

# 바실리 칸딘스키(Wassily Kandinsky), 피에트 몽 드 리앙(Piet Mondrian), 카지미르 말레비치(Kazimir S. Malevich) 추상회화의 신지학적 배경과 기독교의 복음\*

## Theosophical Background of Abstract Painting of Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Kazimir S. Malevich and the Gospel of Christianity

심상용 (SangYong Sim)\*\*

### ABSTRACT

Abstract art was regarded as a triumph of 20th century art, as part of pure aesthetics cut off from the material world and cut short. It was in this context that leaders of 20th-century abstract paintings such as Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Kazimir S. Malevich were noted. However, despite the difference in degree, all of them believed or followed Blavatsky's modern theosophy and the theory or the doctrinal system of the modern theosophy permeated into their abstract aesthetic discourse. It is not understandable without the influence of the perspective of modern theosophy that their abstract discourse, such as "super conscientiousness" and "sixth sense," help them go further to experiencing the true universe-or celestial sphere.

In this context, the ultimate goal of this discussion is to see how fundamentally the theoretical or doctrinal system of modern theosophy, which influenced the discourse of abstract painting, is opposed to the gospel faith based on the Christian Bible. For example, in the gospel faith of Christianity, humans are sinners before God, but humans who speak in modern theosophy are able to move on to the gods inherent in their existence through spiritual evolution through some spiritual training.

These comparisons will help us read 20th-century art in a spiritual context with a sense based on the gospel.

**Key words :** 20th century abstract painting, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Kazimir S. Malevich, modern theosophy, anthroposophy, christianity gospel.

\* 2020년 05월 12일 접수, 06월 10일 최종수정, 06월 11일 게재확정  
이 논문은 제14회 기독교학교교육연구소 학술대회(2019년 11월 30일)에서 발표한 원고를 수정·보완한 것임.

\*\* 서울대학교(Seoul National University), 미술대학 교수, 서울시 관악구 관악로 1, syshim61@snu.ac.kr

## 들어서며 : 20세기 초 추상미술 담론과 근대 신지학의 상관성

추상미술은 클레먼트 그린버그(Clement Greenberg) 같은 영향력 있는 이론가에 의해 ‘20세기의 쾌거’로 예찬되었다. 추상미술은 착시(錯視) 같은 비본질적인 요인을 제거하는 것을 넘어, 물질계와의 타협을 거부하는 순수성과 자율성의 미적 결정체로 간주되었다. 이런 맥락에서 지난 세기는 바실리 칸딘스키(Wassily Kandinsky)와 피에트 몽드리앙(Piet Mondrian), 카시미르 말레비치(Kazimir S. Malevich) 등의 추상회화에 환호했고, 영감의 출처로 삼았으며 그들을 20세기 정신사의 명예로운 반열에 추대했다. 후대의 예술가들은 그들이 남긴 멋진 담화들을 그들의 두뇌와 마음에 담았다. 칸딘스키가 ‘예술가의 영혼 속에 있는 감정’이나 ‘화가가 눈만 훈련해선 안 되며 영혼을 훈련시켜야 한다’고 말할 때 그랬고, 몽드리앙(1831~1891)이 세상의 무질서로부터 인간을 해방시키고 이를 통해 ‘인간이 창조하게 될 새로운 에덴’을 설파했을 때 그랬다. 말레비치가 정신의 진화를 통해 이르게 될 ‘창조적 미래’ 같은 개념을 설파했을 때도 다르지 않았다.

하지만, 정작 그들이 자신들의 미학의 원석을 채집하고 형성했었을 원 개념들, 영혼의 훈련이나 진화, 새로운 에덴, 창조적 미래 같은 것들의 출처에 대해서는 충분히 논의되지 않았던 측면이 있다. 그것들의 출처에 대해서는 칸딘스키를 비롯해, 몽드리앙, 말레비치를 비롯한 20세기 초 추상회화의 선두주자 다수가, 정도의 차이에도 불구하고 헬레나 블라바츠키(Helena P. Blavatsky)의 근대 신지학(theosophy, 神智學)이나 루돌프 스타이너(Rudolf Steiner)(1861~1925)로부터 시작된 인지학(anthroposophy, 人智學)의 신봉자들이었다는 것이 그 답의 중요한 일부가 될 수 있다. 이것, 곧 칸딘스키와 몽드리앙, 말레비치 외에도 프란티셰크 쿠프카(František Kupka) 같은 작가가 심취했고, 따라서 그들 예술의 정신적인 기초가 형성되는데 결정적인 영향을 미친 신지학과의 상관성을 밝히는 것이 이 논의의 주된 내용이다. 이 논의는 제도권 미술사에서 크게 중요하게 다뤄지지 않았다. 예컨대 칸딘스키 회화 담론에서 중요한 내적 필연성 개념이 신지학에서의 조응 또는 진동의 그것과 긴밀하게 관련되어 있음에도, 이러한 측면을 부각한 연구를 찾아보기는 쉽지 않다(이규영, 2016: 222).

그럼에도 이 부분을 누락하고, 위에 언급한 추상화가들의 추상회화와 그 추상담론을 논하는 것은 매우 한계를 지닌 것일 수밖에 없다. 칸딘스키가 그토록 자주 영혼에 대해 논할 때의 그 영혼, 몽드리앙이 그토록 인간의 해방을 부르짖을 때 그 해방의 내적 의미를 제대로 파악하기란 사실상 불가능할 것이다. 그러한 용어와 개념들이 근대 신지학에서 온 것들이기 때문이다. 근대 신지학은 당대의 지식인과 예술가들 사이에 널리 퍼져 있었던, 교리와 학문적 지식의 경계를 오가며, 이교적 구세주의와 천년지복설을 학문적 언설로 뒤섞어놓은 일종의 비교(秘敎) 같은 것이었다. 사전은 1875년 신지학 협회

를 설립한 블라바츠키를 20세기 최고의 영매로 소개하고 있다. 그 근원은 영적 진화의 단계를 중심으로 하는 신비적 계시론의 일환인 독일의 천계론과 접신론에 까지 맞닿아 있다. 이로부터 받은 영향에 힘입어, 세기 초 추상 담론이 예컨대 그것의 도움으로 세속세계를 넘어 참된 우주나 천상계를 경험하는 데까지 나아간다는, ‘초의식’(superconsciousness)이나 ‘제 6감’(sixth sense)으로 도약할 수 있었던 것이다.

서구에서 추상미술이 발원한지 한 세기가 넘었으니, 이제 그것의 의미와 성과에 대해 비평적으로 되짚어 보아야 할 시점이 되기도 했다. 그것이 이 논의의 직접적인 관심사인 것은 아니더라도, 어떤 지점들에선 ‘추상미술의 재해석’이라는 역사해석의 시의성에 대한 기대와의 교차 개연성도 있을 수 있으리라. 밝혔다고, 이 논의의 초점은 20세기 초 추상회화의 지평이 형성되는 국면에 블라바츠키의 근대 신지학이 어느 정도 긴밀하게 영향을 미쳤는가를 살펴보는 것에 있다.

이 논의의 또 하나의, 어떤 의미에서는 보다 궁극적인 목표는 20세기 초 추상회화의 담론지평에 영향을 미쳤던 근대 신지학의 이론 또는 교리체계가 성서에 기반을 두는 기독교 복음 신앙과 얼마나 근원적으로 배치되는가를 살피고, 이를 통해 정신사적 맥락에서 20세기의 예술을 읽는 분별력을 보다 조밀하게 하는 데 있다. 기독교의 복음 신앙에서 존재론은 어떤 영적 훈련의 결과로서 정신적 진화를 통해 존재에 내재하는 신(神)으로 나아가는, 근대 신지학이 밝히는 그것과 뿌리부터 다르다. 기독교 복음 신앙에서 추구되는 진리와 지혜는 인간 자력으로 쟁취할 수 있는 것이 아니며, 존재의 진화를 위해 ‘영(靈)들’이나 ‘다른 신들’에게 도움을 청하는 일에 대해서는 엄중하게 경고한다.

목표가 이러하니 만큼, 이 논의는 작가들의 인식과 추상담론, 조형론의 형성에 근대 신지학이 영향을 미치는 측면에 지면을 할애해야 했고, 이는 그 산물로서 그들의 구체적인 작품 분석의 문제는 다음으로 미루어야 하는 조건이 되었다. 이 아쉬움은 이 연구가 지속되어야 할 이유이기도 할 것이다. 한 가지 더 밝히자면, 이들 세기 초 추상화가들이 신지학에 심취하거나 추구했다는 점, 이를 통해 신지학적 관점이 어떤 식으로건 어떤 수준에서건 그들의 추상 조형에 관여되었을 것이라는 사실과 사실에 의거한 합리적 추론, 그리고 신지학과 기독교 복음과의 몇몇 대조되는 부분의 비교 및 조명이 이 논문의 논지이다. 따라서 이러한 논의가 세기 초 추상회화와 본 논문에서 언급되었던 작가들의 추상회화의 해석과 감상에 어떻게 적용되어야 하는가는 또 다른 해석의 문제로 남을 수밖에 없다. 이는 이 논문의 논지가 다른 해석적 신중함 없이 실제적인 작품 해석에 적용되는 것이 매우 주의를 기울여야 하는 작업임을 의미한다.

1) 보이스가 정신적 지각능력으로 농업, 예술, 경제, 의학, 그리고 교육에서 혁명을 일으킬 수 있다고 믿었던 것도 바로 이 때문이다. 스타이너의 신지학은 종교와 과학 모두가 인간을 자유롭게 하는 데 실패한 것에 반해, 예술이 성공시킬 수 있다고 믿었다.

