

『신앙과 학문』, 제 13권 1호 (2008. 4), 45-80.

: 15)

()

-
 , 가 가 가
 가 . 가
 가 가 . 가가
 가 .
 가 .

: , , , ,

- I.
- II.
- III.
- IV.
- V.

I.

미술 작품들은 사물에 대한 단순한 묘사가 아닌 대상에 대한 작가의 해석을 표현하는 것이다. 작가는 각각의 작품들을 통해서 자신들의 세계관을 표현한다. 이집트 그림을 한 예로 살펴보자. 이집트 그림을 보는 사람들은 그림에 묘사된 대상들이 우리들의 눈에 보이는 것과 다른 형태로 묘사되었다는 것을 발견하게 될 것이다. 1350 BC 이집트 제 18왕조시기에 만들어졌다고 여겨지는 네바문(Nebamun)의 고분 벽화는 이집트 화가들의 표현방식을 잘 드러낸다. 이 벽화는 네바문이 그의 아내 하세푸트(Hatshepsut)와 그의 아들과 함께 배를 타고 사냥하는 장면을 묘사한 것이다. 이 그림에서 우리는 사람은 머리는 옆에서, 몸은 정면에서 그리고 다리는 다시 옆에서 본 모양으로 그려졌음을 발견하게 된다. 왜 이집트 미술가들은 사물을 눈에 보이는 대로 그리지 않고 위와 같이 그렸을까? 위의 그림의 동물 묘사에서 볼 수 있듯이 이 벽화의 화가가 사물을 묘사하는 능력이 떨어져서 이렇게 표현한 것은 아닌 것 같다. 그렇다면 왜 이집트 벽화에서 나타나는 그림의 왜곡은 어떻게 이해를 해야 하는가? 이집트 화가들은 사물을 그릴 때 그 표현하고자 하는 대상의 특징이 가장 잘 나타나는 방향에서 사물을 묘사하였다. 예를 들어 사람에게 있어서 얼굴은 측면에서, 눈은 정면에서, 상반신은 정면에서 그리고 손과 발이 움직이는 모습은 측면에서 보아야 가장 잘 보인다. 이집트 화가들에게 있어서 인물화의

왜곡은 바로 이러한 이유로 발생한 것이다. 그들은 사물을 그릴 때 눈에 보이는 대로(as it is)가 아니라 사물의 이상적인 모습(as it should be)을 표현하고자 하였다. 미켈란젤로(Michelangelo Buonarroti, 1475-1564)의 ‘다비드(David, 1509)’ 상(像)에 대한 리처드 빌라데소(Richard Viladesau)의 견해는 이러한 이해를 지지한다. 그에 의하면 미켈란젤로는 다비드 상을 통하여 인간의 이상적인 모습을 그리고자 하였으며, 이것은 플라톤주의의 미에 대한 이해의 반영이라는 것이다. 이들의 주장과 같이 대상에 대한 왜곡이 생기는 이유가 미술가들이 그것을 표현하고자 할 때 눈에 보이는 것 보다는 이미 그것에 대해 이미 가지고 있던 지식에 의해서 영향 받기 때문에 발생하는 것이다(Richard Viladesau, 2000: 63). 본고는 예술작품과 세계관 사이의 이러한 상관관계가 있다는 전제 속에 르네상스 이후의 예술작품들을 통해 모더니즘의 사상적 특성들을 살펴보고자 한다. 이러한 고찰은 우리로 하여금 모더니즘이 추구하는 것이 무엇이었으며, 오늘날 소위 말하는 포스트모더니즘(postmodernism)이 모던을 대체하는 새로운 사상이 아니라 모더니즘이 붕괴되어 가는 과정 속에서 나타나는 하나의 병리적인 현상(the fragmentation of modernism)이라는 점을 밝혀줄 것이다.

본고는 다음과 같이 구성된다. 먼저 1장에서 모더니즘과 현대예술의 상관관계를 고찰할 것이다. 이장에서는 모더니즘의 토대가 되는 ‘르네상스(Renaissance)-계몽주의(The Enlightenment)’의 사상적 특징과, 그것이 예술에 미친 영향을 살펴보고자 한다. 르네상스의 시대정신을 이해하기 위해 본고는 레오나르도 다빈치(Leonardo da Vinci, 1452-1519)의 ‘비트루비우스적 인간(Vitruvian Man)’과 미켈란젤로의 ‘다비드’를, 그리고 계몽주의의 이상을 위해선 팽테옹(Panthéon)을 살펴 볼 것이다. 이러한 고찰을 통해서 현대예술의 세속화 경향이 드러날 것이다. 2장에서는 19세기 인상주의(Impressionism) 작품들을 통해서 모더니즘의 특성들을 살펴 볼 것이다. 인상주의의 작품들은 그들이 의도하였건 안 하였건 간에 그가 살았던 시대정신을 보여준다. 특별히

이들의 작품 속에 나타난 예술의 자율성과 시간의 평면성은 19세기 모더니즘의 이상인 역사에 대한 낙관론적인 이해와 초월에 대한 거부 그리고 개별성과 독특성에 대한 강조를 그대로 반영하고 있다. 끝으로 3장에서는 좌절된 모더니즘의 이상을 현대예술을 통해서 살펴볼 것이다. 현대예술은 모더니즘의 진보와 객관에 대한 이상이 여지없이 부서지는 것을 보여준다. 뒤에서 자세히 논의 하겠지만 이러한 현상은 모더니즘이 가지고 있는 태생적인 한계 때문에 생기는 병리적인 모습들이 반영된 것이다. 이러한 고찰을 통해서 소위 말하는 포스트모더니즘이 모던을 대체하는 사상이 아니라, 모더니즘의 논리적 귀결점을 보여주는 것이라는 것이 드러날 것이다.

1. - 1)

1) " , ?"
 가
 (Peace of Westphalia, 1648)
 가
 (William R. Estep) (Dante
 Alighieri, 1265-1321) (William R.
 Estep. 2002: 55). 가 가
 가
 20 가 20 가
 가 20
 가 가
 " (modernity) ?"
 가 ,

모더니즘의 토대가 되는 르네상스-계몽주의 운동은 중세적 사고와는 궁극적으로 다른 근본적인 사상적인 변화를 가져왔다. 르네상스는 인간을 실제의 중심으로 고양시켰다. 중세까지 인간은 자연 혹은 우주와 관계 속에서 이해된 것에 반하여, 이때부터 모든 것들은 인간을 중심으로 이해되기 시작하였다.

그리고 계몽주의는 인간의 위치를 한층 격상시켜서 인간을 역사의 중심으로 올려놓았다.²⁾ 중세 사람들은 지식이라고 하는 것은 인식의 과정에 있어서 수동적이라고 여겼다. 이성인 안셀름(Anselm)의 ‘나는 이해하기 위해서 믿는다.’에서 보는 것과 같이 제시된 진리가 옳은 것을 입증하고, 기독교 신앙이 제시하는 세계와 현실을 조화시키기 위한 것이었다(Carl L. Becker, 1932: 7). 그런데 르네상스와 계몽주의를 거치면서 사람들은 인식에 있어서 이성의 능동적인 역할을 강조하기 시작하고, 중국에는 인간의 이성이 진리의 결정에 있어서 최고의 결정자가 된다. 이 시기에 와서 자율적인(autonomic) 인간이 진리와 행동의 결정자가 된다. 하나님은 더 이상 인간이 역사와 인간을 이해하는 거울이 되지 못하였다. 인간이 모든 것을 판단하는 기준이 된 것이다. 이것은 서양의 지성사의 흐름에 있어서 아주 중요한 전환점이 되었다.

2. -

르네상스시기를 특징짓는 라틴어가 있는데 그것은 ‘*ad fontes*’이다. 이 말은 ‘뿌리로 돌아가자’라는 뜻인데, 르네상스 시대의 사람들은 과거 인간의 아름다움이 추구되었던 그리스-로마시대로 돌아가서 잃었던 인간성을 회복하고자 하였다. 르네상스 시대의 예술가들이 그리스-로마시대의 조각들과 유사한 방식으로 조각을 한 것이 그 대표적인 예이다. 고대 그리스 사람들은 ‘건강한

2) - 가

Stanley J. Grenz & Roger E. Olson, *Twentieth-Century Theology* (Downers Grove, Ill.: IVP, 1992) .

육체에 건강한 정신이 깃든다'고 믿었다. 그래서 인간의 모습을 조각할 때 가장 이상적인 모습의 형태로 조각한 것이다. 그런데 중세에 들어오면서 영혼은 선하고 육체는 악하다는 생각이 보편화되었다. 따라서 사람들은 육체를 괴롭게 하는 것이 영혼을 순수하게 하는 것이라 생각했다. 이러한 배경 속에서 중세기에 고행이라는 의식이 발달되기도 하였다. 육체와 영혼에 대한 이러한 생각은 미술에도 반영되었다. 이 시기 화가들은 육체는 영혼의 감옥이라고 생각했기에 인물을 묘사할 때 대체로 고통스러운 표정을 하고 있는 것으로 그려졌다. 유럽의 미술관에 전시되어 있는 대부분의 종교화를 보면 마리아를 빼놓고는 등장인물들이 인상을 쓰고 있는 것으로 묘사되어있는 것이 바로 이러한 이유 때문이다.

