

예술 작품 표제의 기호학*

— 두 텍스트의 상호 관계

사사키 겐이치

1. 표제의 양가적 지위

우리는 미술관이나 전시장에서 매우 다른 행동 유형을 보이는 두 종류의 방문객들을 관찰할 수 있다. 우선, 그림에는 눈길도 던지지 않고 그림 옆에 붙어 있는 작은 스티커로 서둘러 다가가는 유형이 있다. 이런 부류의 사람들에게는 그 스티커 안에 들어 있는 정보들이야말로 그들이 예술 작품을 이해하고 완벽하게 감상하는 데에 필수적인 것이다. 다른 한편으로는, 이 작은 문자판에 전혀 관심을 기울이지 않는 부류가 있다. 그 중에는 마치 이런 사소한 정보들이 그들을 위험한 세균에 감염이라도 시킨다는 듯이 단호하게 기피하는 사람들도 있다.

이러한 상반된 태도는 어디에서 연유하는 것일까? 첫번째 부류의 방문객들의 경우는 그 이유가 명확하다. 그들은 작가의 이름과 제목을 아는 것이 작품의 의미를 밝혀준다고 생각하며 그러한 사전 지식이 없이는 작품을 이해할 수가 없기 때문이다. 철학적인 측면에서 보

* 이 글은 필자가 1996년 11월 한국기호학회 학술발표회에서 강연한 원고이다.

면 두번째 부류를 지켜보는 것이 더욱 흥미롭다. 우리는 그들이 전문적 견해를 가진 사람이거나 스놉, 또는 동시에 둘 다일 수 있다는 사실을 느낄 뿐만 아니라 그들의 태도에 현대 서양의 미학이 반영되어 있다는 것도 알 수 있다. 내가 여기에서 말하는 미학이란 예술 작품의 자율성이라는 신화이다. 예술 작품의 자율성의 신화라는 것은 작품의 외부에서 오는 어떤 보조적인 장치의 도움이 없이 오로지 예술 작품 스스로 자신을 표현하는 것이다. 그것은 뛰어난 예술 작품을 결정짓는 데에 절대적으로 필수적인 조건이다. 이러한 자율성은 예술 작품의 존재론적 입장에만 관계되는 것이 아니라 말 그대로 순수한 심미적 차원의 미학, 즉 예술 작품의 수용적 차원에도 관계된다. 우리의 체험 안에 들어오는 대상의 느낌을 존중해야 한다는 것은 매우 당연한 사실이다. 자율적이고자 하는 예술 작품 앞에서 우리는 그 작품이 드러내는 것 이외의 모든 정보를 배제하여야만 한다. 이러한 것은 모든 사람들이 다 경험할 수 있는 성질의 것은 아니다. 즉 그것은 수많은 경험과 지식을 요구한다. 그러므로 이러한 자율성을 인식하는 데에 능숙한 사람을 '전문가'라고 칭하는 것이다. 그림의 표제에 시선을 주기를 거부하는 것은 이러한 전문가의 태도이다. 만일 그것이 짐짓 전문가연하는 꾸밈이었다면 그 사람은 스놉에 불과하다.

이 자율성의 신화는 형이상학이라고 하는 서양의 사고에 깊이 뿌리박고 있다. 이러한 형이상학적 사고가 개별적이고 그 자신만으로 충분한, 간단히 말해 자기 자신만으로 존재하는 *ens per soi* 사물의 존재론적 위상을 가능하게 하는 것이다. 이러한 관점에서 볼 때에, 그림의 이상적인 원칙은 표제의 도움 없이 스스로의 힘으로 자신을 표현하는 것이다.

