

# 책에 던진 화가들의 다채로운 시선

## 영화속의 책 이미지 ③ 중세부터 인상파 그림까지

정진국

미술평론가

활자를 발명하고서 성경의 대중적 보급 수단을 얻은 구텐베르크가 기뻐서 펼쩍 댄 것도 잠시요, 사람들이 오히려 책에서 멀어지게 되 지나 않을까 하는 수심이 잠겼다는 이야기가 있다. 책의 속표지에는 제목을 다시 책모양으로 장식하고 그 양끝을 천사들이 붙잡고 공중에 떠있는 판화들이 아로새겨지던 시대의 이야기다.

중세에 크게 번성했던 필사본이자 양피지로 만들어진 책에서는 책 그 자체가 사제들과 천사들이 함께 짓고 살고 하는 거대한 건축물의 모습으로 등장하곤 했다. 책이란 오직 '위대한 교과서' 즉 성경만을 가리키는 것이었기 때문이다. 책은 거룩한 것이고 지혜의 궁전이고 신의 '말씀'의 화신이었으므로 그것에 순종해서 세상을 만들어 나아가야 하는 그런 것이었다. 책을 들고 있는 사람이 곧 성자(聖者)였다. 역대 교황들은 초상을 그릴 때 성경 위에 가지런히 손을 올려 놓는 포즈를 취하지 않았던가. 이런 전통은 19세기 중반에 초상사진이 널리 보급될 당시에 모든 지식인·예술가의 초상 속에서 다시 살아나게 된다. 물론 그들이 손을 얹고 있는 책은 성경이 아니라 백과 사전이거나 소설이지만 말이다.

### 신성시됐던 20세기 책의 이미지

거룩한 이미지로서의 책은 기독교 사회에서 거의 천년 가까이 지속되었지만, 문화산업으로서 출판이 등장하는 19세기 중반 이후로 잠시 그 위엄을 잃었다가, 새로운 이념의 출현과 더불어 다시 성스러운 대접을 받게 된다. 프랑스 대혁명기에는 계몽사상의 전파에 그토록 중요한 몫을 했던 책자가 그다지 화가들의 눈길을 끌지 못했던 반면에, 20세기의 사회주의 혁명 이후로 책은 오히려 체계적이고 교조적이며 더욱 도식화된 방식으로 그 이미지가 신성시되었다. '레드 북' '블루 북' 등등의 선전·선동용 팸플릿은 사회주의 혁명을 표방했던 거의 모든 지역에서 지도자의 손에 들려진 필수적인 장신구였으니까. 총칼이나 채찍 혹은 망치나 낫을 들기보다, 지도자는 책을 높이 들어올린 모습을 택하는 가운데 그의 인상을, 지혜롭게 민중을 이끄는 선한 인간상으로 연출하곤 했던 것이다. 그의 실제 인격이 아무리 교활하고 잔혹하고 무식하며 거만한 자이더라도 책에 대해서만은 늘 친절하고 교양을 갖추고 그윽한 애무의 눈길을 보내곤 했



게오르크 그로츠의 「사회의 기둥」(왼쪽)과 레제의 「독서」. 그림 속에서 책은 그것을 진 사람에게 따라 몽매주의의 도구가 되거나 진실의 메시지가 된다.

던 것이라고 할 수 있겠다. 마치 어린이들을 상대로 하는 상투적인 '이미지 메이킹'의 전략이 그렇듯이 말이다.

동구권의 사회주의 체제가 무너지기 이전에 민주화운동을 펴던 소그룹 사이에서는 '금서'를 은밀히 배포하는 그림들을 그린 화가들도 있었다. 부다페스트에서 이런 화가들의 작업이 기억에 남는다. 서로 이념적으로 대립하는 집단에서는 그들의 사상을 담은 책에 대해서만큼은 동일한 경건함, 존경심 혹은 종교적 신앙심을 보이고 있다. 그들보다 몇십년 전에는 나치의 사상탄압을 풍자한 1920년대 독일의 신즉물파 화가들 사이에서 모욕당하는 책의 이미지를 구경할 수 있다. 지금 베를린에서 대회고전이 열리고 있는 게오르크 그로츠의 테생들이 그 훌륭한 보기라고 하겠다. 단 그의 그림 속에서 책은 그것을 진 사람에게 따라서 몽매주의의 도구가 되기도 하고, 진실을 남기려는 사람의 유연장이 되기도 한다는 점이 특이하다.

