들을 목격하게 된다. 본 논문에서는 동일성 환각에 빠진 집단들의 작품에 대한 왜곡된 해석과 물리적 폭력을 행사하는 현상이 왜 일어나는지 원인을 알아보고 이러한 문제점에 대한 해결점을 찾기 위해 원효(617-686)의 통섭(通攝)사상[1]을 도입하였다.

---

1) 원효의 통섭철학에 대해서는 『금강삼매경론』(박태원 번역, 세창출판사, 2020)과 『원효의 화쟁철학』(박태원, 세창출판사, 2017), 『원효 하나로 만나는 길을 열다』(박태원, 한길사, 2012)를 참고하였다. 박태원은 통섭이 원효의 사유를 관통하는 개념이라고 한다. 그의 해석에 의하면 원효의 통섭은 인간 세상에서 왜곡과 오염들로 발생되는 동일성 관념들을 통해 갈등과 폭력이 일어나는데, 이러한 차이들과의 관계를 서로 제대로 이해하여 서로 통(通)하고 서로 이롭게 작용하는 것(攝)이라고 본다. 그리하여 원효철학을 세상의 관계맺음에서 나타나는 '차이문제에 대한 근원적 해결력'을

구체적으로는 <더러운 잠>에서 패러디한 마네의 <올랭피아>가 등장했던 모더니즘 시대의 예술을 원효의 통섭철학으로 다시 해석함으로써 모더니즘 운동에 대한 평가에서 간과되었던 모더니즘 예술의 존재 이유와 가치를 발굴하고자 한다. 이는 원효의 통섭철학을 매개로 삼아 모더니즘에 대한 '차이 미학으로서의 이해 가능성'을 끌어내기 위함이다.

연구를 위하여 현재까지 모더니즘 예술에 대하여 어떤 태도를 가지고 이해, 해석하였는지 문헌자료와 연구들을 바탕으로 알아보고, 원효의 통섭철학을 토대로 철학적 연관성을 알아보고자 한다. 또한 원효의 통섭적 자세로 모더니즘 예술에서 나타나는 다름을 이해하고 재해석하여 놓치고 있는 모더니즘 예술의 가치를 발견하는데 활용하고자 한다.

본 논문은 예술의 이해체계와 원효의 사상에 대한 학제 간의 비교연구로서 각 분야의 모든 불교 이론과 원효의 이론을 연구 분석하는 것이 목적이 아닌 예술의 이해 원리에 적용 가능한 보편적 철학으로서의 통섭 철학을 부분적으로 도입하는 연구임을 밝힌다. 또한 원효의 통섭철학이 감상자나 예술이론가뿐만 아니라 예술가 자신은 물론 예술을 이해하고 읽어내는 보편적 학문체계의 가능성을 확인하여 제안하고자 한다.

우선 연구의 배경이 된 <더러운 잠>과 패러디했던 <올랭피아> 작품을 통해 모더니즘의 재등장과 통섭철학이 요청되는 지점을 간단히 살펴보도록 한다. 구체적인 내용은 본론인 <Ⅲ. 모더니즘 예술작품에서 나타난 차이의 문제들>에서 다루도록 한다.

1-1. 이구영의 <더러운 잠>에 대한 논란

시국 풍자 전시회 <곧, BYE! 展> 전시회에 등장한 작품 중 하나는 모더니즘 시대정신의 부활로 보인 이구영 작가의 <더러운 잠>이라는 작품이었다. 이 작품은 프랑스의 유명화가인 에두아르 마네[2]의 작품 <올랭피아>[3]를 패러디한 작품으로서 박근혜 전(前) 대통령이 나체로 묘사되어 박근혜 정권 시기에 있었던 '세월호 침몰 사건'과 '최순실 국정농단' 사건을 풍자한 내용을 담고 있었다.
그러나 <더러운 잠>은 당시 박근혜 정부에 우호적이거나 보수적인 집단에게 사회적

지닌 '차이문제 해결의 철학'으로 읽을 수 있다고 설명한다.

2) 에두아르 마네(1832.1.23 ~ 1883.4.30.) : 프랑스의 화가. 인상주의의 아버지로 불린다. 세련된 도시적 감각의 소유자로 주위의 활기 있는 현실을 예민하게 포착하는 필력에서는 유례 없는 화가였다. 혁신적인 작품은 1863년 낙선전(落選展)에 전시된 《풀밭 위의 점심 Le Déjeuner sur l' herbe》, 1865년의 살롱 입선작《올랭피아 Olympia》로 일약 세상의 주목을 끌었다. 본 논문 Ⅲ장에서 확인.

3) 올랭피아(Olympia) : 19세기 후반의 프랑스 화가 에두아르 마네의 작품. 이탈리아에서 티치아노(Vecellio Tizjano)의 명작 《우르비노의비너스》를 보고 차용했다고 한다. 그림은 본 논문 Ⅲ장에서 확인. 이 그림이 전시되자 평론가와 시인들의 혹평과 빗발치는 야유 때문에 작품은 눈에 잘 띄지 않는 천장 밑으로 옮겨야 했다.

논란을 일으키는 작품으로 평가되었고, 이 작품을 겨냥해 일각에서는 명예훼손 내지는 성희롱이라는 비판을 쏟아내었다. 당시 언론에서는 하태경 바른정당 의원이 자신의 SNS에 '대통령을 소재로 한 여성비하', '성폭력 수준'이라며 강하게 비판하기도 했던 기사를 옮기기도 했다.[4] 또한 '더러운 잠'은 이러한 논란과 함께 보수단체의 한 회원에 의해 구겨지고 짓밟혀 처참하게 훼손되는 사건도 있었다.

이구영 작가는 작품이 훼손된 사건에 관련하여 다음과 같이 항의와 유감의 뜻을밝혔다.

> "작가들의 예술과 창작의 자유가 폭력적인 행위로 인해 훼손된다는 것은 지금 현재 민주주의를 갈구하고 있는 대한민국에서 있을 수 없는 일이다.", "국회의사당에 어떤 예술품은 (전시가) 불가능하다고, 어떤 예술적인 행위를 해서는 안 된다? 그것은 옳지 않다고 생각한다."[5]
> "동서고금을 막론하고, 정치인이라든가 공적인 어떤 역할을 하시는 분들, 특히나 대통령 역할을 하시는 분들은 굉장히 많은 패러디의 대상이 되고, 풍자의 대상이 되고 있다."[6]

<시국 풍자 전시회>는 박근혜 정권 당시 문화예술인 블랙리스트에 포함된 20명의 작가들이 기획한 전시회였으며, 표창원 의원이 미리 사전에 작품을 검수(검열)하거나 확인하는 과정은 없었다고 한다. 예술을 검열한다는 것 자체가 창의성을 인정하지 못하는 의미이기도 하며, 주제나 표현방법에 규정을 두었던 고전적 사고의 시대로 퇴행하는 일이다. 이구영 작가의 작품 <더러운 잠>은 왜 대립과 갈등을 가져오는 논란의 대상이자 검열의 대상이 되었던 것일까? <더러운 잠>이 전하고자 하는 시대비판적 메세지를 받아들이지 못하고 관념에 의거한 법칙이나 규범화된 분별지(分別智)의 범주에 머물러 판단, 결정해 버리는 것이 과연 예술을 이해하는 올바른 방법인가? 특정 무리나 영역이 만들어 낸 동일성이 보편적이고 절대적인 것인가? 사회는 차이와 다름에 대해 이해하는 자세가 요구·실천될 때 발전한다는 캠페인 광고까지 만들어내는 현대사회이지만, 여전히 다름에 대한 온전한 이해는 왜곡된 동일성의 기준에 의해 틀리거나, 잘못된 것으로 낙인찍는 사례들이 빈번하다.
심지어 모더니즘 예술에 나타나는 갈등에 대하여 원효의 통섭철학으로 재해석하고자 하는 본 연구자의 논의에 대하여 예술에 대한 논의는 서양철학의 사고를 중심으로 다루어지는 것만으로도 충분히 완성적이거나 우월하다는 '동일성 환각'에 갇힌 일부 구성원을 만난 적이 있다. 동일성 환각은 '쟁론(諍論)'을 만들어내고 바로 이 시점이 원효의 '통섭철학'이 요구되는 순간인 것이다.

---

4) 이원석, <표창원 논란 <더러운 잠> 이구영 작가 "블랙리스트가 문제 핵심">, 브레이크 뉴스, 2017. 01.24.

5) 나혜윤, <'더러운 잠' 이구영 작가 "여성 폄하 의도 전혀 없다">, 뷰스앤뉴스(views&news), 2017. 01. 24.

6) 오세진, <'더러운 잠' 이구영 작가 "풍자화일뿐…지나친 정치적 해석이 더 문제">, 서울신문, 2017. 01. 25.

자신이 의지하고 불변, 절대적 진리라 믿었던 틀을 덜어내고서도 차이에 대하여 부정적이거나 방어적일 수 있을까? 여기서 가장 힘든 것이 자신이 움켜쥐고 있던 고정관념(동일성 환각)을 버리는 일이다.

원효의 통섭철학에 의하면 관계 맺음에서 동일시하여 쌓은 울타리를 걷어낼 때, 곧 일체의 인위적 구별이 원천적으로 해체된 상태가 되어 비로소 나와 타자 사이의 차이와 다름에서 깨달음을 얻고 다양한 예술이 서로 동등하게 존중받는 일심(一心)이라는 경지에 다가갈 수 있는 것이다. 나와 타자 사이의 다름이 갈등을 조장하게 되는데, 다르다고 판단하게 되는 이유는 무엇으로부터 결정되는 것인지 하나씩 짚어봐야 할 것이다.

1-2. 모더니즘 예술에서 나타난 '차이'의 의미

모더니즘 시기의 인상주의 예술작품이었던 <올랭피아>에서 패러디한 <더러운 잠>은 오늘날 현대 사회의 정치적 사건들과 맞물려 '대립과 갈등'으로 논란이 되었지만, 그 이전의 원작 역시 당시 사회적 분위기에서 상당한 논란을 불러일으켰던 작품이었다. 마네가 <올랭피아>를 전시장에 내놓았을 때 당시 예술계의 전통은 여전히 귀족이나 상류층들의 취향을 중심으로 그려진 작품들이 인정을 받았던 시기였다. 마네의 <올랭피아>는 당시 예술시장에서의 질서를 흐트러뜨리는 계기가 되었고, 예술로 가치를 인정받지 못하였다. 그리고 작품 속 모델이 전통예술에서는 볼 수 없었던 '매춘부'라는 이유로 보수적 성향의 예술가와 비평가들에게는 비난의 대상이 되었다. 고전적이며 전통적인 관습의 틀에서 벗어나지 못한 보수적 부류와 구시대적 사고에서 벗어나고자 모험적 시도를 했던 진보주의자들의 대립이었다. <올랭피아> 사건은 진보적 성향의 예술가들에게 새로운 시도를 할 수 있는 계기를 마련해 주었고, 모네의 새롭고 낯선 예술은 전통적 예술 양식에서 빠져나올 수 있는 계기를 마련해주었다. 그런데 이러한 <올랭피아>의 작품이 우리나라에서만 패러디된 것은 아니다. 다양한 나라의 작가들을 통해 패러디되었고, <올랭피아> 역시 고전 예술작품인 <우르비노의 비너스>를 패러디한 작품이었다.

2004년에 케이티 디드릭센에 의해 그려진 <한량 조지왕(Man of Leisure, King George)>이라는 작품 역시 마네의 <올랭피아>에서 패러디하여 당시 대통령이었던 조지 부시를 나체로 등장시켰으며, 2016년 미국 대선 당시 힐러리 클린턴을 성적으로 패러디한 이미지도 쏟아졌지만 별다른 논쟁거리도 되지 못했다. 그럼에도 불구하고 <더러운 잠>의 예술작품에 대한 반응은 '여성혐오(女性嫌惡, misogyny'[7]라

---

7) 여성혐오(女性嫌惡, misogyny) : 여성에 대한 혐오나 멸시, 또는 반여성적인 편견을 뜻한다. 이는 성 차별, 여성에 대한 부정과 비하, 여성에 대한 폭력, 남성우월주의 사상, 여성의 성적 대상화를 포함한 여러 가지 방식으로 나타난다. 예를 들어 여교사, 여간호사, 여비서, 여학생 등의 단어들만 보더라도 사회 깊숙이 여성과 남성에 대한 차별적 발언과 분류들에 대해 여성혐오가 내재되어 있으나 오늘날까지도 여전히 크게 문제가 되지 않는다고 생각하는 경우가 많은 시대이다. 심지어 프랑스는 여성참정권이 생기기 전까지 여성은 감성에 치우치는 경향이 높아서 투표를 객관적으로 할 능력이 부족하여 참정권 자격이 부족하다는 편견을 가지고 있었다고 전해진다. 그만큼 여성을 남성보다 위계적으로 낮게 혹은 능력이 부족하다고 분류하고 있는 것에 익숙해져 있는 사회이다. 예술

는 독특한 프레임이 한창인 한국에서만 젠더의 문제로 확대 해석 되었다. 미학적으로도 비판이 끊이지 않았다. 마네의 <올랭피아>가 드러낸 새로운 도전적 표현은 나체의 수치심을 딛고 당시 매춘사업이라는 사회의 어두운 면을 드러냄으로써 현대성의 상징이 되었다. 누드로 '미(美)'를 추구하는 것이 아니라 당대의 시대적 문제를 투영함으로써 '미'와 고전적 예술표현에 대한 고정관념을 깨트리는 미학적 가치를 가지고 현대 예술로 한 걸음 나아가는 역할을 한 것이다. 이렇듯 현대 예술로 나아가는 과정은 순조롭지 못하였다. 현대성을 나타내는 모더니즘 예술의지는 전통적인 예술형식에 얽매여 있는 기득권자들에 의해 모더니즘 예술로서의 가치가 실현되기 쉽지 않았다. 현대화를 추구하는 모더니스트들은 현실과 동떨어진 우아하고 아름다운 형태의 회화에 대하여 새로운 양식의 차이 예술로서 치열하게 저항했으며, 그에 따른 해석과 평가도 냉혹하였다.
그렇다면 해석의 차이가 배타적 갈등의 소재가 되는 것은 무슨 까닭일까? 왜 우리 사회는 해석의 차이를 생산적이고 평화롭게 수용하는 힘을 보여주지 못했을까? '해석의 차이들을 발생시킨 조건들을 성찰하고 이해하는 힘'의 결핍을 주목해야 한다. 우리는 일상생활에서도 의식하지 않은 채 고정관념으로 주변의 낯선 상황들을 판단하고 분류하는 경향을 쉽게 만날 수 있다. 익숙해진 동일성 환각으로 차이들의 발생을 올바르게 성찰하지 못하고 있는 사례들을 보고, 통섭철학이 필요한 접점이 일상생활에서도 나타나고 있음을 살펴보도록 한다.

1-3. 원효의 '통섭通攝철학'과 '차이'에 대한 이해

예술을 비롯한 인간의 모든 영역에서는 '동일 대상·주제에 대한 해석의 차이들'이 발생한다. 끊임없는 차이들의 발생이 인간 세상을 비롯한 세계의 운명이다. 그리고 그 차이들을 다루는 역량과 방식에 따라 '차이로 인한 향상과 풍요' 혹은 '차이로 인한 다툼과 폭력'의 길이 갈라진다. 본 연구는 모더니즘 예술과 원효의 통섭(通攝)철학을 연계시켜 '예술의 과거와 현재'를 성찰하는 동시에 그 성찰에 의거하여 '차이 미학'을 읽어냄으로써 예술의 미래를 전망해 보고자 한다.

우리는 동일성 집단에 의해, 혹은 권력의 위계에 의한 해석의 차이로 본연의 모습을 알아차리지 못하는 사례들이 일상생활에서 다양한 형태로 나타나고 있음을 알 수 있다. 몇 가지 사례들[8]은 다음과 같다.

에서도 오래전부터 여성이 화가가 되는 일은 인정받기 어려운 것이었고, 일반 여성이 화폭의 모델이 되는 경우는 귀족이나 왕족처럼 특정 계급층이 아니면 불가능했다. 여성이 누드로 있다는 것은 성매매를 하는 매춘부와 같은 직업을 연상시키고, 남성이 누드일때는 이상하지 않다고 생각하는 기준도 여성혐오적 사상이 바탕이 된 것이다. <더러운 잠>에서 표현된 박근혜의 누드는 단순한 인간이나, 신화적 모델이 패러디 되었다고 생각하지 않고, 벗은 몸의 여자는 곧 문란한 여자라는 인상으로 받아들여지는 것도 작품이 전달하려는 메시지와 상관없이 무조건적으로 받아들여지는 여성혐오적 사상이 지배적이기 때문이라고 할 수 있다.

8) 인간 사회에서는 통섭철학의 부재로 만들어지는 부작용의 사례들이 사회 전반에 걸쳐 여러 형태와 행위들로 나타난다. 주류들이나 기득권자들이 만든 동일성 환각은 대중들에게 왜곡된 정보를 전달하는 기준이 되어 닫힌 정보로 단정짓는 경우들이 빈번히 일어난다. 그것은 일상생활의 문화공간에서나 혹은 가정 내의 TV를 통한 여러 형태의 프로그램을 통해서도 얼마든지 접할 수 있는 문제이

<그림 1> JTBC의 프로그램 <속사정 쌀롱>에서 그린 장동민의 그림

첫 번째 사례로 2014년 JTBC의 프로그램 <속사정 쌀롱>에서 제작진이 연출했던 한 실험이 있다. 개그맨 장동민이 아무렇게나 그린 <그림 1>을 누구의 작품인지 알리지 않은 채 한 번은 유명갤러리에 전시하고, 또 한 번은 대중교통 이용 장소인 지하철 벽면에 전시했다. 장소에 따라 사람들이 받아들이는 그림의 가치(값어치)에 대한 변화와 미학자 진중권에게 누구의 그림인지 알리지 않은 상태에서 구매가격을 물었을 때의 반응결과에서 나타나는 차이가 매우 놀라웠다. 그림의 출처를 모르는 대중들은 그림이 갤러리에 전시되어 있을 때는 작품의 평균가격이 294만 9천원, 지하철역에 전시되어 있을 때는 그림의 평균가격이 41만 3천 8백원, 진중권이 책정한 가격은 40만원에서 270만원 사이라고 애매한 대답을 했었다. 원효의 통섭철학으로 보았을 때 이 실험은 인간이 희론(戱論)에 어떻게 쉽게 빠지는지 보여주는 실험이었다.

장동민이 아무렇게나 그린 그림이 유명갤러리에 걸려있을 때 감상자 모두가 그 그림을 전문가의 그림이라고 판단을 했었다. 한편 장소를 바꾸어 지하철역에 그림이 걸려있을 때는 초보자의 그림으로 판단하여 그림의 값어치를 매우 낮게 책정하는 모습을 볼 수 있는데, 이러한 현상에서 볼 때 유명갤러리가 가지는 장소의 특수성이 아닐지언정 특정한 관계 맺음 너머의 형이상학적 신비주의로 작용하는 선행지식, 고정관념들이 분명 존재하는 것으로 보인다. 그렇다면 전문가들은 이러한 오류나 판단을 하지 않을 수 있을까? 미학을 논하는 전문가로서 알려져 있는 진중권이 스튜디오에서 장동민의 그림을 미처 알아보지 못하고 작품에 대한 가치를 판단하는데 애매한 태도로 대한 것을 보면 충분히 전문가도 일반 대중과 다르지 않음을 알 수 있다.

예술은 여전히 대중들에게 (불변・독자의 본질/실체로 차별된)차이[9]가 없는 내면의 감동으로 해석되는 것이 아니다. 변화와 차이를 거부하는 동일성 환각에 의해 권력으로 승격된 채 전문가(기득권자)들 사이에 공유되는 해석체계에 의해 평가받고 있다. 원효의 통섭적 태도로 볼 때 위계질서에서 우위를 차지한 기존의 해석체계는 새로운 예술적 차이들을 자신의 해석체계로 편입시켜 처리하는 '동일성의 폭력'

다. 결국 예술분야 뿐만 아니라 일상생활의 다방면에서 나타나는 사례들을 통해 통섭적 태도가 사회 전반에 걸쳐 요청될 수 있음을 확인하게 된다. 이는 곧 원효의 통섭철학이 보편철학으로서 유용하다는 의미이다.

9) 예술 분야의 비평가나 관련 전문가들이 주류가 되어 그들의 권력에 의해 평가되고 해석되는 것이 비주류인 대중들에게 영향력을 끼치게 된다. 이때 대중들은 예술에 대한 지식이 없더라도 그들이 판단한 평가를 통해 예술 시장의 작품들을 만나게 된다. 이는 곧 기득권에 의한 언어체계를 통해 동일성 환각에 빠진 왜곡된 정보를 이용하게 되는 것이다. 그리고 평론가들에 의한 혹은 예술 시장의 주류들이 판단한 예술 작품의 가치를 변하지 않는 절대적 가치로 받아들여서 다양한 예술 작품을 자유롭게 감상하고 해석하지 못하고 권력의 위계질서에 의한 무조건적 해석이 이루어지게 된다.

을 행사하는 것이다.
이런 사실들을 보아 예술은 여전히 헤게모니(hegemony)와 이데올로기(Ideologie)의 소산이다. 예술은 그저 보고 듣고 느끼는 것이지, 언어적 지식처럼 갇힌 개념으로 단정 지을 수 있는 것이 아니다. 더구나 그러한 언어의 우위를 따져 위계질서를 만드는 태도는 예술을 이해하는데 전혀 도움이 되지 않는 자세이다. 차이 그대로를 만날 수 있는 사유가 '예술가적 자아'를 성장시킬 수 있는 필요조건인 것이다. <그림 1>에 대한 실험을 통해 인간은 장소에 따라서도 가치관이 달라지는 것을 확인할 수 있었는데, 이러한 현상이 바로 원효가 설명하는 특정한 해석체계에 갇혀 차이의 사실 그대로를 만나지 못하는 불각(不覺) 상태의 사례일 것이다.

본 연구의 Ⅳ장에서는 위와 같은 과정에서 깨닫지 못하게 되는 상태를 원효의 통섭(通攝)사상에서 불각(不覺)의 체계로 풀고 있다. 원효는 '깨닫지 못한 상태'에 놓여 있어서 원초적 이해 결핍과 함께 '깨달음의 경지(본각本覺)'에 도달할 수 있는 가능성의 면모를 동시에 갖추고 있는 것이 현실의 인간이라고 한다. 그러므로 결국 모더니즘적 예술에 대한 '차이'의 '차별적 반응'은 통섭적 태도가 요청되는 사례로서 과거 모더니즘 시대의 사건들과 연장선상에 있는 것으로 판단된다.

두 번째 사례로 MBC 예능프로그램 <복면가왕>을 이야기할 수 있다. <복면가왕>은 전문가수인지 아닌지를 알아보지 못하도록 가면을 쓰고 오로지 목소리만을 듣고 상대를 찾아내는 방송이다. 가면이라는 장치가 당연시 생각하고 있던 대상에 대한 편견을 없애는 기능을 함으로써 고정관념(희론)에서 빠져나올 수 있는 문이 열린다. 그리고 대상에 대하여 어떤 경험도 불변의 실체로 보지 않아 그것에 집착하지 않을 수 있도록 하여 차이의 사실 그대로를 만날 수 있도록 한다. 이러한 '가면'의 장치는 차이의 특징을 있는 그대로 알아차리지 못하게 하던 기존의 이해체계(불각)에서 탈출시키는 역할을 한다. 다시 말해 기존 해석과의 동일화에서 빠져나와 고정관념을 덜어냄으로써 주·객관의 경험에 대해 소유·집착하지 않고, 붙들지 않아 대상에 대해 전에 알지 못했던 것을 알아차리게 하는 본각과 같은 역할을 품고 있는 프로그램인 것이다.

세 번째 예로 KBS 2TV에서 방영하는 <개는 훌륭하다> 프로그램을 보면 문제점을 파악하는 과정(문門 구분에 의한 화쟁)에서 개는 금방 알아차리는데 주인은 문제의 근원을 자신이 아닌 외부에서 찾으려고 하면서 깨닫지 못한다. 이때 해결사로 나오는 강형욱 훈련사는 각자의 여건과 환경에 따라 견주에 맞게 솔루션을 제공하고 있는 것을 볼 수 있는데 여기서 강형욱 훈련사는 개 훈련사가 아니라 인간훈련사에 가까워 보인다. 이것은 원효가 일깨워주는 '차이들이 서로를 향해 개방되고 서로를 수용하는 통섭 능력'의 한 사례로 보인다. 이런 예능프로그램을 통해서 나타나는 '차이'에 관련된 다양한 상황들을 우리는 적당히 물리적인 거리의 제3자의 눈으로 만나면서 비로소 보지 못했던 부분을 알아차리게 된다. 우리 일상생활에서 이런 '차이'의 문제들이 매우 밀접하게, 그리고 빈번하게 일어나고 있음에도 불구하고 여전히 인간은 자신의 문제로 돌아왔을 때 동일성 환각에서 빠져나오지

못하고 권력화된 체계에 머무르게 되는 경우가 대부분인 것이다.

통섭이 필요한 사례가 여러 방면에 나타나고 있는 것을 보았을 때 오늘날 현대 사회에 통섭철학은 앞의 사계들이 예술 이외의 사례이기 때문에 충분히 보편 철학으로서 요청될 수 있다는 생각이다. 또한 원효의 통섭(通攝)철학은 이러한 문제의식을 이론화시키는데 유용한 도구가 된다는 점을 주목하게 되었다. '차이들의 상호 개방(通)과 상호수용(攝)' 이라는 통섭철학의 통찰이 모더니즘 예술 운동의 전개 속에서도 목격되며, 이러한 '차이 미학으로서의 모더니즘' 은 예술의 현재와 미래에 요청되는 보편통찰일 수 있다는 점을 제시하려고 한다.

2. 연구내용

본 연구는 원효의 통섭(通攝)철학 사상을 모더니즘 예술에 적용하여 모더니즘 예술에 나타난 전통과의 다름을 이해하고 재해석을 목적으로 한다. 그러므로 모더니즘 예술과 시대 관념에 대한 저항(차이)의 관계성을 주목하여 모더니즘 예술이 통섭적 개념을 수용하여야 하는 타당성을 제시하고자 한다.

연구의 내용은 다음과 같다.

첫째, 모더니즘 예술에 나타난 새로운 시도가 어떻게 받아들여졌는지 알아본다.
둘째, 원효의 통섭철학의 특징과 구조에 대하여 이해한다.
셋째, 원효의 통섭철학과 모더니즘 예술의 차이 미학의 연관성을 알아본다.
넷째, 원효의 통섭철학을 통하여 모더니즘 예술의 재해석과 전망을 살펴본다.

본 연구에서 다루어지는 원효의 통섭(通攝)은 기존에 연구된 『CONSILIENCE』의 원저자인 에드워드 윌슨(Edward Wilson)이나 윌슨의 책을 『통섭(統攝)』으로 번역한 최재천 교수의 통섭(統攝)[10]과는 그 의미가 다르다. 원효의 통섭(通攝)이 오늘날 21세기에 요구되는 이해방식임을 밝히고, 이러한 통섭(通攝)적 이해 방식을 통해 지금까지 전통적 기준에서 모더니즘 예술을 해석·평가하여 새로운 시도를 거북해하거나 예술로 인정하지 못하는 태도에서 벗어날 수 있도록 한다. 통섭철학의 체계는 모더니즘 예술 그 자체의 시도와 표현에 대한 사실 그대로의 모습을 알아차리게 함으로써 예술의 다양한 '차이 미학'적 가치와 이해를 효과적으로 이끌어내기 위한 전달방식의 하나로 전망해 보고자 한다. 그리하여 원효의 통섭(通攝)사상과 모더니즘 예술의 '차이 미학'을 통해 동·서양간의 시대와 공간, 그리고 종래의 맥락을 넘어 발견되는 사상의 유사성에 대한 이해를 분명히 하고, 오늘날 '정크아트'나 거리의 '퍼포먼스 예술', 혹은 '개념예술'과 같이 무조건적으로 받아들여지고 있는 동시대 예술의 본성을 원효의 '통섭철학' 사상으로 성찰하여 예술에 대한 재해석의 기회를 제공하는 데 있다.

연구방법은 다음과 같다.

Ⅰ장에서는 연구의 배경 및 목적과 연구내용 및 방법을 기술한다. Ⅱ장에서는 모더니즘 개념과 모더니즘 예술에 대한 문헌연구와 선행연구를 고찰한다. 그리고 모더니즘과 포스트모더니즘의 관계성에 대하여 선행연구와 관련 전문가들의 의견을 통해 분석한다. Ⅲ장에서는 모더니스트들의 작품을 사례로 모더니즘 예술에 대한 시대적 반응을 분석한다. Ⅳ장에서는 원효의 통섭(通攝)철학에 대한 이론 및 선행연

---

10) 기존의 에드워드 윌슨이나 최재천 교수의 통섭(統攝)은 표기하는 한자어도 다르고, 의미나 시사하는 바도 다르다. 기존의 학계에서 폭넓게 회자되고 있는 윌슨과 최재천의 통섭은 모든 내용을 하나로 흡수하여 통합·결합시키려는 의미를 품고 있다.

구를 고찰하여 기존의 통섭(統攝)에 대한 논의들과 어떤 차이점이 있는지 특징과 구조에 대하여 알아본다. 그리고 원효의 통섭철학의 구조와 모더니즘 예술에서 나타난 철학적 연관성을 알아본다. Ⅴ장에서는 원효의 통섭철학을 통하여 모더니즘 예술의 재해석을 통해 '차이'의 미학적 가치를 살펴본다. 마지막으로 Ⅵ장에서는 위의 연구를 바탕으로 원효의 '통섭철학'과 모더니즘 예술의 '차이 미학' 간의 구조적·철학적 연관성으로 모더니즘 예술을 재조명하고, 나아가 복잡하고 실험적인 현대예술의 이해와 모더니즘에 대한 새로운 전망을 제시한다.

새로운 표현의 등장은 대부분 대중과 기득권층에게 충격과 낯설음, 거부감으로 무시당하고 수난을 겪는다. 이것은 모더니즘 예술작품들의 공통된 성장과정이기도 하다. 전통을 거부한다고 생각하는 마음의 출발이 이미 변화·차이를 받아들이지 못하는 것이다. 이 과정에서 특히 기득권의 위치에 있는 전문가 집단의 반발과 비판이 대중들에게 더욱 큰 영향을 끼쳐 대중(일반인) 스스로가 있는 그대로의 순수함에서 출발하여 판단할 수 있는 기회조차 박탈당한다. 폴 존슨(Paul Johnson)은 그의 저서 『Art : A New History』에서 예술에 대하여 다음과 같이 설명한다.

> "전통과 혁신의 싸움이 예술에 필수적인 반면에 예술이 자연의 거친 세계를 이해하고 터득하기 위해, 질서를 만드는 과정을 돕기 위해, 그리고 인간성에 의해, 본능적으로 창조되었다는 것을 잊어서는 안 된다. 예술은 기본적으로 정전(正典)과 새로운 변화 중 어느 것이 우위에 있는가 하는 질서에 관한 것이다." [11]

여기서 말하는 '우위를 따지는 질서'가 지금껏 예술을 이해하고, 새로운 시도를 받아들일 때 '차이의 기준'이 된다. 전통과 새로운 표현의 등장에 대해 '편가르기'를 하고 각각의 개별적 존재로 받아들이지 못하는 원인이 되었다고 할 수 있다. 모더니즘 예술에서 나타나는 새로운 시도들이 보편성을 추구하려는 대중들과 기득권자들의 언어체계와 개념화를 통해 본연의 면모를 드러내지 못하고 왜곡된다. 예술의 다양성과 개성적인 표현들을 이해하기 위한 개념화 과정이 사회 구성원들의 이기심으로 가치를 인정받지 못하게 되는 현상은 모더니즘 시대만이 아닌 21세기에 여전히 반복되고 있는 상황이다. 결국 '차이'를 받아들이는 문제는 고정불변할 것이라는 기존의 질서에 의해 성장하지 못하는 것이다. 본 연구는 이러한 '차이'에 대해 올바르게 이해하고 가치를 추구하기 위한 해결의 방안으로 원효의 통섭철학 체계를 제시한다. 그러므로 원효의 통섭 사상을 구체적으로 알아보고 통섭철학의 원리로 모더니즘 예술에 나타난 시각언어를 재해석해보도록 한다. 그리고 원효의 통섭 사상이 예술을 이해하는데 어떠한 필요성과 의의가 있는지 살펴보도록 한다.

---

11) 폴 존슨(Paul Johnson), 민윤정 옮김, 『새로운 미술의 역사Art : A New History』, p.15, 미진사, 2006.

Ⅱ. 모더니즘 예술의 관한 이론적 고찰

1. 모더니즘 예술의 개념

일반적으로 ‘모던(modern)’이란 현대적인 것을 의미한다. 그렇다면 언제부터를 모던이라고 하는 것일까? 미술사적 용어로서의 모던이란 대략 1860년대부터 1970년대까지의 시대를 말하고 있으며, 모더니즘 예술이 등장하기 전후의 예술 양식에 대한 것을 연대기적 표로 나타내면 <그림 2>와 같다.

<그림 2> 모더니즘 전후의 예술사 연대기

<그림 2>를 보면 19세기 후반부터 모더니즘의 시대로 분류하고 있음을 알 수 있다. 19세기 접어들어 계몽주의 사상과 함께 사회 구조에 반발하는 혁명들로 인해 예술에 정치적 메시지를 드러내는 작품들이 등장하게 된다. 이 시기에 모더니즘 예술은 이전의 사실주의적 예술표현에서 벗어나 전통을 부정함으로써 등장하였다. 19세기 후반 20세기 초까지의 시대는 산업혁명과 두 번의 세계대전 발발로부터 지금까지 인간이 이루어놓은 체계에 의구심을 가지게 되면서, 합리적이라 생각했던 제도와 체제에 대한 신뢰가 무너지고, 전통적인 것에 대한 반발이 일어나는 시기였다.

찰스 해리슨(Charles Harrison)은 전통적인 가치가 전반적으로 붕괴되는 당대 분위기에 모더니스트(modernist)들이 등장하였다고 보았다. 이 시기의 모더니스트 예술가들은 고전에서 벗어나고자 새로운 미술을 추구하였으며, 모더니즘이라는 사조를 만들어낸다. 그러나 모더니즘은 20세기 중반 이후 포스트모더니즘의 등장으로 모더니즘 예술이 끝나는 것으로 보여진다. 다수의 비평가와 반모더니스트들은 모더니즘에 속하지 못하면서 모더니즘에서 완전히 결별하지 못한 상태의 포스트모더니즘이라는 사조를 만들어냈다. 반모더니스트들은 자신들의 존재에 대한 정당성을 위해 모더니즘을 죽은 사조로 평가하였다. 여전히 논란 중이고 정립되지 못한 채 현대인들도 이해를 제대로 못하는 포스트모더니즘이 생긴 것이다. 또한 <그림 2>에서 포스트모더니즘이후 예술에는 하이퍼리얼리즘이라는 예술장르가 자리를 잡으면서 재현의 새로운 버전이 등장하고 있음을 알 수 있다. 이는 분명 재현을 중시했던 고전의 부활이다. 이런 예술의 다양한 등장에도 불구하고 이미 끝나버린 예술사조의 형식이 재현되는 현상들도 포스트모더니즘 예술에 속한다고 할 수 있을까? 그렇지 않다면 포스트모더니즘의 시대가 아닌 다시 르(re)르네상스시대가 도래하고 있다고 구분 지어야 할지도 모를 일이다.

앞서 서론에서 잠시 예로 들었던 이구영의 <더러운 잠>에 대한 패러디 작품을 볼 때 모더니즘 예술을 이미 한물간 예술사조로 끝내버린 것은 재평가 되어야 할 필요가 있다. 이 부분에 대해서는 이후 Ⅴ장에서 다시 언급하도록 하겠다.

모던(modern)이란 단어는 19세기 말 20세기 초 유럽에서 일어난 '모더니즘(modernism)'이라는 예술운동에서 나온 말이다. 그러나 모더니즘의 의미가 오늘날 21세기에는 현대의 모든 미술을 포함하는 용어로 사용되지 않는다[12]는 문제로 보아 '모던'의 개념에 대한 변화를 간단히 살펴볼 필요가 있겠다.

양효실(2006)은 야누스의 논문을 참조하여 '현대(Modern)'의 개념이 보들레르의 모더니티 개념에 이르기까지 일곱 번의 의미변화를 거쳤다고 정리하고 있는데 의미변화는 <그림 3>과 같다.[13]

현대(Modern)의 의미변화
5세기 말 단순히 지나간 과거와 현 시간의 차이를 기술하는데 사용된 현대
12세기 로마적 과거나 기독교적 과거와 구분되면서 사용되고 있는 기독교적 현재로서의 현대
16세기 완전함의 원형으로서의 고대의 재탄생이라는 의미에서 현재를 뜻하는 현대
17세기 말 아카데미 내부의 고대 옹호론자들과 모던의 옹호론자들 사이에서 벌어진 '신구논쟁(Les Querelles des Anciens et des Modernes)'에서 한 분파를 의미했던 현대
19세기 초 낭만주의자들에게 고전주의와 대립되는 낭만주의와 동일시되었던 현대
과거와의 비교의 태도를 완전히 벗어버린 스탕달의 낭만주의로서의 현대
보들레르의 모더니티로서의 현재

<그림 3> 양효실의 '현대(Modern)'의 7가지 의미변화

<그림 3>의 '현대'개념의 변화는 '시간개념으로서의 과거를 지나고 있는 의미'이면서 '고전으로부터 벗어난 지금'이라는 의미가 포함되어 있는 것을 알 수 있다.

찰스 해리슨은 그의 책 『모더니즘』에서 '모던'이라는 용어는 현재가 부당하게 과거의 이미지에서 형성되고, 그에 따라 문화의 지배적인 경향과 그것을 동일시할 수 없다는 인식에서 '모던'하려는 욕구가 출현되었다고 주장한다. 모더니스트들의 관점에서 고전적 전통주의의 제도는 더 이상 무조건적인 최고의 표현 방법으로 인정되지 않았다. 아카데미의 기준이 최악의 경우 억압적인 것으로 보이게 되면서 그들의 비판적 직관이 고전주의자들이 대변하는 아카데미[14] 예술과 양립할 수 없게

12) 찰스 해리슨, 정무정 옮김, 『모더니즘』, p.6, 열화당, 2003.

13) 양효실, 「보들레르의 모더니티 개념에 대한 연구 - 모더니즘 개념의 비편적 재구성을 위하여」, p.68, 서울대학교, 2006.

14) 아카데미 미술이란 유럽 미술 학교의 영향 아래 이루어진 회화나 조각 스타일. 구체적으로는 프랑스 예술 아카데미의 기준에 맞게, 신고전주의와 낭만주의 미술 운동에서 행해진 미술이다. 19세기

되는 것이다. 결국은 모더니스트들이 고전주의자들의 무리에 끼지 못하게 되는 경우가 되는 것이다. ‘새로운 것’을 추구하려는 모더니스트들의 욕구가 ‘모더니즘’을 만들어냈다고 할 수 있겠다.

문학비평용어로서의 어원에서도 ’모더니즘(Modernism)’은 어근이 되는 라틴어 ’modo’가 ‘바로 지금(just now)’을 뜻하지만, 모더니즘은 1914년경 제1차 세계대전을 전후하여서 유럽에서 발생한 예술 사조를 지칭할 때 사용되는 용어로 이해되는 경우가 많다. 특히 모더니즘은 세계대전의 발발로 인한 사회적 불안과 구질서에 대한 회의・혼돈으로 기존의 체제와 양식에 대한 비판의식을 내용의 중심으로 하고 있어서 흔히 아방가르드(Avant-garde)와 연관지어 사용되기도 한다.

산업적 의미에서 ‘모더니즘’ 시대의 ‘모던’은 19세기 디자인 개혁가들을 중심으로 프랑스, 영국, 이탈리아, 독일, 스칸디나비아 등 유럽 각국이 지닌 산업의 진보를 찬양하고 과거를 격렬히 거부한 선동적 선언의 성격을 띠고 있었다. 이 시기에 산업혁명이 물건들을 손쉽게 대량 제조할 수단을 제공하게 되자 이런 물건들의 도덕성이 의문시되면서 디자인 개혁 운동이 부상했다.[15] 기계적이고 산업적인 모던함은 속도미(速度美)와 함께 새로운 예술의 미적 기준으로 성장하였다. 근대세계의 산업화를 열정적으로 찬양하는 새로운 예술 운동으로서 주로 건축가들과 엔지니어들이 주축이 되어 디자인・건축운동으로 발전하였다.

모더니즘의 역사에서 19세기 후반부터 20세기 초반은 혁명과 전쟁의 영향으로 인해 가장 변화가 컸던 시기이며, 예술사의 흐름에서 현대로 오기까지 정치적인 사건과 함께하는 시기였다. 이러한 시기에 발생한 문제가 2017년 우리나라에서 다시 떠올려지는 사건이 있었기에 본 연구자는 모더니즘 예술을 다시 읽어야 할 필요[16]를 느끼게 되었다. 그러므로 본 연구에서도 연구의 범위를 19세기 후반부터 20세기 초반의 모더니즘 예술 경향을 중심으로 고찰하도록 한다.

‘모더니티(모던한 상태, modernity)’가 현재를 과거와 구별하는 ‘역사의식’을 특징으로 한다는 점에서, 르네상스나 중세 말까지도 ‘초기모던(early modern)’

프랑스는 전통적 예술기법을 추구했던 고전주의 예술가들과 손을 잡고 국가에서 운영하여 예술가들을 양성하는 아카데미를 설립하였다. 이러한 아카데미가 설립된 취지는 우선 중세 상인들이 부를 축적하여 그림을 사들이면서 상인들도 귀족이나 상류층의 생활을 향유하고자 하는 것을 견제하기 위한 방법으로 아카데미 예술을 제정하기도 한 것이다. 프랑스 예술 아카데미는 국가에서 제정한 주제와 표현방식의 기준을 정해서 그 기준에 맞게 그린 그림만 가치 있는 그림으로 평가하고자 했던 것이다. 오늘날에는 일반적 의미로는 미술 학교가 제시한 미술의 규범과 틀을 의식하고 그것에 부합되는 미술을 가리킨다. ‘아카데미의 원칙에 충실한 미술’을 말했으나 19세기 이후 부정한 느낌으로 쓰여 전수된 지식이나 기교에는 충실하지만 상상력이나 진정한 느낌이 부족한 화가나 미술작품을 일컫게 되었다. 이것에 반란을 꽤한 것이 모더니스트나 아방가르드다.

15) Charlotte & Peter Fiell(샤롯과 피터 피엘), 이겸창・조순익 옮김, 『The Story of DESIGN 디자인의 역사』, p.9, 시공문화사, 2015.

16) 예술을 읽는다는 의미는 단순히 1차원적으로 예술의 시각적인 면으로 드러나는 것을 훑어보는 것이 아니라 작품 속에 숨겨진 작가의 의도와 시대적 배경, 사건, 표현 등을 종합하여 내면적 의미까지 짚어보아 작품을 이해하려는 태도를 말한다.

이라 부르는 역사가들도 있다. 그런 것으로 보아 '모던'은 지금을 기점으로 새롭거나 현대적인 것에 대한 의미를 내포하고 있는 것이 더 올바른 표현이 아닐까 싶지만, 오늘날 여러 학자들의 '모던'에 대한 의견은 통합적 개념으로서 계몽주의 이후의 시기로 이해하고 있다.

테리 바렛(Terry Barrett)은 모더니티란 르네상스 이후에 형성된 개념으로 근대성의 대표적 동향과 사건들은 민주주의・자본주의・산업화・과학・도시화 등으로, 그것이 표방하는 것은 자유와 개인주의였다고 설명한다.[17] 모더니스트들은 산업화 이후 물질적인 가치관들로 인해 믿었던 이성체계가 무너지고, 당대 지식인들이 야만인보다 더한 전쟁을 일으키면서 삶의 질이 파괴되었다고 생각하였다. 피터 게이(Peter Gay)는 그의 저서인 『모더니즘』에서 모더니스트들이 대체로 정치적이나 사상적으로 중도보다는 극단을 선호했다고 이야기한다. 왜냐하면 모더니스트들은 구시대적인 것에 대한 비판의식으로써 중도란 관습에서 온전히 벗어나지 못하고, 또한 새로운 것을 추구하지도 못하여 모험적이지 못하다고 생각했기 때문이다.
모더니스트들에게 새로운 것이란 낡은 것을 버리는 것이고, 낡은 것은 곧 전통적인 것으로 간주하여, 그들에게 전통을 버리는 것은 모험적이고 극단적인 태도로부터 나오는 것이었다. 곧 모더니즘 예술은 당대 기득권자들의 부류와 함께하지 못한 모더니스트 집단이 권력층이 만들어 놓은 제도와 리얼리즘의 재현으로부터 배타성을 가지고 쿠데타적 성격을 가지면서 형성된 그들만의 개념이자 특징이라고 할 수 있겠다. 그러나 과거를 부정하고 등장한 모더니즘은 현대로 이어지지 못하고 결국 포스트모더니즘의 등장으로 죽은 사조처럼 평가되었다. 게다가 포스트모더니즘이라는 용어의 등장으로 모더니즘이 가지는 의미는 현대적인 예술을 포괄하지 못하고 특정 작품에만 관련되는 것 같은 문제점이 생겼다.

미국의 사회학자인 다니엘 벨(Daniel Bell)은 모더니즘의 종말에 대하여 자신의 저서인 『후기 산업사회의 도래』에서 "오늘날 모더니즘은 쇠퇴했다. 더 이상 긴장도 없고, 창조적인 충동의 기운도 빠져 버렸다. 모더니즘의 쿠데타적 충동은 다시 제도화되었고, 실험적인 형식은 광고와 고급문화의 기호와 구문으로 흡수되어 버렸다" 고 비평하였다. 이는 곧 포스트모더니즘에 의해 모더니즘이라는 개념은 더 이상 새로운 것이 아닌 것임을 내포하는 것이다.

모더니즘 정신은 관습적인 당연함으로부터의 저항과 절대적 이상에서 벗어나 전통적인 것으로부터 탈피하여 '새로운 것'을 추구하는 것을 핵심으로 두었다. 모더니즘을 추구하는 모더니스트들은 '새롭게 하기' 위한 방법으로 전통적인 것을 그대로 두지 않고 극단적으로 부정(不正) 하거나 부조리(不條理) 하다고 생각[18]하였다.

---

17) 테리 바렛, 이태호 옮김, 『미술비평』, p.62, ㈜아트북스, 2004.

18) 1863년 프랑스에서 살롱전이 열렸는데, 당시 상금액이 매우 컸다고 한다. 그러한 이유로 출품작의 수는 7천여 점이나 되었는데 문제는 대부분의 작품이 낙선되고 상금을 차지한 사람은 주로 유명한 교수들의 수제자들이었다고 한다. 이로 인해 많은 사람들이 분노했고, 사회의 전반적인 부정부패가 예술 분야에까지 영향을 미쳤던 것이다. 이러한 기득권자들의 부패와 부정, 권력으로 인한 사건은 19세기뿐만 아니라 오늘날 지금도 여전히 벌어지고 있는 일이다. 최근 유명한 대기업의 손녀가 마약을 하거나 정치인의 자녀가 음주운전을 하여 명백한 증거가 있어도 그들은 돈과 권력을 이용하여 처벌받지 않는다. 또한 정치적 부패를 저질렀어도 검찰의 조사가 이루어지지 않고 기각되지만,

물론 거기에는 계급사회의 붕괴를 가져온 사회개혁과 산업혁명, 전쟁과 같이 사회적 구조가 파괴되는 사건들이 영향을 끼쳤다.

예술사에서 모더니즘 곧 '모던 아트(modern art)'는 18세기 말 이후에 나온 미술을 가리키는 (일반적이고 연대기적인)용어로서, 문화적 근대성(cultural modernity)이라는 범위가 매우 넓고 그 역사도 오래된 현상에서 출발하였다.
모더니즘 예술은 20세기 초, 특히 1920년대에 세계 여러 지역에서 전개된 야수주의・추상표현주의・입체주의・미래주의 ・다다이즘 ・초현실주의 등의 여러 운동을 가리켜 말한다. 이것은 19세기 예술의 근간이라고 할 수 있는 사실주의(리얼리즘)에 대한 반항운동이며, 제1차 세계대전 전후에 걸쳐 일어난 아방가르드(전위예술前衛藝術)운동의 한 형태로 보았다.

모더니즘 예술에서 모더니스트 예술가들은 산업화와 전쟁을 통한 기득권자들의 체제에서 불만과 냉소를 가지게 되었고, 그로부터 벗어나기 위한 새로운 방식의 표현으로 기존의 주류들과 다르다는 것을 주장하기 시작했다. 그들의 표현방식은 이러한 배경에 정치적인 성격을 가질 수밖에 없었고, 시대 비판적이며, 반항적인 모더니스트 예술가들의 모양새가 전통주의자들에게 보기 좋을 리가 없었다.[19]
모더니스트 예술가들은 기존의 제도 안에서 인정받지 못하자 그들만의 그룹을 결성하여 그들의 강령을 바탕으로 모더니즘적 관념을 형성하였다. 이는 모더니스트들이 살아남기 위한 방식의 반항이었다고 볼 수 있다. 그들의 반항은 여러 형태로 전개되었고, 기존의 주류인 전통주의자들과 차이를 드러내면서 문제를 일으켰다.
모더니즘 예술에 관해 이야기할 때 사람들은 흔히 과거의 전통과 완전히 결별하고 그 이전에 어떤 예술가도 시도하지 않았던 지금까지 한 번도 본 적이 없는 것을 만들어 내려고 하는 예술의 종류를 머리에 떠올린다. 여기서 모더니즘 예술에 대하여 고전주의 예술가들에게는 모더니즘 예술이 전적으로 잘못된 것이라고 생각한다. 반대로 모더니즘 예술가들은 고전주의 예술을 전적으로 배제하고, 그들을 부정함으로써 모더니즘 예술의 존재를 확인하게 된다.

모더니즘 미술의 개척자 중 한 사람인 막스 페히슈타인은 미술 아카데미의 실상을 다음과 같이 비판하였다.

"현대 아카데미에서 하고 있는 일은 가짜 미술을 전수하는 것이다. 미술적 착상

배고픔을 참지 못해 가게에서 빵을 훔친 국민은 법정 구속이 되는 일들이 그러하다. 이는 기존의 형평성에 어긋나며 사회적 제도에 반하는 부조리하고 부정한 사건들이다. 이러한 현상들을 마주하면서 모더니스트와 같이 의식이 깨어있는 사회 구성원들은 부조리와 부패를 청산하고자 자신들의 의견을 다양한 방식(SNS, 그림, 글, 음악, 거리시위, 국민청원 등)으로 표현하려고 한다.

19) 본 연구자 역시 예술사를 강의하면서 모더니즘 시대를 이야기하게 되면 몇몇 학생들이 마치 전통주의자들의 입장에서 모더니스트들을 바라보듯이 거북해 하는 경우가 있다. 정치적인 메시지를 담고 있는 모더니즘 예술작품을 소개할 때, 그들의 사건은 오늘날 현재에도 다른 유형으로 나타나고 있음에도 불구하고 모더니즘 예술에 대해 스토리를 전개할 때면 '정치적'이라는 평가를 몇 번 받은 적이 있었다. 예술사의 흐름에 시대적 사건들이 영향을 끼치고, 그로인해 정치적 성격을 띠고 있는 것은 어쩌면 고대 그리스・로마 예술에서부터라고 할 수 있겠으나, 전통적이지 않은 것에 대한 새로운 시도가 (자신들이 생각하는)기존의 잣대에 맞지 않다고 생각이 들 때 거부하고 배제하려는 것은 고전주의자들이나 오늘날 현재의 인간이나 크게 달라지지 않은 것 같다.

을 물질적으로 형상화시키는 방법을 가르치기는커녕, 연필을 뾰쪽하게 깎고 진흙을 매끄럽게 바르는 방법을 기술적 능력이라고 알려주고 있다. 이른바 연구를 한답시고 따분하게 모여 앉아 있는 일이 한없이 늘고 있다. 무엇을 위한 연구인가? 무엇에 관한 연구인가? 나는 묻지 않을 수 없다. 판에 박힌 미술가가 배출되고 있다. 깨어나라! 나태함을 깨부숴라! 삶에서 배우고 삶을 위해 일할 수 있는 능력을 갖추어라!" [20]

전통에 대한 거부와 비판은 이것만이 아니다. 모더니스트들은 아카데미 예술의 고립된 정체성에 문제를 제기하고, 예술가로서 할 수 있는 다양한 시도를 만들었다. 1855년에 프랑스에서 구스타브 쿠르베의 경우 당시 제1회 파리 만국 박람회에 그림을 13점 출품했는데, 그 중 작품〈오르낭의 매장〉과 〈화가의 작업실〉이 전시를 거부당하자 박람회 옆에 자신의 그림을 전시하기 위해 개인 천막을 세웠다고 한다.[21] 또한 1867년 에두아르 마네 역시 그의 뒤를 따랐는데, 19세기 화가들은 살롱[22]에 뽑혀 그림이 전시되어야 그림을 팔 수 있었고, 작품의 가격도 올릴 수 있는 하나의 관문이었다. 그러한 살롱에서 마네는 자신의 작품 <올랭피아>와 <풀밭위의 점심>을 출품하면서 전형적인 아카데미 화가들의 반발로 낙선하게 되었다.

19세기 말에는 모더니스트 예술가들이 아카데미와 그것이 대변하는 모든 것을 경멸하는 것은 빈번한 일이었다. 폴 고갱은 아카데미의 '구속'에 대해 글을 썼고, 폴 세잔은 '화가는 오직 자연에서만 배울 수 있다'고 믿었으며, '제도나 연금, 훈장은 백치나 불한당, 악당들만을 위한 것'이라고 선언했다.[23] 제임스 맥닐 휘슬러는 "과연 무엇이 아카데미인가! 신들은 우스꽝스러운 자들을 아카데미에 집어넣는다!"라고 하며 아카데미를 비하했다. 아카데미 예술을 비판하던 이때까지만 하더라도 모더니즘예술은 다른 예술가 집단에 의해 부정당하지 않고 영원할 것이라고 생각했던 모양이다.

---

20) 프랑크슐츠, 황종민 옮김, 『현대미술, 보이지 않는 것을 보여주다』, p.78, 미술문화, 2017.

21) 최진기, 『인문의 바다에 빠져라2 서양미술사』, p.257, 스마트북스, 2016.

22) 살롱(살롱ˆ도똔Salon d' Automne) : 매년 가을에 프랑스 파리에서 열리는 미술 전람회. 1903년에 봄 전시회의 보수성에 반발하여 진보적인 제작을 목표로 조직되었으며, 마티스 · 블라맹크 · 피카소 등이 참가하여 야수파 · 입체파 운동을 육성하여 근대 회화사에 큰 업적을 남겼다. 아이러니하게도 보수성에 반발하여 진보적인 제작을 목표로 조직되었으나, 당시에 마네의 <압생트를 마시는 남자>, <올랭피아>, <풀밭위의 식사>와 같은 진보적인 작품은 살롱 전에서 낙선되었다. 진보의 이름으로 만들어진 조직이 또 다른 진보적 이미지를 위한 틀, 조건을 만들고 있었던 것이다.

23) 메리 앤 스타니스제프스키, 박이소 옮김, 『이것은 미술이 아니다』, p.165, 현실문화, 2015.

2. 모더니즘 예술의 쇠퇴

2차 세계대전을 전후하여 나치의 집권으로 모더니즘 예술은 죽음에 가까워졌다. 나치는 집권하자마자 막무가내로 모더니스트 예술가들의 민주적 활동을 '퇴폐적'으로 낙인찍었으며 예술가와 저널리스트들을 억압했고, 언론의 자유를 파괴하려고 했다. 피터 게이는 그의 저서 『모더니즘』에서 모더니즘 예술의 붕괴를 알리는 시대적 공황상태를 다음과 같이 기록하고 있다.

> "1930년대 초 모더니스트 성향의 이탈리아 작곡가들은 정치적 통제에서 벗어나기 힘들어졌고, 파시스트들은 정치적으로 걸리적거리는 부류에게는 가차 없이 물리적 힘을 행사하였다. 또한 현대적 페미니즘과 노동조합 운동을 말살하려고 애쓰면서 자신들의 체제와 계획에 맞는 새로운 인간을 육성하려고 했다. (…) 1935년 이탈리아의 파시스트 정권은 더 제국주의적이 되면서 국제무대에서 침략성을 노골적으로 드러내며 모더니스트든 아니든 모든 예술가에게 정치적 명령에 복종할 것을 강요하게 되었다." [24]

한편 독일에서는 나치 정권의 환심을 사려고 노선을 바꾸는 모더니스트들도 있었으나, 결국 그들 역시 새로운 독일에 자리가 없음을 깨닫고 망명을 자처하기도 했다. 새로운 위계질서를 이루고자했던 전쟁 찬미자들은 그들의 혁명을 위해 대다수의 작가와 예술가들을 희생양으로 삼았는데, 특히 그중 모더니스트들이 많았다. 전쟁을 주도했던 공산주의는 모더니스트들에게 복종과 협조, 그게 아니면 침묵(죽음)을 강요했다. 한편으로 러시아의 모더니스트들은 오히려 새로운 정권을 반동의 방편으로 삼고 그들의 지지 아래 자신들의 예술을 무지한 국민들에게 마음껏 펼칠 수 있을 것이라고 믿었다. 그러나 시간이 흐르면서 모더니스트들의 기대와 환상은 무너졌다. 왜냐하면 파시스트나 나치정권과 마찬가지로 전체주의적 통제는 노골적으로 변했고, 모더니즘 예술이 아닌 재현 미술로 돌아가도록 강요당했기 때문이다

모더니스트 예술가들이 지금껏 부정하고 거부했던 고전주의·전통적 관습으로 돌아가라는 것은 자신들이 만들려고 기를 쓰고 노력했던 모더니즘 정신을 스스로 파괴하는 것과 마찬가지인 것이었다. 거대한 전체주의 체제가 하나같이 모더니스트들을 비난하고 짓밟으면서 모더니즘 시대의 건강했던 정신은 나약해지고, 죽음으로 내몰린 것 같아 보인다.

전체주의와 박해, 그리고 전쟁으로부터 심하게 얻어맞아 예전 같지 않은 모더니스트 예술가들에게 기다리는 것은 그들을 위한 새로운 미래가 아니라 포스트모더니즘의 등장이었다. 피터 게이는 팝아트의 등장이 모더니즘 예술의 죽음을 예고하는 신호들 가운데 하나라고 말하고 있다.
왜냐하면 모든 예술 작품이 놀라움과 충격을 불러일으켜야 한다고 생각했던 모더니즘적 사고방식으로 보았을 때, <그림 4>와 같이 오늘날 팝 아티스트로 불리는 로이

---

24) 피터 게이, 정주연 옮김, 『모더니즘』, pp.693-699, 민음사, 2008.

