

[2021년 온라인학술대회]

제7회 미술사학대회 발표자료집

<재난 극복과 미술사>

일시 : 2021년 11월 13일 (토)

공동 주관 : 한국미술사교육학회 서양미술사학회 한국미술이론학회 한국미술사학회

제7회 미술사학대회
[온라인 학술대회]

재난 극복과 미술사

2021.11.13.토

각 학회 유튜브(11월 13일)에 송출 예정

개회	개회사 한국미술사교육학회 회장 최응천
1부 사회 김민규 (동국대학교)	페르시아 전쟁으로 인한 파괴와 승리의 기억: 전승 기념물과 봉헌물을 중심으로 발표: 김혜진(한국의국어대학교) 토론: 이상덕(경희대학교) 조선 17세기 전반기 불교 건축 재건의 성격: 전쟁 재난의 피해와 극복을 중심으로 발표: 이강근(서울시립대학교) 토론: 심주완(불교중앙박물관) 카스파르 다비트 프리드리히와 페허의 풍경화 발표: 이화진(한국항공대학교) 토론: 김숙영(홍익대학교)
2부 사회 손수연 (홍익대학교)	畫龍祈雨祭, 그림의 呪術力으로 재난을 극복하다 발표: 고연희(성균관대학교) 토론: 김주연(이화여자대학교박물관) 세계 미술사 속에서의 환경 재해와 시각, 물질 문화에 대한 연구와 전시 현황 발표: 임수아(클리브랜드 미술관) 토론: 김수진(성균관대학교) 6.25 전쟁과 국난 극복의 미술 발표: 조은정(고려대학교) 토론: 양은희(한국예술종합학교)
3부	'예술의 종말' 그리고 '종말의 예술': 아서 단토의 <9/11과 예술> 전시에 대한 소고 발표: 최종철(이화여자대학교) 토론: 이지은(병지대학교) 팬데믹 이후 미술관 운영 패러다임의 인식론적 전환과 동시대적 과제 발표: 김연재(한국예술종합학교) 토론: 안미희(경기도미술관)
폐회	총론 한국미술사교육학회 회장(최응천), 서양미술사학회 회장(전한호), 한국미술이론학회 회장(조은정), 한국미술사학회 회장(방병선)

공동 주관 한국미술사교육학회 서양미술사학회 한국미술이론학회 한국미술사학회

※ 본 발표집에 실린 글의 저작권은 각 연구자에게 있으므로
무단으로 복사, 전재하거나 변형하여 사용할 수 없습니다.

목 차

1. 페르시아 전쟁으로 인한 파괴와 승리의 기억: 전승 기념물과 봉헌물을 중심으로
- 김혜진(한국의국어대학교) 01
2. 조선 17세기 전반기 불교 건축 재건의 성격: 전쟁 재난의 피해와 극복을 중심으로
- 이강근(서울시립대학교) 13
3. 카스파르 다비트 프리드리히와 페허의 풍경화
- 이화진(한국항공대학교) 23
4. 畫龍祈雨祭, 그림의 呪術力으로 재난을 극복하다
- 고연희(성균관대학교) 31
5. 세계 미술사 속에서의 환경 재해와 시각, 물질 문화에 대한 연구와 전시 현황
- 임수아(클리브랜드 미술관) 51
6. 6.25 전쟁과 국난 극복의 미술
- 조은정(고려대학교) 61
7. ‘예술의 종말’ 그리고 ‘종말의 예술’: 아서 단토의 <9/11과 예술> 전시에 대한 소고
- 최종철(이화여자대학교) 68
8. 팬데믹 이후 미술관 운영 패러다임의 인식론적 전환과 동시대적 과제
- 김연재(한국예술종합학교) 78

페르시아 전쟁으로 인한 파괴와 승리의 기억 :
전승 기념물과 봉헌물을 중심으로

김혜진(한국외국어대학교)

페르시아 전쟁으로 인한 파괴와 승리의 기억 : 전승 기념물과 봉헌물을 중심으로

김혜진(한국외국어대학교)

1. 페르시아 전쟁

그리스의 땅에서 그리스인들과 페르시아인들 사이에 벌어진 ‘페르시아 전쟁(Persian Wars, 490-479BC)’은 페르시아의 왕 다리우스 1세(Darius I, 기원전 550-486년, 재위 기원전 522-486년)와 그의 아들 크세르크세스가 그리스를 침공하자, 아테네와 스파르타를 주축으로 하여 그리스의 여러 폴리스가 연합하여 페르시아의 군대를 물리친 사건이다. 이 사건은 너무나도 강렬하게 그리스인들, 특히 아테네인들의 기억에 각인되었다. 역사가 헤로도토스는 페르시아 전쟁에 관한 자료를 수집하고 정리한 최초의 역사서를 집필하였고, 아테네인들이 전쟁 이후에 그리스의 다른 폴리스에 큰 영향력을 끼치고 제국주의적으로 변모하는 계기가 된다. 그리고 아테네 내부적으로는 민주정이 꽃피우고, 학문과 문학, 예술, 건축 등 문화 전반에서 극성기를 맞게 되어 고대 아테네를 대표하는 문화유산을 낳게 된다.

페르시아 전쟁을 기록한 헤로도토스는 이 전쟁을 몇 개의 주요한 전투를 중심으로 전한다. 페르시아의 다리우스 1세가 주도한 1차 침공에서는 페르시아 군대를 아테네의 밀티아데스 장군이 막아낸 마라톤 전투(the battle of Maraton, 490BC)가 있었다.¹⁾ 그리고 2차 침공을 저지하기 위해서 크세르크세스 1세가 이끄는 페르시아의 대군에 맞서 스파르타의 레오니다스 장군의 정예 용사 300명이 전몰한 테르모필라이 전투(the battle of Thermopylae, 480BC),²⁾ 아테네의 해군을 이끈 테미스토클레스의 승리가 빛나는 살라미스 해전(the naval battle of Salamis, 480BC),³⁾ 페르시아의 마르도니오스 장군이 전사하며 그리스 연합군에게 승리를 안긴 플라타이아 전투(the battle of Plataea, 479BC)가 있었다.⁴⁾

그리스 땅에서는 479년에 벌어진 플라타이아 전투를 마지막으로 페르시아 군대가 물러나지만, 수십 년이 지나서 둘 사이의 앙금은 다시 이집트와 키프로스에서 다시 군사적 분쟁으로 이어지기도 하였다. 그리고 한 세기 반이 지나서는 마케도니아의 알렉산드로스 대왕의 페르시아 원정의 명분이 되었을 정도로 고대 그리스인들에게 깊게 각인된 사건이었다. 특히, 이 파괴적인 전쟁을 승리로 이끌면서 개별 폴리스로 나뉘어 통합적인 정체성을 지니지 못하였던 그리스인들은 이민족 페르시아인들과는 구분되는 ‘헬레네스(Helenes)’의 정체성을 확고히 하는 계기를 마련하였다. 또한 페르시아 전쟁은 같은 언어와 종교를 공유하는 그리스인들이 아닌 외부의 적을 그리스 땅에서 마주한 첫 경험이었다. 이 전쟁에서 승리하면서 그리스인들, 특히 승리에 기여한 바가 컸던 아테네인들은 페르시아인들에 대하여 양극적인 시각(polarity)을 갖게 된다.⁵⁾ 이후에 아테네인들에게 페르시아는 저주의 대상이 될 정도로

1) Herodotus, *Histories*, 6, 103.

2) Herodotus, *Histories*, 7, 224.

3) Herodotus, *Histories*, 8, 83.

4) Herodotus, *Histories*, 9, 63.

헤로도토스에 따르면, 플라타이아 전투와 같은 날에 소아시아에 있는 미칼레에서도 그리스의 해군이 페르시아 함대를 격퇴한다(the battle of Mykale, 479BC). Herodotus, *Histories*, 9, 90.

페르시아 전쟁은 승리의 영광을 기억하게 하는 동시에 공포와 재난의 기억이기도 했다.⁶⁾ 본 연구는 고대 그리스의 역사에서 가장 중요한 역사적 분기점으로 인식되는 페르시아 전쟁이라는 대재난의 상황을 아테네를 중심으로 정리하고, 전쟁과 관련된 사건들을 기억하고 기념하기 위하여 세운 조형물들을 살펴봄으로써 아테네와 범 그리스의 성소에서 문화적 경관을 조성하는 방식을 고찰하고자 한다. 그리고 이 전쟁과 관련된 역사적 조형물과 그 주변의 문화적 경관이 동시대의 그리스인들과 후대에 전승됨으로써 전쟁 승리의 영광에 지속적인 생명을 부여하는 역할을 하였음을 보이고자 한다.

2. 아테네에서의 약탈과 재난

아테네는 기원전 480년과 그 이듬해에 두 차례에 걸쳐서 철저히 유린당하였는데, 이에 관해서는 헤로도토스의 기록과 고고학적 증거를 통하여 확인된다. 그 첫 번째는 기원전 480년 9월에 일어났다. 당시 대부분의 아테네인은 델피의 신탁에 따라 살라미스 섬으로 피신하였는데, 아레오파고스 언덕에서 자리를 잡은 크세르크세스의 군대가 도시를 포위하고 아크로폴리스를 함락하여 그 전체에 불을 지르는 광경을 지켜보아야 했다.⁷⁾ 이때 아크로폴리스에는 신탁에서 언급한 ‘나무 벽’을 목책으로 곡해한 일부의 시민들이 남아 있었지만, 페르시아 군대를 막기에는 역부족이었다. 크세르크세스의 군대는 옛 파르테논(Old Parthenon)을 비롯하여 아크로폴리스의 성역 대부분을 파괴하였다.⁸⁾

살라미스 해전에서 패배하여 함대에 큰 손실이 생기자 크세르크세스는 본국으로 귀환하였고, 그를 대신하여 마르도니오스 장군이 군대를 이끌고 다시 아티카 지역을 침공하였다. 마르도니오스는 기원전 479년 6월에 그리스인들과의 강화조약을 맺기를 기대하며 아테네를 점령하였으나, 뜻대로 되지 않자 이전보다 더 철저히 도시를 파괴하였다. 그의 군대는 도시를 불태우고, 성벽이건 집이건 신전이건 똑바로 서 있는 것은 모조리 부수고 허문 뒤에야 철수하였다.⁹⁾

전쟁 중에 페르시아에 동조하는 폴리스를 제외하고, 군대가 거쳐 간 대부분의 그리스의 폴리스는 페르시아 군대의 약탈과 파괴에서 벗어날 수 없었다. 살라미스 해전에서 승리는 거둔 후 크세르크세스의 함대를 쫓아가려는 그리스인들에게 테미스토클레스는 다음과 같은 말로 설득하면서, 페르시아인들이 자행한 파괴를 압축적으로 표현한다.

“이런 위업을 달성한 것은 우리가 아니라, 한 인간이, 그것도 불경한 무법자가 아시아와 에우로페를 동시에 통치하는 것을 시기하신 신들과 영웅들이었소. 그는 신성한 것들과 세속적인 것들을 가리지 않고 불지르고 신상들을 내동댕이쳤소. 그는 또 바다에도 매질을 하며 거기에 족쇄들을 던져 넣었소.”¹⁰⁾

페르시아 군대에 의한 아크로폴리스의 파괴는 일명 ‘페르시아의 잔해(Perserschutt)’로 불

5) Thomas Harrison, *Greeks and Barbarians* (New York: Routledge, 2002), p.4.

6) P. J. Rhodes, “The Impact of the Persian Wars on Classical Greece,” in EMMA BRIDGES, EDITH HALL, and P. J. RHODES(eds.), *Cultural Responses to the Persian Wars: Antiquity to the Third Millennium* (2007, Oxford), pp.33-36.

7) 아테나가 아크로폴리스에 심었다고 전하는 전설의 올리브 나무도 이때 불탔는데, 다음 날 올리브 나무의 새순이 목격되었다고 한다.

8) Herodotus, *Histories*, 8, 53.

9) Herodotus, *Histories*, 9. 13. 천병희 역, p.848.

10) Herodotus, *Histories*, 8, 109. 천병희 역 p.816.

리는 대리석 조형물과 기념물의 일부가 발견되면서 고고학적으로 확인되었다. 1863년에서 1866년까지 프랑스인 고고학자 샤를 에르네스트 뵐레(Charles Ernest Beulé)가 아크로폴리스에서 이들 잔해의 존재를 발견하였고, 이어서 1885년과 1890년 사이에 그리스인 고고학자 파나기오스 카바디아스(Panagios Kavvadias)에 의하여 다수의 조각상들의 잔해가 확인되었다.¹¹⁾

이 중에는 봉헌자 안젤리토스(Angelitos)의 아테나 상, 봉헌자 에우티디코스(Euthydikos)의 코레, 조각가 안테노르(Antenor)의 코레 상, 조각가 크리티오스(Kritios)이 쿠로스 상, 송아지를 지고 있는 남성상(Moskophoros) 등과 같은 대표적인 아르카익기의 대리석상들을 포함하여 석회암으로 만든 헤카톰페돈 신전(Hekatompedon Temple, 570-550BC)의 조각장식들이 발견되었다. 이 헤카톰페돈 신전을 대신하여 마라톤 전후에서의 승리 직후에 건설하기 시작하였으나 미완성한 옛 파르테논(Old Parthenon)도 페르시아인들에 의해서 파괴되었다.¹²⁾ 그리고 도시의 수호신 아테나(Athena Polias)에게 봉헌된 ‘아테나의 옛 신전(Old Temple of Athena)’이 파르테논과 에렉테이온의 사이에 위치하였는데, 그 역시도 파괴되었다. 아크로폴리스를 점령한 크세르크세스는 그곳의 조형물을 파괴하기도 했지만, ‘독재자 살해자상’으로 불리는 하르모디오스와 하이스토게이톤의 청동 조각상을 약탈하여 본국으로 가져갔다.¹³⁾

기원전 480년과 479년에 두 차례에 걸쳐 페르시아의 군대에 유린당한 아크로폴리스는 수 십년간 복원하지 않는 채로 남겨졌다. 이러한 현상은 전란 직후에 재정적 곤궁함이 그 원인이었거나, 플라타이아에서 맺은 서약(the oath of Plataea) 때문으로 여겨진다. 전승에 따르면 플라타이아 전투에서 그리스 연합군은 페르시아인들에 의해 파괴된 성소를 재건하지 않겠다고 맹세하였다고 전한다.¹⁴⁾ 플라타이아 전투가 벌어지고 한 세대 후인 기원전 4세기 중반에 ‘플라타이아의 맹세’를 기록한 한 금석문이 아카르나이(Acharnae)에서 발견되었으나, 이 명문에는 성소의 재건을 유보한다는 내용은 포함하지 않고 그 일부만 담겨 있다.¹⁵⁾ 이에 연구자들은 여전히 아테네가 약탈된 이후에 아크로폴리스가 한동안 재건되지 않은 배경을 설명할 수 있는 직접적인 이유를 찾고 있다.¹⁶⁾

3. 전쟁의 기억과 승리의 기념

페르시아 전쟁의 여러 전투 가운데 아테네인들에게 가장 인상적인 승리를 안긴 곳은 마라톤의 평원에서였다. 기원전 490년에 벌어진 마라톤 전투에서 아테네인들은 플라타이아

11) Παναγής Καββαδίας, *Η ανασκαφή της Ακροπόλεως από του 1885 μέχρι του 1890 με τον Γκέοργκ Κάββαρον*, Τοπογραφείον «ΕΣΤΙΑ», Κ. Μάισον, Ν. Καργαδούρη, Εν Αθήναις, 1906

12) 옛 파르테논의 기둥 잔재가 새로운 파르테논의 기저부에 사용되거나, 아크로폴리스의 성벽을 보강하고, 테미스토클레스가 주도한 도시 성곽(Themistoklean Wall)을 축조하는데 사용되었다.

13) 후에 알렉산드로스 대왕이 이 조각상을 수사(Susa)에서 되찾는다. Finn, Jennifer. "ALEXANDER'S RETURN OF THE TYRANNICIDE STATUES TO ATHENS." *Historia: Zeitschrift Für Alte Geschichte*, vol. 63 (2014), pp. 385-403, <http://www.jstor.org/stable/24433628>

14) Plutarch, *Perikles*, 17.

15) P. J. Rhodes, Robin Osborne, *Greek Historical Inscriptions, 404-323 BC* (Oxford University Press, 2004), no.88(204), pp.440-448, pl.8; Carol L. Lawton, *Attic Document Reliefs. Art and Politics in Ancient Athens* (Oxford: Clarendon Press, 1995), pl. 92 no. 177.

16) Ira S. Mark, *The Sanctuary of Athena Nike in Athens: Architectural Stages and Chronology* (Athens: American School of Classical Studies in Athens, 1993), pp.98-104.

(Plataea)인들과 함께 페르시아의 군대를 격파하고 승리를 거두었다. 이 승리는 스파르타의 도움이 없이 얻은 것인데다, 아테네에서 추방당했다가 페르시아의 다리우스 1세와 결탁한 참주 히피아스(Hippias, 기원전 547-490년, 재위 기원전 527-510년)를 패배시킴으로써 아테네의 민주정에 대한 확신을 심어준 사건이었다.

아테네인들이 마라톤에서 거둔 승리에 대한 각별함은 플라타이아 전투를 앞두고 아테네인들과 테게아인들이 군대의 위치를 두고 논쟁을 벌이는 장면에서 잘 드러난다. 이때 아테네인들은 자신들이 이룬 전장에서의 업적을 이렇게 드러낸다. “우리는 마라톤에서 이룩한 업적만으로도 이런 특권뿐 아니라 그에 덧붙여 다른 특권을 누릴 자격이 있소이다. 그때 우리는 다른 헬라스인들의 도움 없이 단독으로 페르시아인들과 싸워 것처럼 엄청난 일을 떠맡았음에도 64개 부족을 무찌르고 이겼소. 이 업적 하나만으로도 우리는 두 번째 날개를 받을 자격이 있지 않나요?”¹⁷⁾

페르시아 전쟁이 끝나고 아테네인들에게 마라톤 전투는 여전히 중요한 사건으로 인식되었다. 특히 아고라에는 마라톤의 역사적인 전사들을 포함하여 이 전투의 장면을 그린 벽화가 전시되었다.¹⁸⁾ 이어서 마라톤 전투와 다른 여러 전투에서의 승리를 기념하는 봉헌물과 기념조형물이 아테네와 범그리스(panhellenic)의 성소에 세워졌다.

1) 아크로폴리스에서

마라톤 전후에서의 승리를 거둔 직후에 아테네인들은 옛 파르테논(Old Parthenon)을 짓기 시작했다. 이 신전은 전투에서의 승리를 기념하고 아테나 여신에게 봉헌하기 위한 것이었다. 이 신전은 특별히 그리스에서는 처음으로 대리석으로 지어졌는데, 이는 아테네 근교의 펜텔리스(Pentelisi)산에서 대리석의 채석이 이루어지면서 가능하였던 일이었다. 하지만 미처 완성되기 전에 크세르크세스의 군대의 1차 아테네의 침공 때 파괴되었다.¹⁹⁾ 아테네인들은 파괴된 옛 파르테논에서 나온 잔해를 땅속에 묻거나 일부는 전후 아테네의 재건에 필요한 자재로 사용하였다.²⁰⁾ 후에 이 신전의 위치에 다시 새로운 파르테논이 세워지는데, 그때 옛 파르테논의 대리석 자재가 재사용되었다.²¹⁾ 그리고 일부는 아크로폴리스의 북쪽 사면을 성벽을 보강하는 데 재사용되었는데, 이는 곧바로 아고라에서 볼 수 있었다는 점에서 아테네인들에게 페르시아의 약탈을 떠올리게 했다.²²⁾

파르테논의 북서쪽에 5미터에 달하는 높이의 거대한 마라톤 전투의 기념물이 세워졌다. 이것은 마라톤 전투에서 전사한 아테네의 장수 칼리마코스를 기리는 것으로, 원주형 받침대 위에 니케의 형상을 대리석으로 조각한 ‘칼리마코스의 니케상(Nike of Kallimachos)’이다.²³⁾ 이 기념물은 전투의 직후인 490년에 아크로폴리스에 세워졌으나, 페르시아의 1차 아테네 침공이 일어난 기원전 480년경에 파괴되었다. 현재는 아크로폴리스 박물관에 4.85m의

17) Herodotus, *Histories*, 9. 27. 천병희 역, p.858.

18) Pausanias, 1, 15, 3-4.

19) 옛 파르테논의 기둥 잔재가 새로운 파르테논의 기저부에 사용되거나, 아크로폴리스의 성벽을 보강하고, 테미스토클레스가 주도한 도시 성곽(Themistoklean Wall)을 축조하는데 사용되었다.

20) Panos Valavanis, “Acropolis,” in *The Cambridge Companion to Ancient Athens* (2021), p.66.

21) 새로운 파르테논의 peristyle cornice, cella-building architrave 에서 확인된다. Jenifre Neils, *The Parthenon. From Antiquity to the Present* (Cambridge, 2005), p.69.

22) Panos Valavanis, “Acropolis,” p.66.

23) Russell Meiggs, David Malcolm Lewis, *A Selection of Greek Historical Inscriptions to the End of the Fifth Century B.C.* (Clarendon Press, 1969), no.18(13), pp.33-34.

높이로 복원된 모습으로 전시되어 있다.²⁴⁾

아크로폴리스의 건축 프로그램이 본격적으로 재개되기 이전인 기원전 460년경에 키몬(Kimon)의 주도로 페르시아 전쟁에서의 승리를 감사하며 **아테나 프로마코스**(Athena Promachos, 선봉장 아테나)를 아크로폴리스에 세웠다.²⁵⁾ 파우사니아스는 이 거대한 아테나의 청동상이 페르시아 전쟁에서 얻은 전리품으로 여신에게 십일조로 봉헌한 것이라고 전한다.²⁶⁾ 그에 따르면 이 청동상은 페이디아스가 제작하였고, 여신의 방패는 미스(Mys)가 켄타우로스들과 라피티아인들의 전투를 장식해 넣었다고 한다. 그리고 이 청동상의 규모가 엄청나서 수니온을 통과하여 아테네로 향하는 뱃사람들에게 아테나 프로마코스의 창과 투구의 끝부분이 보였다고 전한다.

마라톤 전투는 페르시아 전쟁 이후 반세기가 지나서 펠로폰네소스 전쟁의 시기에도 아테네인들에게 여전히 중요하게 기억되고 회자할만한 사건이었다. 기원전 426/5년에 펠로폰네소스 전쟁의 첫 단계에서 아테네가 거둔 승리를 기념하여 클레온(Kleon)의 주도로 아르카익 시대의 신전을 대신하여 기원전 426년과 421년 사이에 **아테나 니케 신전**이 건설되었다. 이 신전은 이오니아식 주두로 장식된 네 개의 기둥이 신전의 전면과 후면에 설치된 형태의 건축물로 사면의 프리즈가 부조로 장식되어 있었다. 동쪽의 프리즈에는 신들의 모임이 재현되었고, 나머지 프리즈에는 그리스인과 페르시아인 또는 그리스인과 그리스인 간의 역사적인 전투가 재현되었다. 그 가운데 남쪽의 프리즈는 역사적인 마라톤 전투(남쪽)를 주제로 삼았다.²⁷⁾ 현존하는 프리즈는 그 보존 상태가 좋지 않아서 재현된 인물들의 모습을 정확히 식별하기는 쉽지 않지만, 아테나 니케 신전의 남쪽 프리즈에서 나온 여럿의 블록에서 페르시아인 기마병과 궁수, 아테네인 중무장보병(hoplite)이 명확하게 확인된다.²⁸⁾ 기원전 420년경에 아테나 니케 신전이 위치한 축대 위에는 41.7m 길이의 부조로 장식된 난간이 추가되었다.²⁹⁾ 이 부조 장식에는 전장에서 패배한 적군의 무기를 나르고, 트로파이온을 세우고, 아테나에게 제사를 치르는 장면으로 채워져 있어서 전장에서 승리를 결정짓고, 신에게 감사의 뜻을 표하는 여러 순간을 재현한다. 그리고 신전의 아크로테리온(Akroterion)에는 총 10개의 도금한 니케상이 손에 화환이나 전리품을 든 모습으로 조각되어 승리의 분위기를 한층 더 도드라지게 했다.

2) 마라톤에서

24) 도판 <https://www.theacropolismuseum.gr/en/nike-kallimachos>

25) Birte Lundgreen, "A Methodological Enquiry: The Great Bronze Athena by Pheidias" *Journal of Hellenic Studies* 117 (1997), pp. 190-197. Olga Palagia, "Not from the Spoils of Marathon: Pheidias' Bronze Athena on the Acropolis." In *Marathon: The Day After*, eds. K. Bourazelis and E. Koulakiotis, Athens (Athens, 2013), pp.117-137.

26) Pausanias, 1, 28, 2.

27) 그리고 해리슨은 아테나 니케 신전의 북쪽 프리즈에는 플라타이아 전투가 재현되었다고 주장한다. E. B. Harrison, "The south frieze of the Nike temple and the Marathon painting in the Stoa," *American Journal of Archaeology* 76 (1972), pp.354-54; 많은 연구자들이 아테네 니케 신전의 남쪽 프리즈가 마라톤 전투를 재현한 것이라는 데에는 동의하지만, 북쪽 프리즈에 관해서는 동의하지 않는다. A. Stewart, *Classical Greece and the Birth of Western Art* (Cambridge, 2008), pp.196-7;

28) 도판 <https://www.theacropolismuseum.gr/en/athena-nike-temple-south-frieze-corner-block> (아크로폴리스 박물관 소장),

29) Dimitrios Pandermalis, et al., *Acropolis Museum* (Athens: Acropolis Museum Editions, 2015), 248, fig.305. 이 신전의 건축 연대는 기원전 416-413년으로 보기도 한다.

마라톤 전투는 아테네인들이 적은 수의 중무장보병으로 구성된 밀집된 형태의 보병군단인 팔랑크스(phalanx)를 이끌고 페르시아의 대군을 물리친 상징적인 전투로 기억되는데, 이것을 기념하기 위해서 ‘트로파이온(tropaion)’이라는 새로운 형식의 조형예술을 탄생시켰다. 트로파이온은 ‘트로페(trope)’라는 말에서 유래한 것으로, 이것은 전투에서 군대의 대열이 흐트러져 패배에 이르는 전환적 상황을 뜻하였다. 전장에서 승패가 결정되면 승리한 쪽은 그곳에 즉시 트로파이온을 세웠다. 보통 트로파이온은 큰 나무 기둥을 땅에 세우고 그 위에 적군의 흉갑을 입히고, 방패와 창, 칼을 두르고 기둥의 꼭대기에 투구를 고정한 모습으로, 간소화된 인간 형상(anthropomorphic)이었다.

마라톤 전투에서 승리를 거두고 아테네인들 전장에 일시적인 트로파이온을 세우고 전사한 192명을 매장하였다. 그리고 이후에 영구적 형태의 승전기념물을 전장에 다시 세웠다.³⁰⁾ 마라톤에서 고고학자 유진 반더풀(Eugene Vanderpool)이 이 승전기념물의 받침대를 발견하면서 그 존재가 확인되었고, 이어진 마놀리스 코레(Manolis Korres)의 추가적인 발견으로 본래의 형상에 대한 단서들이 수집되었다.³¹⁾ 최근에 파노스 발라바니스(Panos Valavanis)는 아 바쿠스의 형태에 적합한 조각상의 모습을 제시하였다. 또한 그는 유사한 도상의 도기화를 분석하여, 테세우스(Theseus)가 머리 위로 칼을 들고 아마존족(Amazon)을 공격하는 군상이 마라톤 전투의 트로파이온에 포함되어 있었을 것이라고 제안한 바 있다.³²⁾

3) 프시탈레이아에서

크세르크세스의 군대가 아테네를 약탈에 이어서 살라미스 부근에서 벌어진 해전에서 아테네의 함대는 대승을 거두었다. 이때 아테네인 아리스테이데스(Aristeides, 기원전 530-468년)는 살라미스 섬의 남쪽에 있는 프시탈레이아(Psyttaeia)라는 작은 섬에 잠복해 있던 페르시아의 군대를 섬멸하였다. 그리고 이를 기념하여 트로파이온을 세웠다.³³⁾ 해당 지역에서 고고학 조사를 통해 대리석 파편들이 발견되었으나, 이것이 살라미스 해전을 기념하여 세운 기념물의 부분이었는지를 확인하기에는 충분하지 않다.³⁴⁾ 이 기념물은 헬레니즘 시대까지 남아 있었고, 아테네의 시민으로 성장할 젊은 남성인 에페보스(ephebos)들이 살라미스의 트로파이온을 찾아 해마다 희생제를 지냈다는 기록이 남아 있다.³⁵⁾

4) 플라타이아에서

페르시아의 전쟁의 마지막 해에 플라타이아에서 얻은 승리를 기념하여 트로파이온이 세워

30) Xenophon, *Anabasis*, 3.2.13,

31) 김혜진, 「그리스 전장에서 승전조형물(트로파이온)의 전술적 의미 연구: 기원전 5세기의 사례를 중심으로」, 『미술이론과 현장』 29 (2020), pp.31-53.

32) Panos Valavanis, "What stood on top of the Marathon trophy," in *From Hippias to Kallias. Greek Art in Athens and beyond*. 527-449 B.C., eds. O. Palagia and E. Sioumpara (Athens: Acropolis Museum Editions, 2019), pp.145-56.

33) Herodotus, *Histories*, 8,95; Pausanias, 4.36.6; Plutarch, *Lives: Aristides*, 9.

34) Paul W. Wallace, "Psyttaeia and the Trophies of the Battle of Salamis," *American Journal of Archaeology* 73 (1969), pp.293-303.

35) *Inscriptiones Graecae II et III: Inscriptiones Atticae Euclidis anno posteriores*. 2nd edition (Berlin: Reimer, 1913-1940), no.1028, line 27.

졌다. 이 기념물은 기원전 5세기에 현장을 답사한 헤로도토스가 직접 목격하지는 못하였으나,³⁶⁾ 후에 파우사니아스는 플라타이아에 세워진 트로파이온을 직접 보았다.³⁷⁾ 이것은 아마도 전투 이후에 영구적인 형태로 곧장 세워지지 않았기 때문으로 보인다. 이러한 현상에 관하여, 윌리엄 커티스 웨스트(William Custis West)는 플라타이아 전투가 마라톤 전투나 살라미스 해전과 달리 스파르타인들이 승리에 크게 기여하였고 그들은 아테네인들과는 다른 전승기념물의 전통을 지녔던 탓으로 해석한다. 즉, 아테네인들이 두 전투의 전장에 트로파이온을 세우고 다시 영구적인 재료로 복원하였지만, 스파르타인들은 비교적 후에 트로파이온을 영구적인 재료로 만들어 세웠을 것이라는 주장이다.³⁸⁾ 하지만 플라타이아에 세워졌다는 전승 기념물은 아직 고고학적으로 증거가 밝혀진 것이 없다.

5) 범그리스의 성소에서

헤로도토스는 플라타이아 전투에서 승리를 거둔 그리스의 연합군들이 479/8년에 델피의 아폴론, 올림피아의 제우스, 이스트미아(Isthmia)의 포세이돈에게 감사의 봉헌을 하였다고 전한다.³⁹⁾ 그 가운데 델피의 아폴론에게 바친 봉헌물은 청동 기둥을 세 마리의 뱀이 휘감은 형태의 받침대 위에 세워진 황금 세발술이었다. 황금 세발술은 세 번째 성전(The Third Sacred War)에서 델피를 점령하였던 포키스(Phokis)인들에 의해서 사라졌으나,⁴⁰⁾ 세 마리의 뱀이 휘감은 청동 기둥은 후에 콘스탄티누스 대제에 해서 콘스탄티노플의 경마장(Hippodrome)으로 옮겨져 전시되었다. 현재 뱀의 머리 부분은 소실되었지만, 명문이 새겨진 청동 받침대의 일부가 남아있다.⁴¹⁾ 명문에 따르면, 스파르타인들(Lakedaimonians), 아테네인들, 코린토스인들을 포함하여 31개의 폴리스가 봉헌물에 이름을 새겼다. 같은 목적으로 올림피아의 제우스에게 바친 봉헌물을 파우사니아스가 전한다.⁴²⁾ 여기서 파우사니아스는 27개의 도시만을 언급하지만, 델피와 같은 수의 폴리스들이 봉헌에 함께 하였을 것으로 여겨진다. 델피의 봉헌물에 남겨진 명문에는 플라타이아 전투를 특별히 언급하지 않기 때문에, 이 봉헌물은 플라타이아 전투를 끝으로 그리스 연합군이 전체 페르시아 전쟁에서의 승리를 신들에게 감사하기 위한 봉헌물로 여겨진다.⁴³⁾

4. 기억의 경관 (landscape of memory)

발표문에는 미처 담지 못했지만, 델피에 세워진 아테네인들의 보고와 스토아, 람누스의 네메시스상을 비롯하여 페르시아 전쟁을 기념하는 조형물들이 세워졌다. 이러한 모든 건축 프로그램의 정점에 파르테논이 위치한다. 페리클레스와 페이디아스가 만든 이 건축물은 페르시아 전쟁에 관한 직접적인 언급을 하지 않는다. 파르테논에는 수호신 아테나의 탄생과 승

36) Herodotus, *Histories*, 9, 85.

37) Pausanias, 9, 2, 6.

38) William C. West, 'The Trophies of the Persian Wars,' *Classical Philology* 64 (1969), pp.7-19.

39) Herodotus, *Histories*, 9, 81.

40) Pausanias, 10, 13-19.

41) Russell Meiggs, David Malcolm Lewis, *Greek Historical Inscriptions*, no.27(19), pp.57-60.

42) Pausanias, 5, 23.

43) Russell Meiggs, David Malcolm Lewis, *Greek Historical Inscriptions*, p.59.

리(페디먼트), 그리스인들의 승리를 비유적으로 암시하는 신화적 전투들(메토프), 판아테나
이아 축제의 행렬과 그들을 지켜보는 신들의 회합(프리즈)이 재현될 뿐이다. 신들과 아테네
인들은 한자리에 모여 그들이 이루어낸 위대한 성취(페르시아 전쟁에서의 승리)를 누리고
축제의 분위기를 대리석에 새겼다. 그리스의 고전고고학자 파노스 발라바니스는 고전기 아
크로폴리스의 건축 프로그램을 조망하면서 페르시아 전쟁 이후 도시가 원하는 새로운 힘의
메시지를 역동적으로 전달하기 위해서 신화와 역사의 다양한 도상 주제를 사용하였다고 보
고, 신화와 역사를 통하여 도시의 과거와 현재를 건축물의 장식으로 새겨넣음으로써 기억의
경관을 재구성하였다고 평가하였다.⁴⁴⁾ 페리클레스와 페이디아스의 그러한 메시지가 아크로
폴리스를 방문하는 대다수의 사람이 이해하지는 못했을 것이다. 하지만 거대한 조각상과 웅
장한 건축물, 화려한 건축 장식은 아테네 시민의 자부심과 자긍심을 확고히 하도록 작용했
을 것이라는 점은 부인하기 어렵다.

