학술활동 결과보고서는 교육·연구 등의 비영리 목적을 위하여 정당한 범위 내에서 출처를 명시하여 인용할 수 있습니다.

고유섭의 한국미학

정세근 (충북대)

1. 최초의 현대미학자
2. 고전성과 비애의 미
3. 도자기에서 탑으로
4. 희망의 미학

1. 최초의 현대적 미학자

이 글은 우리나라 최초의 현대적 미학자라고 할 수 있는 한 인물에 대한 짧은 소개다. 한중인문학 교류를 하면서 잘 알려지지 않은 사상가를 소개하는 것이 무엇보다도 시의적이라고 생각되었기 때문이다.

중국인들에게 현대적 미학자를 꼽으라면 주광잠(朱光潛: 1897-1986)을 들 수 있을 것이고, 일본인들에게 현대적 미학자를 꼽으라면 이마미치 토보노부 (今道友信: 1922-2012)을 들 수 있을 것이다. 그밖에도 중국에는 미학과 관련된 인물이 많다. 특히 중국의 미학에 대해서 말한 사람으로는, 거칠게 말해, 과거에는 종백화(宗白華)가 있었다면 현대에는 이택후(李澤厚)가 있다. 그렇다면 한국은 어떠한가?

단연코 우현(又玄) 고유섭(高裕燮, 1905～1944)이 최초의 현대적 미학자로 꼽힌다. 그의 이론이나 주장이 널리 소개되어있지는 않지만, 당시 한국의 미를 발견하고자 했던 노력은 타의 추종을 불허한다. 우리나라 나이로 마흔, 만으로는 40세도 되지 않아 일찍 세상을 떠난 그가 우리나라의 현대미학을 대표한다는 것은 어떤 까닭에서일까?

그것은 고유섭이 우리의 장구한 역사 속에서 한국인으로서 최초의 미학자라는 것이 아니라 한국미의 원형을 최초로 현대적 맥락에서 발굴해냈다는 데 있다. 다시 말해, 최초의 현대적 미학자라고 할 때 전통사회 속에서도 미학자라고 불릴 수 있는 인물이 있기 때문에 '현대적'이라는 말로 한정되지만, 그럼에도 '최초'라는 말이 어울리는 것은 그에게 이르러서야 비로소 '한국미'의 정체성에 대한 본격적인 탐구가 이루어지기 때문이다. 무엇이 한국미인가? 독자적인 한국적인 미감이 있는가? 한국예술의 특징은 무엇인가? 한국과 다른 나라의 차이는 무엇인가? 이러한 정체성에 대한 질문에 고유섭은 적극적인 자세로 임했다.

과거의 전통지식인들은 한국과 중국의 차이, 나아가 세계 속에서 한국미의 위상에 대해 깊은 관심을 갖지 않았던 듯하다. 옷도 다르고, 그릇도 다르고, 집도 다르고, 노리개도 다르면서도 그 속에 숨어있는 미학적 특질에 대해서는 무덤덤하게 지나쳤던 것이다. 오늘날 예술이라고 부를만한 조각과 건축에 대해서도 마찬가지였다. 심미적 완상물이든 종교적 숭배물이든 그것을 창작하는 과정에서 예술적 정체성으로 일컬어질 어떤 태도나 의식이 그 안에 배태되었을 터인데, 그에 대한 탐구를 시도하지 않았다. 한 걸음 더 나아가, 그림이나 노래 그리고 춤과 같은 감성적 형태에 대해서도 심도 있는 관심이 크지 않았다.

www.krm.or.kr

학술활동 결과보고서는 교육·연구 등의 비영리 목적을 위하여 정당한 범위 내에서 출처를 명시하여 인용할 수 있습니다.