<그림 4> 작품 앞의 로이 리히텐슈타인

리히텐슈타인이 저급 문화 예술로 취급되는 만화 같은 그림을 고급 예술 작품으로 바꿔 놓은 것은 확실히 충격적인 것이기 때문이다. 이러한 표현은 원조 격의 모더니스트 예술가들에게는 분명 그들이 생각하는 예술의 제도에 대한 경계를 모호하게 만든 행위로 받아들여졌다. 모더니스트들 역시 전통주의자들처럼 모더니즘 예술을 이해할 수 있는 집단은 적어도 고급 예술을 이해하는 집단이라고 생각한 것이다. 팝아트의 등장을 모더니스트들이 벗어나지 못했던 한계를 극복한 것으로 이해하기보다 자신들의 혁신에 대한 저급 문화의 공격이라고 해석했던 것이다. 포스트모더니스트 입장에서 모더니스트들의 사상은 엘리트주의에 빠져 더 이상 혁신이 아닌 것이었다. 결국 모더니스트들이 전통주의적인 동료들에게 했던 비판을 포스트모더니즘이 반복하고 있는 것이다.

20세기 중반 미국은 전쟁에 가담한 이후 세계적인 모더니스트들의 망명과 도피를 반갑게 맞이하면서 추상표현주의 회화와 같은 비구상적 작품들을 내세웠다.
미술계에서 상당한 권위를 행사했던 비평가 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)는 포스트모더니즘을 향하는 현대미술의 주축인 순수추상미술에 대하여 역사적 특수성과 미학적 정당성을 최초로 확립하는데 기여하였고, 그의 모더니즘이론은 한때 현대 예술 전반의 이론적 기초를 마련하는데 큰 영향을 끼쳤다. 제2차 세계대전 이후 미국 미술 시장에서 추상표현주의를 추켜세우는데 큰 힘이 되었으나 그가 제시한 모더니즘 이론은 현대 미술 가운데 순수 미술이라는 한 부분만을 배타적으로 옹호한 것이었다.

미국의 모더니즘 예술에서 추상표현주의 운동은 크게 두 흐름으로 이루어져 있었는데, 하나는 <그림 5>와 같은 잭슨 폴록(Paul Jackson Pollock)[25]이나 빌럼 데 쿠닝(Willem De Kooning)[26]과 같은 작가들의 '뜨거운 추상' 표현, 다른 하나는 <그림 6>의 마크 로스코(Mark Rothko)[27]와 <그림 7>의 바넷 뉴먼(Barnett Newman)[28] 같은

---

25) 잭슨 폴록(Paul Jackson Pollock, 1912. 1. 28. ~ 1956. 8. 11.)은 미국 추상표현주의 양식의 액션 페인팅 대표 작가이다. 전통적인 그림방식처럼 캔버스를 세우지 않고 바닥에 눕혀 물감을 떨어트리거나 쏟아서 그림을 그리는 '드리핑 페인팅' 수법을 만들어 냈다.

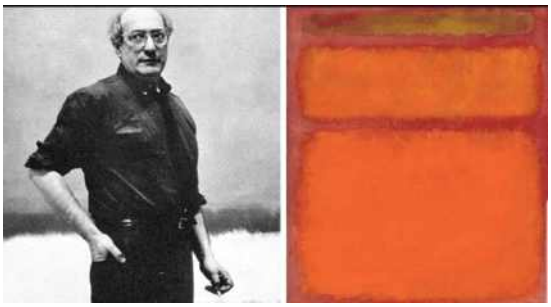
26) 빌럼 데 쿠닝(Willem de Kooning, 1904. 4. 24 ~ 1997. 3. 19)은 네덜란드 태생의 미국 추상표현주의 화가로서 구상과 추상을 아우르는 즉흥성과 유연성, 긴장감이 감도는 화면을 특징으로 한다. 그는 입체파의 엄격한 화면구성에서 시작하여 표현주의적 인물화로 변해 가는데 특히 여성상을 주제로 하였다. 대표작인 '여인' 연작은 발표 당시 뉴욕 미술계에 논쟁의 초점이 되었다.

27) 마크 로스코(Mark Rothko, 1903. 9. 25. ~ 1970. 2. 25.)는 러시아 출신의 미국 화가로서 초현실주의의 영향으로 추상표현주의 작품을 선보였다. '색면 추상'이라 불리는 추상표현주의의 선구자로 거대한 캔버스에 스며든 모호한 경계의 색채 덩어리로 인간의 근본적인 감성을 표현했다. 그의 작품을 감상하고 있으면 극도로 절제된 이미지 속에서 숭고한 정신과 내적 감흥을 불러일으킨다고 비평가들은 이야기 한다. 마크 로스코 이전에 러시아의 절대주의 예술가 말레비치의 작품과 유사성

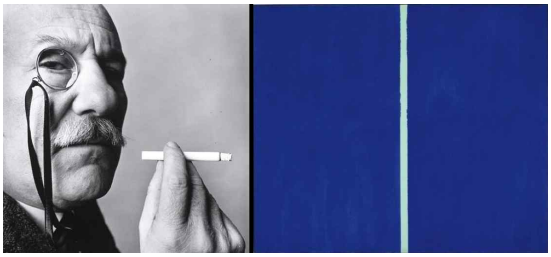
<그림 5> 그림을 그리고 있는 잭슨 폴록

작가들의 '차가운 추상' 표현 이었다. 해롤드 로젠버그가 잭슨 폴록의 미술을 지지하는 이론을 형성한 평론가라면 클레멘트 그린버그는 바넷 뉴먼과 마크 로스코의 이론을 형성한 평론가이다.

그린버그에 따르면, 회화가 '현대적' 이려면 르네상스시대의 전통주의자들이 추구하려했던 원근법을 이용한 2차원 캔버스에 '3차원 공간의 환영의 극대화' 이기를 포기하고 2차원의 평면으로 돌아가야 한다는 것이었다. 회화는 공간을 차지하는 조각과 달라서 평면으로 이루어진 예술이기 때문이라는 것이 그린버그의 주장이었다.



<그림 6> 마크 로스코, <오렌지, 레드, 옐로우>, 1961년.



<그림 7> 바넷 뉴먼, <ONEMENT Ⅵ(단일성6)>, 1953년.

로스코의 작품 <그림 6>과 뉴먼의 작품 <그림 7>에서 볼 수 있듯이 화면은 아무것도 재현하지 않는 거대한 '색면' 으로 이루어져 있어, 언뜻 보기에 그린버그의 예술에 대한 평면성 원리를 충실히 실천하는 것처럼 보인다. 마크 로스코나 뉴먼 역시 전통적 예술 관념에서 벗어나 새로운 것을 만들어 내기 위해 그린버그의 해석체계를 이론적 바탕으로 사용한 것으로 해석된다.

모더니스트들이 볼 때 3차원 공간의 재현은 자연을 모방한 미술로서 이미 과거 시대의 예술이었다. 따라서 미술이 미술다워지려면 공간 재현이 아닌 평면성을 지향하는 것이며, 이것이 곧 그린버그가 주장한 모더니즘 예술의 '평면성' 이론과 추구하고자 하는 바가 같았다.

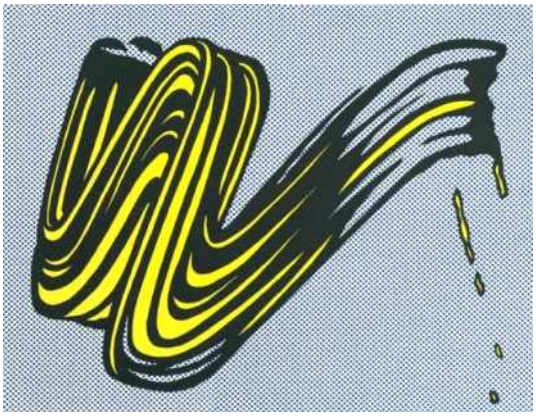
그런데, 피터 게이에 의하면 추상표현주의 등장은 살아 있는 모더니즘의 과거, 전통적 사실주의에 대한 혐오, 대체로 초현실주의가 채택한 모범들, 그리고 마지막으로 그림 그리는 행위 자체에 대해 노골적으로 도전장을 던지는 것이었다.[29]

을 띤다.

28) 바넷 뉴먼(Barnett Newman, 1905.1.29 ~ 1970.7.4.)은 미국의 색면 추상 화가로서 커다란 캔버스의 모노크롬 회화로 신비감과 숭고함을 표현했으며, 그림의 예시처럼 단색 화면을 세로로 가로지르는 '지퍼 zips'라고 불리는 수직선은 그의 작품의 가장 큰 특징이다.

29) 피터 게이, 앞의 책, p.736.

추상표현주의의 출현은 보여주는 예술에 대한 거부이면서 한편으로는 혁신적인 방법에 익숙하지 못한 대중들과 단절로 이어지는 것이기도 했다.
1960년대 이후 사회구조가 급격히 소비 자본주의로 성장·변화하면서 예술의 형태도 영향을 받게 되었다. 사회체계와 문화구조가 포괄적이고 다양해지면서 모더니즘 예술에서 인정받지 못했던 대중문화, 하위문화들이 인기를 얻으면서 새로운 장르로 형성되었다. 특히 팝아트의 등장은 모더니즘 예술이 '근대'라는 의미로 뒷방 늙은이 취급을 받을 만큼 파격적이었다고 할 수 있는데, 포스트모더니스트들은 팝아트를 '반모더니즘'적이라는 표현으로 모더니즘 예술과 차별화했다.



<그림 8> 로이 리히텐슈타인,
<붓질(Brushstorke)>, 1965년.

<그림 9> 앤디 워홀, <캠벨수프 캔>, 1962년.

팝아트를 대표하는 작품으로 로이 리히텐슈타인과 앤디 워홀의 작품을 예로 들 수 있다. 그들은 감정을 표현하기 보다는 순전히 물질적 대상에만 집중했다고 할 수 있다. 작업 과정에서 작가의 흔적을 완전히 없애버린 것도 두 팝 아티스트의 공통점이다.
리히텐슈타인의 작품 <그림 8>을 보면 추상표현주의에서는 개인의 감정을 표현하는 방법에서 붓 터치(붓질)를 중요한 행위로 여기지만, 리히텐슈타인은 그러한 감정조차 배제된, 대량 생산되는 객관적 대상으로 바꿔버렸다.
그리고 1960년대 이후 팝아트는 모더니스트들의 전통적 예술을 거부하는 급진적 주장들을 부활시켰으며, 더 나아가 모더니즘 예술의 흐름에서 모더니스트들이 추구하고자 했던 예술을 위기로 몰아갔다.

추상표현주의를 혐오한다던 앤디 워홀의 <그림 9> 캠벨 수프 캔 작업과 <그림 10>의 마릴린 먼로가 자살하고 며칠 뒤 먼로의 초상을 실크스크린으로 찍어내던 작업은 앤디 워홀을 팝아트의 대열에 선두주자로 올려놓게 되었다. 그리고 팝 아티스트들의 신속한 소비를 불러일으키는 유쾌하면서 만화 같은 효과는 예술과 비예술[30]의 경계를 모호하게 하였다.
언뜻 보기에는 워홀과 같은 팝 아티스트들의 이러한 입장은 모더니스트와 비슷해 보이지만, 모더니스트들의 노력으로 쌓은 (그들만의 고급)예술의 범주를 무너뜨리는 행위이며, 모더니즘 예술에 대한 공격이었던 것이다. 모더니스트들은 대중문화와 상업 예술에 반대하면서 점점 더 엘리트 예술의 경향을 띠게 되었다.

---

30) 앤디 워홀은 공장에서 대량생산으로 상품을 찍어내는 듯한 작업들을 하면서 자신의 작업실에 'factory' 개념을 부여하였다.

<그림 10> <마릴린 먼로 두 폭 Marilyn Diptych>, 앤디 워홀, 1962년.

그에 반해 포스트모더니즘 예술은 고급문화와 저급문화, 엘리트의식과 대중의식의 구분을 모호하게 만들었다. 20세기 후반의 대중문화 중에는 '고급 예술 감상'에 대한 정규 교육을 받지 못한 신흥 계급[31]이 경제적으로 성공하게 되자 고급 예술을 흉내 내기 시작한 '키치' 문화가 형성되기도 하였다.

21세기 미디어 기술의 발달로 원본과 복제의 개념이 사라지고, 소비의 형태가 변화하면서 대중들의 문화는 원본과 실재의 경계나 위계질서가 모호해졌다.
포스트모더니즘 시대는 존재하는 것과 경험하는 것이 일치하지 않게 되면서 사회구조와 연결되어 있는 관계들에 대해 의구심을 가지며 기존의 권위를 상실하게 하였다.

가상과 실재가 혼재하는 시뮬라크르[32] 시대에 모더니스트 예술가들이 주장하던 새로운 예술은 이미 낡은 것이 되었고, 포스트모더니즘 예술의 등장으로 모더니즘 예술은 더 이상 예전 같은 대우를 받지 못했다. 포스트모더니즘에 의해 모더니즘은 배제당하고 모더니즘 정신을 의심하며 부정하였다. 모더니스트들이 고전예술을 그렇게 배제하고 모더니즘의 존재 당위성을 찾았던 것처럼 포스트모더니스트 역시 모더니스트들의 새로운 것에 대한 확고함을 무너뜨리며 자신들의 위치를 선점했다. 그렇게 모더니즘시대는 모더니스트들이 고전에 대항했던 방식으로 포스트모더니즘에 의해 죽었다. 엄밀히 말하면 '-ism'이라는 용어를 만들어냄으로써 새로운 사조를 위해 현재의 것을 이전의 사조로 가둬버렸다고 할 수 있겠다.

---

31) 중세시대 상업의 발달로 경제력을 가지게 되어 귀족들의 예술문화를 누리고 싶어 했던 신흥 부르주아 상인계층의 등장과 비슷하다.

32) 시뮬라크르에 대하여 2016년 7월 6일 포켓몬스터 모바일 게임 '포켓몬 Go'를 예로 들 수 있다. '포켓몬 Go'는 증강 현실 기반 게임으로써, 모바일 기기의 위치 서비스와 카메라를 이용해 실제 세상의 위치에서 가상의 캐릭터 포켓몬스터들을 수집할 수 있는 게임이다. 실제하는 것과 경험하는 것이 일치하지 않는 오늘날의 디지털 세상의 대표적인 사례이면서 이러한 현상의 세계를 시뮬라크르라고 할 수 있다.

3. 포스트모더니즘의 개념화 과정에서 나타난 문제점

포스트모더니즘에 대한 연구는 1960년대 이후 좀 더 활발하게 나타난 것으로 보이는데, 현재에 이르기까지 포스트모더니즘이라는 용어로 이루어진 선행연구는 국회전자도서관의 검색에 의하면 200만 여건으로 조사된다. 같은 기관에서 모더니즘에 관한 연구가 250만 여건인 것으로 보았을 때 모더니즘이라는 용어가 나타나기 시작한 100여년의 역사와 비교하면 포스트모더니즘이라는 개념은 단기간에 급성장한 것으로 보인다. 그러나 모더니즘에서 완전히 벗어난 독립적 개념으로 보기에는 불완전해 보이는 해석들이 선행연구에서 드러난다. 이 장에서는 몇 가지 선행연구를 통해 포스트모더니즘을 개념화 시키면서 나타난 문제점들을 알아보고 모더니즘과 어떤 상관관계가 있는지 알아보고자 한다.

포스트모더니즘의 특성이나 정체성에 관한 연구 동향에 대하여 김진홍(2005)은 그의 저서 『포스트모더니즘 원론』에서 국외 학자의 연구들을 소개하면서 포스트모더니즘에 대한 다양한 개념을 요약·설명하고 있다. 국외 학자들은 포스트모더니즘에 대하여 '탈중심화', '불확정성', '불확실성', '주체의 상실', '가치소멸', '대중성', '절충주의', '탈현대' 등과 같은 용어들로 개념화 하고 있다.[33] 한편 국내 학자들로는 국내에 처음으로 포스트모더니즘을 소개한 백낙청 교수를 포함한 김성기, 강내희, 허창운, 김상환 교수 등 외국문학 전공 교수들이 포스트모더니즘 문제에 깊은 관심을 가지고 있다고 기술하고 있다. 특히 김진홍은 포스트모더니즘 연구에 대하여 국내에서 파악하는 방식을 다음과 같이 네 가지로 분류하여 요약하고 있다.[34]

첫째, 포스트모더니즘이 모더니즘의 연장선상에서 논의되고 있다는 점이다. 분명 고전과 분리하여 모더니즘을 등장시켰고, 모더니즘과 다르다는 의미로 포스트모더니즘이라는 경계를 만들었으나, 모더니즘이 가지고 있는 개념에서 변형된 형태로 다루어지고 있다.

둘째, 기존의 모던에서 나와 독자적인 탈근대문화로 파악하고 있다는 것이다. 김성기, 김성곤, 정정호 등 국내 연구진들의 연구를 바탕으로 모던에 하위영역을 두고 모더니즘을 설정하는 것과 같이 포스트모던을 새로운 축으로 설정하여 하위영역을 두어 다른 사회역사성을 갖는 것으로 설명하고 있다.

셋째, 자본주의 문화적 논리로 파악하는 것이다. 여기서는 강내희, 백낙청, 도정일 연구자들의 연구를 대표적으로 다루고 있는데, 포스트모더니즘은 고유한 문화의 장이 아닌 자본주의 문화로 발전하는 과정에서 모순적 모습을 드러낸 것으로 보고 있다.

넷째, 포스트모더니즘의 해체적 성격에 대한 하버마스의 논의를 중심으로 파악하는 것이다. 용어의 개념이 학문에 따라, 문맥에 따라, 그리고 연구자에 따라 의미가 달라져서 실체 없는 유령개념으로 정체성에 대한 명확한 개념을 정의하고 있지 못하다는 것이다. 실체 없는 개념이라는 의미는 포스트모더니즘의 개념이 모더니즘

---

33) 김진홍, 『포스트모더니즘 원론』, pp.2-4, 책과사람들, 2011.

34) 김진홍, 위의 책, p.6.

으로부터 완전한 결별을 한 것이 아니며, 명확하게 구분지어 설명하기 모호한 것으로 해석된다.

이강일(2017)은 「포스트모더니즘을 통한 새로운 예술론 연구」에서 포스트모더니즘에 대하여 몇몇 대표적인 사상가를 언급하면서 기존 모더니즘의 벽을 허무는 공통적인 내용에 대하여 다음과 같이 요약하고 있다.[35]

포스트모더니즘의 타당성을 위한 모더니즘 부정	
라깡 (J. Lacan)	인간의 자아는 결코 선험적이거나 주체적이지 않으며, 자아란 타자에 의하여 형성되는 타인의 자아이며 분열적이며 모순적이다. 이처럼 라깡은 서구의 기존 자아관을 근본적으로 부정한다.
데리다 (J. Derrida)	대상의 직관적 주어짐과 의식의 관념적 의미 부여의 합치의 순간을 중요하게 여기는 현상학의 연구와 해석학의 합류점에서 철학의 문제점을 찾고자 하였다.
료타르 (J. F. Lyotard)	현실에 대한 가능성의 한계로 재현이 불가능하기 때문에 포스트모더니즘 문화 산물은 정신분열증 환자의 말처럼 '부유하는 기표더미' 형태이며, 이는 현실의 거대성과 위대함에 대한 수용 능력의 부족으로 가시적인 대상물의 표상을 거부한다.
푸코 (M. Foucault)	인간은 깨어있는 의식주체로서 권력을 행사하는 존재가 아니라 철저히 권력의 작동 안에서 구성되는 존재요, 지식의 성장과정에 자리매김을 당하는 존재가 된다.
들뢰즈 (G. Deleuze)	구조주의 등 서구 근대이성의 재검토라는 사조 속에서 경험론·관념론이라는 사고의 기초형태를 비판적으로 해명하고 이 문제를 극복하고자 하였다.

<표 1> 포스트모더니즘의 가치 추구를 위한 사상가들의 의견

이강일은 <표 1>과 같은 사상가들과 정정숙, 김성기, 김경희, 시와 카타미츠의 이론을 근거로 포스트모더니즘에 대하여 해체주의와 맥락을 같이하고 있음을 주장한다. 그리고 기존의 가치 질서에 대한 해체로부터 다양성을 추구하여 새로운 개념을 형성한다고 보고 해체를 통한 패러다임의 연결성이 통합으로 성립된다고 해석한다. 그리고 해체는 모더니즘의 한계를 극복하기 위한 방법의 하나이며, 가치 중립적인 모더니즘의 해체를 통해 다양한 의견을 수용할 수 있다고 주장한다. 그의 연구에 의하면 사상가들의 의견이나 포스트모더니즘에 의미를 부여하고자 하는 연구자들은 공통적으로 모더니즘 시대를 포스트모더니즘에 비하여 상대적 보편주의·이성주의로 분류하고 있다. 아카데미와 살롱의 제도를 비판하고 전통적 관습을 해체하려던 모더니스트들의 시도와 성과들은 포스트모더니스트들에 의해 현대적이지 못한 것으로 해석된다. 다시 말해 모더니즘이 모던하지 못하다는 것이다. 그렇다면 모더니즘을 해체시키는 포스트모더니즘은 '현대적'이고 '새로운 것'인지 묻게 된다.

김진홍에 의하면 포스트모더니즘이 모더니즘과의 관계에서 '단절'인가, '연장'인가, '절충'인가에 대한 논의가 분분한데, 어떤 입장이냐에 따라 포스트모더니즘과 모더니즘에 대한 차이와 해석이 현격하게 달라진다고 하였다.[36]

---

35) 이강일, 「포스트모더니즘을 통한 새로운 예술론 연구」, pp.56-57, 『통일사상연구』 제12집, 2017.

신승환은 『포스트모더니즘에 대한 성찰』에서 포스트모더니즘이란 말이 지니는 의미는 매우 다양하고 명확하지 못하다고 밝히고 있다. 그리고 포스트모더니즘이 내포하고 있는 정확한 의미를 이해하지 못하는 이유에 대해 포스트모더니즘 자체의 사상체계가 통일되지 않았기 때문이라고 말한다.[37]
이는 곧 포스트모더니즘에 대한 개념이 확실하게 정립되지 못했다는 것을 이론가들이나 연구자들도 동의하고 있다는 의미로 해석할 수 있다. 그리고, 모더니즘에서 완전히 벗어난 독립적인 사조가 아니라는 근거이기도 하다. 더불어 신승환은 포스트모더니즘에 대한 논의가 사회 전반에 걸쳐 유행처럼 번져 있는 현상에 대해 거품적인 유행사조로 빗대어 표현하고 있다. 모더니즘을 끝내기 위해 포장했던 포스트모더니즘에 대하여 허상을 걷어낼 필요가 있어 보이는 대목이다.

탁양현은 『포스트모더니즘 철학사상사_해체 철학』에서 포스트모더니즘에 대해 한물간 철학사상이라고 주장하고 있다. 그리고 포스트모더니즘은 애초 혁명적 해체만을 목적으로 하였기 때문에 모더니즘을 해체시킨 후 아무런 대안도 제시하지 않고, 해체 이후에 대해 관심을 갖지 않아서 자연스레 역사의 수레바퀴에서 한물간 철학사상이 되었다고 설명하고 있다.

애당초 포스트모더니즘은 용어의 등장에서부터 모더니즘이 담고 있는 '근·현대'의 것들을 포함하고 있기 때문에 여전히 논쟁이 있는 개념이다. 그리고 학자들과 역사가들의 대부분은 모더니즘의 주요 개념으로부터의 반발과 차용을 통해 확장되거나 대체시킨 사조로 본다.[38] 본 연구자는 이러한 선행연구자들의 논의를 종합해 보았을 때 포스트모더니즘이라는 개념이 모더니즘에서 벗어나지 못한 채 떠도는 허구로 해석된다. 포스트모더니즘은 시대의 언어게임에 빠져서 실체를 알 수 없는 시뮬라크르가 되어 존재를 대체하고 있는 것처럼 보인다.

위의 논의들을 살펴본바 포스트모더니즘의 불분명한 정체성은 역사적 배경이 되는 모더니즘을 부정하고 해체하면서 왜곡되었다고 할 수 있다. 본 연구자는 포스트모더니즘을 모더니즘의 '연장'으로 이해하고 모더니즘이 해체된 것이 아니라 계속 성장하고 있다고 해석한다. 결과적으로 모더니즘은 현재 진행형일 수밖에 없다. 모더니즘을 죽이면 안 되었던 것이다. 포스트 모더니즘에 의해 축출되고 사망선고를 받은 모더니즘은 원효의 통섭철학으로 부활한다. 모더니즘을 살리는 방법은 Ⅴ장에서 다루도록 하겠다. 다음 장에서는 모더니즘 예술이 전통주의자들과 고전적 사고방식을 고수하는 부류들에게 어떠한 갈등과 문제점들을 일으키게 했는지 모더니스트들의 작품을 통해서 알아보도록 한다.

---

36) 김진홍, 앞의 책, p.32.
37) 신승환, 『포스트모더니즘에 대한 성찰』, p.2 , 살림출판사, 2003.
38) 탁양현, 『포스트모더니즘 철학사상사_해체 철학』, p.3, 키메이커, 2019.

Ⅲ. 모더니즘 예술작품에서 나타난 차이의 문제들

본 연구에서는 모더니즘 예술의 특징을 '차이', 즉 전통주의 예술에서 중시했던 주제와 표현기법, 형식, 제도, 주류들의 취향과 해석에서 벗어난 '새로운 시도'라고 보고 있다. 그래서 이 장에서는 '차이'로 인해 생겨나는 문제들을 좀 더 구체적으로 고찰하도록 한다.

19세기 초 유럽 미술계에는 낭만주의가 성행하기 시작하였다. 낭만주의 시대에도 여전히 그림 속의 주제들이 신과 왕, 귀족이었고, 예술가 자신은 기술자에 가까웠다고 할 수 있으나 낭만주의 시대에 이르면서 '예술가 자신'이 그림의 주인공으로 등장하기 시작하였다. 예술가들은 그림 속의 주인공이 되면서 가장 중요하게 여겨진 것은 '예술가 자신의 눈'이었으며, 화폭에 자신들의 당당함을 드러내기 시작한 것이다. 이후 19세기 후반부터 교육, 왕실 후원 및 명성이라는 군주제적 제도에 맞서 개인 화실과 화상, 화랑 전시회, 상인들에 의한 '자유' 시장 등의 활동이 앞지르기 시작했다.

주로 런던과 파리를 무대로 활동한 휘슬러는 감상주의를 싫어했는데, 그는 그림이 어떤 감정이나 사상, 교훈 등을 전달하기 위한 도구가 되는 규범적·절대적 우위를 고수하는 전통주의에 반대하면서 예술은 모든 부질없는 것들로부터 독립적이어야 한다고 말했다. 곧 예술은 예술 그 자체로 존재하며 통념적이거나 규범화된 틀에서 왜곡된 해석으로 인해 오염되어서는 안 된다는 의미인 것이다. 논쟁을 좋아하고 자기주장이 강하며 그것을 그림과 그림 제목에 계속 반영한 휘슬러는 결국 보수주의 예술가와 평론가들의 반발에 맞닥뜨리게 된다.

<그림 11> 제임스 맥닐 휘슬러, <Nocturne in Black and Gold, 검정과 금색의 녹턴>, 1875년.

그가 밤의 불꽃놀이를 묘사한 <그림 11>을 내놓고 200기니(옛 영국 화폐단위)를 가격으로 제시하자 유명한 예술비평가이자 사회경제학자인 존 러스킨(John Ruskin)은 "어떤 어릿광대가 관객들의 얼굴에 물감 한 병 내던진 대가로 200기니나 요구했다니." 하는 비평을 썼다고 한다. 격분한 휘슬러는 러스킨을 명예훼손 혐의로 고소했고 재판 중에 러스킨이 저 그림을 겨우 이틀 걸려서 완성했다는데, "이틀 동안 작업한 대가로 200기니를 요구했습니까?" 라고 묻자, "아뇨, 일생의 작업으로 얻은 지식의 대가로 요구한 겁니다." 라고 멋지게 대꾸하기도 했다. 결국 재판은 휘슬러의 승리로 끝났지만 휘슬러는 재판 비용 때문에 파산하고, 베네치아로 가서 그곳 풍경을 에칭으로 남기는 프로젝트를 해서 겨우 재산을 회복했다는 일화가 있다.

그런데, 아이러니하게도 존 러스킨은 전통주의를 찬양하는 보수주의자가 아닌 자신도 역시 형식적이고 진부한 예술에 비판적인 진보적 비평가였다는 사실이다. 어쩌면 존 러스킨은 자신이 옳다고 생각한 고정관념 안에 갇혀 휘슬러의 작업을 제대로 이해하려 하지 않은 것이 이러한 사건을 만든 것이 아닌가 생각해 본다.
모더니즘 예술은 전통에 대한 도전이면서 고립되고 고정화되어 불변의 체계로 통념화된 것에 대한 허상의 벽을 허무는 작업이기도 한 것이다.

1. 모더니즘 예술의 특징

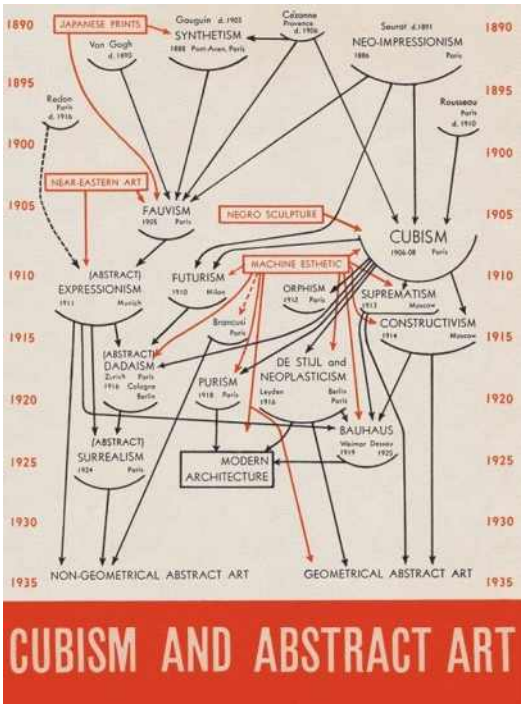
모더니즘은 기존의 유행하는 시대정신을 타파하고 새로운 시대정신을 출현시키기 위한 혁신적, 개혁적 과정을 말한다. 모더니즘 예술의 형식은 전위적(前衛的)이고 실험적이다. 예술 운동으로서 모더니즘은 사물의 실재에 대한 논의와 과학의 발달로 인해 이상적이고 절대적인 것에 대한 인식의 문제가 대두되면서 리얼리즘과 낭만주의에 대한 반작용으로 등장했다. 그것은 고전적이고 관습적인 재현중심의 예술 양식에 대한 급진적 파괴와 해체에 기초하고 있다.
이러한 과정에서 모더니스트들은 다양한 시도와 실험을 표현하며, 주관적이고 자기탐구적인 예술 양식으로 모더니즘을 반영한다. 항상 새로운 것, 그리고 놀랍거나 낯설게 여겨지는 것이 모더니즘의 특징이다. 또한, 모더니즘 예술은 표현방식에 있어서 관습적인 전통예술과 달리 개방적이며 형식이 다양하다. 의도적인 무질서, 대상성의 파괴, 오브제의 도입, 창작의 우연성 등 모더니즘 예술은 전통적 예술 관념에 따르면 도저히 예술이라고 할 수 없을 것이다. 그러나 전통적 예술 관념을 깨트리거나 파괴하고자 하는 것이 모더니즘의 본질이기 때문에, 오히려 '예술은 이런 것이다'라고 정의하고 예술의 개념을 한정 짓는다면 모더니즘처럼 새로운 시도의 작품들이 등장했을 때 '새로운 것, '낯선 것'에 대하여 무시하거나 억압하게 될 것이다.[39]

'모던' 시대에 들어와서 예술의 양식들이 빠른 속도로 나타났다 사라졌다. 1936년 뉴욕현대미술관 MOMA의 초대관장 알프레드 바(Alfred H. Barr, Jr(1902-1981))는 20세기 초의 혼란스럽고 다양한 예술 운동을 하나의 지도처럼 정리하였다. 그는 후기 인상주의에서부터 현대미술로 이어지는 모더니즘의 계보를 <그림 12>와 같이 복잡한 지하철 노선처럼 도표를 만들었다. 앨프레드 바는 19세기 미술의 대혼란에서 미술을 구한 모더니즘의 스승들이라 불리는 화가 세잔, 고갱, 고흐와 쇠라의 신인상주의로부터 현대미술이 유래했다고 주장하였다.

앨프레드 바는 20세기 현대예술(추상미술)은 마르크스주의자들의 이데올로기의 산물이 아니라 인간 이성의 발전에 따라 전개된 순수 정신의 산물로 생각했다.

---

39) 진중권, 『미학오디세이 2』, p.197, 휴머니스트, 2008.



<그림 12> 앨프레드 바, 입체주의와 추상예술 전시회를 위해 제작한 현대예술 다이어그램, 1936년.

<그림 12>에 의하면 사진에 대항해 새로운 조형[40]을 만들어내는 과정 중에 탄생한 모더니즘 예술은 하루아침에 이루어지지 않았다. 칸딘스키·말레비치·몬드리안이 모더니즘 예술의 주요 예술가라는 영예를 누렸지만, 모더니즘 예술은 사진의 등장으로 인해 피눈물 나는 투쟁과 모더니스트들의 노력, 그에 따르는 냉랭한 반응과 탄압을 함께한 끝에 이루어진 시대적 산물이었다. 앨프레드 바의 <모더니즘 연대표>가 조형 중심적인 추상예술 위주의 분석에 치우치기는 했지만, 그의 도표는 현대예술의 계보를 합리적으로 설명해 주고 있다.
실제로 모더니즘 시대를 열어준 '새로운 예술'의 등장은 이미 관습화된 질서에서 벗어난 것으로 간주하여 당시 대중들의 무시와 전문가 집단인 비평가들의 비난에 시달렸으며, 예술의 개념으로 받아들여지기까지 험난한 사건들을 경험해야만 했다.

모더니스트들의 예술형식은 사조나 경향에 따라 다르지만 공통점도 분명 존재한다. 피터 게이(Peter Gay)는 그의 저서인 『모더니즘』에서 모더니즘 예술의 전반적인 공통점을 두 가지 제시하고 있는데, 하나는 구시대적 관습에 저항하려는 충동이며, 또 하나는 자기주도적 탐구성을 가지는 것이다. 즉, 전통적 감수성에 대하여 저항하는 방법으로 형식의 파괴를 시도하려는 외형적 방법과 인간 본성과 정신의 자유로움을 수반한 내재적 방법을 이용하여 모더니즘을 추구하고자 하였다.

모더니즘 예술의 특징은 전통적 억압으로부터의 해방을 추구하려는 초현실주의자의 비합리주의, 의식에서 벗어나려는 반이성주의의 다다와 무의식적 자동기술법, 동물적이거나 기계적인 것, 낯설음과 우연성 추구 등의 방법으로 표현된 작품들에서 찾아볼 수 있다. 모더니즘에 나타나는 이러한 특징들은 전통적 예술과 구별되어 구시대의 질서를 붕괴하였다. 한 예로 뒤샹이 '변기'를 예술제도 안에 들여놓은 행위는 예술작품을 일상의 사물과 구별하였던 예술의 규정을 파괴하는 엄청난 사건이었다. 프랑크 슐츠는 『현대미술, 보이지 않는 것을 보여주다』에서 모더니즘 예술에 대하여 넓은 의미에서 '시대정신의 혁신과 구현의 과정을 표현하는 것'이라고 한다. 그는 모더니즘 예술의 특성과 발전을 파헤치다 보면 현대 시대를 정신사적으로 고찰하게 된다고 하였다.

40) 재현이라는 역할을 벗어 던진 회화.

박정애는 『포스트모던 미술, 미술교육론』에서 미술[41]에서 모더니즘에 나타난 주요 특성을 포괄적으로 말할 때, 진보사관, 아방가르드, 예술시장주의(예술 그 자체를 위함), 보편주의와 형식주의, 추상주의와 엘리트주의, 원시(민속)예술과 권력의 우위에 있는 상층예술의 선호 등으로 축약된다고 하고 각각의 관점에서 설명한다.[42]

모더니스트들이 기존의 기득권자들에게 퍼부은 공격적인 표현들이 곧바로 관습을 타파하는 미학적 가치가 있는 것으로 인정받은 것은 아니었다. 그러나 모더니스트들은 몇 차례 물의를 일으켜 집단의 권력체계에 익숙해져 있는 중산층의 울타리를 흔들었다. 몇 차례의 물의란 마네의 유명한 나체화 <올랭피아>, 조숙한 영국 남학생을 좋아했던 마조히즘과 성에 대한 인유로 가득한 앨저넌 찰스 스윈번[43]의 『시와 발라드』, 보들레르, 플로베르, 공쿠르 형제, 졸라 등 프랑스 문인들이 이른바 권력과 욕망의 세계에 살고 있는 미개한 부르주아에게 퍼붓는 유명한 독설 같은 것들이 그런 것이다.[44] 1880년대가 되어서야 모더니스트들이 역사적으로 영향력 있는 작품을 세상에 내놓기 시작했고, 이들의 아우라(Aura)는 이후 40여 년 동안 계속되었다.

19세기 후반과 20세기 초반은 모더니즘의 역사에서 중추적인 시기였다. 현대의 재앙인 1차 세계대전으로 인해 세상을 떠들썩하게 했던 양식적 실험들이 중단되었고, 지루하면서도 끔찍한 상태가 4년이 넘는 기간 동안 지속된 것이다. 이러한 참사 속에서 예술계도 놀라운 사건들이 많았다. 전통적 운율에서 벗어난 표현주의 시와 추상회화, 이해할 수 없는 무조음악, 플롯 없는 소설과 연극 등은 기존의 미적 관념의 틀에서 혁명적이었다고 할 수 있는 실험적 예술들이 쏟아졌다. 미래주의와 같은 예술가들은 전쟁을 통해 기성문화와 기득권자들의 세상을 엎을 수 있다는 희망으로 많은 모더니스트들이 군대로 자원하기도 했다. 그중 일부는 전쟁의 실상으로 신경

---

41) 우리나라에서 통용되는 예술(Art)의 개념은 오늘날 21세기에는 서양철학에서 논의된 내용들이 주로 사용되면서 해석되는 경우가 많다. 그런데, 일제강점기 이후로 정립된 예술은 영문 표기의 'Art'에서 한자로 표기하면서 미술(美術)로 바뀌었다. 그러면서 그 의미가 'Art'에서 순수미술(Fine Art)을 의미하는 것으로 왜곡되어 혼란을 일으키는 것으로 보인다. 사전적 의미에서 '예술'은 미적 작품을 형성시키는 인간의 모든 창조 활동을 의미하는 경우이고, '미술'은 건축·회화·조각 등 시각적으로 보여지는 미적 표현이라고 되어있다. 그리고 '회화'는 선이나 색채로 평면상에 어떤 형상을 그리는 것으로 구분하는데, 본 연구자는 미적 활동에 대한 전반적인 의미로서 '예술'을 주요 용어로 통일하여 사용한다.

42) 박정애, 『포스트모던 미술, 미술교육론』, p.43, 시공아트, 2001.

43) 앨저넌 찰스 스윈번(Algernon Charles Swinburne, 1837-1909) : 영국의 시인이자 평론가이다. 이교도적이고 관능적인 시세계를 펼쳐 운율법의 자유로운 구사로 빅토리아 시대의 기성관념에 도전했다. 찰스 스윈번은 흔히 세기말의 퇴폐주의 시인에 비견된다. 아일랜드 출신으로 동성애혐의로 감옥살이까지 한 비운의 천재작가 오스카 와일드(Oscar Wilde, 1856-1900)는 스윈번을 가리켜 "자랑삼아 악행을 일삼을 위인, 동성애적인 성향을 보이거나 짐승 같은 짓은 전혀 하지 않으면서도, 자신의 그런 성향과 기질을 동료들에게 확신시켜 주기 위해서라면 무슨 짓이든 다 할 사람"이라고 평했다. 사포 관련 작품들이나 중세풍의 시들을 비롯한 여러 시에서 그는 남녀 간의 좌절된 사랑, 동성애, 사디즘과 마조히즘 같은 성적인 문제들과 죽음에 관한 주제를 빈번하게 다루고 있다. Algernon Charles Swinburne, 김천봉 옮김, 『사랑과 잠; 찰스 스윈번』, 세계문학 영미시선집 시리즈 037, 글과글사이, 2017, 책 소개 참조.

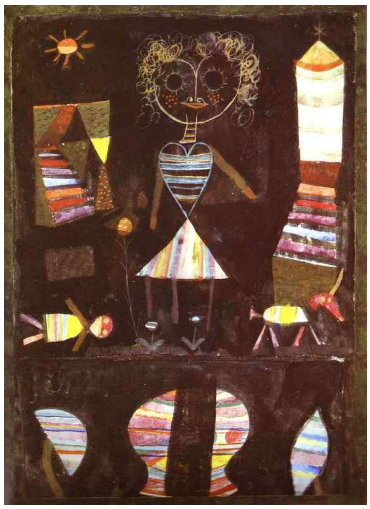
44) 피터 게이, 앞의 책, p36.

쇠약이나 정신착란에 시달렸으며, 일부는 전생에서 목숨을 잃었다. 이후 초현실주의 모더니스트들에 의해 공포와 죽음에 대한 새로운 시각과 가치관을 드러내었다. 모더니스트들은 자신들을 고전주의 예술가들이 말할 수 없는 중요한 내용을 폭로하고 전통을 깨트리는 용기 있는 예술가라고 스스로 생각했다.

<그림 13> 좌: 마티스, <모자를 쓴 여인>, 1905년. 우: 모리스 드 블라맹크, <드랭의 초상>, 1906년.

피터 게이에 의하면 1905년 파리 살롱도톤 전에 <그림 13>과 같이 앙리 마티스, 앙드레 드랭, 모리스 드 블라맹크를 비롯해 뜻을 같이했던 화가들이 작품을 전시했을 때 평론가들은 그들의 강렬하고 화려한 화풍을 '색의 광기'에서 기인한 '회화적 정신이상'이라고 매도했다고 한다. 또 한 평론가는 위의 그림들을 보고 '물감으로 아무 생각 없는 아이가 장난친 것'이 생각났다고 했다.[45]

이후 이 예술가들에게 '야수파'라는 별명이 붙었고, 아카데미즘 미술이나 상층(고급)문화에 대한 비유어가 되었다. 그 외에 내면의 감정과 의식을 탐구한 모더니스트들과 마찬가지로 <그림 14>와 같은 파울 클레의 화풍도 '야수파'들과 마찬가지로 배척·무시당했다. 파울 클레의 그림은 일곱 살 아이도 그런 손놀림은 할 수 있다는 평가였다. 새로운 것을 추구하려는 시도를 극단적으로 배척하던 기득권 집단들은 모더니스트들을 예술의 기교를 부릴 자격도 재능도 없는 존재로 폄훼했다. 전쟁이 기존의 기득권층이 누리던 전통예술에 동요를 일으켰지만 그 동요가 결국 더 명확한 어떤 것으로 발전하지 못했다. 모더니즘 작품들이 위계질서에 의해 정전(正典)으로 흡수되어 대중들이 즐기게 되면서 오히려 고전으로 취급되기에 이르렀던 것이다.



<그림 14> 파울 클레, <인형극Puppet Theater>, 1923년.

이 장에서는 모더니스트들이 예술작품을 통해 어떻게 전통적 관념과 제도에서 벗어나 독자적이며 새로운 경향으로 전통주의자들의 위계를 흔들었는지 알아본다. 그리고 모더니즘 예술에 나타나는 '새로운 차이'의 표현을 이해하고 해석하는 과정에서 전통주의 기득권자들에 대한 태도는 시대적으로 어떤 갈등과 문제점을 남겼는지 문헌과 선행연구의 기록을 통해 알아보도록 한다.

45) 피터 게이, 앞의 책, p42.

2. 에두아르 마네의 <풀밭위의 점심>과 <올랭피아>

인상주의는 1860년 즈음 프랑스에서 새롭게 시작된 사조로, 화가의 빛과 색에 대한 순간적인 느낌, 즉 인상을 포착해 표현하고자 했던 유파이다. 인상주의가 등장하는 19세기 후반, 자본주의는 본격적으로 제국주의 시대로 들어가게 된다.

<그림 15> 마네, <압생트 중독자>, 1859년.

자본주의 발전에 따라 영국·프랑스 등 유럽 선진국과 미국에서 부르주아들이 크게 증가하면서 이들의 폭발적인 수요로 인해 미술품 시장은 호황을 누리게 된다. '현대 회화'의 설립자라고 불리는 에두아르 마네(Eduard Manet)는 밀레나 쿠르베와 마찬가지로 불굴의 사실주의자였다. 그는 결코 자신이 본 것 외에는 그리지 않았는데, 법과 질서의 지지자였던 판사의 아들로 태어난 마네는 섬세하고 세련된 신사이면서 규율과 관습을 무시하며 자유분방한 삶을 사는 보헤미안과 예술가의 소집단을 싫어했다고 한다. 그러나 예술적 기질을 품은 마네의 마음은 질서에 고분고분했던 자신의 이성적인 머리와 달리 아카데미와 다소 대립하는 쪽이었다.[46]

1859년 마네는 <그림 15>의 <압생트 중독자 The Absinthe Drinker>를 그렸는데, 그는 이 작품이 절제라는 정신적 교훈을 준다고 생각했지만, 정작 제도권의 살롱[47]은 그것이 비도덕적이라고 여겨 탈락시켰다.[48] 오늘날의 시각으로 보았을 때 마네의 그림은 '비도덕적'이지 않다. 그런데, 왜 19세기에는 '비도덕적'인 작품으로 평가를 한 것일까?

마네는 1863년 <그림 16>의 <풀밭 위의 점심>을 제작했는데, 이 그림은 벌거벗은 모델과 옷을 차려입은 두 명의 예술가가 함께 있는 모습을 그린 것으로 당시에는 이 그림을 보고 비웃고 경멸하는 사람들이 많았다. 어떤 감상자는 우산으로 그림을 훼손하려해서 그림을 3m 높이에 전시해야하는 일이 발생했다고 한다. 이것은 2017년 '굿바이 전' 전시에서 한 관객이 이구영의 작품 <더러운 잠>을 바닥에 내동댕이쳐 훼손한 사건과 비슷한 일화이다. 다음은 <풀밭위의 점심>에 대한 관객들의 반응을 모은 것이다.

<그림 16> 마네, <풀밭위의 점심>, 1863년.

---

46) 윌 곰퍼츠, 김세진 옮김, 『발칙한 현대미술사』, p.49, ㈜알에이치코리아, 2014.

47) 살롱 : 나폴레옹 3세의 문화정책으로 살롱의 부흥을 가져왔다. 당선작을 선정할 때 황제가 직접 참여해서 선정할 정도였으므로 살롱이야말로 국가가 공식적으로 예술작품에 대한 기준을 만드는 역할을 했고, 이런 공식적 판정이 당대의 '화풍'과 '취향'을 결정했다고 할 수 있다. 살롱의 기준은 프랑스 정부의 지원 아래 있던 아카데미가 권장하는 기법으로 대상을 정밀하게 묘사하고 물감칠을 매끄럽게 하며, 그림의 주제도 과거에 전통적인 스토리를 충실히 한 것일수록 높은 점수를 부여받았다. 한마디로 살롱의 구성원들도 예술 아카데미와 마찬가지로 재현중심의 고전적 예술작품을 높게 평가했다고 볼 수 있다.

48) 폴 존슨, 앞의 책, p.631.

“< “쯧쯧. 말세야. 어찌 이런 그림이 그려진단 말인가!” > < “매춘부의 이 뒤룩뒤룩한 뱃살과 팔다리의 군살들을 보게. 게다가 뭘 잘했다고 우리를 이리도 빤히 쳐다본단 말인가.” > < “어제 오신 황제 폐하도 기가 막힌 나머지 ‘뻔뻔하기 이를 데 없구만’이라 하셨다더군.” > < “당연하지. 그런데 이 무례한 화가는 무슨 의도로 이런 그림을 그렸단 말인가?” > < “우리의 위선을 들춰 조롱하기 위해 이런 그림을 그린 게 틀림없어!” >” [49]

관객이 마네의 <풀밭 위의 점심>과 같은 작품에 대하여 비난하거나 예술작품을 폄훼하는 행동한 이유에 대하여 생각해 볼 필요가 있겠다.

프랑스에서의 살롱(salon)은 문화의 흐름을 이끌어 가는 지성인들이 모여 문학・역사・철학・음악・미술・과학 등의 주제로 토론하고 교류하던 공간이었다. 미술계에서 살롱은 처음에는 미술품을 공개하고 감상과 비평하는 모임이었는데, 나중에는 정기적인 미술 전람회를 뜻하게 되면서 19세기 화가들은 살롱에 뽑혀 그림이 전시되어야 그림을 팔 수 있었고, 살롱이라는 공간을 통해 소개되면 그림 가격도 올랐기에, 살롱은 화가들의 등용문으로 매우 중요한 장소였다.

마네의 <풀밭 위의 점심> 역시 그러한 살롱전에 출품되었던 작품인데, 부르주아 입장에서는 이 그림을 매우 거북해했었다. 왜냐하면 마네의 그림에서 부르주아들이 풀밭에서 벌거벗은 여자를 앉혀놓고 식사와 풍류를 즐기는 부류처럼 묘사해 놓았기 때문이다. 그리고 그들은 자체적으로 이 그림을 자신들이 생각하는 전통예술과 질서에 맞지 않는 것으로 평가하고 검열하였고, 살롱에서 탈락시켰다. 심지어 ‘낙선전(Salon Refusées)’이 개최되었을 때 <풀밭 위의 점심> 때문에 전시를 폐쇄했었다고 한다. 왜 살롱에 집착하는 그룹은 <풀밭 위의 점심>을 어떤 기준에서 전통과 질서를 파괴하였다고 평가한 것이었을까?

당시 살롱에서 선호하는 화풍은 정부의 지원과 고전주의 예술가들로 구성된 아카데미에서 권장하는 ‘취향’대로 표현하는 것이었다. 살롱과 아카데미는 예술 활동이 중심이 되는 장소이거나 기관임에도 불구하고, 상당 부분 정치적 의도와 위계적 성격을 띠고 있었다. 그러므로 화폭의 주제도 전통적인 스토리에 충실한 것일수록 높은 점수를 받았는데, 마네의 <풀밭 위의 점심>은 전통적 스타일과 거리가 멀었던 것이다. 마네의 <풀밭 위의 점심>과 함께 비교・분석할 두 가지의 그림이 있다.

하나는 <그림 17>의 조르조네(Giorgione)의 <전원의 합주>와 또 하나는 <그림 18> 마르칸토니오 라이몬디(Marcantonio Raimondi)의 <파리의 심판>이다.
두 그림과 마네의 그림을 비교해 보면 우선 전체적인 구도와 인물의 위치가 흡사하다. 마네의 <풀밭 위의 점심>은 조르조네와 라이몬디의 작업에서 구도를 차용한 것으로 보인다. 그런데 주목해야 할 부분은 그림 속 모델이다.

---

49) 김태진, 『아트인문학_보이지 않는 것을 보는 법』, p.224, 카시오페아, 2017.

<그림 17> 조르조네, <전원의 합주>, 1508-1509년.

<그림 18> 마르칸토니오 라이몬디, <파리의 심판>일부, 1520년.

<전원의 합주>와 <파리의 심판> 속 인물들은 신체의 민감한 부분조차 훤히 드러낸 채 자세를 취하고 있는 반면에 마네의 그림에서 여자의 은밀한 부분이 가려 보이지 않는다. 그런데 여기서 더 흥미로운 것은 조르조네와 라이몬디에 표현된 여성은 인간이 아닌 님프를 표현하고 있으며, 마네의 작품 속 여성은 신화에 나오는 여신이나 님프가 아니라 마네의 뮤즈이며 화가인 동시대 여성인 빅토린 뮈랑을 표현했다는 점이다. 다시 말해 <전원의 합주>와 <파리의 심판>은 전통적인 소재와 주제를 다루고 있으며, 현실의 스토리가 아니지만 마네는 고전예술에서 구도를 차용하여 당시 부르주아 계급들의 타락한 생활을 비판하기 위해 신을 인간으로 표현함으로써 고귀하다는 느낌의 '신'에서 욕망의 존재로 해석되는 '인간'으로 대체한 것이다. 게다가 <풀밭 위의 점심> 속 남성들은 마네 자신과 동생으로서 여성과 달리 옷을 갖추어 입고 있는 상황을 표현함으로써 부르주아 입장에서는 이런 상황을 있을 수 없는 외설이며 마치 부르주아들이 벌거벗은 여자를 불러놓고 식사와 술을 즐기는 부류처럼 보이는 것으로 해석하여 마네의 작품을 거북하게 생각했던 것이다.

마네의 <풀밭 위의 점심>은 전통적인 화풍의 그림과 구도는 같지만, 그림 속 작가가 표현한 내용이 전통적이지 못하다는 판단과 평가를 내리는 이유는 무엇일까?
오늘날에 와서야 마네의 시각과 생각의 표현이 어색하지 않지만, 그 당시에는 살롱에 맞지 않는 그림이고, 예술가들 사이에서도 퇴출의 대상이 되었던 작품이 <풀밭 위의 점심>이었다. 어떤 기준에서 전통주의자들은 마네의 작품을 자신들의 작품들과 다르게 평가하여 배타적인 태도를 보이는 것일까?

마네는 2년 후 <그림 19>의 <올랭피아>를 살롱에 출품했다. 마네 자신은 <올랭피아> 작품을 이탈리아 여행 중 피렌체의 우피치 미술관에서 본 <그림 20>의 티치아노 작품인 <우르비노의 비너스>를 참조하여 '현대화'했다고 한다. 그녀의 발치에는 흑인 하녀가 서 있는데, 막 손님이 오셨음을 의미하는 꽃다발을 한 아름 들고 있다. 화면 오른쪽 끝에는 검은고양이 한 마리가 꼬리를 치켜세운 채 서 있다. '암고양이'는 당시 프랑스에서 성기나 매춘 등을 암시하는 은어였다. 나폴레옹 3세 시절 파리에는 공식적으로 5,000명, 실제로는 어림잡아 약 12만 명의 매춘부가 있었다고 한다.

<그림 19> 에두아르 마네, <올랭피아 Olympia>, 1863년.

<그림 20> 티치아노, <우르비노의 비너스>, 1538년.

당시 파리 인구가 170만 명이었음을 감안하면 적지 않은 수의 여성들이 몸을 팔아 생계를 이어갔던 것이다. 그러나 당시 점잔[50]과 위선을 구분하지 못한 대중들은 공적인 장소에서 노골적인 장면을 보면서 낯선 경험에 진땀을 흘려야 했다.

마네는 의도적으로 공간을 협소하게 표현하여 관객들이 그림 속 올랭피아와 직면하도록 한 것이다. 그러나 관람자와 비평가들의 눈에 비친 그림 속 모델은 여전히 매춘부였고, 예술품이 아닌 '저급하고 문란한 음란물'로 보였던 것이다. 마네는 모더니즘을 추구하는 신세대이자 선구자가 아니라 고상하고 품격 있어야 하는 그림의 질서를 파괴하는 퇴폐적이고 과격한 인물로 낙인찍혔다.

마네가 시도한 예술이 모더니즘을 추구한다는 것은 어떤 의미인가? 모더니즘을 추구한다는 것은 전통적인 제도나 질서에서 벗어나는 것으로서 모더니즘을 추구하기 위해서 전통적 고정관념을 해체시키는 새로운 조건화가 이루어지는 것이라고 할 수 있겠다. 그러나 마네의 시도에 대해서 당시 사회적 분위기는 냉랭하다 못해 거친 표현들의 발언들이 쏟아져 나왔다. 마네는 전통예술에서 벗어나기 위해 새로운 장치로서 신이 아닌 인간 여성을 표현했고, 그것은 곧 관습적이고 통념적인 사고의 질서를 무너뜨리는 계기가 된 것이다.

3. 피카소와 조르주 브라크

입체주의자들은 대상을 여러 조각으로 해체해서 다시 재구성하려 했다. 한 때 야수주의에 가담했던 브라크는 야수주의를 떠나 피카소와 더불어 입체주의 운동에 동참하였다. 입체주의의 목표는 르네상스 이후 500년 동안 회화를 지배해왔던 원근법적 공간 자체를 무너뜨리는 것이었다. 그런 의미에서 입체주의는 글자 그대로 회화의 '혁명'이었다고 할 수 있다. 입체주의 화풍의 예술가들은 대상을 여러 시점에서 바라보아 해체된 단편들을 하나의 평면에 다시 재조합하려고 했다. 다시 말해 하나의 평면에 두 개 이상의 시점이 공존하여, 원근법이라는 약속된 질서에서 해방되어 다양한 각도에서 바라본 공간을 평면에 배치할 수 있는 것이었다.

---

50) 의젓하고 듬직한 태도, 점잖은 태도의 뜻을 가진 명사.

입체파는 사실적 모사(模寫)를 과감히 파괴하는 데 앞장섰다. 그러면서 공간분할과 색채구성을 획기적으로 바꿨으며, 이를 계기로 다양한 20세기 새로운 예술사상의 흐름을 낳는 촉진제가 되었다. 처음 입체파가 등장했을 때 입체주의 역시 조롱의 표현이었다.

<그림 21> 피카소, <우는 여인>, 1937년.

입체파는 왜 등장했는가? 그 시대에 맞는 새 미술이 필요했기 때문이다. 20세기도 21세기처럼 못지않게 격변의 시대였다. 프로이트의 '정신분석'과 아인슈타인의 '상대성이론'과 베르그송의 '창조적 진화' 등과 같이 전에 없는 과학과 철학 그리고 인간의 내면을 더 깊이 파헤친 정신분석 등이 등장했기 때문이라는 것이다.[51]

20세기 최고의 화가로 일컬어지는 피카소가 입체주의 기법으로 표현한 <그림 21>의 <우는 여인>모델은 스페인이 한창 전쟁 중이던 시절에 만나 피카소의 여자 친구 도라 마르이다.

도라 마르는 피카소와 말이 잘 통하는 지적인 여인으로 그의 작품 세계에 많은 영향을 주기도 했는데, 그 시절 피카소에게는 '마리 테레즈'라는 또 다른 여자 친구가 있었다. 이 때문에 도라 마르가 피카소 앞에서 종종 울음을 보이곤 했었다고 한다. 피카소가 이 그림을 그린 데는 이유가 있었는데 당시 조국 스페인에서 정부군과 반란군 사이 내전이 3년 동안이나 계속되면서 피카소에게 큰 상처가 되었다고 한다. 들려오는 소식은 전쟁의 고통과 죽음에 대한 것들뿐 이었고, 이로 인해 피카소의 마음이 한없이 우울하고 슬펐던 찰나 피카소 옆에 등장한 여인이 바로 도라 마르였던 것이다.