마찬가지로 아테네의 아크로폴리스와 아고라, 텔피와 올림피아, 이스트미아 등의 범 그리
스의 성소에 세워진 페르시아 전쟁을 승리로 이끈 기억의 산물은 그곳을 찾은 아테네인들과
그리스인들에게 전쟁을 극복을 위한 가시적 노력과 그 과정에서의 성취를 드러낸다.

44) Panos Valavanis, "Acropolis," p.81.

[토론문]

이상덕(경희대학교)

본 발표문은 페르시아 전쟁을 경험하면서 겪은 재난과 승리를 아테네인들이 어떻게 기억하였는가의 문제를 고고학적 증거를 통해 살펴보았습니다. 전체적인 개괄을 통해 페르시아 전쟁이 아테네 뿐 아니라 그리스 전역에 어떠한 영향을 주었는지 알 수 있었습니다. 다만, 개괄적인 연구의 일반화의 문제가 이 발표문에도 있는 것으로 보입니다. 선생님께서 사용하시는 증거들의 연대와 의미가 면밀히 살펴보면 많은 학자들 사이에서 논쟁이 되고 있는 부분이기 때문입니다. 하지만, 전체적인 논지, 즉 결론 부분의 “거대한 조각상과 웅장한 건축물, 화려한 건축 장식은 아테네 시민의 자부심과 자긍심을 확고히 하도록 작용했을 것이라는 점은 부인하기 어렵다. 마찬가지로 아테네의 아크로폴리스와 아고라, 델피와 올림피아, 이스트미아 등의 범 그리스의 성소에 세워진 페르시아 전쟁을 승리로 이끈 기억의 산물은 그곳을 찾은 아테네인들과 그리스인들에게 전쟁을 극복을 위한 가시적 노력이자 그 과정의 성취를 드러낸 결과였다.”에는 충분히 동의 합니다. 다음의 문제들에 관한 선생님의 의견을 듣고자 합니다.

1. p. 4에 “석회암으로 만든 헤카톰페돈 신전(Hekatompedon Temple, 570–550BC)의 조각장식들이 발견되었다. 이 헤카톰페돈 신전을 대신하여 마라톤 전투에서의 승리 직후에 건설하기 시작하였으나 미완성한 옛 파르테논(Old Parthenon)도 페르시아인들에 의해서 파괴되었다. 그리고 도시의 수호신 아테나(Athena Polias)에게 봉헌된 ‘아테나의 옛 신전(Old Temple of Athena)’이 파르테논과 에렉테이온의 사이에 위치하였는데, 그 역시도 파괴되었다.”의 부분은 맞으면서도 선후관계가 명확하지 않은 느낌입니다. 헤카톰페돈은 기원전 566년 판아테나이아 제전이 확대되면서 확장되었습니다. 고 아테나 신전은 원래 제단과 작은 경당의 모습이었는데, 기원전 520년 경 페이시스트라토스를 기리면서 그의 아들들이 증축하여 세운 것입니다. 옛 파르테논과 옛 아테나 신전이 같은 자리를 유지했는지는 논쟁거리입니다. 축이나 비율 등이 변화하였기 때문입니다. 파르테논과 에렉테이온은 이러한 역사적 잔해 위에 새로운 아테네를 꿈꾸며 페리클레스가 지시한 새로운 프로젝트일 것입니다. 페리클레스 이전의 아크로폴리스의 모습은 명확하지 않습니다. 이 부분에 관한 선생님의 의견이 궁금합니다.

2. p. 4-6는 제 논문 「아테네 공공기념물을 통해 본 마라톤 전투에 대한 기억의 생성과 재생산」, 사총 89호 (2016).을 참조해주시기 바랍니다. 특히 키몬이 자신의 아버지 밀티아데스의 이미지를 미화하기 위해 마라톤 전투의 승리를 선전하였다는 주장에 관한 선생님의 의견을 듣고 싶습니다.

3. p. 8의 3. 올림피아의 제우스 성소에서 부분은 델피도 다루고 있으므로 제목이 바뀌어야 할 것 같습니다.

4. 페르시아 전쟁이 끝난 후의 아테네인들의 반응을 펠로폰네소스 전쟁이 끝난 후의 반응과 비교하면 그 차이가 더 잘 드러날 것 같습니다. 페르시아 전쟁이 끝났을 때 아테네인들은

승리에 부풀어 제국을 꿈꾸고 활발하게 이미지를 생산해 내었습니다. 그러나 펠로폰네소스 전쟁 이후에는 전쟁에 대한 환멸과 좌절감 등이 특히 비극에서 많이 느껴집니다. 이들이 채 30년도 되지 않아 느끼는 극단의 감정에 관한 선생님의 의견을 듣고 싶습니다.

세부적인 내용을 보강하면 훌륭한 논문이 될 수 있을 것 같습니다. 다만, 주제를 좀 더 좁히고 더 면밀한 내용을 다루는 논문은 어떨지 제안해 봅니다.

조선 17세기 전반기 불교 건축 재건의 성격 :
전쟁 재난의 피해와 극복을 중심으로

이강근(서울시립대학교)

조선 17세기 전반기 불교 건축 재건의 성격 : 전쟁 재난의 피해와 극복을 중심으로

이강근(서울시립대학교)

1. 머리말

이 연구는 16세기말 일본의 조선 침략 전쟁으로 발생한 참혹한 재난 가운데 특별히 불교 사원의 전면적 파괴와 그 극복 과정에 관심을 두고 진행되었다. 그러나 전쟁 이전의 현황을 알 수 있는 寺中 기록물마저 왜군의 약탈과 방화로 없어졌기 때문에, 무엇이 있었는지조차 알 수 없는 경우가 대부분이다. 17세기 전반기에 어렵게 추진된 재건 佛事를 기념하기 위하여, 재건공사 완료 이후에 새롭게 작성한 사찰별 事蹟이 그나마 전쟁 이전의 상황과 불교사원의 피해 정도를 가늠하게 해 주는 유일한 기록일 정도이다.

사중에 전하는 17세기 후반 이후의 기록이나 승려의 개인 문집에 전하는 여러 형태의 글에서도 전쟁의 피해와 극복 과정을 읽어낼 수 있다. 또 전쟁 이후에 새로 제작된 불상의 腹藏이나 불화의 畫記에서도 아울러 그러한 사정을 짐작할 수 있다. 그러니까 관찬 역사서, 사중 기록, 승려 문집, 복장 문서, 화기 등을 집성하고 여기에 건물을 조사할 때 발견한 上樑文이나 상량 목서를 추가해서 종합적으로 연구해야만 침략전쟁의 피해와 극복이라는 연구 목표에 한 걸음 다가갈 수 있다.

그동안 건축역사학 분야에서는 왜란을 경계로 한 ‘조선시대 시기구분론’을 선호해 왔으며, 조선 전반기 건축과 조선 후반기 건축의 차이를 강조하는 경향을 유지해 왔다. 그러나 현재까지 남아있는 16세기 건물이 매우 드물기 때문에 15세기 건물을 17세기 이후에 재건된 건물과 비교하여 그 차이점을 말할 수밖에 없는 처지이다. 따라서 조선시대 건축사의 적합한 시기구분 기준을 마련하기 위해서는 ‘왜란의 피해와 극복’을 주제로 한 연구가 절실하다.

이 글에서는 먼저 일제강점기 이후 조선시대 건축사 서술의 문제와 관찬 사서 기사의 성격을 비판적으로 검토할 것이다. 다음으로 사중 기록의 가치와 집성의 필요성을 논의할 것이다. 위와 같은 검토와 논의를 토대로 17세기 전반기에 재건된 불교건축의 성격과 가치를 주목할 것이다. 만일 이러한 연구 방향이 타당하다면 17세기 후반기에 진행된 재건 보완 불사에서 왜란의 피해가 어떻게 기억되고 소환되며 어떤 방식으로 다시 극복되었는지를 지속적으로 연구하려고 한다.

2. 조선시대 건축사 서술에서 전쟁 재난의 성격

1) 일제강점기 한국건축 개설서

여기서는 일제강점기에 한국건축에 대한 개설서를 집필하거나 간행한 3사람의 문제의식을 살펴볼 것이다.

① 關野 貞, 『韓國建築調查報告』(1904)

세키노 타다시가 1903년 동경대학 조교수 신분으로 처음 한국에 들어와 62일간 조사하고 그 결과를 보고서로 낸 것이 우리나라 건축에 대한 최초의 통사적 저술이다. 한국건축에 대한 사전 지식도 없고 연구해 본 적도 없는 그가 보고서라는 이름으로 낸 이 책은 한국사를 신라시대, 고려시대, 조선시대 등으로 3분하는 한편, 각 편을 건축유형별로 나눈 다음 총설과 각론으로 기술하였다. 조선시대를 개관한 총설에서 그는 임진란이라는 침략전쟁을 일으킨 일본의 大軍이 팔도를 유린하고 1,000여 년간 건설해 온 유형의 문물을 소탕하여 전에 없던 큰 타격을 입힌 결과 반도의 문화는 돌이킬 수 없게 되었다고 묘사하였다. 여기에 청나라의 두 차례 침략, 선조 이후의 당쟁과 정치 문란 등을 언급하며 부정적으로 서술한 다음 성곽, 왕궁, 학교와 문묘, 관왕묘, 서원, 불사, 주택, 유물 등으로 나누어 기술하였다.⁴⁵⁾ 강점하기 이전이라서 그런지 임진란, 침략 전쟁, 팔도 유린 등과 같은 용어를 그대로 쓰고 있는 것이 흥미롭다.

② 藤島亥治郎, 『朝鮮建築史論』 (1930)

세키노 타다시의 제자인 후지시마 가이지로는 동경대학 조교수로 있으면서 위와 같은 논제로 박사학위를 받았는데, 이 저술의 제2편 조선불교건축론, 제7장 고려 및 조선시대 불교건축개설, 제3절 조선시대불사건축론이 조선시대건축사에 해당한다. 그는 편견을 가지고 조선시대 역사를 부정적으로 서술하는 데 공을 들인 스승과 달리, 조선시대 건축사 최악의 사건이 임진년의 병화이며 이때 없어진 건축과 보물은 동양건축사, 동양미술사상 아주 애석해야 할 일이라고 언급하였다. 즉,

“조선 태조 이성계가 고려의 쇠망이 불교에 관한 폐해에 의한 것이 많은 것을 깨닫고, 극력 불교를 허사로 만들어서 불사는 심하게 쇠퇴했지만, 오히려 그 초기에 再建된 건축은 불 만한 것이다. 최악인 것은 소위 壬辰 後에 그때문에 규모를 보존해 온 가람도 한꺼번에 兵火로 불타서, 귀중한 建築 및 寺寶를 잃은 것은 통탄할 일이며, 단지 朝鮮이나 朝鮮 佛寺에 그치지 않고, 동양건축사, 동양미술사상 애석해해야 할 것이 매우 많다. 그후 부흥도 곤란이 더해지고 기술은 잃어버리고 건축은 墮落을 거듭했지만, 여전히 中期의 건축에서 보아야 할 것이 많다.”⁴⁶⁾

이러한 인식 아래 10곳의 사찰 즉, 관룡사, 도갑사, 무위사, 송광사(순천), 보림사, 해인사, 화엄사, 연곡사, 금산사, 송광사(전주) 등을 선정해서 연혁, 배치, 건물의 특징을 자세하게 다루고 있다. 또 ‘제19장 양식론’에서는 조선후기 건축의 장식적 특징을 타락으로 보면서도 건축 전체의 균형으로 보면 긍정적이라고 평가하고 있다. 즉,

“이를 요컨대 조선시대의 건축양식은 고려의 2대 계통을 받아 제각기 이것을 표면상의 장식적 효과를 계산한 탓에 타락시켜버린 역사를 보이는 데 지나지 않는다. 때문에 초기의 것과 중기의 것 일부를 빼면 조선건축은 취할 만하지 않은 것이 되었지만, 이를 遠望하여 건축전체의 균형을 볼 때는 또한 사정을 달리 하기 때문에 건축의 가치를 단지 양식론만으로 단정할 수 없는 일이라는 점은 서론에서 서술한 바대로이다.”⁴⁷⁾

그가 식민사관이라는 편견을 작품 해석의 근간으로 삼은 스승의 해석을 버리고 조선시대

45) 關野 貞, 1904 『韓國建築調查報告』, pp.108-109.

46) 藤島亥治郎, 1930 『朝鮮建築史論』, p.214. 후지시마는 ‘壬辰의 亂’, ‘壬亂’이라는 표현도 썼지만, ‘壬辰의 役’이나 ‘壬辰役’이라는 표현을 즐겨 썼다.

47) 위책, p.348.

건축의 가치를 긍정적으로 평가할 수 있었던 것은 평면, 배치, 양식을 종합적으로 보는 태도에 힘입은 바 크다.

③ 高裕燮, 『朝鮮建築美術史草稿』 (원고, 1933년 무렵)

일제강점기에 경성제국대학에서 공부를 한 고유섭(1905-1944)은 대학졸업 이후 바로 우리나라 건축사 저술을 꿈꾸었으며, 1933년 6월까지 원고 상태로 내용을 보완해 갔지만 끝내 탈고하지 못한 채 유고로 남겼다. 같은 시기에 세키노와 후지시마의 저술을 옆에 놓고 공부하면서 그들의 건축사 저술을 극복하고자 했던 그는 '건축미술사'라는 새로운 개념 아래 상고시대, 삼국시대, 신라통일시대, 고려, 조선조의 다섯 시기로 구분하였다. 그런데 '조선조의 건축'에 대한 저술은 미완으로 남기고 말았다. 즉,

“조선 건축미술사의 자료로 가장 많이 유물을 남긴 것은 조선조의 작품이다. 그도 대개 후기의 작품이 많으나 유물을 분류하면 성곽, 궁궐, 객사, 廟祀, 불사, 서원, 주택, 능묘, 부도 기타 등이 있다”⁴⁸⁾

라고 짧은 서언을 적고 나서 성곽, 궁궐 등만 자세히 기술하고 불사는 범어사, 통도사, 해인사, 화엄사, 금산사, 개성 대흥사, 개성 관음사, 전주 송광사, 관룡사, 순천 송광사, 탑과건축 등을 간략하게 기술하는 데 그쳤다. 다만 조선시대 건축사의 시기구분에 대해서는 양식론을 바탕으로 한 3시기 구분법을 그대로 따르고 있는 것이 눈에 띈다. 즉,

“경성 내 왕궁은 경복궁, 창덕궁, 창경궁, 경희궁, 경운궁 등이 있으나 중요한 것은 앞의 셋이므로 뒤의 둘은 생략한다. 앞의 둘은 태조조의 創建이요 창경궁은 성종 때의 창건이나 모두 壬辰兵亂 후에 재건하였으니, 창덕궁, 창경궁은 광해군대의 重修요. 경복궁은 대원군의 再興에 속하는 것이다. 그 중에 창경궁의 일부 즉 명정전 일곽은 兵燹을 면한 것으로, 조선조 초기의 건축 수법을 그대로 보유하고 있다. 그러므로 창경궁은 조선조 초기, 창덕궁은 조선조 중기, 경복궁은 조선조 말기를 대표하는 건물이라 하겠으니, 이 셋을 관찰함으로써 조선조 오백년 궁궐건축의 변천을 가히 알 만하다.”⁴⁹⁾

한편 명정전 일곽의 건물에 대하여 “그 수법으로 보아 古式을 남긴 자로 이곳만은 병선을 면한 것”이라고 판단하면서 그 근거로 “세부 수법에서 성실한 구조를 볼 수 있고, 후기 諸건축의 通弊인 과도한 장식적 요소가 이곳에서 간략히 처리되어 온후작실한 장엄미를 갖게 된” 것이라는 설명을 적어 놓았다.⁵⁰⁾ 조선초기와 중기의 구분 기준이 이른바 兵燹 즉 임진 병란임을 드러내고 있는 것이다.

2) 광복 이후 한국건축 통사

① 윤장섭, 『한국건축사』 (1974)

이 책에서는 고대, 통일신라, 고려, 조선 4시기로 구분하고, 각 시기를 기술할 때에는 맨 앞에 시대개관을 적었는데, 조선시대 역사에 대한 부정적 인식을 바탕으로 외적의 침입과 내부 갈등에 의한 몰락을 강조하고 있어서 놀랍다. 다만 왜란의 피해와 상처라는 표현을 쓴

48) 高裕燮, 2010 『朝鮮建築美術史草稿』 -우현 고유섭 전집 6-, 열화당, p.133.

49) 위책, pp.146-147.

50) 앞책, pp.147-148.

점, 전 시기를 초, 중, 후 3기 로 구분하되 초기를 임진왜란을 경계로 한 1392-1592, 중기를 1592-1724(경종 말년), 후기를 1725(영조 원년)-1910(순종 말년)으로 설정한 점이 눈에 띈다. 궁궐건축을 기술함에 있어서 “임진왜란 때 소진된 것을 재건”이라는 문구를 사용한 점이나, 불사건축에 대해서 “임진왜란의 병화로 말미암은 피해가 지대하였으며, 남한 일대에 있는 대가람에 보존되었던 신라 및 고려시대의 건축물의 대부분이 소실되었음은 애석한 일이었다”고 한 점 등이 눈에 띄나, 개별 사원이나 건물을 기술할 때에는 피해와 재건이라는 틀을 토대로 구체적인 서술을 한 경우는 거의 없다.

② 리화선, 『조선건축사』 (1989)

북한에서 나온 최초이자 유일한 건축사 분야의 통사인 이 책에서는 한국건축사를 크게 원시 및 고대, 중세(삼국/발해, 후기신라, 고려, 리조), 근대의 3시기로 구분하고 있다. 조선시대를 중세에 소속시킨 점이 눈에 띄는데, 조선왕조를 리조로 이름붙인 것은 일제강점기의 이름인 이씨조선과 같아서 거슬린다. 어쨌든 리조건축은 다시 건축발전의 사회역사적배경, 도시, 살림집, 궁전, 절간, 사묘·학교, 객사·관아, 누정·원림, 각종 건축구조물, 건물의 구조구성과 장식 등 10개 절로 나누어 기술하고 있다. 시기구분 기준을 외국의 침략전쟁으로 두었음을 맨 앞 절인 ‘건축발전의 사회역사적배경’ 난에서 찾을 수 있다. 즉,

“리조건축은 16세기말, 17세기초를 경계로 하여 리조 전반기 건축과 리조 후반기 건축으로 나누어진다. 16세기말 일본의 침략과 17세기초 청나라의 침략에 의하여 우리나라의 도시와 농촌은 무참히 파괴되었다. 침략자들을 반대하는 전쟁기간 나라의 막대한 인적, 물적 자원은 전쟁을 치르는 데 충당되었다.”

피해 복구에 대해서는 “전후 오랜 기간에 걸치는 복구건설과정을 거쳐 18세기 중엽에 이르러 다시 생산력이 발전하고 봉건문화가 발전하기 시작하였다”라고 하였을 뿐 복구 과정을 구체적으로 기술하지는 않았다. 다만 경복궁, 창덕궁, 통도사, 범주사팔상전, 종묘 정전, 한양 성균관 등 6건을 기술할 때에는 특별히 “임진조국전쟁때 왜적에 의하여 불탔다”는 내용을 적었다. 그러나 이 책의 저자 역시 피해 사실과 복구 과정을 구체적으로 제시하지 않고 있다.

③ 김동욱, 『개정 한국건축의 역사』 (2007)

이 책에서는 한국건축사를 외형적으로는 고대, 중세, 근대로 삼분하고 있다. 그러나 각 시기를 자세히 들여다보면 기존의 시기구분과 많이 다름을 알 수 있다. 즉, 고대를 선사시대와 초기국가형성기, 삼국시대, 7세기 중반-8세기 등 세 시기로 나누어 고찰하고, 중세를 성립 시기(9-14세기)와 전개 시기(14세기말-17세기 전반), 근대를 향한 변모 시기(17세기 후반-19세기 전반) 등으로 나누어 기술하고 있다. 즉 왕조사의 시대구분과는 달리 건축사의 내적인 변화상을 고려하여 새롭게 시대를 구분하고 있는 것이다. 이러한 시기구분의 이유에 대해서 필자는 다음과 같이 기술하고 있다. 즉,

“그 동안 조선시대 건축에 대해서는 임진왜란이 하나의 분기점으로 인식되었다. 조선왕조 5백년을 둘로 나누어 임진왜란 이전과 이후로 시기를 나누어 전기와 후기로 파악한 것이다. 여기에는 임진왜란으로 전기의 우수한 건축이 사라지고 후기에 오면 기술자들도 흩어지고 기술 전수도 잘 이루어지지 않아서 결국 전기에 달성한 건축기법이 크게 쇠퇴하였다는 인식이 있었다고 생각된다.”

다. 이것은 전쟁을 시기구분의 시점으로 파악한 당연한 귀결일 수 있다.”

라고 하여 기존의 시기구분 근거를 파악한 다음, 17세기 이후 건축에 대한 연구가 늘면서 17세기 후반부터 나타난 경제사회적 변화가 18세기 건축의 진전으로 이어졌다는 인식이 생겨났기 때문에 이를 근거로 조선시대 건축 변화의 기점을 임진왜란에 두지 않고 17세기 후반으로 잡겠다고 기술하고 있다. 그리하여 사회변화와 건축의 새로운 표현이 어떻게 상관관계를 이루고 있는지를 서술하는 맨 앞에 양란 불교사찰에서 일어난 ‘복구와 새로운 모색’, ‘장식화 경향’, ‘승려 장인의 재난 극복과 전국적 활약’을 전면에 내세우고 있다. 전란의 피해 상황이나 복구 과정의 지난함을 구체적으로 언급하지는 않았지만 극복 결과로서의 새로운 건축의 역사적 의의에 대해서는 올바르게 자리매김하고 있는 것이다.

3. 기록으로 본 전쟁 재난과 재건의 성격

1) 불교계의 참전과 승군의 역할

이른바 임진년(1592)부터 무술년(1598)까지 지속된 왜란이라 불리는 일본의 침략전쟁 기간에 얼마나 많은 사람들이 죽고, 얼마나 많은 물건이 약탈당하고 또 얼마나 많은 건물과 재화와 보물이 불타 없어졌는지를 정리한 문헌은 없다. 임진년 국왕이 피난길에 오른 4월 30일 이후의 실록 기사는 피난 일기일 뿐 국정 전반은 물론 戰況에 대한 기록으로서도 턱없이 부족하다.

왜적이 이른 곳마다 파괴, 살인, 약탈, 방화가 수없이 자행되었을 것이지만 어디에도 그런 구체적인 기록이 없다. 오히려 파죽지세로 침략전쟁을 유도한 왜군쪽 기록을 보아야 그 실상의 일부라도 파악할 수 있다. 종군승려들이 작성한 ‘조선일기류’의 기록이 가치가 높은 것은 말할 필요도 없다. 그러나 그렇더라도 그들이 약탈품과 살인 숫자에 대한 목록은 전리품으로 작성했겠지만 파괴하고 인멸한 대상에 대한 기록은 예외적으로 그들이 주둔한 곳, 공격하여 점령한 곳 정도만 남아 있을 것이다.

불국사나 화엄사가 무기를 비축해 두었다가 왜적에게 발각된 탓에 완전히 소실되었다는 이야기가 사실이라 하더라도, 대부분의 사찰은 승군의 저항을 빌미로 왜군의 공격 목표이자 무차별적인 파괴 대상이 되었을 것이다. 더구나 왜적들에게 조선의 우수한 物貨는 처음부터 약탈 대상으로 정해져 전리품이라는 이름으로 일본 땅에 보내졌을 것이다.

불교의 가르침에도 불구하고 불교계가 왜적이 우리 땅을 침략해서 일으킨 전쟁에 승병을 조직하여 참전하기로 한 것은 당연한 결정이었을 것이다. 승장 유정(1544-1610)은 참전 이유를 다음과 같이 설명하고 있다.

“臣 유정은 麋鹿과 같이 산야에 사는 몸으로 彝倫에 버림받은 물건인지라, 부자의 은혜도 모르는 데 하물며 군신의 의리를 알겠습니까. 時變이 하늘까지 잇닿아 혈기 있는 자는 모두가 일어났으니, 궁벽한 산과 깊은 골짜기도 누워 있을 곳이 못되어서 나무를 깎아 들고 일어난 것은 형세상 부득이한 일이었습니다.....아, 2백 년 동안 휴양休養한 민생이 죄다 결판나고 말았습니다. 흥분 兇鋒이 향하는 곳에 살아남은 자가 몇이나 되겠습니까.”⁵¹⁾

51) 『松雲大師奮忠紓難錄』 「乙未上疏言事」 (1595)

浮休善修(1543~1615)가 송운유정이 입적한 뒤에 지은 만장에서 봉래산 운무 속 높은 곳에 누워 있다가 흥적의 침략 소식을 듣고 깊은 산에서 나와 자기 한 몸을 잊고 나라 위해 충절을 바쳤다고 노래하였다.⁵²⁾ 사실 개전 초기인 1592년 5월에 피난 가 있던 조정이 각 사찰의 승군 500-600명을 동원하려 했던 사실이 있어서 비자발적으로 전쟁터에 나온 경우도 없지 않았음을 알 수 있다. 그런데 승군은 무기를 다루는 훈련을 받고 대비한 경우도 있지만⁵³⁾ 모두 전투에 참여한 것은 아니었고 무기를 만들거나 군량을 운반하는 일에 주로 동원되었다.⁵⁴⁾ 그러다가 강화 논의로 전쟁이 소강상태가 되자 만일의 경우에 대비하여 여러 곳의 산성을 수리하거나 새로 쌓기로 하였는데, 惟政과 法堅에게 大禪이라는 帖文을 주고 일을 맡기기로 하였고,⁵⁵⁾ 義嚴을 도총섭으로 삼아 婆娑山城을 수축하게 하기도 하였다.⁵⁶⁾

2) 기록으로 본 불교 사원의 파괴 양상

고려와 조선전기에 제작, 건립된 건물이 현존하는 사찰은 모두 왜란이라는 7년 전쟁에서 살아남은 곳이다. 부석사, 해인사, 거조암, 봉정사, 관룡사(이상 영남), 순천 송광사, 무위사, 도갑사, 보림사(이상 호남), 서산 개심사, 홍성 고산사, 장곡사(이상 호서), 오대산 적멸보궁(강원) 등이 그런 절이다. 임진·계사년간의 진격로와 퇴각로 부근에 있던 불교사원은 대부분 전소되었을 것이다. 범어사, 불국사, 동화사, 영천 은혜사 백홍암, 화엄사 등이 여기에 속한다. 정유왜란 때 전소된 불교사원도 적지 않은데, 이때 호남 지역에 있던 순천, 남원, 전주 등지의 절은 대부분 불탔을 것이다. 여수 홍국사, 금산사, 선운사, 범주사 등이 여기에 속한다. 위에서 예로 든 불교사원은 두 차례의 왜란으로 전소된 절 가운데서 재건되어 이때의 건물이 현존하는 경우이다. 이 건물들에 대해서는 사적, 사지, 상량문, 상량 목서 등이 조사되어 있어서 재건을 담당했던 사람들을 상세하게 알 수 있고, 시주자가 왕실, 관부, 일반 백성 가운데 고루 나온 사실도 분명히 알 수 있다. 따라서 이러한 사료를 근거로 재건 공사의 성격을 파악할 수 있고, 당시에 재건되어 현존하는 건물과 가람배치에 대해 정확한 해석을 내릴 수 있다.

4. 맺음말

오늘날 불교 사원 안에 현존하는 건물 가운데, 임진왜란과 정유왜란으로 소실된 뒤 17세기 전반기와 후반기에 재건된 건물이 적지 않게 남아 있다. 그 가운데는 범주사팔상전, 금산사미륵전, 화엄사각황전 등처럼 높은 학술적, 예술적 가치를 인정받는 건물도 있다. 일찍이 문화재로 지정되어 건물에 대한 실측조사와 수리공사가 진행된 탓에 문헌자료로는 확인할 수 없었던 재건 사실을 많이 알게 되었다. 이밖에도 화엄사 대웅전이나 각황전처럼 사중 기록과 문집에 실린 기록을 풍부하게 남기고 있는 경우도 있으며, 범어사대웅전, 전등사대웅전처럼 건물 조사시에 상량문이나 목서가 출토된 경우도 있다. 이러한 건물들에 대해서 관찬사서인 실록이나 승정원일기, 개인 저술인 『정비록』이나 『난중잡록』 등 어디에도

52) 『浮休堂大師集』, 卷之三 七言律詩, 「挽松雲章」

53) 『선조실록』 선조 25년 5월 27일 병술.

54) 『선조실록』 선조 26년 1월 1일 병진.

55) 『선조실록』 선조 27년 2월 27일 병자.

56) 『선조실록』 선조 29년 4월 12일 무신.

파괴 사실이 적혀 있지 않은 경우가 대부분이다. 이 글은 파괴 사실과 재건 사실을 연결지어 재건의 성격을 파악할 목적으로 시도되었지만, 목표에 접근하기 위해서는 아직 갈 길이 멀다.

[토론문]

심주완(불교중앙박물관)

평소 존경하는 이강근 교수의 발표에 대한 토론 맡게 되어 감개무량하다. 발표자가 1994년에 제출한 박사학위 논문인 「17세기 불전의 장엄에 관한 연구」는 조선 건축사뿐만 아니라 조선시대 불교조각사, 불교회화사, 불교공예사 연구에 지대한 영향을 미쳤다고 생각된다. 이 박사논문은 17세기 불전에 봉안되거나 장엄하고 있는 조각, 회화, 공예를 연구하는데 교본이 되었다. 특히 최근 20년간 괄목할 만한 연구가 이루어진 조선시대 불교조각사 연구에 교과서이자 참고서의 역할을 하였으며, 30여 년이 지난 지금에도 그 영향력은 유효하다. 오늘 발표는 그 연장선상에서 역사적, 미술사적 의미를 제시하였다. 전란의 피해가 어떻게 기억되고 소환되며 어떤 방식으로 극복되었는지 밝히고 있다는 점에서 매우 의미가 있는 발표라고 생각된다. 불교조각사 전공자가 토론을 맡게 된 것은 임란과 호란 이후 불교 건축의 재건과 불상 조성에 대한 관계성 때문일 것이다. 그래서 양란 이후 불상 조성의 관점에서 불교 건축의 재건에 대한 의문점을 질의하고자 한다.

1. 토론자는 17세기 전반기 대형소조불상을 연구하면서 지금까지 해결되지 않고 있는 오랜 의문점이 있다. 임란 이후 사찰의 전통적인 중심 불상을 복원함과 더불어 새로운 경향인 다불상이 등장하게 되어 중심 불상이 양립하게 된다. 금산사, 법주사, 화엄사가 대표적입니다. 금산사와 법주사는 미륵신앙의 사찰로 전통적인 중심 불상인 미륵불상이 복원되지만 이와 함께 삼세불상, 오불상이 조성됩니다. 특히 화엄사는 기존의 중심 불전인 장육전보다 삼신불상이 봉안된 대웅전을 먼저 복원하게 된다. 장육전 즉 각황전은 약 70년 이후인 1702년에 건립하였다. 기존의 사상과 새로운 사상이 양립하게 된다는 점은 문화사적 입장에서 자연스러운 현상이라고 할 수 있지만, 양립하는 불전의 중심축이 서로 직교하고 있는 점은 매우 이례적이다. 이에 대한 발표자의 견해를 듣고 싶다. 그리고 양립하는 불전 중에서 17세기 당시에는 어떤 불전이 우선하였는지 궁금하다.

2. 임란 이후 주요 사찰에는 사천왕상이 등장한다. 물론 임란 이전인 1515년 보림사 사천왕상이 조성되었지만 17세기 100여 년 동안 크게 유행하였다. 사천왕상은 곧 사천왕문이 건립되었다는 점을 증명하고 있다. 무장한 신상인 사천왕상의 유행은 전쟁과 밀접한 관련이 있다고 생각되는데 발표자의 견해는 어떠합니까? 그리고 임란 이후 사천왕문의 등장으로 일주문, 금강문, 사천왕문으로 구성된 삼문(三門)이 정립된다고 판단된다. 조선시대 삼문의 구성은 임진왜란이라는 국가적인 전쟁으로 인한 현상인지 궁금하다. 임란 이전에는 삼국, 남북국, 고려시대의 수많은 대찰이 전승되었을 것으로 판단되는데, 그 사찰들은 대부분 남문과 중문으로 구성되어 금강역사상이 배치되었을 가능성이 높다. 임란 이후 사천왕문이 등장하면서 삼문으로 구성되지 않았을까 한다. 그렇다면 삼문의 구성은 전란과 밀접한 연관성이 있을 것이다. 이에 대하여 발표자의 견해를 듣고 싶다.

3. 발표자가 생각하는 17세기 건축의 특징은 무엇입니까? 조선시대의 불상에 있어 임란 이전과 이후를 구분할 수 있는 가장 큰 특징은 불상에 받침이 나타나는 것이다. 인물 즉 신체와 전혀 다른 형식적인 받침이 불신 아래에 등장한다. 불상에 나타나는 특징과 같이 건축에

서도 두드러진 특징이 나타나고 있는지 발표자의 견해가 궁금하다. 즉 16세기 이전의 건축과 전란 이후인 17세기 건축에 있어 시각적으로 드러나는 가장 큰 특징은 무엇입니까? 더불어 관념적 즉 사상적으로 드러나는 가장 큰 특징은 무엇입니까? 이상 3가지 질의에 대한 발표자의 고견을 듣고 싶다.

카스파르 다비트 프리드리히와 페허의 풍경화

이화진(한국항공대학교)

카스파르 다비트 프리드리히와 폐허의 풍경화

이화진(한국항공대학교)

폐허는 건축물의 완결성에 대한 부정을 의미한다. 파편화된 잔해는 건물의 원래 목적이 상실되었음을 알리며, 모든 조화가 사라진 상태를 보여준다. 인간의 손이 벗어낸 구조물은 전쟁, 폭풍 등의 폭력적인 사건에 의해 인위적으로 폐허가 되기도 하지만 시간의 흐름과 함께 점진적으로 소멸해가기도 한다. 말하자면 파괴되어가는 과정 속에 있는 폐허는 존재하는 것과 사라지는 것 사이의 불안한 양가성을 지닌다.⁵⁷⁾

이러한 폐허의 건축물은 드레스덴 낭만주의 풍경화가인 카스파르 다비트 프리드리히(Caspar David Friedrich, 1774-1840)만의 독자적인 회화적 소재는 아니다. 폐허에 대한 시각적 묘사는 이미 중세 말 ‘예수 탄생’이나 ‘동방박사들의 경배’ 도상의 배경을 이루며 등장했고, 헤르쿨라네움 발굴(1709), 폼페이 발굴(1748) 등의 고고학적 작업은 고대 그리스-로마의 기념비적인 유산에 대한 관심을 강화시켰다.⁵⁸⁾ 그리고 그랜드 투어(Grand Tour)와 함께 과거의 유적들을 재현하고 소유하려는 열망이 커져가면서, 무너진 고대의 흔적을 그리는 작업은 18세기 후반에 절정을 이루었다. 예를 들면 조반니 바티스타 피라네시(Giovanni Battista Piranesi, 1720-1778)의 <로마풍경: 포룸>(1755)과 같은 폐허의 베두타는 위대한 로마 제국의 과거에 대한 기록물이자, 완전함을 상실한 건축물이 오히려 미적 경험의 대상으로 부각되기 시작했다는 것을 보여준다. 폐허는 몰락한 문화에 대한 증거였지만, 다른 한편으로는 부정적인 형태 그 자체가 긍정적으로 평가되고, 독자적인 가치를 지닌 것으로 받아들여지게 되었다.⁵⁹⁾

무엇보다 프리드리히는 폐허가 된 건축물을 이미 지나가버린 영광을 기리는 데 사용하거나 미적인 만족감을 주는 기념비적인 잔해로 그려내지 않는다. 오히려 그는 <엘데나 수도원 폐허>(1824-1825)에서처럼 동시대인의 삶과 대비되는 과거의 건축물로 폐허를 부각시킨다. 무너져 내린 거대한 대성당은 무성한 이끼와 잡초로 뒤덮여 있고, 부서진 벽체 사이로 수많은 가지를 뻗으며 자라난 푸른 나무들은 인간의 수직적인 욕망이 일시적인 것에 지나지 않는다는 것을 보여준다. 이러한 폐허의 모습은 자연물도 아니고 건축물도 아닌 그 사이의 상태를 보여준다. 말하자면 인간이 만들어낸 것은 단지 한 순간에만 존재했을 뿐 이제는 자연의 일부분이 되어 버린 것이다.⁶⁰⁾ 이처럼 자연의 작업에 의해 해체되어가는 중세 건축물 앞으로 연기가 피어오르는 작은 오두막이 서 있다. 이 소박한 집의 한쪽 벽면은 폐허와 연결되어서 마치 쓰러져 가는 고딕 건축물의 일부처럼 보이지만, 앞마당에서 작업복을

57) Helmut Börsch-Supan, “Vergänglichkeit der Macht. Macht der Vergangenheit. Ruinen,” in *Der Traum vom Raum*, hrsg. Albrecht-Dürer-Gesellschaft (Marburg: Hitzeroth, 1986), 95-96.