르네상스 시대의 사람들, 특별히 레오나르도 다빈치와 같은 예술가들은 이러한 인간에 대한 이해에 동의할 수 없었다. 그들은 중세 가톨릭의 신학이 인간성의 파괴를 가져왔다고 보고 고대 그리스-로마의 문화로부터 인간성을 회복하고자 하였다. 바로 이러한 이유 때문에 르네상스 시대의 화가들은 고대 그리스-로마의 예술에 대하여 관심을 가지기 시작하였다. 레오나르도 다빈치의 '비트루비우스적 인간(Vitruvian Man)'은 이러한 배경 속에서 그려진 것이다. 르네상스 시대의 사람들은 이러한 인간 이해가 인간성의 결핍을 가져왔다고 보고 다시 인간의 아름다움을 표현하기 시작하였는데 다빈치의 '비트루비우스적 인간'이라는 스케치도 바로 인간의 이상화된 형태를 찾기 위한 시도 가운데 하나였다. 비트루비우스(Vitruvius, ?- 20 B. C.)는 로마의 건축가이자 저술가였다. 그는 고대 로마의 건축물들-이오니아, 코린트식 기둥과 엔타블레이처의 올바른 비례와 치수-에 관한 저술들을 남겼다. 이러한 비트루비우스의 저술들은 르네상스 미술가들에게 완벽한 균형과 균제에 관한 주요한 텍스트였다. 다빈치가 '비트루비우스적 인간'이라고 명명한 이 스케치는 인간의 가장 이상적인 모습을 표현하고자 비트루비우스의 이름을 사용한 것이다.

레오나르도 다빈치 보다 20세 아래였던 미켈란젤로 역시 레오나르도와 같

이 인간의 아름다움을 표현하는데 심혈을 기울였다. 그는 레오나르도와 마찬가지로 근육과 힘줄의 움직임を 가지고 인간의 아름다움을 표현하는 고대 그리스와 로마의 조각품을 연구하고 가장 완벽한 인간의 모습을 표현하고자 하였다. 미켈란젤로의 '다비드상'은 그 대표적인 작품이라고 할 수 있다. 그런데 미켈란젤로의 다비드를 주의 깊게 살펴보면 성경에 나오는 다비드와는 다른 다비드임을 발견하게 된다. 우선 미켈란젤로의 다비드는 할례를 받지 않았다. 이 입장에서 우리는 자신의 힘에 대해서 확신을 가지고 미래를 기다리는 인간의 모습을 본다.

이상에서 살펴 본 것처럼 르네상스는 과거 그리스 문화를 통해서 인간의 재발견을 추구하려고 하였다. 이들은 만물이 형상과 질료의 혼합이라는 아리스토텔레스(Aristotle)의 사상 속에서 중세를 지배하던 플라톤(Plato)의 이원론적인 세계관을 극복할 수 있는 사상적인 토대를 발견하였다. 미켈란젤로의 다비드 상에서 볼 수 있는 자신에 대한 신뢰를 가지고 미래를 기다리는 르네상스의 인간상은 18세기 계몽주의를 지나 과학의 발달, 산업혁명, 진화론 그리고 헤겔의 철학과 같은 것들로 인하여 강화되었다. 이 시기 사람들은 역사는 완성을 향해서 나아가고 있다고 굳게 믿었다. 이러한 역사에 대한 낙관적인 이해는 다음 장에서 살펴볼 인상주의 미술의 사상적 토대가 되었다.

3.

현대 예술은 신으로부터의 자유라고 하는 특성을 갖는다. 현대 예술의 이러한 세속화 현상은 프랑스대혁명에 의해서 가속화되었다. 린다 노클린(Linda Nochlin)은 프랑스대혁명을 주제로 한 예술가들이 절단된 신체들을 주 표현의 대상으로 삼았던 사실에 주목하고, 이러한 시도들을 권위에 대한 거부의 표현으로 보았다(Linda Nochlin, 1997: 17). 프랑스 대혁명의 기치는 자유(liberté), 평등(égalité) 그리고 박애(fraternité)이다. 여기서 말하는 자유는

표면적으로는 개인의 존엄성을 이야기하지만 좀 더 주의 깊게 살펴보면 그것이 신으로부터의 자유를 말하는 것임을 발견하게 된다. 뱅페옹(Panthéon)이 그 대표적인 예이다. 뱅페옹은 ‘모든 신들이 거하는 사원 (temple of all the gods)’를 의미하는 라틴어에서 나온 말이다. 뱅페옹은 프랑스 대혁명이 일어나기 전에 생뜨 주느비에브 (Sainte-Geneviève)를 기념하기 위해 루이 15세 (Louis XV, 1710-1774)가 건립한 교회였다. ³⁾ 그런데 프랑스대혁명 이후 혁명의 주체 세력들은 이곳을 교회가 아닌 혁명가를 기리는 무덤으로 만들어 버렸다. ⁴⁾

3) Peter Burke (2005: 43-45), 『』, : .
 15 가 14
 . 50 14 ((Louis XIV) 5
 15 (Jansenism)
 (Bourgeois)
 1754
 (Carnatic) , 7 (1756-1763)
 , 15
 15 가
 가 1763 15 (Place Louis XV)
 15 15
 (Place de Concorde) 15 1792
 (Obelisk)가
 15 가 .
 5
 (Merovingian Dynasty) (Clovis I:
 481-511) 508 . ()
 (2000: 225), 『』, : .

4) 1 , , 7 , 2 , 2 , 가 가
 (Paris Commune) 가 3
 , (2001), 『』, (:

프랑스대혁명 이후 으로 바뀐 생뜨 주느비에브 성당이 로마의 판테온 신전을 모방하였다는 사실은 하나의 아이러니라 할 수 있다. 서양건축사가 리제베로(Bill Resebero)는 빵떼옹의 이러한 특성에 대해서 다음과 같이 지적하였다.

이 건물은 뒤에 국가 사원이 되어서 빵떼옹이라는 이름으로 알려지게 된 건물로서 창을 배제한 벽으로부터 중심의 돔과 열주식의 포티코에 이르기까지 로마 판테온 신전의 분위기를 그대로 재현한 작품으로서, 디테일의 차이를 생각하지 않는다면 로마의 판테온 신전을 그대로 옮겨 놓듯 한 착각에 빠진다(Bill Resebero, 2000: 288-290).

여기서 우리는 다음과 같은 질문을 던지게 된다. 수플로(Jacques-Germain Soufflot, 1713-1780)가 생뜨 주느비에브 성당을 설계할 때 로마의 판테온신전을 모방한 이유가 무엇일까? 앞에서 고찰한 바와 같이 르네상스-계몽주의로 이루어지는 시대적 흐름은 고대 그리스와 로마 속에서 자신들이 그리는 이상적인 인간상을 발견하고자 하였다. 이러한 사상적 경향성은 고대에로의 복귀라는 신고전주의 건축 양식의 등장을 가져왔다(Bill Resebero, 2000: 28). 뿐만 아니라 18세기의 지배적 사상이었던 계몽주의는 이성과 합리성에 기초한 예술적 욕구를 만들어 냈는데, 이러한 욕구는 가장 합리적이고 규칙적이며 원리에 충실하다고 평가 받는 그리스와 로마의 건축에 대한 관심으로 이어졌다. 이러한 시대적 배경 속에서 수플로는 고전주의 건축의 미학적 효과를 고딕건축의 양식과 결합하는 신고전주의 양식을 채택하였다.

1789년 7월 14일 파리민중들에 의해 시작된 프랑스 혁명은 기존의 정치체제와 근본적으로 다른 새로운 체계를 형성했다. 1789년 8월 26일 발표된 『인간과 시민의 권리선언』(Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen)은 구체제에서 정치적 객체로 존재하던 사람들이 국민이라는 이름으

) ; (2007), 『 : 』, (:) .

로 정치적 주체로 등장하게 되는 이념적 토대가 되었다. 이들은 과거 르네상스시대에 군주들이 문화를 자신들의 권력을 유지하기 위한 도구로 사용하였던 것처럼, 문화를 자신들의 권력을 정당화하기 위한 수단으로 이용하였다. 빵떼옹은 이러한 이들의 의도에 정확하게 부합하는 것이었다. 전술한 바와 같이 생뜨 주느비에브 성당은 루이 15세의 왕권강화의 시도와 밀접한 관련이 있다. 따라서 혁명세력은 왕권을 상징하는 이 성당을 대체할 이미지가 필요하였다. 그들은 이 건물이 로마의 판테온신전과 유사하다는 사실에 초점을 맞추고 이를 대체하는 작업을 시작한다. 그것은 혁명세력의 일원으로 국민의회 일원이었던 빌레트 후작(marquis de Charles Villette, 1736-1793)에 의해서 시작되었다. 빌레트는 지방의 한 작은 수도원에 안치되어 있던 자신의 친구 볼테르(Voltaire)의 유해를 생뜨 주느비에브 성당에 옮겨야 된다는 청원서를 의회에 제출하면서 다음과 같이 주장하였다.

수많은 자유의 금언을 우리에게 전수해준 그리스와 로마의 후예가 되고 유럽의 모범이 되고자 한다면, 이 성당을 종교적 성인의 공간으로 삼아서는 안될 것입니다. 프랑스의 빵떼옹이 되어야 합니다. 그 성당이 우리의 위대한 인물들의 동상으로 채워지길 바라며 성당의 지하가 그들의 유해를 간직하길 원합니다(M. K. Deming, 1989: 98-99).

