

화엄관과 동아시아 현대미술 방법론적 제안

이나가 시게미 稻賀繁美

1. 서언
2. 세계적 아방가르드와 화엄 패러다임
3. 전환의 논리와 무애의 세계
4. 생명의 우주적 소용돌이를 향해

전부가 하나고 하나가 전부이다. (영화 <삼총사>에서)

개선에서 몰락까지는 한 걸음에 지나지 않는다. (나폴레옹)

1. 서언

화엄사상은 동아시아 문화에서 중요한 역할을 하였다. 고대 동아시아의 국가제도를 다지고 보호하기 위해 화엄경이 이용되었다는 사실은 남아있는 문화유산들을 통해 알 수 있다. 중국 허난성(河南省) 뤼양(洛陽) 룡먼석굴(龍門石窟)의 펑셴쓰(奉先寺)에 있는 비로자나불(675)과 한국의 의상(義湘, 625~702)이 창건한 태백산 자락의 부석사(浮石寺, 676), 일본 나라지역의 도다이지(東大寺)에 있는 大佛(752)은 화엄관과 관련해 세계 유네스코가 지정한 문화유산들이다. 지금까지 화엄관과 관련된 불교미술의 연구들은 이미 상당한 업적을 이루었으나, 화엄관이 현대미술에 미쳤을 수 있는 영향은 거의 다루어지지 못했다. 이에 본고는 화엄관과 현대미술과의 상관관계

본 논문은 EFEO의 프레데릭 지라르(Frédéric Girard) 교수가 주관하고, 2008년 8월 7~10일 파리-벨레스바르트에서 열린, 제2차 화엄사상 세미나(the Second Colloquium Huayan-Kegon)에서 처음으로 발표되었다. 영어판은 *Japan Review*에 발표되었으며, 필자는 홍선표 교수의 미술사학 연구 30주년을 기념해 한국어로 번역될 수 있는 기회가 주어진 것을 기쁘게 생각하고 있다.

에 대하여 살펴보고자 한다.

화엄사상은 비단 일본뿐만 아니라 동아시아의 전반적인 문화전통에 깊이 뿌리를 내리고 있으며, 또한 현대에도 살아 숨쉬고 있다는 것을 증명하는 것은 얼핏 보기에 개인의 독단적인 견해처럼 보일 수도 있다. 그러나 학자들이 동아시아의 문물이나 작품을 연구할 때, 종종 화엄사상의 기본 패턴들을 언급하곤 한다. 이러한 상황에서 현대미술을 읽을 때 나타나는 화엄 패러다임은 어떠한 해석을 내리고 있는가? 화엄사상을 인용해 어떠한 철학적이고 이론적인 의미를 제시하게 되는가? 본고는 이러한 질문들에 관하여 논의해보고자 한다. 또한 여기서 제시하는 방법론적 제안들이 이 분야에서 새로운 연구가설로 중요한 역할을 하기를 기대한다.

이츠스 도시히코(井筒俊彦, 1914~1993)는 법장(法藏, 642~712)을 그 창시자로 하는 화엄철학을 서구어로 가장 종합적으로 해석하였다. 그에 의하면, 화엄철학의 존재론적 극치는 ‘사사무애(事事無碍)’, 즉 경험적 차원에서 개별적인 현상들은 상호존재적으로 침투하여 서로 무애한 관계를 이룬다고 한다. 또한 최고의 경지에 이르기 위해서는 ‘이사무애(理事無碍)’, 즉 경험적인 세계와 절대적인 형이상학적 세계는 분리된 것이 아니라 하나의 걸림이 없는 상호관계가 전제되어 있어야 한다는 것이다.¹ 프레데릭 지라르는 이에 관하여, “그들 사이의 열린 현상세계”는 “사실과 절대 사이에 걸림이 없는 세계”에 기초해야만 이해가 가능하다고 했다.²

본고에서는 조형적인 사고에서 화엄철학을 뚜렷하게 드러내는 작품은 분석하지 않는다. 그보다는 현대미술을 창조할 때, 왜 그토록 화엄적 깨달음에 도달하려 노력하였는가에 대해 논할 것이다. 여기에는 화엄적인 사고

¹ Yoshikazu Sawai, 'Editor's Essay,' in Toshihiko Izutsu, *The Structure of Oriental Philosophy*, Vol.II (Tokyo: Keio University Press, 2008), pp.219~220.

² Frédéric Girard, "Les phénomènes sont interdépendants", *Le Nouvel Observateur*, hors série (avril/juin.2003), p.69.

가 현대 미술창작에 있어 개인의 노력 한계를 초월하여 표현하려는 절대적인 문제들을 보다 더 잘 이해할 수 있으리라는 것을 전제하고 있다.

2. 세계적 아방가르드와 화엄 패러다임

무애를 위한 조건

동·서양의 근현대의 미술을 조명할 때, 화엄사상은 어느 정도 연관성이 있는가? 이 질문에 대해 하가 도루(芳賀徹, 1931~)는 1961년 일본미술에 있어서의 연속성과 아방가르드에 관한 논고를 발표하여, 화엄경의 세계관에 대한 시각으로 현대미술을 논하였다. 하가는 다음과 같이 말하고 있다.

이 책에서 설명하는 메타포 중 하나는 불타의 주요 수호자인 제석천의 궁전을 장엄하고 있는 거대한 보배망을 생각나게 한다. 보배망 각각의 보배구슬은 자기 안에서 무한히 반사하고, 또 다른 일체 구슬들과 서로 비춰 반사하고 침투하며 무진(無盡)하게 된다. (중략) 각 물체 사이에 있는 모든 제한과 거리, 그리고 차이는 사라지고 초월된 인과관계의 고유한 현상과 모든 개별성은 불타(佛陀)의 광채를 포용하는 하나의 완전한 우주로 합쳐진다.³

³ 원문은 다음과 같다. "Une des métaphores lumineuses dont se remplit ce livre sacré nous évoque un immense filet de bijoux qui décore le palais d'Indra, un des gardians importants du Bouddha. Une infinité des bijoux cristallins, fixés chacun à une maille du filet, se réfléchissent et se pénètrent l'un et l'autre, de sorte que chaque bijou, réfléchissant en lui tous les autres, se réfléchit dans tous les autres et ainsi de suite infiniment. Toute la restriction, la distance et l'indifférence entre des choses abolies, et le sens unique de la causalité transcendée, toutes les individualités, restant toujours telles, sont unies en un cosmos limpide qu'embrasse le rayonnement du Bouddha. Et celui-ci est à son tour participé par elles." Toru Haga "Point de vue japonais de Tôte (sic) Haga", in Michel Tapié, Tôte (sic) Haga, *Continuité et avant-garde au Japon* (Torino :Fratelli Pozzo Editori, 1961), s.p.

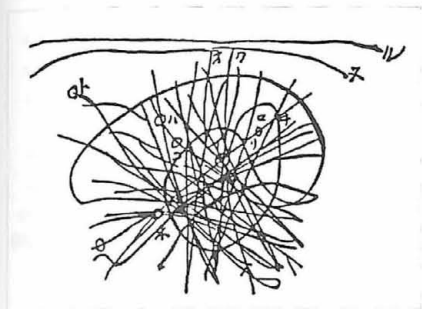
하가는 제석천 보배망의 비유를 들어, 자신의 이론에 '커다란 논리적인 도약'을 부여하였다. 즉 현대미술에 있어 이러한 화염관이 마크 토비(Mark Tobey)나 볼스(Wols) 또는 잭슨 폴록(Jackson Pollock) 같은 현대화가의 작품에 적용될 수 있는지를 생각한 것이다.

폴록이나 볼스 작품의 복잡한 선과 터치는 숨가쁘게 서두르는 율동들의 조합으로부터 우리들을 일상에서 벗어나게 하며, 또한 우리들을 경직되고 산만한 사실들의 조합체에서 해방시켜 무한한 연속성의 세상에 가라앉게 한다.⁴

위의 구절은 미셸 타피에(Michel Tapié)가 일본인 현대화가들, 예를 들어 아방가르드 거장인 데시가하라 소후(勅使河原蒼風), 가나야마 아키라(金山明), 다나카 아츠코(田中敦子), 시라가 가즈오(白髪一雄), 또한 구타이(具体) 그룹의 창시자인 요시하라 지로(吉原治郎), 현재 프랑스에 거주하고 있는 이마이 도시미쓰(今井俊満), 도모토 인쇼(堂本印象), 다부치 야스카즈(田淵安一), 그리고 뉴욕에 거주하고 있는 쿠사마 야요이(草間彌生), 이노쿠마 젠이치로(猪熊弦一郎) 등을 거론하며 언급한 내용이다.

