

요약

개혁주의 미학사에서 시어벨트 미학의 역사적 의의

- 기독교 세계관을 중심으로 -

이 논문이 지향하는 목적은 두 가지이다. 첫째 개혁주의 미학의 일반적인 특징을 연구하고, 둘째 이 연구를 기초로 개혁주의 미학의 역사에서 칼빈 시어벨트가 차지하는 미학적 위치와 그 의미를 기독교 세계관 안에서 연구하는 것이다.

여기서 ‘개혁주의 미학’이란 종교개혁자 존 칼빈(John Calvin: 1509-1564)의 신학사상을 이어받은 신칼빈주의의 전통에서 있는 학자들이 발전시킨 예술이론을 말한다. 한 마디로 정의하자면 개혁주의 미학은 기독교 세계관을 바탕으로 이루어진 미학 체계이다. 따라서 개혁주의 미학은 모든 예술을 ‘창조, 타락, 구속’이라는 관점에서 바라보는 미학이다.

필자는 시어벨트의 위 논지를 충실히 반영하며 개혁주의 미학의 전통 안에서 시어벨트의 위치를 가늠하기 위하여 세 명의 비중 있는 미학자를 설명하였다. 이 작업은 이 논문의 첫째 목적을 이루기 위해 개혁주의 미학의 일반적 특징을 연구하는 일이기도 하다.

종교개혁 당시의 미학 전통 안에 중심적 위치를 간직하고 있는 존 칼빈의 개혁주의 미학은 주목받을 만하다. 존 칼빈은 개혁주의 미학의 전통에서 우선적으로 강조되어야 할 ‘우상 숭배의 금지’에 관한 원리뿐만이 아니라 예술적 은사의 활용에 성령의 사역을 가장 명료하고 체계적으로 표현하고 있기 때문이다.

그리고 개혁주의 미학사상 기독교 세계관을 미학의 원리에 적용시킨 아브라함 카이퍼와 한스 로크마커를 언급하였다. 필자가 이 두 사람에게 관심을 기울인 이유는 그들이 기독교 세계관을 근거로 창조 목적에 부합하는 아름다움의 세계를 나타내고 현대예술의 위기를 극복하기 위한 회복의 미학을 구성하고 있다는 데 있다. 또한 필자는 그들의 미학 원리 안에 위치한 ‘기독교 세계관’을 ‘개혁주의 미학’의 원리를 구성하는 근거로 여긴다.

이 논문에서 밝히고 있듯이 전통적인 개혁주의 미학의 흐름 안에는 시대의 상이함과 개인의 독창성이 학자들 간에 존재한다. 그러함에도 불구하고 기독교 세계관이라는 전통적 틀 안에 수용될 수 있는 연속성과 공통점 또한 그들 사이에 존재한다.

우선 이 공통점은 창조세계의 아름다움에 관한 견해에서 도출된다. 카이퍼에 따르면, 신적 완전의 객관적 실존이 드러나는 창조 이후의 세계에 진정한 아름다움이 있다. 그래서 예술은 하나님의 창조의 아름다움을 감각하고 느낀 것을 하나님이 주신 재능과 영감으로써 표현하는 것이다. 카이퍼와 도여베르트처럼 로크마커도 창조세계의 아름다움을 만드는 능력이 예술가의 중요한 목표가 되어야 한다고 주장했다.

두 번째 공통점은, 개혁주의 예술은 타락한 세계의 추함을 깊이 이해한다는 사실이다. 칼빈은 보이는 이미지를 숭배하는 일을 타락한 세계에 죄가 있다는 이유를 들어 반대했다. 카이퍼도 자유주의적이며 인본주의적인 당대 철학의 유력한 전제들에 숨겨져 있는 위험을 직시하고, ‘대립’(antithesis) 개념을 통해 그 전제들에 반대했다. 특히 로크마커는 위기에 처한 현대 예술을 분석할 때 타락한 세계의 추함을 부각시켰다. 그에 따르면, 현대 예술이 국가와, 하나님, 이성, 저항하는 모습에서 현대 예술의 위기가 나타난다.

세 번째 공통점은, 타락한 세계의 추함을 극복할 수 있는 미학적 변혁의 가능성은 그리스도가 오신 목적 안에서 이루어지는 예술적 성취를 통해서 반드시 완성된다는 사실이다. 칼

빈에 따르면, 완전했던 인간 본성이 타락하고 부패했을지라도 인간 본성에는 여전히 하나님의 은사들이 남아있다. 카이퍼는 만물의 주권자이신 그리스도에게 속하지 않은 땅이 인간 존재의 전 영역에서 한 치도 없다고 강조했다. 그에 따르면, 예술을 통해 가장 아름다운 영광을 바라볼 수 있는 일은 그리스도 안에서 이루어진다. 로크마커에 의하면 창조세계의 개혁은 예술을 통해 이루어질 수 있다. 이 목적을 이루기 위해 우리는 그리스도께서 주신 은혜의 자유 안에서 이 목적을 이루기 위해 우리는 그리스도께서 주신 은혜의 자유 안에서 예술적으로 성도 간에 변함없는 친교를 만들어 가야하며, 태양 아래 모든 사람과 열린 대화를 유지해야 한다.

위에서 살펴본 개혁주의 전통을 좇는 시어벨트의 미학은 오늘날 기독교 미학에서 어떤 의미를 갖는가? 필자가 보기에 칼빈 시어벨트의 개혁주의 미학은 시어벨트 이전의 개혁주의 미학이 해결하지 못한 문제들에 구체적 대답을 제시한다. 이와 관련하여 그의 미학은 중요한 세 가지 질문을 우리에게 다음과 같이 던진다.

- 1) 기독교 세계관은 어떻게 미학적 원리로 체계화 할 수 있는가?
- 2) 개혁주의 미학은 그리스 철학에 연원을 두는 플라톤의 예술이론을 어떻게 이해하며 그것에 어떻게 대응하는가?
- 3) 개혁주의 미학은 예술창작 원리로서의 ‘암시’ 개념을 어떻게 설명할 것인가?

이상의 질문에 대해 시어벨트는 다음과 같이 대답한다.

첫 번째 질문과 관련되는 대답은 이러하다. 개혁주의 세계관에 따르면, 예술은 하나님의 창조의 일부이기에 선하며, 그러하기에 긍정될 수 있다. 또한 예술은 타락한 세계의 추함도 간직하고 있기 때문에 구속과 회복을 필요로 한다. 그리고 타락한 세계가 미학적으로 구속될 가능성은 필연적으로 그리스도의 성육신과 관련된 예술적 성취를 통해서만 실현된다. 이를 통해 우리는 시어벨트가 미학의 체계를 정립할 때 창조-타락-구속이라는 도식을 지닌 기독교 세계관을 사용했음을 알 수 있다.

두 번째 질문과 관련된 대답은 이러하다. 시어벨트 이전 개혁주의 미학은 플라톤주의 미학을 체계적으로 비판하지 않았다. 하지만 시어벨트는 플라톤주의 미학을 비판적으로 보았다. 그는 서구 미학의 주류를 형성한 그리스의 고전주의 미학의 한계를 드러내기 위해 새로운 해석 방식을 사용했다. 그에 따르면, 현대예술이 보여주는 미학적 의미는 얼마든지 다양한 환경 속에서 풍부한 예술적 요소들에 의해 전달되기 때문에, 고전주의 미학의 아름다움 개념으로는 설명하기 어렵다. 시어벨트는 이 사실을 잘 알고 있었기에 다의성을 기본 원리로 하는 현대예술에 플라톤의 미학 이론을 그대로 적용시키기 어려웠다.

셋째, 시어벨트는 예술 작품을 가장 잘 설명할 수 있는 개념으로 ‘암시’ 개념을 사용한다. ‘암시’란 예술 작품의 특징을 잘 나타내는 뉘앙스 또는 의미를 간접적으로 전달하는 것이다. 예술 작품에서 이유나 뜻이 뚜렷이 표시되지 않고 간접적으로 전달되거나 은유적으로 제시되는 작용이 ‘암시’이다. ‘암시’는 연상 작용에 기반을 두고 있기 때문에 예술가의 개별 작품을 통하여 전달되지만 집단적 현상이나 사회적 의식을 불러일으킨다. 그런데 시어벨트에 따르면, 인간의 활동 덕분에 의미는 문자나 예술적 표현으로 객관화된다. 또한 그러한 인간의 활동 자체가 기본적으로 ‘암시적’이다.

필자는 칼빈 시어벨트의 개혁주의 미학을 형성하는 신학적 미학 개념인 창조와 타락, 구속의 관점을 부각시키면서도 그의 ‘암시’ 개념에 초점을 두고자 했다. 시어벨트의 논지는 한편으로 고전주의 미학의 전통을 간직한 플라톤주의 전통과 창조세계를 위한 미학을 구성한다는 점에서 구별되며, 또 다른 한편으로 전통적 개혁주의 미학의 견해와도 예술 창작의 원리로 ‘암시’의 개념을 도입했다는 점에서 미묘한 차이를 인정한다. 필자가 보기에 그의 전략은 창조와 타락, 구속에 바탕을 두는 포괄적 미학이 타당함을 논증하기에 좋은 전략이다.

개혁주의 미학사에서 시어벨트 미학의 역사적 의의
- 기독교 세계관을 중심으로 -

안용준 (목원대 미술디자인대학 겸임교수)

I. 들어가는 말

이 논문의 목적은 개혁주의 미학의 역사에서 칼빈 시어벨트가 차지하는 미학적 위치와 그 의미를 기독교세계관을 중심으로 연구하는 것이다. 이 논문은 개혁주의 미학사 가운데서 시어벨트 미학이 차지하는 역사적 위치와 독창적 가치를 발견하는 일이 중요하다는 확신에서 쓰여 졌다. 왜냐하면 시어벨트 미학은 21세기의 현대미학계에 ‘개혁주의 미학’이라는 새로운 방향을 제시하는데 역동적인 이론이기 때문이다.

시어벨트에 대한 연구의 또 하나의 중요성은 지금까지 국내에 칼빈이나 카이퍼, 로크마커에 대한 연구는 어느 정도 이루어져 있는데 반해 시어벨트에 대한 미학 혹은 예술철학은 아직 체계적으로 연구되거나 소개되지 않았다는 데서 찾을 수 있다. 그래서 이 논문에서 필자는 시어벨트 개혁주의 미학을 체계적으로 연구함으로써 그의 개혁주의 미학의 독자적 의의와 한계를 비판적으로 검토하고자 한다.

칼빈 시어벨트(Calvin Seerveld)는 현대의 개혁주의 미학을 세우는데 가장 중요한 역할을 한 학자 가운데 한 사람이다.¹⁾ 여기서 ‘개혁주의 미학’이란 종교개혁자 존 칼빈(John Calvin: 1509-1564)의 신학사상을 이어받은 네덜란드의 아브라함 카이퍼(Abraham Kuyper: 1837-1920)를 기초로 하여 20세기에 활동한 헤르만 도여베르트(Herman Dooyeweerd: 1894-1977), 디르크 볼렌호벤(Dirk Hendrik Theodoor Vollenhoven: 1892-1978), 한스 로크마커(Hans Rookmaaker: 1922-1977) 등 신칼빈주의의 전통에서 있는 학자들이 발전시킨 예술이론을 말한다.