여기서 우리가 주목해야 할 것은 ‘프랑스의 빵떼옹’ 과 ‘위대한 인물’이라는 표현이다. 이 두 개념은 프랑스 혁명 당시 혁명의 주도세력들에 의해서 전면 에 내세워진 것이 아니었다. 그렇다면 왜 이들은 혁명 당시 사용하지 않았던 ‘프랑스의 빵떼옹’ 과 ‘위대한 인물’이라는 표현을 부각시켰을까? 아마도 그것에 대한 근거는 ‘프랑스의 빵떼옹’이라는 빌레트 후작의 표현에서 찾을 수 있을 것이다. 그는 위대한 인물들의 유해를 생뜨 주느비에브 성당에 안치함으로써 프랑스의 빵떼옹이 되고자 하였다.

생뜨 주느비에브 성당, 즉 하나님을 예배하는 자리에 위대한 인물의 유해를

안치하고 그 이름을 뱅페옹(Panthéon: 신들이 거하는 곳)이라고 명명한 것은 인간이 신의 자리를 대체한다는 18세기 이성주의의 이상을 그대로 보여주는 것이라고 볼 수 있다. 혁명의 주도 세력들은 이곳에 볼테르(Voltaire, 1694-1778), 루소(Jean Jacques Rousseau, 1712-1778)등과 같은 계몽주의자들의 유해를 묻었다. 이것은 모더니즘의 세속화 혹은 신으로부터의 자유라고 하는 특성을 이해하는데 결정적인 단초단서를 제공한다. 혁명의 주도세력들은 성당 내부의 모든 기독교적인 상징물들을 제거하고, 그곳에 탈 기독교화를 의미하는 세속적인 상징물들을 대체시켰다. 특별히 성당 돔 맨 꼭대기 십자가가 매달려있는 채광창(lanternon)을 제거해 버리고, 그 자리에 여론의 여신인 파미를 형상화한 9미터의 거대한 입상을 세웠다. 드밍(Deming)은 이 여신상은 뱅페옹이 추구하는 계몽주의의 이념이었던 이성에 대한 절대적인 신뢰와 진보에 대한 신념 그리고 인간들이 자신들의 이성과 도덕적인 능력을 통해서 신이 될 수 있음을 보여주는 것이었다고 주장한다(M. K. Deming, 1989: 125).

뱅페옹과 관련하여 우리가 한 가지 더 살펴보아야 할 것이 있는데 그것은 뱅페옹정면 위에 조각된 부조이다. 이 부조는 므와트(Jean-Guillaume Moitte, 1746-1810)에 의해서 만들어졌다. 그는 이 부조를 통해서 계몽과 혁명의 정당성을 전달하고자 하였다. 이 부조 중앙에는 애국을 상징하는 여신이 서 있다. 그녀의 양손에는 두 개의 화관이 들려있는데, 여신은 자신의 손에 있는 화관을 '덕'을 상징하는 소녀와 '운명'을 상징하는 소년에게 씌워주려 하고 있다. 그 오른 편에는 햇불을 들고 있는 어린 천사가 그리퐁)을 넘어트리는 모습이 묘사되어 있다. 어린 천사는 철학을 그리고 그가 들고 있는 햇불은 계몽주의를 의미한다. 여기서 그리퐁은 미신을 은유화한 것이다. 따라서 이 장면은 계몽주의 이성이 구체제의 비이성을 해체시킨 역사적인 과정을 묘사한 것이다(M. K. Deming, 1989: 129-130). 이상에서 살펴 본 것처럼 생뜨 주느

5) , , , . <http://en.wikipedia.org/wiki/Griffin>

비에브 성당과 빵떼옹은 18세기 프랑스의 시대정신을 그대로 반영한 것으로 보아야 한다. 쾰프 주느비에브 성당에서 빵떼옹으로 바뀌는 일련의 과정 속에서 우리는 르네상스로 시작된 일련의 움직임이 계몽주의를 거치면서 모더니즘이라는 사상적인 체계로 뿌리를 내리는 것을 보게 된다. 이 시대에 와서 신(God)은 더 이상 설 자리를 잃어버리고, 인간이 신의 자리를 대체하게 된다.

자유 의 조각상(the Statue of Liberty)은 인간이 신의 자리를 대체하려는 이러한 모더니즘의 특성을 더욱더 분명하게 보여 준다. 우리에게 자유의 여신상으로 알려진 이 조각상의 원래 이름은 프랑스어로는 ‘세계를 비추는 자유(La liberté clairant le monde)’이다. 이 조각상은 1886년 미국의 독립 100주년을 기념하여 프랑스 정부가 만들어 미국 정부에 기증한 것이다. 흥미로운 사실은 이 조각상의 프랑스 이름이 ‘세계를 비추는 자유’라는 점이다. 프랑스어 ‘비추는(clairant)’은 영어 ‘enlighten’과 같다. 이 ‘비추는(clairant)’이라는 단어와 조각상이 든 횃불은 빵떼옹의 정면 부조에서 나타난 그리퐁을 쓰러뜨리는 어린 천사가 들고 있는 계몽주의를 상징하는 횃불을 연상케 한다. 이것은 프로메테우스(Prometheus)가 제우스(Zeus)가 감추어 둔 불을 인간에게 몰래 가져다줌으로써 인간에게 문명을 가져다주었다는 그리스 신화와 인간이 스스로 불을 지필 수 있다는 모더니즘의 신념을 이미지화 한 것이다. 뿐만 아니라 이 횃불을 든 여신은 ‘이시스(Isis)’ 여신을 연상케 한다. 이 부분에 대한 선 논란의 여지가 많겠지만 계몽 운동가들이 탈 기독교적 이미지를 사용하기 위하여 적극적으로 사용하였던 여신, 예를 들어 여문의 여신인 파마 그리고 애국을 상징하는 여신이 이집트 신화와 연관되었다는 개연성이 높다. 이렇게 추측하는 근거는 혁명의 주도세력들이 지금의 콩코드광장에 세워진 루이15세 기마상을 파괴하고, 그 자리에 이집트의 오벨리스크를 대체한 것에 있다. 전술한 바와 같이 루이 15세는 이미지를 이용한 왕권 강화를 도모하고자 하였고, 혁명의 주도 세력 역시 문화를 통한 이미지 정치를 도모 하였다. 이러한 면에서 루이 15세가 그의 정치적인 의도를 가지고 제작한 자신의 기마상이나

뺑뺑용은 혁명의 주도세력의 입장에서 보면 파괴되거나 아니면 다른 것으로 대체되어야 할 필요가 있었다. 이들은 전자보다는 후자의 방법을 선택하였다.

이러한 이미지의 정치는 뺑뺑용에서도 동일하게 나타난다. 신전 전문 부조에 조각된 여신들, 예를 들어 여론의 여신이나 애국을 상징하는 여신의 신화적 근거가 모호한 듯이 보인다. 이 부조에 조각된 여신들, 여신이란 개념은 도 대체 어디서 왔을까? 아마도 그것은 그리스 신화(Greek Mythology) 보다는 이집트 신화(Egyptian Mythology)에서 따온 것 같다. 실제로 이 시기 서유럽 국가들은 경쟁적으로 권력을 상징하는 오벨리스크를 이집트에서 자신의 나라로 옮겨왔다.⁶⁾ 이들이 태양신(the sun god Ra)을 상징하는 오벨리스크를 옮기고자 한 것은 이집트의 태양신을 섬기고자 함이 아니라, 단지 그것이 상징하는 권력(power)이 그들이 추구하는 이미지의 정치화와 잘 맞아 떨어졌기 때문이다. 동일한 이유로 풍요를 상징하는 이시스 여신은 이 시기 사람들에게 자신들의 메시지를 전달하기에 충분한 이미지였을 것이다. 18세기에 서구는 과학 기술의 발달, 산업혁명 등을 거치면서 그 전 세대와 비교하여 볼 때 엄청난 풍요를 누리고 있었다. 이러한 시대적 상황을 이미지화 하는데 풍요를 상징하는 이집트 신화의 이시스 여신은 이러한 그들의 요구에 부합하기에 충분하였다고 여겨진다.

우리는 미국의 1달러 지폐에서 또 다른 예를 본다. 지금 사용하는 \$1지폐는 1935년도에 디자인된 것이다. 본 논고가 이 지폐를 주목하는 이유는 이 지폐 뒷면에 인쇄된 디자인이 뺑뺑용 그리고 자유의 조각상과 밀접한 관련이 있기 때문이다. 어떤 사람들은 이 지폐 뒷면에 나오는 피라미드(pyramid) 문형을

6) (Astrix) (Comic Book)
 (Obélix) 가 .
 가
 . 가 (Comic)
 가
 18, 19 가
 (Obelisk) .

프리메이슨(Free Mason)과 관련이 있다고 주장한다. 그러나 그러한 주장들은 대부분 음모론(conspiracy theory)에 기초한 것들이다. 필자는 지폐 뒤의 피라미드 디자인을 음모론 보다는 르네상스-계몽주의 이데올로기로 진행되어온 모더니즘이라는 프로젝트가 그대로 반영된 것으로 보는 것이 더 타당하다고 생각한다.