거리가 먼 소급이지만 예외적인 경우도 있다. 성군(聖君) 세종(世宗, 1397-1450)이 예악의 흥성을 꾀하면서 의례에 사용하는 궁중의 음악을 정비한 것은 한국인의 심성에 맞는 가락 곧 음률을 찾기 위함이었는데, 그것은 한국의 전통음악인 향악(鄕樂)을 중국으로부터 들어온 당악(唐樂)과 조화시키려는 노력이었다. 박연(朴堧)이 주축이 되고 장영실(蔣英實)이 보조가 되어 마침내 아악(雅樂)이라는 이름 아래 정리된다. 세종은 한글을 만든 실제적인 인물로 국어학자인 동시에 온갖 예식에서 쓰이는 음악을 체계화하고자 한 음악가였다. 신하들이 세종의 뜻에 부정적인 태도였다는 많은 기록은 거꾸로 그만큼 세종의 개인의지에 의해 한글이 창제되고 아악이 정리되었음을 보여준다. 여기서 중요한 것은 바로 한글을 만들려는 의식이나 아악을 정리하려는 태도로, 한국인에게 걸맞은 글과 노래가 있다는 발상이었다. 세종에게는 문화적 주체, 학문적 주체, 나아가 심미적 주체라는 또렷한 사고 내지 감각이 머릿속에 자리 잡고 있었던 것이다.

오랜 세월이 흘러, 세종의 심미적 주체라는 작은 발상은 서구학문을 접한 고유섭에 의해 현대적으로 체계화된다. 서양미학이 들어오면서 자신의 문화를 뒤돌아본 결과이기도 하고, 당시 식민지가 되어버린 대한제국에 남아있는 전통유산의 강렬한 옹호이기도 했다. 회한(悔恨)에 대한 반성(反省)이 그를 한국 최초의 현대미학자로 만들어준 것이다.

2. 고전성과 비애의 미

한국의 예술을 체계적으로 정리하려는 시도는 줄곧 있었다. 고유섭 이전의 인물을 꼽으라면 둘이 대표적이다. 하나는 독일인이고 다른 하나는 일본인이다.

안드레 에카르트(Andre Eckardt, 1884-1971)는 20대 중반이던 1909년 처음으로 한국에 온다. 카톨릭 베네딕트 교단에 속한 그는 선교사로서 한국에 파송되어 함경도 덕원(원산 교외) 수도원에 부임한 이후 그 후 19년간을 머물렀다. 1924년부터는 경성제국대학에서 미술사를 가르치기도 했다. 1928년 귀국하여 브라운슈바이크대학에서 '한국의 교육제도'로 박사학위를 받았는데, 우리에게 의미심장한 것은 귀국한 다음해 출간한 『한국미술사』[1]이다. 뮌헨대학 한국학과 신설과 더불어 교수직(1956-1974)에 머물면서 말년에는 한국의 음악, 무용, 문학에 대한 글을 남기고 '코리아 심포니'를 작곡한다.

방대한 양의 에카르트의 『한국미술사』는 사진자료와 더불어 한국의 미술을 전체적으로 훑고 있는 최초의 저서라는 점에서 의의가 크다. 이보다 앞선 저작으로는 안확(安廓)의 「조선미술」(『학지광學之光-배움의 빛』, 1915)라든가, 박종홍(朴鍾鴻)의 「조선미술의 사적 고찰」(『개벽開闢』, 1922-1923)과 같은 글이 있었지만 통사(通史)로 보기에는 어려운 글이었다. 특히 박종홍의 경우 조선미술사를 써내려가다가 신라의 위대한 작품인 석굴암(石窟庵)에서 그 아름다움을 표현할 길이 없어 붓을 꺾고 철학을 공부하기 시작한 고백은 유명하다. 에카르트가 1913년에 석굴암을 처음 보고 한국미술의 고전성에 눈을 뜨게 된 일과 대조된다. 미술사학자 세키노 다다시(關野貞)도 『조선미술사』(1932)를 출간했지만 에카르트의 것(1929)에 비해 3년 늦은 것이었다.

1) 에카르트 지음, 권영필 옮김, 『에카르트의 조선미술사』 (서울: 열화당, 2003). 원서 *Geschite der koreanischen Kunst* (Leipzig: Verlag Karl W. Hiersemann, 1929).

www.krm.or.kr

학술활동 결과보고서는 교육·연구 등의 비영리 목적을 위하여 정당한 범위 내에서 출처를 명시하여 인용할 수 있습니다.

