

스콜라철학과 고딕건축

임영근 정치경제연구소 '대안' 상임연구원

서양의 미술 작품을 깊이 있게 읽어 내는 작업은 아주 어려운 일이다. 작품을 읽는 일이 왜 그렇게 어려운지 미술사학자 에르빈 파노프스키 Erwin Panofsky (1892~1968)의 설명을 들어 보면 어느 정도 추측이 가능하다. 파노프스키는 『도상해석학 연구』에서 미술 작품을 어떻게 분석할 것인지를 다루면서 다음과 같은 경우를 생각해 보자고 한다.

미술 작품을 어떻게 분석하는가

길을 걸어가는데 건너편에서 아는 사람이 모자를 벗으며 인사를 한다. 순전히 시각 작용의 관점에서만 보면 우리는 한 “집합체의 세부 요소들”이 이렇게 저렇게 바뀌는 모습을 본다. 색과 형태를 지닌 한

집합체의 변화를 바라보는 것이다. 이 집합체를 자연스럽게 “하나의 사물”(내가 아는 사람)로 확인하고 세부 요소의 변화를 “사건”(모자를 벗는 행위)으로 받아들이면 이제 “형식적인 인식 행위”를 넘어서 의미의 영역으로 들어서게 된다. 이처럼 어떤 행위자가 특정한 행동을 할 경우 우리는 곧장 그 사실을 알아차릴 수 있다. 이것을 파노프스키는 “사실 의미”라고 부른다.

이렇게 확인된 물체와 사건들은 내 마음에 특정한 반응을 불러일으킨다. 그의 표정이나 몸짓을 보고 나에 대한 그의 감정 상태가 살가운지 머쓱해하는지 따위를 곧장 알아차릴 수 있다. 일종의 감정이입 상태가 되면서 심리적 반응을 일으키며 또 하나의 의미를 전달하게 되는 것이다. 이처럼 감정을 일으키는 또 하나의 의미를 전달하므로 이것을 “표현 의미”라고 부른다. 아는 사람이 모자를 들어 올리는 사실을 즉각 알아차림과 동시에 심리적 반응이 일어나므로 사실 의미와 표현 의미를 한 범주로 취급하여 “일차적 의미” 또는 “자연적 의미”라 하자고 파노프스키는 말한다.

그런데 모자를 벗는 일을 인사 행위로 알아차리게 된다면 이제 전혀 다른 해석의 영역으로 들어가게 된다고 파노프스키는 말한다. 사실 모자를 벗는 인사법은 우리에게 익숙한 것은 아니다. 서양 고유의 인사법이기 때문이다. “무장한 병사들이 헬멧을 벗어 평화적 태도를 보이며 상대방에 대한 신뢰를 표현하던 중세 기사들”의 습성에서 비롯된 관습이다. 그러므로 다른 문화권에 속한 사람은 이런 행위가 “공손함을 뜻하는 기호”임을 알지 못한다. 어떤 행동에 담긴 의미를 충분히 이해하려면 특정 문화의 고유한 관습과 문화 전통을 알아야만 한다. 그래야 이런 이차적 또는 관습적 의미를 인식할 수 있는 것이다. 일차

적(자연적) 의미는 감각으로 느끼는 것이지만 이차적(관습적) 의미는 지적으로 인식된다는 점에서 차이가 있다. 지금까지의 내용을 파노프스키 다음과 같이 정리한다.

나의 친지가 한 행동은 이렇듯 시간과 공간 속에서 자연스러운 사건을 구성하고, 분위기와 느낌을 자연스럽게 표출하며, 관례에 따른 인사의 뜻을 전달하고 있다.

(파노프스키, 『도상해석학 연구』, 24쪽)

그런데 여기에 더해 그 행동은 그의 ‘인격’을 드러내주기도 한다고 파노프스키는 덧붙인다. 그가 어느 나라 사람이고 사회적 교육적 배경은 무엇이며 사회적 경력과 현재의 상황이 어떠한지가 그의 인격을 결정하는 요소가 될 것이며 아울러 “사물을 관조하고 주위 세계에 반응하는 방식”에서 다른 사람과 구별이 될 것이다. 흔히 우리가 세계관이나 철학이라고 말하는 것이다. 물론 모자를 벗어 인사하는 단순한 행위를 통해 이 모든 것을 파악할 수는 없다. 단지 그런 징후가 드러날 뿐이라고 파노프스키는 말한다.