## I. 20세기 초 추상미술 담론과 근대 신지학

### 1. 바실리 칸딘스키와 비교(秘敎)적 추상화 담론

칸딘스키가 당시 러시아에서 소용돌이치던 정치적 혁명의 사회적이고 물질적인 속성을 멀리했던 배경에는 예술의 궁극적 의미가 물질로부터 영혼을 해방시키는 것이라는 신념이 있었다. 인간 정신의 순수한 본질을 회복하는 ‘정신의 항쟁’을 위해, 예술은 세계의 모방이나 재현에 머물러선 안 되며, 세계 너머에 대한 각성을 매개함으로써 정신을 어둡게 만드는 근대적 삶을 극복하도록 돕고, ‘정신적 갱신’을 이끌 수 있어야 한다는 신념이었다(Meecham, Sheldon, 2000: 69~70). 그렇게 하기 위해 예술은 대상의 공허한 재현으로 남는 것을 거부해야만 했다.

칸딘스키에게 인간의 감정, 직관은 영혼의 진동, 내적 울림으로 구성되고, 그것은 우주의 보편적 원리로서 자연, 우주의 진동, 내적 울림과 연결되기에, 회화는 그것을 형과 색으로 표현해야 하는 임무가 있다. 작품은 감춰진 우월한 실체, 곧 영적 질서를 드러내는 것이어야 한다. “예술은 일시적이거나 환영적인 것이 아니라, 영원한 존재의 사실들을 근본적으로 다루는 것이다. 즉, 예술은 해방된 영혼의 실재인 것이다(Jinarajadasa, 2006: 18).” 그렇기에 그는 그려진 회화나 테생으로서의 예술을 거부했다. 회화는 그 ‘신비로운’ 내용으로 인해, ‘영적 호흡에 의해 살아있는 것이 될 때’, 또는 ‘영적 기운의 형성에 관여할 때’ 비로소 좋은 것이 될 수 있기 때문이다. 그의 회화론의 중심 개념인 실재, 정신, 영혼, 직관은 공통적으로 종교적 초월성을 연상하게 한다. 칸딘스키는 예술이 종교적인 예언적 힘을 가지고 있다고 믿었다(윤희경, 2012: 82).

칸딘스키는 1910년 <무제(첫 추상 수채화)>를 전후로, 완전히 추상회화의 단계로 넘어갔다. 그의 초기 회화들은 주로 화려한 색채를 사용하는 풍경화로, 러시아의 민속을 주제로 하는 재현적 성격의 것들이었다. 하지만, 1912년 까지 목격되던 그러한 접근은 1913년을 기점으로 사라졌는데, 이는 칸딘스키가 자신의 회화가 사람들을 영적 혁명으로 간주하기 시작한 시점과 일치한다. 내적 필연성의 담지체로서 회화의 의미가 포함된 『예술에서 정신적인 것에 대하여』를 발표했을 때, 칸딘스키는 이미 신지학과 인지학, 비교(秘敎)적 강신술 등에 큰 관심을 기울이고 있었다.

블라바츠키의 근대 신지학 이론-또는 교리-체계를 접하면서, 칸딘스키의 추상화 담론에 신비주의(mysticism) 맥락이 본격적으로 드러워지기 시작했다. 담론의 행간에 신비주의적 교의가 스며들면서, ‘인간이 자신의 신성(神性)을 드러낸다’거나 ‘인간이 우주의 일부라는 사실을 자각하도록 하는 것’, ‘새로이 도래하는 영적 왕국(nouveau Royaume spirituel)’, ‘태양 로고스’ 같은 비교적 개념과 용어들이 적극 차용되기 시작했다. 예컨대 ‘상위의 마음’, 또는 ‘제1 로고스’ 등이 그의 추상회화의 미적 동기와 목적, 특성을 묘사하는데 사용되었다. 『예술에 있어 정신적인 것에 관하여』에서 밝힌 그의 추

상화 담론은 이미 예술가의 감성에 의해 정신적 세계인 ‘미래의 왕국’이 지상에 수립될 수 있다는, 신지학의 교리체계의 완전한 확장으로 보였다. 그의 ‘새로운 영적 왕국’의 의미를 이해하려면 신지학의 윤회론을 경유해야 한다. 아서 E. 포웰(Powell)에 의하면, 이 윤회는 공간이 스스로를 인식해 나가는 방식으로서, 모나드에서 출발한 인간이 인간의 마음(천상의 인간)을 거쳐 태양 로고스에 이르는 일련의 과정을 의미한다(Powell, 1985: 44).

“칸딘스키는 비교술(秘敎術) 같은 독일철학을 통해 면면히 내려온 신비주의와 그로 인한 망상에 상당히 심취해 있었다. 그의 색채이론의 출처도 이와 무관하지 않았다(Kandinsky, 1913: 620). 정신의학자이자 범죄학자이며 진정한 영적 회기를 목격했다고 주장하는 세자르 롬보로소(Cesare Lombroso) 외에도 칸딘스키는 플라마리용, 쿠룩크, 리쉴레 같은 사자(死者)와의 대화를 믿는 다른 사람들로부터도 적지 않은 영향을 받았다. 이로 인해 그는 정신세계로 들어가는 진정한 문은 블라바츠키와 일련의 비교 그룹이 선언했던 것처럼, “사자(死者)의 영혼을 깨우는 것에 의해 가능하다는 사실을 분명히 한다(Harouel, 2009: 80).” ‘하나의 거대한 영적 움직임이 큰 무리의 사람들을 모은다’거나 사람들을 ‘인도하고 지원하는 큰 손’ 같은 개념들은 사자(死者)와의 포괄적인 거래에 기초하는 대체로 비교(秘敎)로부터 온 것들이다.

영혼의 카르마로의 변신에 대한 칸딘스키의 믿음의 형성에 직접적이고도 큰 영향을 미쳤던 또 한명의 인물로, 인지학(anthroposophy)의 창시자이기도 했던 루돌프 스타이너(Rudolph Steiner)를 빼놓을 수 없다. 그는 1902부터 10년 간 독일 신지학(神智學) 협회의 회장을 맡았던 인물로, 그의 사상의 핵심은 현대의 물리학적 지식의 한계를 훨씬 뛰어넘는, ‘물질세계를 초월하는 인간의 정신적 지각능력’에 있다. 슈타이너의 인지학의 영향력은 매우 크고 방대해서, 독일의 대표적인 실험예술가 요셉 보이스에게 까지 그 파급력이 미칠 정도였다.<sup>1</sup>

스타이너의 인지학은 사자(死者)들의 기록을 지닌, 산스크리트어로 ‘아카샤(Akasha)라고 불리는 대기(우주의식)’를 통해 물질계를 초월해 사라진 아틀란티스 제국의 사람들과 만나는 것도 가능하다고 믿을 정도로 비학(秘學)적인 성경이 강한 것으로, 15세기 크리스찬 로젠크로이츠(Christhan Rosenkreuz)에 의해 설립된 12단계의 환생설이나 동양 고대의 영적 체험 등, 매우 다양한 요소들이 혼합된 장미십자회(Rosicrucians)와도 계보적으로 상당부분 겹친다. 이에 심지어 사탄의 영지(Lucifer-Gnosis)를 통해 나타나는 ‘지식의 오솔길을 따르는 글’의 인도를 따르는 것도 포함되어 있을 지경이다. 칸딘스키가 심취했던 영적 세계에서 그 인도는 유령의 지시를 보여주는 회전 테이블이라는 매개체에 의해 스스로를 드러낸다. 이러한 사실들에 기반해, 파리 2대학의 장 루이 아루엘(Jean-Louis Harouel) 교수는 블라바츠키의 교리를 학습하고 전수받은 칸딘스키의 면모에 대해 기술한다.

“이로써 칸딘스키에게 세계의 정수(la verite du Monde)로 들어가는 문은 잠든 사자의 영혼을 불러내는

과정을 통해서만 열린다는 것이 분명해 졌으며, 이는 그가 예찬해 하지않았던 블라바츠키와 신지학협회가 전수하는 바로 그것이었다(Harouel, 2009: 80).”

앞서 언급한 ‘하나의 거대한 영적 움직임이 큰 무리의 사람들을 모은다’거나 ‘인도하고 지원하는 큰 손’ 같은 개념 외에, ‘비물질적 항쟁’이나 ‘정신의 갱신’, ‘내면의 필연성’ 같은, 칸딘스키가 자주 사용했던 개념들도 사자(死者)와의 포괄적인 거래를 공식화하는 비교의 측면과 무관하지 않다. 그런 개념들이 블라바츠키의 접신술을 계승한 지나라자다사(Jinarajadasa, 1875~1953)의 개념들과 유사한 것은 결코 우연이 아니다. 인간을 진화시키고, 즉 더 나은 로고스를 향해 윤회시키고, 인간과 우주를 보다 긴밀하게 연결시켜주는 인식방법으로서의 예술에 대한 지나라자다사의 관점은 정신의 항쟁과 그를 통한 정신의 계몽이라는 칸딘스키의 담론과 매우 유사하다. 지나라자다사가 예술을 영혼의 진화의 중요한 요소로 간주한다고 했을 때, 그 영혼의 진화는 기존의 추상화 담론에서 익숙해진 용어요 개념이다.

스타이너의 인지학은 종교와 과학 모두가 인간을 자유롭게 하는 데 실패했던 것에 반해, 예술은 성공할 수 있다고 믿도록 했다. 물론 여기서 영혼의 진화의 의미는 ‘물질적인 실체의 이면에 있는 아스트랄 실체’와 ‘인간을 엮어매는 카르마’를 거리를 두고 인식하게 함으로써, 사람들을 ‘보편적 실체’로 나아가도록 인도하는 일이다. 이런 맥락에서 예술가는 인간의 영혼을 신적 단계로 이끄는 원시종교의 샤먼(shaman)과도 같은 존재로, 영혼의 진화를 이끄는 막대한 임무를 짊어진 존재로 정의되는 것이다.