그리고 피카소는 도라 마르를 만나면서 세상의 비극을 본격적으로 그리기 시작했고, 전쟁에 대한 두려움과 공포, 분노, 슬픔 같은 여러 복잡한 감정을 <우는 여인> 표정에 담았다고 한다. 여인의 앞모습과 옆모습을 한 화면에 동시에 담고 있는데, 대상을 한 방향에서만 보는 것이 아니라, 여러 방향에서 본 모습을 하나의 화면 안에 다시 재구성하는 방식으로 입체주의를 만들어가는 피카소의 독특한 표현법이다.

<그림 22>의 제목에 나타난 아비뇽이라는 지역을 조사해보면 그림에서 여인들의 자세가 나온 바탕을 이해할 수 있다. 아비뇽은 바르셀로나의 뒷골목으로서 사창가이다. 피카소는 그 매춘거리의 매춘부들을 표현하려던 것이다. 그의 많은 습작을 보면 남성고객을 유혹하는 여인 군상이 나온다. 그러나 <아비뇽의 처녀들>에서는 남성의 모습은 보이지 않는다. 단지 여인들만이 있다. 피카소는 좀 더 외설적인 자세를 통하여 아비뇽의 여인들의 모습을 적절히 표현하려했던 것이다.

---

51) 김형순, 「20세기 초 서양미술에 혁명을 일으킨 '입체파' [리뷰] '피카소와 큐비즘'전」, Oh my News, 2019.02.14.

<그림 22> 피카소, <아비뇽의 처녀들>, 1907년.

매춘거리인 아비뇽의 여자들을 표현하면서 피카소는 사물을 다양한 각도에서 관찰한 부분 부분을 떼어내 평면상에서 재결합하는 방식으로서 미술사에서 큐비즘이라 부르는 이즘의 표현방식의 시초를 이루고 있다. 이 무렵 피카소는 아프리카 조각에 심취해 있었는데, 왼편의 세 여인은 고대 이베리아 조각에서, 오른편 두 여인은 아프리카 조각에서 영감을 끌어냈다는 해석이다. 그런데, 입체파의 이러한 표현이 처음부터 긍정적인 반응으로 받아들여진 것은 아니다. 여태껏 보지 못했던 방식으로 제작된 <아비뇽의 처녀들>은 처음에는 소수의 사람들에게만 보여졌다고 한다.

런던 테이트 갤러리관장을 역임했던 윌 곰퍼츠(Will Gompertz)의 저서 『발칙한 현대미술사』에 따르면 당대 프랑스 시인이자 모더니스트들과 어울리던 아폴리네르조차 입체파의 작업방식을 이해하기까지 얼마간의 시간이 필요했다고 서술하고 있다. 피카소가 신뢰하던 친구 아폴리네르에게 <아비뇽의 처녀들>을 의기양양하게 보여주었을 때 아폴리네르는 충격과 당혹감에 휩싸였고, 피카소의 그림 인생도 산산이 부서질 것이라 생각했다고 한다.[52]

<아비뇽의 처녀들>을 부정적으로 평가한 사람은 아폴리네르만이 아니었다. 당시 전도유망한 예술가였던 마티스조차 피카소에게 현대예술을 망가뜨리려 한다는 조롱과 분노 섞인 표현을 했다고 전해진다. 작품에 대한 혹평에 대해 앙드레 드랭은 다음과 같은 표현을 했다고 한다.

> "어느 날엔가 저 커다란 캔버스 뒤에서 목을 매달고 자살한 피카소가 발견될지도 모른다." [53]

하지만 조르주 브라크는 다른 사람들과 달랐다. 그는 피카소의 그림을 보고 주변의 혹평에 상관없이 모험을 시도했다. <그림 23>은 조르주 브라크가 시도했던 최초의 입체파 그림 <에스타크의 집>이다. <에스타크의 집>은 1908년 여름에 브라크가 머물렀던 마을의 풍경 중 하나이다. 눈에 보이는 자연을 해체시켜 새로운 입체적 구성의 시초를 보여준 것이다.

<그림 23> 조르주 브라크, <에스타크의 집Houses at L' Estaque>, 1908년.

브라크는 <에크타크의 집>을 살롱에 출품하려 했는데, 처음에 위원회는 그의 작품을 무시하고 경멸했다. 살롱에 출품된 이 작품에 대해서 당시 심사위원이었던 마티스는 "브라크가 작은 정육면체들로 이루어진 그

52) 윌 곰퍼츠, 앞의 책, p.173.
53) 윌 곰퍼츠, 위의 책, p177.

림을 보내왔다.” 며 비꼬는 투로 평가하였는데, 이후 입체파(큐비즘)라는 새로운 용어의 시초가 되었다.

피카소와 브라크는 재현을 중시했던 전통주의 예술관에서 탈피하여 자연을 기하학적 기법으로 단순화시키고, 환영의 극대화를 위한 원근법의 체계를 배제함으로써 새롭게 세상을 표현하는 방법을 고안한 것이다. 이들은 500여 년을 지배해 온 ‘원근법’ 이라는 예술규칙을 깨트려 전통예술에 도전하는 새로운 ‘차이’[54]를 탄생시켰다.

4. 뒤샹의 <샘>

종래의 예술에 대한 관념을 외면하고 완성된 작품 자체보다 아이디어나 과정을 예술이라고 생각하는 새로운 미술적 제작 태도를 개념미술이라고 한다. 개념미술이 나타나게 된 가장 큰 시대적 배경은 기존의 리얼리즘과 합리적인 기성 도덕, 전통적인 신념 등을 일체 부정하고, 극단적인 개인주의·도시 문명이 가져다준 인간성 상실에 대한 문제의식 등에 기반을 둔 다다이스트들의 문화 예술 운동이 바탕이 된다. 모더니즘은 19세기 말엽부터 유럽 쁘띠 부르주아 지식인들 사이에서 발생하기 시작하였다. 20세기에 들어와 크게 유행한 문예사조로 ‘근대주의’ 또는 ‘현대주의’ 라고도 하는데, ‘근대’ 혹은 ‘현대’ 라는 개념이 20세기 후반부터 ‘포스트모더니즘’ 의 등장으로 의미가 모호하게 된다.

19세기 말 당시 시대적 분위기는 계몽주의와 혁명을 거치면서 제 1차 세계대전의 발발과 함께 기존의 사회질서, 전통적 종교관이나 도덕을 밑받침하고 있던 확실성에 대해 회의를 품게 되는 시기였다. 이런 사회적 분위기에 대해 니체(Nietzsche, F.W.)의 허무주의와 프로이트(Freud, S.)의 정신분석학, 마르크스(Marx, K.)의 유물사관과 혁명이론 등의 사상들이 대두되면서 이미 모더니즘의 기초를 마련해놓았다. 모더니즘은 세계를 정신적·물질적으로 황폐화시킨 제1차 세계대전을 전후하여 크게 성행하였다. 개념미술도 이러한 시기에 발생하게 된 장르이다. ‘개념미술’ 이라는 말을 처음 사용한 사람은 헨리 플린트로서 1961년에 쓴 글에서 그는 다음과 같이 말했다.

---

54) 1415년 8월 피렌체 두오모 성당 앞에서 브루넬레스키(Filippo Brunelleschi)의 실험에 의해 예술사에서 최초로 선원근법의 원리가 탄생되었다. 건축가였던 브루넬레스키는 자신의 의뢰인들에게 자기가 지을 건물의 모습을 미리 보여줄 목적에서 원근법을 개발했다고 한다. 3차원의 공간을 2차원의 평면에 옮겨놓는 것이 회화의 원리이므로, 브루넬레스키는 화가들에게도 자신이 발명한 원근법을 권하기 시작한다. 이후 마사초(Masaccio)가 회화에서 최초로 원근법에 입각한 그림을 탄생시키면서 재현을 중요하게 생각했던 르네상스 시대의 회화는 그 표현방법에서 절정의 시기를 맞이한다. 이후 원근법에 대한 의문과 함께 마니에리스모 시기를 맞이하면서 원근법이 붕괴되는데, 모더니즘 시대에 와서 입체파였던 피카소와 브라크에 의해 원근법은 완전히 해체가 된다. 그들은 자신이 보는 것이 타자가 보는 것과 동일하다 생각하지 않았고, 기존의 원근법은 과학적인 속임수라고 생각하였다. 그리고 다양한 각도에서 보이는 것을 한 화폭에 재구성함으로써 원근법에 입각한 표현방법에서 벗어나게 되었다. 입체파는 현실에 보이는 것을 화폭에 옮겨 담는 방법에서 전통적 선원근법과 다른 방식으로 표현함으로써 선원근법에 입각한 전통적 예술 방법과 차이를 만들었다.

"개념예술은 무엇보다도 개념을 재료로 하는 예술이다. 음악의 재료가 소리인 것처럼 말이다. 개념들은 언어와 아주 밀접한 관계가 있으므로, 개념예술은 언어를 재료로 하는 예술형식이라 할 수 있다." [55]

개념미술의 선구자는 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)으로 거슬러 올라간다. 그는 1913년 예술가의 역할에 대하여 "물질을 교묘하게 치장하는 데 있지 않고 미의 고찰을 위한 선택에 있다"는 정의를 내렸다. 뒤샹의 이러한 생각은 입체파시절 '종합적 입체주의'에서 기성품과 오브제를 이용한 창작에서 반反미학적 경향이 확립되었다고 할 수 있다. 이것이야말로 개념미술의 근본적인 미학이다.

<그림 24> 뒤샹, <자전거 바퀴>, 1913년(1964년 복제, 원작 소실).

뒤샹은 <그림 24>의 <자전거 바퀴>와 그 이후의 작품들을 통하여 형식과 기교 및 회화가 가지는 낭만성을 버리고 일상에서 발견되는 평범한 대상물을 예술작품으로 도입하였다. 이러한 작품 활동은 전통적인 예술 입장에서 본다면 결과적으로 아무런 예술작품도 제작하지 않은 것으로 보인다. 뒤샹은 예술작품을 위한 수단으로서의 전통적 매체(캔버스, 대리석, 목재, 석재 등)를 이용하는 방식에 대하여 다른 생각을 가졌다. 전통적 방식은 어떤 매체를 이용할 것인지 정하고 그에 맞춰 예술가의 생각을 표현하는 방식으로, 이는 예술가의 자유로움을 처음부터 제한한다고 생각했기 때문이다. 뒤샹은 작가의 자유로운 생각을 우선으로 하고 그 생각을 표현하는 데 가장 효과적인 재료라면 그것이 일상용품이어도 상관없는 것이었다. 즉, 예술가의 일상생활에 작품을 창작하기 위한 콘셉트를 구상하는 행위 그 자체부터 이미 예술이고, 조형 활동이 되는 것을 의미하는 것이었다. 결국 뒤샹은 미술의 존재에 근본적인 질문을 던지고, 기존의 '예술제도'에 대한 질서를 흔들어놓은 혁명적 예술가였다.

1917년 당시 독립미술가협회의 이사이자 전시회 조직 위원으로서 뒤샹은 학계와 평론가들이 지금껏 예술이라고 인정하는 기준에 의문을 제기하고 싶었다. 뒤샹이 생각하기에 학계와 평론가들은 오지랖만 넓을 뿐 대부분 작품을 평가할 가격이 없는 결정권자들이었다.[56] 예술품의 자격을 결정하는 사람은 예술을 진정으로 이해하는 사람이거나 예술가이어야 한다는 생각과 함께 예술가가 특정한 대상을 직접 표현하지 않고 생각해 낸 아이디어도 작품이라 주장하면, 그것이 대상의 배경과 의미에 영향을 미쳐 작품으로 완성된다는 것이 뒤샹의 생각이었다.

---

55) 진중권, 「진중권의 현대미술 이야기(6) ; 개념미술」, 경향신문, 2012. 10. 12.
56) 윌 곰퍼츠, 앞의 책, p27.

지금껏 전통적 의미로서 예술가는 작품을 표현하는데 필요한 재료나 도구 같은 매체를 이용하여 주어진 주제를 최대한 아름답게 표현, 재현하는 것이 목적이었으다. 그리고 예술가로서의 존재는 예술 시장에서 예술을 소비하고 향유하는 기득권층의 요구에 부응하기 위한 하나의 도구적 역할이 컸다. 이러한 규격화, 정형화되어 있던 전통예술은 중세시대에 이르러 암흑시기라고 불릴 정도로 종교적인 형식에서 벗어나지 못하고, 엄격하게 예술가의 감정은 배제되었다. 화가들은 예술가로서의 표현에 자유롭지 못한 현실에 회의를 느끼기 시작하여 매너리즘에 빠지게 되었고, 몇몇 선구자적 예술가들에 의해 진정한 예술의 의미를 찾기 시작했다.[57]

<그림 25> 뒤샹, <샘>, 1917.

뒤샹의 전통예술에 대한 비판 이전에 이미 19세기 프랑스를 중심으로 당시 사회에 대하여 부정, 비판하던 예술가들은 기존의 주류 예술이 고수하던 질서를 뒤집어엎고 새로운 시대의 예술을 알리려는 의도였다. 전통예술의 과정은 지배계급과 종교, 매체로 인해 예술가의 생각에 제약이나 제한을 두게 되는 것이 문제였는데, 규칙들에 제약받고 끌려다니는 것에 진절머리가 난 뒤샹은 이러한 정형화된 예술과정을 바꾸고 싶어 했던 것이다. 그래서 뒤샹은 예술가의 작업과정에서 1순위를 예술가의 아이디어(개념, concept)로 정하고 그것을 발전시킨 다음에 매체를 정하는 것이었다.[58]

그의 이러한 생각은 '레디메이드(ready-made)'를 고안하게 되고, 미술작품의 전통적인 제작 방식을 뒤엎는 작업이 되었다. 뒤샹은 예술가가 의지만 가지고 있다면 진부하거나 대량생산된 물건들도 얼마든지 예술작품이 될 수 있다고 생각하였다. 이렇게 관습적, 통념적인 미의 기준을 무시하고 미술작품과 일상용품의 경계를 해체시킨 뒤샹의 첫 레디메이드 작품은 <자전거 바퀴>다. 그리고 가장 악명이 높았던

---

57) 르네상스 시대 이후 화가들에게는 더 이상 발명할 것이 없었다. 예술표현에서 재현의 방법으로서 중요한 것들은 이미 르네상스 시대의 대가들이 발견하고 완성시켰기 때문이었다. 이후 바로크와 로코코시대에 예술가들은 발달된 재현 방법 위에 자신들의 현란한 기교를 뽐내는 일밖에 없을 정도였다. 선원근법을 이용한 현란한 기교를 과시하는 것에 점점 식상함을 느끼고, 이탈리아 회화는 르네상스시대의 절정기를 지나 전환기를 맞이하였다. 그 변화의 단초를 제공한 것이 미켈란젤로였다. 미켈란젤로는 일생에 <피에타>를 3번 제작하였는데, 가장 유명한 1499년에 제작된 바티칸의 <피에타>, 1550년경 제작된 피렌체의 <피에타>, 1564년에 제작된 미완성의 <론다니니 피에타>이다. 여기서 주목할 것은 가장 아름답다고 평가되고 있는 1499년의 <피에타>에 비해 1564년의 <피에타>로 갈수록 이미지가 무너지고 형태의 비례도 르네상스 시대의 제작적 황금비율과 맞지 않은 것을 알 수 있다. 르네상스의 완벽한 재현을 고집하던 비평가들의 눈에는 말년의 <피에타>는 미완성이거나 혹은 미켈란젤로가 노망이 들어 제작된 것으로 보였다고 한다. 르네상스 예술의 재현에 대한 이상화가 파괴되어 가는 것으로 보이는 말년의 <피에타>를 통해 미켈란젤로는 "이 세상 덧없는 것들이 신을 명상하기 위해 내게 주어진 시간을 빼앗아갔습니다." 라는 말을 했다고 전해진다. 이는 완벽한 재현의 이상화를 위해 인간세계에서 만들어진 원근법은 작품의 내용으로 들어갈 감정의 여지를 주지 않았다는 의미가 내포되어 있다. <피에타>의 변화는 외형적 아름다움을 추구하는 것이 진정한 예술이 아님을 고민한 미켈란젤로의 흔적이라고 할 수 있다.

58) 윌 곰퍼츠, 위의 책, pp.26-27.

것은 뉴욕에서 공개되어 스캔들을 일으켰던 작품이 남성 소변기로 만든 <그림 25>의 <샘>이다.

뒤샹의 레디메이드는 굳이 우연한 결합을 통해 콜라주가 되지 않아도 그저 '명명'만으로 작품이 된다는 것을 나타냈다. <샘>이 미국 독립예술가협회에서 거절당했을 때, 다른 사람의 작품을 자기 것인 양 가져온 일종의 주장에 대해 비어트리스 우드의 「리처드 머트 사건(The Richard Mutt Case)」이라는 글에서 뒤샹의 입장을 아래와 같이 옹호했다.

> "머트가 직접 그 <샘>을 만들었는가는 잘못된 질문이다. 그가 그것을 '선택'한 것이다. 그는 일상에서 흔히 볼 수 있는 물건을 가져와 새로운 제목과 관점 아래 그 쓰임새가 사라지도록 배치했다. 그 결과, 그 오브제에 대한 새로운 생각이 창조됐다." [59]

뒤샹의 <샘>이라는 작품은 보다시피 남자 화장실의 변기이며 공장에서 나온 상태 그대로다. 단지 변기 왼편에 'R. Mutt'[60]라고 뒤샹의 사인 대신에 변기 제조회사의 이름을 써넣은 것이 뒤샹이 한 일이다. 분명 독립예술가협회의 전시 취지는 엘리트주의적인 국립 디자인 아카데미나 상업갤러리로부터 자유롭고, 새로운 형식의 정기적인 모던아트 포럼을 개최하는 것이었다.[61] 뒤샹은 이 전시에서 작품설치 위원회의 의장을 맡았었는데, 작품 전시방식에 대해서 기존의 유파나 유행에 따라 분류하지 않고, 작가의 성을 기준으로 알파벳 순서대로 배열하자고 제안했다고 한다. 민주적이고 반위계적, 반기성 체제적인 모던아트 전시회의 표본이었다. 그러나, 취지와 달리 뒤샹의 <샘>이 전시장으로 옮겨지자 작품에 대한 갑론을박이 벌어졌고, 투표결과 근소한 차이로 <샘>은 전시 대상에서 제외되었다. 뒤샹은 이 사건으로 위원회 의장 자리를 사임하고 항의하였는데, 협회는 다음과 같은 입장을 밝혔다.

> "<샘>은 (…) 본래의 자리에 있으면 매우 유용한 물건이겠지만, 미술 전시회는 그 본래의 자리가 아니며, 어떤 정의에 의해서도 그것은 예술작품이라 할 수 없다." [62]

분명 전시의 취지는 전통적 위계질서에서 탈피하여 민주적인 입장에서 작품을 전시하는 것이었지만, 뒤샹의 <샘>은 비도덕적이고 천박하다는 혹평을 받기도 했다.

---

59) 매슈 애프런 외 5명, 김정은 번역, 『마르셀 뒤샹 The Essential Duchamp』, p.78, 국립현대미술관 진흥재단, 현실문화연구, 2018.

60) 뒤샹은 <샘>을 (Richard의) R. 머트(Mutt)라는 작가의 작품으로 출품했다. R. 모트라는 필명은 J. L. 모트 철강 제품(J. L. Mott Iron Works)을 비튼 것으로, 뒤샹은 친구이자 화가인 조지프 스텔라(Joseph Stella), 아렌스버그와 함께 이 회사의 맨해튼 쇼룸에 가서 소변기를 구입했다. 리처드 머트는 뒤샹의 정체를 숨기고 사람들의 반응에 영향을 주지 않기 위해 만든 인물이었다. 매슈 애프런 외 5명, 앞의 책, p.76-77 참조.

61) 위의 책, p.76.

62) 위의 책, p.77.

또한 예술가가 직접 제작하지 않은 것을 자신의 것처럼 가져온 것이 표절에 가깝고, 독창적이지 못하다는 비난까지 받았다고 한다. 협회의 보수적 입장을 대변하는 조지 벨로스는 <샘>에 대하여 다음과 같이 말했다고 한다.

> "아무리 회비를 내고 작품을 전시할 권리를 가졌다 해도 그야말로 아무거나 전시해도 되는 건 아닙니다. 이건 정말…끔찍합니다. 관람객들은 이 전시를 혐오할 것이고 다른 회원들 모두가 잘못도 없이 욕을 먹게 될 겁니다."(…) "무조건 안 됩니다. 이런 말도 안 되는 게 전시되기 시작하면 다음엔 어떤 미친 인간이 캔버스에 말똥을 잔뜩 발라 와서 작품이라고 우길 겁니다. 그래도 좋다는 겁니까?"[63]

당시의 분위기에서는 기품 있거나 근사할 것 같은 작품을 기대하고 갤러리에 온 사람들에게 이 작품이 전시되었다면 분명히 실망스러웠을 것이다. 하지만 이 작품은 오늘날에도 화제가 되듯이 우리에게 예술에 관해 한 가지 근본적인 물음을 던진다. 과연 이게 예술인가? 아닌가? <샘>은 근원적인 질문들, 즉 예술의 창작과정에서 나타나는 비도덕성과 작품으로서의 유용성, 그리고 독창성과 의도성, '우연' 내지 예술가의 권위와 관련된 질문들이 오늘날까지도 이어지고 있다.[64]

한편 뒤샹이 기성품에 '이름 붙이기'를 한 행위에서 우리는 언어와 사물 간의 관계를 다시 생각해 볼 수 있다. 철학자 비트겐슈타인은 이름을 부여한다는 것은 하나의 사물에 이름표를 붙이는 것과 같다[65]고 말하는데, 초기에 그가 구상한 이상 언어는 세계 속에서 말과 사물이 일 대 일 대응 관계를 맺고 있는 것이었다. 그러나 그의 후기 철학에서는 그러한 일 대 일 관계가 끊어지고 언어는 사물의 본질을 투영하는 것이 아니라 좀 더 복잡한 방식으로 관련되어 있음을 '언어게임'[66]이나 '가족유사성'[67]을 통해 이름과 그 이름이 부여된 것 사이의 관계에

---

63) 김태진, 앞의 책, p.323.

64) 이것은 오늘날 한국의 조영남 '대작논란'으로 이어진다. 화투를 그린 회화에서 화가의 역할과 그림의 가치는 무엇으로 평가되는지 법정에서 죄의 유무를 따지는 판결까지 심판받는 사건이 되었다. 본 논문 Ⅴ장, p.99, 참조.

65) 루트비히 비트겐슈타인, 『Philosophische Untersuchungen』 : §26. 우리는 언어를 배운다는 것은 대상들에 이름을 부여하는 데 있다고 생각한다. 가령 사람, 형태, 색깔, 아픔, 기분, 수(數) 등에 이름을 부여하는 데 있다고 생각한다. 다시 말해 - 이름을 부여한다는 것은 하나의 사물에 이름표를 붙이는 것과 같다. 우리는 이를 한 낱말을 사용하기 위한 준비라고 부를 수 있다. 하지만 그것은 무엇에 대한 준비인가? ; 번역은 이승종 옮김, 『철학적 탐구(해제)』, p.57 , 아카넷, 2016. 참조.

66) 루트비히 비트겐슈타인, 『Philosophische Untersuchungen』 : §27. "우리는 사물들을 명명하고 이제 그것들에 관해 이야기할 수 있다: 이 야기 속에서 그것들을 언급할 수 있다." - 마치 우리가 그 다음에 행할 것이 명명 작용에 의해 이미 주어져 있다는 듯이. 마치 "사물들에 관해 이야기한다"고 불리는 오직 하나만이 존재한다는 듯이. 하지만 우리는 우리의 문장들을 가지고 대단히 다양한 것들을 행한다. 단지 외침들만을 놓고서 생각해 보자. 그것들은 매우 다양한 기능들을 가지고 있다. 물!, 비켜!, 아야!, 도와줘요!, 좋아!, 아니!, 그런데 당신은 아직도 이 낱말들을 "대상들의 이름들"이라 부르고 싶은가? 언어 §2와 §8에는 이름을 붙는 물음은 존재하지 않았다. 우리는 이것과 그 상관물인 지시적 설명이 하나의 고유한 언어놀이라고 말할 수 있을 것이다. 이는 실은, 우리는 "이것은 이름이 뭐지요?"하고 묻도록 교육, 훈련받았으며, 그러면 이에 대해 이름을 주는 일이 뒤이어 일어난다는 것을 뜻한다. 그리고 어떤 것에 대해 이름을 발명한다고 하는 언어놀이도 존재한다. 그러니까, "이것의 이름은…이다"라고 말하고는 그 새로운 이름을 사용하는 언어놀이. (어린아이들은 그렇게 해서 예컨대 그들의 인형들에 이름을 주며, 그리고 나서는 그것들에 관해서, 그리고 그것들에게 이야기를 한다. 여기서 즉시, 우리가 사람 이름을 가지고 그 이름을 지닌 사람을 부른다는 것이 얼마나 별난 것인지를 생각하라!) ; 번역은 이영철 옮김, 『철학적 탐구(해제)』 ,

대하여 설명한다.

세계 속에서 언어와 대상과의 관계, 그리고 그러한 관계 맺음에서 형성되는 '개념화', '제도화', '규범화' 되는 것들이 완벽하거나 완성적이라 생각되는 통념적 사고로 전환되어 우리 스스로를 고립시키게 된다. 이러한 현상들 안에서 설정되는 위계와 편견, 왜곡들로부터 뒤샹은 완전히 새로운 방법으로 전통적 예술관과 다른 '차이'를 불러일으킨 것이다. 그러나 20세기 모더니스트들의 의도적인 무질서, 대상성의 파괴, 오브제의 도입, 창작의 우연성 등 그들의 '새롭고 낯선' 시도들은 전통적 예술 관념에 따르면 도저히 예술이라고 할 수 없는 것으로 분류되었다.[68] 전통주의자들에게 모더니스트들은 그들의 기준과 관념 등을 공유할 수 없는 '차이'를 가진 아웃사이더였던 것이다.

5. 호안 미로, 르네 마그리트, 살바도르 달리

모더니즘 예술의 흐름 중에서 뒤샹의 '레디메이드'와 더불어 대접을 제대로 받지 못한 부류가 '초현실주의' 예술가들이다. 형과 색에 대하여 몰두하였던 모더니스트들은 형식보다 주제를 탐구하려 했던 초현실주의를 주류에서 벗어난 일탈로 간주하는 경향이 있었다. 진중권은 『이미지인문학 2』에서 클레멘트 그린버그[69]의 모더니티에 대한 형식주의의 관점을 인용하면서 초현실주의에 대해 다음과 같이 평가될 수 있음을 시사한다.

> "매체에 대한 반성에서 벗어나 매체 밖의 세계(이를테면 무의식)를 탐구하는 초현실주의는 모종의 시대착오, 즉 모던 이전으로 되돌아가는 퇴행 현상일 뿐이다." [70]

클레멘트 그린버그식의 모더니즘에 대한 해석은 곧 초현실주의가 모더니즘 다운 회화적 언어를 사용하지 않았기 때문에 모더니즘 예술이지 않다는 것이다. 마치 뒤샹이 민주적이고 반위계적일 것이라 생각했던 전시에서 예술 시장의 위계를 무너뜨릴만한 작품 <샘>이 인정받지 못했던 사건과 비슷한 관점이다.

---

pp.39-40, 책세상, 2006, 참조.

67) 가족 유사성 : 비트겐슈타인(Wittgenstein)의 『철학적 탐구(Philosophische Untersuchungen) 제1부 제67장에서 다루고 있는 내용으로 한 집단의 구성요소는 일반적으로 어떤 특성을 공통적으로 가지고 있는 것이 아니라 유사한 성질(공통된 성향)을 가지고 있다는 개념이다.
루트비히 비트겐슈타인, 『Philosophische Untersuchungen』 : §67. 나는 이러한 유사성들을 "가족 유사성"이란 낱말에 의해서 말고는 더 잘 특징지을 수 없다. 왜냐하면 몸집, 용모, 눈 색깔, 걸음걸이, 기질 등등 한 가족의 구성원들 사이에 존재하는 다양한 유사성들은 그렇게 겹치고 교차하기 때문이다. — 그리고 나는 '놀이들'은 하나의 가족을 이루고 있다고 말할 것이다. ; 번역은 이영철 옮김, 『철학적 탐구(해제)』 , pp.70-71, 책세상, 2006. 참조.

68) 진중권, 앞의 책, p.197, 2008.

69) 클레멘트 그린버그에 따르면, 회화에서 '모더니티'란 회화가 자연을 탐구하기 이전에 먼저 자기 자신, 즉 회화라는 매체의 가능성부터 점검하는 것을 의미한다.

70) 진중권, 『이미지인문학 2』, p.139, 천년의상상, 2014.

초현실주의는 당시 전쟁 이전의 사회를 지탱하던 가치관에 대한 회의로 탄생한 화풍이었다. 소위 이성이라 믿어온 것들이 되려 전쟁과 같은 비극을 만들어내자 예술가들은 고민에 빠졌고, 이때 프로이트를 비롯한 학자들에 의해 '무의식'이라는 개념이 새롭게 대두되었다. 앙드레 브르통은 1차 세계대전 중 어느 정신병원에서 인턴을 하고 있을 때 포탄 충격의 희생자를 돌보았다고 한다. 이때 그는 전쟁에서 겪은 끔직함에 대하여 '환각적' 행태를 보이는 환자를 보게 된다. 환자의 착란 현상은 곧 환자에게 있어 자유와 해방의 상태가 된다고 보았고, 앙드레 브르통은 이런 현상에 대한 영감을 하나의 창작의 원리로 받아들이는 단초를 마련한다. 그리고 오늘날 예술사가들에 이르기까지 초현실주의 개념에 대하여 도덕적인 선입견으로부터 벗어난 '무의식의 세계' 속에서 새로운 가치를 찾고자 했던 것으로 기술해왔다.

1917년에 '초현실'이라는 어휘를 고안해 낸 것은 아폴리네르였다. 자신의 희곡 「티레지아의 유방(Les Mamelles de Tirésias)」을 설명하면서 '초현실적인 극'이라는 표현을 썼던 것이다.[71] '초-현실주의(surrealism)'라는 표현에서 아폴리네르는 '현실을 넘어서다'라는 뜻을 의도했다. 1924년 초현실주의 개념을 정립한 앙드레 브르통(Andre Breton)에 따르면, 초현실주의는 사회를 겨냥한 총력전이었다.[72] 초현실주의는 부르주아들의 무의식을 파고들어 그들의 위선적인 태도들을 들춰내겠다는 의도였던 것이다. 그는 초현실주의에 대하여 마음의 진정한 작용을 표현하고자 하는 '자동기술법'을 제시하고, 이성적 현실에 숨기고 있던 위선에 대하여 감시를 배제하고, 미적·도덕적 선입관을 초월하여 기록된 것으로 정의한다. 이성의 억제 작용이 없는 진실한 현실(부르주아들의 역겨운 본성)을 동시에 제시하려는 것이 초현실주의의 핵심 원리라고 설명한다.[73] '가면을 쓴 모습'과 '가면 뒤 숨겨진 모습'을 동시에 드러내려는 것, 전혀 어울릴 것 같지 않은 것을 동시에 조합하는 것이 초현실주의 아이디어였던 것이다. 브르통이 추구하는 초현실주의는 충격적인 글과 그림을 통해 저마다의 내면에 도사린 '타락'을 드러내고자 했다.[74] 초현실주의는 선입견으로부터 벗어나 인간 무의식에 내재되어 있는 각종 이미지를 꺼내는 실험이자 시도들이었다.

윌 곰퍼츠는 『발칙한 현대미술사』에서 1925년 11월 파리의 피에르 갤러리에서 처음으로 초현실주의 전시회가 열렸을 때, 피카소의 작품 옆에 걸린 호안 미로(Joan Miró)의 <어릿광대의 사육제(Le Carnaval d' Arlequin)>는 제1회 초현실주의 전시회에서 논란거리가 되었다고 기록하고 있다.

---

71) 극 중에서 모성애가 없는 여주인공은 어머니보다 군인이 되고 싶어한다. 그 때문에 얼굴에서 수염이 자란다거나 가슴이 떨어져나가고 있다는 식의 주장을 늘어놓는다. 남편은 별일 아니라는 듯 어깨를 으쓱해 보이고는, 홀로 아이를 낳아보겠노라 말한다. 그러고는 하루아침에 4만 49명의 아기를 낳는다. 실로 '초현실적인 극'이 아닌 수 없다. ; 윌 곰퍼츠, 김세진 옮김, 『발칙한 현대미술사』, pp.329-330, ㈜알에이치코리아, 2012. 참조.

72) 윌 곰퍼츠, 위의 책, p333.

73) 피터 게이, 앞의 책, p253..

74) 윌 곰퍼츠, 앞의 책, p.334.

<그림 26> 호안 미로, <어릿광대의 사육제 Le Carnaval d' Arlequin>, 1924-1925년.

<그림 26>은 미로가 유명세를 얻기 직전에 제작된 것으로서 미로 스스로가 자신의 상상력이 최대치일 때의 작품이라고 인정한 대표작으로 유명하다. 형편이 어려워 제대로 먹지 못한 미로는 혼미한 의식 상태에서 천장 위에 모종의 형체가 보이는 것을 무의식에 가까운 자동기술법으로 표현한 그림이라고 한다.

초현실주의를 추구하는 예술가들은 기성 미술이 부르주아적 욕망을 지지한다고 믿고 그것에 반대했다. 그에 따라 초현실주의 예술의 1차 목적은 예술의 정통성을 파괴하는 것이었다. 이 그림에서도 미로가 상상한 형체가 비논리적 사건들처럼 현실과 개연성 없는 형태로 표현되었다. 초현실주의에서 말하는 '순수한 상태'로 미리 생각하지 않고 의식에서 분리된 무의식 상태에서 본능적으로 표현한 것처럼 때마침 미로는 초현실주의 개념을 회화에 적용시킨 것이었다. 그러나 호안 미로는 초현실주의의 '자동기술법'과 다다이즘의 영향을 받았지만, 자신이 어느 미술운동의 그룹에 회원이 되기를 원하지 않았다고 한다. 앙드레 브르통이 초현실주의 예술가로서 극찬하던 미로였지만, 미로가 자신의 재능을 러시아 발레단의 의상 디자인에 상업적으로 활용하자 브르통은 미로를 비난했다고 전해진다.[75] 앙드레 브르통은 초현실주의 예술가들이 자신이 계획하고자 했던 울타리 안의 조건에 맞추어 활동하기를 바랬던 모양이다.

이 시기에 그려진 초현실주의 작품들 중 우리에게 자주 소개되어 익숙해진 작가는 르네 마그리트가 대표적이다. 르네 마그리트가 처음부터 초현실주의 작품을 그렸던 것은 아니다. 그는 1920년 중반까지만 해도 미래주의와 입체주의 성향의 작품을 그렸고, 종종 잡지나 간행물, 카탈로그 작업을 하기도 했다. 20대 초반에는 벽지공장의 그래픽 디자이너로 활동하다가, 20대 중반에 들어서 조르조 데 키리코의 작품 <사랑의 노래>를 보고 영감을 얻어 그때부터 초현실주의 작품을 그리기 시작했다고 한다.

<그림 27> 르네 마그리트, <이미지의 반역La trahison des images(ceci n'est pas une pipe)>, 1929년.

르네 마그리트는 파이프가 그려져 있는 그림 아래에 '이것은 파이프가 아니다'라는 문구를 넣어 이미지와 대상, 언어와 사고 사이의 필연적인 관계를 무너뜨린다. 그의 작품들은 작품의 제목과 담고 있는 내용의 부조화, 혹은 작품의 주제와 현실 간의 부조화가 특징인 것으로 잘 알려져 있다. 그중 가장 많이 논의된 작품은 <그림 27>의 <이미지의 반역>이다. <이미지의 반역>은 담배를 피울 때 사용하는 파이프 한 개, 그리고 그 밑에 있는 프랑스

75) 피터 게이, 앞의 책, p.256.

문구는 “Ceci n’est pas une pipe(이것은 파이프가 아니다).” 라고 적혀 있다. 작품 앞에 선 관람객에게 왜 그런 문장을 작품에 넣었는지 고민하게 만든다. 파이프를 그린 그림이지 이것은 실제 파이프가 아니란 뜻인가? 그렇다면 작가는 관람객에게 ‘이것은 파이프가 아닌’ 작품을 보여주는 것인가? 철학적 사고를 요구하는 작품을 그린 초현실주의자 르네 마그리트는 이처럼 친숙한 이미지 앞에서 관람객의 익숙하지 않은 당황스러움을 불러일으킨다. 뒤샹이 일상용품이었던 소변기를 예술작품의 오브제로 활용하여 갤러리에 등장시킴으로써 당황스러움을 불러일으켰다면, 마그리트는 평면적 회화에 일상용품인 담배 파이프를 그려놓고 그것이 담배 파이프가 아니라는 의미의 텍스트를 대치시킴으로써 당연시되었던 언어체계를 흔들어서 당황스러움과 혼란스러움을 일으켰다. 뒤샹은 물질과 개념의 어울리지 않는 연결을 통해 혼란을 일으켰다면, 마그리트는 당연하다고 생각하던 물질과 개념의 관계를 ‘아니다’ 라는 부정적 용어를 사용하여 연결을 끊어내면서 대중들의 인식에 혼란을 일으켰다. 뒤샹과 마그리트는 분명 시도는 다르지만 당연하게 여겨졌던 인식의 체계에 충격을 안겨 전통적 관념을 해체시키고자 한 것은 공통적이다.

할 포스터는 초현실주의의 본질을 가장 잘 드러내는 개념은 ‘언캐니(uncanny)’[76]라고 생각했다. 작업을 통해 언캐니(낯설음, 충격, 새로움) 효과를 만들어내는 것이 초현실주의의 미학적 목표였다. 언캐니 효과로 마그리트는 어떤 대상을 본래 그것이 있던 곳에서 떼어 예기치 않은 문맥으로 제시하는 데페이즈망(depaysement) 기법을 이용한 작품들을 주로 선보였다. 그리하여 그의 작품은 시각적인 충격과 신비감을 불러일으키고 사고의 혼란을 가져오는 동시에 그림 속에 위트를 선사한다. 마그리트의 단어와 이미지의 관계에 대한 그림을 접할 때 관객의 당황스러움은 증폭되는데, <그림 27>에서 보이듯 마그리트는 ‘파이프’를 ‘파이프라 하지 않는’ 모순된 어법을 창조한 것이다.

<그림 28> 르네 마그리트, <투시도 : 다비드의 레카미에 부인>, 1949년.

1920년대의 초현실주의는 크게 두 가지의 회화 양식으로 발달했다. 하나는 호안 미로가 선호한 ‘오토마티즘(자동기술법)’이고, 다른 하나는 르네 마그리트나 살바도르 달리와 같은 예술가들이 <그림 28>과 같은 사실주의적 양식으로 묘사하여 기묘하면서 낯선 형상을 만들어 내는 것이다. 후자는 고전적 전통주의 예술로 돌아가는 것처럼 보여졌다. 그러한 이유로 많은 평론가들에게 초현실주의 예술가들은 점점 추상(抽象)으로 나아가는 모더니즘 예술에서 다시 구상(具象)으로 회기하여 역행하는 부류로 받아들여지기도 했다.[77]

76) 정신분석학에서 ‘언캐니’는 ‘그동안 억압되어왔던 것이 통합된 정체성이나 미적 규범, 사회질서 등을 파멸시키면서 회귀’하는 것을 볼 때 생기는 심리적 분위기로 정의된다. ‘언캐니’는 독일어 ‘운하임리히’의 역어로, 심리학자 에른스트 옌치가 도입한 개념이다. 그는 언캐니의 감정을 “살아 있는 듯한 존재가 정말로 살아 있는지, 혹은 그 반대로 생명 없는 대상이 실은 살아 있는 게 아닌지 의심스러운 상태”로 정의했다.

달리는 1930년대 초현실주의 운동을 형성한 예술가 중 한 사람이었다. 그는 세속적인 것을 '몽환적'으로 그려내어 외부 세계의 이미지를 변하기 쉽고 무상한 것으로 여기게 한다. 달리는 전쟁을 역사적 사건이라기보다 운명적인 재앙으로 간주했다고 한다. 그는 속물근성으로 가장한 무정부주의를 견지하면서 사회, 정치적 상황을 분석해 자신의 그림에 이용하려고 했는데, 히틀러를 찬양해서 초현실주의자들에게 경멸을 받기도 했다.[78] 살바도르 달리는 비현실적인 이미지를 현실적으로 표현할수록 이미지 환각에 빠지기 쉽다는 사실을 깨달았다.

<그림 29> 살바도르 달리, <기억의 지속>, 1931년.

프로이트의 영향으로 살바도르 달리의 작품에는 무의식의 세계에서 나타날 법한 관능적이면서 상징적인 기호들이 자주 등장하기 시작하는데, 인간 본연의 욕구들을 표현한 것이었다. 그러한 표현의 작업 중 가장 유명한 작품을 예로 든다면 <그림 29>의 <기억의 지속>이다.
작품은 달리가 생각했던 초현실주의에 입각하여 체계적으로 구성 요소들을 왜곡하여 낯선 분위기를 연출하였다. 꿈이라는 무의식 속에 나타난 잠재된 욕망을 이 같은 불길한 물체들로서 표현하였다. <그림 29>는 영원과 소멸에 대해 인간이 가지고 있는 신비로운 의식을 드러낸 작품이다. 달리는 그의 작품을 통해 기호와 상징적 표현으로 무의식 세계를 표현하고자 했다. 윌 곰퍼츠의 저서에 의하면 <기억의 지속>은 달리의 가장 큰 두려움이었던 발기불능, 가차 없는 시간, 굴욕적인 죽음을 표현한 작품이라고 설명하고 있다.
세계를 지배하고 있는 합리주의에 대해 비꼬는 달리의 그림은 현대 사회에 대한 비판의식을 강하게 드러내고자 하였다. 달리의 작품은 고상한 예술과 통속적 예술이 뒤섞여 노골적으로 드러내고 있다. 달리는 자주 정치적 암시를 이용해서 작품에 대한 악평이 자자하기도 했고, 후에 파시즘을 찬양하면서 브르통과 갈등을 빚고 초현실주의 그룹에서 쫓겨났다고 한다.

입체파 이후 모더니스트 예술가들은 외부 세계의 재현적 표현을 제거하던 것과 달리 초현실주의자들은 구상적 재료와 표현, 문학적 주제, 정치적이고 시사적인 효과가 추구되었다. 찰스 해리슨에 의하면 당시 '순수 시각적인 것'을 추구하고자 했던 모더니즘 예술에서 초현실주의 예술가들에 의해 형식의 독립성이 손상되었다고 평가하면서 주류가 되고 있었던 모더니스트들은 초현실주의 예술가들을 비난하거나 무시했다.[79]고 기술하고 있다. 당시 초현실주의 예술가들은 모더니즘 예술이라고 불리는 틀 밖에 있고자 하는 진정한 모더니스트이거나, 형태와 색채의 추상적인

77) 로버트 앳킨스, 박진선 옮김,『알기쉬운 현대미술의 개념풀이』, p.148, 시공아트, 2009.
78) 한스 베르너 홀츠 바르트 , 라슬로 타센, 엄미정 외 옮김, 『모던아트』, p.370, 마로니에북스, 2018.
79) 찰스 해리슨, 앞의 책, p.53.

순수 예술을 추구하려던 모더니스트 예술가들 집단에 속하지 못하는 다다이스트처럼 예술의 개념과 무의식을 탐구하는 초현실주의자들 역시 또 다른 아웃사이더였던 것이다.

지금까지 몇 가지 모더니즘 예술의 작품을 통에서 모더니스트 예술가들의 새로운 시도들이 당대에 어떤 반응과 평가를 받았는지 살펴보았다. 작품을 통해 모더니스트들과 고전주의자들 사이에서 소통의 차이, 혹은 모더니스트 예술가 사이에서의 모더니즘에 대한 견해의 차이가 다음과 같이 있었음을 알 수 있었다.

첫째, 관습적 예술체계를 법칙화하여 규정화된 예술을 가치 있는 예술로 평가하는 고전주의자들과 달리 모더니스트들은 신격화된 전통적 사고를 해체시키기 위해 일상적이고 평범한 것을 예술의 새로운 주제나 재료로 활용하였다. 이러한 시도로 인해 고전주의자들과 모더니스트들 사이의 예술에 대한 생각의 차이가 있었다.

둘째, 아카데미나 살롱이라는 제도를 통하여 예술적 가치를 부여하려 했던 보수적 전통주의자들과 기득권 세력들의 부정과 부조리를 비판하는 모더니스트들 사이의 정치적 이념의 차이가 있었다.

셋째, 형태와 색채위주의 추상적 순수 예술을 추구하려던 모더니스트들과 예술개념, 의식과 무의식, 상업적인 것과 오브제 등의 실험적 시도를 추구하려던 모더니스트들 사이의 모더니즘 예술에 대한 생각의 차이가 있었다.

이러한 차이를 통해 전통주의 예술가들과 모더니스트들 사이에서의 차이와 모더니스트들 내부에서 나타나는 차이를 통해 상대적인 견해를 비난하고 공격하는 쟁론이 있었음을 알 수 있었다.
배타적 다툼이 되었던 모더니스트 예술가들의 '새로운 차이'는 어떤 것이고, 집단들이 만들어내는 쟁론은 어떤 체계로 나타나는지 알아보기 위해 원효의 통섭철학을 통해 고찰하고자 한다. 원효의 통섭철학은 상호간의 차이에 대한 개방과 수용에 대한 체계를 설명하고 있다.

다음 장은 이러한 통섭철학에 대하여 좀 더 구체적으로 알아보고 모더니즘 예술에서 나타난 다툼의 원리를 이해하고 풀어내는데 적용하고자 한다. 그리고 보편적으로 생각했던 것과 보편적이지 않다고 생각하는 것에는 어떤 차이가 있고, 왜 다른 해석과 감정을 불러일으키는지 <Ⅴ. 통섭철학을 통한 모더니즘 예술의 '차이미학' 발견>에서 구체적으로 살펴보도록 한다.

Ⅳ. 원효의 통섭(通攝) 철학

1. 통섭(通攝) 이란?

흔히 지식의 통합을 통섭(統攝, consilience)이라고 부른다. 대중들에게 알려져 있는 통섭(統攝)[80]은 큰 줄기(統)를 잡다(攝)는 풀이로서, '서로 다른 것을 한데 묶어 새로운 것을 잡는다'는 의미로 해석된다. 오늘날 사회가 바라는 통섭은 '소통'을 뜻하는 통섭(通涉)과 '전체를 도맡아 다스린다'는 의미를 가진 통섭(統攝)의 두 가지 성격이 포함되어 있는 것이다. 현재까지 주로 다루어지는 용어로서의 통섭은 서로 이질적인 것들이 섞여 새로운 지식을 창출해 내는 과정을 의미하는 경우가 대부분이다. 특히 박근혜 전前대통령이 창조경제의 핵심으로 꼽는 '융합'과 맞물려 더욱 회자되기 시작하면서 2015개정교육과정[81]에까지 영향을 미칠 정도였다. 최재천 교수는 통섭을 '지식의 대통합'이라 했지만, '과학으로 모든 학문을 통치하겠다'는 것은 위험한 발상이라고 비판하면서 원효의 화엄사상도 통합뿐 아니라 개별적 가치를 중요하게 여겼기 때문에 윌슨의 통섭과는 다른 의미라는 것을 강조하였다. 그럼에도 불구하고 여전히 '통섭'이라는 용어는 별 의심 없이 '통합(統合)'과 '융합'이라는 의미로 해석되면서 21세기의 새로운 지식의 장을 완성시키는데 필요한 전문적 도구나 해결 방법처럼 소개되기도 한다. 여기서 주의하여 짚고 넘어갈 부분은 기존에 연구된 『CONSILIENCE』의 원저자인 에드워드 윌슨이나 윌슨의 책을 『통섭(統攝)』으로 번역한 최재천(2005) 교수의 통섭(統攝)과 본 연구에서 이야기하고자 하는 원효의 '통섭(通攝)'은 그 의미가 다르다는 것이다.

기존에 보편화 되어 이해되고 있는 통섭이 '흡수'하여 동일시되거나 절대화되는 통합·융합의 의미라면 원효의 통섭(通攝)은 위계에 따른 일방적인 흡수가 아닌 서로의 차이를 '개방'하여 서로 동일선상에서 '소통'함으로써 각각의 차이가 서로 본연의 모습으로 더 드러나게 하는 의미를 가지고 있다. 차이를 만났을 때

---

80) 우리나라에서 통섭統攝이라는 용어와 의미가 빈번하게 사용되기 시작한 것은 『사회생물학 : 새로운 종합(Sociobiology : The New Synthesis)』(1975)을 저술한 미국의 생물학자 에드워드 윌슨(Edward O. Wilson)이 사용한 '컨실리언스(consilience)'를 그의 제자인 이화여대 최재천 교수가 원효의 화엄사상을 빌려 '통섭統攝'이라고 번역하면서부터 21세기 트렌드처럼 번져나갔다고 할 수 있다. 그러나 상지대 최종덕 교수는 윌슨이 사용한 '컨실리언스'라는 용어는 대등한 통합이 아니라 인문학이 자연과학에 종속되는 일방향적 통합으로 해석했으나, 이 용어가 최 교수에 의해 번역되면서 원저자의 의도와 다르게 확대 재생산되고 있다며 비판하기도 했다. 윌슨에 따르면 세계는 합법칙적인 물질세계로서 눈에 보이는 모든 현상은 물리적 법칙들로 환원될 수 있는 물질적 진행과정에 근거한다 보았다. 그리고 윌슨은 자연과학과 사회학, 인문학 및 예술과 종교 등 총체적인 지식의 통합을 주장하였으나 윌슨의 주장이 일종의 종속적 환원주의로 치우쳐 있음을 지적하고, 이미 많은 비판을 받기 시작했다.

81) 2015개정교육과정에서 길러내고자 하는 인재상은 창의·융합형 인재양성을 목표로 하고 있다. 이에 교육과정의 큰 특징으로 개인의 학습역량을 키울 수 있는 창의·융합활동에 중점을 두는 것이다. 이러한 목표를 실행하기 위해 2015개정교육과정에서 처음으로 통합사회와 통합과학이라는 과목이 시행되었는데, 예를 들어 통합사회일 경우 사회와 윤리, 지리과목이 융합하여 하나의 주제로 통합적으로 학습을 하는 방법이다. 그런데 여기서 거론되는 통합은 에드워드 윌슨이나 최재천 교수가 해석한 하나의 주제로 흡수되어 통합되는 의미가 포함되어 있다.

관습적인 잣대에서 새로운 위계질서를 만드는 것이 아니라 차이 그 자체를 통해 서로를 드러내어 알아차리게 하는 것이다. 본 연구에서는 이러한 통섭(通攝)이 오늘날 21세기에 요구되는 발전적이며 개방적인 소통방식임을 밝히고자 한다. 이러한 통섭(通攝)적 이해 방식을 통해 지금까지 절대화된 전통의 기준에서 해석·평가되어 '차이'를 거북해하거나 인정하지 못하고 위계를 재생산하는 쟁론적 태도에서 벗어나 서로를 배척하고 제거해 버린 예술사조에 대한 재해석을 통해 미처 알아차리지 못했던 것을 알아가는 것이다.

인간은 사회를 구성하면서 자신의 취향과 욕구가 비슷한 사람들과 모임을 가지려는 경우가 많다. 자신이 추구하고자 하는 방향에 따라 관계를 형성하는데, 그 과정에서 그 대상이 무엇이든 인간은 개념에 의해 분류하고 체계화시키면서 새로운 경험을 만든다. 박태원은 언어에 의해 개념을 구성하고 분류, 연관시켜 체계를 만드는 과정은 대상의 '반영'이 아니라 '해석'과 '가공'이 추가된다고 한다.[82] 인식의 체계는 언어체계를 거치면서 '있는 그대로' 수용되지 못하고 대상에 대해 가치를 판단하거나 평가하게 되는데, 그 과정이 주관적이라는 것이다.

박태원은 '화쟁'에 대하여 구체적 쟁론들을 염두에 둔 문제 해결의 태도를 담고 있는 언어로 해석한다. 이런 화쟁 이론의 성격을 풀이하는 데 있어서 화해하고 통합하는 의미가 아닌 구체적 쟁론에 대한 문제 해결로서, '통섭(通攝)이론으로서의 화회(和會)주의'로 보고 있다.[83] 이 같은 점을 염두에 두면서 이 장에서는 통섭을 이끌어내는 원효의 '화쟁'과 『금강삼매경론』에 나타난 통섭의 체계와 내용을 검토하여, 이와 관련한 원효의 통섭철학의 논리 형식을 펼쳐내는 원천의 내용과 의미를 고찰하고자 한다.

원효가 살았던 7세기는 삼국시대를 거쳐 통일신라시대에 이르기까지 당시 시대적 특징을 규명하는 키워드에서 '통합'을 빼놓을 수 없다. 왜냐하면 당시 한반도의 시대는 배타와 독점의 분열 정신이 넘쳐나고 통일 전후 삼국은 격렬하고 빈번한 전쟁으로 인해 타자부정과 다툼의 시대였기 때문이다. 이러한 시기에 신라 불교와 불교인들은 통합과 화쟁(和諍)으로 불교사상을 이해하고 전개시켜 소통하고자 하였다.

신라 불교에서의 통합과 화쟁은 원효와 의상에 의해 그 사상이 실천되었다. 특히 원효는 대상에 대한 통찰을 펼칠 때 주로 '통(通)', '섭(攝)', '총섭(總攝)', '회통(會通)', '화회(和會)' 등의 용어를 채택하였다. 여기서 '통(通)'은 '막힌 것을 뚫음, 닫힌 것을 열리게 함, 서로 만나게 함'의 의미로, '섭(攝)'은 '끌어안음, 서로 섞임, 상호의존과 상호작용을 허용함'의 의미로 사용된다.[84]

그런데, 앞에서도 언급했듯이 일반적으로 사용되는 통섭(統攝)과 원효가 사용하는 통섭(通攝)은 같은 의미가 아니다. 권력적 위계질서로 편입, 흡수되는 통섭(統攝)과

---

82) 박태원, 『원효, 하나로 만나는 길을 열다』, p.271, 한길사, 2012.

83) 박태원, 「화쟁사상을 둘러싼 쟁점 검토」, p.126, 『한국불교사연구』 제2호, 2013.

84) 박태원, 『원효의 화쟁철학 ; 문(門) 구분에 의한 통섭(通攝)』, p.16, 세창출판사, 2017.

달리 통섭(通攝)은 각각의 대상들이 '동일선상의 각자 자리에서 서로 열고 소통할 수 있는 지평'이라는 점에서 우선순위를 두거나 우열함을 가려 흡수하려는 목적으로 이끄는 것을 해체시킨다. '서로 다른 것을 한데 묶어 새로운 것을 잡는다'는 의미가 아니라, 각자 자신의 위치에서 본연의 역할을 하게 하고, 그 자리에서 전체를 개방하며, 서로 비추어 끌어안아 놓치고 있었던 것에 대하여 보완하고 깨닫게 되는 것이 원효의 통섭인 것이다.
원효는 『금강삼매경론』을 통해 통섭으로 가는 길이 곧 환각에서 벗어나 참모습의 지혜로 향하는 것임을 다음의 문구에서 찾아 볼 수 있다.

> "(…) 훌륭한 이여! 이와 같은 '하나처럼 통하는 일'(一事)이 [보살의] 여섯 가지 수행과 '[모두] 통하고 [서로] 끌어안고 있으니'(通攝), 이것이 부처님의 깨달음인 '모든 [것을 사실 그대로 만나게 하는] 지혜의 바다'(薩般若海)이다." [85]

박재현은 주장들 간 소통의 부재를 해결하려는 입장에서 여러 불교 이론체계들이 갖는 부처의 가르침에 대한 정체성을 훼손하지 않으면서도 불설(佛說)들 사이의 부정합과 모순을 해결할 수 있는 해결의 단서를 중생의 생멸심(生滅心)에 근거한 '통섭'에서 찾고 있다. 여기서 단순히 소통의 부재를 해결하기 위해 차이를 모아들이는 의미의 섭(攝)에 치중하지 않고 차이들을 서로 연결시키는 의미의 통(通)을 추가하여 통섭(通攝)으로 전제된 소통을 강조하고 있다.[86]
통섭을 위해 원효는 화쟁 논법을 펼치는데, 원효의 핵심 철학 중 하나인 일심(一心) 철학에서도 마찬가지로 통섭으로 귀결된다.

박태원에 의하면 일심사상과 화쟁사상이 언제나 서로 결합되거나 거론되는 것은 아니지만, 통찰을 담아내기 위한 구성 체계로서 밀접한 관계가 있다는 것이다. 또한 원효의 사상은 통섭 이념의 조건으로 일심사상의 통합기능을 현실화 시키는 통로로서 각(覺) 사상과 여래장(如來藏) 사상을 비중 있게 설명한다. 그러므로 통섭을 이해하기 위한 필요조건의 체계들을 알아보고 구성체계들이 공통적으로 귀결되는 통섭과 어떻게 상호작용하는지 살펴보도록 한다.

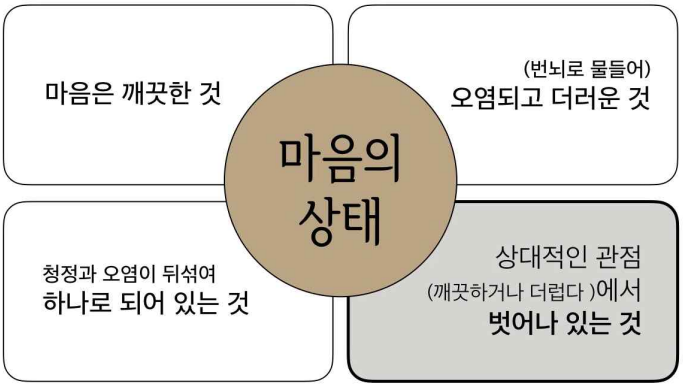
당시의 동아시아 불교 사상가들은 마음의 상태를 다양한 관점에서 설명했는데, 크게 네 가지로 나눈다. <그림 30>과 같이 첫째는 마음은 깨끗한 것이라는 입장, 두 번째는 마음이 번뇌로 물들어 있기 때문에 오염되어 더러운 것이라는 입장, 세 번째는 청정과 오염이 뒤섞여서 하나가 되어 있다는 입장, 네 번째는 깨끗하다거나 더럽다는 상대적인 관점을 벗어나 있다는 입장이다.

---

85) [H1, 651a12~19; T34, 991a4~9] : 佛言, "四緣者, 一謂作擇滅力取緣, 攝律儀戒, 二謂本利淨根力所集起緣, 攝善法戒, 三謂本慧大悲力緣, 攝衆生戒, 四謂一覺通智力緣, 順於如住. 是謂四緣. 善男子! 如是四大緣力, 不住事相, 不無功用, 離於一處, 卽不可求. 善男子! 如是一事, 通攝六行, 是佛菩提薩般若海." ; 번역은 박태원, 『금강삼매경론 (하)』, pp.155-160, 세창출판사, 2020, 참조.