58) Michel Makarius, *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit* (Paris: Flammarion, 2004), 39; Gérard Raulet, “Die Ruinen im ästhetischen Diskurs der Moderne,” in *Ruinen des Denkens. Denken in Ruinen*, Norbert Bolz, Willem van Reijen (Hrsg.) (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996), 180.

59) Hermann Sturm, “Gegenwartsformen der Vergangenheit—Zu einer Ästhetik des Diversen,” in *Ruinen des Denkens*, 114.

60) Thomas Lange, “Orientierungen an den Leerstellen der Geschichte. Zum Verhältnis von Gewordene m und Gemachtem in Ruinenbildern der Romantik,” in *Von Selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. Friedrich Weltzien (Berlin: Reimer), 77.

두른 남자가 등을 구부리고 앉은 노인과 한가롭게 대화하는 모습은 이곳이 버려진 과거의 장소인 동시에 현재 사람이 살아가는 공간이라는 것을 알려준다. 프리드리히는 무너진 고딕 성당 아래 완전한 형태의 농가를 배치함으로써 본래의 목적을 상실한 폐허와 동시대인의 삶이라는 서로 다른 시간 층위를 대비시킨다. 말하자면 과거와 현재가 혼재하는 풍경 속에서 폐허는 과거의 현재 형태이자 현재의 미래 형태를 암시하는 것이다.⁶¹⁾

특히 프리드리히가 고딕 양식의 수도원을 폐허로 강조하는 방식은 나폴레옹의 독일 침략으로 중세를 이상화하며, 구체제를 복원시키려는 당대 정치적 흐름과 거리를 두고 있었음을 주목하게 만든다. 카를 프리드리히 싱켈(Karl Friedrich Schinkel, 1781-1841)이 그린 <물가의 중세 도시>(1815)에서 먹구름이 가득한 하늘 아래 장엄하게 솟아오른 고딕 성당은 신성로마제국의 독수리가 그려진 흰 깃발을 펼치고, 이곳을 향해 가는 화려한 군주의 행렬은 시민의 열렬한 환호를 받는다. 더구나 1814년 프로이센의 프리드리히 빌헬름 3세가 나폴레옹과의 전쟁에서 처음으로 승리를 거두고 베를린에서 개선 행진을 벌인 후에 이 역사화가 그려졌다는 점을 고려한다면, 밝게 빛나는 중세 건축물은 프랑스의 압제에서 벗어난 독일을 암시하며 중세의 유산으로부터 미래의 희망을 찾으려는 이 시대의 역사관을 드러낸다. 왕정 체제로의 복귀가 고딕 양식이라는 미적 형식을 통해 지지되고 있었음은 하인리히 올리비어(Heinrich Olivier, 1783-1848)의 <성스러운 연합>(1815)에서도 확인된다. 중세 기사로 묘사된 삼국 동맹의 군주들이 완벽한 침두아치로 장식된 성당 교차부에 배치됨으로써 빈 회의의 목표는 로마 가톨릭교와 전략적으로 연결되고 정치적 타당성을 얻는다. 이와 달리 프리드리히는 시간의 흐름에 패배한 고딕 성당을 그려냄으로써 소멸해가는 중세 수도원은 이미 지나간 세계에 대한 기억에 불과하며, 지금 그곳에 살고 있는 사람들과 함께 새로운 시간으로 이어져야 하는 장소라는 점을 유추하게 만든다. 프리드리히에게 고딕 양식의 폐허는 되돌아오지 않는 과거라는 역사 인식과 맞닿아 있는 것이다.⁶²⁾

프리드리히의 풍경화에서 폐허가 된 수도원이 정치적 관점뿐 아니라 종교적 믿음과도 연결된다는 점은 <눈 속의 수도원 묘지>(1817-1819)를 통해 살펴볼 수 있다. 하늘 높이 솟아오른 침두아치의 고딕 대성당은 완벽했던 과거 형태를 상실한 채, 폐허로 남아 차가운 겨울 안개 속에서 서 있다. 허물어진 성당의 좌우에서 화면을 수직적으로 삼분할하는 두 그루의 거대한 떡갈나무는 세폭 제단화 형식을 상기시키며 대성당으로 들어가는 자연의 문을 형성한다. 헐벗은 나무 사이로 검은 옷을 입은 수도승의 행렬이 보이는데, 어깨에 관을 멘 이들은 무너진 성당문을 지나 불빛이 반짝이는 제단을 향해 걸어간다. 그들이 밟고 가는 흰 눈이 쌓인 전경은 흩어진 묘비와 말라버린 나뭇가지들, 얼어붙은 땅과 함께 이곳이 어떠한 생명체도 자라지 않는 죽음의 세계라는 것을 알려준다. 그러나 심판의 날과 같은 절망스러운 현재 상황은 먼 곳으로 관람자의 시선을 이끌어가는 수도승들의 움직임과 함께 극복된다. 왜냐하면 음울한 안개 속에서 유일하게 반짝이는 제단이 어두운 지상의 삶 이후에 만나게 되는 미래의 영생을 약속하기 때문이다. 이제 부서진 고딕 양식의 출입구는 얼어붙은 이 세계로부터 천상을 향한 미사로 이어지는 통로가 되는데, 수도승들의 어깨에 얹힌 검은 관이 정확하게 침두아치 아래 놓여 있다는 점을 주목하게 된다. 이로부터 죽음은 문과 마찬가지로

61) Raulet, "Die Ruinen," 182; Lange, "Orientierungen," 83.

62) Ulrich Schulze, *Ruinen gegen den konservativen Geist. Ein Bildmotiv bei Caspar David Friedrich* (Worms: Wernersche Verlag, 1987), 6-7. 프리드리히에게 폐허가 역사 인식과 관련되어 있다는 점은 당시 완벽한 형태를 갖추고 있던 마이센 성당을 무너진 형태로 변형한 작업에서도 알 수 있다. 이러한 태도는 당대의 정치 상황에 대한 화가의 미적인 대응으로 해석할 수 있지만, 현실에 대한 소극적인 참여 방식이라는 점 또한 간과할 수 없을 것이다.

로 하나의 단계에서 더 상승된 단계로 나아가는 경계지점이라는 것을 알 수 있다. 죽음과 문은 풍경화를 바라보는 관람자에게 전경의 지금 여기로부터 먼 미래로의 이동을 야기하는 심리적이고 사상적인 유희 도구가 되는 것이다.⁶³⁾ 나아가 프리드리히가 현재와 미래, 삶과 죽음, 구원과 부활로의 전이가 이루어지는 경계지를 폐허로 제시한 이유는 끊임없이 허물어져가는 건축물의 상태가 변화라는 의미를 전달하는 데 가장 적합한 형태였기 때문일 것이다.

여기에서 프리드리히의 풍경화 가운데 중세 성당이 폐허가 아닌 완전한 형태로 등장하는 경우를 간과해서는 안될 것이다. 예를 들어 <산 속의 십자가>(1811-1812)에서는 완벽한 고딕 양식의 서측 파사드가 안개 속에 모습을 드러내는데, 전나무로 가려진 하단부로 인해 지상의 건축물이라기보다 하늘에 떠오른 비-현실적인 신의 전당처럼 보인다. 높이 솟은 전나무들의 정수리와 뾰족한 첨탑이 대칭을 이루는 가운데 고딕 건축물은 돌로 만들어진 또 다른 전나무 숲으로 변해간다. 그 앞에서 전경의 바위 사이에 세워진 십자가는 환영처럼 나타난 성당의 중심축을 이루며 마치 천상의 건축물을 땅 위에서 대체하는 듯 보인다. 이처럼 자연과 종교 건축, 그리고 십자가를 대응시키며 풍경화를 종교화로 만드는 프리드리히의 태도는 그와 교류했던 신학자 프리드리히 쉐라이어마허(Friedrich Schleiermacher, 1768-1834)가 ‘종교는 유일신 하나님의 무한한 자연 안에 살고 있다’⁶⁴⁾고 주장한 자연 종교를 상기시킨다. 이로부터 프리드리히의 풍경화에서 고딕 성당이 지상의 가치를 벗어나 영적인 구원지로 묘사될 때 영원히 소멸하지 않는 형태를 제시한다는 사실을 짚어볼 수 있다. 프리드리히에게 신앙심(Christentum) 그 자체는 비-역사적인 것, 영원한 가치를 지닌 것이지만 종교가 인간을 지배했던 중세 시대는 <엘데나 수도원 폐허>가 말하는 것처럼 이미 쇠퇴한 역사의 한 시기이자 다시 돌아오지 않는 과거로 받아들여진 것이다.⁶⁵⁾

무엇보다도 프리드리히에게 있어 고딕 건축의 폐허가 현재에 대한 성찰을 미래의 새로운 질서로 이끌어간다는 명제는 <후텐의 무덤>(1823-1824)에서 가장 두드러진다. 허물어진 고딕 성당의 커다란 예침창 사이로 저녁노을이 스며드는 가운데, 허리에 칼을 찬 남성이 지팡이를 짚고 서서 석관을 바라보고 있다. 챙이 없는 검은 모자를 쓰고 옛 독일 복장을 한 그는 나폴레옹에 대항하는 의용군 뤼초브 사냥꾼(Lützower Jäger)의 일원으로, 해방 전쟁 시기의 독일 민족주의와 민주 국가에 대한 독일인들의 열망을 대변한다. 특히 석관 위에 놓인 투구 조각상의 받침에는 울리히 폰 후텐(Ulrich von Hutten, 1488-1523)의 이름이 쓰여 있는데, 이로 인해 동시대의 정치적 상황은 독일의 과거사에 대한 거울상이 된다. 즉 후텐은 종교 개혁을 주도한 마르틴 루터(Martin Luther, 1483-1546)를 지지하며 강력한 황제 국가를 거부한 인물이었고, 독일의 자유주의자들은 로마 가톨릭 교회와 왕정복고에 저항하는 자신들의 입장을 후텐과 연결하여 역사적 정당성을 얻고자 했다.⁶⁶⁾ 더욱이 프리드리히가 석관 정면에 나폴레옹의 독일 침략과 빈 체제를 반대하는 선동자들의 이름을 나열한 것은 조국의 자유를 위해 희생한 인물과 후텐을 동일시하려는 의도를 읽어내게 만든다.⁶⁷⁾

63) Otto von Simson, *Der Blick nach Innen. Vier Beiträge zur deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts* (Berlin: Hentrich, 1986), 34.

64) Friedrich Schleiermacher, *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (Stuttgart: Reclam, 1969), 35.

65) Peter Märker, *Geschichte als Natur. Untersuchungen zur Entwicklungsvorstellung bei Caspar David Friedrich* (Kiel: Univ. Diss., 1974), 94.

66) Märker, *Geschichte als Natur*, 84.

67) Schulze, *Ruinen gegen den konservativen Geist*, 8; Johannes Grave, *Caspar David Friedrich* (München: Prestel, 2012), 137. <후텐의 무덤>에는 ‘얀 1813(Jahn, 1813)’, ‘아르트 1813(Arnt, 1813)’,

따라서 후텐의 사망 300주년을 기념하여 제작된 <후텐의 무덤>은 자유주의 혁명이 실패하고 1819년 카를스바트 조약이 체결된 상황 하에서 프리드리히가 두 번째 종교 개혁을 기다리고 있다는 점을 유추하게 만든다. 그리고 변혁에 대한 기대는 후텐의 석관을 바라보며 내적으로 침잠하고 있는 인물보다도 그를 둘러싼 고딕 성당의 폐허를 통해 강화된다.⁶⁸⁾ 전경의 날카로운 엉덩퀴와 말라버린 나무들, 그리고 죽은 관목은 황폐한 현재를 보여주지만, 후텐의 석관 주변으로는 어린 참나무가 싱싱하게 자라나 창문사이로 일몰의 빛을 받고 있다. 부서진 고딕 성당의 길고 뾰족한 창문 위로는 소나무가 무성한 잎을 늘어뜨린 채, 마치 오래전부터 성당 벽에 뿌리를 내리고 살아왔다는 듯이 화면을 가득 채우고 있다. 그러므로 지금 선동자를 감옥처럼 둘러싸고 있는 고딕 성당이 최종적으로 무너지게 된다면, 그것은 외부의 어떤 물리적인 힘보다도 자연의 성장에 의해 이루어질 것이다. 폐허를 둘러싼 황혼이 어둠을 불러온 이후에 다시 아침의 태양으로 떠오르는 것처럼, 폐허로 대변되는 과거의 시간은 사라져가는 역사의 일부분이며, 지나간 제도를 극복하는 새로운 세계에 자리를 내주어야만 한다. 프리드리히는 중세 건축물의 소멸은 자연의 법칙에 대응시키고 있는 것이다.⁶⁹⁾

프리드리히가 탄생과 성장, 몰락이라는 자연의 흐름 속에 인간의 삶뿐 아니라 역사와 문명의 단계를 전달하기 위해 폐허를 삽입한다는 사실은 그가 반복적으로 제작한 계절 연작에서도 밝혀볼 수 있다. 1803년의 <<계절 연작>> 중 <겨울>은 폐허가 된 고딕 성당을 배경으로 무덤구덩이를 바라보며 노인이 앉아 있는데, 뼈대만 남은 중세 성당은 죽음과 몰락에 대한 기호인 동시에, 바다 위의 만월과 함께 새로운 삶으로 가는 구원의 통로가 된다. 이처럼 프리드리히가 계절의 종결점인 겨울과 건축물의 소멸인 폐허를 연결하면서 ‘변화’의 개념을 자극하는 것은 나사렛과 밀접했던 올리비아 형제가 그린 연작 <잘츠부르크와 베르호데스가텐의 일곱 지역>(1821-1822)과 비교할 때 더욱 분명하게 드러난다. 세례부터 죽음까지 인간의 삶을 일주일에 걸쳐 묘사한 이 석판화 연작에는 당시 잘 알려진 아름다운 여행지가 풍경으로 등장할 뿐 프리드리히의 계절 연작에서와 같이 자연과 인간, 역사의 과정을 상기시키는 건축적 전환이 나타나지 않는다.⁷⁰⁾ 프리드리히에게 겨울의 폐허는 현존하는 것과 소멸하는 것 사이의 변증법을 통해 삶과 죽음을 동시에 상징할 수 있는 회화적 요소였으며, 고통스러운 현재를 떠나 더 밝은 미래로 나아가는 시선을 내재하는 것이다.⁷¹⁾

프리드리히는 작품 활동 초기부터 엘테나 수도원과 같은 고딕 폐허에 주목했고, 사라져가는 건축물의 잔재를 황량한 대지와 험벗은 나무, 얼어붙은 겨울, 무덤 등과 함께 조합하였다. 폐허가 축조와 파괴라는 양가적 의미를 지닌 형태인 것처럼 프리드리히의 풍경화에서

‘슈타인 1813(Stein, 1813)’, ‘괴레스 1813(Görres 1813)’, ‘D...1821(D...1821)’, ‘F. 샤른호르스트(F. Scharnhorst)’라고 쓰여 있으며, 1813년이라는 연도는 명백히 나폴레옹의 지배를 거부하는 독일 해방전쟁과 연결된다. 프리드리히가 제시한 이들은 해방전쟁의 확산과 성공에 있어서 중요한 역할을 담당했을 뿐 아니라 왕정복고에 저항하는 ‘선동자들’이었던 것이다.

68) Grave, *Caspar David Friedrich*, 138-139. <후텐의 무덤>이 자유주의자들과 관련된 정치적 성격을 내포하고 있음에도 불구하고, 1824년 드레스덴과 1826년 함부르크에서 전시되었을 때는 이러한 연관성이 거의 드러나지 않았다. 왜냐하면 작품 제목이 ‘오래된 예배당의 잔해(Überresten einer alten Kapelle)’, ‘폐허를 통해 본 풍경(Durchblick durch einen Ruine)’으로 표기되어 있었기 때문이다. 이는 당시 선동자 추방과 엄격한 검열 속에서 왕정복고에 대한 직접적인 비판이 불가능했기 때문으로 여겨진다. 현재 석관 위에 적어 놓은 선동자들의 이름은 거의 알아볼 수 없이 흐릿하게 변색되어서, <후텐의 무덤>으로부터 민주 사회에 동조하는 프리드리히의 입장을 화면 내의 문자로 증명하는 것은 어려워 보인다.

69) Schulze, *Ruinen gegen den konservativen Geist*, 9-10.

70) Peter Märker, “Kunst als Erkenntnisform. Zu zwei Positionen der Romantik,” in *Romantik*, hrsg. Werner Busch (Annweiler : Plöger, 1987), 113-119.

71) Schulze, *Ruinen gegen den konservativen Geist*, 18-19.

자연의 시간 속에 파괴되어가는 고딕 대성당은 현재를 고정된 것이 아니라 유동적인 것으로 제시하는 역사의식을 자극한다.⁷²⁾ 즉 프리드리히의 폐허는 죽음 이후의 부활, 왕정복고를 벗어난 민주 사회, 고통스러운 현실을 극복하는 새로운 희망에 대한 사고를 일깨운다. 프리드리히는 진보적 보편문학을 주장했던 초기 낭만주의자들처럼 폐허를 통해 자연과 인간의 삶이 언제나 변화의 도중에 있다고 말하면서, 과거, 현재, 미래의 연관관계를 풍경 안에서 바라보게 만드는 것이다.

72) Lange, "Orientierungen," 81.

[토론문]

김숙영(홍익대학교)

논문 <카스파르 다비트 프리드리히와 페허의 풍경화>는 페허가 죽음 이후의 부활, 왕정복고를 벗어난 민주 사회, 고통스러운 현실을 극복하는 새로운 희망으로서 암시된다고 정연하게 설명합니다. 페허가 삶과 죽음을 동시에 상징하는 회화적 요소이며 현재와 미래를 연결하는 변화의 표징으로서 나타나는 맥락을 고찰합니다. 특히 논문은 페허 풍경화를 정치적 역사적 배경과 연관 지어 설명하여서 화가의 현실 인식을 들여다보게 합니다.

이와 관련하여, 세 가지 질문을 드리겠습니다.

1. 작품 <후텐의 무덤>에 관한 것입니다.

프리드리히는 페허가 된 고딕 성당을 통해 ‘과거의 권력과 욕망은 사라져버리는 일시적인 것으로 그렸다’고 했습니다. 달리 말해 독일이 중세 신성로마제국의 주역으로서 누린 영광은 소멸한 것으로, 봉건적 구체제는 몰락하는 것으로 그렸다는 뜻입니다. 이와는 반대로 <후텐의 무덤>에서는 프리드리히가 석관에 나폴레옹 침략과 빈 체제를 반대하는 선동자들의 이름을 새김으로써 독일 자족과 자유주의를 옹호하고 반동적 왕정 체제를 비판하는 화가 입장을 드러냅니다. 프로테스탄트였던 프리드리히 신념과 더불어 이해되는 부분입니다.

<후텐의 무덤>에서 화가는 엄혹한 사회 분위기에 불구하고 반체제적 성향을 드러낸 것으로 보이는데, 본문에서 다른 관점도 제시합니다. 선동자들을 가둔 감옥으로 비유되는 성당 벽의 해체가 ‘외부의 물리적인 힘보다도 자연의 생장에 의해 이루어질 것이다’라고 설명하고 있습니다. 그러니까 프리드리히의 정치관은 변혁보다는 자연의 순리에 기대는 어찌 보면, 소극적이고 현실 도피적인 관념에 가깝다고 볼 수도 있을까요? 발표자님의 생각을 듣고 싶습니다.

덧붙여, 프리드리히가 후텐의 사망 300주년을 기념한 작품이라고 했는데 개인적으로 제작한 것인지, 아니면 주문을 받았거나 특정 집단을 위해 그린 것인지 제작 배경에 얽힌 이야기를 알고 계신다면 말씀 부탁드립니다.

2. 초기 낭만주의 문학과 관계의 부연 설명해주시면 좋겠습니다.

본문에서 언급하신 진보적 보편 문학이란 무엇이며, 이를 주창한 낭만주의 시인이자 철학자 술레겔 형제와 프리드리히가 어떤 교류가 있었는지 알고 싶습니다. 술레겔이 만든 진보적 성격의 문학잡지 <아테네움>과 프리드리히의 작품세계가 교차하는 부분이 있는지, 이에 관해 혹시 읽은 자료나 발표자님 의견이 있으시면 공유 부탁드립니다. 그리고 1800년대 초 청년 독일 작가들은 독일을 개혁하고 자유주의적 민주주의를 도입하려 했으며 문학을 수단으로 현실에 개입하려는 운동을 펼쳤습니다. 프리드리히가 이들 진보적 문인과 교감한 부분이 있었는지 궁금합니다.

3. 프리드리히가 페허 풍경화를 그리기 시작한 시점이 언제였는지요. 고딕 성당과 낡은 수도원은 화가 주변의 구체적인 실물을 재현한 것인지, 아니면 상상의 산물도 그렸는지 답변 해주시면 감사하겠습니다.

畫龍祈雨祭, 그림의 呪術力으로 재난을 극복하다

고연희(성균관대학교)

畫龍祈雨祭, 그림의 呪術力으로 재난을 극복하다

고연희(성균관대학교)

I. 머리말

그림으로 재난을 극복했던 역사적 사례를 미술사 영역에서 논하고자, 이 글은 전근대기 농경사회에서 가뭄이라는 심각한 재난에 대응하였던 祈雨祭의 일부 절차인 畫龍祈雨祭의 측면을 살피고자 한다. ‘화룡기우제’는 기우제의 한 절차로 龍의 형상을 그려서 걸고 비 내리기를 기도한 후 사용한 용 그림을 (불에 태우고) 물에 넣는 과정을 말한다. 여기서 ‘畫龍’이란 말은 ‘용을 그리다’로 해석하는 것이 문맥에 적합하기도 하고, 혹은 ‘용 그림’을 의미하기도 한다. 기우제에서의 畫龍은 한국에서는 신라시대로부터, 중국에서는 漢代로부터 기록이 나타난다. 이 글은 고려시대와 조선시대의 기우제에 나타났던 畫龍의 양상을 중심 대상으로 할 것이다. 기우제에 대하여는 다각적 연구가 이루어지고 있는데, 한국의 畫龍祈雨를 다룬 본격적 연구는 아직 없다. 기우제에 사용된 畫龍은 그림이라는 점에서 美術史의 영역이지만, 畫龍祈雨祭에 사용된 용그림이 전해질 수 없는 상황으로 인하여 시각자료의 형태적 측면을 중시하는 미술사 학계의 연구대상이 되기에는 적절치 못했을 것이다.⁷³⁾

기우제 속에서의 畫龍을 논하고자 하는 이 연구는 우선 고려와 조선에서 치루어진 기우제의 양상을 살피고자 한다. 이 의례의 속성에 대한 전반적인 역사적 이해를 기반으로 기우제에 화룡이 실현된 역사적 전개 양상을 파악할 수 있기 때문이다. 화룡기우의 역사적 변화양상에 대한 구체적 재현은 현재 어려운 상황이지만, 기우제에 관련된 문헌기록을 면밀하게 조사하여 화룡 제작의 양태와 변화상을 추적해보려고 한다. 나아가, 이 글은 가뭄의 재난 속에서 그림이 담당할 능력, 말하자면 그림으로 어려움을 극복한 역사적 사실 속에서 그림이 가지는 呪術力의 의미를 짚어보고자 한다.

II. 기우제의 전개

고려와 조선에서 치루어진 기우제는 농경사회에서 절대 재난인 가뭄을 해결하고자 했던 범국가적 제례였고, 종교적, 민속적, 철학적 요소들이 혼재되어 전근대기의 삶 속에 자리 잡고 있던 거대한 의식이었기에 기우제의 양상을 통하여 해당 사회의 여러 측면을 살필 수 있

73) 중국의 畫龍祈雨를 대상으로 한 미술사학계의 연구로, Jennifer Purtle, “The Pictorial Form of a Zoomorphic Ecology: Dragons and Their Painters in Song and Southern Song China” Jerome Silbergeld and Eugene Y. Wang. *The Zoomorphic Imagination in Chinese Art and Culture*. (University of Hawaii Press, 2016) pp.253-287가 있는데, Purtle교수는 문헌기록을 통하여 기우제에 사용된 용그림을 다시 그려서 보여주는 작업으로 시각적 요구에 대응하였다. 문헌기록을 통하여 시각자료의 정확한 실상을 보여주는 것은 불가능하지만, 문헌기록은 해당 시각자료에 대한 당시의 관점을 반영한다는 의미 측면에서 더욱 중시되어 다루어질 필요가 있다.

다. 이에 기우제에 관련된 논의는 여러 학계에서 이루어지고 있는 실정이다.⁷⁴⁾ 고려와 조선의 문헌자료에 소개되는 祈雨祭 관련 기사는 역사서, 왕실 기록, 관청 기록, 기우제 전문 기록 뿐 아니라 개인 시문에도 다양한 표현으로 풍부한 양이 전하고 있다. 여기서는 畫龍祈雨를 파악하고 논하기 위한 차원에서, 국가에서 주도한 기우제를 중심으로 역사적 흐름과 그 특성을 간략하게 살펴보고자 한다.

우선, 기우제는 巫俗, 佛敎, 道敎에 관련된 종교인들이 참여하는 종교의례의 속성이 지속되었다. 기우제에의 무당 참여는 『周禮』의 “雩祭(기우제)에 巫人이 춤추고 노래하고 곡을 한다”와 『春秋繁露』에 실린 ‘暴巫’(무인에게 벌을 쏘여 고통을 줌)⁷⁵⁾ 유래로 하면서 고려와 조선에서 지속되었다. 『고려사』와 조선왕조실록에 ‘聚巫’/‘集巫覡’/‘會巫’/‘用巫’로 ‘禱雨’/‘祈雨’한다는 표현들이 그것으로,⁷⁶⁾ 한국의 국행 기우제에 무당이 동원된 공식 기록은 1021년으로부터 1647년까지 나타난다. 이 가운데 폭력적인 ‘曝巫’는 특정 희생양을 만들어 고통을 전가함으로써 사회의 질서를 유지시키는 종교문화적 장치로 해석되고 있다.⁷⁷⁾ 기우제의 무속 측면은 무속의 사회적 영향력과 정치적 활용을 복합적으로 보여주는 사례라고 할 수 있다.

불교적 의례로 佛力을 실현하는 양상도 한반도에서 삼국시대로부터 기우제에 지속되었다. 6-7세기의 고구려와 백제 출신 승려, 고려의 國師들이 讀經을 하자 비가 내렸다는 기록들과 같이 불승의 능력을 보여주는 사례들은⁷⁸⁾ 佛敎 宣敎의 면모를 보여주면서⁷⁹⁾ 고려시대 기우제의 특성이 되었다. 고려 문인 李穡(1328-1396)의 시를 보면, 왕실의 참을 사찰로 옮기는 行香이 기우제에서 매우 중시된 상황도 알 수 있다. “하늘을 감격시키고자 재상들은 애를 태우고, 승려들은 부처를 부르며 미친 듯이 달렸지(宰相憂勞圖感格, 群僧呼佛走若狂),”라고 하고, 다음과 같이 당시의 상황을 설명했다.

“祈雨祭를 지낼 때 行香使의 임무가 가장 어려운 것으로 꼽힌다. 그런 까닭에 며칠이 지나도 효과가 없거나 아니면 한나절이 채 지나지 않아서 비가 내리는 데에 따라, 행향사의 정성을 따지게 되고 국가의 행불행을 논하게 된다.”⁸⁰⁾

74) 기우제에 관련한 한국학계의 연구는 철학, 종교학, 정치학, 역사학, 문학, 민속학 등에서 이루어졌다. 이러한 선행연구에 대하여 논의를 진행하면서 관련 연구를 소개하겠다.

75) 『春秋繁露』 卷16, 「求雨」

76) 일례로, 조선왕조실록에서 ‘聚巫祈雨’을 검색하면, 『세종실록』 22년(1440) 4월25일, 세종 31년(1449) 6월3일, 단종 3년(1455) 5월10일 기사 및 趙又新(1583~1650), 『白潭遺集』 卷1, 「過盤松, 觀聚巫祈雨」 등에 보인다.

77) 崔鍾成, 「國行 무당 祈雨祭의 歷史的 研究」, 『震檀學報』 86 (1998), pp.49-72; 최중성, 「國行祈雨祭와 民間祈雨祭의 비교연구 - 시체처리와 제물처리를 중심으로」, 『종교학연구』 16, 1997.

78) 고려시대 기우제의 전반적 상황은 채미희, 「고려시기의 국행기우제」 (한국교원대 석사논문, 2005)에서 조사되어 있으며; 불교 기우제의 구체적 내용에 대하여는 한상길, 「한국불교 기우제 연구」, 『민족문화연구』 89 (2020.11), pp.171-203에 상세하다.

79) 기우제를 통한 불교 宣敎 및 정치적 성격에 관하여, 기우제의 효과로 몽골지역에 티벳불교 선교가 이루어졌던 사례를 보고한 연구가 있다. Hanung Kim, “Rainmakers for the Cosmopolitan Empire: A Historical and Religious Study of 18th Century Tibetan Rainmaking Rituals in the Qing Dynasty.” *Religions*, 2020.11.

80) 李穡, 『牧隱詩藁』 卷29, 「天未明有雨, 屋漏霑衾, 驚喜作幸哉歌」, “宰相憂勞圖感格, 群僧呼佛走若狂. …祈雨行香使, 其任最難. 故雖累日不成, 或未半日而雨, 誠不誠歟, 幸不幸歟.”

讀經과 行香 등의 불교식 기우방식은 조선시대 僧徒祈雨로 이어졌다. 조선의 국행기우제에 불승 참여의 절차는 공식적으로는 성종 16년(1485)까지 유지되었으나, 그 이후에도 조선시대 사찰과 연계된 기우제가 그치지 않았다. 1411년에 太宗이 祈雨祭에서의 行香을 금지시킨 것은 유불간 정책 갈등을 보여준다.

佛宇에 비를 비는 것은 예전에 그 예가 없고, 하물며 내가 전번에 부처에게 비를 빌었을 때에도 조금도 응험이 없었다. 불도가 비록 영험이 있다 하더라도 세상에 指空 같은 불승이 없는데, 어찌 그 응험이 있겠느냐.”⁸¹⁾

4년 뒤 1415년, 太宗은 ‘宋朝의 畫龍祈雨’를 택하라고 명하였다. 뒤에서 자세히 살펴겠지만, 송조의 화룡기우는 화가가 용을 그리는 행위에 주력하는 방식이다. 그러나 “무당이나 불당에 빌면서 바라는 일 같은 여전히 좋지 않은 습속이 남아 있다”는 申欽(1566-1628)의 한탄,⁸²⁾ 불승과 무속으로 치르는 기우제가 옳지 않다는 丁若鏞(1762-1836)의 가르침에 이르기까지⁸³⁾ 조선후기까지 불승과 무격이 동반되는 기우제는 그치지 않았다. 조선후기 괘불 연구는 사찰 기우제에 관련한 증거자료가 된다.⁸⁴⁾ 이와 같이 기우제에 동반된 종교 의례는 해당 종교의 사회적 위상을 반영하면서 그 위상에 상응하는 효력을 발휘했다고 말할 수 있다.

한편 기우제는 언제나 위정자의 판단을 요구한다는 정치적 성격에서 벗어날 수 없다. 국행 기우제는 종교계의 참여를 요청하였고, 정부의 대국민 정책과 백성들의 거국적 참여를 포함하였다. 위에서 무격과 불승의 참여만을 보았지만 그 외에 도교무리들을 불러 도교경전을 읽게하고 맹인을 부르거나 아이들을 동원하여 도마뱀에게 노래를 부르게 하는 등의 결정도 왕실에서 하였다. 또한 동아시아 고대의 정치사상인 天人感應에 기반하여 최고지도자는 自責하며 일상의 불편을 감수하는 태도를 보이면서 백성에게 각종 禁忌를 요구하고 동시에 救恤과 赦免 등의 복지정책을 펼치는 데, 이 또한 유래가 깊은 기우제의 요소이다. 殷나라 湯王이 六事로 自責하며 기우제를 지냈다는 기록이 있어,⁸⁵⁾ 위정자들에게 모범으로 받아들여졌다. 그 예로 고려 宣宗이 1008년 기우제에서의 자책은 탕왕의 자책내용과 대동소이하며,⁸⁶⁾ 고려조 선종의 자책하며 기우제를 지내서 비가 내렸던 사실은 다시 조선왕조에서 중

81) 『태종실록』 11년, 1411.7.15. 指空은 인도에서 온 이역의 불승으로 고려 충숙왕 때 王師가 되었다. 『고려사절요』의 “胡僧 指空이 延福亭에서 설교하니, 남녀가 분주히 달려가 들었다. ...백성에게 돼지 기르는 것을 매우 엄중하게 금하니, 고을 사람들이 기르던 돼지를 하룻 동안에 모두 죽였다”는 기록을 보건대, 능력이 널리 인정된 佛僧이었다.

82) 申欽, 『象村集』 卷52, 求正錄(上), 春城錄.

83) 丁若鏞, 『牧民心書』 卷7, 祭祀, 禮典第一條, “祈雨之祭, 祈于天也. 今之祈雨, 戲慢褻瀆, 大非禮也”

84) 또한 조선후기 사찰의 掛佛에 대한 연구들이 사찰 기우제의 영향력을 보여주고 있다. 이영윤, 「불사성공록을 통해 본 남장사 괘불, 상주 남장사 괘불탱, 통도사성보박물관 괘불탱 특별전 6, (2002); 이영숙, 「조선후기 괘불탱 연구」, (동국대 박사학위논문, 2003) 등 참조.