이러한 접근에 관하여 의문을 제기할 수도 있을 것이다. 하지만 서양에 장기간 거주한 일본 지식인들이 자신들이 맞닥뜨려야만 했던 서양의 도전을 극복하기 위해 실제로 화염관을 언급하는 경향이 있었던 것은 부인할 수 없다. 예를 들어, 근대 일본의 민속학자이며 자연주의자인 미나가타 구마구스(南方熊楠, 1867~1941)는 런던에 있는 동안 화염사상을 인용해 자신의 작품을 설명하였다. 구마구스는 서양의 근대 과학적 방법론으로 인과관계를 설명하는 기계적인 논리에 만족하지 못했던 것 같다. 그의 기본적인

4 원문은 다음과 같다. "Chez Pollock ou chez Wols toute la complexité des traits et des touches ne s'empresse, en un rythme essoufflant, qu'à nous enlever du quotidien, de cette assemblage des faits rigides et dispersés pour nous plonger dans un monde de la continuité inépuisable."



1
 미나카타 구마구스 이사무에설명도
 (土宜法龍あて書簡) 1808년
 (松居龍五, 岩崎仁 編, 『南方熊楠の森』, 方丈堂出版,
 2005, 146쪽)

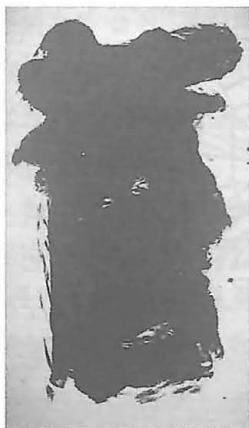
사고는 인간의 마음과 물질세계가 서로 상호 중첩되며, 이로써 현상을 인식하게 된다고 보았다. 그의 이러한 사고는 형상(eidos)과 물질(hyle)을 구분하는 플라톤적 사고, 또는 마음과 육체를 구분하는 데카르트적인 사고로는 설명되지 않는다. 구마구스는 더 나아가 밀교에서 빌려온 만다라를 통해 이론을 더욱 진전시켰다.⁵ 구마구스는 <이사무에설명

도(理事無碍說明圖)>(1808)도¹라는 유명한 스케치로 정신과 물질세계와의 상호연결성을 표현하였다. 끊임없는 상호간의 결합은 우주적인 움직임의 역동성을 구성하고 있는 것이다.

이러한 우주적인 움직임의 표현은 종종 미술가들의 운동성으로도 설명된다. 폴록의 액션페인팅도 그 한 예가 될 것이다. 가나야마 아키라(金山明, 1924~2008)의 작품은 종종 폴록의 붓 터치와 비교되곤 한다.⁶ 다른 점으로 일본인 미술가는 원격조종 기계를 이용해 그림을 그렸다는 점이다. 종이 위의 붓자국은 미술가의 의지에 의해 그려졌다고 보다는 기계적 조건의 결과인 경우가 더 많았다. 폴록의 붓 터치가 정교하게 계산된 것이라면, 가

⁵ Kazuko Tsurumi, "Minakata Mandala : A Paradigm Change for the Future," *IIR, Institute of International Relations, Sophia University, Research paper Series A-65*, 1995, pp.1~14 ; Kazuko Tsurumi, "Kumagusu Minakata: des myxomycètes au mandala," in Michel Random(présentaiton), *Colloque de Tokyo, La Mutation du Futur* (Paris : Albin Michel, 1996), pp.167~170.

⁶ Reiko Tomii "'International Contemporaneity' in the 1960s: Discoursing on Art in Japan and Beyond," paper read at the International Association of Art History in Melbourne, Jan., 2009, pp.123~148. *Japan Review* (forthcoming).



2

잭슨 폴록 〈The Deep〉
1953년 파리 퐁피두 센터
(Jackson Pollock, The
Museum of Modern Art
New York, 1998, No.219)

3

모리타 스류 〈蒼〉
1954년
(『國立國際美術館』, 2004,
p.59)

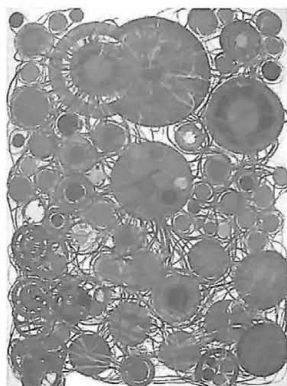
나야마는 물질적 조건을 더욱 자유롭게 하여 자신의 참여가 발생시킬 수 있는 결과에는 아랑곳하지 않는 것 같다. 예기치 못한 것들에 대한 우연성을 더 선호하는 일본미술가들의 성향을 반영하고 있는 것이다.

깊이와 표면

폴록의 만년작인 〈The Deep〉(1953)^{도2}은 모리타 스류(森田子龍)의 아방가르드 서예를 표방하는 현대작품 〈蒼〉(1954)^{도3}과 비교할 수 있다. 두 작품에는 배경이 되는 바탕과 패턴이 되는 흔적 간의 전환가능성, 또한 이(理, 물질 사이의 논리)와 사(事, 서로간에 수립된 관계로 그렇게 인식되는 사실)의 관계를 표현하는 듯 하다. 서양의 화가와 동양의 서예가는 논리와 물질간의 상호연관을 탐구했으며, 모두 작품을 통해 바탕과 패턴간의 무애의 경지를 찾았던 것이다. 무애는 서양의 화가가 모방의 미학으로부터 해방되고, 동양의 서예가가 획을 긋는 일반적인 서법에서 해방됨으로써 가능해졌다. 하가의 표현을 빌자면, 어떠한 붓 터치나 흔적들은 다른 모든 것들과 함께 반향하고 또

4

다나카아츠코 〈地獄門〉
1965~1969년
(『國立國際美術館』,
2004, p.65)



5

이토자쿠추 〈月下白梅圖〉
1755년 뉴욕 버크 컬렉션
(『日本の美三千年の輝き
ニューヨーク・パーク・コレ
クション展』도록, 岐阜縣
美術館, 2005, No.99)



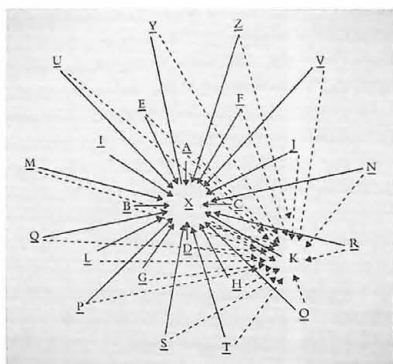
한 그것들을 의식한다고 한다.⁷ 서양과 동양 미술가의 작품에 대한 이러한 유사한 접근방식은 하가의 이론을 합리화시킨다. 하가는 또한 이들 서양과 일본의 현대 아방가르드 미술가들을 ‘고대 인도철학’하에 나란히 배치함으로써 화엄관의 관련성을 증명하려고 한다. 즉 동양과 서양 미술가를 ‘무애’라는 논리로 등등하게 평가하려 한 것이다.

상호 깨달음으로서의 세계

다나카 아츠코(田中敦子, 1932~2005)는 구타이 그룹의 여성 멤버 중 가장 공상적인 작가일 것이다. 그녀의 〈地獄門〉(1965~1966)^{도4}은 우주를 구성하는 각 존재가 다른 모든 것들과 연관되어 있다는 마음상태를 그리고 있다. 이토 자쿠추(伊藤若冲, 1716~1800)은 〈月下白梅圖〉(1755)^{도5}에서 만개한 매화를 아주 극단적으로 묘사해 다나카의 작품과 유사한 마음상태를 표현하였다. 이츠스 도시히코는 〈事事無碍現像의 모식도〉^{도6}를 통해 다음과 같이 설명하고 있다.⁸

7 원문은 다음과 같다. “il n’y a pas une touche de pinceau, pas un point d’éclaboussure qui ne résonne pas avec tous les autres, qui ne prend pas conscience d’eux.”

8 Toshihiko Izutsu, “The Nexus of ontological events : A Buddhist view of Reality”, *Eranos Jahrbuch*, 49 (1980), reprinted in Izutsu, *The Structure of Oriental Philosophy*, Collected



6

이츠스도시히코 〈事無碍現象의 共時的圖〉
(『コスモスとアンチコスモス』, 岩波書店, 1989
p.48)

인과관계적 사고는 그 선이 '아무리 구불구불하더라도 기본적으로 직선이다. 이런 유형의 사고에서는 어떤 사물, 가령 X의 존재는 그 원인들 (E, D, C, B)의 연결고리에 최초의 원인인 A와 연결함으로써 설명된다. X-E-D-C-B-A

반면에 연기(緣起)적 유형의 사고에서 어떤 사물 X의 존재는 X와 관련되고 또한 X의 존재를 가능하도록 한 다른 모든 사물들 (A, B, C, D……)의 측면에서 설명된다. 그 중 어떤 것은 X와 아주 가깝게 있는가 하면 어떤 것은 멀리 있고 또 어떤 것은 우리의 시선이 미치는 우주의 종국적인 한계까지 이르러, 우주의 모든 사물이 X와 관련되어 있는 것처럼 보인다.