단순히 이 행동 하나를 근거로 해서 그 사람의 내면적 초상화를 그려 내기 어려울 것이다. 이와 유사한 수많은 관찰 결과를 서로 조합하고, 그가 살았던 시대, 국적, 사회계급, 지적 전통 등에 관해 우리가 알고 있는 정보와 연관시켜 해석해야만 그의 정신세계를 제대로 파악할 수 있다. 그러나 그러한 정신적 초상화에서 명료히 드러나게 될 질적 요소들은 각각의 개별 행동에도 암암리에 내재해

있다. 그래서 거꾸로 모든 개별 행동에서 그러한 질적 요소들을 해석해 낼 수 있는 것이다.

(같은 책, 25쪽)

미술 작품을 해석하는 일은 이를테면 내면의 초상화를 그려 내는 작업이 된다. 그 사람을 형성해 온 배경과 역사를 살살이 살펴야 하는 한편, 개별 행동에 스며 있는 질적 요소들을 해석해 내기도 해야 한다. 이런 식으로 발견되는 의미를 파노프스키는 “본래 의미”라고 말한다. 앞에서 말한 일차적 의미와 이차적 의미가 현상에 해당한다면, 본래 의미는 본질에 해당한다. 파노프스키에 따르면, 시각이 전달하는 의미 아래 숨겨져 있는 본래 의미를 찾는 작업이 미술 작품을 해석하는 과정이다.

예를 들어 레오나르도 다빈치의 〈최후의 만찬〉을 본다고 치자. 우선, 한 남자를 중심으로 열두 명의 남자가 앉아 있는 모습을 보게 된다. 전체적으로 평온한 분위기 속에서도 뭔가 일이 벌어질 것 같은 느낌이 들기도 한다. 이 그림을 보고 느끼는 감정은 사람마다 다를 수 있는데 이 과정이 파노프스키가 말한 일차적(자연적) 의미를 살피는 과정이다.

그런 다음 식탁에 둘러앉은 열세 명의 남자가 예수와 그 제자들이라는 것을 알아야 한다. 모자를 벗는 행위가 서양식 인사법이라는 것을 아는 것처럼 크리스티교 성서에 대한 지식, 예수가 열두 제자와 함께 마지막 저녁 식사를 나누는 성서의 장면을 알아야 하는 것이다. 이차적(관습적) 의미를 알아내는 단계다.

그런데 파노프스키는 여기에 머물러서는 안 된다고 말한다. 이 작

품을 “그 어떤 다른 것의” 징후나 증거물로 읽어야 한다. 여기서 그 어떤 것이란 다빈치의 인격이나 내면세계일 수도 있고, “이탈리아 전성기 르네상스의 문화 또는 특유한 종교적 교리”일 수도 있다. 한 작품에 농축되어 있는 작가의 정신세계를 해석해 내고 더 나아가 그 시대의 특유한 철학적 태도까지도 파악해 내야 “본래 의미”에 도달할 수 있다는 것이다.

‘본래 의미’를 파악하기 위해서는 한 국가나 시대, 계급, 그리고 종교 및 철학적 신조의 기본자세를 …… 드러내 주는 근본 원칙을 확실히 밝혀야 한다.

(같은 책, 28쪽)

한 시대를 살아가는 예술가는 특정한 국가나 계급에 속할 수밖에 없고, 그런 자신의 성장 배경이나 시대 환경에 따라 특정한 종교적 철학적 태도를 지니게 된다. 이런 태도는 오랜 기간에 걸쳐 무의식적으로 예술가의 인격 속에서 형성된다. 이것을 보통 심적 습성(mental habit)이라 부른다. 예술가의 심적 습성은 작품 속에 농축되기 마련이고 그렇게 농축된 예술가의 “내면의 초상화”나 시대의 정신을 읽어 내는 것이 작품을 해석하는 궁극적인 목표라고 파노프스키는 말하는 것이다. 이런 목표는 미술사 전문가들이 해야 하는 일일 것이다.