85) 『呂氏春秋』 順民篇. “殷나라 7년 큰 가뭄에, 湯王 祈雨하면서 여섯 가지 일로써 自責하기를, “정치가 節度에 맞지 않는가. 백성이 失職하였는가. 宮室이 높은가. 총애하는 여자의 간청이 많은가. 뇌물이 행하는가. 참소하는 자가 많은가”라 하니. 말이 채 끝나기도 전에 큰비가 내렸다.”

86) 『高麗史節要』 卷6, 宣宗朝, 1088년 기사, “백관을 거느리고 南郊에 나가서 두 번 기우제를 지내고, 여섯 가지 일로 自責하기를, “정령이 한결같지 않았던가. 백성이 실직하였는가. 궁궐이 높은가. 총애하는 여자의 간청이 많았던가. 뇌물 꾸러미가 나돌았던가. 참소하는 사람이 성했던가.” 하고 ...”

은 사례로 소환되곤 하였다. 또한 기우제 동안 관가의 금기 및 백성들의 생활에 영향을 주는 금기 내용들을 국가가 결정했다. 고려 의종 때 崔允儀 등이 “唐制를 雜菜”한 『詳定古今禮文』에는 원나라에서 편찬된 『文獻通考』 「郊社考」의 기우제 기사가 포함되어 있으며, 고려와 조선에서의 이를 수용한 금기 정책을 유지하였다. 이 기록에 따르면, 기우제 동안 屠殺을 금하고 官馬에게 穀을 먹이지 않는 등의 금기 내용과 ‘徙市’(중심 시장을 닫고 다른 길로 시장을 옮김) 등이 실려 있다.⁸⁷⁾

조선에서는 이러한 대국민적 기우제 정책을 기반으로 정치적 道德主義가 강화되는 경향이 뚜렷하게 나타난다. 性理學의 우세 속에서 朱熹의 도덕주의적 자연관과⁸⁸⁾ 예법의 존중은 영향력을 행사하여 왕의 근신을 강조하는 학자들의 권유가 지속적으로 올라왔다. 중종대에 작성된 기우제에 관련하여 후대에 증빙이 될(“以憑後考”) 초안에도 지도자의 금기와 근신의 내용이 주를 이루는 양상을 보여준다.⁸⁹⁾ 이러한 논리 속에서 가뭄에 대한 정치적 책임의 문건을 빌미로 정치적 분쟁이 일어났던 사례도⁹⁰⁾ 나타났다.

요컨대, 고려와 조선에서 기우제는 범국가적 행사였고, 당시의 철학적 사유와 과학적 수준에 기반하여, 각종 종교적 영향력과 정책적 요소가 동반된 의례이자 행사였다. 고려에서는 민속적, 종교적으로 무속의 역할과 스님의 역할을 사회적으로 부각시켜주는 속성이 있었고, 조선에서는 유가적 해석으로 불력을 위축시키고자 하는 노력이 수반되었으나, 불교와 무속의 참여가 지속됨으로써 종교적 위력의 사회적 실상이 드러나는 속성이 있다. 전반적으로는 기우제는 궁극적으로 가뭄이란 재난을 극복하려는 행위였고 당시의 사유수준과 과학지식을 보여주는 자료이지만, 위에서 살펴본 바와 같이, 기우제의 오랜 지속에는 국가적 정책 반영과 종교적 능력 과시 등으로 기우제가 수단화되는 상황들이 복잡하게 얽혀 있었음을 알 수 있다.

III. 기우제의 ‘畫龍’

1. 祈雨를 이끄는 龍

앞에서 살펴본 바와 같이 기우제는 종교적 의례이자 정치적 행사였다. 여기서는 기우제의 속성이 시각적으로 드러나는 기우제용 시각자료였던 造形物을 보고자 한다. 기록을 통하여 보면 기우제에서의 지속적으로 활용된 조형적 시각물은 그림으로 그리는 畫龍 외에 흙

87) 고려시대의 徙市에 대하여는, 김태현, 「고려전기 개경시장과 사시(徙市) 기우제 - 『고려도경』 속 허시의 실체」, 『한국사연구』 191, (2020.12) pp.175-213 참조.

88) 朱熹의 자연관에 대한 연구가 많은데, 祈雨祭와의 연관 본격적으로 다룬 연구는 조남호, 「인설, 권농문, 기우제를 통해 본 주희의 자연관」, 『동서철학연구』 69 (2013.9) pp.139-157; 王果, 「誘捕衆神, 朱熹祈雨思想與實踐」 (四川大學 碩士學位論文, 2006)가 있어 도움이 된다.

89) 『中宗實錄』 35년(1540) 5월 10일 기사, 經史에 실린 祈雨의 항목을 2통 옮겨 적어 禮曹와 承政院에 하나씩 두어 후대에 자료로 삼도록 하였는데, 그 내용은 『周禮』, 『大學衍義補』, 『文獻通考』, 『高麗史』, 『事文類聚』, 『群書考索』, 『董子春秋』 등에서 선정한 기우제 항목이다.

90) 이지영, 「1681년 박상한 기우제문 사건을 통해 본 청주의 사족 갈등」, 『한국문화』 82 (2019.8, pp.36-60 참조.

로 만드는 土龍, 풀로 만든 草龍, 芻龍, 호랑이의 얼굴 모양을 조형했던 것으로 보이는 虎頭 등이 활용되었다. 이렇듯 기우제에서 활용한 조형의 대상은 대개 상상의 동물인 龍이었다.

기우제에서 용의 형상을 활용하는 근거와 유래는, 龍의 속성과 龍의 시각화 기능을 연결시켜 기술한 다음의 글로 잘 알려져 있다. 後漢시대 王充(27- 약 97)의 글이다.

楚나라 葉公이 용을 좋아하여, 담벽과 사발 및 단지에 모두 용의 형상을 그려놓았다[畫龍象]. 진짜 용[眞龍]이 이를 듣고 내려왔다. 대개 용은 雲雨와 同氣라, 같은 類를 따라 능히 감응한다. 葉公이 용을 그려서[爲畫] 진짜 용을 불러들였으니, 지금 雲雨를 부르지 못하겠는가.⁹¹⁾

여기서 전제가 되는 “龍은 雲雨와 同氣라”는 용의 속성은, 『주역』 乾卦 文言의 “구름은 용을 따르고 바람은 범을 쫓는다(雲從龍, 風從虎)”와 상응하는 내용이다.

아울러 상기한 불교식 雲雨道場을 제공하는 『雲雨經』, 즉 6세기 수나라에서 한역된 『大雲輪請雨經』에서도 龍의 역할이 중시되고 있었다.

그대 大龍王이여, 만약 천신이나 사람 중에 大慈悲을 행하는 자가 있으면, 이러한 한량없고 끝없는 이익이 되는 일들을 얻는다. 그러므로 용왕이여, 身・口・意의 3業에 있어서 항상 저 대자비를 행하여야 한다. 다시 용왕이여, 다라니가 있으니, 이것의 이름을 施一切衆生安이라고 한다. 그대 모든 용왕들이 이 다라니를 항상 독송하며 끊임없이 생각하여 받아 지니면, 모든 용의 괴로움을 없애주고 안락을 얻을 것이다. 이 말을 들은 저 모든 용왕들이 안락을 얻고 나서는, 곧 염부제에 때맞추어 단비를 내려 모든 나무・수풀・약초・곡식의 싹들이 잘 자라서 맛있는 음식물을 내도록 할 것이다.”⁹²⁾

2. 고려시대의 畫龍과 土龍

이 글에서는 기우제에서의 畫龍을 파악하는 과정에서 土龍을 함께 살피고자 한다. 화룡과 토룡은 각각 繪畫/工藝로 그 류를 달리하지만, 龍의 상상적 위력을 시각적으로 조형하면서 의례의 효과적 진행을 도왔다는 점에서 그 역할이 공통적이며, 뒤에서 살피겠지만 조선의 畫龍은 土龍의 전통을 기반으로 하는 양상이 나타나는 것으로 보이기 때문이다.

한국 기우제에 사용된 畫龍의 이른 예는 『三國史記』에 실린 바 신라 眞平王 50년(629년) “여름에 큰 가뭄이 들어, 시장을 옮기고 용을 그려 비를 빌었다(夏大旱, 移市, 畫龍祈雨)”에 나타나고, ‘토룡’이 표기된 가장 이른 기록은 아래 제시하는 고려 1021년의 기록이다. 이후 고려시대 기우제 기록의 표현을 살피면 畫龍보다 土龍이 중시되었던 것으로 보이며 이러한 상황은 조선으로도 이어졌다. 『高麗史』에서 기우제를 위한 土龍의 표현은 3회(1021, 1086, 1123), 기우제를 위한 畫龍의 표현은 2회(1086, 1089)이다. 여기서 ‘畫龍’

91) 王充, 『論衡』 「亂龍」, “楚葉公好龍, 墻壁孟樽皆畫龍象. 眞龍聞而下之, 夫龍與雲雨同氣. 故能感動, 以類相從. 葉公以爲畫致眞龍, 今獨何以不能致雲雨.” 黃暉 撰, 『論衡校釋』 3, 中華書局, 1995

92) 불교기록문화유산 아카이브 서비스 시스템: 통합대장경, <http://kabc.dongguk>의 번역에 의거함.

의 뜻은 “용을 그리다”로 해석하고자 하며, 따라서 “토룡을 만들다”는 ‘造土龍’(作土龍)’으로 대응시킴이 옳겠다.

1021년 5월 6일, 南省庭에서 土龍을 만들고[造土龍] 巫覡을 모아 비를 빌다.⁹³⁾

1086년 4월 14일. 有司에서 오랜 가뭄 때문에 造土龍 하고 또 民家에서 龍을 그려[畫龍] 비를 기도하도록 하자고 청하였다. 왕이 따랐다. 이날 徙市(시장을 옮김)하였다.⁹⁴⁾

1089년 5월 6일, 날이 가물자 유사에 명하여 畫龍하여 비를 빌게 하고 향시를 열고 뻐를 묻어주도록 하였다.⁹⁵⁾

1123년 5. 12. “造土龍하여 무격을 모아 비를 빌다.”⁹⁶⁾

여기서 추가적으로 참조해야 할 자료가 있다. 고려 기후제에서 『雲雨經』을 읊었고 이러한 기후제를 ‘운우도량(雲雨道場)’이라 불렀던 점이다. 예컨대, 1085년 “가뭄이 계속되므로 해당 관청에 명하여 臨海院에서 이레 동안 『雲雨經』을 강설하게 하고 또 산악에 비를 빌게 하였다.” 『운우경』의 내용은 畫龍을 요구하고 있었다. “사방 10m 가량의 도랑에 사방 8m, 높이 30cm 정도의 단을 만든다. 단 중앙에 다시 높은 자리를 만들고 푸른 휘장을 두른다. 중앙 단에서 180cm 떨어진 사방에 소똥으로 용의 형상을 그린다. 도랑의 사방에는 화병과 향로를 두어 장식한다. 또한 사방에는 3m 높이의 푸른 깃발 4개씩을 세운다.”는 구체적인 畫龍의 방식이 지시되고 있다.⁹⁷⁾ 고려의 고종 30년(1243) 5월, 공민왕 3년(1354) 5월에 거듭 실시된 ‘雲雨道場’의 기록을 포함한다면, 고려시대 기후제에서 『운우경』이 제안하는 畫龍의 사례가 추가적으로 파악될 가능성이 있다. 또한 위에서 언급한 畫龍의 기사도 그러한 내용으로 추정할 수 있다. 왜냐하면 1086년 “民家에서 畫龍을 하도록” 하였다는 기록으로 미루어 전문적인 화가의 활동은 아닌 것으로 보이기 때문이다.

참고로, 앞 장에서 보인 바 고려 불승의 行香의 역할을 고려할 때 불교적 기후제 속에서 용을 불러 비를 내리도록 했던 고려 기후제의 내용은 국립중앙박물관 소장 <雙龍紋鏡> (圖) 문양에 표현된 것으로 해석할 수 있다. 이 동경에 雙龍, 雲氣紋이 있고 하단의 香爐에서 향이 오르고 문양에 주목한 이전 연구는 이를 儀禮의 표현으로 추정하였다.⁹⁸⁾ 용과 관련된 대표적 의례는 기후제였기 때문이다.

토룡과 화룡을 기후제에 사용하는 유래는 기존의 기후제 논고에 산견되는 ‘造土龍’의 사례로 추적할 수 있다. 商代 갑골문에서의 “作土龍”의 문건,⁹⁹⁾ 『山海經』에 실린 “용에 상응하는 형상을 만들어 이내 큰 비를 얻었다(爲應龍之狀 乃得大雨)”의 사례,¹⁰⁰⁾ 『後漢書』의

93) 『高麗史』 世家, 卷4, 1021. 5. 6, “造土龍於南省庭中, 集巫覡禱雨.”

94) 『高麗史』 志, 卷8, 1086. 4. 14. “有司, 以久旱, 請造土龍又於民家畫龍禱雨, 王從之. 是日徙市.”

95) 『高麗史』 志, 卷8, 1089. 5. 6. “以旱, 命有司, 畫龍禱雨, 巷市掩骼.”

96) 『高麗史』 世家, 卷15, 1123. 5. 12. “造土龍聚巫禱雨.”

97) 고려의 불교식 기후제 및 경전의 관련에 대하여, 한상길 앞 논문에서 크게 힘입었다.

98) 최주연, 「고려시대 쌍룡문경(雙龍紋鏡) 유입(流入)과 독자성(獨自性)」, 『문화재』 52-2 (2019. 6), pp.142-171.

99) 裘錫圭, 「說卜辭的焚巫庭與作土龍」, 胡厚宣編, 『甲骨文與殷商史』 (上海古籍出版社, 1983) 참조

100) 『山海經』, 「大荒東經」, “大荒東北隅中 有山名曰凶犁土丘 應龍處南極 殺蚩尤與夸父 不得復上 故下數旱 旱而 爲應龍之狀 乃得大雨”

‘作土龍’의 이유로 “용이 나타나면 곧 바람과 비가 일어나 용을 맞이하고 보내므로, 그 같은 용을 모방하여 만든다”는 기록,¹⁰¹⁾ 『淮南子』에 ‘作土龍’의 이유로 “흙룡을 만들어 용을 형상화하면 구름이 용을 따르므로 비에 이르게 된다.”¹⁰²⁾고 한 일련의 기록이 있고 『春秋繁露』 ‘求雨’편에는 토룡의 제작방식이 상세하게 기록되어 있어 이가 중국의 송대 토룡제작이나 조선의 토룡제작에 영향을 주었던 것으로 보이는데, 다만 고려시대 토룡이 어떠한 양태로 제작되었는지에 대하여는 고려시대의 구체기록이 부족한 실정이다.

3. 조선초기의 송대 화룡기우법의 시작

조선 왕실의 주도하에 祈雨祭에서 畫龍祭를 지냈다는 실록의 기록을 찾아보면, 1411년 3회, 1413년, 1414년, 1415년, 1416년, 1427년, 1428년, 1435년, 1436년 2회, 1440년, 1443년 2회, 1449년, 1469년, 1474년, 1482년, 1485년, 1527년, 1595년, 1597년, 1777년, 1798년에서 볼 수 있다.¹⁰³⁾

이 가운데 주목할 만한 기사는 태종대 1411년과 1413년의 기사에서 각각 “崔德義를 보내어 畫龍祭를 楊津에 베풀게 하였다”와 “崔德義를 보내어 楮子島에서 畫龍祭를 행하였다”는 문장이다. 太宗은 畫龍祭에 각별한 관심을 기울이고 있었던 것으로 보인다. 이어서 1415년, 태종은 ‘宋朝 景德 3년의 ‘畫龍祈雨’를 따르라는 지시를 내렸다.

(태종이) 北郊에서 비를 빌고 유사에게 명하였다. “이제부터 畫龍祈雨는 宋朝 景德 3년에 頒行한 법식에 의하여 행하라.”¹⁰⁴⁾

이로 보아 태종은 최덕의와 함께 송조의 새로운 화룡법을 시도해보고 결정하여 선포했던 것으로 보인다. 이 당시에 또한 金宗直(1431-1492)은 그의 선친 金叔滋(1389-1456)가 ‘송조의 화룡기우’로 효험을 보았다고 기록하여, 국가시책에 부합하는 태도를 보여주었다.

경오년, 개령에 있을 적에는 4월부터 6월까지 비가 내리지 않았는데, 그 후 3일만 더 비가 내리지 않으면 장차 큰 흉년이 들게 되었다. 그러자 선공(김숙자)께서 宋朝에서 용을 그려 비를 빌던 방법[宋朝畫龍祈雨之法]을 상고하여, 長浦에 나가서 용(그림)을 壇 위에 걸었다. 재계하던 날에 약간의 비가 내렸고, 祭를 마치고 나서는 어둑한 새벽부터 큰비가 내리기 시작하여 3일 동안을 그치지 않으니, 백성들이 칭송하였다. “우리 관장이 복을 지키어, 단비가 성하게 내리니. 우리 백성을 먹여 주는 것은, 곧 우리 관장의 은택이로다.” 宗直이 마침내 喜雨의 글을 짓게 되었다.¹⁰⁵⁾

101) 『後漢書』, 志5, 禮儀志, 桓潭 註, “劉歆致雨, 具作土龍, 吹律及諸方術 無不備設. 潭問求雨. 所以爲土龍, 何也. 曰, 龍見者, 輒有風雨興起, 以迎送之, 故緣其象類而爲之.”

102) 『淮南子』, “作土龍以像龍 雲從龍 故致雨也.”

103) 이는, 조선왕조실록의 기사에서 ‘畫龍’을 검색한 후, 기우제의 화룡제 기사를 추려낸 결과이다.

104) 『태종실록』 1415 祈雨於北郊, 命攸司自今畫龍祈雨, 依宋朝景德三年頒行規式行之.

105) 金宗直, 『佔畢齋集』 彝尊錄(下), ‘先公事業 第四’ 庚午年, 在開寧, 自四月至六月不雨, 更三日不得雨, 則歲將大荒. 先公按宋朝畫龍祈雨之法, 詣長浦掛龍壇上. 齋之日, 小雨. 既祭, 自昧爽大雨, 三日不止. 民頌曰, 吾官守社, 甘澍翁至. 粒我蒸民, 吾官之賜. 宗直遂有喜雨誌.”

그러면, “宋朝 景德 3년의 畫龍祈雨” (혹은 “宋朝畫龍祈雨法”)이라는 것은 어떠한 방식의 화룡제였을까? 이에 대하여는 『宋史』의 기록이 매우 구체적이다.

景德 3년 (음력)5월, 가뭄이 들었다. ‘畫龍祈雨法’을 有司가 간행하였다. “그 법이다. 물가 혹은 숲이 깊은 곳에 庚辛壬癸의 날에 刺史, 縣令, 帥耆老 등이 목욕재계하고 먼저 술과 고기로 토지신에게 오실 것을 고하여 명한다. 사각모양 제단[方壇]을 삼단으로 쌓는데, 높이는 2척이요 넓이는 1장 3척으로 한다. 제단 밖으로 20보는 백색 동앗줄로 경계를 삼는다. 제단 위에는 대나무 가지를 세우고 畫龍을 펼쳐 건다. 그 그림은 흰 비단바탕으로 하고, 상단에는 검은 색 물고기가 좌측으로 돌아보는 것을 그리고 천원天龍과 십성十星으로 두른다. 가운데에는 백룡이 검은 색 구름을 토한다. 아래에는 물과 파도를 그리고 거북이 좌측으로 돌아보는 검은 기운이 선을 이루며 토한다. 금은과 주단(붉은 안료)로 용의 형태를 장식한다. 또한 검은 휘장을 설치한다. 거위의 목을 갈라 피를 대야에 받고 버드나무가지로 용머리에 물을 뿌린다. 비가 충분히 내리는 3일을 기다려, 수태지 한 마리로 제사를 지낸다. 화룡은 거두어 물 속에 던진다.”¹⁰⁶⁾

송조 경덕 3년에 제정된 화룡기우법이란, 위와 같이 제단의 형태와 크기, 제단 주변의 치장, 화가의 행위, 화가가 그리는 화룡의 도상(물고기-용-거북)과 색채, 안료까지 구체적으로 지시하고 있다. 그림은 흑어, 백룡, 흑색 구름 등 黑白 위주의 색조이며, 이 위에 금은과 주단으로 용의 몸을 장식한다고 하였다. 말하자면 그려진 용은 대체적으로 검은 색조로 하였으며 변쩍이는 안료와 붉은 안료를 더하여 용의 등장과 신비한 위력을 보여주고자 했던 것을 알 수 있다. 또한 기도 후 비가 내린 뒤 수태지를 올리는 報祀를 치른 후 용그림을 물에 넣는다는 법식을 제시하고 있어서, 의례 후 용그림을 없애는 시점과 방식을 모두 알려주었다.

이러한 송대 기우제의 화룡과 관련하여 이 행위를 잘 하여 그 능력을 특별하게 인정받은 화가는 南宋의 관료이자 화가였던 陳容(約1200-1266)이다. 원대에 편찬된 『圖繪寶鑑』에 실린 진용의 화룡 묘사는 의례 속에서의 행위를 보여주고 있다.

진용. ... 용 그리기를 잘하였다. 먹물을 뿌리면 구름이 되고, 물을 뿜으면 안개가 되었다. 술에 취한 기운으로 아주 크게 부르짖고, 두건을 벗어 잉크에 담그고는 손 가는대로 문지른다. 그런 다음에 붓을 들어 완성한다. 몸 전체, 혹은 팔 하나, 혹은 머리 하나가 숨겨지며 이어지니 그 형상을 이름하기 어렵다. 뜻을 거치지 않고도 얻어냄이 모두가 신묘하다.”¹⁰⁷⁾

106) 『宋史』 卷102, 「禮志」 “景德三年五月旱, 又以畫龍祈雨法, 有司刊行. 其法. 擇潭洞或湫澗林木深邃之所, 擇潭洞或湫澗林木深邃之所 以庚辛壬癸日 刺史縣令帥耆老, 齋潔, 先以酒脯告社令訖. 築方壇三級, 高二尺, 闊一丈三尺. 壇外二十步, 界以白繩. 壇上植竹枝, 張畫龍. 其圖以縑素, 上畫黑魚左顧, 環以天龍十星; 中為白龍, 吐雲黑色; 下畫水波, 有龜左顧, 吐黑氣如綫. 和金銀朱丹飾龍形. 又設皂幡, 勿鵝頸 血置槃中, 楊枝酒水龍上, 俟雨足三日, 祭以一羴, 取畫龍投水中.” 이와 동일한 내용이, 『文獻通考』 卷77, 郊社考 10, ‘雩’에도 실려 있다.

107) 夏文彥, 『圖繪寶鑑』 卷4, ‘陳容’, “善畫龍, 得變化之意. 潑墨成雲, 灑水成霧, 醉餘大叫, 脫巾濡墨, 信手塗抹. 然後以筆成之. 或全體或一臂或一首隱約, 而不可名狀者, 曾不經意而得, 皆神妙.” 진용의 액션 페인팅의 의례적 에이전시에 대하여는 Purtle, 참조.

陳容이 의례에서 펼친 용 그림은 당연하게도 전하지 않는다. 그의 眞作으로 믿어지는 <九龍圖>가 오늘날 전하고 있는데, 이 그림의 내용이 송조 경덕 3년의 기록이 제시하는 ‘물고기-용-거북’이 조합된 도상과 부합하지 않지만, 이 그림 위 陳容의 自題는 비를 부르기 위해 그린다고 하였기에 그의 기우화룡의 제작과정과 화풍이 반영된 그림으로 이해할 수 있다. 한편 조선전기 安平大君의 소장품 중에, “震齋(의 그림)는 지금 雲龍圖 한 점이다(震齋, 今有雲龍圖一)”란 구절로 미루어 중국 송원대의 운룡도 유형이 조선전기에 알려져 있었음을 알 수 있다. 진용의 운룡도와 진용의 전칭 운룡도들, 조선의 石敬(16세기 초중기의 화가로 추정) 작으로 전해지는 <雲龍圖>(국립중앙박물관)은 모두 구름 속에서 용이 그 모습을 드러내는 장면을 보여주고 있다.

1415년 조선의 태종이 송나라 경덕 3년의 화룡기우법을 따르라는 어명이 있었던 이듬해 1416년에는 실로 ‘畫龍祭規式’에 따라 기우제를 지냈다는 기록이 등장한다.¹⁰⁸⁾ 이로 보아 15세기 초 조선에서는 송조식 화룡제가 시도되고 실천되었다고 판단할 수 있다. 한편, 1417년 卞季良(1369-1430)이 올린 글, “비록 禮書에는 기록되지 않았으나, 세속에 전래된 비를 기원하는 일로 畢星과 軫星에게 제사지내고 土龍과 畫龍에게 제사지내고, 도마뱀, 무당, 중들에 이르기까지 그 사례가 수도룩한데, 모두 비를 기원하는 제사를 지내고 있으며, 五道와 兩界에서 모두 그렇게 하고 있습니다.”를¹⁰⁹⁾ 보면, 畫龍祭가 土龍祭와 함께 시행되는 상황도 확인할 수 있다. 그러나 변계량은 화룡제에 대한 각별한 관심을 보여주는 듯, 별도로 朴淵의 畫龍祭에 제문을 부쳐 “능히 구름을 일으키고 비를 내려서, 넓은 천하를 적서 주소서(能雲以雨, 澤于普天)”라 하였다.¹¹⁰⁾ 그후 세종대 1427년, 1435년, 1436년(2회), 1440년, 1443년의 기우제 기사에서 모두 한결같이 오직 6字의 간결한 문장 “行畫龍祈雨祭”(화룡기우제를 지냈다)가 반복되는 특이현상이 나타난다. 이는, 태종이 지시하여 시작된 송조식 화룡기우가 15세기 국행기우제에서 지속되고 있음을 각별하게 기록한 것으로 보인다. 조선의 화룡기우는 이상의 기록들을 통하여, 1411년의 楊津, 1413년 이래 주로 渚子島에서 이루어졌음을 알 수 있고, 또한 상기한 바 변계량의 시에서 朴淵에서도 행해진 예가 있었음을 알 수 있다.

4. 조선시대의 오방토룡제와 청백화룡제

한편 1416년 태종대에 예조에서 『文獻通考』, 『山堂考索』에 의거하여 기우제에서의 土龍 제작을 재정비하도록 하고,¹¹¹⁾ 세종대에서는 지속적으로 ‘五方土龍祭’를 지냈다는 기록(1426년, 1428년, 1435년, 1449년)이 등장한다.¹¹²⁾ 상기한 바와 같이 세종대에 畫龍祭에

108) 『태종실록』 16년(1416) 5월 23일 기사

109) 卞季良, 『春亭集』 卷7, 「永樂十四年丙申六月初一日封事封事」 “凡世俗所傳祈雨之事, 若畢星軫星等醮, 土龍畫龍之祭, 以至蜥蜴巫覡僧徒, 其事非一. 皆舉而行之.” 五道兩界州府郡縣, 莫不皆然.”

110) 卞季良, 『春亭集』 卷11, 「朴淵畫龍祈雨祭文」

111) 『태종실록』 16년(1416) 5월 19일 기사

112) 『세종실록』의 8년(1426) 5월5일 기사; 10년(1428) 5월19일 기사; 17년(1435) 7월29일 기사; 31년(1449) 6월5일 기사 등.

대한 각별한 특이기록이 등장하지만, 五方土龍祭도 함께 치루어지고 있었다. 成宗 1년 1470년 기사에는 楮子島에서는 畫龍祈雨祭를 지내고 또한 四方龍祭를 함께 지냈다고 하였다.¹¹³⁾ 그렇다면, 조선왕실은 화룡제와 토룡제를 나란히 중시하면서 화룡제에서 특별하게 송황실의 스타일을 채택함으로써 고려의 유풍에서 벗어나기를 시도했던 것으로 보인다. 다만 송황실 스타일의 화룡제가 어떤 양태로 수용되었는지 혹은 언제까지 조선의 기우제에 적용되었는지 알 수 없다. 또한 조선조 국행 기우제에서 ‘오방토룡제’는 매우 중요한 요소였던 것이 분명하다.

‘오방토룡제’란, 태종대에 참조하라 한 『文獻通考』 뿐 아니라, 동중서의 『春秋繁露』의 ‘求雨’편과 『事文類聚』의 ‘禱雨條’에 유사한 내용이 실려 있다. 『文獻通考』의 내용으로 보면, 다음과 같다. 간략하게 말하면, 동서남북과 중앙의 다섯 개 지역을 택하여 오색의 토룡을 만들어 물로 보내는 의례이다.

갑일이나 을일에 東方 땅을 택하여 제단을 만들고 흙을 취하여 靑龍을 만든다 長吏가 3일을 제사지내고 용을 흐르는 물에 가져다 놓는다. 향을 피운 상에 과실과 음식을 차려놓고 관료들과 동네 노인을 거느리고 비가 충분하면 용을 물 속으로 보낸다. 나머지 사방도 모두 그렇게 하는데 五色으로 치장한다.¹¹⁴⁾

이제, 조선의 국행 기우제에 대하여 정비하여 보여주는 문건들을 살피면서 화룡제와 토룡제가 병행된 전개양상을 보도록 하겠다. 우선 1474년, 예조에서 올린 기우 의례 9조목은 다음과 같다.

- ① 宗廟·社稷·北郊·漢江·三角山·木覓山·風雲雷雨壇·雩祀壇에 제사한다.
- ② 太一과 雷聲普化天尊에 醮祭를 설행한다.
- ③ 한강 두 나루에서는 虎頭를 담그고, 도교의 무리로 하여금 「용왕경(龍王經)」을 읽게 하고, 朴淵에서 호두를 담근다
- ④ 경성 各戶에서 門에 제사하고 분향한다.
- ⑤ 慕華館 못가에서 蜥蜴으로 기우한다.
- ⑥ 東方에는 靑龍, 南方에는 赤龍, 中央에는 黃龍, 西方에는 白龍, 北方에는 黑龍을 만들어 기우제를 지낸다.
- ⑦ 楮子島에서 畫龍祭를 지낸다.
- ⑧ 북문을 열고 남문을 닫는다.
- ⑨ 북을 치지 않는다(『성종실록』 5년 윤6월 10일).

제⑦에서 저자도의 화룡제는 제⑥의 오방토룡제 뒤에 이어졌다. 같은 시기 즉 15세기 후반기의 기우제 상황이 成倪(1439-1504)에 의해서 다시 정리되어 있다. 이는 1474년의 실록

113) 성종 1년 경인(1470) 4월 13일(신유).

114) 『文獻通考』 卷77, 郊社考 10, 雩, “甲乙日, 擇東方地, 作壇. 取土造靑龍, 長吏齋三日. 詣龍所汲流水, 設香案若果饗餌, 率羣官鄉老, 日再至祝酹不得用音樂巫覡. 以致媒瀆. 雨足送龍水中. 餘四方皆如之. 飾以方色. 大凡日干 及建壇, 取土之里, 數器之大小, 龍之脩廣, 皆取五行生成數焉. 詔頒諸路, 及令祀雨師雷神.”

기록과 그 내용이 조금 다르지만 대체적으로는 유사하다.

- ① 五部로 하여금 개천을 수리하고 발두둑 길을 깨끗이 하게 한다.
- ② 宗廟社稷에 제사 지내고, 四大門에 제사 지낸다.
- ③ 五方龍身에 제사 지낸다 - 동쪽 교외에 靑龍, 남쪽 교외에 赤龍, 서쪽 교외는 白龍, 북쪽 교외는 黑龍이요, 중앙의 鐘樓 거리에는 黃龍을 만들고, 관리에게 명하여 제사를 지내게 하여 3일만에 끝낸다.
- ④ 楮子島에 龍祭를 베풀고, 道家者流로 하여금 『龍王經』을 외우게 한다.
- ⑤ 虎頭를 朴淵과 楊津 등지에 던진다.
- ⑥ 창덕궁 후원, 경회루, 모화관의 못가 3곳에 도마뱀을 물동이 안에 띄우고, 푸른 옷 입은 동자 수십 명이 버들가지로 동이를 두드리며 소리를 울리며 소리 지른다. “도마뱀아, 도마뱀아, 구름을 일으키고 안개를 토하여 비를 퍼붓게 하면 너를 놓아 돌아가게 하리라.” 헌관과 감찰이 官과 笏을 정제하고 서서 제를 지내되 3일만에 끝낸다.
- ⑦ 성내 모든 부락에 물병을 놓고 버들가지를 꽂아 향을 피우고 방방곡곡에 누각을 만들어서 여러 아이들이 모여 비를 부른다.
- ⑧ 시장[市]을 남쪽 길로 옮기고 남문을 닫고 북문을 연다.
- ⑨ 가뭄이 심하면 왕이 대궐을 피하고 반찬을 줄이고 복을 울리지 않으며 억울하게 갇힌 죄인을 심사하고 中外의 죄인에게 사[赦]를 내린다. 115)

위에 기록된 제③은 오방토룡제이고 제④는 1474년의 기록에 의거하여 畫龍祭였음을 알 수 있다. 아울러, 16세기 전반기 중종대 1527년 왕에게 보고하는 기우제 관련 문건을 보면 “楮子島의 畫龍”과 “五方土龍”이 명시되어 있다.¹¹⁶⁾

16세기 중반기, 1540년에 조선왕실에서는 기우제에 대한 재점검을 요구했다. 이에 『周禮』, 『大學衍義補』, 『文獻通考』, 『高麗史』, 『事文類聚』, 『群書考索』, 『董子春秋』 등의 經史에 실린 기우제 관련 내용들이 주로 정리되었는데, 이에 왕의 근신 사례가 중시되어 있고 조형물로는 『事文類聚』의 ‘土龍’만이 인용되어 있고,¹¹⁷⁾ 畫龍에 대한 언급은 별도로 보이지 않았다.

그 후 기우제의 절차에 대한 상세한 내용은 18세기 초 1704년 숙종 30년, 기우제의 차례가 改定되었다는 기록에서 살필 수 있다. 예조판서 閔鎭厚가 기우제 순서의 착락을 우려하여 여러 대신들과 상의하여 다음의 내용을 결정하였다.

115) 成倪, 『慵齋叢話』 卷7, ‘祈雨之禮’, ①先令五部, 修溝瀆淨阡陌, ②次祭宗廟社稷, 次祭四大門. ③次設五方龍祭, 東郊靑龍, 南郊赤龍, 西郊白龍, 北郊黑龍, 中央鍾樓街作黃龍, 命官致祭, 三日而止. ④又設龍祭於楮子島中, 令道流誦龍王經. ⑤又投虎頭於朴淵楊津等處. ⑥又於昌德宮後苑慶會樓慕華館池邊三處. 泛蜥蜴於水盆中, 靑衣童子數十, 以楊枝擊瓮鳴鑼大呼曰, 蜥蜴蜥蜴, 興雲吐霧, 俾雨滂沱, 放汝歸去. 獻官與監察, 整冠笏而立, 三日而止. ⑦又於城內萬落, 貯水瓶插楊枝焚香, 坊坊曲曲設棚, 兒曹群聚呼雨. ⑧又徙市於南路, 閉南門開北門. ⑨旱甚則上避殿減膳, 不鳴鼓審冤獄, 赦中外. (번호와 밑줄은 필자가 임의로 추가하였음)

116) 『中宗實錄』 22년(1527) 5월28일 기사.