[1] United States one dollar bill

그 이유는 다음과 같다. 첫째로, 피라미드와 그 위에 있는 '전지한 눈(all-seeing eye)'는 모더니즘의 속성인 세속화 그리고 인간의 자율성에 대한 강조가 잘 나타나 있다. 먼저 이 지폐를 디자인한 사람이 미국은 완성되지 않은 피라미드로 형상화 한 것에 주목해야 한다. 피라미드는 인간이 건설한 문화를 상징한다. 또 한 가지 주목해야 할 것은 이 피라미드가 '전지' 혹은 '전지한 눈'과 연결되었다는 점이다. '전지한 눈'은 전통적으로 삼위 하나님의 속성을 나타내는 상징이었다. 그러한 상징이 인간이 건설한 문화를 상징하는 피라미드는 양립할 수 없는 것이다. 뿐만 아니라 피라미드 밑에 있는 라틴어로 *novus ordo seclorum*(새 시대의 시작, the begging of a new era)라고 쓰인 것 역시 미국이라는 나라가 신이 아닌 인간에 의해서 건설되는 나라라는 것을 강조하기 위해서 사용된 듯이 보인다. 물론 여기서 말하는 새 시대가 문

자적으로는 피라미드 하단에 있는 라틴어 MDCCLXXVI(1776)와 연결되어 미국의 건국을 의미할 수도 있다. 그런데 이 지폐를 도안한 사람은 이 새 시대의 심벌로서 피라미드를 사용하였을까? 아마도 그것은 미국이라는 나라가 신이 아닌 인간에 의해서 건설되는 나라라는 것을 강조하기 위함이었을 것이다. 이 상에서 살펴본 것처럼 뺨뺨옹과 자유의 여신상, 그리고 미국의 1달러 지폐 도안은 모더니즘의 토대 위에 형성된 현대예술의 세속화 혹은 신으로부터의 자유라는 경향을 잘 보여 준다.

.

19세기 중반에 이르기까지 미술가들의 작업은 대부분 과거의 전통 속에서 자신들의 작품세계에 대한 영감들을 발견하였다. 그러나 19세기 후반 부에 접어들면서 모더니즘에 영향을 받은 일단의 미술가들이 전통적인 방식을 거부하고 자신만의 독특한 화법을 구사하기 시작하였다. ‘패러디(parody)’라는 방식은 이들이 전통과의 단절을 시도한 한 방식이었다. 이들은 이러한 방식을 통하여 기존 미술의 부정을 통한 자기 정체성을 이루고자 하였다. 이러한 시도의 대표적인 화가로는 마네(Edouard Manet, 1832-1883)를 들 수 있다. 그는 전통적인 미술이 그릇된 회화 기법과 주제에 바탕을 두었다고 보았다. 그의 그림은 기존의 미술에 대한 이러한 비판의식이 반영되어 있다.

마네의 ‘풀밭 위의 점심 식사(Le Déjeuner sur L’Herbe, 1863)’가 그 대표적인 예이다. 그의 ‘풀밭 위의 점심 식사’는 당시 화단에 큰 반향을 일으켰다. 당시 비평가들은 벌거벗은 여체의 음란한 묘사와 서투르게 그린 듯 한 풍경묘사의 화법에 대해서 혹독한 비평을 가했다. 이 그림은 기본적으로 라파엘로(Sanzio Raffaello, 1483-1520)의 구성법을 사용하였으며, 벌거벗은 여체의 대담성은 티치아노(Tiziano Vecellio, 1488-1576)의 ‘전원의 음악회’를

패러디 한 것이었다. 비평가들의 관심은 마네(Manet)의 구성법보다는 옷을 입은 남자들을 통해서 보이는 당시 부르주아 계층을 향한 고발에 있었다. 마네는 이 그림을 통하여 전통적인 역사화나 신화적인 주제를 거부하고 도발적인 화법을 의도적으로 구사함으로써 당시 부르주아 계층의 어두운 면을 고발하고자 하였다.

‘올랭피아(Olympia)’는 패러디를 통한 기존에 대한 거부라는 마네의 의도가 더 극명하게 드러난다. 올랭피아는 타이탄(Titan)의 ‘우르비노의 비너스(Venus of Urbino)’, 고야(Goya)의 ‘벌거벗은 마야(Nude Maja)’를 패러디 한 것이다(Russell Ash, 1980: 52). 그는 이 그림에서 우르비노의 시녀를 흑인 하녀로, 강아지를 고양이로 대체 하여, ‘nud=여신’이라는 전통에 익숙해져 있던 사람들의 기존관념을 깨고자 하였다. 타이탄(Titan)의 비너스에서 개는 여성의 변하지 않는 절개와 남편에 대한 충성심을 상징하였다. 모네는 그의 작품에서 개를 대신하여 변덕스러움과 흥물을 상징하는 검은 고양이를 사용하였다.

그는 특별히 밀레가 ‘만종’을 통하여 사물에 대한 자신의 감상을 표현하려고 했던 것에 반하여, 감상성이 사람을 움직이는 것이 아니라 현실에 대한 객관적인 이해가 사람을 움직일 수 있다고 보았다. 고야(Goya)의 ‘5월 3일’을 패러디하여 나폴레옹 군대의 스페인 침공에 의한 양민학살을 고발한 ‘막시밀리언 황제의 처형(The Execution of the Emperor Maximilian)’이 그 대표적인 그림이다. 마네(Manet)가 이 그림을 그릴 당시 파리에 만국박람회가 열리고 있었다. 당시 그는 만국박람회의 풍경을 시리즈로 제작하고 있었는데, 신문을 통하여 들려진 막시밀리언 황제의 처형소식이 들려지자 죽음 앞에서 당당한 황제를 그림으로써 나폴레옹3세(Napoleon III, 1808-1873)에 대한 자신의 반감을 표현하였다(Russell Ash, 1980: 54).

모더니즘이 미술에 끼친 영향은 기존의 화풍이나 주제뿐만 아니라 미술과 교회와의 관계에도 변화를 가져 왔다. 이방가르드적인 경향을 보이는 현대 미술가들은 한때 자신들의 후견자(Patron)이자 동시에 예술의 주제를 제공하였

던 교회 혹은 기독교 신앙이 예술의 자율성을 침해한다고 믿었다. 이 시기에 있어서 종교적인 주제들은 화가들에게 더 이상 동기를 제공하지 못하였다. 화가들은 자신들의 작품의 동기를 신앙이 아닌 그들의 눈앞에 펼쳐진 세계 속에서 찾고자 하였다.

이 시기에 전혀 예상치 않은 곳에서 현대 예술가들의 시간과 영원의 관계에 대한 이해에 변화를 가져다주었는데, 그것은 사진기의 발명이었다(Russell Ash, 1980: 12-13). 사진기의 발달은 인상주의 화가들의 작품에 적잖은 영향을 끼쳤다. 사물을 평면으로 표현하는 사진은 화가들에게 시간의 평면성과 현재성에 눈을 뜨게 하였다. 원경과 중경은 화가들이 거리와 시간을 표현하는 중요한 도구였는데, 그림에 있어서 원경과 중경이 사라진다는 것은 어떤 면에서는 가까운 미래와 먼 미래가 아무런 의미를 갖지 못하고 사라짐을 의미한다. 따라서 사람들은 눈앞에 보이는 현실에만 관심을 가지고 있었다. 미래의 세계나 죽음 뒤에 오는 영적인 세계에는 전혀 관심이 없었다. 시간은 오로지 현재에만 의미가 있었다. 따라서 과거와 현재와 미래를 동일하게 흐르는 것에 대한 의미는 점차로 약해지고, 눈에 보이는 현재 의미가 강조되었다.

이러한 인상주의자들의 시간의 평면성에 대한 강조는 일본 '우끼요에(優き世)' 판화와의 조우를 통하여 심화되었다(E. H. Gombrich, 2000: 525-527). 당시 파리에는 '차이나의 문'이라는 동양 상품 수입 판매장이 있었다. 일본에서 수입된 물건의 대부분은 칼(日本刀)과 도자기였다. 상인들은 상품이 깨어지는 것을 방지하기 위해 도자기 주위를 신문지로 포장하였는데, 이때 사용된 일본 신문들을 통하여 '우끼요에' 판화들이 유럽에 소개되었다. 인상주의자들이 열광한 일본의 우끼요에(優き世) 판화에는 앞서서 말한 평면성과 현실성이 잘 표현되어 있었다. 인상파 화가들 가운데 상당수는 이들로부터 평면적인 표현들을 배웠다. 마네의 '막시밀리언 황제의 처형', '모리조 부인의 초상화' 그리고 '피리 부는 소년'이 입체감이 없는 평면 구조로 표현된 것이 그 대표적인 예이다.