## 2. 피에트 몽드리앙과 신조형주의(neo-plasticisme)

신지학과 인지학의 신비주의가 칸딘스키의 추상회화에 영향을 미쳤던 정황은 당대의 추상작가들에게서도 동일하게 확인된다. 1909년 암스테르담에서 신지학회(Société Theosophique)에 가입할 때까지도 해도 몽드리앙은 후기인상주의와 야수주의적 특성이 적절하게 혼합된 통상적인 풍경화가였다. 그러다가 블라바츠키의 근대 신지학, 특히 신지학자 쇤마커스(Schoenmaekers)를 만나면서 급진적인 방향전환이 일어났다. 쇤마커스가 자신의 책 『세계의 새로운 이미지』에서 주장한 ‘직각의 우주적인 탁월성’이 몽드리앙의 조형적 원칙에 결정적인 영향을 주었다는 것은 이미 알려진 사실이다. 특히 쇤마커스가 지구의 형태를 이루는 두개의 근원적인 요인을 지구가 태양 주위를 도는 수평선과 태양에서 발생하는 공간적 운동으로서의 수직선으로 보고, 그 상충하는 두 질서의 직각적 교차만이 변함없는 완전한 조화를 만들어낸다고 했던 것에서 크게 영감을 얻었다. 이를 접하면서 몽드리앙은 공간적인 환영을 위한 모든 잡다한 선들을 수평선과 수직선으로 대체하기 시작했다. 수평선과 수직선들

로 이뤄진 몽드리앙의 최초의 엄격한 후기 입체주의 구성이 출현하는 시기는 1914년 쇤마커스와 접촉하던 시기와 일치한다.

몽드리앙은 루돌프 슈타이너의 인지학 이론서를 탐독하면서 지속적으로 학습하고 내재화 했다. 카렐 블로트캠프(Carel Blotkamp)에 의하면, 그 영향은 그의 추상회화가 발전했던 시기인 1910년대 뿐 아니라, 이후 세상을 떠날 때까지 (분명한 추적이 가능한 형태로) 그에게 지속적으로 영향을 미쳤다 (Blotkamp, 1994: 13). 이미지, 사물의 외관은 초극해야 하는 장애로 규정되었다. 그의 신조형주의가 로저 프라이(Roger Fry)의 형식주의를 넘어 신플라톤주의 사상에 그 기원을 두고 있음을 밝히는 근거다. 신조형주의가 프라이가 말했던 사물들을 그런 모습으로 존재하게 만드는 ‘지속적인 특질’이 인견 신플라톤주의적인 기술로도 들리지만, 어쨌든 이 세계는 어디까지나 ‘초월적인 힘’이나 그것에 의해서만 가능한 ‘내적 계몽’ 같은 신지학적 개념에 보다 계보학적으로 얽혀 있다.

자연에 반대하는 몽드리앙의 태도도 쇤마커스의 영향과 무관하지 않다. 표면적으로는 활기가 넘쳐 보이지만, 자연에는 자연을 능가하는 “근본적으로는 절대적인 규칙”이 존재하기에, 자연의 재현을 연상시키는 모든 것에 대해 잠재적 증오심을 표하기 시작하는 계기 역시 신지학과의 접촉이었던 것이다. 특히 그는 이미 근대 신지학의 원조인 블라바츠키의 종교다원주의적 입장에 경탄해, 그로부터 예술가의 ‘초월적 힘’이 실현하는 ‘내적 계몽’을 회화론의 근간으로 삼았다(Meecham, Sheldon, 2009: 66). 이제 그에게 예술의 목적은 풍경을 음미하는 것이 아니라, 세상의 무질서로부터 인간을 해방시키는 것이었다. 신지학적 관점에서는 인간 역시 자연의 일부에 지나지 않은, 즉 어떤 새로운 정신적 경험과 그로인한 지적 각성을 통해 극복되어야만 하는 존재이기 때문이다. 이러한 그의 관점이 다음의 고백에 표현되어 있다.

“그리고 인간은? 그 자체로는 아무 것도 가진 것이 없다. 인간은 자신이 전체의 한 부분에 지나지 않는다는 것을 자각하며, 그 보잘 것 없고 미개한 개인주의적 자만에서 벗어날 때, 곧 인간이 창조하게 될 에덴에서 행복할 수 있으리라(다발, 1990: 64)”

미술사가 장 뤽 다발(Jean-Luc Daval)이 ‘비타협적 유심론’으로 표현한 바 있는, 신지학의 교훈이 이와 같은 것이었다. 몽드리앙은 블라바츠키의 신지학 이론을 발전시킨 신지학 이론가 애니 베산트(Annie Wood Besant, 1847-1933)의 영향을 특히 많이 받았다. 그가 정신을 색채로 표현하고자 하는 동기를 갖게 된 것도 사유와 감정이 음(音)이나 색(色)을 신체 삼아 물질 형태로 거듭난다는 베산트의 사상과 무관하지 않다. 몽드리앙의 3 원색의 출처가 바로 이러한 베산트의 신지학, 그리고 또 다른 신지학자인 쇤마커스의 영향으로부터 도래한다. 몽드리앙은 보편적인 것은 ‘우주적 관계의 정확한 재

구성'을 나타내는 기본 요소들, 즉 선과 주요색을 통해 표현될 수 있다고 굳게 믿었고, 그 주요색은 다름 아닌 노랑, 파랑, 빨강이었다. 몽드리앙이 결정적으로 중요한 색으로 간주했던 노랑, 파랑, 빨강이라는 생각은 보다 직접적으로 그 세 가지 색을 유일한 색으로 간주한 쇤마커스로부터 온 것임에 틀림이 없다.

그럼에도 몽드리앙의 색 이론과 감각에 결정적인 영향을 미친 것은 슈타이너의 색채이론이었다. 슈타이너의 색채이론은 신지학자들의 개념적인 접근에 비해 훨씬 더 구체적이었다. 예를 들어 파란색에 대해 슈타이너는 다음과 같이 적고 있다. “파랑색은 내부로부터 빛난다. 그래서 우리는 모든 잘나에 그 색채를 경험함으로써 영혼에서 오는 감정과 열망을 회복한다.” 그에게 파란색이야말로 “존재의 가장 깊숙한 자아 속으로 들어가 존재를 둘러싼 일종의 폐쇄를 형성하는 색”이었다(Stenier, 1992: 33).

몽드리앙의 신조형주의는 이러한 교리의 종합이었다. 그가 말하는 ‘새로운 조형’이란 인간의 역사를 훨씬 더 우월하고 궁극적인 지점, 전일성에 의해 개인이 극복되고 훨씬 더 균형있고 행복한 사회와 정신세계로 이끄는 조형, 곧 추상회화를 의미하는 것이다(Harouel, 2009: 76). 1914년 예술애호가 브레머(H.P. Breemer)에게 보낸 서신에서 그는 미술에 대한 자신의 생각이 신지학의 교리와 정확하게 일치한다고 밝힌 바 있다(Blotkamp, 1994: 77). 그렇기에 몽드리앙에게 추상회화는 절대적 진리를 지각 가능한 상태로 드러내는 수단일 뿐 본질은 아니었다. 그는 인간은 이성으로는 접근이 불가능한 보편적 의미를 집요하게 추구하며, 그런 추구로 인해 추상적 조형성이 불가피한 선택이라고 생각했다. 미의 감정이 보편적이기에, 지각은 직관적으로 추상적인 조형성을 지향하게 되는데, 왜냐하면 자연은 현상적이고 지엽적인 반면, 인간은 보편적인 것에만 매달리기 때문이라는 것이다. 몽드리앙은 어떤 보편적인 것이 인간의 의식세계 깊은 곳에 존재한다고 보았는데, 이는 전적으로 신지학의 이론 체계에서 이전되어 온 것이다. 몽드리앙이 자신의 신조형주의 체계를 통해 시도했던 것은 요약하자면 보편적인 진리와 교감할 수 있는 정신적인 미술이었다. 사실 이러한 지향성 자체가 그의 사유가 이미 신지학의 맥락에 포섭된 결과였다. 신조형주의에서 피력된 예술의 목적과 기능은 거의 슈타이너 인지학의 영적 진화 개념에서 건너온 것이다. 이것, 곧 진화야말로 몽드리앙의 회화담론에서 가장 중요한 구축적인 개념이어서, 인생의 가장 긴 시간동안 그의 정신과 이론을 사로잡고, 앞으로 나아가도록 했던 것이 바로 이 진화 개념이었다(Blotkamp, 1994: 15).

또한 몽드리앙은 미술이 보다 위대한 지식의 경지 이르도록 사람들을 돕기 위해서는 그 스스로 ‘극치상태’에 있어야 한다고 생각했는데, 여기서 극치상태란 ‘더 높은 실재’나 ‘진리’, 다름아닌 신지학적 교의를 그 안에 반영하고 있는 상태의 미술을 의미한다. 그는 1차 대전이 안겨준 상실과 절망의 경험, 내일 어떻게 변할지 모르는 세상에서는 어떤 ‘절대적인 확실성’과 그로부터 오는 위안에 대한 기대감으로, 그로서는 틀림없이 절망과 위로의 부재를 넘어서도록 허락하는 힘을 지닌 것으로서 믿었던 신



지학과 인지학의 교의를 따라 나섰던 것이고, 그의 신조형주의와 추상회화는 그 믿음의 구현이었던 셈이다.

### 3. 카지미르 말레비치 절대주의(suprematisme)의 조형과 색채

당대의 다른 추상작가들에 비해 제도적인 교육을 밟지 못했던 탓으로, 모호한 생각과 언어에 의존하기는 했지만, 정작 칸딘스키의 기하추상에 영감을 준 것은 말레비치의 절대주의 조형이었다. 말레비치는 대상이 완전히 제거된, 즉 오브제가 없는 추상인 절대적인 비대상 미술을 지향했다. 물체가 사라진 예술이 새로운 형태를 만들 것이며, 그 새로워진 형태야말로 살아있는 자연의 형태처럼 생생한 것이라고 생각했기 때문이다. 하지만, 어떻게 물질로부터의 해방의 계기를 마련할 것인가? 이 질문에 대한 말레비치의 답도 종교의 힘과 관련된 것이었다. 인간의 영혼을 깨끗케 한다는 점에서, 그에게 종교와 예술은 동전의 양면 같은 것이었다. 양자 모두 “저열한 상태의 물질과 항구적으로 투쟁하며, 물질적인 것을 관념과 필연성의 세계로 재구성하려고 노력한다”는 것이다(이규영, 2016: 221).