나는 표제에 의하여 주어진 정보를 대하는 위의 두 가지 태도에 대하여 정통성의 여부를 논하고자 하는 의도는 추호도 없다. 다만, 작품 앞에서 어떤 행동을 취해야 하는가의 논의를 떠나 많은 예술가들이 그들의 예술 작품에 표제를 달고 있다는 단순한 사실에서 출발하

여 표제의 기능과 가치를 살펴보는 자연스러운 토론으로 들어가보고자 하는 것이다. 위의 두 가지 태도의 상반된 양태는 시각 예술의 관람에서만 관찰이 가능하다는 점에 주의해야 한다. 소설의 독자에게는 이러한 망설임이 없다. 왜냐하면 그는 제목이 없이는 한 권의 책도 선택할 수 없기 때문이다. 한편 아마추어 음악 애호가들은 그가 듣는 곡의 제목에 대부분 무관심하다. 표제란 하나의 단순한 꼬리표나 서랍의 손잡이와 같은 것이 아니다. 그것은 때로 우리에게 문제의 작품에 대한 이론적인 개념을 제공할 수 있다. 그것은 작품을 이해하는 데에 필수적인 정보가 되기도 한다. 내가 이 강연에서 피력하고 싶은 것은 바로 이런 표제의 이론적 가치에 대해서이다.

2. 예술 작품의 표제란 무엇인가?

우선 표제에 대한 나의 정의를 밝혀야겠다. 내 견해로는, 표제란 특권적이고도 독점적인 방식으로 하나의 예술 작품에 부여되고 통합된 메타 텍스트이다. 여기서 메타 텍스트란 또 다른 하나의 텍스트에 대하여 이야기하는 하나의 텍스트를 의미하며, 모나리자나 햄릿과 같은 단 하나의 단어로 이루어진 매우 짧은 표제도 텍스트로 간주될 수 있다. 표제의 독점적인 성격은 그것이 유일한 것이고 작품의 고유한 이름이라는 데에서 연유한다. 표제의 '특권적'인 성격을 설명하는 데에는 두 가지 양상을 구분할 수 있다. 우선, 하나의 예술 작품에는 이론상으로 무한한 메타 텍스트가 있을 수 있다. 가장 보편적인 메타 텍스트는 이 작품에 대한 비평들이나 과학적 담론들이다. 이것들은 작품의 외부에 존재하는 메타 텍스트이다. 반면, 작품의 메타 텍스트로서의 표제는 완벽하게 작품의 외부에 위치하여 있지는 않다. 우리가 제목 없이는 작품을 생각할 수 없다는 점에서 표제는 작품과 불가분의 관계에 있다고도 말할 수 있다. 예를 들면, 베를리오즈의 「환상

교향곡」은 소리로 이루어진 하나의 음악 작품인 데 반해서 그 표제인 「환상교향곡」은 그 자체가 음악과는 완전히 무관한 언어적 텍스트일 따름이다. 그러므로 우리는 작품의 외부도, 작품의 순수한 내부도 아닌 그 둘의 경계에 표제를 위치시켜야 하는 것이다. 따라서 이 특권적 성격이란 우리가 도입부에서 확인하였듯이 하나의 모호한 가치이다.

이제 메타 텍스트로서의 표제의 순수한 특권적 양상의 두번째 경우를 살펴보자. 이러한 특권은 어디에서 오는 것인가? 표제가 기타의 여러 가능성들 가운데에서 유일한 하나의 메타 텍스트는 아니지만, 작가 자신이 작품에 명칭을 부여하였다는 점에서 그것이 독보적이라는 사실에는 이론의 여지가 없다. 표제의 특권적 성격은 그러므로 작가가 자신의 작품에 대하여 갖는 독점적 권리에 기인한다. 어느 누구도 예술가가 그의 작품에 가하는 창조적 실행들을 뒤엎을 수는 없다. 표제에 관하여도 마찬가지이다. 차이코프스키의 「비창교향곡」의 경우와 같이, 간혹 작가가 무제로 남긴 작품에 별칭을 다는 예가 있는 것도 사실이다. 그러나 적어도 작가에 의해서 주어진 원제를 바꿀 수는 없다. 예술 작품의 표제에 고유하게 부여된 특권적 위상의 이 두번째 양상은 우리로 하여금 표제의 역사에 대한 의문을 품게 하는데, 그 이유는 작품에 대한 작가의 권리라는 것이 매우 근대적인 개념이기 때문이다. 작가가 자신의 작품을 명명하는 습관은 예술가에게 걸출한 창조적 존재라는 특별한 자질을 부여하게 된 근대의 미학 개념에 밀접하게 연결되어 있다. 사실, 작가가 부여하는 현대적 표제의 역사는 우리가 보통 생각하는 것과는 달리 그리 오래되지는 않았다. 우리는 그저 『일리아드』나 『적과 흑』 그리고 『베틀베데르의 아폴론』과 『브로드웨이 부기우기』 등을 같은 종류의 단순한 표제라고만 생각한다. 그러나 18세기 화단을 정리해보면 작가가 작품에 명칭을 부여하는 습관이 정착되어 있지 않았음을 알 수 있다. 이러한 역사에 대해서 이루어진 진지한 연구는 극소수여서 이 분야는 지금까지도 미개