이러한 시간의 평면성을 잘 표현한 화가가 클로드 모네(Claude Monet, 1840-1926)이다. 그는 이전의 화가들과 달리 대상을 원근법이 적용되는 공간으로서 만이 아니라 시간을 통해서도 보고자 하였다. 그 대표적인 예가 ‘루앵 성당(Rouen Cathedral)’이다. 그는 이 작품만 40여 점을 그렸다고 한다. 모네가 같은 대상을 40여 점이나 그린 이유가 무엇인가? 그는 루앵성당이 하루 동안 빛에 따라 변하는 분위기, 명암, 톤 등을 표현하고자 하였다(Sirocco, 2003: 56-60). 이를 통해서 그가 발견한 것은 대상 혹은 순간의 개별성과 독특성이었다. 그가 바라본 순간은 고정된 것이 아닌 시간에 따라 변화하는 것이었다. 그에 의하면 보이는 세계는 이러한 순간의 연속이었다. 사물의 불연속적인 순간(discontinuous moment)들을 화폭에 담음으로써, 그는 대상은 정적인 것이 아니라 순간순간 변화하는 것이며 각각의 순간들은 그 자체로 독특하고 특별하다는 것을 표현하고자 하였다.

모네의 작품엔 이러한 순간의 개별성과 독특성이 잘 나타나 있다. 그의 의도는 개별적이고 독특한 사물의 순간적인 인상을 화폭에 담는 것이었다. 그는 이렇게 주장한다.

풍경은 그 자체로 존재하는 것이 아니다. 풍경은 각 순간마다 변화한다. 풍경을 둘러싸고 있는 것들-예를 들어 공기, 빛-과 같은 것들이 그 풍경에 삶을 가져다주는 것이다. 각각의 대상에 의미를 부여하는 것은 그 자체가 아니라 그것을 둘러싸고 있는 대기이다 (J. House, 1986: 28-29).

이것이 그의 그림이 기존의 풍경화와 달리 그가 그리고자 한 사물을 희미하게 묘사하고, 빛과 온도의 변화에 따른 그 사물의 순간적인 인상을 강조한 이유이다. 이러한 그의 시도는 모더니즘의 진리에 대한 이해와 상응한다. 그 이전의 화가들이 변치 않는 곳에서 진리를 추구 하였던 것에 반하여, 진리란 이 세상이 아닌 다른 곳에 존재 하는 것이 아니라 변화하는 순간들의 연속 속에

있음을 보았다. 따라서 변화 하는 각각의 순간들은 그 자체로서 의미를 갖는 것이었다. 변화하는 순간들의 인상에 대한 이러한 강조는 각각의 사물의 본질(essence)이 그것의 출현(appearance)과 다르지 않음에 대한 인식의 토대 위에 형성된 것이다. 본질과 외양에 대한 이러한 이해는 변화하는 세계가 아닌 변치 않는 영속적인 곳에서 각각의 사물의 본질을 찾으려던 전통적인 기독교 신앙과 대치되는 것이었다. 시간은 더 이상 영원과의 관계 속에서 의미를 갖는 것이 아니라, 현재 그 자체로서 의미가 있게 되었다.

모네는 철학자도 신학자도 아니다. 그는 단지 그 시대의 정신에 따라 살았던 한 명의 미술가에 지나지 않았다. 그러나 그의 작품들은 그가 살았던 시대 정신, 즉 모더니즘으로부터 자유롭지 않았음을 보여준다. 그에게 루앵 성당은 그의 다른 작품들과 같이 단지 변화하는 한 순간에 불과 하였다. 그에게 수 세기 동안 지어졌던 성당의 역사적 혹은 종교적 의미와 같은 것들은 중요하지 않았다. 그의 눈에 비춰진 성당의 외양은 시시각각으로 변하는 순간들 가운데 하나일 뿐이었다. 정적인 사물이 아닌 순간순간 변화하는 대상으로서 각 순간은 독특하고 특별한 것이었다. 모네(Monet)는 대상의 주위를 희미하게 표현함으로 그가 표현하고자 하는 대상이 순간의 인상을 넘어서지 못하게 하였다. 성당은 더 이상 과거 혹은 미래와 관계하여 의미를 갖지 못하게 되었다. 중요한 것은 개별 순간의 독특성과 개별성이었다.

모네의 인물화는 이러한 그의 의도가 잘 드러난다. 초상화는 오랫동안 화가들의 중요한 수입원이자 주제이기도 하였다. 초상화는 한 개인의 인생 여정에 있어서 한 순간을 화폭에 담는 것이지만, 모델의 삶 전체를 이야기 한다. 고프리치 역시 이런 견해를 지지 한다. 그는 렘브란트(Rembrandt van Rijn, 1606-1669)의 초상화가 렘브란트 자신의 전 생애를 다 보여주는 것 같다고 주장을 한다(E. H. Gombrich, 2000: 424). 하지만 모네의 인물화 속에서는 그의 삶 전체를 보여주는 내러티브(narrative)가 보이지 않는다. 단지 그 인물과 그 주위에 있는 빛과 공기의 순간의 인상만이 나타날 뿐이다. 이러한 관

찰을 통해서 우리는 모더니즘이 미술을 매개로 기독교 신앙에 가져다 준 도전이 무엇인가를 발견하게 된다. 그것은 현재에 대한 강조이다. 모네의 루앵 성당의 풍경에서 볼 수 있듯이 사람들은 영원 혹은 미래보다는 눈에 보이는 현재에만 관심을 기울였다.

위에서 살펴 본 것과 같이 모네의 작품들은 작품들이 그가 의도하였건 안하였건 간에 그가 살았던 시대정신을 보여준다. 그것은 먼저 인간 역사에 대한 낙관적인 이해이다(Russell Ash, 1980: 11-12). 18세기 말과 19세기 초는 변화의 시기였다. 1789년 프랑스 혁명 그리고 산업혁명 등을 거치면서 기존의 사회구조는 무너지고 새로운 사회 구조가 형성되었다. 이 시기에 유럽에서는 농노와 지주, 수공업자로 대변되던 장원 제도가 무너지면서 전통적인 귀족이라는 계급이 해체되었으며, 산업혁명으로 인하여 신흥 부르주아(Bourgeois) 계급이 형성되었다. 이 시기의 가장 특징적인 현상 가운데 하나는 신분상승의 가능성이었다. 많은 사람들이 역사상 주어지지 않았던 신분상승의 꿈을 앓고 도시로 이동하였다. 이들이 보는 세상이란 그 전시대와 비교하여서 엄청나게 밝은 것이었다. 이러한 역사에 대한 낙관론적인 이해는 그림에도 영향을 끼치기 시작하여 이전의 어둡침침한 그림은 사라지고 밝은 그림이 등장하기 시작하였다.⁷⁾ 모네의 그림에서 인간성 속에 있는 절망적 비참이 보이지 않는 것도 이러한 이유 때문이다.

둘째는, 초월에 대한 거부이다. 그의 그림에서는 영원이나 초월과 같은 주

7) 가
,
가
가
가
가
가
가

제를 찾아 볼 수가 없다. 단지 눈에 보이는 현재만이 있을 뿐이다. 그는 이 세계를 보이는 세계와 보이지 않는 세계로 구분하지 않았다. 어거스틴(Augustine of Hippo, 354-430)과 칼빈(John Calvin, 1509-1564)이 자연은 그 자체로 존재 하는 것이 아니라 창조주 하나님의 영광을 드러내며 증거 하는 것이라고 본 것에 반하여, 모네는 자연은 그 자체로 존재하는 것이라고 보았다.

끝으로, 개별성과 독특성에 대한 강조이다. 모네의 작품은 우리에게 현재 속에서 체험되는 순간의 경험은 그것이 과거 혹은 미래와 관련될 때 의미를 갖는 것이 아니라 그 자체의 개별성과 독특성 때문에 의미가 생기는 것임을 강조한다. 그는 수백 년간 지속되어왔던 루앵 성당을 희미하게 표현함으로써 성당 건물이 들려주는 과거와 미래에 대한 내러티브, 혹은 시간 속에서 실존하는 변치 않는 보편성(universality)을 제거 하였다.

존 버거(John Berger)는 예술에 있어서 언어들은 순간을 영원으로 전환시키려는 시도로써 발전되어 왔다고 주장한다(John Berger, 1985: 9). 그의 지적과 같이 예술은 비록 그것이 표현하고자 하는 순간을 보존하여 표현하는 작업이지만 단지 순간의 보존에 그치지 않고 그 속에 담겨진 영원을 형상화 시키며, 현재 속에서 영원을 경험하게 한다. 이와 같이 미술도 시간의 한 순간을 화폭에 담지만, 이 담긴 순간은 그 순간의 과거와 미래와 떼어낼 수 없는 관계에 있다. 하이데거(Martin Heidegger, 1889-1976)가 그의 『예술론』에서 '고흐(Vincent van Gogh)의 초상화를 예를 들어 지적한 바와 같이, 그림은 그 대상의 과거와 현재를 보여준다(Martin Heidegger, 1975: 33-34). 자연이나 도시의 모습을 그리는 풍경화는 초상화에 비해서 비교적 변치 않는 주제를 그 대상으로 하지만 산, 나무, 바위, 바다 혹은 건물과 같은 것들에 대한 묘사 역시 초상화와 동일하게 그것들의 과거와 현재 그리고 미래를 보여준다. 그러나 모네의 작품에 있어서 중요한 것은 그 대상의 과거와 미래와 상관이 없는 오직 현재 그의 눈앞에 펼쳐진 각각의 대상 혹은 사건들의 현재적 경험

이었다. 위에서 살펴 본 것과 같이 그의 ‘루앵 성당’은 이러한 그의 의도를 잘 드러낸다.

1.