‘물체를 연기처럼 사라지게 만든다’로 함축되는 말레비치의 절대주의는 1913년 모스크바에서 시작되었고, 1913년부터 1918년까지 검은 사각형, 컬러 사각형, 흰색 사각형의 세 단계를 거치며 완성되었다. 그의 절대주의는 사실과 재현을 벗어나는 것을 통해 자연의 속박으로부터 자유로워진 회화를 통해, 밝게 빛나는 인간의 미래를 위한 예술적 강령을 만들어내고자 하는 시도였다. 말레비치는 인간의 잠재된 숭고함을 강조하고, 인류의 ‘근원적인 힘’을 믿었다.

말레비치가 중시했던 종교 역시 근대 신지학과 깊게 결부되어 있다. 1880년대 말, 19세기 후반부터 유럽과 미국에 광범위하게 영향을 미쳤던 신지학이 러시아에 유입되기 시작해, 1차 러시아 혁명으로 인한 혼돈의 시기에 많은 지식인, 예술가들에게 침투했다. 이미 세기말적 현상으로서 여러 종류의 종말론과 신비주의 사상이 널리 유행하던 러시아에서 신지학은 빠르게 퍼져나가, 1908년에서 1917년까지는 적극적인 사회운동의 양상을 띠는 데까지 나아갔다(최병근, 2015: 6).

초기는 블라바츠키에 의한 영미권 신지학과 독일을 기반으로 했던 루돌프 슈타이너의 인지학의 양단으로 전개되다가, 러시아 출신의 신지학자 표도르 우스펜스키(Peter Demainovich Ouspensky.1874~1947)가 『4차원. The fourth dimension』(1909)과 『제3논리학. Tertium Organum』(1911)을 출간하는 것을 기점으로 러시아 신지학의 토대가 형성되었다. 우스펜스키 신지학의 특성 역시 ‘영혼의 진화설’에 있다. 시공간에 제한받지 않는 더 높은 차원의 인식 능력을 통해서만 참된 실재를 경험할 수 있으며, 비로소 그가 ‘우주적 의식’이라고 표명한 높은 수준의 의식에 도달할 수 있다는 것이 우스펜스키 영혼진화설의 핵심으로, 이는 신지학의 진화론, 4차원 기하학, 프로메테우스주의의 여러 다원적인 요소들을 합성해 만들어진 것이었다(정지윤, 2001: 20). 이에 의하면, 참된

실재의 세계는 3차원적 시공간에 맞추어진 법칙이나 규범, 합리주의적 사고를 통해서는 결코 이를 수 없다. 모든 가치체계를 뒤엎는 전적으로 탈규범적이고 탈 이성적인 논리체계, 예컨대 이성에 의해 검열되지 않은 직관에 의해 인식될 수 있는 어떤 것이다(이규영, 2016: 245).

우스펜스키의 신지학은 비유클리드 기하학과 4차원에 대한 관심이 고조되어 있던 당시 러시아의 전위주의자 예술가들에게 널리 읽혔다. 전적인 무(無)의 상태에서, 오로지 예술 실험만으로도 3차원의 시공을 넘어서는 4차원으로 통하는 언어가 잉태될 수 있다는 우스펜스키의 주장이야말로 말레비치를 사로잡은 것이었다. 말레비치가 자신의 회화를 논할 때 자주 사용했던 ‘탈논리적’이나 ‘초이성적 사실주의’ 등의 용어가 바로 우스펜스키로부터 온 것이다. 이성으로는 결코 포착할 수도, 표현해낼 수도 없는 실재, 또는 본질을 탈 이성의 차원에서 포착해 드러내는 것이 말레비치가 말하는 ‘초이성적 사실주의’인 것이다(이규영, 2016: 245). 여기서 ‘초이성’의 개념은 우스펜스키의 신지학 이론 중에서 ‘4차원적 동일성의 세계’에서 인용한 것으로, 플로티노스의 유출 개념의 연장이라 할 수 있다. 이는 직관과 영감에 의해 정신과 물질, 영혼과 우주 만물이 교감한다는 신지학의 원리-또는 교리-로부터 도래한 것이다.

말레비치는 신지학에서 온 ‘초이성적 사실주의’ 개념에 기반해, 자신의 조형과 색채론을 전개했다. 먼저 형태를 보자면, 말레비치 절대주의에서 가장 중요한 도형인 검은 색 사각형은 물질이 죽고 부패해 소멸하는 장소로서, 기존 회화의 이성적인 서사와 질서가 폐기되는 곳이며, 그런 의미에서 동시에 창조의 근원적인 지점이기도 하다. 말레비치에게 형태 이상으로 중요한 것이 색채인데, 색채가 ‘초이성 언어’에 가장 근접한 것으로, 세계에 오염되지 않은 순수감각을 드러내기 때문이다. 색채는 회화의 도구나 부속물 이상의 의미를 지니는 것이었다. 색은 그 자체로 하나의 독립된 차원이거나 체계로서, 어떠한 미학적 규범 이전에 시간과 공간 안에서 스스로 생성되고 존재하는 것이기 때문이다. 그렇기에 그에게는 어떤 설명도 필요 없이 검은 사각형의 성격은 경제적인 반면, 빨간색의 사각형은 혁명의 신호였다. 같은 맥락에서 흰색 사각형에선 순수가 작용하는 것을 본다고 말했다(이규영, 2016: 248). 그의 절대주의에서 흰색의 의미는 영원하며 한계가 없는 무한의 세계를 지향하는 색이라는 특별한 의미를 지닌다(이규영, 2016: 248).

말레비치는 초이성적 인식으로 성취된 순수한 ‘회화 자체’를 통해, 영원한 새로운 세계의 탄생을 알리고, 사람들에게 그 세계로의 동참을 호소했다. 이 세계는 실재의 완전한 해체를 통해 새로운 실재의 탄생을 알린다. 말레비치의 검은 사각형은 ‘텅 빈 이콘’이라는 의미에서, ‘이콘 파괴론자의 이콘’으로도 설명되지만, 앤소니 줄리어스(A. Julius)는 그것을 ‘새로운 세계를 창조하는 신의 작품’에 오히려 더 가까운 것이라고 말한다. 말레비치는 자신의 절대주의가 세속적인 정치적 이념과는 비교할 수 없는 숭고한 개념이지만, 동시에 러시아의 공산혁명을 위해 길을 낼 것으로 믿기도 했다. 정치적 야망이

르드의 지상명령 역시 사회를 바꾸고 지상에 유토피아를 건설하는 것이기에, 적어도 전통적인 형상적 회화를 폐기해야 한다는 점에선 크게 다를 바가 없었기도 했고, 무엇보다 우주적 천년지복설이 대상 없는 절대주의적 예술의 회화적 혁명을 통해 사회적이고 경제적인 혁명으로 이어져야 하리라고 믿었기 때문이었다. 물론 그 낙원은 말레비치의 러시아의 신지학적 믿음에 그 근간을 두고 있는 것이다. 말레비치에게도 추상은 조형 차원을 담론을 훨씬 넘어서는 ‘영혼에게 말하는 언어’요, 인간의 영혼을 정화하고 진화시키는 힘을 지닌 어떤 것이었다(Harouel, 2009: 77).

## II. 근대 신지학과 기독교 복음의 차이

### 1. 하나님 나라의 지혜와 세상 통치자들의 지혜

추상미술의 서술에 사용되었던 개념과 용어들이 인간을 잠재적 신으로 정의하는 근대 신지학 이론에서 왔다는 것이 의미하는 바는 결코 가볍지 않다. 인간을 어떤 정신적 훈련에 의한 잠재력의 진화를 통해 존재 내의 잠재적 신을 깨우고, 비로소 자신의 신성을 드러내는 신적 존재로 정의하는 근대 신지학의 이론 또는 교리체계는 기독교의 복음, 곧 창조주 하나님과 피조된 인간, 원죄(原罪)와 그 대속의 복음에 크게 반하는 것이기에 그렇다.

근대 신지학의 관점은 예컨대 ‘스스로 신이 될 수 없음’의 고통스러운 자각에서 예술의 승고가 태동된다는, 장 프랑수아 리오타르의 문학적 수사와는 그 차원이 다르다. 그렇기에 어떻게 해서 그토록 많은 세기 초의 예술가와 지식인들이 알지도 못하는 신을 불러내는 주술까지 포함하는, 비학에 설득되었던가를 생각해볼 필요가 있다. 물론 그러한 영지주의적이고 비학적인 추구에 대해, 자크 랑시에르 같은 후대 이론가들의 비판들이 없지 않았다. 랑시에르는 재현 불가능한 세계의 존재를 세뇌시키는 것만으로도, 예술을 ‘신성한 공포의 기호 아래’로 처박는 것과 다르지 않다고 경고했다. 사실 신지학적 비학 쪽이건 랑시에르 쪽이건, 큰 틀에서 보면 차이는 생각만큼 크지 않다. 부조리한 물질세계에서 벗어나기 위한 영혼의 진화에 매달리는 것과 인간과 문명을 암흑으로 이끌었다는 판단 아래, 일체의 초월 신앙을 등지고 유물론으로 귀화하는 것이 뫼비우스의 띠처럼 끊임없이 서로 순환해 왔기 때문이다. 예술을 영적인 윤회를 거듭하면서 진화된 높은 수준의 정신의 산물로 정의하는 신지학의 관점만큼이나 합리적 유물론에 기반하는 랑시에르 류의 사유인식도 기독교의 복음의 관점과는 극명하게 배치된다.