117) 『中宗實錄』 35년(1540) 5월10일 기사, 『周禮』, 『大學衍義補』, 『文獻通考』, 『高麗史』, 『事文類聚』, 『群書考索』, 『董子春秋』 등의 經史에 실린 祈雨 관련 方法을 2통 옮겨 적어 禮曹와 承政院에 하나씩 두어 후대에 자료로 삼도록 하였다.

- ① 三角山, 木覓山, 漢江에 三品官를 보냄.
- ② 龍山江과 楮子島에 宰臣을 보냄;
- ③ 風雲雷雨와 山川雩祀에 宰臣을 보냄
- ④ 北郊에 宰臣을 보내고 社稷에 重臣을 보내고 宗廟에 重臣을 보냄
- ⑥ 三角山, 木覓山, 漢江에서 虎頭를 담그기에 近侍를 보냄
- ⑦ 龍山과 楮子島에 重臣을 보냄
- ⑧ 風雲雷雨와 山川雩祀에 重臣을 보냄
- ⑨ 北郊에 重臣을 보냄, 慕華館 못가의 蜥蜴童子에 武臣 嘉善은 閭閻에서 屏柳함.
- ⑩ 祀稷에 大臣을 보냄, 慶會樓 못가의 蜥蜴童子에 武臣 嘉善를 보냄
- ⑪ 宗廟에 大臣을 보냄, 春塘臺 못가의 蜥蜴童子에 武臣 嘉善을 보냄. 南門을 닫고 開北門을 열어 저자[市]를 읍김.
- ⑫ 五方土龍祭를 지냄
 - * 楊津、德津、五冠山、紺岳、松岳、冠岳、朴淵、禾積淵、渡迷津、辰巖에서는 焚柴하되 모두 本道에서 設行하도록 한다.¹¹⁸⁾

이렇듯 18세기초 개정된 기우제에서 ②와 ④는 화룡제이고 ⑫는 오방토룡제라는 것은 상기의 전개상을 미루어 알 수 있다. 다만 이러한 수백 년의 전개 속에서 화룡의 도상과 형식은 어떠하였는지 추정해볼 단서는 나타나지 않는다.

필자의 조사로는 그 단서를 18세기 말에서야 만날 수 있었다. 18세기 말에 실시된 畫龍祈雨祭가 『實錄』과 『日省錄』의 두 개 기록으로 전하고 있기에 이들을 통하여 조선후기 기우제의 전개상 및 畫龍의 변화양상을 엿볼 수 있다. 아래에 나란히 인용하는 두 개의 기록이 모두 정조 22년(1798)에 5월 22일의 기사이다.

(정조가) 전교하기를, “경들이 예방 승지와 함께 다시 나가서 祝式과 용을 그림[畫龍]과 지방(紙榜)을 쓰는 절차 및 예가 끝난 뒤 제물을 강에 던지는 규범[規]에 대하여 모두 알아오라.” 하였다. 예조 판서 趙尙鎭 등이 명을 받들고 나갔다가 돌아와서 아뢰기를, “제사에 祝文에는 受押이 없고 畫龍은 太常寺에서 거행하며 納本은 禮房에서 進排합니다. 靑龍과 白龍의 두 마리 용을 그리는데 龍山에서는 백룡을 그리고 楮子島에서는 청룡을 그림니다. 位版은 本寺에서 그때 가서 造成하는 것이 옛 규범이며, ‘白龍之神’, ‘靑龍之神’이라는 4글자를 大祝의 지방에 써 붙이고, 예가 끝난 뒤에 위판과 지방을 축문과 함께 모두 望燎합니다. 옛날 先朝 때에는 위판은 山川제사의 예에 의거하여 본시에 奉安하고 지방과 畫龍만 망료한 뒤 제물과 함께 보자기에 싸서 江心에 띄웠다고 합니다.”¹¹⁹⁾

(정조가) 전교하였다. “작금의 일기가 또 다시 말끔히 개어버리니, 백성들의 황급함이 어찌 호서 지방만 그렇겠는가. 지금에 비가 오지 않으면 이 해를 장차 어찌하겠는가. 이른 아

118) 『숙종실록』 30년(1704) 6월26일 기사에 번호를 붙여 정리하였다. 이는 필기체로 전하는 『祈雨祭曆錄』 (규장각한국학연구원 소장)에도 다시 기록되어 있다.

119) 『日省錄』 正祖 22년(1798), 5월22일 기사 “敎曰, 卿等與禮房承旨, 更爲出去祝式與畫龍書紙榜節, 次禮畢後, 祭物沈江之規, 竝爲知入可也.. 禮判趙尙鎭等, 承命出回奏曰, 祀則無押畫龍, 則自太常舉行, 而納本自濟用監進排. 畫靑白二龍, 龍山則畫白龍, 楮子島則畫靑龍. 位版則古例, 自本寺臨時造成. 以白龍之神, 靑龍之神, 四字大祝書付紙榜, 禮畢後, 位版與紙榜竝祝望燎矣. 昔在先朝時, 位版依山川例, 奉安于本寺, 只以紙榜與畫龍, 望燎後竝祭物袱裹, 浮之江心云矣.”

침부터 늦은 밤까지 걱정과 두려움으로 마음이 타는 듯하다. 재차 비를 비는 일을 잠시도 늦출 수 없으니, 날짜를 가릴 것도 없이 내일 바로 쯔을 받아서, 龍山에는 중신을 보내고, 楮子島에는 재신을 보내어 기우제를 설행하도록 하라. 이 두 곳은 으레 모두 용을 그리는 행사를 하거니와, 神位는 紙榜을 쓰는 것을 지금부터 법식으로 삼으라. 하루 앞서 顯官은 太常寺에 재숙하면서 久任郎과 함께 감독하여 내내 정결하도록 한다. 다음날 아침에는 香室에 가서 향을 받아서 다시 태상시로 가서 모시고 나갔다가 제사가 끝난 뒤에는 도로 봉안하기를 또한 그와 같이 하라. 예조와 태상시로 하여금 이 내용을 등록에 기재해두고 그대로 준행하도록 하라.”¹²⁰⁾

정조가 화룡에 대한 규례를 알아오라고 하니, 화룡제의 “規”를 들어 용산강에서 백룡을 저자도에서 청룡을 그린다고 답하고 있다. 또한 “先朝 때의 예”로 살펴 畫龍을 망료 후 강에 담근다고 답하고 있다. 이로 보건대, 앞에서 살핀 바 1704년(숙종 30년)의 개정 기우제에 기록되어 있는 제②와 제⑦의 “龍山江과 楮子島에 宰臣을 보낸다”는 용산강에 백룡을 그리고 저자도에 청룡을 그렸다는 내용이 이미 포함되어 있었음을 알게 된다. 아울러, 숙종대에 이러한 표현으로 청백룡의 화룡제 내용이 소통되고 있었던 점을 다시 미루어 보면, 청백룡을 그리는 화룡제의 전통은 적어도 18세기 이전부터 조선후기 내내 지속되고 있었으리라는 추정이 가능해진다. 요컨대, 조선시대 화룡제는 조선초기에 송조식 화룡을 따르고자 시도하다가 어느 시점에서 청백색의 화룡제로 바뀌었고, 이러한 전환 속에는 화룡제는 오방토룡 못지 않는 시각성과 기우의 효력을 발휘하였을 것으로 보인다.

IV. 그림의 주술적 기능

楚나라 葉公이 용을 좋아하여, 담벽과 사발 및 단지에 모두 용을 그려놓았다[畫龍象]. 진짜 용[眞龍]이 이를 알고 내려왔다. 대개 용은 雲雨와 同氣라, 같은 類를 따라 능히 감응한다. 葉公은 용을 그려서[爲畫] 진짜 용을 불러들였다. 어찌 운우를 부르지 못하겠는가?

먼저 황정(荒政)에 힘쓰기를 청하는 상소 - 조금의 틈도 없는 전하의 정성이 하늘을 간격시킨 덕분에 하루 밤낮 동안 비가 시원히 쏟아져 가뭄으로 말라붙은 대지를 폭 적셔 주었습니다. 이에 큰 풍년을 맞이하게 되었으므로 백성들이 매우 기뻐하고 있습니다. 탕(湯) 임금의 상림(桑林)에서 기도했던 것도 이에 지나지 않으니, 신은 진실로 전하를 위하여 축하드립니다.¹²¹⁾

120) 『正祖實錄』 22년(1798) 5월22일 “敎曰, 昨今日氣, 又復杲杲, 民情之違汲, 豈但湖西爲然? 及今不雨, 歲將奈何? 夙宵憂恐, 方寸煎灼, 再次禱雨之舉, 不容暫緩, 不卜日明日受香, 龍山遣重臣, 楮子島遣宰臣設行. 兩處例皆畫龍行事, 神位用紙榜, 自今爲式. 先一日獻官, 齊宿於太常, 仍與久任郎, 眼同監盡, 務從精潔, 翌朝, 詣香室受香, 還至太常陪進, 祭畢後還奉亦如之. 令禮曹, 太常, 載之臚錄遵行.” 이 글에서 “眼同監盡, 務從精潔”에 대한 기존의 국역은 단정적인 의역으로 “용 그림을 살펴서 정결하게 하도록 힘쓴다” 고 하였다. 이는 용 그림을 미리 마련하여 두었다는 단정에 기반한 것으로 보인다. 이 글에서 “畫龍行事”의 표현도 그러하다. 畫龍의 전통을 고려하여 현장에서 용을 그리는 방식이었을 가능성을 열어두어야 한다. 위 해석은 이러한 가능성을 열어두었다.

121) 許穆, 『記言別集』 권3.

공게서 용을 그려 비를 빌던 방법[宋朝畫龍祈雨之法]을 상고하여, 長浦에 나가서 용(그림)을壇 위에 걸었다. 재계하던 날에 약간의 비가 내렸고, 祭를 마치고 나서는 어둑한 새벽부터 큰비가 내리기 시작하여 3일 동안을 그치지 않으니, 백성들이 칭송하였다. 122)

위의 인용문들은 오랜 역사를 관통하는 논리를 보여주는 임의적 채택이다. 이러한 문헌 자료들은 자연의 이치와 역사적 사실을 일관적으로 전해주고 있다; 즉, 용은 구름과 비를 부르고, 기우제는 하늘을 감동시켜 비를 내리게 했으며, 용 그림을 걸고 기우제를 마치니 비가 내렸다. 이에 백성들이 기뻐하고 또 칭송하였다.

‘畫龍’(그림이라는 물건 혹은 용을 그린 이미지 자체)이 어떻게 비를 부르는 데 기여했을까. 이는 龍의 이미지가 龍을 부르고 또한 龍과 같은 類인 雲雨가 따른다는 원리에 기반을 둔다. 이는 古代的 呪術의 원리 중 중요한 하나로 지목된 類似法則이다.¹²³⁾ 즉 기본적인 사유에는 과학적 인과관계가 아닌 주술의 법칙이 작동하고 있다.

畫龍이 기상의 영역에 개입한다는 주술의 과정은 그 당시 사람들의 인식과 논리 속에서 오랫동안 이루어졌다. 이 논리의 ‘價値’는 이른바 ‘가추법’, ‘상정논법’ 혹은 ‘귀추법’ 등으로 해석되는 ‘Abduction’으로 적절하게 보호받을 수 있다. ‘가추법’이란 “문제를 설명하는 가설의 형성 과정이며, 어떠한 새로운 아이디어를 받아들이는 유일한 논리적 조작”이며, 이는 연역법이나 귀납법의 논리과정보다 사람들의 사유작용에 만연한 것이고 또한 창의적 방식이기도 하다.¹²⁴⁾ 畫龍으로 비를 부른다는 전제가 기상의 변화를 일으키는 요인으로 수용되는 논리과정 속에서, 畫龍은 비를 부르는 힘을 발휘하게 된다. 그리하여 逆으로, 畫龍이 없으면 (혹은, 기우제를 치르지 않으면) 가뭄을 해결할 수 없게 된다. 수천 년 동안 畫龍이 그려지고 기우제가 치루어진 논리이다.

畫龍에 대한 유일한 미술사학계의 연구는, 인간이 물의 순환과정에 개입하기 위해 만든 동물형태의 도구이며 또한 圖像學 과 생태학의 융합현상이라고 설명하고, 인간이 자연현상을 인식하고 이해한 내용을 과학자가 도식으로 제공하듯 그림이 시각이미지로 그것을 제공했으며, 畫龍을 사용한 사람들에게 畫龍은 자연현상을 이해하는 도구적 도식이었음을 주장하고 있다.¹²⁵⁾ 그러면 여기서 畫龍은 어떻게 믿을 만한 자연현상의 도식으로 수용될 수 있는가? 비가 내리는 현상을 龍이 관여할 수 있다는 (비과학적) 이유(reason)를 설정하고 인정했을 때에만 그것이 가능하다. 오직 가추법적 논리 위에서만 이러한 가설적(주술적)으로 설정된 이유가 사실로 작동한다.

122) 金宗直, 『佔畢齋集』 彝尊錄(下), 이 글의 주33 참조.

123) 프레이저 저, 장병길 역, 『黃金가지』 (삼성출판사, 1977) p. 23.

124) “연역법은 어떠한 가설에서 필연적 결과가 나오는(must be) 과정이고, 귀납법이란 어떤 것이 실제로 작동하고 있음(actually be)을 보여준다. 이에 반하여 가추법은 그럴지 모른다(may be)의 제안이다.”라는 Peirce의 문장이 Eco에 의하여 인용되면서 학계에 널리 알려진 것으로 보인다. 연희원, 『에코의 기호학: 미학과 대중문화로 풀어내다』 (한국학술정보, 2011) p.186; 언어학적 abduction의 개념을 비언어적 시각미술 ‘art-object’에 유효하게 적용할 수 있다는 해석은, Alfred Gell, *Art and Agency. Art and agency :an anthropological theory* (Oxford University Press, 1998), pp. 14-16 에서 적극적이다.

125) Purtle, 앞 논문. 이 글은, 과학적 도상과 예술적 도상의 관계에 대한 사유는 Roman Frigg and Matthew Hunter ed., *Beyond Mimesis: Representations in Art and Science* (New York: Springer, 2010)에 기반한다고 하였다.

왕의 근신으로 天의 감동을 바라거나 혹은 龍神도 天의 감응으로만 움직이거나 佛力의 힘으로 龍神을 움직인다거나, 도가의 노래로 龍을 움직이게 한다는 기우제의 방식은 龍이 비를 내리도록 하는 데 귀의하기에, 고려에서 조선으로 기우제에서의 용의 형상화는 그치지 않았다. 龍의 형상은 용을 부르는 효과적인 주술의 수단이다. 여기서 畫龍은, 소리를 지르며 화가가 그리는 과정 혹은 용그림이 휘날림이 공공의 장소에서 전시되고 공유된 전근대기 회화제작과 감상의 중요한 사례이면서, 그림이 주술성의 논리 속에서 소통된 극단의 사례이다.¹²⁶⁾

끝으로 질문의 각도를 조금 돌려보겠다. 화룡제는 어떻게 재난을 극복하였는가? 行香이 중시되는 상황을 기록한 고려시대의 李穡도 “방죽에 물 가두어 비 만들 줄 일찍이 알지 못했으니, 우리네 풍속의 졸렬함은 정말 천하에 무적이라.¹²⁷⁾고 한탄하였다. 기우제는 당시의 과학수준과 사회제도의 양상 속에서 사회의 보편적 사유방식에 근거하거나 이끌면서 이루어졌다. (저수지 정비와 물 문배의 제도화가 이루어지지 않았기에 기우제가 필요했다는 뜻이다). 사회적 안정은 재난에 갇힌 공동체에게 더욱 중요한 요소이다. 용의 원리에서 자유로운 오늘날의 관점에서 보더라도, 기우제의 실천은 적어도 비가 올 때까지 사회를 안정시키고 단합시키는 역할을 할 수 있었다.¹²⁸⁾ 이 과정에서 위정자나 종교단체는 그들의 존재와 능력을 과시하고자 기우제의 절차와 가시성을 지속적으로 조절하였지만, 기본적으로 시대와 사회에 상응하는 적절한 가추법의 사유와 논리는 문명화 과정에서 중요하게 작동하고 특히 재난 속에서 힘을 발휘하였다고 할 수 있다. 畫龍은 기우제에서 중시된 繪畫였다. 그리하여 ‘畫龍’은 주술성의 회화적 특성으로 공동체의 재난 극복에 기여하였다.

V. 맺음말

이상으로, 이 글은 고려와 조선에서 그림으로 재난을 극복했던 사례 중 하나로 畫龍祈雨祭를 살펴보았다. 기우제는 농경사회에서 중요한 의례이자 행사로 공동체 전체의 사유적 소통을 배경으로 한다. 이러한 기우제에서 상상의 동물인 龍의 형상을 가시적으로 조형화하는 역사는 고대 중국에 기원을 두고 이어졌으며 그 가운데 土龍과 畫龍이 중심적이었다. 고려는 불력에 의존하는 특성이 강하였기에 불경에서 제시하는 畫龍의 제작이 가능하였을 것으로 보이는데 토룡의 형상에 대하여는 구체적으로 알 수 없다. 조선시대에 들어서도 화룡과

126) 그림의 주술성에 대한 가추법적 사례는 畫龍에 그치지 않는다. 고려에서 발생하여 조선시대 내내 거론된 ‘畫鷄’의 사건, ‘畫鷹’의 능력에 대한 두려움 때문에 조선 관료들이 그림을 찢지 못했던 사연 등 그 사례가 많다. 또한 이른 바 辟邪와 壽福 기능의 그림들은 근본적으로 呪術性的의 논리에 그 본질을 두고 있다고 할 수 있다.

127) 李穡, 『牧隱詩藁』 卷29, 「天未明有雨, 屋漏霑衾, 驚喜作幸哉歌」, “決口成雨不曾知, 吾俗之拙眞無敵.”

128) 예코, 겔 등이 동의하여 지적하는 abduction의 중요성은, 케플러의 천문학, 셸록홀름즈의 추리력이 모두 abduction의 논리방식이 없이는 불가능하였다는 점에 대한 거듭된 동의로 설명된다. 이 글에서 이 논리법을 끌어서 畫龍을 설명하는 것은, 그 사유방식이 비과학적이고 우스꽝스러운 것이 결코 아니라 문명사에서 심지어 오늘날의 사고에서도 작동하는 유용한 논리방식에 의거하는 합당성을 말하기 위함이다.

토룡은 모두 기우제에서 중시되었는데, 15세기초 태종이 宋朝 畫龍祈雨의 형식을 정착시키고자 하여 상당기간 적용되었으나 18세기에는 이와 다른 양태인 靑龍과 白龍의 화룡제가 널리 행하여지고 있음을 기록으로 확인할 수 있었다. 이 글이 보여준 이러한 대체적 변화양상은 왕실을 중심으로 한 역사기록에 기반을 둔 국행 기우제에 관련된 내용이다. 기우제는 각 관청과 사찰 등에서도 지속적으로 행하여졌기에 畫龍의 실제 양태는 다양하였을 것으로 추정된다.

나아가 재난의 극복에 대한 주제에 맞추어 畫龍祈雨가 역사 속 재난 극복의 한 사례로 적절하였는가에 대한 질문을 제기하여 보았다. 이에, 이 글에서는 畫龍의 呪術性 원리와 이를 수용하여 오랜 기간 논의하고 실천한 기우제의 속성에 비추어, 가추법의 논리과정 속에서 畫龍은 가뭄이란 지난한 재난의 극복에 기여한 그림이었다고 해석하여 보았다.

[토론문]

김주연(이화여자대학교박물관)

본 발표는 전근대기 농경사회에서 가뭄이라는 재난에 대응하였던 기우제의 일부 절차인 畫龍祈雨祭의 측면을 고려와 조선시대를 중심으로 살펴본 연구이다. 기우제는 농경사회에서 중요한 의례이자 행사로 공동체 전체의 사유적 소통을 배경으로 한다. 지금까지 한국의 전통사회에서 행해진 기우제에 대하여는 철학, 종교학, 정치학, 민속학 등에서 어느 정도 선행 연구가 이루어졌으며, 그 안에서 부분적으로 용의 형상화가 이루어진 土龍과 畫龍을 다루고 있다. 기우제에서 상상의 동물인 龍의 형상이 가시적으로 조형화된 것은 고대 중국에 기원을 두고 있다. 흙으로 용을 만들어 치뤄진 ‘토룡기우제’와 용을 그린 그림을 사용한 ‘화룡기우제’는 미술사의 영역에서 다루는 공예적, 회화적 특징을 가지고 있어 연구할 만한 가치가 있다.

그러나 본 연구의 주제인 ‘화룡기우제’는 용의 형상을 그려서 걸고 비 내리기를 기도한 후 사용한 용 그림을 (불에 태우고) 물에 넣는 과정으로 이루어졌기에 기우제에 사용된 용 그림이 전해질 수 없는 상황이다. 이러한 한계를 지니고 있기에 발표자는 기우제에 관련된 문헌 기록을 조사하는 방법으로 화룡 제작의 양태와 변화상을 추적하였고, 이를 통해 용 그림의 양식적 특징과 더불어 가뭄이라는 재난 속에서 그림이 담당할 능력, 즉 주술력呪術力의 의미도 함께 짚어보았다. 한국의 화룡기우를 좀 더 세세하게 다룬 의미 있는 연구라고 생각하며 몇 가지 질문과 제언을 드리고자 한다.

첫째, 발표자는 고려에 이어 조선시대에도 화룡과 토룡은 모두 기우제에서 중시되었으며 조선의 화룡은 토룡의 전통을 기반으로 하는 양상이 나타나는 것으로 보고 있다. 그리고 중국 문헌들에 나타난 ‘造土龍’의 사례를 설명하였다. 이 논고에 소개된 『산해경』의 ‘應龍’은 큰 비가 내리게 하는 날개 달린 용으로 주로 해석된다. 주석을 단 郭璞은 “今之土龍本此”, 즉 당시 漢代에 통용되던 토룡이 바로 이 응룡의 형상에서 비롯된 것으로 논하고 있다. 그런데 발표자는 같은 구절을 “용에 상응하는 형상을 만들어 이내 큰 비를 얻었다(爲應龍之狀 乃得大雨)”로 해석하였다. ‘응룡’은 토룡의 형상을 유추할 수 있는 중요한 단서 같은데 ‘용에 상응하는 형상’으로 해석한 의도를 설명해 주시면 좋겠고, 더불어 중국의 경우 후대 기우제에 사용된 토룡이나 화룡 가운데 날개가 달린 응룡으로 제작된 기록이 있는지 보충해 주시면 좋겠다.

둘째, 이미 기존의 기우제 연구에서 소개된 15세기초 태종이 宋朝 畫龍祈雨의 형식을 채택한 기록을 통해 당시 용그림은 흑백위주의 색조이며 이 위에 금은과 주단으로 용을 장식했음이 알려져 있다. 발표자는 『正祖實錄』과 『日省錄』의 1798년 5월 22일의 기사를 통해 18세기의 화룡제에는 靑龍과 白龍이 그려진 변화를 언급하였고, 1704년 숙종대에 용산강과 저자도에서 의례가 이루어진 기록을 통해 청백룡을 그리는 화룡제의 전통이 적어도 18세기

이전부터 조선후기 내내 지속되고 있었을 것으로 추정하였다. 이에 1788년 유의양(1718~?)이 왕명을 받아 이전의 의례를 종합하여 편찬한 『春官通考』 42권 「길례」 편에 “기우할 경우, 용산강에는 백룡을 저자도에서는 청룡을 각각 그려서 의례를 거행한다”라고 기록되어 있어 발표자의 추정을 뒷받침하는 자료라고 생각한다. 또한 『祈雨祭臚錄』에 실린 영조 40년(1764년)의 기록들, “지금 듣기로는 저자도의 현관이 제단 위에 그려진 용신이 거꾸로 걸려 있다고 생각하여 이를 의아하게 생각하고 쟁론하였지만 모두가 전례가 다 이와 같다고 하였다고 한다. 아마도 그렇게 하는 뜻이 용을 굴복시키는 데에 있는 것이겠지만, 예에 있어서는 신을 공경히 하는 것에 흠이 된다. 차후에는 날아오르는 용의 그림으로 거는 일을 정식으로 시행하라”와 “지난번 용산강과 저자도에서 예를 거행할 때에 화룡을 거꾸로 걸어 놓았다는 사실을 내 들어 안다. 이에 날아오르는 용으로 거행하라고 일찍이 하고 하였던 것이다.”에서는 그림을 거는 방식의 변화가 보여 논고에서 함께 다루면 좋을 듯하다. 청룡과 백룡으로의 전환, 용신을 거꾸로 거는 전례에서 벗어나 날아오르는 승룡의 형태로 그림을 거는 변화의 배경은 무엇이었는지 견해를 듣고 싶다.

세째, 발표자는 화룡의 呪術性 원리와 이를 수용하여 오랜 기간 논의하고 실천한 기우제의 속성에 비추어, 가추법의 논리 과정 속에서 화룡은 가뭄이란 지난한 재난의 극복에 기여한 그림이었다고 결론지었다. 그러나 비를 내려 나라를 안정시키려는 정책적 의도에서 행해진 기우제와 가추법적 논리가 서로 모순을 일으킬 수도 있다고 생각한다. 화룡기우를 해석하는데 사용한 가추법에 대하여 보다 자세히 보충하여 주시면 좋겠다. 또한 그림의 주술성에 대한 가추법적 사례는 화룡에 그치지 않는다고 하였는데 다른 사례도 이러한 논리의 틀에서 함께 설명해 주셨으면 한다.

세계 미술사 속에서의 환경 재해와 시각,
물질 문화에 대한 연구와 전시 현황

임수아(클리브랜드 미술관)

세계 미술사 속에서의 환경 재해와 시각, 물질 문화에 대한 연구와 전시 현황

임수아(클리브랜드 미술관)

본 발표는 환경과 관련된 재난을 주제로 삼은 최근 십, 여 년 간의 대표적인 세계 미술사 연구와 전시에서 다루어진 내용과 다양한 관점을 소개하고, 환경 생태학, 환경 역사학과의 학제 간 소통이 한국 미술사 연구에 어떠한 방향으로 기여할 수 있는지 고찰해보고자 한다.

생태, 환경적 위기의 시대에서 미술과 역사과 갖고 있는 위치를 고찰한다는 대주제를 통사적으로 다룬 연구서로는 2018년 5월 윌리엄스 대학의 Clark Institute에서 열린 “생태, 인류, 그리고 지구 (Ecologies, Agents, Terrains)”에서 열린 학회 이후 출판된 논문집이 대표적이다. 미술사학자, 현대미술 작가, 그리고 환경학자 등이 참여했는데, 단어 “생태”를 미술 작품과 미술사 담론의 물질적, 사회적 생태환경을 살펴봄으로써, 미술품이 곧 “생태”로 정의하며, 그와 관련된 다른 생태와의 관계성을 탐구하고자 한다.¹²⁹⁾ (Image). 또 다른 학회로는 같은 해 12월에 열렸던 Princeton 대학 미술관이 주최한 “생태학:행성학적 관점에서의 미술과 생태학적 비평 Ecology: Art and Ecocriticism in Planetary Perspective”이 있다. 전자의 학회가 유럽과 현대 미술작가들을 중심으로 이루어졌다면, 후자는 동양미술사를 연구하는 학자들도 참여했다.¹³⁰⁾

지금부터 간략하게나마 환경과 미술에 교차점에 대한 관심을 갖고, 환경학적 시각을 먼저 발전시킨 유럽 미술사를 시작으로 중요 논고와 전시회를 소개하도록 하겠다. **유럽 미술사에서 환경재해와 기후 변화에 관련한 주목되는 주제**는 소빙하기에 회화 작품에 재현된 자연, 풍경의 모습이다. 소빙하기 (Little Ice Age)는 따뜻한 중세라고 불리던 온난한 기후 이후 시작된 전 세계적 기후 변화로, 네덜란드의 학자 François E. Matthes (1874-1948)가 Transactions, American Geophysical Union라는 학술지에 1939년 "빙하에 관한 위원회의 보고서 Report of Committee on Glaciers"라는 논문에서 소개한 개념과 단어에서 비롯되었다.

소빙하기의 요인으로는 태양의 흑점과 화산의 활동으로 인한 것으로 지적된다. 과학자들은 태양 흑점이 1460-1550년과 1645-1715년의 기간 중 거의 관측되지 않았다는 것을 주목하며, 흑점이 감소하면 자기장이 약해지면서 태양 에너지가 약해졌기 때문에, 소빙하기에 들어섰다고 주장한다. 더욱이 16세기 이후 화산이 자주 폭발하여, 화산재가 성층권으로 높이 올라가 햇빛을 막은 것 역시 소빙하기의 저온 현상에 기여했다. 이 기간을 대략 16세기부터 19세기 중반의 소빙하기적 특징이지만, 지역에 따라 14세기부터 시작되었다고 보는 학자도 있다. 유럽에 경우는 17세기 중후반이 기온의 저하가 극심했고, 건조하며 불규칙한 날씨가 가장 극심했던 시기로 여겨지며, 북미 지역은 19세기에 최저 기온을 기록하여, 대륙마다 소빙하기의 영향의 차이가 있다.

17세기 유럽 회화 연구사 중, 북유럽의 풍경화의 겨울 풍경의 재현에 있어서 소빙하기가

129) *Ecologies, Agents and Terrains*, edited by Christopher P. Heuer and Rebecca Zorach.

130) De-nin Lee, *Disorienting: Chinese Landscapes and Environment*; Gregory Levine, "Tree-Buddhas" and Sugata Ray, "How to Live with Plant"

중요한 화두로 논의되는데, 가장 자주 언급되는 작품은 Pieter Brueghel the Elder (1525-1569) 와 Hendrick Avercamp (1585-1634)의 작품들이 소빙하기와 연결 지어 연구되었고, 미술관의 작품 설명에도 소빙하기가 언급되기도 한다 (Image). 2009년의 암스테르담 국립미술관에서 열렸던 헨드릭 아베르캄프: 겨울 풍경의 대가 (Hendrick Avercamp: Master of the Ice Scene) 가 있는데, 이 전시에서는 17세기 소빙하기적 환경과 화가의 관찰을 화두로 삼기도 했으며 (Image), 런던 내셔널 갤러리의 공식 홈 페이지에는 네덜란드 화가인 Hendrick Avercamp (1585-1634)의 작품에 관한 설명 중 소빙하기과 그려진 주제를 연결한 다음의 대목이 주목된다. “이 풍경화에는 연령과 사회 계층과 관계없이, 모두 소빙하기가 준 선물과 고통을 나누고 있는 모습을 재현한다. 17세기와 18세기에 절정을 이룬 소빙하기는 혹독한 겨울이 빨리 시작하여 봄의 끝자락까지 지속되었다.” (Image)

북유럽 미술과 소빙하기에 대한 최근에 출판된 대표적 연구서는 Dagomar Degroot의 “얼어버린 황금시대: 기후 변화, 소빙하기, 그리고 네덜란드 1560-1720 The Frigid Golden Age: Climate Change, the Little Ice Age, and the Dutch Republic, 1560-1720,” (Cambridge Press, 2018)와 Christopher P. Heuer 의 “흰색 속으로: 르네상스의 북극, 이미지의 끝 Into the White: The Renaissance Arctic and the End of the Image” (Zone Books, 2019) 이라는 연구서이다. 전자는 역사 학자의 시선으로 소빙하기 중 가장 추운 시기로 지목된 16세기와 18세기 200년간의 기록을 중심으로 소빙하기가 끼친 네덜란드의 정치, 사회, 문화를 다룬 연구서다. 1560년부터 1720년은 정치적으로나 경제적으로 안정된, 네덜란드 문화의 황금기로 불리는 시기이기도 하는데 저자는 소빙하기의 환경적 악조건이 오히려 항해 기술이 발달했던 네덜란드가 경제적 번영을 이루는데 도움이 되었다고 주장한다. 미술사와 관련된 “Tracing and Painting the Little Ice Age” 챕터에서, 그는 미술사학자들이 주장하듯 네덜란드 겨울의 풍경화 작품들이 소빙하기의 극한의 환경과 생태의 변화를 사실적으로 재현한 것은 아니지만, 소빙하기에 활동하던 당시의 화가들이 환경의 변화와 그 영향에 좀 더 민감하게 반응하는데 기여했다고 논의했다.¹³¹⁾

미술사학자인 크리스토퍼 호이어는 르네상스 시대의 북유럽 미술을 중심으로 북극, 북극과 같은 추위를 주제로 삼은 그의 저작에서, 당시 네덜란드 화가들 작품을 겨울 풍경과 소빙하기와 직접 연결하면서 사실적 재현이라고 생각하는 것은 매우 단순한 읽기에 불과하지만, 추운 날씨가 미술 작품의 주인공으로 등장했다는 것 자체는 소빙하기의 역할이라고 주장한다.¹³²⁾ 이 두 연구의 접근법에서 발표자가 주목한 점은, 화가들의 사실적 재현이라는 화두에 집중한 나머지 기존 북유럽 미술사학 연구의 단순성을 지적하는데, 그러한 비판적 시각은 한때 조선시대의 진경시대라고 자주 일컬어졌던 18세기 조선시대 회화사 연구에도 참조할 만하다고 생각한다.

아시아 미술사에 있어서는, 최근의 연구는 아니지만, 환경적 이상 징후와 정치 미술의 교착점을 탐구한 휘핑 팡의 Huiping Pang의 “이상한 날씨: 북송 휘종 황제의 궁정에서의 미술, 정치, 그리고 환경변화 Strange Weather: Art, Politics, and Climate Change at the Court of Northern Song Emperor Huizong,”¹³³⁾ 의 논문이 주목된다. 이 논문에서 저자는 날씨 변화를 통치자의 윤리성의 잣대로 하늘의 계시 (omen)로 해석하는 동아시아의 전통적 기상학이 북송의 산수화와 서예 미술의 제작과 그 소통의 방식에 어떠한 영향을 끼쳤는지를

131) 253-276.

132) 155-159.

133) *Journal of Song-Yuan Studies*, No. 39 (2009), pp. 1-41).

논의했는데 (Image), 특히 온난기에 해당하던 당시 중세의 기후 속에서 갑자기 추워진 몇 해의 겨울을 보낸 휘종 연간에 제작된 “눈”의 정치적 상징성, 그 상징성이 어떻게 정치적으로 상황에 따라 하늘이 내린 “상서러운” 또는 “불길한” 기표로서 해석되었는지를 논의했다.

동아시아에서는 상서과 재앙의 징조는 통치자에 정치를 향한 하늘의 근엄한 응답이라고 여겨져 왔고, 그리하여 통치자가 후원한 미술, 건축 작품에는 매우 중요한 개념으로 작용했다. 2001년의 Monumenta Serica Monograph Series로 출판된 Tiziana Lippiello의 “고대 중국 한대부터 육조 시대의 상서와 기적(Auspicious Omens and Miracles in Ancient China Han, Three Kingdoms and Six Dynasties, 2001)”는 특히 통치자, 권력자가 후원한 미술과 건축물의 상징성을 연구하는데 매우 중요한 저작이다.