우리 같은 일반인들이야 일차적(자연적) 의미를 파악하기 위해 작품을 유심히 살피며 자기의 감성이 풍부해지도록 하는 데 힘을 기울이는 것이 좋을 듯하다. 여력이 되어 전문가들이 해설하는 관습적 의미와 더 나아가 “본래 의미”를 전해 들으며 지적인 즐거움을 느낀다면

더 좋은 일이 될 테고. 어쨌든 서양미술 작품을 읽는 일은 고도의 지적인 작업이 함께해야 하는 과정이라서 어려울 수밖에 없고 이런 점을 인정하는 것이 맘 편히 미술 작품을 즐기는 한 가지 방법이 되리라 생각한다.

스콜라철학과 고딕건축

예술 작품의 “본래 의미”를 찾으려는 파노프스키의 미술사 연구에서 철학과 관련하여 흥미로운 장면을 잠시 살펴보도록 하자. 심적 습성이라는 프리즘을 통해 철학과 예술의 밀접한 관계를 추적한 파노프스키의 연구인데 『고딕건축과 스콜라철학』에 잘 드러나 있다. 스콜라철학과 고딕건축에서 “결코 우연이라고 할 수 없는 뚜렷한 동시발생 concurrence” 현상이 벌어졌다는 점에 주목하여 이루어진 연구였다.

전성기 스콜라철학은 13세기로 접어드는 시기에 시작되었다는 것이 일반적 견해다. 이 시기의 대표적인 철학자들은 알렉산더 할렌시스 Alexander Halesis(1185년경~1245), 알베르투스 마그누스 Albertus Magnus(1193/1206 ~ 1280), 보나벤투라 Bonaventura(1221?~1274), 토마스 아퀴나스 Thomas Aquinas(1224/25 ~ 1274) 등을 들 수 있다. 비슷한 시기에 랭스, 아미앵, 스트라스부르, 나움부르크 대성당 같은 전성기 고딕건축물이 등장한다고 한다. 파노프스키는 이런 전성기 고딕건축물의 한 가지 특징으로 “훨씬 더 살아 있는 듯한” 조각상과 “자연스러운 동식물상”을 들고 있는데, 이것을 아리스토텔레스주의의 영혼론이 완전히 승리를 거둔 것으로 보고 있다.

훨씬 더 살아 있는 듯한 전성기 고딕 조각상들, 그리고 고딕 장식의 - 아직 자연주의적이라 할 정도는 아니지만 - 자연스러운 동식물상들은 아리스토텔레스주의의 승리를 선포한다. 인간의 영혼은 여전히 불멸하는 존재자로 파악되었지만, 이제 신체로부터 독립해 있는 실체라기보다 신체 자체를 조직하고 통일하는 원리로 간주되었다. 식물은 식물의 이데아에 대한 모사로서가 아니라 식물로서 존재한다고 생각되었다. 신의 존재는 선험적^{a priori} 방식이 아니라 그가 만든 피조물에 의거해 증명될 수 있다고 생각되었다.

(파노프스키, 『고딕건축과 스콜라철학』, 76쪽)

전성기 스콜라철학 이전의 철학에서 영혼은 철저히 이분법에 따라 이해되었다. 성서에 따른 영혼론이기도 했고, 플라톤과 아우구스티스적인 영혼론이기도 했다. 영혼은 “생명의 숨결”처럼 고귀한 것이고 몸은 “땅의 진흙”처럼 하찮은 것일 뿐이다. 그러므로 이렇게 하찮은 몸을 생생하게 표현할 이유가 없었다. 그런데 전성기 스콜라철학이 시작되면서 아리스토텔레스적 영혼론이 우위를 점하게 되고, 이런 태도가 전성기 고딕건축의 조각상에도 표현되어 나타났다는 주장이다.

파노프스키에 따르면, 전성기 이전의 초기 스콜라철학의 발생과 초기 고딕건축의 발생이 일치하고, 전성기 이후에도 철학과 건축의 동시 발생 현상이 광범위하게 관찰된다고 주장한다. 이것은 파노프스키만의 견해는 아니다. 철학사 연구자들과 미술사 연구자들이 각자 독립적으로 이 시기를 연구하며 시대 구분을 하는데, 우연히도 시대 구분이 서로 일치하는 결과를 보여 준다. 이런 점을 볼 때, 중세의 건축과 철학 사이에는 그저 우연이라고 볼 수 없는 어떤 필연적인 인과관계가

있을 것이라는 확신에 따라 파노프스키의 연구가 시작되었다.

