

송 미 숙 교수지도  
박사학위 청구논문

니체의 관점주의를 통해 본  
G. 데 키리코의 多 시점 원근법 연구

2005

성신여자대학교 대학원  
미 술 사 학 과  
김 은 진

니체의 관점주의를 통해 본  
G. 데 키리코의 多 시점 원근법 연구

송 미 숙 교수지도

이 논문을 박사학위논문으로 제출함

2004년 11월

성신여자대학교 대학원

미 술 사 학 과

김 은 진

이 논문을 하나님께 바칩니다.

땅이여 두려워 말고 기뻐하며 즐거워할지어다.

여호와께서 큰일을 행하셨음이다.

(요엘 2: 21)

## 감사의 글

이 논문을 쓰기 前, 저는 제일 먼저 하나님께 도움을 구하는 기도를 했습니다. 하나님께서는 저에게 요엘 서 2장 21절 “땅이여 두려워 말고 기뻐하며 즐거워할지어다. 여호와께서 큰일을 행하셨음이다.”는 말씀의 약속을 성경을 통해 주셨습니다. 그리고 저는 논문이 끝나기까지 이 구절을 마음에 새기며, 어떻게 하나님께서 이 일을 이루시는지를 잠잠히 지켜보았습니다. 그 하나님께서는 논문이 완성되기까지 저와 함께 하셔서 피곤치 않게 하시며, 지혜를 주시고, 아주 사소한 일까지도 도와 주셨습니다. 그리고 그동안 저의 가정이 아무 어려움 없이 지내게 해주시고, 또한 저를 기꺼이 도와줄 많은 분들을 보내주셨습니다. 특히 힘들어 좌절하는 매순간 마다 저를 위해 기도해주시는 분들을 보내주셨습니다. 나의 기도 친구 이 영은, 정 필도 목사님, 양 충만 목사님 그리고 저의 구역 교수님들에게 감사드립니다.

그리고 이 논문은 저의 부모님과 남편 민 용기 그리고 두 돌이 지나면서부터 엄마와 많이 떨어져 있어야했던 아들, 민 희찬에게 바칩니다. 늘 학업의 길옆에서 포기하지 않도록 격려해주셨던 부모님, 제가 논문을 완성하자 안도의 숨을 내쉬던 아버지의 깊은 눈길, 잘 보이지 않으면서도 돋보기를 쓰시고 애써 읽어보시려고 하시면서 흐뭇해 하시던 어머니, 그 사랑에 감사드립니다. 그리고 논문을 쓰는 동안, “엄마가 보고 싶어 눈물이 나는데도 꼭 참았어. 엄마 열심히 공부해”라고 말했던 나의 아들, 민 희찬! 아프지 않고 무럭무럭 잘 자라줘서 정말 고마워. 그리고 나의 남편 민 용기氏! 이 논문을 쓰면서 당신이 주셨던 도움과 격려 그리고 희생에 대해 말로 표현할 수 없을 정도로 감사드립니다. 논

문을 쓰느라 집에도 들어오지 못하는 저에게 혹시나 힘들어 할까봐 논문이 어떻게 진행되는지 물어보지도 못하고 마냥 안심을 시켜주셨던 것, 엄마의 비어있는 뒤통까지 하느라 자신의 시간도 갖지 못했던 것, 논문의 참고 도판을 만들고 교정하며 논문이 완성되어 나오기까지 옆에서 같이 노력해주었던 것 등등의 이 모든 도움에 대해 감사드립니다. 그리고 멀리 미국에서 막바지 박사 과정에 있어 너무도 바쁜 와중에 필요한 자료들을 도서관에서 찾아 보내주었던 나의 동생, 김 은희에게도 감사드립니다.

이 논문을 준비하면서 데 키리코의 전 작품을 정리해서 스캔 작업을 해 Catalogue Raisonné를 만들어주었던 제자 공 현진氏, 참고 도판을 만들기 위해 애쓰셨으면서도 끝까지 교정을 위해 논문을 자세히 읽어주셨던 홍 종표 선생님 그리고 타이핑을 도와주셨던 서 미하氏, 그 외에 많은 분들이 저를 도와주셨습니다. 감사드립니다.

그리고 이 논문이 있기까지 항상 저의 곁에서 격려해주시고 신뢰해주셨던 나의 선생님, 서양미술사학을 공부하기 위해 첫 발을 내딛는 순간부터 학문의 한 과정을 마치기까지 부족한 저를 잡아주셨던 송 미숙 교수님, 감사드립니다. 그리고 멀리서 저의 논문이 완성된 것을 진심으로 기뻐하시고 격려해주셨던 정 병관 교수님, 논문의 내용을 교정하기 위해 자세히 검토해주시고 격려와 기도를 아끼지 않으셨던 김 혜주 교수님, 제가 깨닫지 못했던 논문의 잘못된 부분을 꼼꼼히 지적해주신 윤 난지 교수님, 그리고 너무나 바쁘신 와중에도 니체와 관련된 내용을 검토해주신 인하대학교 철학과 김 진석 교수님, 감사드립니다.

## 논문개요

본 논문은 니체의 관점주의(perspectivism)를 통해 조르조 데 키리코의 초기 형이상학 회화(1909-1919)에서 보이는 다 시점 원근법의 발생 기원과 의미를 연구한다. 이 연구의 발상은 니체의 관점주의의 토대가 은유적 원근법에서 파생된 ‘관점’에 있다는 것에서 출발한다. 철학적 개념의 ‘관점’과 기하학적 원근법 사이의 은유화 과정은 데 키리코가 보인 다 시점 원근법의 발생 기원이다. 이 은유 체계는 단어의 연결 고리에 의해 만들어진다. 즉 ‘눈’(eye)이나 ‘시각’(vision)의 역할은 ‘본다’(see / view)라는 동사의 원인이 되어 ‘관점’(perspective / point of view)의 개념을 낳게 한다. 이것은 인식의 과정을 나타내는 것이다. 만약 이 과정이 복수의 형태로 진행된다면, ‘관점’(perspective)은 바로 ‘관점주의’(perspectivism)가 되는 것이다. 따라서 본다는 것은 관점 혹은 시점을 가진다는 것을 의미한다.

기하학적 원근법에서 하나의 소실점은 그것을 보는 한 관찰자, 즉 하나의 주체가 서 있는 입각점을 나타내므로, 다수의 소실점은 그 수만큼 많은 주체들의 입각점을 의미한다. 이것은 니체의 관점주의의 선제 조건이 된다. 니체의 관점주의는 다수의 주체에 의한 다원론적인 관점적 해석을 의미하는 것이다. 그렇다면 데 키리코의 다 시점 원근법은 각각 자신의 관점을 갖고 있는 다수의 주체가 존재한다는 것을 함의하게 된다. 그러나 여기에서 데 키리코의 의도가 그치는 것이 아니다. 더 나아가 데 키리코가 다 시점 원근법을 통해 드러내려는 의미는, 그의 주체가 여러 관점들을 통일시키는 힘에의 의지이며, 보는 주체이자 보여지는 대상이 된다는 사실이다. 따라서 이 주체의 시점 변화는 데 키리코의 인식 변화를 드러내는데, 그것은 원근법의 구성 변화로 표상된다. 이러한 변화는

① 수평적 공간 구성(1909-1910), ② 열린 공간 구성(1911- 1914), ③ 수직적 상승 구성(1913-1914), ④ 실내와 실외의 복합 구성(1911-1914 초), ⑤ 실내의 구성(1915-1917) 등으로 분류될 수 있다.

데 키리코는 다 시점 원근법을 회화의 구성 체계로 사용한다. 그리고 그는 원근법을 건축물이나 건조물을 통해 재현하면서, 그 구조 속에 사물을 배치시킨다. 그것은 그 사물들을 어떤 각도와 방식으로 보게끔 하여 사물이 갖는 형이상학적 양상을 드러내려는 의도에 따른 결과이다. 이것이 니체와 쇼펜하우어의 영향 아래 형성된 형이상학 회화의 의미가 된다.

I 장에서는 연구의 목적과 방법 그리고 연구 범위를 다루고 있다. 본 연구의 대상이 되는 초기 형이상학 회화의 시기는 다 시점 원근법이 적용되는 기간인 1909년에서 1919년까지임을 밝힌다. II 장에서는 형이상학 회화가 형성되기 위한 사상적 배경이 니체와 쇼펜하우어 그리고 오토 바 이닝거에 근거를 두고 있으며, 이러한 배경이 형이상학 회화라는 명칭의 어원과 의미 그리고 미학의 토대가 됨을 다룬다. III 장에서는 형이상학 회화가 니체의 언어적 은유를 토대로 하였음을 밝히기 위해, 니체의 은유 개념과 그것에 대한 데 키리코의 접근 방법을 살펴본다. 그리고 구체적으로 데 키리코의 회화 속에서 니체의 시적 은유가 회화적 이미지로 재현된 실례들을 찾아본다. 또한 그러한 도상들이 다 시점 원근법의 구성과 관계가 있음을 분석한다. IV 장에서는 데 키리코의 다 시점 원근법의 형식과 의미가 니체의 관점주의에서 나왔음을 논의한다. 니체의 관점주의는 타이히뮐러의 관점에 대한 정의에서 출발했음과, 타이히뮐러와 니체 그리고 데 키리코가 연결될 수 있는 출발점은 기하학적 원근법이라는 사실을 증명한다. 이 원근법이 은유적 원근법으로 전환되면서 전개되는 어형 변화가 니체의 관점주의와 데 키리코의 다 시점 원근법의 의미의 토대가 됨을 밝힌다. 관점주의와 다 시점 원근법의 의미상 중요한

공통점은 다수의 주체가 가지는 다수의 관점이다. 그런데 데 키리코의 그림에서 관점의 변화는 다 시점 원근법의 유형 변화를 초래하고, 그러한 변화가 초기 형이상학 회화의 구성에 변화를 주게 된다. 기존의 연구들과는 달리 본 논문에서는 니체의 관점주의를 통해 데 키리코의 다 시점 원근법을 재해석한 결과, 그것이 각각의 관점을 갖는 다수의 원근법이라는 의미와 다수의 원근법을 통일시키는 것은 ‘힘에의 의지’로서의 주체라는 사실을 밝힌다. 그 때, 주체는 보고 보여지는 주체이며, 그런 주체가 갖는 응시는 내적 응시, 즉 초-물질적인(meta-physical) 응시가 된다.

# 목 차

## 논문 개요

I. 서론 .....	1
A. 연구 목적 .....	1
B. 연구의 방법 .....	13
C. 연구 범위 .....	21
II. 형이상학 회화의 형성 .....	30
A. 형이상학 회화의 사상적 배경 .....	31
B. 형이상학 회화의 어원 .....	44
C. 형이상학 회화의 의미 .....	51
D. 형이상학 회화의 미학 .....	61
III. 은유 체계로서의 형이상학 .....	76
A. 전략으로서의 은유의 개념 .....	76
1. 니체의 은유의 개념 .....	81
2. 니체의 은유에 대한 데 키리코의 접근 .....	86
B. 형이상학 회화에 나타난 은유로서의 기호체계 .....	92
1. 은유적 기호체계로의 실현 .....	95
2. 니체의 은유에서 회화적 이미지로의 전환 .....	106
1) 원형 신전과 격자무늬 판의 은유 .....	107
2) 아리아드네의 은유 .....	112

3) 탐과 굴뚝의 은유 .....	121
4) 형이상학적 기호들 .....	127
5) 영원 회귀의 은유 .....	133
IV. 형이상학 회화의 多 시점 원근법의 형성 .....	139
A. 원근법 개념의 변화 .....	140
1. 기하학적 원근법 .....	142
2. 은유적 원근법 .....	150
B. 은유적 원근법으로서의 니체의 관점주의 .....	156
1. 이론적 배경 .....	156
2. 니체의 관점주의 해석 .....	161
3. 관점주의의 은유화된 이미지 .....	169
C. 형이상학 회화의 多 시점 원근법 .....	182
1. 형이상학 회화의 다 시점 원근법의 의미 .....	182
2. 형이상학 회화의 다 시점 원근법 구성의 유형 분류 .....	188
1) 수평적 구성 (1909-1910) .....	195
2) 열린 공간 구성(1911-1914) .....	198
3) 수직적 상승 구성(1913-1914) .....	208
4) 실내와 실외의 복합 구성(1911-1914년 초) .....	220
5) 실내의 구성(1915-1917) :	
빠른 템포의 구성과 형이상학적 구성 .....	229
D. 니체의 관점주의에 의한 ‘다 시점 원근법’의 재해석 .....	236
V. 결 론 .....	254

참고 문헌

참고 도판

영문 초록

## 도판 목록

- 도판 1 G. de Chirico, <The Dying Centaur>, spring 1909, oil on canvas, 118×75cm, Assitalia collection, Rome.
- 도판 2 Arnold Böcklin, <Pan scaring a shepherd>, 1858, oil on canvas, 78×64cm, Kunstmuseum. Basel.
- 도판 3 G. de Chirico, <Battle of Centaurs>, spring 1909, oil on canvas, 75×110cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome.
- 도판 4 Arnold Böcklin, <The Battle of the Centaurs>, 1873, oil on canvas.
- 도판 5 G. de Chirico, <Triton and Nereid>, winter 1908-09, oil on canvas, 86.5×141cm, Private collection.
- 도판 6 Arnold Böcklin, <Triton and Nereid>, 1873-74.
- 도판 7 Arnold Böcklin, <Odysseus and Calypso>, 1882, Kunst museum.
- 도판 8 Arnold Böcklin, <Villa by the Sea>, 1877, Staats galerie.
- 도판 9 수평적 구성
- 9-A G. de Chirico, <The Enigma of the Oracle>, summer-autumn 1909, oil on canvas, 42×61cm, Private collection, Turin.
- 9-B G. de Chirico, <The Enigma of the Hour>, winter 1910-Spring 1911, oil on canvas, 55×71cm, Private collection.
- 9-C G. de Chirico, <The Enigma of an autumn Afternoon>, autumn-winter 1909, oil on canvas, 45×60cm, Private

- collection, BuenosAires.
- 9-D G. de Chirico, <The Soothsayer's Recompense>, june- july 1913, oil on canvas, 135.5×180.5cm, The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.
- 9-E G. de Chirico, <The Delights of the Poet>, february- march 1912, oil on canvas, 69.5×86.3cm, Private collection, Basel.
- 9-F G. de Chirico, <Solitude [Melancholy]>, autumn 1912, oil on canvas, 79×63.5cm, Eric and Salome Estorick Foundation, London.
- 도판 10 G. de Chirico 그림에 나오는 율리시즈의 변형(세부).
- 도판 11 Arnold Böcklin, 죽은자의 섬 시리즈.
- 도판 12 율리시즈의 변형.
- 도판 13 탑이 화면 중앙에 있는 구성.
- 13-A G. de Chirico, <The Enigma of the Arrival and the Afternoon>, winter 1911-12, oil on canvas, 70×86.5cm, Private collection.
- 13-B G. de Chirico, <The Enigma of the Arrival and the Afternoon>.
- 13-C G. de Chirico, <Self-portrait>, 1913, oil on canvas, 87.3×70 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.
- 13-D G. de Chirico, <The Joys and Enigmas of a Strange Hour>, spring 1913, oil on canvas, 83.7×12.9cm, Private collection.
- 13-E G. de Chirico, <The Red Tower>, spring-summer 1913, 73.5×100.5cm, Peggy Guggenheim collection, Venice.
- 13-F G. de Chirico, <The Auguish of Departure>, november

- december 1913, oil on canvas, 84.5×70cm, The Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.
- 13-G G. de Chirico, <The Nostalgia of the Infinite>, autumn-winter 1912, oil on canvas, 135.5×64.8cm, The Museum of Modern Art, New York.
- 13-H G. de Chirico, <The Great Tower>, spring 1913, oil on canvas, 123.5×52.5cm, Kunstsammlung Nordrhein, Westfalen, Dusseldorf.
- 13-I G. de Chirico, <The Tower>, summer-autumn 1913, oil on canvas, 115.5×45cm, Kunsthaus, Zurich.
- 13-J G. de Chirico, <The Surprise>, spring 1913, oil on canvas, 130×42cm, Private collection.
- 13-K G. de Chirico, <Ariadne's Afternoon>, summer-autumn 1913, oil on canvas, 134.5×65cm, Private collection. Paris.
- 13-L G. de Chirico, <The Philosopher's Conquest>, early 1914, oil on canvas, 125.8×100.3cm, The Art Institute of Chicago, Chicago.
- 13-M G. de Chirico, <The Rose Tower>, summer-autumn 1913, oil on canvas, 73.5×60.5cm, The Albert C. Barnes Foundation, Merion, Philadelphia.
- 13-N G. de Chirico, <Piazza with Ariadne>, summer-autumn 1913, oil on canvas, 135.6×180.5cm, The Metropolitan Museum, New York.
- 13-O G. de Chirico, <The Silent Statue>, summer-autumn 1913, oil on canvas, 99.5×125.5cm, Kunstsammlung Nordrhein, Westfalen, Dusseldorf.

- 13-P G. de Chirico, <The Melancholy of the Afternoon>, november–december 1913, oil on canvas, 58×48cm, Estate of Andre–Francois, Petit.
- 13-Q G. de Chirico, <The Philosopher’s Promenade>, early 1914, oil on canvas, 135×64cm, Private collection, Paris.
- 13-R G. de Chirico, <Great Tower>, 1914, oil on canvas.
- 13-S G. de Chirico, <The Return of the Poet>, spring– summer 1914, oil on canvas, 87×65cm, Private collection, Paris.
- 13-T G. de Chirico, <The Enigma of a Day I >, early 1914, oil on canvas, 185.5×139.7cm, The Museum of Modern Art, New York.
- 13-U G. de Chirico, <The Enigma of a Day II >, spring 1914, oil on canvas, 83×130cm, Museum of Contemporary Art of a University Sào Paolo, Sào Paolo.
- 13-V G. de Chirico, <The Departure of the Poet>, spring 1914, oil on canvas, 86.1×65.8cm, Private collection.
- 13-W G. de Chirico, <Metaphysical Composition>, march– may 1914. oil on canvas, 81.3×54cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.
- 13-X G. de Chirico, <I’ll Be There... The Glass Dog>, april– may 1914, oil on canvas, 69×57.5cm, Private collection.
- 13-Y G. de Chirico, <The Child’s Brain>, First half of 1914, oil on canvas, 81.5×65cm, Moderna Museet, Stockholm.
- 13-Z G. de Chirico, <The Enigma of Fatality>, april–may 1914, oil on canvas, 138×95.5cm, Kunstmuseum, Basel.

- 도판 14 조각상이 화면 중앙에 있는 구성.
- 14-A G. de Chirico, <Morning Meditation>, winter 1911-12, oil on canvas, 52×70cm, Finarte Casa d'Aste S.P.A., Milan.
- 14-B G. de Chirico, <autumnal Meditation>, winter 1911-12, oil on canvas, 53.3×69.8cm, Francois De Menil collection, New York.
- 14-C G. de Chirico, <The Lassitude of the Infinite>, spring 1912, oil on canvas, 44×112cm, Private collection.
- 14-D G. de Chirico, <The Arrival>, autumn-winter 1912, oil on canvas, 60.6×85.1cm, The Albert C. Barnes Foundation, Merion (Pennsylvania).
- 14-E G. de Chirico, <The Melancholy of a Beautiful Day> spring 1913, oil on canvas, 89×104.5cm, Musée des Beaux Arts, Brussels.
- 도판 15 정사면 동형적 원근법으로 보여진 패턴들.
- 도판 16 수직적 상승의 구성.
- 16-A G. de Chirico, <Arcades and Smokestack>, spring- summer 1913, oil on canvas, 103×75cm.
- 16-B G. de Chirico, <The Anxious Journey>, spring-summer 1913, oil on canvas, 74.6×106.7cm, The Museum of Modern Art, New York.
- 16-C G. de Chirico, <The Return of the Poet>, spring- summer 1914, oil on canvas, 87×65cm, Private collection, Paris.
- 16-D G. de Chirico, <The Joy of Return>, spring 1914, oil on canvas, 85.5×68.5cm, Private collection.
- 16-E G. de Chirico, <The Serenity of the Scholar>, april-may

- 1914, oil on canvas, 130×73(base)×54.5(height)cm,  
collection of Sylvia Slifka, New York.
- 16-F G. de Chirico, <The Enigma of Fatality>, april-may 1914,  
oil on canvas, 138×95.5cm, Kunstmuseum, Basel.
- 도판 17 G. de Chirico, <The Mystery and Melancholy of a Street>, spring  
1914, oil on canvas, 87×71.5cm, Private collection, New  
York.
- 17-A G. de Chirico, Study for The Myster and Melancholy of  
a Street, early 1914, (cat. no. D 43).
- 17-B G. de Chirico, Study for <The Myster and Melancholy of  
a Street>, early 1914, (cat. no. D 44).
- 도판 18 G. de Chirico, <The Anguishing Morning>, autumn  
1912, oil on canvas, 80.5×65cm, Museum Ludwig,  
Cologne.
- 도판 19 G. de Chirico, <Arcades and Smokestack>, spring-  
summer 1913, oil on canvas, 103×75cm.
- 19-A G. de Chirico, Composition underlying <Arcades and  
Smokestack>.
- 19-B X-radiograph of <The Surprise>, showing the composition  
underneath Courtesy of the Williamstown Art  
Conservation Center, Williamstown, Massachusetts.
- 도판 20 G. de Chirico, <The Red Tower>, spring-summer 1913,  
73.5×100.5cm, Peggy Guggenheim collection, Venice.
- 20-A G. de Chirico, The figures Underlying <The Red  
Tower>, 1913, (X-ray photograph).
- 도판 21 G. de Chirico, <The Anxious Journey>, spring-summer

- 1913, oil on canvas, 74.6×106.7cm, The Museum of Modern Art, New York.
- 21-A G. de Chirico, Study related to <the Anxious Journey>, 1913. (cat. no. D23)
- 21-B Composition with Cavourian Enigma, Underlying <The Anxious Journey>, 1913, (reconstruction by M.Gale from the X-ray photographs).
- 21-C G. de Chirico, <Cavourian Enigma>, winter 1912-13. (cat. no. D21)
- 21-D Camillo Benso, <Count of Cavour>.
- 21-E G. de Chirico, Study with piazza and Monument, spring-summer 1913. (cat. no. D22).
- 도판 22 G. de Chirico, <La Gare Montparnasse>, early 1914, oil on canvas, 140×184.5cm, The Museum of Modern Art, New York.
- 22-A G. de Chirico, Diagram showing painting underlying Gare Montparnasse.
- 22-B G. de Chirico, Study for <La gare Montparnasse>, late 1913, (cat. no. D37).
- 22-C G. de Chirico, <Self-portrait>, 1913, oil on canvas, 87.3×70cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.
- 22-D The Old Montparnasse Station with the canopy that inspired de Chirico's Painting <La gare Montparnasse>, 1914 (cat. no. 49).
- 도판 23 실내와 실외의 복합구성.
- 23-A G. de Chirico, <The Destiny of the Poet>, march- may

- 1914, oil on canvas, 88×71cm, Private collection.
- 23-B G. de Chirico, <Still Life , Turin Spring> march-may  
1914, oil on canvas, 125×102cm, Private collection, U.S.
- 23-C G. de Chirico, <Metaphysical Composition>, march- may  
1914. oil on canvas, 81.3×54cm, The Metropolitan  
Museum of Art, New York.
- 23-D G. de Chirico, <The Fête Day>, march-may 1914. oil on  
canvas, 80.6×64.8cm, Neumann collection, Chicago.
- 23-E G. de Chirico, <Self-portrait with Clay Pipe>, winter  
1914-15, oil on canvas, 51×26.5cm, Angelica Savinio  
collection, Rome.
- 23-F G. de Chirico, <The Serenity of the Scholar>, april-may  
1914, oil on canvas, 130×73(base)×54.5(height)cm,  
collection of Sylvia Slifka, New York.
- 23-G G. de Chirico, <Self-portrait>, july 1918, oil on  
canvas, 62×50cm, Private collection.
- 23-H G. de Chirico, Sketch for a self-portrait 1921.
- 23-I G. de Chirico, Study related to the Joy of Return, early  
1914. (cat. no. D45)
- 도판 24 그노몬 해시계의 변형.
- 24-A G. de Chirico, <The General's Illness>, spring-summer  
1914, oil on canvas, 58.4×43.7cm, Wadsworth Atheneum,  
Hartford.
- 24-B G. de Chirico, <The Evil Genius of a King>, spring  
-summer 1914, oil on canvas, 61×50.2cm, The Museum of  
Modern Art, New York.

- 24-C G. de Chirico, <The Sailors' Barracks>, spring- summer 1914, oil on canvas, 81.2×65cm, The Norton Gallery of Art, West Palm Beach.
- 24-D G. de Chirico, <Still Life, Torino 1888>, spring 1914, oil on canvas, 60×46cm, collection of Rolf Weinberg, Zurich.
- 24-E G. de Chirico, <Metaphysical Composition with Toys>, summer-autumn 1914, oil on canvas, 55×46.5cm, The Menil collection, Houston.
- 24-F G. de Chirico, <Metaphysical Composition>, summer- autumn 1914, oil on canvas, 61×50cm, Private collection.
- 24-G G. de Chirico, <Composition with Two Mannequins' Heads>, january-may 1915, oil on canvas, 70×54cm, Private collection.
- 24-H G. de Chirico, <The Pirate>, 1916, oil on canvas, 80×56.2 cm, The Albert C. Barnes Foundation, Merion.
- 24-I G. de Chirico, <Death of a Spirit>, 1916, oil on canvas, 36×33cm, Private collection.
- 도판 25 G. de Chirico <Evangelical Still Life I>, 1916, oil on canvas, 80.5×71.4cm, Osaka Museum, Osaka.
- 도판 26 G. de Chirico <The Revolt of the Sage>, 1916, oil on canvas, 67.3×59cm, Salome and Eric Estorick Foundation, London.
- 도판 27 G. de Chirico <The Requet>, 1916, oil on canvas, 59.3× 33 cm, The Munson-Williams Proctor Institute, Utica.
- 도판 28 G. de Chirico <The Magic of Night>, 1916, oil on canvas, 30.5×59 cm, Private collection.

- 도판 29 G. de Chirico, Corner of the Studio with Painting and frames, 1915. (cat. no. D61)
- 도판 30 G. de Chirico <Metaphysical Composition>, 1916, oil on canvas, 35×26cm, Tania Matisse, New York.
- 도판 31 G. de Chirico <The Melancholy of Departure>, 1916, oil on canvas, 51.8×36cm, The Tate Gallery, London.
- 도판 32 G. de Chirico, <Politics>, 1916, Oil on canvas 33×26cm, Private collection.
- 도판 33 G. de Chirico <Metaphysical Interior with Small Building>, april-august, 1917, oil on canvas, 46×36cm, Private collection.
- 도판 34 연극적인 무대와 마리오네트
- 34-A G. de Chirico <The Great Metaphysician>, autumn, 1977, oil on canvas, 104.5×69.8cm, The Museum of Modern Art, New York.
- 34-B G. de Chirico <Hector and Andromache>, autumn, 1917, Oil on canvas, 90×60cm, Private collection.
- 34-C G. de Chirico <The Troubadour>, autumn 1917, oil on canvas, 91×57cm, Private collection.
- 34-D G. de Chirico <The Disquieting Muses>, may 1918, oil on canvas, 97×66cm, Private collection.
- 도판 35 G. de Chirico <The Departure of Argonautes>, 1921, Tempera on canvas, 54×73cm, Private collection.
- 도판 36 G. de Chirico, <Still life with Violin>, 1920, oil on canvas, Private collection.
- 도판 37 G. de Chirico, <Italian Square>, 1921, Tempera on canvas, 56×76cm, Private collection.

- 도판 38 G. de Chirico, <Roman Villa>, 1921, Tempera on canvas, 76×51.5cm,  
Private collection.
- 도판 39 G. de Chirico, <Italian Square>, 1939, oil on canvas, 71×76  
cm, Private collection.
- 도판 40 The arcade facing the Hofgarten, Munich.
- 도판 41 Piazza Vittorio Emanuele, Turin.
- 도판 42 The Piazza Carlo Alberto, Turin.
- 도판 43 Leon Battista Alberti, <Malatesta Temple>, Rimini,  
1446.
- 도판 44 Filippo Brunelleschi, Ospedale degli Innocenti Piazza della S.  
Annunziata, Florence.
- 도판 45 Vitruvius가 분석한 그리스 극장과 극장 정면 부분.
- 도판 46 Facade of the church of Santa Croce, Florence, 1857-63.
- 도판 47 Piazza Santa Croce in Florence at the begining of 20C.
- 도판 48 Caspar D. Friedrich, <Woman at the Window>, 1822,  
National Gallery, West Berlin.
- 도판 49 Caspar D. Friedrich <Wonderer above the sea of fog>,  
1818, Kunsthalle, Hamburg.
- 도판 50 House of the Labyrinth, Pompeii.
- 도판 51 The tholos in pompeiiian painting, <Boscoreale, Villa of P.  
Fannius Sinistor>, first Century B.C..
- 도판 52 Arnold Böcklin, <Landscape of Rome>, 1860.
- 도판 53 The Temple of vesta in Rome.
- 도판 54 Tholos, Greece, Tiboli.
- 도판 55 아리아드네 시리즈
- 55-A G. de Chirico, <The Lassitude of the Infinite>, spring

- 1912, oil on canvas, 44×112cm, Private collection.
- 55-B G. de Chirico, <Solitude [Melancholy]>, autumn 1912, oil on canvas, 79×63.5cm, Eric and Salome Estorick Foundation, London.
- 55-C G. de Chirico, <The Melancholy of a Beautiful Day> spring 1913, oil on canvas, 89×104.5cm, Musée des Beaux Arts, Brussels.
- 55-D G. de Chirico, <The Joys and Enigmas of a Strange Hour>, spring 1913, oil on canvas, 83.7×12.9cm, Private collection.
- 55-E G. de Chirico, <The Soothsayer's Recompense>, june- july 1913, oil on canvas, 135.5×180.5cm, The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.
- 55-F G. de Chirico, <Piazza with Ariadne>, summer-autumn 1913, oil on canvas, 135.6×180.5cm, The Metropolitan Museum, New York.
- 55-G G. de Chirico, <The Silent Statue>, summer-autumn 1913, oil on canvas, 99.5×125.5cm, Kunstsammlung Nordrhein, Westfalen, Dusseldorf.
- 55-H G. de Chirico, <Ariadne's Afternoon>, summer-autumn 1913, oil on canvas, 134.5×65cm, Private collection. Paris
- 도판 56 Pablo Picasso, <Three Women>, 1908-1909, oil on canvas, 200×178cm, Saint Petersburg, Hermitage.
- 도판 57 G. de Chirico, Composition with monument, towers and smokestack, spring 1913. (cat. no. D28)

- 도판 58 Henri Matisse, <Blue Nude>, 1907, oil on canvas, 92.1×140.4 cm, The Baltimore Museum of Art, Baltimore.
- 도판 59 Sleeping Ariadne, 1-2 Century, A.D., Roman copy of a third-second-Century B.C., Hellenistic original, Musei Vaticani, Vatican city.
- 도판 60 Line engraving from Salomon Reinach's <Répertoire de la statuaire grecque et romaine>, 1897-1910.
- 도판 61 Artist Unknown, <Ariadne>, waxcast, 34.5×54.5×21cm, collection of Giovanni Lista, Paris.
- 도판 62 Eugène Atget, Versailles The Reclining Ariadne called Cloeopatra by Van Cleve, 1902, 21.1×17.2cm, (photograph)
- 도판 63 Porta San Sebastiano, gate to the Appian Way.
- 도판 64 Porta Romana, Turin.
- 도판 65 Mausoleum of Cecilia Metella Appian Way, Rome.
- 도판 66 The towers behind the Palazzo Madama, Turin.
- 도판 67 The Mole Antonelliana built between 1883-1888, Turin.
- 도판 68 형이상학적 기호들.
- 68-A G. de Chirico, <The Melancholy of the Afternoon>, november-december 1913, oil on canvas, 58×48cm, Estate of Andre-Francois, Petit.
- 68-B G. de Chirico, <The Transformed Dream>, november-december 1913, oil on canvas, 62.9×152.1cm, St. Louis Art Museum, St. Louis.
- 68-C G. de Chirico, <The Uncertainty of the Poet>, november-december 1913, oil on canvas, 106×94cm, The Tate Gallery, London.

- 68-D G. de Chirico, <The Philosopher's Promenade>, early 1914, oil on canvas, 135×64cm, Private collection, Paris.
- 68-E G. de Chirico, <The Philosopher's Conquest>, early 1914, oil on canvas, 125.8×100.3cm, The Art Institute of Chicago, Chicago
- 68-F G. de Chirico, <La Gare Montparnasse>, early 1914, oil on canvas, 140×184.5cm, The Museum of Modern Art, New York.
- 68-G Phallic monument (see cat. no. 48, P.AI), Delos, fourth century, B.C.
- 도판 69 기호 X자형의 은유
- 69-A G. de Chirico, <The Philosopher's Promenade>, early 1914, oil on canvas, 135×64cm, Private collection, Paris.
- 69-B G. de Chirico, <Metaphysical Composition>, march- may 1914. oil on canvas, 81.3×54cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.
- 69-C G. de Chirico, <The Serenity of the Scholar>, april-may 1914, oil on canvas, 130×73(base)×54.5(height)cm, collection of Sylvia Slifka, New York.
- 69-D G. de Chirico, <The Greetings of a Distant Friend>, 1916, oil on canvas, 48.2×36.5cm, Private collection.
- 69-E G. de Chirico, <The Language of a child>, 1916, oil on canvas, 41×28cm, Tania Matisse, New York.
- 69-F G. de Chirico, <Metaphysical Composition> 1916, oil on canvas, 33×26.7cm, Private collection.
- 69-G G. de Chirico, <The Enigma of Fatality>, april-may 1914,

- oil on canvas, 138×95.5cm, Kunstmuseum, Basel.
- 도판 70 Paternal and Dionysian images of Napoleon III in de  
chirico's Paintings between 1914 and 1918.
- 도판 71 G. de Chirico, <The Apparition of the Ghost>, drawing,  
1917, (detail).
- 도판 72 G. de Chirico, <The Child's Brain>, First half of 1914,  
oil on canvas, 81.5×65cm, Moderna Museet, Stockholm.
- 도판 73 Pablo Picasso, <총상을 입은 아폴리네르>, 1916.
- 도판 74 G. de Chirico, <The Apparition of the Ghost>, winter  
1917-18, oil on canvas, 94×78cm, Private collection, Paris.
- 도판 75 Apollo del Belvedere, Vartican Museum, Rome.
- 도판 76 Pablo Picasso, <Man with a Pipe>, summer 1915, oil on  
canvas, 130.2×89.5cm, The Art Institute of Chicago,  
Chicago.
- 도판 77 Raphael, <School of Athens>, 1510-11, Fresco, Stanza  
Segnatura, Vatican, Rome.
- 도판 78 Perugino, <Giving of the keys to St. Peter>, 1481, Fresco,  
Sistine Chapel, vatican, Rome.
- 도판 79 Paolo Uccello, <Deluge>, C. 1445-47, Fresco, Chiostro  
Verde, Sta. Maria Novella, Florence.
- 도판 80 Tintoretto, <Discovery of the Body of St. Mark>, 1562, oil  
on canvas, Brera Gallery, Milan.
- 도판 81 Carlo Carra, <The Metaphysical Muse>, 1917, 96×66cm,  
Pinacoteca di Brera, Milan.
- 도판 82 Perspective & Eye

- 82-A G. de Chirico, <The Seer>, winter 1914-15, oil on canvas. 89.6×79.1cm, The Museum of Modern Art. New York.
- 82-B G. de Chirico, <The Poet and the Philosopher>, january -may 1915, oil on canvas, 82×66cm, Private collection, Geneva.
- 82-C G. de Chirico, <The Anxiety of Life>, january-may 1915, oil on canvas, 42×33cm, The Menil collection, Houston.
- 82-D G. de Chirico, <Mannequin with Perspective>, 1915, (cat. no. D59).
- 82-E G. de Chirico, <The Seers>, march 1916, (cat. no. D71).
- 82-F G. de Chirico, <The Philosopher and the Poet>, 1916, (cat. no, D70).
- 도판 83 G. de Chirico, <The Prophecy of the Savant>, january - may 1915, oil on canvas, 46×38cm, Private collection.
- 도판 84 G. de Chirico, <Metaphysical Composition>, 1916, oil on canvas, 32.4×26.4cm, Paul Guillaume, Paris.
- 도판 85 G. de Chirico, <The Jewish Angel>, 1916, oil on canvas, 67.3×43.8cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.
- 도판 86 G. de Chirico, <The Greetings of a Distant Friend>, 1916, oil on canvas, 48.2×36.5cm, Private collection.
- 도판 87 G. de Chirico, The Seer (detail).
- 도판 88 G. de Chirico, <The Contemplator>, 1916, oil on canvas, 65×55cm, Galerie Isy Brachot, Brussels.
- 도판 89 G. de Chirico, <The Landscape Painter>, 1918, oil on

- canvas.
- 도판 90 G. de Chirico, <The Painter of Horses>, 1974, oil on canvas, 100×80cm, Galleria Santo Stefano, Venice.
- 도판 91 G. de Chirico, <The Double Dream of Spring>, january -may 1915, oil on canvas, 56.2×54.3cm, The museum of Modern Art, New York.
- 도판 92 G. de Chirico, <Solitude>, 1917, oil on canvas, 91×55cm, Giedion Collection.
- 도판 93 G. de Chirico, <The Endless Voyage>, july -august 1914, oil on canvas, 88×39cm, Wadsworth Atheneum, Hartford.
- 도판 94 Golden Craig, Model set for <Hamlet>, ca. 1911, London, Victoria and Albert Museum.
- 도판 95 Robert Delaunay, <Saint-Severin No.3>, 1909.
- 도판 96 Umberto Boccioni, <States of Mind : The Farewells>, 1911, Collection of Nelson A. Rockefeller, New York.
- 도판 97 G. de Chirico, <Metaphysical Interior>, may-august 1917 (cat. no. D82).
- 도판 98 G. de Chirico, <The Geographical Spring>, 1916 (cat. no. D73).
- 도판 99 G. de Chirico, <Italian Square>, 1939-40, oil on canvas, 87×54cm, Private collection.
- 도판 100 G. de Chirico, <The Purity of a Dream>, january-may 1915, oil on canvas, 65×50cm, Private collection.
- 도판 101 Painting on the east wall of Bedroom M, The Villa of P. Frannius Synistor at Boscoreale, The Metropolitan

- Museum, New York.
- 도판 102 Scenes from the life of St Francis, <Exorcism of the Demons at Arezzo>, Upper Church, Assis.
- 도판 103 Scenes from the life of st Francis, <Renunciation of Worldly Goods>, Upper Church, Assis.
- 도판 104 G. de Chirico, <Still Life , Turin Spring> march-may 1914, oil on canvas, 125×102cm, Private collection.
- 104-A G. de Chirico, <Still Life , Turin Spring> march-may 1914, oil on canvas, 125×102cm, Private collection, (detail).
- 104-B G. de Chirico, <The Rose Tower>, summer-autumn 1913, oil on canvas, 73.5×60.5cm, The Albert C. Barnes Foundation, Merion, Philadelphia.
- 104-C G. de Chirico, <The Red Tower>, spring-summer 1913, 73.5×100.5cm, Peggy Guggenheim collection, Venice. (detail).
- 도판 105 Equestrian monument to King Carlo Felice, Piazza San Carlo, Turin.
- 도판 106 G. de Chirico, <The Song of Love>, june-july 1914, oil on canvas, 73×59.1cm, The Museum of Modern Art, N.Y.
- 도판 107 G. de chirico, <Portrait of Guillaume Apollinaire>, april-june 1914, 81.5×65cm, Musée d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

# I. 서론

## A. 연구 목적

본 논문은 조르조 데 키리코(1888~1978)의 형이상학 회화(1909~1919)의 공간을 구성했던 다(多) 시점 원근법에 관한 연구로, 그 다 시점 원근법이 갖는 궁극적인 의미와 그 의미의 관점에서 본 발생 기원이 무엇이며, 다 시점 원근법의 형태와 구조의 발전 과정이 어떻게 진행되었는지를 밝히는 것이 목적이다.

이 의문점들은 바로 데 키리코의 다 시점 원근법 체계로 이루어진 회화 공간에 관한 기본적인 질문들로 귀결된다. 따라서 본 연구자는 이러한 질문들을 제기하면서, 데 키리코가 쿠르베(Courbet)에 관한 원고에서 스스로에게 던졌던 질문, 즉 “누가 원근법과 형이상학 사이에 존재하는 관계를 부정할 수 있는가?”<sup>1)</sup>라는 문장에 주목을 하였다. 그리고 1929년에 적었던 [옛 그림 속에 있는 건축술의 의미]<sup>2)</sup>에서 데 키리코는 현대 화가들이 건축의 의미를 잃어버렸다고 지적하면서, 사각형이나 직사각형의 창문을 통해 주랑 현관의 아케이드들에 갇힌 것으로 보이는 풍경이 그를 둘러싼 공간에서 고립되었기에 가장 큰 형이상학적 가치를 가지며, 또한 그 건축물들의 원근법들(perspectives)이 많은 신비와 예감을 불러일으킬 뿐 아니라, 그 각각의 소실점 속에는 하나의 비밀을 숨겨져 있다고 표명한 데에 데 키리코의 다 시점 원근법

---

1) De chirico, Giorgio, 'Gustave Courbet'(1925), *Il meccanismo del pensiero: Critica, polemia, autobiografia 1911-1943*, (A cura di Maurizio Fagiolo), Giulio Einaudi editore, Torino, 1985. p.254

2) De Chirico, Giorgio, 'Le sens architectural dans la peinture ancienne', (*Valoro Plastici*, II, V, VI, mai-juin 1929, pp.9-61), *Les Réalisme 1919-1939*, Centre Georges Pompidou, 17, decembre, 1980-20, avril, 1981, paris, 1981. p.86

의 근원적 의미가 내재되어있을지도 모른다는 가정을 하게 되었다. 다시 말해, 데 키리코의 회화적 공간을 구성하는 건축물들로 형성된 다시점 원근법이 그에게는 형이상학적 의미와 가치를 가질 수 있다는 것이다. 그렇다면 데 키리코는 분명한 의도를 갖고, 공간의 구조를 만드는 구성요소로써 다시점 원근법을 그의 작업에 적용했다고 볼 수 있다.

이러한 점은 1910년대 초 파리 화단에서 아폴리네르를 위시하여 여러 비평가들로부터 이미 주목을 받고 있었다. 1913년과 1914년 살롱도톤느(Salon d'Automne) 이후 비평가는 “데 키리코와 그의 연극적 장식들”, “데 키리코의 진지하고 개인적인 건축술 연구”<sup>3)</sup> 그리고 “꿈이나 불안감, 비현실적인 건축에 대한 탐구의 방법으로 해석된 풍경”<sup>4)</sup> 등의 표현을 통해 그의 화면 구조에 관심을 나타냈다. 하지만 데 키리코는 자신의 회화 구성을 무대 배경술(theater scenery)과 연관 짓는 것에 대해 “아무런 관계가 없다”라고 항의를 했었다.<sup>5)</sup> 그러나 그러한 항의에도 불구하고 그 이후의 비평가들은 여전히 연극성에 바탕을 두고 데 키리코에 관한 언급을 계속하고 있다. 한편, 장 까레(Jean Carré)는 데 키리코가 그의 그림을 단순하게 표현함으로써, 오히려

3) Baldacci, Paolo, *DE CHIRICO : The Metaphysical period 1888-1919*, A Bulletin Press Book, Little, Brown and Company, Boston, New York, Toronto, London, 1997. p.220. (인용된 글의 순서대로의 작가들: Louis Vauxcelles, Maurice Raynal)

4) -----, p.196. (1913년 10월 8일자 Paris-Midi誌의 Gazette des Arts에 Adolphe Tabarant이 쓴 비평)

5) Bohn, Willard, 'Metaphysics and Meaning : Apollinaire's criticism of Giorgio de Chirico', Arts Magazin, vol. 55, no. 7, New York, march 1981. p.112. (데 키리코는 3월 16일 Paris -Midi의 편집자에게 항의서한을 부쳐 신문에 게재해 줄 것을 부탁한다. “친애하는 편집자님, 나의 그림에 관련된 오해에 대해 항의하도록 당신의 친절한 협력을 구합니다. 그 오해는 ‘앵땡팡당’을 논평하는 비평가들 사이에 널리 퍼져있는 것입니다. 아폴리네르씨를 제외하고, 거의 모든 비평가들은 ‘연극 무대배경술(theater scenery)에 대해 이야기를 합니다. 지금 나는 이 신사분들에게 나의 그림이 무대배경술(scenery)과 아무런 관계가 없음을 알게 하고자 합니다. 더군다나 그것은 그림의 제목에 의해 충분히 증명되는 바입니다. 만약 당신이 당신의 신문에 위의 글을 실어주시면, 고맙겠습니다.”

그것이 얼핏 보기에는 이상하게 보이도록 만들었으며, 또한 주제로써 선택한 광장들과 원근법들이 기하학적인 선들로 잘려져 엄격하고 양식화된 건축과는 아주 잘 조화가 된다고<sup>6)</sup> 평하면서, 데 키리코가 원근법을 자신의 주제로 선택했음을 간파하였다. 아폴리네르 역시 1914년 3월 3일자 [랭트랑시장](L'Intransigent)에 실린 기사에서 “조르쥬 데 키리코는 조용하고 명상적인 가운데 조화롭고 신비스런 구성을 구축한다”라는 표현을 담고 있다.<sup>7)</sup>

그러나 이런 비평가들은 데 키리코의 원근법에 주목을 했지만, 그의 원근법을 구체적으로 논하지는 않았다. 그 이후의 연구에서 시도되었던 다 시점 원근법의 회화공간에 관한 기존의 해석들은 몇 개의 범주로 모아질 수 있다. 우선 데 키리코의 형이상학 회화의 공간문제에 대해서 논할 때, 문학적 용어로 비평이 되는 경우 가장 많이 나오는 표현이 ‘연극적’ 혹은 ‘무대배경과 같은’ 어휘들이다. 데 키리코가 처음 공식적으로 파리의 화단에 형이상학 회화를 가지고 데뷔를 했을 당시에 받았던 화면 공간에 대한 비평들도 역시 ‘연극적’이었다. 이와 같이 그의 화면 공간을 ‘무대배경과 같은’ 관점으로 보는 해석이 있다.

구조주의적 용어로 비평이 될 경우, 그의 회화 공간은 다 시점 원근법체계 혹은 불연속적인 원근법체계로 이루어졌다고 표현되어진다. 그리고 다 시점 원근법 체계의 공간으로 비평하는 경우, 도상학적 관점에서 해석하는 견해와 양식적 입장에서 해석하는 견해로 나누어지며, 다시 양식적 입장에서는 데 키리코의 다 시점 원근법을 르네상스 원근법의 전복으로 보는 해석과 연속으로 보는 해석으로 나누어진다. 그리고 후기 구조주의적 입장에서는 정신분석적 관점에서 원근법을 해석하는 견해가 있다.