에카르트는 한국미술사에 양식적 분석을 도입했다. 이는 당시 하인리히 뵐플린(Heinrich Wolfflin)이 『미술사의 기초개념』(Kunstgeschitliche Grundbegriffe, 1916)이라는 저서를 통해 대표적으로 '바로크 양식'에 의미를 부여하는 것과 같은 서술의 방법이었다. 에카르트가 보기에 한국미술은 바로 고전적 특질이 내재되어있었다. 이를테면 좌우대칭, 균형과 안정과 같은 특징이 바로 고전성인데 바로 바로크 양식과는 대립되는 것이었다. 위에서 말한 것처럼 에카르트는 통일신라의 완숙미를 담고 있는 석굴암을 통해 이러한 고전성을 발견하게 된 것이다. 그밖에도 그가 찾아낸 한국미술의 특징은 단순성이었다. 지나치게 꾸미는 것을 못 참는 소박성이 한국미술 전반에 걸쳐 엿볼 수 있었기 때문이다.

에카르트의 양식이론에 따른 한국미술사는 한국의 특질이 도드라지게 드러난다는 점에서 의미가 크다. 그것이 단순한 연대기적인 미술작품의 나열이 아니라 양식개념이 도입된 서술이기 때문이다. 더욱이 고전주의 속에 단순성이 내함된다는 설정은 오늘날 미술사 해석에서 막대한 영향을 끼친 에른스트 곰브리치(1911-2001)의 이론에서 정형화(고전성의 원리는 야만적 장식을 넘어선 절제미에 있다)되는 것으로 에카르트의 혜안을 엿볼 수 있는 곳이다.[2)]

중국과 일본 미술의 특징을 양식개념으로 설명한 것은 에카르트 이전에도 있었는데, 어네스트 페놀로사(Ernest Fenollosa)의 『중국과 일본 미술의 신기원』(Epochs of Chinese and Japanese Art, 1913)이 그것이다. 그런데 거기에 빠져 있는 한국미술의 기원(紀元)을 에카르트가 그려냈다는 점에서 그의 공헌은 크다.

그럼에도 문제는 남는다. 에카르트는 한국미술(건축, 탑, 조각, 그림)에 대한 양식적 분석을 하고 있지만 미학적 접근과는 다소 거리가 있기 때문이다. 미술사 속에서 도드라진 하나의 양식을 정식화하는 데는 성공했을지라도 그것을 한국미술 전반에 적용시키에는 무리가 따른다. 한국미술에는 좌우대칭이 맞지 않는 작품도 많을뿐더러 일부러라도 균형을 깨뜨림으로써 예술적 효과를 극대화하는 경우가 많다. 다시 말해 한국미술의 국가적, 귀족적, 고급 취향을 드러내는 데는 양식적 분석이 어울릴지는 몰라도, 그런 계급성을 떠나는 순간, 그에 맞지 않는 예술품을 도처에서 목도하게 되기 때문이다. 서양미술에서 특히 그리스 미술에서 보여주는 좌우대칭(symmetry)의 균정(均整)함은 오히려 한국미술에서는 정치적이거나 종교적으로 상위계층에 속하는 소수의 전유물이었다. 게다가 미술사는 미학과는 다르다. 미술사는 '어떻게 아름답고, 아름다움끼리 어떻게 어울리는가'를 묻는다면, 미학은 '무엇이 아름다운가'를 넘어서 '그것이 왜 우리의 마음을 움직이는가'를 묻는다. 그런 점에서 에카르트는 탁월한 미술사학자이긴 했어도 표본적인 미학자는 아닌 셈이다.

미학자로서의 자격을 갖추고 조선의 미술을 마주한 인물은 에카르트보다 다섯 살 아래인 야나기 무네요시(柳宗悅, 1889-1961)였다. 야나기는 철학적인 배경을 바탕으로 조선의 예술을 탐구한 대표적인 인물이다. 그의 저서 가운데 하나가 『조선과 그 예술』[3)]이다. 이 안에는 조선인, 조선의 미술, 도자기, 목공품, 민화, 나아가 조선의 석공과 금공 등에 대한 성찰이 들어있다. 그 가운데 석굴암(석불사)의 조각에 관한 논의도 들어있고, 조선자기의

2) 권영필 외, 『한국의 미를 다시 읽는다』 (서울: 돌베개, 2005). '한국 미론을 재검토한다' (권영필, 1. 안드레 에카르트의 이론), 교수신문 2005.2.21.