결국 책에 던져진 화가들의 시선은 시대의 사회적 환경에 따라 대단히 다채롭게 펼쳐진다. 이름이 알려지지 않은 중세의 화가들은

물론이고, 책장을 넘기면서부터 한권의 책에 신의 영광을 불어넣으려 했던 클라렘과 모레투스(벨기에의 인쇄·출판인)의 주문을 받아 수많은 동판화를 그렸던 루벤스로부터, 전시회 조직자의 반쪽 아이디어에 힘입어 '책의 해'를 기념하라는 주문에 따라 억지로 책에 대한 예찬의 그림을 그렸던 오늘의 화가들에 이르기까지 너무나 다양하다. 그러나 스스로 원작 스케치만으로 단 한권의 값비싼 오리지널 화집을 만드는 대신, 새로운 영상시대에 책이 안고 있는 사회적 문제, 책을 읽지 않고 책에 치이고 악서가 양서를 몰아내는 시위에 대해 주목하는 화가들은 유감스럽게도 그다지 많지 않다.

### 교양과 여가와 개방의 상징으로서의 독서

그렇다고 그림 속에서 책이 주요한 관심사로 등장하고 장식적인 배경의 지위를 넘어서 본격적인 주제로까지 격상되었던 때가 없었던 것은 아니다.

19세기 중후반을 떠들썩하게 했던 인상주의 시대에 화가들은 야외로 나갔던 것만은 아니다. 그들은 애인과 딸들이 과일 바구니에 담

아간 책을 나무그늘 아래에서 읽는 모습을 즐겨 그리고는 했다. 그녀들은 단지 상수도가 개설된 덕분에서 집안까지 들어온 목욕탕에서 자신의 몸매에서 시작되는 내면에 눈을 뜨게 되었을 뿐만 아니라, 속속 문을 연 출판사들이 펴낸 대중소설을 읽으면서 더 넓게 열린 바깥과 타인의 세계로 상상의 여행을 떠나고는 했던 것이다. 띄약별 속에서 양산을 받쳐든 채 독서에 탐닉하는 잘 차려입은 여인의 모습은 인상파 화가들이 다투어 그렸던 소재였다. 부르주아 신분에서 잘 어울릴만한 보통 교육의 혜택과 교양과 여가와 개방의 상징으로서 독서하는 여인상의 출현은 당대의 분위기를 일관되게 도해(圖解)해주는 또다른 역사적 자료들이다. 그런데 이런 그림들이 어떤 의미로든지 여권신장으로부터 별다른 주목을 끌지 못하고 있다는 것도 이상한 일이다.

서점의 풍경도 등장하고 르느와르 같은 화가는 파리 시가지 풍경을 그리면서 '퐁뇌프' 다리에 기대어 책을 읽고 있는 사내를 묘사하기도 했다. 여인들은 부채나 가면을 드는 내신에 치마폭 위에 혹은 테이블 위에 책을 펼쳐 놓은 채 포즈를 취하는 것에서 더 큰 세련미를

# “그림 자체를 반성케 하는 그림”

## 푸코가 읽은 마그리트의 작품세계

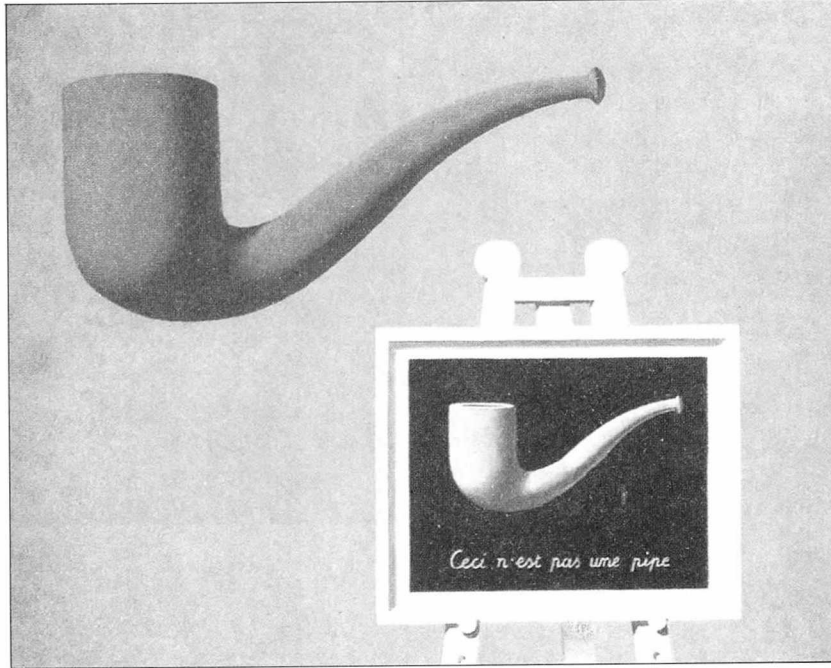
과시할 수 있을 것으로 기대했을 것이다. 독서는 유행과 세련된 취미를 넘어서, 그리고 대중적 열광을 넘어서 그 세속적 미덕의 정상에 오른 셈이다.