척 연구 지대이다. 그러나 이것은 지금 우리의 주된 주제가 아니므로
표제의 이론적 가치라는 우리의 기본 주제로 되돌아가도록 하자.

3. 표제와 'seeing as'

우리가 초반부에 이야기한 바 있는 그림의 표제에 대한 두 가지 상
반된 태도는 표제가 미적인 인식에 강하게 영향을 준다는 사실을 드
러낸다. 이 점에 대해서는 미셀 뷔토르가 회화의 언어에 대하여 기술
한 책에서 좋은 예를 찾을 수 있다. 여기 슬라이드 필름으로 「이카르
의 추락 Chute d'Icare」이라는 브뤼겔 Pieter Bruegel l'Ancien의 그림을
보자. 예전에 나는 강의 시간중에 하나의 실험을 하였다. 작업의 성
격을 사전에 설명하고 상당한 시간 동안 슬라이드 그림을 보여준 후
나는 학생들에게 기억을 되살려 이 그림을 묘사해보라고 하였다. 이
미 이 그림을 알고 있던 세 명 남짓한 학생들을 제외하고는, 백여 명
의 학생 가운데 어느 누구도 바닷물의 표면 위에 붙썩 드러난 사람의
다리들에 주의를 기울인 학생은 없었다. 이 그림의 주제에 대한 사전
지식이 없었던 모든 학생은 그것을 하나의 단순한 풍경으로서만 묘
사하였던 것이다. 그 그림의 제목을 알고 나자 갑자기 그들의 인식은
완전히 바뀌었다. 제목을 알기 전에 그림의 중심은 왼편으로 이어지
는 평온한 전원의 풍경과 중심의 하단에 펼쳐진 아름다운 바다의 전
경이었다. 그러다가 표제를 인식하고 난 후에는 그림의 중심이 그때
까지 무관심하게 간과되었던 널려진 다리들이 있는 우측으로 돌연
 옮겨지게 된다. 그리고 그림의 모든 요소들이 이 다리들에 연결되면
서 그 의미를 달리하게 된다. 이 그림에서 우리는 엄청난 신화적 사
건을 보고 있다. 그러나 세상은 일상적인 삶을 반복하고 있을 뿐이
다. 농부는 이카르에게 닥친 불행은 알지 못한 채 하늘을 바라본다.
떠오르는 태양은 이카르에게는 죽음의 충격을 가하는 반면 농부에게

는 수확의 은총을 가져다준다. 서정적 풍경은 인간의 삶에 아이러니
컬한 빛을 던져주며, 바다의 아름다움마저도 비극적인 색채로 물들
여져 있다.