3) 이길진 옮김, 야나기 무네요시 지음, 『조선과 그 예술』 (서울: 신구문화사, 2006). 야나기 무네요시 전집 전22권 가운데 제9권.

www.krm.or.kr

학술활동 결과보고서는 교육·연구 등의 비영리 목적을 위하여 정당한 범위 내에서 출처를 명시하여 인용할 수 있습니다.

7대 불가사의에 대한 감회도 들어있다. 특히 '조선미술 연구가에게 바란다'와 같은 글은 연구의 방향을 제시하는 것이라서 그 의미가 깊다.

야나기 무네요시 사상의 저변에는 윌리엄 블레이크(William Blake: 1757-1827)라는 인물의 사상과 예술관이 넓게 깔려있다. 블레이크는 보통 판화가이자 시인으로 알려져 있는데, 자신의 시에 부식철판(腐蝕凸板)의 기술로 삽화를 그려넣었다. 시와 그림이 종교적인 환상에 바탕했는데, 특히 밀턴의 『실락원』(失樂園, 1667)에 삽화를 그려넣은 것으로 유명하다. 지옥에서 연옥을 지나 지상의 낙원을 거쳐 천국으로 이르는 단테의 『신곡』(神曲, 1321)을 주제로 한 작품도 있다. 천사, 예언자, 성령의 말씀과 기적을 자신만의 상상으로 형상화시켰다. '아담의 창조'(1799), '부정한 성직자'(1825) 등과 같은 작품이 있는데, 이 모두 신비주의적 경향이 짙게 깔려있다. 청소년기부터 판화가의 도제로 들어가 일을 배웠는데, 어렸을 때부터 겪어오던 신비체험을 작품으로 표현한 것이다.

중요한 것은 블레이크가 정규교육은 받지 못한 채로 도제로 들어가 판화를 배웠다는 사실이다. 종교적 상상력이 그를 시인이자 화가로 만들었지만 정작 그는 민중적인 세계관을 고스란히 지니고 있었다. '한 송이 들꽃 속에서 천국을 본다'와 같은 그의 시는 들꽃과 같은 민중 속에서 천국이 이루진다는 관점을 담고 있는 것이었다.[4)]

야나기가 블레이크를 통해 포착해낸 것이 바로 이러한 민중성이었다. 예술도 마찬가지라서, 민화라든가, 이름 없는 작가라든가, 서민성이라든가 하는 것이 들어있는 것이야말로 진정한 의미를 지닌 것으로 판단되었다. 그러면서도 구원을 바라는 민중의 삶은 개별에서 보편으로 나가는 길목에 있었다.

야나기는 먼저 중국[支那]적인 것과 일본적인 것, 그리고 한국[朝鮮]적인 것을 구분한다. 세 나라가 갖고 있는 특징이 다르다는 입장이다. 미학이 일반성을 추구한다는 미명 아래 특수한 문명의 개성을 몰시(沒視)하는 경향과는 완전히 다르다. 오히려 미학이야말로 구체적인 예술작품이라는 형상이 있기 때문에 특수성이 가장 잘 드러나는 분야다. 바로 이 점을 야나기는 자세하게 포착했다. 그의 관점을 한 마디로 옮기면 아래와 같다(한자어는 야나기의 관점이고 뒤의 우리말은 나의 해석이다).

중국: 형(形)-크기-'크다'
일본: 색(色)-드러남-'예쁘다'
한국: 선(線)-맵시-'부드럽다'

한국의 맵시는 중국이나 일본과 달리 정말로 부드럽게 넘어간다. '맵시'나 '부드럽게 넘어간다'는 말이 외국어로 쉽게 표현되지 않듯이 한국의 고유한 미적 특질임에 틀림없다. 이러한 선의 매끈함은 한마디로 '부드러움'으로 중국이나 일본이 잘 표현하지 못한 영역이다. 한자어로 표현하자면 중국의 건축물은 '웅장'(雄壯)하다면, 일본의 기모노는 '화사'(華奢)하고, 한국의 도자기는 '유려'(流麗)하다. 달리 말하면 중국인은

4) 「순수를 꿈꾸며」(Auguries of Innocence): 한 알의 모래에서 세계를 보고/한 송이 들꽃에서 천국을 보려면/손바닥 안에서 무한을 잡고/잠시 속에서 영원을 붙잡아라.(To see a World in a grain of sand, And a Heaven in a wild flower, Hold Infinity in the palm of your hand, And Eternity in an hour.)

www.krm.or.kr

학술활동 결과보고서는 교육·연구 등의 비영리 목적을 위하여 정당한 범위 내에서 출처를 명시하여 인용할 수 있습니다.

