

초월(超越)과 응시(凝視)

비잔틴-러시아 이콘(聖像)과 동아시아 산수화(山水畵)의 상호비교

李 德炯 (成均館大學校)

1

15세기 이탈리아 르네상스의 화가들은 원근법을 기초로 한 세계상의 재현을 위해 빛을 외적인 물리적 실체로 이용하였지만 대신 그것이 지닌 서구 문화의 오랜 관례적 상징성을 상실했고, 반면 빛의 음영변화나 명암을 사용하지 않았던 동아시아 산수화나 비잔틴-러시아 이콘은 내면의 빛인 정신세계의 의경(意境)을 중시했지만 대상의 광학적이고 수학적인 비례의 재현은 기피하고 있었다. 자연히 르네상스 화가들은 대상을 바라보고 있는 사람의 관점을 중심으로 대상의 위치와 공간을 구성할 수 있었던 반면, 동방정교(東方正敎)의 이콘 화가들과 동아시아의 산수화가들은 대상과 대상들이 서로 인접한 관계로부터 시점(規點)들을 복수(複數)로 구성하는 일종의 병렬된 환유적 기법만으로 공간을 구성하였다. 비잔틴-러시아의 중세 이콘이나 동아시아의 산수화에는 ‘창문을 통한 풍경(fenestra aperta)’이나 ‘열린창문’과 같은 르네상스식 ‘선적원근법(linear perspective)’체계의 단일 시점이 존재하지 않았기 때문이다. 그러므로 화면의 전체 공간은 각각의 미시적인 개별적 공간 구성의 전일적 총체로서, 미시적인 개별 공간은 자기 고유의 어떤 내적인 관찰자에 의한 복수적 시점을 보유하고 있을 뿐이었다.

중세 비잔틴-러시아 이콘에 나타난 조형 언어와 구도, 그리고 탈물질적인 대상의 왜곡과 보이는 것 이면에 내재하는 상징성의 추구 등은 동아시아 산수화의 형성 과정과 내용의 전개라는 측면에서 의미상 많은 부분을 공유하고 있다는 점이 종종 지적되고 있다.¹ 예를 들어 게라두스 반데르 레우후와 같은 종교학자는 중국미술의 표상 양식과 동방 정교회의 이콘이 지닌 유사성이 우주론적인 성격에서 일치하고 있음을 지적하고 있는데,² 중세의 이콘과 산수화는 세잔느에서 시작하는 후기 인상주의와 마티스, 조르주 루오, 막스 베크만 등의 표현주의, 피카소와 브라크의 입체적 조형성, 그리고 간딘스키와 말레비치의 반구상적 또는 추상적 표현주의나 기하학적 추상화의 이미지들이

¹ 토마스 먼로 Thomas Moonro, 백기수역 『東洋美學 Oriental Aesthetics』 (서울 : 열화당, 1991), p. 133 을 참조.

² Gerardus van der Leeuw, *The Holy in Art Sacred and Profane Beauty* (New York : Holt, Rinehart and Winston, 1963), p. 166.

모색하기 시작하는 ‘병렬적 구성(並列的 構成)’을 이미 선취하고 있었다.

또한 르네상스의 조형공간에 더 이상 만족하지 못하고 있던 인상주의자들의 이른바 ‘일탈의 이미지’들과 “공간 형상화의 변혁”³은 종종 ‘탈근대’의 시대적 징후로 읽히기도 하지만, 이들의 이러한 ‘추상적’ 일탈은 사실 비잔티움과 러시아 그리고 중국에 뿌리를 둔 동방 정교회의 이콘과 동아시아 산수화의 미술사적인 계보와도 결코 무관할 수 없다. 예를 들어 산점투시(散點透視)와 평행원근법(平行遠近法)의 중국 산수화 기법이나 일본 풍속화 우키요에(浮世繪)의 영향을 받은 반 고흐, 모스크바에서 비잔틴-러시아 이콘 화풍의 색채감에 경도되었던 앙리 마티스, 이콘의 역원근법을 수용한 간딘스키의 ‘즉흥’이나 말레비치의 ‘쉬프레마티즘’ 회화는 아방가르드의 추상(抽象)정신 속에서 이미 탈(脫)-모더니즘의 새로운 문화적 맹아를 함축하고 있었다.

특히 이들은 앙드레 말로가 말하듯이 “세계의 재현을 세계의 병합이 계승”하도록 하는데, 이들의 새로운 예술은 “내적 구조를 통한 형태들의 병합”⁴이었다. 여기서 말하는 ‘병합(annexion)’은 대상의 중첩과 병렬의 회화 공간만이 아니라, 보다 확대된 문화적 패러다임의 일부를 형성하기 시작했다. 이것은 간딘스키가 19세기의 세계는 키에르케고르적인 ‘-이것이냐, -또는 저것이냐’의 세계에서, 20세기는 ‘-과, -과’ 라는 병렬적 접합의 세계상으로 대치될 것이라고 말한 내용과도 부합한다. 다시 말해 19세기말에서 20세기초의 시대는 재현의 ‘은유적 유사성’에서, 병렬의 ‘환유적 인접성’으로 문화적 패러다임이 변하고 있던 모더니티의 정점이자, 탈모더니티의 징후로도 해석되고 있기 때문이다. 이제 이와 같은 ‘형태 들의 병합’은 단순한 예술-회화 사조로만 그치는 것이 아니라, 이미 하나의 세계관으로 확장되고 있다. 질 들뢰즈와 가타리가 『천 개의 고원』에서 현대 노마드(nomade) 문화의 특징을 요약하면서 말하는 리좀(rhizome)의 체계, 즉 ‘그리고(et), 그리고(et puis)’로 이어지는 ‘연결접속(connexion)’과 ‘이질성(hétérogénéité)’ 원리는 이러한 ‘병렬적 구성’의 ‘형태들의 병합’의 확장된 외연이기 때문이다.⁵

또한 ‘형태들의 병합’은 들뢰즈가 ‘운동-이미지’, ‘시간-이미지’라고 말하는 활동사진으로서의 영화와도 밀접한 관계를 맺는 이미지의 새로운 패러다임이다. 하나의 화면에 고정된 시간과 공간의 통일체로 존재하는 르네상스의 원근법 회화가 시간과 공간의 순차적인 병렬과 베르그송적인 지속을 반영하는 근대 영화로 이어지는 일련의 문화적 흐름속에서, 우리는 ‘중세의

³ P.프랑카스텔 Piere Francastel, 안-바롱 옥성역, 『미술과 사회 Peinture et Société』 (서울 : 민음사, 1998), p. 222.

⁴ 앙드레 말로 André Maleaux, 김 웅권역 『상상의 박물관 Le musée imaginaire』 (서울 : 동문선, 2004), p. 85.

⁵ 질 들뢰즈 Gilles Deleuze/펠릭스 가타리 Félix Gattari, 『천 개의 고원 Mille Plateaux』 (서울 : 새물결, 2001), p. 19.

시네마토그래프(映畵)'라고 지칭할 수 있는 비잔틴-러시아 이콘이나 동아시아 산수화의 역원근법과 산점투시 등의 기법이 중국 상형문자의 조합 원리나 하이쿠와 함께 에이젠슈테인의 몽타쥬 기법에 영향을 미쳤다는 사실도 다시금 상기할 필요가 있다.

그러므로 이 논문은 서구 중심의 사유양식에 밀려 거의 해석조차 되지 못하고 있는 비잔틴-러시아 정교 문화의 대표적 상징물인 이콘과 동아시아 산수화의 지향점을 비교문화의 관점에서 상호 비교하고자 하는 목적을 지님과 동시에 시선(視線)의 문제와 결부시켜 20세기의 문화적 이데올로기를 해석하기 위한 일종의 선결적 전제의 하나를 마련하기 위한 준비 작업이라고 할 수 있다. 중세의 현전(現前) -르네상스의 재현(再現) -근대 말의 추상(抽象), 그리고 현대의 '가상(假想)'으로 이어지는 문화적 에피스테메의 원리를 상호 비교하고, 나아가서 초월적 실재와 그것이 내포한 성스러움, 그리고 그것을 바라보는 이 시대의 입장이나 관점을 해석적 다원주의(多元主義)의 입장에서 다시금 살펴보려는 의도를 담고 있다.

2

동방 정교회의 〈현성용顯聖容〉 이콘은 빛으로 상징된 '성령(聖靈Holy spirit)'의 새로운 존재로 다시금 태어나는 그리스도의 일화를 묘사하고 있었다.⁶ 마태복음에 언급되고 있는 내용에 따르면, 그리스도는 타볼 산(Mount Tabor)에 제자 베드로와 야고보와 요한을 데리고 올랐다. 그들 앞에서 그리스도는 모습이 변해 얼굴은 태양처럼 빛나고 옷은 빛처럼 하얗게 변했다. 그런데 바로 그 자리에 모세와 엘리야가 나타나 그리스도와 이야기를 나누고 있었다. 그 모습을 보게 된 베드로는 그리스도에게 그리스도와 모세와 엘리야를 모실 수 있는 초막 세 개를 지어 모시겠다고 말했고, 그 순간 찬란한 구름이 그들을 덮더니 구름 속에서 하느님의 목소리가 들려오기 시작했다. 이에 놀란 제자들은 겁에 질려 땅에 엎드렸고, 그리스도는 그들에게 다가가 두려워하지 말라고 말했다.