한마디로 정의하자면 개혁주의 미학은 기독교 세계관을 바탕으로 이루어진 미학체계이다. 따라서 개혁주의 미학은 모든 예술을 ‘창조, 타락, 구속’이라는 관점에서 바라보는 미학이다.

역사적으로 볼 때 기독교 세계관을 미학의 기반으로 수립하고자 하는 적극적 시도는 카이퍼에 의해 이루어졌다. 카이퍼에게 기독교 세계관에 대한 확고한 신념은 기존의 모든 학문들과 그것의 성과에 대한 비판의 결과로 얻어진 것이었다. 19세기 유럽에서는 정치적인 자유주의자나 모더니스트들이 주도하는 지적인 지각변동이 넓고 깊게 일어나고 있었으나 당시의 교회는 새로운 사조에 대해서 무관심했고 무기력했다. 이러한 상황에서 카이퍼는 하나님의 은혜의 빛에 의해 형성된 기독교 예술을 제시하기에 이른다.

이 논문에서 밝히고 있듯이 전통적인 개혁주의 미학의 흐름 안에는 시대의 상이함과 개인의 독창성이 학자들 간에 존재한다. 그러함에도 불구하고 기독교 세계관이라는 전통적 틀 안에 수용될 수 있는 연속성과 공통점 또한 그들 사이에 존재한다.

1) 니콜라스 월터스토프(Nicholas Wolterstoff)는 "칼빈 시어벨트가 1995년 토론토에 있는 ‘기독교 학문연구소’(ICS)의 예술철학 담당 교수직에서 물러났을 때, 그를 개혁주의 전통에 있는 학문의 거장 가운데 한 분"으로 서술했다. Calvin Seerveld. (2000). *Bearing Fresh Olive Leaves*. Toronto: Toronto Tuppence Press. ix.

우선 이 공통점은 창조세계의 아름다움에 관한 견해에서 도출된다. 카이퍼에 따르면, 신적 완전의 객관적 실존이 드러나는 창조 이후의 세계에 진정한 아름다움이 있다. 그래서 예술은 하나님의 창조의 아름다움을 감각하고 느낀 것을 하나님이 주신 재능과 영감으로써 표현하는 것이다. 카이퍼와 도여베르트처럼 로크마커도 창조세계의 아름다움을 만드는 능력이 예술가의 중요한 목표가 되어야 한다고 주장했다.

두 번째 공통점은, 개혁주의 예술은 타락한 세계의 추함을 깊이 이해한다는 사실이다. 칼빈은 보이는 이미지를 숭배하는 일을 타락한 세계에 죄가 있다는 이유를 들어 반대했다. 카이퍼도 자유주의적이며 인본주의적인 당대 철학의 유력한 전제들에 숨겨져 있는 위험을 직시하고, ‘대립’(antithesis) 개념을 통해 그 전제들에 반대했다. 특히 로크마커는 위기에 처한 현대 예술을 분석할 때 타락한 세계의 추함을 부각시켰다. 그에 따르면, 현대 예술이 국가와, 하나님, 이성, 저항하는 모습에서 현대 예술의 위기가 나타난다.

세 번째 공통점은, 타락한 세계의 추함을 극복할 수 있는 미학적 변혁의 가능성은 그리스도가 오신 목적 안에서 이루어지는 예술적 성취를 통해서 반드시 완성된다는 사실이다. 칼빈에 따르면, 완전했던 인간 본성이 타락하고 부패했더라도 인간 본성에는 여전히 하나님의 은사들이 남아있다. 카이퍼는 만물의 주권자이신 그리스도에게 속하지 않은 땅이 인간 존재의 전 영역에서 한 치도 없다고 강조했다. 그에 따르면, 예술을 통해 가장 아름다운 영광을 바라볼 수 있는 일은 그리스도 안에서 이루어진다. 로크마커도 창조세계의 개혁은 예술을 통해 이루어질 수 있다는 의견을 피력했다.

시어벨트는 카이퍼가 제시한 새로운 관점에서 출발하여 서구 미학의 주류를 형성한 그리스의 플라톤 미학의 한계를 직시했다. 플라톤 미학은 현세적이거나 일시적인 것을 평가 절하한 반면에 불변하는 진리와 영원한 것에 관한 관조를 강조하였다. 그 결과 지상의 경험에서 오는 다양한 미적 현상들을 평가절하 했던 것이다. 따라서 그는 선을 표상하는 이데아의 영역과 악을 표상하는 현상계를 대립시키는 미학적 태도를 개혁의 대상으로 한다. 그렇게 해야만 기독교 세계관을 표방하는 개혁주의 미학의 터전이 순조롭게 마련될 수 있기 때문이다.

우리는 개혁주의 미학 덕분에 창조세계의 아름다움을 인정하는 동시에 타락한 세계의 추함을 적극적으로 이해할 수 있다. 예술은 창조세계의 아름다움만이 아니라 타락한 세계의 추함도 표현한다. 이것은 하나님에 대한 개념과 미에 대한 개념을 지나칠 정도로 동일시한 환상에서 벗어날 수 있음을 의미한다. 시어벨트는 이 원리를 배경으로 예술작품에서 암시의 미학적 기능을 발견했다. 이러한 점에서 그의 미학을 현대 개혁주의 미학의 선구자인 한스 로크마커와 구별될 수 있다.

필자는 위에 서술한 문제에 대답하기 위해 이 논문에서 다음과 같은 내용을 중심으로 논의를 진행하고자 한다. 시어벨트 역시 헤르만 도여베르트가 제시한 창조-타락-구속이라는 개혁주의 세계관의 관점에서 체계적으로 연구한다. 창조세계의 아름다움과 타락한 세계의 추함을 균형 있는 사고로 바라봄으로써 구속적 예술성의 깊이와 넓이에 대한 성경의 가르침으로 올바르게 파악하고 있는 것이다. 이렇듯 시어벨트가 창조-타락-구속이라는 관점에서 개혁주의 미학을 추구한 것은 세계와 인간에 대한 그의 성경적 통찰이 확고하기 때문이다.

이 목적을 이루기 위해 II부에서는 우선 ‘아름다움의 미학’의 발생과 기원을 살핀 다음, ‘아름다움의 미학’과 이원론적 세계관의 관계를 살피고, 또한 시어벨트가 아름다움의 미학을

연구함으로써 주장하는 바가 무엇인지에 대해 살펴본다. 결국 이러한 역사적 고찰을 통하여 아름다움의 미학이 기독교 세계관을 온전히 반영하기보다는 단순한 철학적 논의의 산물임이라는 사실이 시어벨트를 통해 밝혀지게 된다.

그러므로 필자는 시어벨트가 제시하는 ‘암시’ 기능은 무엇인지, 또한 ‘암시’와 예술 작품은 어떤 관계에 있는지 다룰 것이다. 어떻게 인식의 체계적인 원리로서 암시 기능이 예술 작품에서 작용하는지 암시의 형성에 영향을 미치는 요인들을 분석함으로써 암시적 의미의 특징을 제시하려고 한다.

II. 시어벨트의 기독교 세계관적 미학

현대 개혁주의 미학과 예술이론의 선두주자인 칼빈 시어벨트는 캐나다 토론토에 위치한 ‘기독교학문연구소’(Institute for Christian Studies)에서 4반세기를 ‘미학’과 ‘미술비평’ 강의에 몰두하였다. 이 당시에 작가, 화가, 극작가, 사진예술가, 음악가, 영화제작자, 철학 학도, 예술사가, 문화비평가 등 많은 사람들이 기독교학문연구소(약칭: ICS)에서 그와 함께 연구하기 위하여 모여들었다. 그가 지도했던 대학원생들은 서로 다른 종교적 민족적 배경을 가지고 있었으며, 다양한 미학적 주제들을 가슴에 품고 있었다. 그는 제자들의 미학적 주제들을 개혁주의 전통 내에서 유연성 있게 조합하였다.²⁾

시어벨트는 평생을 개혁주의 미학을 연구하고 가르치는 학자이며 기독교 공동체를 격려하는 지칠 줄 모르는 건설자로 알려져 있다. 그는 개혁주의 미학이 추상적이거나 사변적이 되어서는 안 된다는 신념을 구속 역사의 내용을 전개시키면서 드러내고 있다. 현대 예술이 인간의 삶 속에서 해석되고 사용되는 복잡한 과정을 통해 결정된다³⁾고 생각할 때 의미 있는 지적이다.

그러므로 우리의 환경 가운데 남아 있는 실존적 구조 내에서 시어벨트 개혁주의 미학의 이러한 장점들을 생각하는 일은 중요하다. 이 작업이 중요한 이유는 성경으로부터 이끌어낸 개혁주의 세계관의 입장에서 예술을 바라본다는 점이다.

개혁주의 세계관에 따르면 예술은 하나님의 창조의 일부로서 선하며 그 때문에 변혁시킬 있다는 신념에 기초하며 또한 예술은 타락한 세계의 추함을 간직하고 있기 때문에 변혁을 필요로 한다는 신념에 기초하고 있다. 창조와 타락한 세계 안에 나타날 수 있는 변혁의 가능성은 필연적으로 그리스도의 오신 목적 안에서 이루어지는 예술적 성취를 통해서 완성된다. 이 세계관은 역사적 배경이 되는 존 칼빈 이후 19세기에 칼빈주의 신학을 부활시킨 아브라함 카이퍼에 이르러 신칼빈주의(Neo-Calvinism)라는 이름으로 정립되었다.

칼빈 시어벨트 개혁주의 미학은 이와 같은 개혁주의 세계관의 전망 아래 문화 예술을 바라보는 독특한 시각을 소유한다. 그래서 그의 개혁주의 미학은 성경 신학을 근거로 하는 세

2) 시어벨트는 ‘북미 미학회’에서 능동적인 역할을 수행하였으며 ‘캐나다 미학협회’의 설립에 중심적인 위치에서 그 역할을 담당하기도 했다. Lambert Zuidervaart, “Transforming Aesthetics: Reflections on the Work of Calvin G. Seerveld,” in: Lambert Zuidervaart . Henry M. Luttikhuisen (ed.), *Pledges of Jubilee*, 1-2.

3) 예술가의 경우, 그들이 주위에서 받아들이고 있는 특징들은 현대예술이 표현되는 대상에 반영되며 그곳에 미학적 성격을 드러낸다. 특히 과학과 기술은 예술 생산이론과 그 결과에 대해 심오한 영향력을 행사해 왔다. Arnold Berleant. (2004). *Re-thinking Aesthetics: Rogue Essays on Aesthetics and the Arts* (Burlington: Ashgate. 61-62 참조.

계관을 수용한다는 점에서 일반 미학과 구별된다. 또한 개혁주의 세계관의 전통 안에서 있는 미학을 전개하되, 그리스도의 오신 목적에 합당하게 실재의 구체적 현상을 분석하는 구속적 예술성의 개념을 확고히 한다는 점에서 독특성을 지닌다.