최근의 학회와 저작으로는 2016년 전미 미술사학과 학회 (CAA)에서 동양 미술 부분에 열렸던 패널에서 발표했던 논문을 모은 “아시아 환경과 미술사 (Eco-Art History in East and Southeast Asia (Cambridge Scholars Publishing, 2018),” 이 있다. 이 논문집에는 7개의 논문이 실려있는데, 그중 Sonya S. Lee는 사천성 남칸석굴이 지역 경제의 중요한 축으로 떠오르면서 생겨난 사회, 정치적 생태를 논의하며 (Image), Denin-Lee는 뉴욕에서 활동하는 중국 작가 Zhang Hongtu (張宏圖, 1943-)의 작품을 통해 인간에 의해 “domesticated”된 자연을 논의하며, 그 논의를 중국의 북송 산수 속의 “domesticated”된 산수로 연결하여, 과거의 훼손 되지 않은 자연이라는 믿음은 허상이라 지적한다 (Image).

이 논문집에는 한국 미술사를 다룬 두 개의 논문도 실려있는데, 그 하나는 본 발표자의 “소빙하기의 맥락에서 다시 읽는 풍속화의 농사, 양잠 노동” 역시 수록되어있다. 환경 생태학적 관점을 통해, 18세기 현실의 재현으로만 읽히는 풍속화 속 농사를 중심으로 한 노동의 현장을 재해석한 논문이다. 논문은 최근 10년간의 많은 한국의 역사 학자들의 연구를 미술사에 연결한 것이다. 가장 대표적인 소빙하기에 관한 연구는 김성우의 1997년 논문 ‘17세기 위기와 숙종대 사회상,’ 김덕진의 2008년의 저서 <대기근, 조선을 뒤덮다> 이 있다. 17세기 후반 조선의 대기근을 다룬 학술서이다. 1670년과 1671년 2년에 걸친 ‘경신 대기근’은 임진왜란 때보다도 사망자가 많았다고 하는데, 이 기근의 주요 원인은 연중 계속된 이상저온현상이었다. 박근필과 김재호는 연구에서 17, 18세기의 조선은 극심한 소빙하기를 겪었고, 이로 인해 농사를 포기하는 자가 대거 발생했고 농사는 거의 불가능한 수준에 이르렀다고 논의했다.¹³⁴⁾ 김재호는 특히, “기후, 생태학적 악조건은 농업뿐만 아니라 전사회적으로 영향을 미쳤을 것이며, 농업뿐만이 아니라 의식주 생활을 비롯한 조선 후기 생활문화의 전반적 재검토가 필요하다고” 그의 논문 결론에 밝힌다.¹³⁵⁾

발표자는 위와 같은 학자들의 논고를 바탕으로, 풍속화에서 재현된 농경의 노동은 당시의 평화롭고 풍요로운 사회상이 아닌, 환경적 재해와 농경의 어려움이 극심함에도 불구하고, 권농을 표현한 시각 정치학의 일부로, 이상적 농경 사회의 모습이 역설적으로 그려졌다고 제언했다. 또 내년 봄 코벨 대학교 출판부에서 출판될 논문집인, “자연의 힘 Forces of Nature”에서 조선 후기의 사치금지법과 그 시각, 물질문화적 여파를 소빙하기의 환경, 경제 위기와 연결하여 살펴본 발표자의 논문이 실릴 예정이다.¹³⁶⁾

134) 박근필, “17세기 조선의 기후와 농업” (조선시대 농업사 연구, 1(1), 123-161, 2003); 김재호 “조선 후기 한국 농업의 특징과 기후생태학적 배경, 비교 민속학, 2010.4, 97-127(31 pages).

135)

136) 김재호, ‘조선 후기 민화의 생태학적 배경과 까치호랑이 그림의 종교주술성, 한국종교민속 연구회, 종교와 그림, 민속원, 2008.

환경 재난을 과거, 현재에도 많이 겪고 있는 일본 미술사 연구의 경우에는, 특히 지진과 관련된 미술사 논문이 많다. 최근에 출판된 연구서를 예로 들면, 2012년 Gennifer Weisenfeld가 쓴 *Imaging Disaster: Tokyo and the Visual Culture of Japan's Great Earthquake of 1923* (University of California Press, Berkeley)이 있다 (Image). 이 책은 공공 건축, 미술관 전시회는 물론 대중적으로 소비되던 잡지, 엽서, 만화, 사진, 영화 속에서 1923년 대지진이 어떻게 이미지로 다양한 방식으로 재해석되고 소비되었는지를 논의한다.

인도 미술사 연구에서 Sugata Ray의 “Climate Change and the Art of Devotion Geo-aesthetics in the Land of Krishna, 1550–1850 (2019)”의 연구가 주목된다. 수가타 레이는 인도 북부 Braj지방의 비시누를 중심으로 한 힌두교 종파의 시각과 물질문화를 소비하기 기간의 환경적 요건과 연결하여 논의한다. 그의 책은 물, 땅, 숲이라는 기본적인 환경 요건을 따라 각 장이 구성되어있다. 환경적 요건을 미술의 도상적 분석에 사용한 저자는 예를 들어, 16세기 크리슈나가 흐르는 물속에서 장난치며 놀고 있는 모습에서, 특히 물의 표현에 주목했다 (Image). 강의 펼쳐지는 흰 물결의 움직임이 흰색의 선으로의 자세한 재현은, 전 시대에 있지 않았던 표현으로 저자는 소비하기의 가뭄과 물 부족으로 인해 흐르는 물의 귀중함을 종교화에 그려 넣었다고 주장하며, 종교화에서 등장하는 아름다운 자연의 모습을 단순한 배경으로 이해해서는 안 되며, 소비하기로 인한 자연이 갖고 있는 생명과 파멸을 잠재하고 있는 자연의 모순적인 모습으로 보아야 한다고 주장한다.

현대 미술 연구와 전시에서는 최근 10년간 환경적 차별 화두로 연구와 전시가 두드러진다. 이 중 가장 주목할 미술사 논문집은 2013년에 출판된 *Third Text: Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture*의 특별호, “현대미술과 환경생태학의 정치학 Contemporary Art and the Politics of Ecology”이다. 총 6개의 논문이 실렸는데, 유럽, 미국, 중남미, 남아시아 등 지역과 주제는 모두 다르나, 인간중심주의 (Anthropocentrism)을 넘어선, 탈 인간중심주의적 Post-Anthropocentrism이 모든 논문의 공통된 관점으로 관통한다.¹³⁷⁾

현대미술에서 환경, 기후 변화가 경제적, 인종적 불평등의 문제로 확장된 아프리카 대륙의 작가들의 활동과 그와 관련된 연구서들이 가장 활발하다. 파이돈에서 출판된 “African Artists: From 1882 to Now” 제목은 비록 아프리카 대륙의 작가들을 소개하는 것 기본서이지만, “환경 인종주의 environmental racism”가 심도있게 다루어졌다. 세네갈에 활동하는 사진작가 Fabrice Monteiro는 산업 폐기물과 쓰레기로 치장하며 등장하는 코란 속에 등장하는 초자연적 존재 괴물 Jinn의 모습을, 어쩌면 괴물보다 쓰레기가 더 괴기스러운 현재 아프리카의 환경을 카메라에 담았다 (Image). 그와 같은 주제로 아프리카 국립 미술관 2014년에 열린 “Earth Matters: Land as Material and Metaphor in the Arts of Africa”이 주목할 만하다 (Image). 이 전시는 다양한 매체의 미술 작품을 통해 동시대 작가들이 어떻게 지구라는 환경을 이용하고, 재현하고, 해석했는지를 탐구했다. 아프리카 24개국, 40명의 현재 활동하고 있는 작가들의 작품을 포함되었다.

현대 동아시아 현대 미술에서의 환경, 생태학을 다룬 주요 논문집은 2016년 *Journal of Contemporary Chinese Art*의 특별호이다. “현대미술과 동아시아의 생태학 Contemporary Art and Ecology in East Asia”라는 제목의 이 특별호는 14개의 논문이 실렸다. 특별호를 기획한 홍콩 시립 대학의 Bo Zheng과 뉴욕 스토니 브룩 대학의 이설 교수는 서론에서, 자연에 대한 동양의 전통적 관점이 이미 탈 인간중심주의적이라는 점을 상기시킨다. 중국의

137) Post-Anthropocentrism: Life beyond the Species

최근 20년간의 급격한 경제발전, 도시화 과정에서 생기는 환경문제, 강제이주의 문제를 다룬 동시대 작가들의 작품을 논의한 논문이 주를 이루지만, 한국 현대미술을 다룬 두 편의 논문 역시 실려있다. 하나는 1981년에 [대성리전]과 함께 출범한 공주와 대전을 중심으로 당시 20대 중후반의 청년작가들이 모여 만든 야투(野投)라는 미술단체를 다룬 이철의 논문과, 김상돈의 <장미의 섬>, <불광동 토템>을 무속 신앙에서의 탈이성적 자연을 탐색의 통로로 연구한 박혜윤의 논문이다. 138)

도시화, 산업화에 의한 환경 재해에 대한 중국 동시대 작가의 작품을 보여주는 전시가 최근 십 년간 열렸는데, 2013년에 메사츄세츠 현대미술관에서 열린 Xu Bing: Phoenix, Allen Memorial Art Museum에서 2018년에 열린, Worlds Apart: Nature and Humanity Under Deconstruction 등이 있고, 또 다른 전시로는 발표자가 근무하는 2016년에 열렸던 중국 작가 “Ji Yun-Fei: Last Days of Village Wen” (02/12/2016- 07/31/2016) 가 있다. Ji Yun-Fei (1963-) 는 Wen 마을이라는 가상의 공간에서 최근 중국이 겪고 있는 환경 재난과 이주의 문제를 다루었다.

현대 동아시아 미술에서 환경재난과 관련되어 연구과 전시 활동은 일본 미술사에도 활발히 이루어지고 있다. 2011년 동일본대지진과 환경 재난을 현재도 겪고 있는 전시라고 할 수 있다. 2015년 보스턴 미술관에서는 In the Wake Japanese Photographers Respond (3/11 April 5-July 12) 라는 제목으로 당시의 재난 현장을 가장 먼저 시각화하는 작업을 했던 사진 작가들의 작품을 통해, 재난의 현장은 물론 이후 치유의 현장을 사진으로 포착한 전시이다 (Image). 동일본대지진을 다룬 또 다른 주요 전시, 올해 3월 브리티쉬 컬럼비아 대학교 소속의 인류학 박물관에서 열린 또 다른 주요 전시로는 “기억을 위한 미래: 동일본대지진 이후의 삶과 미술 (A Future for Memory (記憶のための未来): Art and Life After the Great East Japan Earthquake” 은 재난과 기억, 재난이 만들어버린 장소, 공간에 대한 기억의 모습, 기억의 방식을 탐구했다 (Image).¹³⁹⁾

미국의 미술을 환경 재난을 재조명한 최근의 주요 전시는 대표적인 2005년 미국 남동부를 강타한 허리케인 카트리나 재난 10주년을 기념하기 위해 뉴올리언즈 미술관에서 2015년에 열렸던 “10년 지난 후(Ten Years Gone)” 이 있다 (image).¹⁴⁰⁾ 이 전시는 뉴올리언즈 주민 공도체가 기억하고자 하는 방식으로 재난을 조명하고자 한다는 기본 명제를 바탕으로, 극심한 재난의 비극적 현상이 아닌, 6명의 동시대 작가들의 -Willie Birch, Dawn DeDeaux, Isabelle Hayeur, Spring Hurlbut, Nicholas Nixon, and Christopher Saucedo- 작품을 통해 재건과 치유의 방식으로 재난을 기억하고자 했다. 허리케인 카트리나가 한 지역의 문제가 아닌, 인류가 극복해야하는 실존론적 문제 속에서 재난을 해석했다.

환경문제를 전체적으로 다룬 최근의 대표적 전시로는 2018년 Storm King 야외조각공원 미술관에서 열렸던 Indicators: Artists on Climate Change라는 특별전과 2019년 프린스턴 대학에서 개최한 “자연의 국가: 미국 미술과 환경”가 있다. 스톰킹 야외조각공원 미술관의 특별전에는 17명의 동시대 작가의 작품을 통해 환경의 문제를 다루었는데, 10명의 작가는 Storm King 조각 공원의 환경을 이용한 site-specific installation 을 했고, 이들 중에는 Maya Lin의 Storm King Wavefield (2007-08)가 있다. 2019년 프린스턴 대학의 “자연의 국가: 미국 미술과 환경” 동시대

138)

139) <https://vancouver.sun.com/entertainment/five-things-to-know-about-a-future-for-memory-art-and-life-after-the-great-east-japan-earthquake-exhibit-at-the-moa>

140) <https://news.artnet.com/art-world/hurricane-katrina-in-new-art-shows-326259>

미술작가의 작품만이 아니, 19세기 말 원주민과 유럽인의 조우를 통해 자연에 대한 두 문화의 관점의 충돌부터 전시의 주제를 포함한다. 그러한 통사적 화두를 담기 위해 19세기 원주민들이 사용하던 의식 도구와 복식에서부터, 환경 문제를 비판하는 현대의 작가들의 작품까지 포함한 120여점의 회화 작품, 조각, 판화, 드로잉, 사진, 비디오 매체, 장식 미술 등을 전시했다.

현대미술 중 사진 분야에서는 클리블랜드 미술관에서 2013년 뉴올리언즈 미술관과 2019년에 열렸던 Edward Burtynsky의 사진 특별전이 있다. (06/08/20- 09/22, Mark Schwartz and Bettina Katz Photography Gallery)¹⁴¹⁾ 두 전시 모두 에드워드 버틴스키(Edward Burtynsky born 1955, St. Catharines, Ontario, Canada)는 전 세계를 5년간 여행하면서, 미국 역사상 최악의 원유유출 사고로 꼽히는 2010년 멕시코만 기름유출 사고 속, 중국의 대규모 댐 건설에서의 물의 이미지를 카메라에 담았다.

유럽에서 환경 재난에 대한 동시대 작가의 예술적 모색에 대한 관심은 2019년 베니스 비엔날레에서 살펴볼 수 있다. 당시 황금사자상은 리투아니아관 전시 '태양과 바다'(Sun & Sea)는 전시장에 조성한 인공해변에서 기후변화에 관해 경고하는 공연 퍼포먼스를 펼치는 작품에게 돌아갔다. 건물 1층에는 모래사장을 연출한 인공 해변이 마치 연극 공연장처럼 세팅되어 있고 오페라 음악이 흐르는 가운데 휴양객 모습으로 분장한 배우 20명이 퍼포먼스를 하면서 환경 재앙을 경고하는 노래를 부른다. 관람객들은 2층에서 하루 8시간 동안 긴 퍼포먼스를 하고 있는 이 공연을 내려다보도록 설계되었다.¹⁴²⁾

유럽작가로서 지구 온난화를 주제로 활발한 활동을 하고 있는 작가 중 대표적인 인물은 덴마크의 올라푸르 엘리야손 Olafur Eliasson이 있다. 그의 얼음시계 (Ice Watch) 가 대표적인데, 이 작품에서는 그린랜드에서 가져온 24 in a circular grove outside Tate Modern and six additional blocks outside the Bloomberg headquarters in the City of London. 그 빙하 덩어리가 녹아 사라지는 모습을 관객들이 보게 함으로써, 지구 환경에 미치는 온난화 문제를 시각적으로 재현했다. 그러나 작품에 대해 환경 운동가들은 빙하를 채취하고, 실어나르는데 소용된 carbon footprint 의 문제를 지적하며, 작가가 또 다른 방식으로 환경적 문제를 야기했다며 비판했다. 또 다른 작가로는 독일의 작가 헤르만 조셉 하크(Hermann Josef Hack) 는 1991년부터 지금까지 꾸준히 난민의 원인과 대책을 소재로 작업하며 기후변화의 주범인 선진국의 태도를 비판 하며 미술적 대응으로 맞서고 있다. 조셉 하크에 대해서는 김향숙이 2012년의 논문에서 다루었다.¹⁴³⁾

미술품 판매 시장에서도 환경문제에 대한 이슈가 처음 비중있게 다루어졌다. 2019년 아트 바젤에서는 동시대 미술에서 탄소 발자국 The Carbon Footprint of Contemporary Art이라는 페널 토론이 진행되어 아트페어, 자본주의적 구조에서 악화되는 환경파괴를 고민했다. 탄소 발자국에 대한 작가들의 입장도 좀 더 적극적으로 표명되는데, 영국 왕립 미술 아카데미(Royal Academy of Arts)에서 12월 3일까지 <앤터니 콤리>전을 열며 진행한 인터뷰에서 그는 예술계가 터부시 해온 환경문제에 대해 -강한 입장을 밝혔다. 소수의 사람을 위해 열리는 아트 페어는 의심할 여지없이 자원 낭비라는 것. 일부 컬렉터를 위해 전 세계에서 운송되는 작품과 관련 인사들의 비행기 여행이 만들어내는 탄소 발자국은 기후변화에 분명히 영향을 주고 있으며, 자신도 아트 페어 수혜자이자 환경문제를 야기한 장본인이라는 점을 인정하기도 했다.

141) <https://www.clevelandart.org/exhibitions/water-edward-burtynsky>

142) <https://www.theartnewspaper.com/2019/06/10/how-the-art-world-is-going-green>

143)

[토론문]

김수진(성균관대학교)

미국에서 환경사(Environmental History)가 역사학계에서 중요한 담론으로 자리 잡은 것은 이미 3-40년 가까이 된 일이지만, 사실상 한국 역사학 혹은 한국 미술사학에서 환경사를 접목한 연구를 찾아보기는 쉽지 않습니다. 아마 이런 배경에는 모종의 이유가 있었을 터인데, 우선 환경사적 접근을 위해서는 자연과학, 생태학, 지리학, 고고학, 인류학 등의 인접 학문과의 학제 간 연구가 필수적이라는 점이 부담으로 작용했을 가능성이 있다고 생각합니다. 아울러 환경사적 관점에서 추적할 만한, 혹은 그것을 가능케 할 만한 사료가 풍부하지 못하다는 점도 하나의 원인이 되었을 것이라 추측합니다. 그럼에도 불구하고 1990년대 중반부터 조선시대의 소빙기와 관련한 사료를 발굴하고 그것이 가진 의미를 파악하는 환경사적 접근을 통한 논의가 적게나마 이루어진 바 있습니다. 대표적인 사례로 이태진 선생님께서 17세기 소빙기설을 수용하여 실록(實錄)을 바탕으로 한국의 소빙기 관련 사례들을 발굴한 연구를 들 수 있습니다.(「소빙기(1500-1750) 천변재이 연구와 『조선왕조실록』 : global history의 한 章」, 역사학보, 1996). 그러나 이에 대해서는 학자들 간의 견해가 상이한 면이 있고, 무엇보다 이러한 환경사적 접근이 하나의 거대한 계보를 형성하며 후대로 이어져 내려오지는 못한 것 같습니다. 이후 박사논문에서 조선시대 착호(捉虎) 관련 연구를 하신 김동진 선생님께서 이 분야 연구를 크게 개척하셨고, 그 결과가 『조선의 생태환경사』(푸른역사, 2017)의 출간으로 이어졌습니다. 이 연구에서는 수렵, 임업, 화전, 역병 등 환경사로 읽을 만한 주요 테마가 고루 논의되었습니다. 이러한 연구들이 환경사적 맥락에서 한국사를 연구해 온 성과라 할 수 있는데, 이에 반해 미술사학계에서 자연재해, 기후재난, 환경과 자연 생태와 연계하여 연구 성과를 낸 경우는 매우 소수입니다. 저로서는 운룡도를 기후재난과 관련하여 설명한 연구, 코로나 19의 확산을 기해 국립중앙박물관에서 <조선, 역병에 맞서다>를 테마 전시로 기획한 것 정도가 기억이 납니다.

이러한 상황에서 발표자는 환경사적 관점에서 행해진 주요 미술사적 연구와 전시를 국가와 시기를 아우르며 두루 잘 소개해주셔서 큰 공부가 되었습니다. 특히 유럽 겨울의 풍경화와 소빙기 간의 관계를 논의한 연구 성과에서부터 북송 휘종 대의 설경(雪景) 산수화 연구에 이르기까지 동서양을 아우르며, 전근대 미술에서부터 동시대 기후 재난과 자연 재해를 모티브로 한 현대 미술의 역사 및 전시 성과까지를 꼼꼼히 짚어주셨습니다. 아울러 발표자가 연구한 성과인 “Re-Reading the Imagery of Tilling and Weaving of Eighteenth-Century Korean Genre Painting in the Context of the Little Ice Age” (*Anthology of Mountains and Rivers (without) End: Eco-Art History in Asia*)는 소빙기설을 수용하여 조선의 풍속화를 다시 읽은 성과로서, 이를 통해 오늘 이 주제의 학회에 발표자께서 초청되신 까닭

을 잘 이해할 수 있었습니다. 무엇보다 발표자 스스로가 미술사학을 기반으로 환경사에 대한 문제의식을 결합하여 관련 연구 성과를 만들어 가고 계시다는 점에서 또 오늘의 이 자리가 더 큰 의의를 가진다고 생각합니다.

저 개인적으로는 발표를 들으면서 잘 알지 못했던 분야에 대해 공부가 많이 된 기회였기 때문에 특별한 반론이나 회의론적 의문을 제기할 만한 부분은 없었습니다. 다만 발표자께서 국외에서 한국 미술을 중심에 두고 동아시아 미술을 전시하고 연구하고 계시는 입장에서, 한국미술사에 있어 환경사적 관점의 연구가 많지 않았던 까닭-한국 학계가 이론 중심의 연구 풍토가 아니라서, 유독 관련 사료가 부족해서 등-을 어떻게 이해하고 계신지, 앞으로 이 분야에 대한 전시 및 연구 전망에 대해 어떤 견해를 갖고 계신지 듣고 싶습니다.

6.25 전쟁과 국난 극복의 미술

조은정(고려대학교)

6.25 전쟁과 국난 극복의 미술

조은정(고려대학교)

I. 머리말

광복과 함께 시청 앞에 <이순신장군동상> 건립을 준비하였다지만 정작 6.25전쟁 중인 1952년 4월에 조각가 윤효중에 의해 제작되어 경남 진해 장충단 앞 사거리에 건립될 수 있었다. 이는 해군에서 비용을 대고 해군주조장에서 주조하여 해군의 도시에 세운 동상이었다.¹⁴⁴⁾ 그로부터 5개월 후인 1952년 9월에는 <을지문덕장군동상>을 ‘국군의 수양 도장’으로 일컬어진 육군종합학교인 광주 상무대에 설립하기로 결정하였고, 상무대 장병들의 각출로 자금을 조달하여 착공하였다. 이후 전국군의 기금으로 동상을 완성하였고 작가는 차근호였다. 같은 해 영천의 제14포로수용소에서 시멘트로 <이순신장군상>과 <평화의 상>을 억류자들이 만들어 놓고 있었다.¹⁴⁵⁾

<이순신장군동상>이 6.25전쟁 중 조성된 것은 국난극복의 의지였다. <을지문덕장군동상> 또한 같은 이유에서 제작된 것인데, 해군의 장군으로서 선택된 이순신장군, 그에 상응하는 육군의 장군으로서 을지문덕장군의 동상을 건립하려는 분위기를 파악할 수 있다. 6.25전쟁이 발발하고 대통령이 해군의 배를 타고 피난을 하며 해군은 보다 중요한 위치를 점할 수 있었던 해군이 자긍심을 표명한 계기도 되었다. 이에 반해 새로 구성될 수밖에 없던 공군은 휴전협정이 이루어지기 전이던 1953년 7월 초에 ‘빈약한 공군기로 악전고투하다가 미공군의 원조로 신예기 10대를 인솔하여 안양 상공에서 적 탱크를 공격하다가 산화’한 이근철 준장의 동상을 사천 공군기지에 세웠다.¹⁴⁶⁾

1952년 4월 13일 제막된 충무공 동상 앞에서 진행된 공식적인 ‘충무공 추모제’는 1963년부터 군향제로 변화하였다. 1950년 이후 추모제는 이순신장군을 기념하는 각종 현충사와 충렬사 등에서 진행되었는데, 1962년 이후는 아산 현충사의 행사를 공식화한 것이다. 당시 아산 현충사에서 기념식에 참여한 당시 박정희최고회의의장은 “충무공 정신을 우리 사회에 다시 재현시켜 국가 재건에 충력을 기울일 것을 다같이 맹세하자.”고 하였다.¹⁴⁷⁾ 전쟁중에는 국난극복의 상징으로, 하지만 5.16군사정변 직후에는 국난극복의 구체적인 공적을 거론하기보다는 추상적인 ‘정신’을 강조하고 있다. 그리고 이후 1968년 애국선열조상위원회가 주축이 되고 박정희 대통령이 헌납하여 건립한 세종로의 <이순신장군동상> 제막식은 “조국을 지킨 선열의 그 얼과 그 정신을 되새기며 민족중흥의 결의를 다짐”하는 행사였다.¹⁴⁸⁾ 제막식 이후 현충사에서 이어진 행사에서 박정희 대통령은 “국론을 통일하여 나라를 지키자”고 강조하였다.¹⁴⁹⁾ 임진왜란에서 외적을 물리친 그 정신은 “북괴침략의 위협”을 받고 있기 때문에 서로 단결하여 국토방위로 나아가는 것, 그것이 바로 충무공 정신으로 귀결되며,¹⁵⁰⁾ 충무공동상은 그러한 정신의 가시화인 것이다.

144) 이순신장군 동상에 대해서는 조은정, 『권력과 미술』, 아카넷, pp.195-231 참조.

145) 「3년간 배움도 많았다. 이제부터 멸공의 일원이 되겠소」, 『동아일보』, 1952. 7. 1.

146) 「고 이준장동상」, 『경향신문』, 1953. 7. 8.

147) 「민족정기 이은 성웅」, 『경향신문』, 1962. 4. 28.

148) 「충무공 동상 제막」, 『경향신문』, 1968. 4. 27.

149) 「대한뉴스」 673호, 1968. 5. 3.

150) 「여적」, 『경향신문』, 1968. 4. 29.

6.25전쟁 이후 건립된 동상은 장군상인 경우가 많으며 이는 국난극복의 의지를 발현한 것이다. 1950년대 이순신장군동상, 을지문덕동상 이외에 미국의 장군인 맥아더, 존비 콜터, 밴플리트 동상도 건립되었다. 1960년대 사명대사도 승장으로서 위상을 지니고 있으며 심지어 율곡 이이도 10만양병설을 주장한 때문에 동상 제작이 결정되었다. 이에 ‘국난극복’이라는 목적 아래 제작된 동상이 6.25전쟁을 근간에 둬으로써 한국현대사의 이념과 연관한 이데올로기의 산물일 가능성에 대해 논의하여 보고자 한다.

II. 전쟁의 기억과 회고

6.25전쟁은 사실상 소강상태, 전쟁의 수행 주체 변화 등을 배경으로 지나간 휴전협정을 위한 회의로 마무리되었다. 객관적으로 승자가 있을 수 없는 전쟁이었으나 ‘승리한 전쟁’이 되었다. 이승만 개인에게 의지한 자유당 정권은 권력 유지를 위하여 영명한 지도자의 이미지를 지속시켜야 했다. 6.25전쟁 후 이승만대통령 관계 조영물과 도를 넘은 선양사업 등은 이러한 상황을 반증한다. 대통령 동상을 파고다공원과 남산 신궁터에 세움으로써 독립운동가로서의 면모를 강조하는 등의 사업이 이에 해당한다.

1955년 이승만 대통령의 호를 따 부산의 용두산공원을 우남공원으로 명명하는 행사에서는 전쟁기간 동안에 김경승이 제작하다가 예산 부족으로 미완성인 채로 두었던 <이순신장군동상>이 지역작가들의 손에 의해 완성되어 건립식을 가졌다. 국난극복의 상징인 이순신장군동상을 ‘우남공원’에 세움으로써 ‘우남’의 영예로운 역사로 전유하고자 하는 목적이었다. 1950년대에는 전쟁을 기억하는, 그래서 평화를 상징하는 기념물인 충혼탑과 충혼비, 동상이 건립되었다. 민영환이나 안중근 같은 6.25전쟁과는 깊은 연관이 없으나 전쟁 전부터 건립을 추진해오던 동상이 세워졌고, 맥아더 장군, 밴플리트 장군, 존 비 콜터 장군 등 외국인 장군의 동상들도 건립되었다.

1957년도 들어 긴박하게 맥아더장군 동상 건립이 진행된 것은 그의 77회 생일이자 새삼스레 대통령 출마설이 나돌았기 때문일 것이다.¹⁵¹⁾ 게다가 1956년 사사오입개헌으로 어렵사리 3대 대통령선거가 실시된 지 얼마 되지 않은 시점이었다.¹⁵²⁾ 1956년 9월 28일 장면 부통령저격사건이 발생하기도 했다. 갑작스레 대통령의 지시에 의해 맥아더 장군 동상 건립이 진행되는 바람에 김경승은 <안중근의사동상> 제작을 중단하고 맥아더장군동상 제작에 전력할 수밖에 없었다. 4월 말에 의뢰한 동상은 9월 15일에 제막되기로 한 짧은 제작기간 때문이었다. 남한 단독 정부수립을 지지한 맥아더는 이승만과 함께 건국을 가능하게 한 인물이었기에¹⁵³⁾ 그의 동상은 이승만의 미국과의 친교력을 상징하는 가시물이자 “한국통일에 새로운 기억의 자료”였다.¹⁵⁴⁾ 또한 6.25전쟁을 수행하였던 맥아더장군을 통해 북진통일을 외치던 당시의 기억을 현재화하는 것이었다. <맥아더장군동상>이 미국과의 친선, 반공의

151) 「맥元帥銅像建立」, 『조선일보』, 1957. 4. 3.

152) “7일 정례국무회의에서는 전국민의 광범위한 자금 거출방법으로 맥아더 장군의 동상을 건립하라는 이대통령의 지시에 따라 새로운 계획안을 세웠다. 동 계획안에 의하면 군관민으로부터 거출될 자금목표액은 삼천五백만 원이고 제막식에 참석할 맥아더 장군의 환영비로 八백十八만七천 원을 계상하고 있다. 이 동상은 홍익대학 교수 김경승 씨에 의하여 제작될 것이라고 한다.” 「基金目標 三千五百萬圓 맥將軍銅像建立計劃成案」, 『조선일보』, 1957. 5. 8.

153) 정정길, 「대통령의 국정관리:이승만과 박정희 대통령의 리더십」, 『연세대학교 국가관리연구원 개원 기념 학술회의』, 2003, 11, pp.1-22. 참조.

154) 「맥장군 동상제막에 즈음하여」, 『조선일보』, 1957. 9. 5.

상징물이었던 것은 4.19혁명 당시 반공회관은 불태워졌지만, 그 앞에 있던 동상은 보존된 것을 통해서도 확인할 수 있다.¹⁵⁵⁾ ‘공산침략의 격퇴자 맥아더 장군’으로서 꽃다발에 둘러싸인 <맥아더장군동상>은 설립 주체가 의도했던 것처럼 6.25전쟁을 상기시키는 반공의 상징으로서 작동되었던 것이다.

1959년 10월 16일, 6.25전쟁에서 ‘국토방위와 경제 재건’에 대한 공로로 <콜터장군동상>을 건립하였다. 김경승이 제작한 동상은 이태원 언덕에 자리잡았는데 동상 제막식에 참여한 안경을 끼고 약간 노쇠한 인물이 아니라 전쟁 당시 활약하던 강건한 신체를 재현한 것이었다. 이어 1960년 3월 25일에 밴플리트장군이 내한하였다. 6.25전쟁에서 외아들을 잃은 밴플리트장군의 내한 목적은 이승만대통령 생신축하 행사 참여였는데 3월 31일이 동상제막식이었던 것을 보면 역으로 대통령의 생일에 밴플리트장군 방문을 이끌어내기 위하여 동상 제막행사를 잡았을 가능성도 있다. 4.19혁명 직전에 제막된 이 미국 장군의 동상은 한국인들에게 이승만대통령의 절친한 친구가 국군의 아버지임을 확인시켜 주었다.

북진통일을 이루지 못한 채 휴전이 되고 부정선거를 해야만 할 정도로 정권의 위기상황을 느낄 때 ‘국무회의’에서 미국의 장군들 동상 건립을 계획한 것은 당연한 일로 보인다. 6.25전쟁을 회고하여 대통령의 업적을 곱씹게 하는 것은 매우 효과적인 정치일 것이다. 국민에게 각인된 미군 장성들을 현재의 시점으로 불러오게 하고, 우방인 미국과의 중간에 대통령이 있음을 입증하는 일은 동상제막식을 통해 거행되었고, 그 지표로서 이들 동상은 사람이 많이 다니는 곳을 택하기도 하였다. 이를테면 <맥아더장군동상>은 만국공원에 설립하였지만 세종로에도 두어서 얼마 전에 있었던 전쟁을 기억하게 하고 미국의 힘을 인지시키게 하였던 것이다. 물론 그것은 이승만 대통령의 힘을 보여주는 장치이기도 하였다.

III. 환기되는 전쟁

1964년 세종로 중앙녹지에 조각과가 있는 서울대, 이대, 홍대, 서라벌대 학생들이 석고로 만든 위인상이 조열하였다. 유럽을 다녀온 김종필이 주도하여 설치한 것이었는데 거리에 석고로 만든 상을 놓음으로써 미관의 문제가 발생하였다. 그런데 석고상이 어떻게 될지 뻔히 알면서도 왜 위인상을 그곳에 설치하였을까? 그것은 1964년에 벌어진 ‘아시안게임 유치운동’을 고려해야 할 것이다. 1966년 7월에 정부주도로 대회 유치에는 성공하였으나 다른 나라에 비하여 도시 환경에서는 미흡하다 생각하였던 때문이다. 서울시의 환경 조성을 민족과 전통에 두고 재빨리 위인상을 설치한 것이었고, 흥물임이 지적되자 동상으로 교체하는 수순을 나아갔다. 물론 경제계의 참여가 필요하였다.

동상 건립을 실행하기 위해 1966년 “우리민족사상 불멸의 공적을 남긴 위인 및 열사들의 조상을 건립함으로써 그 정신을 길이 선양케 하여 민족의 귀감으로 삼고자 함”이라는 사업 목적으로 애국선열조상위원회가 조직되었다. 국민정서를 통합하고 서울시의 문화적 환경 조성이 목적이었던 것이다. 그런데 안타깝게도 야심차게 준비한 아시안게임을 서울에서 치룰 수는 없었다. 자금과 인프라 부족 등 예견된 결과이기도 했지만 규모를 줄여서라도 서울에

155) “...그들은 ‘남한군중에 반공회관에 불을 놓고 맥장군의 동상을 파괴하였다’고 꾸며냈는데 이름은 반공을 차용했었으나 실은 정치테러의 집단 반공청년단이 불태운 것이며 맥장군의 동상은 오히려 이렇게 숭앙을 받았던 것이다. 여기서 ‘반공, 반독재’의 사월혁명정신은 또다시 선양된다. 앞으로 어떠한 자라도 반공의 이름을 참칭하지 말지어다. 참다운 반공은 여기에 보는 바와 같이 이름 없는 시민이 동상에 걸여주는 꽃다발 속에 숨어 있는 것이다.” 「자유혁명의 꽃다발」, 『경향신문』, 1960. 4. 30.