집(건축)에서, 일본인은 옷(의상)에서, 한국인은 그릇(도자기)에서 타의 추종을 불허하는 작품을 만들어낸다. 중국과 일본 그리고 한국은 이렇게 정말 크고, 매우 예쁘고, 잘 흐른다. 하다못해 같은 처마를 올릴 때도 중국의 것은 하늘로 치솟고, 일본의 것은 땅으로 박히며, 한국의 것은 올라가는 듯 내려간다(나중에 고유섭은 이러한 조선의 아름다움을 '맵자하다'고 설명한다).

그런데 문제는 야나기가 이러한 선의 아름다움을 슬픔과 연결시켰다는 데 있다. 이른바 '비애의 미'(悲哀の美)가 바로 그것이다. 야나기 스스로가 말하듯 식민지인 조선에게서 그는 이러한 슬픔을 느끼지 않을 수 없었던 것이다. 조선의 선은 이렇게 해석되고 말았다.

3. 도자기에서 탑으로

고유섭은 야나기로부터 몇몇의 관점을 빌어온다. 이를테면 '민예'(民藝)는 '민중예술'(民衆藝術)의 준말로 야나기가 만들어낸 말이다.[5] 민중의 예술은 개인작가가 들어나지 않는 철저한 무명(無名)성에 기초한다는 것, 그리하여 개인이 함몰된 민중성은 귀족적이지 않아 슬프지만 비극은 결국 초월의 세계로 나가는 발판이 된다는 것, 이것이 야나기의 구도였다. 어떤 한국의 전통예술품에도 작가의 이름은 없다. 익명성 그것이 바로 민중성이며 민예의 특징으로 여겨졌다.

하지만 고유섭은 야나기의 비애에 대해 정면으로 반발한다. 그 부드러운 선이 왜 슬프냐는 의문이다. 손으로 잡히는 자그마한 도자기에서는 그 부드러움이 슬프게 느껴질 수도 있다. 그러나 한국에는 도자기만 있는 것이 아니다. 이 땅에 널려있고 또 널려있는 것이 탑이다. 그러나 야나기는 탑을 보지 못했다. 웅혼(雄渾)하고 단정(端整)한 한국의 탑, 삼국시대를 거쳐 고려와 조선시기에 만들어진 한국의 탑은 결코 슬프지 않았다. 그것이 고유섭이 탑으로 나간 까닭이다.[6] 야나기의 도자기에서 고유섭의 탑에로의 시점변화가 미학적 결론을 정반대로 이끌어나가게끔 하는 것이다. 고유섭에게 한국의 미는 '기박'(氣迫), 상용되는 우리말로는 기백(氣魄)에 해당되는 이것이야말로 한국미의 특질로 보였다. 비애에서 기박에로 곧 슬픔에서 힘으로, 비극에서 명랑으로 곧 어두움에서 밝음에로, 이것이 고유섭이 꾀한 코페르니쿠스적 전환이었다.

이러한 결과로 고유섭은 한국미의 특징을 '적조'(寂照)와 '명랑'(明朗)이라는 상반되는 개념의 '체관적 전회'(諦觀的 轉廻)에 의해 얻어지는 '적료(寂廖)한 유모어'라고 규정짓는다. '어른 같은 아이'의 얼굴을 한 한국의 불상이 이러한 주장을 더욱 밑받침했다.

고유섭도 도자기에 대한 관심을 보인다. 그러나 고려청자보다는 조선의 도기에서 기박이 넘쳐남을 본다. 분장회청기(粉粧灰靑器)에 대한 그의 표현은 '박력'(迫力), '기개와 도량'(氣宇), '거침'(粗荒), '활달'(闊達)이었다. 그 속에 포함된 '불완전'(不完全)조차 일종의 개방성이고 여유로움이었다. 고려청자와 조선의 청화백자(靑華白磁)는 그 색감에서부터

5) 요즘은 '공예'(工藝) 또는 '공예품'라는 말을 더 자주 쓰지만 6, 70년대만 하더라도 '민예' 또는 '민예품'이라는 말이 일반적이었다. 당시 반정부 이론의 주요 개념이었던 '민중'이라는 말이 군사정권의 비위에 맞지 않아 시의적으로 점차 탈락된 것이 아닌가 싶다. 야나기의 용법을 염두에 두고 멀리한 것 같지는 않다.