미학의 성립과 자율성 확보는 예술을 이해하고 수용하는데 절대적이다. 예술을 통해 보여지는 것은 있는 그대로의 대상이 아니라, 작가의 성찰을 통해 매개된 미학적 인식의 결과물이기 때문이다. 그래서 예술이 결코 현실을 재현하는 단순한 수단이거나 혹은 현실의 대체물이 아니라 나름대로 세계관을 이루는 자율적 실체라는 관념이 지배적인 위치를 갖는다. 미학의 역사를 돌이켜 보아도 시기별로 미학적 세계관이 존재했다. 즉 예술을 분석하는 특정한 사유방식이 존재했다.

그런데 19세기에 이르러 정점을 이루는 자율적 미학의 흐름은 예술을 미와 추라는 코드로 뿐만이 아니라 진실, 허위, 고통과 즐거움 등 다양한 작용을 통해 드러나는 실체를 보고, 여기에서 예술을 자율적 현상으로 파악한다. 시어벨트가 이야기하는 미학의 자율성 확보란 세계 안에 있는 예술에 관한 면밀한 분석이 선행될 경우 가능하다. 모든 예술은 각기 고유의 환경뿐만이 아니라 사용재료, 제작기술, 지각방식 그리고 예술가의 적성이나 취향에 의존하기 때문이다. 시어벨트는 먼저 이 문제를 해결하기 위해 미학적 세계관이 예술의 이해에 어느 정도 공헌해 왔는지를 검토한다.

1. 세계관의 반영인 ‘예술’

세계관은 인간의 삶을 총체적 관점으로 인도하는 기능을 수행한다. 그래서 인간이 소유하는 세계관의 차이에 따라 삶과 예술의 방향도 크게 달라진다. 이 세계관은 인간이 살고 있는 현실인 시대를 어떻게 이해하느냐에 따라 형성되는 사유의 틀에 의해 만들어진다. 예술 역시 세계관으로부터 생성된다. 예술은 시대의 미학적 현상뿐만이 아니라 삶의 총체적 관점을 반영한다. 즉 예술은 역사적 삶 속에서 형성되는 것으로 세계관이 지시하는 미학적 지형에 따라 특정한 이미지로 표현된다.

그동안 예술의 역사에서 미학적 세계관의 정립은 곧 예술 작품의 해석을 의미했다. 세계관의 반영으로서 예술은 역사적 삶의 표현이며 결정체로서 미학적 중립의 태도를 용인하지 않는다.

고대 플라톤의 아름다움의 세계관은 기하학적 도형과 그 속성인 수학적 비례를 통하여 감각적인 것보다 이상적이고 초월적인 예술 세계를 구성하였다. 자연스럽게 그가 이야기하는 절대적인 미는 인간이 알기를 희망하는 위대한 가치를 지닌 정화로서, 보이는 현세의 바깥에 위치했다. 선한 그리스인의 마음은 말할 수 없이 잘 규제 되고, 사변적인 미 그 자체의 형태를 숙고할 때까지, 초월적이며 이상적인 아름다움을 추구하게 된다. 그리하면 인간의 불사적인 영혼은 지상의 운행인 육체의 저주로부터 벗어나 이상 세계를 향하게 되는 것이다(Symposium 209e-212a). (Seerveld: 1994, 34). 결국 플라톤은 미 그 자체의 범례적인 실재를 확신했으며, 이러한 절대적인 미에 대한 사랑(욕구, Eros)⁴⁾은 인생을 가치 있는

4) 플라톤은 『향연』(Symposium)에서 당시의 일반적인 에로스(Eros)에 관한 생각(완전한 것)을 반박하면서 자신의 견해를 피력하고 있다. 에로스는 욕구이며, 욕구는 무엇에 대한 사랑이다. 그 무엇이든 욕구하는 자는 자기에게 가지고 있지 않은 것이며 그것이 앞으로 계속해서 영원히 자기 것으로 있기를 바라는 마음으로 욕구

삶으로 만든다고 주장한다(Symposium 210-212).

그리스 미술가들은 이러한 지식을 통하여 아름다운 예술 세계를 만들어 갈 수 있다고 생각했다. 예를 들자면 그들이 만든 균형 잡히고 잘 생기고 아름다운 살아 있는 듯한 그리스 조각상들은 사실상 존재하지 않는다. 많은 사람들은 그리스 미술가들이 아름답고 완벽한 인체라는 이념에 일치하지 않는 불규칙성이나 특징들을 제거함으로써 인체를 이상화시켰다고 생각한다. 이러한 사실은 당시의 예술가들이 능숙한 손길을 통해서 우리의 세계와는 다른 보다 나은 세계를 향한 미학적 동경을 소유했기 때문에 가능한 일이었다(Gombrich: 1999, 103).

한편 중세 예술의 세계관은 신플라톤주의의 대표적인 사상가인 플로티누스(Plotinus)에 의해 정립되었다. 그의 미학사상은 5세기의 기독교적 플라톤주의자였던 위 디오니시오스(Pseudo-Dionysius)⁵⁾가 초월적 미로서 신성시한 것인데, 그의 사상 가운데 중세 기독교 예술을 매혹시킨 조화⁶⁾와 광휘(光輝)의 원리는 영적인 세계를 표현하려는 예술 현상을 설명한다(Seerveld: 1980, 117). 즉 플로티누스의 미학적 세계관은 중세예술에 악을 상징하고 현실적인 것을 연상하게 하는 어둠과 그림자를 배제했으나 선을 상징하고 비현실적인 것을 암시하는 빛이 충만한 세계를 추구할 수 있었다.

한 예로 중세의 교회들은 상상할 수 없는 크기와 높이를 가지고 있었다. 특별히 고딕식 교회들의 속성인 밝음은 거대한 창문들과 더불어 찬탄의 대상이었다. 빛은 눈에 기쁨을 가져다주는 원인일 뿐만 아니라 신비한 미학적 구현의 대상이기도 했다(Tatarkiewicz: 1970, 144). 빛과 색채에 관한 중세 미학의 특징적인 구성은 아름다운 비례를 통하여 영원한 세계를 동경하는 미학적 가치 체계를 가능하게 했다(Eco: 2002, 44). 예술은 더 이상 인간적이거나 자연적인 표준만으로 측량되지 않는다는 사실이 증명된 것이다. 이것은 고전적 미의 특질만으로는 설명하지 못하는 초인간적 초지상적 비례를 동경했기 때문에 성취할 수 있는 일이었다.

플로티누스에 의해 재구성된 플라톤 미학의 이상은 이탈리아 르네상스 시기에 도 지배적인 예술적 세계관이었다. 플라톤주의의 전통은 중세의 미학적 종교적 사상을 수용하면서 르네상스의 예술로 전이되는 과정에서 소위 신플라톤주의자들에 의해 당대의 우수한 예술적 경향들과 연관되어 발전했던 것이다.

신플라톤주의자들은 자신들의 미학사상을 일반적으로 플라톤의 저자들을 주석함으로써 이

하는 대상이다. 즉 에로스는 당시의 일반인들이 생각하듯이 완전한 것이 아니고 오히려 완전한 것에 대한 욕구라고 할 수 있다. Plato, *Symposium*, 199-200.

5) 고대의 예술적 세계관은 AD1세기 최초의 아테네의 주교였던 위 디오니시오스(Pseudo-Dionysius)에게서 두드러지게 나타났다. 그러나 그의 저술은 자신의 것이 아니라 5세기의 기독교 플라톤주의자였던 익명의 저술가의 것이었다. 이 익명의 저술가를 보통 위-디오니시오스 혹은 위-아레오파기타라고 불려진다. 성경에 근거한 하나님에 대한 종교적 개념과 그리스인들에게로부터 유래한 절제적인 미의 개념이 그의 사상의 핵을 형성한다. 당시의 교부들이 창조된 속성 중의 하나로 미를 이야기 한데 반하여 그는 창조주에게로 돌리는 것을 합당하게 생각했다. 위 디오니시오스는 미를 하나님에게로 돌렸으나 세계가 아름답다는 사실을 인정하지 않았다. Wladyslaw Tatarkiewicz, *History of Aesthetics II*, C. Barrett (ed.). Warszawa: PWN-Polish Scientific Publishers. 27-8.

6) 플로티누스에 의하면 거의 모든 사람들 전체를 향한 부분들의 조화에서 그리고 어떤 색채의 매력에 의해 미를 구성한다. Plotinus (1969). *The Enneads*, Stephen MacKenna (tr.). New York: Pantheon Books. 56. 플로티누스를 따르는 교부 바실리우스는 빛과 광휘가 구성요소의 조화만큼이나 미의 결정인자가 됨을 피력하였으며 빛 안에도 고유하게 적합한 비례와 관계가 존재한다고 생각했다. Wladyslaw Tatarkiewicz, *History of Aesthetics II*, 15-16.

끌어냈는데, 이들 중 마르실리오 피치노(Marsilio Ficino, 1433-1499)⁷⁾는 플라톤의 주요 사상을 로렌조의 플라톤 아카데미⁸⁾에 전달하는 중재자의 역할을 활발히 담당하기도 했다(Everett · Kuhn: 1953, 195). 피치노에게 나타나는 미는 신의 얼굴에서 빛나는 광휘이며 만물에서 빛나는 신의 빛이다. 이러한 초월적인 이데아로서 미가 지상계에 현현, 물질화된 미로 표현된 것이 우미(grazia)이며(Panofsky: 1955, 96) 그것은 16세기 예술상의 미를 대변해주었다(Panofsky: 1955, 85).

이 시기의 거장 미켈란젤로는 내적 이데아란 예술가에게 주어진 신의 선물로 신적인 영감에 의해서 가능하다고 하였다. 왜냐하면 신은 모든 미의 근원이기 때문이다. 그는 이 신적 영감을 상상력이라고 표현하였고 이 상상력이 질료에 작용해서 작품이 나오는 것이므로 그에 의하면 예술이란 이데아와 실제의 간격에 다리를 놓아주는 유효한 수법이다(Panofsky: 1955, 121 재인용). 따라서 당시의 예술행위는 단순한 모방이 아니라 불가시한 것의 가시화이며 기존의 자연의 모사에서 벗어난 자연의 창조성과 유사한 행위가 될 수 있었다. 이러한 신플라톤주의 미학은 미켈란젤로뿐만이 아니라 보티첼리(Boticelli), 티티아노(Titiano) 등 르네상스 예술가들에게 스며들어 표현 형식뿐만 아니라 주제와 내용의 문제에 있어서도 깊은 영향을 미쳤다. 특히 인간을 신과 연결시켜 이상적인 이데아의 세계를 동경하는 사랑의 이론은 당시의 문학, 음악, 미술 분야에서 활동하는 예술가들이 즐겨 찾는 소재가 되었다(Panofsky: 1972, 151, 159, 190-94 참조).