따라서 각각의 존재에는 우주의 모든 존재가 숨쉬고 있으며, 존재의 세계는 또한 각각의 순간이 될 수 있다. 『화엄경』에는 “티끌 하나에十方 세계가 포함되어 있으며, 여기에서 온 법계를 볼 수 있다(一一微塵中 見一切法界)”고 말하고 있다. 여기서 우리는 각각의 생명이 상호관계를 이루는 가운데 다른 나머지들과 조화를 이루며 고통치고 있는 화엄세계를 보게 된다. 도겐(道元, 1200~1253)은 『正法眼藏』에서 “한 송이 꽃이 피면 하늘 아

Papers of the Eranos Conference, Vol. II (Tokyo: Keio University Press, 2008), pp.151~186.
도판은 p.180.

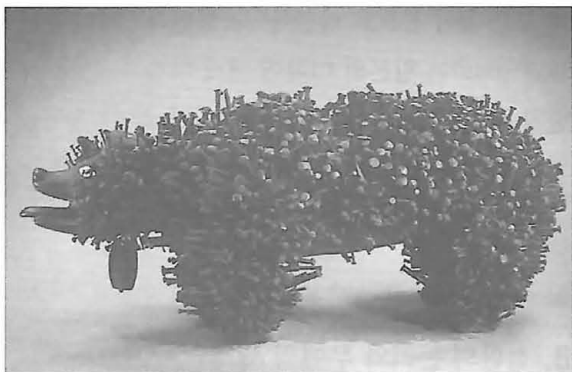
래 모든 것이 봄으로 바뀐다.”고 하였다.⁹ 피터 알렌베르그(Peter Altenberg, 1859~1919)는 일본의 미학에 대해 다음과 같이 유사한 표현을 하였다. “서양의 그림은 봄을 전부 표현하려다가 꽃 한 송이를 제대로 표현 못하지만, 일본의 미술가는 꽃 한 송이를 그려 만개한 봄을 느끼도록 하였다.”이에 “현명한 절제가 중요한 것”이라고 결론을 내렸다.¹⁰

3. 전환의 논리와 무애의 세계

‘사사무애’는 경험주의 차원에서 모든 것은 다른 모든 것으로 상호 존재론적 침투한다는 의미이다. 일부 미술가는 이러한 마음의 상태에 근접하고 있으나, 일부 미술가들은 이 때문에 정신적인 고통을 받기도 하였다. 쿠사마 야요이는 보이지 않는 불법 청취, 원격투시, 도청, 표절 등의 피해자라는 증상으로 끊임없이 정신적인 시달림을 받았다. 그녀는 이러한 피해망상의 상태에서 마치 엑소시즘 의식을 행하는 것처럼 자기 자신의 신호로 주변 세계를 ‘제거하고’ 있다. 예를 들어 그녀의 작품에는 남근을 상징하는 수많은 형체로 이루어져 있다⁷. 기생물이 무한증식하고 있는 것처럼 보이는 이 작품은 중앙아프리카의 은콘데(Nkonde) 조각을 생각나게 한다⁸. 수많은 못은 목제 동물들이 엑소시즘을 위해 사용되었던 주술적인 물체를 나타낸다. 또한 쿠사마는 그녀 자신의 신호로 온 세상을 뒤덮지 않고서는 피해망상을 절대로 극복할 수 없다고 생각한다. 따라서 집착적으로 점을 찍는 반복적 행위, 즉 끊임없는 주술적인 행위를 통해 무애한 마음의 상태를 추구하게 된다.

9 井筒俊彦「事事無碍、理事無碍」『コスモスとアンチコスモス』(東京: 岩波書店, 1989) 3~102쪽.

10 Hermann Bahr, “Japanische Ausstellung” *Sezession*, Jan. 1900, SS.216~224. Quoted in Klaus Berge, *Japonismus in der westlichen Malerei 1860~1920* (München: Prestel Verlag, 1980), SS.334~335.



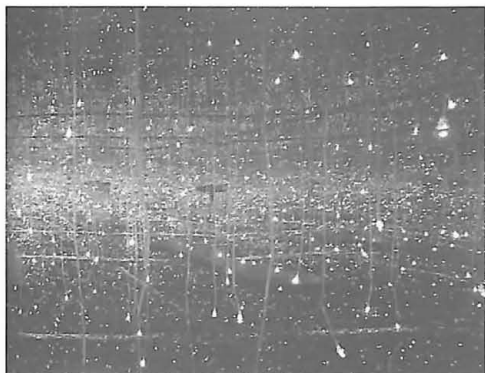
7 쿠사마야요이 <Traveling Life> 1964년 동경국립근대미술관
(『草間彌生永遠の現在』 도록, 동경국립근대미술관, 2004, No.60)

8 은콘데(Nkonde)의 彫刻 19세기 파리 브랑리 미술관

쿠사마의 무애한 마음상태로의 추구는 그녀가 ‘무한의 점’이라 부르는 것처럼, 구불구불한 튜브모양을 계속 복제함으로써, 그녀가 시각화하려고 애쓰는 무한의 한계까지 그 세계를 꾸준히 확장시킨다. 그녀의 <Yellow Trees>(1994)는 뒤엎힌 뿌리와 같은 구조로, 상호 연결된 끝없는 우주를 묘사한다. 또한 <물 위의 반딧불>(2000)⁹⁾의 거울의 방에서는 자신이 소유당하고 있는 무한을 소유하고자 하는 또 다른 그녀의 욕구를 보여준다. 거울의 방에 있는 인공조명은 반짝이는 빛이 끝도 없이 무한히 뻗어나가는 공간을 나타낸다.

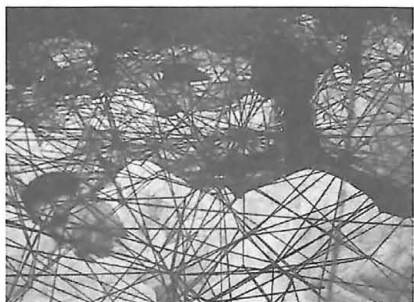
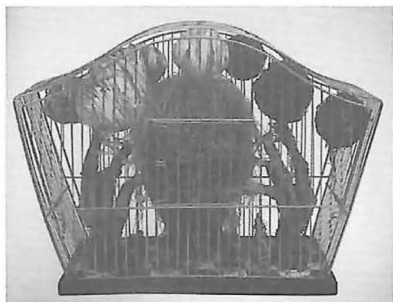
앞서 언급한 다나카 아츠코는 1950년대 말에 이미 유사한 아이디어를 냈다. 그녀는 여러 색깔의 전등을 갖춘 누에고치 모양의 장치를 고안하였으며, 고치 안에 누우면 연결되어 있는 반짝이는 빛으로 자신을 감쌀 수 있다고 하였다. 궁극적으로 마치 자신이 전등 가운데 하나인 듯, 불빛과 하나가 된다. 서로 연결된 전등 간의 네트워크는 DNA를 은유하는 거대한 생태 구조도를 떠올리게 한다. 1953년 제임스 왓슨(James Watson)과 프랜시스 클릭(Francis Click)이 한 세대에서 다른 세대로 유전정보를 전달하는 수단인

쿠사마 야요이 〈물위의 반딧불〉
2000년 작가 소장
(『草間彌生永遠の現在』도록,
동경국립근대미술관, 2004, No.146)



DNA를 발견했다는 사실을 감안하고 다나카의 작품을 살펴보면, 확실히 이와 관련되었음을 짐작할 수 있을 것이다. 다나카의 영향을 받은 구도 데쓰미(工藤哲巳, 1935~1990)는 사람의 머리를 새장과 같은 우리 안에 집어넣고, 선조로부터 물려받은 인간의 기억을 상징하는 뒤얽힌 끈으로 그 머리를 뒤덮은 작품을 구상하였다¹⁰.