---

6) Baldacci(1997). p.265

7) Bohn(1981). p.110

이와 같은 관점들의 해석은 부분적 입장에서는 동의할 수 있지만, 형이상학 회화의 시기에 나타난 다 시점 원근법의 구성 체계와 여러 변형에 대해서는 포괄적인 해석을 내리지 못하고 있다. 그러므로 본 논문은 그의 다 시점 원근법을 해석하기 위한 새로운 패러다임을 찾고자 한다. 이를 위해 먼저 지금까지의 데 키리코의 다 시점 원근법에 대한 연구들을 살펴보고, 그들이 갖는 문제점을 지적해보고자 한다.

첫 번째로 ‘연극적’인 것과 관련된 해석이 있다. 그것에 대한 통찰력 있는 연구는 마리안느 마틴의 <데 키리코와 형이상학 예술에 관한 고찰><sup>8)</sup>과 <데 키리코의 연극에 관하여><sup>9)</sup>를 통해 살펴볼 수 가 있다. 이 논문을 통해 마틴은 19세기 말과 20세기 초의 ‘연극적인 것’과 관련시킬 수 있는 대부분의 참조 관계들을 탐색하고 있다. 마틴의 연구들 중에서 특별히 주목할 점은 니체의 연극 미학과 데 키리코의 그림을 연결시키면서, 데 키리코가 그리스 아티카 비극이 가졌던 응시와 몰입의 관계 그리고 그리스 건축과의 관계에 대한 점을 어떻게 그림에서 활용하고 있는지를 밝힌 것이다. 그리고 뮌헨의 연극 개혁운동과 관련시켜, 게오르그 푸흐(Georg Fugh)의 연극 무대 그리고 골든 크레이그(Golden Craig)의 무대 디자인과 세트 장치와 데 키리코의 화면공간과의 관련성을 지적한 것은 연구의 깊이 면에서 부족하다 할지라도 매우 중요한 학제간의 연구 주제를 제시하고 있다.

데 키리코는 1911년부터 파리 화단에서 활동을 시작하여 1913년 비평가들에게서 공식적으로 논평을 받기 시작했다. 당시의 비평가들이 사용했던 비평적 어휘에는 ‘연극적’ 혹은 ‘무대 배경술’적인 표현들이 있었다. 이런 비평에 대한 데 키리코의 강한 부정에도 불구하고, 마틴

---

8) Martin, Marianne W., 'Reflection on de Chirico and Arte Metafisica', *Art Bulletin*, LX, June, 1978. pp.342-353

9) Martin, Marianne W., 'On the Chirico's Theater', *DE CHIRICO*, Museum of Modern Art, New York, 1982. pp.81-100

은 오히려 이 ‘연극’이 그의 창조적 상상력의 기반을 형성하였으며, 더 심층적인 종류의 ‘연극성’이 내포되어 있다고 한다. 마틴은 데 키리코 형제들이 어린 시절의 그리스에서 보았던 소박한 야외 여름 연극이나 주변 환경 그리고 뵘클린의 ‘환영주의적 연극무대’의 영향을 받은 연극 무대술과의 관련성을 지적하는데, 이 점에 대해 빌란트 슈미트(Wielandt Schmied) 역시 마틴과 같은 견해를 펼치고 있다. 슈미트는 무대 장면의 성격이 고전적인 원근법을 폐지하고 모든 건축물을 무대 세트의 변형시켜 극장처럼 깊이가 없이 나타난다고 한다. 그래서 건축물들의 원근법들은 그림이 암시하는 실재를 문제 삼지 않은 채 분명한 방식으로 스스로 모순되게 표현되어서, 비록 건물 정면들이나 아케이드들이 똑같은 소실점을 향해 방향이 맞춰지지 않았을지라도, 마치 서로 다른 ‘배경’에 놓인 것처럼 무대 장면위에 놓여져 있는 것 같다고 한다.<sup>10)</sup>

마틴은 데 키리코의 ‘연극성’을 니체의 연극미학, 즉 형이상학적 아티카 비극과 연결시키고 있다. 그녀는 니체의 연극미학 중 특히 그리스 아티카 비극이 갖는 응시와 몰입의 관계 그리고 그리스 건축과 관련된 장소성이라는 두 가지 점을 지적하고 있다. 관중과 합창단의 동일시에 의한 몰입은 연극의 외(外)적 구조, 즉 장소성에 의해서도 뒷받침되고 있다. 관객석이 가운데를 향해 내려가는 반원형 계단식 구조의 극장체계(도 45)는 관객이 주위의 세계를 무시하고 무대를 마음껏 내려다보며 자신을 합창단의 일원으로 동일시하게끔 만든다. 즉 중앙 집중적인 아치들에서 올라오는 테아트론(theatron)의 계단으로 된 구조물은 그를 둘러싼 문화의 전 세계를 실제 감각으로 내려다볼 수 있게 하는 것이다.

10) Schmied, Wielandt, 'L'art métaphysique de Giorgio de Chirico et Philosophie allemande: Schopenhauer, Nietzsche, Weininger', *Giorgio de Chirico*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983. p.108

또한 마틴은 데 키리코의 회화 공간 구조가 갖는 ‘연극적 무대’의 경향을 독일 연극 개혁운동의 기수였던 게오르그 푸흐의 부조양식의 무대(relief stage)와 비교하였다. 푸흐의 부조양식의 무대 특징은 평면적이고 부조 같은 양상과 단쳐진 뒷면을 가진 단순하고도 넓으며 상대적으로 얇은 무대를 강조하는 현대화된 극장무대와 다양한 조명효과가 만들어내는 반자연주의적이면서도 신비스런 공간의 효과를 갖는 것이다. 하지만 마틴은 데 키리코의 형이상학 회화가 푸흐의 무대양식에서 나타나는 어떤 효과들에서 영향을 받았다고 가정하면서도, 그것이 데 키리코의 회화와 어떻게 교감이 되었는지에 대한 자세한 고찰이 없이 피상적인 비교만을 하고 있다. 오히려 데 키리코의 형이상학 회화의 공간구조는 마틴의 지적처럼 깊이가 줄어든 무대 공간위에 연출된 부조 양식의 무대 그림과 유사하기 보다는 깊숙한 깊이의 공간위에 연출된 부자연스런 부조양식의 무대그림이라는 표현이 더 적절할 지도 모른다. 따라서 마리안느 마틴이 데 키리코의 화면 공간과 푸흐의 부조양식의 무대를 비교하고 있는 것은 아주 부분적인 경우에만 적용될 수 있으며, 그의 회화의 공간구조에 본질적인 영향을 미친 것으로는 볼 수가 없다.

다음은 골든 크레이그의 무대 디자인 및 세트 장치와 데 키리코의 회화 구성과의 비교 연구이다. 데 키리코가 1910년 피렌체에 머물 당시 크레이그도 피렌체에 머물고 있었다. 피렌체에 있었던 크레이그의 스튜디오에는 ‘움직임들(movements)’과 ‘장면들(scenes)’의 무대 세트 디자인의 모형이 설치되어 있었으며, 그 무렵에 크레이그가 적었던 글들 속에는 그의 움직이는 무대(kinetic stage)와 검은 형상들이라 불렀던 위버-마리오네트(über-marionette), 즉 전적으로 예술가의 구성으로 이루어진 인간 형태의 조립체에 대한 개념들이 있었다. 이러한 상황적 조건들에 의해 크레이그의 연극 무대 세트와 그것에 대한 관념들

이 데 키리코의 예술에 영향을 끼쳤을 가능성에 대해 마틴은 지적하고 있다. 만약 그런 가능성을 생각해본다면, 이와 같은 무대 장치와 위버-마리오네트의 개념은 1917년대의 데 키리코의 그림인 <위대한 형이상학자>(도 34-A), <헥토르와 안드로마케>(도 34-B), <트로바토레>(도 34-C), 그리고 1918년에 제작된 유명한 작품인 <불안한 뮤즈들>(도 34-D)에서 반영되었을 수도 있다는 가정을 해볼 수 있다.

지금까지 살펴본 바, 데 키리코가 니체와 연극의 개혁운동가들의 영향을 받았음을 부정할 수는 없다. 그러나 마틴은 형이상학 회화의 공간 문제에 대해서 ‘연극적’ 혹은 ‘무대 배경술적인’ 측면에 주목을 하지만, 구체적으로 데 키리코의 공간이 갖는 구조의 문제나 다 시점 원근법들의 불일치에 대한 문제점 및 효과들에 대해 설명해주지를 못하고 피상적으로만 연극과의 관련성을 언급하고 있을 뿐이다. 마리안느 마틴은 오히려 다 시점 원근법의 회화적 공간이 어떻게 연극적인 효과를 만들어내는가를 살폈어야만 했다.

또 다른 데 키리코의 원근법에 관한 연구는 그것이 르네상스 원근법을 역전시킨 것으로 보는 경향과 같은 맥락을 발전시킨 것으로 보는 방향으로 갈라지고 있다. 데 키리코의 그림을 르네상스 원근법 개념의 역전이라고 보는 대표적인 연구자는 형식주의 관점에서 분석하는 윌리엄 루빈(William Rubin)이며, 한편 그와는 다른 관점에서 분석을 하고 있는 졸레 데 산나(Jole de sanna)는 데 키리코의 원근법을 그리스 시대의 톨레미로부터 유래되는 기하학적 전통과 관련시키고 있다.

윌리엄 루빈은 데 키리코의 회화를 도상학적인 해석보다는 양식의 문제에 초점을 맞추어 데 키리코의 파리시절(1911-1914)의 그림들이 동시대 예술가들의 모더니즘의 특별한 양식과의 관련성 속에 있음을 밝히고 있다. 그는 데 키리코가 구성(disegno)의 우월성과 원근법에 의한 공간구조에 바탕을 두고 있으므로 ‘고전적’인 화가로서 평가되는

것을 부정적으로 생각했다. 왜냐하면 초기(1911-1917)<sup>11)</sup> 형이상학 회화와 그 무렵에 적었던 작가의 글에서 이탈리아 르네상스를 이상적 모델로 제시한 적이 없고 고전주의라는 용어도 찾아볼 수가 없기 때문이다. 이런 맥락에서 후기의 작품들이 ‘고전적’이라는 평가를 받게 하는 요소들 중 하나인 원근법을 모더니스트의 형식주의적 관점으로 분석하려 한다.

우선 루빈은 데 키리코가 초기 형이상학 회화에 사용했던 원근법이 15세기 작품에 나타나는 원근법의 역전(inversion), 전환(conversion), 왜곡(perversion)이기에 고전주의의 전복을 시도한 것이라는 것과 일류 저니즘을 억제하려는 현대양식들과 공통분모를 갖고 있는 것이라는 것을 르네상스 원근법과 데 키리코 원근법의 원칙적인 원리와 개념을 비교하면서 설명하고 있다. 또한 데 키리코의 형이상학 회화가 갖고 있는 다 시점 원근법이 15세기의 투시 원근법 체계를 비(非)합리화시키고 패러디함으로써 형식적인 면이든, 주제적인 면이든 간에 본질적으로 하나의 은유로써 나타난다고 한 루빈의 지적은 타당하다. 덧붙여 르네상스 원근법을 전복시킴으로써, 데 키리코가 사용했던 원근법이 현대적인 삶의 독특한 불안을 전달하는 것이라고 한 점도 그러하다. 그러나 그는 15세기 일점 소실점 체계의 선 원근법의 철학적 의미가 개별적인 주체의 관점에 관한 것임을 이야기하고 있지만, 이 15세기의 선 원근법체계를 전복시켰던 데 키리코의 다 시점 원근법에서는 주체의 개념이 어떻게 변하게 될 것인가를 지적하지 않고 있다. 더욱이 그는 형식적 관점에서만 본 기하학적 원근법을 초기 형이상학 회화에 적용시키면서, 그 시기동안 기하학적 원근법이 갖는 원래의 기하학적 원칙이 어떻게 데 키리코의 화면에서 전복이 되며, 그 전복된 원근법 개념이 어디서 나왔는지 그리고 그 원근법에 내재된 작가의 의도는 무엇

11) 윌리엄 루빈이 정한 초기 형이상학 시기이다.

인지에 관해서는 전혀 언급을 하지 않고 있다.<sup>12)</sup>

줄레 데 산나(Jole de Sanna)는 그리스의 유클리드 기하학과 천문학으로부터 푸생의 원근법 상자의 활용에서 사영기하학이나 20세기 초 비유클리드 기하학과 문학에 이르기까지 광범위한 출처를 다루면서, 그것들과 비교를 통해 데 키리코의 원근법과 공간구조를 분석하고 있다. 그러나 데 산나는 많은 자료들의 나열 외에는 구체적으로 이런 자료를 통해 데 키리코의 다 시점 원근법 어떻게 나오게 되었는지에 관한 언급을 빠뜨리고 있다.

반면에 그의 원근법에 대한 도상학적 해석의 시도는 모리스 오웬에 의해 이루어졌다. 모리스 오웬의 연구는 데 키리코의 그림을 고대 로마회화의 제 2양식과 관련된 폼페이 벽화와 관련시키고 있다. 그녀는 데 키리코가 “원근법과 형이상학 사이에 관계가 있다”고 밝힌 바 있는 문장에 따라 원근법을 형이상학적인 측면과 연결시키고 있는데, 오웬에게 있어 이 형이상학적 측면은 철학적 개념이라기보다는 이 물질적인 세상 너머의 정신적인 세계를 의미하는 것이다. 다시 말해 이러한 접근은 폼페이 벽화에서 나타난 죽음 이후의 세계와 영혼들의 세계를 데 키리코의 회화에 연관시키는 것이다. 오웬은 데 키리코가 정신을 자연의 반명제로 생각했다고 보며, 그의 정신은 형이상학적 이미지가 되어 비 자연적인 형태인 건축을 통해 시각적 이미지로 표현된다고 한다. 그리하여 형이상학과 정신적인 것을 반자연주의라는 축에서 연결을 시키며, 공간의 건축술적인 표상 안에서 ‘자연의 저 너머’에 있는 형이상학적 의미를 찾아내려고 했다. 오웬은 자신의 연구 방법에서 데 키리코의 다 시점 원근법 체계 속에 배열된 건축술적 형태들과 형이상학적 특질과 그런 형태를 갖고 있는 폼페이 벽화에 나타난 ‘저편

---

12) Rubin, William, 'De Chirico and Modernism', *De Chirico*, The Museum of Modern Art, New York: 1982.

의 세계'와 같은 것을 함께 연결시켜 분석하고자 했다. 그러나 오웬의 말대로 원근법 체계와 그가 말하는(따라서 보편적이지 않은) 형이상학적 특질이 서로 분리될 수 있는 개념은 아니지만, 원근법체계는 데 키리코 그림의 전체적인 구조의 틀이 되어주고 있으므로 먼저 그 체계를 해석해내는 것이 필요하다. 또한 오웬은 데 키리코의 동시대성과 근접한 시대에서 출처를 찾기 보다는 데 키리코 자신이 직접 방문해보지도 못했던 폼페이 벽화를 아놀드 뵘클린으로부터 간접적으로 영향을 받아 그의 회화구성의 요소로 활용했다는 것과 데 키리코의 형이상학 회화가 이 세상과는 다른 세상을 추구하는 것이라고 주장한 바, 그것은 비약적 사고이다.<sup>13)</sup>

이런 연구들 외에 할 포스터의 경우, 그녀는 데 키리코의 초기 형이상학 시기의 그림에 나타나는 뉘앙스를 해석하면서 프로이드의 정신분석학적 개념인 '기괴한 공포증'(the uncanny)<sup>14)</sup>이라는 이론을 사용하였다. 할 포스터의 관점에서 본다면, 데 키리코의 원근법은 사실적 표현보다는 심적인 표현 안에서 그려져 편집증적인 양상을 드러내며, 이러한 편집증적 원근법은 기괴한 불안을 자아내는 공간을 만들뿐 아니

13) Owen, Maurice, 'Giorgio de Chirico et La Perspective Métaphysique', *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Centre Georges Pompidou, Paris: 11/83.

14) Foster, Hal, *Compulsive Beauty*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996. p. xvii-xviii, 7. 프로이드의 <the uncanny/ 기괴한 것>은 억압에 의해 이상하게 만들어진 친숙한 현상 (이미지 혹은 대상, 사람 혹은 사건)의 회귀를 포함한다. 억압의 이러한 회귀는 주체를 불안하게 하고 현상을 애매모호하게 하며, 이러한 불안한 애매모호성은 <기괴한 것>의 일차적 효과인 불안을 만든다. 독일어 어원으로 본다면, unheimlich (uncanny)는 heimlich (homesick)에서 파생되어진 것으로 친밀한 것과 떨어짐으로 생기는 것이다. 이 용어는 프로이드가 1919년 5월에 발간된 책 제목으로도 채택이 되었는데, 이 용어에 대해 프로이드는 불안 노이로제에 관한 설명 중 심리적으로 경계가 정해져 있으면서 일정한 대상, 일정한 상황과 결부되는 제 2형의 불안을 설명하면서, 그 불안의 원인으로 <기괴한 공포증>을 세 가지로 분류하고 있다. 예를 들면, 뱀 공포증, 상황 공포증, 광장 공포증, 거리 공포증, 동물 공포증 등이 다.(Freud (구연서 역), *정신분석 입문*, 동서 문화사, 서울 1975. p.431)

그러나 할 포스터는 <uncanny>는 억압된 재료가 단일한 정체성, 미적 기준들, 사회적 질서를 교란하는 방법으로 되돌아오는 사건들과 관계된 것"으로 무의식 안에 잔존하면서 초현실주의의 모든 곳에 위협을 가하는 것이라고 정의를 내리고 있다.

라 합리적인 원근법을 탈중심화시켜 어지러워지게 만듦으로서 결국에는 주체를 움직이게 만들었다는 사실을 알 수 있다.

지금까지 데 키리코의 원근법과 회화공간의 구조에 관한 연구를 살펴보면 그들의 원근법 연구는 부분적으로만 타당성을 갖고 있었다. 그러나 본 연구자는 여러 연구논문들에서 근원적으로 데 키리코가 다 시점 원근법 체계를 채택하게 된 생각이나 출처가 어디서 왔는지에 대한 근원적인 질문이 없었으며, 그리고 궁극적으로 다 시점 원근법이 갖는 의미는 무엇이며 또한 형태적, 구조적으로 어떻게 발전되어갔는지를 살펴보지 않고 있다는 것에 주목을 하고 질문을 던지기 시작했다. 분명히 데 키리코는 자신의 원근법이 형이상학과 관련이 있다고 밝히고 있으며, 건축물들의 원근법들(perspectives)이 갖는 각각의 소실점은 하나의 비밀을 숨기고 있다고 말했었다. 그렇다면 데 키리코가 그의 다 시점 원근법이 갖는 각각의 소실점에 숨기고 있는 비밀이 무엇이며, 왜 원근법이 형이상학과 관계를 갖는지에 대해 본 연구자는 의문점을 갖고 해답을 찾기 시작했다.

한편 20세기 초 현대미술운동의 중심에 서 있던 데 키리코의 회화에서 공간을 다루는 원근법에 대한 의미는 달라져있었다. 그것은 엘킨스의 말대로 받은 르네상스적이고 받은 현대적인, 즉 야누스적인 원근법적 공간이 되었다. 따라서 르네상스 원근법의 개념도 그 개념의 거부를 바탕으로 한 현대적 개념도 데 키리코의 다 시점 원근법의 해석에는 잘 적용이 되지 않는다. 그의 원근법을 해석하기 위해서는 다른 해석의 패러다임이 필요하다.

그와 같은 패러다임을 탐색해가는 과정에서, 본 연구자는 데 키리코가 남긴 1911년에서 1915년 사이의 파리시절의 원고로부터 “니체적인 방법”, 혹은 “니체에게 많은 빛을 지고 있다”는 표현이 구체적으로 무엇을 의미하며, 그의 그림에 어떤 방식으로 영향을 끼쳤는지를 살펴

보았다. 그리고 니체의 후기 사상에서 나타나는 관점주의(perspectivism)의 발생 기원과 인식론적 의미 그리고 “원근법적 형식으로서의 수”<sup>15)</sup>, 즉 다수의 주체에 관한 그의 주장을 이해하게 되면서, 관점주의(perspectivism)와 다 시점 원근법(multiple perspectives)의 단어가 유사성을 갖고 있으며, 그들의 어원의 출처가 동일함을 알게 되었다. 이 단어들이 갖는 어원과 의미에 관한 기초는 시각예술에서 회화 공간을 구성하는 ‘원근법(perspective)’의 언어가 갖는 은유 체계 위에 세워져 있었다. 따라서 그 두 단어들은 미술사적인 뿌리를 갖고 있는 것이다.

데 키리코가 의지했던 니체가 말한 언어의 은유적 본질에 의한 가치전환과 은유화가 된 원근법의 수사어구는 니체의 텍스트에서 사용된 관점주의의 방식을 통해 가장 잘 드러났다. 따라서 본 논문에서는 데 키리코의 다 시점 원근법을 해석하기 위해서 니체의 관점주의를 기용하고자 한다.

또 다른 한편으로는 이 니체의 관점주의의 수사학적 전략도 궁극적으로는 언어의 은유적 개념에서 유래된 것이다. 오히려 관점주의의 개념은 은유화된 언어의 개념이라는 보다 큰 범주에 속하는 것이다. 데 키리코는 니체의 텍스트에서 아무도 발견하지 못했던 니체의 심오함과 수수께끼, 그리고 시적 양상을 띠고 있는 언어의 은유적 특성을 발견했다고 믿으면서 그것을 자신이 사용하게 되는 ‘니체적 영감의 끈’이라고 여겼다. 데 키리코가 이렇게 니체의 텍스트의 의미를 이해하고 자신의 그림을 위한 초텍스트(supertext)로 삼았을 때, 그는 니체의 독특한 이념적 정체성을 함께 가진다는 것을 의미한다. 그가 니체의 텍스트 안에 있는 은유적 표현들을 심도있게 이해하려면, 먼저 그 자신이 그 텍스트에 대해 주체의 위치에 있어야 하기 때문이다. 따라서 그

15) Nietzsche, Friedrich(강수남 역), *권력에의 의지* no. 490, 청하, 서울, 2001. p.308

는 니체의 텍스트에서 시도하고 있는 기존의 형이상학적 개념과 가치를 전도시키는 입장을 니체와 공유하게 되었다. 그러므로 니체의 관점주의와 데 키리코의 다 시점 원근법에 대한 근원적 토대를 이해하기 위해서는 데 키리코의 그림-텍스트와 니체의 텍스트들 사이를 상호 검토하여 비교하는 것이 필요하다.

따라서 본 논문은 데 키리코가 자신의 그림을 왜 형이상학 회화라고 지칭하게 되었는지에 대한 어원과 그것의 의미 그리고 데 키리코의 미학이 어떻게 형성되었으며, 무엇을 의미하는지를 먼저 살펴볼 것이다. 그리고 데 키리코의 원근법의 출처가 되는 니체의 관점주의가 회화적 원근법의 언어적 은유화 과정에서 나온 수사학적 개념이 되었음을 밝히기 위해, 니체의 텍스트에서 의도하고 있는 은유의 전략과 그 개념화 과정을 데 키리코의 그림-텍스트와 비교하면서, 데 키리코의 도상적 기호들이 갖는 은유된 의미를 해석하고자 하며, 더불어 니체의 관점주의에 의한 데 키리코의 다 시점 원근법을 재해석하고자 한다.

## B. 연구의 방법

본 논문의 연구 대상은 크게 두 가지로 구분된다. 그것은 형이상학 회화가 어떻게 만들어져 나왔는가와 형이상학 회화가 어떤 구조로 이루어졌는가에 관한 것이다.

형이상학 회화의 형성에 관해서는 본문 II장에서 다루고 있다. 여기에서는 형이상학 회화가 탄생한 배경과 과정 그리고 그것을 만들어 낸 작가 자신의 미학이 무엇인지를 살펴보고 있다. 데 키리코의 형이상학 회화가 형성되기 위한 사상적 배경에는 독일 철학자들, 즉 니체, 쇼펜하우어 그리고 오토 바이닝거가 있었다. 이들의 텍스트들은 관념

적이기 보다는 실제 생(生)에 관한 문제를 살피고 있으며, 문체가 격언적이면서도 문학적이고 은유적인 특질을 갖고 있다. 그런 이유로 인헤 데 키리코가 넓은 범위의 독서 경험과 다양한 지식을 갖고 있었음에도 불구하고, 그의 초기 형이상학 시기 전체에 걸쳐 이 세 철학자의 텍스트들의 영향을 지배적으로 받게 된다. 특별히 ‘형이상학 회화’라는 어휘의 근원이 니체의 ‘형이상학적 위안의 예술’이라든가 ‘예술은 인간의 고유한 형이상학적 행위’라고 정의하는 문구들에서 나왔음을 밝히고자 하며, 형이상학 회화가 갖는 의미와 미학이 어떤 것인지를 살피려 한다. 형이상학 회화의 의미와 미학을 설명하는 절에서는 독일의 세 철학자들의 사상이 어떻게 구체적으로 표현되고 있는지를 알아볼 것이다. 특히 데 키리코 자신의 형이상학적 미학의 개념은 그가 직접 적었던 텍스트를 면밀히 살피면서 파악하고자 한다.

형이상학 회화의 구조에 대한 연구는 보다 광범위하고 일반적인 범위와 특정한 범위로 구분할 수 있다. 광범위한 범위로 형이상학 회화가 은유적 기호체계로 이루어져 있는 것을 설명하는 내용인데 이것은 III장에서 다루고 있다. 그리고 특정한 범위로 은유적 원근법에서 파생된 철학적 개념인 관점주의(perspectivism)가 회화적 이미지로 환원되어 나타난 다 시점 체계의 원근법 구조에 관한 것을 밝히는 것으로 이 내용은 IV장에서 다루고 있다.

III장의 은유적 기호체계로서의 형이상학 회화에서는 니체의 텍스트에서 사용된 언어적 은유의 개념과 목적 그리고 데 키리코의 도상적인 이미지가 갖는 은유의 의미와 표현 양상을 비교해서 연구하는 장이다. 특히 본 논문에서 택하고 있는 은유적 도상들은 데 키리코의 다(多) 시점 원근법으로 이루어진 화면의 구성에 영향을 미치는 것이며, 또한 니체의 관점주의가 회화적 구조로 전환되었을 때 나타나는 한계를 극복하기 위한 장치로써 사용된 것들이다. 따라서 이 은유적 형상

들이 어떤 맥락에서 데 키리코의 다 시점 원근법과 함께 활용되고 해석되는지를 살펴보고자 한다.

IV장에서는 형이상학 회화에서 사용했던 다 시점 원근법에 대한 근원적 탐색과 형상적 탐색을 시도하며, 결국 이런 체계적 장치들에서 나타나게 되는 내재적 의미는 무엇인지를 알아보려고 한다. 먼저 A장에서는 은유적 원근법이 일반적 원근법의 개념들 속에서 어떻게 나왔는지를 밝히고자 한다. 또한 르네상스 원근법 개념의 의도가 합리적인 공간 구성을 위한 의도뿐 아니라 그 이상의 철학적, 사회적 개념이 내재되어 있음을 살펴보면, 그 결과 어떻게 근대적 개념의 주체성이 출현하게 되었는지를 알아보려고 한다. 반면 현대에 오면서 기하학적 형상의 원근법 개념이 어떻게 은유적 원근법으로 변하게 되었는지도 분석해 볼 것이다. 특히 이 은유적 원근법이 르네상스 원근법이 상징적 형태로 해석되면서 철학적 개념으로 되어가는 과정을 밝히게 될 것이다.

B장에서는 니체의 관점주의를 중점적으로 해석하기 위해, 먼저 니체의 관점주의가 동시대의 철학자였던 타이히뮐러(Teichmüller)의 관점주의에서 어떻게 영향을 받아 그의 사상을 이끌어내었으며, 어떤 점에서 다르게 발전되었는지를 지적할 것이다. 그 이후에 니체의 관점주의(perspectivism)가 어떤 어형 변화를 거치면서 시각적 장치에서 철학적 개념으로 바뀌어, 인식론적 의미의 관점주의에 도달하게 되었는지 그리고 어떻게 해석되는지를 살펴볼 것이다. 그런 다음 다양하고 다의적인 관점들로 이루어진 관점주의를 데 키리코는 어떻게 해석하여 자신의 회화적 형상으로 번역하는지를 알아보면, 데 키리코의 다 시점 원근법의 근원이 니체의 관점주의라는 것을 밝히고자 한다.

C장에서는 다 시점 원근법이 갖는 실천적 의미를 분석하여 형상적 유형을 분류해 보려고 한다. 데 키리코가 다 시점 체계의 원근법을

회화에 실제로 적용할 때, 화면 위에 나타나는 것은 각 개별적 소실점들을 가진 건축물의 형태이다. 이렇게 다 시점 체계가 적용된 건축물은 화면에 하부 구조를 이루어, 그 틀 속에 기호로 환원된 사물들이 배치됨으로써 사물들의 형이상학적 양상과 특질을 드러내게 만들 뿐 아니라 그 자체가 형이상학적 본질을 내재하고 있음을 설명할 것이다.

본 논문에서는 이런 의미를 지닌 형상적 원근법을 데 키리코의 화면에 구체적으로 적용시켜, 화면의 구조를 이루고 있는 구성의 유형을 다섯 가지로 분류했다. 그것은 ① 수평적 구성 ② 열린 공간 구성 ③ 수직적 상승 구성 ④ 실내와 실외의 복합 구성 ⑤ 실내의 구성: 빠른 템포의 구성과 형이상학적 구성으로 나누었다. 그리고 이 각 구성의 유형 분류는 ① 1909-1910년, ② 1911-1914년 초, ③ 1913-1914년, ④ 1914-1915년, ⑤ 1915-1917년의 시기로 나누었다. 이렇게 유형별로 분류된 구성들 각각이 중앙 투시도 체계가 갖는 소실점에 의한 시각적 자극, 원근법의 기울기로 인한 지각적 왜곡의 유도, 기하학적 원근법의 형상에 내재된 점, 선, 각도를 응용한 사다리꼴, 마름모꼴, 삼각형이라는 기하학적 요소들로 어떻게 변형되어 회화 공간을 창출해내고 있는지, 또한 다 시점 원근법의 공간으로 시작된 구성이 미래주의와 베르그송의 영향으로 어떻게 순수 회화공간으로 전개되는지를 연구해본다.

D장에서는 니체의 관점주의를 통해서 본 데 키리코의 다 시점 원근법의 의미를 밝히고자 한다. 니체가 철학의 영역에서 ‘본다’(see)라는 행위에서 출발되어 나온 ‘시각’(vision)과 ‘눈’(eye)의 개념에서 발전된 ‘관점’(perspective), (point of view)에 인식론적 의미를 부여하였다. 하지만 데 키리코에 의해서 ‘관점’(perspective)이 회화의 원근법 해석에 적용되었을 때, 본래 그 ‘관점’이라는 개념을 나오게 했던 르네상스 원근법은 데 키리코의 다 시점 원근법과는 그 의미가 달라질 수밖에 없다. 따라서 니체의 관점주의(perspectivism)가 갖는 본질적인 의미가

회화적 원근법으로 환원되었을 경우 갖게 되는 다(多) 시점 원근법의 의미가 무엇인지를 찾아가고자 한다. 또한 관점주의라는 철학적 개념이 회화적 형상으로 바뀌면서 니체의 관점주의의 한계를 회화에서는 어떻게 풀어내며 궁극적으로 무엇을 의미하게 되는지를 살펴보고자 한다.

그리고 참고 도판의 배열 방식은 글의 순서에 따르지 않고 있다. 그 대신 데 키리코의 다 시점 원근법의 유형 변화가 어떻게 전개되었는가를 중점적으로 보여주는 배열을 먼저 배치시켰으며, 그 다음에 그 외의 도판은 인용 순서에 따라 배열되어있음을 밝혀둔다.

본 논문의 연구를 위한 문헌 자료의 범위는 1900년대 초에서부터 2004년까지 걸쳐져 있다. 그러나 데 키리코에 관한 연구는 1970년대 후반에 와서야 관심을 받게 되었다. 그 이유는 본 논문의 연구자가 1989년 미국 뉴욕에서 열렸던 미국 미술사학회에 참석해서 1920년대에서 1940년대의 이탈리아 미술에 관한 주제의 강연을 들은 후에서야 이해하게 되었다.

이탈리아가 무솔리니의 파시즘의 지배 아래 있었던 1930년대와 1940년대에 미래주의자들이 정치적으로 파시스트들과 연결이 되어있었고, 또한 1920년대 이후 '질서로의 회귀'라는 기치 아래 있었던 많은 예술가들도 정치사회적으로 연루가 되어있었다. 이 무렵 데 키리코 형제들은 파시즘과 직접적인 관계를 맺지는 않았지만, 데 키리코가 자신의 작품의 성향이 민족주의적 성향과 다르다는 이유로 이탈리아 내에서 기획되던 전시회에서 배척이 되자 직접 무솔리니에게 탄원의 편지를 쓰기도 했다. 이와 같은 여러 가지 이유로 제 2차 세계대전이 끝나면서 이탈리아 미술사학계에서는 미래주의와 그 주변의 민족주의적 성향의 작가들에 대한 연구를 도외시하였다.

이로 인해 조르조 데 키리코에 대한 연구가 늦어졌지만, 미국의

미술사학자인 제임스 트롤 소비(James Thrall Soby)에 의해 1954년에 처음으로 『조르조 데 키리코』의 제목을 가진 단행본이 출간되었다. 그러나 이미 그 무렵 서구권의 미술사학계는 앵포르멜과 추상표현주의를 위시한 모더니즘적 경향이 주류를 이루고 있었으므로, 다시 데 키리코에 관해 미술사학계에서 관심을 갖기 시작했던 시기는 리얼리즘적 경향에 대한 관심이 새롭게 부각되는 시점과 맥을 같이 한다. 그리하여 실제로 데 키리코에 관한 연구는 1970년대 후반에 와서부터 본격적으로 시작되었다.

따라서 본 연구자가 1984년도에 자료를 수집하기 위해 파리에 갔을 때, 1950년대 이전의 자료는 이미 희귀본이 되어서 파리 국립도서관에 마이크로 필름으로 보관되어 있었으며, 그 자료들 역시 제대로 정리되거나 모아져있지 않았었다. 하지만 1982년과 1983년에 걸쳐 독일 뮌헨의 하우스 델 쿤스트(Haus der Kunst)와 파리의 조르즈 폼피두 센터(Centre Georges Pompidou) 그리고 뉴욕의 현대 미술관(The Museum of Modern Art)에서 순회 전시회가 열리고, 카탈로그가 출판됨으로써, 그 이후로 데 키리코에 관한 연구가 꾸준히 지속되고 있었으며, 더불어 그의 그림에 대한 검토와 자료 수집에 대한 연구도 진행되었다. 특히 파올로 발다치(Paolo Baldacci)의 『DE CHIRICO : The metaphysical Period 1888-1919』는 그 책이 출간되던 시기인 1997년 직전까지의 데 키리코의 초기 형이상학 회화의 연구에 대해 집대성된 단행본이다. 이 책은 지금까지 수집되었던 데 키리코의 사사로운 기록들을 정리해놓았을 뿐만 아니라, 1909년에서 1917년까지의 작품의 연대를 비교적 정확하게 논증하여 정리를 하고 있어 연도에 관한 여러 이견들에 대해 하나의 중심점을 잡을 수 있게 해주었다.

또 한편의 중요한 자료집은 뉴욕의 컬럼비아 대학에서 소장하고 있는 것으로, 1985년에 파지올로 델 아르코(Fagiolo dell'Arco)가 1911

년에서 1943년까지의 조르조 데 키리코의 글들을 『IL Meccanismo del Pensiero. Critica, Polemica, Autobiognifia, 1911-1943』 안에 수집하여 편집해 놓은 것이다. 이 자료집을 통해 1910년에서 1920년까지의 데 키리코의 원고들을 두루 살필 수가 있었다.

데 키리코의 원근법적 구성의 유형에 대해서는 루돌프 아른하임(Rudolf Arnheim)의 『미술과 시지각』을 읽으면서 형태 지각 심리학의 관점에서 사영 기하학과 원근법의 기하학적 형태들이 어떤 효과를 가지는지를 연구하였다. 그리고 그로부터 얻게 된 원근법의 기하학적 요소들의 심리학적 효과들을 데 키리코의 다 시점 체계의 원근법으로 이루어진 회화 공간에 적용을 시켰다.

니체에 관한 문헌들은 여러 출판사에서 연속적으로 번역된 책들을 내놓고 있지만, ‘관점주의’(perspectivism)에 관한 번역에서 그 어원 자체가 미술사적인 영역이기에 그것에 대한 정확한 이해가 부족한 경우에는 오역이 많았다. 그런 이유로 인해 같은 제목의 책이라 할지라도 연구 영역에 따라서 영역본과 한국 번역본을 분리해서 참고하였으며, 또한 여러 권의 니체의 책들이 자주 혼재되어 인용되고 있어, 각주에서 처음 인용되는 경우를 제외하고는 작가의 이름과 책 이름을 같이 인용하였다. 니체의 ‘관점주의’(perspectivism)에 관한 전반적인 논의와 해석은 스티븐 할레스(Steven D. Hales)와 렉스 웰션(Rex Welshon)이 공동집필한 『니체의 관점주의』(Nietzsche's Perspectivism)에서 시도되고 있는데, 그 책은 논리적, 존재론적, 인과론적, 인식론적 관점에서 그리고 의식과 자아의 관점에서 관점주의를 해석해내고 있다. 그러나 뚜렷하게 인식론적 관점에서 ‘관점주의’를 해석하고 있으며, 사라 코프만(Sarah Kofman)의 은유에 관한 내용을 정리하고 있는 책은 앨런 슈리프트(Alan Schrift)의 『니체와 해석학과 해체 사이에서 해석의 문제』(Nietzsche and the Question of Interpretation between

Hermeneutics and Deconstruction)이다. 하지만 본 논문에서 ‘관점주의’에 관한 이해는 니체의 텍스트를 통해서 직접적으로 본 연구자의 관점에서 해석하였다. 또한 니체의 주변 연구는 로빈 스왈(Robin Swall)의 『전후 맥락에서 본 니체』(Nietzsche in Context)가 도움이 되었다.

니체와는 달리, 오스트리아의 젊은 사상가였으며, 특히 성 심리학과 성격, 그리고 호모 섹스에 대한 초기 연구자였지만 일찍이 자살해 버렸던 오토 바이닝거(Otto Weininger)에 관한 자료가 국내에는 전무하였다. 하지만 다행히 2001년에 영역으로 『마지막 것들에 관해』(Über die Letzten Dinge)가 출판되었고, 2003년에 『성과 성격』(Sex and Character)이 출판되어, 실제로 데 키리코가 읽었던 오토 바이닝거의 책을 직접적으로 검토할 수가 있었다. 또한 관점주의(perspectivism)에 관한 은유적 원근법에 관해서는 제임스 엘킨스(James Elkins)의 『원근법의 시학』(The Poetics of Perspective)에서 많은 도움을 받게 되었다.

마지막으로 본 논문의 연구자는 파리에 있는 퐁피두 센터와 현대 미술관, 밀라노와 뉴욕에 있는 현대 미술관을 위시해서 유럽에 흩어져 한 두 점씩만 소장하고 있는 미술관을 찾아다니면서 직접적으로 데 키리코의 그림들을 관찰했음을 밝혀둔다.

### C. 연구 범위

본 논문의 연구 범위는 데 키리코의 초기 형이상학 회화가 제작되었던 시기로만 한정을 한다. 그러나 초기 형이상학 회화의 시기를 언제로 설정해야하는지에 대해 데 키리코의 연구자들은 많은 이견을

보이고 있다. 그 이유는 데 키리코가 1888년에서 1978년까지 90세의 긴 생애 동안 그림에 다양한 변화를 시도했으며, 연구자들은 그러한 다양한 변화를 규정하기 위해 여러 시기와 양식으로 그 과정을 분류하고 있기 때문이다.

이러한 이견들 사이에서 대표적인 쟁점은, 이른바 형이상학 회화와 고전주의적 회화의 시기 설정에 대한 문제이다. 왜냐하면 데 키리코의 연구자들이 ‘형이상학 회화’와 ‘고전주의적 회화’를 연속적인 것과 단절된 것으로 보는 관점들로 나누어져있기 때문이다. 그러나 본 논문은 이 시기 설정을 이념적이거나 심리학적인 관점에서 구분하지 않고, 다 시점 원근법의 발생과 변질이라는 패러다임으로 구분하려 한다.

도상과 관련하여 살펴본다면, 형이상학 회화의 시기는 1910년대와 1920년대 혹은 그 이후의 시기와의 크게 구별이 되지 않는다. 또한 현대성의 관점에서 1910년대 파리의 아방가르드와 데 키리코의 경향을 비교해본다고 할지라도, 당시의 아방가르드로서 데 키리코의 위치는 고립되어 있었다. 사실 전통적이거나, 고전적이지 않으면서도 현대적인 위치에서 역시 데 키리코가 고립되어있는 이유는 켈라 즈웰의 평가대로 그의 경향을 ‘모더니즘’에 맞추기에는 잘 맞지 않는 특징들이 있었기 때문이다. 이렇게 도상으로나 현대성으로 데 키리코 작품의 시기를 분류하기가 애매하기 때문에, 본 논문에서는 그의 화면에 나타난 원근법에 초점을 맞추어 시기를 분류하려 하였다.

따라서 본 논문에서는 다 시점 원근법 체계가 시작되는 그림에서부터 일점 소실점 원근법 체계가 화면에 나타나기 시작하기 직전까지를 형이상학 회화의 시기라고 설정한다. 만약 원근법에 의해 초기 형이상학 회화의 시기를 설정한다면, 그 시기가 구체적으로 언제, 어떤 그림에서부터 시작되며, 끝을 맺는지를 명확하게 정할 수가 있다. 왜

나하면 초기 형이상학 회화를 이루는 기본적인 틀은 다 시점 체계의 원근법이기에, 이 체계의 원근법을 벗어나게 되면, 그것은 이미 작가의 인식과 작품의 형식이 근본적으로 변한 것으로 파악하기 때문이다.

형이상학 회화가 시작되는 시점은 데 키리코의 뮌헨 아카데미 시절과 뵘클린의 영향이 끝나고 난 뒤, 독일 철학자들의 영향을 받아 ‘수수께끼’의 연작을 시작하는 시점과 일치한다. 데 키리코는 뮌헨 아카데미를 떠나 1909년 늦여름 밀라노로 이사를 한 뒤, 특별히 니체에 관한 독서를 많이 하고 있었다.<sup>16)</sup> 적어도 1909년 10월 이전까지 데 키리코가 읽었으리라 추정되는 책들은 『이 사람을 보라』, 『차라투스트라는 이렇게 말했다』 그리고 프랑스 번역본으로 된 『비극의 탄생』과 『바그너의 경우』이다.<sup>17)</sup>

1910년 1월에 동생과 함께 피렌체로 거처를 옮긴 데 키리코는 브루넬레스키(F. Brunelleschi)의 건축에 깊은 인상을 받았고, 니체에 대한 연구도 깊이를 더해갔다. 그 결과, 1910년 1월 26일자 피렌체에서 가르츠에게 쓴 편지에서 그가 작업하고 있는 작품이 이전의 것과는 아주 다르다는 것을 “무시무시하다”는 형용사를 사용하여 설명하면서 자신의 심오한 작품세계에 대한 견해를 피력했다. 그리고 그 “그림들은 작지만 (50cm-70cm) 각각은 하나의 수수께끼”이며, 각각은 “다른 그림들에서는 발견할 수 없을 시적 의미와 어떤 분위기와 신비를 포함한다.”<sup>18)</sup>고 적고 있다. 이것이 의미하는 바는 니체에 대한 독서와 이해가

---

16) 1909년 12월 27일 가르츠에게 보낸 편지. “9월 나는 피렌체와 로마에 짧은 여행을 했었네. 그리고 나는 아마 다가오는 봄에 피렌체로 이사를 갈 것 같네. 나는 그 도시가 다른 어느 곳보다도 좋다네. 난 아주 열심히 작업을 하고 있고 공부를 하고 있으며, 이제 나의 목표는 이전과는 완전히 다르다네.”(Baldacci, Paolo, *DE CHIRICO The metaphysical Period 1888-1919*, A Bulfinch Press Book, Little, Brown and Company, Boston, New York, Toronto, London, 1997. p.52

17) Baldacci(1997). p.67

18) Baldacci(1997). p.52

바그너적 이상주의와 뵘클린적 상징주의를 극복하도록 사고의 체계를 발전시켜 “새롭게 발견된 무시무시한 심오함”에 직면할 새로운 수단, 즉 회화와 양식의 개념이 변화하는 것을 뜻한다.<sup>19)</sup>

1909년 봄에 밀라노에서 제작했던 뵘클린적인 신화의 구성으로 그려진 <죽어가는 켈타우로스>(도 1)와 <켈타우로스의 전쟁>(도 3) 그리고 신화적 주제가 작가의 개인적인 어린 시절의 기억과 혼합되어 나타나는 그림들로 그 해 여름에 제작된 <아르고 사람들의 출발>과 <세레나데>는 여름과 가을에 걸쳐 제작된 <신탁의 수수께끼>(도 9-A)와 가을과 겨울 사이에 그려진 <가을 오후의 수수께끼>(도 9-C)<sup>20)</sup>와 비교해 볼 때, 그들의 양식과 내용이 확연하게 다르다는 것을 알 수가 있다. 그는 “막스 클링거와 뵘클린이 특히 나를 사로잡았다”고 말했었지만 곧 “그러나 나는 이것이 내가 찾던 것이 아니라는 것을 깨달았다”고 밝혔다. 그리고 그는 “특별한 분위기(Stimmung)를 가지면서, 심오하게 느껴진 이 구성들”에 대해 다시 생각하게 되었다고 하였다.