86) 박재현, 「해석학적 문제를 중심으로 본 원효의 會通과 和諍」, p.391, 『불교학연구』제24호. 2009.; 김태수, 「원효의 화쟁논법 연구; 사구논리를 중심으로」, p.11, 서울대학교, 2019.

여기서 원효의 입장은 네 번째이다. 마음은 이 더럽다거나 깨끗하다는 상대적인 구분을 벗어난 절대적인 '어떤 것'이며, 그것을 언어로써는 규정할 수 없기 때문에 억지로 이름을 붙여서 부를 때 '일심(一心)'이라고 부른다는 것이다. 마음에 대한 원효의 이 같은 해석을 '일심사상'이라고 부른다.



<그림 30> 마음의 네 가지 상태

『금강삼매경론』에 따르면 일심(一心)에 대하여 다음과 같이 설명하고 있다.

> "『능가경楞伽經』에서 <"'불변·독자의 본질/실체가 없고 [불변·독자의 본질/실체로 보는 분별의] 동요가 없음'(寂滅)을 '하나처럼 통하는 마음'(一心)이라고 부르며, '하나처럼 통하는 마음'(一心)을 '여래의 면모가 간직된 창고'(如來藏)라고 부른다">라고 말한 것과 같다. 지금 이 [금강삼매경] 의 글에서 말하는 "현상의 '사실 그대로'"(實法相)라는 것은 [능가경에서 말하는] '불변·독자의 본질/실체가 없고 [불변·독자의 본질/실체로 보는 분별의] 동요가 없음'(寂滅)이라는 뜻이고, [금강삼매경에서 말하는] "하나처럼 통하게 하는 깨달음의 완전한 뜻"(一覺了義)이라는 것은 바로 [능가경에서 말하는] '하나처럼 통하는 마음'(一心)과 '여래의 면모가 간직된 창고'(如來藏)[라는 말에 담긴] 뜻이다."[87]

원효가 성취하여 실천한 일심(一心)의 지평은, 실체관념이라는 무지가 제거되어 실체 관념이 구축했던 허구들이 해체된 세상이다. 일심의 지평에서는 쌓여있던 실체의 벽을 걷어내어 모든 존재가 서로를 향할 수 있는 것이다. 비로소 경계가 없이 서로를 포용하는 통섭의 면모가 드러나는 것이다. 박태원은 무지로 인해 허구에 사로잡혔던 상태에서 벗어나 토대를 가리키는 '하나가 된 마음(일심)'을 부처님이 열어 보인 무아지평을 담아내는 새로운 버전의 기호로 해석하였다.[88]

---

87) [H1, 609c23~610a16; T34, 964b17~c1] : 此下, 第二標所觀法, 亦有二句. 一者直標所觀法深, 二者爲他說是深法. "一覺了義"者, 一心本覺如來藏義, 過是永無餘深法故. "難解"者, 義甚深, 非諸二乘所知見故. "難入"者, 體甚深, 唯佛菩薩乃能入故. 卽以後句而釋前句, 欲明初門所標'佛智所入實法相'者, 直是一心本覺如來藏法. 如楞伽經 言, "寂滅者, 名爲一心, 一心者, 名如來藏". 今此文言"實法相" 者, 是寂滅義, "一覺了義"者, 卽是一心如來藏義. 法華論云, "諸佛如來, 能知彼法究竟實相, 言實相者, 謂如來藏, 法身之體, 不變義故". 今此經言 "一覺"者, 一切諸法, 唯是一心, 一切衆生, 是一本覺, 由是義故, 名爲一覺. 至下演中, 當更分別. ; 번역은 박태원, 『금강삼매경론 (상)』, pp.273-275, 세창출판사. 2020, 참조.

88) 박태원, 앞의 책, p.54, 2012.

"이 일심의 지평에서는 실체의 벽이 무너져 모든 존재가 서로를 향해 열리면서, '한 몸'과도 같은 전일적(全一的) 통섭의 면모가 드러난다. 원효는 이 지평에 대해, 모든 차이가 '본질의 다름'으로 분리되지 않기에 '하나'(一)라 불러보고, 그 실체 없이 존재하는 세상을 참모습 그대로 '아는' 작용이 존재하기에 '마음'(心)이라 말을 붙여본다고 한다. 무지로 인해 망각했던 존재 고향을 가리키는 '하나가 된 마음'(일심)은, 부처님이 열어 보인 무아(無我) 지평을 담아내는 새로운 버전의 기호다." 89)

원효는 『금강삼매경론』의 모든 내용이 결국 한 가지 맛, 일미(一味)의 관행(觀行)으로 돌아가고 있음을 밝히고 있다. 원효의 통섭은 차이와 차이가 만났을 때 서로가 붙들고 있는 동일성 환각을 붙들지 않아야 비로소 본연의 모습으로 만날 수 있는 희망을 발견하는 것이다. 실체적 분별로 인한 집착(貪著), 배타, 공격에 물든 '편 가르기'에서 빠져나왔을 때, 비로소 그 이면에 존재하면서 아직 알아차리지 못한 가능성을 확인하여, '통섭'의 길로 한 걸음 나아가는 원천을 확보하는 것이다.
그렇다면 현상의 차이들을 배타적 다툼이 아닌 평화적 공존으로 소화하기 위해서는 어떤 조건들이 필요할까?
원효의 통섭에서는 첫째, 모든 존재들이 실체적 분리를 극복하고 '둘 아님(不二)'으로 만날 수 있는 원리가 확보되어야 한다는 것, 둘째, 그 원리는 자기완성의 기초인 동시에 타자를 자신들의 잣대에서 평가하지 않고 있는 그대로 존중·배려를 하는 것이 그 필연으로 수반되어야 한다는 것이다.90)
원효 사상에서는 그 근본 원리의 자리를 일심(一心)이 차지하고 있는데, 원효 사상이 보여주는 통섭적 기능 역시 일심을 그 원천으로 하고 있음이 분명하다.

불이(不二)는 둘이 아님을 뜻하는데, 불교사상은 인식의 인위적 구성(주관성)을 주목하는 동시에 인식에 내재한 환각적 무지와 기만, 그로부터 해방되는 데 주목한다. 여기서 불이(不二)의 필요성이 요구되는 것은 언어적 사유방식을 통해 왜곡이 심해지고 상실된 본래의 모습을 되찾아 자신과 타자가 함께 발전적으로 공존하기 위한 통섭적 구조를 만들기 위함이다. 『금강삼매경론』에서는 불이(不二)에 대하여 다음과 같이 풀이하고 있다.

" '얕은 곳에서부터 깊은 곳으로 들어가는 측면'(從淺入深之門)에 의거하여 '원인의 완전함과 결과의 온전함[을 기준으로 한] 차이'(因滿果圓差別)를 드러내었지만, 만약 '하나처럼 통하는 현상이어서 [서로 불변·독자의 본질/실체로서] 다르지 않은 측면'(一法不二之門)에 의거하면 곧 '원인과 결과가 [서로] 다르지 않고'(因果不二) '마음과 대상이 [서로] 별개가 아니다'(心境無別). [이 '다르지 않은 측면'(不二之門)에서는] '원인과 결과가 [서로] 다르지 않기'(因果不二) 때문에 "원인이 아니다"(非因)라고 말하였고, '마음과 대상이 [서로] 별개가 아니기'(心境無別) 때문에 "조건이 아니다"(非緣)라고 말하였다. 왜냐하면 앞에서 말한 것과 같이 '원인과 결

89) 박태원, 위의 책, p.54.
90) 박태원, 『원효와 의상의 통합사상』, p.14, 울산대학교출판부, 2004.

과’(因果) 및 ‘마음과 대상세계’ (心境)라는 것은 오로지 ‘하나처럼 통하는 완전한 지혜’(一圓智)가 스스로 작용하는 것이기 때문이다. 이미 [‘하나처럼 통하는 완전한 지혜’(一圓智)] 자신의 작용일 뿐인데 무엇이 원인(因)이고 무엇이 조건(緣)이겠는가? 또한 이 지혜의 작용은, ‘[차이들을] 평등하게 볼 수 있는 깨달음의 경지’(等覺位)에 있을 때는 ‘[사실 그대로] 이해하여 [분별의 동요를] 그치게 하는 지혜’(照寂慧)라고 부르니 ‘[근본무지에 따라] 생겨나고 사라지는 동요 양상’(生滅之動相)에서 아직 벗어나지 못했기 때문이고, ‘[차이들을] 사실대로 함께 만날 수 있는 깨달음의 경지’(妙覺位)에 이를 때는 ‘[분별의 동요를] 그쳐 [사실 그대로] 이해하게 하는 지혜’(寂照慧)라고 부르니 이미 제9식識의 ‘궁극적인 평온’(究竟靜)으로 돌아갔기 때문이다. 그러나 지금은 저 ‘[서로] 다르지 않은 측면’(不二之門)에 의거하였으므로 앞서 동요(動)가 있었던 것도 아니고 뒤에 그침(寂)이 있는 것도 아니니, 그침(寂)과 동요(動)라는 작용이 ‘본연에는 불변・독자의 본질/실체가 없음’(性空)에 의거하기 때문이다.” 91)

언어를 매개로 한 대상의 인식체계는 ‘주관적’이며, 곧 인식의 환각적 무지로 연결이 되고, 이는 흥미롭게도 불교에서 ‘둘로 나눔’의 문제로 수렴되고 있다.92) 언어에 의해 사유하는 인간은 세상을 인식하는 과정에서 ‘옳고/그름’이나 ‘좋다/싫다’ 등과 같이 ‘상반된 둘로 나누어’ 처리하는 경향이 있다. 박태원은 동시에 존재할 수 없는 상반된 존재들로 나뉜 세상은 필연적으로 싸우는데, 자신이 존재하려면 상대가 사라져야 하거나 그 반대여야 한다는 생각이 지배적이라고 설명한다. 그리하여 상반된 것들의 관계는 폭력성을 띠고 상대를 파괴하려 한다.
이러한 구조는 넓게는 국가적으로 좁게는 작은 소모임에서조차 이루어지고 있음을 흔히 볼 수 있다. 왜곡된 해석과 평가로 분별하여 ‘끼리끼리 문화’를 만들어내는 것도 동일성 집단의 폭력성으로 나타난 현상 중 하나다. 결국 언어로 이루어진 세계는 인식의 체계화 과정에서 존재의 참모습을 알지 못하고 왜곡된 허상에서 빠져나오지 못하게 되는 것이다. 원효는 언어체계로 인해 상반된 둘을 서로 개방시켜 둘 아님(不二)의 상태로 나아가기 위해 ‘화쟁’과 ‘통섭’의 필요성을 이야기한다. 그러므로 통섭으로 가는 체계를 마련하여 일심의 경지가 되었을 때, 참모습을 보게 되어 평화의 길에 오른다고 설명한다.

박태원은 인간이 무엇을 욕구하거나 생각할 때, 언어적 관념이 개입한다고 말한다.93) 이러한 언어능력으로부터의 인과조건으로 사유 처리되는 과정에서 오히려 가장 뛰어나고 훌륭한 전망을 발견한다고 하였다. 실체적 분별로 인한 탐욕(貪慾)・진애(瞋恚)・우치(愚癡)(줄여서 탐・진・치)에 물들어 옳고 그름을 따져 집착하지 않고,

---

91) [H1, 657b12~c2; T34, 995a12~23] : 此是摠成圓融不二. 上約從淺入深之門, 以顯因滿果圓差別, 若就一法不二之門, 卽因果不二, 心境無別. 因果不二, 故言“非因”, 心境無別, 故曰 “非緣”. 所以然者, 如前所說, 因果心境者, 唯一圓智之自用故. 旣唯自用, 何因何緣也? 又此智用, 在等覺位, 名照寂慧, 未離生滅之動相故, 至妙覺位, 名寂照慧, 已歸第九識究竟靜故. 然今就其不二之門, 非先有動, 非後有寂, 寂動之用, 用性空故. 若就此義, 性空是無, 無動靜故, 是亦不然. 故言“非有非無”. “非有”可爾, 云何“非無”者? 空相亦空故. 如是述成圓融不二. “若化”已下, 勸入是義.; 번역은 박태원, 『금강삼매경론 (하)』, pp.221-222, 세창출판사, 2020, 참조.

92) 박태원, 앞의 책, p272, 2012.

93) 박태원, 앞의 책, p.110, 2017.

그 이면에 존재하면서 아직 구현되지 않은 새로운 희망적 가능성을 확인하는 것이다. 분별심이 지관(止觀)[94]에 의해 변환되면, 연기(緣起)적으로 합리화하는 사유들 예를 들어 삶과 죽음, 성스러움과 속됨, 선악의 자의적 규정, 옳고 그름 등의 분별과 분리가 근원에서 해체되어 그들이 '둘 아님(不二)'으로 만나는 동시에, 타자 부정의 충동(갈애충동)이 '하나됨에서 자발적으로 발현되는 끝없는 이로움'으로 전환되는 일심(一心)의 경지가 된다는 것이다.

원효는 존재 환각인 실체관념에서 해방되면 모든 존재와 세계가 '서로를 향해 열리고' '서로를 껴안는' '둘 아닌' 지평이 드러나면서 통섭의 원천을 확보하게 된다고 하였다.[95] 그리고 둘로 대립 되는 항목을 <그림 31>과 같이 세 유형으로 보고 세 유형의 대립 되는 항목을 '둘 아닌' 것으로 볼 수 있어야 '둘 아닌' 진리가 온전해진다고 한다.[96]

<그림 31> 둘로 대립되는 세 유형의 항목들

또한 원효는 통섭(通攝)을 하기위한 마음자세로서 어디에도 머무르지 않아야 하는 무주(無住)의 마음가짐을 필요로 한다고 한다. 그러나 인간은 언어적 기준에 의해 수립된 기준선에 따라 '차이'를 처리함으로써 스스로 언어에 갇히고, 깨달음에 갇혀 다시 스스로 고립시켜 버린다. 열려있어야 타자와 통(通)하고, 타자나 대상과의 관계에서 만나는 '차이'를 받아들이는데 걸림이 없어야 하며, 다시 서로 들어가 자비(慈悲)롭게 껴안음(攝)으로서 서로 통하여 알아차리는 것이다.

『금강삼매경론』에 따르면 무주의 경지에 오르는 것은 여래의 면모를 드러내는 것과 같음을 다음과 같이 설명하고 있다.

> "여래께서 설하신 가르침(法)은 모두 '[어떤 것에도] 머무름이 없는 [경지]'(無住)를 따른 것이니, 저도 '[어떤 것에도] 머무름이 없는 경지'(無住處)를 따라 이 경지에서 여래에게 예를 올립니다. 여래의 면모(相)가 [지닌] '허공과도 같아 움직이지 않는 지혜'(等空不動智)에 대해 예를 올리며, ['있다'(有)고 보거나 '없다'(無)고 보

94) 지관은 지(止)와 관(觀)의 합성어로서 정신을 집중하여 마음이 적정해진 상태의 지와, 있는 그대로의 진리인 실상(實相)을 관찰하는 관이 함께하여 일심의 경지로 가기위한 자세임을 의미한다.

95) 박태원, 앞의 책, p.19, 2004.

96) 박태원, 앞의 책, p.346, 2012.

는 치우친 견해에] 집착하지 않고 ['있다'(有)고 보는 관점과 '없다'(無)고 보는 관점의 중간에도] 머무르는 곳이 없으니, [그처럼] '머무름이 없는 [여래의] 몸'(無住身)에 예를 올립니다." 97)

인간은 언어적 기대로 인하여 동일성·불변성·독자성을 발생시키고, 그런 동일화 시킨 정체성으로 인해 타자를 폄훼하고, 반면 불변의 관념이 상실되면 불안과 두려움으로 고통받는다고 한다. 언어적 사유화의 과정에서 발생하는 언어적 환각은 곧 동일성 집단의 고도화된 해석체계를 이루면서 타자에 대하여 왜곡된 판단을 하게 된다. 굴절된 사유를 치유하기 위하여 원효는 희론에 빠지지 않을 수 있는 능력, 집착하지 않고 동일성 환각에서 빠져나올 수 있는 마음자세, 곧 무주(無住)의 마음가짐을 수반하는 것이야말로 사실 그대로를 만날 수 있는 지평에 가까워지는 것이라고 한다.

박태원은 원효가 사유의 토대를 마련한 연구인 『대승기신론별기』·『대승기신론소』, 탐구의 결실을 보여주는 『금강삼매경론』에서도 등장하는 '통섭(通攝)'이라는 용어야말로 원효의 모든 탐구를 관통·총괄하는 개념이라고 그의 저서에서 설명하고 있다. 그리고 이 통섭철학은 '차이 문제에 관한 근원적 통찰'이자 차이들의 화해를 가능하게 하는 '차이 치유의 철학'으로서 대상을 바라보고 읽어내는 과정에서 나타나는 '차이에 대한 온전한 이해'를 위해 원효의 통합과 전개의 방법에 주목할 필요가 있다고 덧붙여 강조하고 있다. 또한 『금강삼매경론』에서 원효가 구사하는 '일(一)'은 '역동적 통섭通攝 현상'을 압축적으로 드러내는 개념으로서 '일(一)'은 '하나'라는 숫자를 나타내는 것이 아니라 '하나처럼 상통하고 서로 연결되어 있으며 상호작용하는 역동적 현상'을 지시하고 있다고 설명한다.

불교 교학의 '소통적 종합'(通攝)과 '견해다툼의 치유'(和諍)작업에 '일(一)'이라는 개념을 적극적으로 활용하고 있다.98)

"전개한다고 번거로워지는 것도 아니요, 합친다고 좁아지는 것도 아니다. 곧 개이불번합이이불협[開而不繁合而不狹]이다. 또한 개불증일 합불감십[開不增一 合不減十]이라. 즉, 전개한다고 하나를 더 보태는 것도 아니고, 합친다고 해서 열을 줄이는 것이 아니다. 이것이 통합과 전개의 묘술이다." 99)

박태원은 그의 저서 『금강삼매경론』해설에서 통섭철학을 위한 과정이 담긴 원효의 『금강삼매경』의 이름을 다음과 같이 풀이하고 있다.

---

97) [H1, 664a16~19; T34, 999b7~9] : 如來所說法, 悉從於無住, 我從無住處, 是處禮如來. 敬禮如來相, 等空不動智, 不着無處所, 敬禮無住身.; 번역은 박태원, 『금강삼매경론(하)』, p.291, 세창출판사, 2020, 참조.

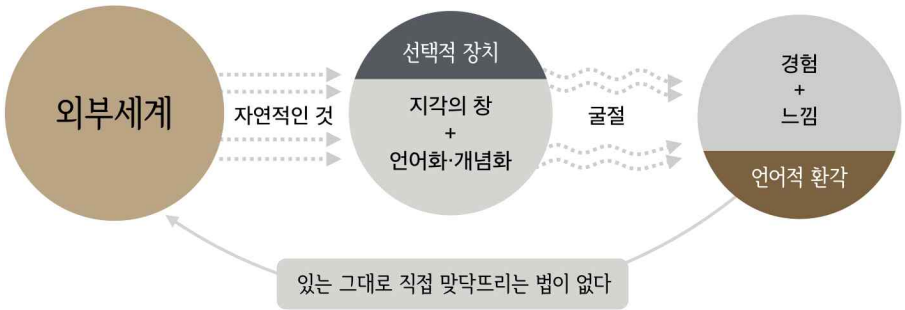
98) 박태원, 앞의 책, p.75, 2017.

99) 강찬국, 「원효의 모순 통섭 논리에서 나타나는 연기법의 의미」, 동국대학교 불교문화연구원, p.185, Vol.0 No.75, 2016.

“ ‘금강[석金剛石과 같은]’(金剛)이라는 것은 비유(喩)로 말한 것이니, 단단함을 본연(體)으로 삼고 꿰뚫고(穿) 깨뜨리는(破) 것을 능력(功)으로 삼는다. ‘금강[석金剛石과 같은] 삼매’(金剛三昧)도 그와 같다는 것을 알아야 하니, ‘사실 그대로가 온전하게 드러나는 지평’(實際)을 본연(體)으로 삼고 깨뜨리고 꿰뚫는 것을 능력(能)으로 삼는다.” 100)

‘사실 그대로가 온전하게 드러나는 지평’을 본연으로 삼는다는 것은 깨트려 알아차린 것에 대하여 ‘금강석과 같은 단단함’으로 ‘흔들림 없이 지속적’으로 통섭할 수 있어야 한다는 것이다. 왜냐하면 인간은 어떤 경우에도 감관 너머의 객관적 현상을 ‘있는 그대로, 사실 그대로’ 알 수가 없기 때문이다. 다시 말해 우리가 무엇을 이해하거나 설명하거나 주장할 때, 자신의 입장이나 위치, 방향 등 자신의 정보화된 지식 안에서 동일시할 뿐 모든 사물을 있는 그대로 보기 어렵다는 것이다. 인간은 자기가 가진 잣대로 재며, 자기중심으로 인식하려 하고, 이로 인해 아집과 집착, 교만, 왜곡이 생겨나 다시 동일시하여 스스로 가두기를 반복한다.

인간이 만날 수 있고 경험할 수 있는 ‘있는 그대로, 사실 그대로’는 ‘언어의 창을 통과한 특징과 차이’이다. 아무리 지각·인식 과정을 거슬러 올라가 인간 경험 발생의 최초의 근원적 지점에 이른다 하더라도, 그곳에서 만나게 되는 것은 ‘언어의 시스템(장치)에서 걸러진 특징·차이’인 것이다. 다시 말해 언어체계의 인지능력을 품은 인간이, 사유하여 감관능력을 통해 만날 수 있는 것은, 감관에 개입하고 있는 언어 스크린을 통과한 굴절된 특징·차이 현상들일 뿐인 것이다. 어떤 방식으로도 인간은 감관 밖으로 나갈 수 없고 인간의 감관은 언어에 연루되어 있다는 언어 인간의 면모를 그대로 수용할 수 밖에 없다.



<그림 32> 언어체계의 처리를 통한 불각의 상태

이렇게 생각하면, <그림 32>와 같이 인간이 추구할 수 있는 ‘있는 그대로, 사실 그대로’는 선택적 장치(언어·개념으로 직조(織造)된 처리·해석 체계)를 (굴절되어) 통과한 특징·차이들과 연관된 것이다. 박태원은 ‘있는 그대로, 사실 그대로’를 마치 언어체계, 개념화, 감관을 초월하여 만나는 객관적 실재로 여긴다면, 무지의 공허한 기대일 뿐이라고 한다. 다시 말해 그런 실재에 대해 말하거나 그것을 직접 체

100) 박태원, 앞의 책, p40, 2012.

득할 수 있다고 주장하는 것은, 경험현상을 발생시키는 인간의 감관 조건에 대한 무지의 발언인 것이다.
여기서 박태원은 원효의 『금강삼매경론』을 풀이하면서 '있는 그대로, 사실 그대로'에 대하여 다음과 같은 개념으로 설명한다.

> " '있는 그대로, 사실 그대로'가 지시하는 것은 불변의 본질이나 동일·독자의 실재가 아니다. 따라서 '있는 그대로, 사실 그대로'와 만나려는 행보는 불변의 확정된 주소지에 도달함으로써 끝나는 것이 아니다. '있는 그대로, 사실 그대로'라는 말로 선택한 현상 및 그 발생조건과의 상응 정도에 따라, '있는 그대로, 사실 그대로'와의 상응 정도가 역동적으로 이루어진다. '있는 그대로, 사실 그대로 범주 내에서의 근접·상응 수준'의 문제인 것이다. 필자가 언급하는 '상호개방과 상호수용이 이루어지는 통섭通攝의 차이'·'왜곡·오염되지 않은 차이'·'있는 그대로, 사실 그대로의 차이'·'탐욕·분노·무지를 발생·증폭시키는 조건으로 수용되지 않는 차이' 등은, '울타리 쳐진 집'안에 놓인 불변·동일·순수의 본질이 아니다. 따라서 '있는 그대로, 사실 그대로'와 만난다는 것은, 그 말로 지시하려는 현상 및 그 발생조건과 상응해 가는 '역동적 자리 잡기'이다." [101]

이는 인간의 모든 경험은 '언어·개념에 의거한 사유'가 '현상세계의 특징·차이'(相)들을 해석·처리하여 구성한 것이라는 점, 그리고 인간의 고통과 평안, 구속과 자유는 그 '언어 사유가 구성한 현상들 범주' 안에서 이루어질 수밖에 없다는 점을, 원효는 명료하게 인지하고 있다는 의미다. 원효는 바로 이 '지각 조건에서 발생하는 차이 현상'(相)과 이것으로부터 발생하는 문제를 성찰의 핵심 대상으로 삼고 있다. 이 점은 원효가 평생의 탐구내용을 결산하고 있는 『금강삼매경론』에서 분명하게 나타난다.[102] 그리고 그 성찰 위에서 <차이(相)들의 '상호 개방'(通)과 '상호 수용'(攝)>을 가능케 하는 통섭(通攝)철학을 펼치고 있다.

원효는 불교에서 삶의 해답을 확보한 인물로서 불교 전통의 존재론적 성선설을 배경으로 하면서, 통섭의 원천인 일심을 구현하는 구체적 통로를 본각(本覺), 시각(始覺), 불각(不覺)을 설하는 『대승기신론』의 각(覺) 사상에 의거하여 '깨달음의 인간관'을 체계화 시킨다.[103] 인식의 잘못된 의견이나 집착 때문에 진리를 깨닫지 못하는 마음의 상태(無明)와 그로 인한 왜곡과정(分別)을 밝히는 것이 불각이고, 마음이 지닌 진리와 같아진 경지 곧 심진여(心眞如)로서 측면, 그 일심을 구현하려는 측면을 밝히는 것이 본각과 시각이다. 이와 같이 각(覺) 사상에 대한 연구는 말기 저술인 『금강삼매경론』에 이르러 더욱 체계적인 형태로 전개되고 있다.

원효에 의하면 불각과 시각과 본각은 상호 조건적으로 성립하는 실체가 아닌 연기적(緣起的) 개념이다. 불각이 성립하기 위해서는 본각이 전제되어야 하고, 불각을 조건으로 시각이 성립하는데, 이는 곧 불각 상태가 시각과 본각으로 전환될 수

---

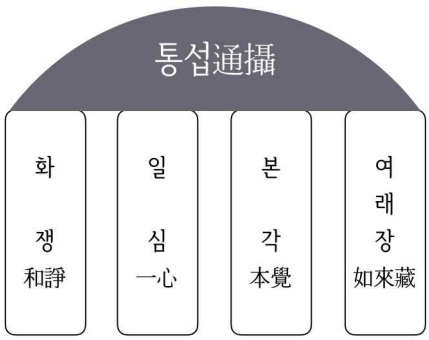
101) 박태원, 『금강삼매경론(상)』, p.69, 세창출판사, 2020.
102) 박태원, 위의 책, p.32.
103) 박태원, 앞의 책, p.78, 2012.

있다는 의미다. 결국 시각의 궁극은 '불각과 시각과 본각이 다르지 않게 되는 경지(一覺)' 이고 그것은 곧 일심의 근원으로 돌아가는 것이다.
그렇다면 시각과 본각이 다르지 않게 되는 경지로 이끌어 가는 깨달음의 구체적 내용은 어떤 것인가? 이에 대해 원효는 '깨달음' 이라는 완결성, 규정하려는 순간 이미 깨닫지 못하게 된다고 한다. 그리하여 '깨달음이 없다는 도리를 깨달아 아는 것', '생사가 본래 생겨남이 없음을 깨달아 아는 것', '열반은 본래 적정함이 없음을 깨달아 아는 것', '생사와 열반에 머물지 않는 것', '세속의 유와 진여의 공을 보지 않는 것' 등을 거론하고 있다. 그 어떤 개념도 실체적 자성을 지니는 것이 아니라는 통찰이야말로 '깨달아감(시각)' 의 핵심이라는 것이다.

다음은 『금강삼매경론』의 각(覺) 사상에 대한 해설의 일부이다.

> " '취하는 자' (能取)[를 불변・독자의 본질/실체로 보는 생각]에서 '비로소 벗어남' (始離)은 '['사실 그대로' 를] 비로소 깨달아 감' (始覺)의 측면(義)이고, '본래부터 벗어남' (本離)인 '불변・독자의 본질/실체가 없는 마음' (空心)은 '깨달음 본연' (本覺)[인 '사실 그대로 앎']의 측면(義)이다. 측면(義)에는 비록 두 가지가 있지만 [이 두 측면이] 서로 섞여 '하나처럼 통하게 하는 깨달음' (一覺)을 이루니, ['비로소 벗어남' (始離)과 '본래부터 벗어남' (本離)은] 모두가 주관(能)과 객관(所)[을 불변・독자의 본질/실체로 보는 생각]에서 벗어나고, ['['사실 그대로' 를] 비로소 깨달아 감의 측면' (始覺義)과 '깨달음 본연[인 '사실 그대로 앎']의 측면' (本覺義)에서 각각] '새로운 [분별]' (新)과 '오래된 [분별]' (舊)에서 벗어나기 때문이다. [이것은] 대승기신론에서 " '['사실 그대로' 를] 비로소 깨달아 감' (始覺)이란 것은 바로 '깨달음의 본연' (本覺)[인 '사실 그대로 앎']과 같다" (以始覺者, 卽同本覺)34 라고 한 것과 같다." [104]

이렇게 깨달음이나 열반조차도 실체적 자성(自性, 불변진리, 불변 법칙)으로 보지 않는 깨달음(시각)을 심화시켜 가다보면, 마침내 '시각과 본각이 다르지 않은' 경지에 이르게 된다. 원효는 『금강삼매경론』에서 풀이하고 있는 일각(一覺)을 바로 이 경지의 깨달음이라 이해한다.



<그림 33> 통섭을 이루는 체계들

원효는 통섭철학의 과정에 이르기까지 주요한 체계들에 대하여 설명하고 있는데, 그 중 이 논문에서 주로 다루고 있는 체계는 화쟁, 일심, 본각, 여래장이라고 하겠다. <그림 33>과 같이 네 가지의 체계는 여러 설법으로 설명되어지는 데, 공통적인 것은 동일성 집단으로의 구속과 오염의 존재 상황을 해방과 정화의 과정으로 전환시켜 알아차리게 하는 통로이며, 각 체계는 '깨달음을 알아차리기' 위한 '마음 챙김' 과 '거리두기' 가 필연적으로 요구된다.

104) 박태원, 앞의 책(상), p.295, 2020.

불교의 다양한 이론들을 일미(一味)로 조화롭게 하고, 더 나은 선택지의 문(門)을 구성하는 힘을 확보하는 것이다. 그런 힘이 동일성의 관념을 깨고, ‘차이’와 ‘차이’들이 사실 그대로 대접받아 서로 동등하게 껴안고 통섭에 이르는 것이다.

2. 차이들의 ‘상호 개방’(通)과 ‘상호 수용’(攝)

붓다의 모든 법설은 인간의 감관을 조건으로 하여 발생하는 경험 현상에서 출발하고, 그러한 감관조건으로 발생한 현상은 각각 ‘차이’들로 나타나는데, 인간 세상에서 살아가는 동안 지각이나 경험은 감관적 사유에 의한 차이와 밀접한 연관관계를 가진다고 본다. 또한 차이가 없는 순수한 지각이나 경험도 없는 것이다.

박태원에 의하면 “깨달음·해탈·열반·구원이라는 푯말을 들고 ‘차이가 완전히 제거된 불변의 동일성 지대’를 향한다면, 애초에 없는 허상의 목적지를 향하는 것”이라고 비유한다. 그리고 이러한 헛걸음이 철학이나 교리, 신비주의와 결합되어 더욱 그 위세가 당당해지고 있는 것이 아닌지 반문한다.

곧 인간은 언어체계와 감관(感官)을 통해 얻어지는 동일성 환각과 왜곡의 울타리에서 벗어날 수 없기 때문에 차이가 없는 동일성의 평등이나 변화가 없는 완전한 무풍지대, 오직 순수한 자신만으로 존재하는 불변하는 독자의 자유는 없고, 앞으로도 일어나지 않는다는 의미이다. 박태원은 붓다의 법설이 이러한 불변의 순수한 경지로 이끌어 주는 해법의 길과 같이 해석한다면, 붓다가 설명하고 있는 길에서 벗어나는 일탈이며, 이것 또한 왜곡된 이해가 된다고 설명한다.

붓다의 법설은, ‘차이’에서 시작하여 ‘차이와의 관계능력’을 키워 차이와의 만남에서 펼치는 개방과 수용(풀려나는 이해와 마음)으로 이끌어, ‘차이 접속지대에서 누릴 수 있는 최고 수준의 개인적·사회적 이로움(더 나은 지평)’을 누릴 수 있는 길을 일러주는 것이다. 그리고 붓다의 이러한 법설을 원효는 <차이(相)들의 ‘상호 개방과 상호 수용’(通攝)>의 통찰로써 계승한다.

인간이 세상의 사회적 구성원으로 살아가면서 수많은 ‘차이’를 만나고 생산하는 것은 결국 인간이 언어체계를 거쳐 세상을 보고 있기 때문이다. 이러한 차이들의 관계를 붓다의 가르침으로 어떤 수행을 하자는 것이 아니라 삶의 패턴과 구조를 이해하여 ‘차이’들을 좀 더 효율적으로 맞닥뜨리는 태도를 기르는 데 있어서 필요한 체계를 알아보고자 함이다. 그러므로 붓다의 법설을 계승하려는 원효의 통섭철학에서 오늘날의 언어로 이러한 체계를 알아보고, 예술에서 나타나는 ‘차이’들의 만남을 좀 더 이롭게 누릴 수 있는 길을 찾아보고자 하는 것이다.

그렇다면 ‘차이’에서 시작하여 ‘차이와의 관계능력’을 키워 ‘차이 접속지대에서 누릴 수 있는 이로움’을 누리기 위한 길을 어떻게 닦고 익혀야 얻을 수 있을까? 원효가 전하는 상호개방(通)과 상호수용(攝) 하기 위한 자세는 어디에도 머무르지 않는 무주(無住)의 태도로서 금강석과 같이 단단하고 흔들림이 없어야 한다.

그럼에도 불구하고, 인간은 스스로 언어에 갇히고, 깨달음을 동일시시켜 스스로를 고립시켜 버린다. 차이와의 관계능력을 키우기 위해 타자와의 차이에서 통(通)하고, 타자나 대상과의 관계에서 '차이'를 만나 받아들이는데 걸림이 없어야 하며, 다시 서로 들어가 껴안음(攝)으로서 통하여 서로의 접속지대에서 이로움을 누리는 것이다. 따라서 원효의 통섭철학은, '동일성'이라는 인지환각 때문에 배타적으로 충돌하면서 상호 오염과 왜곡으로 인한 폭력을 펼치는 차이들의 '소통과 화해 및 서로 상호적 관계'를 가능케 하는 '차이 치유[105]의 철학'이다.
'사실을 있는 그대로 보려는 의지'가 추구하는 합리의 힘은 '세상을 이롭게 하는 진리'와 만나려는 것이고, '서로 열고 서로 껴안는 태도(通攝)'가 추구하는 합리의 힘은 '세상을 이롭게 하는 관계'를 구현하려는 것이다.

3. 통섭(通攝)과 차이 미학

김상현은 그의 연구에서 서구는 타 문명에 대해 더 많은 것을 배워야 한다고 주장하면서 알버트 슈바이처(Albert Schweitzer) 의 말을 다음과 같이 인용한다.

> "만약 서양이 동양의 윤리와 신비, 그리고 대승불교의 발전을 받아들여 융화한다면, 세계는 인류가 바라는 곳에 한 걸음 더 다가설 수 있을 것이다. 서구의 기독교는 불교의 관용의 정신을 배울 필요가 있다. 관용이야말로 문명의 충돌을 문명의 공존으로 바꾸는 가장 훌륭한 방법이기 때문이다." [106]

여기서 불교의 관용(寬容)정신이란 타자의 생각이나 행동의 차이를 인정하고 받아들이는 자세를 말한다. 곧 차이를 인정하기 위해 우선적으로 항상 자신의 생각에서 머무르지 않고 자신의 한계를 벗어나 타인의 생각에 대해 문을 열어 놓는 것(상호개방)이며, 타인과의 차이를 동일선상에서 평등하게 인정하고 수용(상호수용)하는 능동적이고 개방적인 자세를 나타내는 것이다. 이러한 자세가 곧 통섭으로 가는 전제이며 차이에 대한 탄압이나 소외 없이 서로 껴안아, 구분하여 놓치고 있었던 본래 사실 그대로의 것을 알아차리는 게 하는 것이다. 이러한 관용정신이 깃든 통섭

---

105) 인간 세계에서 언어능력에 의한 소통과정은 개인의 경험과 해석체계에 의해 의견의 차이를 만든다. 그리고 그러한 차이들이 심화되어 차별과 배제, 다툼으로 이어진다. 박태원에 의하면 이러한 다툼으로부터 오는 고통과 상처는 결국 언어다툼으로부터 오는 것이다. 여기서 언어를 통한 동일성과 배제성 확보, 견해의 무조건화와 절대화는 개인과 집단의 이익을 관철하는 강력한 기능을 수행한다. 박태원은 언어가 지닌 이런 속성을 견해에 담아 개인과 집단이 싸우는 상황을 쟁론이라고 설명한다. 여기서 원효는 견해의 차이는 정복이나 소거의 대상이 아닌 공존의 벗이 될 수 있는 것으로 보고 견해와 이론의 문(門) 구분을 통해 '불통의 쟁론'을 '소통의 화쟁'으로 바꾸려 한다. 이는 곧 '동일화와 배제, 무조건화와 절대화'의 언어 사유의 관행을 치유하려는 행위로 본다. 동일성 환각에 의한 배타적 충돌과 다툼은 화쟁을 통해 고통과 상처를 치유하여 차별 없이 서도 평등하게 껴안을 수 있는 통섭으로 연결된다. 그러므로 통섭철학은 화쟁의 체계를 거친 치유의 개념을 내포하고 있는 것이다.

106) 김상현, 「동서문명(東西文明)의 소통(疏通)과 원효(元曉)의 화쟁사상(和諍思想) <문명의 충돌> 및 <통섭>의 문제를 중심으로」, 『天台學硏究』, p.181, 천태불교문화연구원, 2008.

의 자세는 예술의 흐름과 변화를 읽어내는데 필요한 요구조건이다. 왜냐하면 우리가 이야기하는 예술은 보편적으로 서양 중심의 사고에서 구분지어 고전과 진보사이에서 위계질서를 만들고 사상논쟁에 빠져서 미학적 가치를 논하기 때문이다. 온전한 예술의 차이를 통해 알아차리지 못했던 것을 알아차리게 하기 위해서, 가려진 구분의 울타리를 걷어내는 방법으로 통섭이라는 통로를 확보하여 '차이'에 대한 이해를 통섭적 태도로 실천함으로써 비로소 '차이'가 지닌 '미학적 가치'를 확보하는 것이다. 본 연구자는 이것을 '차이 미학'이라 하겠다.

'차이 미학'이란 예술에서 원효의 통섭철학을 통해 요구되는 연기적 체계들을 거쳐 서로 다른 '차이'들의 관계를 둘 아닌 상태로 만나 평등하게 서로 껴안아 동등하게 인정받을 때 드러나는 것이다. 예술의 다양한 창작활동에서 나타나는 '차이'들이 만났을 때 통섭철학을 통해 해석함으로써 차이의 문을 열고 소통함으로써 서로의 존재에 대한 가치의 깨달음을 얻어 새로운 예술의 장을 펼칠 수 있는 '합리[107]의 힘'이 발휘되는 것을 말한다. 본 연구에서는 모더니즘 예술의 '차이'를 통해 나타나는 다툼의 문제를 통섭철학을 통하여 해석함으로써 발견되는 '차이'가 지닌 새로운 예술적 가치를 모더니즘 예술의 '차이 미학'이라고 지칭한다.

> " '[어디에도] 자리 잡지 않는 경지'(無在之處)는 오직 '하나처럼 통하는 마음'(一心)이니, '하나처럼 통하는 마음의 본연'(一心之體)은 '본래부터 [불변·독자의 본질/실체로 보는 분별의 동요가] 그쳐 평온한 것'(本來寂靜)이기 때문에 "본래 사실 그대로인 본연의 경지"(決定性地)라고 말하였다."[108]

우리는 원효의 일심의 경지에서 만날 수 있는 사실 그대로인 본연의 경지를 통해 나와 타자, 나와 세상의 관계맺음에서 왜곡되고 동일시되었던 것으로부터 해체되어 놓치고 있었던 것임을 알아차리고 차이와의 만남에서 모두가 이로울 차원으로 나아가기를 원한다. 이때 일심의 근원으로 돌아간 본각은 '네 가지 힘의 작용'을 이익으로 갖추고 있는데, 그것은 번뇌에 동요하지 않을 수 있는 힘, 자기와 타자 모두를 이롭게 하는 힘, 타자들의 고통에 한 몸처럼 공감하는 힘, 불변의 실체로 보지 않고 집착하지 않을 수 있는 지혜의 힘이다. 이 네 가지 힘의 작용으로 본각은 차

---

107) 통섭을 통해 발현된 '합리의 힘'은 서로 다른 차이의 견해를 화쟁의 여정과 각 사상의 체계를 거쳐 차이가 각각 위계 없는 경지에서 서로를 평등하게 이롭게 하는 힘을 의미한다.

108) [H1, 633a11~b13; T34, 979b18~c10] : 次顯其果. 於中有二, 先明覺圓滿, 後顯識不生. 初中言"斷已入無住地" 者, 金剛解脫, 斷種子已, 卽入妙覺無住之地. 二諦之外, 獨在無二, 故言 "無住". 無住之心, 雙泯二諦故, 無出俗入眞之異. 旣無出入, 不在空有, 故言"心處無在". 無在之處, 唯是一心, 一心之體, 本來寂靜, 故言"決定性地". 一心顯時, 八識皆轉, 故於是時, 四智圓滿. 所以然者, 卽此一心, 離闇成明, 明白淸淨, 無影不照, 故言"其地淸淨, 如淨瑠璃". 是顯大圓鏡智之義. 卽此一心, 遠離二邊, 通達自他平等無二, 故言"性常平等, 如彼大地". 是顯平等性智之義. 如是一心無所觀故, 於諸法門, 無不觀察, 故言 "覺妙觀察, 如慧日光". 是明妙觀察智之義. 如是一心, 無所作故, 於利他事, 無所不作, 故言"利成得本, 如大法雨". 雨潤萬物, 令成菓實, 此智亦爾, 利他事成, 令得本覺, 是明成所作智之義. 四智旣圓, 是始覺滿也. "入是智者"已下, 次顯諸識不生. 得是四智, 正是妙覺之位, 故言"是入佛智地", 是時旣歸一心之源, 八識諸浪不更起動, 故239"入智地者, 諸識不生"也. 上來二分, 演始覺竟.; 번역은 박태원,『금강삼매경론 (상)』, pp.513-514, 세창출판사, 2020, 참조.

이의 문제를 해체하고, 일심의 체계로 이끌어 서로 평등하게 누리는 ‘차이미학’의 장을 펼치는 것이다. 이것이 곧 통섭이다.
통섭철학은 ‘차이 문제에 관한 근원적 통찰’이자 차이들의 화해를 가능케 하는 ‘차이 치유의 철학’이다.

앞서 Ⅲ장에서 모더니즘 예술에서 차이들의 사례들을 살펴보았다. 전통주의 예술가들에게 모더니즘 예술은 당시 시대적 상황에서 새로운 예술적 가치인 ‘차이 미학’으로서 평등하게 대우받지 못하고, 배타적인 대상으로 평가되었다. 또한 포스트모더니스트들에 의해 모더니즘 예술은 이미 끝나버린 예술사조로 평가되었다. 원효의 통섭적 시각으로 보았을 때 이런 쟁론이 펼쳐지는 과정에서 모더니즘 예술이 추구하고자 했던 ‘차이’[109]는 기존의 불변 독자처럼 자리를 차지하고 있던 불각 상태의 권력층을 해체하려는 시도로 보여 진다. 다시 말해 예술사에서 모더니즘 예술의 등장은 고립된 전통적 예술관으로부터 벗어나 통섭적 태도를 끌어내어 새로운 ‘차이 미학’으로 향하기 위한 시작이었던 것이다. 그렇다면 모더니즘 예술에 나타난 다름과 전통주의자들의 쟁론적 태도에서 통섭 철학의 체계가 어떻게 요구되는지 알아보도록 한다.

모더니즘 예술의 등장을 예고하던 바로크 예술 물결이 유럽을 휩쓸 때에도 프랑스는 여전히 고전주의의 나라였다. 거기에는 예술 아카데미가 결정적인 역할을 했다. 프랑스 고전주의의 대표자 샤를 르 브랭(Charles Le Brun)은 루이 14세 시대의 유명한 재상 콜베르(Jean-Baptiste Colbert)를 만나 아카데미의 설립을 약속받는다. 당시 화가들에게는 중세적 장인조합의 독점에 대항할 근대적 예술 조직이 필요했으며, 사회의 미적 취향조차 왕정 아래에 통제하고 싶어했다. 당시 프랑스의 기득권자들은 합리주의 사유로 무장하고 있었다. 예술의 영역에서도 이러한 합리주의적 사고에 대한 대변인이 고전주의 비평가들이었다. 이런 고전주의비평가들은 예술까지도 철저하게 이성에 종속시키려 했던 것이다. 그 결과 이탈리아에서 발생한 르네상스 예술(고전적 예술) 이론이 프랑스에 와서는 더 교조적이고 반자유주의적이며 권력과 손을 잡으며 강한 정치색[110]을 띠게 되었다.

예술이 국가와 손을 잡은 이상, 공식적 취향을 반대할 경우 상당한 댓가가 따랐으며, 동일성 환각에 의해 구속력을 갖는 <그림 34>와 같이 예술의 규칙을 제정하였다. 앞서 Ⅱ장에서 막스 페히슈타인(Hermann Max Pechstein)이 미술 아카데미의 실상에 대하여 고전주의에 틀에 박혀있는 기술만을 가르치는 곳으로 비판한 것을 확인했었다. 당시 예술가들 사이에서도 아카데미 예술에 대하여 노골적으로 비판하기 시작한 것은 예술의 창작성에 대한 고전주의자들의 규제는 동일성 집단의 집착으로 내비쳤기 때문이다. 근대적 사고를 향하던 모더니스트들에게 고전주의자들의

109) 전통적 관념에 사로잡힌 고전주의자들의 예술에 대한 동일성 환각을 해체시키려는 시도로 해석된다.

110) 예술 아카데미를 설립함으로써 국가의 권력에 의해 통제되는 예술 법칙을 부과하였다. 예술가의 자유로운 창작활동이 국가의 이념에 맞게 조정되는 것이야말로 예술이 곧 정치적인 도구로 활용되는 의미이다.

<그림 34> 프랑스 미술아카데미 구조

예술체계는 케케묵은 것으로 모더니즘 예술을 해석하기에는 적절한 언어가 아니었던 것이다.

모더니스트들의 의도를 드러내기 위해서는 고전주의자들의 예술 언어로 오염된 미혹의 덮개를 걷어내어 본각에 이를 수 있는 통찰이 필요했던 것이다. 다시 말해 예술 본연의 모습을 알아차리기 위해 동일성 집단의 해석체계인 아카데미 예술로 왜곡된 전통주의자들의 불각 상태를 해체하는 통섭의 체계가 요청되어야 비로소 고전적 예술과 모더니즘 예술이 평등하게 예술의 영역을 누릴 수 있는 것이다.

모더니스트들은 고전주의자들이 움켜쥐고 있던 그들만의 폐쇄된 예술 가치에 대해 어떤 장치를 이용하여 해체, 개방시키려 했는지 알아보도록 하자.

3-1. 통섭에서의 ‘언어적 규정’과 회화적 ‘유명론(唯名論)’

20세기 초의 대다수의 예술가들은 각자의 이상적인 전망으로 예술에 대한 새로운 언어를 발견하고자 했다. 사진의 등장으로 기존의 전통적 예술표현의 한계를 느끼고, 사실주의 재현방법에서 벗어나고자 했던 모더니즘적인 사고방식을 통해서 예술가 자신들만의 방법을 찾아가기 시작했다. Ⅲ장에서 다루었던 뒤샹 역시 모더니스트들과 마찬가지로 전통적 예술의 울타리에서 탈피하고자 했는데, 그가 찾은 방법은 회화에 대한 ‘유명론(唯名論)’적 태도였다. 그는 관습을 파기하고 새로움을 추구하는 모더니즘의 끊임없는 사고와 실험으로부터 영감을 얻었다. 그러나 20세기 초 대다수의 모더니스트 화가들은 캔버스나 회화의 평면에서 벗어나지 못하고 여전히 고전적 예술방식의 안에 있을 때, 이들과는 달리 뒤샹은 완전히 새로운 도발을 모색한다.

뒤샹의 레디메이드 사건은 주체성의 중단을 가리키는데, 이때 예술의 행위는 대상이 예술품으로 전환되는 것에 지나지 않는다. 주미경은 뒤샹의 작품이 파격적인 이유를 기존의 전통적 회화가 시각적인 것이라면, 뒤샹의 예술 활동은 정신적인 개념에 중점을 두고 발전시켰기 때문이라고 평가한다.[111] 뒤샹의 작품 세계에서 대상은 자체의 평범함 속에서 세계 전체를 레디메이드로 만드는 미학 속으로 이동한다.

---

111) 주미경, 「마르셀 뒤샹 미학의 현대미술론적 가치 조명」, 『조형교육』 제55호, p.273, 한국조형교육학회, 2015.

뒤샹의 <샘>에서 예술가로서의 행위 자체는 사인만 한 것으로 극히 적지만, 그로부터 세계의 모든 일상적인 평범함은 미학으로 되고, 거꾸로 모든 미학은 평범한 것으로 될 수 있는 문을 열었다. 다시 말하면 평범한 것과 미학의 이 두 영역 사이에서, 전통적 의미에서의 미학을 실제로 해체시키는 전환(불이)이 이루어지고 있는 것이다.[112] '이름붙이기'를 통해 고전 예술의 경계가 허물어지고 새로운 표현을 안을 수 있는 '통섭'의 문이 열리게 된다.

그것은 실제 매체로서의 시각적 관심을 불러일으키는 회화와 단순한 이름, 제목으로서의 회화 사이에 놓인 경계를 넘어서서 고전적이며 전통적인 제도에서 해방되는 것이었다. 그는 1913년 자신의 노트에서 "작품(works)을 작업(works)으로 만드는 일이 가능할까?"라고 물으며 작품의 '결과'가 아닌 '행위'의 중요성을 언급하였다. 그는 이러한 물음에 대해 '이름 붙이기'를 제작하는 일과 동일시하여 작품이 어떤 결합이나 작업을 통해 이루어지는 것이 아닌 그저 '이름' 만으로도 작품이 된다는 개념을 이끌어낸다. 이러한 뒤샹의 '이름 짓기'는 개념과 물질을 연결시켜서 상호보완하거나 관객들의 인식에 충격과 혼란을 안겼다. 당시 화가들은 순수한, 혹은 절대적인 회화의 가능성을 추구하였다. 그 결과 재현의 의무로부터 자유로운 순수 회화가 종교화나 전통적 표현에서 벗어나 회화의 본질에 관한 은유만을 가지는 회화적 언어로 생각될 수 있었다. 이에 모든 추상 화가들은 자신만의 해답을 가지고 있었으며, 그 대부분은 선, 기하학적 형태, 색채 등과 같은 회화적 언어였다.

뒤샹은 회화에 대한 근원적인 물음을 던지며 그 본질을 모색하고 미술개념 안에서 회화란 실질적인 의미가 없는 텅 빈 이름뿐이라고 생각하게 된다. 그는 순수예술(Fine Art)에 쓰이지 않는 매체를 동원해 미학적 가치를 의도적으로 포기, 해체한다.[113] 그리고 '이름 붙이기'의 이 과정은 전통적 의미의 '예술적 작품'에서 벗어나 '예술적이지 않은 작품'으로 새로 탄생하는 의미를 만들었다. 뒤샹은 레디메이드가 예술작품의 위계질서를 해체시킬 수 있다고 생각했던 것이다.

원효의 통섭철학으로 볼 때 뒤샹의 이러한 '이름 붙이기' 역시 전통적 제도에 대한 부정을 정당화시켜 주는 이념의 산물로 해석 할 수 있다. 다음은 『금강삼매경론』에서 다루고 있는 '언어적 규정'에 관한 내용이다.

> "이것은 ['여래의 가르침이 사실 그대로의 도리대로 설해짐을 밝힌 것'(明如來教當如理說)의 두 부분 중에서] 두 번째인 '[부처님의] 대답'(答)인데, 여기에는 두 가지가 있다. 먼저는 '부처님 설법의 연유'(佛說之由)이고, 나중은 〈'언어적 규정에 그치는 말'(文語)과 '사실 그대로의 면모를 담은 말'(義語)의 차이를 드러내는 것〉(顯文義之異)이다. 처음에 말한 "그대와 중생들은 ['현상의 본연'(法體)에만] 머무르면서 말하기도 하고 ['현상에 대한 차별'(法相)을] 일으키면서 말하기도 하기 때문에"(以汝衆生, 在生說故)라는 것은 [다음과 같은 의미이다.] "그대"(汝)는 사리불을 가리키고 중생은 곧 모든 범부들인데, [사리불이] '[불변·

112) 프랑크 슐츠, 앞의 책, p.288.

113) 매슈 애프런 외 5명, 앞의 책, p.162.

독자의 본질/실체로 보는 생각으로 하는] 행위가 없음'(無爲)을 말할 때는 곧 '현상의 본연'(法體)에만 머무르고 [중생들이] '[불변·독자의 본질/실체로 보는 생각으로 하는] 행위가 있음'(有爲)을 말할 때는 곧 '현상에 대한 차별'(法相)을 일으키니, 이와 같이 '['현상의 본연'(法體)에만] 머무르기도 하고 ['현상에 대한 차별'(法相)을] 일으키기도 하는 말'(在生之說)은 '사실 그대로의 면모'(實義)에 대해 설할 수가 없다. [부처님은] 〈나는 그들과는 달리 설한다〉[라고 생각하여] "그런 까닭에 [내가] 가르침을 설한다"(是故說之)라고 하였으니, 이것이 부처님이 '언어적 가르침'(言敎)을 설한 연유가 된다. 다음으로 〈'언어적 규정에 그치는 말'(文語)과 '사실 그대로의 면모를 담은 말'(義語)이 같지 않은 양상임을 드러냄〉(顯文義不同相)에서는 먼저 두 개의 문장을 제시하고 나중에 [그] 두 문장[의 뜻]을 해석하였다. [두 개의 문장을] 제시하는 가운데 "'사실 그대로의 면모를 담은 말'이지 '언어적 규정에 그치는 말'이 아니다"(義語非文)라고 말한 것은, 언어가 '사실 그대로의 면모'(實義)에 들어맞기 때문이며 단지 '[사실 그대로와는 무관한] 공허한 말'(空文)이 아니기 때문이다. "'언어적 규정에 그치는 말'이지 '사실 그대로의 면모를 담은 말'이 아니다"(文語非義)라는 것은, 언어가 '[사실 그대로와는 무관한] 공허한 말'(空文)에 그치기 때문이며 '사실 그대로의 면모'(實義)와는 관계가 없기 때문이다. 두 번째인 [제시한 두 문장에 대한] 해석에서는 먼저 뒤의 문장을 해석하였다. "모두 [사실 그대로의 면모가] 전혀 없는 것이다"(皆悉空無)라고 말한 것은 오로지 '[사실 그대로와는 무관한] 공허한 말'(空文)만 있고 '사실 그대로의 면모'(實義)는 없기 때문이니, 이것은 '언어적 규정에 그치는 말'(文語)을 해석한 것이다. "사실 그대로의 면모에 대해 말하는 것이 없다"(無言於義)라는 것은 '사실 그대로의 면모'(如實之義)에 대해 말로 설명한 것이 없기 때문이니, 이것은 '사실 그대로의 면모를 담은 말이 아니다'(非義[語])는 것을 해석한 것이다. 이하에서 총괄적으로 결론지어 "모두 헛된 말이다"(皆是妄語)라고 한 것은 ['언어적 규정에 그치는 말'(文語)이] 비록 '개념적 이해'(想)를 위반하는 것은 아니라도 '사실 그대로의 면모'(義)는 위반하기 때문이니, 마치 '보지 못하고서도 보았다'고 말하고 '보고서도 보지 못했다'고 말하는 것과 같다."[114]

원효는 인간세계에서 소통의 수단으로 사용되는 '언어'에 대하여 '언어'가 지칭하는 의미와 전달되는 내용이 재인지되는 과정에서 왜곡됨이 있다는 것을 보여주고 있다. 언어체계가 가지는 과정에서 전달자와 수용자 사이에 '언어'가 나타내는 것이 인간들이 규정지은 '언어 규칙'에 의해 다른 의미를 가질 수 있음을 나타낸다. 이는 사회현상에서 일어나는 갈등과 문제를 해결하기 위한 과정에서 근원적으로 부딪히는 현상이기도 하다. 뒤샹은 회화적 언어방식으로 '언어'가 가지는 구조와 이해체계에서 나타나는 모호함과 오류를 자신의 <샘>을 통해서 기득권자들

114) [H1, 653a22~b13; T34, 992b9~b22] : 是第二答, 於中有二. 先是佛說之由, 後顯文義之異. 初中言"以汝衆生, 在生說故"者, 汝謂身子, 衆生卽是一切凡夫, 說於無爲, 卽在法體, 說於有爲, 卽生法相, 如是在生之說, 不可說於實義. 我異彼說, "是故說之", 是爲佛說言敎之由. 次顯文義不同相中, 先標二章, 後釋二章. 標中言"義語非文"者, 語當實義故, 非直空文故. "文語非義"者, 語止空文故, 不關實義故. 第二釋中, 先釋後章. 言"皆悉空無"者, 直有空文而無實義故, 是釋文語也. "無言於義"者, 無詮談於如實之義故, 是釋非義也. 下摠結言"皆是妄語"者, 雖非違想, 而違義故, 猶如不見言見, 見言不見等語. ; 번역은 박태원(2020), 『금강삼매경론(하)』, pp176-177, 세창출판사, 2020, 참조.

에게 보여주었다고 할 수 있다.

> “재인지의 ‘대상화를 통한 사이 띄우기’ 능력을 활용하면, ‘특징·차이를 탐욕·분노·무지의 발생조건으로 처리하는 방식’으로부터도 사이를 띄워 탈출과 수정을 가능케 하는 것이다. ‘재인지 자리’로 이전하는 능력, 즉 모든 경험을 대상화시켜 재인지하는 능력이란 것은, 일종의 ‘빠져 나와 만나기’이며 ‘거리 두고 성찰하기’이다. 그리고 이를 통해 ‘특징·차이를 탐욕·분노·무지의 발생조건으로 처리하는 방식’에서 탈출하여 그 방식을 치유할 수 있다.” 115)

원효의 『금강삼매경론』에 따르면 언어·개념적 처리를 통해 명확하게 된 모든 경험을 대상화시켜 재인지하는 능력은, 특징·차이가 탐욕·분노·무지의 계기가 되어가는 현상을 다시 대상화시켜 성찰할 수 있다고 하였다. 그리하여 특징·차이와 탐·진·치의 관계를 이해하는 동시에 치유의 길을 모색하게 하는데, 박태원은 다음과 같이 덧붙여 풀이하고 있다.