고딕건축가들의 심적 습성

스콜라철학과 고딕건축에서 보이는 이러한 일치가 정말로 사실이라면, 어떻게 이런 일이 일어날 수 있었을까? 스콜라철학자들이 자신의 철학을 구현하기 위해 고딕건축을 설계하고 지었을 리는 만무하다. 또한 건축가들이 토마스 아퀴나스 같은 스콜라철학자들의 원전을 읽었을 가능성도 희박하다. 그래서 파노프스키가 주목한 개념이 심적 습성이다.

내가 보기에는, 이 놀랄 만큼 동시적인 발전 과정이 ‘집중된’ 시기, 곧 1130~40년경부터 1270년경까지의 시기에 우리는 고딕 예술과 스콜라철학 사이에서 단순한 ‘평행현상’보다 더 구체적인 연결, 그리고 화가나 조각가나 건축가에게 학식 있는 조연자가 주기 마련인 개별적인 (그리고 매우 중요한) ‘영향들’보다 더 전면적인 연결을 목격할 수 있다.

(같은 책, 86쪽)

건축가나 조각가들은 당시 학식 있는 스콜라철학자들의 조언을 듣거나 영향을 받았을 것이다. 그러나 이것만으로 거대한 시대적 흐름의 일치 현상을 설명할 수는 없다. 이런 흐름을 형성하기 위한 뭔가 더 깊고 넓은 것이 있었을 것이고 개별적인 영향을 넘어 연결이 확산되는 과정이 있었으리라 말한다.

내가 말하는 이 연결은 단순한 평행parallelism과는 다른 본래적 의미의 원인-결과 관계이다. 그런데 이 원인-결과 관계는 직접적 충격보다는 오히려 확산에 의해 생겨난다는 점에서 개별적 영향과 대비된다. 이런 관계는, 더 나은 용어를 찾을 수 없는 궁여지책의 표현이긴 하지만, 일종의 심적 습성mental habit이라 일컬을 수 있는 어떤 것이 퍼져나감으로써 생겨난다. 심적 습성이라는 말은 과도하게 남용되는 진부한 표현이기는 하지만, 우리는 여기서 이 표현의 정확한 스콜라철학적 의미, 곧 ‘행위를 규제하는 원리’라는 의미로 돌아가자. (같은 책, 86쪽)

우리가 ‘습성’으로 흔히 번역하는 영어의 ‘habit’이나 프랑스어와 독일어의 ‘habitus’는 라틴어 ‘habitus’에서 비롯된 것이다. 이 ‘habitus’는 희랍어 ‘hexis’를 토마스 아퀴나스가 번역한 것으로 알려져 있다. 아리스토텔레스는 습성을 이렇게 규정하고 있다.

습성hexis이란 그것에 따라 우리가 감정들에 대해 제대로 태도를 취하거나 나쁘게 태도를 취하게 되는 것이다. 예를 들어 분노와 관련해서 너무 지나치거나 너무 느슨하다면 우리는 나쁘게 태도를 취하는 것이며, 중용적이라면 제대로 태도를 취하는 것이다.

(아리스토텔레스, 『니코마코스 윤리학』, 76쪽)

습성이란 우리가 어떤 행위를 하게 하는 틀과 같은 것이다. 분노의 감정은 누구에게나 생길 수 있지만, 분노를 표출하는 방법이 각자 다를 수 있다. 중용에 따라 좋게 표현할 수도 있지만 나쁘게 표현할 수

도 있는 것이다. 이런 차이를 만드는 것이 습성이라고 아리스토텔레스는 말한다. 습성은 오랜 성장 과정을 거치며 형성되는 것이고 일단 한번 형성된 습성은 좀처럼 바꾸기 쉽지 않다. 우리의 일상생활은 자동반응처럼 습성에 따라 별 다른 생각 없이 행해지는 행동으로 구성된 경우가 많다. 파노프스키가 습성을 “행위를 규제하는 원리”라는 토마스 아퀴나스의 글귀를 인용한 것도 이런 의미일 것이다.