6) 고유섭, 『조선 탑파의 연구』, (서울: 을유문화사, 1948), 한국문화총서, 제3집. 탑파(塔婆)는 '탑'(stupa)의 초기번역어. 『고유섭전집』은 이후 통문관(1993), 열화당(2013 완간)에서 재출간된다.

www.krm.or.kr

학술활동 결과보고서는 교육·연구 등의 비영리 목적을 위하여 정당한 범위 내에서 출처를 명시하여 인용할 수 있습니다.

민중적이지 않고 귀족적이기에 민예적이지 않다. 조선의 부장회정기야말로 민중적이다.

조선의 선은 이렇게도 달리 해석된다. 선은 이제 '음악적 율동성'을 지닌다. 비록 가지런하거나 왼쪽오른쪽이 딱 맞아떨어지지는 않지만, 그 속에서 보이는 선의 자신감은 박력을 보여준다. 고유섭은 이렇게 정제미(整齊美)에서 소박미(素朴美)에로의 전환을 꾀하고 있다.

고유섭이 정의하는 한국의 미는 '무기교의 기교'이자 '무계획의 계획'이었다. 이는 위에서 말한 민중예술의 개념과 더불어 '생활'과 어울리고자 하는[合調] 한국미술의 경향성이었다. 고유섭은 이를 '본연적 양식화'(本然的 樣式化)라는 말로 적극적으로 옹호한다.

이러한 주장, 어디서 많이 들어본 것 같지 않은가. 그것은 바로 노자철학의 한국적 변용이었다. '하지 않으나 하지 않는 것이 없다'(無爲而無不爲)[7]는 노자의 주장이 한국미학사 서술에서 반영되고 있는 것이다. 나는 본연적 양식화란 소박한 아름다움을 한국미의 양식으로 정립시켰다는 말과 다르지 않다고 생각한다. 기교를 부리지 않는 기교, 계획하지 않은 듯한 계획, 나아가 어른의 얼굴인데도 아이처럼 느껴지는 조각이 바로 한국미의 소박성을 보여주는 것이다. 고유섭은 '소박'(素樸; 素朴)[8]이라는 단어를 아직 정형화시키지는 못했던 것 같다. 그러나 『노자』의 제1장의 마지막 구절을 '우현'(又玄)[9]을 자신의 아호로 선택한 것에서 볼 수 있듯이, 노자에 많이 심취해있음을 알 수 있다. 노자가 강조하는 '박'(樸)[10]의 정신이 고유섭의 미학사상에 깊게 녹아있는 것이다. 게다가 그 박은 이름 없는 것을 가장 큰 바탕으로 삼음으로써 익명성을 높게 평가한다.[11] 예술뿐만 아니라 진리도 무명성에서 가장 민중성이 잘 드러나고 있었다.[12]

4. 희망의 미학

에카르트가 한국미술을 고전적인 양식으로 파악할 때, 단순함은 위에서 내가 말하는 소박성과 더불어 쉽게 이해될 수 있다. 그러나 그가 말하는 좌우대칭은 한국미의 특징과는 거리가 있다. 석굴암과 같은 몇몇 귀족적인 작품을 제외하고는 일반적으로 균제성은 강조되지 않기 때문이다. 고유섭이 말하는 '비균제성'(非均齊性: asymmetry)야말로 한국예술의 표본인 것이다.[13]

야나기가 탁월한 안목으로 한국의 아름다움을 선에서 찾아낸 것은 큰 공헌이었다. 중국이나 일본과 다르게 고유한 한국미를 찾아낸 것도 주목할 만하다. 그러나 식민지의 분위기가 지나치게 강조되어 그것을 비애로 몰아간 것은 일방적이었다고 해도 지나치지 않다. 이러한 연유가 감식대상의 문제로, 지역적이고 취향적인 한계로 도자기에 집중하는 데 발생했다는 것은 얄궂은 일이다. 한국의 산천에 널려있는 것이 탑이다. 고유섭은 이러한