이 예는 표제라는 것이 어느 정도까지 예술 작품의 인식도를 바꾸
어놓을 수 있는가를 충격적인 방법으로 보여준다. 여기에서 우리는
표제가 없이는 작가의 고의적 의도를 알아차릴 수 없다고까지 단언
하게 된다. 왜냐하면 주인공인 이카르는 화폭에 그려져 있지 않기 때
문이다. 주인공이 없는 이 그림의 모든 것은 보는 사람이 이 그림의
주제를 이미 알고 있다는 전제하에 계획되고 그려진 것이다. 달리 말
하면, 표제에 의하여 제공된 메타 텍스트에의 인식은 어떤 의미에서
는 곧 그림의 일부이다. 그렇다면 표제에 부과된 기능이란 과연 무엇
인가? 그것은 바로 다음과 같은 인식을 위한 지침일 것이다. “이 그
림을 이카르의 추락 장면이라고 생각하며 보시오.” 관객은 이러한 명
령에 따라서 그의 그림읽기의 방향을 정하는 것이다.

나는 표제에 의하여 방향지어진 이러한 인식 구조를 설명할 수 있
는 가장 적합한 이론을 비트겐슈타인의 철학에서 찾았다. 일반적으
로 ‘seeing as’라고 불리는 수용 이론이 그것이다. 비트겐슈타인은
심리학자들이 ‘가역 모형 *réversible*’이라고 부르는 잘 알려진 그림에
대하여 이야기한다. 토끼로 보이던 형상이 불현듯 오리의 모양으로
보이기도 하는 바로 그 그림이다. 그는 이 두 가지 외양을 ‘양태
aspects’라고 부르며, 이러한 ‘양태의 인지’를 ‘seeing as’의 구조로
설명한다. “하나의 양상을 보고 그것을 이해하는 것은 자발적인 의지
에 따른다”라는 그의 말에 특별히 주의를 기울여보자. ‘이것을 상상
해봐’라는 명령과 ‘이번엔 이 모양을 이렇게 이해해봐’라는 명령은
있을 수 있다. 그러나 ‘이제 이 종이를 녹색으로 바라봐’와 같은 명
령은 있을 수 없다(*Investigations philosophiques*, II-xi). 양태에의 인식
은 명령의 정도에 따라 일상적 인지를 뒤바꾸어놓는다. 한 어린 소녀
만 그려진 그림에 ‘어린 소녀’라는 표제가 붙어 있는 경우에도 우리

는 이러한 인식의 뒤바뀜을 경험할 수 있다. 이 경우는 「이카르의 추락」처럼 ‘양태의 인식’의 전형적인 예와는 다른 것이다. 실제로, 그림의 내용을 그대로 반복하여 써놓은 이런 유의 잉여적 표제는 전통적인 테마를 담은 회화들, 예를 들면 「성모영보 *L'Annonciation*」 「성가족 *La Sainte famille*」, 정물화, 풍경화 등등과 같이 특히 작가 이외의 사람들이 그 제목을 붙인 경우가 대부분인 그림들에 부여된 표제의 일반적인 유형이다. 그러나 작가가 명료한 의식을 가지고 자신의 작품에 표제를 다는 근대적인 성향을 고려한다면, 위와 같은 종류의 표제의 의미도 인지 명령에 관계된 것임을 알 수 있을 것이다. 따라서, 한 어린 소녀의 초상화에 붙여진 ‘어린 소녀’라는 무미건조하고 동어 반복적인 표제 안에도 명령적인 성격이 들어 있다. 즉 이러한 표제는 그 그림을 어린 소녀의 초상 이외에는 어떤 다른 것으로도 보지 말라는 명령을 하고 있는 것이다.