그리고 이어서 1911년과 1915년 사이의 텍스트에서 데 키리코는 이 두 그림을 그리게 된 “계시”의 순간을 말하면서 “내 그림의 구성이 나의 정신의 눈에 다가왔다: 그리고 내가 그 그림을 바라볼 때마다 나

---

19) 이 무렵의 급진적인 전환의 시기에 관한 회고가 1911년에서 1915년 사이에 썼던 텍스트에서 자세히 설명되고 있다. 뮌헨 시절, 십대를 지나면서 낭만적 이상주의 혹은 바그너적 이상주의에 끌렸던 데 키리코가 아놀드 뵘클린과 막스 클링거를 신화와 동시대성을 화합시킬 수 있는 새로운 비전으로 보았다고 말하지만, 어쨌든 상징주의를 수용하는 것이었다. 그러나 그러한 그가 바그너주의와 뵘클린적인 경향과 단절하고 니체적인 허무주의를 받아들였다

20) 파올로 발다치는 비록 이 그림이 1910년이라 날짜가 적혀있을지라도 프리츠 가르츠에게 보낸 편지가 1910년 1월로 날짜가 찍혀있기 때문에 1909년 10월 말이나 11월에 제작되었음을 확인할 수 있다고 한다. 실제 장소와 그림과의 관계에서는 거의 완전한 변형이 되어버린 그림이라는 것을 알 수가 있지만, 같은 것으로 남아있는 유일한 것은 조각상 뒤에 있는 낮은 건물로써 그것은 Pazzi Chapel이 위치한 수도원의 외벽과 일치한다.(Baldacci, Paolo, *Giorgio de Chirico Betraying the Muse: De Chirico and the Surrealists*, Paolo Baldacci, New York, Milano, 1994. pp.122-123)

는 그 순간을 다시 본다: 그렇지만 그 순간은 나에게서는 하나의 수수께끼이다. 왜냐하면 그것을 설명할 수 없기 때문이다. 나는 그 결과로 만들어진 작품을 수수께끼라고 부르는 것을 좋아한다.”<sup>21)</sup>고 적고 있다. 따라서 데 키리코가 니체의 작품들을 읽은 후에야 ‘수수께끼’의 새로운 주기를 시작할 수가 있었음을 확인할 수가 있다.<sup>22)</sup> 니체의 독서는 ‘수수께끼’라고 표현되는 수사학적 표현과 형이상학 회화의 은유적 이미지의 기법 사이에 연결이 되어있었다. 그러므로 형이상학 회화가 시작될 수 있는 시기는 이르게 보더라도 1909년 이후일수 밖에 없다. 이사벨라 파(Isabella Far)는 1910년에 ‘형이상학적’ 회화의 시기가 시작된다고 주장한다.<sup>23)</sup>

이 ‘형이상학 회화의 시기’에 나타나는 것이 다 시점 원근법이다. 밀라노 시절에 제작했던 <신탁의 수수께끼>(도 9-A)와 <가을 오후의 수수께끼>(도 9-C) 그리고 1910년 겨울부터 1911년 봄까지 피렌체에서 제작했던 <시간의 수수께끼>(도 9-B) 그리고 파리에 도착한 이후 1911년과 1912년 사이의 겨울에 제작한 <도착과 오후의 수수께끼>(도 13-A)구성상 공통점은 공간이 단순하게 수평으로 분할되며, 수평선을 감추기 위해 벽으로 가로막아 놓았다는데 있다. 게다가 공간 분할로부터 빛과 그림자, ‘구축물’의 닫힘과 열림 등 구조의 단순한 구성에도 불구하고, <신탁의 수수께끼>(도 9-A)의 원근법들의 소실 선들은 르네상스의 선 원근법 체계를 따르지 않는다. 마찬가지로 단테 유형의

21) De Chirico, Giorgio, Manuscript from the Collection of the Late Paul Eluard, James Thrall Soby, *Giorgio de Chirico*, The Museum of Modern Art, New York, 1954. p.246, p.248

인용문 중에 굵게 쓴 글씨체는 필자가 강조하기 위해 덧붙인 것임.

22) 밀라노 시절, 데 키리코 형제는 같이 시를 쓰고 작곡을 하고, 그림을 그리고 노래와 암송을 하면서 신화적, 자서전적, 철학적 테마의 어휘목록을 공유했다. 이 무렵 데 키리코가 작곡했던 작품들의 몇몇 제목들은 <가을 오후>, <가을의 수수께끼> 등과 같이 가장 초기의 형이상학 회화들의 제목들과 동일한 것으로 보인다.

23) Far, Isabella(1968). p.6 이것은 일반적으로 받아들여지는 주장이다.

조각상이 올려진 받침대의 모양은 정사면 동형적 투영(frontal isometric perspective)으로<sup>24)</sup>, 나오게 되는 많은 조각상들의 받침대의 원형으로서 다 시점 원근법과 일치하지 않는 느낌의 공간감을 가장 많이 불러일으키게 하는 요소이다. 이 받침대뿐 아니라 샘 혹은 분수대 그리고 주사위 놀이판을 은유한 듯한 포장석이 깔린 도로의 암시가 갖는 원근법과 전체 화면의 원근법은 일치하지 않는다.

1911년 겨울<sup>25)</sup>, 데 키리코의 파리 시절부터 나타나기 시작했던 도상들은 이탈리아 광장과 아케이드를 포함하여 조각상의 변형, 아리아드네 시리즈, 율리시즈의 변형, 탑 시리즈, 기차 등이다. 그러나 이 도상들이 이 전의 그림들과 다른 점은, 이들의 원근법의 소실점이 각각 다른 위치에 놓여져 있다는 것이다. 그리고 각각의 다른 소실점을 가진 원근법들이 한 화면에 동시에 나열되면서 화면 전체의 골격을 짜기 때문에 공간은 분열되는 효과를 가지게 되었다. 이 시기에 그려진 도시 풍경의 그림들은 대도시 파리의 현대성을 담고 있지 않은 채, 피렌체와 로마 그리고 토리노에서 갖고 온 잘 알려진 유형의 형상들이 나타나는데, 그 형상들은 그것이 나온 출처가 어딘지도 모를 정도로 모호하게 변형되거나 혼합되었다. 더욱이 그 형상들은 각각 하나의 이미지 기호로 그리고 원근법 자체도 하나의 기호로 환원되면서, 그것에 내재된 ‘파토스의 내적 긴장’을 전달하고 있다.

1915년 데 키리코 형제는 제 1차 세계대전을 계기로 다시 이탈리

24) 정사면, 동형적 투영: 회화 공간은 관찰자의 틀에 맞춰서 제시해주며, 이런 공간 속에서는 대상의 한 쪽 면이 화면에 평행하게 놓여진다. 따라서 다른 것들은 비스듬히 그려졌어도 관찰자의 시선과 평행하게 달리는 것을 의미하게 된다. 이런 이유 때문에 그림 속의 세계는 관찰자 자신이 가지는 공간의 직접적인 연속으로 느껴진다. 그래서 관찰자는 그림의 세계 속으로 들어가게 되어 그 그림의 세계가 안정되고 혼란이 없는 것으로 경험하게 된다.(아른하임, *미술과 시 지각*, 김 춘일 역, 1985. pp.368-369)

25) 1911년 4월과 5월 사이에 두 번째의 로마 여행이 이루어지고, 데 키리코의 동생인 알베르토 사비니오가 있는 파리로 가는 도중 7월 11일 저녁에서 13일 아침까지 이탈리아 토리노에서 특별히 니체를 기억하기 위해 잠시 들렀다가 7월 14일에 파리에 도착했다.

아로 돌아가게 되었다. 그 후 데 키리코는 1918년까지 페라라에 머물면서 1917년까지 아폴리네르, 폴 기욤과 서신을 교환하고 있었으며, 폴 기욤에게는 새로운 그림을 보내기도 했다. 그 편지들의 내용 중, 데 키리코가 페라라에 대해 매혹적인 묘사를 하고 있는 것으로 보아, 그 도시가 풍기는 형이상학적 차원의 매력에 빠져들었던 것 같다. 하지만 데 키리코는 고대 예술과 원근법의 세계를 불러일으키는 이탈리아 르네상스 시대 그림들의 영향을 더욱 깊게 받고 있었으며, 실제로 그것은 데 키리코의 정신세계의 시각들을 바꾸어 놓았다. 그는 형식에 대한 과거 시대의 생각이 미래주의 예술가들의 반동에 의해 전복되었다고 생각하였기에, 더욱 고대와 르네상스 예술을 재형성시켜 나가고자 하였다.<sup>26)</sup>

이와 같은 시도가 구체적으로 나타나기 시작했던 때는, 1917년 페라라에서 알베르토 사비니오<sup>27)</sup>와 카를로 카라와 함께 데 키리코의 주도 아래 결성된 '형이상학 학파'(Scuola Metafisica)의 활동 시기와 비슷하다. 이 시기를 거치면서, 데 키리코의 회화에서 나타나기 시작했던 고전주의는 뵘클린, 클링거, 15세기와 16세기 이탈리아 경향, 푸생과 로랭 등과 관련성을 맺고 있었다.

이러한 경향을 이론화시키고 있는 텍스트는 데 키리코가 직접 써서 《발로리 플라스티치》(Valori Plastici)(1919년 11-12월호, 1920년 5-6월호)에 게재하였던 <옛 그림 속에 있는 건축술의 의미> 그리고 <직업적 화가로의 회귀>, 그리고 《라 론도》(La Rondo) 잡지에 실린 <고전주의 회화>를 대표적으로 지적할 수 있다. 이렇듯이 전통 혹은 고전주의로 회귀하는 경향은 그의 텍스트에서 前르네상스 작가들, 푸

26) Briganti, Giuliano, 'I Metafisici', *La Pittura Metafisica*, Stamperia di Venezia, Venezia, 1979. p.20

27) 데 키리코의 동생인 알베르토 사비니오(Alberto Savinio)는 안드레아 데 키리코의 예명이다.

생이나 클로드 로랭과 같은 고전주의 작가들에 대한 연구-오히려 이론적 연구는 형이상학 회화에서 밝혀지지 않았던 미진한 부분들이 명확해지는 부분들도 있다-를 통해서 전환된 사고(思考)임을 알 수가 있다. 그는 푸생과 로랭을 “다른 사람보다 더 심오하게 건축술적 열정을 느꼈던 화가들”이라고 했다. 특히 푸생의 정신은 건축가적인 것을 강력하게 드러내어 그의 그림에서 나무들, 식물들, 산들, 수평선들은 서로서로 세워지고 주위의 분위기에 의해 완성되어지면서 상호간에 확장되고, 겹쳐지고, 연속된다. 로랭은 거의 모든 건축물들 속에 아득하고 쓸쓸한 모든 서정성을 표현하면서, 로랭의 원근법들을 배치하기 위해 기막히게 적절한 표현들을 가졌다고 데 키리코는 평가했다.

이론적인 내용보다도 이 무렵에 그려지기 시작했던 작품들에 나타난 원근법들을 비교해보면 그 차이를 뚜렷이 알 수가 있다. 데 키리코는 초기 형이상학 회화의 특징들 중에서 반인본주의적 경향을 지지했고, 그가 쓴 <화가의 명상들>에서는 인간을 상징 혹은 사고의 표현 수단으로써 나타내지 않으며, 항상 조각에 족쇄를 채웠던 신인동형론으로부터 단호하게 해방하는 것이 자신의 그림이 보여주어야 하는 것이라고 표명했었다. 또한 1911년 1월 6일과 8일 사이에 가르츠에게 보낸 편지에서 ‘미켈란젤로를 가장 어리석은 화가’라고 한 뒤, 미켈란젤로의 예술에 의해서 “전통과 질서에 대한 반항심 혹은 거대성(Titanism)”으로써 지각했던 것은 니체의 문체와 구조 안에서 “세밀한 구별과 미묘한 뉘앙스(Sfumatura)”로 의미되던 ‘심오함’과는 반명제라고 설명하였다. 그런데 이와 같이 데 키리코에 의해서 거부되었던 이상주의가 오히려 1919년 이후의 데 키리코의 작품들에 나타나고 있다.

예를 들어 <아르고인들의 출발>(1920년)(도 35), 그리고 같은 해에 그려진 <바이올린이 있는 정물화>(도 36), 1921년 <로마의 광장>(도 37)과 <로마의 빌라>(도 38) 등이 있다. 이 그림들은 주제 자

체와 도상들이 고대 그리스적인 것과 로마적인 것 그리고 르네상스적인 것으로 혼성을 이루고 있지만, 더욱 분명하게 초기 형이상학 회화와 다른 것은 이 그림들의 원근법 체계가 모두 일점 소실점 체계에 의해 전(全) 화면이 짜여져 있다는 것이다. 이 후에 나타난 그림들에서 반드시 일점 소실점 체계가 사용되는 것은 아니지만, 더 이상 초기 형이상학 회화에서 주는 ‘파토스의 내적 긴장감’은 드러나지 않는다. 예컨대, 1939년 <이탈리아 광장>(도 39)이나 1958년 <이탈리아의 광장>은 구성적인 면에서나 도상적인 면에서 1912년 <도착과 오후의 수수께끼>(도 13-B)를 패러디한 것으로 보이지만, 그 입각점(standpoint)은 1912년 보다 훨씬 낮아지고 안정되어있어 소실점이 여러 개임에도 불구하고 긴장감을 더 이상 느낄 수가 없다.

1909년에 제작을 했던 <신탁의 수수께끼>(도 9-A)와 <가을 오후의 수수께끼>(도 9-C)에서 시작되어, <하루의 수수께끼>(1914년 초)(도 13-T)에 이어서 같은 시기의 <거리의 신비와 우수>(도 17), 그리고 그 해 3월과 5월 사이에 그려진 <정물, 토리노의 봄>(도 23-B)과 페라라에서 제작되었던 <유대인의 천사>(1916년)(도 85)와 같은 형이상학 회화는 1920년 제작된 <아르고인들의 출발>의 구성과 비교해볼 때, 1910년대의 회화와 1920년대 회화 사이에는 발디치가 주장했던 것처럼 “같은 인식의 동전의 앞뒤면”이 아니라 분명한 인식의 틈새가 있다는 것을 느끼게 한다. 왜냐하면 특정한 공간적 파악력에 의한 공간의 형상화가 하나의 체계로써 대상을 묘사하는 방법이 될 경우, 그것은 그 특정한 형식을 통해 어떤 인식을 전달하는 것이기에, 만일 형식에서 어떤 변화가 일어났다면, 그것과 더불어 인식에서도 변화가 일어났다고 볼 수 있기 때문이다.

따라서 본 논문에서 형이상학 회화의 시기를, 작가에 의한 회화 명칭의 차이에 의해서나 양식의 차이에 의해서 시기를 설정하기 보다

는, 다 시점 체계의 원근법에서 일점 소실점 체계의 원근법으로 전환  
되던 시기 직전이 되는 시점까지로 정한다. 이 시기는 1909년에서  
1919년에 해당한다.

## II. 형이상학 회화의 형성

조르조 데 키리코가 형이상학 회화를 형성할 무렵의 유럽의 미술계 흐름은 낭만적 상징주의를 벗어나 아폴리네르의 기치인 “새로운 정신(Esprit Nouveau)”의 현대성의 개념아래 새로운 형식주의를 실험하고 있었다. 이미 회화에서는 서술적인 문학성을 표현하는 경향을 극복하고, 마티스, 피카소와 브라크 그리고 아폴리네르를 중심으로 해서 모여든 젊은 전위적인 화가들이 순수 회화적 공간과 구성요소를 실험하고 있었다. 20세기 초 야수주의, 입체주의, 오르피즘, 그리고 미래주의와 같은 급진적인 현대적 전위그룹과 더불어 독일의 다리파와 칸딘스키를 중심으로 한 청기사 그룹 등의 다양한 화풍들이 다른 시대와는 달리 한 시기에 ‘현대 회화’라는 이름으로 나타났었다. 이 새로운 전위적 화풍들에 공통된 점이 있다면, 그것은 르네상스 원근법 공간으로 이루어진 눈속입적 자연주의 기법과 문학적 서술성에서 벗어나고자 하는 것이었다.

이와 같은 새로운 사조나 시대정신과는 얼핏 보기에 역행하는 듯한 회화적 공간과 눈속입적인 회화기법을 가지고 문학성을 드러내는 ‘형이상학 회화’를 그렸던 데 키리코에 대해 아폴리네르는 1913년 10월 30일자 「랭트랭시장」(L’Intransigent)의 <예술가의 삶>이라는 칼럼에서 이러한 기사를 적었다. 거기서 아폴리네르가 “데 키리코씨는 그의 스튜디오(Notre-dame-des-champs 거리 115번지)에서 정신적인 예술이 지속적으로 흥미를 끄는 30여점의 그림들을 전시했다. 이 젊은 화가의 예술은 최근 몇 년간 발견된 화가들의 예술과는 관계가 없는 정신적이고 지적인 예술이다. 그것은 마티스나 피카소로부터 나온 것이 아니다; 또한 인상주의자들로부터 나온 것도 아니다. 이 독창성은

우리의 관심을 보장해주기에 충분할 만큼 새로운 것이다. 보통 데 키리코씨의 정확하고 현대적인 감각들은 건축술 형태의 외관을 띠고 있다. 사람들은 시계가 장식되어있는 기차역을 만나며; 탑들, 조각상들, 넓고 황량한 광장들을 만난다. 기차들은 수평선 위로 지나간다. 여기에 이런 이상하게 형이상학 회화들을 위해 선택된 특이한 제목들이 있다...”<sup>28)</sup> 라고 말하면서, 데 키리코의 작품을 당시 파리화단에서 일어나고 있는 현대 화가들의 실험과는 다를 뿐 아니라, 그들에게서 아무런 관계가 없는 “정신적이고 지적인 예술”이라고 표현하고 있다. 따라서 II장에서는 동시대의 전위적인 그림들로부터 영향을 받지 않은 채, 새로운 독창성을 갖고 있다고 평가받는 데 키리코의 형이상학 회화가 무엇이며, 어떻게 형성되었는지를 알아보려고 한다.

#### A. 형이상학 회화의 사상적 배경

데 키리코의 형이상학 회화에서 ‘형이상학적’이라는 용어의 명칭이 어디서 유래되었으며, 그 의미는 무엇인지에 대한 탐색, 형이상학 회화가 의도하고 있는 의미가 무엇인지에 대한 탐색 등은 데 키리코의 회화적 이론의 토대를 만들어낸 사상들을 살펴보는 데에서 출발하고자 한다. 따라서 데 키리코에게 영향력을 행사했던 철학자들의 사상들을 전반적으로 연구해야 하겠지만, 그것은 너무나 광범위하기 때문에 데 키리코에게 지배적인 영향을 끼쳤던 니체와 쇼펜하우어를 중심으로 살펴보고자 한다. 그러나 이 두 철학자 외에 오토 바이닝거의 사상은 데 키리코의 형이상학적 미학의 형성에 실제적 영향을 주었다. 따라서 오토 바이닝거의 사상에 대해서는 데 키리코의 형이상학적 미학을 설

28) Bohn, Willard, 'Metaphysics and Meaning: Apollinaire's criticism of Giorgio de Chirico', Arts Magazine, vol.55, no.7, New York, march 1981. p.109

명하는 장에서 논하게 될 것이다.

데 키리코가 세 명의 독일 철학자들의 영향을 처음 접하게 되었던 시절, 뮌헨의 지적 분위기는 피테에서 홀더린(Hölderlin)을 거쳐 빈켈만에서 니체에 이르기까지 그리스적인 성격에 대한 새로운 이상을 만들면서 고대와 현대의 정신이 공존하는 것이었다. 이런 분위기 속에 1906년 뮌헨 아카데미에 등록된 사춘기의 소년, 데 키리코의 정신적 호기심은 당시 독일철학에서 흥미하던 문제들과 질문에 닿아있었고, 아마도 그 전 해 아버지를 잃은 소년의 마음은 존재와 죽음과 고통의 수수께끼와 관련된 철학자들, 즉 니체, 쇼펜하우어 그리고 바이닝거에게 이끌렸을 가능성이 크다. 특히 그 중에서도 데 키리코는 니체에게 끌렸던 것 같다. 모리찌오 파지올로 델 아르코는 데 키리코의 초기 교육이 회화적이기보다는 오히려 철학적이었다고까지 주장하며, 쇼펜하우어와 바이닝거의 극단적 주관주의에서 데 키리코의 '형이상학적' 개념이 나왔고, '광기의' 철학자 니체로부터 '계시'가 나왔다고 한다.<sup>29)</sup> 그러나 사실 이러한 범주의 구별은 슈미트의 말대로 분명한 한계선을 긋기는 어렵다.

하지만 데 키리코가 이 세 독일 철학자들의 책을 뮌헨 아카데미 시절부터 알고 있었는지에 대한 문제는 아직 논의의 선상에 있는 부분이다. 발다치의 경우, 이들에 대해서 공부를 했는지, 아니면 피상적 일지라도 독일에 있는 동안 이들의 책을 읽었다는 증거는 없으며, 더욱이 독일어 원본을 읽었다는 증거도 없다고 한다. 하지만 데 키리코가 적어도 이들의 책들 중 몇 권은 독일어 원본으로 읽었음은 의심되지 않는다고 말하면서 데 키리코가 그들의 책에서 따온 몇 구절들을 기억해 암송해 보이는 것을 좋아하곤 했다고 한다. 오토 바이닝거에

---

29) Fagiolo dell'Arco, Maurizio, *DE CHIRICO*, The Museum of Modern Art, New York, 1982. p.11

관한 영향은 기껏해야 피상적이며, 페라라 시기까지는 그를 알지 못했고, 단지 지오반니 파피니(Giovanni Papini)가 그의 작품을 소개해서 알았다고 한다.<sup>30)</sup> 그러나 데 키리코에 관한 연구자들 대부분은 데 키리코가 오토 바이닝거를 뮌헨 시절부터 알고 있었음에 동의하고 있으며, 알랭 주프르와는 오토 바이닝거가 1903년 자살하기 직전에 출판되었던 책 『성과 성격』(Sex and Character)에서 세 명의 천재, 장 폴(Jean Paul), 노발리스(Novalis), 셸링(Schelling)이 자신의 자아에 대해 가졌던 계시에 대해 적었던 내용은, 데 키리코가 산타 크로체 광장에서 경험했던 계시의 이야기의 구조와 거의 같음을 지적하면서 이미 그 이전에 오토 바이닝거를 알고 있었음을 암시하고 있다.<sup>31)</sup>

슈미트는 이 철학자들의 무엇이 데 키리코를 매혹시켰을까라는 흥미로운 질문을 던지는데, 이 세 철학자들이 갖는 공통점은 ‘표현의 적절함, 양식(문체)에 의한 명백하고 간결한 표현의 재능 그리고 언어의 힘’이라고 한다. 게다가 이들은 개념에 의해서보다는 이미지에 의해서 더 많이 생각했으며 쉽게 읽혀질 수 있을 것 같은 인상뿐만 아니라, 문학적인 형태, 표현적인 은유, 격언, 단어의 신랄한 표현 등을 좋아하는 경향을 갖고 있었다. 또한 데 키리코는 그들이 갖는 거의 고립된 사상들의 뛰어난 특징들, 혹은 심오함에 의해 매혹되면서, 동시에 이 세 철학자들의 강의에 몰두했지만, 그들의 영향력을 구체적으로 지적할 수 있는 것은 아카데미 시절이 끝난 이후 이탈리아로 돌아와 혼자만의 실험기를 거치고 난 뒤에 나타났기 때문에, 이 세 철학자들의 영향력의 범주를 구분한다는 것은 어렵다고 슈미트는 말했다.<sup>32)</sup>

---

30) Baldacci(1997). p.40

31) jouffroy, Alain, 'L'origine et la fin de la peinture métaphysique', *DE CHIRICO*, Chêne/Hachette, 1981. p.86

32) Schmied,(1983). p.95

이들 세 명의 독일 철학자 외에도 데 키리코 형제의 독서의 범위는 상당히 넓었던 것 같다. 뮌헨 아카데미 시절 이후, 니체의 영향을 받아 前 소크라테스 철학자인 헤라클리투스에 대해 알고 있었으며, 생성철학과 일맥상통했던 베르그송에 대한 지식도 마리안느 마틴의 주장에 의하면 이미 피렌체에서 습득했다고 한다.<sup>33)</sup> 1911년 1월 3일과 8일 사이 데 키리코가 가르츠에게 보낸 그의 동생인 알베르토의 콘서트의 프로그램을 독일어로 번역해 보내는 복사물에서<sup>34)</sup>, 4 페이지의 여백 부분에 읽어야 할 책 목록에 주석을 달아놓고 공부해야 할 작가들의 목록을 적어놓았다: 이것은 비교 신화학, 빌헬름 만하트(Man(n)hardt)와 윌리엄 로버슨 스미스(Robertson Smith), 살로몬 레이나흐(Salomon Reinach), 올덴버그(Oldenberg), 가스통 카미외 샤를르 마스페로(Maspero) 등등 주로 신화학, 인류학, 언어학, 기호학, 고고학, 인도문학과 비교 종교학, 상징 형태의 철학 등에 특별한 관심을 갖고 공부했었음을 밝혀주는 중요한 증거이다.<sup>35)</sup>

이처럼 데 키리코 형제들의 독서의 범위는 광범위한 것으로 알려져 있다. 특히 데 키리코가 언어학이나 기호학, 상징 형태의 철학 등에 관심을 갖고 독서를 한 사실은 그의 작품 형성에 이러한 영향을 끼쳤으리라는 짐작을 가능하게 한다. 그러나 본 논문에서는 니체의 책들을 초텍스트(supertext)로 삼아 데 키리코의 그림-텍스트와 상호 비교하고자 하기 때문에, 데 키리코의 텍스트에서 언급한 내용과 그림의 도상이나 문제와 관련된 맥락에서만 살펴보도록 하겠다.

33) Martin, Marianne W, 'Reflections on De Chirico and Arte Metafisica', *Art Bulletin*, LX June 1978. p.342

34) 이 콘서트 프로그램에는 조르조 데 키리코의 작곡도 6곡이 포함되어있었다. 이 연주회는 피렌체의 Regio Teatro della Pergola에서 연주되기로 이미 발표가 되어있었으나 알베르토가 오케스트라의 실력과 관중들의 수용력을 믿을 수 없어 취소시킨 후, 독일 뮌헨에서 다시 연주회를 갖기 위해 프리츠 가르츠에게 이 일을 맡겼다.

35) Baldacci(1997). pp.88-90.

데 키리코는 심리적으로나 사상적으로 니체에게 가장 많은 영향을 받았고, 동화된 듯이 보인다. 사실 그가 뮌헨 아카데미 시절에 니체의 책을 읽었다는 분명한 증거는 없다. 그렇지만 그의 자서전에는 니체의 독서와 얽힌 이야기가 나온다.

뮌헨에 머무는 2년 동안 내가 온정과 이해를 발견하면서 친밀해졌던 유일한 독일인들은 사실 두 명의 프루시안들이다: 프리츠 가르츠와 의학도인 그의 형 쿠르트.

쿠르트는 니체의 철학 사상에 사로잡혀 있었고 나는 그에게서 비정상적인 정신상태를 알아챘다; 동시에 나는 니체를 읽었던 모든 사람에게 공통적인 것으로써, 그도 이 철학자가 발견했던 진정한 새로움이 무엇을 구성하는 지를 사실 이해하지 못했다는 것을 관찰했다. 이 새로움은 이상하고 심오한 시이며 한없이 신비롭고 외로운 것이며, 그것은 Stimmung (나는 도덕적 의미 안에 있는 분위기로써 번역될 수 있었던 아주 효과적인 단어를 사용한다), 내가 반복하건대, 가을 오후의 '분위기', 하늘은 맑고 그림자는 태양이 낮아지기 시작하기 때문에 여름보다 길어진다.<sup>36)</sup>

이 글은 몇 십 년이 지난 후에 쓰여진 것이지만, 1928년 <엔지니어의 아들>의 제목으로 쓰여진 텍스트에서 쿠르트에 관한 이야기가 나오며, 그의 자서전의 내용과 일치한다.<sup>37)</sup> 하지만 니체의 시적 양상에 대한 자서전에 나오는 데 키리코의 설명과는 달리, 실제로 뮌헨 시절에는 니체에 대해 그렇게 완전히 이해한 것 같지는 않다. 그것은 그가 밀라노와 피렌체에 와서 가르츠에게 보낸 편지 내용 중 니체의 시적

36) De Chirico, Giorgio, *The Memoires of Giorgio de Chirico*, DA Capo Press, 1994. p.55

37) 데 키리코는 가끔 자신의 이야기를 과장하거나 허구로 꾸미는 경우도 있기 때문에 그의 자서전을 완전히 믿을 수가 없다.

양상의 발견에 대해 적고 있기 때문이다. 하지만 그의 자서전에 적힌 대로 데 키리코가 이해한 니체의 시적 양상이란 “이상하고 심오한 시이며 한없이 신비롭고 외로운 것”으로써 한마디로 분위기(Stimmung)를 의미하고 있다. 그는 편지에서 모든 시인들 중 가장 심오한 시인이 프리드리히 니체이며, 자신이 니체 속에서 심오함을 이해했던 유일한 사람이라고 자부하고 있다.

그리고 다음 해 1911년 1월 6일과 8일 사이에 보낸 편지에서 그가 니체의 『차라투스트라는 이렇게 말했다』를 깊이 숙고했었음을 인지할 수 있게 해준다. 그는 니체와 차라투스트라를 동일시하고 있으며, 그 책 속에 내재된 수수께끼와 같은 은유적인 언어의 표현들을 회화적 이미지로 전환시키고자 하는 시도를 준비하고 있었던 것 같다.

(...) 가을 오후의 긴 그림자와 맑은 공기 그리고 구름 한 점 없는 하늘과 함께 다가왔네. 한마디로 차라투스트라가 도래했네. 너는 이해하겠는가? 너는 이 말들에 담긴 수수께끼를 이해하겠는가? 가장 위대한 노래하는 자가 도래했네. 그는 영원한 회귀를 노래하고 그의 노래는 영원성의 소리를 가지지, 새로운 렌즈들을 갖고서 나는 지금 다른 위대한 사람들을 세심하게 살피면서 많은 것이 엄청나게 작고 조야하게 보이며, 어떤 것은 불쾌한 냄새를 맡기도 한다네. 미켈란젤로는 너무 통속적이야. 나는 이 문제들에 대해 오래 생각해왔기에, 나의 말들이 틀렸다고 생각할 수가 없다네.

데 키리코가 니체에게 공감을 느낀 것은 그의 사상과 관련된 것만은 아니다. 그는 존재하지 않는 타인과 함께 있는 것처럼 니체와 결연된 듯이 느꼈으며, 근본적인 모든 신념들을 니체와 공유하면서 자신을 거의 니체와 동일시했던 것 같다.<sup>38)</sup>

그가 태어나던 해인 1888년은 당시 니체가 토리노에서 결정적인 창작의 순간을 맞이함과 동시에 정신적 어둠 속으로 빠져들어 가기 직 전이었던 운명적인 해였다. 니체가 『이 사람을 보라』의 <나는 왜 이렇게 현명한가>의 첫 장에서 자신에 대해 설명한 내용은 데 키리코가 공감할만한 상호간 유사성을 발견할 수 있다. 니체의 아버지는 36살에 세상을 떠났으며, 그는 섬세하고 부드러웠고 병약했다고 한다. 니체는 심리적 병약함, 몸서리치게 하는 고통, 편두통 속에서도 탁월한 변증학적 명석함과 냉정한 정신을 양립시킬 수 있었다. 그의 병약한 증세는 신체가 온통 피곤하여 소화기관이 극심하게 약화된 것으로 나타났지만, 근원적으로 위장 질환이 아니었다. 눈도 장님의 지경에 이를 정도가 되었지만 기력이 회복되면서 회복되었다.

이와 같이 어린 나이에 아버지와의 이별을 겪는 아픔 그리고 생리적 병약함, 특히 소화기관의 극심한 약화와 양립해서 정신의 상태는 더욱 명석하고 냉정해지는 상태가 니체와 데 키리코에게서 비슷하게 나타난다. 니체는 『이 사람을 보라』에서 자신의 병약함과 예민한 신경으로 인해 어떻게 자신의 철학적 사고의 발판이 형성되었는지를 설명하고 있다.

오랜, 너무나 오랜 일련의 세월은 나에게서 회복을 의미했으며, 불행히도 그것은 또한 일종의 데카당스가 갖는 재발과 쇠퇴라는 주기성을 의미한다. (...) 나는 데카당스라는 말을 천천히 살펴본다. 파악하고 이해하는 섬세한 기술 일반. 뉘앙스에 대한 감지력들.

“구석을 둘러보는”(looking around the corner) 심리 그리고 나를 특징짓는 그 밖의 것들을 그때서야 배웠으며, 나에게

---

38) Schmied(1983). pp.102-103

모든 것이 더 예민하게 되었던 그 때, 즉 관찰하는 신체 기관만이 아니라 관찰 그 자체마저도 더 예민해지던 그 시절은 나에게서는 진정한 선물이다. 병자의 관점(perspective)에서 더 긴장한 개념들과 가치들을 본다는 것과 그리고 역으로, 풍요로운 삶의 충만함과 자기-확신으로부터 테카당스의 본질의 은밀한 작업을 내려다본다는 것-이것을 나는 가장 오랫동안 훈련했으며, 나의 가장 진정한 경험이었다; 어쨌든 나는 이것에 대해 숙달해버렸다: 지금 나는 어떻게 관점들을 전환하는지를 알며, 관점들을 전환하는 노하우를 가지고 있다.(I have the know-how to reverse perspective): 왜 “가치들의 재평가”(revaluation of values)가 나에게만 가능한가에 대한 첫 번째의 이유일 것이다.<sup>39)</sup>

마치 이 글은 니체가 데 키리코에게 이야기하는 것 같다. 그의 자서전에서 니체의 독서에 열중했던 시기의 데 키리코의 상태를 보면, 다음과 같다.

우리는 피렌체에 도착했다. 나는 육체적으로 아주 상태가 저조했었는데 그 이유는 밀라노에 머무는 동안 심한 장질환을 앓았으며 만성적인 질병으로 허약해졌기 때문이다. 나는 거의 계단을 오르기도 힘들 정도였고 거리를 걸을 때도 쓰러질까 겁이나 항상 벽 가까이에서 걸었다. (...)

결과적으로 나는 거의 작업을 하지 못했다. 나는 그림을 그리기 보다는 책을 더 많이 읽었다. 무엇보다도 철학서를 많이 읽었으며 우울증의 심각한 위기를 극복하고 있었다. 피렌체에서 나의 건강은 더 나빠졌다. 때때로 나는 작은 규모의 캔버스에 작업을 했다. 뵘클린에게 영향을 받던 시기는 끝났

---

39) Nietzsche,(1989), *Ecce Homo*, pp.222-223

고, 니체의 책들 속에서 발견했었던 이상하고도 신비스런 느낌을 표현하고자하는 주제들을 그리기 시작했다: 아름다운 가을날들의 우울함, 이탈리아 도시들의 오후. 이것은 나중에 파리, 밀라노, 피렌체 그리고 로마에서 그렸던 이탈리아 광장들의 서곡이었다.<sup>40)</sup>

육체적 병약함 속에서 니체 텍스트 읽기는 데 키리코에게 심리적 공감을 불러일으키기에 충분했을 것이다. 데 키리코는 니체가 병약한 중에 받았다고 하는 선물들, 즉 파악하고 이해하는 섬세한 기술 일반, 뉘앙스에 대한 감지력들, “구석을 둘러보는” 심리, 그리고 예민해진 관찰력과 시각, 특히 관점들의 전환의 시도, 가치들의 재평가에 대한 이해력을 갖고서 사고(thoughts)에 표현되는 수단들-언어, 제스츄어들을 이미지로 표현해내기 시작했다. 니체가 “나의 차라투스트라의 모든 것에서 어떤 것을 이해하기 위해서는 아마도 나와 비슷한 조건-한 발은 생의 ‘피안’(beyond)에 들여 놓는 것-을 가져야만 한다.<sup>41)</sup>”고 했던 말처럼, 아마도 데 키리코가 가진 니체와 비슷한 조건들로 인해, 니체의 차라투스트라의 어떤 것이 이해되었으며, 그 은유적 표현들이 데 키리코의 그림 속에서 재해석되어 나타나게 되었다.

데 키리코가 니체의 영향을 많이 받았지만, 염세주의적 성향에 대한 태도는 약간 달랐다. 능동적 니힐리즘을 지향했던 니체는 그의 창작 활동 동안 쇼펜하우어의 염세적인 부정적 성향을 극복하고자 했으며, 이러한 양상은 차라투스트라를 통해 위버멘쉬를 만들어내고자 했고, 특히 삶을 긍정하기 위해 예술의 창작 활동에 높은 가치를 두게 된다. 그러나 데 키리코는 쇼펜하우어적 분위기에 젖어있었다. 특히

40) De Chirico,(1994), *The Memoires*. pp.60-61

41) Nietzsche(1989), *Ecce Homo*, p.226

쇼펜하우어의 글들 중에서 “행복한 삶이란 불가능하다: 인간이 바랄 수 있는 유일한 최고의 삶은 영웅적인 삶이다”라는 문장을 확신을 갖고 되풀이 말했다고 한다. 데 키리코는 비극적인 삶, 세계에 대한 우울한 느낌의 비관주의를 즐겼다. 그는 뮌헨 시절부터 쇼펜하우어에 대한 독서를 시작했으며, 1913년 파리에서 『부록과 추가』의 프랑스 판 속에 있는 《환영에 관한 에세이》를 읽었으며, 특히 그가 좋아했던 것은 《삶 속의 지혜에 관한 격언》<sup>42)</sup>이었다.

데 키리코는 독창적이고 비범한 생각을 갖기 위해 세계와 사물들에서 절대적으로 고립하게 되면, 그것들은 미지의 새로운 것으로 나타나 그들의 진정한 본질을 드러낼 것이라는 계시에 의한 순간에 대한 설명과 광인에 대한 이해의 측면에서 쇼펜하우어와 맥을 같이 하고 있다

계시의 순간에 관해서는 1909년 <가을 오후의 수수께끼>(도 9-C)를 그리게 된 계기에 대해 말하면서, 쇼펜하우어의 『부록과 추가』에 있는 문장을 직접적으로 인용하고 있다.

진정 불멸의 예술작품은 계시에 의해서만 탄생될 수 있다. 아마도 쇼펜하우어가 가장 잘 정의했고 또한 그러한 순간을 잘 설명했다.

독창적이고 비범한, 아마도 불멸적인 것 같은 생각을 갖기 위해, 잠시 동안 세계와 사물들에서 절대적으로 고립되어지는 것으로 충분한데, 가장 평범한 사건들과 오브제들이 우리에게 마치 완전히 새롭고 알려지지 않은 것처럼 나타날 것이며, 그들의 진정한 본질을 드러낼 것이다. 지금 독창적이고 비범하고 불멸적인 사고의 탄생 대신에 당신들은 예술가

---

42) <부록과 추가> 와 <삶 속의 지혜에 관한 격언>은 <인생론>이란 제목으로 집문당에서 최민홍의 번역으로 출판되어있다.

의 사고 속에서 예술작품, 그림 혹은 조각의 탄생을 상상할  
것이고 그림으로써 계시의 원칙을 갖게 될 것이다.<sup>43)</sup>

이 계시의 원칙은 또한 광인의 본질과 연결이 된다. 그는 쇼펜하우어의 광인에 대한 정의, 곧 ‘기억을 잃어버린 사람’이라는 정의를 발전시켜, 기억이 “우리의 정상적인 행동과 삶의 논리를 구성하는 것이기에, 사물들과 우리, 우리와 사물들 사이에 존재하는 관계들과 관련되는 기억들이 연속적으로 이어지는 구슬 테”와 같은 것으로 설명하면서, 만약 “나의 의지와는 상관없이 그 고리의 끈이 끊어진다면” 그 사물들에서 어떠한 두려움과 감미로움이 있는 미지의 세계를 보게 될 것이라고 한다.<sup>44)</sup> 다시 말해 ‘광인의 본질’에 따라 우리의 정상적인 삶의 논리의 끈이 끊어지게 되면, 사물과 우리 사이에 존재하는 관계를 “다른 각도 아래서” 보게 될 것이며, 바로 이 점에서 데 키리코의 형이상학 회화의 본질이 되는 “사물들의 형이상학적 양상”이 나타나게 될 것이다. 또한 데 키리코가 “더욱 설명할 수 없는 것은 우리의 정신이 어떤 양상을 마주하게 되는 태도와 신비”라고 말하면서, “정신에 관계되어 말한다면, 사물 속에 있는 신비스런 양상을 발견하는 사실은 정신의 비정상적인 징후, 즉 광기의 어떤 현상에 가까운 것일지도 모른다”<sup>45)</sup>고 하면서 이 비정상적인 순간이 창조적인 재능과 통찰력을 가진 예술가에게 나타난다는 것은 그에게는 매우 행복한 순간이 된다고 한다. 바로 그 순간이 바로 형이상학적 순간이자 계시의 순간이 된다.

쇼펜하우어는 시간과 공간은 형이상학의 근거가 된다고 했다. 또한 르네상스의 원근법은 실제 공간에 대한 기억을 불러일으키기 위해

---

43) De Chirico,(1983), 'Méditations d'un Peinture', p.247

44) De Chirico,(1981), 'Sur L'art Métaphysique', p.81

45) -----, p.80

만들어진 것이다. 그러나 그 기억이 상실되고, 삶의 논리가 끊어진다면, 그 사람은 마치 광인처럼 다른 존재물들과의 관계가 불안해질 것이다. 이런 불안한 기분을 유발시키기 위한 방도로써, 데 키리코는 여러 개의 소실점들이 뚜렷하게 차이를 보이게끔 하는 여러 원근법을 한 화면에 동시에 그려 넣었다. 그것은 발다치의 표현대로, ‘어지러운 원근법’이 되었으며, 일상적 개념이 파괴되어버린 기억을 조형적인 은유로 표현한 것이 되었다.<sup>46)</sup>

이것은 쇼펜하우어의에게 있어 순수한 인식주관과 객관으로서의 사물과의 관계를 말하고 있다. 개별적인 사물의 일반적인 인식에서 이념의 인식으로의 이행과정은 갑자기 일어나는데, 인식은 의지가 없는 ‘순수한 인식주관’이 되어 주어진 객관을 그것과 다른 객관과의 연관을 떠나 관조하고 몰입하는 경우에 일어난다. 즉 사물의 어디, 언제, 어찌하여, 무엇 때문에 등등을 고찰하지 않고, 다만 ‘무엇’만을 고찰한다.

이것을 데 키리코의 형이상학 회화의 양상과 연결시킨다면, 순수 인식주관이 된 직관하는 사람은 주어진 객관이 갖는 모든 논리적 상황을 끊어버리고 그 자체만을 관조하고 몰입하여 그 사물의 본질, 즉 ‘무엇’만을 고찰한다.

이때 자기 정신의 모든 힘을 기울이고 직관에 몰입하여 무엇이든 바로 눈앞에 있는 자연적인 대상을 조용히 관조함으로써, 의식 전체를 “잠기게 한다”. 그렇게 되면 그의 의식은 자신의 개체성을 잊고, 오직 순수한 주관으로서 객관을 비치는 거울이 되는 것이다. 그리하여 객관이 모든 관계를 떠나 객관 이외의 무엇에 도달하고, 주관은 모든 관계를 떠나 의지에 도달하면, 이렇게 인식되는 것은 이미 개별적인 사물이 아니라 이념이며, 영원한 형식이요, 의지의 직접적인 객관성이다.

---

46) Baldacci, Paolo, *Giorgio de Chirico, Betraying the Muse: De Chirico and the Surrealists*, Paolo Baldacci, New York, Milano: 1994. p.17

이와 동시에 바로 이것 때문에 그렇게 직관하는 사람은 이미 개체가 아니라 '순수한' 의지가 없는, 고통이 없는, 시간이 없는 '인식 주관'이다. 따라서 순수한 인식 주관과 이념에게 시간, 장소, 인식하는 개체, 인식되는 개체는 무의미하다. 그러므로 인식하는 개체가 순수한 인식 주관으로 높여지고, 동시에 고찰된 객관은 이념으로 높여지므로, '표상으로서의 세계'가 완전히 순수하게 나타나게 된다.<sup>47)</sup>

이 순수한 표상으로서의 세계는 형이상학 회화에서는 형이상학적 추상의 순간에 극히 드물게 몇 사람만이 볼 수 있는 사물의 형이상학적 양상이다. 이 표상으로서의 세계는 두 가지의 측면을 갖고 있다. 한 측면은 '객관'이며, 그 형식은 공간과 시간인데, 이것들에 의해 다수성이 생긴다. 다른 측면인 주관은 공간과 시간 속에 존재하지 않는다. 왜냐하면, 주관은 표상작용을 하는 모든 존재 속에 전체로서 분리되지 않은 채 존재하고 있기 때문이다.<sup>48)</sup> 이 시간과 공간은 형이상학의 근거가 되어있으며, 그 관념성을 인정함으로써 자연 그대로의 세계와는 전혀 다른 세계를 설명할 수 있다.<sup>49)</sup>

그러므로 쇼펜하우어는 예술은 순수 관조에 의해 파악된 영원한 이념, 즉 세계의 모든 현상의 본질적인 것과 영속적인 것을 재현하며, 이 재현의 소재에 따라 조형미술이 되고 시, 음악이 될 뿐이라고 한다. 이런 예술의 유일한 기원은 이념의 인식이며, 예술의 유일한 목적은 인식의 전달이라고 한다.

테 키리코의 작품세계 형성에 많은 영향들이 구체적으로 어느 부분에 나타났는지를 확실하게 구분할 수는 없다. 하지만 그들 중에서 니체와 쇼펜하우어 그리고 오토 바이닝거는 다른 누구보다도 초기 형

47) Schopenhauer, Arthur,(곽복록 역), *의지와 표상으로서의 세계*, 을유문화사, 서울, 2002. pp.236-237

48) -----, p.48

49) Schopenhauer, Arthur,(최민홍 역), *인생론*, 집문당, 서울, 1994. p.36

이상학 회화를 형성하는데 결정적인 사상적 영향을 끼쳤다. 따라서 앞으로 보게 될 장에서 니체와 쇼펜하우어 그리고 바이닝거의 영향들이 그의 작품 속에서 어떻게 반영이 되었는지를 살펴볼 것이다.

## B. 형이상학 회화의 어원

1910년 데 키리코가 <가을 오후의 수수께끼>(도 9-C)를 제작할 당시, ‘형이상학 회화’라는 분명한 명칭은 없었으며 ‘형이상학’의 개념에 대한 정의도 없었다. 따라서 데 키리코의 회화와 관련된 ‘형이상학’의 개념에 대해 작가가 갖고 있는 입장을 분명하게 정의하기는 어렵다. 그 이유를 파올로 레비(Paolo Levi)는 데 키리코가 ‘형이상학’이라는 용어를 ‘비철학적’으로 사용하였기 때문이었다고 한다.<sup>50)</sup> 그러나 데 키리코는 피렌체 시절(1910년 여름-1911년)에 이미 뵈클린의 그림을 모방하는 것에서 벗어나 재현된 사물의 새로운 감각을 창조하면서 사물들의 형이상학적 심리학의 직관에서 나오는 이미지를 발전시키기 시작했다.