기독교의 창조주 하나님은 모든 사람을 하나님의 영광을 직접 경험하고 공유하도록 초대하기 위해, 대속의 주 그리스도를 준비한다. 인간은 자신의 내면에 거하는 작은 신을 깨우는 정신의 진화를 통해

서가 아니라, 오직 그분의 구원의 섭리 안에서만 자신의 진정한 모습과 본질적인 문제와 마주하는 것이 가능한 존재다. 예수, 복음서들을 가득 채우는 그 거대한 인물만이 사람들에게 무엇이 결핍되어 있으며, 무엇이 필요한가를 전지적으로 알고 있는 동시에, 그들 곁으로 다가와 그들과 동등한 비천한 신분에서 처하기를 마다하지 않는, 그 분을 준비한 하나님의 지혜는 인간이 자력으로 성취할 수 있는 지혜와는 근원적으로 다르다.

더 나아가 성경은 사람의 계획을 성취하기 위해 ‘영(靈)들’이나 ‘다른 신들’에게 도움을 청하는 일에 대해 거듭 경고한다. “기독교의 성서의 가르침은 분명하다. 그렇게 하는 것은 무의미한 것을 넘어 매우 해로운 결과를 도래케 할 것이기 때문이다.

“그러므로 주의하라. 그런 일에 관계하지 말라. 여호와가 유일하신 하나님이다. 다른 신은 없다. … 무당이나 신접자의 힘을 빌려 운명을 좌우하고자 하는 것은 신성모독이다(사이어, 2009: 289~290).”

하나님의 지혜는 감추어져 있기에, 이 세상의 지혜자들과 통치자들은 알지 못한다(고린도전서 2:8). ‘이 세상(this-world)’은 예수가 빌라도에게, 바울이 고린도 사람들에게 문명의 ‘폭력적인 정상성’을 가리킬 때 사용했던 말이다. 인간의 힘을 쌓아올리는 자의 지혜는 벼락을 끌어들이는 피뢰침과도 같다. 하나님의 길은 이 세상의 길과 다르고, 하나님의 생각은 이 세상의 생각과 다르다(이사야 4:8). 이 세상의 지혜는 하나님의 지혜를 방해하고 교란한다. 이 세상의 나라들은 제국을 꿈꾸고 제국은 약자들을 약탈하지만, 하나님의 나라는 이 세상에 속한 것이 아니기에 그렇게 작동하지 않는다. 하나님의 나라는 제국을 세우는 것이 아니라 허문다. 폭력으로 짓밟는 대신, 비폭력으로 폭력을 무력화한다. 하나님 나라는 폭력과 전쟁을 통한 정복과 억압으로 세워진 로마제국과 대조된다. 하나님의 지혜는 그것을 자력으로 추구하려는 헬라인의 그것과 다르다. 하나님의 지혜는 인간의 지혜가 닿을 수 없는 감추어진 곳에 있다(고린도전서 2:8).<sup>2</sup>

기독교의 복음은 인간의 내면세계가 정신적 원칙에 대한 근거가 되어 줄 수 없다는 사실에 기초한다. 죄로 얼룩진 존재로부터는 진리와 선(善), 겸손과 너그러움, 최소한의 성실성도 기대할 수 없다. 존재의 심연은 길을 잃은 정신의 상태, 곧 진리와 정의로부터 분리되고, 양심이 소멸된 상태에서 스스로 벗어날 수 없다. 사도 바울은 초대 고린도교회에서 자신들의 영적 상태에 대한 착각에 빠진 사람들, 자신들이 스스로 하나님을 아는 지식을 얻었노라 확신하는 사람들에게 대해 언급하면서, 그런 지식은 사람을 오만하게 만들 뿐이라고 말한다.

오만과 착각에서 벗어나, 온전한 이룸으로 나아가는데 필요한 것은 존재 내의 힘이 아니다. 이런 맥

2) 이 지혜는 세상으로 지혜로는 결코 이를 수 없으며(고린도전서 1:21), 실제로 이 세대의 통치자들이 한 사람도 알지 못한 것으로, 만일 알았다라면 영광의 주를 십자가에 못 박지 아니하였을“ 그러한 지혜다.

락에서 바울 사도의 선포를 귀담아 들을 필요가 있다. 우리가 믿는 바와는 달리, 인간의 지식은 그 성취가 클수록 오히려 지식의 주체를 교만이라는 무덤으로 이끌 뿐이다. 우리를 무덤으로부터 꺼내는 것은 지식이 아니라, 그 근원이 하나님인 사랑이다. 오로지 사랑만이 주체를 악덕으로부터 지켜준다. 그렇기에 여전히 자신이 무언가를 알고 있다는 믿는 그 사람은 아직 참된 지식에 도달하지 못한 사람이다. “만일 누구든지 무엇을 아는 줄로 생각하면 아직도 마땅히 알 것을 알지 못하는 것이요 또 누구든지 하나님을 사랑하면 그 사람은 하나님도 알아주시느니라.”(고린도전서 8:1~3).

기독교의 복음에서 의미하는 지식과 지혜는 하나님이 만세 전에 손수 성취하신 것으로, 하나님의 독생자 예수 그리스도를 대속의 주로 우리에게 허락하심을 아는 지혜다. 기독교의 신성의 비밀이 여기에 있다. “병적인 논리학자는 모든 것을 명료하게 만들려고 애쓰다가 모든 것을 신비롭게 만드는데 성공한다... (반면) 그리스도인은 도그마의 씨앗을 가장 컴컴한 곳에 둔다. 그런데 그것은 사방으로 가지를 뻗어 풍성하고 자연스러운 건장을 자랑한다(체스터턴, 2010: 69).” 그리스도인은 한 가지, 곧 하나님의 독생자의 성육신을 신비로운 비밀로 남겨둠으로써, 모든 것들의 명료함을 경험하는 사람이다.<sup>3</sup> 칸딘스키는 ‘눈을 넘어서는 영혼’을 추구하라고 촉구하지만, 그리스도인 예술가는 ‘죄를 넘어서는 영혼’으로 하나님의 영광이 갖는 위엄의 실재성과 경이로움에 대해 눈뜬다. 실제 감각을 전능하신 창조주의 ‘계심’을 믿는 믿음과 결부시키는 것이다. 하나님의 ‘계심’의 실재성을 통해 삶을 구성하는 실재들에 대한 감각이 정제, 순화되는 것이다. 경외의 마음으로 하나님을 목상할 때, 존재와 실존에 대한 올바른 인식과 그것에서 오는 환희의 감각이 생생해진다. 하나님의 실재를 바라볼 때, 창조된 실재도 제대로 바라보게 되는 것이다. 우리 주위에 ‘세상이 존재한다’는 사실에 경이로움을 느끼게 되는 것이다.

## 2. 비기독교적 ‘구원자-예술가’론

칸딘스키는 예술가를 진화론적 윤회의 높은 단계로 사람들을 이끄는 인도자로 생각했다. 그는 예술가를 내적으로 드높게 성취된 존재로 간주했다. 내적 계몽을 통해 자신의 영혼을 가다듬은 충만한 존재요 내용에 상응하는 형식의 창조자로 말이다. 그의 표현에 의하면, 고결하고 숭고한 임무 수행을 위해 저 높은 영적 상위로부터 부름받은 메신저였다(칸딘스키, 2000: 131). 그가 예술가를 신으로 대체하지 않은 것이 차라리 다행일 지경이다. 그는 예술가를 천부적 재능을 지닌 존재는 물론이고, 자주 왕으로 부르기도 했다.

예술가는 임무를 가진 사람들로서, 그 임무는 사람들을 윤회의 상위 단계로 이끄는 것이고, 그 목적

3) 앞의 책, pp.311~312. 하나님의 독생자는 눈물 흘리고 분노하는 동안에도 무언가를 감추고 억제했다. 갑자기 침묵하거나 서둘러 고독을 택함으로써 계속해서 무언가를 은폐했다. “그것은 이 땅 위를 걷는 동안 너무나 커서 우리에게 보여줄 수 없었던 ‘하나님 되심’, 하나님의 실체 바로 그것이었다.

지는 ‘새로이 도래하는 영적 왕국’으로 ‘태양 로고스’를 의미한다. 이런 주장은 그가 인간의 영적 삶을 비유하기 위해 고안한, ‘서서히 앞으로 나아가고 상승하는 감각이 가능한 거대한 삼각형’의 비유에 고스란히 반영되었다. 이 ‘영적 삼각형(piramide spirituelle)’의 극점을 찾아내는 소수, 곧 인간의 무거운 신체를 고점(高點)으로 이끄는 인도자, 즉 비전의 신비로운 힘을 가지고 태어난 사람이 곧 예술가라는 것이다. 칸딘스키는 실제로 자신을 그 영적 삼각형의 꼭짓점을 이미 찾았으며, 그 결과물인 자신의 추상회화를 통해 인간을 상향시키는 소임을 담당하는 메신저로 믿었다(Harouel, 2009: 77). 그런 메신저만이 통상의 인간이라면 윤회를 거듭해야만 겨우 깨닫게 될 삶의 원형을 보여줄 수 있을 것이기에, 그는 영적 왕국의 메신저로서 추상화 제작에 더 열렬하게 임했던 것이다. 그가 예술가의 ‘전적으로 무제한인 자유를 선언하고, 그것을 제한할 여지가 있는 ‘외부의 아름다움’이나 ‘알아볼 수 있는 미’를 그토록 거부했던 이유다.