명료하게 밝혀야 한다

그렇다면 고딕건축가들이 어떤 습성을 어떻게 형성하게 되었고 그런 습성이 어떻게 고딕건축으로 드러나게 되었는지 의문을 던지지 않을 수 없다. 이것은 개별적인 건축가들을 한 사람 한 사람씩 분석한다고 해결할 수 있는 문제가 아니다. 아리스토텔레스나 토마스 아퀴나스는 습성을 개인적인 차원의 문제로 보았지만, 파노프스키는 사회적 산물로서의 습성에 주목했고 특정한 시대 특정한 공간을 아우르는 공통의 습성을 탐색하는 데로 나아가면서 이 문제에 접근했다.

습성을 형성하는 여러 요인 중에서 한 가지 요인을 끄집어내고 그 전과 경로를 그려 낸다는 것은 흔히 쉽지 않으며 또는 아예 불가능하다. 그렇지만 1130~40년경부터 1270년경까지의 ‘파리 주변 반경 100마일 지역’은 예외다. 대단히 좁은 이 지역에서 스콜라철학은 교육에서 독점적 지위를 점하고 있었다.

(파노프스키, 『고딕건축과 스콜라철학』, 87쪽)

이 시기에 교육은 대성당 부설 학교나 대학처럼 새로운 교육기관이 생겨나면서 “지방적이기보다는 도시적”이고, “국지적이기보다 세계적인” 교육기관으로 중심 이동을 겪게 된다. 이런 환경에서 스콜라철학의 관점에 노출될 수 있는 풍부한 기회가 생겨났다.

수없이 많은 다른 방식으로 스콜라철학적 관점에 노출되어 있었다. 즉, 그들은 학교를 다녔고 설교를 들었으며, 그 시대에 상상할 수 있는 모든 질문을 다루면서 우리의 오페라나 콘서트, 대중 강연과 다를 바 없는 사교행사로 발전했던 공개적인 자유토론에 참여할 수 있었고, 그 밖에 수많은 기회를 통해 학자들과 유익한 접촉을 할 수 있었다.

(파노프스키, 같은 책, 88쪽)

당시의 사회체계에서는 건축가 조합이나 길드 같은 폐쇄적인 조직이 없었고 그래서 “사제와 평신도, 시인과 변호사, 학자와 예술가가 거의 대등한 지위에서 함께 모일 수 있는 만남의 장”이 늘 열려 있었다. 이와 함께 직업적인 도시 거주 화가, 조각가, 학자들이 등장했고 “직업적인 도시 거주 건축가”가 나타나게 되었다. 스콜라철학적인 습성이 생겨나고 퍼져나갈 수 있는 공간적 환경이 마련된 것이다.

이 대목에서, 고딕건축가들이 스콜라철학에서 받은 심적 습성의 내용은 무엇인가 하는 질문을 던지지 않을 수 없다. 이에 대해 파노프스키는 스콜라철학의 교의가 아니라 교의의 작용 방식 *modus operandi*에 주목할 것을 요구한다. 건축가는 당시 “사상의 실체를 적용했다기보다는 그것을 소화하여 전달”했기 때문이다.

‘건물 재료를 잘 다루지는 못하지만 건물 형태를 고안하는 자’인 건축가가 적용할 수 있었던 것 그리고 실제로 적용했던 것은 바로 독특한 진행 방식이었다. 그리고 이 독특한 진행 방식이야말로, 평신도의 정신이 스콜라철학자의 정신을 만날 때마다 스콜라철학자의 정신으로부터 각인받는 첫 번째 인상이었음에 틀림없다.

(파노프스키, 같은 책, 92쪽)

초기와 전성기 스콜라철학자들에게는 하나의 과업이 있었다. “신앙과 이성의 항구적인 평화 조약을 체결”하는 것, 이렇게 과업을 정리하며 파노프스키는 토마스 아퀴나스의 『신학대전』 1부를 인용하고 있다.

거룩한 가르침은 인간의 이성을 사용하되, 신앙을 증명하기 위해서라 아니라 그 가르침 안에서 진술되는 모든 것을 명백하게 밝히기manifestare 위해서 그렇게 한다.