‘형이상학 회화’라는 명칭이 대외적인 출판물을 통해 비평가에 의해 공식적으로 처음 사용된 것은 1913년 10월 30일 아폴리네르(G. Apollinaire)가 「랭트랭지장」(L’Intransigeant)의 <예술가의 삶>이라는 칼럼에서 ‘형이상학 회화’(Metaphysical Painting)라고 언급하고 있으며, 「레 스와레 드 파리」(Les Soirée de Paris)의 1913년 살롱 도톤느(Salon d’Automne)에 대한 논평 가운데 “데 키리코씨의 형이상학적 풍경화”라고 표현한 바도 있다.<sup>51)</sup> 그러나 이 명칭은 아폴리네르가

50) Levi, Paolo, 'De Chdirico, Metaphysics and Incompleteness', *Giorgio de Chirico 1920-1950*, (ed.)Massimo di Carlo, Electa Milano: 1990. p.20

51) Bohn, Willard, 'Metaphysics and Meaning: Apollinaire's Criticism of Giorgio de Chirico', *Art Magazine*, vol.55, no.7, New York, march 1981. p.109

직접 붙인 것이 아니다. 오히려 그는 데 키리코의 그림을 설명하기 위해 ‘초현실적(surreal)’이라는 어휘를 사용했었다. 하지만 이 ‘초현실적’이라는 어휘는 앙드레 브루통(André Bruton)이 자신의 학파를 지칭하기 위해 차용한 것이며, 데 키리코 역시 초현실주의의 선구자로 여겨졌다. 그러므로 아폴리네르가 ‘형이상학 회화’라는 용어를 사용하고 있는 것은 먼저 데 키리코와의 깊은 대화와 그의 글을 통해서 취한 것이라는 점을 알 수가 있다.<sup>52)</sup>

쥘리오 데 키리코가 비록 형용사적인 의미라 할지라도<sup>53)</sup>, 스스로 이 용어를 처음 출판물을 통해 사용한 것은 1911년에서 1912년 사이로 날짜가 기록되어져있는 <어느 화가의 사색들>이란 텍스트이다. 거기서 데 키리코는 “형이상학적 현실”(la réalité métaphysique)이라는 표현을 사용하였다. 이 텍스트는 1912년 살롱 도톤느에 출품했던 <가을 오후의 수수께끼>(도 9-C)가 그려지게 된 동기를 설명하면서 ‘계시’가 어떻게 일어났던가를 설명하는 것인데, 여기서 데 키리코는 니체의 철학과 그의 사상을 효과적으로 전달하기 위한 ‘니체적인 방법’을 분명히 알고 있음을 밝히고 있다.<sup>54)</sup>

<가을 오후의 수수께끼>가 실제로 그려졌던 무렵인 1910년 1월에 그의 친구 프리츠 가르츠에게 보낸 편지 내용 중에서 그 당시에 그렸던 “그림들은 작지만 각각은 하나의 수수께끼이며, 각각은 네가 다른

---

52) 형이상학 회화라는 명칭이 언제 공식적으로 사용되어졌는가에 대한 쟁점은 사실 카를로 카라 때문에 분명하게 밝혀져야만 하는 이유가 있다. 그는 형이상학 학파가 결성된 이후, 1919년 자신의 책인 <Pittura Metafisica>(형이상학 회화)에서 자신이 혼자서 이 회화의 개념을 정의했다고 주장하기 때문이다.

53) Baldacci(1983), p.19. 파올로 발다치는 이 시기의 데 키리코 텍스트에서 고대 고전적인 것, 신화와 그리스-로마 문학이나 고전주의에 대한 많은 언급을 하고 있는 반면에, 형이상학적이라는 용어는 형용사처럼 사용하고 있지 결정적인 예술적 흐름의 성격들의 전체를 종합하기 위해 지칭하고 있지 않음을 지적하고 있다.

54) De Chirico, Giorgio, 'Meditations d'un Peinture', *De Chirico*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983. pp.247-248

그림들에서는 발견할 수 없을 시적 의미와 어떤 분위기와 신비”를 포함하고 있다고 적혀있다.<sup>55)</sup> 1909년 12월과 1910년 1월 사이에 가르츠에게 보낸 편지 두 편의 내용들에서 데 키리코는 자신이 무엇에 대해 그리고자 하는 지를 분명 의식하고 있었을 뿐 만 아니라, 니체의 시적 양상이 의미하는 바 역시 깨닫고 있었던 것 같다. 1910년 1월 26일자 편지에서 그는 미켈란젤로와 같은 화가들의 거대한 구성과는 완전히 다른 어떤 것, 즉 니체의 책에서 이해한 내용을 회화적 이미지로 표현하고 있었음을 알리고 있다.<sup>56)</sup>

너는 모든 시인들 중 누가 가장 심오한 시인이라고 생각하니? 너는 아마 즉각 단테와 피테 그리고 그 같은 부류의 다른 사람들을 생각하겠지. 그러나 이것들은 모든 틀린 생각들이야. 왜냐하면 모든 시인들 중 가장 심오한 이는 프리드리히 니체이기 때문이지. 내가 나의 그림이 심오하다고 너에게 말했을 때, 너 의심할 것도 없이 모든 예술가들 중 가장 어리석은자인 미켈란젤로에 의해 제작된 것같은 종류의 구성들, 어떤 것들을 극복하고자 하는 누드 인물들로 채워진 거대한 구성들을 상상했겠지. 아니야.

친애하는 나의 친구.

나는 너가 생각하고 있는 것과는 다른 것을 이야기하려 해. 니체와 내 자신이 이해하고 있는 심오함은 지금까지 알려져 왔던 곳에서는 발견되지 못했었지 (.....)

나는 너의 귀에다 하나의 비밀을 속삭이고 있는 것이야: 내가 니체를 진정으로 이해한 유일한 사람이야. 내 그림들의 모든 것이 이것에 대한 증거이지.

---

55) Baldacci(1997). p.52.

56) Baldacci(1997). p.69.

이와 같이 1910년에 쓰여진 편지들과 1911년 이후 파리 시절에 적었던 그의 텍스트들에서 데 키리코는 니체를 자신의 방법대로 이해했으며, 니체가 말하고자 하는 ‘형이상학 예술’의 의미 역시 알고 있었음을 확인하게 된다. 그 증거가 최초의 ‘계시’를 갖게 된 그의 일화 속에 내재되어있다.

1910년 가을 어느 날 피렌체에 있는 피아짜 산타 크로체에서 그가 보았던 주변의 건물들과 환경들(넓은 공간, 고딕 성당, 19세기 기념물)은 실제적인 것이었지만, 그의 심리적 조건 때문에 아주 다른 것(축소된 공간, 그리스 신전, 고대 조각상)으로 보았다는 사실에 형이상학 예술의 의미가 들어있다고 파지올로 델 아르코는 말하고 있다. 즉 어떤 것을 본 후 그것을 넘어선다는 것, 그것이 바로 ‘형-이상학 (Meta-fisica)’라는 단어가 갖는 초현실적인 의미이다.<sup>57)</sup>

비록 1912년까지 ‘형이상학적’이라는 명칭이나 개념이 명확히 형성되지는 않았을지라도, 니체의 철학적 사고에 대한 이해의 깊이가 깊어지면서 데 키리코의 회화적 의미에서 갖는 ‘형이상학적’ 개념이 만들어져갔다고 할 수 있다. 이 개념의 형성에는 니체뿐 아니라 쇼펜하우어(A. Schopenhaur)와 오토 바이닝거(Otto Weininger)의 영향도 가미되어 그 의미의 폭이 넓어지게 된다. 그러나 ‘형이상학적’의 명칭은 니체의 텍스트로부터 나온 것임은 분명하다. 이 견해는 빌란트 슈미트, 파올로 발다치, 파올로 레비 등 대부분의 데 키리코 연구자들이 지지를 하고 있다.<sup>58)</sup> 데 키리코가 니체의 저서 중에서 가장 탐독을 한 책들 중 하나가 바로 『비극의 탄생』과 『차라투스트라는 이렇게 말했다』

---

57) dell arco, Fasiolo,

58) Levi, Paolo, (1990), p.22. Baldacci(1997), p.97. Schmied(2002), p.60. De Sanna(1988), p.11

다』이다. 니체는 『비극의 탄생』에서 “예술은 인간의 고유한 **형이상학적 행위**”로 정의하며, 세계의 존재는 단지 미적 현상으로서만 ‘긍정된다’, 즉 모든 현상의 배후에 있는 예술적 의미에 대해서만 관계한다고 한다. 여기에는 니체적 의미의 반도덕적 예술의 정신이 깃들여있는데, 이 예술정신은 “세계를 창조하면서 충실과 과잉의 <고뇌>로부터 자기의 내부에 있는 급박한 대립의 고통으로부터 탈출”하여 구원을 받는 방법을 설명하고 있다. 니체는 형이상학적으로 해석된 두 예술 충동, 즉 디오니소스적인 것과 아폴로적인 것의 대립이 지양되고 비극 안에서 통일로 나아가, ‘형이상학적 위안의 예술’을 만들어내었다고 한다.

그대의 예술가에 대한 형이상학에 나타나있는 것 이상으로 <현재>, <현실>, <근대 이념>에 대해서 더 깊은 증오심이 나타날 수 있는 곳이 있을까? 그대의 예술가에 대한 형이상학은 <현재>보다 無를, 악마를 더 잘 믿고 있지 않은가? (.....)

이러한 문화의 비극적 인간이\_하나의 새로운 예술, 즉 <형이상학적 위안의 예술> (.....) 차안(此岸)의 위로의 예술로부터 배워야한다.<sup>59)</sup>

이 형이상학적 위안은 모든 진정한 비극이 우리를 해방시켜주는 수단, 즉 사물의 근저에 놓여있는 삶의 현상들이 끊임없이 변화하는 속에서도 불멸의 힘을 지닌 채 즐거워한다는 위안이다.<sup>60)</sup> 즉 삶이 갖는 부단한 변화 속에서 소멸할 수밖에 없는 개체들이 슬픈 몰락의 순간에도 예술 행위를 통해 사물의 근저에 놓여있는 자신의 고유함은 불멸한다

59) Nietzsche(김대경 역), pp.32-33

60) -----, p.63

는 것에서 기쁨을 느끼는 삶에 대한 의지를 말한다. 따라서 예술은 삶을 긍정하는 고유한 형이상학적 행위가 된다. 바로 이 점에서 진리에 대한 철학의 입장은 세계에 대한 반-형이상학적 견해를 가지는 반면에, 예술은 세계를 형이상학적 시각으로 바라본다.<sup>61)</sup>

예술은 삶을 가능하게 하는 위대한 형성자요, 삶의 위대한 유혹자요, 삶의 위대한 자극제이다.

예술은 삶의 부정에의 모든 의지에 대한 비할 데 없이 탁월한 대항력에 다름아니다. (.....)

예술은 인식자의 구원 - 생존의 무시무시하고 의심스러운 성격을 바라보고 응시하고자 의욕하는 자의, 비극적인 인식자의 구원에 다름아니다.

예술은 행위자의 구원 - 생존의 무시무시하고 의심스러운 성격을 응시할 뿐만 아니라 그것을 생활하고, 생활하고자 의욕하는 자의 비극적, 전투적 구원에 다름아니다 - 고뇌가 의욕되고 변모되고 신격화되는 바의 고뇌가 커다란 희열의 한 형식인 바의 상태로 나아가는 길에 다름아니다 (.....)

**삶의 본래적 과제로서의 예술, 삶의 형이상학적 활동으로서의 예술....<sup>62)</sup>**

삶의 형이상학적 활동으로서의 예술은 하나의 새로운 예술, 즉 형이상학적 위안의 예술이 되는 것이다.

데 키리코가 <형이상학 예술에 관해>라는 텍스트 속에서 새로운 예술에 대해 설명하기를, 마치 자연의 법칙처럼, 니체식의 '동일자의 영원 회귀'처럼, 인간 정신의 운명적 상황은 떠남과 회귀 그리고 재

61) Nietzsche, F.(trans. Walter Kaufmann), *The Will to Power*, Vintage Books, New York, 1968. p.539 "An anti-metaphysical view of the world-Yes, but an artistic one."

62) Nietzsche,(강수남 역), *권력에의 의지*, 청하, 서울, 2001. pp.504-505

생을 따르듯이 그것이 탄생된다고 한다. 그리하여 새로운 예술이 재생을 따르는 것이어서, 이런 회귀현상에는 이전 시대의 징후가 보일 수도 있지만, 그것이 과거의 잔재도 아니며 인본주의적인 것도 아니라고 한다.

인간의 생애 초기에는 신화, 전설, 놀라운 것, 기괴한 것, 설명할 수 없는 것을 사랑하며, 거기서 피난처를 찾지만, 성숙하게 되면 이 원초적 이미지를 세련되게 만들어 정신의 경험에 따른 모델로 변형시켜 자신의 이야기를 적기 시작한다. 이것이 당시의 유럽적 문화 상황, 즉 너무도 많은 문명의 거대한 무게와 너무나 많은 정신적 경험이 가득 차서 물러날 수밖에 없는 상황을 인식하고 오히려 다시 신화적인 불안의 예술과 닮은 예술을 운명적으로 만들어내야만 하는 이유가 된다. 이 예술은 단지 특별한 감수성과 명철함을 지닌 몇몇 개인들의 노력으로 보다 더 높은 것으로부터 정신적 가치들의 다양한 양상들 안에서 다양한 형태와 아주 복잡한 예술이 탄생하게 된다.

바로 이런 상황적 맥락 속에서 새로운 예술이 탄생하는 필연성이 존재한다. 이 새로운 예술이 형이상학 예술이다. 특히 형이상학 예술은 운명적으로 신화적인 불안의 예술과 닮아야 한다. 그리고 형이상학적 위안을 줄 수 있는 예술이 되어야 한다. 따라서 데 키리코는 초물리학적(hyperphysique) 지성을 갖고 태어난 형이상학자들이 어떠한 새로운 세계들, 알지 못했던 서정성이 용솟음치는 것들, 즉 도시들, 사물들, 기념물들, 가구들, 기계들에서 그리고 과학이나 산업의 도구들에서 환상적인 양상을 깨뜨리는 예술의 위대한 신비에 접근할 수 있었으며, 위안을 주는 서정성을 더 잘 느낄 수 있는 이 새로운 회화를 “내가 형이상학 회화라고 명명” 했다.<sup>63)</sup>고 공언했다.

---

63) De Chirico, 'Art Métaphysique et Sciences Occultes', *De Chirico*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983. p.249

니체의 예술에 대한 이해는 반 니힐리즘적 운동으로써, 진리보다 더욱 가치가 있는 것으로 보고, 예술을 가치에 대한 새로운 원칙의 토대로서 세우고 있다. 데 키리코가 이러한 니체의 사상의 본질과 시적 양상을 이해하고, 그 니체적 방법을 자신의 회화적 이미지로 만들어내면서, 자신의 새로운 예술을 형이상학 예술이라 부르는 것은 당연한 수순을 밟는 것이다.

### C. 형이상학 회화의 의미

데 키리코는 미래 회화의 목적은 무엇인가라는 질문에 시, 음악 그리고 철학과 같은 그림이어야 한다고 대답한다. 다시 말해 미래 회화는 이전에 알지 못한 느낌을 창조하는 것으로, 이전의 회화에서 받아들여진 모든 것과 주제 및 의인화된 표현을 제거하고 모든 것을 사물의 특성으로 보는 니체적인 방법을 회화에 적용해서 그림으로 보여주는 것이다. 이것이 ‘형이상학 회화’이다. 그렇다면 이 ‘형이상학적’이란 무엇을 의미하는가? 이것의 의미는 니체와 쇼펜하우어 그리고 바이닝거가 각각 다르게 정의하고 있는 ‘형이상학’을 데 키리코 자신의 의도에 맞게 재해석한 것이다. 그리고 그렇게 재해석한 형이상학이 데 키리코의 그림에 적용이 되어 ‘형이상학 회화’의 의미를 규정하고 있다.

데 키리코가 시도하고 있는 니체적 해석에 의하면, ‘형이상학 회화’는 삶의 형이상학적 활동으로서의 회화이다. 그리고 이 형이상학 회화가 나올 수 있는 계기는 쇼펜하우어적인 의미의 ‘계시’가 된다. 또한 바이닝거적인 해석으로 다시 본다면, ‘형이상학 회화’의 ‘형이상학’(metaphysics)은 ‘초 물리학’(meta-physics)의 의미를 지니고 있다. 그리하여 이 모든 것이 데 키리코 자신의 ‘형이상학’의 개념에 녹아들어 새로운 ‘형이상학 회화’의 의미를 만들어내고 있다.

이와 같은 과정을 구체적으로 본다면, 우선 데 키리코가 쇼펜하우어의 『부록과 추가』에 정의되어 있는 계시의 원칙을 자신의 말로 수정하여 형이상학 회화의 계시의 원칙으로 삼고 있다. 데 키리코는 “잠시 동안 세계와 사물들에서 고립되어 사물을 인식할 때, 가장 평범한 사물들의 진정한 본질을 알게 되는 것, 즉 삶의 논리적인 소리에서 벗어나 우리에게 알지 못했던 관점을 열어주는 것, 이것이 형이상학 회화의 계시의 원칙”이라고 말하고 있다. 이러한 점에서 사물의 인식에 대한 관점을 전환시킬 필요성에 대해 역설하고 있다.

신비스런 사물들은 너무나 짧은 우리의 시각이 그들을 구별하도록 하거나 너무나 불완전한 우리의 감각이 그들을 느끼도록 강요함이 없이, 매순간 우리의 주위에 있었던 것이다, 그리고 우리는 그것들이 존재한다는 것을 의심조차 하지 않았던 순간에 그 사물들 세계의 양상들이 갑자기 나타날 때, 우리에게는 잊을 수 없는 경험이 된다. 그들의 들리지 않는 부르짖음은 아주 가까이에서 나왔지만 (...) 삶의 논리적인 소리에 익숙해진 인간의 귀가 아주 드물게만 들을 수 있을 뿐이다. ... 우리가 알지 못했던 관점들을 열어주는 사물의 인식은 마치 가뭄의 시기에 무엇이 떨어지지 않을 만큼 저수지를 채우는 것처럼 우리의 내적 저장소에 소중한 것을 채운다. 64)

그리고 사물들의 형이상학적 내용을 나타내기 위해 사물이 갖는 뉘앙스를 강조해야 한다. 모든 사물들은 그 자체로 가치를 지니고 있다. 형이상학적 특질이 강조되고 있는 사물의 가치는 어떤 각도 아래서 그리고 어떤 방식으로 보아질 때 얻어진다. 65)

---

64) De Chirico(1983), 'Quelques perspectives sur mon art'. p.254

이와 같이 가장 평범한 사물들의 진정한 본질을 안다는 것, 그것은 바이닝거가 ‘보편적 상징주의’라고 부르던 것이다. 즉 ‘전체성 안에 있는 개별적인 모든 사물의 의미가 중요하며, 각각의 사물이 나타내고 있는 개념’을 안다는 것이다. 바이닝거는 바로 이것을 ‘형이상학’ 혹은 ‘초 물리학’(meta-physics)이라고 불렀다. 이것은 우리의 논리적 사고와 관점으로 볼 때, 우리의 주위에 늘 함께 있어서 존재한다는 것조차도 의식하지 못했던 사물들이 ‘다른 각도 아래서’, ‘어떤 방식으로’ 보게 되자 우리가 알지 못했던 관점들이 열려, 그 사물들이 그 자체의 가치로 갖고 있던 형이상학적 특질을 갑자기 알게 되는 인식을 말하는 것이다. 그리고 이것이 곧 데 키리코가 세 철학자들로부터 나름대로 해석했던 사물들 안에 내재된 형이상학적 양상이다. 이러한 형이상학적 양상이 사물 속에 있음을 밝히고 있는 내용은 1909년 첫 번째 로마여행 중에 갖게 된 첫 게시의 일화를 소개하는 글에서 나타나는데, 거기서 사물 속에 들어있는 수수께끼와 그것을 표현하는 방법에 대해 적고 있다.<sup>65)</sup>

그가 니체의 작품을 읽은 후, 로마로 여행을 하는 동안 이상하고 알 수 없는 고독한 사물들이 그림으로 표현될 수 있음을 깨닫게 되었으며, 이 세계의 고독한 사물들이 때때로 이야기하는 언어를 알아듣기 위해서는 사물의 인식에 대한 관점을 전환시킬 필요가 있다는 사실을 확인하게 되었다. 그러기 위해서는 예민한 감수성이 필요하다. 그리고 그 사물의 수수께끼를 깨닫기 위해서는 지금까지 친숙한 내용이 되어 왔던 것, 즉 주제나 이념 그리고 모든 생각이나 상징을 제거하고, 인간적인 논리의 관점에서는 아무런 의미를 갖지 않으면서, 가장 심오하고 신비스러운 ‘구석’만을, 즉 가장 내밀한 부분만을 보이게 해야 한다.

65) DE Chirico(1919), (1981), p.81

66) De Chirico(1911-1915), Soby(1954). pp.244-246

그렇게 할 때, 사물의 일상적 모습 속에 감추어져 있던 형이상학적 양상을 알게 되는 것이다.

데 키리코는 사물들의 형이상학적 양상을 설명하기 위해 사물이 가진 두 가지 양상을 비교하고 있다. 하나는 일상적인 것이며 다른 하나는 형이상학적인 것으로, 이 일상적인 양상은 일반 사람들이 자주 보는 것이지만, 형이상학적 양상은 명철하고 추상적인 순간에 극히 드문 몇 사람만이 볼 수 있는 것이라고 데 키리코는 구분하고 있다. 그는 형이상학적인 양상은 마치 태양광선으로는 꿰뚫어 볼 수 없으나 엑스레이 광선과 같은 강력한 인위적인 광선 아래서 나타나는 어떤 물체와 같다는 비유로 설명하고 있다. 따라서 이렇게 사물들의 형이상학적 양상을 드러내는 그림이 ‘형이상학 회화’인 것이다. 형이상학 회화의 특징들을 설명하기 위한 엑스레이(X-ray)광선의 비유는 그림 전체가 기호체계로 이루어지는 1914년대 그림들에서 하나의 기호, 즉 'X'로 나타났다.(도 69)

데 키리코가 말하고 있는 사물의 ‘형이상학적인’ 양상이란 니체가 인간적인 논리의 관점에서는 무의미하게 보이는 사물들의 배열이 “결코 이전에는 한번도 마주친 적이 없는 것들이 갑자기 병치되고 서로서로를 조명하여 주고 이해해 주는 것”<sup>67)</sup>처럼 말하고 있는 것을 그대로 재현시킨 것 같다. 또한 이것은 니체가 언어로 건축된 개념을 해체시키는 작업의 묘사와 비슷하다. 그리고 이런 묘사는 데 키리코의 1915년에서 1917년 사이의 <형이상학적 실내>의 시리즈에서 나타난 구성요소들과 흡사한 모습을 갖고 있다. (도 30-33)

개념의 거대한 들보와 관자들은 자유로워진 지성이 자신의  
가장 모험적인 예술작품에 사용할 수 있는 구조물이며 장난

67) Nietzsche(김태현 역), *이 사람을 보라*, 청하, 서울, 1982. p.246

감일 뿐이다. 그가 이 건축물을 부셔서 뒤섞어 놓은 다음, 다시 가장 낮은 것들을 짝짓고 가장 가까운 것들은 떼어놓는 방식으로 역설적으로 결합시킨다.<sup>68)</sup>

만약 사물들을 이렇게 결합시켜 배열한다면, 그 사물들은 본래의 의미가 해체되어버린 채, 사물들은 하나의 은유적 기호들이 되어버린다. 이렇게 은유적 기호들의 구문론이나 체계 같은 회화가 된다면, 그것은 데 키리코의 형이상학 회화가 되는 것이다. 그리고 데 키리코가 ‘형이상학 회화’라 지칭하는 것은 특히 수수께끼 같은 느낌들로 그려진 그림들이다. 데 키리코는 어떤 사건을 목격했을 때, 직관적으로 드러나는 구성들과 애매한 감정이 일어나게 하는 신비스러운 풍이 그의 화면에서 유지되는 분위기를 ‘수수께끼’라 부른다.<sup>69)</sup> 그렇다면, 형이상학 회화의 정의는 수수께끼의 느낌과 감동을 지닌 은유적 기호들의 체계 같은 회화라고 할 수 있겠다.

데 키리코는 <형이상학 예술과 신비과학>에서 좀 더 구체적으로 형이상학 예술의 의미를 말하고 있다. 그에 의하면 형이상학 예술가들은 반 인본주의적 구체책에 의한 인본주의적 입장, 즉 모든 탐색과 시도에서 오직 인간만을 보는 오류와 싸우고 있다는 것이다. 데 키리코의 이런 입장은 오토 바이닝거의 동물-인간의 입장이라는 반 인본주의적인 발상과 맥을 같이하고 있으며, 니체의 관점주의적 사상도 역시 반 인본주의적 입장을 취한다는 점에서 공통점을 이루고 있다. 이런 맥락에서 이들이 갖는 공통점은 사물에 대한 그들의 입장이다. 데 키리코는 “몇몇 진정한 형이상학자들이 도시들, 사물들, 기념물들, 가구들, 기계들에서 ‘영

---

68) Nietzsche, (이진우 역), ‘비도덕적 의미에서의 진리와 거짓에 관하여’, 유고(1870-1873), 책 세상, 서울, 2001. p.459

69) Baldacci, Paolo, Giorgio de Chirico, Betraying the Muse, De Chirico and the Surrealists, Paolo Baldacci, New York · Milano, 1994. p.14

적인 것'을 불러내는 것, 즉 환상적인 양상을 꿰뚫는다. 이 새로운 회화를 형이상학 회화라고 명명했던 것에서 위안<sup>70)</sup>을 주는 서정성을 더 잘 느낄 수 있다고 한다. 이 글 속에 나타난 표현의 출처는 니체의 “형이상학적 위안의 예술”에서 나왔음을 알 수가 있다.

데 키리코의 ‘형이상학 회화’의 어원은 니체에게서 왔음을 앞서 살펴봐왔지만, ‘형이상학적’(metaphysical) 회화의 의미는 쇼펜하우어, 니체 그리고 바이닝거로부터 파생되었다. 그리고 데 키리코는 그것을 나름대로 자신의 미학에 맞추고 있다. ‘형이상학’이라는 단어가 데 키리코의 글을 통해 처음 나타난 것은 1911년이다. 그의 글에서 언급한 텍스트는 쇼펜하우어의 『부록과 추가』(1851)이며 그 책에 형이상학에 대한 설명이 나온다.

나는 다른 의미에서 형이상학을 설명한다. 그것은 대부분 본래의 의미와 일치한다. 이것에 의해서 나는 세계에 대한 우리의 얇은 겉코 단순한 현상에 제한되는 것이 아니라는 사실을 주장할 수 있다. 우리는 확실히 세계의 내밀한 본질의 의식에 대한 것을 이야기 하고 있다.

그리고 쇼펜하우어는 예술은 형태를 통해 형이상학을 재창조한다고 했다. 그의 설명은 데 키리코의 형이상학을 위한 체계적인 바탕을 제공하

---

70) 이 위안이 갖는 의미는 니체에게나 데 키리코에게 ‘형이상학적 위안’이라는 의미를 지니고 있다. 그러나 니체의 『비극의 탄생』에서는 위로라는 단어가 이중적 의미를 지니고 있다. 우선 <위로되어>, <형이상학적으로 위로되어>는, 요컨대 “낭만주의자들처럼 <기독교적으로> 끝나버린다는 것은 몹시 있을 법한 일이다. 그러나 ..... 그대들은 차안(此岸)의 위로의 예술부터 배워야 한다.”는 말 속에 하나의 의미가 내포되어있다. (니체의 비극의 탄생, 김 대경 역, 1998, p. 33.) 또 다른 의미로는 결국 니체의 ‘형이상학적 위안’이란 모든 진정한 비극이 우리를 해방시켜주는 수단이라는 것, 즉 사물의 근저에 놓여 있는 삶은 현상들이 끊임없이 변화하는 속에서도 불멸의 힘을 지닌 채 즐거워한다는 위안이다. p.63. 따라서 이런 문화의 비극적 인간이 하나의 새로운 예술을 만들었을 때 그것은 ‘형이상학적 위안의 예술’이 되는 것이다. 그러나 니체는 그 후 ‘위안’이라는 말에서 멀어지고 거리를 취하게 된다.

게 된다.<sup>71)</sup>

한편 니체는 예술을 인간의 고유한 <형이상학적> 행위로 정의한다. 니체의 형이상학이 전통적 형이상학과 구별되는 것은 니체의 힘에의 의지와 진리 개념이 지식으로 모아지지 않고 예술로 모아지기 때문이다. 니체는 <다섯 가지의 예술의 본질>에서 예술을 가치에 대한 새로운 원칙의 토대라고 하고, 『힘에의 의지』에서 “예술가라는 현상이 가장 명료하다”고 한다. 예술가가 된다는 것은 무엇인가 생산할 수 있다는 것, 즉 존재(being) 속에 지금까지 존재하지 않았던 것을 구축할 수 있다는 것이다. 따라서 니체는 예술의 본질을 작품이나 그것의 수용에서 찾는 것이 아니라, 작품 생산자로서의 예술가 속에서 찾는다. 예술은 예술가가 힘에 대한 의지의 새로운 형태를 창조하는 것 속에 있으며, 어떤 창조도 그것이 존재(being) 안에서 힘에 대한 의지의 새 형태를 생산하는 예술이다. 그러므로 예술은 진리보다 더 가치가 있는 ‘형이상학적’ 행위가 되는 것이다.

이에 반해 바이닝거의 형이상학에 관한 설명은 기존의 관념뿐만 아니라 니체나 쇼펜하우어와도 다르다. 그의 탐구 방법은 내성적-심리학적 방법(introspective-psychological method)으로, 바이닝거의 형이상학은 보편적 상징주의라 불릴 수 있는 것이다. 즉 그의 방법은 전체성 안에 있는 개별적인 모든 사물의 의미가 중요하므로, 각각의 사물이 나타내고 있는 개념을 밝히는 것이다. 즉 사물들의 더 깊은 의미를 글자 그대로의 의미에서 명확하게 드러내려는 것이다. 이것이 형이상학이다. 이 형이상학은 초물리학(metaphysics)인데, 그것은 초화학(metachemistry), 초생물학(metabiology), 초수학(metamathematics), 초역사학(metahistory)과 같은 문맥의 의미를 갖게 된다.

바이닝거의 생각의 기반은 인간이 소우주라는 이론이다. 왜냐면 세

---

71) De`Sanna(1988). pp.11-12

계의 체계는 인간의 체계와 동일하기 때문이다. 자연 내에 있는 모든 존재의 형태는 인간 안에 있는 한 특징과 부합되고, 인간 안에 있는 모든 가능성은 자연 안에 있는 어떤 것과 부합된다. 그래서 자연은, 즉 자연 안에 있는 감각에 기인하거나 느낄 수 있는 모든 것은 인간 ‘안에’ 있는 심리학 범주를 통해 ‘해석되어지고’ 그들에게 하나의 상징으로서 여겨진다.

외적 세계의 오브제들에서 우리는 외관들(appearances)만 가지지, 그들이 ‘사물 자체들’은 아닌 것이다. 이렇게 느낄 수 있는 외관은 물리적 현상인 것처럼 정신적 현상은 단지 외관일 뿐이다. 그러나 더 나아가 정신적 현상은 물리적 현상보다 더욱 실재성(reality)을 가지고 있다.

자연 안에 있는 사물들은 ‘의미들’을 지녀야한다. 마음이 가장 보편적인 사람<sup>72)</sup>은 세계의 모든 것 속에 있는 의미를 발견해야만 하며, 또한 상호적으로 그 자신의 심리학이 그 밖의 모든 것 속에서 의미심장하게 반영된 것을 발견해야 한다. 모든 것은 상징적 의미를 갖고 있다. 이것은 우주의 의미심장함을 완전하게 만든다. 이것이 일종의 ‘형이상학’이 되는데, 왜냐하면 적어도 모든 것이 함축하는 특성을 우리에게 말하고자 하기 때문이다.<sup>73)</sup>

따라서 바이닝거가 말하는 ‘형이상학’은 사물들의 형이상학적 심리학이 된다. 니체 역시 “형이상학은 단지 지나가는 것이 아니라 역사적이고 심리학적인 특징을 이해하는 것이다”라고 한다. 그렇다면 형이상학 예술은 사물이나 존재에 내재된 심리학적 특징을 이해하고 표현하는 것으로 요약될 수 있다.

이 세 철학자의 ‘형이상학’에 대한 개념은 종합적으로 데 키리코의

---

72) 바이닝거는 이들을 ‘천재’라고 한다.

73) Weininger, Otto, (trans. Steven Burns), *On The Last Thing*, (1904-1907), The Edwin Mellen Press, Lewiston, New York, 2001. pp.96-98

<형이상학>의 개념에 용해되어 그 자신만의 예술 세계를 만들어내고 있다. 그는 비물질적인 형태의 존재 가능성, 즉 무형의 실체와 영기로 형성된 카(khâ)가 있다고 생각하고, 그것의 존재가 그림으로 그려지는 은유적 기호들을 의인화한다고 생각한다. 바로 그것이 극-물질적인(extra-matérielle), 즉 형이상학적(métaphysique)인 양상이 되는 것이다.

그러므로 데 키리코의 표현에 따르자면, “우리를 둘러싸고 있는 사물들의 초물질화(hypermatisation)가 우리를 미지의 영역으로 이끌어가는 현상을 떨리는 호기심으로 바라보며 행복을 느끼는 것을 형이상학적 황홀경”이라고 한다.<sup>74)</sup> 이 황홀경은 그리스 원시 비극에서 원시 합창단들이 경험하는 <디오니소스적 상태의 황홀경>과 유사한데, 그것은 삶의 일상적 구속과 한계를 파괴시켜 버린다.<sup>75)</sup>

데 키리코는 이러한 형이상학 회화를 만들기 위해 현대 예술가들은 사물의 중심에서 발견된 형이상학적 능력을 계획적으로 유도해내 활용하면서 과장시키기도 해야 한다고 말한다. 우선 사물의 중심에서 발견할 수 있는 심리학적 특징을 이해하고 그 의미를 발견하면서, 그 안에 있는 ‘카’, 즉 사물의 영이 있음을 알아야 한다. ‘카’가 있는 사물은 이제 단순히 물질적인 것이 아니라 초-물질적인 것, 극-물질적인 것이 된다. 이것은 사물들의 형이상학적 양상에 내재되어있는 것이다. 이러한 사물들의 형이상학적 양상은 일상의 논리적 맥락이나 인간의 논리적 관점, 즉 이성 중심적 관점에서 벗어나, 지금까지 알아왔던 사물과 관련된 내용이나 의미 혹은 주제들을 제거시키고 가장 신비스럽고 내밀한 ‘구석’만을 보고자 할 때 드러나는 수수께끼가 느껴지는 그림을 그릴 수 있게 한다. 이것이 바로 형이상학 회화인 것이다.

---

74) De Chirico, 'Art Métaphysique et Science Occultes'(1919), DE CHIRICO, Centre Georges Pompidou, Paris Musée National d'Art Moderne, 1983, Paris. p.249

75) 그 상태가 지속되는 동안 일종의 혼수상태에 빠질 수 있는 요소를 그 속에 내포하고 있다.

데 키리코가 미래 회화의 목적은 시, 음악, 철학과 같은 그림이어야 한다고 할 때, 형이상학적 심리학의 직관에 의해서 형이상학적 힘과 특질을 가진 회화를 만드는 것이 데 키리코의 궁극적인 목적이었는가라는 의문이 생긴다. 이 질문에 관해 본 논문은 두 가지 방향의 해답을 가정해 본다. 하나는 그의 예술 속에 내재된 근본적인 주제로서, 디오니소스적 예술 충동과 아폴로적 예술 충동의 대립 속에서 얻게 된 형이상학적 위안의 예술을 만들어내려는 것이다. 또 다른 하나는 그가 의식을 했던 하지 못했던 간에, 데 키리코가 니체의 글쓰기와 은유의 양식 그리고 관점주의에 관한 흐름을 따랐을 때 필연적으로 따라오게 되는 것인데, 그것은 전통적인 서구의 형이상학적 가치의 전도이자 주체성의 해체이다. 이 문제는 니체의 관점주의와 데 키리코의 시각적 원근법의 비교를 통해 살펴볼 것이다.

두 예술 충동에 관한 데 키리코의 의도는 조형미술 속에서 아폴로적인 조형예술의 특징이 되는 ‘현상의 영원성’을 미(美)를 통해 찬미함으로써 인간 개개인들의 삶과 고뇌를 극복하려는 것이 아니었다. 데 키리코가 그의 캔버스에서 시도하고 있는 것은 니체가 디오니소스적 예술이 아폴로적 예술에 미칠 수 있는 영향에 대해 말하고 있는 바를 적용시키려는 것이었다. 즉 디오니소스적 보편성을 ‘비유의 형식으로 관조’할 수 있게 하는 것이다. 구체적으로 말해, 디오니소스적 지혜의 상징적 표현을 ‘비극적인 것’이라는 개념 속에서 찾아 무대(형상)의 언어(language of the scene)로 재현함으로써, ‘비극적인 것’에 대해 ‘형이상학적 기쁨’을 느끼게 하는 것이다. 왜냐하면 ‘비극적인 것’이 형이상학적 위안을 통해 우리를 해방시켜주기 때문이다. 이 형이상학적 위안이란, (개체들의 슬픈 몰락을 준비하는 현상 속에서가 아니라), 사물의 근저에 놓여 있는 삶이 끊임없이 변화하는 현상들 속에서도 사라지지 않고 불멸의 힘을 가졌기에 즐거워할 수 있다는 위안이다. 바로 이 형이상학적 위안은 디오니소

스적 예술에서 나올 수 있다. 디오니소스적 예술은 <개별화의 원리>의 배후에 있어, 모든 현상의 피안에 존재하며 어떠한 파괴에도 굴복하지 않는 영원한 생명을 표현하는 예술인 것이다.

그러므로 디오니소스적 예술은 비유의 세계, 비유적 형상의 세계를 통해 사물의 가장 깊은 핵심의 길을 열리게 하여 ‘형이상학적 위안’의 예술이 되게 하는 것이다.

#### D. 형이상학 회화의 미학

데 키리코는 1919년 《발로리 플라스티치》의 첫 번째와 네 번째 그리고 다섯 번째 호에 걸쳐 <형이상학 예술에 관하여>라는 제목 아래 <새로운 예술>, <광기와 예술>, <영원한 기호들>, <형이상학적 미학>에 관한 글들을 발표했다. 그는 이 글 속에서 카를로 카라(Carlo Carrà)가 『형이상학 회화』(Pittura Metafisica)라는 제목으로 글 모음집을 발간한 것<sup>76)</sup>에 대해 자신이 형이상학 회화의 본원(本源)이자 고유한 사상가임을 밝히기 위해 형이상학 회화에 대한 개념을 비교적 분명하게 밝히고 있다. 이 글들 속에서 밝히고자 하는 ‘형이상학적 미학’은 1910년대로부터 적어왔던 데 키리코의 텍스트들 속에 내재된 내용이지만, 그는 이 제목 아래 좀 더 분명하게 그의 미학적 입장을 밝히고 있다. 데 키리코는 자신의 미학에 관한 견해를 밝히는 글에서 ‘형이상학적’이라는 말이 ‘미학적’이라는 말과 대체할 수 있는 어휘임을 암시하고 있다. 예컨대 그는 <나의 예술에 관한 몇 가지 관점들>에서 기념비 조각상의 설치 문제에 대해 논하면서, “사실 아주 높은 받침대

76) Poli(1998). p.66. Carlo Carrà는 형이상학 학파가 결성된 지 몇 년 후, <Pittura Metafisica>에서 그 자신 혼자서 성공적인 정의를 했다고 주장하려고 애를 썼다. 그러나 공식적으로 데 키리코의 회화를 “이상한 형이상학 회화들”로써 정의를 한 것은 1913년 아폴리네르였다.

위에 조각상을 놓는 것과 그것을 높은 기둥 위에 두는 것은 미학적으로, 다시 말해 내 표현대로 말해서 형이상학적으로 중대한 실수이다.”<sup>77)</sup>라고 말하고 있다. 그러므로 <형이상학적 미학>에서 언급하고 있는 ‘형이상학’이라는 표현 속에는 이미 미학이라는 말이 내재되어 있다.

이 미학의 사상적 형성 배경에는 니체와 쇼펜하우어 그리고 바이닝거와 같은 독일 철학자들의 사상들이 뒷받침되고 있음을 알 수가 있다. 그리고 졸레 데 산나는 레싱의 형식적 방법론에 독일 철학과 심리학을 바탕으로 한 정신주의적이자 형식주의적 관점에서, 그리고 당시 독일 미학의 주된 관심을 이루던 전체적인 창조적 체계(edifice)의 맥락에서 데 키리코가 그의 미학을 형성하고 있다는 견해를 보여주고 있다.

<형이상학적 미학>이라는 소제목 아래 쓰여진 그의 글은 이와 같은 생각들이 정리되어있다. 그는 형이상학적 미학이 표현된 ‘형이상학적 알파벳의 기호’로, 건축의 형이상학과 기하학적 형이상학을 나누고 있다. 데 키리코는 “형이상학적 미학의 첫 번째 토대는 도시의 구성 속에, 집들, 광장들, 정원들, 그리고 공공도로, 현관과 철도역 등의 건축 형태 속에 있다”라고 했다. 그리고 이 건축 형태 속에는 본 논문에서 주제로 삼고 있는 다 시점 원근법의 기본을 이루는 선 원근법으로 표현되어있다. 이것은 앞 장에서 언급했던 <옛 그림 속에 있는 건축술의 의미>에서도 분명하게 나타나있다.

현대 회화들은 건축의 의미를 잃어버렸다. 한 명이나 그룹의 인물들, 에피소드나 역사적 드라마를 동반하는 그 구성은 원

---

77) De Chirico, Giorgio, 'Quelques perspectives sur mon art', *Giorgio de Chirico*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983. p.253

근법 법칙을 연구해서 완벽하게 습득하면서 진지한 열정을 갖고 적용하던 옛 선인들의 위대한 몰두에서 나온 것이다.<sup>78)</sup>

물론 이 글은 데 키리코가 고전주의적 회화의 경향으로 전환한 이후에 쓴 글이지만, 기본적으로 데 키리코가 건축의 의미와 원근법의 의미를 서로 겹쳐 사용하고 있음을 확인할 수가 있다. 또한 그는 <쿠르베>라는 제목의 에세이에서 원근법과 형이상학과의 관련성을 분명히 밝히고 있다.

리얼리티의 의미는 항상 예술작품과 연결된다. 리얼리티의 의미가 깊어지면 질수록, 작품의 시적이고 낭만적인 의미는 더 많아질 것이다. 원근법의 신비스런 법칙들과 이유들은 그러한 사실들을 좌우한다. 원근법과 형이상학 사이에 교란시키는(disturbing) 관계가 존재한다는 것을 누가 부정할 수 있겠는가?<sup>79)</sup>

따라서 데 키리코에게 있어 건축 혹은 건축술적 형태와 원근법의 법칙 그리고 형이상학 사이에는 긴밀한 관계가 있음을 알 수가 있다. 이러한 관계는 본 논문의 주요 쟁점을 이루고 있는 요지와 연관이 된다.

다시 그의 <형이상학적 미학>의 요지로 돌아가면, 그 건축의 형태는 그리스의 건축 형태와 연결되며, 그것은 니체의 <비극의 탄생>에서 나오는 그리스 극장의 건축형태와 연결됨을 알 수가 있다.

---

78) De Chirico, Giorgio, 'Le Sens Architectural dans la peinture ancienne', (Valori Plastici, 1929년 5-6월. pp. 59-61), *Les Réalisme 1919-1939*, p.86

79) De Chirico, Giorgio, (trans. John Ashbery), 'Courbet', *Hebdomeros Giorgio de Chirico with Monsieur Dudron's Adventure and other Metaphysical Writings*, Exact Change, Cambridge, 1992. p.238

그리스인들은 그들의 미학적-철학적 의미에 따르면서, 그러한 건축물들에 대한 세심한 힘을 기울였다: 주랑 현관들, 그늘진 산책로, 자연의 엄청난 풍광(호머, 에스킬로스) 앞에 있는 원형극장처럼 마무리한 테라스들; 평온함의 비극.

데 키리코는 그리스인들이 원형 극장(도 45)과 같은 구조를 그들의 미학적-철학적 의미를 따르는 건축물로 지었다고 말하면서, 그리스 건축 형태에서 건축과 미학적 의미가 서로 연결되어 있듯이, 자신의 회화에 나타난 건축적 형태 역시 그의 미학적-철학적 의미와 연결되어있음을 암시하고 있다. 그런데 그가 언급하고 있는 그리스 극장의 형태는 니체의 그리스 극장 형태를 참조하고 있음을 알 수가 있다.

에우리피데스는 극장 속에 앉아서 마치 퇴색한 그림에서 선과 선, 획과 획을 남김없이 관찰하듯이, 자기의 위대한 선구자들의 걸작품을 재인식하는데 여념이 없었다. 그리고 이제, 에스킬로스의 비극의 보다 깊은 비밀을 잘 알고 있는 사람들에게는 하등 이상할 것이 없는 일이 그에게 일어났다. 그는 선 하나, 획 하나마다에서 도시 헤아릴 수 없는 어떤 것을 발견했다. 이것은 사람의 눈을 현혹시킬 정도의 명확성 그리고 배경의 수수께끼 같은 깊이, 아니 그보다도 그 무한성인 것이다.<sup>80)</sup>

관객석이 가운데를 향해 내려가는 반원형 계단식 구조의 극장체계는 자기 주위의 세계를 무시하고 무대를 마음껏 내려다보며 관객이 합창단의 일원이 되었다고 생각하게 된다. 따라서 원시 비극 속의 원시적 단계의 합창단을 디오니

---

80) Nietzsche,(김대경 역), <비극의 탄생>, p.85

소스적 인간의 자기 반영이라고 할 수 있다. 무대위의 세계는 사티로스 합창단이 떠올리는 환영이다. (.....)  
그리스 무대의 형태는 외파로 떨어진 산골짜기를 연상케 한다. 무대의 건축은 산위에서 도취하여 이리저리 돌아다니는 바커스 신자들이 아래로 내려다보고 있다. 81)

니체가 언급하고 있는 그리스 극장 형태의 주 목적은 그 연극을 관람하기도 하고 연극에 참여하기도 하는 ‘관객’<sup>82)</sup>의 몰입과 도취를 끌어내기 위한 구조라는 것이다. 이 점은 마리안느 마틴이 니체의 연극미학과 데 키리코의 ‘연극성’을 연결시키기 위해 지적한 바가 있지만, 마틴은 데 키리코 회화의 구조적인 면과도 이 점이 연결될 수 있다는 것을 간과하고 있다. 사실 데 키리코의 다 시점 원근법의 지배적 시점은 위에서 아래로 내려다보는 ‘overview’의 형식을 취하고 있다. 니체의 그리스 원형극장의 구조에 대한 언급은 관객을 몰입시키려는 연극적 효과를 의도하고 있지만, 그것을 해석하는 데 키리코의 관점은 그 극장이 갖는 구조 그 자체에 관심을 갖고 있다. 데 키리코의 화면은 그 구성이 위에서 아래로 내려다보는 지배적인 시점아래 여러 소실점들이 동시에 공존하게 만들어짐으로써, 마치 ‘바커스의 신자들이 이리저리 다니면서 아래로 내려다보는 것’과 같이, 관객의 눈은 이리저리 옮겨다닐 수밖에 없게끔 만드는 구조를 창조해내고 있는 것이다. 또한 다 시점 원근법을 이루고 있는 건축 구조물의 형태는 화면 구조 속에서 선 하나 하나에서 사람의 눈을 현혹시킬 정도의 명확하게 표현되어 수수께끼 같이 깊어진 배경과 그것의 무한성 속에 재현되고 있다.