바로 이것이 예술가에게 구원자의 자격을 부여하는 예술론이다. 작은 전지자로서 작가론, 곧 예술가의 절대적 통치권과 그 소임이라는 심대한 왜곡을 사주하는 그것이 근대 신지학과 그에 영향받은 독일철학에 의해 지지되어 왔다. 칸딘스키는 프랑스 장미십자회의 수장인 사르 펠라당(Sar Peladan)의 권위를 수용하면서, 예술가를 ‘제왕(Roi)’인 동시에 ‘미의 사제(le pretre du Beau)’라고 쓰기도 했다. 예술가가 실행하는 힘은 ‘예언자적 지각’으로부터 오는 것이라고도 했는데, 이로서 그는 자신의 인격에 제왕과 사제, 예언자의 세 개의 질(質)이 연합되어 있다고 선언한 셈이 되는 것이다.<sup>4</sup> 이에 대해 브장송은 다음과 같이 일갈한다.

“예술가는 그리스도의 3위를 한 몸에 모두 갖춘 존재가 된다. 즉 ‘구원자(le porteur de salut)’가 되는 것이다(Harouel, 2009: 78~79).”

근대 이후의 예술가는 그 의미를 크게 완화하더라도 고도의 정신적 인도자, 곧 위대성에 근접한 인간, 신은 아니지만 신에 가까운 존재로 정의되기에 이르렀다. 사실상 낭만주의적 가설에 신지학으로부터 온 영적 진화 단계설이 더해지면서 만들어진 개념이다. 자연과 형상의 세계로부터 자유로이 이탈할 권리에 방점이 찍힌 예술가의 현대적 초상이 영지주의적인 관점에서 자양분을 취해 왔던 것이다. 예술가는 생각이 깊지 않은 신도의 무리들이 그 뒤를 따르는, 모호한 작은 신으로서, 저 높은 신의 경지를 기웃거리는 존재라는 것이 근현대 예술의 전통으로 자리잡았다(월터스토프, 2010: 102).

하지만, 칸딘스키가 믿었던 것처럼, 예술품이 예술가가 신비한 방식으로 경험한 영적 상층부에 대한 기록이라면, 예술가 자신 외에 대체 누가 그것의 질을 판단하겠는가? 그럴 수 있는 유일한 사람은 예술가 자신뿐이다. 예술가는 자신의 영적 체험을 표현하기 위해 무엇이든 할 수 있으며, 표현의 적절

성을 평가할 수 있는 유일한 자격자이기도 한 것이다. 이로부터 수용과 순응의 가능성만 남은 성화된 예술이 도래한다. 제임스 사이어(James W. Sire)가 이러한 세계의 덧없음에 대해 보고한다.

“스스로 신(神)이라고 주장하는 자아에게 논쟁은 가능하지 않다. 그 주장이 과대망상이라는 자연주의자들의 비난이나 신성모독이라는 유신론자들의 비난은 초점을 벗어난 것이다. … 자신이 신이라고 생각하는 이들의 환상을 일깨우려는 시도는 이론적으로-현실적으로 그렇지 않을지 모르나-헛된 것이다.”(사이어, 2009: 292).

영국의 기독교 저술가 길버트 K. 체스터턴(Gilbert Keith Chesterton)도 논쟁을 허용하지 않은-허용할 수 없는- 예술, 창작의 자유 같은 개념의 모순에 대해 짚는다. “신지학자들은 환생과 같은 분명히 매력적인 아이디어를 전파할 것이다. 그러나 우리가 그에 다른 논리적 결과를 기다려보면, 그것이 카스트 계급의 영적 오만과 잔인성으로 귀결된다는 것을 알게 된다.”(체스터턴, 2010: 305).

이 시대의 최대의 재난인 영적 무지, 영적 가난의 다른 쪽에 영적 교만함이 자리하고 있다. 하지만 이걸 ‘아래로 내려앉은 교만’일 뿐이다. 그것이 남긴 유산으로 보건대, 그 후예들이 명예롭고 기품이 있는 인도자와는 거리가 먼 길을 걷고 있다는 것은 그리 이상한 일이 아니다.

“오늘날 소위 조형작가나 예술가로 불리는 이들은 스스로 지불하거나 팔고, 허풍을 떠는 자질, 위선, 지적인 사기에 의해 선택된다. 이들의 재능은 경의를 포함만한 것들이다. 클라인, 크리스토, 세자르, 뷔렌, 칼 안드레, 허스트, 이외에 수많은 작가들이 명료한 근거 없이 ‘위대한 작가들(grands artistes)’로 알려져 있다. 그들은 자신들의 예술가로서의 질에 의해서가 아니라, ‘작동방식이 사기와 상당히 유사한 독특한 전문분야’의 엘리트로서 존중될 뿐이다. 이러한 현대미술의 사기술의 진정한 희생자는 스스로를 미학적 재앙으로 내모는 왜곡된 예술에 의해 질식해가는 사회요 문명이다(Harouel, 2009: 127~128).”

루터가 신학에 관해 했던 말을 마음에 새겨야 하는 이유가 여기에 있다. “신학이 가는 한 상당한 수준의 겸손(humility)이 요구된다(카슨, 2001: 242).” 현대미술, 특히 세기 초 추상회화의 조사, 연구에서 시급적이 되어 마땅할 교훈이다.

## 나서며 : 그리스도의 복음으로 쇠신되는 실재감각

추상미술, 추상화는 착시(錯視)효과 같은 본질적이지 못한 요인들을 배제하고, 물질세계와 단절된 순수미술의 일환으로서, 20세기 미술의 패거로 간주되었다. 칸딘스키, 몽드리앙, 말레비치 같은 20세기 추상회화의 선두주자들이 주목되었던 것도 이와 다르지 않은 맥락이었다. 하지만, 이들 모두는 정도의 차이에도 불구하고 블라바츠키 신지학을 신봉하거나 추종했고, 따라서 그들의 회화담론의 저변은 그러한 맥락과 무관하지 않다. 이들의 추상화 담론에 등장하는, 예컨대 ‘초의식’(superconsciousness)이나 ‘제 6감’(sixth sense) 등이 참된 우주-또는 천상-를 경험하는 데까지 나아가도록 돕는다는 내용이 등장하는 것은 신지학의 영향 없인 설명이 가능하지 않다. 이밖에도 일반적인 미술사 서술에서는 여간해선 다루이지 않는, 이교적 구세주의나 천년지복설, 영적 진화의 단계를 중심으로 하는 일종의 신비적 계시론- 독일의 천계론과 접신론에 그 뿌리를 두고 있는- 같은 비교(秘敎)의 요인들이 지난 세기 초 추상미술의 개념과 용어들에 구분하기 어려울 정도로 뒤섞였다. 칸딘스키를 포함한 3인의 추상화가 모두에게 추상은 형태 구성의 차원을 넘어, ‘영혼에게 말하는 언어’로서 영혼을 정화하고 진화시키는 어떤 탈 이성적 힘을 지닌 것으로 간주되었다.

이러한 사실에 근거하여, 이 논의는 세 개의 논점을 중심으로 하여 구성되었다. 첫째, 지난 20세기 초 3인의 추상화가 칸딘스키, 몽드리앙, 말레비치의 추상화 담론과 그 형성과정에서 블라바츠키의 근대 신지학과 스타이너의 인지학이 어떻게, 어느 정도 영향을 미쳤는가를 살펴보고, 둘째, 인간존재의 가능성과 한계, 내적 성장과 구원 등의 문제에 있어 신지학이나 인지학의 관점과 기독교 복음의 차이를 확인하며, 셋째, 이 비교를 통해 이 문제 곧 세기 초 추상미술의 형성과 내용에 대한 비평적이고 성찰적인 지점을 확보하는 것이다. 이 논의에서 중요하게 다룬 추상화가의 3인의 신지학과 연관성을 요약하자면 다음과 같다.

칸딘스키는 본론에서 언급한 3인의 추상화가 가운데서도 가장 광범위하고 깊게 근대 신지학의 이론, 또는 교리를 학습하고 전수받았다. 1910년 그가 처음으로 추상화를 시도했던 이전에 그의 회화는 화려한 색채에 기반하고, 주로 러시아의 민속을 주제로 하는 재현적 성격의 것들이었다. 이러한 흔적은 그가 자신의 회화를 사람들을 영적 혁명으로 간주하기 시작했던 시점이었던 1913년을 기점으로 완전히 사라졌다. 그가 『예술에서 정신적인 것에 대하여』(1910)를 발표하고, 회화에 있어 ‘내적 필연성’의 의미를 밝힐 당시, 그는 이미 신지학과 비교의 강신술 등에 큰 관심을 기울이고 있었다.

블라바츠키의 근대 신지학 이론-또는 교리-체계를 접하면서, 칸딘스키의 추상화 담론에 신비주의 색채가 드리워지기 시작했다. ‘인간이 자신의 신성(神性)을 드러낸다’거나 ‘인간이 우주의 일부라는 사실을 자각하도록 하는 것’, ‘새로운 영적 왕국’, ‘태양 로고스’ 같은 개념들이 적극적으로 차용되기



시작했다. ‘새로운 영적 왕국’의 의미는 신지학의 윤회론에서 온 것으로, 여기서의 윤회는 공간이 스스로를 인식해 나가는 방식으로서, 모나드에서 출발한 인간이 ‘인간의 마음(천상의 인간)’을 거쳐 태양 로고스에 이르는 일련의 과정을 의미한다(Powell, 1985: 44). 영혼의 카르마로의 변신을 믿는 칸딘스키의 신비주의적 믿음의 형성에 결정적인 영향을 미쳤던 또 하나의 것으로, 루돌프 스타이너의 인지학이었다. 그 핵심 사상은 인간 안에 현대의 물리학적 지식의 한계를 훨씬 뛰어넘는, ‘물질세계를 초월하는 정신적 지각능력이 있다는 것이다.