⁶ 여기서 우리가 이 현성용 주제를 논거의 출발점으로 선택한 이유는 그리스도의 현성용이 인간-그리스도에게 "신성(Deity)"이 출현함과 동시에 인간 역시 빛인 "신적 영광(Divine glory)"속에 동참할 수 있는 사건을 의미하고 있기 때문이다. 말하자면 그리스도의 육신에서 '이원적 동일성(dualistic Identity)' 또는 '내재적 초월성(inmanent transcendence)'이-신성(divinity)과 인성(humanity)이 동시에 구현된다고 보는 이 같은 교회 신학적 맥락은, 8-9세기 비잔티움 사회의 이콘 논쟁처럼 궁극적으로 이미지의 '보이는 것'과 '보이지 않는 것', 즉 '현실적 존재(esse actu)'와 '잠재적 존재(esse potentia)' 사이의 상관적 관계를 암시하고 있으며, 이와 같은 존재의 방식을 표상하는 시선들 또는 입장들은 그리스도교의 서구 문화만이 아니라 동양권의 문화에서도 중요한 문화적 에피스테메가 되고 있기 때문이다. Leonide Ouspensky, Vladimir Lossky, *The Meaning of Icons* (Crestwood : St. Vladimir's Seminary Pres, 1989), p. 35.



<현성용> 비잔틴 이콘

현성용을 동방정교에서는 그리스도 성육신(聖肉身Incarnation)의 은유로 받아들이고 있을 뿐만 아니라, 정교회의 세계관을 지탱하는 가장 중요한 성스러운 사건으로 해석하고 있다.

빛은 동방 정교회의 교리 신학적 관점에서 볼 때, 4세기 차파도키아의 신학자 그레고리 나지안주스(Gregory of Nazianzus : 329-390)의 말처럼 신적 에너지의 일부가 되기도 하고, 7세기 다마스쿠스의 요안네스(St. John of Damascus : 675-749)의 말처럼, 신적 본성의 광휘로 간주되는 세 위격 속의 일체적 본성으로 간주되고 있다.⁹ 또한 빛의 상징적 개념은 플로티노스(Plotinus :

⁷ 그리스도와 모세, 그리고 엘리야가 공중에 떠 있는 듯한 비현실적 공간 구성과 인상은 비잔틴용 미학의 전형이다. 안드레 그라바 교수의 지적대로 보이지 않는 존재를 보이게 하기 위해서 “무게도 없고 그림자도 없는” 사물과 인물의 형상을 그려야 하는 것이기 때문이다. André Grabar, *Les Origines de l'esthétique medievale* (Paris : Macula, 1992), p.19 를 볼 것. 동시에 가시적인 구상적 형태는 그 구상적 형태를 창조한 초월자를 지칭할 수 없다고-초월할 수 없다고-보기 때문이기도 한데, 언어에 대한 부정적 인식이나 그 한계성을 지적하는 부정 신학적 관정도 여기에서 도출된다. 이것은 동아시아의 사유 방식에 나타나는 도교나 불교 또는 유교적인 의상(意象) 개념과도 비교될 수 있다.

⁸ Архимандрит Рафаил, *Великие Христианские Праздники* (Санкт-Петербург : Новый город, 1997), с.83. 정교에서는 주활절과 부활절 축일과 더불어 현성용 축일을 가장 중요한 축일의 하나로 간주한다. 비잔티움 제국에서는 이미 4세기경부터 8월 6일을 현성용 축일로 지정했던 반면, 서구 라틴 가톨릭에서는 비잔티움 제국의 멸망 후 서구 유럽을 향해 침입한 오스만 투르크제국의 군대를 물리친 1456년 8월 6일 헝가리 그리스도교 군대의 승리를 기념하며, 이날을 축일로 지정했다.

⁹ Leonide Ouspensky, Vladimir Lossky, *The Meaning of Icons* (Crestwood : St. Vladimir's Seminary Press, 1989), p. 211.

204-270)나 위(僞)디오니시우스(Pseudo-Dionysius the Areopagita : ? - 500)의 신(新)플라톤주의 (Neoplatonism) 철학을 거쳐 11세기 비잔티움 세계에서 시작된 ‘헤시카즘(Hesychasm)’의 기초가 된다.¹⁰ ‘고요함’과 ‘침묵’과 ‘고독’과 같은 영혼의 평정 상태를 의미하는 ‘헤시키아(hesychia)’에서 유래한 ‘헤시카즘’은 ‘정숙주의(靜寂主義)’라고도 번역되는데, 영혼의 평정 상태에 도달하기 위해 비잔티움 세계의 정교회 수도사들은 침묵 속에서 명상에 잠기고, 자신을 비우기 위해 호흡을 조절하기도 하면서 그리스도의 케노시스(kenosis)를 직접적으로 체험코자 한다. 이와 같은 체험은 내적인 평정을 가져오고, 내적인 평정은 자기 비움 속에서 겸손에 도달하게 되는데, 이것이 바로 신이 창조한 육체와 영혼의 조화이며 하느님과 의 일치를 통해 인간의 완성을 실현할 수 있는 그리스도교의 진리라고 비잔티움 은둔 수도사들은 생각했다. 비잔티움 수도사들은 이를 통해 타볼(Tabor) 산에서 그리스도의 ‘변형’을 가져다 준 바로 그 신의 빛을 내면화 할 수 있다고 본다.¹¹

이 헤시카즘의 오랜 교부 신학적 전통을 부정신학의 신비적인 경험, 다시 말해 ‘신의 빛’을 실제로 보는 것과 결합시키려 노력했던 인물은 바로 테살로니카의 주교였던 그레고리 우스 팔라마스(St. Gregory Palamas : 1296-1359)였다. 그가 말하는 ‘신의 빛’은 초월적 실재의 상징인 동시에 그리스도가 타볼산 정상에서 신의 빛의 세례를 받아 ‘현성용’, 즉 ‘성령’에 의해 그리스도가 새롭게 태어날 수 있었던 그 성스러운 빛을 말한다. 팔라마스는 이와 같은 현성용의 변형에 의해 신성은 인간 속에, 인성은 신적 은총 속에, 상호 침투한다고 보았다. 그리스도가 자신을 텅 비우는 케노시스를 통해 인간을 사랑했듯이 자신을 포기하고 비우는 것은 자기를 비하(卑下)하고 방기(放棄)하는 것이 아니라, 세상의 모든 속박으로부터 자유로워지는 것이고 철저한 자기 비움을 통해 ‘빛의 충만(pleroma)’을 체험하는 것이라고 팔라마스는 생각했다.¹² 그래서 미셸 푸코 역시 『주체의 해석학 Herméneutique du sujet』에서 금욕주의적인 자기 실천은 자기의 포기나 방기가 아니라, 자기 인식의 한 과정이라고 보았던 것이다.¹³ 이것은 비움 속에서 충만을 체험하려는 역설적 존재 방식인 것인데, 그 빛은 외광선의 물리적인 빛이 아니라, 신플라톤주의자였던 플로티노스나 위-디오니시우스가 말하는 초월적 실재의 미에 상응하는 내면적인 빛이자 영혼과 정신의 실재에 대한 은유가 되기도 한다.¹⁴

¹⁰ Placide Deseille, *La SpirituaJité Orthodoxe et la Philocalie* (Paris : Bayard, 1997), pp.18-24.

¹¹ Jean-Yves Leloup, *Ecrit sur L'Hésychasme* (Paris : Albin Michel, 1990), pp. 91-95.

¹² Jean Meyendorff, *Saint Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe* (Paris : Editions du Seuil, 2002), p. 84.

¹³ Michel Foucault, Graham Burchell(trad.) *The Hermeneutics of the subject* (New York : Palgrave Macmillan, 2005), pp. 332-333.

¹⁴ Umberto Eco (ed), *History of Beauty* (New York : Rizzoli, 2004), p. 102.

비잔틴 이콘 규범 『에르메네이아Hermeneia』에 따르면 〈현성용〉 이콘은 이러한 빛의 개념적 내용과 신학적 의미를 동시에 포괄해야 하며, 동시에 심미적 원칙으로 채시해야 하는 규범적 상징들이 있다. 이 중에서 가장 중요한 두가지 상징은 전신 후광(後光)으로서의 ‘만돌라’이고, 다른 하나는 만돌라 위에 중첩되어 나타나는 기하학적 도형으로 표현된 ‘구름’이다.¹⁵ 모체와 엘리아의 머리 위에 드러난 작은 후광과는 달리 오직 그리스도에게만 사용 되는 전신 후광인 만돌라는 지고의 성스러움을 나타내는 상징인데, 여기서 만돌라는 ‘성령’을 상징하는 ‘빛의 구름(bright cloud)’¹⁶ 과 함께 나타난다. 그러나 이 ‘빛의 구름’은 풍경화의 구름과 같은 물리적 현상의 구름이 아니라, 기하학적 도형의 방사상 형태를 취하고 있는 추상적 구름이다. 또한 빛과 구름은 이콘 도상학에서 서로 모순되는 대기 현상이 아니라, 성스러움을 상징하는 상보적인 모순 형용의 하나로 등장한다.