생명의 상호연결성은 이후 시오타 시하루(鹽田千春, 1972~)에 의해 더욱 심화되었다. 〈Dialog from DNA〉(2004)는 수백 켈레의 신발을 빨간 색 끈으로 연결한 장치를 통해 세상의 존재들이 상호연결 되어있다는 화염관의 면모를 보여준다. 끈 다발은 빨간 색 천구를 만들고 있으며, 각각의 신발은 개별적 생명을 연결하는 공통된 운명을 표현한다. 시오타의 또 다른 설치물 〈During Sleep〉¹¹는 흰색 쇠 파이프로 만들어진 병원 침대에 황색 시트가 덮여있고, 실제 모델들이 잠을 자고 있다. 침대들은 일상적인 설치지만, 알 수 없는 운명을 서로 공유할 수 밖에 없는 듯이 검정색 끈으로 복잡하게 연결되어 있다. 개인은 모두 자신이 다른 이로부터 완전히 분리되어 있다고 생각하며, 어쩌다 우연히 비슷한 병에 걸려 엄청나게 큰 침대에 함께 누워있다고 여긴다. 그러나 우연에 의해 만들어진 동시성은 특별한 배치를 이루며, 그 배열은 또한 우연에 의한 것으로 보이기에 더욱 신비함을 느끼게끔 한다. 프로이트가 말한 '두려운 낯설음(das Unheimlich)'이 여기서



10 구도 테츠미 〈무한의 끈 속의 마르셀 뒤샹〉 1977년 아이치현미술관

11 시오타시하루 〈During Sleep〉 2004년

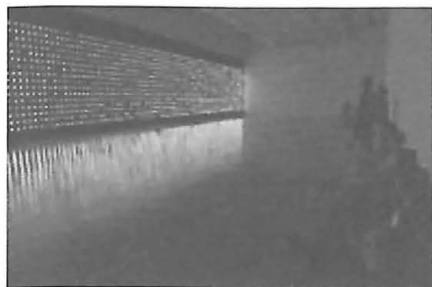
(『시오타시하루 정신의 호흡(塩田千春精神の呼吸)』 개인전 팜플렛, 국립국제미술관, 2008)

바로 우연성의 무애로 표현되는 것이다.

우주적 죽음과 재생

베니스 비엔날레에 출품한 미야지마 다쓰오(宮島達男, 1957~)의 〈메가 데스(Mega Death)〉(1999)는 푸른 빛을 발산하는 다이오드(LED) 설치물로, 쿠사마의 무한한 공간과 시오타가 더욱 확대했던 구도의 기억의 끈을 정교하게 합친 것이라고 볼 수 있다¹². 이 어두운 방에 들어서면 처음에는 아무 것도 보이지 않다가, 잠시 후 동공이 조금씩 확장하면서 점차 파란 색으로 반짝이는 수많은 빛을 느끼게 된다. 빛의 고동은 출생 전 자궁 속에서의 마음 상태와 비슷한 것으로, 거대한 해저의 깊고 푸른 물 속에 있는 것처럼 태고의 고요함을 경험하게 된다.

미야지마는 컴퓨터 프로그램을 설계하여, 다이오드 하나하나가 다른 다이오드에 구애 받지 않고 각자의 삶을 사는 것처럼, 완벽하게 무작위적인 리듬으로 반짝이는 다이오드의 고동을 재현해 내었다. 그러나 갑자기 예측할 수 없는 반짝거림과 동시에 차례대로 연이어 하나씩 사라진다. 어떤 시점에 가서는 전체 공간이 완전한 어둠으로 바뀐다. 전체 우주의 이러한

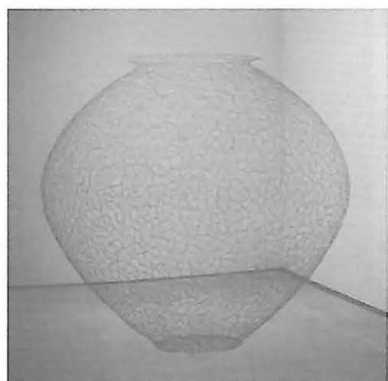


12 미야지마다쓰오 <메가테스> 1999년 베니스비엔날레

13 아오키노에 <하늘의 물 VIXI> 상해현대미술관 전시도록 (사진촬영:山本紉)

‘종말’ 또는 집단적인 ‘죽음’은 불규칙적으로 계속 진행된다. 여기서 미술가는 우주적인 ‘집단적 죽음’을 표현한다. 잠시 후 각각의 별들이 각각 새로운 삶을 시작하는 것처럼 하나씩 천천히 다시 반짝거리기 시작한다. 이러한 작품을 통해 미야지마의 불교적 사상과 내재된 함축을 읽어낼 수 있다. 즉 “태어나고 태어나고 태어나고 태어나고 출생의 시작은 어두우며, 죽고 죽고 죽고 죽고 죽음의 끝은 아득하다(生生生生暗生始, 死死死死冥死終)”라는 진언 밀교의 우주적인 이미지를 표현한 듯 하다.

미야지마는 본래 우주의 천구 모형인 반구형의 스크린에 푸른 별을 배치하려 했으나, 전시관의 재정적인 문제로 이루어지지 못했다. 반면에 아오키 노에(青木野枝, 1958~)는 철근을 이용하여 자립형의 천구를 만들어 내었다¹³. 작은 쇠고리들은 서로 융접되어 아주 약해 보이는 철근을 만들어 낸다. 이런 철근들이 수직으로 올라가 상부에서 만나 천구모양을 이루며 서로 지탱한다. 이에 천구의 구조는 자립적인 것이 아니라, 서로 의존해 지탱하는 듯이 보인다. 또한 철근은 다시 쇠고리로 중첩되게 연결하였다. 이로써 쇠로 만들어졌음에도 불구하고 각각의 고리는 공기거품들이 자유롭게 물 위로 떠오르는 듯한 인상을 주게 되었다. 금속의 무거움과 고리들이 연이어 부상하는 듯한 가벼움은 서로간에 낮은 부조화를 창출하게 된다.



14

정광호 <달항아리 79>
2007년(『한국미술 여백의 발견』,
삼성미술관 리움, 2007, No.2-22)

이러한 부조화는 의외로 이 세상에서 보호받고 있다는 느낌과 함께, 안정적이고 활기를 부여하여 ‘건강한’ 느낌이 들게 한다.

투명과 불투명 그리고 상응

이처럼 보호를 받고 있다는 느낌은 천구의 형태와 관련이 있어서일 것이다. 정광호의 <달항아리: The Pot>(1979)는 상호간의 연결성을 달항아리의 섬세한 관계를 통해 표현하고 있다¹⁴. 그는 조선시대 백자의 형태에 철 끈을 사용하여 유약이 갈라진 듯한 표면처리를 구상하였다. 이로써, 점토의 표면 밑에 감춰져 있는 것을 분명하게 시각화했다. 안정적인 항아리의 형태 밑에 섬세하게 서로 얹힌 미세한 점토조각들이 감춰져 있는 듯 하다. 실제로 갈라짐은 점토의 몸체와 표면의 유약이 서로 다르게 수축하기 때문이다. 따라서 점토로 빚은 항아리가 지구의 중력조건 하에서 현재의 형태를 유지하는 것은 바로 상호간의 막힘이며 그 징표가 갈라짐이다. 달항아리 모양의 금속 와이어망이 만든 투명함은 물을 담을 수 있는 용기의 점토면 밑에 묻혀 있으며, 이들은 상호간에 도움을 준다는 화엄사상이 작용하는 것이다.

화엄사상에 비추어 내부와 외부간의 상호작용을 살펴보면, 존재론적 구조를 생각하게 한다. 조선시대 백자의 표면은 그 안에 담긴 용액이 점토



15

아카세가와 겐페이 <우주의 깡통>
1963년(『赤瀬川原平の冒険—脳内リゾート開發大作戦』, 나고야시립미술관)

를 통해 천천히 흡수되어 표면에 우발적인 이미지를 만들어낸다. 이러한 상호 침투성은 용기의 내부와 외부를 신비스럽고 마술적으로 연결하는 거울 효과가 있는 것이다.

무한대와 무한소의 상호침투

아카세가와 겐페이(赤瀬川原平, 1937~)
는 용기의 외부와 내부간 상호작용을
독창적으로 이용하고 있다. 1963년 그

는 통조림 깡통을 이용하여, 깡통을 따서 내용물을 버린 후 외부에 붙어있는 상표를 제거해 통의 내부에 부착한 다음 뚜껑을 다시 용접했다¹⁵. 그리고 깡통 외부에 남아있는 약간의 공기를 제외하고 작은 통 안에 온 우주를 가두는 데 성공했다고 선언했다. 이로써 그는 온 우주가 들어가 있는 한 개의 깡통을 ‘창조’한 것이다. 이에 우리는 ‘우주가 들어있는 깡통’을 주머니에 넣고 산책을 할 수도 있다. 그러나 자신도 모르는 사이에 그 통의 ‘내부’에 갇혀버릴 수 있게 된다. 여기에 상호침투라는 논리적인 트릭이 존재하게 되는 것이다.