> “육근수호 법설에서 말하는 <‘전체적 특징·차이’(相)와 ‘부분적 특징·차이’(細相)를 움켜쥐지 않는 것>은 언어적 사유능력과 재인지 능력이 지닌 이 두 가지 치유력 때문에 가능해진다. 그리고 두 가지 가운데서도 특히 ‘재인지 능력에 의한 치유력’이 육근수호 법설의 초점으로 보인다. <일상의 모든 동작을 ‘괄호 치듯 묶어 재인지(알아차림)의 대상으로 처리하면서 빠져나오는 국면’을 일깨우고, 그 재인지 자리에서, 동작이 지닌 특징·차이들의 연기적 양상을 관찰하는 정지(正知,sampajānati)>를 ‘특징·차이를 움켜쥐지 않는 방법’으로 설하고 있기 때문이다. 이 ‘움켜쥐지 않는 방식’은 ‘언어에 의거하여 특징·차이들을 처리하면서도 동일성 환각에 매이지 않고 대상의 특징·차이에 응하는 방식’이다. 언어능력을 새로운 차원으로 고도화시킨 방식이다. 이것은 ‘생물의 본능적 방식’이 아닐 뿐더러 ‘대상의 특징·차이를 움켜쥐듯 취하는 언어적 방식’도 아니다.” 116)

박태원은 육근수호 법설에서 다음 세 가지를 주목하여 원효의 ‘통섭철학’이 붓다의 육근수호 법설의 의미와 통하고 있음을 밝히고 있다.

> “첫 번째는, 감관을 통한 인간의 경험을 ‘감관능력(根)과 그에 대응하는 차이현상(相)의 관계’로 설명한다는 점이다. 감관능력이나 차이현상이 없으면 그 어떤 경험도 발생하지 않는다.(…) 두 번째는, ‘감관능력(根)과 그에 대응하는 차이현상(相)의 관계 맺기 방식’은 두 가지로 나눌 수 있으며, 이 두 가지 방식은 모두 인간의 선택지라는 것을 분명히 한다는 점이다. <감관능력(根)과 그에 대응하는 차이현상(相)의 관계 맺기는, 감관능력이 그에 대응하는 차이현상을 ‘움켜쥐는 방식으로 관계 맺는 것’과 ‘움켜쥐지 않는 방식으로 관계 맺는 것’의 두 가지가 있으며, 어떤 관계방식이든 인간의 자율적 선택의 대상이 된다>는 것이다. 세 번째는, 감관능력(根)이 그에 대응하는 차이현상(相)과 ‘움켜쥐는 방식’으로 관계 맺으면 ‘해로운 현상’(不善法)들이 감관능력으로 일으키는 모든 경험을 채울 것이고, ‘움켜쥐지 않는

---

115) 박태원, 앞의 책(상), p.122, 2020.
116) 박태원, 위의 책, p.123

방식’으로 관계 맺으면 ‘이로운 현상’(善法)들이 경험을 채워 수준 높은 행복을 누리게 된다는 점이다. <감관능력(根)과 그에 대응하는 차이현상(相)이 관계 맺는 두 가지 방식은 삶/경험의 내용을 각각 ‘해로운 것’과 ‘이로운 것’으로 결정한다>는 것이다.” 117)

여기서 ‘움켜쥐는 방식’으로 관계 맺음으로써 생기는 ‘해로운 현상’은 예술사에서 모더니즘 예술의 등장으로 나타난 기득권자들의 배타적 현상과 같다. 고전주의 예술가들이 그들의 ‘고전적 시각언어 체계’에 집착하여 모더니스트 예술가들이 시도하는 ‘새로운 시각언어 체계’로 이루어진 모더니즘 예술을 배척하여 창작성의 한계를 짓는 것이다. 고전주의 예술이 가치 있는 예술의 우위에 존재하기 위한 현상이 나타나는 것이다.
한편 ‘움켜쥐지 않는 방식’으로 생기는 이로움이란 전통적 예술과 그것(전통)에서 벗어나 새로운 것을 열고자 하는 예술 사이의 어떠한 위계나 본질의 차이가 없음을 깨닫게 되어 창작성에 무한한 변화와 가능성을 열 수 있음을 알아차리게 되는 것과 같다. 고전주의 예술이 불변 독자적 존재가 아닌 것을 깨닫고 모더니즘 예술의 ‘차이’를 평등하게 대우하여 함께 가치 있는 예술로서 행복을 누리는 것이다.

뒤샹은 자신만의 ‘유명론’을 통해 기존의 ‘고전적 예술 언어’ 체계에서 벗어나 ‘새로운 예술 언어’의 가능성을 제시한다. 이 과정에서 ‘통섭적 성찰’이 요구되며, 그때 비로소 뒤샹의 레디메이드 사건과 같은 작품 세계는 통섭 철학을 통해‘차이 미학’의 힘을 드러내어 예술의 장을 확장시키게 되는 것이다.
원효의 통섭通攝은, ‘다양한 것들이 각자의 자리에서 서로 열고 껴안을 수 있는 지평’이라는 점에서, 권력적 위계나 흡수의 유혹을 원천에서 해체시킨다.

3-2. 원효의 오도(悟道)설화와 뒤샹의 <샘>

원효의 인생에 매우 큰 전환점을 가져다준 놀라운 사건이 있었다. 그 사건에 대하여 몇 가지 설화로 전해지는 내용을 보면 《송고승전》중의 의상전과 《임간록》·《종경록》에서는 내용상 약간의 차이를 보이고는 있지만, 공통적으로 원효가 무덤에서의 특별한 체득을 하였던 것으로 전하고 있는데 내용이 다음과 같다.

“원효법사가 의상과 함께 서쪽으로 유행 (遊行)하고자 하여 길을 떠났다. 본국 신라의 해문(海門)이자 당의 주계(州界)에 도착, 장차 큰 배를 구해 창파를 건너려고 했다. 중도에서 심한 폭우를 만났다. 이에 길 옆의 토감(土龕), 즉 토굴 사이에 몸을 숨겨 회오리바람과 습기를 피했다. 다음날 날이 밝아 바라보니 그곳은 해골이 있는 옛 무덤이었다. 하늘에서는 궂은비가 계속 내리고 땅은 질척해서 한 발자국도 앞으로 나아갈 수가 없었다. 또 무덤 속에서 머물렀다. 밤이 깊기 전에 갑자기 귀신이 나타나 놀라게 했다. 원효법사는 탄식하여 말했다. ‘전날 밤에는 토

117) 박태원, 위의 책, p.87.

굴에서 잤음에 편안하더니 오늘밤은 귀신 굴에 의탁함에 근심이 많구나. 알겠도다. 마음이 생김에 갖가지 것들이 생겨나고, 마음이 사라지면 토감과 고분이 둘이 아닌 것을, 또한 삼계(三界)는 오직 마음이요, 만법이 오직 인식임을, 마음밖에 법이 없으니, 어찌 따로 구하랴. 나는 당나라에 들어가지 않겠소.' 이에 원효는 바랑을 메고 본국으로 돌아가 버렸고, 의상은 홀로 어려움을 무릅쓰고 상선(商船)에 의탁하여 당나라로 갔다." [118]

988년에 완성된 《송고승전》에 비해서 《임간록》은 110여 년이나 후 1107년에 간행되었다고 한다. 원효의 깨달음에 관한 두 기록 사이에는 서로 다른 내용도 있다고 하나, 《임간록》의 저자 혜홍은 원효의 오도(悟道)설화를 《임간록》에 수록하면서, 당시에 두루 유통되고 있던 원효의 전기를 참고했던 것으로 추정된다. 연수(延壽:904~975)의 《종경록(宗鏡錄)》에도 원효의 오도설화를 다음과 같이 소개하고 있다.

"옛적 동국의 원효법사와 의상법사 두 분이 함께 스승을 찾아 당나라로 왔다가 밤이 되어 황폐한 무덤 속에서 잤다. 원효법사가 갈증으로 물 생각이 났는데, 마침 그의 곁에 고여 있는 물이 있어 손으로 움켜 마셨는데, 맛이 좋았다. 다음날 보니 그것은 시체가 썩은 물이었다. 그때 마음이 불편하고 그것을 토할 것 같았는데, 활연히 크게 깨달았다. 그리고는 말했다. 「내 듣건대, 부처님께서는 삼계유심(三界唯心)이요 만법유식(萬法唯識)이라고 하셨다. 그러니 아름다움과 나쁜 것이 나에게 있고, 진실로 물에 있지 않음을 알겠구나.」 마침내 그는 고향으로 돌아가 두루 교화했다." [119]

원효의 '오도설화'를 통해 본 '마음가짐'에 따라 '해골물'이 되기도 맑은 '샘물'이 되기도 하는 상황은 뒤샹의 〈샘〉이라는 작품이 관객의 '마음가짐'에 따라 화장실의 '변기'가 될 수도 미술관의 '작품'이 될 수도 있는 해석의 문제와 동일한 맥락이 있음을 알 수 있다. 결국 누구나 생각하기에 '통념적', '보편적'인 것을 낯설게 함으로써 마음에 대한 새로운 이해의 방식에 따라 이전에 알아채지 못했던 대상을 알아차리는 경험을 할 수 있다는 것이다. 이런 '낯설게 하기'나 보편적이었던 대상이나 현상에서 놓치고 있었거나 알지 못했던 것을 알아차리게 하는 방법으로 육근수호 법설에서 '거리두기'와 '빠져나와 만나기'가 있었는데, 이러한 통섭적 성찰의 태도가 요청되는 순간이 예술 표현 방법에서도 나타나고 있다.

---

118) 김상현, 『역사로 읽는 원효』, p.96, 고려원, 1994, 재인용.
119) 김상현, 위의 책, p.98, 재인용.

3-3. 통섭과 ‘소격효과(疏隔效果)’; 거리두기, 데페이즈망

소격효과(疏隔效果)란 소외효과(alienation effect , 疏外效果)라고도 하는데, 독일의 극작가 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht)가 고안한 극작 기법이다. 친숙한 환경과 대상을 낯설게 보이게 함으로써 일련의 효과를 노리는 미학 전략으로서 소격효과의 목적은 객관적 세계와의 거리두기를 통해 비판적인 의식을 가질 수 있도록 하는 것이다. 베르톨트 브레히트가 살았던 시대, 당시 서양 연극계의 주류였던 아리스토텔레스파의 카타르시스 이론[120]을 반박하며 관객이 배우의 연극[121]에 몰입되지 않아야만 비판적인 자세를 취할 수 있다는 주장에서 나온 개념이다.

연극과 일정한 거리를 유지시키고(소격疏隔), 무대 위 가상적 행위와 진실을 분리시킴으로써(소외), 올바르게 ‘연극적 진실’에 이르게 하는 역설적인 대안이라고 할 수 있다. 브레히트는 러시아 형식주의자들이 시도한 이러한 ‘소외효과’를 서사극의 방법으로 발전시켜 관습에 젖은 기존 관객의 태도를 수정하고, 그들의 지각을 활성화 시켜 연극에서 재생산된 대상을 분명히 인식하도록 했다. 즉, 극적 환영을 파괴함으로써 무대 위의 사건에 대한 새롭고도 낯선 태도를 갖게 하는 것이다. 브레히트는 ‘소격효과’로써 관객이 허구적 사건에 대해 거리감을 갖게 하고 당연하게 받아들였던 이야기를 비판적으로 바라보도록 만들었다.[122]
이는 관객의 감정 이입을 막고 예술 작품에 대한 냉철한 인식, 나아가 우리가 사는 세계에 대한 비판적인 태도를 견지하도록 종용하는 것이다.

모더니즘 예술에서도 ‘소격효과’는 초현실주의 예술가들을 통해 ‘데페이즈망(dépaysement)’[123]이나 ‘언캐니’와 같은 방식으로 기존의 전통적, 고전적인 사고방식으로부터 벗어나서 새로운 방식으로 해석하려는 시도를 하였다. 이러한 ‘낯설게 하기(defamiliarization)’, ‘거리두기’와 같은 방법은 일상성과의 결별, 친숙함과의 결별이다. 두 기법은 모두 일상적 사물이나 언어에 대해 이질적 감정을 느끼게 함으로써 미적 지각을 확장시킨다. 그리고 일상적인 고정관념을 파괴시키고

---

120) 아리스토텔레스에 의해 처음 주장된 카타르시스 이론은 프로이트에 의해 더욱 발전된다. 그는 억압된 분노가 압력솥 안의 증기처럼 축적되면 히스테리가 되거나, 건드리면 폭발하는 공격성으로 발전한다고 생각했다. 그는 감정이 적절하게 표출되지 못할 경우 다른 출구를 찾아 빠져나갈 수밖에 없는데, 대부분 바람직하지 못한 증상으로 나타난다고 했다. 우울증과 같은 병이 그렇게 생기는데, 우울증 환자가 자신이 과거에 받은 상처를 털어놓고 자신을 괴롭혔던 상처와 분노를 표출하면 카타르시스를 느끼면서 우울증 증상이 약해진다는 것이다. 정신 건강을 유지하려면 치료 과정에서 부정적인 감정을 모두 쏟아 내고, 그런 감정들을 다시 통제할 수 있어야 한다는 주장이다. 최현석, <인간의 모든 감정>, 서해문집, 2011.04.10.

121) 2013년 대학로에서 공연한 19금 성인연극 ‘개인교수’에서 여자주인공(TV프로그램 ‘미수다’에 출연했던 ‘라리사’가 주인공)이 성폭행을 당하는 장면에서 상황에 몰입된 30대 여성 관객이 무대에 난입하여 남자 주인공의 얼굴을 폭행하는 일이 벌어졌었다. 이것은 관객이 무대의 허구적 사건에 대해 연극에서 ‘거리두기’가 되지 않은 상태에서 나타난 사건이라고 할 수 있다.

122) 김일용, 안상수, 김종덕, 「동영상 광고에서 나타나는 ‘소격화’효과에 관한 연구」, 『디자인학연구』, p.42, 한국디자인학회 통권 제 60호(Vol.18No2), 2005.

123) 데페이즈망은 '고향(고국)으로부터의 추방'을 의미하는데, 즉 어떤 사물을 그 사물이 일상적으로 사용되는 장소 혹은 기능으로부터 추방해 이질적인 환경이나 사물과 결합시켜 감상자로 하여금 심리적 충격을 느끼게 하는 미술 기법이다.

새로운 인식의 세계로 이끈다. 이러한 장치는 서구에만 있는 것이 아니라 불교에서도 찾아볼 수 있는데, 원효의 통섭(通攝)철학에서 '차이들의 상호 개방(通)과 상호 수용(攝)'을 가능하게 하는 철학적 조건들에 관한 성찰들은 붓다의 육근수호 설법의 정지(正知, pajanati)가 일깨워주려는 '거리두기', '움켜쥐지 않기'와 통하고 있다. 거리를 두는 '마음자리'의 확보를 통해 '차이'를 만나는 '힘'과 '전망'이 달라지는 것이다. 이러한 '마음자리'의 확보는 각자의 경험과 자기만의 시간을 통한 연습에 따라 새로운 관점과 이해방식으로 나아간다고 할 수 있겠다. 다음은 외젠 앗제(Eugène Atget)의 사진을 통해 나타난 '소격효과'에 대한 내용이다.

<그림 35> 외젠 앗제, <발레트와 팡테옹 거리의 모퉁이>, 1925년.

외젠 앗제의 사진에서는 '냉담한' 분위기, 한결같은 '공허함'이 있다. 그러한 장면들은 쓸쓸한 것이 아니라 사진 예술에서 느껴지는 독특한 '품격'이 파괴되고, 초현실주의 사진에서 느껴지는 '소격효과'를 만들어 내는 것이다. <그림 35>에서 외젠 앗제는 자신의 사진을 '예술품'이 아닌 '자료'로 여기면서 예술로 생각하는 사진을 하나의 '기술적'인 '자료'로 간주해버린다. 단순히 자료로 여겼다는 것은 사람이 살았던 흔적이라는 의미이며, 동시대의 사람이 살고 있는 흔적이기도 하다. 여기서 사람이 배제된 것은 사람이 등장함으로써 해석되는 것을 배제시키고 싶었음이다.
텅 빈 거리를 찍는다는 것은 그것이 우연히 찍힌 찰나가 아니라면 시대의 한 부분을 기록하고자 한 것임은 분명하다. 그래서 앗제는 자신의 작품을 '자료'라고 했을 것이다. 그런데 사람이 없는 시간을 일부러 선택해서 찍은 것은 어떻게 해석할 것인가? 사람을 배제시킨 이유가 더 중요하고, 앗제의 경험, 살아왔던 배경(인과적 조건)에 대하여 생각해 볼 때 앗제의 사진에서 느껴지는 효과를 재해석해 볼 필요가 있다. 앗제는 피사체와의 거리두기를 통해서 낯선 풍경을 우리에게 전해준 것인데, 이것을 다시 비평가가 재해석해서 자기 나름대로의 언어체계와 경험이 만난 이데올로기에 따른 평가로 왜곡하여 또 다른 '소격효과'를 이야기하고 있다.

앗제는 사진가들 자신이 사진에 대해서 어떻게 생각해야 하는가와 어떻게 사진을 찍어야 하는지에 대해서 생각하도록 만든 장본인이다. 그러나 아이러니하게도 모더니스트들에게 앗제의 작품은 전형적인 예술 사진의 범주에 포함시킬 수 없었다. 왜냐하면 그는 주로 공공기관이 요구하는 단순 명료함의 기준에 맞는 작품을 생산했다. 그런데 근대예술가의 주류들이 생각하는 미학적 관점에서 볼 때, 그의 작품 대부분은 예술시장에서 평가하는 형식미에서 벗어나 불균형을 이룬다고 생각했기 때문이다. 흔히 예술 사진을 판단할 때 내세우는 기준, 예를 들어 의도적인 형식미의 성공과 실패 여부, 스타일 전개방식, 개인의 자발적 창작품인지 고객으로부터

주문받은 작품인지의 여부 등을 앗제에게 적용하기는 힘들어 보였다. 그렇다면 앗제의 작품을 상업사진이 아닌 예술작품이라고 한다면, 이것은 역사를 왜곡하는 것인가? 우리는 앗제의 '소격효과'에 대한 결과를 본 것일 뿐 앗제의 사진으로 인해서 우리가 '소격효과'를 경험하는 것은 아니다. 앗제 자신이 '소격효과'를 경험함으로써 작가 스스로가 세상과의 거리두기를 통해 만들어낸 이미지를 보고 "이렇게도 하는구나!" 하는 하나의 방법을 볼 수(알아차릴 수) 있는 것이다.

앗제는 프랑스의 어느 외곽 도시 보르도에서 1857년에 태어나 7살에 부모님이 일찍 돌아가셨다. 할머니 댁에서 자란 앗제의 인생은 그때부터 외로운 투쟁의 삶이었던 것이다. 연극배우가 꿈이었지만 재능이 없었고, 1878년, 국립음악연극학교에 지원했으나 불합격한 뒤, 국방의 의무를 위해 현역으로 복무하였다. 다음 해에 다시 지원하여 합격하였으나 군복무가 끝나지 않아 수업에 제대로 참여할 시간이 거의 없었다. 학업능력은 상당히 뒤처지게 되어 결국 제적되었으며, 이 시기에 외조부모마저 세상을 떠나게 되었다. 더불어 우울증과 자폐증을 앓고 있었던 앗제는 사람들 앞에 나서서 어울리기 보다는 항상 뒤로 물러나 있었다. 사람들 틈에 끼어 있기보다는 대중들에게서 물러나 거리를 두고 있는 자신이 훨씬 편했던 것이다.
유랑극단의 단역배우를 하면서 고달픈 삶을 살아가던 중 나무로 된 낡고 무거운 카메라를 구하여 거리와 골목길을 다니면서 찍은 사진을 화가들에게 팔아서 생계를 유지하였다. 우울증을 앓고 있던 앗제가 거리의 사진을 찍는 방법은 사람들과 어울리지 않아도 되는 새벽 시간의 파리 뒷골목과 노숙자나 하층민들의 거리였다. 정신적으로 불안하며 삶이 고달팠던 앗제에게는 복잡한 사람들 속의 포장된 도시 이미지보다는 꾸밈없는 한적한 거리나 떠돌이들을 사진으로 담는 것이 뒤로 물러나 있는 자신의 모습과 닮았다고 생각했기 때문이 아니었을까? 정신적으로 심리적으로 건강하지 못했던 앗제가 도시를 만나는 방법은 사람이 없는 새벽의 거리, 자신이 드러나도 불편하지 않을 부랑자나 하층민이 있는 거리였던 것이다.

<그림 36> 외젠 앗제, <겨울의 형무소와 세느강the conciergerie and the seine in winter>, 1923.

최근 COVID-19로 인해 강제적 통제의 낯선 거리 풍경을 어느 사진작가가 올렸는데, 그 사진을 보고 앗제의 사진을 떠올리는 기사가 있었다. 과연 오늘날의 코로나로 인해 강제적으로 텅 빈 거리와 앗제 사진 속의 텅 빈 거리가 동일한 것인가? 만약 동일하다면 현재의 텅 빈 거리 사진도 현재 시점의 포스트모더니즘 예술이 아닌 모더니즘 예술이지 않은가? 앗제의 거리 사진을 제대로 이해하지 않고 겉으로 드러나 있는 이미지만으로 이미 프레임을 씌워서 보고 있는 것은 아닌지 생각해 봐야 할 것이다. 왜 그러한 거리의 풍경이 사진으로 담기게 되었는지 그 상황을 궁금해

한다면 단순히 텅 빈 거리여서 앗제를 떠올릴 수는 없을 것이다. 외형적으로 비슷하다고 해서 동일시하는 순간 왜곡된 프레임 안에 가둬두는 것이다. 과연 그러한 평가가 올바른 작가의 이해일까? 앗제가 기록사진을 찍고 예술 사진작가로 칭송 받기 시작한 것은 만 레이(Man Ray)에 의해 소개가 되면서부터였다. 그러나 모더니스트들은 앗제의 본질을 제대로 알고 앗제를 예술가로 거론한 것이 아니라 모더니스트들 사이에서 영향력 있던 만 레이 때문에 앗제가 거론된 것이다. 앗제의 있는 그대로를 이해하여 그를 칭송한 것이 아니다.

<그림 37> 외젠 앗제, <길모퉁이a corner>, 1924.

모더니스트들에게는 앗제의 사진이 왜 이렇게 만들어졌는지 관심이 없었던 것으로 보인다. 단지 당시의 '만 레이 효과'가 관심도 두지 않았던 앗제의 사진을 그들의 울타리 안으로 받아들이기 시작한 것이다.

앗제는 아카데미나 살롱파, 모더니스트들의 그룹, 어디에도 속하던 사람이 아니었다. 본 연구자는 여기에 어떠한 프레임도 씌우지 않고, 이 사람이 가장 충실했던 작업에 대한 명칭을 부여하고 싶다. 그냥 자신만의 풍경을 담는 '사진가'인 것이다.

앗제의 거리 풍경은 가난했던 한 사진가의 처절한 생존 본능으로 이룩한 결과물인 것이다. 누가 여기에 무슨 기준으로 분류하고 배제할 수 있겠는가?

<그림 38> 외젠 앗제, <판테온을 향해 있는 발레의 5번가 거리Atget's rue de la Valette looking towards Panthéon (5th arr)>, 1898년.

당시 무겁고 큰 목재 카메라를 들고 온몸으로 처절하게 사진을 찍어내던 앗제를 돌아보아야 한다. 그런 후에도 앗제가 자신의 모든 삶을 걸고 찍은 결과물이 오늘날 COVD-19로 인해 강제적으로 통제되어 텅 빈 거리와 동일하다고 할 수 있을까?

<그림 37>, <그림 38>과 같이 앗제가 남긴 도시 거리의 분위기는 앗제의 눈으로 바라본 도시인 것이다.

발터 벤야민은 외젠 앗제의 사진에서 "한결같이 공허"하며, 그저 쓸쓸한 정도를 넘어 "아무런 정취도 없다"라고 하였다. 이는 낯익은 거리가 낯설게 다가오는 것으로 이러한 체험은 초현실주의자들의 '데페이즈망depaysement' 기법과 관련이 있다.

벤야민은 그것을 "인간과 세계 사이의 유익한 소외"라 불렀고, 브레히트는 익숙한 상황을 낯설게 만들어 관객의 인식을 촉진하는 장치를 '소외' 혹은 '소격'이라 불렀다.[124]

브레히트는 이러한 '소격효과'를 '사회적 인과관계의 망을 걷어내는 수단'으로 이해하였고, 벤야민은 앗제의 '낯설게 하기'가 어떤 정치적으로 훈련된(동일시, 관습화된) 시각에 하나의 새로운 장을 열어준다고 해석하였다.
벤야민의 '유익한 소외'는 곧 익숙하여 미처 깨닫지 못하는 위계관계를 낯설게 느껴지도록 한다는 것이다. 당연시되어 의식하지 못했던 것에 주목하고 되돌아보게 함으로써 관계를 통해 이루어진 통념에서 빠져나올 수 있도록 하는 유익한 수단(이로움)이 된다고 생각한 것이다.
그런데, 이러한 벤야민의 앗제 사진에 대한 '차이'의 해석은 사실 그대로의 앗제는 사라지고, '벤야민식의 앗제'로 색안경을 끼고 '마치 그럴 것이다'고 판단하여 동일시 한다는 것이다. 그 결과 벤야민의 해석은 오히려 앗제라는 존재 자체를 소격(疏隔)의 대상으로 만들어 버린다. 앗제의 삶과 정신을 사실 그대로 이해하고서도 앗제의 시선에서 본 거리가 의도적으로 설정하여 '낯설게 하기'로 소격효과를 나타내고 있다고 이야기 할 수 있을까?

모더니스트들은 앗제(타자)의 삶이 그들에게 낯설어서 모더니스트 집단에 끌어오지 않았던 것은 아닐까? 당시 모더니스트들에게 영향력이 있었던 만 레이가 앗제의 사진을 언급하기 전까지 모더니스트들은 앗제의 사진을 예술로 인정하지 않았던 이유는 무엇이었을까? 일상적 삶의 풍경이 아니게 느껴지는 것은 곧 앗제(타자)의 일상이 모더니스트들이 생각하는 일상과 '차이'를 만들기 때문에 다르게 보는 것은 아니었을까?

인간은 자신이 속한 집단과 다르게 보이는 것을 새롭게 받아들지 못하고, 집단의 존재 우위에 대한 당위성 확보를 위해 구별하고 차별 지어 위계를 나누려 한다.
내가 속한 집단이, 내가 인정한 그룹의 존재가치가 인정되기 위한 생존 본능인 것이다. 앗제의 사진을 예술성으로 인정하려면 모더니스트들에게 맞는 그들만의 프레임(동일성)을 덧씌워야만 그들의 예술성(권력)이 유지되는 것이다.
그러나 그렇게 앗제를 끌어오는 순간 앗제 본연의 모습과 앗제만의 스토리는 왜곡되고 오염되는 것이다.

박정자는 '제3의 길' 매체에서 다음과 같은 기사를 실었다.

> "사진작가 으젠느 앗제(Eugene Atget, 1857~1927)는 1900년대 경 사람이 하나도 없는 텅 빈 파리 거리를 사진으로 찍었다. 건물과 거리만 있는 사진은 마치 범죄현장의 사진 같았다. 범죄현장 사진이야말로 사람 없는 건물 밖 혹은 실내의 조용한 현장을 사진으로 찍어 놓은 것 아닌가. 범죄의 증거를 보존하기 위해 현장을 사진으로 찍어 놓은 것이 범죄현장 사진이라면, 앗제의 사진은 역사의 법정에 내놓기 위한 현장증명 사진이라고 발터 벤야민(Walter Benjamin, 1892~1940)은 말했다. 적막감이 감도는 앗제의 파리 거리 사진에는 정치적 의미가 숨겨져 있다는 것이다. 사진기가 발명된 초기 시대(대략 1850년대 이후)에 사진은 주로 인물 사진이

124) 진중권, 앞의 책, p.287, 2014.

었고, 이는 화가의 작품인 초상화를 대체하는 것이었다. (…) 앗제가 주로 찍은 것은 파리의 텅 빈 거리들이었다. 특별한 장소도 아니고, 평상시에 사람들로 북적거렸을, 일상적이고 전형적인 거리들의 텅 빈 모습이었다. 이 쓸쓸한 거리들은 우리가 상식으로 받아들이던 것들을 다른 관점으로 바라보게 해 주었다. "코로나 록다운으로 텅 빈 파리 거리는 마치 앗제의 작품 같다." "앗제는 자기 동시대 사진작가들과 달리 센티멘털리티를 과감하게 배제하고 건조한 객관성만 남겨둠으로써 사진에서 아우라를 해방시켰다." 현실인 줄 알았던 일상적인 환경이 알고 보니 환영(幻影)에 불과한 판타스마고리아(phantasmagoria, 환등기의 이미지)였다는 것을 깨닫게 해주었기 때문이다. 화려하고 떠들썩했던 일상의 현실은 실재를 가리는 마스크에 불과했고, 마스크를 벗겨 내자 그 안에서 실체가 드러났다고나 할까. 그리하여 앗제의 사진들은 사람들을 즐겁게 하거나, 추억에 젖어 들게 하거나 혹은 아우라를 갖고 있지 않다. 그의 괴이한 사진들은 오히려 감상자를 불편하게 만든다. 왜냐하면 너무나 자연스럽게 보였던 우리의 일상생활이 실은 마술환등기의 이미지에 불과했다는 것을 폭로해 주니까. 앗제의 사진은 우리의 현실이 마술환등기의 가짜 이미지에 불과했다는 것을 보여주는 작업이라고 벤야민은 말했다. 물론 벤야민은 마르크스주의 문학평론가이다. 그러므로 그의 앗제 사진론은 자본주의의 인간소외를 비판하는 것이라고 해석할 여지는 얼마든지 있다. 다만 지금 코로나 록다운의 거리 풍경이 걷어낸 진실이 과연 자본주의적 모순만인지는, 그리 간단치 않은 문제다." 125)

<그림 39> <코로나 록다운으로 텅 빈 파리 거리>, 2020년 4월 29일 '제3의 길'에 실린 사진

전혀 다른 결과를 가지고 작가가 왜 그렇게 표현했는지에 대한 방법을 빼고 결과물로써만 앗제 사진과 같은 '소격효과'를 논한다면 어떻게 사실 그대로의 이해를 하겠는가? 박정자는 COVID-19에 의해 강제적으로 사람들의 이동을 제한하여 생긴 텅 빈 거리의 사진에서 앗제의 이미지를 동일화시키고 있다. 그렇다면 <그림 39>의 이미지가 앗제의 사진처럼 예술적인가? 앗제의 사진과 비슷하다면 모더니즘 예술의 부활인가?

동일시하고자 하는 해석에는 화려하고 떠들썩한 현실이 가짜임을 앗제가 드러내주었다고 하면서 실재의 현실에서 자신의 존재를 조용히 드러내는 앗제의 세상을 이해하려는 해석은 전혀 없다. 동일성 환각에 빠져있는 집단에게는 앗제의 눈에 담긴 도시가 낯설고 괴이한 느낌까지 전해주지만, 앗제에게는 낯선 공간이 아닌 앗제 자신이 가장 편하게 도시와 만날 수 있는 시간의 결과물인 것이다.

모더니스트 사진가들의 '예술 사진'과 앗제의 사진에서 나타나는 '차이'에 대한 상호적 개방(通), 상호적 수용(攝)이 이루어지지 않은 동일성 집단의 편의에 의한 일방적 해석인 것이다. 결국 단지 텅 빈 거리여서 내용은 보지 않고 결과물로써 앗제의 사진 같다고 하는 것은 그렇게 만들고 싶은 동일성 집단의 관습적·통념적

125) 박정자, 「앗제의 사진과 코로나 록다운 파리」, 제3의 길, 2020, 04,29.

인 프레임에 가두는 것이라고 볼 수 있다. 그로 인해 사실은 왜곡되고 앗제의 사진 속 시선은 팬데믹(pandemic)으로 인한 상황으로 돌변하여 동일성 환각에 빠져버리는 것이다. 그리고 동일성 집단의 해석체계로 인해 앗제의 스토리는 파괴되거나 오염된다.

Ⅲ장에서 보았던 르네 마그리트식의 <이미지 반격>에 나타난 '낯설게 하기' 와 앗제의 사진에서 포착되는 '낯설게 하기' 는 전혀 다른 방식이고, 각각의 다른 '소격효과' 를 나타내는 것이다. 이런 두 작가의 예를 보더라도 '소격효과' 라는 개념화 과정 안에서 다시 '차이' 가 발생한다. 이럴 때 우리는 각기 다른 방식의 '소격효과' 를 있는 그대로 인정하고 어느 곳에도 치우치거나 집착하지 않아야 한다. 그럼에도 불구하고 당시 모더니스트들이 앗제의 사진을 주류들이 내세우는 분별심으로 허망한 이름과 모양에 매달려 전형적인 예술의 범주를 따진다.
본래 가진 의미가 분별심으로 인해 여러 의미로 갈라지는 것을 『금강삼매경론』에서 다음과 같이 설명한다.

> "오십 년 넘게(經五十年)를 "한 생각에 마음이 동요하는 것"(一念心動)에 비유하고 "온갖 곳으로 떠돌아다닌다"(十方遊歷)를 "[분별심으로] 광범위하게 분별하는 것"(遠行遍計)에 비유하였으니, 그렇다면 '한 생각'(一念) 사이에 '온갖 것을 두루 분별한다'(遍計諸法)는 것이다. 바로 이 '[분별하는] 생각'(念)[의 잘못]을 그의 아버지가 알려 준 것이니, 알려 주는 말을 할 때 바로 깨달아 '[분별하는] 생각'(念)이 완전하게 사라질 때 '[새롭게] 얻은 것이 없음'(無所得)을 얻을 것이니, 마치 돈이 '[새롭게] 얻은 것이 아님'(無所得)을 깨닫는 것과 같다. 아버지가 알려 준 것은, [모르고 지내 온 세월이] 오래되었다는 것이 아니라 단지 '[불변·독자의 본질/실체로 보아 분별하는] 한 생각'(一念)에 '오십가지의 해로움'(五十惡)이 갖추어짐을 드러내려는 것이니, 그러므로 비유로써 "오십 년 넘게" 라고 말하였다." [126]

이때 어떤 계율의 특정한 내용에 치우쳐 머무르지 않을 수 있다면 모더니스트들이 생각하는 예술적 사진과 앗제의 사진은 각각의 자리에서 상호개방, 상호수용 할 수 있을 것이다. 머무름이 없으며 집착하지 않을 때 관습적으로 지각하고 있던 것에서 해체되어 빠져나옴으로써, 미적효과를 기대하는 관념화된 예술의 질서에서 비로소 벗어나게 되는 것이다.

원효의 통섭철학에 따르면 어느 부류에도 머무르지 않는 무주(無住)와 같은 상태일 수 있어야 차이와 차이가 만나 통섭을 이룰 수 있는 것이다. 비로소 무주의 상태에서 '차이 미학' 이라는 예술적 가치의 힘을 알아차리게 된다. 무주란 일정한 곳에 머물지 않는 것을 말하는데, 머문다는 말은 마음이 치우치는 것, 집착한다는 의미이다. 인간은 세상에서 어떤 식으로든 관계 맺음 속에서 경험을 한다. 그러

---

126) [H1, 636a3~6; T34, 981b7~9] : 無住菩薩言, "彼父知其子迷, 云何經五十年, 十方遊歷貧窮困苦, 方始告言?" 佛言, "經五十年者,261 一念心動, 十方遊歷, 遠行遍計".; 번역은 박태원,『금강삼매경론(상)』, pp.539-540, 세창출판사, 2020, 참조.

한 관계의 흐름 속에 오래 머물면 애착·집착이 생기고 머물러 집착함으로써 동일성 환각에 빠지게 된다.
이는 앗제의 사진을 보고 예술제도 안에서 평가하려는 모더니스트들과 같은 동일성 집단의 상태에 이르는 것이다. 작가는 어떤 방식으로든 일반적인 현상으로부터 '거리두기'를 통해 '소격효과'를 만들어내는데, 결과물에 집착하는 모더니스트들은 새로운 예술표현에 대하여 자신들의 동일성에 갇혀 '거리두기'를 실천하지 못하게 된다. 그렇기 때문에 '새로운 차이'에 대하여 사실 그대로 이해, 받아들이지 못하고 배타적인 태도로 차별하여 관습적 지각에서 위계를 만든다. 모더니스트들이 처음 이름 붙여졌을 때는 분명 고전적이고 전통적인 예술에서 벗어나기 위한 태도로부터 시작되었을 것이다. 그런데 그런 모더니스트들이 다시 그들만의 집착으로 만들어진 모더니즘이라는 관습에서 새로운 '[그들과] 차이[가 있는 다른] 예술'을 다시 '차별'하고 있는 것이다.

> "<"머무름이 없는 곳에 자리 잡을 수 있다"(可處無住)>라는 것은, '머무르는 집착의 허물'(住着過)에서 벗어나는 것을 총괄적으로 밝힌 것이니, '자리 잡을 수 있는 모든 곳'(諸可住處)이 다 '머무는 바가 없는 곳'(無所住)이기 때문이다. "'자리 잡을 수 있다"(可處)라는 것은, 만약 '[불변·독자의 본질/실체로 보는 생각을] 일으키는 마음'(生起[心])을 버리게 되면 곧 '불변·독자의 본질/실체가 없고 [불변·독자의 본질/실체로 보는 분별의] 동요가 없음'(寂滅)에 머무를 수 있고, [또] 만약 '[불변·독자의 본질/실체로서] 증득한 것이 있음'(有證)을 버리게 되면 곧 '[불변·독자의 본질/실체로서] 증득한 것이 없음'(無證)에 머무를 수 있는데, [『금강삼매경』에서 말하는] 이와 같은 '자리 잡을 수 있음'(可處)은 어느 것에도 '머무름이 없음'(無住)이다."[127]

'차이'를 무주의 상태에서 사실 그대로의 모습으로 만나 '차이 미학'을 발견함으로써 위계가 없는 '차이들의 만남'으로부터 이로움을 얻도록 하는 것이야말로 성공적 통섭인 것이다. 이는 모더니즘 예술뿐만 아니라 계속적으로 발생하는 창의적이면서 새로운 예술을 맞이할 수 있는 긍정적인 자세인 것이다.
'전통적 시각언어의 체계'와 '현대적 시각언어의 체계'가 서로 '차이'에 대하여 개방하고 소통하여 평등하게 서로 대우하여 가치를 함께 누리는 '차이 미학'인 것이다.

다음 Ⅴ장에서는 Ⅲ장에서 포스트모더니즘에 의해 죽은 예술이 되었던 모더니즘 예술을 통섭철학의 체계로 다시 해석하여 모더니즘 예술의 '차이 미학'으로서 가치를 찾아 여전히 건장하게 살아 있음을 밝히고자 한다.

---

127) [H1, 628a19~b15; T34, 976b6~22] : 此是第三顯是. 言"若寂滅生心不生"者, 反前"若生寂滅心"句, 遣諸生心, 不取生故. "心常寂滅, 無功無用"者, 反前"若生無生心"句, 離諸生滅起動之相, 亦無作意分別功用故. "不證寂滅相"者, 雖遺生起之心, 不存寂滅相故. "亦不住於無證"者, 雖無取寂滅相, 不墮無證過故. "可處無住"者, 摠明離住着過, 諸可住處, 皆無所住故. "可住處"者, 若遣生起, 則可住寂滅, 若遣有證, 則可住無證, 如是可處, 皆無住故. "總持無相"者, 摠顯具功德, 謂無生心, 持諸行德, 而同一味, 無差別相故. "則無三受等三"者, 反前"內生三受等"句, 遠離流轉因果相故. "悉皆寂滅"者, 達三受等, 本來空故, "淸淨無住"者, 能達之心, 無住空故. "不入三昧"者, 能亡世間入定心故, "不住坐禪"者, 亦遣世間住禪靜故. 若能如是, 則無生起之心, 亦無分別之行, 故言"無生無行"也.; 번역은 박태원, 『금강삼매경론 (상)』, pp.209-210, 세창출판사, 2020, 참조.

Ⅴ. 통섭철학을 통한 모더니즘 예술의 ‘차이 미학’ 발견

1. 원효의 통섭철학으로 본 모더니즘 예술의 ‘차이 미학’

앞서 ‘차이 미학’을 원효의 통섭철학의 해석을 통해 드러난 ‘새로운 예술적 가치’로 개념정리를 하였다. 그리고 모더니즘 예술들이 ‘새로운 차이’로 등장했을 때 비평가들과 전통주의 집단들이 그들의 통제 아래 두고자 배척하고, 차별한 사례들을 살펴보았다. 모더니스트들이 추구한 ‘새로운 시도’에서 오는 차이는 고전주의 관념에 고립되어 있는 전통주의 집단에게 낯설음을 전하면서 그들의 통념적 사고를 흔들었다.

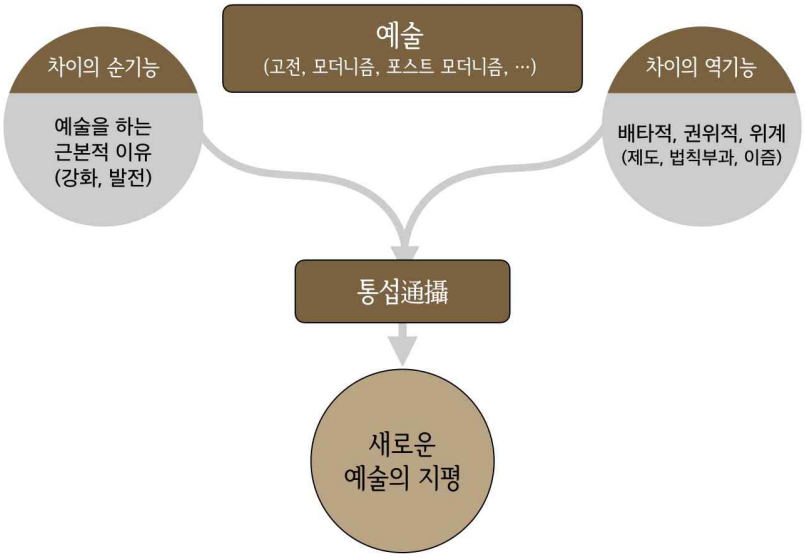
차이의 핵심은 기존의 언어 환각에 의한 동일성 집단의 전통에 균열이 일어나고 있다는 것이다. 동일성이라는 말은 불변성, 곧 본질로 치환될 수 있는데, 예술에 있어서도 동일성 관점의 연장선상에서 작동되고 있었다. 그래서 미학의 본질이나, 예술의 본질이라는 것은 불변성이고 동일성이기 때문에 주류를 장악한 방식이나 시선이 본질이라는 자리를 고집하고 있다. 숨 막힐 듯한 권력체계에 대한 반발이 의미 있게 노출된 것이 모더니즘의 등장이다. 동일성의 권력, 기만과 폭력에 대한 항거가 예술에서는 모더니즘 시기에서부터 현재까지 계속적으로 일어나고 있는데, 1600년 전 원효의 사유로 보면 너무나 필요한 철학적 요청이다.

원효의 통섭 철학이라는 것은 차이들의 동일성 환각을 깸으로써 차이들이 서로 개방하고 상호작용할 수 있게 하는 장, 차이들이 살아나는 장을 펼치는 것이 원효의 통섭 철학이다. 또한 동일성 환각에 매여서 본질이나 동일성 실체관념으로 펼쳐진 차이들에 대한 억압과 차별을 치유하려는 것이 원효의 통섭철학이다. 바로 이 지점에서 원효의 통섭에 대한 철학적 사유와 요청은 근대 모더니즘 예술의 요청이나 전개와 결합하게 된다. 원효의 오래된 철학적 통찰과 요청이 근대 모더니즘 미학과 결합하여 미학의 현재와 미래에 활력과 희망의 길을 여는 가능성을 알려주는 것이다. 모더니즘 미학이 예술 그 자체의 맥락에서 일어난 동일성으로부터의 반란이라면 원효의 통섭철학은 향후 모더니즘 이후의 예술이 차이의 다이내믹한 등장과 역동적인 실험을 전개할 수 있도록 철학적으로 지지해준다.

모더니즘 미학과 원효의 만남에서 만들어지는 두 가지 접점은 다음과 같다.

첫째, 모더니즘 예술의 전개와 원효의 사유가 맞물려 있다는 것이다. <그림 40>에서 알 수 있듯이 모더니즘 예술의 등장으로 인해 나타난 ‘차이’의 반응들을 순기능과 역기능으로 나누어 볼 수 있는데, 지금까지 모더니즘 예술의 사례를 통해 순기능보다 역기능의 반응들이 훨씬 빈번하게 일어났음을 알 수 있었다. 이 과정에서 분석할 수 있는 의미학적 전개와 원효의 통섭철학적 결합이 ‘차이 미학’을 드러내어 새로운 예술의 지평을 열 수 있는 구조를 가지고 있다.

둘째, 다양한 방식의 시각언어를 포함한 오늘날 ‘차이’와의 만남에 대하여 지속적인 열린 사고가 요구되는 통섭 철학의 성찰이 필요하다는 전망이다.

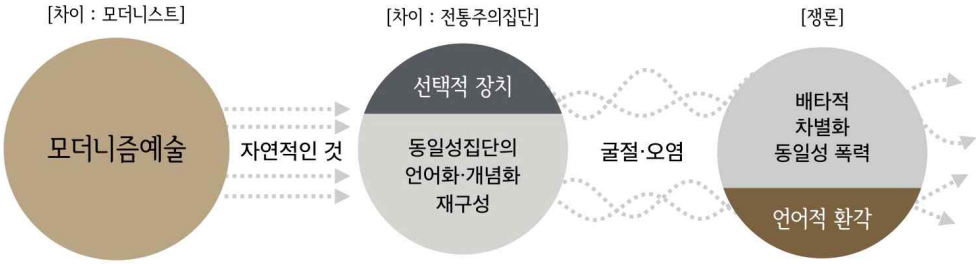


<그림 40> 통섭과 차이 미학

인간이 세상을 구축해가는 과정에서 새로운 정보를 얻게 될 경우 정보에 대한 분석과 해석을 통해 이해를 하려고 한다. 그러한 과정에서 인간은 언어체계를 이용하고, 또한 권력의 우위에 있다고 생각되는 본질에서 이로운 쪽으로 선택하려는 경향이 있다. 그렇게 재인지되는 개념들은 처음의 정보가 아닌 내가 이해하기 어렵거나 낯선 정보는 우선순위에서 밀려나거나 제거되고(차이의 역기능), 나의 이로움으로 편향되어 왜곡시킨 정보를 우선적으로 취하게 되는 것(차이의 순기능)이다. 이러한 과정에서 오는 해석은 있는 그대로의 정보가 아닌 전혀 다른 정보가 되는 것이다. 예술에서도 마찬가지다.
만약 어떤 작품을 바라보고 있다고 가정해보자. 본다는 것은 인상주의자들이 생각한 것처럼 단순히 눈에 맺힌 상을 바라보는 것이 아니라 자신이 외부세계와 물리적, 정신적, 경험적으로 관련을 맺은 장치를 조합하여 선택적·복합적인 과정으로 이루어진다. 예시로 들었던 뒤샹의 <샘>을 떠올려 보자. 작품의 제목을 보기 전에 우리의 눈에는 ‘하얀색 변기’가 보인다. 지각이 이루어지는 최초의 순간에는 특별한 문제가 일어나지 않는다. 우리는 그냥 바라볼 뿐, 그것이 변기로 ‘보는 것’과 작품 <샘>으로 ‘보이는 것’의 구별은 나중에 지각 체험에 대하여 반성해볼 때 비로소 생긴다. 그런데, ‘보는 것’과 ‘보이는 것’의 지각체험은 주관적인 것과 객관적인 것 사이의 언어체계를 통하는 순간 ‘차이’와 ‘왜곡’이 일어난다.

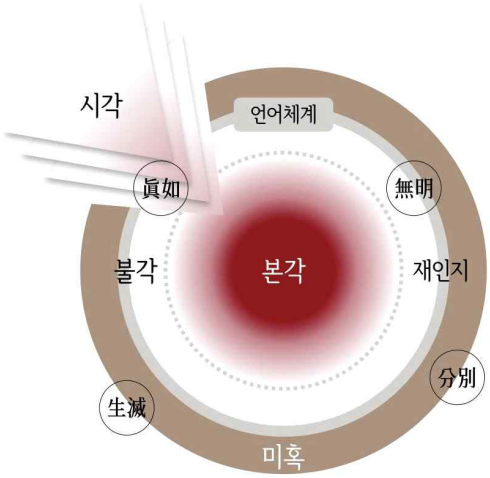
<그림 41>과 같이 예술가가 전달하려는 정보를 가진 작품이 수신자인 감상자에게 전달되었을 때, 감상자의 지각 행위(시각언어)는 일종의 ‘정보 해독’의 역할을 하기 위해 자신이 알고 있는 언어체계(동일성 집단의 예술 언어)를 이용하게 된다.

이때, 수신자가 어떤 예술 언어를 알고 있느냐(선택적 장치)에 따라 '보는 것'에 그칠지 '보이는 것'으로 예술적 소통이 이루어질지 달라진다. 이러한 언어체계의 과정이 우리에게 언어적 환각을 일으키고 예술가의 정보는 감상자에게 굴절된 정보로 해석·전달되어 '불각'의 상태가 된다.



<그림 41> '차이 예술'에 대한 불각상태

원효의 통섭에 따르면 이러한 불각의 상태를 치유하여 시각과 본각의 상태로 옮겨가야 '차이 미학'의 길이 열리는 것이다. '차이 미학'이 드러남으로써 개인의 경험에만 치중하여 왜곡된 해석의 예술에서 벗어나 예술가가 작품을 통해 추구하고자 하는 사실 그대로의 '작품'을 차별 없이 만나 예술을 이해하는 폭이 넓어지는 것이다.



<그림 42> 불각-시각-본각의 관계

<그림 42>는 일심 구현, 곧 차이를 개방, 수용하여 '통섭'의 장으로 가기 위한 구조라고 할 수 있겠다. 물론 원효의 통섭 체계 이해를 구하기 위해 그려본 연구자의 새로운 시각언어가 온전히 그러한 체계를 이해하기 위해 완벽하게 표현된 것이 아님을 우선 밝힌다. 왜냐하면 이 과정에서도 연구자의 언어체계로 인한 재인지 과정에서 언어적 희론에 빠질 수 있기 때문이다. 그럼에도 불구하고 시각화를 하는 이유는 통섭 철학의 체계에 대한 이해를 돕고자 함이고, 원효의 통섭 철학의 구조를 통해 예술 언어의 새로운 통로를 마련하기 위함이다.

깨달음을 위한 일각으로 가기 위해 원효는 불각의 상태에서 벗어나 불각이었음을

알아차리게 되는 시각의 상태로 향하게 되면 본각을 만날 수 있다고 전하고 있다. 동일시하려는 언어체계를 통해 생기는 무명(인식의 이해 결핍)과 그로 인한 재인지 과정에서 미혹에 싸여 분별, 심생멸(왜곡, 오염) 과정을 밝히는 것이 불각이고, 마음이 지닌 진리와 같아지는 경지(心眞如)로서의 측면(일심 구현의 측면)을 밝히는 것이 본각과 시각이라고 한다. 원효는 시각·본각·불각의 상대적 관계를 '깨달음을 성취할 수 있는 존재론적 근거'로 풀이한다.

> "시각·본각·불각이 불변의 실체적 자성이 아니기 때문에 불각이 시각과 본각으로 전환될 수 있다는 점을 강조하고 있는 것이다. 불각이나 시각, 본각이 실체 개념이라면, 그들은 각자 불변의 상태를 유지하며 독자적으로 존재할 것이다. 이들이 각각 불변의 실체적 자성을 지닌 것이라면 불각에서 시각, 본각으로의 본질적 변환은 불가능하다. 그리고 그렇다면 불각의 상태에 처한 인간은 깨달음이라고 하는 존재 해방의 꿈을 접어야 한다. 그러나 불각과 시각과 본각은 상호 의존적으로 성립하는 실체 없는 가설(假設)적 존재이다. 깨닫지 못함(不覺)이 성립하기 위해서는 본원적 깨달음(本覺)이 전제되어야 하고, 깨닫지 못함(不覺)을 조건으로 비로소 깨달아 감(始覺)이 성립한다. 본각은 불각, 불각은 시각의 연기(緣起)적 조건이다. 불각과 시각과 본각은 상호 의존적으로 성립하는 공성(空性)이라는 사실로 인하여 불각 상태는 시각과 본각으로 전환될 수 있다. 그러므로 인간은 시각과 본각의 구현을 통한 존재 해방의 비전을 확보하게 된다."[128]

본각이라는 것은 사물 있는 그대로의 모습(진여眞如) 그 자체이다. 붓다의 법설에 의하면 본각의 상태는 인간 누구에게나 본래 갖추고 있는 것인데, 이런 본각이 미혹에 덮여 있어 깨닫지 못한 상태가 불각의 상태인 것이다. 그러므로 본각을 드러내기 위해서는 미혹을 걷어낼 수 있는 강력한 상태(시각)를 만나야 하는 것이다. 따라서 시각은 불각의 상태를 깨트려 미혹을 걷어내고 본연의 상태로 돌아가도록 하는 것인데, 여기서 시각은 곧 본각의 상태가 되어 일심을 향하는 힘을 얻어 통섭의 체계를 맞이하기도 하지만, 미혹을 완전히 걷어내지 못한 상태일 때는 본각과 하나됨이 아니므로 불각의 상태로 다시 돌아가기도 하는 것이다. 이것은 통섭의 체계를 마련하는데 있어 깨달음을 얻는 것이 아니라 깨달아 감을 알아차려 불각으로 다시 빠져들지 않고 더 나은 지평으로 향하는 태도를 필요로 하는 것이다.
그렇다면 <그림 42>와 같이 불각-시각-본각의 상태에 대한 모델을 예술에 적용시킬 수 없을까? 충분히 가능하다. 예술은 예술가의 창작물이면서 그 작품이 가지는 사실 그대로의 모습(본각)이 있다. 작가는 이러한 작품을 청중, 관객, 독자에게 전시장에서든 인쇄물의 방식으로든 전달한다. 이때 아직 감상자를 만나지 않은 모더니즘 예술이 '본각'의 상태라고 한다면, 감상자에게 전달된 모더니즘 예술은 그에 맞는 언어체계가 아닌 고전주의적 취향을 갖고 있는 언어체계를 만나는 순간 미혹에 빠진다. 그리고 동일시하지 못하는 것은 낯설어 하거나 불편하여 배제하거나 차별하는 분별의 상태를 만들게 된다. 그때 불각의 상태에서 나오는 전형적인 반응이 나타나는데, 다음과 같다.

---

128) 박태원, 앞의 책, p.27, 2004.

"저게 뭐냐?", "뭘 그린거지? 나도 하겠다.", "이런 것도 작품이라고?"

'새로운 차이' 예술에 대한 사실 그대로의 모습을 알아차리지 못하게 되었을 때, 색안경(미혹)을 벗어던질 수 있는 시각으로의 성찰이 필요한 것이다. 때로는 강력한 시각의 상태를 끌어내기 위한 도우미 역할이 예술 제도에서는 동일성 집단의 권력을 장악하는 '비평가'나 '유명한 작가'가 될 수도 있지만, 그러한 장치를 거쳤을 때 여전히 시각은 불각에 머무를 수도 있고, 본각으로 갈 수도 있게 된다. 마치 앗제의 사진을 만 레이가 끌어안음으로써 동일성 집단의 미혹을 깨트린 것처럼 말이다. 물론 만 레이는 앗제 본연의 상태를 보았을지 모르나, 다른 고전주의자들은 만 레이를 향한 미혹의 상태에서 앗제를 만나기도 한다. 때문에 시각은 본각으로 갈 수도 있고, 불각에서 벗어나지 못할 수 있는 것이다. 그럼에도 불구하고 우리는 모더니즘 예술에서 시각 또는 본각의 상태를 요청할 필요가 있겠다. 왜냐하면 모더니즘 예술의 있는 그대로, 사실 그대로의 모습을 알아차리기 위한 마음자리를 갖추어 가려져 있던 '차이 미학'을 드러내기 위함이다.

Ⅲ장에서 모더니즘 예술에 대해 배척하고 차별했던 전통주의자들의 '차이'에 대한 태도와 모더니스트 예술가들의 '차이'에 대한 시도들을 통섭적 체계로 다시 분석해보고 배제당하고 죽은 사조로 끝난 모더니즘 예술이 아직도 여전히 건재(健在)하고 있다는 근거를 밝히도록 하겠다.

모더니스트들은 관념화되어 고립된 프레임과 맞닥뜨려 예술의 개념을 확장하고자 다양한 방법을 시도하였다. 그 결과 모더니즘 예술이라는 장르가 탄생하였는데, 새로운 사조의 발견이 기존의 전통예술과 함께 동등하게 대우받기까지 오랜 시간이 걸렸다. 이런 '차이'를 만들어내는 과정에서 기존의 형이상학적이면서 신비주의에 빠져있던 동일성 집단이 새롭게 등장한 '차이'를 대하는 태도를 볼 수 있었는데, 모더니스트들(진보주의)의 '차이' 발생에 대하여 기존의 보수주의 집단은 '자신들의 언어와, 조건 인과적 해석체계'로 묶어버림으로써 '차이'를 온전히 있는 그대로 이해하려 하지 않고, 환각·오독하여 적대시하거나 배제해 버렸다.
이해집단의 불변 독자적 조건 인과관계에 의해 규정지어지고 선택되어지는 과정은 잔인한 배제의 충동(분노충동)을 일으키는 동일성 폭력으로 나아가는 사태에 이르렀다. 마네, 뒤샹과 더불어 오늘날 이구영, 조용남 사건과 같이 '차이'에서 오는 충격적 '낯설음'의 경우 동일성 집단의 이해 충동으로 인한 폭력성이 더욱 강하게 드러났다. 대상을 지각하는데 있어서 '언어의 사유'로 옮겨가면서 '희론'의 단계로 넘어가 '차이'를 훼손해 버리는 것이다.

원효는 언어 충동에 의해 '집착(움켜쥠)'하여 '차이의 혼란'사태를 재인지하는 과정에서 무조건적 사고와 비연기적 사고(언어 환각)에 빠지게 되는데, 이러한 경험현상을 조건적으로 이해할 필요가 있다고 하였다. 이때 조건적 이해는 '문(門)'[129] 구분을 통해 견제하고 성찰·비판하여, '차이'와 '차이'의 만남에서

끊임없이 ‘거리두기’를 함으로써 또 하나의 희망과 능력을 만날 수 있다고 하였다.