1909년 암스테르담에서 신지학회(Société Théosophique)에 가입할 때까지만 해도 몽드리앙도 후기인상주의와 야수주의적 특성이 적절히 혼합된 스타일의 통상적인 풍경화가들 가운데 한 명이었다. 하지만, 블라바츠키의 근대 신지학을 전수받은 신지학자 쉰마커스의 사상과 접하면서 급진적인 방향 전환이 일어났다. 표면적으로 활기가 넘쳐 보이지만, 자연에는 자연을 능가하는 “근본적으로는 절대적인 규칙”이 존재한다는 신지학 이론을 접하면서, 그는 풍경을 더는 지속할 수 없었다. 몽드리앙은 블라바츠키의 종교다윈주의적 입장을 수용해, 예술가의 ‘초월적 힘’이 실현하는 ‘내적 계몽’을 자신의 회화론의 근간으로 삼았다. 이제 그에게 예술의 목적은 자연을 음미하는 것이 아니라. 세상의 무질서로부터 인간을 해방시키는 것으로 바뀌었다. 몽드리앙의 신조형주의에서 예술의 목적과 기능과 관련된 부분은 신지학 이론가인 슈타이너의 ‘진화(evolution)’ 개념으로부터 온 것으로, 그 진화의 정점을 ‘극치상태’라 했다. 극치상태의 미술은 더 높은 실재라는 신지학적 교의를 성취해가는 상태의 미술을 의미한다.

말레비치의 절대주의 조형은 대상이 완전히 제거된 절대적인 비대상 미술을 지향했다. “물체를 연기처럼 사라지게 만든다”로 함축되며, 사실과 재현, 자연의 속박에서 자유로워진 회화를 통해, 밝게 빛나는 인간의 미래에 기여한다는 그의 예술론은 러시아 신지학자인 우스펜스키의 근대신지학의 영향 아래서 형성되었다. 영혼진화설에 근간을 두고 있는 우스펜스키의 신지학을 요약하면, 참된 실재의 세계는 3차원적 시공간의 인과율 법칙이나 논리적 이성으로는 도달할 수 없고, 모든 가치 체계를 전복시키는 새로운 논리학, 즉 인간의 오성으로부터 해방된 직관에 의해서만 인식될 수 있으며, 이로부터 그가 말하는 ‘초이성적 사실주의’가 가능해진다는 것이다.

이제까지 살펴본 바, 이 논의는 채드 월시(Chad Walsh)가 밝힌 다음의 사실관계로 요약되더라도 크게 무리하지 않을 것 같다. “예술은 종교가 아니다. 작가는 신이나 하급신(godling)이 아니다. 시에 지혜와 조명은 있을지언정 구원은 없다(카슨, 2001: 308).” 앞서 밝혔듯, 이 논의의 본령은 전적으로 반(反) 기독교 복음적인 근대 신지학의 이론 또는 교리의 관점이 적어도 20세기 초 대표적인 추상화가의 추상화담론에 긴밀하게 영향을 미쳤다는 것을 확인하는 데까지다. 근대 신지학의 교리를 낱알이 파헤치고, 그것을 비판적으로 살펴보는 일은 아마도 다음의 논의에 더 부합하는 논제가 될 것이다.

본 논의를 통해 확인하고자 했던 바는 조금도 모호하지 않다. 그것은 예술을 영적인 윤희와 환생과 결부시키는 신지학의 이론(교리)체계와 그로부터 구축된 인식론이 기독교의 성경이 밝히는 하나님 신앙과의 양립불가능성이다. 일례로 기독교에서 하나님의 신성(神性)의 특성은 모든 그리스도인이 하나님의 영광과 직접 관계를 맺도록 동일하게 부르심을 받거나 받을 수 있다는 사실에 있다. 기독교의 신성은 하나님께서 친히 성육신하신 독생자로 사람들에게 다가오는 신성이다. 고대와 현대의 스토아학과조차 눈물을 감추는 걸 명예롭게 생각했지만, 복음서의 주인공이신 그분은 만인이 보는 앞에서 눈물을 흘리셨고, 초인이라면 자제했었을 분노를 감추지도 않으셨다. 성전 앞 계단에 있던 가구를 뒤엎었고, 사람들에게 어떻게 지옥의 저주를 피할 수 있겠냐고 직설적으로 도전하셨다.

기독교의 신성의 이러한 고유한 특성에 의해 그리스도인은 자연과 일상을 포용하는 진정한 신비주의자로 남을 수 있다(체스터턴, 2010: 69). 그리스도인은 하나님의 독생자의 성육신의 신비로운 비밀, 곧 눈물 흘리고 분노를 발하시는 이면으로 부단히 감추고 절제하셨던 것, 곧 “이 땅 위를 걷는 동안 너무나 커서 우리에게 보여줄 수 없었던 ‘하나님 되심’, 하나님의 실체 바로 그것”에 대해 알고 있기 때문이다(체스터턴, 2010: 311~312).

칸딘스키는 예술가를 진화론적 윤희의 높은 단계로 사람들을 이끄는 인도자로 생각했다. 그에게 예술가는 내적으로 충만한 삶을 묘사하고, 내용에 적합한 형식을 만들어야 하며, 이를 위해 내적 계몽을 통해 자신의 영혼을 가다듬고 배양해야 하는 존재로, “단지 관찰자가 아니라 고결하고 신성한 임무를 지닌 메신저”였다(칸딘스키, 2000: 131). 그는 예술가를 ‘제왕(Roi)’인 동시에 ‘미의 사제’로 정의하기도 했다. 이로부터 예술가와 예술작품은 영적인 최상부라는 전에 없던 정의를 얻게 되었다. 이제 예술가 자신 외에 누가 그 권위와 가치, 표현의 질에 대해 시비를 걸 수 있겠는가. 예술가의 성화(聖化)는 시간이 흐르면서 이내 ‘한 예술가의 종교(religion du seul artiste)’로 이행되게 되었다.

기독교 복음의 맥락에서도 어느 정도 특별한 존재로서 예술가의 정체성이 허용될 수 있지만, 그 특별함이 특권을 의미하는 것은 아니다. 예술가에게 ‘눈’을 넘어 ‘영혼’의 훈련이 중요하다는 것도, 표현만으려면 기독교 영성의 맥락에서 의미있는 진술일 수 있다. 하지만, 여기서 영혼은 죄를 넘어서는 영혼으로, 하나님의 독생자에 의지해 하나님의 영광이 갖는 압도적인 위엄의 실재성을 경외하도록 부단히 촉구하는 영혼이다. 그리스도인 예술가는 영혼의 이러한 지향성으로서의 영성에 의해 ‘실재 감각의 쇄신’을 경험한다. “경외의 심정으로 하나님을 묵상하면, 내성(內省)과 복종만 생기는 게 아니라, 우리가 존재한다는 사실에 대한 올바른 인식과 그로부터 비롯되는 환희도 생긴다. 하나님의 실재를 바라볼 때, 창조된 실재도 제대로 인식하고 바라볼 수 있게 된다(카슨, 2001: 381).” 이 쇄신된 감각은 주위에 존재하는 모든 것들이 새로운 의미를 옷 입는 것을 본다. 자연과 문명, 시간과 공간의 진정한 의미, 이 땅에 도래하는 하나님 나라의 비밀, 생명, 수많은 기적, 천사들의 주둔지, 그리고 너무 커

서 들을 수 없는 하늘의 소리를 듣고, 너무도 강렬해 계량되지 않는 사랑을 감각한다.

‘인류가 잊어서는 안 되는 영원한 유쾌함’의 인식은 절망적인 계몽의 지식을 능가하는 부활의 지식에 개방된다. 역사는 쇠신된 실재 감각이 예술적 성과로 이어져 온 긴 목록을 보여준다. 단테의 작품 배경에는 토마스주의(Thomism)가 깔려 있고, 렘브란트 그림엔 칼빈주의(calvinism)가 배어있으며, 바흐의 선율의 이면에는 루터주의가 있고, 밀턴의 작품들은 청교도정신의 지평에서 자라났다. 이는 “위대한 예술가나 시인에게 결코 영감을 불어넣어주지 못했던 유신론 이후(post-theistic)의 문화, 곧 19세기와 20세기의 무신론적 자유주의”와 크게 비교된다(Ramm, 1983: 175).”

오늘날 그리스도인 예술가라면, 자신들이 학습해온 세속적 자유주의 미학과 예술론을 그리스도의 복음 안에서 쇠신된 감각을 통해 여과하고, 순치시키는데 크고 작은 어려움을 겪었던 경험이 있을 것이며, 적지 않은 이들에게는 현재적인 문제이기도 할 것이다. 이 시대의 그리스도인들에게서 목격되는, 드물지 않은 또 다른 오류가 있는데. 세속적이고 무신론적인 예술 현상들에 대해, 선입견을 가지고 이해하려는 노력을 접는 것이 그것이다. 이런 태도 역시 기독교 복음에 기반해, 세상 안에서 하나님의 진리와 선의 도구로서의 예술이라는 새로운 예술담론의 수립에 긍정적인 역할을 할 수 없다.

기독교 복음에 기반하는 예술론은 세속적 자유주의로부터 도래하는 미적 질서에 순응적이지 않으며, 명확한 신학적, 윤리적 분별력 안에서 그것에 내포된 죄와 사망의 요인들을 민감하게 인식해야 한다. 그리스도인 예술가를 포함해 예술과 문화의 영역과 관련된 일을 하는 그리스도인은 세상에서 적용되는 표준들 위에 하나님 나라의 특정한 표준들과 비판의 척도들을 유지해야 할 의무가 있다. 그리고 엘리엇(T.S. Eliot)이 말했듯, 그러한 척도들과 표준들을 가지고 우리 자신들의 것들과 이 세상에서 진행되는 것들을 시험해야 한다. 20세기 추상미술의 선구자들의 미술과 근대 신지학의 관계에 주목했던 이 논의 역시 이러한 분별과 검사의 맥락에서 이해되어야 할 것이다.