구름은 구약에서 신현(神顯)의 출현을 동반하는 것으로 그리스도교의 도상학에서 성스러움의 현전을 상징하며, 보이지 않는 초월적 존재의 은폐를 상징하기도 한다.¹⁷ 자연히 ‘빛의 구름’은 지고의 성스러움을 상징하는 기호로서, 이미지 위에 이미지를 중첩시키는 기법을 통해 그리스도의 초월성을 나타내는 상징의 하나로 이콘 도상학에서 사용되고 있다. 하지만 이론에서 ‘빛의 구름’은 기하학적으로 변형된 4각형, 6각형 혹은 8각형의 형태로 제시된다. 수학적 관계를 반영하는 기하학적 도형은 중세의 우주론에 반영된 신플라톤주의적 요소로서 신에 의해 창조된 이 세계의 모든 사물 속에는 수적인 질서가 내재해 있고, 이같은 수적인 질서는 비례를 통해 외부 세계의 사물과 조화를 구현한다. 이른바 신적 질서와 연관된 아름다움의 본원적 “이데아(Idea)”¹⁸가 사물의 내부 속에 생성되는 것이다.

여기서 우리는 성령을 기하학적 구름이라는 추상적 형태로 이용하고 있는 미학적 근거를 고대 그리스 예술의 기하학적 원리 또는 피타고라스학파의 수(數)와 비례의 원리로까지 소급해 볼 수도 있으나, 기하학적 구름을 통해 이콘에서 제시하고자 하는 상징적 의미는 물질적 구름을 초월해 존재하는 “또 다른 질서의 현상(a phenomenon of another order)”¹⁹이라는 점을 상기할 필요가 있다. 이것은 플로티노스와 같은 신플라톤주의자들의 관점처럼 아름다움은 우리의 눈에 보이지 않는 ‘신적 질서 (divine order)’의 외화(外化)라는 의미를

¹⁵ Constantine Cavamos, *Guide to Byzantine Iconography I* (Massachusetts : Holy Transfiguration Monastery, 1993), pp. 153-156.

¹⁶ Leonide Ouspensky, Vladimir Lossky, *The Meaning of Icons* (Crestwood : St. Vladimir's Seminary Press, 1989), p. 212.

¹⁷ N. Lemaître, M. Quinson, V. Sot, *Dictionnaire Culturel du Christianisme* (Paris : Cerf, 1994), p. 290.

¹⁸ 에르빈 파노프스키 Erwin Panofsky, 마 순자역 『파노프스키의 이데아 Idea』(서울 : 예경, 2005), p. 40.

¹⁹ Constantine Cavarnos, *Guide to Byzantine Iconography II*, p. 67.

상기시킨다. 눈에 보이지 않는 신적 질서를 수와 비례에 기초한 기하학적 형태로 재현하는 것이다. 다시 말해 초월자인 신은 모든 존재를 수와 비례 속에서 질서화하고 있다는 중세 그리스도교 예술의 반영이다. 여기서 이콘 화가는 초월적인 신의 세계를 지배하고 있는 우주 조화의 원리를 기하학적인 방사형 형태의 가시적인 상징으로 이콘의 이미지 속에 내재화하고 있는 것이다.

3

〈현성용〉 이콘에 나타나는 만돌라나 구름의 형상과 같은 규범적 상징이외에 비잔틴 이콘의 구성에서 가장 중요한 요소는, 바로 ‘응시(凝視)’와 ‘시선 (point of view)’의 문제이다. 즉 누가 그것을 보고 있는가의 문제이다. 예를들어 르네상스 원근법의 영향을 받은 15세기 이탈리아 화가들의 현성용 주제는 그 관찰자가 그림 앞에 있다는 것을 분명하게 상징하고 있다. 전경에서 배경으로 갈수록 대상이 축소되며, 배경의 수평선에 설정한 ‘소실점(va nishing point)’이 무한으로 사라지고 있기 때문이다. 시선의 주체가 화면 속에 묘사된 대상과 일정한 거리감을 가지며, 점차 멀어지는 소실점 방향으로 사물들은 일정한 비례에 따라 작아지게 된다. 이들의 원근법적 모델에 따르면, 관찰자는 조형 평면 뒤로 뻗어나가는 ‘소실점’ 과 동일한 지평선의 수준에 위치하고, 두 평행선은 화면 뒤의 소실점에서 만나게 되며, 표현된 대상은 원근을 갖게 된다. 일점 원근법은



Giovanni Bellini
<Transfiguration>1460

관찰자가 주어진 어느 순간에 어느 관점에서 대상을 관찰하고 얻었던 시각적 인상을 재현하고 그것을 전달하는 고정적인 관점체계인 까닭에, 다양한 시점에서 얻은 인상을 종합하고 이러한 시점들을 유동적이고 복수적이며 동시적이라고 상징했던 비잔틴 이콘의 역원근법적인 입장을 비현실적인 임의의 체계로 간주했다.

그렇지만 비잔틴 이콘의 경우는 시선의 주체가 이와는 달리 역(逆)으로 설정되어 있다. 시선의 주체가 화면앞의 관찰자가 아니라, 화면 내부에 묘사된 사건의 어딘가에 편재하는 것으로 그려진다. 뿐만 아니라 비잔틴 이콘은 시선의 주체를 단 하나로 고정시키지 않고, 그것을 화면 외부에 위치시키지도 않는다. 그리고 이 주체의 시선을 중심으로 축소되는 비례와

구도를 채택하지 않는다. 오히려 입체과처럼 중요하다고 생각되는 곳을 상징적으로 텅 비우거나 크게 부각시키며, 대상들을 중첩시키는 ‘데포르마시옹(déformation)’의 방식을 택하고 있다. 다시 말해 이콘에서 시선의 주체는 화면을 바라보는 관찰자나 그림을 그리는 화가가 아니라, 화면속에 상징된 보이지 않는 임의의 인물인 것이다. 그래서 이콘 화가들은 화면 내부에서 대상을 바라보는 ‘누군가의 시선’이 있다는 것을 전제로 대상을 묘사한다. 나아가서 그 누군가의 시선도 하나가 아니라 여럿이 고, 이 여럿의 복수 시선은 서로 겹치는 것으로 묘사한다. 여기서 본 시선과 저기서 본 시선을 하나의 동일한 대상에 ‘중첩’또는 ‘병렬’시킨다.

신플라톤주의자들의 말대로 가시적인 형상을 통해 보이지 않는 초월적 세계를 암시할 수 있는 상징물이 도입되거나, 아니면 오늘날 우리의 눈에는 대상이 비현실적으로 왜곡되어 보이는 “왜형(歪形deformatsija)”²⁰의 조형적-형태적 구성이 비잔틴 이콘에 등장하게 되는 것이다. 러시아의 미학자 뷔치롭은 바로 이것이 바로 비잔티움 미학의 특징적 조형언어라고 말한다. 즉 표상된 형상의 이미지 속에서 그 형상의 물질적 속성이 쉽게 연상되지 않도록 형상의 현실태를 비틀거나 왜곡하고 이를 삭제하는 이미지가 나타나고 있는 것이다. 그래서 6세기 이탈리아 라벤나 산 비탈레 성당의 모자이크나 초기 이콘 등에서 보이는 것처럼 인물들의 얼굴은 무표정하고 항상 정면을 향하고 있으며, 사람과 사물들은 원근감도 깊이도 부피도 무게도 그림자도 없는 것으로 그려지곤 했다. 인물의 두 눈은 현저하게 확대되고 이집트 회화에서처럼 항상 정면을 응시하고 있으며, 개인의 감정이나 개성은 완전히 배제된 상태였고, 현실을 초월하고 있는 듯한 표정과 시선을 지니고 있었다. 현실감을 없애고, “현실의 실재를 탈물질화(dématérialisée)”하기 위해 공간의 차원에서는 형상을 단축하거나 아니면, 주로 “역원근법(逆遠近法 reversed perspective)”²¹을 사용하였다.

묘사된 인물과 사물은 관찰자에게서 멀어질수록 오히려 확대되었으며, 그래서 그 사물은 우리의 눈이 아니라 다른 누군가의 시선에 의해 이미지의 내부에서 포착되고 있는 것처럼 보인다. 각각의 대상과 물체들은 자신의 내적인 의미의 중요성에 따라, 자신의 고유한 시점에서 묘사되며, 전체적으로 볼 때는 제각기 자신이 가장 잘 드러낼 수 있는 시점에 따라 다양하게 표상되고 있다. 일점 원근법의 시점에서처럼, 대상이 안 보이거나 어떤 물체에 의해 가려질수도 없으며, 대상은 원근에 따라 축소되지도 않을 뿐만 아니라 그림의 틀에 의해 시선의 폭이 제한 받지 않는다. 모든 대상은 자신의 위치에서 다른 대상과 맺고 있는 관계의 위상을 연결하면서, 자신의 현존을 모두 드러낼 수 있는 것이다. 그것은 달리 말해 주체인 인간의 시선이 아니라, 세계에 편재하는

²⁰ В.В.Бычков, “Зстетикн”, *Культура Византии вторая половина VII-XIII* (Москва : Начка, 1989), с.447.

²¹ Gervase Mathew, *Byzantine Aesthetics* (New York : Icon Editions. 1963), p. 19.

‘누군가의 시선’이 있다는 사실을 전제로 하는 것이다. 이들은 세계의 모든 대상과 사물을 초월적 실재, 즉 신의 눈으로, 신 안에서 바라보고자 하였다.