‘거리두기’를 함으로써 허구의 왜곡된 사태에 빠지지 않고, 붙들지 않아, ‘존재의 환각’에서 벗어나게 되는 것이다. 비로소 동일성 환각에서 빠져나와 알아차릴 때 사실 그대로의 문제를 이야기 할 수 있는 것이며, 있는 그대로의 ‘차이 개방(通)’과 ‘끌어안음(攝)’이 이루어질 때, 원효의 ‘통섭(通攝)’을 통해 ‘차이 미학’이 이루어지는 것이다. 그렇다면 원효의 통섭철학이 어떠한 통찰의 체계로 이루어져 있는지 알아보고, 예술의 ‘차이’에서 새로운 관계 맺기를 위한 사유방식의 ‘차이 미학’으로 자리매김 할 수 있는 접점을 살펴보도록 한다.

2차 세계대전 이후 모더니즘은 활동의 무대를 미국으로 옮겨가게 된다. 미국의 아방가르드 이전의 유럽의 아방가르드는 ‘전통의 파괴’, 즉 과거와의 단절을 운동의 주요한 목표로 삼았다. 그러나 그린버그는 모더니즘 회화에 대해 다음과 같이 말한다.

> “모더니즘은 결코 과거와의 단절과 같은 것을 의미하지 않는다.” 130)

> “우리 시대는 진정한 미술로부터 동떨어진 것은 연속성의 단절이라는 관념일 것이다. 예술은 무엇보다도 연속성이다. 미술의 과거가 없다면, 그리고 과거의 탁월한 수준을 유지하려는 욕망과 강제가 없다면, 모더니즘 미술과 같은 것은 불가능할 것이다.” 131)

그린버그는 자기비판 혹은 자기반성을 모더니즘의 기준으로 제시하고 모더니즘의 본질은 어떤 분야 그 자체를 비판하기 위하여 그 분야의 특징적 방법들을 사용하는 데 있다고 주장한다. 이는 칸트가 이성을 비판하기 위하여 이성을 사용한 것과 같이 그린버그 자신의 모더니즘 이론을 철학적 수준으로 끌어올리고자 인용한 것이다. 그린버그에 따르면, 예술의 영역에서 “자기비판의 과제는 각 예술의 효과들 가운데 다른 예술의 매체로부터 빌려왔다고 여겨지는(전통적, 관습적 체계) 효과를 제거”하는 데 있다. “그럼으로써 각각의 예술은 ‘순수’하게 되며, 그 ‘순수성’으로 각 예술의 독자성만이 아니라 그 질적 수준도 보장받게 된다.”고 주장한다. 그린버그의 이러한 순수성 보장에 대한 주장은 마치 각 예술 경향의 차이에 대한 상호 관계가 열려 있기에 ‘서로 통하고’(通), 걸림 없이 받아들이고 또 들어가기에 ‘서로 껴안는다’(攝)는 원효의 통섭적 사상으로 해석하고자 했던 체계와 유사성을 띤다.

---

129) 원효는 ‘문(門)’이라는 용어를 채택하여 사상을 펼치는데, 그 의미는 크게 두 가지가 있다. 첫째, ‘종류, 유형, 가지’등으로 번역될 수 있고, 둘째, ‘방식, 측면’ 등으로 사용될 수 있다. 서로 다른 견해를 대조하여 그릇된 이념으로 타자의 의견을 배타적으로 판단하는 것을 화쟁으로 풀어갈 때 활용하는 의미는 두 번째의 경우인데, 철학적으로는 ‘견해, 관점, 이론의 조건인과 계열’을 의미한다.

130) 진중권, 『서양미술사 후기모더니즘과 포스트모더니즘 편』, p.23, 휴머니스트, 2013.

131) 클레멘트 그린버그, 조주연 옮김, 『예술과 문화』, p.353, 경성대학교 출판부, 2004.

모던(mordern)하게 되기 위해 고전과의 관계를 모색하였던 이전의 믿음은 변화하기 시작하였고, 근대 과학에 영감을 받아 지식의 진보와 사회적·도덕적 향상을 향한 무한한 진보의 이념은 모던의 개념 변화를 가속화시켰다.[132]

바실리 칸딘스키는 모든 화가가 존재의 신비한 본질을 포착(재현)하는 데 실패했다고 믿었기 때문에 <그림 43>에서 볼 수 있듯이 캔버스에서 본질(재현)[133]에 대한 암시를 점차 지워 나갔고, 1910-1911년이 되자 완전히 지워 버렸다.

<그림 43> 칸딘스키, <청기사(좌)>, 1903년. / <인상3 CONCERT(우)>, 1911년.

칸딘스키는 우상 파괴주의자로서 주로 뮌헨과 그 근교에서 지냈던 초창기에 불규칙적인 큰 색점들을 서로 강렬하게 대비시키고 이것들을 작은 색점들과 병치시켰다. 또 캔버스를 가로지르는 검정색 선을 그어 시선을 끌었다. 이런 형태들 중에는 신지학(theosophy,神智學)[134] 서적을 읽으면서 영감을 얻은 것도 있고, 바그너의 오페라와 모네의 작품을 통해서 영감을 받기도 하였지만, 대부분 알 수 없는 작가 자신의 내적인 감정의 충동에서 나온 것이었다. 그는 1916년에서 1921년까지 모스크바에서 지내면서 러시아혁명을 지지했고 새로운 체제의 교육 및 행정에 활발히 참여했는데도 불구하고 그의 진보적 '차이'를 표현한 모더니즘적 추상화는 끝내 환영받지 못했다.

모더니즘의 창시자라 할 수 있는 아웃사이더들은 자신이 전통주의에서 벗어난 아웃사이더라는 사실을 자랑스럽게 여겼을 수도 있다. 19세기 말 뮌헨과 파리의 보헤미안들, 1차 세계대전에 저항했던 다다이스트들, 살바도르 달리처럼 자기선전에 능한 초현실주의자들이 실제로 그랬다. 이들은 전통예술로부터 '차이'를 추구하는 모더니스트들에 대하여 부도덕한 사람, 추악한 것의 애호자, 심지어 미친 사람이라고 불리어도 자신들에게 어떤 별칭이 붙는 것이 자기 작품에 차별성이 있다는 증거라고 자랑삼았다.

---

132) 박정애, 앞의 책, p.34.

133) 전통주의 예술집단이 추구한 예술의 본질과 가치는 재현을 통해서 나타난다고 생각했다.

134) 신지학은 우주와 자연의 불가사의한 비밀, 특히 인생의 근원이나 목적에 관한 여러 가지 의문을 신(神)에게 맡기지 않고 깊이 파고들어 가, 학문적 지식이 아닌 직관(체험, 계시)에 의하여 그 본질을 인식하려고 하는 철학적, 종교적 지혜 및 지식을 말한다.

아카데미, 검열관, 비평가, 부르주아 같은 기득권자들로 구성된 공통의 적 때문에 모더니스트 그룹(또 다른 동일성 집단)들의 관계는 인정해 주고 자극을 주는 동료가 누구인지 서로 간의 호감과 공통의 적(기득권자, 권력의 동일성 집단)을 통해서 더욱 견고해졌다고 할 수 있다.

피터 게이는 모더니스트 예술가들이 자신의 내면을 드러내어 소통하는 여러 방법 중에서 관객에게 가장 가까이 다가가는 길은 솔직한 자화상을 그리는 것이라고 생각하고 이런 자기 몰두는 주관성의 분명한 예로 병적인 자아도취는 아니면서 정상적인 자기 몰입의 확실한 증거로서 활용한다고 하였다.[135] 자화상은 무시당하거나 거부당한 사람들은 좀처럼 자화상을 그리지 않는다는 통념과 함께 강렬한 자기 몰입의 기록으로서 화가에게 불후의 명성을 안겨 주는 동시에 그가 상당한 지위에 있다는 것을 증명해 주는 수단이기도 한 것이다. 물론 자화상이라는 장르는 이미 오래전부터 활용되어 오던 표현방법이다. 모더니스트들은 전통을 비판하고 낡은 것이라고 치부하며 배타적인 자세로 새로움을 추구하지만, 결국 그들 집단도 과거의 전통적 방식을 완전히 거부하지는 못했다. 적어도 자신들의 '차이'를 개방하기 위해 기득권자들의 '차이'에서 만나는 이로움을 수용하려고 했던 것으로 보인다.

자화상에 대해 우리에게 전문적으로 기억되는 모더니스트들의 몇몇 작품을 떠올려 보자. 대표적인 자화상으로 귀가 잘려 붕대를 감은 고흐의 자화상, 혹은 전쟁을 겪고 돌아온 키르히너의 자화상, 15세부터 90세가 될 때까지 형태를 알 수 없게 변하는 피카소의 자화상 등 그들의 작품들이 화가의 얼굴을 확실하게 보여주든 아니든 간에 모두 우상화한 전통적 자화상과는 전혀 다르다는 것을 알 수 있다. 모더니스트 예술가들의 자화상은 내적 삶을 대담무쌍하게 추구한 선구적 작품들이 많다. 작품들을 주의 깊게 살펴보면 모두가 진정한 고백을 하고 있다는 것인데, 특히 재현으로부터 완전히 등을 돌린 모더니스트들은 더욱 그렇다.

〈그림 44〉 키르히너, 〈군인 차림의 자화상Self-portrait as a soldier(좌)〉, 1915. / 〈술꾼the drinker(우)〉, 1915.

대표적인 예로 키르히너의 작품 〈그림 44〉를 보면 그 자화상들은 어느 순간의 자신이기보다 전쟁 중인 세상 속에서 방향감각을 상실한 모습, 성적 기호, 혹은 위험한 정신 상태를 담은 표현주의적인 기록이었다. 특히 전쟁 직전과 전쟁 중, 즉 정신적 위기가 계속되는 동안, 자화상을 통해 속내를 열정적으로 표현했다. 어쩌면 자신과의 싸움에서 끊임없이 극복하고자 한 노력일 수도 있겠다.

135) 피터 게이, 앞의 책, P.195.

1914년에서 1918년 사이에 그려진 그의 자화상에는 술꾼의 키르히너와 오른팔이 절단된 키르히너가 있는 것을 볼 수 있다. 특히 팔 잘린 자화상은 매우 충격적인 작품으로 다양한 해석들이 있다.
그저 정신착란을 앓고 있는 환자 키르히너이지만, 대부분 사실 그대로의 키르히너를 보지 않고 집단의 편의에 의한 과잉해석이 많다고 할 수 있다. 전쟁을 통한 키르히너의 정신적 충격과 그의 감정이 드러난 작품에서 나치는 자신들의 민낯을 발견했었는지, 키르히너의 작품을 부정하고 차별하여 그들의 해석체계로 짓밟고자 하였다. 결국 1937년 나치는 모더니즘 미술에 대하여 강도 높은 탄압으로 '퇴폐 미술전'[136] 명단에 키르히너를 포함시켰고, 이로 인해 키르히너의 불안은 더욱 심화되었다.
결국 이 사건은 예술가로서의 가치와 존재가 부정당하게 되는 사건이었으며, 키르히너가 자포자기에 빠지는 결정적인 이유가 되어 58세였던 다음해 1938년 자살로 생을 마감하게 된다. 이처럼 국가라는 집단의 최고 권력이 지배적 불변 독자의 위치에서 동일성 폭력을 행사함으로써 '차이'의 미학적 가치는 드러나지 못하고 소멸되기도 하는 것이다.

인간의 삶은 곧 언어적 전개라고 할 수 있을 정도로, 언어는 인간 내면의 깊숙한 곳에서부터 엄청난 영향력을 행사하고 있다. 예술은 이러한 언어적 전개 중에 이미지로 구성된 '시각언어'로 전개되는 것이라 할 수 있다. 언어의 체계를 통해 세계에 대하여 인식하고 인간 존재로부터 연결되어 발생하는 관계성에 주목하게 된다. 모더니즘 예술은 이러한 특정 동일성 집단의 언어체계를 통해 개별화, 분별화되어 나타나는 갈등의 결과물이다. 인류가 언어체계를 갖추기 시작하면서 나타나는 '차이'와 '관습', 그리고 그에 따른 '위계질서', 권력으로부터의 욕망(번뇌)은 모더니스트들에게도 마찬가지 유혹인 것이다. 아무리 당대의 미적 주류(기득권자, 전통주의자)에 반항했더라도, 그들 역시 온갖 재능과 욕망, 갈등을 지닌 인간일 뿐이라는 사실이다.

전통의 낡은 관습을 타파하고 새로운 형식과 내용으로 진보하여 어떤 '본질'에 다다랐을 때 모더니즘 예술 역시 '불변의 규정성'으로 머무르고자 하는 욕망을 추구하게 된다. 그러한 모더니즘 예술 앞에 나타난 모더니즘과 포스트모더니즘의 갈등 구도는 모더니스트들이 주장했던 '낡은 것과 새로운 것의 교체'를 반복하게 되는 것이다. 다시 말해 모더니즘 예술은 새로운 '차이'를 발생시켜 고전주의 시대의 '차이'에서 벗어나고자 한다. 그리고 모더니즘 예술이 새로운 '차이'로 주류가 되었을 때 다시 포스트모더니즘의 새로운 '차이'로 인해 더 나은 체계로의 과정으로 나아가지 못하고 모더니즘은 한물간 '차이'로 취급받는다. 이때 모더니즘과 포스트모더니즘이 서로 권력의 우위에 머무르고자 하는 욕망에 빠질 때 쟁론이 된다. 이는 곧 범부의 세계에서 인간이 가지는 양면성으로 인해 깨닫지 못하는 불각(不覺)의 상태로 다시 전환되는 것이다.

---

136) 나치의 '퇴폐 미술전'의 예술가 리스트는 박근혜 정권의 예술가 '블랙리스트'를 떠올리게 하는 사례이기도 하다.

결과적으로 진보적 '차이'의 발생과 보수적 '차이'의 만남이 통섭으로 이루어지지 못하는 것이다. 원효는 이렇듯 인간세계는 이해 능력의 원초적 번뇌(무명無明)에 가려 청정한 마음의 근원을 깨닫지 못하는 모습(불각不覺)과 본원적 완전성(본각本覺)을 구현해 가는 모습(시각始覺)의 양면성이 공존한다고 여겼다. 『대승기신론』에서는 이러한 인간 존재의 이중적 구조를 다음과 같이 말하고 있다.

> "심생멸이란 것은 여래장(如來藏)[137]을 의지하기 때문에 생멸심이 있으니, 소위 불생불멸이 생멸과 더불어 화합하여 같은 것(一)도 아니고 다른 것(異)도 아님을 아리야식이라 이름한다. 이 識이 두 가지 뜻을 지녀 능히 일체법을 포섭하며 일체법을 생겨나게 하니, 어떤 것이 그 두 가지 뜻인가? 하나는 깨달음의 뜻(覺義)이고, 다른 하나는 깨닫지 못함의 뜻(不覺義)이다." [138]

현실의 인간은 이러한 상반된 양면성을 동시에 간직하고 있는데, 『대승기신론』은 이와 같은 인간 삶의 이중적 구조가 유지되는 맥락을 심생멸문(心生滅門)이라 부른다. 이러한 심생멸문은 번뇌로 가득한 현실의 인간이 일상에서 본원적 완전성(本覺)을 구현하고자 하는 희망과 깨닫지 못하는 일탈의 위험을 동시에 간직하는 의미인 것이다. 그런데, 원효는 인간 존재의 내재적 희망인 본각을 구현하자면, 근원적 무지가 오염시켜 가는 인간 일상을 내키지 않아 하는 반성적 자각이 필요하다고 말한다. 인간이 지닌 본원적 완전성의 면모는 불각의 상태를 반성하고 혐오하는 동시에 이를 극복하고자 하는 의지를 일깨우는 것이다. 그리하여 본각을 구현한다는 것은 구체적이고도 고귀한 삶의 이익을 성취하는 일이며, 원효의 『대승기신론』과 『금강삼매경』은 더 나은 이로움의 구현을 위한 본각의 선행(功德)을 강조하고 있다. 그것이 곧 갇혀있어 깨닫지 못한 가능성을 알아차리게 되어 더 높은 차원으로 가고자 했던 모더니스트들의 희망, 바로 관습으로부터의 탈피에 가까워지는 통섭의 체계인 것이다.

> "모든 부처님은 이 [이치]를 체득하여 널리 교화할 수 있기 때문에 "언제나 ['하나처럼 통하게 하는 깨달음' (一覺)]으로써" (常以)라고 말하였고, 이 '깨달음의 본연' (本覺)[인 '사실 그대로 앎']으로써 저 중생들을 깨닫게 하기 때문에 "언제나 '하나처럼 통하게 하는 깨달음' 으로써 모든 중생들을 깨닫게 한다" (常以一覺, 覺諸衆生)라고 말하였다. "그 중생들로 하여금 모두 깨달음의 본연[인 '사실 그대로 앎']을 얻게 한다" (令彼衆生, 皆得本覺)라는 것은 '교화되는 중생들의 [식識이] 바뀌어 ['근본무지에 따른 분별에서 풀려난 온전한 마음지평' (庵摩羅識)으로] 들어간다' (所化轉入)는 [뜻을 말하는] 구절을 해석한 것이니, '깨달음의 본연' (本覺)[인 '사실 그대로 앎']이 바로 '[근본무지에 따른 분별에서 풀려난] 온전한 마음지평' (唵摩羅識)이다." [139]

---

137) 여래장(如來藏)은 여래(붓다)를 내장(內藏)한다는 비유적 표현으로, 중생의 청정(淸淨)한 본마음을 가리키는 말이다. 원효가 지내던 시기의 모든 중생들은 겉은 번뇌에 쌓여 있으나, 마음 안에는 부처와 같은 본래의 깨끗한 마음을 지니고 있어서 누구나 붓다의 가르침을 통해 통합의 체계를 밟으면 구별 없이 동등한 경지인 열반의 길로 갈 수 있다고 하였다.

138) 박태원, 앞의 책, p.29, 2004.

139) [H1, 630c17~21; T34, 978a9~12] : 佛言, "諸佛如來, 常以一覺, 而轉諸識, 入唵摩羅. 何以故? 一切

원효는 모든 현상적 차이들을 배타적 다툼이 아닌 평화적 공존으로 통합하려면, 동일성 집단의 집착에 물들어 있는 사람들로 하여금 집착을 내려놓고 사실 그대로의 온전한 지평을 향한 신뢰와 이해로 향하게 해야 한다고 하였다. 그러기 위해서 때로는 '차이'와의 관계에서 순응하고 때로는 순응하지 않으면서 놓치지 않고 빠져들지 않으며 이로움의 체계로 나아갈 수 있는 능력(본각의 이익)을 기르는 것이라고 설명한다. 결국 통섭의 원천인 일심으로 귀환하는 모든 행위는 본각이 지닌 이익을 취할 때라야 가능하게 되는 셈이다. 원효가 추구한 통섭의 구체적 원동력은 바로 본각이 지닌 이익인 것이다.

이제 본격적으로 Ⅲ장에서 다루었던 모더니스트 예술가들의 작품을 Ⅳ장의 원효의 통섭철학 체계로 재해석하고자 한다. 모더니즘 예술이 드러낸 '차이'가 기득권자들에게 낯설게 느껴진 것은 어떠한 이해체계를 통한 것인지 통섭의 구조로 분석하도록 한다. 그리하여 고정불변하길 바라는 전통주의자들과 통념을 해체시키려는 모더니스트들 사이의 '차이'를 서로 이해하여 모더니즘 예술이 '차이'로 인해 '차별'되거나 '배제'되지 않고 동등하게 대우받을 수 있는 통섭의 장을 마련하도록 하는 것이다.

1-1. 에두아르 마네의 <올랭피아>

우선 조르조네와 티치아노의 작품이 가지는 '동일성', '절대화'는 무엇이고, 마네가 <올랭피아> 작품을 새로운 '차이'라고 주장하는 '상대화(相對化)', '조건화' 시킨 것이 무엇인지 분석을 해보자.

<그림 45> 조르조네, <잠자는 비너스>, 1507년.

조르조네는 베네치아파의 주요인물로, 요절했기 때문에 작품이 많지는 않으나 중요한 르네상스 화가로 평가된다. <그림 45>의 조르조네가 그린 비너스는 매우 순결하고 풍만한 모습으로 전원의 나무 아래 누워 있다. 라파엘로의 풍만한 여인상을 상기시키지만 신비한 분위기는 압도적이다.
비너스의 누워 있는 자세는 이후 많은 화가들에게 영향을 미쳐 미인의 전형적인 이미지로 사용되었다.

Ⅲ장에서 보았던 티치아노의 작품인 <우르비노의 비너스>[140]는 야외에서 실내로

衆生本覺, 常以一覺, 覺諸衆生, 令彼衆生, 皆得本覺, 覺諸情識空寂無生. 何以故? 決定本性, 本無有動."; 번역은 박태원, 『금강삼매경론 (상)』, pp.490-492, 세창출판사, 2020, 참조.

장소가 이동하고 비너스가 고개를 살짝 내리면서 관람자를 응시하고 있다. 그리스, 로마 시대에는 인간의 사실적 신체묘사가 아닌 이상적인 비율로 아름다움을 보이려 했지만 16세기 이후쯤 되면 이상적인 대상이었던 '신화적 여신'의 모습이 현실적 인물의 '여성'으로 대체된다. 마네의 비너스는 전통주의 시각에서 벗어나 '현대화'된 '현실의 여성'으로 새로운 장치를 마련했던 것이다. 그러나 여전히 신화적인 '여신'의 전통적 이미지에서 벗어나지 못한 살롱의 기득권자들에게는 새로운 장치로 등장한 '여인'이 그저 타락한 '매춘부'로 자신들의 위계질서에 불편한 대상으로 해석되는 것이다.

전통주의적 대상과 새로운 '차이'의 대상을 각자의 자리에서 있는 그대로 평등하게 보지 못하고(불각不覺), 그들의 해석체계를 통해 폭력적인 평가를 내려 신적인 존재만 화폭의 모델이 되는 것이 아니라 평범한 인간도 모델이 될 수 있다는 것을 나타낸 예술가의 새로운 '차이'의 발견을 오염시키게 되는 것이다. 모더니스트로서의 새로운 시도는 고전주의자들의 시각에서 보지 못한 것을 알아차리게 하는 장치가 아니라, 그들의 위계를 흔드는 불편한 장치의 등장이 되는 것이다.
마네의 작품을 통해 예술가의 창작성이 권력을 움켜쥐고 있는 동일성 집단에 의해 배제당하고 통제되어 버리는 것을 알 수 있다.

교수들이 '2020년 우리 사회를 표현하는 사자성어'로 '아시타비'(我是他非)를 꼽았다고 하는데, 이러한 표현은 2020년만이 아니라 마네가 있던 시대에도 마찬가지 현상으로 보인다. '아시타비'는 '나는 옳고 남은 그르다'는 이중 잣대를 한자어로 옮긴 신조어다. 이러한 사회의 모습은 기득권 세력이 자신들의 언어체계로 해석하여 '차이'를 가진 타자의 존재를 왜곡하고 불각의 상태로 평가하기 때문에 나타나는 현상들이라 할 수 있겠다. 바로 이런 상태에서 '통섭철학'의 태도가 요청되는 지점이다. 문제 해결에 도움이 되지 않는 아시타비의 자세를 해체시킬 때 '차이'를 '차별' 없이 동등하게 만날 수 있는 '통섭'의 통로가 열리는 것이다.

마네는 전통적 이미지를 벗어버린 우리 사회의 '여인'을 등장시킴으로써 회화의 여성은 '여신'이어야 한다는 불각의 상태를 해체시키려 한 것이다.
기존의 '동일성'이 해체되었을 때 비로소 각각의 순수한 차이들이 드러나고 각각의 차이를 개방하고 수용함으로써 통섭을 통한 '차이 미학'으로서 가치를 드러내는 것이다.

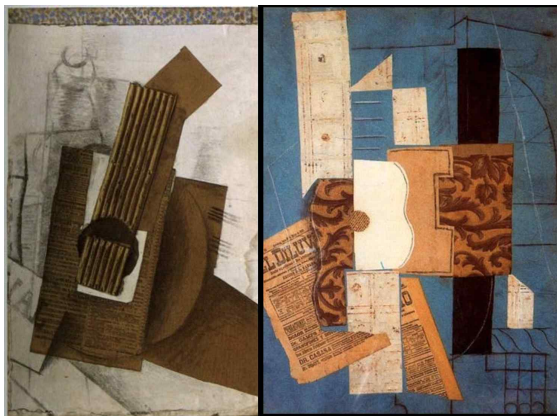
---

140) <Ⅲ. 모더니즘 예술작품에서 나타난 차이의 문제들>에서 2. 에두아르 마네의 <풀밭위의 점심>과 <올랭피아> 내용, <그림 20>, 본 논문 p.33 참조.

1-2. 피카소와 브라크

피카소의 표현방식은 고전적 재현방식의 울타리에서 빠져나오고자 했던 노력으로 자신만의 새로운 방법을 만들어 냈던 것이다. 여러 시간대와 관점을 공간이 어우러지도록 한 화면에 담았다는 면에서 평론가들은 아인슈타인의 상대성이론의 공간과 시간개념을 연상시켜 평가하기도 했다. 피카소는 재현적·설명적 요소(전통적 표현체계)를 덜어내고 남은 단순함에서 오히려 시각적 효과를 극대화시켰다. 전통적 예술관에 빠져있던 집단의 체계에서 보았을 때 브라크의 작업은 어색하고 낯선 '차이'의 등장인 것이다. 동일성 집단이 추구하던 것에서 하나씩 덜어냄으로써 불변 자아처럼 움켜쥐고 있던 울타리가 무너지며 미처 깨닫지 못한 '차이'가 드러나는 것이다. 새로운 '차이'의 발견은 기존의 집단에서 보았을 때 낯설고 거리가 느껴지는 것이다. 이러한 상태에서 어떠한 개방적·수용적 태도를 취하느냐에 따라 새로운 예술의 등장은 동일하게 대우받거나 그렇지 않다면 동일성 집단에 의해 차별화되어 배제되는 것이다.

〈그림 46〉 (좌)피카소, 〈만돌린을 든 소녀〉, 1910년, / (우)브라크, 〈만돌린을 든 여인〉, 1910년.



〈그림 47〉 (좌)조르주 브라크, 〈만돌린〉, 1914 / (우)파블로 피카소, 〈기타〉, 1913.

브라크는 피카소를 만나 경쟁하며 입체주의의 시각언어를 발전시켜 나갔다. 다양한 각도의 시점으로 형태를 해체하여 재구성·재조립하는 '분석적 입체주의' 시기에는 〈그림 46〉과 같이 둘의 작업이 매우 흡사해진다.

이러한 현상은 모더니스트들은 새로운 '차이'의 발견을 통해 나아가다가도 새로움을 추구하는 그들 또한 '큐비즘'이라는 동일성 집단을 형성하게 되고, 내부적으로 다시 자신들만의 해석체계에 고립되어 있음을 발견하게 되는 예로 들 수 있다. 이후 분석적 입체주의가 추상에 다다를 정도로 형태를 구별할 수 없게 만들자 이들은 그림에 어떤 부분을 식별할 수 있도록 적어도 대상을 닮아야 한다고 생각한다. 이러한 과정에서 아예 일상의 실제 사물인 오브제를 매체로 끌어들여 〈그림 47〉과 같이 캔버스에 처음으로 대상을 오려 붙이는 '파피에 콜레' 작업을 시도하게 된다. 이것은 화폭에 일상의 사물을 끌어들여 추후 '콜라주'로 발전시켰다.

이런 측면 이외에도 큐비즘은 이후 미술사에 지대한 영향을 미쳤다. 브라크와 피카소에게 전통적인 화풍은 이제 전통적 재현의 예술에서 벗어난 지 오래였고, 완전히 새로운 형태의 '차이 미학'으로 거듭난 것이다.

‘미적 대상’으로서 전통적 작품의 개념은 완전히 사라지고, 피카소와 브라크의 작업은 전통적 창작의 관념을 의도적으로 파괴하였다. 내적으로는 서로 동일성 집단(입체파)의 체계에 빠져있음에도 외적으로는 전통을 추구하는 동일성 집단(전통주의자들)과 거리를 두고 있는 것이다. 예술에서 일어나는 전체의 ‘차이’와 부분의 ‘차이’의 사태에서 머무르고자 하는(움켜쥐는) 것은 곧 습관화되고 내면화되는 것으로써 결국 개인적인 예술가의 문제인 동시에 사회적 문제[141]인 것이다.

1-3. 뒤샹의 <샘>

모더니즘 이전 시대의 예술은 고전적 방법으로 아름다움을 재현하는 것이 주요 목적이었던 시대였다. 이러한 기존의 정형화된 예술의 부정으로 나타난 예술 장르는 다다이스트들의 실험적이면서 도전적인 시도에서부터 시작되었다고 할 수 있다. 다다이스트들에 대한 다다이즘 예술은 ‘개념미술’이라는 장르로 성장한다. 그런데 모더니즘 예술을 죽이고 그 자리를 차지한 포스트모더니즘은 ‘개념미술’을 자신들의 장르로 끌어온다. 어찌되었든 여전히 개념미술은 현대예술에서도 의견이 분분하고, 예술의 이해와 거리가 먼 대중들에게는 이미 예술의 한 장르임에도 예술이 아닌 것으로 취급된다.

다다이스트이자 개념미술의 선구자인 뒤샹은 전통적·고전적인 표현방법에서 벗어나 예술의 정체성과 가능성을 재정의하였고, 예술에 대한 인습 타파적인 접근 방식은 다다이즘에 영향을 주었다. 또한 그는 미술을 바라보는 시각에 근본적인 의문을 던지며 기존의 객체 중심의 미술에서 ‘관찰자 관점’에서의 미술에 대한 접근을 제시하며 미술의 가치에 대한 평가 기준을 다양한 차원으로 확대하는 일에 결정적인 기여를 하였다. 회화로서의 기존의 시각체계를 흔들고 시각적인 요소와 언어적인 요소가 충돌하면서 예술의 고정관념에 도전한 실험적 작업 중 가장 유명한 것이 <샘>이라는 작품이다. <샘>을 갤러리에 등장시켰을 때 당시 상당히 진보적인 의도로 개최된 전시의 협회 관계자들조차 <샘>을 예술작품으로 인정하지 않았다.

기득권자들은 <샘>은 갤러리가 본래의 자리가 아니라고 하면서, 제자리에서는 유용한 물건이라는 식의 변명을 한다. 그런데, 그들이 입장에서 ‘본래의 자리’는

---

141) 문재인 정권으로 교체되던 시기 박근혜 정권을 추종하던 보수주의 집단들의 동일성 폭력(태극기를 불태우고 문재인을 비하하는 피켓을 만들어 훼손하는 행위)을 뉴스에서 자주 접하였다. 그런데 최근 문재인 정권의 여당내에서 당대표의 발언(이명박, 박근혜 사면건의)으로 인해 진보주의 집단들 중 당대표를 지지하는 그룹과 당대표의 발언을 비판하고 탈당을 촉구하는 그룹으로 분열되는 모습을 SNS를 통해 마주한다. 여기서 당대표를 추종하는 집단들이 당대표를 비판하는 매체와 부류들을 차별하고 비난하는 글들이 SNS에 올라오는 것을 보게된다, 마치 보수주의 집단들이 동일성 환각에 빠져 폭력적으로 의견대립을 하는 것과 같은 행태로 보였다. 이는 정권이 바뀌어 보수주의 집단이 비주류가 되고 진보주의 집단이 주류가 되어 자신들의 권력을 행사하지만, 내부적으로 일어난 문제에 대하여 진보주의적 동일성 환각에 빠져 집단내의 비판적 사고를 배제하고 비난하게 되는 모습을 볼 수 있는 예이다. 다시 말해 추구하고자 하는 것을 움켜쥐고 불변 자아로서 권력을 행사하고자 하는 욕망의 반복으로 이는 곧 사회적 현상에서도 공공연히 나타나는 문제이다.

어디일까? 화장실? 변기가 항상 유용해야 하는 것일까? 화장실에 설치되었을 때 유용한 물건이 화장실이 아닌 전시장의 작품으로서 자리를 차지하고 있다 해서 작품으로서 유용하지 못하다고 판단하는 것은 결국 인간이 만들어 놓은 인식 왜곡(존재의 미혹과 오염)의 과정에서 오는 생멸(生滅)과 같다.

레디메이드가 예술로 인정된 것은 뒤샹이 그렇게 '명명' 했기 때문인지 아니면 이후 뒤샹의 주장처럼, 레디메이드가 시각적으로 무관심한 반응과 좋고 나쁨이라는 취향의 문제에서 벗어나 완벽한 무감각에 근거하여 통념적으로 인정되던 예술의 벽을 허물고 새로운 예술 장르의 패러다임을 열어서인지 정의내리기 어렵다.

모더니즘 시대 뒤샹이 논란을 일으킨 이후 오늘날 뒤샹식 예술 도전은 예술임에 틀림없다. 그렇다면 같은 재료로, 같은 공장에서, 같은 날 만들어진 수많은 변기 중에서 유독 이 물건만 '예술작품'인 이유는 무엇일까? 다른 것보다 특별히 잘 만들어져서? 한 가지 분명한 건, 그 이유를 변기의 물리적 속성에서 찾을 수 없다는 것이다. 전시된 변기가 다른 변기와 특별히 다를 게 없을테니 그렇다면 '예술작품'인 이유는 어디서 찾아야 할까? 물론 변기 '밖'에서 찾아야 한다.

미국의 분석 미학자인 조지 디키(George Dickie)는 그것을 '예술계'라는 제도에서 찾는다. 가령 우리 사회엔 '예술계'라는 세계가 있다. 말하자면 예술가, 비평가, 그림을 사고 파는 갤러리 주인 등 예술에 관련된 일을 하는 사람들로 이루어진 세계 말이다. 이 예술계에서 예술작품으로서의 '자격'을 부여한 대상이 바로 '작품'이라는 것이다. <샘>이 다른 변기들과 달리 예술작품인 까닭은 무엇인가? 그것은 예술계가 <샘>에게만 특별히 예술작품으로서의 '자격'을 부여했기 때문이라는 것이다. 사실 세상에 있는 어떤 물건도 예술계가 거기에 자격을 부여하면 예술작품이 될 수 있다. 예술계가 자격을 부여하자 변기까지도 예술이 되었다.[142]
그러나 이러한 '예술계 제도'는 원효의 사상에서 볼 때 인간의 근본적 오류, 욕망으로 인해 탄생한 왜곡된 세계일 뿐이다. 인간 스스로의 동일성을 부여하고 개념화의 울타리에 갇혀 편 가르기 좋은 방법을 만든 것이다. 그리하여 '예술계 제도' 안의 규범에 어긋나면 배타적이 되고, 새로운 차이에 대한 수용보다는 위계를 만들어 짓밟음으로써 자신들의 존재를 확인하고 우월감(희론)에 빠지는 것이다. <샘>이 처음 등장했을 때 예술계도 뒤샹의 작품에 예술의 자격을 부여하기를 거부했다. 전시회 감독들은 <샘>을 둘러싸고 갑론을박을 벌였고, 투표결과 근소한 차이로 결국 <샘>을 그들의 제도 안에 허용하는 예술로 간주하지 않기로 합의를 본 것이다.

기계적 드로잉과 레디메이드 오브제와 같은 전략들은 전통적인 예술과 예술가 개념에 대하여 다음과 같은 근본적인 질문을 제기할 수 있다.

---

142) 진중권, 앞의 책, p.201, 2008.

첫째, 실용적인 사물과 미학적 대상 사이에 연관성을 가지는가?
둘째, 제품과 작품은 어떤 관계인가?
셋째, ‘우연’이라는 개념을 통해 누구라도 예술가 집단에 들어갈 수 있는가?
넷째, 예술가의 재능이 직접적으로 반영되지 않아도 미학적 가치를 가지는가?

예술계가 자격을 부여하기만 하면 세상의 모든 것이 예술작품이 될 수 있는 세상, 그렇다면 도대체 뒤샹이라는 예술가가 창조한 것은 무엇일까? 물론 ‘물리적 대상’으로서의 예술작품을 의미하는 것은 아니다. 물리적 대상으로서의 <샘>을 만든 것은 변기공장의 노동자들과 기계인데, 그럼 뒤샹은 과연 무엇을 창조한 것인가? 그것은 바로 새로운 ‘예술 코드’, 즉 하나의 변기를 예술작품으로 간주하는 새로운 사회적 통념을 만든 것이다. 지금은 산업제품들도 예술품으로 간주되고, 실용적인 상품에서 미학적인 개념을 부여한다. 이러한 새로운 개념의 문을 연 사람이 뒤샹인 것이다. 레디메이드는 전통적 예술구조에 완전히 새롭고 창의적인 장르이다. 뒤샹은 통념적으로 대중과 예술 제도 안의 기득권자들이 거는 기대를 해체시키고자 했다. 그는 예술가가 매체에 맞추어 작품을 구상하는데서 벗어나 예술가의 아이디어를 위해 오브제를 결정하고 명명함으로써 예술이라는 범위의 한계를 확장시키고자 했던 자신의 계획을 실천한 것이다. 당시의 대중들과 예술 제도 안의 위계를 따지는 부류들의 충격적이고 당혹스러운 반응과 냉혹한 비난은 뒤샹의 계획이 성공적이었다는 결과이기도 하다.

원효의 통섭철학으로 볼 때 뒤샹의 이러한 명명행위 역시 전통적 제도에 대한 부정을 정당화시켜 주는 이념의 산물로 해석 할 수 있다는 생각이다. 박태원의 연구에 의하면 원효의 통섭(通攝)은, ‘다양한 것들이 각자의 자리에서 서로 열고 껴안을 수 있는 지평’이라는 점에서, 권력적 위계나 흡수의 유혹을 원천에서 해체시킨다. 어쩌면 미술관이라는 공간은 예술에서의 이념을 이용하려는 자들의 대립 투쟁, 권력이나 위계의 장이 아닐까 생각해본다. 뒤샹은 그러한 예술의 고립된 개념을 무너뜨리기 위한 수단으로 회화적 유명론을 주장하고 새로운 예술방식의 레디메이드를 통해 대상을 바라보는 사람들의 관점과 배경지식을 뒤집음으로써 예술의 정체성과 가능성을 재정의했다. 뒤샹의 계획을 충분히 이해하기 위해서는 현재 자신이 누리고 있는 권위를 움켜쥐지 않을 수 있어야 한다. 지금껏 당연시했던 보편적 불변자아를 깨트려야하는 용기가 필요한 것이다. 용기를 내어 내가 움켜쥔 것을 내려놓을 때 비로소 낯설고 충격적이었던 경계에 틈이 생기고 불각의 상태로 둘러싸였던 미혹에서 벗어날 수 있는 것이다.

1-4. 르네 마그리트와 살바도르 달리

제1차 세계대전이 끝난 시기로 사람들은 전쟁을 야기한 이성적 사고에 회의감을 느끼고 있었다. 세계대전이 일어나고 많은 사람들이 전쟁을 통한 충격과 혼돈의 상황을 경험하게 되었다. 당시 여러 사례들을 바탕으로 정신분석학자 프로이트는 의식 아래에 무의식이 존재한다는 것을 밝히고, 무의식은 우리가 인식하지 못하는 감정과 기억이 저장되는 곳이라고 주장하였다. 그리고 무의식의 세계는 꿈에서 나타난다고 하여, 당시 초현실주의 예술가들은 무의식의 세계를 표현해서 고통과 충격에서 벗어나 해방될 수 있는 상상의 세계를 만들어 회복하려 하였다.

살바도르 달리는 사물을 엉뚱한 곳에 놓거나 사물의 형태를 변형시키는 방법을 통해서 익숙한 사물을 낯설게 보이도록 만들었다. 달리는 이러한 자신의 그림을 '꿈의 사진'이라고 표현했다. 달리는 다르게 볼 수 있는 이미지를 그려서 외면과 다른 내면의 세계를 이중적 모습으로 표현하기도 했다. 달리는 보편적인 질서의 세계를 해체하고, 도덕적인 선입견으로부터 벗어난 '무의식'의 세계 속에서 새로운 가치를 찾고자 하였던 것이다. 르네 마그리트와 살바도르 달리의 표현은 각자의 '거리 두기'를 통해 통념으로부터 벗어나려는 공통점이 있다.

'소격효과'는 Ⅳ장에서 다루었던 '통섭'과 '모더니즘 예술'의 관계에서 언급되었다. '차이'를 끌어내고 '차이'를 이해하는 태도의 필요성에서 '거리 두기'를 통한 '낯설게 하기'는 전통적 고정관념(선입견)의 울타리를 해체시키는데 효과적임을 알 수 있었다. 마그리트나 달리는 이런 '거리 두기'를 통해 '새로운 시각언어'체계를 만들어내어 '낯설고 어색한 차이'에서 신선하고 새로운 예술가치의 '차이 미학'을 발견하였다. 전혀 어울리지 않을 것 같은 대상의 공존(소격효과)은 기존의 동일성 집단을 흔들어 분열시키거나 혹은 당연시해서 놓쳐버린 것을 인식하게 하는 효과를 준다. 그것은 작품과 관객 사이의 소격이 되거나, 작가와 관객 사이의 소격, 개인과 그룹간의 소격, 개별자와 보편자 사이의 소격, 나와 타자간의 소격 등 서로 동일하지 않은 것들의 만남이다.
'차이'와 '차이'가 만났을 때 나타나는 효과를 통해 초현실주의 예술가들은 잠재되어있던 감각을 일깨우고자 했다. 초현실주의 예술가는 선입견으로부터 벗어나 인간 무의식에 내재돼 있는 각종 이미지를 꺼내는 실험이었으며, 한편으로는 전쟁을 통한 현실의 충격으로부터 해방되고자하는 욕망의 상태(착란)가 새로운 예술표현 양식을 끌어내어 가상과 현실이 공존하는 '데페이즈망'기법을 끌어내었다. 전쟁을 통해 겪은 '차이'는 통섭을 통해 현실을 극복하는 초현실주의적 '차이 미학'의 힘을 드러낸 것이다.

Ⅲ장에서 본 르네 마그리트의 <이미지의 반격>[143]은 분명히 파이프이다. 그런데도 문자는 "이것은 파이프가 아니다."라고 적혀있다. 이 그림에서는 문자와 그림

---

143) <Ⅲ. 모더니즘 예술작품에서 나타난 차이의 문제들>에서 5. 호안 미로, 르네 마그리트, 살바도르 달리 내용, <그림 27>, 본 논문 p.43, 참조.

이 서로 충돌하고, 때문에 문자가 가리키는 기호적 기능은 현실을 가리키는 데 실패한다. 마그리트의 세계에서 '언어적 유사성'은 통념상 현실로 나아가는 길을 열어주지 않는다. 파이프의 그림은 더 이상 파이프를 가리키지 못한다. 그의 작품에서 가방은 '하늘'이 되고, 새는 '구름'이 된다. 문자와 그림은 서로 충돌하여 해체된다. 그렇다면 이 작품에서 마그리트만의 새로운 문법은 무엇인가? 마그리트의 이러한 재현방법을 이해하기 위해 언어학이 도입되기도 한다. 우리가 어떤 사물을 지칭하는 것은 언어가 가진 성질이 사물의 성질과 일치하기 때문이 아니다. 예를 들어 '책상'이라는 단어에서는 실제 '책상'의 성질을 찾으려야 찾을 수가 없다. 다만 '책상'이라고 부르자고 그 언어를 사용하는 사회적 약속이 있었기에 사용하는 것이다. 실제 물건인 '파이프'와 언어 '파이프'는 성질에 있어 연관성을 찾을 수가 없다. 그러나 사회적 약속으로 이루어진 우리의 언어 일상에서는 그것을 당연히 여긴다. 마그리트는 바로 언어의 개념적 처리를 통해 이미지와 언어 사이의 의식적 '거리 두기'를 불러 기존의 언어 질서를 뿌리부터 흔든다.

이에 관람객은 사물을 지시하는 언어와 이미지 사이의 정확한 의미 전달에 대해 의문을 갖게 된다. 당연하게 여기던 행위와 현상에 대해 빠져나와 거리를 두고 성찰하는 기회를 던져주는 것이다. 그렇다면 왜 마그리트는 기존 질서에 질문을 던진 것일까? 파괴된 질서는 해체되는 것이 아니라 통섭철학 체계의 해석을 통해 '있는 그대로, 사실 그대로' 대접받을 수 있는 새로운 작가의 시각언어로서 '차이 미학'의 가치를 드러내기 때문이다. 마그리트는 '파이프를 그린 그림'과 '언어'를 낯설게 하여 가상과 현실이 공존하는 새로운 공간을 만들어냄으로써 새로운 시각적 '차이 미학'을 일궈냈다.

초현실주의 예술가들의 이러한 시도는 21세기 고도화된 디지털 기술과 접속하여 완전히 새로운 공간인 '증강현실'과 '가상현실'을 체험하게 만들었다.
마그리트의 그림은 '거리 두기'를 통해 우리의 상식적인 고정관념을 파괴한다. 그는 평소 우리에게 익숙해져 있는 사물과 관습화된 사고에 이의를 제기하고 뜻하지 않은 충돌을 작품 속에 펼쳐 놓아 익숙했던 환경이나, 이미지를 '낯설게' 함으로써 고립되어 있던 통념에서 빠져나오게 한다. 마그리트의 작품에서 만나게 되는 '낯섦'은 수수께끼와 같은 의문을 동시에 전하면서 갇혀있던 생각을 자유롭게 풀어줌으로써 미처 깨닫지 못했던, 놓치고 있었던 것에 대하여 알아차리게 하는 순간을 제공한다. 상식이 낯설게 되면 특별함이 될 수 있고, 아직 발견하지 못한 미지의 시각언어를 발굴할 수 있는 것이다.

"나에게 있어 '세상'은 상식에 대한 도전이다." 144)

마그리트가 하는 작업은 당연시되었던 세상의 연결을 끊는 것이다. 즉 그것들의 관계를 끊고, 각각을 독자적으로 작동하게 하여, 회화에 속하는 것은 남기고 설명적

144) 정다영, <[Review] 상식에서 벗어난 사고의 힘 - '르네 마그리트 특별전 Inside Magritte'>, 아트인사이트, 2020.05.25.

인 것은 버리는 것이다. 발상의 전환을 일깨우는 소재와 배치는 동일성 환각에 빠져있는 자신을 빠져나오게 하는 것이다. 비로소 불변하는 본질, 실체가 없다는 것을 알아차리게 되어 더 이상 허상에 머물지 않는 상태를 만날 수 있는 것이다. 이러한 상태는 곧 원효의 통섭으로 가기 위해 스스로가 문을 개방하고 새로운 차이를 만나려는 내면의 힘이 발현되는 것이다. 진중권은 초현실주의의 '데페이즈망'에 대해 다음과 같은 견해를 서술하였다.

> "문제가 해결되려면 우리가 의식 작용이 일어나는 무대 밖에 서 있어야 한다. 즉 우리가 '의식'밖으로 걸어나와서, 우리 의식의 '안'과 '밖'을 비교할 수 있어야 한다. 만약 우리가 의식 밖으로 빠져나갈 수 있다면, 우리 의식 '안'의 상이 '밖'의 모습과 일치하는지, 아니면 그걸 왜곡했는지, 또는 아예 허깨비에 불과한지 확실히 알 수 있을 것이다. 하지만 우리가 어떻게 우리의 '의식'을 벗어난단 말인가?" 145)

진중권은 초현실주의의 '미학적 가치'를 찾기 위해 감상자 혹은 비평가로서 작품을 만나는데 필요한 요건으로 '거리 두기'의 필요성을 언급하고 있다. 그러나 관찰자로서 어떻게 해야 관습에서 벗어나 있는 그대로의 '차이'를 만날 수 있는지 방법을 제안하지 못하고 있다. 여기서 필요한 것이 바로 원효의 '통섭철학' 체계이다. 왜냐하면 다양한 '차이'예술이 동시대적으로 동등하게 펼쳐질 수 있어야 하는 것이 오늘날 예술문화의 영역에 요구되는 이해체계이며 바로 원효가 펼치는 '통섭철학'의 주요 핵심내용이기 때문이다. 또한 지금껏 서양 철학자들의 논리와 서양의 시각을 중심으로 치우쳐져 해석하고 있는 예술의 이해체계에서 빠져나와 우리에게 맞는 동양의 시각으로 볼 수 있는 체계가 요구되는 시점이기도 하다.

이렇듯 원효의 통섭철학을 통해 모더니즘 예술을 다시 해석하는 과정에서 모더니즘 예술이 가진 '차이 미학'의 힘은 충분히 현대 예술에 고스란히 적용되어 나타날 수 있음을 알 수 있었다. 다음은 그러한 현대 예술을 읽어봄으로써 모더니즘 예술이 죽지 않았음을 확인하도록 한다.

---

145) 진중권, 앞의 책, p61, 2008.

2. 진행형인 모더니즘 예술

2-1. 황지해의 <슈즈트리>

예술의 본질에 대해 질문을 던지고 답을 찾게 하는 예술 장르는 모더니즘 시대 이후 다양한 형태로 나타나지만, 전통적 예술관에서 벗어나지 못하는 부류들에게는 여전히 예술을 분류·분별하면서 왜곡하거나 부정한다. 한 예로 2017년 이슈가 되었던 서울 시청 앞 광장에 설치된 황지해 작가의 <슈즈트리>를 생각해 볼 수 있다.

<그림 48>의 작품 <슈즈트리>는 낡은 신발들로 이루어진 트리를 제작하여 시청 앞 광장에 설치되었다. 이런 설치미술에 낯선 사람들은 작품의 매체로 사용된 낡은 신발을 보고 냄새가 날 것 같다며 예술이 아닌 쓰레기를 설치했다고 불만을 터트려 철거를 요구하는 사태가 벌어지기도 했던 것이다.

<그림 48> 황지해, <슈즈트리(Shoes Tree)>, 2017년.

“철거될 뻔했던 서울역 고가를 도심 속 정원으로 재탄생시켰듯, 버려질 운명의 신발들에 새로운 가치를 부여해 예술품으로 재탄생시켰다.”는 황지해 작가의 해명에도 불구하고 논란은 잠잠해지지 않았다. 대중들에게 버려진 신발은 단지 ‘쓰레기’라는 통념적 사고에서 고립되어 작가의 의도와 설명에도 예술로 전혀 수용되지 못한 것이다. 다시 말해 쓰레기는 예술이 될 수 없다는 관습적 사고에 머물러, 새로운 개념의 예술(차이)을 인정하지 못하는 것이다. 마치 뒤샹이 ‘변기’를 갤러리에 들여올 수 없었던 것과 같은 반응이 100여 년이 지난 오늘날 현대예술에서도 똑같이 재현되고 있다.

작품을 설치한 황지해 작가는 당시 기자설명회에서 작품에 대하여 다음과 같이 인터뷰하였다.

> “ “<서울로 7017>을 하나의 거대한 나무로, 슈즈트리는 거대한 나무에서 뻗어 나온 줄기로 표현했다”며 “신발은 줄기에서 나오는 꽃을 의미한다”고 말했다. 또 “차가 다니던 서울역 고가를 도심 속 정원으로 재생시킨 서울로 7017의 의미

가 전달될 수 있도록, 폐기될 수밖에 없는 신발에 새로운 가치를 부여해 예술품으로 재탄생시켰다”고 말했다. 한편, 수많은 신발을 이어 붙여 만든 이 조형물이 미관상 문제가 있고 주변 경관과 잘 맞지 않는다는 비판도 일고 있다. 황 작가는 이에 대해 “작품에 대해 다양한 관점이 있을 수 있다”면서도 “작품이 다 완성된 뒤에 평가해줬으면 좋겠다”고 말했다.” 146)

이것은 아름다움을 우선적으로 추구하던 전통미술과 달리 형식에 지배되지 않는 현대예술에 대한 철학적 이해와 교육의 부재이며, 인지력의 불완전성(不覺)으로 인해 참모습(작가의 의도)을 제대로 파악하지 못하게 되는 결과이다.
다음은 이러한 대중들의 반응에 대해 진중권은 <오 마이 뉴스> 기자와 한 통화에서 “예술은 왜 꼭 예뻐야 한다고 생각하는가, 흉물도 예술이 될 수 있다”며 예술의 다양한 표현에 대해 왜 이렇게 표현했는지 생각할 필요가 있다고 인터뷰한 내용이다.

“Q : ‘슈즈트리’가 예술이냐, 흉물이냐는 논란에 휩싸였다. 어떻게 생각하나?
A : 기본적으로 예술이 예뻐야 한다는 생각은 잘못된 것이다. 설령 흉물이라도 예술이 될 수 있는 것이다. 현대 예술은 대부분 안 예쁘다. 물론 대중이 싫어할 수는 있다. 그건 대중의 권리라고 생각한다. 하지만 지금처럼 담론이 ‘비싼 세금을 들여서 왜 이런 걸 만들었냐’는 식으로 흐르는 것은 안 좋은 방식이다. 내가 좋아하지 않지만 내가 이해하지 못하는 코드가 있다는 생각을 해야 한다. (…) ‘정크아트(Junk Art)’의 일종이고, 정크아트는 원래 쓰레기로부터 뭘 만들어내는 거다. 그럼 그 쓰레기를 가지고 뭘 만들었는지 전체적인 의미를 생각해 봐야 하는데, 신발 하나하나를 보고 하는 수준의 얘길 갖다가 기사로 받아 적어서 여론 몰이를 하고 있다.” 147)

예술작품을 만들어내는 과정에서 쓰레기나 기성품을 매체로 어떻게 활용하고 재조립, 구성하느냐에 따라 얼마든지 예술이 될 수 있는 것이다. 모더니즘 시대에 일어난 다다이즘은 여러 의미에서 예술의 한계를 타파하고 단순한 일상의 물체도 어떤 결과가 아닌 행위 자체도 하나의 관념으로 일관할 때 예술작품이 된다는 것을 입증하였다. 예술가는 시대의 통념에서 탈출하여 보지 못한 것에 대해 알아차림으로써 새로운 ‘차이 미학’을 창조해내는 것이다. 그러나 감상자가 ‘차이’를 이해하려는 의지가 없을 때 새로운 ‘차이 예술’의 등장은 ‘차이 미학’으로 가치를 발휘하지 못하고 ‘차별’, ‘배제’의 대상이 될 뿐이다. 다다이스트였던 뒤샹이 작품으로 사용된 매체가 ‘기성품’인 ‘변기’여서 비난을 받았는데, 21세기 현대 작가인 황지해는 작품의 매체로 ‘쓰레기’가 된 ‘헌 신발’을 활용해서 비난을 받았다. 그리고 뒤샹은 예술시장의 기득권자들에게 작품을 통해 예술의 개념에 대해 질문을 던졌듯이 황지해는 시민들에게 작품을 통해 환경과 소비에 대한 반성을 이끌어내고자 했다.

---

146) 김경년, <서울역 광장에 3만개 거대 신발더미 “이게 뭐지?”>, 오마이뉴스, 2017. 05.17.
147) 위의 기사.

‘정크아트’는 전통적 관념에서 탈피하여 다양한 형태의 예술로 확장시키고자 했던 모더니즘 예술의 연장이며, 한계를 극복해 나아가는 성장의 과정으로 보인다. 모더니스트적 성격을 지닌 예술가들이 오늘날에도 여전히 ‘배타적’ 대상으로 비난을 받는 것은 모더니즘 시대였던 100년 전과 다를 바가 없다. 통념적 사고의 전환은 세기가 지나도 쉽지 않은 일이다.

2-2. 조영남의 <화투>

2016년 우리나라에서 예술표현에 대한 문제가 법정에까지 가게 된 일이 있었다. 사건의 핵심은 가수 조영남이 자신의 그림을 조수에게 완성시켜 조영남 자신의 작품으로 팔았다는 것이 문제였다. 여기서 ‘작품의 저작권은 누구의 것인가?’와 ‘조수가 그린 그림을 조영남이 그렸다고 주장할 수 있는가?’라는 문제로 논란이 있었다. 조영남의 화투그림을 실제로 그린 사람이 송기창이고, 조영남은 그에게 그림 한 점당 10만 원 상당의 작업비용을 지급했다는 사실이 알려지면서 비난의 목소리가 컸었다. 결국 수사기관은 그를 사기죄로 기소하고 예술 활동의 형태가 논란이 되면서 법정에까지 이르렀다. 조영남은 자신의 그림에 대한 아이디어의 소유권을 주장하면서 ‘예술계의 관행’을 이야기하였다. 앤디 워홀이나 데미안 허스트, 제프 쿤스 같은 현대 작가들은 자신이 아이디어를 내고 조수들로 하여금 콘셉트에 따라 작업을 하도록 한다. 그렇게 완성된 작품에 아예 자신의 서명을 하여 예술시장에 내놓으면서 앤디 워홀의 경우는 작품을 공장에서 찍어냈다며 ‘factory’라는 용어를 함께 사용하기도 했다. 그리고 그들의 조수들이 함께한 작품은 여전히 앤디 워홀이나 데미안 허스트, 제프 쿤스의 이름으로 대중들에게 선보이고 있으며, 고가의 금액으로 가치를 인정받는 시장이 이미 형성되어 있다.

다음은 조영남 작업에 대한 최종 판결과 그에 따른 여러 의견들을 실은 기사이다.