기독교 예술을 지지하기 위해 통합된 세계관을 지직한 사람들도 있었다. 아브라함 카이퍼, 프라시스 쉐퍼(Francis August Shaeffer, 1912-84), 한스 로크마커 등이다. 카이퍼는 19세기 말 ‘대립’이 몰아치는 모더니즘의 현장에서 살아있는 미학적 사고를 전개했다. 당시 인간의 해방을 모든 신적 권위로부터 해방하는 프랑스대혁명의 기치와 합리적 이성을 주창하는 19세기의 사고가 몰고 온 사나운 도전은 교회 생활과 심지어는 종교 생활에도 만연되어 가고 있었다. 이 사실은 즉시 예수 그리스도의 계시와 영적인 활동에 위협적인 요인이 되었다(Bratt: 1998, 15). 자유주의적 성향의 지식인들은 오히려 다양한 믿음을 받아들이는 네덜란드의 전통적 태도와 일치했기에 이러한 사실을 부각시키려 했다(McGoldrick: 2000, 87). 인간 중심의 절대 감각 안에서 하나님께서 계시를 부정하는 미학적 혼란에 대항하여 하늘의 영광을 바라보며 시대의 변혁을 이룩할 세계관이 긴급하게 요청되었다. 이러한 상황에서 카이퍼는 모더니즘의 배후에 있는 정신세계를 분석 비판함으로써 예술의 세계관적 대립을 구성했다.

그러면 시어벨트와 동시대인으로 개혁주의 미학이론의 가장 최근의 통찰력 있는 이론을 전개했던 로크마커는 예술적 세계관에 대하여 어떤 견해를 소유하고 있었는지 궁금하다. 로크마커는 먼저 현대예술의 허무적이고 파괴적인 현상 그리고 반 철학적 운동의 형태로 전개되는 위기의 현실을 바라본다. 그는 현대 예술의 위기를 불러온 원인으로 르네상스 이후 몇

7) 피치노는 플라톤의 원전인 대화편만이 아니라 플로티누스, 프로클로스, 위 디오니시오스, 헤르메스 트리سم기스투스, 오르페우스의 원문을 라틴어로 번역하고 주해하였다. 결국 그는 이러한 광범위한 사상적 유산들을 응집력 있게 재구성하고 이것을 기독교와 조화시키려 노력했다. Erwin Panofsky. (1972) *Studies in Iconology* (New York: Harper & Row. 130.

8) 아카데미의 회원 중에는 포르투나(Fortuna), 미란돌라(Pico della Mirandola), 카발칸티(Cavalcanti), 란디노(Landino) 등이 상호 교류하며 인간의 문화에 관해 공동의 취미를 가졌으며 플라톤의 미학에 거의 종교적으로 심취하였다. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*. 130-131.

몇 나라에서 나타난 “예술 자체의 역할 뿐 아니라 예술가의 역할”(Rookmaaker: 2002, 14)의 변화에 근원을 둘 뿐만 아니라 계몽주의를 거쳐 낭만주의에 이르러서 더욱 심화된 종교를 거부하고 삶과 분리되어 너무 높은 존재가 되어버린 예술 현상을 지적한다. 로크마커는 이렇듯 “하나님을 잃어버리고 인간 본연의 형상마저도 상실한 현대 예술”(Rookmaaker: 1993, 253)의 실상을 위기의 측면에서 고발한다. 그래서 그는 창조주가 부인되며 객관성을 상실한 세계의 위기를 역사적 측면에서 놓치지 않고 설명할 수 있었다. 결국 문제 해결의 방법으로 위기의 발단을 제공한 이성을 햇불로 지켜둔 계몽의 시대의 정신에 대응하는 기독교적 정신에 입각한 예술적 세계관을 강조했던 것이다.

위에서 언급된 예에서 증명되듯이 예술의 역사에서 미학적 세계관의 정립은 한 시대를 올바른 시각으로 활동하며 관찰할 수 있는 이론적 토대를 제공했다. 고대 그리스의 미술이 신전 중심의 건축이나 인체를 표현하는데 있어 미의 이상을 실현할 수 있었던 원인은 초월적 이데아를 향한 미학적 세계관을 소유했기 때문이었다. 또한 플로티누스에 의해 소개된 빛의 세계관은 인간의 삶의 최종적인 목표와 교회의 이상이 하늘의 영광에 있음을 대변해 주었다.

이밖에 통합된 세계관을 지적하는 경우 예술의 역사에서 기독교 예술을 지지하기 위해 영향력 있는 미학적 표현이 창조 세계 안에 고유한 위치를 차지할 수 있는 장점이 있다. “학문과 훌륭한 예술의 영역에서도 불신앙적인 요소들이 매우 강하게 작용하고 있는 것을 발견”(Rookmaaker: 1993, 44)하게 되는데 오늘날 후기 기독교 시대의 비기독교적 정신, 세계관, 생활양식에 대항한 미학적 세계관의 정립은 매우 타당성 있게 보인다.

그런데 시어벨트는 예술의 역사 안에 다양한 수용자의 참여를 요구하는 예술적 구조를 높이 평가하면서 예술을 바라보는 통합된 세계관의 한계를 지적한다. 통합된 세계관의 측면에 의한 예술이란 대상에 모양을 주고 그리고 그 자신의 조화를 이루기 위하여 감성적인 힘에 의지하지 않는, 관점의 반영이라는 한계를 넘어서지 못하는 경우도 생기게 된다는 것이 시어벨트의 생각이다. 결론적으로 예술사관, 로크마커의 견해대로라면, 문화사의 일반적인 규정 하에서 아주 쉽게 포함시킬 수 있으며, 특정한 세계관의 관점에 따라서 필요에 의해 생산된 예술품을 만들어 가는 것에 불과할 수 있다는 것이다.

로크마커는 “세계정신으로서 그리고 시대정신의 모범적인 구체화로서 예술작품들에 나타나는 세계관”을 다룬 것처럼 보인다. 예술 작품의 작용과 해석을 위한 의미를 파악하는 시어벨트에게는 이러한 해석이 너무 단순하다. 그것은 “역사가 상자 안에 잘 포장된 상품이 될 수 있다는 의미를 함축”하고 있다(Luttikhuisen: 1995, 86). 그와 같은 관점은 왔다가 가버리는 시간들의 변화를 설명하는데 실패 한다. 그것이 내적인 변화를 최소화 할 때조차도, 즉 주어진 기간 내의 중요한 양식적 차이들을 최소화 할 때에도 마찬가지이다. 예술에 관한 역사적 해석은 단순한 일이 아니다. 왜냐하면 과거의 예술작품이라고 할지라도, 우리들에게 영향을 줄 수 있기 때문이다. 그 “예술작품은 세계에 관한 우리의 이해를 증대시킬지라도, 우리는 좀처럼 충만한 빛에서 이미지들에 직면할 수 없다.” 시어벨트는 “우리는 보통 그것들을 흐린 날의 달빛에서 대면 한다”고 말한다(Seerveld: 1993, 65). 그러므로 로크마커에 대한 시어벨트의 비평은 현대예술의 의미를 좀 더 세밀하게 분석하는 곳으로 나아간다. 시어벨트가 단지 로크마커의 예술사 해석의 개념인, 세계관의 생각을 거부한 것은 아니다. “예술에 관한 세밀한 해석을 위하여 세계관과 시대 예술양식 간의 좀 더 친밀한 관계를

제안”⁹⁾하는 것이다.

2. 세계관을 넘어서는 ‘예술’

대다수의 예술가들과는 반대로, 시어벨트는 자발적인 의도를 가지고, 시대구분을 하지 않는다. 그의 시대이해는 상상만으로 이루어진 허구가 아니다. 정부와 다른 주권들이 사실인 것처럼, 시대는 역사적 실재이며 힘 있는 권한이다(Luttikhuizen: 1995, 86). 복잡화되어 가는 시대는 여러 가지 다양한 형식들과 접촉한다.

그래서 세계관을 시대양식의 용어 내에서 정의내린 로크마커와는 다르게, 시어벨트는 시대를 가로질러 자른 양식적 전형의 용어로서 그것을 정의했다(Luttikhuizen: 1995, 87). 시어벨트에 따르면, 회화란 특별한 세계관을 드러내는, 단순한 사실들의 모음이 아니다.¹⁰⁾ 모든 시각예술과 같이, 그것들은 관찰자에게 의미를 전달한다. 그는 시각예술의 기능을 거의 주관적(quasi-subject)성질에 의해 좌우되는 것으로 파악했다.

시어벨트는 “예술사에 대한 역사의 관계를 어떻게 토지가 준비되고 자양분이 더해지고 오염되고 낭비되고 그 땅으로부터 새로운 묘목(예술작품)이 자라는가에 대한 보고서”(Seerveld: 1993, 65)로 인식하면서 “순간적으로 알려진 미묘한 차이가 있는 판단”(Seerveld: 1993, 65)이 언제나 존재하고 있음을 잊지 않았다. 그래서 그에게 예술사는 정치적 경제적 사건이 만들어 내는 역사와 같지 않다. 왜냐하면 예술이란 세계에 대한 구체적인 표상을 산출하는 과정에 대한 문제인데 그것을 통해 대상에 대한 형식의 재현적 또는 표현적 개념을 확립하고 예술적으로 나타내는 과정에 대한 문제이기 때문이다.

반면에, “로크마커는 이미지 그 자체의 힘에 역점을 두어 다루지 않는다. 오히려 그는 세계관의 힘을 지적한다(Luttikhuizen: 1995, 85).” 그의 관점에서 예술을 설명한다면, “그것은 단지, 모양을 주고 그리고 그 자신의 조화에 감정적인 힘도 소유하지 않는, 관점의 반영에 지나지 않는다.”(Luttikhuizen: 1995, 85) 이렇게 예술을 총체적 의미의 시대적 관점의 반영으로만 이해한다면, 예술 이념의 담지자로서 개인이 처한 구체적인 역사적 문화적 공간의 진실성은 그 의미가 퇴색되고 말 것이다. 로크마커 예술론에 대한 루틱하위전(Henry M. Luttikhuizen)의 비평은 이렇다.

세계관은 이미지를 생산하지만, 이미지는 세계관을 직접적으로 생산하지 않는다. 따라서 예술사란, 로크마커의 견해로 말하면 필요에 의해 특정한 시각으로 생산된 다른 모든

9) 시어벨트는 로크마커의 세계정신으로서 그리고 예술작품의 시기적 성격에 관한 이해를 돕기 위하여, 동시성, 다양성, 통시성(역사 변천에 따라 종적으로 연구하는)의 등의 어구를 따를 것을 제안 한다. Calvin Seerveld. (1980). "Towards a Cartographic Methodology for Art Historiography," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39. 148-149.