비잔티움 세계는 마치 부정신학의 ‘아포파시스(apophasis)’ 개념처럼,²² 어떤 대상에서 모든 형태의 물질적 속성과 현실적 속성을 제거하면서 그것을 통해 초월적 세계를 ‘관조’할 수 있는 형태의 이미지를 만들고 있었다. 다시 말해 이것은 루이스 뒤프레가 지적하듯이 인간의 시선에서 볼 때는 왜곡된 형상으로 보이는 “미학적 형식의 부정합성(inadequacy of the aesthetic form)”²³ 으로 해석되기도 한다. 비잔티움 세계는 그렇게 함으로써 ‘정신의 눈(les yeux de l'esprit)’으로만 볼 수 있는 ‘초감각적(supra-sensible)’ 초월의 세계가 상정될 수 있다고 간주하고 있었다.²⁴ 예컨대 알렉산드리아의 클레멘트(Clement of Alexandria : 150-215)나 니사의 그레고리우스(Gregory of Nisa : 335-394)가 말한 것처럼 육체의 눈으로는 결코 초월의 세계를 보지 못하며, 오직 ‘정신의 눈’만이 플라톤적 의미의 이데아인 초월의 본질적 세계의 밝음 가운데에 참여할 수 있다고 보기 때문이다.²⁵ 바로 이 ‘정신의 눈’, 다시 말해 동양의 산수화에서 특히 강조하는 ‘심안(心眼)’을 통해서 성스러운 이미지를 바라보는 신자는 신적인 초월의 세계에 동참할 수 있는 심리적인 연합을 체험하게 된다.

그러므로 비잔티움 이미지에 나타난 대상들의 반추상적 왜곡의 형태는 비잔티움 세계의 예술가들이 원근감이나 깊이, 명암과 같은 이탈리아 르네상스적인 삼차원의 입체감을 몰랐기 때문에 나온 이른바 ‘퇴행적 원리주의’의 산물이 결코 아니었다. 그것은 오히려 그리스 고전주의 시대의 미메시스나 헬레니즘 시대의 초상화에 나타난 사실적 이미지처럼 현실을 눈에 보이는 그대로 그리는 것은 지상 세계의 ‘환영’에 불과하다고 생각한 탈(脫)물질적 사유 양식의 하나였다고 볼 수 있다. 그러므로 비잔티움 세계의 이콘에 반영된 역원근법은 우즈빈스키 역시 재차 강조하고 있듯이 원근법적 재현의 ‘광학적 환상’에서 벗어나, 체계상을 탈물질화하려는 미학적 원칙에 기초하는 것이다.²⁶ 그래서 러시아 정교회 신부이자 미학자였던 바벨 플로렌스키는 이같은 역원근법을 “저 세계의 관점에서 본 환영적 공간투사”²⁷라고 말한다.

그렇다면 우리는 여기서 르네상스 회화의 원근법과 비잔틴 이론의 역원근법

²² Vladimir Lossky, *Orthodox Theology* (Crestwood : St. Vladimir's Seminary Press, 1989), p. 32.

²³ Louis Dupré, *Symbols of the Sacred* (Michigan : Edeerman P. Company, 2000), p. 78

²⁴ André Grabar, *Les ongines de l'esthétique médiéval*, p. 22.

²⁵ Vladimir Lossky, *Essai sur la théologie mystique de l'Eglise d'Orient* (Palis : CERF, 1990), pp. 30-34.

²⁶ Leonide Ouspensky, *Theology of the Icon*, p. 225.

²⁷ Л.В.Мочалов. *Пространство мира и пространство катины*, (Москва: Советский художник, 1983), с.71 에서 재인용.

사이에 내재하는 의미상의 차이 또는 푸코의 용어대로 ‘에피스테메’의 차이 같은 것을 생각해 볼 수 있다. 기법의 관점에서 볼 때 르네상스식 원근법을 기초로 한 재현의 방식은 ‘사실성(reality)’의 전제 아래 묘사된 화면 외부에 관찰자가 위치하지만, 역원근법을 통한 이콘에서의 현전은 ‘상징성(symbolicity)’을 기초로 사건의 관찰자가 묘사된 사건 내부에 개입하고 있다는 점에서 그것은 재현(再現; representation)과 현전(現前; presence)의 차이라고도 말할 수 있다. 원근법처럼 내가 세상의 중심에 서서 세상을 바라본 것을 그리는 것이 아니라, 역원근법은. 누군가가 우리를 바라보는 편재의 시선을 개념적으로 상정해 그리는 것이다. 여기서 누군가의 시선은 위에서도 말했듯이 - 우리로 하여금 그 사건의 내부에 위치하는 듯한 심리적 효과를 제시한다는 점에서 - 바로 초월적 실재로 상정된 시선이라는 것은 자명한 사실이 된다.

우리는 흔히 이러한 것들이 중세의 신 중심적 세계관에서 르네상스의 인간중심주의적 세계관으로 문명사적 패러다임이 변모한 것이라고 말한다. 누군가가 우리를 바라보고 있다고 상정하는 현전의 시선이 더 이상 아니라, 수학적 질서와 자연 과학의 시선으로 광학적 세계상을 재현하는 이성 중심의 세계관이 나타나는 것이다. 세계는 초월의 시선에 의해 보여지는 ‘신의 텍스트’에서 인간의 내재적 시선에 의해 관찰되는 ‘재현의 공간’으로 변화하기 시작했다. 김 우창교수는 파노프스키를 인용하며 원근법의 고정된 시점이 개인의 중요성이 인식되는 서양사의 전개와 연결되고 있음을 지적하면서, 이제 세계는 원근법을 통해 초월적인 것까지 그 내면에 지니게 되었다고 설명하고 있다. 원근법에 내포된 초월적 내재를 암시하는 것이다. 다시 말해 이것은 사물을 바라보는 미시적 시선의 위치와 입장이 공간을 질서화하고, 이렇게 질서화된 공간은 “문화에 존재하는 일반적인 인식의 에피스테메”²⁸의 변화에 거시적으로 상응하는 것이라고도 말할 수 있게 된다.

하지만 초월을 내재화하지 못하던 중세의 역원근법적 시선은 바로 그 시점에서는 우주와 세계와 인간을 가장 사실적으로 조망하는 체계였다는 점에 우리는 다시 한 번 주목할 필요가 있다. 여기서 말하는 사실적이란 것의 의미는 자연주의적인 묘사의 재현이 아니라, 그들이 생각하는 세계관의 본질적인, 즉 ‘신적 정신’으로서의 ‘이데아’에 가장 부합한다는 의미인데, 그와 같은 중세의 우주적 비전이 이제는 ‘원근법적 합리주의’를 통해 비신학적인 것으로 탈(脫)신화하게 되는 것이다. 달리 말해 근대의 과학적 사고의 대두로 인해 연역적으로 세상을 바라보던 시선은 귀납적인 실재의 세계에 자리를 내주면서, 지금까지의 초월과 성스러움을 새로운 표상 법칙으로 가동시켜야 하는 당위성과 조우해야만 했다는 의미이다. 하지만 원근법이라는 시점의 설정은 세계내에서 체험 가능한 인간적인 한계를 인간적인 척도의 내부에 두는 까닭에 유한한

²⁸ 김 우창, 『풍경과 마음』 (서울 : 생각의 나무, 2003), p. 100.

세계상의 모델로 자신의 시야를 제한하기 시작했다.

주체의 합리성을 기반으로 하는 데카르트의 원근법주의(Cartesian perspectivalism) 역시 이러한 사고의 동인이 되는 것인데, 원근법적 사고에 따라 한정된 인간적 시선의 일방성은 주체성의 확장이라는 긍정적 의미도 있었지만, 더 이상 승고의 초월성을 드러낼 수 있는 도구가 되지 못하고 만다는 단점을 내포하고 있었다. 간딘스키가 말하는 형상 그 자체에 내포된 추상의 형태라든가, 흰색이나 검은색 사각형으로 환원되는 말레비치의 ‘제로’가 등장하기 전까지, 세계는 이제 인간의 시선 속에 내재하는 세계상에 만족하고 있어야만 했다. 그것은 세계가 인간 스스로에 대한 세계의 구성물이라는 의식의 표명에 다름 아니었다. 이러한 현상들의 원리를 거칠게 요약하자면 시각 체계로서의 시선은 거시적 담론이라 할 수 있는 이데올로기를 기초로 체험 공간과 인식 공간을 구성하며, 동시에 문화적인 맥락의 위치에 놓이면서 시대의 에피스테메를 형성한다고 말할 수 있다. 마찬가지로 이것의 역도 성립하는데, 근대적인 시각 체계를 구성하는 시각적인 하위문화들은 모더니티의 구성적 계기가 되는 것이다.

4

이론의 역원근법은 마이클 설리반이 ‘이동하는 시점(shift perspective)’²⁹으로 규정한 동아시아 회화의 ‘산점투시(散點邊視)’화법과 근대 이후에 등장한 영화의 ‘몽타주’, ‘클로즈-업’, ‘롱-쇼트’ 등과 같은 영화 기법과도 비교할 수 있는 계기를 마련한다. 이동하는 시점으로서의 산점투시는 원근법에 상응하는 ‘초점투시(焦點透視)’의 고정시점과는 달리, 여러 관점에서 본 풍경을 하나의 화면에 모아놓고 이를 배열한다는 점에서 영화에서의 파노라마-쇼트적인 구성의 양식을 취하고 있다. 마치 기차를 타고 가면서 지나치는 차창 밖의 풍경을 바라보는 것과 같은 영화의 화면처럼, 동양화는 ‘걸음에 따라 변하는 풍경의 모습을 관찰하는 변주변간(邊走邊看)’³⁰의 시각 체험을 가능하게 하는 것이다.