이러한 미니멀리스트 작품은 비용이 크게 절감된다. 온 우주를 담은 아카세가와와의 예리하고 작은 포장과 비교하면, 크리스토(Christo Javacheff, 1935~)가 파리의 풍네프 다리, 베를린의 구 제국의회의사당을 포장했던 것과 비교하여 규모 면에서 훨씬 작으며, 의도 면에서도 그다지 야심적이지 못하다. 그러나 크리스토의 포장은 엄청난 비용을 들였음에도 우주의 아주 작은 일부 밖에 커버하지 못했다. 반면에 아카세가와와의 이러한 기발한 아이디어는 ‘하나가 전부요, 전부가 하나이다(一即多 多即一)’라는 화엄사상의 일면을 재현한 것이다. 실제로 하나는 모든 것을 담을 수 있고 모든 것은 하나

로 줄어들 수 있는 것이다.¹¹

부정과 긍정간의 위상적 중복

1969년, 세키네 노부(關根伸夫, 1942~)는 화엄사상을 더욱 진전시켰다. 그는 공원에 깊이 2.7m, 폭 2.4m의 구멍을 파내었다. 그리고 파낸 흙으로 구멍 옆에다 같은 크기의 흙 탑을 쌓은 후, 〈位相 大地〉라고 하였다^{도16}. 이에 움푹 파인 흙 구멍이 지상에 다시 나타난 것 같은 인상을 자아낸다. 또한 그는 지구만한 구멍을 팔 수 있다면 파낸 흙으로 제2의 지구를 만들 수 있었을 것이라 하였다. 이는 조그만 들통으로 바닷물 전부를 퍼내려는 아이를 만류하던, 성 아우구스티누스의 이야기를 연상시킨다.

위상적 대체는 사람에게 있어서 남성적인 측면과 여성적인 측면을 동시에 나타내며, 또한 동일한 조형이 다양한 역할을 하는 중복을 의미하기도 한다. 실제로 구멍의 안쪽 벽은 흙 탑의 외부 표면과 동일하고 구멍의 바닥은 탑의 꼭대기로 바뀌었다. 이차원적인 세계에서 내부가 외부로 뒤바뀌는 피비우스의 끈처럼 세키네의 위상적 작업은 삼차원에서 내부를 바깥으로 그리고 위를 아래로 바꾸는 일을 동시에 달성한다.

위상적 반전은 또 다른 세계로 확장될 수 있다. 폐허가 된 광산의 구멍은 대도시의 마천루와 같으며, 천연자원은 상업적인 상품과 전환이 되며, 또한 제3세계의 빈곤은 선진국의 부와도 같다는 환유적인 격차를 보여준다. 이런 견해는 서양문화의 변영에 따르는 긍정적인 측면은 과거 식민지국가의 빈곤이라는 부정적인 측면을 함께 가지고 있다. 이런 착취에 대한 보상으로서 중심에 위치한 서양의 근대성은 마치 물이 흐르듯이 변방의 낮은

11 그런데 collection making에 대해 여기 최고의 역설이 있다. 앞에서 말했듯이 전체를 담기 위해서는, 당신은 가장 작은 상자를 선택해야 한다; 그렇지 않으면 많은 것들이 상자 밖으로 떨어질 것이다. Shigemitsu Inaga, "The Making of Museums and Collections in Modern Japan," International Symposium, Interpreting Asian Cultures in Museum, British Museum, Museum of Mankind (March, 2000)(미발행); 일문번역: *Studia Semiotica*, Nr.21, 2001, pp.75~101 참조.



곳으로 유입되고 전파된다. 후진국이나 개발도상국에서는 무역수입을 통하여 서양의 문화권을 모방하게 된다. 세키네의 <位相 大地>에는 우의적으로 이러한 부정적인 흐름을 표현하는 것이다.¹²

또한 이 작품의 위상적 대체는 일본 현대미술사에서의 역사적인 전환을 설명하기도 한다. 1960년대 ‘반(反)미술’ 운동은 1969~1970년에 이르러, ‘비(非)미술’로 대체되었다. 근대미술에 대한 반발의 의미인 반미술은 ‘순수미술(fine art)’이라는 개념 자체가 더 이상 의미 없어짐에 따라, 非미술이라는 새로운 국면으로 위상적 전환을 겪은 것이다. 실제로 세키네의 경우에서 보듯이 ‘미술작품’이라는 개념은 위협을 받고 있다. 구멍도 탑도 그 자체로는 작품이 되지 않으며 차라리 실질적이지 못한 부정 대 긍정, 부재 대 존재, 비움과 채워짐 등등의 위상적 대비인 것이다.¹³ 이러한 위상적 전환에서 ‘이사무에’의 극단적 해석이 이루어지는 것이다. 마쓰오카 세이고

¹² 이러한 새로운 해석은 멜버른에서 열린 CIHA 2008 (Crossing Cultures, Conflicts/Migration\congruence, International Conference of Art History, 13~18 January, 2008)의 작가의 논평 (author's review)으로 첫 출간되었다. "Toporoji-kuukan nonakano 21seiki Sekai Bijutsushi (World Art History in the 21st Century in the Topological Space," *Aida Magazine* (in Japanese), Feb. pp.18~24, March. pp.24~31, and April, pp.24~31, May, pp.27~32, Nov.145~147 참조.

¹³ 무(진공vacuity), ‘무(무존재, nothingness)’, ‘무(무존재, non-being)’ 등 간의 중요한 구별에 대해서는 Bernard Stevans, "La thématique du nihilisme chez Heidegger et Nishitani," 그리고 설명은 Frédéric Girard, Augustin Berque(sous la direction de), pp.291~337.



17

야기 가즈오 〈圓〉

1978년(『没後25年、八木一夫回顧展』도록,
교토국립근대미술관, 일본 경제신문사, 2005, No.271)

(松岡正剛, 1944~)가 말했듯이, 물질적 조건에 대한 이해는 그 자체로서 방법이 될 수 있다.¹⁴

무애는 간격을 필요로 한다.

서양에서는 내부와 외부의 상호전환 작용에 그다지 주목하지 않았는데, 이는 서양 미술가들이 일반적으로 자신들이 창조한 작품의 외관에만 사로잡혀 있었기 때문이다. 반면에 도예가들은 점토작업을 통해 내부와 외부간의 상호작용에 상당한 흥미를 보여왔다. 아방가르드 도예가인 야기 가즈오(八木一夫, 1918~1979)는 〈The Ear of Newton〉(1969)에서 세키네의 〈位相 大地〉를 패러디 했다.¹⁵ 야기는 이 작품에서 세키네의 작품을 암시하는 구멍의 단면에 뉴턴의 사과를 표현하였다. 야기의 작품은 1960년대 말 일본의 미술적 위상을 보여주며, 그 자체가 막힘이 없는 현대 아방가르드의 거울효과를 잘 보여준다.

야기의 〈圓〉(1978)도¹⁷은 양끝이 막힌 구부러진 관으로 이루어졌다. 얼

¹⁴ 松岡正剛 『空海の夢』(東京: 春秋社, 1984; 2004). 또한 Matsuoka의 한국시, 고은의 소설 Hwanmunyong(KO-un, 1991)에 대한 해설 참조. <http://www.isis.ne.jp/mnn/senya0681.html>.

¹⁵ 야기 가즈오에 대해서는, Shigemitsu Inaga, "Kazuo Yagi entre la Tradition japonaise et l'avant-garde occidentale, les traces d'une blessure créatrice," *Japan Review*, Nr. 19 (2006), pp.133~159 참조.

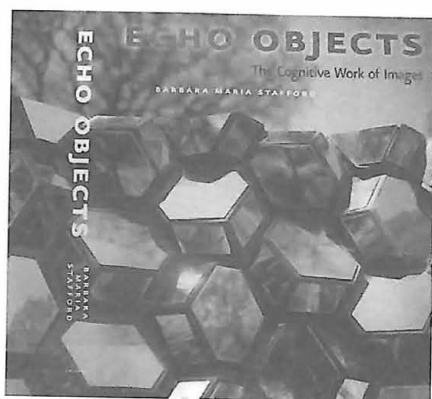
야기 가즈오 <信樂大壺>

1966년(『八木一夫回顧展』 도록, 교토국립근대미술관,
1981, No.57)



핏 보기에 간단해 보이지만, 이 관은 수많은 물음들을 제시하고 있다. 구부러진 관의 양끝은 서로 닿을 듯 말 듯 하다. 각각의 어느 쪽에서 다른 쪽으로 닿으려 하는가 알 수 없다. 그러나 양끝이 원을 이루면 마치 수영 튜브처럼 관의 가운데에 새로운 구멍이 뚫릴 것이다. 그 순간 우리는 빈 관이 그 구멍을 둘러싸고 있다고 말할 것인가? 아니면 가운데 통로가 생김으로써 그것을 둘러싸고 있는 바퀴 모양의 둥근 통로가 생겨났다고 할 것인가? 두 개의 빈 관 사이에는 상호 의존성이 있다. 미묘한 모순을 통해 하나의 공허가 다른 모순을 낳는다. 처음 관의 막힌 두 끝이 서로 접하지 않았다면 두 개의 구멍이 만들어질 수 없으나, 일단 원이 완성되면 상호간에 연결된 원동력이 사라지면서, 그들 사이의 커뮤니케이션도 없어지게 되는 것이다.