> “화투 그림 대작(代作) 사건으로 4년간 법정에 섰던 가수 조영남 씨(75)가 대법원에서 최종 무죄를 선고받았다. 25일 대법원 1부(주심 권순일 대법관)는 조씨의 사기 혐의에 대해 무죄를 선고한 원심 판결을 확정했다. (…) 이번 판결로 ‘현대미술에서 조수 고용은 관행‘으로 자리 잡겠지만 ‘아이디어만 좋으면 그림을 대필시켜 팔아도 된다‘는 면죄부를 주게 돼 미술계 후폭풍이 거셀 것으로 예상된다. 혼자서 완성하기 힘든 대형 조각이나 설치미술과 달리 ‘회화에는 작가의 영혼과 손길이 들어가야 한다‘고 생각하는 전통 미술관이 송두리째 흔들린다는 우려도 커지고 있다. 일부에서는 이번 사건으로 미술은 과연 무엇인지 정의를 다시 내려야 한다고 할 만큼 파장이 크다. (…) 우찬규 학고재 갤러리 회장은 “아이디어로 승부하는 현대미술에서 조수를 쓰는 것은 전혀 문제가 안된다.”는 의견을 밝혔다. 최열 미술평론가도 “작품이 잘 팔리는 인기 회화 작가들도 수요를 감당하지 못해 조수에게 상당 부분 작업을 맡긴다. 조씨가 그림 실력이 없어서 대필 작가에게 맡긴 것은 아니라고 들었다.”며 “조씨가 미술 전공자가 아니어서 화단의 배척을 받은 측면도 있다. 대학에서 미술을 전공한 사람만 작가가 된다는 고정관념에서 벗어나야 한다.”고 말했다. (…) 손성례 청작화랑 대표는 “조씨가 대필 작

가 그림을 수백만원 대에 판 것으로 안다. 연예인이 유명세를 앞세워 대필 작가를 고용해 사인만 한 작품들이 쏟아져 나오면 화단의 신뢰를 떨어뜨리고 유통 질서를 어지럽히게 된다. 회화 작가는 손 떨릴 때까지 직접 그려야 한다. 작가의 영혼이 없는 그림은 작품이 아니다.”고 쓴 소리를 했다. 특히 캔버스 앞에서 나홀로 사투를 벌이는 전업 작가들의 상실감이 크다는 지적이 나온다. 조씨의 화투그림을 현대 설치미술이나 조각, 개념미술과 동급으로 볼 수 없다는 비판도 이어진다. 홍경한 미술평론가는 “조씨가 개념미술의 출발인 미니멀리즘이나 팝아트의 계보를 잇는 것도 아니며, 그 맥락에서 작업해왔다는 심증도 없다. 최근 회자되는 ‘조영남=개념미술’의 등식은 자기 합리화를 위한 알리바이일 뿐”이라며 “대작이 관행이고 동시대 미술의 당연한 흐름이라면 조씨는 왜 그동안 ‘예술혼을 쏟아부었다’며 자신이 다 그린 것처럼 했을까?”라고 반문했다. 또한 ‘대작 작가에게 그림 한 점당 10만원을 준 것은 노동력 착취이자 열정 페이’라고 덧붙였다. (…) 정준모 미술평론가는 “그림을 구입한 사람들이 예술성과 상관없이 가수 조영남의 작품이어서 산 것이다. 연예인이 쓰던 안경이나 시계 같은 소장품으로 조영남 그림을 인식한 것 같다.”고 말했다.”[148]

이번 판결로 인해 예술시장에서 조수를 고용하여 작업하는 것이 관행으로 자리잡을 것이라는 내용은 예술작업 과정에 조수를 고용하는 것까지 문제가 될 수 있는 것처럼 생각되어진다. 지난 과거 예술가들의 기록에서 이미 작품을 완성해 가는 동안 조수를 기용하는 것은 이상한 일이 아니었다.
예술가의 활동이 활발하게 이루어졌던 르네상스 시대부터 모더니즘에 걸쳐 작업의 규모나 작업량에 따라 당연한 것처럼 이루어지고 있었던 어시스턴트와의 작업 과정이 오늘날 우리나라에서는 법적인 문제로 따지게 되었다는 것이 문제인 것이다.
조영남의 아이디어가 완성의 과정까지 조영남 자신의 행위로만 이루어져야 하는가에 대한 문제는 뒤샹의 작업 <샘>이 갤러리에 전시되었을 때 반응을 떠올리게 한다. 예술가가 아이디어부터 작품의 완성까지 온전히 예술가의 손을 거쳐야만 작가의 작품으로 인정된다는 것은 상당히 전통적이며, 고전주의적 예술론에 치우친 해석이다.

뒤샹이 일상생활용품을 예술제도 안에 끌어들여 옴으로써 예술가가 오직 자신의 능력만으로 작품을 완성시켜야 한다는 고정관념은 이미 깨져버렸다.
앤디 워홀이 자신의 작업을 공장에서 용품을 찍어내듯이 대량생산화 하면서 조수를 고용하고, 예술작업을 ‘시스템화’ 하면서 예술가의 아이디어와 그의 결과물이 반드시 일대일 대응관계여야 한다는 통념도 가치관의 변화로 낡은 이야기가 된 지 오래다. 그럼에도 불구하고 이 사건에서 주목해야 할 것은 예술의 창작활동이 법정에서 ‘옳고 그름’을 따지는 대상으로 전락했다는 점이다. 예술을 하는 창작행위가 법의 잣대에서 평가를 받게 된 사건이 된 것이다. 결과적으로는 ‘무죄’를 선고받았으나, 이 사건은 예술의 개념에 대한 몰이해가 집단 간의 오염을 일으키고, 심각한 동일성 환각에 빠트렸다는 것이다.
조수를 기용하여 작업을 하는 방식에 대해 예술가 집단에서 조차 의견이 분분했다.

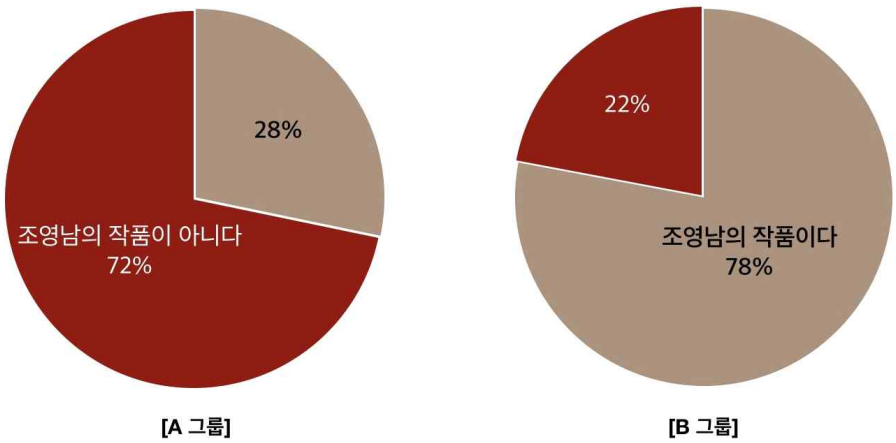
148) 전지현, 성승훈, <조영남 화투그림代作 “사기 아니다” 최종 무죄>, 매일경제, 2020.06.25.

그것은 전통주의 예술관(아카데미 예술)을 고수하는 집단과 고정관념에 대해 비판적인 모더니스트(혹은 포스트모더니스트들) 집단들 사이의 해석 '차이' 가 아닐까?

창작의 방법은 얼마든지 다양할 수 있고, 그것이 어떤 콘셉트로 어떻게 소통을 하느냐에 따라 예술가와 작품, 감상자 간의 '차이 미학' 이 성공적, 혹은 성공적이지 못한 결과가 될 수 있을 것이다. 그러나 법의 기준에서 판단되어진 이 사건은 예술이 권력의 집단에 의해 창작에 대한 위법의 유무를 검열 받은 것이다. 그리고 위의 기사 내용 중 조영남이 미술 전공자가 아니어서 화단의 배척을 받은 측면도 있다는 평론가의 의견을 보면 분명 예술가 집단의 위계질서와 기득권자들의 권력이 작용되고 있음을 알 수 있다. 예술의 범위와 표현방식, 심지어 예술가 자격에 대하여 동일성 집단에 의한 동일성 폭력이 행사된 사건이라고 할 수 있겠다.

'예술은 이런 것이다' 고 정의 내려지는 순간 예술이라고 생각하는 새로운 시도들과 개념은 모더니스트들의 작품을 만났을 때처럼 무시하고 억압하거나 배제할 것이다. 실제로 모더니즘 예술이 당시 대중의 몰이해와 예술의 가치를 논하는 권력집단(비평가)의 비난에 얼마나 괴롭힘을 당했는지 사례를 통해 알 수 있었다.

조영남의 대작 논란은 법적으로 '무죄' 판결이 확정되었음에도 불구하고 여전히 예술로서 인정하지 못하는 대중들이 많다. 한 예로 본 연구자가 진행하는 강의에서 학생 총 105명을 대상으로 A그룹과 B그룹으로 나누어 조영남 사건에 대하여 어떻게 생각하는지 의견을 물어보았다. 두 그룹은 예술 전공자들이 아닌 구성원으로서 결과는 다음과 같다.



<그림 49> 조영남 작품의 대작논란에 대한 의견

매우 흥미로운 결과였다. <그림 49>에서 A그룹은 총 46명으로 그 중 72%인 33명이 조영남의 대작 논란에 대하여 조수가 그린 역할이 커서 '조영남의 작품이 아니다' 라고 답하였다. 그리고 나머지 28%인 13명이 '조영남의 아이디어만으로도 조영남 자신의 작품이 될 수 있다' 는 의견이었다.

한편 B그룹은 총 59명으로 그 중 78%인 46명이 '작가의 아이디어, 콘셉트만으로도 작가 자신의 작품이 될 수 있다'는 의견이었고, 나머지 22%인 13명이 조수의 솜씨로 완성된 그림이므로 조영남의 <화투>는 '조영남 자신의 작품이 아니다'라는 견해를 나타냈다. 두 그룹에게 공통적으로 뒤샹의 <샘> 작품과 '개념미술'에 대한 학습이 있었음에도 불구하고 결과는 극명하게 달랐다. A그룹은 조영남이 모든 작업을 예술가 본인의 손으로 직접해야 예술가 자신의 작품이라고 할 수 있다는 것이다. 그렇기 때문에 조영남은 조수에게 대부분의 작업을 맡겼으므로 조영남 자신의 작업이라 할 수 없다는 의견이었다. 이는 B그룹에 비하여 A그룹의 학생들이 고전적인 예술관념을 가지고 있는 경우가 많은 것으로 보여진다.

이러한 결과를 보았을 때 예술을 감상하고 평가하는 것이 단순히 '옳고/그름'이나 '그렇다/아니다'의 기준으로만 평가할 수 있는 문제가 아니다. 예술에 대하여 어느 쪽으로 치우쳐 흡수할 수 있는 문제가 아닌 것이다. 또한 <그림 49>의 결과로 보아 각자가 생각하는 예술의 기준에서 벗어나 '차이'를 이해하는 것은 단순히 학습의 이해로 문제가 해결되는 것이 아님을 알 수 있다. 자신이 당연시 생각했던 예술에 대한 고정관념에서 벗어날 수 있는 통섭적 태도가 필요해 보인다. 그리고 '불각'의 상태에서 벗어나기 위해 의도적인 '거리 두기'와 집착하여 움켜쥐고 있던 오랜 전통적 관념을 붙들지 않을 수 있어야 비로소 '차이'를 '차별'하지 않을 수 있는 통로가 열리는 것이다. 그러기 위해서 우선적으로 필요한 것이 새로운 것을 만나는 것에 대한 차별 없는 '용기'를 내는 것이다. 자신이 지금껏 당연하다고 생각했던 고정관념을 깨트리는 것은 자신의 판단 기준을 흔드는 것이다.
안정적이고 보편적이라 생각했던 가치관을 바꾸는 것, 익숙한 환경에서 빠져나온다는 것은 통섭적 태도를 가지는 연습이 필요하다. 원효의 통섭 철학에서 필요로 하는 '거리 두기', '머물지 않기(무주)'는 바로 자신의 변하지 않을 것 같은 고정적 가치관에서 벗어나 '차이'를 인정하기 위한 필요 조건적 태도 중 하나이다. '차이 미학'은 '차이'와 '차이'가 만나 서로를 이해하고 평등하게 가치를 인정하고 이로움을 누릴 때 비로소 나타나는 것이다.

예술의 개념을 어떤 집단의 해석체계로 치우쳐서 붙들지 않고 '거리 두기'를 한다면, 예술의 미래는 다양성과 독창성이 어우러져 빛을 발하는 것으로 가득 찰 것이다.

2-3. 이구영의 ‘더러운 잠’

<그림 50> 이구영, 더러운 잠, 2017.

<그림 50>은 서론에서 모더니즘 예의 재등장으로 다루었던 이구영 작가의 풍자화이다. 이구영은 에두아르 마네의 대표작 <올랭피아>와 조르조네의 대표작 <잠자는 비너스>를 재해석해 이 누드화를 그렸다. 더러운 잠은 박근혜 전대통령이 나체로 누워 있고, 옆에 최순실이 꽃을 들고 서 있는 모습을 표현했다.

이는 당시 박근혜-최순실 게이트를 풍자하고 박근혜를 비판하는 내용을 담은 것이다. 이 그림은 2017년 1월 20일 국회의원회관 1층 로비에서 표창원 의원의 주최로 ‘곧, BYE!’에 전시되었다. 논란이 되고 있는 부분은 박근혜 대통령을 풍자하면서 여성의 몸을 드러냈다는 점에 있다. 페미니즘을 위시한 여러 단체들은 여성 나체를 드러내는 풍자가 성적인 모욕 문제로 번질 수 있다고 주장했다. 이들에 따르면 아직 여성이 사회적 약자로 인식되는 상황에서, 이러한 누드화는 대통령 박근혜의 실정을 비판하고 풍자한 것이 아니라 박근혜가 여성이라는 점만 부각시켰다고 비판했다. 박근혜의 부패나 치정 문제를 비판한다면 건전한 비판이겠지만, 그렇지 않고 단순히 여성의 몸만 부각시킨다면 되려 남성우월주의적인 시각만 드러내는 꼴이 될 수 있다는 것이다. 이 때문에 보수단체뿐 아니라 예술계에서도 선뜻 동의하지 않을 수 있다는 것이었다.

모더니즘 시대의 예술작품인 <올랭피아>와 <잠자는 비너스>를 패러디한 <더러운 잠>은 여성혐오라는 이유로 논란이 되었다. 모델이 된 박근혜가 선택하지 못하는 신체, 양상, 소속, 성적 특성 등에 대한 내용이 아닌 풍자 대상자(박근혜) 스스로에게 책임이 있다고 합리적으로 충분히 의심할 수 있는 일명 ‘최순실 게이트’에 대한 패러디는 얼마든지 가능하다. 그러나 비판적인 내용을 풍자적으로 표현한 예술작품을 해석하는 집단들의 상태는 ‘차이’에 대한 포용이 자유롭지 못한 경우가 많다. 박근혜라는 모델이 여신(비너스)과 같은 자세를 취하고 있는 모습을 하고 있음에도 불구하고 시각언어인 ‘이미지’는 ‘혐오’라는 언어로 변질되는 현상을 보인다. 이미지로 전달되는 시각언어 체계는 ‘언어화’되는 과정에서 ‘동일성 집단의 언어’로 오염·고립되어 전혀 다른 ‘이미지+언어’로 왜곡·해석되어 변형된다.

이구영 작가 본인은 <더러운 잠>에서 여성혐오의 의도는 전혀 보이지 않고, 대통령의 실정과 부패를 비판하려는 모습을 표현하고자 했다. ‘여성 누드’로 표현되는 것은 박근혜의 생물학적인 성별이 ‘여성’이기 때문에 등장한 것이다. 만약 박근혜 대통령이 ‘남성’이었으면 ‘남성 누드’로 표현되었을 것이다. 모든 사람이 같은 생각을 가질 수는 없기 때문에 <더러운 잠>을 ‘여성 혐오’로 해석하는 사람

들도 있을 것이다. <더러운 잠>을 혐오스러운 작품으로만 집착하여 해석하는 부류들은 기존의 전통적 예술작품에서 여성의 나체가 이상적 아름다움을 상징했던 것과는 달리 이 작품은 박근혜가 여성이라는 이유 때문에 누드화를 합성한 것이라고 주장한다. 작품 속에 드러난 표현 의도에서 시대 비판적인 작가의 메세지는 보려하지 않고, 작가가 전혀 의도하지 않은 전통적 '아름다움' 이라는 의미를 끌어들여 '아름답지 못한' 작품으로 폄하하고 거기에 '혐오' 를 덧붙여 작품 자체를 '감상' 의 대상이 아닌 '폭력' 의 대상으로 바꿔버렸다.

<그림 51> 한 보수단체 회원이 이구영 작가의 그림을 훼손하는 장면

<그림 51>은 한 보수단체 회원이 서울 여의도 국회의원회관 로비에서 열린 '곧, 바이(BYE)!' 시국 비판 풍자 전시회장에서 이구영 작가의 작품을 집어 던지고 있는 모습이다. 그런데 해당 작품을 바닥에 내팽개쳐 훼손한 이들은 비판의 지점이 달랐다. 여성의원들이 '여성 비하', '성적 대상화'라는 점에 맞춰 비판을 제기했다면, 이들은 '대통령'이라는 권력·지위·나이 등에 기반해 작가들을 비판했다. 이날 한 남성은 작품을 밟으면서 "어떻게 대통령 각하를, 감히 한 나라 대통령을 발가벗기느냐. 너희들은 애미 애비도 없느냐"라고 소리를 지르기도 했다.

당장 <더러운 잠>의 원작인 <올랭피아>도 기존 미술계의 '관례를 깨기 위한 의도' 로 나체를 사용하였다. 예술계에서는 대체로 표현의 자유를 인정해야 된다는 의견을 보인 반면에 보수단체는 이 그림을 전시한 것에 반발하여 주최자였던 표창원 의원을 비판하고, 일부 네티즌들은 SNS에 <더러운 잠>과 유사하게 표창원 의원과 표창원 의원 부인을 합성한 그림을 만들어 올리기도 했다.

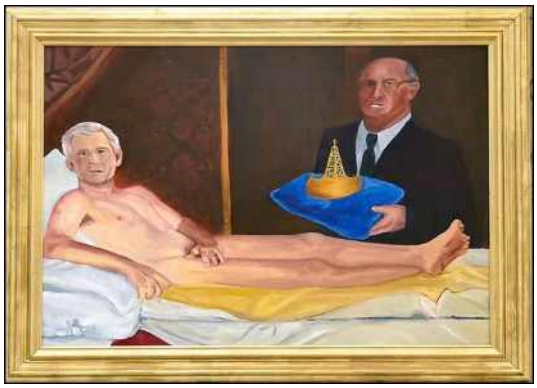
최은주 경기도미술관장은 작품에 대하는 행동에 대하여 다음과 같이 토로했다.

> "작가가 어떤 식으로든 창작 의지를 갖고 제작한 작품이 마구 훼손되는 것을 보고 대한민국의 문화예술영역이 이렇게 품격 없이 다뤄져도 되는지 자괴감이 든다." 149)

이 사건은 마치 21세기 포스트모더니즘 시대의 대한민국에서 모더니즘 예술이 다시 등장한 것처럼 보였다. 끝난 예술 사조를 반복한다는 것은 죽은 것이 아니라 여전히 살아있고 진행형임을 증명하는 것이다.

---

149) 손영옥, <뭣이 다른디?…판박이 '나체 총리' 그림 두고 캐나다는 역시 선진국>, 국민일보, 2017. 01. 25.



<그림 52> Kayti Didriksen, <조지왕의 휴식olympia>, 2004년.

마네의 <올랭피아>는 세상에 나온 이후 수도 없이 패러디의 대상이 되었다. 피카소, 세잔, 마티스 등 지금껏 당대에 이름을 남긴 예술가들조차 각자 자신들만의 감각으로 <올랭피아>를 패러디한 여성의 나체를 표현했었다. 올랭피아의 현대적 패러디는 훨씬 심하고, 셀 수 없을 정도며, <그림 52>, <그림 53>과 같이 여성만 등장하는 것이 아니다. 감상하기 민망하고 힘들 정도의 행위예술도 있으며, 작가들은 드러내놓고 혐오를 유발하기도 한다.

<그림 54>는 2012년 캐나다에서 <더러운 잠>과 같은 방식으로, <올랭피아>를 패러디해 당시 스티븐 하퍼 총리를 누드로 묘사한 작품이 공공도서관에서 전시된 작품이다. 당시 여성화가 마가렛 서덜랜드는 보수당의 보수적인 성 (性)정책을 비판하기 위해 하퍼 총리를 <올랭피아>의 모델처럼 누드로 묘사했던 것이다.

<그림 53> 마가렛 서덜랜드 <스티븐 하퍼 총리>. 2012년.

풍자 대상이 여자에서 남자로 바뀌었을 뿐 권력자에 대한 비판 의도, 드러난 표현은 거의 동일하다.

물론 페이스북과 같은 SNS에서 화제가 됐지만, 하퍼 총리 측은 "거슬리기(bothered)보다 우리도 즐겁다(amused). 다만 총리는 커피를 안 마시는데…"라고 논평했다고 한다. 하퍼 총리의 시중을 드는 것으로 묘사된 여성 관료가 캐나다 국민 커피 '팀 호튼'을 들고 있는 게 "팩트와 맞지 않다"[150]고 하며, 위트있게 반박하는 선에서 마쳤다. 흡사한 패러디를 두고 이처럼 현격히 다른 반응이 나오면서 '표현의 자유'를 포용하는 사회적 성숙도, 품격의 차이를 보여주는 사례라는 지적이 나오기도 했다.

<그림 54> 독일 카니발에 나온 메르켈을 풍자한 작품

또 다른 국가의 정치인을 풍자한 작품으로 <그림 54>는 독일 카니발에 나온 메르켈 총리를 비판하는 작품이다.

메르켈과 사르코지의 긴밀한 협력관계를 메르켈 가슴에 기댄 사르코지로 풍자했다.

150) 위의 기사.

또한 벌거벗은 채 수유를 하는 메르켈을 만들어 그의 경기부양책을 비꼬기도 했었다. 이렇듯 시대를 대표하는 정치인에 대하여 풍자한 누드화는 매우 다양하다. 그럼에도 불구하고 지난 4년여의 시간동안 박근혜의 블랙리스트에 올라 각종 감시와 탄압을 받아왔던 예술인들의 역발상 저항의 표현에 대하여 우리나라의 보수집단들에 대한 태도는 마치 히틀러 시절의 '퇴폐 예술가'로 낙인을 찍던 검열관이 된 것처럼 예술가의 표현의 자유를 짓밟기(동일성 폭력)까지 하였다.

<그림 55> 이구영, <블랙>, 2017.

이후 박근혜 대통령을 누드로 나타낸 <더러운 잠>으로 논란에 휩싸였던 이구영은 후속 작품 <더러운 잠> 2탄으로 <그림 55>인 <블랙>을 발표했는데, 마네의 <올랭피아>를 다시 패러디한 <블랙>은 <더러운 잠>에서 논란이 된 박근혜의 누드 부분을 검은색으로 처리한 작품이다.

이 작가는 경향신문과의 인터뷰에서 "청와대가 문화계 블랙리스트를 작성해 예술가들을 탄압한 것에 저항하는 의미로 국정파탄의 장본인인 박근혜의 모습을 검은색으로 표현했다고 하였다. 검은색 표현은 '여성혐오' 논란에 대한 항의 표시이기도 하다"고 하면서, <블랙>에서 박근혜 얼굴을 붉은 닭이 홰치는 모습으로 대체했다. 커튼 뒤쪽 배경에는 조류 인플루엔자로 희생된 오리 떼를 새로 그려 넣었다. 닭들이 침대를 등진 모습은 돌아선 민심을 상징화한 것이라고 이 작가는 전했다.

예술이라는 영역은 창작의 자유가 이루어지는 곳이다. 예술표현에 있어서 검열을 하거나 틀에 맞추어 기호에 맞게 만들어내는 그러한 시대가 없었던 것은 아니다. 그러나 현대는 표현의 자유가 얼마든지 허용되는 시대이며, 다양한 차이들의 예술이 쏟아져 나오고 있다. 이러한 21세기에 유독 우리나라가 비판적인 예술표현에 대한 잣대가 엄격하거나 냉소적이다. 차이를 드러내는 예술이 '차이 미학'으로 가치를 드러내지 못하고 여전히 모더니즘 시대의 고전주의자들처럼 '차이'를 '차별'하고 있다. '차이'를 만났을 때 '차이 본연 그대로의 것'을 만나려 하지 않고, '차이'는 곧 '차별'과 '배타적', '적대적' 비난의 대상으로 바뀌어 위계질서 안에서 강요당하거나 짓밟힌다. 인지력의 불완전성(不覺)으로 인해 '차이 예술'을 만났을 때 '차이 예술'의 존재에 대한 결핍과 분열적 인식의 오염과정이 악화되어 가는 것이다.

2-4. 이승환의 <돈의 신>

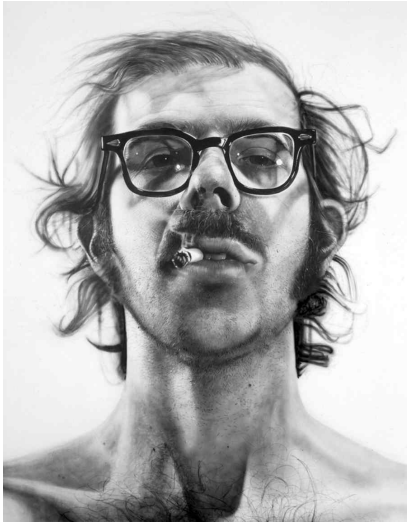
21세기형 모더니즘 예술의 부활로 가수 이승환의 <돈의 신> 뮤직비디오를 예로 들 수 있다. 피카소와 브라크의 콜라주 기법을 활용한 이승환의 뮤직비디오는 분명 디지털 기술을 더해서 현대적으로 성장한 모더니즘 예술이다.

<그림 56> 이승환, <돈의 신> 뮤직비디오 한 장면

그리고 이명박 정권에 대한 정치적 비판 내용은 신고전주의 시대의 대표 예술가인 다비드를 연상케 한다. 시대적 사건이나 정치적 문제에 대한 사회 참여적 메시지 전달 방식은 모더니즘으로 향하는 탈고전주의 예술가들의 모습과 흡사하다. 게다가 그의 영상 언어는 입체파의 피카소와 브라크를 연상시키며, 디지털 기술이 결합된 21세기형 모더니즘 예술이다. 단순하게 영상기술을 활용하였다고 해서 포스트모더니즘 예술인 것은 분명 억지스럽다. 모더니즘적 요소를 차용하거나 응용이 없이 '새로운 기술', '낯선 표현'이 등장한다면 그때는 분명 그에 맞는 새로운 양식의 '이름 짓기'를 할 것이다. 그러나 21세기 현대예술은 모더니즘적 성격을 띠고 있는 표현들이 여전히 쏟아지고 있고, 응용되어 나타난다. 모더니즘 예술이 한물갔다거나 이미 죽은 사조라고 외치는 것은 포스트모더니스트들의 절규로 보인다. 모더니즘이 살아있다면 포스트모더니즘의 실체는 여전히 존재하지 않는 것이다.

2-5. 척 클로스의 <커다란 자화상>

앞서 <모더니즘 전후의 예술사 연대기>[151]에서 포스트모더니즘이후 예술에는 하이퍼리얼리즘이라는 예술장르가 자리를 잡으면서 재현의 새로운 버전으로 등장하고 있음을 언급하였다.


<그림 57> 척 클로스, <커다란 자화상Big Self-portrait>, 1968년.

척 클로스(Chuck Close)는 철저하게 계산된 작업방식으로 객관적 재현을 추구하였다. 1827년 사진기술이 처음으로 발명된 이후 카메라 기술의 발달로 인해 고전주의자들이 추구하던 회화적 기능은 모더니즘 예술을 등장시키는 계기가 되었다. 그리고 모더니스트들의 다양한 시도와 함께 회화가 전통적 양식에서 벗어나야하는 이유를 마련해주었다. 모더니즘 예술은 전통을 파괴하거나 예술시장을 장악했던 기득권자들을 향해 실험적이면서 충격적인 작품들을 쏟아냈다. 그렇게 모더니즘 예술이 형성되고 재현예술의 전성기였던 르네상스 시대와 고전주의 예술은 모더니스트들의 비판과 부정으로 더 이상 시대의 인사이더가 아니었다.

151) <Ⅱ. 모더니즘 예술의 관한 이론적 고찰>에서 1. 모더니즘 예술의 개념, <그림 2>, 본 논문 p.11 참조.

그러나 르네상스 시대부터 고전주의가 거의 400년 동안 활발하게 활동했다면, 모더니즘 시대는 그에 비해 100여년 만에 포스트모더니즘에 의해 퇴출되었다. 퇴출의 이유는 사진의 발명만큼 뚜렷하지 못했다. 그리고 여전히 20세기 후반부터 등장한 포스트모더니즘의 실체가 불명확하다. 이러한 시점에서 죽었다는 모더니즘 예술은 계속적으로 이슈가 되고, 급기야 20세기 후반부터 척 클로스와 같은 극사실주의 예술가들이 등장하게 된다. 척 클로스는 실재를 고집스럽게 재생산하기보다 사진이 받아들인 실재에 관한 인식을 마치 21세기형 인상주의 점묘법 같이 래스터[152]방식으로 세부까지 정확하게 옮겨놓는다.[153] 그렇다면 척 클로스의 예술은 포스트모더니즘에 가깝다고 할 수 있을까? 아니면 쇠라와 같은 점묘법을 사용하니 모더니즘에 가깝다고 해야 할까? 결과물로만 보았을 때는 오히려 고전주의자들이 추구하는 스타일에 가깝다.

21세기의 비평가들이나 예술 관련 전문가들은 척 클로스가(척 클로스 자신도) 단순한 환영보다는 카메라 렌즈를 통해 사진이 가져다주는 인공적이며 무조건적 이미지 수용에 관심이 많다고 그를 소개한다. 그러나 아무리 보아도 척 클로스가 표현하는 작품들은 21세기형 르네상스의 부활이다. 그렇다면 이제 포스트모더니즘의 시대는 지나고 르re르네상스의 시대가 도래하는 것인가?
본 연구자가 이러한 예를 드는 이유는 예술 사조를 테이프 끊어내듯이 잘라낸다고 해서 모더니즘 시대가 한물간 아웃사이더이거나 무덤 속으로 갈 수 없다는 것이다.

20세기 중반 이후 포스트모더니스트들은 모더니즘 예술을 자신들만의 이해를 위한 소수 엘리트 집단들만의 예술이라고 평가하고 결점이 있는 부분을 포스트모더니즘이 해결할 수 있다는 것처럼 보였다. 그러나 실상은 상업적이며 자본주의적 소비문화를 조장하고, 주체는 사라져 버렸다. 포스트모더니즘 시대에 모더니즘 형식의 예술들이 계속적으로 나타나고 있는 것은 모더니즘의 단절과 변화에 대해 명확한 선긋기를 실패한 것으로 보인다. 게다가 모더니즘과 절충하게 된다면 포스트모더니즘의 존재에 대한 당위성이 흔들리는 것이다. 억지로 모더니즘을 배제시키려던 포스트모더니스트들은 모더니즘 예술과 통섭을 하지 못하고 자신들만의 동일성 집단을 형성하기에 급했던 것으로 보인다. 포스트모더니즘이라는 예술 사조를 움켜쥐지 않는 용기가 필요한 '지금'이다. 모더니즘은 죽지 않았으며 원효의 통섭철학을 통해 다시 읽어본 모더니즘은 오히려 고립되어 있는 통념을 깨트릴 수 있는 '차이 미학'의 힘을 보여주었다. 통섭을 통한 모더니즘은 포스트모더니즘을 끌어안을 힘을 가진 것이다. 원효의 통섭사상을 기반으로 모더니즘과 포스트모더니즘이 불이(不二)한다면 현대예술은 더욱 확장되어 21세기형 '차이 미학'의 장이 펼쳐질 것이다.

---

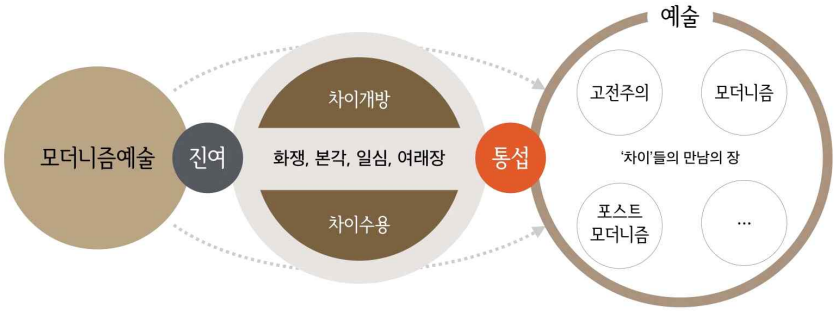
152) TV에서 점 방식으로 화상을 만드는 데 이용하는 수평선의 집합방식이다. 이는 그래픽 프로그램 중 가장 흔한 프로그램이 포토샵이다. 이미지의 크기를 확대하면 작은 점들의 픽셀들로 구성된 것을 확인할 수 있다.

153) 한스 베르너 홀츠바르트, 라슬로 타셴, 앞의 책. p.526.

3. 원효의 ‘차이 통섭’과 모더니즘 예술의 ‘차이 미학’의 관계

언어적 인지능력은 어떤 현상이든 언어라는 그릇에 담아 명료하게 인지하는 능력이다. 그래서 언어적 인지능력은, 인간 특유의 탐욕·분노·무지라는 현상을 발생시키는 동시에, 그 탐욕·분노·무지의 현상도 언어에 담아 명료하게 인지하게 해준다. 그리하여 탐·진·치라는 현상의 발생 인과와 속성을 ‘이해와 성찰의 대상’으로 만들어 준다. 언어적 인지능력은 탐·진·치 현상에 대한 ‘언어적 인지’를 통해 명료한 이해와 비판적 성찰을 가능케 해주는 것이다.

현대 사회는 오래전부터 언어로 개념화된 시각효과에 치우쳐 자신이 아는 방식으로만 보려고 한다. 고립되어 고인 물처럼 본질은 사라진 지 오래인 관념에 쌓여 그것에만 매달려 다른 것은 안보게 되는 것이다. ‘어떻게 해석하느냐에 따라 이것이 모더니즘이고 저것은 고전인 것인가’, ‘어떻게 무엇을 보는가’의 태도가 중요하다. 지금까지 예술의 흐름에서 예술가들이 추구하고자 했던 예술의 본질은 무엇인가? ‘본질이 존재하는가?’ 왜 표현하려 했는지, 무슨 이야기를 하려 했는지 생각해본다면 단순히 눈으로 보고 나의 기준(경험, 언어)에서 모든 것을 해석하거나 받아들이고 그렇지 못한 것에는 부정(배제, 차별, 삭제)하려 했던 태도, 그 출발부터가 중요한 것이다.
<그림 58>은 모더니즘 예술을 통섭의 체계로 살펴봄으로써 ‘차이 예술’의 사실 그대로의 모습을 알아차려 동등하게 다양함을 누릴 수 있는 ‘차이 미학’의 장이 펼쳐진다는 것을 보여준다. 통섭의 체계를 구현한다는 것은 낯선 예술의 등장에 팔짱끼고 바라보지 않는 태도를 가져야 한다는 것이다. 팔짱을 낀다는 것은 내 마음을 닫고 너를 보겠다는 것이다. 이것은 곧 동일성 집단의 환각에 빠져 배타적·폐쇄적 행위로 ‘차이’를 대하는 ‘불각’ 상태와 같다. 그러나 다른 사람의 표현을 봤을 때 타자의 호기심과 진정성을 존중한다면 그것이 곧 시각의 상태로 이어지고, 그때 시각이 본각을 일깨우는 문을 여는 것이다. 이러한 과정에서 본각의 훈습에 의한 깨달음의 성취는 점점 커져 굳건해질 것이다.



<그림 58> 통섭체계와 모더니즘 예술의 관계도

결국 원효의 가르침인 일심과 본각-시각-불각, 여래장, 화쟁의 체계를 담은 통섭의 길을 여는 것이며, 이것은 더 나은 이로움의 지평으로 옮겨가는 것이다. 지평이 옮겨가는 것은 곧 프레임 씌워진 해석의 한계에서 빠져나와 더 나은 ‘차이 미학’의 장이 열리는 것이다.

뒤샹의 ‘레디메이드’나 앗제의 사진, 황지해의 ‘슈즈트리’, 이구영의 ‘더러운 잠’ 등 여러 모더니즘 예술을 통해 통섭철학이 요청되는 상황을 보았다. 이처럼 불자나 수용자만이 불교 철학을 적용하는 것은 아니다. 원효의 통섭(通攝)철학은 현대예술의 다양한 ‘차이 미학’을 발견하는데 효율적이며, 발전적인 감상·비평을 이끌어내기 위한 효과적인 태도의 하나로 전망할 수 있겠다.

‘통섭’의 통로를 열기 위해서 불자나 수행자처럼 붓다의 가르침을 받아들여야 문제점이 해결된다고 생각한다면 분명 원효가 전하려는 ‘통섭철학’의 개념을 잘못 이해하는 것이다.

3-1. ‘통섭철학’을 통한 모더니즘 예술의 ‘차이’에 대한 가치 발견

예술사에서 19세기 이전의 예술표현이 소위 전통적이었다면, 19세기 이후 모더니즘 예술은 다양한 유파와 사조를 낳으며 ‘운동’의 형태로 전개되었는데, ‘운동’이라는 이름이 붙여진 일련의 과정이 진행되고, 각각의 ‘운동’이 그다음에 이어지는 ‘운동’을 야기하면서 이어지는 듯해 보였다. 최초의 모더니즘 운동이 사실주의(Realism)이고 그 대표적 예술가가 구스타브 쿠르베(Gustave Courbet)이다.

리얼리즘 예술이라 지칭하기 이전의 예술은 아카데미와 살롱 등 제도권 예술이 주도를 하였다. 미술가로 인정받고 성공을 거두기 위해서는 아카데미에서 제시해 주는 전통과 모범을 철저히 따라야 했다. 국가에 의해 운영되었던 공식적인 미술교육기관인 아카데미는 보수적이며 폐쇄적이었기 때문에 자신들의 기준에서 벗어난 새로운 미술(차이)에 대해서는 배타적인 태도를 취했었다.

당시 예술이라 인정하던 신고전주의나 낭만주의 예술가들의 표현은 ‘과거’나 ‘이국(異國)’의 모티브를 미화하거나 이상화했던 반면에 쿠르베의 작품은 영웅이나 신의 이야기 대신, ‘지금 여기’, ‘현재’의 일상을 미화나 왜곡 없이 그려내고자 했다. 이 과정에서 쿠르베는 당시 가치 있는 예술로 인정되었던 국가의 후원과 아카데미 체계, 지배적인 엘리트의 취향에 맞서서 19세기 중·후반 프랑스 정치사의 격랑 속에서 인지할 수 있는 현실을 꾸밈없이 진실하게 재현하고자 노력하였다. 쿠르베와 같은 사실주의 예술가들이라 지칭되었던 그들 중 어떤 이들은 혁명적이고 과격한 정치 운동가의 이미지를 가지거나, 노동의 세계를 발견하기도 하고, 어떤 이들은 시골 환경으로 은둔하거나 현실의 실상을 사실적으로 정확하고 정직하게 기록하는 데 그치고 마는 경우도 있었다.

쿠르베가 종교나 신화 주제 그림을 단 한 점도 그리지 않은 것은 사실이지만, 평생 ‘혁명적’ 사실주의적 표현만을 추구한 것은 아니다. 다비드나 들라크루아와 달리, 쿠르베는 특정 정치 사건을 다룬 그림을 그린 적이 없었다. 그에게 사실주의 예술

가로서의 명성과 악명을 동시에 가져다 준 노동자, 농민 주제 그림이 그려진 시기도 활동 초기인 1840년대와 1850년대 초에 한정된다. 이후로 그는 풍경, 정물, 사냥, 초상, 누드 등의 주제에 집중했다.

<그림 59> 구스타브 쿠르베, <돌 깨는 사람들>, 1851년.

<그림 59>는 '사회주의적 사실주의'의 최초의 작품이라 종종 소개되어졌지만, 작품에서는 사회 비판과 관련된 이미지나 이야기는 찾을 수 없다. 그러나 구스타브 쿠르베의 그림은 분명 아카데미 화풍(기득권층의 스토리가 담긴 주제)의 전통적 소재를 다루고 있지 않으며, 주류라고 생각하는 당시 아카데미 내에서는 쿠르베의 작품에 대하여 배타적인 의견이었을 것임을 짐작할 수 있는 부분이다.

모더니즘 예술에 관해 이야기할 때 사람들은 흔히 과거의 전통과 완전히 결별하고 그 이전에 어떤 예술가도 시도하지 않았던 지금까지 한 번도 본 적이 없는 것을 만들어 내려고 하는 예술의 종류를 머리에 떠올린다. 여기서 모더니즘 예술에 대하여 고전주의적 예술가들에게는 모더니즘 예술이 전적으로 잘못된 것이라고 생각한다. 그러나 시대의 상황은 복잡하고, 현대미술도 과거의 미술과 마찬가지로 한 시대의 특정한 문제에 대한 반응으로서 존재하게 된 것이다. 전통의 단절을 안타까워하는 사람들(전통을 고수하는 보수주의자들)은 1789년의 프랑스 대혁명 이전으로 되돌아가려고 하지만, 이것이 가능하다고 믿는 사람은 거의 없다. 에른스트 곰브리치(Ernst Gombrich)는 그의 저서 『서양미술사』에서 무조건 현대미술을 '지지' 하든지 '반대' 하든지 하는 것은 다 같이 생각 없는 짓이라고 하였다.

모더니즘 예술이 생겨나게 된 상황은 예술가의 행동 속에만 나타난 것이 아니라 우리 자신의 행위 속에도 나타난다. 오늘날 살아 있는 화가나 조각가 가운데는 분명히 우리 시대에 이름을 알리는 작가가 있을 것이다. 우리가 그들에게 어떤 작품을 의뢰하지 않는 이상 보기에 그들의 작품이 알 수 없고 목적이 없는 것처럼 생각된다고 하더라도 그들을 비난할 권리는 어디에도 없다.[154] 공감과 이해로써 오늘날의 사태를 보는 사람이라면 새로운 것에 대한 대중의 관심이나 트렌드의 변화에 대한 대중의 적응도 우리의 삶을 재미있게 하는 힘이 된다는 점을 알아야만 한다. 그러한 대중의 관심에 자극받아 새로운 창안과 대담한 생기가 나타나게 되었으며, 이 때문에 구세대는 신세대를 부러워하기도 한다. 우리는 최초에 예술사에 새로운 지평을 연 추상화가 '벽지로 사용하면 좋겠다', 혹은 '나도 할 수 있겠다'는 정도로 하찮게 생각하는 수가 흔히 있다. 그러나 우리가 모더니즘 예술의 등장과 같은 새로운 '차이'를 만났을 때 주의해야 할 것은 유행, 시대적 통념, 동일시에 따른 순응주의 미혹에 갇히는 것(불각)이다.

---

154) 곰브리치, 최 만 옮김, 『서양미술사』. p.599, 열화당, 1993.

설사 동일성 환각에 의한 과거의 숭배 때문에 당대의 미술가를 가볍게 보게 된다는 결점이 있다고 하더라도 트렌드나 유행 취미는 올바른 예술을 만나는 태도가 아니다. 지금도 우리가 참신한 분별력으로 어디선가 유행이나 유명세와 담을 쌓고 자신만의 창작세계에 정진하고 있는 진짜 천재를 찾아내지 못할 수 있다.[155]

역사적으로 박물관이나 미술사 책들이 모더니즘 예술에 대한 편견이나 이미 그러할 것이라는 판단의 위험성을 부채질하는지도 모른다. 그들이 만들어놓은 관념화된 제도 안에서 조건적으로 차이를 받아들이고 자신들만의 해석체계로 편입시키고 있는 것이다.

21세기는 다양한 형태와 표현들이 빈번하게 발생, 소멸하는 디지털 시대이다. 특히 가상과 실재가 난무하여 인스타그램이나 페이스북과 같은 가상의 공간이 실재 공간보다 더 현실 같아지는 시뮬라크르 시대 속에서 우리는 새로운 차원의 증강현실이나 가상현실 속 예술을 만난다. 그러나 차원이 다양해질수록 동일성 집단에 의한 배타적, 차별적 해석은 더욱 그 간격(차이와 차이)의 왜곡이 심화되고 있다. 차이에 대한 이원적 분별과 분리가 해체된 통섭적 이해와 수용의 자세가 절실하게 요구되는 현대 사회이다. 통섭철학으로서 왜곡된 관념을 해체시키고 '차이'를 통념과 평등하게 대우하고 소통한다면 비로소 '차이 예술'의 존재가 '차이 미학'으로 가치를 드러내는 것이다.

3-2. 원효의 '통섭철학'과 '차이 미학'의 철학적 연관

원효의 사상은 일심(一心)이라는 용어에 응집되어 있다. 일심이란 모든 중생의 마음을 가리킨다. 원효의 이런 일심사상의 체계와 내용을 제공하는 것이 『대승기신론』이다. 그리고 『대승기신론』이 설하는 본각(本覺), 시각(始覺), 불각(不覺) 사상을 통해 인간과 깨달음의 문제에 관한 체계적 견해를 마련하고, 『금강삼매경론』에서 특히 본각 사상을 중심으로 원효의 깨달아감의 여정을 정리하고 있다.

> "처음가운데 < "[계율을 성립시키는] 네 가지 조건" >(四緣)>이라는 것은, < '하나처럼 통하는 마음'인 '깨달음의 본연'이 지닌 이로움>(一心本覺利) 안에는 '네 가지 힘의 작용'(四力用)을 갖추어 '[대승의] 세 부류의 계율들[을 이루는 네 가지] 조건'(三[聚]戒[四]緣)을 만드는데, 첫 번째는 '[번뇌의] 소멸을 위해 의지하는 조건'(滅依止緣)이고, 두 번째는 '['이로운 것'(善法)을] 생겨나게 하기 위해 의지하는 조건'(生依止緣)이며, 세 번째는 '[중생을] 껴안기 위해 의지하는 조건'(攝依止緣)이고, 네 번째는 '['분별하는 양상'(事相)에서] 벗어나기 위해 의지하는 조건'(離依止緣)이 그것이다."[156]

---

155) 곰브리치, 위의 책, p.625.

156) [H1, 651a20~c13; T34, 991a10~b14] : 此是第四廣說. 於中有二, 一者, 正答明戒因緣, 二者, 乘顯攝一切行. 初中言"四緣"者, 謂於一心本覺利中, 具四力用, 作三戒緣, 一滅依止緣, 二生依止緣, 三攝依止緣, 四離依止緣. 滅依止者, 謂本覺中性靜功德, 與諸煩惱自性相違, 以是緣成攝律儀戒. 生依止者, 謂本覺中性善功德, 與諸善根自性相順, 以是緣成攝善法戒. 攝依止者, 謂本覺中性, 成大悲自性, 不捨一切

원효의 통섭철학은 일심으로 가기 위해 몇 가지 필요한 전제들을 전하고 있는데, 통섭의 원천인 일심으로 귀환하는 모든 행위는 '깨달음의 본연'(본각)이 지닌 이익을 취할 때라야 가능하게 되는 셈이다.

본각과 시각 및 불각은 독자적 개념이나 존재가 아니다. 불각은 인간 존재의 현혹됨과 오염의 상황 전반을, 본각은 인간 존재의 본원적 완전성을, 시각은 그 본원적 완전성을 회복해 가는 현실적 과정을 인식론적 측면에서 통칭하는 말이다. 그런데 이들에 대해 『대승기신론』은 시각·본각·불각의 순서로 논의를 전개하고 있다. 깨달아가는 과정(시각)과 깨달음의 본원적 경기(본각)를 먼저 거론한 연후에 존재 미혹의 상황(불각)을 논한다. 이것은 『대승기신론』의 관심과 의지가 철저히 깨달음의 성취와 구현에 있음을 의미한다.[157] 다음은 『금강삼매경론』에 설명된 불각-본각-시각의 관계와 깨달음에 대한 내용이다.

> "'취하는 자'(能取)[를 불변·독자의 본질/실체로 보는 생각]에서 '비로소 벗어남'(始離)은 '['사실 그대로'를] 비로소 깨달아감'(始覺)의 측면(義)이고, '본래부터 벗어남'(本離)인 '불변·독자의 본질/실체가 없는 마음'(空心)은 '깨달음 본연'(本覺)[인 '사실 그대로 앎']의 측면(義)이다. 측면(義)에는 비록 두 가지가 있지만 [이 두 측면이] 서로 섞여 '하나처럼 통하게 하는 깨달음'(一覺)을 이루니, ['비로소 벗어남'(始離)과 '본래부터 벗어남'(本離)은] 모두가 주관(能)과 객관(所)[을 불변·독자의 본질/실체로 보는 생각]에서 벗어나고, ['['사실 그대로'를] 비로소 깨달아감의 측면'(始覺義)과 '깨달음 본연[인 '사실 그대로 앎']의 측면'(本覺義)에서 각각] '새로운 [분별]'(新)과 '오래된 [분별]'(舊)에서 벗어나기 때문이다. [이것은]『대승기신론』에서 "'['사실 그대로'를] 비로소 깨달아감'(始覺)이란 것은 바로 '깨달음의 본연'(本覺)[인 '사실 그대로 앎']과 같다"(以始覺者, 卽同本覺)고 한 것과 같다. 이 [하나처럼 통하게 하는] 깨달음은 '생겨남과 사라짐'(生滅), '시작과 끝'(始終) 등 '[불변·독자의 본질/실체로 차별된] 차이'(相)에서 완전히 벗어난 것이며, [이 깨달음에 해당하는] 처음인 '[십지十地의] 첫 번째 경지'(初地)에서 [마지막인] '부처 경지'(佛地)에 이르기까지 단지 '부분적인 것'(分)과 '완전한 것'(滿)의 차이가 있을 뿐이라는 것을 알아야 한다. [이것은]『십지경론十地經論』의 「본분품本分品」에서 "'그 본연'(自體)은 본래부터 불변·독자의 본질/실체가 없으니, [불변·독자의 본질/실체가 없기 때문에] '있는 것'(有)은 '[다른 것들과 불변·독자의 본질/실체로서] 다른 것이 아니고'(不二) '[차이가 완전히] 사라져버리는 것도 아니다'(不盡)" 등으로 자세하게 설명한 것과 같다. 또 이 '하나처럼 통하게 하는 깨달음'(一覺)에는 〈'깨달음 본연의 측면'과 '비로소 깨달아감의 측면'〉(本始義)이 [모두] 있으니, 〈깨

衆生, 以是緣成攝衆生戒. 離依止者, 謂本覺中性, 成般若自性, 捨離一切事相, 以是因緣, 令三聚戒, 捨離事相, 順如而住. 前三別緣, 後一通緣. 菩薩發心, 受三戒時, 順本覺利, 而受持故, 以是四緣, 具足三戒. 大意如是. 次消其文. "一謂作擇滅力取緣"者, 本覺本離煩惱繫縛, 擧體而作擇滅解脫, 有力能取別解脫戒. 如似磁石, 引取於針, 雖無作意, 而有力用, 當知此中道理亦爾. "二謂本利淨根力所集起緣"者, 謂本覺本來性淨功德, 與諸行德而作根本, 由此根力起諸善法, 爲所集起善法之緣, 卽此緣成攝善法戒. "三謂本慧大悲力緣, 攝衆生戒"者, 謂本覺中照俗之慧, 卽是大悲, 恒潤衆生, 以是緣成攝衆生戒. "四謂一覺通智力緣, 順於如住"者, 謂本覺中照通性智, 令三聚戒, 皆順如住. 如是四緣, 體遍法界, 用攝萬行, 故言"大力", 雖有大力, 而同一味, 離諸名相差別事用, 故言"不住事相". 雖無事相, 而有勝能, 能攝出世一切行德, 故言"不無功用". 由如是故, 只是本覺, 於俗法中, 無如是義, 故言"離於一處, 卽不可求". 上來別明三聚戒緣. 自下明其通攝萬行. 始從十信乃至等覺, 如是六位所有諸行, 皆是一覺之所攝成, 故言"一事通攝六行". 非但菩薩歸此本覺, 諸佛圓智同歸此海,故言"是佛菩提薩般若海". ; 번역은 박태원, 『금강삼매경론 (하)』, p582, 세창출판사, 2020. 참조.

157) 박태원, 앞의 책, p.24, 2004.

달음의 본연[인 '사실 그대로 앎']의 '[있는 그대로를] 드러내어 이루는 측면'〉(本覺顯成義)이 있기 때문에 '진리대로 닦는다는 설명'(眞修之說)에도 도리가 있고, 〈['사실 그대로'를] 비로소 깨달아감의 '닦아서 이루는 측면'〉(始覺修成義)이 있기 때문에 '새로 닦는다는 주장'(新修之談)에도 도리가 있다. [따라서 본각本覺이나 시각始覺의 어느 한 측면에만] 치우쳐 집착하면 곧 '완전하지 못함'(未盡)이 있는 것이다. 이제 '부차적 논의'(乘論)는 그치고 다시 [『금강삼매경』의] 본문을 해석할 것이다. '[불변·독자의 본질/실체로 차별된] 차이가 없음에 대한 이해'(無相觀)를 자세히 설명하는 것은 이상으로 마친다."[158]

현실의 인간은 '깨닫지 못한 상태'에 머물러 있다. 살아 숨 쉬는 세상의 생명에 내재하는 원초적 이해 결핍(무명)과 그 사물이나 현상의 구조 및 내용을 해명하는 것을 『대승기신론』에서 불각의 체계로 설하고 있다. 원효는 원초적 결핍으로부터 해방된 본원적 완전성도 동시에 간직한 존재가 인간이며, 그 본원적 완전성을 『대승기신론』에서 본각이라 부른다. 원효는 아래와 같이 시각·본각·불각의 체계가 서로 연결되어 있음을 이해한다.

"이 가운데 대의는 시각은 불각을 기다리고 불각은 본각을 기다리며 본각은 시각을 기다린다는 것을 밝히려고 하는 것이다. 이미 서로 기다리는 것이기에 곧 자성이 없으니, 자성이 없는 것은 곧 覺이 있지 않다. 覺이 있지 않은 것은 서로 기다리기 때문인데, 서로 기다려서 이루어지는 것이니 곧 覺이 없지도 않다. 각이 없지 않기 때문에 '각'이라 말하는 것이지 자성이 있어서 覺이라 하는 것은 아니다." "본각이 있기 때문에 본래 불각이 없고, 불각이 없기 때문에 끝내 시각이 없는 것이며, 시각이 없기 때문에 본래 본각이 없다는 것을 알아야 한다. 본각이 없음에 이른 것은 그 근원이 본각이 있기 때문이고, 본각이 있는 것은 시각이 있기 때문이며, 시각이 있는 것은 불각이 있기 때문이고, 불각이 있는 것은 본각에 의하기 때문이다. (…) 이와 같이 展轉하여 서로 의지하니, 곧 모든 것이 없는 것이 아니지만 있는 것도 아니며, 있는 것이 아니지만 없는 것도 아님을 나타내는 것임을 알아야 한다."[159]

본각은 인간이 지각할 수 있는 어떤 일의 드러나지 않은 이면에 있는 그 형이상학적 실체를 지시하는 것이 아니라, 사물에 대한 인간의 인식론적 오염·오류가 극복된 경지를 지칭하는 것이다. 인간은 자신의 분별의 벽으로 인한 세계 왜곡과

---

158) [H1, 611b22~612a7; T34, 965b24~c21] : 是明正觀無二之相, 以離所取能取二故. 離所取者, 以離一切人法相故. 此有二種, 一者遣離, 二者泯離. 遣離者, 先所取相, 今滅除故, 如經"令彼衆生, 皆離心我"故. 泯離者, 先所取相, 本來空故, 如經"一切心我, 本來空寂"故. 言"心我"者, 人名爲我, 法名爲心, 心是諸法所依主故. 達諸人法本 來空時, 先所取相, 此時不起, 所以二離, 一時成就. 已說離所取. 云何離能取? 謂離一切能取分別, 此亦二種, 一者本離, 二者始離. 言本離者, 通達心我本來空時, 正得本覺空寂之心. 此空寂心, 本離能取, 離能取故, 本不幻化. 如經"若得空心, 心不幻化"故, "不幻化"者, 非虛妄故. 言始離者, 得此本覺空寂心時, 能取分別, 不復得生, 隨所得心, 無幻化故. 如經"無幻無化, 卽得無生"故. 如是始得無生之心, 會本空寂無化之理, 故言"無生之心, 在於無化". 假說心境故, 寄言在然. 始離能取, 是始覺義, 本離空心, 是本覺義. 義雖有二, 混成一覺, 同離能所, 離新舊故. 如論說言, "以始覺者, 卽同本覺". 當知此覺, 永離生滅始終等相, 始從初地, 乃至佛地, 但有分滿不同而已. 如□十地論□本分中說, "自體本來空, 有不二不盡", 乃至廣說. 又此一覺, 有本始義, 以有本覺顯成義故, 眞修之說, 亦有道理, 以有始覺修成義故, 新修之談, 亦有道理. 如其偏執, 卽有未盡. 且止乘論, 還釋本文. 廣無相觀, 竟在於前. ;번역은 박태원, 『금강삼매경론 (상)』, p.295, 세창출판사, 2020. 참조.

159) 박태원, 앞의 책, pp.26-27, 2004, 재인용.

그 후유증을 극복하여 왜곡되기 이전의 사실 그대로의 모습과 만날 수 있다는 소식을 전하는 용어가 바로 본각이다. 원효의 통섭철학은 모든 실체(불변 독자)관념이 극복된 경지(본각)에서 머무르지 않을 수 있어야 하며, 더 좋은 문(門 ; 조건인과의 맥락/계열) 구성을 위하여 끊임없이 사실 그대로의 이로움을 추구하는 것이다.

고대부터 현대에 이르기까지 예술은 삶의 진리를 연결하고자 했던 다양한 표현 방법이나 시도들이 '미학'의 관점에서 논의되면서 변화하고 있다. 여러 학문의 상위에 있는 '미' 그 자체의 학문을 제창한 플라톤을 대표로 하는 서양 중심의 전통적 미학은 초월적 가치로서의 미를 고찰하고자 하였다. 예술의 이론으로 '미학'이라는 개념은 미적인 것에 관한 학문으로서 18세기 말 이전에는 존재하지 않았다. 미학이라는 말을 오늘날과 같은 의미로 처음 사용한 사람은 1735년 철학자 알렉산더 바움가르텐으로 '미학'이라는 명칭을 감성적 지식에 대한 새로운 학문으로 정의하였다.[160] 그러나 근대미학의 윤곽을 처음 세운 것은 임마누엘 칸트의 『판단력 비판(1790)』에서 미에 대한 철학의 윤곽을 잡으면서부터라고 할 수 있다. 칸트에 의해 다루어진 예술은 지식에서 분리되어 예술을 생산하기 위해서는 천재성이 있어야 하고, 예술을 평가하기 위해서는 취미(taste)가 있어야 한다고 했다. 칸트는 취미판단이라는 개념으로 예술에 대한 논리를 펼치는데, 특히 취미판단의 주관적 필연성과 주관적 보편성을 강조한다. 이에 대한 박정훈의 해석은 다음과 같다.

> "취미판단의 규범이자 모든 판단자에게 하나의 이념으로 상정되는 공통감이 판단의 전제가 될 경우 "이러한 판단을 통해 표명되는 대상에 대한 만족을 모든 이에게 규칙으로 삼게 할 권한이 생긴다." 공통감이 전제됨으로써 취미판단을 내린 자는 다른 이의 찬동을 요구할 권한이 생긴다. 이로써 취미판단 특유의 주관적 필연성이 취미판단에서의 "주관적·보편적인 것"은 곧 "모든 이에게 필연적인 이념"이다. 취미판단의 원리인 공통감은 "오직 주관적인 것임에도 상이한 판단자들 간의 일치 여부에 대해" 마치 "객관적인 듯이" 여겨진다. 단 취미판단을 내릴 때, 공통감이라는 "원리에 제대로 포섭되었다는 확신"이 있어야 한다는 점에서 취미판단의 필연성은 "조건적"(§19)이다."[161]

칸트는 미적 예술의 기초를 정립하는 일을 철학적 개념의 통제 아래에 예술을 지식에서 분리하여 학문적 가치를 논하려 했던 것이다. 시각적 예술이 미학이라는 언어적 개념으로 다루어지는 순간 계급을 구분하는 수단으로 탈바꿈 된 것이다. 이후 많은 철학자들이 미학이론을 만들어내면서 예술은 점점 온전한 사실 그대로의 모습에서 벗어나 철학이라는 통념적 해석체계 안에서 특권층만이 누리는 반쪽짜리 통섭으로 평가, 해석되었다고 할 수 있겠다. 권력의 위치에서 미학을 논하는 집단의 해석에 의해 예술은 걸작이 되기도, 혹은 졸작이 되기를 반복하였다. 또한 이러한 과정과 행위는 결국 인간의 관점에 따라 달라지는 것인데, 우리는 여전히 예술의 '미학적 가치'를 판단하기 위하여 통념적 관습을 잣대로 삼고 있는 경우가 대부

---

160) 메리 앤 스타니스제프스키, 앞의 책, p119.