4. 표제의 이론적 가치

표제가 일종의 인지 명령이라는 사실은 하나의 예술 작품이 다른 식으로도 인지될 수 있다는 것을 전제한다. 예를 들면, 여러분은 마르셀 뒤샹의 L.H.O.O.Q.에서 콧수염을 제거하면 모나리자를 알아볼 수 있을 것이다. 달리 말하면, 예술 작품이란 단순한 감각적 인식의 대상이 아니다. 비트겐슈타인은 “양태를 파악하는 순간적인 감이란, 받은 시각적인 경험이고 나머지 받은 사유인 것 같다”라고 말한다. 이러한 그의 주장으로 미루어서 우리는 감각적인 것과는 별개의 ‘사유’라는 것이 항상 예술 작품에 관여함을 인정하게 된다. 그것이 바로 작품의 표제가 인지 명령으로서 기능할 수 있는 이유이다. 부재로서의 또는 예술 작품의 순수한 외부적 요소로서의 사유는 예술 작품 또는 예술 개념, 간단히 말해 예술철학과 더 나아가 미학에 대한 보

편적 가치를 담고 있다. 표제가 다소간 작가의 미학적인 의식을 표현하고 있는 것도 바로 그러한 이유에서이다. 그 예로, 어린 소녀가 그려져 있는 그림에 붙인 '어린 소녀'라는 표제는, 그림이란 순수하고 단순하게 그것이 그려진 대로 읽혀져야 한다는 화가의 생각을 반영한다. 표제를 통하여 표현되는 미학을 나는 그것의 이론적 가치라고 명한다. 내가 의미하는 이론이란, 바이츠가 지금은 고전이 되어 있는 「미학에서의 이론의 역할」(1956)이라는 그의 논문에서 피력하는 것과 맥을 같이한다. 그는 다음과 같이 말한다.

이론의 역할이란 무엇인가를 정의하는 것이 아니라, 그림의 조형적 요소를 향한 우리의 관심을 새로운 방향으로 이끌어주기 위하여 비중 있는 조언을 하는 과정에서 경구를 빌려쓰듯 정의라는 형식을 사용하는 것이다. (D. Lories 역, 『분석철학과 미학 *Philosophie analytique et esthétique*』, Klincksieck, 1988, p. 39)

'예술 안에서 무엇을 찾아야 하며 그것을 어떻게 보아야 하는가를 우리에게 가르쳐주는 것'이 이론의 역할이라는 이러한 개념은 인지 명령으로서의 표제의 기능과 일치한다.

표제라는 메타 텍스트는 미학 또는 이론 예술의 메타 텍스트를 포함한다. 이러한 관점에서 볼 때, 작가가 그의 작품에 표제를 다는 관행이 이루어진 시기에 한하여 미학의 역사를 기술할 수도 있을 것이다. 이제 우리는 협소하나마 하나의 소고를 통하여 표제의 이론적 효용성을 제시하도록 노력해보고자 한다.

4. 표제를 통하여 보는 미학의 역사

I. 클라브생과 모방의 미학

근대 음악의 역사에서 가장 놀라운 사건은 의심의 여지 없이 순수 기악의 탄생일 것이다. 기악의 역사에서 모방의 미학은 결정적인 역할을 담당하였다. 그러한 경향은 류트를 위하여 만들어진 곡들에서 시작되었지만 우리는 프랑수아 쿠프랭 François Couperin Le Grand (1668~1773)이 클라브생 곡에 단 표제를 통하여 표현한 미학에 접근해보고자 한다. 그의 클라브생 전집은 27개의 연작(그는 오르드르 *ordre*라고 표현한다)을 묶은 4권의 책으로 1713년에서 1730년에 출간되었다. 쿠프랭은 이러한 소곡들의 연작 모음에 붙이는 통상적인 이름인 'suite'라는 말 대신 'ordre'라는 말을 사용한다. 우리는 그가 이 4권의 책 중 대부분의 곡들에 붙인 표제를 통하여 이미 그의 독특한 새로움에의 의도를 읽을 수 있다. 그때까지 suite라는 것은 리듬과 다양한 템포에 맞춘 여러 궁중 무도를 염두에 두고 쓰여진 것이었으나, 쿠프랭은 단호하게 춤곡이 아닌 듣기 위한 음악으로 그의 곡들을 소개하고자 하였던 것이다.