1914년 8월 1차 세계대전의 서막을 알리는 총성은 르네상스-계몽주의로 시작된 지적 사조의 몰락을 알리는 것이었다. 1차 세계대전은 19세기를 지배하던 역사에 대한 낙관론적인 이해의 종말을 고함과 동시에, 그 뒤를 잇는 시대 정신으로 비관주의의 등장을 가져왔다. 19세기의 가장 커다란 시대적 특징은 진보에 대한 신념이었다. 이러한 진보에 대한 신념은 정치, 경제, 과학, 학문, 종교, 사회와 문화 그리고 예술과 같은 모든 영역에 지대한 영향을 미쳤다.

헤겔(Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831)에 대한 이해 없이는 19세기 시대정신을 올바르게 이해할 수 없다고 해도 과언이 아닐 것이다. 헤겔은 모든 철학적 문제와 개념들을 역사와 밀접하게 연관시켰다(Henry D. Aiken, 1956: 72). 그의 사상의 가장 주요한 특징 가운데 하나는 진리를 과정으로 이해하는 것이다. 그는 진리에 대한 정적인 개념을 동적인 개념으로 대체시켰다. 진리의 능동적인 과정은 그 자체 안에 되어감(becoming)이 포함되어 있다고 보고, 진리를 역사적 과정과 연결시켰다. 그는 역사를 절대정신(Geist)이 자기완성을 이루어가는 과정으로 보았다(W. F. Hegel, 1967: 86). 역사 발전에 있어서 한 단계는 그 다음 단계로 넘어가는 토대가 됨과 동시에 부정된다. 헤겔의 변증법은 이러한 역사에 대한 인식을 토대로 형성되었다. 그의 변증법은 ‘정-반-합’이라는 논리학적 용어로 묘사된다. 진리를 역사적 과정과 연결시킨 헤겔의 철학은 그의 변증법을 이해하는 중요한 토대가 된다. 먼저

역사의 한 단계인 ‘정립(thesis)’이 성립된다. 그런데 이 ‘정(thesis)’은 곧 ‘반정립(antithesis)’을 발생시킨다. 그 다음 이 둘은 그 둘의 종합으로 합(synthesis)을 이룬다. 그리고 이 ‘합(synthesis)’은 다시 새로운 ‘정립(thesis)’을 일으킨다. 이렇게 해서 ‘정-반-합의 순환은 계속된다. 헤겔(Hegel)에 의하면 인류역사에 있어서 여러 다른 시대는 절대정신(Geist)이 자기완성을 이루어가는 과정이라는 것이다. 본 논문과 관련하여 헤겔의 사상이 의미를 갖는 것은 먼저 진보사상이다. 다음으로는 헤겔의 변증법에 의하면 정립과 반정립이 모두 긍정될 수 있다는 것이다. 이것은 19세기에 역사에 대한 낙관론적인 이해가 팽배하게 된 이론적인 토대를 제공한다.

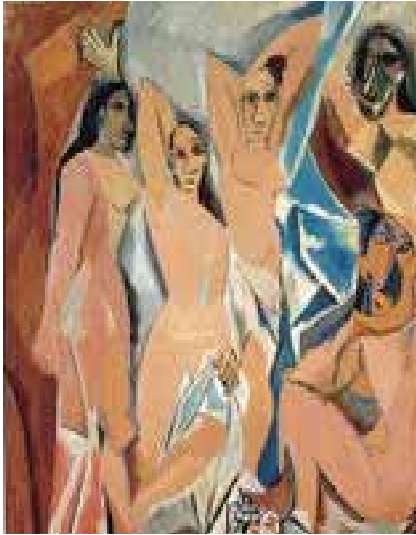
역사의 진보에 대한 믿음과 낙관론적인 이해는 과학기술의 발달 그리고 다윈(Charles Darwin, 1809-1882)의 진화론(evolutionary theory)과 같은 것들로 인하여 강화되었다.⁸⁾ 이 시기 사람들은 역사는 완성을 향해서 나아가고 있다고 굳게 믿었다. 과학의 발달과 산업혁명이 가져온 엄청난 진보는 사람들로 하여금 그들이 역사의 마지막 단계에 살고 있으며, 따라서 초월적 어떤 세계가 아닌 이 역사 속에 인류의 도덕적, 물질적인 진보를 통하여 ‘하나님 나라(the kingdom of God)’가 이루어질 수 있다고 보았다. 이것은 19세기의 자유주의 신학(19th Liberal Theology)이 왜 하나님의 초월성(Transcendence)을 포기하고 내재성(Immanence)을 강조했는가를 이해하는데 도움을 준다. 알브레히트 리츨(Albrecht Ritschl, 1822-1889)은 신학에 있어서 형이상학을 포기하고 가능한 한 윤리학과 밀접히 연관시키려 하였다. 그 이후 자유주의 신학자들은 아돌프 하르낙(Adolf Harnack, 1851-1930), 월터 라우센부시(Walter Rauchenbuch, 1861-1918)등과 같은 학자들에 의해서 발전되는데

8) (Darwin) (Thomas Huxley, 1825-1895)
(Herbert Spencer, 1820-1903)

(the law of the survival of the fittest)

이들은 인간의 도덕적 진보에 대한 신념을 기초로 ‘윤리적 하나님의 나라(The ethical Kingdom of God)’라는 사상을 발전시켰다.

이러한 진보에 대한 신념은 1914년 8월에 발발한 제 1차 세계대전으로 인하여 무참히 깨져 버렸다. 더 이상 르네상스-계몽주의 이후 발전되어 왔던 낙관론적인 세계관, 즉 인간의 자율성과 인간이 스스로 이 세상에 천국을 건설할 수 있다는 말은 사람들에게 통하지 않았다. 피카소(Pablo Picasso, 1881-1973)의 ‘아비뇽의 여인들(Les Femmes d'Alger, O. J. Version O, 1911-1912)’은 인본주의적 희망 위에 세워진 르네상스적 예술과 완전한 결별을 선언하는 것이었다. 프란시스 쉐퍼는 이 그림이 인간성의 파편화(fragmentation)를 나타낸다고 보았다 (Francis A. Schaeffer, 2003: 233).



[2] Pablo Picasso: Les Femmes d'Alger, 1906-1907

마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp, 1887-1968) 역시 르네상스-계몽주의적 이

상이었던 자신에 대한 신뢰를 가지고 희망찬 미래를 기다리는 인간상이 허구임을 깨닫고 인간성의 파편화를 더욱 적나라하게 표현하였다.

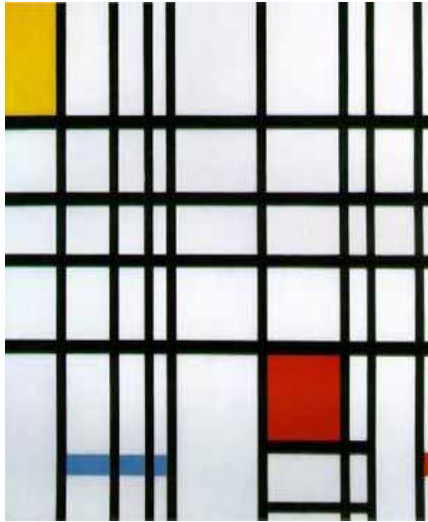


[3] Marcel Duchamp: Nude Descending a Staircase, 1912.

이러한 인간의 파편화에 대한 묘사는 모더니즘의 이념에 기초한 자신의 힘에 대해서 확신을 가지고 희망찬 미래를 기다리던 이상적인 인간상에 대한 신념이 무너져 버렸음을 의미한다. 자연법과 올바른 이성에 대한 굳은 신념은 세계대전과, 인간이 만들어 놓은 두 가지 사회체제였던 나치 독일과 스탈린 체제하에서 이루어진 잔혹함으로 인해 20세기 사람들에게 더 이상 설득력이 없었다.

곰브리치는 미술에 있어서 두 개의 경향성을 지적하였다. 하나는 사물을 '눈에 보이는 대로(as it is seen)' 묘사하는 것이고, 다른 하나는 사물을 '이상적인 모습으로(as it should be)' 묘사하는 것이다. 르네상스로부터 시작된 모

더니즘의 영향을 받은 현대미술의 이상이 눈에 보이는 것에서 객관적인 아름다움을 추구하는 것이었다고 한다면, 20세기 미술-여기서 말하는 20세기 미술이란 1, 2차 세계대전 이후를 말한다-은 더 이상 눈에 보이는 것에서 아름다움을 발견하지 못하고 보이는 형태 속에 감추어진 실재 속에 감추어진 아름다움 혹은 불변의 실재에 관심을 갖는다. 이들은 눈에 보이는 것에서 더 이상 아름다움을 찾지 못하자, 소박하고 때 묻지 않은 순수한 아름다움을 찾기 시작하였다. 피에트 몬드리안(Piet Mondrian, 1872-1944)이 그 대표적인 예다. 그는 그의 작품 ‘빨강, 파랑, 노랑의 구성 (The composition with Yellow, Blue and Red; 1939-1942)’에서 주관적인 눈에는 끊임없이 변화하게 보이는 형태들 속에 감추어진 불변의 실재 혹은 아름다움을 표현하고자 하였다.