이러한 관찰에서 더 나아가보면, 양끝을 분리하는 간격이 사실은 서로를 끄는 힘의 원천이었다는 것을 알 수 있다. 서로간의 간격이 없어지고 나면 상호 견인력은 사라진다. 즉 커뮤니케이션은 그것이 일단 완성되면 소용이 없어진다는 점에서 자기파괴적이다. 목적이 달성되면 본래의 목적은 무효가 되는 것이다. 이러한 역설은 화엄사상의 핵심이 될 수 있다. 하나와 전체간의 간격은 그 기본적인 조건을 쉽게 소멸시킬 수 있다. 이러한 논리는 <新樂大壺>(1966)도¹⁸를 통해서도 설명될 수 있다. 이 항아리는 커다란 금이 있어 이를 통해 내부가 바깥을 향해 입을 벌리고 있다. 그러나 내부가 외부로 향해 열려있지 않으면 내부를 인식할 수 없다. 그러나 또 한편으로는 외



19

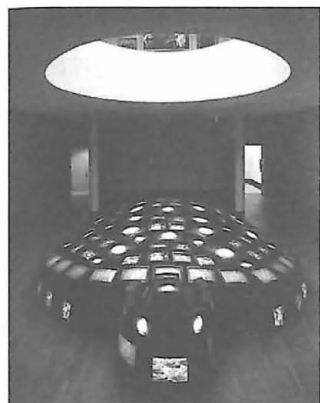
올라프 엘리아손 〈Quasi Brick Wall〉
NMAC Foundation 카디스 2002년
(Barbara M. Stafford, Echo Objects,
2007. 表紙)

부를 향해 열려있다는 것은 ‘내부’라는 존재론적 정의에 어긋나는 것이다. 이렇게 큰 금이 간 항아리는 물이 새므로 실제적으로는 쓸모가 없다. 여기서 상호 연결성은 불가피하게 내부와 외부간의 구별을 모호하게 하고 개별성의 윤곽을 위협하게 하는 ‘부작용’이 나타난다. 그것은 상호침투를 통해 개별적 존재들을 소멸시킬 수도 있는 것이다.

동시에 우리는 내부와 외부간의 이런 상호작용에 숨겨져 있는 또 다른 역설을 발견할 수 있다. 내부와 외부 같은 존재 사이의 간격은 양쪽의 상호작용에서 무애를 보장하기 위해서 필수적인 것이다. 애초에 간격이 없으면 서로간에 무애라는 개념이 구분되지 않는 것이다. 닭이 먼저인가 달걀이 먼저인가 하는 의문과도 같은 것이다.

미즈키 시게루(水木しげる, 1922~)는 이 세상과 지옥과 같은 다른 세상간의 커뮤니케이션에 대한 이야기를 다루고 있다.¹⁶ 여기서 ‘영계TV(靈界テレビ)’라고 불리는 무애를 상징하는 비밀 크리스탈은 일반인이 근접할 수 있는 것이 아니다. 만일 사람에게 발각이 되면 지옥과 이 세상간의 구분은 일시에 무너지게 된다. 이처럼 그 자체 내에서 모든 것을 반영하는 불가사의

16 水木しげる 「地獄流し」(1965) 『ゲゲゲの鬼太郎』 Vol.1 (東京: 中央公論社, 1988), 73쪽.



20
백남준 <거북>
1993년 브레멘 쿤스트 할레
(사진촬영: Jürgen Nogai,
Edition Kunstahalle Bremen)

한 크리스탈은 비로자나불의 수호자인 제석천 보배망의 보배구슬을 은유하는 것이다. 진리를 제대로 깨닫지 못한 사람이 무애의 진실에 갑작스레 접하게 되면 쉽게 미쳐버릴 수 있기에, 타다카는 자신의 작품을 <地獄門>으로 이름 지었을 것이다. 그녀의 작품은 글자 그대로 정신이상의 지옥으로 들어가는 문을 표현하고 있다.

바바라 마리아 스탠포드(Barbara Maria Stafford)는 현대 신경학의 관점에서 유사한 장치를 고안한 후, '에코 물체(echo objects)'라는 개념을 제시하였다. 영계TV와 같은 반사물체를 에코 물체로

구상한 것이다.¹⁷ 올라프 엘리아손(Olafur Eliasson)의 <Quasi Brick Wall> (2002)^{도19}은 별집처럼 생긴 정육면체의 각 면이 만화경처럼 서로를 반사하는 거울들로 이루어져 있다. 백남준(白南準, 1932~2006)의 작품세계는 이러한 서로 비추며 반사하는 에코 물체들을 TV 스크린으로 옮겨놓았다. <거북>(1993)^{도20}은 자연히 임진왜란 당시 이순신 장군의 거북선을 떠올리게 한다. 거북의 껍질은 TV 모니터들로 이루어져 있는데, 미즈키의 영계TV와 같이 각각의 스크린은 서로 다른 곳으로부터 오는 다른 화면을 보여준다. 거북 모양의 영상 만다라는 백남준의 불교적 배경을 반영하는 듯 하다. 화엄은 한국 화엄종의 창시자인 의상대사 이후 호국적인 불교 종파가 되었을 뿐만 아니라, 근대에는 문화에 대한 저항을 상징하기도 한다. 백남준은 이러한 한국적 유산에 미화적이고 세계적인 시각으로 영상장치를 고안하여,

¹⁷ Barbara Maria Stafford, *Echo Objects-The Cognitive Work of Images* (Chicago: Chicago University Press, 2007).

현대 비디오 아트의 가교 역할을 이룬 것이다.

4. 생명의 우주적 소용돌이를 향해

시간과 공간의 원초적인 간극

무에는 양쪽 상호간에 연결이 될 때, 간격 또는 틈을 필요로 한다. 현대 건축가인 이소자키 아라타(磯崎新, 1931~)는 이에 관한 건축이념을 논의하며, '다리(橋)'의 개념을 제시하였다. 이 개념은 다양한 의미를 가지고 있지만, 두 개의 다른 존재의 끝이나 한계를 연결하고 있다는 점에서 공통된다. 즉 다리는 '연결' 또는 '한 쌍'의 개념을 가리키는 것이라 볼 수 있다. 또한 구분과 동시에 연결을 나타낸다.¹⁸ 이소자키는 1977년경부터 이미 이러한 논의를 전개하였으며, 이에 기초하여 '間(ma)'이라는 전시를 기획하였다.

1978년에 파리에서 최초로 열린 《Ma Espace-Temps》(1978) 전시는 시간과 공간에 대한 새로운 정의를 내리는 시도였다. 고대 일본에서의 '間'은 연속적으로 존재하는 사물과 사물 사이에 당연히 존재하는 간격 또는 틈을 의미한다. 또한 빈 공간, 공허, 공간에서의 방과 같은 의미를 가리킨다. 시간의 개념을 도입하면, 연속적으로 일어나는 현상에 당연히 존재하는 잠시 동안의 시간을 가리키는데, 이로써 우리들은 실제로 허구도 아닌 두 세계가 맞닿아 있는 경계선인 미묘한 간격 사이에서 표류하게 되는 것이다. 이 미묘한 간격 또는 틈을 '間'이라 하며, 이것은 절대적인 공간과 시간의 개념에서 서로 떨어질 수 없는 관계가 된다.

¹⁸ 磯崎新『建築における(日本的)なもの』(東京:新潮社, 2006). English Translation, *Japan-ness in Architecture*, translated by Sabu Kohso, ed. By David B. Stewart (Cambridge, Mass: MIT Press, 2006), p.97.

19세기 후반의 근대 일본에 서양의 추상적인 개념이 도입되면서 새로운 어휘들이 생겨났다. '時間(time)'은 chronos와 gap의 결합으로, '空間(space)'은 emptiness와 gap의 결합으로 번역되었다. 현대적인 의미로 살펴보면, 여기서 간격인 'gap'은 '가운데'라는 데카르트적인 좌표축의 의미를 내포한다. 그러나 이소자키가 말하는 이 간격은 서구식 개념과는 다른 것으로, '시간의 chronos'와 '공간의 emptiness'로 분절되기 이전 원래부터 존재하고 있는 간격을 뜻한다.

이소자키는 고대 일본어의 '間'은 플라톤이 우주 창조를 설명하면서 제시를 한 '코라(chôra)'와 유사한 것으로 여겼다.¹⁹ 즉 '間'이 시간과 공간이 미분화된 상태를 나타내는 것과 마찬가지로, 코라도 존재적인 세계가 분절되는 때를 나타내고 있는 것이다.

여기서는 엄밀한 철학적인 논의가 요구된다. 우주(cosmos)가 출현할 때, 거기에는 필연적으로 혼돈의 상태인 '카오스(chaos)'가 존재한다. 조화로운 우주가 있는가 하면, 조화롭지 못한 혼란도 공존한다. 여기서의 카오스는 우주가 생기기 전의 모체에 해당하는 '원래의 카오스'와는 또 다른 개념이다. 이에 이츠히코는 'cosmos'의 반대어로 'anti-cosmos'라는 개념을 제안하여, 이 두 세계와 원래 태고의 카오스를 다르게 분리하였다.²⁰ 마루야마 게자부로(丸山圭三郎, 1933~1993)는 'cosmos'와 그것으로부터 제외된 'chaos'가 구분되기 이전의 무정형한 상태가 있다고 하였으며,

¹⁹ Ibid. p.31.3 주69. 이 제안은 자끄 데리다가 출간한 *Khôra*(1993)보다 앞서 1991년에 출판되었다. 또한 Noaki Sakai, *Translation and Subjectivity* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999), pp.197~198의 주4, pp.208의 주21 참조. 그리고 또한 'Khôra'에 대해 논의하고 데리다의 해석에 대해 비평한 Augustin Berque, *Écoumène, Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris: Belin, 1999, ch.1 참조.