이렇게 새로운 미의 개념을 표현하고 그에 걸맞는 청취 방법을 제시하는 역할을 담당한 것이 바로 표제였던 것이다. 매우 잘 알려진 「사랑에 빠진 종달새 Le Rossignol en amour」(제3권 suite 14의 첫곡)에서 우리는 그러한 사실을 확인할 수 있다. 제1권의 서론에서 쿠프랭은 다음과 같이 적고 있다.

나는 이 곡들을 쓸 때에 늘 하나의 테마를 가지고 있었다. 여러 가지의 사건이 나에게 그것을 제공하였다. 그러므로 표제들은 그때 내가 가졌던 생각들에 일치하는 것이다.

그는 이러한 곡들을 '초상화'라고 부른다. 우리는 「사랑에 빠진 종달새」와 같이 자세한 부분에까지도 묘사적인 곡을 통하여 이러한 그의 생각을 확인할 수 있다. 그러나 이렇게 회화적인 음악곡은 순수 기악곡 가운데에서도 예외적인 것이므로 이것을 모델 삼아 다른 악곡들에 적용시키는 것은 무리일 것이다.

그러나 실제로는 그 반대이다. 「사랑에 빠진 종달새」가 예외적이라는 것은 사실이며, 다른 것들은 「생기 발랄한 또는 사랑스러운 나네트 La Fleurie ou la tendre Nanette」에서처럼 대부분 인상이나 감동을 그려내고 있다. 그러므로 쿠프랭이 위의 서문을 쓰면서 생각했던 것은 이처럼 분위기를 묘사할 수 있는 악곡에 해당하는 것이다. 위의 두 개의 곡의 표제를 보면 춤을 위한 리듬은 더 이상 표시되어 있지 않다. 이 놀라운 사실은 확실히 그의 곡이 즐거움을 목적으로 연주하고 듣기 위하여 만들어졌다는 것을 의미한다. 그러기 위해서 작곡가는 청중이 깊게 몰두할 수 있는 분위기로써 그윽한 정취의 이미지를 사용하였던 것이다. 이에 관련하여 장 밥티스트 뒤 보스 Jean Baptiste Du Bos라는 사람이 순수 미학 영역에서 이러한 음악적 모방 이론을 펴고 있음을 덧붙이며 이 주제에 관한 이야기를 마치도록 하겠다.

II. 괴테의 『친화력 *Les affinités électives*』과

관념적 주제에 관한 미학

위로부터 약 1세기 후, 괴테의 『친화력』이라는 소설은 더욱더 새로운 미학을 선보이게 된다. 여러분이 잘 아시다시피, 소설이란 근대의 산물이다. 18세기의 대부분의 소설 제목은 『파멜라 Pamela』와 같이 남자나 여자 주인공의 이름을 붙이거나 『벼락부자가 된 농부 *Le Paysan parvenu*』의 예처럼 주인공의 처지에 빗대어 붙였으며 또는 『위험한 관계 *Les Liaisons dangereuses*』에서 보듯 소설의 테마를 이끄는 중심적 행위가 제목으로 채용되는 것이 주류였다. 간단히 말해서, 그 시기의 표제들은 소설 내용상의 구체적인 어떤 것을 지칭하였다. 이

런 특성은 미술 작품을 중심으로 한 모방의 미학에 부합된다. 그러나 「친화력」은 독자의 주의를 관념적인 것에다 고정시키는 완전히 새로운 미학 개념에 기반을 둔다. 소설의 사건은 3~4명의 인물들 사이의 사랑 이야기 위에 펼쳐진다. 그러나 궤도는 우리로 하여금 소설의 제목이기도 한 친화력의 차원에서 주인공인 에두아르 Edouard와 오틸리 Ottilie의 사랑을 이해하도록 이끈다. 물리학적 또는 화학적 개념인 친화력이 인간의 정서를 말하는 데에 도입된 것이다. 이 소설에서 친화력은 물체와 물체가 서로 끌어당기는 힘으로 보여질 뿐만 아니라 모든 장애에도 불구하고 인간의 마음들을 당기게 하는 그런 힘으로 소개되고 있다. 그것은 물리적 세계와 영혼의 세계라는 두 세계를 지배하는 우주의 원리인 것이다.