데 키리코에 의하면, 이런 유형의 건축물에 대한 훌륭한 예들이

81) -----, p.66

82) 그리스 원시 비극에서는 현재의 개념과 같은 관객은 없었다.

이탈리아에 많이 있다고 한다. 하지만 왜 이런 유형의 건축물이 이탈리아와 관련되는지에 대한 심리적 근원에 대해서는 잘 모르겠다고 하면서, 1910년과 1914년 사이에 그린 그의 그림들 속에 나온 이탈리아 건축의 형이상학에 관한 문제에 대해 생각을 많이 했었다고 고백하고 있다. 그에 의하면, 비 형이상학적 인간은 본능적으로 일종의 건축적 바그너주의에 의해 양감과 높이에 끌리지만, 형이상학적 인간은 무한함에 의해 이끌리는 각도들과 선들의 무서운 양상을 알고 있는 사람들로써 형이상학적 알파벳의 기호들을 알고 있으며, 주랑 아래서, 길모퉁이에서, 방 안에서, 테이블 표면에서, 상자의 양 측면에서 어떠한 기쁨과 고통들이 간혀있는 지를 알고 있다고 한다.

형이상학적 미학의 법칙들 중 또 다른 하나는 표면과 볼륨으로 신중하게 가늠되고 꼼꼼하게 생각되어진 형상의 사용방법이다. 즉 이것은 기하학적 형이상학이라고 분류되는 것으로 오토 바이닝거의 사상과 관련되고 있음이 밝혀진다. 데 키리코는 바이닝거의 글을 직접 인용하면서, 기하학적 형태 속에 함의되어있는 상징적 의미를 제시한다.

(.....) 원의 호는 장식처럼 아름답다. 그것은 완전한 완성을 의미하지 않으며, 마치 세계를 둥글게 둘러싼 미드라르드(midrard) 뱀처럼, 비평가들에게 더 이상 허점을 보이지 않는다.

아치(arch) 안에는 미완성된 어떤 것이 있으며, 완성될 필요가 있고 완성될 수도 있다. 그는 예감하게 내버려둔다. 이런 이유로 고리는 항상 반도덕적 혹은 비도덕적인 어떤 것의 상징이 된다.

이 생각은 데 키리코에게 엄청난 형이상학적 인상을 주어서 주랑 현관

들과 아케이드로 된 입구를 만들게 했다고 고백한다. 그는 사람들이 기하학적 형상 안에서 보다 높은 현실의 상징들을 본다고 하면서, 삼각형의 예를 든다. 예컨대 삼각형은 신지학의 강령 속에서 사용하고 있지만, 그것을 모른다 해도 삼각형을 바라보는 사람에게 불안과 두려움의 인상을 자주 일으킨다고 한다. 그리고 데 키리코는 직각들이 항상 그의 정신을 떠나지 않고 회화적 구성물에서 나타나는 것을 본다고 한다. 이 점에 대한 바이닝거의 견해는 다음과 같다.

사람들은 기하학적인 형태에서 더 높은 실재에 대한 많은 상징들을 감지해왔다. (.....) 예를 들어 삼각형은 여러 시대를 걸쳐 사용되어 왔으며 여전히 오늘날에도 신지학의 교조에서 마술적이거나 신비적인 상징으로써 사용하며 이러한 전통을 모르는 관찰자에게서조차 거의 두려움에 가까운 편지 못한 인상을 종종 불러일으킨다. 사각형은 이러한 특성을 거의 갖고 있지 않다.

원은 공통적으로 가장 완벽하고 대칭적인 평면 형상으로써 특별히 높은 권위를 부여받는다. 원이 고상한 오브제들의 가치가 있는 움직임의 형태라는 이론은 수천 년간 존재해 왔으며, 코페르니쿠스가 등글지만 다른 어떤 것으로써 태양의 주위를 행성들이 움직인다고 생각하게 하는 것을 방해해왔다는 것은 알려져 왔다..... 즉 행성은 원의 형태로 움직여야만 한다는 것, 이 주장은 완벽하고 침착한 균형에 대한 찬양이며 세계가 가장 숭고하다는 것을 표현하는 느낌이다.....

타원형의 움직임은 원의 움직임과 함께 법칙의 엄숙함, 변덕스럽지 않은 위엄을 나누는 것이 아니라, 나의 비평 대상이 되어질 특징들을 나누고 있다. 후퇴하는 운동은 비운

리적인 운동이다.

단한 형상으로써 원과 타원이 아름답지 않다. 원 혹은 타원형의 곡선은 장식처럼 아름다울 수 있다. 그것은 세계의 주위를 뱅뱅 돌려 감고 있는 미드가르트 뱀처럼 더 많은 어떤 것을 붙들 수 없게 완전히 물어버린 것을 의미하지 않는다.

반면 완성된 곡선은 그렇다. 곡선에는 여전히 미완성된 어떤 것, 부족한 어떤 것, 개선될 수 있는 어떤 것이 있고, 그런 것은 여전히 기대를 하게 한다.

그것은 고리가 불멸의 어떤 상징하거나 반도덕적인 것을 상징하는 이유가 된다.<sup>83)</sup>

사실 이와 같은 생각은 18세기 계몽주의에서 나타났으며, 그 생각의 원천은 낭만주의적 사고에 깊이 각인된 사상가였던 야곱 보엠(Jacob Boehme)이다.<sup>84)</sup> 데 키리코는 오토 바이닝거의 책을 뮌헨 시절에 알았는데<sup>85)</sup>, 그는 바이닝거의 책에서 발견된 그런 느낌들에게 구체적인 형태를 갖게 하면서 그의 화면에 바이닝거의 사상을 반영시키고 있다. 바이닝거가 “자연의 책은 수학적 언어, 즉 삼각형, 원, 그리고 다른 기하학적 형상들로 적혀져서 중재자 없이는 이해하는 것조차 불가능하다”<sup>86)</sup>라고 한 것이 데 키리코를 매료시켰다.

---

83) Weininger, Otto, (trans. Steven Burns), *Über die Letzten Dinge (1904/1907), (The Last Things)*, The Edwin Mellen Press, Lewiston, Queenston, Lampeter, 2001. pp.82-87

84) Waldberg, Patrick, 'Giorgio de Chirico: Naissance de la Métaphysique', *Dada et Surréalisme*, Rive Gauche, Production, Paris, 1981. p.21

85) 바이닝거를 언제 알았느냐는 관점은 데 키리코의 그림 해석에 큰 차이점을 남길 수 있다. 데 키리코의 연구자들 중 바이닝거를 뮌헨 시절부터 알게 되었다는 견해와 1917년 이후에 알게 되었다는 견해처럼, 두 가지의 대표적인 의견이 있다.

86) Schmied, Wieland, 'L'art métaphysique de Giorgio de Chirico et Philosophie allemand: Schopenhauer, Nietzsche, Weininger', *Giorgio de Chirico*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983. pp.99-100

데 키리코가 이런 글과 감상을 자신의 작품에서 드러낼 때, 사물들은 기하학적인 관계들 속에서 은유의 체계로 표현되고 있다. 그러한 대표적인 형상은 형이상학 회화의 초기에는 건축이 되며, 1915년 이후에는 기하학적이며 추상적인 형태의 오브제들이 된다. 이 기하학적 형상이 갖는 형이상학 혹은 미학은 드로잉에서 구체적으로 볼 수 있다. <삼각형의 캔버스가 있는 아틀리에>(1915)(도 29)에서는 캔버스의 틀 자체가 삼각형인 <운명의 수수께끼>(도 69-G)의 윗부분을 보여주고 있지만, 특히 주목해야 될 점은 사각형 캔버스 틀의 네 모퉁이 혹은 구석(corner)이 갖는 삼각형의 형태를 의도적으로 강조해서 드로잉을 하고 있다는 것이다. 바로 이런 특성은 그가 ‘구석’이라는 어휘가 주는 느낌과 암시를 중요시하는 은유가 된다. 그리고 구체적으로 표현된 이 구석진 모퉁이의 삼각형 형태는 1916년과 1917년 사이의 작품의 구성에서 지배적인 특징이 된다.

미완성적인 것이기에 예감의 여지를 갖고 있는 아치 형태는 그의 그림에서 아케이드 혹은 아치로 나타나며, 그의 글에서는 아케이드가 갖는 수수께끼 같은 느낌을 자주 언급하고 있다. 특별히 아케이드로 이루어진 건물이 ‘높은 시점을 향해 달려가는’ 원근법으로 표현되었으며, 정오의 뜨거운 햇살을 받아 아케이드 안에는 길은 그림자를 만들고 있는 유형의 그림은 1912년 <시인의 기쁨>(도 9-E)에서부터 시작해서 같은 해 연속적으로 제작된 <무한함의 나른함>(도 14-C), <불안한 아침>(도 18), <우수>(도 9-F) 그리고 그것에 이어 1914년 초반까지 화면의 중심적인 형태와 구조를 이루고 있다. 이와 같은 형태가 주는 느낌을 데 키리코는 1911년과 1912년 사이에 적었던 <화가의 명상>에서 다음과 같이 표현하고 있다.

사람들은 아주 심오함 속에서 그것을 꿰뚫을 때 침묵에

빠져야만 한다. 그때 빛과 그림자, 선과 각도 그리고 부피  
의 전체적인 신비가 이야기를 시작한다.<sup>87)</sup>

연속적인 아치 형태로 이루어진 아케이드를 데 키리코는 로마의 아케이드, 혹은 이탈리아의 건축형태에서 나온 아케이드라고 그의 글 속에서 언급을 하고 있지만, 빌렌트 쉬미트는 그것에 대한 색다른 주장을 하고 있다.<sup>88)</sup> 그는 규칙적이며 연속적인 아치 형태로 이루어진 아케이드의 건축물 형태는 독일의 신고전주의 건축의 영향을 받았다고 주장한다. 사실 이 주장은 신중하게 고려해 볼 만한 가치가 있다. 우선 데 키리코가 아테네에서 다니던 미술아카데미의 건물은 독일의 신고전주의 양식에 깊이 경도되었던 건축가에 의해서 독일식의 신고전주의 양식으로 지어졌던 건물<sup>89)</sup>이었으며, 또한 그가 뮌헨 아카데미 시절 동안 뮌헨과 그 밖의 독일 지역에서 많이 본 것도 신고전주의 건축이었다. 독일 건축가들이 신고전주의와 낭만주의 양식의 혼용으로 지은 건축이 갖는 특징은 지적 순수성을 추구하는 것이었다. 이런 경향은 독일 지역뿐 아니라 유럽 전체에 걸친 19세기의 유행 양식이었는데, 이와 같은 르네상스식의 아케이드의 건물은 파리에서도 볼 수 있었다. 쉬미트가 예증으로서 제시하고 있는 사진(도 40)은 <불안한 아침>(1912년)(도 18), <하루의 수수께끼 1>(1914년 초)(도 13-T), <거리의 신비와 우수>(1914년 봄)(도 17), <시인의 출발>(1914년 봄)(도 13-V)에서 보여지는 급경사의 아케이드 건물과 아주 유사하다.

87) De Chirico, *De Chirico*,(1983). p.248

88) Baldacci,(1997). p.39

89) De Chirico, Giorgio, *Memoire della mia vita*, Da Capo Press, 1944. p.40

그리스의 Polytechnic Academy의 건물은 세 동의 큰 건물로 구성되었는데, 그 건축양식은 당시 아테네에 있는 건물들과 같은 양식, 즉 신고전주의 양식으로 지어져 있었다. 아테네에 있는 신고전주의 양식의 아카데미는 Otto라고 불리며 사실 독일인이었던 첫 번째 왕이 지배 하에 있을 때 그리스에 왔던 독일 건축가가 설계를 했다.

신고전주의 건축 양식이 전형을 이루고 있는 지역은 19세기 이탈리아 통일운동의 주요 도시였던 토리노를 생각할 수 있다. 데 키리코는 <나의 예술에 관한 몇 가지 관점들>에서 1912년부터 1915년까지 그렸던 일련의 모든 그림들에게 영감을 준 것은 토리노라고 말한다. 그 토리노의 매력은 거리와 광장의 기하학적이고 직선으로 된 구성과 주랑 현관들에 의해서 깊이 느껴진다고 하였다. (도 41),(도 42)

하지만 파올로 발다치는 이런 쉬미트의 견해에 대해 확실하다고 말하기는 어렵다고 하면서, 만일 그렇다면 데 키리코가 그 건물을 복제한 것이 되기 때문이다. 실제로 데 키리코의 작업 방식은 어떤 건물이나 사물의 형태를 그릴 때, 그대로 대상을 복제하지 않고 느낌과 개념을 불러일으키기 위해 어떤 요소들을 차용해 와서 그 출처를 모호하게 만드는 특징을 가지고 있다. 이런 점을 감안하면서 독일 신고전주의 양식이나 이탈리아의 19세기 양식 모두에게 공통된 점을 살펴보면, 그들은 이탈리아 르네상스 건축 양식을 토대로 한다는 것이다.

15세기 이탈리아 르네상스 시대 건축 양식은 고대 그리스와 로마 양식의 요소들을 다시 차용하여 발전시킨 것이다. 사실 이탈리아 지역 내에서는 로마 건축의 유산이 그대로 남아있었으며 그것들을 항상 볼 수 있었지만, 단지 15세기에 와서야 고대의 유산을 사용할 수 있는 분위기가 무르익어 가능할 수 있었던 것이다. 15세기 피렌체 공화국과 대중들이 갖는 정신적 경향은 세속적 이상을 추구하면서 명확하고 예민하면서도 자신들에 대해 긍지를 갖는 분위기를 형성했다. 이러한 성향은 고대 로마의 세속적 정신을 재발견할 수 있었고 이것은 건축에서는 비례의 미, 회화에서는 육체의 미가 갖는 세속적 정신 속에 반영이 되었다.<sup>90)</sup>

---

90) Pevsner, Nikolaus, *An Outline of European Architecture*, Penguin Books, Frome and London, 1972. p.175

15세기 예술가들과 후원자들은 로마의 건축과 장식의 형태에서 고대적인 매력에 매료되어 고대 예술의 연구에 전념하게 된다. 이러한 고대 부활의 분위기는 당시의 학자들에게 아주 강한 인상을 주었으며, 이것은 16세기에서 19세기에 이르기까지 영향을 주게 되었다. 이런 점이 19세기에 이르러 예술가들이 로마의 형태와 모티브들의 모방에 주력하게 된 이유가 된다.

이렇게 고대 건축적 요소들을 부활시키기 시작했던 건축가는 부르넬레스키(F. Brunelleschi)와 알베르티(L. B. Alberti)이다. 그러나 이 두 건축가들은 로마의 아치와 아케이드 양식을 해석하는 데에서 의견이 약간 달랐다. 최초로 르네상스 양식으로 지어졌던 건물은 1421년에 지어졌던 부르넬레스키의 <고아원>(도 43)이었다. 이 건물의 주요 특징은 1층의 정면 양식인데, 그것은 섬세한 코린트 주식의 원주들과 반원형 아치로 구성된 열주랑으로, 충분한 태양광선과 따뜻함이 로지아까지 들어오게 했으며, 2층은 조그만한 페디먼트 모양 아래 적당한 크기의 직사각형으로 된 창문이 나있다. 그리고 섬세한 규모의 아키투레이브가 1층과 2층을 나누고 있다.<sup>91)</sup> 이 <고아원> 건물에 사용된 요소들이 바로 고대 로마의 양식으로부터 갖고 온 것이다. 여기서 부르넬레스키가 사용한 아케이드는 둥근 원주 위에 올려진 아치였다. 바로 이 점이 알베르티와 다른 것이다.

알베르티는 그의 『건축론 10서』에서 건물의 외적 미관은 미와 장식으로 이루어지며, 그것의 미는 객관적인 추론에서 나오는 조화로써, ‘건축물의 모든 부분에 일관된 비례체계를 유지한다는 고전주의사상’을 토대로 한 것이며, 그 비례의 핵심(key)은 바로 피타고라스의 음악적 조화 체계였다. 그리고 장식은 건축물에 사용된 돌에서부터 건물안의 모든 것을 포함하는 것이지만, 그 중 제일 중요한 요소로 생각하

---

91) -----, p.177

고 있는 것이 원주이다.

모든 건축물 중에서 가장 중요한 장식은 말할 것도 없이 원주이다.<sup>92)</sup>

그리하여 알베르티는 르네상스의 중요한 구성요소로서 벽면을 다루면서, 특히 원주를 장식의 범주에 넣어 르네상스 건축의 중심적인 문제의 하나로 부각시켰다. 르네상스 시대 건축가이자 이론가로서의 막대한 영향력을 발휘하던 알베르티도 고대 그리스 건축이나 신전 양식에 대해서는 잘 몰랐으므로, 그의 유일한 이론의 안내자는 그리스 건축양식의 유산을 이어받았던 로마 건축양식이었다. 그는 원주로 이루어진 열주랑을 “일렬로 늘어선 원주라는 것은 군데군데가 뚫린 벽면에 지나지 않는다”라고 생각했는데, 이것은 원주를 독립된 조각적 단위로 생각하던 그리스 건축양식과는 정반대되는 생각이었다. 따라서 알베르티는 이 아케이드를 하나의 벽면 양식으로 생각하였으므로 원주로 받쳐지고 있는 아치를 인정하지 않았고, 4각 기둥(Columnae quadrangulae), 즉 벽기둥(pillar)에 의해 지지되어야 한다고 주장했다.(도 44) 따라서 그가 원주를 사용할 때는 원주와 아치 사이에 생기는 모순을 해결하기 위해 직선적인 엔터블래치를 두었고, 아치를 사용할 경우에는 대부분 사각 기둥이나 벽기둥위에 올려놓았다.

원주에 대해 갖고 있는 알베르티의 이런 개념은 그리스 양식을 유산으로 하는 로마적 개념이었고, 이러한 점을 이어받은 계승자는 브라만테(Bramante)<sup>93)</sup>와 팔라디오(Palladio)였다.<sup>94)</sup> 특히 팔라디오는 비트

92) Wittkower, Rudolf(이대암 역), *르네상스 건축의 원리*, 대우 출판사, 서울, 1988. p.77에서 재인용.

Vitruvius(De architectura III, I)는 다음과 같은 말로 쉼고전건축의 원칙을 요약했다. 즉 “비례라고 하는 것은 모든 건물에 있어서 부분 및 전체가 일정 부분의 척도에 따르는 것으로서, 이것으로부터 대칭(symmetry)의 방법이 생기는 것이다.

루비우스와 알베르티의 중요성을 강조하면서 고전적인 법칙의 권위에 기초한 명확함을 건축 설계에 도입하고자 했다. 사실 비투르비우스의 건축이론과 본래적인 고대 그리스와 로마의 건축양식을 16세기 건축양식과 혼용을 시키고 있는 건축가는 팔라디오였다. 그는 다니엘레 바로(Daniele barbaro)와 함께 고대 로마 유적지를 직접 방문하고 측정하여 『고대 로마의 유물』과 『로마 시에 잠자는 성인의 교회, 순례 및 성유물에 관한 기술』을 출간하여 18세기 까지 로마여행의 안내서 역할을 하였으며, 『건축 4서』에서는 고대 로마의 우수성과 위대함에 대한 정보를 알려주었다.<sup>95)</sup>

이상과 같이 고대 그리스-로마 건축양식의 계승자로서의 부르넬레스키와 알베르티 그리고 팔라디오의 건축물에 나타난 열주랑을 데 키리코의 그림에 나타난 열주랑과 비교해본다면, 사각 기둥위에 올려진 아치와 그 위층에 뚫려있는 적당한 크기의 직사각형 창문 형태에서 알베르티의 건축 양식과 유사함을 확인할 수 있다. 하지만 데 키리코의 그림에 나타난 건축물의 모델은 고대 로마 건축물의 양식과 개념을 이어받았던 이들의 르네상스 건축 양식을 후계자들이 응용해서 지어진 건물들이었을 것이라고 추정해볼 수 있다. 그러나 데 키리코 그림의 건축물 양식은 이미 모든 구체적인 장식적 특징들이나 건축 양식이 생략되어 있으며 단지 알베르티가 로마 건축양식의 부분적 요소를 차용하듯이, 데 키리코도 로마의 아케이드 양식을 응용하였다. 데 키리코는 르네상스 풍의 건축물에서 로마 건축의 뚜렷한 특징으로 보이던 아케이드 양식을 반원형 아치형태의 표상으로 보여주고 있다.

그러나 빌랜트 슈미트가 제시하고 있는 이 사진(도 40)은 다른 관

93) 로마에 있는 브라만테의 <템피에토>(도 95)는 데 키리코가 여러 탑들의 변형들에서 사용했던 유사한 모습이 보이기도 한다. 이 역시 그리스 원형신전이 모델이 되었다.

94) -----, pp.76-80

95) -----, pp.116-133

점에서 건물을 해석할 수 있는 여지를 제공한다. 우선 데 키리코의 그림에서 나오는 건축물과 아주 유사한 형태의 건축물을 현실에서 본다면, 관찰자는 실제로 서있는 지점(standpoint)에서 외눈 시점으로 본 경사도, 즉 카메라의 눈으로 본 건물의 실제 경사도를 보여주고 있다. 우리가 실제로 땅 위에서 사진과 같은 건물의 길이와 시점과 경사도를 보고자 한다면, 우리의 시점은 데 키리코의 그림보다 훨씬 낮아지게 됨을 알 수가 있다. 하지만 데 키리코의 그림이 갖는 독창성은 이런 급경사의 원근법이 우리의 시점을 위에서 아래로 내려다보거나 아니면 아주 멀리 무한대를 바라보게 만든다는 것이다.

데 키리코의 형이상학적 미학은 바이닝거가 ‘지적인 과정과 철학적 관념이 드라마의 심오한 구조를 형성한다’고 말했듯이, 기하학적 형태 및 건축의 형태와 그것이 갖는 철학적 관념이나 형이상학적 아이디어-상상력-가 결합되어 심오한 구조를 형성하게 된다.

### Ⅲ. 은유 체계로서의 형이상학

오토 바이닝거는 내성적-심리학적 방법으로 사물들에 내재된 깊은 의미를 있는 그대로 명확하게 드러내려는 것이 ‘형이상학’(meta-physics)라고 했다. 이 사물들이 갖고 있는 심리학적인 언어를 회화적 이미지로 표현해내기 위해서 데 키리코는 기존의 재현방법과는 다른 관점과 방식으로 표현해야만 했다. 데 키리코는 그것을 ‘수수께끼’라고 불렀는데, 사물들의 일상적인 모습 속에 감추어진 ‘형이상학적 상상’을 표현해내기 위해서 데 키리코가 사용했던 방법은 은유적 이미지를 마치 기호체계로 이루어진 화면처럼 구성하는 것이었다. 이 수수께끼의 느낌과 감동을 표현하기 위해 전략적으로 사용한 은유의 개념은 바로 언어의 은유적 본질 위에 세워진 니체의 글쓰기 방식에서 빌려왔던 것이었다. 그리고 특히 니체의 『차라투스트라는 이렇게 말했다』에서 사용된 많은 은유적 표현과 개념은 데 키리코의 사고와 이미지의 저장소 역할을 했었다. 그리하여 다음의 절들에서 데 키리코가 니체의 은유적 체계를 어떻게 발견하였으며, 또한 그가 받아들인 니체의 은유의 개념은 무엇이고 그것들이 회화에서 어떻게 이미지로 번역되는지를 추적해보고자 한다.

#### A. 전략으로서의 은유의 개념

조르조 데 키리코가 뮌헨 아카데미에 들어갈 무렵 독일의 정신적 분위기는 낭만적 이상주의가 한 때의 전성기를 거쳐 매너리즘의 분위기에 젖어있었으며, 이에 대한 반작용으로 연극과 문학 그리고 시각예술의 분야에서 새로운 개혁 운동이 일어나고 있었던 때이다.

1906년과 1907년 사이의 겨울 동안 데 키리코는 막스 레게(Max Reger)의 거실에서 그라비아 사진 인쇄본으로 된 하인리히 알프레드 쉬미트(A. Schmid) 편집의 아돌프 뵘클린 앨범<sup>96)</sup>을 처음으로 보았다. 당시 독일의 뮌헨에서는 메이에-그라에페(Meier-Graefe)가 독일의 낭만주의 회화에 대해 비판을 하고 있었다. 메이에-그라에페는 그의 책 1/3 가량을 뵘클린의 의도와 방법에서 읽혀지는 ‘연극성’에 할애해 독일예술의 질환상태의 징후라고 진단을 내리면서, 글의 말미에 가서 “뵘클린의 추락은 독일의 추락이다.”<sup>97)</sup>라고 적고 있다. 메이에-그라에페가 뵘클린에 대해 비판하는 주안점은 그림과 연극을 혼동하고 있으며, 장식적 효과를 위한 환영주의적 연극 무대처럼 화면을 사용한다는 것이다. 그에 의하면, 뵘클린은 연극 무대의 제작자이며 배우들과 오브제들을 효과적으로 어떻게 배치할지를 아는 무대 감독으로 세속적이고 빈약하면서도 무거운 연극을 창조하고 있다는 것이다.

그리고 19세기 말 리하르트 바그너(Richard Wagner)에게서 독일 낭만주의 이상의 절정이 이루어졌었다. 그는 음악의 추상적 형태와 연극적 드라마의 문학적 형태, 그리고 무대 디자인의 시각성의 결합을 통해 서구 형이상학의 전체 전통의 핵심인 물 자체 세계의 진정한 본질을 이야기하는 일류전을 창작했던 ‘총체 예술(total art)’를 형성했으며<sup>98)</sup>, 이런 점들은 20세기 초 독일 연극계와 미술계에 큰 반향을 불러 일으키고 있었다.

그 무렵, 유럽과 특히 뮌헨에서는 연극의 부흥이 일어나고 있었으며, 골든 크레이그와 게오르그 푸흐에 의한 연극 개혁운동이 주도

96) Baldacci(1997), p.36-37. 데 키리코가 본 책은 쉬미트(Schmidt)와 루스(Roos)에 의해 쉬미트(H. A. Schmid)가 편집했던 『Arnold Böcklin, Eine Auswahl der hervorragendsten werke des Künstlers in Photogravure』 로써, 1892~1902년 사이에 뮌헨에서 출판되었던 것이다.

97) Martin(1982). p.86

98) Baldacci(1997). p.37

를 잡기 시작했고, 미술계에서는 프랑스의 인상주의의 흐름이 주류를 이루면서, 독일 표현주의의 새로운 분위기가 형성되고 있었던 반면, 디자인의 개념에 대해 새로운 인식을 갖기 시작할 때였다.

하지만 데 키리코는 과학적인 사실정보보다는 정신성으로 기우는 성향을 가지고 있었기에 뮌헨 시절, 바그너적 이상주의와 뵘클린에 깊이 빠져있었다. 아카데미의 학업 과정을 벗어난 밀라노 시절, 즉 1908년과 1909년 사이에 뵘클린과 같은 류(類)의 낭만주의자였던 막스 클링거의 영향이 데 키리코의 화면 속에서 구체적으로, 거의 패러디한 정도로까지 나타났다. 그러나 뮌헨 아카데미 시절 뵘클린의 읽기에 대한 데 키리코의 태도는 그의 친구들의 비판적 경향과는 근본적으로 다른 점이 있었다. 그는 뵘클린을 시간과 역사를 초월하여 그것을 무효화함으로써 신화적인 도상학과 내용을 동시대적인 느낌으로 전환시킬 수 있는 새로운 시각의 예언자로 보았었다.

아놀드 뵘클린<sup>99)</sup>의 <목동을 위협하는 펜>(1858)(도 2)은 그가 황량하고 메마른 자연의 분위기 속에서 인간들과 동물들이 포함된 신화적 장면을 그린 것이다. 특히 켄타우로스의 신화적 이야기는 그가 선호하던 주제이기도 했다. 1909년 봄에 그려진 데 키리코의 <죽어가는 켄타우로스>(도 1)는 이런 뵘클린의 도상들과 주제에서 파생되어진 것이지만, 그 전체 분위기는 니체적인 분위기(Stimmung), 즉 서정적이며 우울한 것이 결합된 도덕적 분위기가 나타난다. 하지만 <켄타우로스의 전쟁>(1908년-1909년 봄)(도 3)은 뵘클린의 <켄타우로스의 전쟁>(1873)(도 4)보다 훨씬 역동적이다. 또한 데 키리코의 <트리톤과

99) Arnold Böcklin(1827-1901)은 포목상의 아들로서, 바젤에서 성장을 했으며, 아버지의 영향으로 색채의 효과와 특히 풍경화를 선호했다. 그의 그림에 나타난 넓은 범위의 세련된 색채 배열은 바젤 염색공들의 작업에서 영향에서 나온 것이었다. 또한 폼페이와 프레스코 벽화는 테크닉과 양식뿐 아니라 주제에도 많은 영향을 그에게 주었다. 사실 많은 도상학적 선택들은 폼페이의 프레스코 畵나 모자이크 畵에서 따왔는데, 예를 들면, <희망>(1880), <어깨에 매나드를 메고 가는 펜>(1874)이 있으며, <꽃을 따는 젊은 연인들>(1865) 등이 있다.

네레이드>(1908, 겨울-1909년)(도 5)에서 바다의 테마들이 갖는 뵈클린의 상징주의가 그 그림의 출처가 된다. 뵈클린의 <트리톤과 네레이드>(1874)(도 6)가 원형이 됨을 알 수가 있다.

데 키리코가 1911년과 1915년 사이의 텍스트에서 밝힌 바와 같이, 뮌헨 아카데미를 떠난 후 데 키리코는 특별히 막스 클링거와 뵈클린에 사로잡혔었다고 한다. 그러나 다시 이것이 그가 찾던 것이 아니라는 것을 깨닫게 되었다고 했다.

나는 읽었다; 호머에서 나온 한 구절이 나를 사로잡았다 -  
칼립소 섬에 있는 울리시즈; 얼마간의 묘사들과 그림이 내  
앞에 떠오르고, 그 때 나는 내가 마침내 어떤 것을 발견했  
다는 것을 느꼈다.<sup>100)</sup>

데 키리코는 이 글에서와 마찬가지로 1909년 12월과 1910년 1월 사이 프리츠 가르츠(Fritz Gartz)와 오고 간 두 편의 편지에서 “마침내 발견한 어떤 것”은 니체의 시적 양상이었던 것으로 적혀있다. 이런 변화는 데 키리코가 바그너와 뵈클린, 클링거를 통해 도달하고자 했던 낭만주의적, 상징주의적 이상(理想)의 맥락에서 벗어나 이른바 ‘형이상학적’인 것을 추구하기 시작했음을 알려주는 것이다. 19세기 말부터 니체의 철학이 낭만적 환상을 깨기 시작하면서 절대적인 것과 진리는 존재하지 않으며, 물 자체란 인간이 만든 우상들로 단지 인간이 만들어낸 것이라는 가치 전환적 사고가 데 키리코에게 영향을 끼치기 시작했던 것이다.

앞에서도 낭만주의적 사고에서 탈피하게 된 계기가 독서임을 밝힌 바 있다. 그는 호머를 읽으면서 그것에서 불러일으켜지는 회화적 이미

---

100) De Chirico(1911-1915), Soby(1954). p.246

지를 상상하고 있었다. 데 키리코에게 있어 문학은 자신이 사용할 주제들을 모아놓은 책(compendium)이며, 그 문학적 과정으로부터 회화에 적용될 수 있는 시적인 의사전달의 새로운 테크닉을 추정할 수 있는 수단으로써 사용되었다. 즉 문학에서 새로운 회화적 언어를 발견해내는 것이다. 그와 같은 역할을 한 문학 서적은 주로 강한 인상을 주는 책들이었다. 데 키리코는 그 중에서도 니체의 『비극의 탄생』, 『이 사람을 보라』, 『바그너의 경우』, 『차라투스트라는 이렇게 말했다』에서 자신에게 “계시”를 주는 내용들을 정리해서 간직하고 있었으며, 마찬가지로 이런 계시에 의한 내적 필연성의 충동으로부터 나온 이미지들을 스케치하여 보존하고 있었다.<sup>101)</sup> 그러므로 니체의 텍스트들과 그와 관련된 장소는 형이상학 회화의 은유적인 표현들이나 도상들을 그려내기 위한 초텍스트(supertext)<sup>102)</sup>의 역할을 했다는 것이 본 논문에서 지적하고자 하는 가정들 중 하나이다.

니체의 『이 사람을 보라』에서 계시라는 것이 “마치 사람들이 커튼을 당겨서 문을 여는 것처럼 예술가에게 갑자기 나타나는 어떤 것이다”라는 문장을 인용하면서, 데 키리코는 영감이란 독서나 이야기로부터 나올 수 있으며, 그러한 계시는 미지의 세계를 드러나게 하는 것과 같다고 주장한다. 문학이 근원이 되어 이런 계시를 불러일으키는 작업 방식은 바로 은유적 이미지를 기호화시키는 것이었으며, 이런 점에서 니체와 데 키리코는 은유를 자신들의 메시지를 전달하기 위한 전략으로써 사용했던 것이다.

---

101) Baldacci(1997). p.55

102) Johnston, Brian, Text Supertext in Ibsen Drama, 1989. p.5

문화적 참조 사항의 축적으로써 거기에서 시인이나 사상가가 끌어올 수 있으며, 그 자신의 정체성이 파생된다. 예술가에게는 합리적이고 분별 있으며, 전통적인 영역의 참조 사항이다; 모든 주요 예술가들과 사상가들이 취해서 공헌하고 확장하며 진행중인 인간의 담론이다.

supertext는 connotation의 network 혹은 context의 network와 아주 다른 것이 아니다: ‘문화적 코드’. 그것으로부터 기호들이 얻어지고 그것에 의해서 그들은 확장된 의미를 취한다.

## 1. 니체의 은유의 개념

니체의 텍스트를 읽을 때 그의 철학하는 특징적 양식에 대해 이해해야만 그의 철학에서 무엇이 논점이 되고 있는지를 파악할 수 있다. 이 점에 대해 사라 코프만(Sarah Kofman)은 <니체와 은유>에서 니체의 글쓰기 양식과 그가 은유를 사용하는 방식에 그 단서가 있다고 한다.<sup>103)</sup>

니체의 텍스트에서 중요한 측면은 은유의 변형이다. 니체는 은유를 수사학적으로써가 아니라 전략으로써 사용하고 있는데, 니체의 전략은 전통적인 은유들이 개념적으로 얼마나 불충분한가를 보여주기 위한 방식을 취하기 위해 반복적으로 사용하는 것이다. 즉 전통적인 은유의 전략적 반복을 통해서 전통적 은유의 가치들을 재평가하고 전복시키고자 하는 것이다.<sup>104)</sup>

니체는 은유의 기원이 언어와 진리에 있다고 지적하고 개념이란 그것의 은유적 기원이 망각됨으로써 그것들의 비유적 의미가 문자 그대로 취해지게 된 것, ‘화석화 된 은유’라고 하였다. 사실 은유의 반복적 사용을 통해 니체가 얻고자 한 것은 진리가 고정되고 보편적이라는 관점을 해체하려는 것이다.

비유를 형성하고자 하는 충동-이것을 배제하면 인간자체를 배제하게 되기 때문에 한 순간도 배제할 수 없는 인간의 기초적 충동이다.<sup>105)</sup>

니체는 이런 충동이 개념들로부터 나온 규칙적이고 고정된 세계에서 새

103) Schrift, Alan D.,(박국현 역), 니체와 해석의 문제, 푸른 숲, 서울, 1997. p.169

104) Schrift,(박국현 역)(1997). p.157

105) 니체(이진우 역), ‘비도덕적 의미에서의 진리와 거짓에 관하여’, 유고 1870-1873, 책세상, 서울, 2001. pp.457-458

로운 영역, 즉 신화와 예술 속에서 발견된다고 한다. 그리하여 전용과 은유와 환유의 개념을 새롭게 세움으로써 개념들로 이루어진 세계를 혼돈되게 하는 것이다. 마치 데 키리코의 그림 세계가 전용과 은유와 환유의 기법을 통해 기존의 서술적 회화방식의 체계와 합리적, 물질적 개념의 공간 구조를 무너뜨린 전략과 유사하다. 사실 데 키리코는 니체의 텍스트에서 나오는 은유적 표현들에 깊은 관심을 갖고서, 그 은유의 이미지 뿐 아니라 단어 그 자체들을 그림의 제목으로 사용함으로써, 그 해석적 실마리를 제공하기도 한다.

리콤폴르는 언어의 본래의 역할이란 무의미의 극복이며, 이를 위한 역할이 의사소통이라고 한다. 그 언어들 중 사변언어는 현실을 인식하고 주도하며 살아가는 언어이고, 시 언어는 우리로 하여금 열린 의사소통을 통해 세계 전체에 참여하게 하며, 그림 언어는 은유로써 이미지를 만들어낸다고 한다.<sup>106)</sup> 그림 언어로써 은유는 뜻을 품은 이미지를 발생시키므로 그림 말(image verbal)이라고도 할 수 있다. 은유는 개념이나 사변언어가 표현할 수 없는 것을 그림 언어로 표현하는 것이다. 하지만 은유는 그 이미지가 그리는 것을 생각하는 것이다. 특히 은유에서 발생하는 상상력은 그림을 생각하는 것이 아니라 그림이 불러 일으키는 생각이며, 그것은 논리와 감각으로 이어지게 된다. 따라서 은유는 결국 사변언어와 다시 연결되고 생각으로 하여금 더 생각해보게 만드는 것이다.

니체가 가진 언어에 대한 관점은 언어란 세계 안에 있는 사물에 대해 진정한 설명을 해 주기는커녕, 주로 종족의 보존과 삶의 안전장치와 관계가 있는 실제적인 목적을 위해 만들어진 임의적인 기호들이며, 신뢰할 수 없는 지시적인 도구일 뿐이라는 것이다. 오히려 거짓말은 언어의 부수적 국면이 아니라 바로 그 본질이 된다. 다시 말해 비도덕적 의미에

106) 양명수, '은유와 구원', 은유와 환유, 기호학 연구 제 5집, 문학과 지성사, 서울, 1999. pp.32-36

서 언어의 거짓말은 인간 세계의 체계에 대해 신뢰할 만한 지식을 제공함으로써, 더 넓고 호의적인 우주적 체계를 관련시킬 수 있다고 한다.<sup>107)</sup> 니체의 이런 언어에 대한 관점과 은유의 사용방식은 진리의 개념을 비판하려는 것과 같은 맥락 속에 있다.

철학사를 통해 보면, 개념적 진리는 사물 자체에 정확히 대응하며 그래서 존재 자체의 진리를 직접적으로 표현하거나 대신할 수 있다는 신념이 줄곧 유지되어왔다. 이것이 철학의 토대를 이루는 근본적 신념이다. 그러나 니체에게 이 논리는 이성의 ‘근본적’ 착각이자 무의식적인 자기기만이라는 것이다. 개념이란 다 추적해가기 어려운 정도로 복잡한 어떤 은유적 전이의 귀결점에 불과하기 때문이다.<sup>108)</sup>

다시 말해, 니체는 진리를 유동적인 한 무리의 비유, 환유, 의인관들이 시적, 수사학적으로 고양되고 전용되고 장식되어, 이를 오랫동안 사용해 온 민족에게는 확고하게 교의적이고 구속력이 있는 것으로 여겨지는 인간관계들을 모아놓은 것이라고 한다. 즉 진리란 환상이라는 것이다. 하지만 이 진리에의 충동은 확고한 규약에 따라, 모든 사람에게 타당한 양식으로 무리지어 거짓말해야 한다는 책무를 지니고 있다. 그런데 인간은 사태가 그러하다는 것을 잊고 무의식적으로 수백 년간 습관에 따라 진리의 감정에 도달한 것이다. 그리고는 자신의 행위를 이성적인 것으로 설정하여 추상화시키면서, 갑작스런 인상과 직관들을 탈색된 무미건조한 개념들로 만들고 난 뒤, 인간과 동물을 구별짓는 것은 직관적 비유들을 하나의 도식으로 체계화시킬 수 있는 능력, 즉 어떤 영상을 하나의 개념으로 용해시키는 능력에 달렸다는 것이다.<sup>109)</sup>

---

107) Stern, J. P., 'Nietzsche and the Idea of Metaphor', *Nietzsche: Imagery and Thought*, (ed.)Malcolm Pasley, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1978. p.67

108) 김상환, '데리다와 은유', *기호학 연구 제 5집*, 문학과 지성사, 서울, 1999. p.51

109) 니체,(이진우 역),(2001). pp.450-451

특히 니체가 이런 목적을 위해 자주 사용하는 은유의 도구들은 건축물이었다. 예컨대, 별집, 탑, 중세의 성, 이집트 피라미드, 거미줄, 로마의 납골당 등을 들 수 있다. 별집은 전통적으로 진지하고 분주하며 목가적인 노동을 은유하거나 기하학적인 건축적 종합으로서, 즉 개념들의 체계적인 질서를 상징하는 것이라면, 꿀벌 통은 과학적 체계를 은유한다. 별집에서 변형된 은유는 중세 성의 탑이 되며, 그 탑은 과학이 그 추종자들에게 제공하는 보호와 그 추종자들이 과학을 그 자체의 목적으로 보고 복종하는 양 면 모두를 드러내준다. 반면에 탑은 삶이란 환상과 생성의 유희를 가두어 두는 곳으로 죽음과 과학 사이를 연결하는 은유이다.

피라미드는 체계화하고자 하는 이상(理想)을 토대로 하여 위를 향해 분투하는 지식의 탑 이미지이다. 코프만은 피라미드적 질서를 기하학적 방식으로 조직되어 ‘지각할 수 있는 본질 세계의 은유’이며 ‘모델과 규범들로 기능’한다고 한다. 데 키리코가 1913년 봄에 그린 <커다란 탑>(도 13-H)과 이어 여름과 가을 사이에 그려진 <탑>(도 13-I)은 피라미드 질서를 갖고서 기하학적 방식으로 그려져 있으며, 수직적 화면의 중앙에서 거의 쏠 화면을 다 차지하고 있어, 마치 탑의 초상화나 인물화 같은 이미지를 갖고 있다. 전체 화면을 차지하고 있는 위치가 아주 중요한 존재임을 부각시키는 듯한 것은, 코프만이 니체의 피라미드적 질서를 가진 탑의 은유를 ‘모델과 규범들로 기능’을 한다고 해석하는 것과 유사하게 보인다. 그렇다면 코프만의 또 다른 해석인 ‘지각할 수 있는 본질 세계의 은유’로 이것을 설명할 수도 있다.

니체는 피라미드 변형의 탑에서 새 세계를 규칙적이고 필요불가결한 것으로 분류하는 것과 관련시킨다. 그 피라미드 안에는 “개념에 의해 포착되고 낙인찍힌, 따라서 살해되고 껍질 벗겨져서 보존되고 모방된 개념”으로서의 인상이 자리잡고 있다. 또한 니체는 “카스트와 직위에 따른

피라미드적 질서의 건설, 법의 특권의, 복종의 새로운 세계의 창조 그리고 명백히 표시된 경계선들”이 더 굳건하고 보편적이며 더 잘 알려져 있고 인간적이라고 생각하게 되었다고 한다.<sup>110)</sup>

이러한 진리를 말하는 철학적 개념들이 오랜 사용과 관습을 통해 죽어버린 은유가 되어버린 것을 다시 그 개념들의 기원을 가진 은유로 소급시키는 니체의 전략은 자신의 관점이 그가 반대하는 개념적 진리와 얼마나 다른 결과를 내놓는 것인지를 보여주며, 그럼으로써 그 개념의 다의성(多義性)을 드러내려는 것이다.

또한 니체의 은유적 해석에 대해 자크 데리다(Jacques Derrida)는 인간 중심적(anthropomorphisch) 유사성에 기초한 유비(類比)를 통하여 사물의 해석, 즉 인간 자신의 본성에 부합하는 것을 사물의 본성으로 유추하는 해석을 벗어나 보다 다양한 해석의 관점을 만들어내려고 한다는 점을 지적하고 있다.<sup>111)</sup> 해석은 조직화하는 행위에서 출현하며 어떤 의미에서든 다양한 관점들의 집합이다. 이런 해석 개념이 니체의 관점주의의 원칙에서 새로운 진리 개념이 나온다. 이 관점과 해석 간의 문제에 대해 니체는 다음과 같이 말하고 있다.

세계의 가치는 우리의 해석 속에 있다는 것, 지금까지의 해석은 삶 속에서, 바꾸어 말하면 힘에의, 힘의 성장에의 의지 속에서 우리의 보존을 가능하게 하는 것이 관점주의적(perspectivist) 평가라는 것, 인간의 모든 향상은 보다 좁은 해석의 극복을 필연적으로 수반한다는 것, 모든 강화나 힘의 확대 달성은 새로운 관점을 열고 새로운 지향을 얻는 것을 의미한다는 것, 이것들이 나의 여러 저서 속에서 일관되게 나타나고 있다. 우리와 관계된 세계는 기만이다. 다시 말해 어

110) Schrift(1997). pp.158-163

111) 김상환, ‘데리다와 은유’, 기호학 연구 제 5집, 문학과 지성사, 서울, 1999. pp.51-52

편 사실도 없으며 관찰들의 단순 총계의 바탕 위에 창작되고 꾸며진 것이다. ‘진리’란 없으므로, 그것은 무언가 생성하는 것 속에, 진리에 결코 도달하지 않고 끊임없이 자신을 바꾸는 기만으로만 있다.<sup>112)</sup>

이제 유일한 진리는 관점주의로 인해 해체가 되어지고 단지 한 해석의 대상으로 바뀌어버렸다. 다양한 진리라는 것은 어떠한 진리도 없는 것과 마찬가지다. 게다가 이 진리들은 그 자체가 관점들이 되어버렸다.

이러한 결론이 니체가 은유와 관점이라는 수사학적 전략을 사용해서 드러내고자하는 그의 의도였다. 이 관점적 해석은 무엇이든 간에 안정적이고 영원한 실체의 개념을 해체시키기 위한 전략이다. 따라서 니체는 이런 전통적 형이상학에서 나온 <진리>, <절대성>, <순수성>의 개념과 절대적 주체의 개념을 해체시키기 위해 그 개념을 만들어내었던 은유가 오랜 관습적인 사용으로 말미암아 화석화되어버린 은유라는 것을 밝히고 있다. 그리고 니체는 다시 개념에 대한 관점적인 해석을 가하여, 그 전통적인 형이상학적 진리의 개념을 다양한 해석을 지닌 개념으로 전환 시켜버림으로써 그것의 유일성과 절대성을 해체시켜버리고 그 진리 개념을 해석했던 인간의 사유 주체적 역할 역시 해체시켜버렸다. 따라서 사물이나 존재의 확정된 개념이란 있을 수 없게 된다.