서 아시안게임을 치루려 했으나 대통령의 아시안게임 반환 의지는 확고한 것이었다. 분담금을 지불하면서까지 1968년 1월에 아시안게임을 반환하였고 바로 그 해에 광화문을 정비하고 동상들이 건립되었던 것은 이러한 준비과정이 있어 가능한 것이었다.

최초 17명으로 구성된 건립위원은 ‘총재;김종필, 위원;이원우, 임영방, 김상기, 김인승, 김원용, 유홍렬, 김재원, 조성옥, 차일석, 이춘성, 김수근, 이한상, 이동준, 이양구, 조홍제, 김기택, 정성호’였다.¹⁵⁶⁾ 기구로는 총재와 부총재를 두고 상임위원과 상임간사를 두었고 5개 분과위원회를 두어 위원장과 25인 이내의 위원을 두는 안을 마련하였다. 처음 총재는 김종필 공화당 의장이었는데, 1969년에는 장태화,¹⁵⁷⁾ 1972년에는 신범식으로 바뀌었다. 처음 전문위원에는 위원장에 김경승, 위원으로는 김종영, 김세중, 송영수, 김정숙 등 조각가였다. 기획분과는 위원장에 김재원, 위원으로는 김상기, 김원룡, 류홍열, 조성옥 등 주로 학자들로 이루어졌고, 재정분과는 위원장에 이상구, 위원으로는 이동준, 이한상, 조홍제, 김기택 등 실업인들이었다. 건립분과위원은 위원장에 서양화가 김인승, 위원으로는 건축가 김수근, 서울제2부시장 차일석, 서울대학교수 임영방이었고 선전분과 위원장은 이춘성, 위원은 이원우, 조성옥, 김수근, 정성호였다. 이후 박종홍, 엄덕문, 이서구, 이승녕, 석주선 등이 참여하기도 했다.¹⁵⁸⁾ 구성원의 변화가 있었지만 이들은 동상 건립 대상을 선정하고 설립하는 과정을 총괄하는 인적 구성을 유지하였다.¹⁵⁹⁾

건립할 위인상 선정의 여론수렴 과정으로 각계각층의 인사 128명에게 의견 조사를 하여 78통의 답을 들어 1차로 이순신, 세종대왕, 을지문덕, 사명대사, 김유신, 강감찬, 계백, 광개토대왕, 김춘추, 윤관을 순차적으로 건립하기로 하였다. 설문조사결과는 세종대왕이나 광개토대왕, 김춘추를 제외하고는 모두 전쟁을 수행한 장군들이다. 하지만 세세히 살펴보면 이들 제왕들도 모두 국토를 넓히거나 외적을 막은 공이 있다. 이러한 군대와 연관된 인물이 선정된 이유는 후전한 지 얼마 되지 않은 때여서이기도 하고, 설문에 응한 이들의 역사인식 때문이기도 하고, 일제강점기부터 강화해온 국난극복의 의지를 동상 건립에 투사하려던 당시 상황을 보여주는 일반의 견해일 수도 있다. 그런데 ‘이순신, 세종대왕, 김유신, 유관순은 사업시행 초기에 이미 결정되어 있었고 율곡 이이, 퇴계 이황, 정몽주 등이 추가’되었다고 한다.¹⁶⁰⁾ 1971년에 기마상 등이 부각되어 “군우위(軍優位)를 상징하는 게 아닌가”¹⁶¹⁾ 생각할 정도로 사실 동상의 인물 선정에 대한 다른 견해가 있었던 것은 사실이다. 서울시내의 환경미화라는 목적이 있었음에도 건립되는 동상은 전쟁을 환기시키는 존재들이 대다수였다.

애국선열조상위원회에서 건립한 동상은 이미 지역에서 제작된 계백장군동상은 예외로 하더라도 광개토대왕, 김춘추, 윤관은 제작되지 않았다. 실지로 동상은 1차년도인 1968년에 충무공, 세종대왕, 사명대사, 2차년도인 1969년도에 이율곡, 원효대사, 김유신, 을지문덕, 3차년도인 1970년에 유관순, 신사임당, 정몽주, 정약용, 이퇴계, 그리고 마지막인 1972년도에 강감찬, 김대건, 윤봉길의 순으로 제작, 제막식을 가졌다. 이들 동상은 성대한 제막식과 함께 대중에게 각종 매체를 통해 소개되었고 교육되었다.

156) 「선열조상건립위 위원 17명을 선정」, 『중앙일보』, 1966. 10. 11.

157) 「원효대사 조상제막」, 『매일경제』, 1969. 8. 16.

158) 조은정, 「애국선열조상위원회의 동상 제작」, 『내일을 여는 역사』 제40호, 2010년 가을호, pp.134-159 참조.

159) 정호기, 「일상 공간 속의 영웅과 애국주의」, 『국가와 일상』, 한울아카데미, 2008, p.484.

160) 김미정, 「1960-70년대 한국의 공공미술:박정희 시대 공공기념물을 중심으로」, 홍익대학교미술학과 박사학위논문, 2010, p.57.

161) 「동상」, 『동아일보』, 1971. 6. 5.

“3백 70년 뒤 오늘 서울 한복판 세종로 네거리에 그를 추모하는 동상이 우뚝 솟았다. 이땅에서 가장 크고 높은 모습으로 건립해 다시 민족의 귀감됨을 확인코자 한다. 국토 통일과 방위- 오늘 이민족이 당면한 지상과업을 위하여 더욱 견고한 마음다짐을 결의하는 표상이다. 4월27일 상오 10시, 1년간 공사를 서둘러온 이 충무공 이순신장군상은 드디어 제막식을 가졌다.”¹⁶²⁾

세종로에 선 <이순신장군동상> 제막의 의의에서 밝혀지는 것처럼 애국선열 동상은 ‘국토 통일과 방위’와 연관되어 있다. ‘혼란했던 사회에 뛰어들어 청년들에게 주체의식을 심은’ 원효대사의 정신은 조국통일과 연계되었다. 기억하고 기념할 독립에 힘을 기울인 이들은 ‘일본만이 아닌 외적에 대한’ 것으로서 자주독립의 의미를 새기게 하는 인물들이었다.¹⁶³⁾ 을지문덕 장군은 영웅인 동시에 국민의 지도자로 소개되고 있다.

IV. 맺음말

“전쟁이라는 인간극의 핵심 장식물은 전사(戰死)”이다. 죽어간 영웅들, 승리의 기념으로 가득한 전쟁을 기념하는 미술작품들 속에서 6.25전쟁을 기록, 기념한 작품은 흔한 전쟁을 다룬 미술작품과는 다른 점이 있다. 애도하는 미술의 현저히 적은 양, 전사자를 기념하는 기념물의 자리 이동 등은 미술을 통해 6.25전쟁의 진면을 고찰하게 한다. 한국인에게 있어 6.25전쟁은 눈앞에서 군복을 입은 영웅이 죽어나간 것만이 있던 전쟁이 결코 아니었다. 이념에 의한 학살, 좌와 우의 불분명한 구분과 국민을 보호해야 할 국가의 폭력이 공존하는 공간에서 살아남기가 최대 관건인 전쟁이었다. 6.25전쟁을 기록하고 기념하는 미술이 작가 개인의 차원보다 《중군화가단전》, 《싸우는 미술전》, 《6.25전쟁기념화전》과 같은 공적 성격을 띤 전시를 통해 생산되었던 것은 이러한 상황을 증명한다.

호국, 국난극복과 같은 국가의 사건으로서 자리매김된 6.25전쟁은 개인의 경험을 억압한다. 개인의 경험이 거세된 6.25전쟁을 기념하고 기록하는 방식은 지도자를 중심으로 한 국가 차원의 국난극복의 의미를 띤다. 전쟁기념물 이외에 전후 생산된 이승만 대통령을 기념하는 조형물은 승리한 전쟁을 이끈 지도자로서의 부각에 의미를 둔 경우가 많았다. 각종 동상 특히 60년대 말에서 70년대 초에 생성된 국가 설립 주도의 동상은 잊혀져가는 전쟁을 환기시켜 국난극복을 급박한 현실 문제로 부각시키는 작동의 기제였다. 국난극복의 영웅을 현대에 소환시켜 시대에 맞는 영웅의 이미지를 모색하였고, 그 안에 강력한 지도자로서 정치적 지도자를 동일시한 과정이 동상에 이용되었다. 전통, 민족주의가 일정 부분 역할을 한 것은 물론이다.

162) 이종석, 「충무공동상」, 『중앙일보』, 1967. 4. 27.

163) 「대한뉴스」 741호, 1969. 8. 30.

[토론문]

양은희(한국예술종합학교)

저는 질문보다 조은정 선생님의 발표를 들으면서 드는 생각을 나누고 싶습니다. 먼저 이 발표를 통해 한반도의 역사 그리고 미술의 역사에 대해 다시 생각하게 됩니다. 오늘날 우리가 누리는 화려한 문명 뒤에 가려진 전쟁의 역사, 그리고 민족의 생존과 정권 유지를 위해 기념물을 활용했던 슬픈 미술의 사회사를 보게 됩니다. 미술이 개인의 자유로운 표현이라는 사고가 정착되던 시대에도 다른 쪽에서는 이념의 도구로서 사용되고 있던 현실을 확인하게 됩니다.

6.25는 서울을 비롯한 많은 곳을 폐허로 만들었을 뿐만 아니라 냉전 시대에 접어들면서 이미 여기저기서 벌어지던 이념 갈등이 극대화된 장이었습니다. 그리고 1950-60년대부터 그리고 전 세계의 냉전구도가 무너진 1990년 초반 이후에도 한반도는 유일하게 냉전 구도에서 벗어나지 못하고 분단과 이념의 갈등을 겪고 있습니다. 베를린 장벽이 사라지고 사회주의와 자본주의가 타협하는 시대에도 우리는 '한국'이라는 국가 정체성에서 전쟁과 이데올로기의 그림자를 지우지 못하고 있습니다.

선생님의 발표를 통해 그동안 자세하게 알려지지 않았던 사실들, 특히 안중근 의사 동상 제작을 중단하고서라도 맥아더 장군 동상을 건립해야 했던 급박한 정세변화, 박정희 정권의 애국선열조상위원회 등을 통해 역대 정권이 동상 건립 사업을 국가의 이념을 강화하는 효과적인 장치로 활용했다는 것을 알 수 있었습니다.

저는 1950년대부터 시작된 과도한 동상 제작이 경제적으로 여유가 없던 시절임에도 중요했던 이유에 주목하고 싶습니다. 여기에는 '국난 극복'과 반공이라는 이데올로기가 작용하고 있었으나 맥락을 조금 더 확대해서 보면 급하게 만든 정권의 취약성을 극복하고 국가를 운영해야 하는 위정자들의 급박함이 보입니다. 특히 4.19 이후 남산의 이승만 동상 철거사건은 그 급박함이 정치적 변화로 무너지는 현상이었습니다. 그리고 다시 이승만의 동상이 1970년대와 1980년대 배재중고교 등에 세워진 것은 한국에서의 동상의 역사가 정치의 역사와 분리될 수 없다는 것을 보여줍니다.

그래서 시야를 넓히면 6.25 이후의 정부 주도의 공공미술(동상제작, 1964년 세종로에 추진된 선열상 프로젝트, 1966년 조직된 애국선열조상위원회와 이 위원회가 추진한 동상들, 1967년부터 진행된 민족기록화 사업) 등은 국난 극복과 더불어 민족주의, 반공 이데올로기를 동시에 가동시키는 한편 정권 안정을 위한 장치로 보입니다. 특히 애국선열조상위원회가 추진한 사업은 1968년부터 1972년까지 지속되는데, 이 시기는 국가보안법과 반공법을 혹독하게 적용하여 많은 사람들을 침묵하게 했습니다. 반공법 위반 사건의 경우 110건(1967년), 168건(1968년), 323건(1969년), 369건(1970년)으로 상승하며 술을 마시며 나누던 이야기가 반공법 위반으로 적용되며 '막걸리 반공법'이라는 조롱도 등장했던 시기입니다. 그리고 이런 과정을 거쳐 결국 1972년 헌법 개정을 통해 막강한 대통령의 권한을 허용하고 임기 6년에 연임을 제한하지 않는 유신정권이 태어납니다.

오늘의 주제는 재난극복과 미술사이나 선생님의 발표를 통해 보게 되는 것은 예술이 재난을 통해 권력자의 도구로 사용되던 취약한 시대였습니다. 그런 시대 속에서 한국현대미술이 생존해왔다는 아픈 역사를 다시금 되새기게 됩니다.

‘예술의 종말’ 그리고 ‘종말의 예술’ :
아서 단토의 <9/11과 예술>전시에 대한 소고

최종철(이화여자대학교)

‘예술의 종말’ 그리고 ‘종말의 예술’ : 아서 단토의 <9/11과 예술> 전시에 대한 소고

최종철(이화여자대학교)

1. 예술이 물에 빠진 사람을 구할 수 있을까?

“만약 당신의 집이 물에 잠긴다면, 여러분들은 결코 집안의 예술품 따위에 신경을 쓰지 않을 겁니다. 우르술라 본 리딩샤드(Ursula von Rydingsyard)의 저 거대한 나무 조각을 뗏목으로 사용한다면 혹시 모르겠지만요.” ‘예술의 종말’에 관한 연구로 유명한 미국의 철학자 아서 단토(Arthur Danto)가 자신이 기획한 9/11 테러 4주기 추모전 (The Art of 9/11, Apex gallery, NY, 2005)의 오프닝 연설에서 던진 말이다.¹⁶⁴⁾ 단토는 9/11 테러가 발생한 국제무역센터에서 그리 멀지 않은 맨하튼 남쪽의 한 갤러리를 임대해 뉴욕을 근거로 활동하는 작가이자 지인들 아홉 명과 함께 전시를 연다.¹⁶⁵⁾ 유명한 현대 미술가 신디 셔먼부터 자신의 아내이자 화가인 바바라 웨스트먼에 이르기까지, 참여한 작가들은 각자 나름의 예술적 형식으로 그리고 작품에 덧붙여진 작가노트 속의 진술한 소회들로 9/11을 추모했다.

신디 셔먼의 <눈물 흘리는 광대>는 한때 전성기를 구가하던 미국식 포스트모더니즘의 불행한 초상으로 보였다. 9/11이후 충격과 침묵에 빠진 미국 문화계에 익숙한 관객이라면 셔먼의 <광대>가 전형화 하는 포스트모던의 상투성 밖으로 스며나는 슬픔과 불행의 직접적인 감정에 이입되지 않을 수 없었을 것이다. <광대>는 그렇게 무감한 기표가 아닌 동감으로 충만한 기의적 속내를 드러냄으로써 포스트모던의 태도를 잃고 만다. 전시장에서는 오히려 웨스트먼의 ‘밤하늘에 불을 밝힌 트윈타워’나 오드리 플렉의 ‘낙시배 풍경’과 같은 전형적인 ‘그림’들이 더욱 호소력 있어 보였는데, 이는 그러한 그림들이 상실한 대상에 대한 애수와 서정성을 통해 이념적 논쟁에 지친 관객의 마음을 위로해 주었기 때문이다. 한편 제프리 론(Jeffrey Lohn)과 루치오 포지(Lucio Pozzi)는 예술적 애도의 전형성에서 벗어나 보다 즉물적이고 비관습적인 형식으로 재난의 실재를 드러냈다. 론의 이미지들은 테러 이후 거리를 뒤덮은 실종자들의 사진을 재촬영한 것인데, 구겨지고, 찢어지고, 빛 바랜 사진들은 마치 유령처럼 희생자들의 부재와 상실을 확인하고 지속했다. 포지는 불타는 무역센터로부터 뿔어져 나와 맨해튼 상공을 뒤덮은 검은 구름들을 촬영한 후 이미지들을 노란 염료로 물든 종이에 인화했다. 맥락없이 도시의 건물들 사이를 채우는 연기들은 마치 오후의 낮은 구름처럼 심리적 도피와 전치의 이미지가 된다. 포지의 작가노트는 9월 11일의 그 날 커다란 정신적 충격과 자기 망실 속에서 작업실의 낡은 수채화를 반복적으로 그리고 또 그린 자신의 일화를 전한다. 재난을 애도하는 작가들 역시 재난의 피해자였던 것이며, 그들의 예술은 상흔에 다름 아니었다. 레슬리 킹 해몬드(Leslie King-Hammond)의 제단은 바로 그러한

164) Linda Yablonsky, “Storm and Drang,” ArtForum Online edition, (September 14, 2005), (<http://www.artforum.com/diary/id=9488>).

165) 전시는 단토가 9/11 테러 1 주기에 네이션지에 기고한 글 “9/11의 예술(The Art of 9/11, Mama build me a fence, The Nation, September 5, 2002)”에서 언급된 전시계획을 실행에 옮긴 것이다. 전시의 개요와 기획의도, 그리고 참여 작가들에 대해서는 다음의 갤러리 웹사이트를 참조할 것 <https://apexart.org/exhibitions/danto.php>

상흔의 보다 직접적인 구축물이다. 유물과 공물들을 쌓아 놓은 킹 헤몬드의 작업은 실제 망자의 제단과 구분되지 않았으며, 그렇게 일상의 즉자적 제시를 통해 상실의 실재성과 고통의 엄혹한 현재성을 강조했다. 어떤 예술적 양식에 따라 아픔을 재현한 것이 아니라 그저 아픈 삶의 편린들을 가져와 거기 그대로 쌓아 두었던 것이다. 커다란 나무를 깎고 자르는 고된 작업으로 유명한 폴란드 출신 조각가 리딩샤드의 <레이스 메달리온> 역시 고통의 실재성이 예술의 주된 표현이 된다는 점에서 킹 헤몬드와 비교될 수 있을 것이다. 2차 대전 중 독일의 강제노동 수용소에서 어린 시절을 보내야만 했던 그녀 자신의 고통스러운 기억처럼, 그 거대한 삼나무 조각은 작가의 손에 의해 잘리고 굵히고 파헤쳐졌으며, 것처럼 아픈 흔적을 예술적 표현 삼아 재난으로 상처 난 도시를 위로하고 있었다. 마치 ‘참을 수 없는 고통에 수반되는 비명의 불가피한 표현성’(아도르노)처럼 리딩샤드의 조각은 상처의 재현이 아닌 상처 자체로 남음으로써 재난에 대한 진실성을 획득하고 있는 것이다.¹⁶⁶⁾

그러나 단토와 참여 작가들의 진솔한 애도의 감정과는 별개로 전시는 9/11 사태 이후 급증한 맹목적인 애국주의에, 그리고 이러한 애국주의가 미국 문화의 오랜 자부심이었던 표현의 자유, 문화적 다원주의, 정치적 비판의식에 미치는 어떤 부정적인 영향에 직면해야만 했다.¹⁶⁷⁾ 미국은 본토가 공격받았다는 위기감에 휩싸여 있었으며, 이러한 국가적 위기감은 9/11을 다원적이고 자기-비판적인 관점으로 이해하려는 모든 문화예술적 시도를 국가의 정치적 결속과 군사/외교적 안전을 위협하는 반애국적 행위로 치부하도록 했다. 포스트 모던의 자유로운 사상적 기류를 억압하는 어떤 “정치적 히스테리”가 미국 문화 전반에 퍼지고 있었던 것이다.¹⁶⁸⁾

단토의 전시 <9/11의 예술>은 9/11과 같이 결코 예술화 할 수 없는 정치적 재난을 주제로 삼았다는 점에서 9/11 이후 미국 문화의 시류를 거스르고 있었다. 단토의 전시는 그날 오프닝 행사에 참여한 많은 이들에게 국가적 위기에 도취하지 않는 미국 문화의 진정한 가치를 확인시킨 반면, 침묵과 애도의 순간에 ‘떠들썩한 문화적 잔치’를 여는 부적절함과 당혹감을 동시에 선사하고 있었던 것이다. 그러나 단토가 오프닝 연설에서 언급한 리딩샤드의 조각과 재난의 순간에 그것의 부조리한 역할은 단순한 농담 이상의 의미를 갖는다. 그 농담의 이면에는 재난의 시대에 예술의 역할에 대한 어떤 자조 섞인 질문들이, 그날의 참석자 모두가 인식하고 있었지만 그 누구도 쉽게 꺼내지 못한, 다음과 같은 질문들이 내포되어 있다: ‘예술이 슬픔을 연장하고 고통을 반복하는 것 외에 무엇을 더 할 수 있을까? 재난의 희생자들과 그 고통스러운 기억을 고스란히 간직한 채 살아남은 자들에게 예술이 온전한 위로와 치유의 도구가 될 수 있을까? 예술이 정말 물에 빠진 사람을 구할 수 있을까?’

9/11이라는 현실의 물리적 재난 앞에서 예술은 자신의 수사적 형식으로 결코 아무런 구조 행위도 할 수 없다. 리딩샤드의 <레이스 메달리온>은 스스로를 물에 띄워 누군가를 구하지 않는 한, 재난 앞에 그저 무용한 ‘예술-대상’에 불과하다. 어쩌면 예술은, 단토가 ‘예술 종말론’에서 도식화 했던 것처럼, 모더니즘의 무구한 환원적 지평을 거치고, 포스트모던의 종잡을 수 없는 ‘일상화’와 ‘다원주의’를 통과해, 9/11의 4주기인 그날에 이르러서조차 세계 속에서 자신이 무엇인지, 무엇을 할 수 있는지 답할 수 없음으로써 자신에게 부여된 종말의 어떤 암울한 측면을 증명해 버린 것인지도 모른다. 리딩샤드의 거대한 삼나무 조각을 뗏목

166) Theodor W Adorno, *Negative Dialectics*, London: Routledge, 1990, p. 362 “고문 당하는 사람이 비명을 지르듯, 고통은 표현의 권리를 갖는다.”

167) Julie Keller, “After the attack, postmodernism loses its glib grip,” *Chicago Tribune*, (September 27, 2001) Jonathan Mandell, 9/11 and “Inappropriate Art,” (September 09, 2005) 참조.

168) Judith Butler, *Prearious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Verso, London, 2006, p. 2.

으로 사용하리라는 단토의 농담은 그러한 시도의 ‘절박함’과 ‘불가능성’ 사이로, 종말 이후에 대한 ‘기대’와 ‘좌절’ 사이로 그렇게 자신의 숨겨진 가시를 드러낸다.

2. 예술의 종말

단토는 전시의 서문에 “<9/11과 예술>이 예술이란 무엇인가라는 질문으로서, 그리고 어떻게 그것이 종교와 철학과 아울러 헤겔이 절대정신의 현현이라 부른 순간으로서 봉사할 수 있는지에 대한 질문으로서 기획되었다”고 적고 있다.¹⁶⁹⁾ 헤겔의 미학은 바로 이러한 이념의 도래를 위해 헌신하는 예술의 역사적 구조를 규명하는 것이었으며, 이 미학 체계 안에서 예술은 절대정신의 ‘현상(現象)’을 위해 부단히 노력하고 그로 인해 고양되며 결국 그 정신의 도래와 함께 ‘과거의 것’이 된다.¹⁷⁰⁾ 역사를 추동하는 정신의 절대적 원칙이 예술로 하여금 자신과 연관된 모든 역사적 사태들을 주시하고 드러내도록 요구하며, 예술이 이러한 정신의 요구를 충족시키는 순간 그것은 완성되고 종말하는 것이다. 예술의 종말에 관한 단토의 이론은 바로 이러한 미학적 헤겔주의의 목시론적 예언 위에 쓰여졌다. 단토에 따르면, 고전시대의 ‘재현’과 근대의 ‘환원’이라는 예술의 역사적 ‘내러티브’들은 각각 실재나 순수 등으로 변주될 절대성의 어떤 영역을 위해 발전을 거듭해온 바, 그것의 귀착지인 위홀의 ‘브릴로 박스’와 같은 사물-예술들은 절대성을 향한 예술의 역사적 도정을 완성함과 동시에 예술을 일상의 사물들과 ‘지각적으로 식별불가능’하게 만들고, 그렇게 예술을 어떤 외부(철학의 영역)로 몰아 감으로써 그것의 종말을 시연하고 만다.¹⁷¹⁾

그러나 단토의 종말론을 예술의 종말에 대한 헤겔의 주장에 한정시킬 수는 없다. 왜냐하면 단토가 주장하는 예술의 종말은 항상 그 헤겔주의적 파토스 안에, ‘종말 이후’에 대한 긍정적 조망을 남기고 있기 때문이다. 단토에게 예술 종말 이후의 시대는 예술의 중지가 아니라 확장, 즉 ‘다원주의’와 다원적 ‘비평’이 활성화되는 시대이다.¹⁷²⁾ 그리고 이 확장은 ‘모든 것이 모든 시대에 가능한 것이 아니’라는 벨플린의 말(단토가 종종 인용하는)처럼 항상 당대성에 영향을 받는다. 다시 말해 예술이란 역사의 진보에 의해 과거로 밀려나는 수동적 사태가 아니라, 바로 그 ‘역사에 의해 지표화 되는’ 능동적 사태라는 것이다.¹⁷³⁾ 단토는 한 글에서 이러한 확장의 과정이 그가 “이유의 담론(the discourse of reasons)”이라 부른 역사적으로 조건화 되는 경험과 지식체계(“충분히 당대적인 sufficiently up-to-date”)에 의해 발생한다고 적고 있다.¹⁷⁴⁾ 바자리 시대에 가능했던 것이 오늘날 불가능하거나 무의미해지고, 반대로 오늘날 당연한 예술의 형식을 과거에 상상할 수 없었던 이유는 한 시대의 ‘테스타투라’(Testadura 예술문외한을 지칭하는 단토의 용어)가 다른 시대의 형식을 이해할 경험과 지식을 갖출 수 없기 때문이며, 그렇게 당대의 경험과 지식은 예술의 과거성을 야기할 뿐만 아니라 새로운 예술의 내용과 형식을 규정하는 원인이 된다.¹⁷⁵⁾ 따라서 단토에게 역사의 한정된 내러티브 밖으로 예술을 채워치시키는 원칙은 예술작품을 (목적론적 역사의 산물이 아

169) Arthur C. Danto, “9/11 Art as a Gloss on Wittgenstein,” 2005 (<http://www.apexart.org/exhibitions/danto.htm>), 2021.09.20

170) 게오르크 W. 프리드리히 헤겔, *헤겔 미학 II*, 나남출판, 1996, pp. 420-429.

171) Arthur Danto, *The Transfiguration of Commonplace / After the End of Art* 참조

172) Arthur Danto, *After the End of Art*, Princeton: Princeton Univ. Press, 1997, p. 47.

173) Danto, *After the End of Art*, p. 196.

174) Danto, *Beyond the Brillo Box*, The Noonday Press, 1992, p. 40.

175) Danto, *Artworld*, in *Philosophy Looks at the Arts*, ed. Joseph Margolis, pp. 154-167 참조.

나라) 당대에 고유한 경험과 지식을 포괄하는 보다 광범위한 의미의 구현체로 보는 것이다. 단토에게 예술 작품은 항상 “무엇에 관한 것(about something)”이며, 그것의 “의미를 육화시키는(embody its meaning)” 실천이다.¹⁷⁶⁾ 이때 육화된 의미란 오직 당대의 비평적 식견(‘예술계’ 등)에 의해 검증될 수 있는 것으로서 ‘브릴로 박스’와 같이 명백히 반미학적 형식조차도 예술로 인식하는 기준이 된다. 포스트 내러티브 시대의 예술은 이처럼 형식적 특정성이 아니라, 형식과 내용 사이의 정합성, 즉 헤겔이 미학강의에서 자연미와 대비되는 예술미의 요체로 설명한 (“예술에서는 외적인 것이 그 안에 머무는 내적인 것과 조화를 이루으로써 외적으로 드러나야 한다”)¹⁷⁷⁾ 바로 그러한 육화된 이념(embodied idea)으로 존재한다.

3. 칸트적 전회

단토에게 다양한 의미들이 구현되고 새롭게 해석되는 다원주의적 예술의 시대는 취미판단의 선형성과 특정한 형식의 배타적 권리를 옹호했던 칸트-그린버그 미학주의의 대척점에 자리 잡는다. 뿐만 아니라 단토가 그린버그의 형식주의 내러티브가 끝났다고 말하는 것은 칸트주의자로서 그린버그의 자기-비판적(매체-특정적) 태도가 더 이상 현대미술의 탈형식적 전이를 설명할 수 없다는 회의에 기반하는 것이다.¹⁷⁸⁾ 그런데 반 칸트주의자로 여겨졌던 단토가 그의 후기 저작들에서 다시 칸트에 주목하는 것은 의미심장해 보인다.¹⁷⁹⁾ 단토는 ‘정신(spirit) 육화’라는 헤겔 미학의 강령이 칸트에게 이미 언급되었다는 사실에 주목한다.¹⁸⁰⁾ 칸트는 판단력 비판에서 아름다움을 자연미와 예술미로 구분하고 전자를 ‘자유로운 미’로, 후자를 ‘의존적인 미’로 규정하며 헤겔과 다른 미적 위계를 상정했지만 결코 후자인 예술작품을 취미 판단에서 배제하지 않는다.¹⁸¹⁾ 오히려 칸트는 자연미와 예술미 모두가 “감각적 이념(aesthetic idea)의 표현”이라고 말함으로써 예술 작품의 미적판단을 함목적적인 형식성에 의거할 뿐만 아니라 정신의 작용으로 보고자 했는데, 단토에게 이는 ‘육화된 의미’로서 예술의 형식과 이념 사이의 정합성을 예시하는 중요한 단서가 된다.¹⁸²⁾ 칸트에게 정신(spirit)이란 “마음에 생기를 불어넣어주는 원리”이고 이 원리야말로 “감각적 이념들을 현시하는 능력”이다.¹⁸³⁾ 그리고 칸트에게 훌륭한 예술작품이란 이러한 이념을 관객의 마음 속에 전달할 수 있는 감각적 배열을 구상하는 천재적인 능력에 의해 완수된다. 즉 칸트의 천재개념은 “주체가 자신의 인식 능력(상상력과 오성)을 자유롭게 사용할 때 발휘되는 천부적인

176) Arthur Danto, Embodies Meanings, Isotypes, and Aesthetical Ideas, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Winter, 2007, vol. 65, no. 1, p. 125.

177) 헤겔, 헤겔 미학 I, p. 222.

178) Danto, *After the End of Art*, p. 77.

179) 다음과 같은 후기 저작들을 말한다. *The Abuse of Beauty* (2003), “Embodied Meanings, Isotypes and Aesthetical Ideas” (2007), “Kant and the Work of Art” (2008).

180) Danto, *Kant and The Work of Art*, in *What Art Is*, New Heaven: Yale Univ. Press, 2013, p.117

181) 임마누엘 칸트, 판단력 비판, 이석운 역, 박영사, 2017(보정판), p. 160 .

182) 칸트, 판단력 비판, p. 186 (“미(그것이 자연미이든 예술미이든)란 감각적 이념의 표현이라 부를 수 있다.”) / Danto, *Embodied Meanings*, p.127 “An aesthetical idea (of Kant) is really, as it turns out, an idea that has been given sensory embodiment – he uses ‘aesthetic’ in the way it was used by Alexander Baumgarten, where it generally refers to what is given to sense. What is stunning is that he has stumbled onto something that is both given to sense and intellectual – where we grasp a meaning through the senses, rather than merely a color or a taste or a sound.”

183) Danto, *Kant and the Work of Art*, p. 123 (판단력 비판, p.178)

고 독창적인 재능”을 의미하며, 칸트가 예술작품에서 정신의 중요성을 말할 때 그는 바로 이 인식 기능을 말하고 있는 것이다.¹⁸⁴⁾

단토는 판단력 비판의 후반부에 강조되는 이와 같은 ‘정신’에 대한 논의를 통해 칸트가 “헤겔이 <미학강의>에서 말한 것을 향해 조금씩 나아간다”고 적고 있다.¹⁸⁵⁾ 알려진 바대로 헤겔이 (칸트와 달리) 예술미를 자연미 보다 우위에 둔 이유는 자연과 달리 예술은 ‘자의식’을 가지고 있으며, 이 자의식을 통해 “예술 안에서 존재를 정신적인 것으로 복귀시키고, 그 정신에 적합하도록 현상”하기 때문이다.¹⁸⁶⁾ “진정으로 중요한 것은 예술 속의 정신”인 것이며,¹⁸⁷⁾ 단토가 두 철학자들에게서 발견하고자 했던 예술가의 참된 모습은 “이념을 감각적 매체를 통해 육화(*embody*)하는 방법을 알아내는 자”였던 것이다.¹⁸⁸⁾

단토의 후기 이론에서 이러한 칸트의 견해야말로 예술의 존재 근거에 대한 오랜 질문을 그 어떤 철학적 손실도 없이 (형식에서) 다시 정신의 영역으로 복귀시키는 결정적인 단서가 된다. 왜냐하면 생각을 통해 의미를 발견하는 것은 인간의 근본적인 성향이며, 판단력 비판의 주요한 목적은 (그린버그가 오해한 바와 같이) 예술 작품의 물리적 형식을 규정하는 것이 아니라 그러한 인간의 이성 활동과 감각적 대상들 사이의 구조적 정합성을 규명하는 것이기 때문이다. 헤겔은 이러한 정합성이 완성되는 순간, 즉 “정신이 예술 속에서 비로소 자신의 고유한 내면성으로 심화되는 순간” 예술의 역사적 임무는 종결된다고 주장했다.¹⁸⁹⁾ 칸트에게 이러한 정합성은 예술미가 이념의 상징으로서 인간의 영혼과 상상력에 호소하고 언제나 ‘은유’의 형식으로 주체의 무관심한 해석을 유도하는 한 영원히 지속가능한 것으로 여겨진다.¹⁹⁰⁾ 어떤 칸트적 보편성이 헤겔주의가 단토에게 허락한 역사적 지평 너머에 움트고 있다. 적어도, 단토가 예술의 종말 이후에 다윈주의와 비평(생각)의 이름으로 예술의 부활을 예고하는 것, 그리고 종말한 예술의 ‘식별불가능’할 정도로 일상적이고 비예술적 형식들을 9/11의 전시에 다시 소환하는 배경에는 바로 이러한 칸트주의로의 영민한 전환이 뒷받침되어 있는 것이다.

4. 종말의 예술

따라서 단토에게 9/11과 같이 거대한 역사적 부정성 앞에서 예술의 운명은 그 부정의 정신을 온전히 현상하는 어떤 ‘종말의 문법’에 의해 완성 혹은 종결될 것이며, 동시에 그 문법의 수혜자들이 내리는 주관적이고 다원적인 판단 안에서 다시 부활하게 된다.¹⁹¹⁾ 재난 앞에

184) Danto, *Kant and the Work of Art*, pp. 118–119 (판단력 비판, p.183)

185) Danto, *Kant and the Work of Art*, p. 118.

186) 헤겔, *헤겔 미학 I*, p. 28(서장) 그리고 p. 223.

187) Danto, *Kant and the Work of Art*, p. 121.

188) 위의 책, p. 123.

189) 헤겔, *헤겔 미학 II*, p. 420.