161) 칸트의 『판단력 비판』(V.239) : §22 취미판단에서 생각되는 보편적 찬동의 필연성은 주관적 필연성이되 공통감을 전제함으로써 객관적인 것으로 표상된다. ; 번역은 박정훈, 『미와 판단』, pp.260-263, 세창출판사, , 2017, 참조.

분이다. 그리고 관습에서 벗어나거나 불편한 '차이'를 만나게 되면 질서를 무너뜨리는 방해꾼으로 취급한다. 철학적 사유가 진리로 여겨졌을 시기에서 근대적 사고로 옮겨올수록 다양한 예술은 통념적 권력의 체계 안에서 비로소 깨달아가기보다 깨닫지 못한 상태로 역행하는 경우가 발생하기 시작했다.
이후 16세기에서 18세기까지 예술을 가르칠 수 있다는 생각에 국가기관의 아카데미에서 이성적 법칙과 원리에 따라 회화와 조각을 가르쳤다. 그러나 19세기 초반부터 예술을 법칙 안에서 가르칠 수 있다는 생각은 의심받기 시작하면서 아카데미 제도의 지원을 받지 않은 예술(차이)들이 탄생하기 시작했다. 그러나 새로운 '차이' 예술의 등장은 기존 양식의 잔재와 재활용으로 또 다른 제도 안에 갇히기를 반복한다. 이러한 양상에 대하여 박태원은 한국 사회가 전반적으로 '견해'와 '승리의 힘'을 결합시키려는 충동이 압도적임을 자신의 경험을 바탕으로 평가한다.[162]

본 연구자 역시 최근의 검찰개혁 관련한 일련의 사태들과 법의 잣대가 기득권자들에게 심하게 기울어져 있는 뉴스를 접할 때마다 '무조건적 사유'가 위계질서를 통해 얼마나 '폭력적' 일 수 있는지 확인하게 된다. 이는 예술에서도 비슷한 양상이다. Ⅲ장의 모더니즘 예술에서 나타나는 '차이'를 동일성 집단이 어떻게 '폭력적'으로 '배척'했는지 고찰하여서 더욱 잘 알 것이다.

21세기 우리 눈앞에 펼쳐진 <더러운 잠>이나 <화투> 대작 논란 등과 같은 예술 형태가 여전히 쟁론의 대상이 되거나 불편해하는 것만 보더라도 단순한 시각언어의 '차이'에서 오는 양극화로 보기에 정도가 심하다. 결국 사회구조는 인간의 언어체계로 개념화되는 과정에서 낯설고 불편한 것에 대한 선택의 문이 열리지 않는 것이다. 박태원은 원효의 통섭철학 사상을 실현시키기 위해서는 진보적 선택이 가능해야 한다고 설명한다. 그리고 진보적 선택의 가능성은 동일성 집단에 익숙해져 있는 것들과 거리두기가 감행되어야 한다고 강조한다. 거리두기를 위해서 선행되어야 하는 것은 불변 독자로 움켜쥐고 있었던 것과 결별할 수 있는 통섭적 태도로서의 용기가 필요하다고 한다. 왜냐하면 지금껏 익숙했던 것과 결별할 수 있는 고통을 용기로 감내하여 이겨낼 때 미혹으로 둘러싸인 불각의 상태를 해체할 수 있는 힘을 발휘할 수 있기 때문이다. 이것은 곧 시각의 상태를 만날 수 있으며, 통섭의 문이 열리는 시작이다.

원효는 미혹의 원천인 불각이 고정 불변의 실체적 존재가 아니므로 극복이 가능하다고 하였다. 불각의 극복은 곧 본래의 모습을 만날 수 있다는 의미이다. 원효의 각 사상은 통섭을 위한 조건이기도 하지만, 각 사상의 구조가 모더니즘 예술과 같은 새로운 '차이 예술'을 읽어내는데 필요한 요건으로 요청된다. 왜냐하면 예술 읽기의 과정도 결국 익숙한 언어체계를 통해 판단하려는 경향이 매우 높기 때문이다. 익숙해져 있다는 것은 이미 편의에 의해 왜곡되었다는 의미이기도 하다. 편향적인 예술 읽기로 인해 알아차리지 못했던 '미학적 가치'를 만날 수 있도록 각 사상을 기존의 예술 감상체계와 비교해 보도록 하겠다.

---

162) 박태원, 앞의 책, p.152, 2017.

<그림 60>은 ‘차이 미학’을 만나기 위한 체계를 본각-시각-불각의 체계와 함께 비교해 보았는데, 각 체계는 다음과 같다.

<그림 60> 통섭과 차이 미학의 체계

첫째, 살펴보기 단계이다. 이 과정에서는 감상자의 언어로 예술작품에서 드러나는 것을 살펴보는 단계로서 작품에 나타나는 ‘차이’에 대하여 깨닫지 못하고 있는 상태이다. 언어체계를 통한 1차적 감상단계로서 ‘불각’의 단계와 비슷한 단계이다. 예술작품을 직관적으로 바라보는 과정으로써 예술작품에 표현된 이미지(시각언어)를 훑어보는 과정이며, 나의 경험과 예술가(타자)의 경험에서 오는 ‘차이’를 만나는 첫 과정인 것이다.

둘째, 집중하는 단계이다. 예술작품을 통해 전달하고자 하는 예술가(타자)의 메시지(차이)를 알아보고 작품의 의미와 맥락(차이미학)을 찾는 과정이다. 이 단계에서는 ‘마음 거리’를 두고 나의 관념을 움켜쥐지 않음으로써 작품에서 전해지는 차이 언어를 사실 그대로 만나는 단계이다. 이 단계는 올바른 예술작품의 최종목표를 위해 가장 중요한 단계이기도 하다. 이 과정에서 예술작품과 작가, 그리고 감상자 사이의 일체가 되기 위해 마음의 거리가 필요하고, 그러한 자세는 서로의 자리를 이해(상호개방, 상호수용)해 봄으로써 타자의 환경과 사태를 미혹과 오염에서 빠져나와 좀 더 객관적으로 바라보는 지적 깨달음이 고도화되는 시각단계와 유사하다. 이때 고정관념과 결별할 수 있는 움켜쥐지 않는 태도가 필요한 지점이다.

셋째, 통찰의 단계이다. 말 그대로 나의 고립된 사고에 의한 ‘차이’와 타자의 경험과 관념에 의한 ‘차이’가 (불변 독자, 실체가 없는) 본연의 모습으로 만나 서로 전하고 취하고자 했던 이로움을 확보하는 단계이다. 이 단계는 기존의 예술을 바라보고 이해하는 과정에서의 판단·평가의 단계이기도 하지만, 왜곡된 해석에 빠지지 않아야 한다. 바로 지금의 예술을 만나기 위한 통찰은 원효의 통섭구조를 활용한 통찰이어야 함이 분명하다. 그리하여 나의 개념화된 시각언어와 예술작품에 녹아있는 시각언어 사이의 이로운 접점인 ‘차이 미학’을 만날 수 있는 것이다.

이렇듯 예술작품을 만나는 관조의 이러한 구조는 깨달음의 세 축을 통해 통섭의 문을 여는 각(覺) 사상의 구조와 유사하다 할 수 있다. 왜냐하면 예술을 통해 ‘차이’를 만나는 과정은 예술가(타자)의 경험(차이)을 통한 메시지와 감상자(나)의 경험(차이)이 만나는 접속지점에서 인간의 삶과 세상을 한걸음 물러서서 전망할 수 있는 지적능력의 이로움을 향상시켜주기 때문이다.

<그림 61> 차이(相)들의 '상호 개방'(通)과 '상호 수용'(攝)

이러한 예술에서의 '차이 미학'은 <그림 61>과 같이 '차이'에서 나타난 쟁론으로 분류된 유파들이 통섭의 체계를 만났을 때 비로소 치우치지 않고 서로를 대우할 수 있는 장을 마련하여 '차이 미학'으로서 새로운 예술의 지평이 열릴 수 있는 것이다. 다시 말해 '차이 미학'은 통섭의 지평에서 비로소 나타난다. 새로운 예술의 지평에서는 서로 평등하게 공존하면서 다양한 예술의 '차이'들이 만나 예술의 장이 확장되는 것이다. '차이'와 '차이'의 만남이 통섭의 통로를 거쳐 '차이 미학'의 가치를 드러내는 것이다. 이러한 통섭의 성찰과정에서 주의해야 할 것은 앞서 강조하고 있는 무주(無住)의 상태를 유지하는 것이다. 무주라 함은 불변성, 동일성, 독자성, 본질, 실체 그 어떤 것도 거기서 머물지 않고 빠져 나오는 것으로써 항상 변함없는 '거리두기'가 동반되어야 하는 것이다.

다음은 『금강삼매경론』에서 무주와 깨달음의 관계를 설명하고 있는 일부분이다.

> "이것은 대답이니, '머무름이 있다는 집착'(有住之執)을 '곧바로 없애는 것'(正遣)이다. 여기에는 두 가지가 있으니, 처음은 '집착을 대략적으로 깨뜨리는 것'(略破執)이고 나중은 '도리를 자세하게 나타내는 것'(廣顯理)이다. 처음 가운데 "'늘 열반에 머무른다'[고 생각하는] 것은 '열반에 속박됨'이다"(常住涅槃, 是涅槃縛)라고 말한 것은 〈'변하지 않는 깨달음이 있어 열반에 머무른다'(有常覺, 住於涅槃)라고 [생각]한다면 이것은 바로 집착이어서 열반에 속박되는 것이니 어떻게 '변함없이 머무는 것'(常住)이 해탈이겠는가?〉[라는 말이다.] "어째서인가"(何以故) 이하는 '도리를 자세하게 나타낸 것'(廣顯道理)이다. 진리에는 '머무름이 없기'(無住) 때문에 '머무름이 있음'(有住)은 진리를 위배하는 것이니, 진리를 위배하는 마음은 속박(縛)이 아니고 무엇이겠는가? 뜻을 풀면 이와 같은데 여기에 [다시] 두 가지가 있으니, 먼저는 '깨달음의 본연'(本覺)[인 '사실 그대로 앎']에 의거하여 '머무름이 없음'(無住)을 밝힌 것이고, 나중은 '['사실 그대로'를] 비로소 깨달아 감'(始覺)에 의거하여 '머무름이 없음'(無住)을 나타낸 것이다."[163]

---

163) [H1, 634b16~635a3; T34, 980b10~c9] : 是答, 正遣有住之執. 於中有二, 初略破執, 後廣顯理. 初中言 "常住涅槃, 是涅槃縛"者, 設有常覺, 住於涅槃, 卽是執著, 縛於涅槃, 云何常住是解脫耶? "何以故" 下, 廣顯道理. 理無住故, 有住違理, 違理之心, 非縛是何? 釋意如是, 於中有二, 先約本覺以明無住, 後約始覺以顯無住. 初中約無異義, 以明無得無住, 此無異義, 有其四種. 一者本理無異, 如經 "涅槃本覺

우리가 무엇을 이해하거나 설명하거나 주장할 때, 자신의 입장이나 위치, 방향 등 고정화 된 관념에 얽매여 있기 일쑤다. 사람들은 모든 사물을 있는 그대로 보기 어렵다. 자신의 안경으로 보고, 자기가 가진 잣대로 재며, 자기중심으로 인식하려 든다. 이로 인해 아집과 아상과 교만이 생겨나는데, 통섭의 과정은 이러한 존재 환각을 과감히 걷어내고 이러한 마음들이 빠져들지 않는, '머무름 없는 선(禪)'이 열어주는 마음자리에서 '서로 열리고(通) 서로 껴안는(攝)' 모습을 경험할 수 있는 관계 맺음인 것이다.

다음은 『금강삼매경론』에서 선(禪)은 동요를 다스리고, 갖가지 '허깨비 같은 어지러움'(幻亂)을 안정시키는데, 그러한 선에서도 머물지 않는 것에 대하여 의심하는 중생의 질문에 설명하는 부분이다.

> "보살이여! 선禪[에 들어가 머무르려는 것]은 곧 동요이니, 동요(動)하지도 않고 선禪[에 들어가 머무르려고] 하지도 않는 것이 '[불변・독자의 본질/실체로서] 생겨난 것이 없는 선'(無生禪)이다. '선의 본연'(禪性)은 '[불변・독자의 본질/실체로서] 생겨난 것이 없음'(無生)이니 '[불변・독자의 본질/실체로서] 생겨난 것이 있는 선의 양상'(生禪相)에서 벗어난 것이며, [또] '선의 본연'(禪性)은 '[어떤 것에도] 머무름이 없음'(無住)이니 '선정에 머무르려는 동요'(住禪動)에서 벗어난 것이다. 만약 '선의 본연'(禪性)에는 '동요와 평온'(動靜)이 [모두] [불변・독자의 본질/실체로서] 없음을 알면 곧 '[불변・독자의 본질/실체로서] 생겨난 것이 없는 경지를 얻은 것'(得無生)이다. ['[불변・독자의 본질/실체로서] 생겨난 것이 없는 선'(無生禪)과 마찬가지로] '[불변・독자의 본질/실체로서] 생겨난 것이 없다고 아는 지혜'(無生般若) 또한 '[어떤 것에도] 머무르는 것에 의존하지 않지만'(不依住) 마음도 동요하지 않으니, 이러한 지혜(智) 때문에 '[불변・독자의 본질/실체로서] 생겨난 것이 없다고 아는 지혜가 밝아지는 [대승 보살의] 수행'(無生般若波羅密)을 성취하는 것이다."[164]

원효는 인식을 통한 관계 맺음에서 불변 존재가 있다고 여기는 환각에 지배되어 불변 본질을 지닌 자아가 신념이나 지식, 인격, 정신, 사람 등 존재나 현상을 소유할 수 있다고 착각하는 것이 인간 마음의 특징이라고 한다. 그리하여 선(禪)을 대상화(相)시켜 붙들어 머물고자 한다는 것이다. 대상화된 선(禪)을 움켜쥐고 머무르려는 마음은, 환각에 빠져든 마음이므로, '머무름 없는 선'이어야 참된 선이라고 한

利, 利本涅槃"故. 是明涅槃是本覺利, 此本覺利是本涅槃, 其始覺者卽同本覺, 所以無異故無得也. 二者, 覺分無異, 如經"涅槃覺分, 卽本覺分". 是明涅槃衆德, 卽是本覺之德, 無異無得, 如前說也. 三者, 一味無異, 如經"覺性不異, 涅槃無異". 是明覺性一味無差別相, 卽是涅槃之無差別. 四者, 無二無異, 如經"覺本無生, 涅槃無生, 覺本無滅, 涅槃無滅". 是明本覺本無生滅, 卽是涅槃之無生滅. 由是四種無異道理, "本無異故, 無得涅槃", 是明無能得涅槃覺. 次言"涅槃無得"者, 是明涅槃無所得義. 旣無能得所得, 何有能住所住? 以之故言"云何有住", 卽顯常住不應道理. 次約始覺以明無住, 先標後釋. 言"覺者"者, 謂始覺者. 釋中言"覺本無生"者, 覺知生死本來無生, 所以離着生死之垢也. 言"覺本無寂"者, 覺知涅槃本無寂靜, 所以離入涅槃之動. "心無所住"者, 不住生死及涅槃故, "無有出入"者, 不見俗有及眞空故. "入唵摩羅"者, 一心之體, 離二邊故, 歸此心源, 故名爲"入". 如是無住, 方得解脫, 故住涅槃不離縛也.; 번역은 박태원, 『금강삼매경론(상)』, pp.527-528, 세창출판사, 2020, 참조.

164) [H1, 628b23~c3; T34, 976b28~c2] : 佛言, "菩薩! 禪卽是動, 不動不禪, 是無生禪. 禪性無生, 離生禪相, 禪性無住, 離住禪動. 若286)知禪性無有動靜, 卽得無生. 無生般若, 亦不依住, 心亦不動, 以是智故, 故得無生般若波羅密."; 번역은 박태원, 『금강삼매경론 (상)』, p.470, 세창출판사, 2020, 참조.

다. 원효에 의하면 참된 선이 열어주는 마음자리가 ‘통섭’의 통로를 지나 주관과 객관의 모든 경험을 ‘평등한 한 맛(一味)’으로 누릴 수 있는 자리가 되는 것이다.[165]

원효의 통섭철학은 모더니즘 예술에서 나타나는 ‘차이’들을 ‘차이 미학’으로 읽어내기 위한 통로이다.

마네의 그림에서 여신은 여인으로 교체되어 주류들의 시선에는 고상함을 담아야 했던 화폭에 천박함을 전하고 있었다. 주류들이 움켜쥔 예술 향유는 자신들만의 언어체계에서 비너스 아니면 예술도 아닌 것으로 왜곡된다. ‘낯선 구성요소’가 전해주는 ‘낯설음’, ‘놀라움’, ‘어색함’, ‘은밀함’은 고정관념을 흔들어 익숙함에서 깨어나 ‘거리두기’를 시도한다. ‘비너스’ 그리고 ‘올랭피아’로서 동등하게 대우한다면 ‘신의 이야기’였던 과거의 예술이 ‘인간의 이야기’로 새로운 예술의 장이 펼쳐질 수 있는 것이다. ‘차이 미학’을 만들어내기 위해 통섭철학은 동일성을 거부한다.

뒤샹은 예술가의 손길이라고는 사인뿐인 기성품을 매체로 선택하였다. 갤러리의 한 켠을 자리잡으려 했던 비예술품은 기득권자들에게 ‘충격’과 ‘당혹감’, ‘엉뚱함’, ‘거부감’ 등의 부정적인 감정들을 안겨주었다. 뒤샹은 미술품과 기성품의 차이를 통해 예술제도안의 위계를 무너뜨리고 싶었다. 전통적 예술관을 해체시키려는 뒤샹식의 예술 관념의 ‘차이’는 주류들을 향한 비판의 메시지가 담겨있다. 그러나 주류들은 그들이 생각하는 예술의 잣대에서 ‘낯설고 충격적’인 감정은 ‘미학적 감성언어’가 아닌 ‘반항적 메시지’인 것이다. 통섭적 태도로서 미술품과 비미술품 사이의 위계질서(불각 상태)를 해체시키려는 노력(시각 상태)은 기득권자들에게 별 이득이 없다고 생각한다. 그러나 통섭철학으로 해석하는 뒤샹의 오브제는 전통예술의 체계를 파괴시키는 ‘차이 미학’의 힘을 발휘하여 예술의 확장과 함께 새로운 표현의 패러다임을 안겨주었다. 뒤샹은 주류들이 꺼려하는 ‘익숙함과 결별’하여 주류들의 비난을 감내할 힘을 구현한 것이다. 뒤샹식의 ‘차이 예술’은 통섭적 태도를 스스로 선택함으로써 새로운 예술 장르의 ‘차이 미학’을 만들어냈다.

원효의 ‘통섭철학’은 모더니즘 예술이 안겨주는 ‘낯설음’, ‘어색함’, ‘당혹감’, ‘불편함’, ‘기괴함’ 같은 익숙하지 않은 감정들을 기존의 익숙함과 동등하게 읽어내는 장치이자 통로를 마련해 준다. 통섭철학의 통로를 거치면서 만나는 화쟁, 무주, 시각/본각, 여래장, 일심의 체계들은 모더니즘 예술의 ‘차이 미학’을 만들어내는 요소들이 된다. 지금까지 여러 작품을 통한 사례들과 사회 현상들을 보았을 때 통섭은 예술가뿐 아니라 감상자 그리고 나아가 사회 구성원에게 필요한 자세이다. 새롭고 낯선 것에 대한 열린 마음가짐은 개인의 발전(본각의 이득)도 돕지만, 전체의 발전도 함께 가져온다는 것을 동반하기 때문에 통섭을 위한 필수적 태도이자 통섭의 문을 여는 시작이다.

---

165) 박태원, 앞의 책, p.265, 2012.

Ⅵ. 결론 및 제언

본 연구는 원효의 통섭(通攝)철학을 통해서 모더니즘 예술의 ‘차이’를 재해석함으로써 모더니즘 예술의 ‘차이 미학’을 읽어내고자 하였다. 그리고 통섭철학의 과정에 요구되는 통섭 체계의 구조를 파악하여, 모더니즘 예술의 전개에서 목격되는 ‘차이에 대한 시선의 변화’를 원효의 통섭철학과 대비시켰다. 그리하여 모더니즘 예술의 차이 미학적 의미를 자리매김하고, 이후의 미학적 전망을 수립하는 것이다. 또한 포스트모더니즘에 의해 이미 죽은 사조로 평가되었던 모더니즘 예술을 통섭의 체계로 접근하면서 모더니즘이 여전히 영향력이 있는 가치를 발휘하고 있음을 파악하였다.

본 연구의 서론에서 모더니즘 예술의 재해석이 필요하다고 생각한 배경은 최근에 모더니즘 예술의 재등장으로 예술을 폄하하고 훼손하는 ‘폭력성’을 마주하였기 때문이다. 시각언어로 이루어진 예술표현에서 ‘대립’과 ‘갈등’으로 전환되는 조건들을 통섭철학으로 접근하여 갈등의 원인을 파악하고 문제를 해결하고자 했다. 모더니즘 예술에 나타난 기이하고 낯선, 당혹스러우면서 새로운 감정에 대하여 통섭적 태도로 수용함으로써 ‘차이 미학’으로서 전통적 예술과 평등하게 예술의 장을 펼치는 것이 목적이다.

모더니즘 예술에 나타난 익숙함 속의 낯설음, 고상함 속 천박함, 대칭 속 비대칭, 보편과 개별, 쾌와 불쾌, 현실 속 비현실 등의 표현이 고전주의를 추구하는 기득권 집단의 언어체계로 왜곡되어, ‘차이 미학’으로 존재하지 못하고 부정적 갈등요소로 받아들여지면서 ‘차별’, ‘배제’되는 경우를 만났다. 이러한 배타적 행위는 위계에 따라 ‘집단적 폭력’을 행사하는 형태로 나타나기도 하였다. 최근 우리나라에서는 대표적인 사례로 블랙리스트 명단에 오른 예술가들을 향한 억압들이 그러하다. 기득권자들이 누리는 권력과 위계질서를 벗어나 새로움을 추구하는 ‘차이’ 사이에서 갈등을 해소하고 서로가 이롭기 위해 요청되는 철학이 바로 원효의 통섭사상인 것이다. 어느 한쪽으로 흡수하는 통합의 의미가 아닌 각각의 ‘차이’가 서로 껴안아 동등하게 대우받는 것이 원효가 전하는 통섭철학의 핵심이다.

이러한 통섭철학으로서 접근하기 위해 우선적으로 필요한 요건들은 다음과 같다.

첫째, 언어체계를 구성하고 있는 사회구조에서 빠져들지 않고 놓치지 않을 수 있는 의도적 ‘거리두기’의 태도가 요구된다. 통섭사상은 곧 ‘차이’의 깨달음인데, 깨닫는 과정에서 인간은 언어체계와 자신의 경험에 의지한다. ‘차이’를 이해하기 위한 개념화 과정에서 주관적으로 흐를 수 있는 위험성을 내포하고 있다. 따라서 그동안 주류를 형성해왔던 보수적 관점에서 의도적으로 빠져나올 수 있어야 한다. 언어를 통해 개념화된 주관과 객관 사이의 전통적 고정관념으로부터 거리두기가 필요하다. 원효는 미혹의 체계에서 빠져나와 머무르지 않아야 함을 주의시킨다. 세속에서 나오거나, 진리로 들어가지 않을 ‘정지(正知)’의 단계로서 두 가지

치우친 견해에서 벗어나야 마음의 근원으로 돌아간다고 설명한다. 어느 한 쪽으로 기울어지지 않을 수 있는 힘이 곧 깨달음으로 갈 수 있는 자리가 마련되는 것으로 이해된다. 어느 곳에도 치우치지 않고 머무르지 않을 수 있는 경지는 어떤 욕망이나 불만, 욕심이 자리 잡지 않아야 동등하게 문제를 바라볼 수 있을 것이다. 모더니즘 예술은 전통적 예술구조에서 빠져나오기 위해 '소격효과'와 '데페이즈망'같은 효과를 통해 의도적인 '거리두기'를 시도하였다. 이러한 방법을 통해 전통주의자들에게 새롭고 익숙하지 않은 낯섦을 제공하여 고정관념을 해체시키려 하였다.

둘째, 새로운 시도를 통해 나타난 다름에 대해 깨닫지 못함과 깨달음 사이의 개방과 수용이 필요하다. 원효는 고립되어 정체되어있는 불혹의 단계는 실체가 없는 것이므로 인간은 자기 계발을 통해 잠재능력을 발휘하여 깨달음의 경지를 갈 수 있는 인성을 가졌다고 본다. 그러므로, 미혹에 둘러싸여 있는 불혹을 해체 시키는 능력을 발휘할 수 있어야 하는 것이다. 그러기 위해서 둘로 나누지 않고 심진여로서의 측면을 구현하는 힘을 확보해야 하는 것이다. 깨달음 사상은 본각/시각 사상에서 마음 능력을 발휘하는 것이다. 원효는 깨달음의 능력을 인간에게서 가장 주목해야 할 본성적 면모로 보고 있다. 그리하여 깨달음의 인간관을 펼치기 위해서는 불각-시각-본각 사상에 의거한 마음자리가 필요하다. 이는 모더니즘 예술의 새로운 시도를 이해하고 읽어내기 위한 감상 - 이해 - 평가의 체계를 위해 필요한 통섭적 태도이다.

셋째, 주류와 비주류 세력 간의 동등함이 필요하다. 다양성이 공존하는 디지털 시대에 사회 문화적으로 주류를 이루는 인사이더들의 움직임은 5G 시대만큼이나 변화가 빠르고 흐름도 빠르다. 그럼에도 불구하고 변화가 빠른 오늘날의 시대에서 기득권자들이 움켜쥐고 있는 욕망은 시대가 변화해도 여전하다. 최근의 한국 정치사회를 보면 그 치우침은 더욱 심화되어 보이기까지 한다. 그렇기에 더욱 상대구조, 대립구조로서의 해결은 희망적이지 못하다. 기득권 세력이 비기득권 세력과 동등하기 위해서는 결국 자신들이 누리고 있는 우위에서 내려올 줄 알아야 한다. 그렇지 않다면 비기득권 세력을 자신들과 동등하게 끌어올려 대우해야 한다. 그렇게 된다면 원효의 통섭이 이미 이루어졌거나 통섭적 태도가 요구될 필요가 없을 것이다.

동등하기 위해서 원효는 둘 아님을 강조하는데, 인간은 감관을 통한 경험들을 개념화하고 분류, 체계화하려고 한다. 그 과정에서 대상에 대한 있는 그대로의 수용은 사라지고, 특정한 방식의 언어체계와 동일시로 인해 왜곡된 가상을 진실로 받아들이게 된다. 언어에 의해 인식하고 생각하는 인간은 거의 본능처럼 세상을 '공존할 수 없는 상반된 둘'로 나눈다[166]고 한다. 상반된 존재로 나뉜 둘은 필연적으로 싸우게 되고, 그 과정은 곧 세력다툼이 되어 동일성 폭력으로 옮겨간다. 상반된 둘의 존재는 결국 하나가 사라져야 하나가 존재하게 되는, 곧 반드시 승자가 있다면 패자도 존재해야 하는 것이다. 이러한 경우는 모더니즘과 포스트모더니즘의 관계에

166) 박태원, 앞의 책, p.273, 2012.

서도 찾아 볼 수 있다. 포스트모더니즘이 등장한 배경에서 모더니즘을 죽은 사고로 만듦으로써 포스트모더니즘이 현대시대의 대표적 예술 장르로 확고히 자리잡을 수 있었던 것이다. 원효는 이러한 공존 불가능한 상반된 둘을 둘이 아닌 것으로 하기 위한 대안으로 실체적 존재를 부정하는 무아(無我)사상을 제시한다. 정리하자면 둘로 나뉘어진 대상은 불변 독자로 실재하는 것이 아니라 언어에 의해 왜곡된 무지의 환각이거나 가공물이라는 것이다. 그러므로 참모습을 볼 수 있게 하는 무아의 통찰로서 허구의 대상을 해체시켜, 세계가 분리되지 않는 하나의 존재, 곧 '서로를 향해 열려 있고(通)' '서로를 껴안고 있다는 것(攝)'을 알리기 위해 선택된 언어가 둘 아님(不二)인 것이다.[167] 이것이 곧 타자와의 '차이'를 나와 동등하게 만날 수 있는 경지로 이끌어 주는 통로가 된다. 다시 말해 통섭절학을 통한 모더니즘은 포스트모더니즘을 끌어안음으로써 모더니즘과 포스트모더니즘이 서로 다른 장르가 아닌 모더니즘의 변형된 예술 영역으로서 예술의 장을 확장시키게 되는 것이다.

넷째, 화쟁과 통섭을 위해 익숙함과 결별할 용기가 필요하다.
모더니즘 예술이 가져다주는 '충격'은 기존의 주류세력들이 추구하지 않은 표현방식이다. 마네의 벌거벗은 여자는 '여신'의 환상을 깨고 화폭의 중심에 자리 잡음으로써 예술을 향유하는 기득권자들에게 '당혹감'과 '은밀함'을 동시에 전했다. 뒤샹의 오브제 활용을 통한 비(非)미술의 갤러리 점령은 예술계의 주류들에게 '황당함'과 '분노'를 가져다주었다. 앗제는 자신의 삶에서 체득된 낯가림을 사진속의 낯선 거리로 대신함으로써 당시 주류들에게 가치가 없는 기술적 결과물로 무시당했다. 익숙하지 않은 거리의 모습을 찍은 비주류 앗제와 함께 이야기할 필요성을 느끼지 못한 것일지도 모른다. 지금은 명화가 된 마네의 그림을 패러디한 이구영의 작품 속 대통령은 동일성 환각에 빠진 집단은 비너스도 아니고 대통령 자신도 아닌 일개 매춘부와 같은 여자로 보았고, '분노'하거나 '폄훼'하였다. 이 모든 모더니즘 예술의 낯설고 어색함을 전하는'차이'는 '차이 미학'으로 예술 감성을 끌어내지 못하고 '폭력'의 대상으로 받아들여졌다. '차이'는 쟁론에 머물러 무지의 환각에 허우적거린다. 화쟁을 위해서는 당연시하던 익숙함을 떨쳐내야 하지만, 인간은 그런 경우 소속감을 잃게 되거나 내가 누리던 권력을 잃게 될까 두려워 내려놓지 못한다. 익숙함과 결별한다는 것은 '내면적 파괴와 해체의 고통'을 기꺼이 감내하는 힘이 필요한 것이다.[168] 누구도 시도하지 않았던 것을 시도하는 용기, 이것은 곧 모더니스트들이 고전 예술에 도전한 근원과 같다. 모더니스트들의 용기는 곧 새로운 '차이 예술'을 만들어냈고, 모더니즘 예술은 익숙함을 깨트리는 시각(始覺)의 기능을 가진다. 그것이 곧 모더니즘이 가지는 '차이 미학'의 힘이다.

모더니스트들도 동일성 집단의 폭력을 경험할 것이라고 예측하지는 않았을 것이다. 그러나 그들이 시도한 새롭고 낯선 '차이 예술'은 통섭철학을 통해 갈등을 이겨낼 힘을 마련하였다. 그리고 '차이 미학'의 가치를 드러냄으로써 예술의 장

167) 박태원, 위의 책, p.281.
168) 박태원, 앞의 책, p.153, 2017.

을 펼칠 수 있었던 것이다. 통섭적 태도가 발현되는 순간 화쟁의 문이 열리고 통섭의 길에 다가서는 것임은 분명하다. <그림 62>와 같이 비로소 불각에서 시각으로 전환되고, 깨달음을 알아차리는 본각의 문을 열고 상호 개방하여 불이할 수 있는 힘을 만나 서로 껴안아 평등하게 이로움을 얻는 것이다.

<그림 62> 통섭의 장을 열기위한 체계

본 연구에서 모더니즘 예술이 담고 있는 '차이 미학'과 원효의 '통섭'체계의 필요성 관계를 알아보았다. '차이 미학'을 만나는 접점에서 일어나는 쟁론의 사례를 살펴보고, 그러한 사례를 통해 드러나는 동일성 환각, 동일성 폭력, 미혹과 오염 등이 난무하는 현실의 문제에 대하여 원효의 통섭철학으로 풀어나갈 수 있음을 시사하였다. 19세기부터 20초까지 일어난 모더니즘 예술에서 전통적 관습을 해체하려는 과정의 시도들이 오늘날 권력층으로 변해버린 비평가들과 대중들에게 어떻게 평가・회자되고, 이해되었는지 살펴보았다.

이러한 통섭철학으로 접근하여 모더니즘을 재해석함으로써 다음과 같은 결과를 얻을 수 있었다.

첫째, <더러운 잠>을 통해 재현된 모더니즘 예술의 탄생 배경과 죽음에 대하여 포스트모더니즘과 연관시켜 분석하였다. 그 결과 오늘날 모더니즘은 포스트모더니즘을 추종하는 포스트모더니스트들에 의해 이미 끝나버린 사조로 단정지었음을 확인하였다. 그러나 선행연구들의 연구자들이 공통적으로 기술한 내용은 포스트모더니즘의 실체에 대한 불명확함과 모더니즘과의 관계에 대해 여전히 논란의 여지를 두고 있다는 것이었다. 이러한 문제점들을 명확하게 하기 위해 모더니즘 예술을 원효의 통섭으로 다시 해석하였다.

둘째, 원효의 통섭원리를 통해 모더니즘 예술을 재해석함으로써 고전주의를 추구하는 전통주의자들과 모더니스트들 사이의 갈등 원인이 언어체계를 통한 동일성 환각의 왜곡된 해석으로부터 나왔음을 확인하였다. 고전주의자들에게 모더니즘은 기득권 세력이 누리고 있는 익숙함에 대한 저항으로 받아들여졌다. 모더니즘 예술의 낯설고 익숙하지 않은 경험에 대해 왜곡된 그들의 언어로 배제시키고 비난하여 동일성 폭력으로 마주하였음을 확인하였다. 통섭적 태도로서 본 모더니즘 예술은 기존의 주류들이 움켜쥐고 있던 익숙함에 물음을 던지고, 새롭고 낯선 표현의 시도를 통해 전통주의자들이 올바르게 보지 못하고 있는 미혹의 벽을 무너뜨리고자 하는 것이 모더니스트들의 목적이었다. 통섭철학을 통한 모더니즘의 재해석을 통해 비난받고 배제당한 모더니즘 예술의 가치가 발현되는 시점이었다.

셋째, 통섭철학을 통한 모더니즘 예술에서 ‘차이 미학’으로서의 미학적 가치를 읽어낼 수 있었다. 모더니즘 예술의 사례들을 통해 전통주의자들이 모더니즘 예술을 비난하고 폭력적 대우를 했던 갈등구조를 이해하고 문제점을 해결하기 위해 원효의 통섭철학의 체계를 적용하여 대비하였다. 모더니즘과 전통주의가 각각 추구하려던 예술형식의 이해는 곧 ‘차이’들의 만남과 수용의 문제로서 동등하게 자리를 빛내기 위해 통섭철학의 체계인 정지의 태도, 화쟁, 일심, 각 사상 등의 통로를 거쳐 둘 아님의 문을 열고 ‘차이 미학’의 힘을 발견할 수 있었다.

넷째, ‘차이 미학’의 힘을 발휘함으로써 모더니즘이 21세기에 여전히 영향력을 끼치고 있음을 확인하였다. 포스트모더니즘으로 분류되어 나타나는 현대 미술의 분석을 통해 포스트모더니즘은 모더니즘으로부터 파생되어 성장한 형태임을 알 수 있었다. 통섭철학을 통한 모더니즘 예술의 재해석은 실체 없는 포스트모더니즘의 자기부정을 증명하였고, 모더니즘 예술이 죽지 않고 부활하였음을 보여주었다. 그리하여 통섭철학을 통해 모더니즘 예술이 재해석 됨으로써 ‘차이 미학’이라는 미학적 가치를 정립할 수 있었다.

통섭사상을 통한 모더니즘의 재평가 과정에서 나타난 쟁론들을 통해 불변 자아· 독자·실체·동일성이 일으키는 오염에서 빠져나올 수 있는 길을 안내하는 원효의 통섭철학 체계는 불교의 교리로서가 아닌 현대시대에도 요청되는 보편적 체계로 도입할 수 있는 가능성을 보았다. 종합해서 볼 때 원효의 통섭철학은 특정 주제로부터 나타나는 ‘차이’를 불각의 상태로 빠지지 않고 ‘차이’ 그대로의 모습을 만날 수 있는 일심(본각)의 상태로 가기 위한 체계를 마련하는 힘을 얻는 것이라고 할 수 있다. 이러한 통섭의 길을 열기 위한 체계와 원효의 통섭으로 본 모더니즘예술의 ‘차이 미학’에 대한 전망을 다음과 같이 정리한다.

새로운 것, 그리고 놀랍거나 낯설게 여겨지는 것을 목적으로 하는 것이 모더니즘 예술의 특징이다. 익숙하지 않은 감성들은 동일성 집단에 의해, 혹은 권력의 위계에 의한 해석의 차이로 본연의 모습을 알아차리지 못하는 사례들이 일상생활에서 다양한 형태로 나타나고 있음을 볼 수 있었다. 예술은 여전히 대중들에게 전문가(기득권자)들 사이에 공유되는 해석체계에 의해 평가받고 있다.
모더니즘 예술이 그랬듯이 새로운 예술표현의 등장은 왜곡된 언어체계를 통해 본연의 모습을 드러내지 못하는 경우가 많다. 원효의 통섭사상으로 본 모더니즘 예술은 익숙하지 않은 감성을 전함으로써 동일성 집단의 익숙함을 환기시킨다. 통섭철학으로 재해석되어 드러난 모더니즘 예술의 ‘차이 미학’이 시각(始覺)으로서의 기능을 발동하는 것이다.
이때 동일성 집단에 쌓여있는 미혹의 울타리는 통섭의 체계에서 둘 아님으로 가기 위해 틈이 생긴다. 둘 아님의 상태일 때 모더니즘 예술의 익숙하지 않은 감성은 기득권 세력에게도 ‘차이’가 아닌 ‘차이 미학’의 면모를 보이게 되는 것이다.

모더니스트 예술가들이 시도하는 ‘차이’는 낯설고 기괴하며, 익숙하지 않은 감정들을 불러일으켰다. 모네의 낯설음은 주류들에게는 천박하고 낯뜨꺼움으로, 뒤샹의 낯설음은 당혹감과 불쾌감으로, 앗제의 낯설음은 비일상적인 고요함으로, 르네 마그리트와 달리의 낯설음은 기괴함으로, 피카소와 브라크의 낯설음은 복잡함과 난해함으로, 키르히너는 불편함으로, 클레는 유치함으로 주류들과 기득권층들에게 결코 즐겁지 않은 불편함과 불쾌감을 안겨주었다. 이러한 모더니즘 예술의 ‘차이’에서 전해지는 감성은 통섭철학의 체계를 통해 주류들과 나란히 동등하게 해석될 때 모더니즘 예술의 ‘차이 미학’이 힘을 발휘하여 예술의 장을 확장시킨다.

모더니즘 예술의 ‘차이 미학’은 통섭체계에서 요구되는 익숙함과 결별하기 위한 용기를 품고 있다. 관념화되고 관습화되어 환각에 쌓여있는 상태를 익숙하지 않은 감성으로 ‘차이’를 일으키고 다시 그 ‘차이’는 통섭철학을 만나 ‘차이 미학’으로 발전한다. 모더니즘 예술은 고립된 예술의 경계를 해체시킬 수 있는 ‘차이 미학’으로서 힘과 용기를 충분히 가지고 있음을 확인한다. 그리고 포스트모더니즘의 장벽을 없애버리고 현대 예술에 여전히 영향력을 끼치고 있음을 알 수 있다. 21세기 포스트모더니즘을 주장하는 부류들이야말로 통섭철학의 태도를 수용하여 모더니즘 시대의 존재를 다시 인정해야 한다. 다양한 ‘차이’는 모더니즘 예술을 기반으로 21세기형 모더니즘으로 계속 성장 중이다.

혁신이란 그 시대를 흐트러뜨리고 새로운 질서로 나아가는 것이다. 그러기 위해서 현 시대가 새로운 질서를 맞이할 태도를 갖추어야 혁신의 문이 열리는 것이다. 혁신은 기득권자들에게는 기피 대상이 되거나 도전이며, 또는 기존의 질서로부터 벗어나는 것이다. 그러므로 혁신은 늘 긍정적이기보다는 논쟁의 대상이 되는 경우가 많다. 기존의 질서에서 우위를 차지하는 기득권자들에게 혁신은 ‘개혁’이 아니라 자신들의 위계가 ‘해체’된다고 생각한다. 그러므로 기득권자들은 혁신을 주도하는 대상과 공존하기보다는 배제하려는 경향이 많다. 그러나 혁신을 위해서는 전통적 질서와 새로운 질서의 평등한 공존이 필요하고, 서로의 ‘차이’에 대해 잘 이해하고 읽어내야 할 필요가 있다.

지금까지 원효의 통섭철학을 통해 모더니즘 예술의 ‘차이’에서 나타나는 대립과 갈등의 문제들을 재해석하였다. 언어를 매개로한 예술 읽기는 주류들과 기득권 세력에 의해 왜곡되어 해석될 수 있다는 것을 원효의 사상으로 살펴보았다. 그리고 통섭철학을 통해 오염된 환각의 틀에서 빠져나오기 위해 통섭철학의 필수체계들(일심, 일각, 화쟁, 본각, 여래장, 시각/불각 등)의 역할의 중요성을 알아보았다. 모더니즘 예술의 전개를 ‘차이에 대한 원효 통섭철학’을 거울로 삼아 조명함으로써 모더니즘 예술이 지니고 있는 ‘차이 미학적 면모와 의미’를 발굴해 내었다.

미학에서 처음 시도된 이러한 접근은 모더니즘 예술뿐 아니라 모더니즘 전반에 대한 새로운 의미를 부각시키는 것으로 원효의 통섭철학이 예술과 대화를 시도하는데 매우 유용하게 반영될 수 있음을 확인하는 뜻 깊은 시간이었다. 이로써 가상과

현실이 혼재되어 있는 시뮬라크르 시대에 원효의 통섭철학이 현대 예술을 읽어 낼 수 있는 현대적이고 보편적인 해석 체계로서 제공 될 수 있음을 제시해 본다.

원효의 통섭철학은 모더니즘 예술에서 ‘차이 미학’을 정립하였고, 이 차이 미학은 종교를 벗어나 예술을 읽는 철학으로 다가왔다. 이제 원효의 통섭은 디지털 세계로의 진입을 앞두고 있는데, 이는 영화 <매트릭스>에서 표현된 추상적이고 신비적 불교 개념이 아닌 연기적 사유를 바탕으로 하는 보편 철학의 개념으로 다가올 것이다.

참 고 문 헌

[단행본]

김상현, 『역사로 읽는 원효』, 고려원, 1994.
김진홍, 『포스트모더니즘 원론』, 책과사람들, 2011.
김태진, 『아트인문학_보이지 않는 것을 보는 법』, 카시오페아, 2017.
박정애, 『포스트모던 미술, 미술교육론』, 시공아트, 2001.
박정훈, 『미와 판단』, 세창출판사, 2017.
박태원, 『원효와 의상의 통합 사상』, 울산대학교, 2004.
_____, 『원효, 하나로 만나는 길을 열다』, 한길사, 2012.
_____, 『원효의 화쟁철학 ; 문(門) 구분에 의한 통섭(通攝)』, 세창출판사, 2017.
_____, 『대승기신론 소・별기(상)』, 세창출판사, 2019.
_____, 『대승기신론 소・별기(하)』, 세창출판사, 2019.
_____, 『금강삼매경론(상)』, 세창출판사, 2020.
_____, 『금강삼매경론(하)』, 세창출판사, 2020.
신승환, 『포스트모더니즘에 대한 성찰』, 살림출판사, 2003.
진중권, 『미학 오디세이1』, 휴머니스트, 2008.
_____, 『미학 오디세이2』, 휴머니스트, 2008.
_____, 『미학 오디세이3』, 휴머니스트, 2008.
_____, 『서양미술사 고전 편』, 휴머니스트, 2008.
_____, 『서양미술사 모더니즘 편』, 휴머니스트, 2011.
_____, 『서양미술사 후기 모더니즘과 포스트모더니즘 편』, 휴머니스트, 2013.
_____, 『현대미학강의』, ㈜아트북스, 2013.
_____, 『이미지인문학 1』, 천년의상상, 2014.
_____, 『이미지인문학 2』, 천년의상상, 2014.
_____, 『서양미술사 인상주의 편』, 휴머니스트, 2018.
최진기, 『인문의 바다에 빠져라 2』, 스마트북스, 2014.
최현석, 『인간의 모든 감정』, 서해문집, 2011.
탁양현, 『포스트모더니즘 철학사상사_해체 철학』, 키메이커, 2019.
하선규, 『서양 미학사의 거장들』, 현암사, 2018.

[번역서]

Charlotte & Peter Fiell(샤롯과 피터 피엘), 이겸창・조순익 옮김, 『The Story of DESIGN 디자인의 역사』, 시공문화사, 2015.

곰브리치, 최 만 옮김, 『서양미술사』. 열화당, 1993.

로버트 앳킨스, 박진선 옮김,『알기쉬운 현대미술의 개념풀이』, 시공아트, 2009.

루트비히 비트겐슈타인 ,이승종 옮김, 『철학적 탐구 (해제)』, 아카넷, 2016.

루트비히 비트겐슈타인, 이영철 옮김, 『철학적 탐구 (해제)』, 책세상, 2006.

매리 앤 스타니스제프스키 지음, 박이소 옮김, 『이것은 미술이 아니다』, 현실문화, 2015.

매슈 애프런 외 5명, 김정은 번역, 『마르셀 뒤샹 The Essential Duchamp』, 국립현대미술관진흥재단, 현실문화연구, 2018.

에두아르 마네 외 지음, 강주헌 옮김, 『뒤늦게 핀 꽃』, 2000.

윌 곰퍼츠, 김세진 옮김, 『발칙한 현대미술사』, ㈜알에이치코리아, 2014.

클레멘트 그린버그, 조주연 옮김,『예술과 문화』, 경성대학교 출판부, 2004.

테리 바렛, 이태호 옮김, 『미술비평』, ㈜아트북스, 2004.

페터 뷔르거, 최성만 옮김, 『아방가르드의 이론』, 지식을 만드는 지식, 2013.

폴 존슨(Paul Johnson), 민윤정 옮김, 『새로운 미술의 역사Art : A New History』, 미진사, 2006.

찰스 해리슨, 정무정 옮김, 『모더니즘』, 열화당, 2003.

프랑크 슐츠 엮음, 황종민 옮김, 『현대미술, 보이지 않는 것을 보여주다』, 미술문화, 2010.

피터 게이, 정주연 옮김, 『모더니즘』, 민음사, 2008.

한스 베르너 홀츠 바르트 , 라슬로 타센, 엄미정 외 옮김, 『모던아트』, 마로니에북스, 2018.

[간행지]

Art in Culture 아트 인 커쳐, 「마르셀 뒤샹이라는 퍼즐, 9가지 열쇳말」, 2019.09.

[학위논문]
강정호, 「현대 미술에 나타난 비(非)주체적 예술 활동의 '사례'에 대한 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2018.
송병집, 「포스트모더니즘 미술에 나타난 예술적 인식으로서의 알레고리」, 단국대학교 박사학위논문, 2008.
심명숙, 「현대미술의 탈구축과 반근대적 특성에 관한 연구 : 해체주의와 포스트모더니즘을 중심으로」, 강원대학교 박사학위논문, 2009.
양효실, 「보들레르의 모더니티 개념에 대한 연구 - 모더니즘 개념의 비판적 재구성을 위하여」, 서울대학교 박사학위논문, 2006.
이지은, 「Marcel Duchamp 예술의 解體的 特徵 硏究」, 성균관대학교 박사학위 논문, 2015.

[국내학술지]
강찬국.「원효의 모순 통섭 논리에서 나타나는 연기법의 의미」. 불교학보, 75, 131-149, 2016.
김상현.「동서문명(東西文明)의 소통(疏通)과 원효(元曉)의 화쟁사상(和諍思想) - '문명의 충돌' 및 '통섭'의 문제를 중심으로-」. 천태학연구, vol. 11, pp.170-189, 2008.
김성호, 김석원,「언캐니 이론을 통한 라제떼 연구」, 예술과 미디어, vol.10,no.2, 통권 13호 pp. 49-60, 2011.
김일용, 안상수, 김종덕, 「동영상 광고에서 나타나는 '소격화' 효과에 관한 연구」, 『디자인학연구』, 한국디자인학회 통권 제60호(Vol.18No2), PP.37-46, 2005.
박재현,「해석학적 문제를 중심으로 본 원효의 會通과 和諍.」불교학연구 24. 365-401, 2009.
박태원, 「원효 화쟁사상의 보편 원리.」 哲學論叢 4.38 (2004)
_____. 「화쟁사상을 둘러싼 쟁점 검토」, 『한국불교사연구』제2호, 125-170, 2013.
_____. 「원효의 화쟁 논법과 쟁론 치유.」 불교학연구 35.- (2013): 99-138.
신상규, 철학 텍스트들의 내용 분석에 의거한 디지털 지식자원 구축을 위한 기초적 연구, 비트겐슈타인 『철학적 탐구』. 서울대학교 철학사상연구소, 철학사상 (3). 22. 1-192, 2008.
이강일, 「포스트모더니즘을 통한 새로운 예술론 연구」, 『통일사상연구』 제12집, 51-80, 2017.
주미경, 「마르셀 뒤샹 미학의 현대미술론적 가치 조명」, 『조형교육』제55호, 한국조형교육학회, 273-299, 2015.

[인터넷 기사]

김경년, <서울역 광장에 3만개 거대 신발더미 “이게 뭐지?”>, 오마이뉴스, 2017. 05.17.

김형순, <20세기 초 서양미술에 혁명을 일으킨 ‘입체파’ [리뷰] ‘피카소와 큐비즘’ 전>, Oh my News, 2019.02.14.

나혜윤 기자, < ‘더러운 잠’ 이구영 작가 “여성 폄하 의도 전혀 없다” > , 뷰스앤뉴스(views&news), 2017. 01. 24.

박정자, 「앗제의 사진과 코로나 록다운 파리」, 제3의 길, 2020, 04,29.

오세진, < ‘더러운 잠’ 이구영 작가 “풍자화일뿐…지나친 정치적 해석이 더 문제” >, 서울신문, 2017. 01. 25.

이 안. 타틀린의 역부조와 뒤샹의 레디메이드(전통 조각의 단절), 2019.01.04.

이원석, <표창원 논란 <더러운 잠> 이구영 작가 “블랙리스트가 문제 핵심” >, 브레이크 뉴스, 2017. 01.24.

SBS뉴스, <박근혜 대통령 풍자 누드화 ‘더러운 잠’ 국회전시 논란>, 비디오머그_정치, 2017. 01.24.

전지현, 성승훈 기자, <조영남 화투그림 代作 “사기 아니다“ 최종 무죄>, 매일경제, 2020.06.25.

정다영, <[Review] 상식에서 벗어난 사고의 힘 - ’르네 마그리트 특별전 Inside Magritte’>, 아트인사이트, 2020.05.25.

진중권, <진중권의 현대미술 이야기(6) ; 개념미술>, 경향신문, 2012. 10. 12.

손영옥, <뭣이 다른디?…판박이 ‘나체 총리’ 그림 두고 캐나다는 역시 선진국>, 국민일보, 2017. 01. 25.

Abstract

Aesthetics of Difference in Modernism through The Philosophy of Wonhyo's Tongseob(通攝)

Seo, Kang-Hyeonjin
Department of Philosophy
The Graduate School of Ulsan University

A few years ago, there was an incident in which Lee Gu-young's <Dirty Sleep> was damaged by the public and certain groups, and the exhibition was stopped. <Dirty Sleep> was a work that contained a critical message about the controversy over the state administration of Park Geun-hye regime at that time. However, the researcher who encountered the phenomenon that caused conflict because the interpretation of this work was sharply diverged, wondered why this phenomenon occurred. In addition, recalling Manet's <Olympia>, which was borrowed from <Dirty Sleep>, I witnessed that modernism, which the followers of postmodernism declared that it had already ended by postmodernism, was still being reproduced. Therefore, in this thesis, I felt the need to find out whether art, which should be respected for various and unique expressions, misled the artistic truth by a group who fell into the identity hallucination, and the exhibition was even stopped by physical violence. I introduced Wonhyo's Tongseop thought as a way to solve these problems and find and correct the cause.

As a study method for this, first, I study modernist art presented in <Dirty Sleep>. I analyze the background and causes of the birth of modernist art, which occurred from the 19th to the early 20th century, to find out the differences from the existing traditional art. I examine the conflicts and problems, using the work as an example, how the attempts in the process of dismantling traditional customs were evaluated, talked about, and understood by critics and the public who turned into power class today. Second, I re-examine the process that modernist art born by repulsion and separation from the traditional art trend was obscured by postmodernism. As a method for re-examination, I analyze the background of the emergence of postmodernism and the relationship between modernism through the opinions of art experts and previous studies. And I reinterpreted the interpretation of modernism by substituting the principle of Wonhyo's Tongseop Philosophy. In this process, the role of the systems and structures contained in the Tongseop Philosophy leads to openness and acceptance to the differences between

mainstream and non-mainstream beyond the understanding of superficial and one-dimensional visual language. Third, in the modernism art reinterpreted by Wonhyo's perspective, I confirm the reason and value of its existence and present 'the understanding possibility as difference aesthetics' for modernism.

Tongseop(通攝) in this study differs from the previous studies of Edward Wilson and Professor Choi Jae-cheon's Tongseop(統攝, Consilience -The Unity of Knowledge) in Chinese characters, and the meaning and its implications. Wilson's and Choi Jae-cheon's Tongseop, widely talked about in the existing academic world, has the meaning of integrating and combining all contents into one. On the other hand, Wonhyo's Tongseop(通攝) focuses on the insights that differences can coexist as they are and form reciprocal relationships, and healing the mutually exclusive and violent relations between groups distorted by the language system through the insight. It is not meant to be incorporated or integrated by hierarchy.

Wonhyo's Tongseop principle is "the fundamental insight on difference problem" and Park Tae-won sees this as Tongseop philosophy that fundamentally enables 'mutual openness(通) and mutual acceptance(攝) of differences'. Therefore, this study is an attempt to re-interpret modernism art using the principles of Wonhyo's Tongseop philosophy as a medium by Tongseop based on Park Tae-won's interpretation.

Tongseop philosophy notes that the interpretation system through language in the structure of human society is distorted as it is influenced by vested powers or mainstreams. The distortion and contamination phenomenon of the differences on which was reflected by Wonhyo is also witnessed in art made up of visual language. As artistic differences are interpreted and evaluated by the powers of the mainstream and experts who dominate the art market, it is difficult to properly evaluate the differences in their original forms "as they are". Then, Wonhyo pays attention to the source of power to break the hallucinatory thoughts caused by the distortion of differences and identity with the Tongseop philosophy.

Systems such as Wonhyo's Hwajaeng(和諍), One Mind(一心), and Gak(覺 Enlightenment) thoughts play this function and role. For the meaning and role of these thoughts, I review the circulation structure of meanings presented in Wonhyo's 『Geumgang Sammaekyung Theory』 and Park Tae-won's 『Wonhyo's Hwajaeng Philosophy』 to understand the system of Tongseop thought.

As a result of the study, it was confirmed that modernism art, read as Tongseop attitude, has the power to dissolve distortions caused by identity hallucination of vested powers. It is found that the power of modernism art, as 'the aesthetics of difference', shows the same courage and power as Sigak(始覺 Beginning

Enlightenment) that breaks the state of Bulgak(不覺 No Enlightenment) that Wonhyo's Tongseop philosophy did not realize. Also, by approaching modernism art, which was already evaluated as a dead trend by postmodernism, as a system of Tongseop, it was recognized that modernism still exerts an influential value. In addition, it was confirmed that modernism art forms have been developed in various forms and are continuously pouring out in the 21st century. That is why, moreover, postmodernism seems to have failed to draw a clear line of disconnection and change from modernism. The fact that the era of modernism is not over, and modernism is transforming and growing is to shake the justification for the existence of postmodernism. Eventually, the present progression of modernism through the Tongseop philosophy has become to reveal the self-denial of postmodernism, and it indicates that postmodernism without substance is a transformed form of modernism. Postmodernism needs the courage of Tongseop not to grasp the trend of art for their own existence right now in order to escape from self-denial. Postmodernism is reinforcing and brightening its existence as similar but different expressions, away from the attitude of disconnection and denial with modernism. It is confirmed that modernism viewed through Tongseop philosophy sees postmodernism as it is and has the power to embrace it each other.

As such, Wonhyo's Tongseop philosophy showed the possibility as a universal philosophy necessary to provide the power to unfold a new chapter in art by reinterpreting modernism and benefiting each of them at the same time. Also, I re-examined the value of modernism art by drawing out "Difference Aesthetics" through reinterpretation of modernism art from Wonhyo's perspective.

In modern times, numerous forms of unique art works are being published. Today, the form of art goes through postmodernism, beyond modernism, and rejects existing forms under another name. In the field of art, where creative work activities must be carried out in various forms, work like making a new standard of industrial products has been done. Therefore, this study attempted to rediscover the true face of modernism, whose existence was erased by postmodernism, and read its value through Tongseop philosophy to reestablish aesthetic value.

And, I examined with Wonhyo's philosophy that art reading through language can be distorted and interpreted by the mainstream and vested powers. Thus, by illuminating the development of modernism art with the "reflection of Wonhyo's Tongseop philosophy on difference" as a mirror, I was able to discover the aspects and meaning of "Difference Aesthetics" of modernism art. This approach, first attempted in aesthetics, is to highlight a new meaning not only for modernism art but also for general art. It also confirms that dialogue between

Wonhyo's Tongseop philosophy and art can be very beneficial to each other. It is expected that exploration of Wonhyo's Tongseop thought can be a turning point that can constitute an academic system called 'Difference Aesthetics' by fusion with aesthetic inquiry to understand and read art.

Key words: Won Hyo (元曉), Tongseop (通攝), Hwajaeng (和諍), One Mind (一心), Gak(覺, enlightenment) thought, Bulgak(不覺, no enlightenment), Sigak(始覺, beginning enlightenment), Yeongi(緣起, dependent origination), Difference Aesthetics, Huiron(戲論), identity hallucination, modernism.