예외적으로 학술 언어에서 차용된 이 표제는 독자들의 특별한 관심을 끌었음이 분명하다. 독자들은 이 표제를 인지 명령으로서뿐만 아니라 하나의 수수께끼로 받아들였을 것이다. 학술적인 개념으로서의 친화력이라는 말도 당시에는 그리 친숙한 단어가 아니었다. 아마도 사람들은 두 단어로 이루어진 그 용어를 각 단어의 의미를 조합하여 보는 정도의 차원에서 이해하였을 것이다. 소설의 제1부 4장, 즉 소설의 한 10페이지쯤을 읽고 나서 독자는 3명의 등장인물들의 대화를 통하여 이 의문점에 대한 설명을 듣게 된다. 그러나 그 이후에는 소설의 어디에서도 이 '친화력'이라는 말을 찾아볼 수 없다. 위의 부분에서 설명된 사실에 따르면, 이 학술적 개념은 본래는 인간적인 현상에 적용되던 것이었으나 뒤이어 물리학의 영역으로 옮겨가서 어떤 물체를 다른 물체에 특별하게 연결시키는 물체의 미묘한 본질적 성향을 지칭하는 것이 되었다. 소설의 대화 장면에서 등장인물들은 이 개념을 자신들의 관계에 적용시키고자 한다. 옛 친구인 샤를로트 Charlotte와 재혼을 한 에두아르는 행복의 절정에 서 있다. 새로 시작된 그들의 관계가 재삼자에 의하여 망가지기라도 할까봐 두려워하던 샤를로트는 에두아르의 오랜 친구인 선장을 초대하는 데 동의하고,

다행스럽게도 그가 좋은 사람임을 알게 된다. 이때에 세 인물들 사이의 친화력이 예상된다. 에두아르는 균형을 맞추기 위하여 샤를로트의 조카이자 그녀의 유일한 걱정거리인 오틀리를 부르자고 제안한다. 이후의 이야기가 전개되면서 독자는 진짜 친화력은 다른 곳, 즉 에두아르와 오틀리 사이에 작용한다는 사실을 알게 된다. 이것이 바로 행운의 아이러니이다. 한편, 친화력의 차원으로 사랑의 이야기를 이해하는 것은 독자의 몫이다. 왜냐하면 이제 등장인물들에 의해서 다시는 이 단어가 언급되지 않기 때문이다. 독자의 그러한 책임기가 가능한 것은 그 개념이 표제에 주어져 있기 때문이다. 이렇듯 이 소설은 두 개의 층, 즉 극적 감흥을 느끼는 것과 한 관념의 추이를 살피는 두 가지 방식으로 읽혀질 수 있다. 이것은 18세기에는 존재하지 않았던 미학이다.

Ⅲ. 몬드리안의 '구성' 과 부정의 미학

누가 최초로 '구성' 또는 '구조 *construction*' 라는 유의 표제를 도입하였는지 알 수는 없지만 나는 성찰의 대상으로 몬드리안 Mondrian을 선택하도록 하겠다. 이제 우리의 성찰은 표제의 유형에 관한 것이다. 순수 추상으로 가는 몬드리안의 도정이 일탈적이지 않은 길로 이어졌었다는 것은 잘 알려진 사실이다. 중간에 그는 나무나 항구를 그리기도 하였다. 한 예로, 「꽃 핀 사과나무」의 경우 그림은 매우 추상적인데 반해 표제는 구체적이다. 'seeing as'의 명령을 담은 표제의 기능이 여기에 완벽하게 적용되는 것이다. 뷔토르 Butor는 표제가 추상화를 그리는 화가의 생각을 드러내준다고 말하는데, 몬드리안의 이 그림이 바로 그 전형적인 예이다. 표제를 보고 우리는 화폭 너머로 꽃 핀 사과나무의 이미지를 만들어낼 수 있기 때문이다. 이어서 우리는 거의 기하학적인 그림의 형태 위에 그 이미지를 포개어놓고 거리를 가늠해본다. 그것은 정확히 화가가 추상에 이르기까지 걸어난 그 여정의 거리이다. 간단히 말해서, 이 표제가 암시하는 실험적