## 2. 니체의 은유에 대한 데 키리코의 접근

데 키리코가 니체에게서 받았던 영향은 실로 말할 수 없이 크다. 그러나 무엇보다도 언어의 은유적 특성을 통해 세계에 대한 심리학적 접근을 시도한 것이 중요한 부분이다. 데 키리코는 글과 그림을 통해

---

112) Nietzsche(trans. W. Kaufmann),(1968), The Will to Power, no. 616. p.330

니체의 ‘구석을 둘러보는’ 심리와 다른 관점에서 의미를 새롭게 구축하는 가치의 전환 그리고 그림 언어를 갖고 은유에 함의된 이미지의 ‘형이상학적 양상’을 부각시켰다. 또한 데 키리코는 니체의 다각적인 인식의 관점들에서 세계를 이해하고 철학과 예술을 삶 속에 가까이 갖다 놓음으로써 형이상학의 미학적 차원을 진정으로 이해했던 최초의 예술가였던 것이다.

사실 1910년대에 니체를 읽는다는 것이 결코 혁명적인 것은 아니었다. 하지만 데 키리코에게서 니체의 읽기는 동시대인들과는 달리 혁명적인 것이 발견된다고 말다치는 말한다. 즉 데 키리코가 니체의 요소들 속에서 그의 동시대인들이 이해해왔던 것과는 완전히 반대가 되는 읽기에 도달하는 정도가 될 정도로 그 어느 누구도 파악하지 못했던 것을 알아차렸다는 것이다. 그것은 니체가 언어의 은유적 본질 위에 세웠던 새로운 예술이며, 그것은 현대적 감수성을 만들어나가는 형성적 요인이 되었다. 바로 그것을 최초로 알아본 사람이 데 키리코인 것이다.<sup>113)</sup>

은유란 삶의 현실에서 하지 못한 말을 담고 있는 말이다. 할 말과 한 말 사이에 거리가 있는데, 은유는 그 거리를 극복하게 한다. 은유는 이미지, 즉 뜻을 품은 이미지를 거친다. 그리하여 은유에서는 논리와 감각이 이어지고 말과 말이 아닌 것이 이어지며, 그 이미지가 그리는 것을 ‘생각하는 것’이다. 그러나 이 은유의 해석 작업에는 에포케(Epoché)가 발생한다. 즉 일상생활을 괄호 속에 넣고 뒤로 밀쳐놓으면서, 텍스트 앞에 자신을 개방하여 중립지대를 만들고, 그 안에 무한한 의미가 열리게 함으로써 해석자는 자신의 경험세계를 끌어 들여 이차적인 의미를 잡는다.<sup>114)</sup>

---

113) Baldacci(1997). p.67

114) 양명수, ‘은유와 구원’, *은유와 환유*, 기호학 연구 제 5집, 문학과 지성사, 서울, 1999.

은유의 해석 작업이 에포케로 인해 열려짐으로써 추론을 넘어서는 것과 마찬가지로 니체는 언어의 발생도 논리적으로 진행되지 않는다는 것을 주장한다. 니체는 어떤 대상이 언어로 표현하게 되는 과정을 비유로 설명하고 있다. 첫 번째 비유는 신경 자극을 하나의 이미지로 옮기는 것이며, 두 번째 비유는 그 이미지를 다시 하나의 음성으로 만드는 것이다. 즉 물 자체의 수수께끼 같은 X는 신경자극에서 이미지로 그리고 음성으로 작용한다는 것이다.<sup>115)</sup> 이 비유의 과정은 데 키리코가 한 에세이에서 썼던 사고유형과 동일하다. 즉 그의 사고 유형은 이미지를 통해 생각한다는 것이다.

오랫동안 나는 내가 이미지들이나 형상들을 통해서 생각한다는 것을 깨달았다. 오랜 숙고의 결과로써 나는 근본적으로 이미지는 인간 사고의 일차적 표현이라는 것과 사고가 표현되는 다른 수단들, 예컨대 말들, 동작들...은 우리 사고의 일차적 동인인 이미지를 동반하는 이차적 표현일 뿐이라는 결론을 내렸다.<sup>116)</sup>

이와 같이 데 키리코는 인간 사고의 일차적 표현이 이미지이며 말이나 다른 표현 수단은 이차적 표현이라는 언급을 하는데, 이것은 니체가 대상에게서 받은 신경자극이 먼저 이미지로 그리고 그 다음 음성으로 옮겨진다는 비유와 유사하다. 즉 인간이 먼저 눈으로 대상을 봄으로써 하나의 이미지로 파악을 한 다음 그것이 신경자극을 일으켜 사고를 하게 하거나 말을 하게 한다는 것이며, 이 과정에 대해 데 키리코와 니

---

pp.30-34

115) Nietzsche, Friedrich,(이진우 역), *유고(1870년-1873년)*, 책세상, 서울, 2001. pp.447-448

116) De Chirico, Giorgio, 'Casella', *La Rassegna Musicale*, may-june 1943. p.129를 M.Martin(p.82)에서 재인용.

체는 서로 공감대를 갖고 있는 것이다. 그리고 그 말로부터 나오는 것은 개념이다. 니체에게 개념이란 “은유의 잔존물”로 드러난다.

데 키리코에게 니체는 언어에 기반을 둔 새로운 예술의 해방자요, 건설자였다. 니체가 중요하지 않은 사물들에게 예기치 않은 빛을 비추는 방식으로 니체의 ‘시’가 갖는 비밀을 드러나게 하기 때문에 이를 밝혀내기 위해 데 키리코는 많은 노력을 기울인다. 예를 들면, 니체의 언어에서 나타난 시적 은유의 이미지는 정오의 광선, 긴 그림자, 분위기, 이탈리아의 10월 오후의 대기, 토리노 건물들, 카를로 알베르토 기마상, 몰레 안토넬리아의 뾰족한 탑, 주랑현관, 19세기 이탈리아 정치가들의 조각상들, 바다, 배, 아리아드네 등으로 그의 화면에 등장하고, 제목으로는 수수께끼, 신탁, 형이상학적 위안, 운명, 항해 등으로 나타난다. 이것은 발데마르 게오르게(Waldemar George)의 표현대로 회화적 글쓰기라 할 수 있다.<sup>117)</sup> 즉 그의 그림은 언어의 기표들과 시각적 기표들이 동시에 결합되어 있으며, 어떤 경우는 실제 글로 쓰여진 텍스트들의 내용이 문자 그대로 그림 속에 눈속임 기법의 형태로 나타나기도 한다.<sup>118)</sup>

데 키리코가 “수수께끼”의 방식으로 나타나는 은유들을 통해 그의 생각이나 메시지를 시적으로 표현하는 방법은 니체로부터 영감을 얻었다는 것을 짐작하게 한다. 데 키리코는 니체처럼, 수수께끼에 가장 간단하고 가장 일상적인 방법에 의한 표현을 부여하는 것을 좋아하고, 마치 아주 자연스러운 것처럼 평범하고 친숙한 어휘의 힘을 빌리기를 좋아하며, 예사롭지 않으며 낯선 배치들에 의해서만 알아차리게끔 만드는 것을 좋아했는데, 이것은 그의 초기의 회화적 언어의 방법들이다.<sup>119)</sup>

117) George, Waldemar, Chirico avec des fragments littéraires de l'artiste, Édition des chroniques du Jour, paris, 1928. p.22

118) Jewell(2004). p.11

119) Schmied(1983). p.103

언어의 은유적 측면과는 달리 다른 관점으로 본다면, 두 사람 사이에 놀라운 유사성은 계시에 대한 개념과 그것의 구성에서 언어의 환유적인 면을 볼 수가 있다. 니체는 계시의 개념을 어떤 생각이 마치 번개가 번쩍하는 것처럼 떠오르는 것으로 비유를 하고 있다.<sup>120)</sup> 이와 같은 니체의 계시 개념이 자신의 계시에 대한 해석에 영향을 주었다고 데 키리코가 스스로 밝히고 있다. 그리고 더 나아가 자신의 작업방식에서는 계시가 주요 역할을 한다고 한다.

계시가 주요 역할을 하는 그림에서는 테크닉이 중요하지 않고 우연도 개입되지 않으며 전체 느낌이 그림의 선적 구성에 의해 주어진다. (.....)

계시는 전혀 예기치 않을 때 갑작스럽게 생겨날 수 있으며, 또한 어떤 것을 봄으로써 -건물, 거리, 정원, 광장 등등- 자극받을 수 있다. 나는 그것을 단 한 사람에게서만 관찰했다: 니체.<sup>121)</sup>

니체가 계시에 대해 이렇게 정의를 내리면서, 뒤이어 그 계시 혹은 영감이 그의 글쓰기 양식과의 어떠한 연관이 있는지 말하고 있다. 그가 “널찍한 공간의 여러 가지 형태 위에 수놓아지는 리듬 관계에 대한 본능 - 그 길이와 넓게 둘러쳐진 리듬을 느끼기 위한 욕구, 이 두 가지는 ‘계시’<sup>122)</sup>의 힘에 대한 척도가 되며 일종의 압박과 긴장에 대한 조절”<sup>123)</sup>로 표현하고 있는 것처럼, 데 키리코는 “계시가 주요 역할을 하는 그림에

120) Nietzsche(백승영 역), *이 사람을 보라*, 책세상, 서울, 2002. pp.424-425

121) De Chirico,(1911-1912), Centre Georges Pompidou(1983). p.248

122) 니체의 번역서 『이 사람을 보라』에서 “영감”이라는 단어를 사용하고 있으며, 또한 영감과 계시의 뜻은 미묘하지만 서로 다를 수도 있는 개념이다. 그러나 본 논문에서는 그것의 유사성을 주목해서, 영감을 계시로 바꾸어 넣었다.

123) Nietzsche,(김태현 역), *도덕의 계보/ 이 사람을 보라*, 청하, 서울, 2000. p.272

서는 전체 느낌이 그림의 선적 구성에 의해 주어진다.”고 한다. 이 문장에서 의미하는 바는 계시에 의해 만들어진 예술작품은 부분 부분의 개별적인 이미지가 아니라 전체의 구조를 가진 영상이나 그 구조를 만드는 형식으로 드러난다는 것이다. 이 말은 데 키리코가 형이상학적 미학의 첫 번째 토대가 도시의 구성 속에 혹은 건축의 형태 속에 있다는 언급에서 구체적으로 표현되고 있다. 그렇다면, 계시 혹은 영감에 의해 데 키리코의 화면에 나타난 도시나 건축의 구성은 니체의 입장에서 볼 때, 글쓰기 양식의 전체적 구성과 연결이 될 수 있는 것이다. 왜냐하면 글쓰기 양식이나 그림의 구성 양식이 ‘양식’이라는 점에서 공통된 기저를 이루기 때문이다.

니체는 양식의 의미를 “기호들에 의해서, 이 기호들의 속도에 의해서” “파토스의 내적 긴장을 전달하려는 것”이라고 정의하고 있다. 또한 예술양식이 예술가의 내적 상태를 나타낼 수 있으며, 더 나아가 내적 상태의 다양성 때문에 예술양식이 다양하게 된다고 한다. 그리고 또한 좋은 양식이란 “기호들, 기호들의 속도” 등의 “모든 법칙들에 의해서 실수를 하지 않는 양식”이라고 한다. 그렇다면 니체가 말하는 ‘위대한 양식’은 기호들의 속도에 의해서 그리고 그것이 만들어내는 리듬감, 즉 상승과 하락의 느낌에 의해서 파토스의 내적 긴장감을 유발시키는 것이 된다. 따라서 이 ‘위대한 양식’은 ‘위대한 리듬의 예술(the art of great thym)’<sup>124)</sup>로 설명된다.<sup>125)</sup>

이런 점에서 본다면, 데 키리코는 니체의 언어가 갖는 은유적 특성만을 회화적 이미지로 재현시킨 것이 아니라, 니체의 언어적 표현

124) 니체의 <이 사람을 보라>의 한국어 번역본에는 일반적 용어보다는 문학적 용어로만 치중되어 있어 ‘위대한 문체의 기법’, ‘위대한 리듬의 기법’ 혹은 ‘위대한 운율의 기술’이라고 해석이 되어있으나, 이 논문에서는 문학에만 치중하지 않고 art, style의 단어가 갖는 일반적 의미를 그대로 받아들이면서 해석했다.

125) Nietzsche, F., (trans. Walter Kaufmann), *‘Why I Write such a good books’*, *Ecce Homo*, Vintage Books, New York, 1989. p.265

을 그대로 회화적 이미지로 환유시키기도 했다. 이런 점은 특히 화면 구성을 조직하기 위한 방법, 즉 다 시점 원근법의 체계가 니체의 관점주의(perspectivism)를 환유시키고 있는 것에서 두드러진다. 하지만 그 관점주의의 근원이 은유적 원근법에서 출발하고 있기 때문에, 넓게 보아서는 관점주의와 다 시점 원근법도 언어의 은유적 특성에서 연결되어질 수 있다고 보아진다. 따라서 본 논문에서는 니체의 언어적 은유와 데 키리코의 회화적 이미지의 상호 교환을 은유적 특성이라는 관점에서 고찰할 것이다.

## B. 형이상학 회화에 나타난 은유로서의 기호체계

데 키리코는 1909년 10월 그리고 1911년 4월과 5월 사이에 있었던 두 번의 로마 여행을 통해 로마의 역사, 사물들, 사건들이 자신의 언어를 갖는다는 것을 발견하였다. 그리고 그것들이 기호로 환원될 수 있는 본질이 있음을 알게 될 뿐만 아니라 그 곳에서 먼 고대성에 대한 느낌, 즉 역사와 신비가 얽혀있는 장소에 신비스런 정령들이 거주한다는 느낌을 갖게 되었다<sup>126)</sup> 이 로마의 장소들과 구조물이 그에게는 건축에 기반을 둔 미학으로 구성되는 것이며, 건축술적인 형태들은 가장 깊이가 있고 복잡한 느낌의 은유들로 변형이 되는 것이다.

또한 로마 외에 그는 토리노의 매력에 대해 이야기하며 1912년에서 1915년 사이에 그랬던 일련의 작품들은 토리노와 니체의 텍스트에서 영감을 얻었다고 한다. 특히 “나는 ‘차라투스트라에 의해 놀랐다’라는 표현 속에 놀라움의 갑작스런 계시의 모든 수수께끼가 들어있다”는 말에서 그리고 1911년 가르츠에게 보낸 편지의 한 구절, “가을 오후의

126) 이런 생각들은 시인 파스콜리의 시에서 영향을 받은 것 같다. 그는 로마를 사각형의 도시이며, 신비들이 깃들인 장소라고 했다. 데 키리코는 그 시인의 책에 감명을 받아 가장 오래된 로마의 유적지들과 로물리안 거주지들을 둘러보게 되었다고 한다.(Baldacci(1997). pp.97-98

긴 그림자와 맑은 공기 그리고 구름 한 점 없는 하늘과 함께” “차라투스트라가 도래했다”라는 표현 속에서 그 시기의 특징을 읽어낼 수가 있다.

그 특징은 첫째, 가을 오후의 긴 그림자가 드리워지고 하늘은 구름 한 점 없이 맑으며 신비롭고 외로운 서정성을 띤 우울한 분위기의 심오한 시와 같은 회화라는 것이며, 둘째, 니체의 『차라투스트라는 이렇게 말했다』에서 나오는 은유적이고 시적인 묘사들이나 니체와 관련된 토리노의 모습 등은 데 키리코에게 초 텍스트의 역할을 한다는 것이다. 그러므로 형이상학 회화의 초기의 도상들은 니체와 관련된 이미지나 표현방법이 지배적인 흐름을 차지하고 있음을 짐작하게 한다.

데 키리코는 1919년 형이상학 회화의 정의를 내리기 위한 시도에서, 자신의 형이상학 회화를 기호들로 이루어진 세계로 설명하고자 했다. 데 키리코는 이 특징을 ‘고독’이라는 비유를 사용해 ‘조형적 고독’과 ‘기호들의 고독’으로 나누고 있다. ‘조형적 고독’은 형태들의 훌륭한 구성과 복잡이 주는 명상적인 자기만족이 되는 것으로, 예를 들어 뵈클린, 클로드 로랭, 푸생의 그림에서 보여 지는 것들이다. 그러나 ‘기호들의 고독’은 ‘형이상학적 고독’이며 경험에 앞서 시각적이거나 정신적인 모든 교육의 가능성이 배제된 그러한 고독으로, 형이상학 회화에서 느낄 수 있는 것이다.<sup>127)</sup>

데 키리코가 말하는 기호의 본질은 사물을 일상적인 논리의 맥락에서 떼어내어 그 사물의 영적인 것을 불러내는 것, 즉 환상적인 양상을 끄집어내어 새로운 의미를 부여하는 것이다. 하지만, 그것은 이미 사물이 존재하는 상황과의 인과성이나 연속성이 파괴되어 그 의미가 상실되어버린 사물들을 연상적인 테크닉을 사용하여 수수께끼로 만들어버린 것이다

---

127) De Chirico, 'Sur L'art Métaphysique', *Les Réalisme 1919-1939*, Centre George Pompidou, Paris, 1981. p.82

따라서 데 키리코의 그림은 각각의 이미지들이 하나의 은유적 기호들이 되어, 기호들의 체계로 이루어진 텍스트가 되고 있다. 기표가 되어버린 사물들은 수수께끼같이 해독할 수 없는 방식으로 인간 존재와 연결되어 나타나게 되었다.

그러므로 데 키리코에게 이 세계는 “이상한 사물들로 이루어진 무한한 박물관”이 된다. 그는 이 세계를 조형적 기호와 형이상학적으로 고립된 기호들로 나누어 표현하고 있듯이, 니체도 표면의 세계(surface-world)와 기호의 세계(sign-world)로 나누고 있다. 니체는 전통적인 형이상학에서 특정한 의미를 지시하는 기표를 비판하기 위해 기표와 기의를 분리하고 해체시켰다. 그리하여 그 기표는 확정된 의미를 갖지 않게 되어 어떠한 의미도 갖지 않는다. 그러한 의미가 없는 기표들로 이루어진 세계는 수수께끼가 될 수밖에 없어 기존의 해석방법과는 다른 해석, 즉 해체주의적 해석이 요구된다.

이렇게 의미가 상실된 기표들로 이루어진 체계, 즉 텍스트를 해석하려고 하면 하나의 결정적 해석이 아니라 다의적(多義的)해석일 수밖에 없다. 바로 이런 다의성을 데 키리코는 회화에 적용을 했다. 따라서 이 기호들의 구문론이나 체계 같은 회화는 데 키리코의 형이상학을 위한 체계적인 바탕이 된다.

여기서 데 키리코는 니체적인 기호체계로 이루어짐으로써 다의적이 된 사물의 세계를 넘어서서 더 나아가 바이닝거적인 방법으로 그 개별적인 사물들 속에서 각각이 갖고 있는 깊은 심리학적인 특징을 밝히고 표현하고자 했다. 그리하여 데 키리코는 그의 그림을 통해 사물들의 형이상학적 심리학을 드러내는 초-물리학(meta-physics)을 그려내고 있다.

## 1. 은유적 기호체계로의 실현

데 키리코의 그림에서 니체의 영향을 받아 은유적 기호체계가 나타나기 시작하는 것은 <신탁의 수수께끼>(도 9-A)와 <가을 오후의 수수께끼>(도 9-C)이다. 이 두 점은 1912년 살롱 도톤느에 출품하였으며,<sup>128)</sup> 그 무렵 자신의 미학적 사고를 <화가의 명상>이라는 제목으로 적으면서 이 그림의 탄생 계기에 대해 설명을 하고 있다.

내가 지금 말하고자 하는 것은 내가 어떻게 올해 살롱 도톤느에 출품했던 그림의 게시를 받게 되었는지 그리고 제목을 붙이게 되었는가 하는 것이다: 가을 오후의 수수께끼. 어느 청명한 가을 오후에 나는 피렌체에 있는 산타 크로체 광장의 한가운데 있는 벤치에 앉아 있었다. 내가 그 장소를 본 것은 확실히 그 때가 처음이 아니었다. 나는 오래되고 괴로운 장 질환에서 막 회복이 되어 거의 병약한 감수성의 상태에 있음을 알았다. 대리석으로 된 건물들과 샘에 이르기까지, 전 자연이 나에게서 회복하는 듯했다. 그 장소 한가운데에는 긴 망토로 둘러싼 단테를 재현하는 조각상이 서있었는데, 그는 작품을 몸에 꼭 붙이고서, 월계관이 씌워진 생각에 잠긴 머리를 지면을 향해 기울이고 있었다. 그 조각상은 흰 대리석으로 만들어졌다; 그러나 시간은 그에게

128) 데 키리코의 *memoires* (p.65)에서 1912년 Salon d'Automne에 관한 증언을 하고 있다. 그는 살롱 도톤느에 출품하라는 권유를 받고, 음악 비평가이자 칼럼니스트이고 드뷔시의 친구이며 그리스인이었던 칼보코레시(Calvocoressi)의 도움을 받아 심사위원인 프랑스의 화가 라쁘라드(Laprade)를 소개받았다. 칼보코레시는 2년 후 알베르토 사비니오와 함께 아폴리네르의 사무실인 Soirée de Paris에서 같이 콘서트를 가지게 된다. 데 키리코는 자화상과 위의 두 점의 그림을 제출했는데, “하나는 피렌체에 있는 피아짜 산타 크로체에서 영감을 받았으며, 니체 책에서 발견했던 뛰어난 시가 포함되어있는 반면에, <신탁의 수수께끼>라 제목이 부쳐진 다른 그림은 그리스 선사시대의 서정적 느낌을 갖고 있다. 세 점의 그림이 받아들여져 기쁨과 뿌듯함을 많이 느꼈다. 이것이 처음으로 내가 전시했고 심사위원이 내 작품들을 수락한 것이다. 나의 3점의 그림들은 스페인 화가들의 방 안에 나란히 잘 걸려있었다.”

회색조를 띠게 해서 보기에 기분이 좋았다. 가을의 햇살은  
훈훈하면서 사정없이 신전의 정면과 같이 그 조각상을 비  
쬐었다. 나는 모든 것을 처음으로 본 것 같은 이상한 인상을  
받았다. 그리고 내 그림의 구성이 나에게 정신으로 다가왔  
다; 그리고 내가 그 그림을 바라볼 때마다 나는 그 순간을  
다시 본다: 그렇지만 그 순간은 나에게서는 하나의 수수께끼  
이다. 왜냐하면 그것은 설명할 수 없기 때문이다. 나는 그  
결과로 생긴 그 작품을 또한 수수께끼라고 부르는 것을 좋  
아한다.<sup>129)</sup> (도 100)

이 글에서 <가을 오후의 수수께끼>(도 9-C)의 작품 구상은 가을 오후  
의 피아짜 산타 크로체의 정경과 그 광장에서 있던 단테 조각상이 계  
기가 되었음을 말해주고 있다. 그러나 여기서 말하는 피아짜 산타 크  
로체의 실제 광장의 모습(도 47)과 그것을 묘사 그림(도 9-C)은 현대  
에서 고대로 넘어온 것 같은 분위기와 함께 그의 실제의 시각적 특징  
들을 알아볼 수 없을 만치 변형이 되어있다. 테일러는 데 키리코의 그  
림에서 나오는 신전의 모습이 20세기 초의 산타 크로체 성당의 모습  
(도 47)이 아니라, 니콜라 마타스가 1857년에서 1863년 사이에 그 교회  
의 정면을 장식하기 이전의 사진에서 보이는 소박한 모습(도 46)을 그  
도상의 출처로 삼았음을 제안하고 있다.<sup>130)</sup> 실제 테일러가 제시하는  
이 사진(도 46)은 조르조 데 키리코 부부 재단(Fondazione Giorgio e  
Isa de Chirico)의 자료실에서 나온 것이다. 따라서 그의 제안은 설득  
력이 있음을 보여준다.

지오반니 리스타는 <신탁의 수수께끼>(도 9-A)가 뵘클린의 다시

---

129) De Chirico(1911-1912), (1983). p.248

130) Taylor, Michael R., 'Premonitions', *Giorgio de Chirico and The Myth of Ariadne*,  
Murrell, 2002. pp.73-74

보기로써 그의 낭만주의를 세련되게 만든 것에 지나지 않으며, <가을 오후의 수수께끼>(도 9-C)는 ‘현실의 데페이즈망(dépayement)’이라는 새로운 소재를 발견하면서 “형이상학적 심리학”의 직관이 나타나, 니체와 쇼펜하우어가 암시되고 있다는 의견을 제시하기도 한다.<sup>131)</sup>

여하튼 가장 초기의 형이상학적인 그림에서부터 뵘클린의 울리시즈 유형의 변형들과 단테 조각상의 변형이 나타난다. <신탁의 수수께끼>, <가을 오후의 수수께끼>, <시간의 수수께끼>, <아침의 명상>, <가을의 명상>, <시인의 기쁨>, <도착과 오후의 수수께끼> (도 13-A), <아름다운 날의 우수>(도 14-E)에서 나타나는 인물들의 공통점은 파리 시절의 원고에 묘사된 대로 긴 망토 의상을 휘감은 단테 조각상이 고개를 앞으로 숙인 채 어깨를 드러내면서 깊은 명상에 잠긴 듯한 뵘클린의 <오딧세이와 칼립소>에 나오는 울리시즈의 자세(도 10)를 취하고 있지만, 또한 뵘클린의 1880년대 그려진 <죽은 자의 섬> 시리즈(도 11)에서 나오는 저승의 배를 타고 가는 죽은 자의 무언의 흰 실루엣의 모습과 울리시즈의 생각에 잠긴 모습이 겹쳐져 흰 조각상의 형태나 흰 실루엣의 인물로 나타나고 있다.

이 인물들은 관객을 향해 등을 지고서 혹은 관객과 같은 시선 방향을 향해 위치하고 있다. 이런 유형의 인물에 대해 암브로지오 갈비아티는 그림과 관객 사이의 중재자로서 나타나는 영혼의 상태를 표상화시키는, 독일 낭만주의 회화에서는 흔한 형상으로써, 이것을 아주 효과적으로 사용한 독일 화가는 프리드리히(C. D. Friedrich)였다고 한다.<sup>132)</sup> 그의 작품은 풍경의 장면 속에서 인간과 세계, 그림과 관객 사이의 새로운 만남을 표현해내고 있다. <창문에 서있는 여인>(1822)(도

131) Lista, Giovanni, 'La Révélation de l'art Métaphysique', *De Chirico et L'avant-garde*, L'age d'Homme, Lausanne, 1983. p.13

132) Galbiati, Ambrogio, 'Note sur L'Ombre', *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 11/83. Centre George Pompidou. p.56

48), <안개 바다 위에 서 있는 방랑자>(1818년경)(도 49)에서 우리가 그림 속에서 보고자 하는 것은 바로 검은 실루엣의 남자의 머리나 여자의 머리에 의해서 가려져 있다.

하지만 데 키리코의 인물이 프리드리히의 뒷모습의 실루엣 인물과 다른 점은, 데 키리코의 율리시즈의 형상들이 어떤 개별적인 감정이 투사되어있는 상징적 형태가 아니라 하나의 은유적인 기호로 그려져 있어, 어떤 해석의 관점에 따라서도 그 의미가 달라질 수 있는 것이다. 예를 들면 데 키리코의 제 2의 자아(alter ego)의 형상을 함의하고 있는 예술가-철학자-예언자의 모습으로,<sup>133)</sup> 혹은 니체의 창조적인 형이상학 예술가의 모습으로 해석되어질 수도 있다.<sup>134)</sup> 그러나 여기서는 관객의 시선과 동일시되는 위치에 있는 바라보여진 시선이자 그 시선의 매체로 해석하고자 한다.

일견, <신탁의 수수께끼>(도 9-A)에는 두 인물의 대립적 요소들, 벽들로 쌓여진 벽, 그리고 하얀 뭉게구름 형태 등 뫼클린적인 시각적 요소가 많이 남아있다.<sup>135)</sup> 그러나 형이상학 회화의 범주에 넣을 수 있는 결정적인 요소는 그 그림이 주는 분위기와 의미가 나온 출처가 니체의 독서로부터 출발했으며, 니체적인 표현대로라면, 뫼클린은 호머의 책을 그의 영감의 출처로 사용했지만, 데 키리코에게는 호머의 책과 뫼클린의 그림이 어우러져 하나의 계시를 불러일으킨 것이다.<sup>136)</sup> 다시

133) 니체는 “예술가-철학자. 예술의 보다 더 높은 개념”이라고 말하는데 예술가-철학자는 예술의 보다 더 높은 개념일 뿐만 아니라 철학의 보다 더 높은 개념이기도 하다. 예술가-철학자는 예술적 철학 내지 철학적 예술을 가리키며, 그것은 우선 전통적 이론이나 왜소한 예술을 부정하고, 창조적 철학 내지 예술을 긍정한다. (강영계, *니체와 예술*, 한길사, 서울, 1976, p.55)

134) Schmied, Wieland, *Giorgio de Chirico The Endless Journey*, Prestel, Munich-Berlin-London-New York, 2002. p.10

135) 지오반니 리스타 외에도 암브로지오 갈비아티 역시 뫼클린의 <율리시즈와 칼립소>와 프리드리히의 작품을 <신탁의 수수께끼>와 비교하여 구성과 시각의 문제를 다루고 있다.

136) 데 키리코는 <나의 예술에 관한 몇 가지 관점들>이라는 글에서 니체의 <이 사람을 보라>에서 발췌한 영감과 계시의 구분을 인용하고 있다. 그에 의하면, 영감으로 인해 생겨난 사실은 사람들이 보았던 것의 이상화, 상세한 설명일 뿐이다. 그러나 계시로부터 나온 작품은 그것이

말해 계시라는 어떤 계기의 순간에 이미지의 기호들에서 느낌을 불러 일으킬 수 있는 메시지로 변형되는 것이다. 그래서 데 키리코의 그림은 각각의 이미지들이 하나의 은유적인 기호들의 체계를 이루고 있는 텍스트가 된다.

니체는 “은유(metaphor)를 타고 어떠한 진리에도 도달할 수 있다”고 한다. “사람은 무엇이 상징이며 무엇이 비유인지 더 이상 알지 못한다. 모든 것은 가장 가깝고 가장 명백하고 단순한 표현으로 나타난다. 실제로 차라투스트라가 말한 것을 보면 암시를 얻을 수가 있는데, 모든 사물은 스스로 접근해 와서 스스로 비유가 되어버리는 것처럼 보인다”<sup>137)</sup> 니체의 『차라투스트라는 이렇게 말했다』의 「환영과 수수께끼에 대하여」에서 나오는 한 구절을 인용한다면, 데 키리코가 어떻게 수수께끼와 은유의 상호관련성을 이해하고 있는지를 짐작할 수 있게 된다.

(...)수수께끼를 풀기 좋아하는 자들이여! 자, 내가 그 때 본 수수께끼를 풀어 달라! 더 없이 고독한 자가 본 저 환영을 설명해 달라. 그것은 하나의 환영, 하나의 예견이었으니 말이다. 나 그 때 그 비유 속에서 본 것. 그것은 무엇이었나?<sup>138)</sup>

여기서 데 키리코가 말하는 수수께끼는 궁극적으로 은유를 치환하고 있는 용어라고도 볼 수 있다. 또한 헤라클레이토스<sup>139)</sup>는 “신탁의 신들은 말을 하지도 않

---

나오게 한 것과 완전히 분리되어 있다. 계시는 완전히 다른 면, 완전히 다른 분위기와 세계에 있다. 그것은 마치 사람들이 커튼을 당겨서 문을 여는 것처럼 예술가에게 갑자기 나타나는 어떤 것이다. 계시는 우리에게 미지의 세계를 들어내게 하는 것 같다.

137) Nietzsche(김태현 역)(1982), 이 사람을 보라. p.272

138) Nietzsche, Friedch.(정동호 역), 차라투스트라는 이렇게 말했다, 책세상, 서울, 2002. p.267

139) 데 키리코의 파리 텍스트의 두 번째 부분인 ‘선사시대의 느낌’에서 헤라클레이토스에 관한

고 숨기지도 않지만, 기호들(signs)을 통해서 암시한  
다”라고 말했다.<sup>140)</sup> 그렇다면 <신탁의 수수께끼>는  
기호들의 수수께끼 혹은 은유들의 수수께끼로 풀어볼  
수가 있다. 데 키리코는 1911년과 1915년 사이에 적  
었던 파리 텍스트의 두 번째 부분인 ‘선사시대의 느  
낌’에서 <신탁의 수수께끼>에 나오는 율리시즈 유  
형의 인물은 헤라클레이토스임을 암시해주고 있다.

날이 저문다. 지금은 수수께끼의 시간이다. 지금은 또한 선  
사시대의 시간이다. 매력적인 노래, 마지막에 대한 계시의  
노래, 신의 차갑고 하얀 이미지(.....)

선사시대가 우리에게 남겨 준 가장 이상하고 가장 깊은 감  
동들 중 하나는 예언하는 감동이다..... 우주의 무의미함에  
대한 영원한 증거 같다..... 바람은 오크 나뭇잎을 바스락거  
리게 한다: 이것은 말쑥하고 있는 신의 목소리이며, 떨고  
있는 예언자는 얼굴을 땅으로 향해 숙여서 듣고 있다.

그리스와 근동 아시아의 건조한 해변가를 따라 지어진 바  
다의 신에게 받쳐진 신전을 생각하면서, 나는 종종 고대의  
땅으로부터 빠져나오는 파도의 소리에 귀를 기울이는 점장  
이들을 상상으로 만들어낸다. 나는 크림یس로 몸과 머리를  
감싼 그들이 신비스럽게 드러나는 신탁을 기다리는 모습을  
그렸다. 그래서 또한 나는 이전에 에페소스인을 상상했는  
데, 그는 수백개의 가슴을 가진 아르테미스 신전의 열주랑  
아래서 새벽의 첫 미명 속에서 명상에 잠겨 있다.<sup>141)</sup>

---

묘사가 나온다.

140) Baldacci(1997). p.63

141) De Chirico(1911-1915)(1983). p.248

헤라클레이토스. 에페소스 출신으로 블리손의 아들. 헤라콘은 ..... 헤라클레이토스의 다른 이름일 것이다. .... 헤라클레이토스는 친구인 헤르모도로스처럼 페르시아인들에 대항하는 전망없는 기도를 저지했던 것 같다. 그래서 두 사람은 페르시아인들의 옹호자라는 질타를 받았으며.....도시를 떠났다. 그리고 나서 그는 아르테미스 신전의 고독 속에서 살았다.....헤라클레이토스는 아르테미스 신전 구역에 은둔한 이래 거기에서 어린이들과 주사위놀이를 하고 있었는데.....“델포이 신탁의 신은 언표하지도 않고 은폐하지도 않고, 다만 암시한다.”.....<sup>142)</sup>

위의 두 글들 중 첫 번째 글은 데 키리코의 헤라클레이토스에 대한 묘사이지만, 그는 그 고대 철학자의 이름을 직접 거론하지 않은 채, 두 번째 니체의 글에서 직접적으로 묘사된 헤라클레이토스의 묘사를 간접적으로 언급하고 있을 뿐이다. 여기서 우리는 데 키리코가 니체의 이 유고집을 읽었음과 헤라클레이토스의 사상에 대한 연구가 있었음을 알 수가 있다. 1909년에서 1911년 즉 파리에서 본격적으로 작업을 하기 전 피렌체에서의 작업과 이어지던 작품들은<sup>143)</sup> 위의 인용문의 내용과

142) Nietzsche(김기선 역), '플라톤 이전의 철학자들', 유고(1864년 가을-1868년 봄), 책세상, 서울, 2003. pp.302-305.

143) Fagiolo dell'Arco, 'De Chirico in Paris', *De Chirico*, The Museum of Modern Art, new York, 1982. p. 18 : 몇 점은 피렌체에서 제작하여 파리로 갖고 왔으나, 파리에 오기 전에 시작하여 파리에 와서 완성시킨 작품들을 합쳐도 10점 이상은 되기 힘들다.

그의 자서전인 memoires에서 그 당시의 일을 회상해놓고 있다. 그는 파리에 도착해서 다음 해 여름까지 장애 병이 나서 작품제작을 거의 못했으나 비키(vichy)의 요양치료 후, 작품을 제작하게 되었다. “치료가 끝나고 파리에 돌아왔을 때, 나는 완전히 회복되어있었다. 내가 붓이나 연필이라도 집어 들었던 이래로 얼마의 시간이 지났다. 나는 다시 작업을 하려왔으며 나의 니체적 영감의 끈을 다시 찾았다. 그러나 나는 거의 작업을 못했으며 그림을 거의 그리지 않았다. 겨울과 여름이 지나갔다. 나는 살롱 도톤느에 대한, ‘혁명적인’ 화가들에 대한, 피카소, 입체파, 현대 화파 등에 대해 혼란된 이야기를 들었다.”

그는 살롱 도톤느의 작은 성공에 힘입어 1912년 겨울에 작업을 열심히 하기 시작했다. <아름다운 날의 우수>에서부터는 광장의 테마가 확장되어지면서 뭉고 투명했던 물감들이 점점 두꺼워지기 시작하며, 아드리아네와 탑의 테마가 나타나기 시작한다.

다소간 연결이 된다. 이 작품들의 공통점이 바로 이러한 율리시즈 유형의 인물이 등장한다는 것이다.

그러나 그 인물은 단순히 헤라클레이토스와 같은 철학자의 은유만이 아니라, 그는 또한 디오니소스의 은유이기도 하다. 즉 단순한 은유가 아닌 형이상학적 심리학이 투영된 은유적인 기호이다. 왜냐하면 디오니소스는 수수께끼와 같은 정신을 가진 의미심장한 유혹의 신이기 때문이다.

저 숨어있는 위대한 자가 갖고 있는 심정의 천재! 그는 유혹하는 신이요, 인간의 양심을 끌어내는 마술사이다. (.....)  
그것은 모든 거친 영혼을 부드럽게 하고 그들로 하여금 새로운 동경, 즉 푸른 하늘에 자신을 비취 볼 수 있도록 거울처럼 조용히 누워 있기를 원하는 동경을 느끼게 한다. ....  
또한 오랫동안 흙탕과 모래 속에 묻히고 갇힌 모든 금싸라기를 찾아내는 **마법의 지팡이**이다.<sup>144)</sup>

이 디오니소스는 나면서부터 인간의 심리에 흥미를 집중시킨 영혼의 통찰자이며, 인간의 본성을 통찰하는 자이다. 그리고 그는 니체이며 테키리코이다. 니체는 『이 사람을 보라』에서 “심리학자로서 나를 이해시키기 위해, 『선악의 저편』 으로부터 심리학에 대한 약간의 호기심 있는 부분을 선택해보겠다고 하며 디오니소스에 대한 이야기를 하고 있다.

저 위대한 은둔자가 소유한 것 같은 마음의 수호신, 유혹자인 신이요 그리고 양심이라는 쥐를 잡는 천부적인 쥐잡이 파이프 파이프의 목소리는 모든 영혼의 저 밑바닥 깊숙이

144) Nietzsche(최현 역), *선악의 피안/ 이 사람을 보라*, 민성사, 서울, 2000. pp.262-263

내려갈 줄 안다. 그는 어떤 명상이나 비밀스런 유혹이 없는  
곳에는 단 한마디도 말하지 않으며 험웃 눈초리도 보내지  
않는다.<sup>145)</sup>

<가을의 명상>(도 14-B)에서 신전의 옆에 ‘마법의 지팡이’<sup>146)</sup>가 기대  
여 있으며, <아침의 명상>(도 14-A)에서는 조용히 누워있다.

이 율리시즈의 변형된 인물 외에도 <가을 오후의 수수께끼>(도  
9-C)의 조각상 옆에서 슬퍼하는 듯한 작은 두 인물과 <도착과 오후의  
수수께끼>(도 13-A)에서 뒤로 돌아서있는 유형의 인물 옆에 마치 앞  
으로 걸어 나오는 듯한 인물의 도상은 뵈클린의 <바닷가에 있는 집>  
(도 8) 시리즈에서 나오는 여인의 자세와 기원전 2세기경에 제작된 델  
로스에 있는 <클레오파트라 조각상>(도 12)에서 유래되었음을 알 수  
가 있다. 이 뵈클린의 그림은 데 키리코의 잠재의식에 남아 <선사시대  
의 느낌>의 글에서 바닷가에 지어진 신전과 파도 소리에 귀를 기울이  
며 신탁을 기다리는 점장이의 모습으로 묘사를 하고 있다.(도 8)

1912년 살롱 도톤느에 출품한 이 두 그림 모두 커튼이 쳐진 신전  
의 모습이 나온다. 이런 모습은 <도착과 오후의 수수께  
끼>(1911-1912)(도 13-A)의 신전에서, <아이의 뇌>(1914년 전반)(도  
13-Y), 그리고 <예언자>(1914-1915)(도 82-A)의 신전에서도 나타난  
다. 이 커튼이 갖는 의미는 같은 텍스트의 부분에서 암시되고 있다.

우리가 새로운 어떤 것을 찾는 것이 있기에 커튼 뒤를 보  
는 이유이다. 이것은 꿈인가 혹은 환상인가? 예술가들은 꿈  
을 꾸는 것을 좋아하곤 한다.

145) Nietzsche(김태현 역), *도덕의 계보/ 이 사람을 보라*, 창하, 서울, 2000, p.265

146) Baldacci(1997), p.62. 발다치의 설명에 따르면, 구부러진 손잡이가 있는 지팡이는 에트루리  
아인 점장들이 쓰던 점성용 막대기라고 한다.

커튼 역시 암시 혹은 수수께끼와 같은 맥락에서 새로운 어떤 것이 숨겨져 있음을 말해주고 있는 것이다.

계시라는 것은 마치 사람들이 커튼을 당겨서 문을 여는 것처럼 예술가에게 갑자기 나타나는 어떤 것이다..... 계시는 우리에게 미지의 세계를 드러내게 하는 것 같다.<sup>147)</sup>

새로운 미지의 세계가 커튼 뒤에 있다가 커튼을 당겨서 혹은 바람에 휘날려서 갑자기 열리는 듯이 그 미지의 세계가 계시처럼 나타난다는 것을 알 수 있다. 하지만 각각의 그림에 무조건 똑같이 적용하는 것은 바람직하지 않다. 이미 작가 자신이 해석한대로 <신탁의 수수께끼>는 계시의 현전이라 볼 수 있지만, <아이의 뇌>(도 13-Y)의 경우는 현실 세계와 꿈의 세계를 분리하는 정신적 경계선일 수도 있으며, <예언자>(도 82-A)의 경우 배경이 되는 신전의 문은 벽으로 되어있어 실제의 역할보다는 가상의 존재 혹은 장식적 존재로 보인다. 흑판 뒤로 보이는 그 옆의 부속건물에는 커튼이 쳐져있다. 외눈의 마네킹과 앞무대 같은 원근법적으로 그려진 바닥 그리고 흑판 뒤에 힐끗 보이는 건물의 입구에 쳐져 있는 커튼 안에는 흑판 위에 그려진 부조리한 원근법의 도식에 내재된 데 키리코의 비밀이 숨겨져 있음을 나타내는 것 같다. 이 그림에 대한 자세한 분석은 원근법에 관한 장에서 시도가 될 것이다.

1909년에서 1910년 사이에 제작되던 그림과 같은 기초를 유지하던 <시간의 수수께끼>(도 9-B)와 <이상한 시간의 수수께끼들과 기쁨>(도 13-D) 그리고 <하루의 수수께끼>(도 13-T, U)의 제목은 니체

---

147) De Chirico, 'quelques perspectives sur mon art', *De Chirico*(1983). p.252

의 <플라톤 이전의 철학자>에서 인용된 “궁지 높고 고독한 진리의 발견자로서의” 헤라클레이토스의 말을 전거로 삼고 있음을 알 수가 있다.

그는 “낮과 밤은 분리해서 생각할 대상들이 아니라 하나이자 동일한 관계의 대립적 측면들이다.” 혹은 “하루의 본질은 동일하다.”라고 하며, 그는 “자연 과정의 통일성과 영원한 합법칙성에 대한 믿음을 발견했다”고 했다. 그는 만물이 흐르는 생성의 과정 중에 있는 것으로 삶과 죽음, 깨어있음과 잠과 같은 대립적인 힘들은 항상 동시에 작용을 하고 있으며, 삶의 밝은 태양빛과 죽음의 어둠이 같은 원천에서 흘러나온다고 한다. 그리고 이 관계는 주위를 둘러싼 대기에 대한 인간의 관계를 통해 예시되었다는 것이다. 사실 이런 사상은 데 키리코에게 베르그송의 철학을 받아들일 수 있게 하는 기초가 되기도 했다. 또 어떤 이가 헤라클레이토스에게 물었다.(사실 어쩌면 니체 자신이 자문하는 것인지도 모르지만 말이다.) “영겁의 세월이란 도대체 무엇인가?” 그의 대답은 “장기 돌을 모았다 흠트렸다 하며 노는 아이”, 즉 (일리아스에서 아폴론이 말하듯) 제우스가 세계 건설행위에서 바닷가에서 모랫더미를 쌓았다 허물었다 하는 아이에 비유된다고 했다. 니체 자신이 헤라클레이토스의 사상을 자신의 사상적 원천으로 삼고 있듯이 데 키리코 자신도 자신의 제 2의 자아로 헤라클레이토스를 삼고 있다.

따라서 위 그림들의 제목이 암시하는 바는 낮과 밤이라는 것이 본질은 동일하지만 관계에서 대립적인 측면을 가질 뿐이며, 결국은 생성과 소멸은 영원히 되어감의 과정 속에 있을 것이라는 의미이다. <시간의 수수께끼>(도 9-B)와 <시인의 기쁨>(도 9-E), <예언자의 보상>(도 9-D)에서 시계, 분수대는 만물이 흐르는 생성의 과정에 대한 영원 회귀, 즉 “불멸이기에 사멸한” 시 구절의 은유적 표현이 되며, 빛과 그림자는 동일한 원천에서 나오는 대립적인 힘의 충돌이 된다.

데 키리코의 그림에는 하나의 도상을 기호로써 활용하여 다른 작품에서도 반복적으로 사용하고 있다. 그는 이에 대해 그의 자전적 소설인 <에브도메로스>에서 다음과 같이 말하고 있다.

너가 하나의 기호를 발견했을 때, 그것을 뒤집고 다시 그것을 돌리고, 그것을 똑바로 보고 위에서 보고 옆으로 보고 단축으로 보고 3/4로 보아라; 그리고나서 그것을 제거하고 기억이 그 자리에 남겨놓은 형태를 관찰하라.<sup>148)</sup>

발다치는 이 시기의 작품들을 통해 작가의 창조적 과정에서 갖게 된 결정적 단계를 세 가지로 요약 하고 있다. 첫째는 자연주의적인 디테일의 모든 잔재가 없어졌다는 것, 둘째는 이미지들이 역사적 문맥에서부터 떨어져 나와 환상적이고 꿈 같은 양상을 강조하는 무한한 공간 속에 배치되었다는 것, 셋째는 유형의 건축물에 의해 상징들과 기호들로 변형되었다는 것이다.<sup>149)</sup>

## 2. 니체의 은유에서 회화적 이미지로의 전환

데 키리코는 자신이 이미지들이나 형상들을 통해 사고하는 습관을 갖고 있다고 말했다. 따라서 그는 일차적으로 이미지에 의해 생각하고 그 다음에 말이나 다른 표현 수단으로 그 생각을 드러낸다고 했다. 이 점은 니체가 인간의 시신경이 대상을 먼저 이미지로 받아들이고 난 뒤 그 다음에 음성으로 그것을 표현하게 된다고 했던 말과 유사

---

148) Baldacci(1997). p.102

149) Baldacci(1997). p.102

하다. 따라서 니체와 데 키리코는 이미지에서 말이 나오는 과정에 대한 공감대를 갖고 있다. 이런 공감대 위에서 데 키리코는 니체의 언어에서 나타나는 시적 은유를 자신의 회화적 이미지로 전환시켜 그 이미지를 자신의 그림 속에 끼워 넣음으로써, 본래 니체가 시적 은유를 통해 말하고자 하는 내용을 자신의 은유적 기호 체계 속으로 용해시키고 있다.