“이 논문은 다른 학술지 또는 간행물에 게재되었거나 게재 신청되지 않았음을 확인함”

---

## 참고 문헌

- 길버트 K. 체스터턴, **정통**, 홍병룡 옮김, 서울: 상상북스, 2010.
- Chesterton, Gilbert K., *Orthodoxy*, trans. Hong, B.Y., Seoul: Sangsang Books, 2010.
- 니콜라스 윌터스토프, **행동하는 예술**, 신국원 옮김, 서울: IVP, 2010.
- Wolterstorff, Nicholas, *Art in Action*, trans. Shin, G.Y., Seoul: IVP, 2010.
- 루돌프 슈타이너, **신지학**, 양역관, 다카하시 이와오 옮김, 서울: 물병자리, 2001.
- Steiner, Rudolf, *Theosophy*, trans. Yang, Y.K., Iwao D, Seoul: Mulbungsari, 2001.
- D.A. 카슨, **하나님과 문화**, 박희석 옮김, 고양: 크리스찬 다이제스트, 2001.
- Carson, Donald A., *God & Culture*, trans. Park, H.S., Goyang: Christian Digest, 2001.
- 바실리 칸딘스키, **예술에서의 정신적인 것에 대하여**, 권영필 옮김, 서울: 열화당, 2000.
- Kandinsky, Wassily, *Concerning the Spiritual In Art*, trans. Kuan, Y.P., Seoul: Yulhwadang, 2000.
- 송혜경, **영지주의, 그 민낯과의 만남**, 의정부: 한님성서연구소, 2014.
- Song, H. K., Meeting the naked face of Gnocism, Eyjungbu: Hannim Bible Institute, 2014.
- 앤소니 줄리어스, **미술과 우상**, 박진아 옮김, 서울: 조형교육, 2003.
- Julius, Anthony, *Idolizing Pictures: Idolatry, Iconoclasm, and Jewish Art*, Thames & Hudson, 2001.
- 자크 엘뤼, **무의미의 제국**, 하태완 옮김, 대전: 대장간, 2013.
- Jacques Ellul, *L'empire de non-sens*, Presses Universitaires de France, 1980.
- 장 뤽 다발, **추상미술의 역사**, 홍승혜 옮김, 서울: 미진사, 1990.
- Daval, Jean Luc, *Histoire de la peinture abstraite*, Trans. Hong, S. Y., Seoul: Mizinsa, 1990.
- 제임스 사이어, **기독교 세계관과 현대사상**, 김현수 옮김, Ivp: 서울, 2009.
- Sire, James W., Readhowyouwant, *The Universe Next Door: A Basic Worldview Catalog: Fourth Edition (Easyread Large Edition)*, 2009.
- 박영은, 「엘레나 블라바츠키아의 신지학과 문화사적 영향연구」, 『슬라브학보』, vol.27, no 3, 2012.
- Park, Y.Y., *A Study on the Theological and Cultural Effects of Elena Blavatskaya*, vol.27, no 3,

2012.

윤희경, 「칸딘스키 미술에서 정신의 종교적 의미와 그 재현의 미학」, 『미술사와 시각 문화』, 제11호, 2012.

Yun, H.K., The Aesthetic of the Spirit as a Religious Concept in Kandinsky's Art, Art history & Visuel culture, 2012, Vol.11

이규영, 「정신사적 관점에서 B. 칸딘스키(Кандинск{ий})와 K. 말레비치(Малевич) 회화의 초월성」, 『슬라브학보』, vol.31, no 3, 2016.

Lee, G.Y., *Transcendental Meanings of Kandinsky's Abstract Paintings and Malevich's Art from a Spiritual Point of View*, vol.31, no 3, 2016.

이수민(2006), 「오페라 <태양에 대한 승리>를 위한 말레비치의 무대 및 의상 디자인 연구」, 석사학위 논문, 서울대학교

Lee, S.M., *Malevich's Stage and Costume Design for the Opera Victory over the Sun*, Masters dissertation, Seoul National University.

정지윤(2001), 「신비주의를 통해 본 말레비치의 작품」, 석사학위논문, 이화여자대학교.

Jung, Z.Y. (The) *Mysticism In The works of Malevich*, Masters dissertation, Iwha Womans University.

조관용, 「신지학에서의 예술과 미적 직관 연구: 블라바츠키(H.P. Blavatsky)와 지나라자다사(C. Jinarajadasa)의 이론을 중심으로」, 『미학예술학연구』, vol.31, no.2010,

Jo, K.Y. *A Study of Art and Beauty Intuitive in Theosophy: Focusing on the Theory of H.P. Blavatsky and C. Jinarajadasa*. Aesthetic and Art Theory, vol.31, no.2010.

최병근, 「칸딘스키 예술론과 동양: 블라바츠키야 신지학의 영향을 중심으로」, 『동북아 문화연구』, 제 45집, 2015.

Choi, B.K. *Eastern Spiritualism in Kandinsky's Art Theory*, Journal of North East Asian Culture, no.45, 2015.

Besançon, Alain. *L'image interdite : une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, éd. Folio, 2000.

Besant, Annie W. *Karma*, Theosophical Publishing Society, 1905,

Blotkamp, Carel. *Mondrian-The Art of Destruction*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1994,

- Cheetham, Mark A. *The Rhetoric of Purity-Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*, Cambridge University Press, 1991,
- Chipp, Hershel B. *Theory of Modern Art- A source Book by Artists and Critics*, University of California Press, 1996,
- Harouel, Jean-louis. *La Grande Falcification*, éd. JCG, 2009,
- Jinarajadasa, Curuppumullage. *Art as a factor in the Soul's Evolution*, Kessinger Publishing, 2006,
- Jinarajadasa, Curuppumullage. *Karma-less-ness*, Kessinger Publishing LLC, 2007,
- Jinarajadasa, Curuppumullage. *Art and the Emotions*,
- Meecham, Pam. Sheldon, Julie. *Modern Art : A critical introduction*, Routledge. London and new York, 2000,
- Moszynska, Anna. *Abstract Art*, Thames and Hudson, 1990,
- Powell, Arthur E. **Solar System**, The Theosppherical House, 1985,
- Ramm, Bernard. *After fundamentalism*, San Francisco: Haper & Row, 1983.
- Rosenblum, Robert. *Modern Painting and the Nothern Romantic Tradition-Friedrich to Rothko*, Thames and Hudson, 1994,
- Rudolf Stenier, *Coulour*, Rudolf Stenier Press, 1992,
- Walsh, Chad. "The Adventage of the Christian Faith for Writer", in. Ryken, ed. *The Christian Imagination*, p.308.

# 바실리 칸딘스키(Wassily Kandinsky), 피에트 몽 드리앙(Piet Mondrian), 카지미르 말레비치(Kazimir S. Malevich) 추상회화의 신지학적 배경과 기독교의 복음

## Theosophical Background of Abstract Painting of Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Kazimir S. Malevich and the Gospel of Christianity

심상용 (서울대학교)

### 논문초록

추상미술은 착시(錯視)효과 같은 본질적이지 못한 요인들을 배제하고, 물질세계와 단절된 순수미술의 일환으로서, 20세기 미술의 패거로 간주되었다. 바실리 칸딘스키, 피에트 몽드리앙, 카지미르 말레비치 같은 20세기 추상회화의 선두주자들이 주목되었던 것도 이러한 맥락이었다. 하지만, 이들 모두는 정도의 차이가 있긴 하더라도, 블라바츠키 신지학을 신봉하거나 추종하면서, 근대신지학의 이론, 또는 교리체계가 그들의 회화담론 안으로 스며들어갔다.

이들의 담론에 등장하는, 예를 들어 '초의식'(superconsciousness)이나 '제 6감'(sixth sense) 등이 참된 우주-또는 천상-의 경험을 돕는다는 기술이 등장하는 것은 신지학의 영향이 아니고선 설명이 가능하지 않다. 이밖에도 일반적인 미술사 서술에서는 여간해선 다루이지 않는, 이교적 구세주의나 천년지복설, 영적 진화의 단계를 중심으로 하는 일종의 신비적 계시론- 독일의 천계론과 접신론에 그 뿌리를 두고 있는- 같은 비교(秘敎)의 요인들이 세기 초 추상미술의 개념과 용어들에 구분하기 어려울 정도로 뒤섞였다.

이런 맥락에서, 이 논의의 궁극적인 목표는 20세기 초 추상회화의 담론지평에 영향을 미쳤던 근대 신지학의, 교리라고 해도 무방할 이론체계가 기독교의 성서에 기반을 두는 복음신앙의 체계와 얼마나 근원적으로 배치되는가를 살펴보는 것이다. 인간존재의 정의만 놓고 보더라도, 기독교의 복음 신앙에서 인간은 하나님 앞에서 죄인이지만, 근대 신지학에서 말하는 인간은 어떤 영적 훈련을 통한 정신적 진화를 통해 존재에 내재하는 신(神)을 발견하고 성취할 수 있는 신적 존재다. 이러한 비교는 우리에게 정신사적 맥락에서 20세기의 미술을 복음에 기반하는 분별력과 함께 읽을 수 있도록 도울 것이다. 이 논의는 세 개의 논점을 중심으로 하여 구성되었다.

첫째, 20세기 초 3인의 추상화가 칸딘스키, 몽드리앙, 말레비치의 추상화 담론과 그 형성과정에 블라바츠키의 근대 신지학과 스타이너의 인지학의 이론 또는 교리체계가 어떻게, 어느 정도 영향을 미쳤는가?

둘째, 인간존재의 가능성과 한계, 내적 성장과 구원 등의 문제에 있어 신지학이나 인지학의 관점과 기독교 복음의 차이는 무엇인가?

셋째, 이 비교를 통해 이 문제 곧 세기초 추상미술의 형성과 내용에 대한 비평적이고 성찰적인 지점을 확보하기.

주제어: 20세기 추상회화, 바실리 칸딘스키, 피에트 몽드리앙, 카지미르 말레비치, 블라바츠키 근대 신지학, 기독교 복음.