7) 『노자』, 제37/48장.
8) 『노자』, 제19장: 見素抱樸.
9) 『노자』, 제1장: 玄之又玄, 衆妙之門.
10) 『노자』, 제15장: 敦兮其若樸; 제28장: 復歸於樸/樸散則爲器; 제57장: 我無欲, 而民自樸.
11) 『노자』, 제37장: 無名之樸.
12) 『노자』, 제32장: 道常無名, 樸.
13) 고유섭, 「조선 고대미술의 특색과 그 전승문제」, 『한국미술사 및 미학논고』(韓國美術史及美學論攷), 『고유섭전집』3 (서울: 통문관, 1993), 19쪽 등.

www.krm.or.kr

학술활동 결과보고서는 교육·연구 등의 비영리 목적을 위하여 정당한 범위 내에서 출처를 명시하여 인용할 수 있습니다.

탑의 연구를 통해 비애가 아닌 기박을 발견한다.

고유섭이 찾아낸 것은 단순히 탑만이 아니었다. 그것은 힘의 미학이었다. 일제병탄(日帝倂呑, 1910) 시기에 유년기를 보낸 그가 철학과에서 미학과 미술사를 전공하게 된 까닭도 여기에 있었을 것이라고 추측된다. 철학으로는 말하지 못하지만 미학으로 말할 수 있는 식민지 지식인의 사명이라고나 할까.

고유섭은 그리스 미술과 같은 고전적 특징이 갖고 있는 균제성을 한국적인 비균제성으로 설명하는 데 심혈을 기울였다. 그리고 모순되는 어법을 통해 두 대립되는 개념이 긴장 속에서 일으키는 전회(轉回)[14]를 표현하려고 노력했다. 이를테면 '어른 같은 아이', '구수한 큰 맛' 같은 것이다. 요즘말로 하자면 '적조한 유모어'는 그윽한 명랑, 조용한 농담, 고요한 웃음으로 옮겨질 수 있는 '힘 있는 사람의 부드러움' 같은 것이었다.[15]

한국의 사찰건축에서 도드라지게 나타나는 자연성은 바로 이러한 비균제성을 바탕으로 한다. 어떤 기둥도 좌우대칭을 굳이 맞추려하지 않고 있는 그대로의 꼴로 기둥을 세우고 대들보를 올린다. 하다못해 기둥을 세우는 돌조차도 나무를 깎아 그대로 맞춘다.[16] 다듬어지지 않은 나무는 깎이지 않았기에 힘이 있고, 결과적으로 비대칭성을 힘껏 또는 맘껏 자랑한다. 자연스러움 속에서 힘이 드러나는 것이다.

고유섭이 우리에게 보여주지 않은 것은 무명에 기초한 자연성 곧 소박의 의미다. 이후에 고담(枯淡)이나 장한(長閑), 담소(淡素)나 소직(素直), 자연스러움, 질박함[17] 등으로 발전하며 표현되는 관념의 원천을 명료하게 개념화시키지 않았다는 점에서 그러하다. 반면, 고유섭이 우리에게 보여준 것은 기백으로 얻어진 희망의 감정이었다. 민중으로서 종교적 초월을 버리지는 못할지라도, 아리스토텔레스가 말하는 가능태에서 완성태로 나아가고자하는 운동성을 통해[18] 비애에만 머물고 싶지 않았던 희망의 미학이었다.

---

14) 고유섭은 '전회轉廻'라 하는데 이는 불교적인 체념(諦念) 과정을 통한 회향(廻向)성을 강조하기 위함으로 보인다. 그것이 바로 '체관(諦觀)적 전회'라는 그의 용어이다.

15) 그의 아호에 나오는 현(玄)조차 무(無)와 유(有)를 함께 어우르는 말임을 상기하자. 우현은 '(검고도) 또 검다'는 뜻이다

16) 그랭이 질.

17) 개념이 다를 수 있지만, 이후 한국미를 논하는 김용준, 최순우, 김원용, 조요한의 경우를 나름대로 빗대어 보았다.

18) 특별하게는 동양화의 경우 그것이 완성되지 않은 듯한 가능태 곧 경향태라는 점에서.

www.krm.or.kr