[4] Piet Mondrian: The composition with Yellow, Blue and Red (1939-1942)

1912년 바실리 칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866-1944)의 "이전의 조화가 사라지고 난 후에 오직 두 개의 가능성만 남았는데 그것은 초자연주의 아니면 극단적 추상주의다."라는 말은 20세기 현대 미술을 이해하는 중요한 단초가 된다(Francis A. Schaeffer, 2003: 232). 피카소의 '아비뇰의 여인들'에서 시작된 입체주의운동과 칸딘스키의 '추상회화(abstract painting)'에 대한 관심은 구상미술로 발전한다. 그리고 20세기 중반을 지나면서 구상 미술은 설치미술로 대체가 된다. 이러한 전개과정에서 우리가 주목해야 할 것은 염세주의와 허무주의 그리고 해체주의가 모더니즘의 잘못된 낙관론을 밀어내고 예술의 주류세력으로 등장했다는 것이다.

2.

역사에 대한 낙관적인 이해와 더불어 모더니즘의 한 축을 형성했던 것이 있는데 그것은 객관에 대한 이상이었다. 20세기에 들어오면서 확실성에 대한 19세기의 낭만적인 이상은 붕괴되었다. 몽크와 칸딘스키의 경우에서 보듯이 사물에 대한 객관성 보다는 주관성이 강조되었다. 이러한 주관성을 더욱 강화시킨 운동이 있었는데 그것은 '해체주의(deconstruction)'이다. 허쉬(Emil D. Hirsch, 1928-)와 같은 모던(Modern)에 속한 학자들은 텍스트(text)의 축어적 의미(verbal meaning)는 고정되어 있기 때문에 독자들은 결정된 본래의 의미를 찾아야 한다고 보았다(Emil D. Hirsch, 1967: 46). 텍스트의 분석을 통한 텍스트의 객관적인 메시지의 추구 이것이 모던의 해석이론이었다. 그런데 해체주의에 의하면 의미는 텍스트에 고정되어 있지 않고, 독자가 그것과 대화할 때 발생된다. 텍스트는-그것의 의미가 독자에 관계하기에-단 하나의 고정된 의미를 가지고 있는 것이 아니라는 사실이 강조되기 시작하면서 객관적인 의미를 추구하려는 모더니즘(modernism)의 시도들은 더 이상 아무런 지지를 받지 못하게 되었다.

볼프강 이저(Wolfgang Iser, 1926-2007)와 같은 이는 "텍스트는 결정된 의미가 없고, 그 의미를 생산하기 위해 독자에게 의존한다."고 주장을 하였다(Wolfgang Iser, 1978: 10). 롤랑 바르트(Roland Barthes, 1915-1980) 역시 텍스트의 다원주의적인 성격을 강조하였다(Roland Barthes, 1975: 27). 의미는 독자의 관점과 관계되어 지기 때문에 텍스트의 의미는 독자만큼 많아지게 된다. 문학의 '독자반응비평(reader-response criticism)'이 그 한 예라고 할 수 있다. 이전의 텍스트 해석에 있어서 중요한 것은 저자 혹은 텍스트의 세계였다. 그러나 해체주의에 와서는 저자와 텍스트는 해석에 있어서 그 중요성을 점차로 상실하게 된다. 이러한 문학 이론은 철학에도 적용되어, 텍스트가 다르게 읽혀지는 것처럼 실재(reality)도 다르게 읽혀지게 된다. 자크 데리다(Jacques Derrida, 1930-2004)에 의하면 인식의 과정에 나타나는 것은 실재를 해석하는 해석자의 관점뿐이다(Jacques Derrida, 1976: 50).

미셸 푸코(Michel Foucault, 1926-1984)는 나아가 "모든 실재에 대한 해석은 권력(power)에 대한 주장이다."라고 말한다(Michel Foucault, 1980: 133). 즉, 지식은 언제나 권력에 의해 발생하였으며, 그 지식은 권력의 통제 방식의 하나로서 작용하였다는 것이다. 푸코에 의하면 객관적인 지식이란 있을 수 없다. 지식은 권력에 의해서 결정된다는 그의 주장은 움베르토 에코(Umberto Eco)의 소설 『장미의 이름으로(In the name of Rose)』에 보면 잘 나타나 있다. 그 소설은 지식을 권력으로 통제하려는 시도와, 지식은 권력으로 통제될 수 없다는 두 개의 메시지가 교차되면서 전개되어 나간다. 리처드 로티(Richard Rorty, 1931-2007) 역시 전통적인 진리에 대한 개념에 도전을 하였다. 그는 진리에 대한 추구를 포기할 것을 요구하며, 단지 해석에 만족할 것을 주장한다(Richard Rorty, 1979: 33). 이들의 주장을 한마디로 요약하자면 "모든 것은 다르다(All is different)."이다. 따라서 세상에는 하나의 중심이 있는 것이 아니라 다양한 관점이 있게 된다. 이것은 모더니즘이 추구하던 보편적 가치 혹은 보편적 세계관(a single, universal world view)의 종말을 의미한

다고 할 수 있다.

지식이 객관적이지 않고 주관적이라는 것에 대한 자각은 20세기 예술가들로 하여금 이 시기의 예술을 그 전시기와 전혀 다른 방향으로 가게 하였다. 4장에서 우리는 모더니즘이 예술에 끼친 영향을 인상주의를 통해서 살펴보았다. 인상주의 화가들은 그 시대의 다른 사람들과 달리 빛과 색채의 순간의 느낌을 정확하게 있는 그대로 표현하고자 하였다. 이들은 아카데미를 중심으로 형성된 주류 회화가 작가 개인의 느낌 보다는 전통을 강조하는 것에 반감을 품었다.⁹⁾ 모네를 비롯한 인상주의 화가들은 이러한 주류 화단의 흐름을 거부하고 캔버스를 들고 화실 밖으로 나갔다. 그들은 치밀하게 계산된 구도와 명암이 아닌 눈에 보이는 그대로의 모습을 표현하고자 하였다. 구스타프 쿠르베(Gustave Courbet, 1819-1877)는 객관에 대한 이 시대의 신념을 보여 주는 좋은 예가 된다. 그는 눈에 비치는 그대로 그리는 것이 화가의 사명이라고 믿었다. 그에게 있어서 중요한 것은 아름다움이 아니라 객관적 진실이었다(E. H. Gombrich, 2000: 508). 그는 1861년에 다음과 같이 말하였다. “그림은 본질적으로 구체적인 예술이다. 그러므로 그림은 현실적으로 존재하는 것을 표현할 수밖에 없다. 추상적인 것, 보이지 않는 것, 존재하지 않는 것은 그릴 수 없다.”¹⁰⁾

에드바르트 뭉크(Edvard Munch, 1863-1944)의 ‘비명(The Scream, 1895)’은 동시대의 인상주의 화가들의 그림과 여러 면에서 대조된다. 인상주의 화가들이 사물에 대한 객관적인 인상을 강조한 반면, 뭉크와 같은 표현주의자들은 대상에 대한 객관적인 인상 보다는 대상의 주관적인 인상을 강조하였다. 즉, 갑작스럽게 일어난 정신적인 동요가 모든 감각적인 인상을 어떻게 표현하는가에 역점을 둔 것이다(E. H. Gombrich, 2000: 564). 이러한 뭉크의 그림이

9)

가

10) http://home.mokwon.ac.kr/~arthistory/lecture/week16/w16_s2_1_lecture.html

사람들을 당황케 하는 것은 아마도 그림이 자연의 형태를 왜곡하였기 보다는 그것이 아름다움과 거리가 멀기 때문일 것이다. 19세기와 20세기의 전환점에서 대상의 주관적인 인상을 강조한 몽크의 시도는 다가올 표현주의와 상징주의의 태동을 알리는 것이었다.

이러한 객관성에 대한 이해의 변화와 예술의 목적에 대한 이해의 변화는 20세기 예술에 엄청난 영향을 미쳤다. 칸딘스키는 사물의 객관성에 대한 19세기 예술의 이상과 결별을 선언하였다. “한 가지 분명해진 게 있다. 즉, 객관성이니 대상에 대한 묘사 따위는 내 그림에서 더 이상 중요하지 않는다는 것. 그것은 오히려 내 작업에 해로울 뿐이다(Robert Hughes, 1980: 301).” 이러한 사물의 객관성에 대한 이해의 변화는 미(美)에 대한 이해의 변화를 가져왔다. 바네트 뉴먼(Barnett Newman, 1905-1970)은 미술이 미(美)의 문제에 관심을 가져야 한다는 것을 부정하였다(Barnett Newman, 1968: 550). 마크 로스코(Mark Rothko, 1903-1970) 역시 미(美)에 대한 고정관념을 깨야 할 것을 주장하였다(Robert Hughes, 1980: 323). 1990년에 제작된 마크 퀸(Marc Quinn, 1964-)의 ‘자아(Self, 1991)’라는 작품은 미에 대한 이러한 고정 관념을 완전히 바꾸어 버렸다. 그는 인간혈액의 총량인 4.5 리터(litres) 정도의 자신의 피를 조금씩 모아서 ‘자아(Self)’라는 자신의 두상을 만들었다.