190) 디어워드 코스텔로에 따르면 칸트주의자로서 단토적 예술의 이러한 지속성은 의미의 육화가 항상 은유의 형식으로 드러나며, 이러한 은유가 관객들에게 미치는 무한한(혹은 다원적인) 해석의 가능성에 달려 있다. “the theory secures the openness and inexhaustibility of metaphorical meaning at the ground level; as such, the richness of a metaphorical meaning will be dependent to a significant degree on the knowledge, sophistication and interpretative élan of its audience – as with artistic meaning in general.” Diamuid Costello, *Danto and Kant, Together at Last?* in *New Waves in Aesthetics* (e-book), ed. Kathleen Stock and Katherine, p. 258.

191) 바로 이 종말의 문법을 설명하는 것이 *The Abuse of Beauty* (2003)의 주제이다. (서문 참조)

서 예술은 재난이라는 이념을 육화함으로써, 혹은 재난과 ‘식별불가능한’ 재난적 대상이 됨으로써, 자신의 역사적 임무를 그리고 정신의 재립을 위한 자기 ‘변용(transfiguration)’¹⁹²⁾을 완수하는 것이며, 이 변용의 일상적 보편성 안에서 재난의 정신(spirit)에 응답하는 결코 합일될 수 없는 새로운 주관적 목적성을 발견하게 되는 것이다. 단토는 같은 전시 서문에서 재난 예술의 위기와 애도의 방식에 관한 다음과 같은 일화를 소개한다:

“슈베르트가 죽자 그의 동생은 슈베르트의 마지막 악보를 조각조각 잘라서 형이 가장 좋아했던 제자들에게 보냈다고 한다. 이 행동은 그 악보들을 절대 건드리지 말고, 누구에게도 보이지 말자는 (제자들의) 주장만큼이나 이해될 법한 애도의 방식일 것이다. 만약 동생이 그 악보를 불태웠다 한들, 그것 또한 애도이다.”¹⁹³⁾

비트겐슈타인이 했다는 이 말은 종말의 형식(‘찢어진 악보’)을 예시하며, 동시에 판단의 주관성(‘그것 또한 애도이다’)이 주는 부활의 계시와 위안을 심원한 은유로 드러낸다. 악보는 찢어지고 불태워져서, 즉 거장의 죽음을 현상하는 가장 완전한 종말의 형식을 통해 완성되고, 악보의 종말은 그것을 각자의 주관성 속에서 애도의 형식으로 재목적화하는 주체들에 의해 부활하고 지속되는 것이다.

<9/11의 예술>에 출품된 예술작품들은 분명 슈베르트의 마지막 악보처럼 대중의 기대에 반하는 일상적(“daringly ordinary”)이고 모순적 양태(“the zero degree of art” / “inevitably oblique”)로 죽음을 애도한다.¹⁹⁴⁾ 그것들은 건드리지 말아야 할 죽음과 상실의 고통을 건드릴으로써, 그러한 고통을 그저 말없이 묵상하고자 했던 대부분의 미국 시민들을 자극했다. 그러나 ‘그것 또한 애도인 것’이다. 거대한 역사적 부정성의 시대에 예술이 진정한 애도의 표현을 통해 부정으로 도래한 정신의 징후를 드러낼 수 있다면, 그것은 그러한 애도로서 예술의 성공임과 동시에 그것의 종말, ‘찢어지고 불태워진 악보’처럼 파국적인 표상으로 나타나고 만다.¹⁹⁵⁾ 죽은 자를 애도하는 비가(悲歌)는 노래이며 동시에 (결코 노래일 수 없는) 울음으로서 애도의 임무를 수행하는 것이다. <9/11의 예술>은 이런 면에서 애도의 역사적 절대성을 위해 그 무엇도 감내하는 애도, 자기 파괴적인 애도의 성격을 띤다. 그것은 어떤 형식으로도 것처럼 커다란 고통이 애도될 수 없다고 말하는 애도, 예술의 종말을 고백하는 애도이다. 만약 그것이 예술이라면 그것은 ‘아름다움과 무관한 예술,’ 결코 이해할 수도, 이해할 필요도 없는, “보는 즉시 나의 존재와 연결되는” 거대하고 경이로운 ‘숭고’의 예술인 것이다.¹⁹⁶⁾

5. ‘변용(transfiguration)’의 밤

192) 단토는 ‘변용(transfiguration)’의 종교적 의미를 깊이 인식하고 있었다. 그는 다음과 같이 말한다. “변용은 종교적인 개념이다. 그것은 그 단어가 처음 나타난 마테복음에서 신이 된 인간을 경배하기 위해 사용됐던 것처럼, 평범한 것에 대한 경배의 의미가 있다.” (Danto, *After the End of Art*, pp. 128-129)

193) Arthur C. Danto, “9/11 Art as a Gloss on Wittgenstein,” 2005 (이 문구는 2002년 네이션지 글의 서두에도 인용되었다)

194) Danto, “The Art of 9/11, Mama build me a fence,” September 5, 2002, *The Nation*

195) 종말적 예술의 ‘파국적 형식’에 관해서는 다음을 참조 Theodor W. Adorno, *Late Style in Beethoven*, in *Essays on Music*, ed. Richard Leppert, trans. Susan H. Gillespie (Berkeley: University of California Press, 2002)

196) Arthur Danto, *The Abuse of Beauty*, Peru: Carus Publishing Company, 2013, pp. 152-153.

9/11 이후, 올바른 예술적 애도의 방식이 예술계에서 논쟁적으로 고민되고 있을 때, 뉴욕의 시민들은 저마다 자신의 소중한 물건들을 들고 나와 거리 곳곳에 제단을 만들고 그것을 정성껏 꾸미며 죽음을 추모했다. 희생자와 실종자의 사진들이 덧붙여지고 꽃과 촛불이 제단들을 장식하고 밝히자, 마치 중세의 제단화처럼, 제프리 론의 사진들과 킹 헤몬드의 전위적인 제단 예술들처럼, 하나의 형식이 되었다. 예술인 듯 아닌 듯, 혹은 (비가처럼) 노래인 듯 울음인 듯, 애도는 그렇게 표현을 얻는다. 예술이 종말한 곳에서 지극히 일상적인 것들이 나름의 변용을 통해 함목적성을 수립하며 다시 과거에 예술이었던 것을 지속하고 있는 것이다.

단토는 후일, 밤이 내려앉은 그날 9/11의 뉴욕 거리를 장식한 이 제단을 ‘최초의 9/11 예술’로서 기억한다.¹⁹⁷⁾ 거리를 가득 메운 촛불들은 칸트가 “내 안의 도덕법칙의 표상으로서 커다란 경외와 감탄의 마음으로 우러러 보았던 밤하늘의 총총 빛나는 별들”처럼 숭엄하게 재앙의 밤을 밝히고 있었던 것이다.¹⁹⁸⁾ ‘물에 빠졌을 때 그 누구도 예술 따윈 상관하지 않으리라’는 단토의 염려는 수많은 제단들이 증명한 숭고한 정신의 내재적 표상성에 의해 새로운 판단을 얻었다. 그 제단들은 고통을 재현하거나 죽음을 이해하기 위해서가 아니라 오늘날 도처에 널린 재난의 공간에서 ‘어쩌다 우연히 살아남은’ 자들이 먼저 간 이들에 바치는 감각적 헌사다. 모두가 그리고 모든 것이 결국 소멸되고 말 이 종말의 시대에 우연히 살아 남았다는 부채감, 소멸의 흔적을 보존하면 그 소멸의 대상이 영속하리라는 부질없는 자기 위안, 그리고 도저히 이해할 수 없는 역사의 그 흉포한 전진을 의아해하며, 우리는 예술을 만든다. 재난의 예술은 9/11의 밤거리를 가득 채운 제단들처럼, 그리고 찢어진 슈베르트의 악보 조각들처럼 결코 이해할 수 없는 상실과 애도의 편린들을 우리에게 던진다. 애도의 가능성과 불가능성 사이에서, 예술인 듯 아닌 듯, 조각나고 분해되고 텅 빈 파국의 형상으로 예술은 종말의 세계에 작은 구원의 약속을 남기는 것이다.

197) Danto, “9/11 Art as a Gloss on Wittgenstein,”

198) 임마누엘 칸트, *실천이성비판*, 김석수, 김종국 역, 한길사, 2019, p. 353.

[토론문]

이지은(명지대학교)

2001년 9월 11일, 미국 뉴욕시의 세계무역센터 트윈 타워 빌딩에 여객기를 충돌시킨 공격을 시작으로 수도 워싱턴 D.C.까지 이어진 네 차례의 테러 공격은 2900명이 넘는 사망자와 25000명이 넘는 부상자를 내며 전 세계를 경악시키고 공포에 빠뜨렸습니다. 당시 보스턴에 거주하고 있던 저도 아침에 CNN을 통해 세계무역센터 쌍둥이 타워의 붕괴 모습을 생중계로 지켜보며, 상상할 수도 없는 엄청난 재난의 현장을 미디어를 통해, 마치 우리에게 익숙한 재난영화의 한 장면처럼 보고 있다는 충격적인 현실이 믿기지 않아 망연자실했던 기억이 납니다. 이처럼 재난의 장면은 미디어를 통해 재현되고, 또 반복되어 보여지며, 우리의 트라우마를 형상화합니다. 그렇다면 이런 재난에 맞서 미술은 무엇을 할 수 있을까? 이런 질문은 최 교수님이 본문에서 하신 질문; ‘예술이 슬픔을 연장하고 고통을 반복하는 것 외에 무엇을 더 할 수 있을까? 재난의 희생자들과 그 고통스러운 기억을 고스란히 간직한 채 살아남은 자들에게 예술이 온전한 위로와 치유의 도구가 될 수 있을까?’로 구체화되었습니다. 형언할 수 없는 끔찍한 재난 앞에서 예술의 역할을 묻는 이런 질문이 <9/11과 예술> 전시를 기획한 아서 단토 뿐 아니라 발표자도 공유하신 부분이라 생각됩니다. 또한 미술의 정의와 기능이라는 면에서 단토가 주장했던 예술 종말론과도 연계되어, 재난과 환경위기 등으로 그 지속가능성이 의심되는 우리 시대에 여전히 유효한 질문이라 사료됩니다.

1. “예술은 절대정신의 현현”이라는 헤겔의 사고에 바탕을 둔 단토는 예술 작품은 항상 “무엇에 관한 것(about something)”이며, 그것의 “의미를 육화시키는(embody its meaning)” 실천입니다. 하지만 헤겔에게 예술이 “절대정신의 ‘현상(現象)’을 위해 부단히 노력하고 그로 인해 고양되며 결국 그 정신의 도래와 함께 ‘과거의 것’”으로 남는 것에 반해, 발표에서 언급된 단토가 바라본 예술의 운명은 “어떤 종말의 문법에 의해 완성 혹은 종결”되지만 동시에 “그 문법의 수혜자들이 내리는 주관적이고 다원적인 판단 안에서 다시 부활”하게 되는 가능성으로 비취집니다. 또 본문에서 “육화된 의미란 오직 당대의 비평적 식견(‘예술계’ 등)에 의해 검증될 수 있는 것”이라고 하셨는데, 그렇다면 미술작품의 이상적인 관람자는 반드시 비평적 식견을 가진 예술계의 인사에 한정된다는 오해가 생길 수 있겠습니다. 일반적인 관람자에게 예술작품이 의미를 전달, 혹은 새롭게 생성하는 것도 “수혜자들이 내리는 주관적이고 다원적인 판단”에 해당된다면, 예술의 의미는 결국 관람자 개개인이 처하고 있는 다층적 맥락에서 기인하는 주관적 해석과 판단으로 귀결되는 것이라고 볼 수 있을텐데요, 애초에 단토가 말하는 예술작품의 의미와 “부활”한 관람자 개개인이 경험하는 의미의 차이에 대해서 단토는 어떤 설명을 하고 있는지, 발표자께서는 어떤 견해를 가지고 계신지 궁금합니다. 의미를 육화시킨 것이 예술이라는 정의라면, 육화된 예술작품에 선행하는 의미는 창작자가 부여한 의미만을 말하는 것일까요? 창작자인 미술가와 관람자가 서로 다른 문화적 맥락에 속해 있다면 작품은 과연 어떤 의미의 육화로 해석되어야 할까요? 고견을 듣고 싶습니다.

팬데믹 이후 미술관 운영 패러다임의
인식론적 전환과 동시대적 과제

김연재(한국예술종합학교)

팬데믹 이후 미술관 운영 패러다임의 인식론적 전환과 동시대적 과제

김연재(한국예술종합학교)

I. 서론

팬데믹(pandemic)이 일상의 영역으로 확장되면서 집단이용시설에 대한 ‘생활 속 거리두기’라는 의식적, 제도적 통제가 진행되고 있다. 이로 인해 통상적으로 관람자들의 오프라인 경험을 전제하는 뮤지엄 역시 정부의 행정 지침에 의한 전시공간 폐쇄 또는 제한적 개관을 반복하면서 운영상의 위기에 직면했다. 이는 초국적 현상으로서 전형화(epitomized) 되고 있는 상황이다. 특히 미술관의 경우 현재의 통제 불능 사태로 인해 운영 주체를 막론하고 기본적인 사업 활동 규모의 축소는 물론 재정 확보를 위한 기관 차원에서의 구조 조정이 이뤄지면서 영구적 폐쇄 시나리오를 점차 현실화시키고 있다.

본 연구는 팬데믹 이후 지속가능한 운영을 위한 미술관들의 인식론적 전환 양상을 구체적으로 검토해보고 그 유무형적 대응을 살펴본다. 이를 통해 주로 ‘운영적 박물관학(operation al museology)’이라는 실용적, 기술적 방법론으로서 이해되는 뮤지엄(또는 미술관) 운영의 개념적 외연을 확장한다. 이에 대해 셸튼(Anthony Shelton)은 기관의 물리적인 운용을 위한 지식 시스템, 적용 규칙, 절차 및 윤리적 프로토콜, 조직 체계 및 규제 사항 그리고 전시를 위시한 연계 프로그램 등과 같은 결과물의 요소들로 구성된 이 모델이 전문 교육기관, 뮤지엄 관련 국제기구, 상업 갤러리, 학술 세미나, 그리고 출판물 등과 같은 제도적 구성물에 의해 일관된 내러티브로서 공인되고 또 재생산된 측면이 있음을 언급했다.

그러나 최근 뮤지엄 운영을 전제로 한 연구들 중에서 ‘포스트-비판적 박물관학 (post-critical museology)’ 모델이 공통된 논의의 주제로서 묶이는 사례를 확인할 수 있다. 이는 근대적 뮤지엄이 지탱해왔던 실천과 관행에 대한 비판적 접근을 시도했던 ‘비판적 박물관학 (critical museology)’의 후속 모델로서 기존 뮤지엄 운영 공식의 대안적 형태를 제시하고자 했던 목적론을 추구한다. 또한 미술관(기획자)과 작품 그리고 관람자라는 기존 커뮤니케이션 모드의 동시대적 설정, 작품에 대한 미적 체험 및 수용 형식의 변화, 디지털 콘텐츠에 의한 전시기법 및 인식 전반의 전통적 문법 해체 등을 통해 담론적 다양성을 융합하는 공간에 대한 지향성 등을 뚜렷이 표방하고 있는데, 이는 서구 중심의 이성적 관점에서 도구화 되었던 근대적 뮤지엄의 기능주의적 시선에서 벗어나 관람자의 공감과 능동적 참여를 유도하기 위한 미술관들의 동시대적 운영 과제와 결부된다.

여기서 연구자는 논지 전개를 위한 몇 가지 기준점들을 설정하고자 한다. 우선 ‘운영’이라는 용어의 적용 범위를 상업적 맥락에 한정시키지 않고, ‘이해주체들과의 총체적 교류 행위’라는 대전제를 기저로 미술관의 관행, 실천, 담론 등과 같은 내·외재적 동인(dynamics)의 변화를 촉진시켜 관람자들의 재방문을 유인하는 인식론적 프레임워크까지 확대하고자 한다. 또한 ‘팬데믹 이후’라는 조건법을 첨부하여 자칫 미술관 운영의 패러다임 변화에 대한 일반론적 해석으로 읽혀질 수 있는 가능성을 차단한다. 그렇다면 위의 두 기준점들을 관통하는 주제 의식이 요구되는데, 본 연구에서는 이를 뮤지엄과 디지털 기술의 공진화(co-evolution) 관계를 통해 구축되는 상호

의존적 운영 모델 확립으로 가정하여 예술작품의 보관소이자 공동묘지로서 엘리트 지향적 문화기관이라는 공식성을 지배 담론으로 설정해왔던 미술관의 전통적, 위계적 구조를 해체한다.

II. 미술관 운영 패러다임의 인식론적 전환

팬데믹 시대의 뮤지엄 관계자들은 물리적 방문을 통해 실현되는 운영의 전통적 공식이 통용되지 않는 전례 없는 상황에서, 기존 사업계획에 대한 내부적 수정은 물론 문화예술의 공적 수혜자이자 비용 부담자인 관람자들을 위한 서비스 제공방식의 다변화를 추구하는데 기관의 역량을 집중시키고 있다. 물론 운영주체의 성격에 따라 위기의 정도는 상대적일 수 있지만, 다수의 뮤지엄들은 관람자의 정량적 지표가 임계치를 충족시키지 못한데 따른 결과를 바이러스라는 비경제적 요인에 의해 받아들여야 하는 불가피한 상황에 놓이고 말았다. 문제는 현재의 팬데믹 진행과정과 백신 접종의 효용성 그리고 뮤지엄의 오프라인 개방에 의거한 운영 정상화가 모두 불확실성이라는 키워드를 공유하고 있다는 점이다. 바이러스 변이들의 등장과 확산이 백신과 예방효과 간의 인과성을 불투명하게 만들어 신뢰도 예측을 어렵게 만드는 것처럼, 팬데믹 이후의 뮤지엄의 운영 전략수립 역시 비영리를 표방하는 공공재로서 제도적 속성을 유지하고 있기 때문에 불확실성이라는 위험 요소에 그들의 생존 여부를 맡기지 않는다. 특히 미술관은 다른 기관들과 달리 건조 환경이나 컬렉션의 구입, 보존, 관리 및 연구 차원의 인프라 구축과 같은 내외부적 운영지표에 들어가는 유무형적 자원의 절대적, 상대적 규모의 차이가 분명하다는 점에서 기관의 운영 정상화 및 안정화가 일차적 선결과제로서 격상될 개연성이 높다. 이를 기초로 추론해보면, 팬데믹 이후의 미술관은 기존의 오프라인-온 사이트 방문 패턴을 대체해줄 수 있는 디지털 환경 그리고 그에 의해 구축되는 플랫폼 뮤지엄으로서 다원적 이해관계자들의 분산형(dispersal) 채널구조에 기반 한 연결망을 통해 구현되는 온라인 이용자들(users) 간의 유기적인 소통을 자신들의 동시대적 운영 공식으로 채택할 수 있다.

이러한 흐름을 뒷받침하는 대표적인 이론적 관점으로는 라투르(Bruno Latour), 칼롱(Michel Callon) 그리고 로(John Law)에 의해 개념화된 행위자-연결망 이론(Actor-Network Theory, 이하 ANT)을 들 수 있다. ANT는 과학기술에 수반되는 문화적, 사회경제적 변화의 비관론과 낙관론을 대변하는 네오-러다이즘(Neo-Luddism)과 포스트휴머니즘(post-humanism)의 양 극단적 관점을 넘어서는 이론적 틀로서 과학기술의 효과를 사회적 맥락으로 변환시켜 설명하는데 본령을 두고 있다. 최근에 ANT는 미술사, 미학 그리고 박물관학 분야에서 빈번히 활용되고 있는데, 특히 뮤지엄의 기능적인 측면에 초점을 맞추는 전통적인 박물관학 담론의 사유 방식에 대한 일련의 해체적 시도로서 적용되고 있다. 이는 인간을 우주 만물의 질서를 관장하는 인식론적 주체로서 설정하고 유물의 수집, 보존 및 전시행위를 통해 자신이 축적해온 지식을 배타적인 권력의 형태로 전달했던 근대적 패러다임을 논쟁점으로서 지시한 것임을 알 수 있다. ANT는 관람자를 뮤지엄의 하위 구성요소로 설정하고 그들의 의미 및 담론 생산 행위를 수동적인 선에서 간주했던 기존 박물관학 이론의 고정적, 폐쇄적 관계를 재정립하는 계기를 마련했다. 이는 뮤지엄(발신자)-채널(작품)-관람자(수신자)라는 종래의 선형적인 커뮤니케이션 모델이 상징했던 각 개별 주체의 독립적인 관계를 다양한 인간 및 비인간 행위자(인간 행위자들과의 네트워크 안에서 교류하는 오브제, 유물, 조직, 기술, 기계, 동식물 등의 유기체, 아이디어가 담긴 텍스트 등)들과의 다층적, 복합적인

관계 맺기 방식으로 번역 및 재구성하여 커뮤니케이션의 범위를 비약적으로 확장시키고 있음을 은연중에 드러냈다.

III. 팬데믹 이후의 전개 양상과 그 함의

물론 ANT는 팬데믹 이후의 미술관 운영에 절대적인 영향력을 행사하는 기체가 아닐 수 있다. 미술관과 같은 문화예술기관의 운영은 자본주의 체제에서 강조하는 경영학적 마케팅 전략의 결과로 성과를 평가받는 경우가 많기 때문이다. 이는 미술관 운영이 곧 예술 산업이라는 거시적 범주에 편입됨을 의미하며, 경우에 따라서는 재정적 압력에 의한 상업성의 원칙을 우선시하여 수집, 보존, 연구 등과 같은 기관 본연의 전통적 기능의 사양화를 초래할 수 있다. 그러나 바이러스라는 비가시적 위협요인은 미술관 운영의 정상화를 위해 전제해야 하는 오프라인 입장객 유인 등의 기초적 역량 회복 행위를 쉽사리 허락하지 않는다. 그렇기에 미술관을 위시한 뮤지엄들은 테크놀로지를 활용한 교류 차원의 인프라 구축을 주류의 방식으로 채택했고, 이 과정에서 굳이 그들이 보유한 자원을 기관 내부에서 공개해야 할 필요가 없는 단계에까지 이르게 되었다. 이때 전통적 뮤지엄의 소통 공식으로서 관람자라는 인간 행위자의 역할을 우선적으로 인지했던 상황에서 궁극적으로 ANT는 다시 호명된다. 한 때 보조자로 인식되었던 디지털 기술이 PDA와 같은 in-gallery 미디어 영역에서 VR/AR/XR 등의 메타버스, 빅데이터, 블록체인, 소셜 플랫폼, 스마트 앱, 사물인터넷, 인공지능 등의 미디어 영역이 기관의 내·외부를 넘나들면서 관람자들과의 관계 범위를 크게 확장시켰기 때문이다. 이는 팬데믹 이후의 미술관 운영에서 디지털 기술이 작품 제작, 전시, 수집 및 보존, 교육 및 연구 등의 영역은 물론 온라인 이용자들의 관계를 매개해주는 뮤지엄 제도 그 자체로 변형될 수 있는 가능성을 재고하게 만들었다. 그렇다면 현 시점에서 미술관이 직면한 운영 활동의 인식론적 전환에는 구체적으로 어떠한 사례들이 있을지 본 원고에서는 간략히 두 가지만 확인해보도록 하겠다.

우선 첫 번째는 뮤지엄 커뮤니케이션 모델의 동시대적 전환이다. 뮤지엄이라는 제도적 공간과 이를 방문하는 관람자가 형성하는 전통적인 관계 및 커뮤니케이션 방식이 미술관에 적용될 경우, 일차적으로는 작품과 수용자/관람자가 서로에 대해 맺는 관계에 디지털 기술이 연계될 가능성은 배제되어 있었다. 근대의 지각행위는 인간의 눈을 통한 이성주의적 '보는 행위'에 기초했기 때문이다. 그러나 디지털 미디어 시대의 맥락 안에서 이루어지는 커뮤니케이션은 작가가 설정해 놓은 형식적, 의미론적 경계의 틀을 벗어나 오프라인 관람자 또는 온라인 이용자들의 능동적인 의사 결정권에 의해 산출되는 상대적 진리들을 존중하고 포용하는 구성주의(constructivism) 이론을 받아들인다. 최근 국내외 미술관들이 선보이고 있는 온라인 뮤지엄의 경우, 시계열적 동선 구조를 적용하여 오프라인 관람자들의 신체를 지배하고자 했던 종전의 인식론과는 달리 온라인 이용자들의 자율적 판단에 의거한 마우스 패드의 행위성이 이끄는 좌표설정에 의해 대상 전시의 고정된 의미를 새롭게 재맥락화 할 수 있는 기회를 제공한다.

두 번째는 노동구조의 재편이다. 최근 주요 뮤지엄 관련 고위 인사들이 팬데믹으로 인해 침체된 미술시장을 극복하기 위한 실질적 대안으로서 '뉴 뉴딜 정책(New New Deal)'을 제안하고 있다. 이는 산업구조를 지원하고 관련 종사자들의 고용 안정성을 도모하기 위한 정부의 차원의 개입 및 역할론을 강조했던 경제 대공황 시기(1929-1939)에 시행된 정책의 동시대적 어

법이라고 할 수 있다. 모든 뮤지엄 유형에 적용될 수 있는 이슈이지만 일단 미술관의 상황에 우선적으로 대입시켜본다면, 현재 국내외 관련 기관들이 디지털 서비스 관련 예산이나 리소스를 증원하면서 유휴인력을 해당 부서로 일정 기간 동안 파견하여 관련 업무를 담당하게 하는 상황을 목격할 수 있다. 이는 컴퓨터 하드웨어나 소프트웨어 시스템을 결정해주는 구조, 체계 또는 관계로서 참여와 경험의 구체적인 방식과 조건을 대변하는 플랫폼의 편입을 인정한 것이라 볼 수 있다. 가령 페이스북, 트위터, 인스타그램과 같은 소셜 네트워크 서비스는 일종의 디지털 연결망으로서 작가/작품-미술관-온라인 이용자 간의 관계 및 소통 방식을 사회적으로 재구조화시킨다. 특히 해시(#)부호에 팔로워가 제작한 결과물을 지시하는 주제어가 결합된 태그를 주요 온라인 플랫폼에 올리면 자동적으로 링크가 형성되면서 해당 주제어에 대한 관심을 공유하고 있는 이용자들은 물론 인공지능 알고리즘에 의해 초대된 또 다른 이용자들의 정보와 의견을 한데 모아주는 개방적 거버넌스 구축을 촉진시킨다. 다만 팬데믹 상황의 불확실성을 전제로 한 미술관 운영의 장기화가 지속될 경우, 이러한 온라인 플랫폼 수요의 진작은 기관의 노동 구조를 분산시키고 인건비 절감 차원에서 아웃소싱 된 디지털 노마드들의 기하급수적 증가까지 초래할 수 있음을 주의해야 한다.

IV. 결론

뮤지엄에 단일한 형태의 실체나 고정된 운영 방식이 있다고 상정할 수 없다는 후퍼 그린힐(Eileen Hooper-Greenhill)의 격언처럼, 팬데믹 이후 미술관들의 생존을 위한 운영 패러다임 역시 거시적 또는 미시적 환경 변화는 물론 투입한 자원에 대한 예측 범위 이상의 산출물을 향시적으로 요구하는 관련 이해주체들의 필요 및 요청에 따라 그 양태를 변화시킬 가능성이 높다. 만약 뮤지엄이라는 개념의 하위 유형적 범주로서 미술관을 상정했을 때, 기관 고유의 전통적 운영 행위 이론을 팬데믹에 의해 가속화 된 형이상학적, 상호교류적, 융합적 정보 환경인 인포스피어(정보권, Infosphere)에 접목시키면 온·오프라인 관람자 및 이용자들에게 공급되는 예술상품과 서비스에 대한 핵심성과지표(Key Performance Indicator) 및 핵심성공요인(Critical Success Factor)의 새로운 정성적 기준점을 제시할 수 있다. 물론 뮤지엄처럼 공식적으로 비영리를 표방하는 예술기관을 두고 객관적 결과와 효율성의 가치를 중시하는 일반 기업의 운영 원리와 동일시하여 적용하는 것은, 자칫 '운영'이 함의하는 다원적 의미 체계를 간과할 수 있다. 특히 미술관은 다른 유형의 뮤지엄들과는 달리 주관적 만족을 전제로 특정 대상의 미학적 가치를 평가하고 공유하는 속성을 갖는데, 오프라인 관람자 (또는 온라인 이용자)들의 방문 요인과 공급되는 예술상품의 수요패턴이 매우 변칙적이라는 점에서 기관 환경의 총체적인 이해가 요구된다. 맥린(Fiona McLean)은 *Marketing the Museum* (뮤지엄 마케팅)에서 뮤지엄에 대한 공통된 이해는 존재하지 않으며, 이 용어에 대한 개념적 정의 역시 동시대적 이해관계나 이데올로기에 의해 합의가 엇갈리고 그 운영에 대한 역할론도 불확실성으로 가득하다고 주장했다. 하지만 시대의 흐름과 의식의 전개 양상과는 별개로 미술관과 운영이라는 개체의 존재이유 및 작동원리를 공유하는 키워드가 '인간'이라는 점은 여전히 유효하다. 다만 팬데믹 이후 드러난 인간-비인간 행위자들의 동반적 교류 형태가 뮤지엄, 특히 미술관이라는 생태적 모델의 운영 정체성을 복잡다단한 관계망 속에서 새롭게 재구성하고 있다는 점은 미술사적 의미나 행위의 원천이 오직 '인간'에게만 국한되지 않고 자연과 기술 등의 다양한 비인간 행위자들의 이해관계까지 존중하는 인류세(Anthropocene)적 사고방식을 일상적 차원에서 규범화시키는데 일조할 수 있다.

[토론문]

안미희(경기도미술관)

전 세계 코로나 사망자가 500만 명을 넘어섰고 이는 1950년 이후 전쟁 사망자 수와 비슷하다고 하니¹⁹⁹⁾ 지난 2년간의 팬데믹 시대가 실감된다. 코로나가 발발한 지난해 미술관들은 온라인기반 사업들을 급히 신설하여 이를 포스트코로나 시대의 대안으로 삼고 혼란스러움이 곧 끝날 것이라는 희망과 함께 이 새로운 영역에 기관의 인력과 예산을 집중했다. 전 세계 미술관들은 앞 다투어 온라인 전시투어와 온라인 교육프로그램개발을 개발했고, 전시 작품에서는 다양한 디지털 기술 활용이 적극적으로 등장했다. 하지만, 이는 비대면 전시환경이라는 전례 없는 기준에 사업들을 끼워맞추기 급급해, 팬데믹 이후 미술관이 당면하게 되는 관람객의 복합적인 예술경험을 이해하고 지속가능한 미술관운영을 위한 근본적 검토나 연구가 병행되기에는 한계가 있었다.

코로나와의 첫해가 남긴 과제와 학습을 통해 미술관들은 전환과 다변화를 모색하고 있다. 코로나와의 공존, 물리적 방문을 통해 미술관이 운영되었던 전통적 공식의 붕괴, 가속화되는 디지털환경 속에서 동시대 미술관들은 관람자들과의 매개 방식 확장과 변화를 위해 역량을 집중시키고 있다. 인터넷 공간에서의 탈신체화가 예술적 실천으로 이어지는 시도들을 전시를 통해 제시하고, 미술의 디지털 미래가 요청하는 유기적 소통과 공동체의 중요성을 찾아보는 새로운 운영방식을 실험하고 있다.

서울시립북서울미술관은 올해 9월 확장현실(XR)²⁰⁰⁾ 기반의 예술·과학 융합 프로젝트 <당신의 휴일>이라는 관객참여형 디지털 미술관을 구현했다. 이는 동시대 미술 현장에서의 미적 경험이 가상공간과 연결되는 확장현실의 비전을 공유하는 새로운 전시형태에 부합한다.²⁰¹⁾ 디지털 기술의 발전은 미술관의 정체성 구축에 영향을 주기도 한다. 2022년 1월 개관을 앞둔 울산시립미술관은 산업수도 울산의 정체성과 미래 예술의 지향점을 고려한 결과로 '디지털아트 중심 미술관'을 표방하며 '디지털 아트'를 시립미술관 개관 전면에 내세운다. 현대미술에서 과학과 기술의 융합으로 디지털아트의 영역을 확보하고 이를 도시의 문화발전과 연결시켜 나가겠다는 취지가 결부되어있다.

유기적인 소통과 공동체형 예술 활동의 시도는 지난 8월부터 시작된 백남준아트센터, 아르코미술관, 아트선재센터의 공동 웹사이트 <다정한 이웃>에서 볼 수 있다. <다정한 이웃>은 장기화되는 코로나19에 대응하기 위해 3개월 간 웹사이트 공동 운영하며 미술관의 대안적 활동 방법론을 함께 모색하고 실험하는 온라인 기반 프로젝트이다.²⁰²⁾ 세기관은 팬데믹

199) 한국일보, “코로나로 전 세계 500만명숨져...1950년 이후 전쟁사망자 수와 비슷”, 2021.11.2

200) 가상현실(VR)과 증강현실(AR)을 아우르는 혼합현실(MR) 기술을 망라하는 초실감형 기술 및 서비스

201) “이 전시는 확장현실의 세계에서 새로운 연결을 꿈꾸고, 단순한 기술의 진보가 아닌 관계의 진화를 모색하며, 도래하는 미술관을 그려본다. 그곳에서 미술관과 관람객이 확장현실의 비전을 공유하고, 기술의 가능성을 탐색하며, 새로운 문화예술 생태계를 준비하고자 한다”. 서울시립미술관 웹사이트

202) “...팬데믹의 확산으로 인해 드러난 경제적, 사회적 불균형, 그리고 팽배해진 경계와 긴장속에서 다양한 가치를 존중하고 함께 살아가는 방식을 생각한다. 3개월 간 세 미술관이 서로의 다정한 이웃이 되어 미술계 안팎의 다양한 인물을 새로운 이웃으로 초대하는 방식으로 진행될 이 프로젝트는 온라인 공동기지이자 공유지인 웹사이트를 통해 누구나 참여할 수 있다”. 아르코미술관 홈페이지

으로 인한 위기상황 속에서 미술관의 역할과 공공 영역의 연대형성 필요성에 공감하고 기획과 예산을 공동으로 투입한 다양한 프로그램을 추진했다. 또한 웹사이트를 통해 관람객들이 자유롭게 참여하게 해 매체 환경의 변화 속에서 미술관의 시도와 성과에 대해 논의하는 열린 미술관의 비전을 공유했다.

기술과 예술이 불가분한 관계라는 점은 이미 오래전부터 확인되어 왔다. 펜데믹은 기술 발전을 가속화, 고도화 시켜 현재 인류의 관심은 디지털, 가상의 공간을 향해 있다. 이는 인간과 비인간의 하이브리드 연결망을 적극적으로 주목하게 만들었고, 포스트 휴먼시대인 지금 기술과 예술의 관계를 좀 더 진화된 관점으로 바라볼 필요가 있을 것이다. 기술은 관람객들과 미술관의 관계를 지속가능한 확장을 위해 매개하고, 유기적인 소통으로 실천적인 공동체형 예술활동을 지향하게 하여 미래미술관 운영 패러다임의 주축이 될 것이다.