이렇게 전환된 데 키리코의 회화적 이미지들 중에서 원형 신전과 격자무늬 판, 아리아드네, 탑과 굴뚝을 비롯한 몇몇의 도상들과 화면 구성 공간에서 나타나는 시간의 흐름에 대한 은유들을 니체의 『차라투스트라는 이렇게 말했다』에서 나타나는 시적 은유들과 비교하면서, 데 키리코의 은유적인 도상들에 대한 해석을 시도해 보려한다. 여기서 선택되고 있는 도상들은 데 키리코의 다 시점 원근법 공간과 관련된 것들이다. 특히 탑과 굴뚝에 대한 은유는 -니체의 표현을 빌린다면- 데 키리코의 다 시점 원근법으로 이루어진 화면 구성의 ‘혼돈’을 ‘형식’ 혹은 ‘힘’으로 제압하려는 장치로써 데 키리코가 고안해낸 도상임을 밝히려 한다.

### 1) 원형 신전과 격자무늬 판의 은유

데 키리코는 <가을 오후의 수수께끼>에 뒤이어 파리에서 “니체의 영감의 끈”을 다시 잡고 <도착과 오후의 수수께끼>(도 13-A)를 제작하였다.<sup>150)</sup> <도착과 오후의 수수께끼>에서는 <가을 오후의 수수께끼>와 마찬가지로 커튼이 쳐진 고대 신전, 화면을 수평으로 가로지르는 전경(前境)의 벽, 범선의 돛, 두 인물의 기호들이 반복해서 나타나고 있다. 그러나 벽 뒤에 서 있는 톨로스<sup>1)</sup>와 주사위 게임판 같은 격자

150) De Chirico,(trans. Margaret Crosland), The Memoires of Giorgio de Chirico, DA CAPO PRESS, 1994. p.64

무늬의 포장도로가 새로운 요소로 등장한다. 이 그림에 대한 해석의 열쇠를 어떻게 잡느냐에 따라 약간씩 다른 해석이 나온다.

우선 이 그림의 해석에 가장 집착을 보인 연구자는 모리스 오웬이다. 오웬은 벽과 그 뒤편의 원형구조물의 도상을 폼페이 벽화, <미궁의 집>(도 50)과 <보스코레알레 판니우스 원로원의 빌라>(도 51)에 나타나있는 벽과 톨로스의 모티브와의 비교를 통해서 해석을 시도하고 있다. 그의 해석을 보면, 심리적이면서도 물리적인 장벽의 역할을 하는 폼페이 벽화의 벽면 모티브에서 실제의 벽면과 가상의 벽면사이에 만들어진 공간 일류전인 틈새사이에 있는 톨로스는 죽음과 이승을 암시하고 있다. 그러나 데 키리코가 이 그림을 그릴 당시 폼페이를 방문한 적이 없으므로 오웬은 데 키리코가 제 2양식의 로마의 벽화에 대한 영향을 뵈클린에 의해 간접적으로 받았다고 한다. 즉 오웬은 뵈클린이 폼페이 벽화에 영향을 받은 후 그렸다는 1864년과 1887년 사이의 그림을 영감의 출처로 삼고 있으며, 확실하게 증거를 제시하지는 못하지만 1900년에 프란츠 비코프(F. Wickhoff)의 『로마 민족의 예술』(Romanische Kunst)이 출간되었기에, 뵈클린의 그림이나 비코프의 책의 복제품을 통해서 폼페이 벽화를 접했을 가능성이 있다고 거의 단언하고 있다.

이 톨로스 혹은 원형신전의 건물 모델은 뵈클린의 풍경화에서 드물지 않게 접할 수 있는 도상적 요소이기는 하다. 따라서 뵈클린의 풍경화에서 나온 원형신전의 모델(도 52)을 데 키리코가 전유했을 수 있다는 가능성 그리고 뵈클린의 그림에 출처가 되는 모델이 폼페이 벽화여서 우회적인 영향이 데 키리코의 그림에 나타날 수 있다는 가능성은 유력하다. 그러나 파올로 발다치의 도상학적 분석으로는 굳이 뵈클린적인 도상적 요소가 아니더라도 로마의 베스타 신전(도 53)의 변형일 수도 있다는 의견이 있다.

그러나 비트루비우스(Vitruvius)의 『건축 10서』에는 그리스의 원형신전에 대한 자세한 설명이 나온다.<sup>151)</sup> 아마도 고대 로마의 건축가들이 원형신전을 설계할 때 비트루비우스의 건축론을 참고하여 건축했을 가능성이 크기 때문에 고대 그리스나 로마 유적지에서는 비슷한 유형의 원형신전인 톨로스를 쉽게 접할 수 있을 수 있었다. 예를 들면 티볼리에 있는 원형신전(도 54)의 전체적인 윤곽은 데 키리코의 그림 속에 보이는 2층 구조의 열주랑으로 이루어진 신전의 모습과 유사함을 알 수가 있다. 그러므로 그 원형신전의 출처를 뵈클린의 풍경화를 근거로 한 폼페이 벽화와 연결시킨다는 것은 비약된 추정이라고 볼 수 있다.

모리스 오웬이 이 벽과 톨로스를 폼페이 벽화와 연관시킨 해석은 결국 이 세상 너머의 세계 혹은 자연 너머의 정신/영혼의 세계와 연관시키려는 것이다. 여기서 단테적인 혹은 뵈클린의 율리시즈 유형의 떠돌아다니는 인물과 범선이 벽 뒤편에 있는 톨로스와 연결됨으로써 결국 죽음 혹은 저승으로의 여행으로 해석이 된다. 마치 뵈클린의 <죽은 자의 섬>(도 11)에 나오는 배를 탄 인물의 모습이 상상되는 것과 같다.

파올로 발다치의 경우는 조금은 더 중립적인 태도를 취하지만, 그 역시 원형구조물은 로마의 신전의 유형과 연결시키고, 벽면은 레오 빠르디의 문헌적 출처에서 찾아내고 있다. 또한 발다치는 과거로 되돌아가는 느낌이라는 표현으로 로마 건축에 대한 양식적, 언어적, 시적 접근을 하고 있다. 베스타 신전은 그리스 불의 여신이었던 헤스티아(Hestia)에게 받쳐진 것으로 톨로스 타입의 로마 공화정 시대의 건조물이었으며, 따라서 이런 유형의 건물을 통해 데 키리코 그림에서는

151) Morgan, M. H.,(오덕성 역), *건축 십서*(Vitruvius: The Ten Books on Architecture), 지문당, 서울, 1994. pp.132-135

면 과거의 깊이 속으로 빠져드는 것처럼 느끼게 만드는 효과를 준다고 한다.<sup>152)</sup> 데 키리코 그림 속에 나타나는 자연은 실제 자연을 그대로 화면에 옮기는 방식이 아니라 그의 작업실에서 재창조가 되는 것이므로 어떤 면에서는 실제 자연과는 무관할 수도 있다. 오히려 발다치는 이런 자연적 형태들을 그의 문학적 사고에 대한 하나의 도구로써 사용하고 있다고 보고 있다<sup>153)</sup>

원형 신전 앞 쪽에 있는 두 인물 역시 뵤클린의 율리시즈 유형과 바닷가에 서있는 여인의 자세와 유사한 것을 알 수가 있다. 물론 그 여인의 자세는 기원전 2세기 가량의 델로스에서 출토된 클레오파트라상이 출처가 되고 있다. 지금까지의 도상들을 비교해보면, 1909년에서 1912년 사이의 데 키리코의 그림은 아직은 뵤클린적인 도상의 영향력을 부분적으로 보이고 있음을 알 수가 있다.

그러나 이 그림에서 풀리지 않는 수수께끼가 있다. 그림의 전체 분위기는 고대 그리스의 비극적 장면에서 나올 법한 고요함을 느낄 수가 있으며, 대부분의 도상적 요소들이 서로 같은 맥락 속에 어울리지만, 바닥에 그려져 있는 흑백의 격자무늬 포장도로는 현대적인 느낌이 나기 때문에 전체의 뉘앙스에서는 의외적인 느낌을 불러일으키는데, 다른 연구자들은 이 부분에 대해 전혀 언급한 적이 없다.

그러나 니체의 책에 나오는 로마의 납골당에 대한 은유적 해석을 본다면 이 의문점이 풀릴 수가 있다. 니체의 납골당(columbarium)은 단지 ‘은유의 잔존물’로 생각되는 것들을 보관하는 장소이다. 니체가 보기에 이 납골당 구조물의 외적인 모습은 우연에 맡겨지지 않은 수학적 엄격함을 갖고 건설되었지만, 여기서 확고한 토대로 받아들여지고 있는 것은 단지 단일한 관점으로부터 제기되어 응고가 되어버린 은유

---

152) Baldacci(1997). p.75

153) -----, p.55

일 뿐이다. 우연히 이 토대의 수용이 어떤 역할을 한다 할지라도, 또 다른 주사위 던지기는 이 구성물을 뒤집을 수가 있다. 한 번 주사위를 던진다는 것은 하나의 관점으로 개념을 구성하는 것이기에 다시 다른 주사위 던지기는 앞선 던지기의 관점을 뒤엎게 되는 것이다. 그리고 이 ‘개념적 주사위 게임’에 의해 이 토대가 되었던 은유는 앞선 창조들이 개념적 잔여물이 됨으로 갖게 된 운명처럼 납골당에 매장되는 것이다.<sup>154)</sup>

니체의 말에 따라서 좀 더 구체적인 해석을 시도해본다면, 르네상스인들은 물리적 공간개념을 위계와 정도에 따라 피라미드 모양의 질서를 만들어 법칙과 특권과 종속과 경계설정의 새로운 사회적 질서개념으로 발전시킴으로써 근대 세계라는 새로운 세계를 창조하는 것이 가능하게 하였다는 것, 이것을 니체는 로마의 마우솔레움으로 비유를 하고 있다. 그렇다면 데 키리코가 자신의 납골당 안에 집어넣은 것은 무엇인가? 어쩌면 흑백의 격자무늬 판의 원근법적인 선의 소실점이 톨로스 안으로 들어가듯이, 르네상스의 원근법 체계일지도 모른다. 왜냐하면 니체가 말하고 있는 것은 이 르네상스의 원근법 체계였으며, 이 도식화된 체계의 질서에 의해 만들어진 사회적 질서개념과 인간의 대자로서 객체가 만들어지며, 존재와 인식의 이원론적 전통 형이상학이 만들어지는 개념의 기본적 토대이기 때문이다. 따라서 ‘反형이상학<sup>155)</sup>’으로써의 형이상학 회화는 르네상스의 선 원근법 체계를 전도시키는 원근법 체계를 시도하는 것이다.

데 키리코의 그림을 해석하는 작업에서 그가 삶과 죽음, 이별에 관한 직설적인 회화적 글쓰기를 하고 있다기보다는, 이 시기의 데 키리코는 니체적인 영감의 실을 붙들고 니체적인 방법을 찾아가고 있던

154) Schrift(박규현 역)(1997). p.164

155) 니체는 예술을 ‘반형이상학으로써의 형이상학’이라고 불렀다.

시기이기에, 니체의 은유와 비교 해석을 해 보는 것이 오히려 어울리지 않는 요소들의 의미를 풀어낼 가능성이 될 수도 있다. 미술사가 발데마르 게오르게(Waldemar George)는 데 키리코가 다양성(multiplicity)의 테마를 다루게 되는 양식적 결과에 관심을 가지면서, 이 흐름에 따라 데 키리코의 그림을 “회화적 글쓰기”(écriture piturale)라고 명칭을 붙였다. 하지만 그는 데 키리코가 언어로 된 시를 회화로 옮기는 문학적인 예술가는 아니라고 한다.<sup>156)</sup>

그렇다면 분명 데 키리코는 니체의 텍스트로부터 회화적 이미지로 변용할 수 있는 시적 은유들을 채택해서 그것을 그대로 회화적 이미지로 만드는 것이 아니라 그것을 완전히 낯선 상황에 위치시킴으로써 그리고 출처가 모호한 여러 도상들을 혼용함으로써 형이상학적 양상을 갖춘 수수께끼적인 이미지로 그려내고자 했을 것이다.

## 2) 아리아드네의 은유

1912년부터 나타난 뚜렷한 도상은 아리아드네로써, <무한함의 나른함>(도 55-A), <우수>(도 55-B)이며, 1913년 봄부터 그려지기 시작했던 <아름다운 날의 우수>(도 55-C), <이상한 시간의 수수께끼들과 기쁨>(도 55-D), <예언자의 보상>(도 55-E), <아리아드네가 있는 광장>(도 55-F), <무언의 조각상>(도 13-O), 1913년 여름에서 가을로 이어지는 시기에 제작되었던 <아리아드네의 오후>(도 13-K)가 있다. 그리고 <붉은 탑>(도 20)의 엑스 레이 광선을 통한 밑그림에서 누워있는 아리아드네의 형상과 울리시즈의 형상이 동시에 보여져(도 20-A), <아름다운 날의 우수>와 비슷한 형상들이 있었을 것으로 짐작이 됨으로써, 테일러는 <붉은 탑>도 아리아드네 시리즈에 포함시키고 있다.

156) George, Waldemar, *Chirico avec des fragments Littéraires de l'artiste*, Chroniques du Jour Éditions, 1928. p.17

아리아드네의 신화는 고대 그리스로부터 19세기까지 미술사에서 주요 테마였다. 고대 문학에서 전해져오는 내용은<sup>157)</sup> 크레타의 미노스왕의 왕비인 파시파에가 포세이돈이 보낸 하얀 황소와의 결합으로 반인반수의 미노타우로스를 출산하여, 다에달로스가 설계한 미로와 같은 구조물인 미궁에 가둬두었다고 한다. 그리고 아폴로 신에게 제물로 받쳐진 14명의 아테네의 젊은 남녀를 함정에 빠뜨려 그 짐승의 먹이가 되게 했다. 어느 날 젊은 아테네의 왕자 테세우스는 그 희생자로서 자청을 했으며, 아리아드네를 사랑에 빠지게 하여, 그녀로부터 미노타우로스를 죽인 다음 그 미궁으로부터 빠져나올 수 있도록 도움을 받았다. 그러나 그는 그녀에게 크레타를 탈출하여 아테네로 돌아가 그의 아내로 맞이할 것을 약속했었지만, 낙소스 섬까지 빠져나온 뒤 지쳐서 깊은 잠에 빠져든 아리아드네를 버려두고 테세우스는 아폴로 신에게 감사 제사를 드리기 위해 떠나버린다. 그 후 혼자 외롭게 남겨진 그녀는 디오니소스에게 발견되어 그와 결혼하게 된다는 행복한 결말을 보여준다. 이 에피소드에 대한 대부분 그림들의 주제는 대체로 아리아드네가 디오니소스를 만나기 직전이나 직후의 모든 외로움과 슬픔이 끝나는 행복한 순간을 보여준다.

그리스와 독일 아카데미에서 미술교육을 받았던 데 키리코는 고대로부터 19세기까지 미술사에서 버림받아 바닷가에 버려진 아리아드네를 그리는 관습에 대해 알고 있었다. 아리아드네는 전통적으로는 옷을 입지 않거나 투명한 그리스 옷을 거의 걸치지 않은 듯 한 모습을 취하는데, 그것은 크레타 섬으로부터 바다를 건너 힘들게 빠져나왔다는 것을 보여주는 것이다. 그리고 그녀를 전원적인 풍경에 배치하는 것은 에로틱한 여성 누드가 갖는 유혹과 관능성이라는 주제와 별거벗겨진 채 홀로 버려진 주제를 담고 있다.

---

157) Homer의 *Odyssey*, Ovid의 *Metamorphoses*, Plutarch의 *Parallel Lives* ('Theseus')에서 아드리아네 신화가 보존되어있다.

1878년 크레타 섬의 크노소스의 장소에 미노타우로스의 미궁이라고 추정되는 곳의 벽의 흔적이 미노스 칼로카이리노스(Minos Kalokairinos)에 의해서 발견되었다. 이 발굴은 다시 아리아드네의 주제에 대한 관심을 증가시켰다. 그리하여 부게로(Bouguereau)를 위시한 프랑스 화가들이나 영국의 빅토리아 시대의 화가들에게 아리아드네의 주제가 유행하게 되었다. 그와 더불어 19세기에 바티칸의 벨베데레의 안뜰에 소장된 잠자는 아리아드네(도 59) 유형의 모사 작품들이 많이 나오게 되었다.

그러나 테 키리코가 아리아드네의 도상을 다시 취할 무렵의 유럽 현대 예술가들이나 비평가들에게 아리아드네는 공개적으로 웃음거리가 되던 주제였다.<sup>158)</sup> 그렇다면 1912년에 다시 이 주제를 취하고 있는 테 키리코의 의도는 무엇일까? 그의 아리아드네는 19세기와 그 이전의 화가들이 살아있는 듯한 관능적인 아름다운 여인으로 재현하는 것과는 달리 받침대 위에 올려진 대리석 조각으로써 석화된 여인이다. 또한 디오니소스를 만나 행복한 결말에 이르는 아리아드네가 아니라 테세우스에게 버림받고 지쳐서 잠이 든 아리아드네이다.

테일러의 『조르조 테 키리코와 아리아드네의 신화』에서는 니체의 아리아드네의 해석과 테 키리코의 해석을 연관시키고 있다. 니체는 아리아드네를 버린 테세우스를 비겁한 영웅으로 보고 그를 비난하며, 오히려 미궁과 미노타우로스의 개념을 받아들이고 있다. 니체는 테세우스와 아리아드네 그리고 디오니소스가 포함된 짧은 대화 형식의 글을 출간할 계획이었지만 이루지 못하고 약 두 페이지 가량의 윤곽만이 남겨 놓았다. 그러나 그가 갖는 아리아드네의 신화에 대한 개념은 알 수가 있다. 그에 따르면, 실패자는 오히려 테세우스로써, 그 이유는 아리아드네의 사랑과 존경을 잃어버리고 질투를 하게 되었으며, 아리아드네는 그녀의 구원자 디오니소스를 사랑하게 되었기 때문이다. 따라서 아리아드네는 테세우스

158) Taylor, Michael(2002). pp.81~82

에게 오히려 미궁이 되어버려, 자신이 만든 미궁 속에 갇혀 버렸고, 아리아드네는 디오니소스와 결혼해서 그 영웅이 멸망하도록 내버려 두었으며, 그녀는 자신의 외로움과 고통을 통해 진정한 미와 디오니소스적인 것을 수용하게 되어 두려움, 증오, 오해 등을 포용하는 것을 배우게 되었다. 그리하여 니체에게 아리아드네는 자아극복을 위한 개인의 잠재성의 상징이 되었다.

데 키리코 역시 테세우스를 신화의 영웅으로 생각하지 않았으며, 버림받아 지쳐 잠이 든 아리아드네를 풀어야 할 하나의 수수께끼로 변형시켰다.<sup>159)</sup> 니체는 『이 사람을 보라』에서 아리아드네가 무엇인지를 이야기 한다.

그러한 고통은 하나의 신, 하나의 디오니소스이다. 빛 속에서 태양의 고통에 관한 주신 찬가의 노래에 대한 답변이 있다면 그것은 곧 아리아드네일 것이다. 나 외에 누가 아리아드네가 무엇인지 알겠는가! 그러한 수수께끼에 대해 그 어느 누구도 해결책을 찾지 못했다.<sup>160)</sup>

데 키리코가 아리아드네를 그릴 무렵은 그가 처음으로 파리에서 살롱 도톤느(Salon d'Automne)에 작품들을 출품하였을 때이며, 발칸 반도에서는 전쟁이 발발했던 시기였다. 데 키리코의 아리아드네 조각상의 초기 묘사 단계는 고전적인 형태를 거의 그대로 복제를 하고 있는 듯하다. 1세기에서 2세기 경 그리스 조각을 복제한 로마 조각인 <잠자는 아리아드네>(도 59)는 아리아드네의 원형이 되어 로마시대 하나의 유형이 되었음을 살로몬 레이나흐(Salomon Reinach)의 삽화인 <그리스와 로마 조각상의 유형>(1897-1910)(도 60)에서 볼 수가 있다. 이 프랑스 고고학

---

159) Taylor, Michael, 'The Ariadne Series', Giorgio de Chirico and The Myth of Ariadne, Merrell, London, 2002. p.83

160) Nietzsche(김태현 역)(2000), *이 사람을 보라*, p.280

자의 인그레이빙 기법의 세부적인 묘사는 데 키리코 형제를 사로잡아 1910년대와 1920년대 그림에서 레이나흐가 그의 책 내용을 설명하기 위해 사용했던 이미지들로부터 엄청나게 전유했었다.<sup>161)</sup> 따라서 그의 도판이 데 키리코의 모델이 되었을 가능성이 크다.

데 키리코가 참조했을 가능성이 있는 또 다른 아리아드네의 모델은 당시 거리의 상인들에게 싸게 구입할 수 있는 <잠자는 아리아드네>의 석고상이나 왁스 주조물(도 61)일 수 있으며, 또 하나는 베르사이유 궁전의 앞뜰에 있는 코르네이유 반 클레브(Corneille van Clève)가 1688년 제작한 대리석 조각인 <클레오파트라>(도 62)일 수도 있다. 그는 1912년에서 1913년 겨울에 적었던 원고에서 베르사이유 방문에 대해 적고 있다. 그리고 노트북에 그려진 4점의 아리아드네의 스케치와 베르사이유 궁전에 대한 에세이가 겹쳐지고 있다. 이러한 사실은 그가 베르사이유에서 그 조각상을 간략하게 스케치했을 수 있음을 말해주고 있다. 테일러는 이 사실에 덧붙여 하나의 사진을 제시하는데, 이것은 위젠느 아제(Eugène Atget, 1857-1927)가 1902년 베르사이유에서 반 클레브가 <클레오파트라>라고 부른 <누워있는 아리아드네>(도 62)를 찍은 사진이다. 그는 몽파르나스의 캄파뉴-프리미에(Campagne-première) 거리 17번가에 스튜디오를 갖고 있었으며, 당시 많은 현대 예술가들의 스튜디오도 같은 거리에 있었고 데 키리코 역시 1913년 3월부터 같은 장소에 스튜디오를 갖고 있었다. 그리고 아제는 자신의 사진들과 앨범을 예술가들에게 방문 판매하기도 하고 의뢰를 받기도 했는데, 현대 예술가들 중 단골손님으로는 피카소, 브라크, 앙드레 드랭, 페르낭 레제 등이 있었다. 따라서 데 키리코가 아제의 사진들을 몰랐을 리 없기 때문에 그의 사진의 영향에 대한 가능성을 열어두고 있다.<sup>162)</sup>

---

161) Taylor(2002). p.70

162) Taylor(2002). p.72

이런 유형의 아리아드네 유행은 20세기 초에 들어와서 마티스(Matisse)의 <푸른 색 누드>(도 58)나 피카소(Picasso)의 <세 여자들>(도 56)과 더 나아가 <아비뇰의 처녀들>의 화면 왼쪽에서 두 번째 인물의 자세를 만들어내게 했다. 그러나 그들은 단지 인체가 만들어내는 형식적인 면에 관심을 두고 있다.

반면, 데 키리코의 그림에서 그려지는 <잠자는 아리아드네>는 하나의 은유적 기호이다. 소비(James Thall Soby)의 경우 데 키리코의 어린 시절 그리스에서 보았던 과거 고전적인 문화의 전형으로 해석을 하고 있으며, 테일러는 데 키리코가 아리아드네를 그릴 당시 발칸반도의 전쟁이 발발했고 그가 아리아드네의 주제를 끝낼 무렵이 발칸반도의 전쟁이 끝이 나서 크레타 섬이 독립이 되어 그리스에 영입이 되던 시기와 일치하기 때문에, 크레타를 상징하고 있다고 한다. 당시 발칸반도 전쟁에 대한 주제는 현대 예술가들에게도 그의 작품들 속에 녹아들어 있곤 했다. 예를 들면 피카소의 <쉬제의 병과 유리잔>(1912년 11월)에서 파피에 콜레 되어있는 신문지 기사의 내용과 쉬제라는 술이 나오게 된 근원지가 모두 발칸 반도라는 것에 일치하기 때문에 피카소가 의도적으로 자신의 반전에 대한 의견을 그림으로 표현하고 있다고 보는 견해도 있다.<sup>163)</sup>

또 하나의 유력한 가능성은 아폴리네르와의 연관성이다. 아폴리네르는 1912년 『입체파 화가들』(Les Peintres Cubistes) 책 안에 있는 「새로운 회화」라는 장에서 니체의 『우상의 황혼』에 나오는 아리아드네와 디오니소스와의 대화에 관한 이야기를 인용해서 그리스 예술의 “그럴듯함”을 비난하는데 사용했다.

“오! 디오니소스여, 신이여, 왜 당신은 내 귀를 잡아당기는

---

163) Frascina, Francis, 'Realism and Ideology: An Introduction to Semiotics and Cubism', *Modern Art Practices and Debates*, Yale University Press, New Haven & London, 1993. pp.91-95

거죠?”라고 아리아드네는 일찍이 그 유명한 낙소스 섬에서  
의 대화 도중 자신의 철학자 연인에게 물은 적이 있었다.  
“아리아드네여, 그대의 귀는 어딘가 우스운 데가 있소, 왜  
더 길지 않소?”<sup>164)</sup>

아폴리네르에게 니체의 글은 인간을 완벽함의 척도로 생각했던 그리스  
예술의 모델로부터 지적인 사고 작용으로써의 현대회화의 이행과정에 대  
한 정당성을 제공해주었다. 아폴리네르가 니체의 글과 아리아드네 신화  
를 인용하는 것에 데 키리코가 크게 공감을 했었을 것이라고 테일러는  
말하지만, 데 키리코의 아리아드네가 그러한 미적 개념의 가치전도를 표  
상하고 있는 것 같지는 않다.

우선 데 키리코의 아리아드네는 레이나흐의 삽화나 아제의 사진에  
서 빌려 왔다기보다는 실제의 모델을 보고 그렸을 가능성이 크다. 그 이  
유는 그가 그린 아리아드네의 시점이 위에서, 옆에서, 여러 각도로 돌아  
가며 스케치를 한 후 화면의 구성에 맞춰 그려져, 아리아드네 시리즈에  
나타난 그녀의 시점은 제각각이 다르다. 아리아드네의 해석은 그 도상  
하나만을 따로 고립시켜 해석해내는 것보다 주위 사물의 문맥과 연결시  
켜 해석을 할 필요가 있다.

니체는 『힘에의 의지』에서 “한 사물의 고유성들은 다른 ‘사물들’  
에게 영향을 초래하기 때문에, 다른 ‘사물들’이 없어진다면 그 때 그 한  
사물도 고유성을 갖지 못한다”고 한다. 만약 사물이 갖는 모든 관계들을  
없애버린다면, 사물은 남아있지 않게 된다. 사물성(thingness)이란 우리

---

164) Nietzsche(백승영 역)(2002), p.157 이 인용문의 앞에는 아름다움에 대한 니체의 언급이 먼  
져 있다. “아름다움과 추함- 아름다움이라는 우리의 느낌보다는 더 제약받는..... 더 제한되는  
것은 없다. 인간이 인간 자신에 대해 느끼는 기쁨에서 아름다움을 분리시켜 생각해보려는 사람  
들은 즉시 자기 발밑의 토대와 지반을 상실하게 될 것이다. ‘아름다움 그 자체’는 단지 말에 불  
과하며, 개념도 되지 못한다. 아름다움 안에서 인간은 자기 자신을 완전성에 대한 척도로 설정  
해 놓으며, 특별한 경우 자신을 숭배하기도 한다.....‘아름답다’는 판단은 인간의 종적 허영심인  
것이다.”

가 정의하고 의사소통하기 위해 만들어낸 것이다.<sup>165)</sup>

두 번째 토리노의 방문 사건 이래로 데 키리코의 회화적 어휘 목록에는 범선이 빠지고 기차가 들어온다. 물론 여행이라는 테마는 비슷하지만, 기차라는 은유에는 철도 엔지니어였던 아버지, 여행 그리고 근대성이라는 개념이 복합적으로 얽혀있다. 20세기 초에 커다란 이벤트들 중 하나가 1905년에 완성된 러시아 서부와 태평양 연안을 연결하는 철도선과 아프리카 연결선 그리고 부에노스아이레스에서 발파라이소까지의 연결선 완결이었으며, 1910년에는 철도와 증기선 연결 복합 티켓을 판매하여 전 세계를 돌아다닐 수 있는 체계가 이루어졌었다. 또한 여행 그 자체는 바이닝거의 말대로 “무한한 열망을 가지며, 그 열망의 근저에는 형이상학적 동기가 있다.” 즉 여행이란 형이상학적 동기에 의해 열망되는 것이라는 말이다. 아무튼 데 키리코에게는 어린시절부터 20세기 초의 근대성의 상징이자 아버지와 관련된 기호일 수밖에 없다. 데 키리코의 어린시절 기억 중 그리스 볼로스의 정경에서도 기차는 가장 인상적인 도시의 부분이었으며, 토리노 여행의 기억에서도 기차는 인상적인 부분이 됨으로써 움직임이나 수증기를 내뿜고 있는 기차의 암시가 아리아드네 조각상과 대비를 이루어 조각상이 갖는 정적인 분위기와 고대적인 분위기를 더욱 강조시키고 있다. 특별히 토리노 여행과 관련되어서 기차와 더불어 아리아드네가 등장한 것이라면 니체와의 관련 가능성이 커지게 된다.

그런 가능성을 더욱 뒷받침하듯이, 화면에서 수평선의 높이가 높아지고 넓은 광장에 아케이드가 급경사를 이루어 불안감을 조성한다. 그것과는 다른 몇몇의 예들로서, <무언의 조각상>(도 55-G)과 <아리아드네의 오후>(도 55-H)의 경우는 화면이 클로즈업이 되어있으며, 다른 아리아드네 도상들과는 달리 피카소의 <세 여자들>(도 56)에서나 <아비뇰의 처녀들>에서 보여지는 입체주의적 형태들의 시도가 보인다. 그리고 <예

165) Nietzsche(강수남 역)(2001). p.302

언자의 보상>(도 55-E)도 초기의 수평적 구도에 가까운 화면 구성을 보여준다. 그 외의 대부분의 아리아드네는 광대한 광장, 급경사의 아케이드, 높은 수평선으로 인해 위에서 아래로 내려다보는(overview) 시점이 공통적으로 설정이 되며, 수평적인 아리아드네의 자세와 대립되는 수직적인 형태의 인물이나 기둥 혹은 거대한 탑이 그녀와 짝을 이루며 나타난다.

그리고 초기 형이상학 회화 시기 뿐 아니라 후기 형이상학 회화에서도 아리아드네의 도상과 함께 <우수>라는 제목이 자주 붙여진다. 니체는 “나의 우수/ 멜랑콜리는 완벽이라는 숨겨진 심연 속에서 휴식하기를 원한다.”라고 쓰고 있다. 그리고 그는 “그랬었지”라는 말에는 ‘이미 일어난 일에 손을 쓸 수 없으며, 시간의 흐름에 대해 거역할 수 없다는 것’이 내재되어있기 때문에 의지에게는 더없이 ‘쓸쓸한 우수’인 것이다. 이것이 아리아드네의 쓸쓸한 우수가 된다. 그러나 일체의 “그랬었지”는 창조하는 의지가 나서서 “나는 그러하기를 원했다”고 말할 때 한낱 흠어져 있는 조각돌이요, 수수께끼이자 끔찍한 우연에 불과하던 것이 의지로 전환된다. 그 의지는 화해 이상의 것을 지향해야 하니 그것이 곧 힘에의 의지라는 것이다. “그러나 어떻게 의지에게 그런 일이 일어날까?”  
166)

아리아드네가 쓸쓸한 우수에 젖어 있을 때, 모든 것은 흠어진 조각돌이자 수수께끼였을 뿐이지만 창조하는 의지, 즉 힘에의 의지가 나서서 화해 이상의 것을 해낸다. 그가 디오니소스인 것이다. 삶 자체에 대한 긍정이 삶의 가장 낯설고 가장 가혹한 문제들 안에도 놓여있는 것이다. 이것이 아리아드네가 처한 문제이다. 창조의 기쁨이 있기 위해서는, 삶에의 의지가 영원히 자신을 긍정하기 위해서는, ‘산모의 고통’도 영원히 존재해야만 한다.<sup>167)</sup> 자신의 최고 유형의 희생을 통해 제 고유의 무한성

166) Nietzsche(정동호 역), *차라투스트라는 이렇게 말했다*. pp.239-241

의 환희를 느끼는 삶에의 의지, 이것을 니체는 디오니소스적이라고 하며, 비극 시인의 심리에 이르는 다리로 파악했다.<sup>167)</sup>

그리고 니체는 차라투스트라는 단편과 수수께끼와 무서운 우연을 창조하고 그것을 함께 총괄하며, 인간은 수수께끼의 창조자이자 동시에 푸는 자라고 한다. 창조, 그것은 고통으로부터의 위대한 구제이며 삶을 경쾌하게 하는 어떤 것이다. 그래서 아마도 예술은 형이상학적 위안이 되는 것처럼 보인다.

데 키리코의 아리아드네는 “그랬었지”라며 이미 일어난 일에 손을 쓸 수도 없이 시간의 흐름에 거역하지도 못한 채 쓸쓸한 우수에 잠긴 채, 삶의 가장 가혹하고 낯설은 상황 속에 처해있다. 그러나 그녀에게 “그러기를 원했어”라고 전환하는 의지, 즉 수수께끼이자 우연에 의미를 부여하게 되는 삶에의 의지, 창조의 의지로 다가오는 것이 디오니소스이자 차라투스트라이며, 그는 힘에의 의지이다. 그리고 이 삶의 의지는 죽음과 변화를 넘어서고 생식과 성적 신비를 통한 총체적 존속으로서의 진정한 삶을 보증하고자 하는 것이다.

아리아드네와 디오니소스, 이러한 양극성이 데 키리코의 화면에 아리아드네와 수직적 형상물들-기둥이나 탑 혹은 굴뚝-의 대립적 요소로 나타난다.

### 3) 탑과 굴뚝의 은유

1911년에서 1914년까지 원형신전의 형태에서부터 시작해 여러 탑들의 변형 형태들, 하얀 원뿔형 탑, 붉은 벽돌의 원통형 공장 굴뚝, 붉은 벽돌의 사각 굴뚝이 나타나며, 특별히 1912년과 1913년은 탑에 관한 테마에 집중을 한다. 파지올로 델 아르코는 데 키리코가 아폴리네르에게

167) Nietzsche(백승영 역), *우상의 황혼*. (KGW VI3), 책세상, 서울, 2002. p.202

168) Nietzsche(최현 역), *선악의 피안*. p.203

<커다란 탑>(도 13-H)을 선물로 준 것은 들로네의 동시성에 대한 형이상학적 반응을 보여주는 것 같다고 한다.<sup>169)</sup> 아폴리네르는 들로네의 에펠탑에서 영감을 받아 성적 함의를 지닌 탑으로서의 상징과 함께 다리, 벽 등과 같은 여성적 형태들과 나란히 놓는 주제들을 가진 시를 적었다.

오, 우리가 여기서 마시는 파리는 활기가 있다.  
정력적인 도시들은 떠들고 노래한다.  
급속적인 수호신으로 된 우리의 공장 수호신들  
우리의 굴뚝은 열린 하늘을 뚫고 들어가  
구름을 수태시킨다.  
옛날의 기계적인 익시온처럼.<sup>170)</sup>

이 무렵 데 키리코가 아폴리네르를 만나게 되고, 그의 도상이 갖고 있었던 은유적 성격의 모호성이 시적으로 좀 더 분명한 의미를 전달하게끔 자극을 받게 된다. 그리고 그것은 아리아드네와 디오니소스의 상징은 여성성과 남성성이라는 보편화된 기호로 전환되기 시작하며, 디오니소스는 상승하는 힘, 도취의 상징이 된다.

1913년 봄에 붉은 벽돌로 된 공장 굴뚝이 출현하기 이전에는, 톨로스(도 54)나 베스타 신전(도 53)과 로마에서 보았음직한 아피아 가도에 있는 체칠리아 메텔라 마우솔레움(도 65)이나 포르타 산 세바스티아노(도 63) 혹은 토리노의 몰레 안토넬리아나(도 67), 팔라쥬 마다마 뒤에 있는 탑들(도 66) 그리고 포르타 로마나(도 64)의 영향을 받아 그들의 출처를 알아보기 애매할 정도로 일련의 탑들을 혼합되거나 변형하였다. 그리고 그 탑들을 화면의 배경 중앙 부분에 배치하여 다 시점 원근법에

169) Fagiolo dell'Arco, (1982). p.12

170) Baldacci(1997). p.179

의해 맞지 않는 초점으로 자칫하면 화면 구성이 흐트러질 수도 있는 것을 중앙에 위치한 강력하고도 단단한 수직적 구조물의 아우라에 의해 화면의 통일감이 해체되지 않는 느낌이 들게 하고 있다.

그에 비해 붉은 벽돌의 산업용 굴뚝은 가늘고 길어서 강력한 통제 의 역할이나 느낌을 주지는 못하지만 남근상의 은유로써 여성성의 은유인 아케이드와 나란히 놓여지고 대조되면서 성적 은유의 이미지를 갖게 된다. 예컨대 <아케이드들과 굴뚝>(도 19)이 대표적이다. 하지만 파지올로 델 아르코는 공장 굴뚝을 부흥하는 도시의 상징물로 보고 있다. “도시의 변두리에 위치한 운명적인 오브제바트와르 애버뉴(Avenue de l’Observatoire)의 슬픔이 있는 그 곳에서 힘든 일터의 연기 자욱한 향구가 시작되고, 붉은 원통형 굴뚝들의 숲이 일어난다”<sup>171)</sup> 즉 파지올로 델 아르코는 이전의 탐 시리즈에서 보여졌던 이탈리아적인 ‘신비’를 표현하기 보다는 파리(Paris)라는 대도시가 갖는 ‘현대성’을 은유하는 도상으로 보고자하는 의도를 내포하고 있다. 테 키리코의 예외적인 자화상의 드로잉들 중 하나가 ‘팔을 머리에 얹고 영웅은 그렇게 쉬어야하며, 그렇게 하여 그 자신의 휴식까지 극복해야 한다’라는 니체의 글귀와 어울릴 수 있게끔, 아리아드네의 도상에 자신의 이미지를 대입시켜 그려놓은 스케치이다.(도 57) 이 스케치의 배경은 마치 파리 교외의 공장지대에서 일어나는 굴뚝과 연기, 기차, 거대한 벽과 탑들이 대도시의 현대적 분위기를 보여주는 것 같다.

하지만 산업용 굴뚝이 그려진 그림의 분위기가 현대적 파리의 생동하는 대도시의ダイナミック한 힘보다는 오히려 니체적인 ‘고요함의 비극’이나 ‘우수’로 전 화면의 분위기를 지배하고 있다. 따라서 굴뚝은 대도시 파리의 ‘현대성’에 대한 은유라기보다는 그 근원을 좀 더 문학적이거나 시적인 것에서 탐구해야 할 것 같다. 사비니오는 사물들의 형이상학적

---

171) Fagiolo dell'Arco(1982). p.13

시각(vision)만이 ‘우리 시대의 진정한 예술적 특징이며, 현대성의 비극과 서정성’을 설명할 수 있다고 했다.<sup>172)</sup>

특히 아폴리네르의 권유에 의해 디오니소스적 남성성의 상징으로써 눈에 띄는 작품은 <아리아드네의 오후>(도 13-K), <놀라움>(도 13-J) 그리고 <아리아드네가 있는 광장>(도 13-N) 등이 있다. <아리아드네의 오후>와 <아리아드네의 광장>은 특히 피카소의 초기 입체파 양식과 관련될 뿐 아니라 레오 스타인버그의 관찰대로 피카소의 강박적인 주제들 중 하나인 잠자는 자를 바라보는 주제에서 나오는 여성 인물의 누워있는 자세와 거의 비슷하다.<sup>173)</sup> 또한 <세 여자들>에서 가운데 인물의 자세와 <아비뇰의 처녀들>의 왼쪽 두 번째 인물은 서있다가보다는 누워있는 자세를 직립으로 그려놓은 것이다. 이 인물들에게 공통된 요소는 관능성이다. 따라서 그녀들의 관능성과 대비되는 하얀 원통형 굴뚝과 붉은 벽돌로 된 사각형 굴뚝의 수직적 특질은 남성성의 상징으로 보아도 될 것 같다.

하지만 그와 반대의 도상적 의미가 <놀라움>(도 13-J)에서 보여진다. 여기는 여성성의 도상이 없는 대신에 대머리 남자의 반신 조각상과 쏘 자세가 되어있는 대포가 있는데, 이것은 분명 성적 상징이 되고 있다. 아폴리네르는 대포가 갖고 있는 에로틱한 형태에 대해 <사랑의 노래>(le chant d'amour)에서 “전설이 된 영웅들의 사내다움은 고사포처럼 일어선다. (.....) 대포의 천둥 같은 소리는 대중의 엄청난 사랑을 얻는다.”라고 읊은 바 있다. 아폴리네르의 이 시 구절에서 그러한 도상이 나왔다고 본다. 대포의 남근적인 상징성은 <철학자의 정복>(도 13-L)에서 더 분명하게 보이는데, 그 그림에 나오는 대포는 4세기 경의 텔로스에

---

172) -----, p.17

173) Steinberg, Leo, OTHER CRITERIA Confrontation with Twentieth-Century Art, Oxford University Press, New York, 1975. pp.93-95

있던 남근상의 기념비(도 68-G)를 왼쪽으로 눕혀서 본다면 거의 같은 형상의 모습을 취하게 된다.

그러나 이와 같이 몇몇 작품에서 아폴리네르의 시가 갖는 에로틱한 특징을 공유하는 것과는 달리 전체적으로 그의 작품에서 보여지는 탑이나 굴뚝의 수직적인 구조물은 니체의 『차라투스트라는 이렇게 말했다』에서 나오는 은유와 연결이 된다. 데 키리코는 1919년에 쓴 <형이상학 예술과 신비과학>에서 현대 도시의 모습을 다음과 같이 묘사하고 있다.

우리가 경험하는 ..... 땅 그 자체는 .....오늘날 인간의 구축물의 형이상학적 특질에 의해 정복되어진다.

교외에서 밤새 굴뚝이라는 파수꾼이 불침번을 서는 공장을 본다.

유색 돌로 장식된 철도역을 보고, 짧은 외투를 걸친 조각상과 작은 정원으로 장식된 광장을 보는데, 그 곳들은 ..... 형이상학적인 서정성이 .....솟아오르게 만든다.<sup>174)</sup>

그의 글을 통해 현대화된 도시 교외의 산업 지역에서 서 있는 ‘굴뚝’은 불침번을 서는 파수꾼으로 묘사되고 있다. 이런 은유적 표현의 출처는 니체의 『차라투스트라는 이렇게 말했다』 중에 「뜻에 거슬리는 열락에 대하여」의 구절 중에 ‘굽힐 줄 모르는 생의 살아있는 등대로서 나무들은 .....부드러우면서도 굳세게 바닷가에 서 있어야 한다. .... 그 곳에서 언젠가 ..... 사물의 이치를 터득하기 위해 파수꾼이 되어 밤낮으로 뜬 눈으로 보내야 할 것이다’라는 표현이다. 이 표현 속에서 불침번을 서고 있는 파수꾼이 된 굴뚝은 니체식으로 해석될 수도 있다. 즉 굴뚝은 생의 살아있는 등대로서 사물의 이치를 터득하기 위해 불침번을 서는 파수꾼의 모습인 것이다.

---

174) De Chirico, (1983). p.250

또한 그 굴뚝은 마치 그리스 신전을 떠받치고 있는 기둥들처럼 위로 높이 올라가면서 점점 더 유연해지지만, 내부는 그 무게를 지탱할 수 있을 만큼 견고해지게 된다. 이것은 니체가 말한 “기둥의 덕”이 된다. 그가 말하고자 하는 이 기둥의 덕이 갖는 은유는 영혼의 비밀이다. “영혼의 비밀이 바로 이런 것이니, 영웅이 영혼을 저버려야 비로소 꿈속에서 영웅을 뛰어넘는, 영웅 이상의 영웅이 그 영혼에게 다가오게 된다는 것이다.”<sup>175)</sup> 그렇다면 굴뚝, 곧 기둥과 함께 탑은 차라투스트라가 된다.

차라투스트라야 말로 여전히 더없이 강한 탑이요 의지가 아닌가.<sup>176)</sup>

그리고 이 탑/굴뚝의 의지는 화면 구성의 힘이 자신에게 수렴되도록 한다. 모든 것이 자기에게 이끌리게끔 하며 그리하여 요란하고 강한 것을 침묵하게 한다. 이 중심으로 이끄는 힘이 약하게는 울리시즈 변형에서 기념비 조각상으로, 그리고 강하게는 수직으로 상승하는 탑에서 굴뚝으로 이어져 나간다. 이 힘은 또한 모든 것을 끌어당기는 유혹의 신, 디오니소스의 것이다. 이 힘에의 의지는 창조적인 것, 예술적인 것, 즉 디오니소스적인 것이다<sup>177)</sup>. 또한 파괴, 변화, 새롭고 기묘함, 미래와 생성에의 욕망이 창조의 원인인 미래를 잉태한 과도한 힘의 표현으로써 디오니소스적인 것이다.<sup>178)</sup> 이 탑/굴뚝의 은유가 갖는 구성적인 힘에 관해서는 다 시점 원근법의 유형을 분류하면서 구체적으로 논하고자 한다.

175) Nietzsche(정동호 역), 차라투스트라를 이렇게 말했다. p.201

176) -----, p.499

177) 강영계, *니체와 예술*, 한길사, 서울, 2000. p.47

178) Nietzsche(권영숙 역), *즐거운 지식*, 청하, 서울, 2001. p.343

#### 4) 형이상학적 기호들

1914년과 1915년 사이의 두드러지는 점은 바로 형이상학적 어휘들이 시각적, 정신적 논리적 연결 가능성을 배제하면서, 분명한 의미를 주는 기호와 다른 기호들이 캔버스의 영역 속으로 들어갔다는 것이다. 형이상학적 기호들은 ‘내면의 가장 깊숙한 구석에 들어있는 실존의 수수께끼’와 기법의 혼재, 즉 유희와 드로잉 기법이 혼합되어 마치 종합적 입체주의에서 볼 수 있는 공간의 짜임새나 기교들을 감지할 수가 있게 한다. 그 예들로서, 도판 68에 보여진 이국적 과일인 파인애플, 바나나 그리고 아티초크, 대포와 조각상, 도판 69에 나오는 X 자형의 은유, 달걀, 안경, 두루마리처럼 생긴 긴 막대모양의 오브제, 물고기와 조개의 주형, 빨간 고무장갑, 공, 아이들 장난감, 아폴로 벨베데레의 조각상 등이 있다.