론 뮤엑(Ron Mueck, 1958-)의 ‘죽은 아버지(Dead Dad, 1996-97)’는 20세기에 들어와서 미(美)의 의미와 예술의 정의 그리고 영역이 어떻게 무너져 버렸는지를 보여주는 또 다른 예를 보여준다. ‘센세이션(Sensation)’전에 전시된 이 작품에서 자신의 아버지의 나신을 실리콘과 아크릴 그리고 자신의 머리카락을 사용하여 실물의 2/3크기로 복제하였다. 뒤상이 ‘레디메이드(ready made)’를 사용한 이래로 20세기 예술가들은 19세기 예술가들과 달리 레디메이드를 주저함 없이 자신의 예술적 표현의 도구로 사용하였다. 백남준(1932-2006)의 비디오 아트와 같은 설치예술과 잭 골드스타인(Jack Goldstein, 1945-2003) 행위예술은 우리들에게 예술의 매체에 대한 구분이

더 이상 의미가 없어졌음을 보여준다.

현대 예술이 걸어 온 길과 모더니즘의 진행과정사이에 밀접한상관관계가 있다는 전제 속에서 본고는 현대 예술의 세속화 경향을 살펴보았다. 1장에서 살펴 본 것과 같이 르네상스시대의 예술 작품들은 인간에 대한 낙관적인 이해와 진보에 대한 신념들이 반영되어 있다. 인간에 대한 낙관적인 이해는 계몽주의 운동가들에 의해서 인간의 자율성으로 발전하게 된다. 인간의 자율성에 대한 이러한 강조는 점차 신으로부터 벗어나 스스로의 삶을 책임질 수 있는 자율적인 인간에 대한 이상으로 발전 하게 된다. 신으로부터의 자유라는 현대의 이러한 특징은 뽉뽉에서 잘 나타난다. 앞에서 살펴본 것과 같이 생프루드느비에브 성당에서 뽉뽉으로 바뀌는 과정 속에서 우리는 르네상스로부터 시작된 일련의 움직임들이 계몽주의를 거치면서 모더니즘이라는 사상적 체계를 형성하게 되는 것을 발견하게 된다. 신으로부터의 자유라는 모더니즘의 특징은 자유의 신상과 1935년도에 디자인된 미국의 1달러 지폐에서도 발견하게 된다. 19세기 인상주의운동, 특별히 모네의 작품들 가운데 일부역시 이러한 특징들을 반영한다. 그러나 1, 2차 세계대전은 모더니즘이 가지고 있던 이상을 철저하게 파괴시켜버렸다. 이 시기에 오면서 사람들은 자신이 더 이상 미켈란젤로가 ‘다비드 상’에서 그리던 확신을 가지고 희망찬 미래를 기다리는 존재가 아님을 깨닫게 된다. 피카소의 ‘아비뇰의 여인들’, 마르셀 뒤샹의 ‘계단을 내려오는 누드’는 이러한 삶의 파편화를 반영하고 있다. 결국 신으로부터의 자유를 선언하고 스스로의 삶을 개척할 수 있다고 믿었던 모더니즘의 인간상은 삶의 파편화로 끝을 맺게 된다.

모든을 지배했던 것은 푸코가 지적한 것과 같이 이성과 그에 기반을 둔 지식 체계가 중요한 권력의 요소로 존재하는 사회였다. 그 권력이 지식을 결정하였고, 그 권력이 가치를 결정하였다. 때로 그것은 종교라는 이름으로, 인종

혹은 기술의 이름으로 나타났다. 그러나 1, 2차 세계대전을 겪으면서 인류는 이러한 생각이 얼마나 비참한 결과를 가져오는지 깨닫기 시작하였다. 그리고 이에 대한 반성으로 일어난 운동이 소위 말하는 포스트모더니즘이다. 포스트모더니즘은 일반적으로 해체 혹은 다양성의 추구와 같은 의미로 받아들여진다. 필자는 ‘포스트모더니즘이 해체’를 추구하는 것에는 동의하지만 그것의 특징이 다양성에 있다는 데는 의문의 여지가 있다고 본다. 포스트모더니즘은 모더니즘의 균열로 보아야 한다. 만약 우리가 지금 포스트모더니즘으로의 이행기에 있다면, 포스트모더니즘의 패러다임(paradigm)을 가지고 현재 일어나는 사회 현상들을 설명할 수 있어야 한다. 그런데 20세기 중반 이후, 인류역사에 있어서 가장 두드러진 현상 가운데 하나가 세계의 블록화이다. 유럽연합(European Union), 동남아 국가연합(ASEAN), 아프리카연합(African Union), 북미자유무역협정(North America Free Trade Agreement)등 세계는 블록화 되어가고 있다. 뿐만 아니라 소비자들은 중·소기업의 다양한 물품보다는 대기업이 주는 안정감에 만족하는 경향을 보인다. 대형마트가 재래시장을 잠식해가는 현상은 다양성을 강조하는 포스트모더니즘에 역행하는 것처럼 보인다. 따라서 다양성에 대한 추구를 포스트모던의 현상으로 본다면 현재 이루어지는 사회현상들을 설명하기가 어렵다. 오히려 필자는 이러한 다양성에 대한 관심을 하나의 거대 정신이 팽창되어 균열되어 가는 과정에서 보이는 현상이라고 본다.

다니엘 리비에르 (2000), 『프랑스의 역사』, 서울: 까치, 225.

로저 프라이스 (2001), 『혁명과 반동의 프랑스사』, 서울: 개마고원

빌 리제베로 (2000), 『서양 건축 이야기』, 서울: 한길아트

피터 버크 (2005), 『이미지의 문화사』, 서울: 심산

- 하상복 (2007), 『팽태웅: 성당에서 프랑스 공화국 묘지로』, 부산: 경상대학교 출판부.
- Aiken, Henry D. (1956), *The Age of Ideology*, NewYork: Mentor.
- Ash, Russell (1980), *The Impressionists And Their Art*, London: Timewarner.
- Barthes, Roland (1975), trans. Richard Miller, *The Pleasure of the Text*, NewYork: Hill&Wang.
- Becker, Carl L. (1932), *The Heavenly City of the Eighteenth-Century Philosophers*, New Haven: Yale University Press.
- Berger, John (1985), ed. L. Spencer, *The White Bird*, London: Chatto & Windus.
- Deming, M. K. (1989), "LePanthéon révolutionnaire", *Le Panthéon: symboledes Révolutions*, Paris: CNMHS.
- Depaulis, Julien (2003), *Monet*, Kent: Grange.
- Derrida, Jacques (1976), trans Gayatri Chakravorty Spivak, *Of Grammatology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Dilthey, Wilhelm (1921), *Gesammelte Schriften* vol. 5, Berlin: B. G. Teubner.
- Estep, William (2002), 『르네상스와 종교개혁』, 서울: 그리핀.
- Foucault, Michel (1980), ed. ColinGordon, "Truth and Power" in *Power & Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, NewYork: Pantheon Books.
- Gombrich, E. H. (2000), 『서양미술사』, 애경.
- Hughes, Robert (1980), *The Shock of the New*, London: Thames & Hudson.
- Heidegger, Martin (1975), trans. A. Hofstadter, *Poetry, Language, Thought*, NewYork: Harper & Row.
- Hegel, F. (1967), trans. J. B. Baillie, *Phenomenology of Mind*, NewYork: Harperand Row.
- Hirsch, Emil D. (1967), *Validity in Interpretation*, New Haven & London: Yale University Press.
- House, J. (1986), *Monet: Natureinto Art*, New Haven: Yale University Press.
- Hughes, Robert (1972), *The Shock of the New*, London: Thanes & Hudson.
- Iser, Wolfgang (1978), *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Kant, Immanuel (1960), *Religion with the Limits of Reason Along*, NewYork: Simon and Row.

Kandinsky, Wassily (1999), "About the Questions of Form", *The Blue Rider*, London & New York: Prestel.

Nochlin, Linda (1997), 『절단된 신체와 모더니티』, 서울: 조형교육.

Newman, Barnett (1968), "The Ideographic Picture" quoted in H. B. Chipp, *Theories of Modern Art*, Los Angeles: University of California Press.

Pannenberg, Wolfhart (1985), trans. Matthew J. O'Connell, *Anthropology in Theological Perspective*, Edinburgh: T&T Clark.

Rorty, Richard (1979), *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton: University of Princeton Press.

Schaeffer, Francis A. (2003), 『그러면 우리는 어떻게 살 것인가?』, 서울: 생명의 말 씀사.

ABSTRACT

The fragmentation of Modernism: the scenery
of modern seen from the modern art

Young Hwan Ra(Reformed Theological Seminary)

The purpose of this paper is to examine the characteristics of Modernism, by studying works of Modern Art and why it has led to the pathological phenomenon of fragmentation that we experience today. The reason why this article specially aims to study the characteristics of Modernism by examining works of Modern Art is because the development of Modern Art is closely interrelated to that of Modernism. This article, under the premise that works of art and the world-view are interrelated, selects art from after the Renaissance in order to examine the philosophical characteristics of Modernism. This study will reveal what great a price was paid for Modernism's standard of 'Independence from God'. Moreover, it will be discussed that today's so called Post-modernism is not a new ism that is replacing Modernism but the fragmentation of modernism that occurs with the collapse of Modernism. It will also be discussed that behind the of accelerating deconstruction in the 21st Century remains the modernist aims to reconstruct the Tower of Babel and achieve independence from God.

80 『신앙과 학문』, 제 13권 1호

Key word: modernism, postmodernism, art, enlightenment, impressionism