이와 같은 파노라마적인 구성은 정적이고 고정된 닫힌 눈이 아니라, 하나의 초점에서 다른 초점으로 옮겨 다닐 수 있는 동적인 다수의 눈을 상징한다. 시선의 주체가 유동적이거나 아니면 다수의 시선이 병렬되는 것 또는 김우창교수의 말대로 “그림 안에서 움직이는 관점”³¹이라고도 볼 수 있다. 자연히 시선과 응시의 병렬 체계로서의 산점투시는 “화가가 실컷 돌아다니며 한껏 볼

²⁹ 마이클 설리반, 김경자, 김기주역 『中國美術史』(서울 : 지식산업사, 1996), p. 155.

³⁰ 진 초복, 김상철역 『東洋畫의 理解』(서울 : 시각과 언어, 1995), p. 24. 특히 pp. 42-53까지의 ‘산점투시와 경영위치’를 볼 것.

³¹ 김우창, 『풍경과 마음』, p. 78.

때 한걸음 한걸음 옮기면서 그 면면을 살피는 것”이므로, 산수는 “전체 각도로 부터 조망”되며, “연속적인 일련의 소실점들을 창안”³²하고 있다. 반드시 하나의 고정된 시점과 그 시점이 수렴되는 수평선상의 소실점이 필요치 않은 것이다. 그러므로 산수화의 관람자는 그 산수화의 풍경 속을 실제로 소요(逍遙)하고 있다고 느끼게 되는 데, 동아시아의 산수화에는 원근법이 부재하는 것이 아니라, 이미 다양한 시선의 주체가 풍경 속에 들어가 풍경 속에서 편재하며 거닐 수 있는 자연이 된다.

제임스 캐힐이 지적하듯이 풍경 속에 실제로 앓는 것처럼 느끼게 만드는 산수화는 “그 속에서 노닐 수 있는 회화”³³의 하나가 된다. 즉 자연은 “‘볼 만한’(可望) 자연에서 한 걸음 더 나아가 ‘거닐고 놀 수 있는’(可遊) 자연”³⁴이 되고 있는 것이다. 그러므로 이것은 비잔틴 이론에서 역원근법이 제시하는 심리적 효과와도 유사한 기능을 지니게 된다. 전례물로서의 이론은 그 기능을 수행하기 위해서는 화면에 묘사된 성스러운 사건이나 성인들과 기도하는 자 사이의 거리가 최소화되어야 하며, 이를 위해 심리적으로 화면 내부에 동참하는 듯한 인상을 줄 수 있는 ‘평행원근법’과 ‘역원근법’이 도입되고 있기 때문이다.³⁵ 자연히 초점투시와 같은 르네상스의 선적 원근법의 화면에서 관찰자는 그림의 외부에서 ‘열린 창문’을 통해 세계상을 고정된 시점에서 바라보아야 하는 것과 커다란 차이를 지니지 않을 수 없게 된다. 사물의 외형적 질서를 따르지 않는 시선의 자유라는 장점이 여기서 도출되기도 한다. 그러므로 시선의 폭을 한정하는 근대적 ‘프레임(frame)’의 필요성이 대두되지 않는다.³⁶

바로 이와 같은 시선과 응시의 자유라는 점에서 우리는 ‘역원근법’과 ‘산점투시’의 구도에 나타난 공통적인 특징들의 단서 하나를 찾아 볼 수 있다. 각기 다른 시점과 다른 각도에서 관찰한 대상을 하나의 화면에 표현하고 있다는 점에서, 외부의 빛에 의한 명암의 변화나 깊이감보다도 대상의 형태와 윤곽, 그리고 인물의 자세와 표정에 주안점을 둔다는 점에서 산점투시나 역원근법은 그림자를 화면 내부에 만들지 않는다. 그래서 산수화는 “햇빛 없는 인상주의(бессолнечный импрессионизм)”³⁷라는 평가를 받기도 하는데, 다시 말해 이론과 산수화에는 명암대비나 그림자가 존재하지 않는 것이다. 이미

³² 마이클 설리만, 김기주역 『中國의 山水畫』(서울 : 문예출판사, 1992), p. 112.

³³ 제임스 캐힐, 조선미역 『中國繪畫史』(서울 : 열화당, 2002), p. 43.

³⁴ 진 조복, 김상철역 『東洋畫의 理解』, p. 42.

³⁵ Борис Раушенбах, *Геометрия картины и зрительное восприятие* (Санкт-Петербург : Бзбука-классика, 2001), с.96 참조.

³⁶ 예를 들어, 원근법에 기초한 풍경화의 경우, ‘프레임’은 실체를 일정한 경계를 지닌 하나의 고정된 형상으로 경계짓는 ‘틀’로 작동하는데, 이것은 바로 모더니티의 조망체계를 대표하는 상징어가 된다. 데카르트의 원근법주의, 카메라 옵스큐라 등과 같은 논리적 구성과 터널성 시각은 이를 대표한다. 주 은우, 『시각과 현대성』(서울 : 한나래, 2003) 및 마틴 제이, “모더니티의 조망체계”, 『21세기문화 미리보기』(서울 : 시각과 언어, 1999) 참조.

³⁷ Л.В.Мочалов. *Пространство мира и пространство картины*, с.64.

앞에서 언급한 것처럼, 이콘의 경우 빛은 신성의 본질로 간주되고 있고, 모든 지상의 장소에 편재하므로 이콘에서는 어둠인 그림자를 드리우지 않는 것으로 해석된다.³⁸

신적 에너지인 빛을 상징하는 ‘만돌라’나 ‘후광’을 만들어, 빛을 하나의 상징적 가공물로 상징하고 있을 뿐이다. 또한 이들은 초점투시나 선적 원근법에 나타난 고정적인 시야의 한계에서 벗어날 수 있는 까닭에 인과적으로 볼 때, 동일한 공간이나 동일한 시간대에 나타날 수 없는 사물과 사건이나 풍경을 하나의 화면 속에 나란히 병렬시킬 수 있다. 다시 말해 공간과 시간적으로 서로 연관되어 있는 대상들은 마치 환유적 기법이 기초하는 ‘근접성의 법칙’처럼 - 입체과의 미학 원리를 선취하고 있듯 - 동시에 공존할 수 있게 되는 것이다. 그래서 이와 같은 ‘시각 인상의 종합’은 산수화의 경우, “공간적인 요소에 시간적인 요소를 결합한 4차원적인 종합”³⁹을 이룰 수 있게 되는 것이며, 이콘의 경우에는 “공간 속에서 대상들의 다양한 관계를 포착”함과 동시에 “시간 속에서 시각적 인상을 종합”⁴⁰할 수 있게 된다.

하지만 바로 이와 같은 이유로 해서 이콘이나 산수화는 초점투시나 선적 원근법이 보여주고 있는 사실주의나 자연주의적 묘사의 이른바 ‘사실성(reality)’를 결여하고 있는 것이다. 이와 같은 가시적 현실에 대한 사실성의 결여는 역원근법의 이콘이나 산점투시의 산수화의 경우 추구하고 의도하는 형상성의 목적이 근본적으로 다르기 때문이다. 이미 앞에서도 언급한바와 같이 이콘의 역원근법은 공간 속의 형상을 단축하거나 소실점을 관찰자 방향으로 역전시키는 현실의 실재를 탈물질화(dématérialisée)하여, 그리스도교의 새로운 이상과 신화된 인간성의 성스러움을 가시적으로 제시하려 한다. 다시 말해 정신적인 영생(spirituality)의 추구를 탈물질화된 ‘신적인 에너지(divine energy)’로서의 성스러운 이미지를 통해 제시하려고 의도하는 것이다. 여기서 성스러운 이미지는 ‘육화된 로고스(logos incarnated)’로서의 그리스도와 동등한 상징적 구성체가 된다.

마찬가지로 동아시아의 산수화에서도 이 같은 ‘정신의 풍경’이 제일 먼저 전제되는 회화의 조건이 된다. 이러한 정신의 풍경을 그리기 위해 전제되는 것은 정신이 갖든 것만을 분명하고 정확하게 나타내고 나머지의 것들은 생략하는 유경취신(遺鏡取神)의 취사선택이다. 말 그대로 ‘추상(抽象)’하는 작업인 것이다. 그래서 산수화 속의 풍경은 인간이 단 한 번 도 실제로는 가보지 못하고 보지 못했던 이상향의 풍경이기도 하다. 마치 클로드 로랭이 그린 유포피아의 황금시대를 그린 풍경처럼 이러한 공간은 개념적일 수 밖에 없다. 다시 말해 그것은 존재의 세계를 그대로 재현하는 것이 아니라, 본질적인 것을

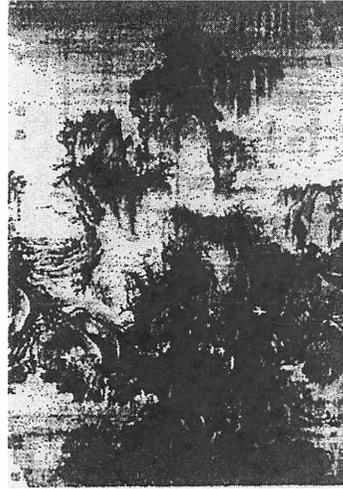
³⁸ Leonide Ouspensky, Vladimir Lossky, *The Meaning of Icons*, p. 40.

³⁹ 마이클 설리반, 김경자, 김기주역 『中國美術史』, p. 155.

⁴⁰ Б.А.Успенский, "Семилетие иконы", *Семнотика искусства*, с.264-265.