안전이 보장된 모험으로서 여행과 짝을 이루면서, 장엄한 여객선의 갑판이나 객실이 딸린 열차에서 책을 들고 있지 않는 여객은 여행의 참맛을 이해할 줄 모르는 것으로 보일만치, 혹은 여행이 상당히 싱거워지기라도 할듯이 서로서로 거드랑이에 낀 책에 얼핏얼핏 눈길을 주고 있지 않았던가. 얼마나 많은 책이 서로의 접근을 용이하게 하는 핑계였던가. 책은 얼마나 유능한 중매쟁이였던가... 혹시 이 작가를 아시나요? 혹시 이게 무슨 뜻인지 아시는지요? 아니 이걸 여태 안읽으셨단 말씀이세요? 기타 등등... 마치 오늘날 누구나 허리춤에 자동 카메라를 걸쳐야 여로에 오를 수 있다고 안심하게 되는 것과 엇비슷하게 말이다.

### 인상과 화가들의 책을 둘러싼 삽화

모네와 마네와 피사로와 카유보트 등 인상파 화가들은 해변과 정원과 실내, 그리고 여로의 노정에서도 이런 책을 둘러싼 일상의 삽화들을 놓치지 않았던 것이다.

그러나 꼬깃꼬깃하게 손때 묻은 책에서 오직 그 책만을 주제로 삼아 그림으로써 책의 모습에 기이한 위신을 다시 한번 불어넣었던 화가는 반 고흐라고 할 수 있다. 그는 다른 화가들이 정물의 일부로 화면의 구성을 튼튼하게 받쳐주게 하려고 슬쩍 끼워넣곤 하던 책을 따로 불러내어 당당한 별개의 인격처럼 그것만의 초상을 그렸었다. 그는 책을 많이 그리지는 않았지만, 그리고 인물화 속에 이따금 책을 그려 넣기도 했지만, 그가 방안에 어지럽게 흩어져 있는 ‘자기가 읽었던’ 책들의 군상을 더듬거리면서도 꼭꼭 눌러 격렬한 필치로 그린 그림 한 폭과 단 한권의 읽고 또 읽어다 해어진 책을 그린 그림은, 책을 소재삼아 그린 어떤 화가들보다도 그려야 할 대상에 더 끈끈하게 육박해 들어갔고 또 야릇한 정감으로 그것을 제것으로 삼고자 했던 이 화가의 기질을 잘 드러내기도 하지만, 무생물인 책에 유례없는 생명감을 불어넣었다는 점에서 깊은 인상을 남겨주고 있다.



20세기 프랑스의 중요한 비평가들은 저마다 주목할 만한 미술비평을 남겼다. 발레리와 드가, 바슐라르와 플로몽, 사르트르와 자코메티, 바르트와 스타인버그, 바타유와 마네, 데리다와 고흐·마그리트·세잔 등은 ‘글쟁이와 환쟁이와의 예술적 정부(情婦) 관계’의 대표적인 사례들이다.

그 배경은 무엇인가? 첫째, 파리는 프랑스의 수도이자 19세기 이래로 ‘예술계의 수도’였다. 문학과 미술이 이웃동네에 살았다. 둘째, 문학운동이 미술운동과 겹쳐 있는 회귀한 운동 중의 하나인 초현실주의운동 덕분이다. 그 이후 프랑스에서는 미술이 문학과 함께 교육되었다. 결과는 이렇다.

“미술을 모르는 사람은 문학을 알 수 없다. 동시에 문학을 모르는 사람은 미술을 알 수 없다. 그래서 발레리의 특 쏘는 듯한 말을 빌리면, 글 잘 쓰는 문인을 파트롱으로 갖지 못한 미술가는 크게 성공하지 못한다”(김현, 「시칠리아의 암소」 중 「푸코의 미술비평」)

### 문학·미술이 행복하게 만나는 佛비평계

어떤 지식도 권력과 밀월관계에 있음을 통렬하게 설파한 프랑스 사상가 미셸 푸코(1926~1984)는 벨기에 출신 초현실주의 화가 르네 마그리트(1898~1967)와 깊은 관계가 있다. 푸코의 마그리트론인 「이것은 파이프가 아니다」에서는 그들의 그림과 철학적 사유가