(파노프스키, 같은 책, 92쪽)

인간 이성이 은총의 모든 것을 직접적으로 증명할 수는 없다. “삼위 일체의 세 위격 구조, 신의 육화, 창조의 시간적 유한성” 같은 신앙 조항들을 결코 증명할 수 없는 것이다. 그러나 인간 이성은 이러한 신앙 조항들을 해명하고 명료하게 할 수 있으며 실제로도 그렇게 시도했다.

신앙을 이성으로 해명한다는 스콜라철학자들의 명료화에 대한 강박은 스콜라철학 저술의 도식주의와 형식주의에 잘 나타나 있다. 이런

강박은 토마스 아퀴나스의 『신학대전』 차례만 보아도 알 수 있다. 파노프스키도 『신학대전』1부의 구성을 소개하고 있다. 독자들께서도 숨막힐 정도로 틀에 꼭 짜인 구성을 구경 삼아 보아 주기 바란다.

I. 본질

a. 신의 존재

1. 신이 존재한다는 것은 자명한가
2. 신의 존재는 논증될 수 있는가
3. 신은 존재하는가

b. 신의 존재 방식, 아니 오히려 신의 존재 방식에서 배제되는 것들

1. 신은 어떤 방식으로 존재하는가
2. 신은 우리에게 어떻게 알려지는가
3. 신은 어떤 이름을 갖는가

c. 신의 작용

1. 신의 인식
2. 신의 의지
3. 신의 권능

II. 위격들의 구별

- a. 기원 또는 발현
- b. 기원들의 관계들
- c. 위격들 자체

III. 피조물의 발출

- a. 피조물의 산출
- b. 피조물의 구별
- c. 피조물의 통치

이런 명료화에 대한 강박은 철학 저술이나 신학 저술을 넘어 전방위로 퍼져 나갔다.

의학 저술을 읽든 …… 고전 신화집을 읽든, 짧은 정치 선전물이나 통치자에 대한 찬사문을 읽든 또는 오비디우스의 전기를 읽든, 우리는 언제나 체계적인 구분과 하위 구분, 조직적 논증, 용어법, 문장 요소들의 평행, 운율 등의 요인에 대한 동일한 강박을 발견한다. 단테의 『신곡』은 그 내용의 많은 부분에서 스콜라철학적인 뿐 아니라, 삼위일체적 형식을 세심하게 의도했다는 점에서도 스콜라철학적이다.
(파노프스키, 같은 책, 100~101쪽)

단테의 『신곡』의 구성을 살펴보면 이런 점이 잘 드러난다. 『신곡』은 지옥, 연옥, 천국 편 3편으로 구성되어 있다. 각 편은 33곡으로 구성되어 있다. (전체 서문에 해당하는 1곡이 지옥 편에 들어 있어서 지옥 편은 34편이다.) 각 곡은 3행을 기본 단위로 구성되어 있다. 각 행은 11 음절로 구성되어 있다. 삼위일체적 형식에 대한 강박은 단테에 이르러 절정에 다다른 것처럼 보인다.

그러나 명료화의 습성이 가장 위대한 성취를 이룬 분야는 건축이다. 전성기 스콜라철학이 명백하게 함이라는 원리에 의해 지배되던 것과 마찬가지로, 전성기 고딕건축은 …… 투명성의 원리라 불릴 수 있는 어떤 것에 의해 지배되고 있었다.
(파노프스키, 같은 책, 105~106쪽)



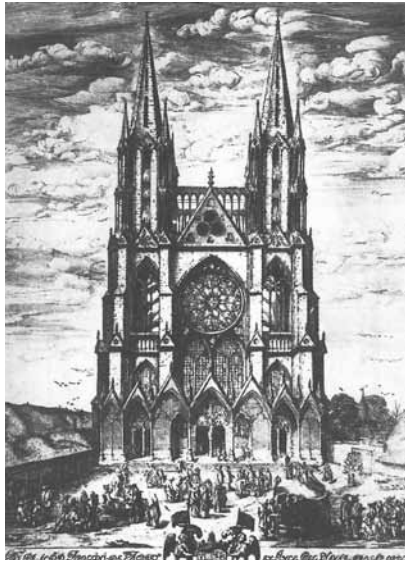
〈그림 1〉 마리아 라흐 Maria Laach, 북서 지방의 대수도원 성당. 1093~1156

고딕건축 이전의 성당 건축은 로마네스크 양식(그림 1)으로 분류된다. 그림에서 보는 것처럼 마치 견고한 성처럼 외부의 공격을 막아내려고 지어진 건물처럼 보인다. 파노프스키는 이런 건축의 특징을 스콜라철학 이전의 철학과 연결하여 해석한다. 로마네스크 구조물은 “침투 불가능한 공간”이라는 인상을 심어 준다. 마찬가지로 스콜라철학 이전의 철학도 “강고한 장벽에 의해” 이성에서 격리된 신앙을 고수하고 있었다.