그려야 한다는 점에서 정신의 사생(寫生)이어야 하며, 그런 점에서 형(形)으로서 신(神)을 나타내는 고개지(顧愷之 : 345-406)의 전신(傳神) 개념과도 밀접한 연관을 맺게 된다.

그래서 이마미치 도모노부는 『동양東洋의 미학美學』에서 이것을 “상징적인 데포르마시용deformation에 의한 형상을 이념화”⁴¹ 한 것으로 간주하기도 한다. 예를 들어 중국 북송대의 문인화가를 대표하는 곽희(郭熙: 1023-1085)의 〈조춘도早春圖〉에 묘사된 산들의 풍경은 현실적인 산들의 원근법적 묘사라든가 현실적인 산세의 조망과는 전혀 거리가 멀다. 가까운 산들은 그림의 아래에 먼 산은 그림의 상부에 위치하는데, 산과 산 사이에는 아무런 대상도 존재하지 않는 빈



곽희 <조춘도> 11세기

공간이 위치하고 있다. 이 산들은 실제의 산이 아니라, 화가 자신인 곽희의 형상 기억을 통해 “전신(傳神)하면서도 사의(寫意) 한 표현”⁴²을 성취하게 된다. 쉽게 말해 산천의 골격(骨格)을 취하고 여기에 정신을 합치시치는 것이다. 왕유(王維 : 701-761)의 표현대로 ‘붓보다 뜻이 먼저 있어야 한다(意在筆先)’는 의미로, 이제 산수화는 ‘정신의 풍경화’로서의 의경(意境) 이자 또는 심경(心境), 즉 “정신의 예술”⁴³을 지향하게 된다. 이 처럼 자연의 풍경에서 정신의 풍경으로 취사선택 될 때 남게 되는 나머지 부분들은 우리가 흔히 부르는 ‘여백(餘白)’이 된다.

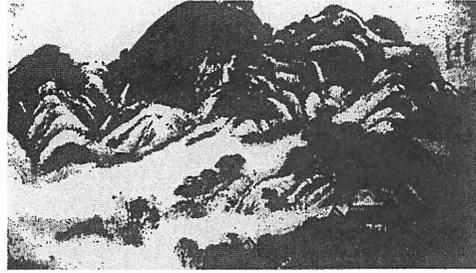
이 같은 여백은 겸재(謙齋) 정선(鄭敼 : 676-1759)의 〈인왕제색도 仁王霽色圖〉에서도 나타나듯이 흔히 안개, 구름, 연기, 운무 등으로 제시된다는 것은 우리가 이미 잘 알고 있는 사실인데, 이 여백은 노장적인 허(虛) 또는 무(無)의 개념과 연관되어 동아시아 산수화에서 무한한 심미적 상상력의 공간을 제공한다. 그런데 이 ‘허’와 ‘무’가 장자의 예술철학과 형이상학에서는 ‘빛’으로 환원된다. 예를 들어 장자의 ‘허실생백(虛室生白)’ 개념처럼 빈 공간에서는 흰색, 다시 말해 빛이 이를 채우며 살아오른다. 여기서의 빛은 이마미치 도모노부 교수가 설명하듯 ‘정신의 엑스터시스’이자 ‘초탈로서의 정신적 遁走(둔주)’에 다름 아니며 이런 맥락에서 이것은 ‘황유(恍遊)’와 ‘소요유(逍遙遊)’와 상응한다. 이런 맥락에서 이마미치 도모노부 교수는 장자의 ‘무’의 개념을 ‘빛의

⁴¹ 이마미치 도모노부今道友信, 조선미역 『동양東洋의 미학美學』(서울 : 다할 미디어, 2005, p. 196.

⁴² 진 조복, 김상철역 『東洋畫의 理解』, p. 29.

⁴³ 조 민환 『中國哲學과 藝術精神』(서울 : 예문서원, 1997), p. 418.

형이상학'으로 해석한다.⁴⁴ 빛에 대한 장자의 관점과 플로티노스의 관점이 서로 중복되는 부분인데, 그러므로 동양 산수화에서의 여백은 보이지 않는 어떤 본질적인 것의 기운을 보이지 않은 채로 나누는 허상의 공간으로서 시선과 이미지가 무화되는 공간이지만, 바로 '없음'이 이미지화된다는 점에서 동아시아의 심미적 사유의 독특한 근원을 형성하게 된다.



겸재 정선 <인왕제색도> 1751

이 '없음'은 “불활성 존재의 현전이 아니라, 보이는 세계와 보이지 않는 세계를 이어 주는 기운”⁴⁵ 에 다름 아니다. 결국 여백은 실상(實相)과 상생 하는 무한한 생성의 가능성을 내포한 잠재태가 되면서 ‘영가의 기 호(sign of zero degree)’가 된다. 또한 원과 근, 또는 보이는 것과 보이지 않는 것 사이에서 마치 시 리듬의 휴지부처럼, 침묵의 대화를 가능하게 하는 “공간적 휴지부(пространственные цезуры)”⁴⁶로 기능하기도 한다. 기표이면서 동시에 기의이며 더 이상 현실을 지시하지 않는 자기-지시적 (self-referential 조형 기호가 되는 것이다. 그러므로 여백은 이미지가 아닌 이미지이자 기호가 아닌 기호로서 부재의 현전과 같은 ‘모순의 일치(coincidentia oppositorum)’를 실현하는 공간이 되는 셈인데, 비잔틴 이콘에서도 여백은 종종 아무런 형상도 없는 빈 공간으로 제시되고 있다. 주로 인물의 배경으로 나타나는 이콘에서의 여백은 현실적 공간과 무관한 “물질과 비물질, 보이는 것과 보이지 않는 것 사이의 경계”⁴⁷로 기능하고 있으며, 이 여백의 관념적 공간은 “그리스도의 성육신과 성모의 중재로 마련된 정신적인 세계와 물질적인 세계 사이의 연결을 위한 메타포”⁴⁸가 되고 있다. 산수화와 이콘에서의 여백은 보이는 것과 보이지 않는 것, 내재와 초월사이의 가교이자 매개라는 점에서 그것의 의미와 수행 기능은 거의 유사하다고 말할 수 있다.

그런데 곽희(郭熙)는 산수와 자연을 관찰하는 방법과 자세를 『임양고치(林良高致)』에서 구체적으로 언급하고 있다. 걸음걸이에 따라 산의 모습이 달라지므로 곽희는 산 아래에서 산 위를 바라보는 것, 산 앞에서 산 뒤를 바라보는 것, 가까운 산에서 먼 산을 바라보는 것을 개괄하여

⁴⁴ 이마마치 도모노부(今道友信), 조선미역 『동양(東洋)의 미학(美學)』, pp. 176-185.

⁴⁵ François Cheng, *Vide et plein. Le Iqngqge pictural chinois* (Palis : Editions du Seuil, 1990), p. 47.

⁴⁶ Л.В.Мочалов, *Пространство мира и пространство картины*, с.68.

⁴⁷ Sergei Averintsev, “Vision of the Invisible” (in) *Gates of Mystery: The Art Holy Russia* (Texas : Intercultura, 1994), p. 11.

⁴⁸ John Willats, *Art and Representation* (Princeton : Princeton University Press, 1997), p. 349.

‘삼원법(三遠法)’을 제시한다.⁴⁹ 고원(高遠), 심원(深遠), 평원(平遠)으로서 이 세 가지 투시법은 산수화에서 산과 자연을 바라보는 가장 기본적인 조망체계가 된다. 우리가 산수화의 구도에서 찾아볼 수 있는 시선에 관한 동양적 심미 사유의 근본은 ‘원(遠)’이라는 개념임을 알 수 있다. ‘먼 곳’으로 대리되는 이 같은 이상적 공간은 ‘무한(無限)’에 상응한다. 산수화를 그리면서 화가들은 그 산수의 풍경 속에서 거닐고 노닐 수 있는 상상의 체험을 가능하게 할 뿐만 아니라, 나아가서는 “자신을 무한 속으로 보내고”, “마치 무한에서 바라본 것처럼 대상을 그리는 것”⁵⁰을 궁극적인 지향점으로 삼고 있었다. 하지만 그와 같은 무한은 자연풍경 속의 무한임과 동시에 정신의 내재적 체험으로 향하는 무한이라고 할 수 있다. 물론 가까운 풍경 속의 대상은, 예를 들어 정자나 집과 같은 근경의 물체들은 ‘평행 원근법’, 즉 등각(等角)으로 가로 세로 높이의 선들을 투영하기도 한다. 이처럼 근경(近景)의 경우에는 소실점을 부여하지 않는 기법을 사용하지만, 산점투시로 바라보는 산수의 풍경은 ‘원’의 무한과 관계되며, 그것은 깊고 오묘한 산수의 빛을 나타내는 현색의 “유현미(幽玄美)”⁵¹를 부여함과 동시에 “영(靈)”⁵²과도 연관을 맺는다. 정신이 주관이라면, 영은 객관으로서 이를 통해 초월과 고양을 얻을 수 있게 되며, 그것은 “세속을 초월한 정신”⁵³을 의미 한다.