10) 콜링우드(R. G. Collingwood)의 ‘예술’에 관한 견해는 시어벨트의 주장을 뒷받침한다. 그에 따르면 예술이 감정을 표현한다는 것은 그것을 묘사하는 것처럼 똑같은 사실의 모음이 아니다. “내가 화가났다”고 말하는 것은 감정을 묘사한 것이지, 그것을 표현한 것이 아니기 때문이다. 예술은 감정을 표현하기에 적합하다. 이 점이 예술을 기술과 분명하게 구분 짓는다. 기술은 이해될 수 있도록 항상 일반적인 용어로 모습을 드러내지만, 그것이 개별화된 것은 아니다. 훌륭한 기술자는 작업의 ‘올바른 방법’을 주장한다. 하지만 예술 작품은 심리적 효과를 전달하기 위해 놀랍거나 즐거운 형식으로 다양하게 전개될 수 있다. R. G., Collingwood. (1997). "Art and Craft," in: Susan L. Feagin . Patrick Maynard (ed.), *Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press. 218-219 참조.

인간이 만든 가공품과 더불어 상당히 쉽게 일반 항목 아래 포함될 수 있다(Luttikhuizen: 1995, 85).

그러나 시어벨트가 예술 작품의 정서적인 힘에 관심을 갖는다고 할지라도, 로크마커의 중요한 개념인, 세계관의 생각을 거부해서도 안 되며 또한 간단히 그렇게 시도한 것은 더욱 아니었다. 그는 세계관과 시대 양식 간의 친밀한 관계를 인간의 다양한 사유방식과 삶의 형태들을 성실히 반영할 수 있는 가능한 대안(代案)으로 생각했던 것이다. 이것은 실재에서 나타날 수 있는 현상들을 총체적 세계관의 논리에 기초한 의도적이며 완결된 체계 속에 끼워 넣지 않고 현상을 통한 보다 친근한 성경적 이해의 가능성을 조심스럽게 탐지하는 것이다. 이제 예술은 개개인이 자신의 경험과 처한 상황에 따라 다양한 의미를 제안할 수 있는 길이 성경적 터전 위에 가능하게 되었다. 다음의 글에서 루티하위전은 ‘세계관’에 대한 로크마커와 시어벨트의 시각 차이를 인정한다.

로크마커는 세계관을 시대정신을 보여주는 것으로, 예술작품을 정신의 모범적인 구체물로서 다루는 듯하다. 시어벨트에게는 이러한 해석이 단순하다. 이것은 역사가 멋지게 포장된 상자 안에 담겨질 수 있다는 걸 의미한다. 그와 같은 관점은 왔다가 가버리는 시간들의 변화를 설명하는데 실패한다. 그것이 내적인 변화를 최소화 할 때조차도, 즉 주어진 기간 내의 중요한 양식적 차이들을 최소화 할 때에도 마찬가지이다(Luttikhuizen: 1995, 85).

시어벨트의 의도대로 예술은 작가와 세계와의 실존적인 관계를 드러내며 일상적인 대상과는 달리 미학적 지각을 요청하는 문제가 제기되기 때문에 예술의 역사적 해석은 단순한 일이 아니다. 왜냐하면 현대예술, 특히 회화는 ‘재현’의 기능을 넘어서면서 포괄적인 해석의 가능성을 제시하기 때문이다. 하나의 예를 들자면 1910년경 여러 미술가들에 의한 추상미술의 다양한 실험은 실재에 대한 미학적 체험이 얼마든지 가능함을 예시했다. 피카소(Pablo Picasso, 1881-1973)와 브라크(Georges Braque, 1882-1963)는 전통적으로 바라보는 시각의 행위에서 벗어나 좀 더 개념적인 기하학적 형태를 발전시켰으며, 들로네(Robert Delaunay, 1885-1941)와 마르크(Franz Marc, 1880-1916) 등은 사물에서 자유롭게 된 색채와 색채 안에서 운동감을 창출하는 빛에 관한 회화적인 요소를 선택적으로 다루었다. 미래주의자인 발라(Giacomo Balla, 1871-1958)는 속도의 아름다움이 세계를 풍요롭게 할 것이라고 믿었으나 클레(Paul Klee, 1879-1940)는 음악이 미술에 새로운 방향성을 제공할 수 있다고 믿었다.

이렇게 작품은 실재에 대한 예술가의 상상력의 산물일 뿐만이 아니라 인류가 겪는 온갖 희망, 환상, 즐거움, 위대함, 고통 그리고 기쁨과 환희 속에서 우여곡절을 거듭하는 미학적 표현이다. 그런데 시어벨트에 의하면, “세계에 관한 우리의 이해가 증진됨에도 불구하고 우리는 좀처럼 충만한 빛 가운데서 이미지들을 대면하는 일이 거의 없다. 우리는 보통 그것들을 흐린 날의 달빛 아래서 그것들과 마주 대한다.”(Luttikhuizen: 1995, 86) 이미지란 구체적 틀을 제시하는 물질적 조건이며 창조적 힘을 가진 정신 활동의 산물이지만 개념이 없이도 재현될 수 있는 성질을 가지고 있기 때문이다. 그래서 시어벨트는 예술작품의 풍부한 성

격을 이해하기 위하여, 공시성, 다양성, 통시성(역사 변천에 따라 종적으로 연구하는) 등의 어구를 따를 것을 제안한다.

세계관을 넘어서는 ‘예술’을 이해하기 위한 시어벨트의 첫 번째 어구는 공시성(synchronic)이다. 이것은 “계몽운동 혹은 르네상스와 같은 주어진 시대의 정력적인 힘을 지시한다.”(Luttikhuizen: 1995, 86) 그리스 고전 시기의 균형과 조화의 미학은 르네상스 기간 중에도 미학적 이상을 표현하는데 훌륭한 모델이 되어 주었다. 인간에게 감명을 주고 인간의 마음을 압도하는 예술의 힘은 계몽주의 시대의 좋은 규범이었다. 이와 같이 시어벨트의 ‘시대’ 이해는 인간의 미학적 삶을 지탱해 주는 실제적인 조건들의 집합이기 때문에 단순하게 파악될 수 없는 성질을 소유하고 있다. 그래서 그는 ‘시대’에 관하여 이렇게 단언하였다.

시대란 다소 거칠게 추정될 수 있다. 시대는 동시에 흘러갈 수 있다. 그것들이 두 번 다시 되풀이 되지 않을지라도, 시대의 원리는 예를 들면, 나치즘이나 헬레니즘과 같은 위압적인 세력이 실재했듯이 역사적으로 실재한다는 것이다(Seerveld: 1980, 65).

시어벨트는 시간과 공간에 의해 짜여진, 역사적 범위 안에서 이해할만한 미학적 의미를 설명할 수 있기를 원했다. 그렇게 해야 학문과 예술 그리고 과학이 폭넓게 발달하면 할수록 시대에 관한 미학적 해석은 보다 세분화 되어가는 길로 나아갈 수 있다.

그에 의하면 역사적 힘은 시대적 범위에 안에서, 전 문화적 성격을 갖는다. 예를 들면 계몽주의는 예술적, 철학적, 그리고 경제적 현상들을 포함한다. 그래서 로코코 양식으로서 설명될 수 있다. 철학에 있어서 실용주의와 상업에 있어서 중농주의자는 이러한 특별한 문화적 현실과 사료학적 묘사들에 관하여, 서로서로에게 연관될 수 있다(Seerveld: 1980, 149).

이와 같은 시어벨트의 문화적 역동성을 가진 시대에 관한 이해는 그의 예술사와 미학의 형성에 단초를 제공한다. 그에 의하면 인간이 “문화적인 지배의 주도권을 잡은 추진력을 탐지했을 때 인간은 역사적 흔적을 따라가지 않는다.”(Seerveld: 1993, 57) 또한 “예술작품은 본질적으로 같은 기준으로 비교될 수 없다. 왜냐하면 시기와 장소가 밝혀진 인간의 예술작품은 그것이 당대의 다른 층을 이루고 있는 문화적 현상 그리고 공유하는 아우라인 암시적 의미 안에서 분별할 수 있는 두드러진 능력이 주어져 있기 때문이다.”(Seerveld: 1993, 57)

그래서 르네상스, 계몽주의, 실증주의, 실용주의는 단순히 파악될 수 있는 연대기의 부류가 아니다. 그와 같은 문화적 시대들은 개별적으로 발생하며 선형적으로 조절하는 엄청난 역사적 힘으로 거의 환경에 지배에 지배를 받는다. 한편 인간의 손으로 행해진 일들 즉 예술, 철학, 전쟁, 교회의 교리 등 무엇이든 그것들에 힘을 실어주기도 하며 파멸시키기도 하고 부추 키기도 하며 방향을 제시하기도 하며 가로막기도 한다(Seerveld: 1993, 58). 결국 “문화적 시대의 역동성은 역사적 연속성 안에 있지 않다.”(Seerveld: 1993, 58)

이상과 같은 시어벨트의 시대와 문화적 양상들에 대한 이해에서 뚜렷하게 드러나는 또 다른 어구는 다양성이다. 시간의 흐름을 통하여 지속되는 세계관은 다양한 형식들과 접촉한다(Luttikhuizen: 1995, 87). “세계관을 시대양식의 용어 내에서 정의내린 로크마커와는 다르게, 시어벨트는 그것을 시대를 가로질러 자른 양식적 전형의 용어로서 정의했다.”(Luttikhuizen: 1995, 87)

시어벨트의 견해는 서로 다른 시대를 통하여 지속되는 다양성의 전형들이 역사편찬의 양식 분류 내에서 보편적 원리로 설명되기도 하며 작품 자체가 다양한 관점에서 스스로 조명됨으로써 끊임없이 새로운 경험의 양상을 드러낼 수도 있음을 지적하는 것이다. 예를 들면, “미켈란젤로와 티에폴로(Giovanni Battista Tiepolo, 1696-1770)의 예술이 각기 다른 시대에 속하지만, 그들의 작품은 그 주위에 있는 세계에 대한 영웅적 해석을 공유한다.”(Luttikhuisen: 1995, 87)

티에폴로의 회화에 나타나는 인간의 삶에서 생각할 수 있는 가장 아름다운 형이상학의 미론은 이미 이탈리아 르네상스기의 미켈란젤로 작품에 내재되어 있었다. 즉 아름다움은 초월적인 이데아이며 보이는 세계는 보이지 않는 정신적 실체의 그림자라는 미켈란젤로가 소유했던 신플라톤주의의 형이상학적 태도는 시대를 뛰어넘어 티에폴로 예술 작품의 중심 가치로 평가된다는 것이다. 티에폴로는 풍부한 색채, 매력적인 형태 감각 그리고 밀도 있는 구성 등을 적절히 융합시켜 당시 영웅적 회화가 갈망할 수 있는 심도 있는 의미전달을 성공적으로 보여주었다(Walther: 2005, 3755-76 참조).

바자리(Vasari)는 르네상스가 그들에게 남겨준 것이 규범(Canon: 형체 구성상의 조화), 질서(구조의 수법과 양식의 통일), 디자인, 수법의 다섯으로 정리하였다(Panofsky: 1960, 32). 이것은 르네상스기의 작품을 통일시켜 완성케 하는 적절한 양식, 올바른 공간 구성 그리고 올바르게 사생된 자연의 형상을 나타내는 것으로, 모든 사람이 보편적으로 소유하고 있다고 믿어진 합리적 미감에 따라 이루어진 미의 개념에서 나온 것이다.