²⁰ Izutsu Toshihiko, "The Nexus of ontological events: A Buddhist view of Reality", *Eranos Jahrbuch*, 49 (1980), reprinted in Izutsu, *The Structure of Oriental Philosophy*, Collected Papers of the Eranos Conference, Vol. II (Tokyo: Keio University Press, 2008), pp.151~186.

이러한 상태를 ‘chaos’와 ‘osmos’를 합친 ‘chaosmos’라는 용어로 표현하였다.²¹ 이러한 원초적인 혼돈의 상태는 우주의 존재론적인 측면에서 시간과 공간의 분리에 앞선 순간이나 장소를 표현한 것이었다.

연결과 저항

시간과 공간의 좌표축에서 잠시 나타났다가 소멸되는 원초적인 ‘間’은 동시성의 문제와 밀접한 관련이 있다. 융(Carl Gustav Jung, 1875~1961)은 심리전형의 개념을 동시성으로 표현하여 많은 논란을 일으켰다. 그의 동시성 개념은 너무 신비적이라는 비난을 받았지만 특정 어류 무리들이 한 순간에 동시적으로 방향을 바꾼다거나, 열대지방의 개동벌레들이 동시에 빛을 발하는 행태는 부정할 수 없는 사실이다. 더 나아가 인간의 대중적인 행동도 때론 개인적인 의지를 뛰어넘는 행동양상을 보이게 된다. 인터넷을 통해 이러한 행동패턴의 과정을 설명해볼 수 있다.

화염사상으로 인터넷을 통한 정보통신의 자생적인 발전을 비유해 볼 수 있다. 인터넷이 막힘 없이 어디에서나 접속 가능하고 연결할 수 있음에도 불구하고, 각 개인은 인간적인 존재의 두뇌 역량과 한정된 시간으로 인해 무한한 접근은 사실상 불가능하다. 그러나 어쨌든 인터넷의 발달은 인간의 가치판단을 변화시킨다. 이어령(李御寧, 1934~)은 한국문화에 있어 정보기술에 의한 대폭적인 변화를 주도하였다.

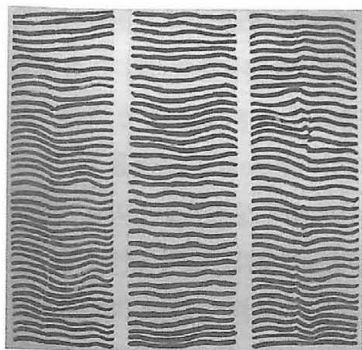
이어령은 문화자본은 경제적 자본과 같지 않아, 완전 소유할 수도 축소할 수도 없다고 한다. 휴대전화는 이러한 역할에 더욱 중요한 수단이 되었다. 과거에는 유선의 전화기가 소유를 나타내는 상징으로 그 자체로써 문화적 자본 또는 재산이 되었다. 마르크스의 경제학에서 논하는 원시적

21 丸山圭三郎 『カオスモスの運動』(東京: 講談社学術文庫, 1991). 또한 稲賀繁美 「ソシユール・精神分析・ニーチェの転回」 状況 (Jan. 1994) (Special Issue on Maruyama Keizaburô and The Philosophy of Chaosmos), pp.38~57. 참조.

인 축적 논리는 여전히 손상되지 않았다. 하지만 오늘날 휴대전화의 소유는 동시에 어디에나 존재하는 유비쿼터스 환경에서 필수적인 요소가 아니다. 오히려 누가 누구와 접속하느냐가 중요한 관심사가 된다. 그는 여기서 '관심(interest)'이라는 용어는 존재를 의미하는 'est'와 관계를 의미하는 'inter'에서 나온 말임을 주목시킨다. 즉 서로간의 상호연결이 과거 자본의 소유개념을 대신하는 것이다. 연결이 소유를 대체함으로써 궁극적으로는 세계의 가운데라는 중심의 개념이 점차 사라지기 시작하였다. 개인은 글로벌 네트워크 안에서 접속으로서의 역할로 중요성을 지닌다. 독립과 의존이었던 이분법적인 관계가 상호의존으로 바뀌었다. 이러한 이어령의 문화 모식은 어느 정도 화업사상을 기초로 하고 있음이 분명하다.

이러한 문화적 저항은 중국에서도 살펴볼 수 있다. 중국의 현대미술가인 쉬빙(徐冰, 1955~)은 중국의 표의문자에 대한 독창적인 체제를 고안했다. 그는 자신의 표의문자는 가짜이며, 이치가 닿지 않음을 중국 문화계에 제시하였다. 그러나 그에 의해 새로 창출된 문자는 한자를 제대로 아는 사람만이 이해할 수 있으며, 나머지 평범한 대중과 서양인에게는 오히려 어려운 문자를 읽는 것만큼이나 어렵다. 전략적으로 주도 면밀하게 표현된 그의 문자는 해외 시장의 외국인들에게는 신선한 충격으로 다가왔을 테지만, 자국에서는 전통을 고수하는 자들에 의해 많은 반발을 받기도 하였다. 그러나 지역성을 벗어나 글로벌 시장에서의 위상을 정립하고자 한 그의 표의문자는 앞으로의 가능성을 더욱 열어둔 것임에 틀림없다.

한편 현대미술에서 오스트레일리아 북부 영토의 원주민 미술가들을 주목할 만 하다. 그들은 상품의 물질적인 소유와 정신적인 메시지의 영적소유를 분명히 구분한다. 박물관과 고객은 실질적으로 작품을 구매할 수 있지만, 캔버스에 새겨진 메시지에 모두 접근할 수 있는 것은 아니다. 이러한 생각을 가진 원주민 여성 미술가들 중에 에밀리 쿵와레이(Emily Kngwarreye, 1910~1998)는 자신의 코를 수평으로 뚫었다. 콧구멍을 연결하는 수평의 구멍은 알하키르(Alhalkere)의 성스러운 바위에 있는 수평 구멍을 의미한다.



21

에밀리 쿵와레이 <유토피아 패널>
1996년(『에밀리·쿵와레이展: 아보리진이
生んだ天才畫家』 도록, 국립국제미술관, 요미우
리신문사, 2008, No.B-14)

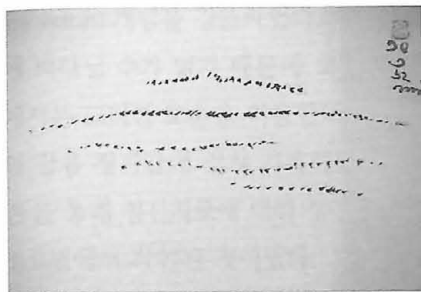
여기서 원주민들이 우주가 생겨났다고 신성하게 여기는 알하키르에 있는 지역명인 'Emily Gap'과의 관련이 연상된다. 간격 또는 심연을 의미하는 이 지역명은 모든 것이 하나와 같고 무에서 모든 것을 아우르는 것과 같다는 세계의 기원적인 성격을 강력히 시사하고 있는 것이다.

오스트레일리아 원주민의 창작 과정은 리드미컬하다. 원주민 화가들은 몸짓과 손짓을 통한 의식적인 조화로움 춤을 묘사한다. 캔버스에 그

려진 규칙적인 붓질은 어떤 때는 모세혈관처럼, 또 어떤 때는 파도 모양으로 뻗어나가는 유기적인 흐름을 남겨 놓는다고²¹. 생명선은 활력이 넘친다. 그들 중 어떤 부분은 바람이 사막의 모래에 남겨놓은 파동 모양을 생각나게 하고 어떤 부분은 무리 지어 날고 있는 새떼의 그림자를 생각나게 한다²². 하나와 전부의 모순 또는 삶과 죽음의 의식은 새나 조류의 규칙적인 흐름에 의해 반복되며 살아있는 소용돌이를 형성한다고²³. 반 고흐(Vincent van Gogh, 1853~1890)의 <별이 빛나는 밤에, The Starry Night>(1889)에는 이러한 붓질이 유사하게 표현되고 있다²⁴.