그러므로 산수화에서 말하는 산(山)과 수(水)는 음과 양이고, 남성과 여성을 상징하는 우주적 제유의 일부임과 동시에,⁵⁴ 무한과 유현과 더불어 세속을 초월하려는 정신과 연관을 맺는 일종의 정신적 풍경화라고 할 수 있다. 10세기 이후 이와 같은 문인화를 개화시킨 송대(宋代)의 직접적인 이데올로기는 성리학이라고 부르는 신유학이었지만 도교적인 노장사상과 유교사상의 예술에 대한 전통적인 관점이 산수화에 공존하고 있음은 부인할 수 없는 사실이다. 만일 이러한 맥락에서 본다면 산수화의 초월성은 자연의 풍경 속에서 정신의 자유를 획득하고자 하는 초월성이고, “사실성과 자연의 내적 일치를 산수에서 느낌”⁵⁵이 가능하도록 하는 ‘내재적 초월성’이라고 볼 수 있다. 그러나 이와 같은 동양적 사유의 내재적 초월성은 유일한 초월적 실재의 편재와 같은 비잔티움 중세 그리스도교 사회의 ‘만유내재신론(panentheism)’의 내재적 초월성과는 달리, 자연 종교의 내재성과 같이 오히려 이 지상의 자연과 산수의 대상들 가운데에서 초탈(超脫)의 근거를 찾는 범신론적 성격을 내포한다고 말할

49 곽희郭熙, 신영주역 『임양고치林良高致』(서울 : 문자향, 2003), p. 38.

50 Борис Рауценбах, *Геометрия картины и зрительное восприятие*, с. 86; Л.В.Мочалов. *Пространство мира и пространство картины*, с.67 을 참조

51 지순업, 『중국화론으로 본 회화미학』(서울 : 미술문화, 2005), p. 64.

52 徐復觀, 權德周 外譯 『中國藝術精神』(서울 : 동문선, 1997), p. 391.

53 같은 책, p. 391.

54 Titus Burchardt, *Sacred Art in East and West* (Kentucky : Fons Vitae, 2001), p.194.

55 장파長波, 유중화외역 『동양東洋과 서양西洋,그리고 미학美學』(서울 : 푸른 숲, 1994), p. 236.

수 있을 것이다.

5

동아시아의 산수화에 나타난 ‘원(遠)’의 개념과 달리 이콘에서는 근경(近景)이 구도의 중심을 이룬다. 이것은 보리스 라우젠바흐가 지적하고 있듯이 서구 중세 회화에서 일반적으로 나타나고 있는 특징이기도 하다. 예를 들어 르네상스 이후의 화가들은 거의 주목하지 않았던 대상 관찰의 거리를 “고대와 중세 화가들은 대부분 2-3미터 거리에서 관찰된 것처럼 대상을 그렇게 묘사”⁵⁶하고 있었다. 다시 말해 르네상스 이전에는 화가들이 동아시아의 산수화처럼 총체적 자연의 공간을 전달하기 보다는, 개별적 사물들과 인물들을 위주로 조형 공간을 구성했기 때문이다. 그것은 이콘에 표현된 바와 같이 주로 그리스도, 성모, 성인 등과 같은 인간의 모습에 나타난 금욕, 자비, 연민 등과 초월적 성스러움의 표정을 드러내기 위한 자연스러운 초상의 방법이었다. 원경(遠景)에서는 그와 같은 인물의 자세와 표정을 묘사하는 것이 불가능하기 때문에 이것은 지극히 당연한 일이 된다. 이처럼 근경에서 주로 인물들을 중심으로 묘사하고 있는 중세 비잔틴 이콘의 이데올로기적 근간은 자기를 비우고 낮추는 일종의 윤리적이고 실천적인 개념인 ‘케노시스(kenosis)’와 밀접한 연관을 맺는다.

초월적 실재에 대한 이해 불가능성과 언술 불가능성, 즉 ‘아포파시스(apophasis)’를 통해 자신의 무지를 인식해야 한다고 말하는 비잔티움 교부들 것처럼,⁵⁷ 그런 아포파시스는 그리스도의 자기 포기와 자기 비움의 케노사스에 다름 아니라고 보는 것이다. 그리스도가 인류의 구원을 위해 자신을 희생하고 인간을 위해 대신 죽음을 택했다는 관점에서 나오는 비잔티움 정교회 신학의 중심 개념이다. 그러므로 케노시스는 자신을 비우고 자신을 부정함으로써 오히려 궁극에는 최상의 자기 긍정에 도달할 수 있다고 보는 역설적인 자기 인식의 한 형태로서, 미셸 푸코는 『주체의 해석학 Hermeneutique du sujet』에서 케노시스의 실천적 행위인 ‘아스케시스(askesis)’를 통한 초기 그리스도교와 중세의



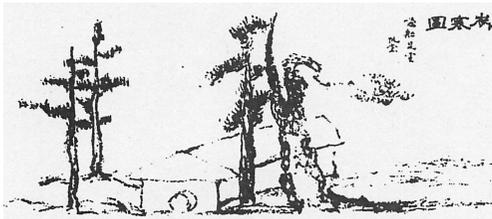
성 니콜이 17세기러시아 이콘

⁵⁶ Борис Рауценбах, *Геометрия картины и зрительное восприятие*, с.83.

⁵⁷ 예를 들어, 알렉산드리아의 클레멘트는 “우리가 신에게 이를 수 있는 것은 신 자체가 아니라, 신이 아닌 것 들을 통해서 신에게 이를 수 있다”고 말한다. Vladimir Lossky, *Essai sur la théologie mystique de l’Eglise d’Orient*, p. 32 에서 재인용.

이와 같은 자기의 변형이 자기 포기로 그치는 것이 아니라, 궁극에는 자기 인식의 주체화 과정이라고 간주하기도 한다.⁵⁸ 초월적 실체로서의 신에 대한 인식 불가능성의 궁극적인 성취는 그리스도의 자기 포기과 자기 비움이라는 신비 속에서만이 이해가 가능한 것으로 설명 된다. 죽음을 통한 그리스도의 자기 비움이라는 케노사스는 바로 “모든 형태의 부정적(apophatic) 여행”의 “실천적 활동”⁵⁹ 으로 간주될 수 있다. 이러한 자기 부정, 자기 비움의 ‘케노사스’는 불교에서 종종 말하는 ‘공(空)’과 노장 사상의 ‘무(無)’의 개념과도 유사하지만, 실천적인 영성으로서 그리스도의 희생을 모방한다는 점에서 비잔티움 동방정교회의 ‘금욕주의(asceticism)’와 ‘수도원주의(monasticism)’의 기초 개념이 된다.

‘아포파시스’의 부정적 인식이 초월적 실체에 대한 관념적인 차원의 접근이었다면, 이런 관념적 차원을 실제의 현실적 삶속에서 실천적으로 전환시키는 개념은 ‘케노시스’라고 볼 수 있다. 이와 같은 맥락에서 ‘케노시스’와 ‘아스케시스’는 비잔티움 세계의 윤리적이고 도덕적인 삶을 규정하기도 하지만, 다른 한편에서는 바로 자신의 ‘비움’이라는 특성을 바탕으로 “금욕주의 미학(Зстетика аскетизма)”⁶⁰ 을 형성하기도 한다. 다시 말해 케노시스, 아포파시스, 아스케시스로 이어지는 ‘부정의 미학(зстетика отрицания)’은 비잔티움 세계에서 금욕, 절제, 관상, 침묵과 같은 내성적인 ‘윤리 미학’의 경향으로 흐르게 되는 것이다. 특히 이와 같은 비잔티움 세계의 금욕주의적인 ‘부정미학(否定美學)’의 원칙은 ‘부정신학(否定神學Theologia nagativa)’과 더불어 모든 물질적 소유와 가치를 포기하는 청렴성과 정신의 영적 고양을 위해 물질과 육체보다도 정신과 영혼의 가치에 보다 비중을 두는 비잔티움 세계의 독특한 심미적 관점을 마련하고 있었다. 자연히 육체적인 것은 정신적인 것에 비해 열등하고 가치가 없는 것으로 간주되었으며, 관조적이며 내성적인 삶의 미학이



추사 김정희 <세한도> 1884

점차 우세한 경향을 보이기 시작했다. 개념적 언어로 설명할 수 없는 이 모든 것을 반영하는 이콘에서는 모든 형태의 물질적 속성과 현실적 속성을 제거하면서 감각적 인식의 상(象)을 통해

⁵⁸ Michel Foucault, Graham Burchell (trad.) *The Hermeneutics of the subject* (New York : Palgrave Macmillan, 2005, pp. 332-333.

⁵⁹ 마크 A. 매킨토쉬 Mackintosh, 정연복역 『신비주의 신학Mystical Theology』 (서흥 : 다산글방, 2000), p. 170. 여기서 저자는 “케노시스는 신적 삶의 종착역이 아니라, 그 삶의 기초와 의미 바로 그것”(p.398)이라고 말하면서, 케노시스는 궁극적으로 ‘사랑’ 안에서 자기 포기의 여행을 해야 한다고 말한다(p. 171).

⁶⁰ В.В.Бычков, "Формирование основных принципов византийской эстетики", *Культура Византии IV-пявая половина VIIв* (Москва : Начка, 1984), с.530.