전성기 스콜라철학에서 이성은 신앙과 격리된 것이 아니었다. 신앙의 영역을 인정하면서도 이 영역은 명료하게 인식 가능한 어떤 것으로 남아 있는 것이었다. 이런 명료한 인식을 위해 이성이 쓰여야 하는 것은 당연한 일이었다. 마찬가지로 이런 생각은 건축의 공간 구성에



〈그림 2〉 랭스 대성당, 북서 방향에서 본 경관.
1211년 건축 시작



〈그림 3〉 랭스, 생-니케즈(소실됨), 서쪽 파사드.
1230년경~1263년경.

그대로 드러났다. 전성기 고딕건축은 “외부 공간과 내부 공간이 분명한 경계”를 지으면서도 외부를 통해 내부의 모습을 그려 볼 수 있도록 지어졌다. 그래서 외부의 모습을 보고도 내부의 단면도를 그려 볼 수 있는 것이다. (“파사드에서 네이브의 단면도를 읽어 낼 수 있다.” 그림 2, 그림 3)

아비투스

스콜라철학과 고딕건축의 일치 현상을 해명하기 위해 파노프스키가 도입한 심적 습성 가운데 “명료화”를 중심으로 살펴보았다. 그밖에도 파노프스키는 몇 가지 습성을 말하고 있지만 이 글에서는 여기까지



<그림 4>

만 살펴보는 것으로 하자.

습성이라고 하면 피에르 부르디외(Pierre Bourdieu, 1930~ 2002)를 떠올리는 독자들이 많을 것이다. 사실, *아비투스*(habitus)는 부르디외의 전매특허처럼 인식되는 개념이다. 부르디외가 『고딕건축과 스콜라철학』의 번역과 해제 작업(1967년)을 진행한 사실은 잘 알려져 있고, 이 작업이 어떤 식으로든 부르디외의 *아비투스* 개념에 영향을 끼쳤으리라고 짐작할 수 있다. 하지만 부르디외는 우리의 취향이나 행동이 역사적이고 계급적인 근원에 깊이 뿌리박혀 있음을 *아비투스* 개념을 통해 체계화하였다. *아비투스* 개념을 전체적으로 검토하기에는 너무 큰일이라 작은 사례 하나만 살펴보고 이 글을 맺도록 하자.

<그림4>를 한 번 보자. 독자들은 어떤 느낌이 드시는지? 이 그림

은 부르디외가 광범위한 사회조사를 하면서 사용한 그림이다. 이 그림을 본 사람들의 다양한 반응을 다음과 같이 보고하고 있다.

노파의 손을 찍은 사진을 보고 문화적으로 가장 빈곤한 계층의 사람들은 다소 실제적인 감정이나 윤리적 공감만 표시하고, 결코 말 그대로의 미적 판단은 보여 주지 않는다. 기껏해야 부정적인 평가를 내릴 뿐이다. “밥소사 어떻게 손이 저렇게 빠뚫어질 수 있나! …… 저런 노파의 손을 봐야 한다니 딱히 기분이 좋지만은 않군. 저렇게 마디와 주름이 많은 손을 말야”(파리의 한 노동자의 말)

(부르디외, 『구별짓기』, 92~93쪽)

중간계급의 하층에 이르면 반응이 조금씩 달라진다.

중간계급의 하층에 이르면 윤리적 미덕에 대한 상찬이 전면에서 나며(“노동에 의해 닳고 닳은 손”), 때로 이것은 민중주의적 감상(“불쌍한 노인네 같으니라고! 분명히 손 때문에 마음이 아주 아팠을 거야. 분명히 손을 쳐다보면서 커다란 고통을 느꼈을 테니까”)이 가미되기도 한다. 그리고 때로는 미학적 속성에 대한 관심이나 회화에 대한 언급이 나타나기도 한다. “사진으로 찍은 듯한 그림이군. 실제로 그림처럼 아름답군요”(파리의 회계원). “스페인 회화전에서 본 그림, 앞으로 팔짱을 낀 손가락이 뒤틀려 있던 수도승의 모습이 떠오르는군요”(파리의 기술자). “초기 반 고흐의 그림에 나오는 손, 즉 감자를 먹는 늙은 노인네의 손과 비슷하네요”(파리의 하급 사무직).