그러나 미켈란젤로와 티에폴로는 앞선 시대의 모범을 따라 그것의 틀에 맞는 형태를 이용하긴 했으나 그 본래의 조직에서 벗어나 새로운 조형적 세계로 나아가고 있다. 그래서 그들은 이러한 이상적인 관념을 이미지로 형상화 시키는 적절한 방법으로 우의(Allegory)를 선택했다. 우의란 내적 이미지가 외적 이미지로 표현되는 것으로 현실에 있어서 볼 수 없는 표징으로 생각되는 대상을 볼 수 있는 상(像)으로 표상하는 것이다. 균형이 잘 잡힌 형태보다 파토스(Pathos)가 표현된 형태, 정시된 형태보다 동적인 형태에서 그들이 찾고 있는 참다운 아름다움의 형상을 보았던 것이다.

그러므로 시어벨트에게는, “전형적 르네상스 혹은 로코코 회화는 존재하지 않는다. 불명료한 다양한 전형일지라도, 오히려 복잡하게 공존하는 하나의 다양성이 존재한다.”(Luttikhuisen: 1995, 87) 그가 말하는 다양성의 개념은 인간이 체험한 내용과 주의 깊은 인식 활동을 통해 감각적으로 수용한 내용을 완벽하게 용인하기 때문에 주어진 기간 내의 여러 가지 변화를 설명할 수 있다.

예를 들면 시어벨트의 다양성은 “레오나르도 다 빈치와 미켈란젤로에 의해 그려진 르네상스 회화에 대해 그들 사이의 중요한 차이점을 부인하지 않고 논의할 수 있다.”(Luttikhuisen: 1995, 87) 레오나르도는 미술가의 임무가 철저하게 눈에 보이는 세계를 탐구하는 것이라고 생각했다. 미켈란젤로가 신플라톤주의 미학에 입각한 작품에 열중하고 있을 때 화가인 레오나르도는 자기가 읽은 것을 자기 눈으로 확인하지 않고는 절대로 받아들이지 않는 예술의 과학적인 태도를 견지했다. 레오나르도에게 있어서 자연에 대한 탐구는 그의 미술에 필요한 가시적인 세계에 관한 지식을 얻고자 하는 수단이었다. 그의 화면은 인물들이 만들어 내는 아름다움과 무리 없는 균형과 조화의 구도를 가지고 있었다. 이렇게 “자연을 완벽하게 보여주는 레오나르도의 목가적인 양식은 미켈란젤로의 영웅적인 양식과는

분명한 차이를 보여줄 수 있다.”(Luttikhuisen: 1995, 87)

미켈란젤로는 영웅적인 양식을 르네상스 전성기의 예술계를 지배한 신플라톤주의 미학을 통하여 보여주었다. 그의 신플라톤주의 미학의 형이상학적 태도는 예술창조에 있어 고전주의적 표현과는 색다른 기반을 제공하였다. 즉 신플라톤주의 미학의 이념은 보이지 않는 미(美)에 대한 열광적인 믿음에 미학적인 근거가 되었던 것이다(Panofsky: 1972, 18). 그의 시스틴 성당의 벽화를 비롯한 수많은 조각품들은 순수한 지적 사랑¹¹⁾으로 향하는 신플라톤주의적 표현으로 간주된다. 그는 자연모방에서 얻어진 규범들을 새롭고 자유롭게 또는 역동적 표현으로 사용하여 기품 있는 고요한 세계를 나타내고자 했다(Hughes: 1997, 144).

우리는 무엇보다도 시어벨트의 다양성의 개념을 논의할 때 예술가가 그의 해석을 어떠한 형태로 만들 것인가 하는 ‘양식’에 관한 그의 관심을 기억해야 한다. “시어벨트는 양식이 예술가의 세계관을 발견하는 최상의 범주라고 믿는다.”(Luttikhuisen: 1995, 88) 그것의 “전형적인 구성(형식)은 개념적이지도 의미론적이지도 않다. 그것은 예술가의 작품에 특별하고도 전형적인 투사를 던져주는 선형적인 상상력이다.”(Seerveld: 1993, 60) 시어벨트는 양식의 전형적 유형들을 신비적 전형의 유형, 영웅적 유형, 피카레스크 유형, 전경 유형, 목가적 전형의 유형, 모범적 유형, 쾌락의 유형, 우주적 고통의 유형 등 8가지로 분류하고 있다(Seerveld: 1993, 61-62). 예술의 실천을 가능하게 하는 이러한 유형들에 관해 시어벨트는 간결하고 설득력 있게 정리한다.

전형적 유형들은 사실 역사적 실재이다. 즉 예술적 전통, 경험 있는 실천가들에 의해 실행된 관습(특정한 상황에서 늘 그렇게 하는 실천들)이다. 그것들은 특정한 방침을 가지고 예술에 형태를 만드는 명령을 가능하게 한다(Seerveld: 1993, 62).

그래서 시어벨트에게는 양식의 전형적인 유형들이 추상적인 관념에 머무르지 않는다. 그에 의하면 “그것들은 개인에게 위임된 삶과 죽음이 의미하는 비전만큼이나 실제적이다.”(Seerveld: 1993, 63) 사실 예술에 있어 양식의 성립은 두 가지 과정을 염두에 두어야 할 것이다. 하나는 그것이 세계에 대한 구체적인 ‘양식표상’을 산출하는 과정에 대한 인식이며 다른 하나는 그것을 통해 양식이 표현적인 개념을 확립하고 예술적으로 드러내는 과정에 대한 것들로 구성된다는 점이다.

즉 양식 형성에 대한 논의는 인지 대상으로서의 세계와 그것의 지각 과정 및 예술적인 표현 과정에 대해 주목을 요구한다. 왜냐하면 예술적 인지 대상으로 실재하는 감각적인 현상 세계란 인간의 모든 행위와 사고영역 저편에 실재하면서도 예술적 양식형성을 위한 객체로 실재하기 때문이다. 다시 말하면 현존하는 현실세계는 감각적 현실세계이자 존재형식으로 뿐만 아니라 시각적이자 예술적인 탐구의 대상으로 실재하는 것이다.

따라서 양식의 “전형적 유형들은 일련의 분류체계가 아니며 정형화된 연속체계를 따르지 않는다. 그러나 그것들은 비교적 어울릴만하고 주목할 만한 변화에 좋은 색인이 될 수 있다.”(Seerveld: 1993, 63) 그러한 양식의 범주는 장르(예: 초상과 풍경 그리고 정물), 사건의 주제(예: 유럽의 약탈의 회화와 최후의 만찬의 표현), 또는 도상학적 주제(예: 어린양들,

11) 그런데 미켈란젤로 자신은 어떠한 회화나 조각도 이러한 신적 사랑으로 향하는 인간의 영혼을 위로할 수 없다고 생각했다. Anthony Hughes. (1997) *Michelangelo*. London: Phaidon. 316.

백파이프들 그리고 그네들)와는 달리, 분명한 내용이 서술되며 의미가 주어지도록 하는 방법으로, 그것은 주목되어야 한다(Luttikhuisen: 1995, 88). 좀 더 포괄적인 해석이 가능한 현대 미술에서 수용자가 온갖 방식으로 작품과 관계를 맺을 수 있는 가능성은 사실 이러한 태도에서 출발한다.

시어벨트의 세 번째 어구인, 통시성 역시 실제에 대한 명확한 관찰이라는 믿음이 필수적인데, 그것은 특별히 역사적 발전, 시대와 양식 내에 그리고 사이에 존재하는 역동적인 변화의 터전 위에서 구성된다(Luttikhuisen: 1995, 88). 예술가는 이러한 관점에서 대상을 인식함에 있어 어떤 특정 방향을 선택함으로써 개별적인 형상화 방식을 구축하며 동시에 공존하고 있는 다른 형태를 찾아 나설 수도 있다. 시간의 영속적인 변화는 예술이 정지한 계획이 되도록 허용하지 않기 때문이다. 그래서 시어벨트는 “예술사에 대한 우리의 해석은 충분히 유연할 필요가 있다. 우리가 역사적 변화에 순응하기 위해, 그리고 다양한 경향과 방식들의 일어난과 쇠퇴함을 지표로 만들 수 있게끔 하면서 말이다.”(Luttikhuisen: 1995, 88)고 언급한다. 이러한 태도에 입각한 “통시적 좌표는 어떻게 예술가가 이전 세대의 작품에 반응하는지를 보여주면서 주어진 시대와 개혁 사이의 갈등을 드러낸다.”(Luttikhuisen: 1995, 88) 한편으로 작품 자체는 시대적 관점에 스스로 조명됨으로써 끊임없이 새로운 경험의 양상들을 표시할 수도 있다.

16세기 독일의 화가 알브레히트 뒤러(Albrecht Dürer)는 시대와 갈등하는 긴장감 도는 예술적 표현으로 통시적 의미를 모범적으로 보여주었다. 종교개혁의 전통을 이어받은 당시 뒤러¹²⁾의 미학사상과 조형세계는 그가 활동했던 시대 이전과는 분명한 차이를 드러냈다. 그는 기독교 미술의 전통적 한계를 성경에 관한 깊은 성찰을 통하여 극복하였다.¹³⁾ 그는 프로테스탄트 도상학의 핵심 개념인 “오직 성경”의 사상으로 과거의 조형세계는 물론 동시대의 이탈리아 르네상스미술과도 상이한 미술의 전통을 창출해 내었던 것이다.

이처럼 시어벨트가 관심을 가지고 있는 ‘통시성’은 예술의 역사적 발전과 인간의 의식 안에 존재하는 역동적인 변화를 바라볼 수 있다. 그것은 예술가로 하여금 예술 행위가 시간의 영속적인 변화 안에서 정지한 계획이 되지 않도록 고무시킬 수 있는 것이다. 시어벨트는 예술의 다양한 경향과 체계의 부침을 계획하는 것이 가능한 역사적 변화를 수용하기 위하여, 예술사에 대한 우리의 해석은 유연성을 충분히 발휘할 필요가 있다고 한다(Seerveld: 1993, 64-5).

하나의 대상이 순간적 시간의 변화에 따라 여러 가지 해석에 열려 있는 가능성은 이미 역사적으로 증명되었다. 주관적 인식론에 기초한 믿음이 색채를 해방시키며 인상주의¹⁴⁾와 야

12) 1517년 10월 31일 루터는 로마 가톨릭교회에 대항하여 순전히 학자적 양심을 가지고 ‘95개 논제’(95 Thesis)를 발표하였다. 뒤러는 이 종교개혁 발생 이후 루터의 납치와 암살에 대한 끊임없는 루머에 대해 계시적 외침(Apocalyptic outcry)으로 반응했다. 그는 예술이 복음과 진실한 기독교 믿음을 위해 유익하게 사용될 수 있음을 강조했다. Erwin Panofsky. (1955) *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton · New Jersey: Princeton University Press. 198-199 참조.