초월적 세계를 ‘관조’할 수 있는 형태의 이미지를 구정하고 있었다. ‘정신의 눈’인 섬안으로만 볼 수 있는 ‘초감각적’ 초월성이 이를 통해 우리 앞에 현전할 수 있다고 생각하는 것이다. 물상 세계의 형태만으로 정신의 극한을 추구해가고자 하는 그와 같은 인식의 절차는 추사(秋史) 김정희(金正喜 : 1786-1856)가 그린 <세한도歲寒圖>의 수묵에 나타나는 고졸함과 금욕주의적 소박함과 별반의 차이를 보이지 않는다고도 볼 수 있다. 하지만 동아시아 문인화나 산수화의 전통에 나타난 이와 같은 추상의 과정은 자연의 거울을 통해 인간의 심성으로 향하는 감정이입의 형태를 띠고 있었다면, 비잔티움 세계의 이론에서는 이와는 반대로 인간중심적인 금욕과 침묵 고행의 모습을 전제로 여기에 탈물질화된 현실의 왜곡상을 보여준다. 물론 그것은 “인간을 위해 신에 의해 창조된 자연은 인간과 인간의 영원한 운명에 종속된 것”⁶¹으로 보았기 때문이다.

루돌프 오토는 『聖스러움의 意味』에서 말할 수 없는 것, 표현 할 수 없는 비합리적인 것을 ‘누멘적 요소’라고 규정하고, 이와 같은 ‘불가언적(不可言的; to arretion)’인 것이 역설적으로 표현되는 것의 일례로서 중국 회화의 여백과 공(空), 무(無), 도(道)를 거론하고 있다.⁶² 이와 같은 부정적 요소들은 대립과 역설의 상징적 단계를 통하여, ‘저 너머(epekeina)’의 초월적 것들을 암시할 수 있게 되는데, 이미지를 통한 표상화에서는 현실적 실재의 재현이 아니라 현실적 실재를 왜곡하여 탈물질화하고 그 대상의 비정합성을 부각시키는 ‘반대의 일치(coincidentia oppositorum)’와 같은 이율배반(二律背反)을 끌어들인다. 우리가 이미 앞에서도 살며보았듯이 보이지 않는 절대타자(絕對他者)로서의 초월성(超越性)을 가시적인 이미지로 표상하기 위해 동방정교회의 이론은 역원근법을 도입하였고, 동아시아의 산수화에서는 초탈(超脫)로서의 산점투사를 자연 풍경 속에 내재화한다. 이 세상을 초월하는 존재의 시선이 이 세계를 응시하고 있다는 사실을 전제로 하는 역원근법은 ‘신의 눈’이 편재하는 중세의 ‘관옵티콘(panopticon)’을 상징하고 있다면, 산점투사되는 자연 속의 풍경과 산수 사이를 소요하는 시선의 주체는 그 산수 속에서 무화되어 산수 자체의 시선으로 변화한다.

그러므로 이론이나 산수화는 원근법으로 제시된 르네상스 이후 서구 풍경화의 일점 시점이나 정지된 한 순간의 특정 공간에 결코 구획되지 않는다. 시간과 공간이 통일된 르네상스 이후 데카르트적 합리주의의 시공간과는 다르게,

⁶¹ William V. Dunning, *Changing Images of Pictorial Space* (New York : Syracuse University Press, 1991), p. 10. 하지만 서구 회화에 나타난 자연, 특히 알프스 산악 지방의 숭고미에 대한 묘사는 18세기 이후 낭만주의 시대이다. 김 우창, 『풍경과 마음』, pp. 135-136.

⁶² 루돌프 오토 Rudolf Otto. 길희성역 『聖스러움의 意味 Das Heilige』 (왜관 : 분도출판사, 1987), pp. 134-137.

이론과 산수화에서의 공간은 병렬화되어 있고, 병렬화된 공간 속에서 시간 역시 공간화된다. 다시 말해 공간은 동시성(同時性)을 상징하고, 동시성은 공시화(共時化)된다. 궁극적으로는 시간이 증발하는 것이다. 다양한 시점에서 바라본 공간들이 복수시점에 의해 병렬되거나 중첩되는 화면의 평면 위에서 시간적인 인과관계는 아무런 의미를 지니지 못하게 되며, 이것은 초월성이 지향하는 무한과 영원성에 상응하게 된다. ‘크로노스(chronos)’로서의 연대기적 시간, 역사적 시간은 부재하고, 대신 영원한 현재의 파루시아가 현전하는 ‘카이로스(kairos)’의 시간이 이것을 측정하는 기제가 된다. 결국 이것은 초월적 실재가 이 세계의 내재성과 맞물린 상징적 연속체로서 기능할 때 비로소 가능하게 되는 원리의 하나이다.

예술은 시간으로 되돌아오기 위해 ‘공간적 자유’가 증가되는 곳에서 완성된다고 말한 키에르케고르의 말은 이점에서 타당하다. 다양한 시선을 내포한 병렬적인 공간의 중첩은 궁극적으로 시간을 무화시키지만 동시에 공간적인 편재의 동시성을 가능하게 만들기 때문이다. 비잔틴 이론과 동아시아 산수화에 나타난 대상의 병렬과 시선의 중첩은 그것이 초월적인 것과 관계하는 심미성을 전제로 할 때 비로소 의미를 지니는 것이었지만, 20세기 초반 이후 등장하는 아방가르드들의 추상회화에 나타나는 입체파적 대상의 병렬과 시선의 중첩은 이제 더 이상 초월적 심미성을 내재화하지 않는다. 이러한 관점은 초월성이 결여된 하나의 예술적 기법으로만 제시되고 있었을 뿐이다. 벤야민이 지적한대로 기술 복제의 시대에 이 같은 ‘아우라의 상실’은 빌렘 플루셔가 말하는 ‘피상성(皮相性)에 대한 예찬(禮讚)’으로 흐르고, 보드리아르나 리오타르의 말대로 ‘시물라크르’의 횡행을 예견하고 있었다. 초월과 초탈을 내재화하기 위해 시선과 응시의 심미적 구성 원칙으로 제시되던 이론과 산수화의 ‘병렬적 구성’ 원리는 20세기 초의 아방가르드 회화를 거쳐, 들뢰즈의 ‘연결접속’과 ‘다양체 원리’라는 리즘적 노마드 문화 현상의 해석에까지 도달하고 있지만, 이러한 ‘해체(解體)된 중심(中心)’의 세계상 속에서 ‘어떻게 초월성의 등가물을 찾아야만 하는가’라는 문제가 다시금 우리에게 제기되고 있다.

<요약문>

비잔틴-러시아의 중세 이론이나 동아시아의 산수화에는 ‘창문을 통한 풍경 (fenestra aperta)’이나 ‘열린 창문’과 같은 르네상스식 ‘선적 원근법(linear perspective)’체계의 단일 시점이 존재하지 않았다. 화면의 전체 공간은 각각의 미시적인 개별적 공간 구성의 전일적 총체로서, 미시적인 개별 공간은 자기 고유의 어떤 내적인 관찰자에 의한 복수적 시점을 보유하고 있을 뿐이었다. 15세기 이탈리아 르네상스의 화가들은 원근법을 기초로 한 세계상의 재현을

위해 빛을 외적인 물리적 실체로 이용하였지만 대신 그것이 지닌 서구 문화의 오랜 관례적 상징성을 상실했고, 반면 빛의 음영변화나 명암을 사용하지 않았던 동아시아 산수화나 비잔틴 이콘은 내면의 빛인 정신세계의 의경(意境)을 중시했지만 대상의 광학적이고 수학적 비례의 재현은 기피하고 있었다. 자연히 르네상스 화가들은 대상을 바라보고 있는 사람의 관점을 중심으로 대상의 위치와 공간을 구성할 수 있었던 반면, 동방정교(東方正敎)의 이콘 화가들과 동아시아의 산수화가들은 대상과 대상들이 서로 인접한 관계로부터 시점(視點)들을 복수(複數)로 구성하는 일종의 병렬된 환유적 기법만으로 공간을 구성하였다.

중세 러시아-비잔틴 이콘에 나타난 조형 언어와 구도, 그리고 탈물질적인 대상의 왜곡과 보이는 것 이면에 내재하는 상징성의 추구 등은 동아시아 산수화의 형성 과정과 내용의 전개라는 측면에서 의미상 많은 부분을 공유하고 있다는 점이 종종 지적되고 있다. 예를 들어 게라두스 반 데르 레우후와 같은 종교학자는 중국미술의 표상 양식과 동방 정교회의 이콘이 지닌 유사성이 우주론적인 성격에서 일치하고 있음을 지적하고 있는데, 중세의 이콘과 산수화는 세잔느에서 시작하는 후기 인상주의와 마티스, 조르주 루오, 막스 베크만 등의 표현주의, 피카소와 브라크의 입체적 조형성, 그리고 간딘스키와 말레비치의 반구상적 또는 추상적 표현주의나 기하학적 추상화의 이미지들이 모색하기 시작하는 ‘병렬적 구성(並列的構成)’을 이미 선취하고 있었다.

이 논문은 서구 중심적 사유방식에 밀려 거의 해석조차 되지 못하고 있는 비잔틴-러시아 정교 문화의 대표적 상징물인 이콘과 동아시아 산수화의 지향점을 비교문화의 관점에서 상호 비교하고자 하는 목적을 지님과 동시에 시선(視線)의 문제와 결부시켜 20세기의 문화적 이데올로기를 해석하기 위한 일종의 선결적 전제를 마련하기 위한 목적을 지닌다. 중세의 현전(現前) - 르네상스의 재현(再現) - 근대 말의 추상(抽象). 그리고 현대의 ‘가상(假想)’으로 이어지는 문화적 에피스테메의 원리를 상호 비교하고, 나아가서 초월적 실재와 그것이 내포한 성스러움, 그리고 그것을 바라보는 이 시대의 입장이나 관점을 해석적 다원주의(多元主義)의 입장에서 다시금 살펴보려는 의도를 담고 있다.