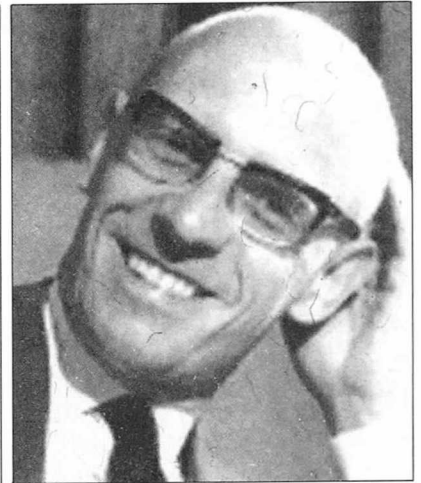
예리한 각도를 이루며 만난다. 그 접점이 바로 “언뜻 보기에 틀림없이 파이프를 그린 것처럼 보이는 그림 위에 ‘이것은 파이프가 아니다’라고 쓴 것은 무엇인가?”라는 질문이다.

푸코는 우선 마그리트의 작품 「이것은 파이프가 아니다」에 시선을 던진다. “오로지 그 단순성 때문에 보는 이를 당황하게 한다”고 고백한다. ‘식물학 개요에서 따온 한 페이지 만큼이나 단순’하기 짝이 없는 파이프 그림, 그 멀쩡한 파이프 그림 아래에 ‘이것은 파이프가 아니다’고 써넣은(혹은 그려넣은) 문장은 무엇을 뜻하는가?

파격한 가설, ‘되풀이하면서 조금씩 고쳐가는’ 특유의 문체, 설득력있는 논증의 과정을 거쳐 푸코는 비의를 하나 건져낸다. “어느 곳에도 파이프는 없다”는 것. 푸코는 그의 역저 「말과 사물」(1966)에서 말과 사물 사이의 단절을 드러냈듯이, 「이것은 파이프가 아니다」(1968)에서는 말과 그림 사이의 단절을 적극적으로 파헤친 셈이다.

‘어느 곳에도 파이프는 없다’는 일차결론을 도약대로 삼아 푸코는 재차 「두 가지 신비」를 향해 비월한다. “의도적으로 애매모호함을 배가해 놓은 게 눈에 띈다”고 첫인상을 말한다.

“나에게 정말 의심스러워 보이는 것은 위 파이프의 위치불명의 부유성과 아래 파이프의 안정성 사이의 간명한 대립이다. ...곧 추락한다는 것일까? 받침대, 액자, 화폭이나 게시



미셸 푸코. 일견 사소해 보일 수도 있는 작품에서 문화적 맥락까지를 규명해내는 데 귀재인 사상가이다.

마그리트 작품 「이것은 파이프가 아니다」. 화가는 그 제목의 그림을 계속 그렸다.

판, 그림, 문자 등이 무너져내린다는 걸까? 나무는 부러지고, 형상들은 조각나고, 문자들은 각각이 분리되어서 말들은 아마도 더 이상 다시 모아지지 못할 정도가 될 터이니—지상에선 이렇게 몽땅 망가지는데 비해, 저 위에선 크기도 쥘 수 없고 위치도 알 수 없는 저 큰 파이프가 접근 불가능한 거리에서 움직이지 않고 떠 있는 기구(氣球)처럼 그렇게 영원히 떠 있을 것이라는 것인가?”

### 현대회화의 한 극단적인 모험

푸코는 마그리트에게 마네-칸딘스키-클레로 이어지는 ‘재현의 해체’라는 현대회화의 극단적인 모험과 연루되어 있다는 혐의를 씌운 것이다. 그리고 그의 유명한 ‘에피스테메(인식구조 또는 지식구조) 이론’의 장으로 유인, 마그리트의 그림 공간이 재현 자체의 사라짐을 보여주는 ‘동시대적 에피스테메’에 속함을 분석해냈다.

결국 마그리트는 그림 자체를 반성하기 위해 그림을 그린 화가이며, 그 방법이 바로 칼리그램(calligramme: 문자로 된 그림)이었다는 해석이다. 한편 푸코는 철학 자체를 반성하기 위해 철학을 한 사상가이며, 그 방법으로서 칼리그램 같은 ‘사소한’ 주제를 철학의 영역으로 끌어들이는 것이라는 해석이 가능하다. 「이것은 파이프가 아니다」(푸코 지음, 김현 옮김, 민음사, 1995) <김중식>