13) 뒤러의 성경에 대한 깊은 이해는 1498년 완성하고 1511년 새롭게 출간한 『계시록』(Apocalypse)에 잘 드러나고 있다. 뒤러는 여기서 계시록의 내용을 15장의 목판화와 함께 상세하고 단일한 구성으로 집약시키고 있다. Robert D. Smith. (2000). *Apocalypse: A Commentary on Revelation in Words and Images*. Collegeville: The Liturgical Press. vii.

14) 인상주의는 실제로 우리의 시각이 한순간에 하나의 대상에 초점이 맞추어진다는 사실을 강조한다. 그것은 실제의 부인할 수 없는 관점을 보여주었다. 그런데 엄밀히 말하면, “믿음은 보는 것에 의해 결정된다”는 미적 경험이란 이미 르네상스 미술가들에 의해 표현되어 왔다. H. R. Rookmaaker. (1972). *Gauguin and 19th*

수주의를 낳았다. 예술의 형태에서 특권적 지위를 누려온 구성 요소 중 일부가 상실되는 일은 쉽게 목격되고 있다. 선과 면이 형태를 구성한다는 재래의 관념을 파괴되고 몬드리안(P. Mondrian)과 말레비치(K. S. Malewitsch)의 기하학적 구성요소가 화면에 등장하였다. 예술적 기호의 확장에 따라 반대의 현상도 발생한다. 미래파, 초현실주의 등 급진적인 실험 미술이 20세기를 장식한 지 오래되었다.

이와 같이 통시적 해석이 요구되는 예술적 논의는 예술가의 개인적 세계와 사회 문화적 배경의 복잡한 관계에 따라 더욱 큰 의미를 지닐 것으로 보인다. 시어벨트에 따르면 “통시적 좌표는 한 특정한 시대 내에 그리고 시대들 사이의 역사적 변화를 드러낼 뿐만 아니라, 예술가가 과거 속에서 그리고 현재를 위해서 어떻게 중요한 공헌을 했는지를 보여주기 위해서, 우리로 하여금 한 예술가가 유산을 가지고 무엇을 했는지를 평가하도록 돕기도 한다.”(Luttikhuisen: 1995, 88)

Ⅲ. 인간의 활동인 ‘예술’과 ‘암시’

시어벨트에 의하면 예술은 전적인 인간의 활동이다. 시어벨트는 예술을 “미학적 행위와 목적이 초월적 미(예: Platon)의 보잘것없는 모방으로 회귀하거나 미학적 경험을 개인적 외관(예: C.J. Ducass)의 단순한 물질로서 다루려는 경향을 배제한다.”(Zuidervaart: 1995, 9) 즉 예술의 역할은 정해진 길을 향해 나아가는 단순한 행로를 지정하는 것이 아니다. 그에게 있어서 예술이란 작용과 반작용의 연속에 따라 진행과 정지 혹은 퇴행과 우회를 거듭하며 구불구불하게 이어지는 궤적일 수밖에 없다. 또한 예술이란 물질적 존재들만을 대상으로 하는 것에 국한되지 않고 인간에게 대해서도 삶의 실재적 본질을 규정하는 것이기도 하다. 그래서 예술은 인간의 활동이다.

좀 더 구체적으로 위와 같은 대답을 증명하기 위해 시어벨트는 예술작품 상에서 이 문제를 풀어보려고 시도한다. 이 문제의 해결을 위한 그의 노력은 ‘영감’의 개념을 검토하면서 구체화된다. 영감의 이론을 역사적으로 추적하면 플라톤에게 까지 다다른다.

플라톤은 『이온』 『파이드로스』 『향연』 『법률』 등을 비롯한 다수의 저작에서 시의 본질을 신적 영감 혹은 광기(Mania)로 규정하고, 비 모방예술가로서의 시인은 자신 안에(en) 신(Theo)를 모심으로서 신으로 가득 찬 상태(entheos)가 되어, 신으로부터 영감을 받아 작시한다고 주장하였다. 결국 시인은 문장 기술로 외부 사물을 모방하는 등 눈에 보이는 외적 사건과 관련하는 것이 아니라 뮤즈 신에게 사로잡혀 영감을 받아 작시하는 일종의 예언자와도 같은 존재이다. 이 이론은 중국에는 초감각적인 세계를 지향하는 예술과 맞닿아져 실재보다는 예술가의 내적인 영혼과 초 감성계의 미만을 강조하는 플로티누스의 예술관과 관련되었다. 르네상스기에도 역시 영감의 이론은 예술가들에게 일정한 규칙을 뛰어 넘는 신비로운 작품성을 지향하는 활동을 가능하게 하였다.

이렇듯 시어벨트가 판단하기에 문제가 되는 것은 고대 플라톤에게서 나타났던 신적 영감의 이론이 영향을 준 예술적 결과물들이었다. 그에 의하면 계시된 성경을 제외하고는, 문학이나 예술은 전적으로 인간적이다. 더 나아가서 예술적 영감의 전통적 이론들은 전문적인

예술가를 향상시킴으로써 일반적인 인간의 한계를 넘어서서, 일종의 슈퍼스타에 처하게 할 위험이 존재한다(Seerveld: 1980, 26).

카이퍼는 “예술이 이 세상이 주는 것보다 더욱 높은 천상의 실재를 우리에게 드러내는 고상한 소명”(Kuyper: 2002, 187)을 가지고 있다고 보았으나, 인간의 창조성이 하나님의 창조성과는 비교될 수 없다는 점이 시어벨트의 주장이다. 시어벨트의 염려는 하나님의 영광과 예술가 사이의 친밀한 관계를 제안하는 데서 오는 우상화였다. 이것은 하나님의 유일한 창조성을 위협하고 인간의 창조성을 신격화하는 위험이 있기 때문이다. 시어벨트가 주장하는 예술이란 철저하게 인간의 활동이다. 그래서 그는 『신선한 올리브 잎 물어오기』(*Bearing Fresh Olive Leaves*)에서 ‘예술’에 대한 자신의 실용적인 정의를 다음과 같이 제시하고 있다.

예술이란 인간의 고안에 의해 착상되고 구조화된 대상물이나 사건으로서, 우리의 오감(五感)에 의해 지각되어야 하고, 작품에 그것 자체의 독립적 정체성을 제공하는 암시적인 마무리(allusive finish)를 특징으로 갖는 것이다(Seerveld: 2000, 8).

위와 같은 시어벨트의 지속적인 주장은 인간의 움직임에 규정하고 있는 사회적 문화적 구조에 대한 무한한 독해가 가능하다는 믿음에서 나온 것이다. 한 걸음 더 나아가 그는 “예술이 대단한 다양성과 지속적인 발전이 있었음에도 불구하고 현시대의 기독교인들의 노력에 관한 진실한 측면을 보여줄 수 있기를 희망했다.”(Zuidervaart: 1995, 9) 이것은 “우리가 예수 그리스도에 의해 계시된 주 하나님에 의해 창조된 세계에 산다는, 이 사실을 받아들인 이론적 미학이, 미학적 실체에 대하여, 평범한 삶의 양식을 대하여 의식을 집중해야 하는(Seerveld: 1994, 38)” 이유이기도 하다.

그래서 기독교인이 감성을 가지고 중요한 시도로서 예술적 행위를 한다는 것은 예수 그리스도의 성육신의 의미를 충분히 믿음으로 받아들이는 것과도 같은 것이다(Seerveld: 1994, 37). 그리스도의 오심이 구속받은 백성들 간에 화해를 누리고 모든 창조물과의 조화를 이루며 공동체적 삶에 참여하는 종말론적 사권의 확립이라고 할 때, 예술작품이 지향해야 할 문화적 실재로서의 역할이 시어벨트에게 중요한 의미로 다가왔을 것이다. 그는 그리스도의 오심에 입각한 예술작품을 실재와 연관하여 이렇게 정리한다.

예술작품은 심오하게 위임된 표현으로서 다루어져야 할 필요가 있는, 은유와 비유의 중심에 있다. 그 표현에는 그리스도의 오심의 법칙 하에서 다루어지는 인간의 삶이 주제이다. 만일 예술작품이 공허하다면, 자비롭게 겸손해져야 할 필요가 있다; 만일 나약하다면, 사정에 밝은 지혜에 의해 도움을 받아야 한다; 만일 열매가 있다면, 감사의 찬양을 드려야 한다(Seerveld: 1994, 38).

이렇듯 시어벨트가 의도하는 예술작품의 표현영역이란 인간의 생생한 의도를 반영하는 실재에 충실하다. 그래서 특별한 예술과 문학의 정신적 배경을 형성하는 기독교 미학이론은 어떤 서열 있는 위계를 받아들이지 않고 역사 안에서 의미를 부여받은 다양한 상황에 의해 백과사전을 형성하게 된다. 예술작품의 구체적인 분석을 통하여서도 그는 “기념비적인 초상

화, 기념물, 광고 그리고 예배와 같은 특별한 일들에 관계된 예술은 환영받을 것”으로 “극장, 음악회, 박물관에서의 회화 그리고 소설들 역시 사회 안에서 예술을 형성하는데 특별한 공헌을 할 것”이란 의견을 견지하였다(Seerveld: 1994, 38).

그러면 구체적인 해석이 가능한 예술의 중심에는 무엇이 위치해야만 하는가의 문제는 시어벨트에게 중요하다. 예술언어를 통한 소통의 문제는 시간과 공간 안에서 개혁주의 미학이 갖는 삶의 다양성을 설명할 수 있는 중요한 도구가 될 수 있기 때문이다. 시어벨트의 의도는 우리의 현실보다 훨씬 개연성이 높은 다양하고 가변적인 예술 상황에서도 이를 개혁해 나갈 수 있는 예술과 미학을 위해 그 입구에 암시(allusiveness)를 위치시키는 것이다.

시어벨트는 예술 작품의 단순한 객관적 구조로서가 아니라 암시를 통한 수용관계의 구조를 제시함으로써 작품들을 서술하는 모델을 만들어 냈다. 예술의 독특성은 우화적(비유적) 성격이며 은유적 의도이며, 파악된 의미들의 인공적으로 제시에 하는 이성만으로는 알 수 없는 역할이다. 시어벨트에 의하면 “‘암시’ 또는 ‘상상력’이란 미학적 차원과 문화적 노력인, 하나의 연합된 모임으로써 규정되는 성격의 중심적 특성을 구성하는 것이다.” 즉 시어벨트는 “암시 또는 상상력이 발휘됨으로서 뉘앙스, 간접성, 은유적 제안 그리고 유희가 미학적 활동과 경험을 항상 동반하는 것으로 여겼다.”(Zuidervaart: 1995, 9-10) 암시적인 구조를 갖도록 만들어진 대상과 환경을 통해 인도받아야만 하는 문화 속에 인간이 위치해 있음을 알 수 있다.

여기서 중요한 점은, 그러한 특징이 조금도 부인되어서는 안 되며 그 비율 역시 손상되지 않는다는 점이다. 오히려 인간 삶의 일상적 구성요소로서 인식되어야 하고, 존중되어야 한다. 이러한 암시의 태도는 그리스도의 오심에 관한 성경적 증거들을 미학적 측면과 순종의 양식으로 드러낼 수 있다(Seerveld: 1994, 38).