화법은 일종의 '재경험 *Nacherlebnis*' 을 의미한다. 미학적 차원에서 이런 새로운 시도는 일찍이 찾아볼 수 없었던 일이다.

몬드리안의 회화적 표현법은 점차적으로, 다시 말해 유추적 방법으로 진화한 것에 반해 「꽃 핀 사과나무」에서 '구성 *composition*' 으로 가는 표제 방식의 변화는 매우 갑작스럽다. '빨강 · 파랑 · 노랑의 구성 *composition de rouge, de bleu et de jaune*' 은 '색과 명확한 선의 관계에 의존하여 순수한 아름다움을 만들어내는 것' 을 추구한다. 그것은 몬드리안 자신의 주장대로 확실히 '새로운 조형 감각' 이었지만 그것이 전부는 아니었다. 즉 그것은 또한 표제와의 관계에 의해서 표현되는 새로운 미학에 근거하고 있기도 하다. '빨강 · 파랑 · 노랑의 구성' 에서는 화폭 너머로 발견되는 것이 아무것도 없다. 그림의 내용을 그대로 기술하는 동어 반복적 표제는 회화를 그 이외의 다른 어떤 것과 연관짓고자 하는 미개념에 대한 부정을 의미한다. 이 표제는 우리가 이미 살펴본 '어린 소녀' 나 또는 정물화에 붙여진 '정물화' 라는 제목과 마찬가지로의 것이다. 즉 동어 반복적인 표제를 붙인다는 면에서는 아무런 차이도 없다. 그러나 '어린 소녀' 나 '정물' 은 몬드리안의 '구성' 이라는 표제와는 달리 의미 있는 회귀적 반응과는 동떨어져 있으며, 이 표제가 주장하는 낯은 미학에 대한 거부도 이해하지 못한다. 몬드리안의 그림은 평평한 표면 또는 매우 간단한 시각적 대상에 이르기 위하여 기호와 의미의 겹을 던지고 관념의 두께도 덜어낸다.

이와 비슷한 종류의 다른 한 가지 표제에 대하여 언급하지 않고서는 부정의 미학에 대한 논의를 마감할 수 없다. '무제' 라는 표제가 그것이다. 화폭에 담겨진 시각적 정보들 이외에 그 밖의 다른 정보들을 제공하지 않는다는 점에서 '무제' 라는 표제는 '구성' 과 같은 동어 반복적 표제와 그리 다르지 않다. 그 또한 낯은 미학을 거부하고 있는 것이다. 그러나 조금 더 자세히 살펴보면, 두 경우의 부정의 대상이 약간 다르다는 사실을 알 수 있다. '무제' 가 근본적으로 부정하는 것은 예술의 특정한 한 개념이 아니라 작품이라는 대상으로서의 텍

스트와 독점적이고도 특권적인 하나의 메타 텍스트와의 혼합인 것이다. 그것 또한 예술 작품의 자율성을 추구하기 위한 일환인가? 그보다는 그림을 감상하는 이에게 자유로운 해석의 장을 열어주기 위한 몸짓이라고 나는 생각하고 싶다.

이렇게 해서 우리는 현대성의 경계에 도착하였다. 미학적 감각을 표현하는 그 밖의 수많은 표제의 예를 더 열거할 수도 있겠지만, 표제의 이론적 가치를 검증하는 일은 지금까지의 과정으로도 이미 충분하다고 본다. 그러므로 이제는 여러분 각자에게 이 강연에 이어질 다음 장의 집필을 맡기고 싶다.

[최은희 옮김]