(부르디외, 같은 책, 93~94쪽)

사회적 위계가 위로 올라갈수록 더 추상적인 반응을 보이기 시작한다. 노동이나 노년을 상징하는 것처럼 사진을 받아들이고 반응하는 것이다. “너무 일을 많이 한 사람의 손으로 …… 아주 힘든 손노동을 한 모양이다”(파리의 상급 기술자). “당연히 이 두 손을 보는 사람들은 누구나 노년이 얼마나 가난하고 불행한지를 알 수 있을 것이다”(지방의 교사).

회화나 조각 또는 문학에 대한 미학 이론적 언급은 더 빈번하고, 더 다양하고, 미묘하게 조종되지만, 여전히 사회 세계에 대한 부르조아적 담론이 요구하고 실제로 행하고 있는 중성화와 거리 두기에 의존하고 있다. “아주 아름다운 사진입니다. 노동의 상징 자체라고 할 수 있죠. 플로베르의 늙은 하녀 생각이 나는군요. …… 한때는 인간적으로 보였을 사람의 모습을 노동과 가난이 그토록 비참하게 뒤틀어 버리다니 끔찍하기 짝이 없군요”(파리의 상급 기술자)

(부르디외, 같은 책, 92~93쪽)

흔히 미적 취향은 타고난 것으로 생각한다. 하지만 위의 사례를 보면 미적 취향이 자라 온 집안의 배경과 계급, 받아들인 교육의 산물임을 쉽게 짐작할 수 있다. “사회 세계의 구조와 규칙들이 실천적으로 체화”된 결과인 것이다. 하지만 우리는 이런 사실을 깨닫지 못하고 있다고 부르디외는 말한다. 아비투스라고 하고 또 그런 아비투스에 따라 행동하는 우리는 “물속의 물고기와 같다.” 물속의 물고기는 물을

전혀 의식하지 않고 살아간다. 물의 무게를 느끼지도 않는다. 이런 물 속에서 살아가는 우리는 주어진 세계를 당연한 것으로 여기고 살아가고 있는 것이다.

이것은 미적 취향만의 문제는 아니다. 부르디외는 아비투스(習性)를 필적과 같은 것이라고 말한다. 어떤 필기구로 어디에 쓰든 필적은 바뀌지 않는다. 그러므로 형성된 아비투스는 미적 취향만이 아니라 음식에 대한 선호, 소비 습성, 좋아하는 스포츠 등등에도 모두 드러나게 마련이다. 나의 취향은 나의 의지에 따라 생겨난 것이 아니라 나의 계급적 배경, 교육 환경에 따라 만들어진 어떤 것이라는 말이다.

이렇게 보면 우리는 아비투스라는 울가미에 걸린 채 인생을 그저 주어진 대로 살아가야 하는 존재처럼 보인다. 하지만 부르디외는 결코 그렇게 없다고 말한다. 역사의 산물인 아비투스는 숙명이 아니라 바뀔 수도 있는 열린 성향 체계라고 한다. 그렇다면 변화의 시작은 나의 아비투스를 진지하게 검토하면서 깊이 되새겨 보는 데서 비롯될 것이다.

참고 도서

에르빈 파노프스키, 김을 옮김, 『고딕건축과 스콜라철학』(1948), 2015년, 한길사.

에르빈 파노프스키, 이한순 옮김, 『도상해석학 연구』(1939, 1962), 2001년, 시공사.

아리스토텔레스, 강상진 외 옮김, 『니코마코스 윤리학』, 2011년,
도서출판 길.

빠에르 부르디외, 최종철 옮김, 『구별짓기』(1979), 2006년, 새물결.

피에르 부르디외 · 로익 바강, 이상길 옮김, 『성찰적 사회학으로의
초대』(1992), 2015년, 그린비. 시대