이쯤에서 다음과 같은 정리를 할 수 있다. 무엇이 하나님의 미소를 만드는 암시의 미학을 가능하게 하는가.

첫째, 역사적으로 살펴볼 때 “예술작품의 구성자들은 그들 각각의 예술작품 안에서 거룩하거나 사악한 정신을 표현해왔다.” 그러므로 “각각의 예술작품은 어떻게 그 작업의 적법한 실행이 내적 통찰 또는 저주와 함께 공공에게 봉사해왔는지를 시험해 볼 필요가 있다.”(Seerveld: 1994, 37)

둘째, “예술가들은 뉘앙스의 성질에 의해 개성화된 상상력의 능숙한 몸짓으로, 창조에 있어서 어떤 것과 사건을 발견하기 위해 부르심을 받아야” 한다. 여기서 “예술가들은 그리스도의 모방자로서가 아닌, 집사직의 일꾼으로서 이해된다.”(Seerveld: 1994, 38) 그 일꾼들은 볼 수 있는 눈과 들을 수 있는 귀를 가진 누구에게나 의미 있는 풍부한 상징을 형성하는 기술이 있으므로 공인된 전통의 개혁을 요구하며 다른 범주 안에서 생각하는, 암시의 기독교 철학적 미학이론을 형성할 수 있다.

IV. 나오는 말

필자는 지금까지 칼빈 시어벨트의 개혁주의 미학을 형성하는 신학적 미학 개념인 창조와 타락, 구속의 관점을 부각시키면서도 그의 ‘암시’ 개념에 초점을 두고자 했다. 시어벨트의 논지는 한 편으로 고전주의 미학의 전통을 간직한 플라톤주의 전통과는 창조세계를 위한 미

학을 구성한다는 점에서 구별되며, 또 다른 한편으로 전통적 개혁주의 미학의 견해와도 예술 창작의 원리로 ‘암시’의 개념을 도입했다는 점에서 미묘한 차이를 인정한다. 필자가 보기에 그의 이 전략은 창조와 타락, 구속에 바탕을 두는 포괄적 미학이 타당함을 논증하기에 좋은 전략이다.

필자의 생각으로는 이렇게 기독교 세계관으로 예술을 고찰할 경우 기독교인의 예술과 삶에 유익이 발생한다. 기독교세계관을 지적하는 경우 예술의 역사에서 기독교 예술을 지지하기 위한 영향력 있는 신학적 미학의 좌표를 창조세계 안에 고유한 위치를 차지케 할 수 있는 장점이 있다. 오늘날에는 기독교 예술을 지지하는 영향력 있는 세계관의 정립은 비기독교적 정신, 세계관, 생활양식에 대항하는 원리로 타당성 있게 보이기 때문이다.

그런데 시어벨트는 자신의 미학 사상의 근간을 이루는 개혁주의 세계관을 적극적으로 수용하면서도, 구체적인 예술 현상을 바라보는 도구로서의 통합적 세계관에는 한계를 지적한다. 예술의 역사 안에서 다양하게 전개되는 예술적 구도와 색채를 높은 평가의 대상으로 생각하였기 때문이다.¹⁵⁾ 통합적 세계관의 시각으로 바라본 예술이란 예술의 다양성을 수용하지 못하는 한계를 드러낸다. 물론 통합적 세계관을 가지고 예술의 역사를 살펴보는 경우 영향력 있는 미학적 표현이 창조 세계 안에 어떻게 고유한 위치를 차지하고 있는지를 알 수 있는 장점이 있다.

그러나 그렇게 된다면 예술은 대상에 모양을 주고 그리고 그 자신의 조화를 이루기 위하여 감성적인 힘에 의지하지 않는, 관점의 반영이라는 한계를 넘어서지 못하는 경우도 생기게 된다는 것이 시어벨트의 생각이다.

시어벨트는 무수한 시간과 공간의 변화에 의해 구성되는 역사 안에서 수용할만한 미학적 의미를 제시하기를 원했다. 그는 과거의 예술작품 해석 방식인 미학의 통합적 세계관을 조정하기 위해 새로운 시각으로 바라본 것이다. 이것은 “예술작품이 어떠한지 한다는 특별한 방식이 더 이상 존재하지 않”는다거나 혹은 미술 발전의 “단일한 방향”이나 아예 방향 같은 것은 존재하지 않음을 의미한다(Danto: 2004, 242). 예술가들이 예술 표현을 위해 모든 것이 자유로워진 오늘날에 얼마든지 가능한 이야기이다.

예술작품은 실재에 대한 예술가의 상상력의 산물일 뿐만 아니라 온갖 희망, 환상, 즐거움, 위대함, 고통 그리고 기쁨과 환희 안에서 우여곡절을 거듭하는 미학적 표현이기 때문이다. 그래서 시어벨트에게는 서로 다른 시대를 통하여 또는 동일한 시대에 전개되는 끊임없는 예술적 경험의 양상들을 설명하는 일이 중요했다. 그것은 서로 다른 시대일지라도 동일한 해석을 공유하는 공시성, 동일한 시대의 작품 사이에 존재하는 중요한 차이점을 인정하는 다양성, 예술의 역사적 발전과 인간의 의식 안에 존재하는 역동적인 변화를 바라 볼 수 있는 통시성 등으로 나타났다.

결국 시어벨트는 예술의 역사에서 미학의 통합적 세계관이 현대예술을 해석하고 존재론적 특성을 잘 드러내기에는 한계가 있음을 지적했다. 시어벨트의 이러한 성찰은 역사적으로 가톨릭 미학의 전통 안에서든 심지어는 개혁주의 미학의 흐름 안에서든 발견할 수 없는 시어

15) 실제로 시어벨트는 세잔(1839-1906)의 후기 정물화와 인물화를 평가하면서 다음과 같은 사실을 환기시킨다. 즉 회화란 칠해짐으로서 완성된다는 것이며 예술적으로 구축되고 칠하여진 색채는 최고의 수사학이나 의심스러운 상징적 트릭이 없이도, 실증주의자의 안구를 대면하는 것보다 더 많은 것들을 드러낼 수 있다는 사실이다. Calvin Seerveld, *Rainbows for The Fallen World*, 174.

벨트 개혁주의 미학이 가지고 있는 특징으로 기록될 수 있다.

보다 중요한 사실은 시어벨트는 지금까지 논의되어 온 미학의 통합적 세계관과는 전혀 다른 차원인 기독교 세계관을 개혁주의 미학 이론의 핵심으로 받아들이고 있다는 점이다. 시어벨트는 자신의 저서인 『타락한 세계를 위한 무지개』에서 창조세계의 아름다움과 타락한 세계의 추함을 그리고 『신선한 올리브나무 잎 물어오기』에서 구속의 예술과 모던 예술과 포스트모던 예술의 경향을 개혁주의 미학의 입장에서 정리하고 있다. 필자는 이러한 사실이 시어벨트가 자신의 미학이론을 기독교 세계관의 틀에서 종합적으로 이해하도록 시도했음을 증거 하는 것으로 판단한다.

참고문헌

- Berleant, Arnold. (2004). *Re-thinking Aesthetics: Rogue Essays on Aesthetics and the Arts*. Burlington: Ashgate.
- Bratt, James D. (1998). *Abraham Kuyper: A Centennial Reader*. Grand Rapids: Eerdmans.
- Collingwood, R. G. (1997). "Art and Craft," in: Susan L. Feagin . Patrick Maynard (ed.), *Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press. 215-220.
- Danto, Arthur C. (2004). 김광우 · 이성훈 역. 『예술의 종말이후』. 서울: 미술문화.
- Eco, Umberto. *Art and Beauty in the Middle Ages*, Hugh (tr.). New Haven · London: Yale University Press.
- Everett, Katharine · Kuhn, Helmut. (1953). *A History of Esthetics*. New York: Dover.
- Gombrich, Ernst Hans (1999). 백승길 · 이종승 역. 『서양미술사』. 서울: 예경.
- Hughes, Anthony. (1997). *Michelangelo*. London: Phaidon.
- Kuyper, Abraham (2002). 김기찬 역. 『칼빈주의 강연』. 서울: 크리스찬 다이제스트.
- Luttikhuisen, Henry M. (1995). "Serving Vintage Wisdom: Art Historiography in the Neo-Calvinian Tradition," in: Lambert Zuidervaart . Henry M. Luttikhuisen (ed.), *Pledges of Jubilee*. Grand Rapids: Eerdmans.
- McGoldrick, James Edward, *God's Renaissance Man* (Darlington: Evangelical Press, 2000).
- Panofsky, Erwin. (1955). *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton · New Jersey: Princeton University Press.
- _____ . (1968). *Idea*. New York: Harper & Row.

- _____ . (1960). *Renaissance and Renascences in Western Art*. Stockholm: Almqvist & Wilsell.
- _____ . (1972). *Studies in Iconology*. New York: Harper & Row.
- Rookmaaker, Hans. (1993). 김유리 역. 『현대 예술과 문화의 죽음』. 서울: IVP.
- _____ (2002). 김현수 역. 『예술과 그리스도인』. 서울: IVP.
- _____ (1993). 정중은 역. 『예술과 그리스도인의 생활』. 서울: 생명의 말씀사.
- _____ (1972). *Gauguin and 19th Century Art Theory*. Amsterdam: Swets & Zeitlinger.
- Seerveld, Calvin. (1977). *A Christian Critique of Art and Literature*. Halmilton: Guardian Press.
- _____ (1994). "A Christian View of Art and Aesthetics" in: George C. van der Walt (ed.), *A Window on The Art*. Potchesfstroom: Potchesfstroomse Universteit vir Christelike Hoër Onderwys, 1994. 27-40.
- _____ (2000). *Bearing Fresh Olive Leaves: Alternative Steps in Understanding Art*. Toronto: Toronto Tuppence Press.
- _____ (1980). *Rainbows for The Fallen World: Aesthetic and Aesthetic Task*. Toronto: Toronto Tuppence Press.
- _____ (1980). "Towards a Cartographic Methodology for Art Historiography," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39. 143-54.
- _____ (1993). "Vollenhoben's Legacy for Art Historiography," *Philosophia Reformata* 58. 49-79.
- Smith, Robert D. (2000). *Apocalypse: A Commentary on Revelation in Words and Images*. Collegeville: The Liturgical Press.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. (1970). *History of Aesthetics II: Ancient Aesthetics*, C. Barrett (ed.). Warszawa: PWN-Polish Scientific Publishers.
- Walther, Ingo F. (2005). *Masterpieces of Western Art: From the Romantic Age to the Present Day*, vol. 1. Los Angeles: Taschen.
- Warmington, Eric H. . Rouse, Philip G. (ed.). (1984). *Great Dialogues Plato*. New York: Penguin Books.
- Zuidervaart, Lambert. (1995). "Transforming Aesthetics: Refleotions on the Work of Calvin G. Seerveld," in: Lambert Zuidervaart . Heny M. Luttikhuizen(ed.), *Pledges of Jubilee*. Grand Rapids: Eerdmans. 1-22.