우주적 생각으로의 교감

고흐는 일본 미술에 심취하여 폴 한 포기에서도 우주적인 메시지를 민감하게 받아들였던 화가였다. 그는 때때로 지도에 표시된 도시와 마을들을 바라보며 상상하곤 했다. 또한 하늘의 별들에도 매료되어, 왜 우리는 지도에 표시된 곳에 갈 수 있는데 별에는 갈 수 없는가를 자문하였다. 그리고 “타라스콩(Tarascon)이나 루앙(Rouen)에 가려면 기차를 타야 하고, 별에 가려



- 22 Nandalal Bose, <풍경: 철새> 1962년
(Rhythem of India, The Art of Nandalal Bose, 샌디에고, 샌디에고 미술관, 2008, No.88.)
- 23 아라이 히로카타 <맑은 연못> 1934년 사쿠라시립미술관(荒井寛方記念館)
(『荒井寛方作品集』 사쿠라시립미술관, 2007, No.96.)

면 죽어야 한다”고 하였다. 고흐의 이런 생각은 어리석은 듯 보이지만 어느 정도 설득력을 가진다. 살아 있는 동안에는 별에 갈 수 없고 일단 죽으면 기차를 탈 수 없게 된다. 때문에 선박이나 기차와 같은 지상의 이동수단이 있는 것처럼, 콜레라나 결핵 또는 암과 같은 질병과 죽음은 천공으로 이동되는 수단이 될 수도 있을 것이다.²²

풍부한 상상력을 가졌던 미야자와 겐지(宮澤賢治, 1896~1933)는 고흐의 열렬한 추종자였다. 미야자와의 몽환적인 판타지 『은하철도의 밤(銀河鐵道の夜)』에서는 캄파넬라와 조반니가 은하수로 가는 기차의 여정을 그리고 있다. 여기서 캄파넬라는 강에 빠진 친구의 목숨을 구하고 자신은 빠져 나오지 못하게 된다. 친구의 이러한 희생으로 조반니는 은하로 가는 특별 기차표를 받을 수 있게 된다. 그리고 캄파넬라는 은하수로 가는 도중에 전갈자리 한가운데에 있는 안타레스가 밤하늘에서 왜 그렇게 붉게 빛나는지 알게 된다. 지구에 있을 때 죄 없는 곤충을 수없이 죽인 전갈은 하늘에서의 다음

²² 고흐가 그의 남동생에게 쓴 편지, Théo, 506, July, 1888, Van Gogh 1960; 1990, pp.195.



24

반 고흐 <별이 빛나는 밤에>
1889년 메트로폴리탄미술관

생에서는 자신의 몸을 이용해 어둠을 밝히기로 결심한 것이다.

즉 자기희생을 통한 속죄로 세상을 구제하고자 하는 것이다. 고흐와 미야자와 같은 예술가들의 작품에서 그리스도를 본받으려는 원형적인 실례의 변형들을 찾아볼 수 있다. 천궁으로 향하는 기차에 타게 되면서 재생을 바라는 몽상들은 우주적인 리듬 속에서 공명하게 되며, 네덜란드 화가와 일본인 작가의 상상은 서로 교감하게 된다. 고흐는 일본에서 승려로 살고자 했으며, 미야자와는 독실하게 법화경을 믿었다는 사실을 통해, 이들의 상호교감을 느낄 수 있을 것이다. 이 예술가들은 화엄사상의 깨달음을 통해 장엄한 우주상을 창조하고자 하였던 것이다.

에필로그를 대신하여

본고는 화엄사상의 보주가 시사하는 비유로 미술작품을 분석하고 작가의 영적인 교감을 살펴보고자 하였다. 이러한 본고의 접근방법은 정확한 인과관계에 기인한 것이 아니며 또한 미술작품의 어떠한 현상을 추론한 것이므로, 무모한 시도로 보일 수도 있을 것이다. 이에 마지막으로 하나의 비유를 들어 결론을 내리고자 한다.

시공간의 간격과 동시성의 신비한 미스터리에 관해 가와이 하야오(河合鶴雄, 1928~2007)는 프로이드의 '자유롭게 부유하는 주의(free floating

attention)'개념을 강조하였다. 여기서 '주의(attention)'한다는 것은 자유롭게 떠다닐 수가 없기 때문에 모순된 표현이라 할 수 있다. 그러나 화엄사상에서는 그러한 모순을 허용한다. 일본의 승려 미에(明恵, 1173~1232)는 자신의 꿈을 장기간에 걸쳐 기록하였다. 이와 같은 방법으로 가와이는 '모형정원'을 통해 정신치료에 대한 생생한 관찰을 했다.²³ 가와이의 모형정원은 상정요법에서 착안된 것이었다. 모래를 가지고 노는 무의식의 상태에서 정신적인 치료를 하는 상정요법(箱庭療法, sand play)은 유럽에서부터 미국으로 도입되면서 심리 치료에 많이 응용되었다. 그러나 미국에서는 치료의 목적으로 모래를 버리며 규격화하였다. 규격화되고 합리화되면서 모래에서 장난을 하는 자유로운 정원의 의미는 상실되었다. 가와이는 이러한 미국의 상황을 보고 놀랐다. 그러나 그 프로그램은 아이러니하게도 '세계기법(The World Test)'이라 불려진다.²⁴

화엄적인 관점에서 모래알은 치료법이나 환자보다 덜 중요한 것이 아니다. 일본의 사찰에서 아침마다 모래정원을 쓰는 것은 영적 상태를 준비하기 위해 마음의 머리를 빗는 것과 같다. 모래는 이처럼 마음을 가꾸기 위한 토양을 제공하는 것이다. 미국에서는 상정요법에서 모래를 제거하는 것이 합리적이라고 한다. 하지만 모형정원에 모래를 그대로 두는 것이 반드시 불합리하다는 것을 의미하지는 않는다. 개인의 존재는 모래정원이 은유 하듯이 영원한 우주에서의 덧없는 먼지에 불과할 뿐이다²⁵.

본고에서 간략히 살펴본 미술가들은 광대한 모래사막을 구성하는 하나하나의 모래알로서 중요하다. 성 아우구스티누스가 바닷물을 펴내려고

²³ Hayao Kawai, "Bodies in the Dream of Myōe," *Eranos Jahrbuch*, Eranos Foundation, Vol.53, 1984, pp.431~454. 흥미롭게도, 미에는 빈센트 반 고흐가 그의 (왼쪽) 귀를 자른 것처럼 자신의 (오른쪽) 귀를 잘랐던 승려였다. 일본어로 쓰여진 그의 책에서, 가와이는 화엄사상을 참조하여 Toshihiko Izutsu가 그의 논고 "The Nexus of Ontological Events"(Izutsu 1981)에서 분석한 것과 같이 미에의 사상을 명료하게 하려 노력하였다.

²⁴ 河合隼雄・茂木健一郎 『心と脳の対話』(東京: 潮出版社, 2008), pp.17~18, 55, 177.



25

〈민가 지붕에 다가온 사막의 모래〉
(사진촬영: Mark Heneley / Panos
Pictures)
국제연합대학 Greeting Card에서

하는 아이를 말리려 하자, 아이는 당신은 어떻게 그 작은 머리에 무수한 신비를 전부 담을 수 있느냐고 오히려 되받아 친다. 상정요법에서 모래를 버리는 것은 바닷물을 전부 퍼내려고 하는 것만큼이나 무모한 짓이다. 세계기법은 무한하게 퍼져있는 조물주를 어린아이로 잘못 알았던 신부와 같지 않은가? 그대신 이제 우리의 모래정원으로 되돌아가자.²⁵ 볼테르가 말했던 것처럼 이제는 “우리의 정원을 가꾸어야”하는 것이다.

이정은 옮김(미국 피츠버그대학교 미술사학과 박사과정)

²⁵ 화염경이 바다의 상징이라는 사실은 그 사상이 동남해(south East Sea)를 통해 인도에서 중국으로 전해졌음을 제시한다. 그러나 중국어 번역본은 호탄의 사막도시에 존재한다. 그리하여 파도와 모래사막의 유동이 경전 안에서 공명한다. 이 환경(상황)은 어떻게든 성 아우구스티누스의 바다와 Sandspiel의 일화의 조합을 지속시킨다. Kamata Shigeo, *Kegon no Shisô* (Thinking of Huayan), 1983; (Tokyo: Kôdansha Gakujutsu Bunko ed., 1988), pp.24, 120 참조.

동아시아 미술의
근대와 근대성

역은이 | 홍선표

펴낸이 | 우찬규

펴낸곳 | 도서출판 학교재

초판 1쇄 발행일 | 2009년 10월 30일

초판 1쇄 인쇄일 | 2009년 10월 26일

등록 | 1991년 3월 4일(제1-1179호)

주소 | 서울시 종로구 계동 101-12 신영빌딩 1층

전화 | 편집(02)745-1722/3 관리·영업(02)745-1770/6

팩스 | (02)764-8592

이메일 | hakgojae@gmail.com

인쇄 | 현문

ISBN 978-89-5625-101-1 03810

※ 가격은 뒤표지에 있습니다.

※ 잘못된 책은 구입처에서 바꿔드립니다.