이 형이상학적 기호들은 임의적이지만 미스터리한 느낌을 불러일으키는 오브제들의 병치를 통해 데페이즈망(depaysment)의 효과를 만들어내고 있다. 여기서 몇 가지의 예들만 간단히 살펴본다면, 1913년에 중점적으로 나타났던 사물들 중에서 철로 만든 아티초크가 있다.(도 68) 이 이국적 과일의 기호가 들어있는 그림들의 제목은 <철학자의 정복>(도 68-E), <철학자의 산책>(도 68-D), <오후의 우수>(도 68-A)에 서처럼 철학자라는 단어가 두드러지게 들어갔다. 이 철학자라는 단어와 정복이라는 단어 그리고 산책이라는 단어가 결합되어 연상시키는 문장을 니체의 『차라투스트라는 이렇게 말했다』에서 찾을 수 있다.

나 저들에게 전사와 정복자의 음식을 내놓았던 것이다. 나 이렇게 새로운 욕망을 일깨운 것이다. 저들의 팔과 다리에는 새로운 희망이 찾아들고, 저들의 심장은 기지개를 펴나. 저들은 참신한 말들을 찾아낼 것이며, 머지않아 저들의 정

신은 분방함을 호흡하게 될 것이다.<sup>179)</sup>

이 철로 된 아티초크와 니체의 이 문장은 아티초크(artichoke)의 알파벳 구성에서 그 열쇠를 찾을 수 있다.

영어 알파벳으로 artichoke의 단어를 보았을 때, 그 단어를 영어로 살펴보면, artillery/대포와 choke/질식(초크는 엔진의 공기 흡입을 조절하는 장치)으로 나누어진다. 그러나 그 분리된 단어를 프랑스어로 다시 검토해본다면 arti - choke (대포 -총열통)이 된다. 이 단어를 프랑스어로 보면 artichaut이며, 이 단어를 마찬가지로 나누어 살펴보면, arti는 대포, 포병(artillerie)이며, chaut는 chaloir(관계있다)의 직설법 현재 3인칭 단수이다. 이 단어들의 유희를 갖고 <철학자의 정복>(도 68-E)을 읽는다면, 대포(arti)는 철로 만들어졌으며, 전쟁의 무기로써 대표되고 그 전쟁에서 이길 경우 정복자가 된다는 의미는 대포와 철로 된 아티초크, 그리고 정복자의 음식과 문맥이 연결된다. 물론 여기서도 대포, 굴뚝과 더불어 바나나는 아폴리네르의 영향 아래 성적 상징성을 띠는 것은 말할 것도 없다.<sup>180)</sup> 그에 대한 직접적인 이미지는 <시인의 불확실성>(도 68-C), <변형된 꿈>(도 68-B)에서 시각적으로도 느낄 수가 있다.

기호 X 자형의 은유(도 69)는 여러 작품들 속에서 눈에 띄지 않게 자주 나타나고 있다. 아티초크와 더불어 이 X 자형의 기호에 대한 해석도 데 키리코 연구자들이 거의 언급하지 않는 기호이다. 그러나 니체는 <즐거운 지식>에서 이 X의 기호에 대해 직접적으로 언급을 하고 있다.

---

179) Nietzsche(정동호 역), 차라투스트라는 이렇게 말했다, p.514

180) <Le Musicien de Saint-Merry>에 나오는 흥등가를 헤메는 군인과 연합된 바나나의 성적 상징의 영향을 짐작할 수 있다.

오직 거대한 고통만이 영혼의 최종적인 해방자인 것이다. 그것은 또한 모든 U를 X로, 알파벳 마지막 두 번째인 진짜 X로, 바꾸는 위대한 의심(great suspicion)<sup>181)</sup>의 스승이기도 하다. (.....)

이렇게 영적인, 영적화된 사람이 가지고 있는 모든 문제성 있는 것들에 대한 호기심, 즉 X에 대한 환희는 이루 형용할 수 없을 만큼 커서 문제에 대한 모든 고민도, 불확실한 것에 대한 위험도, 심지어는 사랑하는 사람의 질투까지도 번뜩거리는 섬광과 같이 덮어버리는 것이다. 우리는 새로운 행복을 알게 된 것이다.<sup>182)</sup>

니체의 글에서 나타난 X의 의미를 데 키리코의 그림에 대입을 시킨다면, 그것은 위대한 의심, 즉 문제가 있는 것들에 대한 호기심을 지시한다고 볼 수 있다. 그래서 X는 안경, 눈과 같이 보고 인식하는 은유의 기호들과 같이 나란히 놓이며, 주사위 게임 판위에 올려진 고무장갑의 손과 함께 놓이게 된다.

이 외에 『차라투스트라는 이렇게 말했다』에서 나오는 시적 은유들이 데 키리코의 그림에서 회화적 이미지로 전환되는 ‘형이상학적 기호들’을 찾아볼 수가 있다.

“나는 일체의 사물에게서 저들 사물들은 차라리 **우연이라는 말로 춤을 추려**한다는 저 행복한 확신을 발견했다. (.....) <형이상학적 구성>(도 69-B)

---

181) Nietzsche(권영숙 역), <즐거운 지식>, pp. 37-38을 인용한 글이며, 여기서 권영숙이 거대한 의심이라고 번역한 것을 오역으로 보고 위대한 의심으로 필자가 고쳐서 인용을 했다.

182) 위와 같은 책의 주 4번의 재인용: 상대방을 속이는 독일어 표현 중의 하나로, 말 그대로 u를 x로 바꿔친다라는 표현이 있다. 이 속에서 u와 x는 원래 로마숫자 v와 x를 가리키는 것으로, 이 표현은 즉 5를 10으로 바꿔친다는 것을 의미한 것이다. 여기서 니체가 언급한 의심은 일상적인 가치를 팽창하게 만들지 않는다. 니체의 의심이 주장하는 것은 x의 가치는 알려지지 않았으며, 미지의 분량, 즉 수학자들을 위한 제 1 미지의 수 x라는 것이다.

“내게 있어서 너는 신성한 우연이라는 것이 춤을 추는 무도자이며 신성한 주사위와 주사위놀이를 즐기는 자를 위한 신의 탁자라는 것이다.” (1914년 구성의 창문들은 우연의 수수께끼들이 펼쳐지는 신의 탁자가 될 수도 있다)

“세계로 하여금 세계에게끔 그대로 내버려 두어라. 그것에 반대하여 손가락 하나라도 들어올리지 마라!” (『짜라투스트라는 이렇게 말했다』 p.342) (검은 손 실루엣이나 고무장갑의 기호들)

<사랑의 노래>(도 106)

“저들 학자들은 .....무슨 일에서나 다만 관망자로 남아있기를 원한다. 그리고 ..... 길 가에 서서 지나가는 사람들을 우두커니 바라보고 있는 자들처럼 저들 또한 그렇게 기다리며, 다른 사람들이 생각해낸 사상들을 우두커니 바라본다.” <학자의 평온함>(도 69-C)

“저들은(학자에 대하여) 능란하다. 거기에다 영리한 손가락까지 갖고 있다. 저들의 복잡함, 그 앞에 나의 단순함이란 어디 이야깃거리가 되겠는가! 저들의 손가락은 실 꿰는 법, 매듭 짜는 법에 천 짜는 법까지 알고 있다. 이렇게 해서 저들은 정신이라는 양말을 뜨고 있는 것이다.”

<젊은 소녀의 심심풀이>(도 15 아래 왼쪽그림)

“저들은 훌륭한 시계다. 태엽을 제대로 감기만 하면 된다!” (『짜라투스트라는 이렇게 말했다』 p.215) <철학자의 정복>(도 68-E)

“변변치 못한 것이 나의 언변이지만 그런 언변으로 나 아직도 위선자들에게 진리를 말할 수 있으렸다! 그렇다 내가 주운 물고기 뼈, 조개껍질, 그리고 가시달린 잎들은 위선자들의 코를 간질일 수 있으리라!”

<기욤 아폴리네르의 초상화>(도 107), <시인의 향수>, <한 뺨의 검은 사다리>, <봄>, <운명의 신전>

데 키리코의 형이상학적 기호들은 니체의 책에서 은유적으로 묘사된 표현들이 회화적 이미지로 나타난 것일 가능성이 크다. 그 가능성

은 발다치 역시 인정을 하고 부분적으로 해석을 위한 전거로 사용하고 있지만, 그는 도상학적 입장에서 좀 더 넓은 문화적 범위와의 관련성을 연구했었다. 예를 들면, 검은 손의 기호는 당시 광고에서 쓰이던 기호이기도 하지만, 레오나르도와 라파엘로 그리고 그뤼네발트 등 여러 르네상스 화가들에게도 보이는 도상학적 요소이다. 이렇게 연관지을 수 있는 도상학적 출처들을 찾아낸 뒤, 발다치가 내리는 해석은 고전적인 고상한 모델을 사용해서 규범적인 도상에서 직접적인 지시사항을 제거하고 그것을 저급문화와 일상생활로부터 끌고 나온 이미지로 걸러내어, 거기에다 새롭고도 불온한 의미를 갖고 있는 진부함을 부여했다고 한다.

이러한 대중적인 문화와 관련된 팝아트적 해석은 데 키리코가 형이상학적 기호들을 갖고 심오함의 개념을 드러내려는 의도를 희석시키는 것 같다. 오히려 니체의 사상을 데 키리코가 나름대로 시도한 자신의 해석으로 회화적 글쓰기를 하고 있는 것으로 보아야 할 것이다.

그의 그림에서 갑자기 나타나는 아폴로 벨베데레의 두상(도 75)도 쇼펜하우어의 책을 전거로 하고 있다. “인식은 .....의지에 봉사하도록 되어 있으며, .....말하자면, 머리가 몸통에서 나와 있는 것처럼 의지에서 나와 있는 것..... 인간에 있어서는 머리는 몸체 위에 자유롭게 있는 것처럼 보이며 몸체는 오로지 이것을 받들 뿐이지, 머리는 몸체에 봉사하고 있지 않다. 이러한 인간의 장점을 최고도로 나타내고 있는 것이 벨베데레의 아폴로 상이다. 멀리 주위를 둘러보고 있는 시신(詩神)의 머리는 하등의 구속을 받지 않고 양쪽 어깨위에 있어, 완전히 몸체의 무게로부터 벗어나 이미 몸체의 일은 전혀 신경을 쓰고 있지 않는 것처럼 보인다.”<sup>183)</sup> 데 키리코가 영향을 받았던 쇼펜하우어의 이 문장 구절에서 아폴로 벨베데레에 대한 영감을 받았다면, 그 아폴로는 시인

183) 쇼펜하우어(곽복록 역), 의지와 표상으로서의 세계, 을유문화사, 서울, 2002. p.234

으로서의 은유가 내재된 채, 인식을 은유하고 있다.

또 만약에 니체의 영향에 의해서 본다면, 조형예술의 신이 될 것이다. “실로 그는 그의 아름다움과 더불어 가상의 모든 즐거움과 지혜가 그의 태도와 눈매(gaze)를 통하여 우리에게 말을 걸어온 것이다.”<sup>184)</sup> 따라서 데 키리코에게 아폴로는 조형예술의 신이자 세계의 형이상학을 인식할 수 있는 시인인 것이다.<sup>185)</sup> 여기서 아폴리네르가 실제 총상을 입은 장소(도 73)가 우연히 그의 초상화에 그려진 타켓 형태의 원형과 일치하는 바람에 유명해진 <기욤 아폴리네르의 초상화>(도 107)에서 나타나는 머리 벗겨진 석고 두상은 아폴로 벨베데레(도 75)의 모습과 유사성을 가지면서, 배경의 실루엣 이미지와 함께, 아폴로-시인-철학자-아폴리네르의 의미 고리를 가질 수 있다.

니체의 영향을 받지 않는 않지만 마치 아폴리네르의 초상화나 거의 정면 상(像)으로 그려진 아폴로 벨베데레처럼 하나의 얼굴이 클로즈업이 되어있는 <아이의 뇌>(도 72)가 있다. 그것은 꿈 속의 아버지의 모습이라 일반적으로 해석되는 경우인데, 이 이미지는 나폴레옹 3세의 콧수염(도 70)을 가진 창백한 피부의 남자의 인물상으로 그의 꿈속에 종종 나타나는 이미지라고 한다. 1924년 《초현실주의 혁명 1》에서 데 키리코는 가장 인상적인 꿈에 대한 이야기로 아버지의 꿈을 언급했다. “나는 그 남자와 헛되게 싸웠는데, 그의 눈은 의심이 많으나 매우 부드럽다. 내가 매번 그를 꼭 잡을 때마다 그는 믿을 수 없을 정도의 강함과 헤아릴 수 없는 힘을 가진 팔을 조용히 뺨어 풀려난다. (.....) 그는 나의 꿈속에서 나타나는 아버지이다. 그 싸움은 나의 항복: 나는

184) Nietasche(김대경 역), 비극의 탄생. p.40

185) 데 키리코의 그림에서 아폴로 벨베데레의 두상이 뚜렷이 나타나고 있는 것은 <사랑의 노래>(도 106)이며, 눕혀진 두상으로는 <끝없는 여행>(도 93)이다.

향복합니다라고 할 때 끝난다.....”<sup>186)</sup> 그리고 이 유령의 이미지(도 71)는 <유령의 환상>(도 74)에서 그리스의 석상으로 변성되어 가는듯한 아버지 유령의 이미지와 머리가 온통 설계도구로 짜여진 마리오네트의 모습이 함께 원근법으로 그려진 방 안에 같이 배치되어있다. <아이의 뇌>는 피카소의 <파이프를 가진 남자>(도 76)나 막스 에른스트의 <피에타>(1923년)의 도상에 영향을 주었다. 이 그림에 대한 해석은 할 포스트의 정신분석적 입장에서 외상적 유혹의 수수께끼, 혹은 유혹 공상에 의해 자극되는 동성애적 충동을 방어하기 위해 아버지를 학대자로 변형시키는 공상 등으로 해석되고 있다. 또한 윌라드 본(Willard Bohn)은 디오니소스의 대체물로서의 아버지를 묘사한 것으로 해석한다.<sup>187)</sup>

##### 5) 영원 회귀의 은유

데 키리코는 1912년 3월에 군 입대를 위해 토리노에 잠시 머물렀다가 불법으로 탈영을 하고 말았다. 이 뜻하지 않은 사건과 겹쳐진 토리노의 방문은 두 가지 회화적 주제의 범위를 넓히게 되었다. 그리고 이 주제는 1913년으로 이어지면서 새로운 회화적 어휘들이 결합되어 구성과 도상들에 있어 변화가 일어나게 된다.

첫 번째는 여행의 주제로 토리노에서의 불법 탈영과 관련되어 불안감이 느껴지는 것이며, 두 번째는 새로운 회화적 어휘의 유입이다. 즉 주랑 현관으로 둘러싸인 광장, 잠든 아리아드네의 조각상, 그리고 왕과 정치가들의 조각상이다.<sup>188)</sup>

이 시기의 전환점을 이루는 그림은 <불안한 아침>(도 18)과 <무한

186) Foster, Hal, Compulsive Beauty, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996. p.73-75

187) -----, pp.67-68

188) Baldacci(1997). p.128

함의 나쁜함>(도 14-C)으로 수평선이 높게 위치해 있으며, 아케이드의 원근법적인 선이 예각을 이루는 급격한 경사로 높은 수평선 너머에 있는 소실점을 향해 달려 나간다. 그리고 빛과 그림자는 날카로운 대비를 이루는 <불안한 아침>에서 화면의 바로 앞 전경에는 커다란 검은 실루엣의 기차가 위협적으로 서있고 마찬가지로 오른쪽 건물에서 던져지는 검은 그림자의 출현도 부조리하면서도 위협적이다. 불안한 느낌을 발생시키는 장치는 이런 검은 실루엣의 크기나 위치뿐만 아니라 시점도 영향을 준다. 이 <불안한 아침>은 1914년에 그려진 <거리의 신비와 우수>(도 17)의 구성을 위한 전조가 된다.

<불안한 아침>(도 18)에서는 세 가지의 시점이 화면에 동시에 전개되고 있는데, 전경의 검은 실루엣의 기차는 정면의 시점이며, 빛을 받고 있는 흰 아케이드 건물의 소실점은 높은 수평선에 가서 수렴된다. 따라서 우리의 시점은 높으면서도 멀리서 바라보고 있다. 반면에 오른쪽의 그림자에 가려서 밑 부분만 보이는 건물은 우리의 시점이 건물 가까이 그리고 아래에 놓여져 있다. 따라서 우리는 이 그림을 바라볼 때, 우리의 시점을 어디에 두어야 할 지를 몰라 이리저리 헤매고 다녀야 할 것만 같다.

<거리의 신비와 우수>(도 17)는 <불안한 아침>과는 제작 기간이 일년 반 이상의 시간 차이가 있음에도, 그림 전체의 구성에서 느껴지는 분위기는 매우 비슷하다. 발다치는 이 그림의 구성이 아마 거리에서 목격한 장면-굴렁쇠를 굴리는 소녀와 웨건 등-으로부터 영감을 받아 그렸을 것이라고 하며, 루빈은 쇠라의 <그랑쥬트 섬의 일요일 오후>의 인물에서 굴렁쇠를 굴리는 소녀의 도상 모티브를 빌려왔다고 한다. 발다치는 습작 드로잉(도 17-A)에서 본래 V자형 구조를 사용할 계획이었듯이 보이나, 생각을 바꾸어 1912년 <불안한 아침>에서 파생된 전형적인 아케이드로 된 원근법으로 대체를 하며, 그림에서는 웨건의 문을 열어둠으로

써 기다리는 영구차의 인상을 만들고 있다고 한다.<sup>189)</sup>

쉬미트는 이 그림의 신비는 원근법에 있다고 한다. 두 개의 상호 모순되는 소실점에 기초를 두고 있는데, 하나는 오른쪽의 빛을 받고 있는 건물의 소실점은 수평선 위이자 동시에 어두운 건물 뒤편으로 수렴하고, 또 다른 하나는 웨건의 검은 지붕 가까이에 있으면서 노란색 지면 가까이에 수렴한다. 따라서 두 개의 소실점은 한 곳으로 수렴하지 못하는 것이 마치 소녀가 조각상의 그림자에 결코 도달하지 못하는 것과 같기 때문에 비극적인 이미지를 만들어낸다고 한다.<sup>190)</sup>

쉬미트의 말대로 이 그림의 다 시점 원근법의 장치로 인해 불안한 감정이 불러일으켜진다. 그러나 두 소실점이 한 곳으로 수렴하지 못하기 때문이 아니라 시점의 문제 때문이다. 우선 드로잉 단계에서 시점은 (도 17-A)에서 V자형 구조물 사이로 시선이 V자형으로 갈라진다. 그 때의 시점은 건물 중간 높이에서 아래로 내려다보는 시점이다. 또 다른 습작인 (도 17-B)를 보면 우리의 시점은 아주 낮아져있으며 안정된 느낌이 든다.

데 키리코의 작업 단계를 보면, 그는 화면에 모눈(grid)을 그려놓고 구성을 짜기 시작하기 때문에 완성된 그림의 시점을 보건대, 그는 계획적으로 시점의 급격한 변화를 주고자하는 의도를 가진 것으로 보인다. 그의 그림에는 세 개의 시점이 있다.

우선 광선을 받고 있는 흰 건물의 소실점은 높은 수평선을 넘어 가며, 우리의 시점은 <불안한 아침>과 마찬가지로 높이 있으면서도 멀리 있는 시점이다. 하지만 그림자가 드리워진 어두운 건물의 소실점은 화면 중간의 웨건 근처의 지면에 떨어지면서 땅을 파고들 듯하다. 그래서 시점은 건물 아래 그리고 가까이에 위치에 있는 반면에 웨건은 정사면 동

---

189) Baldacci(1997). p.228

190) Schmied, Wieland,(2002). p.22

형적 원근법으로 그려져 화면 왼쪽의 중간쯤에서 내려다보는 시점에 있다. 우리는 시점이 화면 오른쪽 건물 가까이 아래쪽에 있다가 갑자기 왼쪽 중간으로 가 다시 높은 수평선 위를 향해 급하게 움직여야 한다. 이러한 다 시점 원근법이 만들어내는 시점의 변화는 ‘파토스의 내적 긴장’을 유발시키는 은유적 기호의 역할을 한다.

그림의 전체 구성은 밝음과 어두움의 대각선 분할이 화면을 이등분시켜 균형이 잡혀 있으나 굴렁쇠를 굴리는 소녀는 어두운 건물의 그림자에 압도당하고 있다. 여기서 해석의 열쇠는 니체의 텍스트 안에 있다. 우선 둥근 굴렁쇠를 굴리는 소녀는 지팡이를 들고 서 있는 듯한 거대한 인물의 그림자를 향해 그림자의 영역에서 빛의 영역으로 달려 나가고 있다. 니체의 『차라투스트라는 이렇게 말했다』에서

방랑자의 그림자와 덧없이 길었던 체류와 덧없이 적막한 시간.....

창조하는 자. 그는 일찍이 길동무와 자신의 희망을 이를 아이들을 찾아 나선 일이 있다.<sup>191)</sup>

손에 지팡이를 잡고 앉아 있던 그는 깊은 생각에 잠긴 채 자신의 그림자를 땅에 그리고 있었다. 그러다가 기겁을 하고 놀라 몸을 움찔했다. 정녕! 자신과 자신의 그림자 때문은 아니었다. 그 자신의 그림자 옆에 그림자가 하나 더 있었던 것이다.....보라. 그의 옆에 저 예언자가 서 있는 것이 아닌가.... “모든 것은 한결같다. 아무 소용없다. 세계는 무의미하다. 지식은 우리들의 목을 조른다.”고 했던 바로 그 예언자였다.<sup>192)</sup>

---

191) Nietzsche(정동호 역)(2002). pp.269-270

192) -----, p.397

길은 두 개의 얼굴을 갖고 있다. 두 개의 길이 이 곳에서 만나는 것이다. .... 뒤로 나있는 이 긴 골목길. 그 길은 영원으로 통한다. 그리고 저쪽 밖으로 나있는 저 긴 골목길. 거기에 또 다른 영원이 있다.....

이 두 길은 예서 마주치고 있다..... 바로 이 성문에서 만나는 것이다. 그 위에 성문의 이름이 써여있구나. ‘순간’이라는.....

“곧바른 것은 존재하지 않는다. 진리는 하나같이 곱어 있으며 시간 자체도 일종의 둥근 고리다”.....

여기 순간이라는 성문으로부터 하나의 길고 긴, 영원한 골목길이 뒤로 내달리고 있다. 우리 뒤에 하나의 영원이 놓여있는 것이다. 만물 가운데 달릴 줄 아는 것이라면 이미 언젠가 이 골목길을 달렸을 것이 아닌가?<sup>193)</sup>

습작 (도 17-A)는 두 개의 길이 하나의 모서리- 순간-에서 만나는 것으로 착상이 되어있었지만, 습작 (도 17-B)에서는 한 곳으로 달려가는 모습으로 스케치되었다. 그리하여 뒤로 난 긴 골목길, 그 길은 과거에 속하는 하나의 영원으로써, 어두운 그림자의 영역이자 근접한 지점에서 위로 올려다보는 시점이고, 또 다른 미래라는 영원의 골목길은 밝은 태양광선이 비춰지면서 위에서 멀리 내려다보고 있는 시점이자, 시간의 둥근 고리를 굴리고 있는 소녀가 있는 그 지점이 순간이 된다. 그 영원으로 통하는 길에서 그 소녀는 시간의 굴렁쇠를 굴리면서 또 다른 영원으로 나있는 길을 향해, 지팡이를 갖고 있는 그림자를 향해 달려가고 있는 것이다.

결국 이 그림의 해석은 모든 존재의 수레바퀴는 영원히 돌고 도는 영원 회귀를 말하고 있다. 다시 말해 데 키리코가 파리 시절에 추구하던

---

193) -----, p.264.

주요한 주제였던 무의미(non-sense)를 표현하고 있는 것이다.

이제까지 살펴본 바, 형이상학 회화 속에 들어있는 기호와 은유는 논리적으로 파악할 수 있는 관계에서 자유로워지고 관객으로부터 전적으로 예견할 수 없는 정신적 연상을 유도해낼 수 있는 영상들이 된다. 이것이 형이상학 회화의 가장 두드러지는 특징이 된다. 데 키리코가 1919년 이탈리아 문예지인 《발로리 플라스티키》에서 <형이상학 예술>에 관한 글을 발표하면서, “기호들의 고독”이라는 시적인 이름을 붙여 설명하고자 한 것이 바로 이런 양상의 예술이었다. 이 고독은 ‘한 사물을 홀로 내버려둠’을 의미한다. 즉 그 고독은 우리의 정신적 습관에 따라 그것이 속해있는 맥락의 한 부분에서 그것을 제거하면서, 즉 그것의 ‘자연스런’ 양상에서 그 자연성을 제거하고 그 자체로만 남겨두는 것을 의미한다.<sup>194)</sup>

니체의 말을 빌리면, 단지 가상 속에서만 자신을 구원할 수 있고, 가장 고통 받고, 분열되며 모순에 찬 형이상학 예술가는 그의 앞에 있는 영원히 변전하고 영원히 새로워지는 환영으로서의 세계를 그려낸다. 이것을 자의적이고 무의미하고 환상적이라고 간주할 수 있지만, 도덕적 해석과 도덕적 의미부여에 대항하여 자신을 방어해왔던 한 정신, 궁극적으로 이 <예술가>의 <형이상학>에 의해 삶에 대한 일상적 논리가 파괴되고 가치가 전도된 세계를 드러내려는 것이다.<sup>195)</sup> 결국 이것이 형이상학 예술가가 만들어내는 형이상학적 세계인 것이다.

---

194) Baldacci(1997). p.193

195) Nietzsche(김대경 역), *비극의 탄생, 바그너의 경우, 니체대 바그너*, 청하, 서울, 1998. pp.28-29

#### IV. 형이상학 회화의 다 시점 원근법의 형성

이 장은 본 논문에서 핵심이 되는 부분이다. II장과 III장에서 논하였던 형이상학 회화의 형성과정이나 형이상학 회화의 양상을 만들어내는 도구로서의 은유적 표현들은 데 키리코의 다 시점 체계의 원근법으로 이루어진 형이상학 회화를 설명하기 위한 전거의 역할을 하고 있는 것이다.

데 키리코의 다 시점 체계의 원근법은 일점 소실점 체계의 원근법을 탈구조화하여, 하나의 화면 위에 여러 개의 소실점들이 서로 일치하지 않은 채 흩어져있는 구조를 갖고 있다. 그러므로 불일치한 여러 소실점으로 이루어진 원근법일지라도, 그것이 나오게 된 미술사적 출처는 르네상스의 일점 소실점 체계의 선 원근법이기 때문에 기하학적인 원근법의 개념에서 크게 벗어날 수는 없다. 하지만, 그 데 키리코의 원근법이 나오게 된 근원은 합리적 공간구조를 위해 발명했던 선 원근법 체계가 아니라 철학에서 사용된 은유적 개념의 ‘관점’(perspective)으로부터 파생되어 나온 니체의 ‘관점주의’이다. 따라서 본 장에서는 원근법이 갖는 두 개의 성격인 기하학적인 원근법과 은유적/ 철학적 개념의 원근법이 어떻게 다른지를 먼저 고찰하여야 한다. 그리고 그 은유적 원근법에서 나온 철학적 개념인 ‘관점주의’를 통해 데 키리코의 ‘다 시점 원근법’의 해석을 시도하고자 하며, 그리하여 궁극적으로 니체의 ‘관점주의’에서 갖고 있는 의미와 의도가 데 키리코의 그림에서 어떻게 해석이 되고, 어떤 의미를 갖는지를 밝히고자 한다.

## A. 원근법 개념의 변화

원근법에 대한 개념은 15세기 이래 많이 변하여 왔다. 원근법에 대한 정의가 ‘변할 수 없는 개념’이라든가, 그림이 ‘원근법체계 안에’ 있어야 한다는 관념은 상당히 변모되었다. 르네상스 시대의 예술가들조차도 원근법에 변화를 주었다. 그들은 원근법의 기원에 대한 이해도 분명하지 않았고, 원근법(perspective)보다는 원근법들(perspectives)로 이해하고 있었다. 즉 하나의 단위로 된(monolithic) 수학적 원근법과는 엄격히 대립해서 다원론적(pluralist) 접근을 추구하고 있었다. 그들의 생각은 ‘시각의 합리화’(rationalization of sight)보다는 합리적인 방법들의 집합(a collection of rational methods)에 가까웠다. 그들은 추상적인 ‘회화 공간’안에 그것을 설치하는 방법보다는 대상들을 그리는 방법을 더 많이 생각했다

그 중 은유로서의 원근법 개념도 발전했다. 은유의 개념은 기교에 대한 관심과 상호적 관계를 지니고 있다. 이런 변화가 가능한 이유들 중 하나는 원근법 자체의 다양한 성격에 있다. 원근법은 기준을 제공할 수 있는 단 하나의 정의나 설명이 없기 때문이다. 이 원근법이 은유로 사용되는 표현은 현대적 개념을 갖고 있는 시각(vision), 다원주의(Pluralism), 마음의 상태, 예술의 획기적인 사건들(epochs)라는 의미를 함축하고 있다. 196)

회화에 적용된 이론 중에서 가장 기하학적인 것이 원근법이다. 미술사에서 사용하고 있는 회화의 원근법의 제시들은 수사학적, 문학적 계통에서 나온 원근법과는 달리 건조하게 보이는 경향이 있다.

웨슬리 트림피(Wesley Trimpi)는 원근법 분석에서 ‘기하학적’인

---

196) Elkins, James, *The Poetics of Perspective*, Cornell University Press, Ithaca and London: 1994 p.xi-xiii. 은유적 원근법의 기원들에 대한 출처를 다루고 있으며, 본 논문에서도 그 출처에 관한 일반적인 내용을 많이 참조하고 있다.

답론과 문학적인 답론은 근본적으로 다른 뿌리에서 나온 것이기에 그 경험들을 조직하는 방법들이 갈등을 빚고 있다고 한다. 또한 엄격하게 그려져야 하는 망상조직(grid)과 예술가의 뛰어난 감수성 사이의 차이 점도 간과할 수가 없다. 원근법은 일종의 그림이지 말이 아니기 때문에, 가장 분명하고도 강한 원근법의 선조차도 말로 표현하는 것은 어렵다. 사실 원근법은 르네상스의 회화 범위를 넘으면 큰 의미를 지니지 않는 주제이다. 오히려 현대 예술에 와서는 대체로 원근법을 버렸을 뿐만 아니라, 모더니즘의 기초는 원근법의 거부와 관련되어있다. 하지만 포스트모더니즘에 와서는 다시 거부 그 자체를 포기하고 있다.

엘킨스의 설명에 의하면, 르네상스 시대에 원근법은 그림 구성의 배수진이 되었던 반면, 이 원근법을 현대적으로 사용하게 되면 파토스(pathos)의 언어를 표현하기 위한 도구가 되는 것이다. 즉 상실과 애도의 언어로 사용하여 지적인 우수를 표현해내고자 하는 것인데, 기법상 멀어져가는 어떤 것을 대비시키거나 구성 아래 어떤 것으로 사라져가게 함으로써 제공된다.

따라서 원근법은 양립할 수 없는 두 가지 양상을 동시에 갖고 있는 셈이다. 하나는 원근법이 형식적이고 엄격하게 정의된 수학의 한 지류, 즉 유클리트와 데카르트의 기하학과 광학의 파생물로서, 단지 평형상태, 점, 선, 각도, 그리고 여러 가지 기하학적 기능만을 의미한다. 또 다른 하나는 기하학적인 구속에서 벗어나는 원근법으로써, 주체성으로부터 영원성에 까지 많은 것을 의미하며, 철학적 텍스트로부터 정치적인 연설에서까지 발견된다. 이 은유적 원근법은 우리가 세계를 어떻게 보는가와 보는 주체로서 우리 자신을 어떻게 구성하는가에 대해 설명해주는 것이다.

원근법은 일반적으로 그 밑바탕에 수학적인 시도가 있기 때문에 그림의 다른 양상들만큼 완전하게 변화하지 않는다고 생각된다. 그러

나 결코 변하지 않는 ‘수학적 핵심’은 없다. 시간의 경과와 관계가 없는 기하학적 원근법 그 자체는 오히려 특별한 종류의 원근법으로 ‘원근법적인 체계’가 된다. 그 보다 더 나아가 원근법을 인식적 패러다임으로 본다면, ‘상징적 형태’ 혹은 ‘은유적 형태’로서의 원근법은 세계를 인식하고 경험하는 관점적 태도를 나타낸다. 라이프니치는 “동일한 도시라도 보는 이의 관점에 따라 달라 보인다”라고 관점적/원근법적 관찰에 대해 언급했다. 실제 어떤 낮은 도시를 보다 사실적으로 그려내기 위해서는 관점을 다각화할 필요가 있다. 한 방향으로부터만 접근할 경우 도시 전체를 조망할 길이 없기 때문이다. 이 때 동원되는 관점은 많으면 많을수록 좋다. 관점의 다각화를 통한 사실을 향한 접근, 이것이 관점주의(perspectivism)가 추구하는 것이다.<sup>197)</sup>

이러한 은유적 원근법은 시각예술에서 기하학적 원근법이 전통적인 아카데미즘의 표상으로 거부되는 시점에, 데 키리코에게는 형상적 기호로서 받아들여진다. 형상적 기호로 사용된 은유적 원근법이 데 키리코에게는 다 시점 원근법 체계라는 도식으로 구체화되어 나타나며, 그 체계를 통해 그의 세계에 대한 인식을 표상하고 있다. 따라서 그의 다 시점 원근법 체계를 이해하기 위해 선행되어야 하는 연구로서, 형상적 기호로 원근법이 체계화되던 르네상스 개념과 인식론을 표현하기 위해 사용되는 현대적 개념의 차이가 무엇인지를 알아볼 필요가 있다.

## 1. 기하학적 원근법

기하학적 원근법은 1425년에 있었던 필립보 브루넬레스키(Filippo Brunelleschi)의 실험이 결정적인 계기가 되어 탄생하게 되었다. 이 원근법 실험이 실행되기 전에 이미 전(前)르네상스의 공간은 점차 자연

---

197) 정동호, ‘니체, 어떻게 읽나?’, *니체 이해의 새로운 지평*, 철학과 현실사, 서울, 2000. p.23

주의적 재현방법을 찾아나가고 있었다. 조토(Giotto)를 위시한 전(前)르네상스 예술가들은 물질세계에 대한 경험주의적 관심을 반영하는 새로운 회화양식을 이룩하였다. 존 화이트는 “그들이 실제 볼 수 있는 것이 무엇인지 매우 예리하게 탐구했고 그들 주변의 세계에 있는 개별 사물들을 매우 집중적으로 관찰했으며, 그것들을 과거의 선배들보다 좀 더 정확하게 재현하려고 노력했다.”라고 지적한다.

그러나 브루넬레스키의 실험이 실행되고, 이 실험의 이론이 1435년 레온 밥티스타 알베르티(Leon Battista Alberti)의 『회화론』을 통해 체계화되면서, 회화 공간은 수학과 기하학의 질서에 따라 합리화가 이루어졌다. 알베르티 이론의 특징은 그림의 중심이 되는 하나의 소실점을 분명히 정함으로써 일점 소실점의 선 원근법 체계를 확립시킨 것이다. 그러나 본 논문에서 기하학적 원근법 연구를 통해 강조하고자 하는 것은 소실점뿐만이 아니라, 서 있는 지점(standingpoint)이다. 스미스(Smith)의 지적대로, 초기 르네상스에 발전했던 원근법 체계는 물리적/시각적 의미보다 관점(point of view)을 밝히는 방법을 제공한다. 원근법에 관련된 그림들 안에 있는 중심적인 문제는 “나는 여기에 서 있다(Here I stand)”라는 주장과는 분리가 될 수 없다.<sup>198)</sup> 여기서 ‘서 있는 지점’은 바로 주체 시점의 위치가 된다. 알베르티 이론에서도 시각 피라미드의 중심점, 즉 소실점은 깊이를 창조하는 반면, 그와 대응하는 거리점은 보는 사람의 시점을 정한다. 이것을 브루넬레스키가 실험을 통해 보여주고자 한 것이다. 그의 실험은 두 번에 걸쳐 이루어졌으나 그 자신이 이 실험에 대한 과정이나 결과 혹은 이론을 남기지 않았기 때문에, 1480에서 1485년경 그의 자서전을 썼던 마네티(Antonio di Tuccio Manetti)의 묘사를 통해 짐작할 수 있을 뿐이다.<sup>199)</sup>

---

198) Smith, N. K., *Here I stand: perspective from another point of view*, Columbia University Press, New York, 1994. p.xxiv

(마네티가 적기를) 브루넬레스키는 반 브라키오(약 11인치) 좁 되는 사각형의 조그만한 판넬 위에 그의 투시화(perspective)를 처음으로 보여 주었는데, 그 판넬 위에 그는 피렌체에 있는 산 지오반니의 외부 이미지를 만들었다.....그것을 그리기 위해 그는 산타 마리아 델 피오레의 중앙 현관의 안 쪽으로 세 브라키오 좁 되는 곳에서 있었다. 전경에 그는 눈으로 파악되는 광장의 부분, 즉 미제리 코르디아를 마주보는 측면에서부터 양을 파는 시장의 코너와 아치에 이르기까지 그리고 성 제노비우스의 기적의 기둥이 있는 측면으로부터 밀집 시장의 코너까지 아우르는 부분, 그리고 어느 정도 거리를 둔 지역에서 보여진 모든 것을 그렸다. 그리고 그는 하늘이 재현되어야 하는 부분, 즉 그림에서 건물이 없는 대기의 부분에 광택을 낸 은을 칠해서 실제 대기와 분위기가 그 안에 반사되어지고, 은판 안에 보이는 구름은 바람이 부는 대로 따라 움직이는 것처럼 보이게 했다. 그런 그림에서 화가가 그의 그림을 보는 것에 오류를 없애기 위해, (그 점 밖에 있는 어떤 점은 눈으로 하여금 형태를 변형시켜 보이게 한다) 거리와 마찬가지로 측면들의 길이와 넓이를 설명하면서, 그의 그림이 보여져야만 하는 하나의 점을 사전에 가정하는 것은 필수적이다. 그렇기 때문에, 그는 그려진 판넬 안에 산 지오반니의 신전이 있는 지점에 구멍을 뚫었으며, 그 곳은 그것을 그리기 위해 산타 마리아 델 피오레의 중앙 현관의 안쪽에 위치한 사람의 눈과 똑바로 마주보게 된다. 그 구멍은 그려

---

199) 마네티는 한 때, 어느 정도인지는 모르지만, 브루넬레스키를 알았으나, 마네티가 그에 대한 자서전을 쓸 무렵은 이미 그가 죽은 지 35년이 지난 정도였으며, 또한 Piero della Francesca가 그의 <De Prospectiva Pingendi>를 구성하던 시기와 같은 시기였다. 그 무렵 원근법 법칙이나 이론은 알베르티의 것보다 피에로 델라 프란체스카의 것을 더 중요하게 여긴 듯하다.

진 면 위에 편두콩 만큼이나 작게 뚫어져 있으며, 그 구멍 반대편은 여자의 밑짚모자처럼 원추형으로 금화나 그보다 약간 큰 직경의 원으로 넓어졌다. 그는 그것을 보고자 하는 사람은 누구나 그의 눈을 작은 구멍에 맞춰야한다. 그리고 한 손으로 그의 눈에다 구멍을 갖다대기 위해 그림을 붙들고 있으면서, 다른 한 손으로는 그림이 반사되게끔 평면거울을 맞은편에 들고 있기를 요구했다. 다른 손에 들고 있는 거울과의 거리는 그가 그 그림을 그렸을 때 있었을 것으로 보이는 장소에서 산 지오반니 교회당에 이르는 거리가 축소된 만큼의 거리에 해당한다. 그리하여 광택을 낸 은, 광장, 시점 등등의 앞에 말한 요소들을 갖고서, 관객은 그가 그림을 볼 때 실제의 장면을 보았다고 느꼈다. 나는 그것을 내 손안에 갖고 있어서 젊을 때 그것을 여러 번 보았으며 그것에 대해 증언할 수가 있다.<sup>200)</sup>

브루넬레스키가 이 실험에서 보여주고자 한 것은 먼저 소실점의 신비를 푸는 것이었다. 구멍을 통해 보았을 때 원근법에 의해 그려진 그림이 완벽한 리얼리즘의 환영을 달성한 것은 바로 이 소실점과의 관련에 의한 것이었다. 그는 일차적으로 자연에서 평행선의 끝이 수렴하는 환영의 규칙을 발견하기 위해 실험을 실시했던 것이다. 그리고 그가 그림 패널에 뚫은 구멍은 바로 이 소실점의 위치를 규정한 것이었다. 그 구멍에 눈을 갖다 댄다는 것은 소실점이 보는 사람의 시점과 일치함을 논증한 것이다. 그 작은 구멍을 통해 맞은편의 거울을 볼 때 거울에 비친 그림의 광장 및 건물의 모든 선들은 그 자신의 눈이 위치한 지점과 동일한 점, 즉 거울에 비친 그림 속의 구멍으로 수렴된다. 즉 소실점은 보는 사람의 시점과 일치한다는 것이 입증된 것이다.

---

200) Smith(1994). pp.2-3

또 다른 측면으로는 기하학적인 세레당을 실험대상으로 삼음으로써 그림이 알베르티의 비유처럼 창문으로서 기능한다는 논리를 입증할 수 있게 되었으며, 그의 실험이 유클리드 기하학에 의거한 것과 알베르티가 사용한 두 개의 닮은 삼각형의 공리와 유사하다는 사실도 확인할 수 있다. 따라서 그려진 세레당과 실제 세레당 건물은 닮은 두 삼각형과의 관계를 지니고 있으며, 두 그림을 닮은꼴로 만드는 공통의 꼭지점이 그림을 그릴 때의 위치에 있는 브루넬레스키의 눈이 된다. 이 사실에서 그림의 크기와 관람자로부터 그것의 거리는 실제 대상의 크기와 관람자로부터의 그것의 거리에 비례한다는 원칙이 나오게 된다.<sup>201)</sup>

이러한 실험이 알베르티를 통해 이론화가 되어진 이후, 많은 화가들이나 인문학자들의 원근법에 대한 연구가 진행되어 피에로델라 프란체스카, 윌헬름, 레오나르도 다 빈치, 뒤러 등 많은 화가들이 기하학적 원근법과 여러 경험들 그리고 실제 도해적 작업을 결합시켰다. 기본적으로 체계화되었던 알베르티의 원근법에 대해 파노프스키는 다음과 같이 설명한다. “나는 ‘창문’ 정의에 따라 시각적 피라미드를 통해 평면의 교차부분으로써 그림을 상상한다. 즉 이 피라미드의 꼭지점은 눈인데, 그것은 재현되어질 공간 안에 있는 각각의 점들과 연결된다. 왜냐하면, 이 시각적 광선들의 상대적 위치는 시각 이미지 안에 대응하는 점들이 드러나는 위치를 결정하기 때문에, 횡단면에 나타나는 형상을 결정하기 위해 전(全) 체계를 평면도와 입면도로 그릴 필요가 있다. 평면도는 넓이를 나타내며 입면도는 높이를 나타낸다. 그리고 만약 내가 제 3의 드로잉으로 이들을 결합한다면, 나는 원하던 원근법적 투사체계를 얻게 될 것이다.”

201) 주은우, 현대성의 시각체계에 대한 연구: 원근법과 주체의 시각적 구성을 중심으로, 서울대학교 대학원 사회학과 박사학위 논문, 1998, 8. pp.110-113에서 Edgerton의 원근법 연구를 재인용함.

이런 방법, 즉 뒤러가 “눈으로부터 그것이 보는 대상으로 떨어지는 이 모든 광선들의 평면적이고 투명한 횡단면”이라고 불렀던 것에 의해 구성된 그림에서, 다음의 법칙들이 유효하다.

첫째 모든 수직선들이나 직교선들은 중앙 소실점에서 만난다. 그 점은 눈으로부터 화면까지 그려지는 수직선에 의해 결정된다.

둘째, 모든 평행선은 그것이 어느 방향으로 놓여져 있더라도, 공통된 소실점을 가진다. 만약 그들이 수평적인 면에 놓여있다면, 그 때 그들의 소실점은 수평선, 즉 중앙 소실점을 통과하는 수평선위에 있다. 더구나 만약 그들이 화면과 45도의 각도를 형성한다면, 소실점과 중앙 소실점 사이의 거리는 눈과 화면 사이의 거리와 똑같다.

마지막으로 그들이 공간 속으로 점점 물러갈 때 같은 규모로 감소된다. 그래서 그림의 어떤 부분은 -눈의 위치가 알려져 있다고 가정하면서-앞에 있거나 뒤에 있는 부분으로부터 계산될 수 있다.

충분히 합리적인- 즉 무한하고 변하지 않으면서 동질적인 - 공간을 보장하기 위해서 이 <중앙투시체계>(central perspective)는 두 가지의 가정을 한다. 먼저 우리는 움직이지 않는 하나의 눈으로 본다는 것과 그 다음 시각 피라미드의 평면적인 교차면은 우리의 시각 이미지에 합당한 재현을 위해 가로지른다는 것이다.<sup>202)</sup> 그렇다면, 르네상스의 선 원근법 체계는 사실로부터 인위적으로 만들어진 추상화된 개념인 것이다. 즉 르네상스 원근법은 유클리드 광학이나 수학적으로 통제된 일류전으로 혹은 공간을 추상적인 문제로 고립시켜, 공간을 기하학적 구성으로 다루고 있는 것이다.

그러나 이 ‘중앙투시체계’가 갖는 보이지 않는 또 다른 가정이 있다. 그것은 피라미드의 꼭지점에 서 있는 눈은 바로 주체의 눈이라는 것이다. 이 주체가 바로 대상세계를 원근법적 공간 속에 조직하고 배

---

202) Panofsky,(1997). pp.28-29

열한다. 다른 말로 하면 예술적 재현에서 공간은 주체에 의해 결정된다는 말이다. 그리고 이 주체의 시각(관점)이 세계의 가치 판단의 척도가 되는 것이다. 이 원근법이 데카르트와 데자르그에 와서 근대적 개념의 완성된 원근법 체계를 갖출 뿐만 아니라 근대적 개념의 주체성도 함께 확립이 된다.

데카르트의 주체성에 대한 개념은 “나는 생각한다 고로 나는 존재한다”(ego cogito ergo sum)라는 명제 속에 있다. 이 명제에 대한 하이데거의 해석은 언어가 갖고 있는 의미를 분석하면서 주체에 대한 의미를 밝히고 있다. 데카르트가 사용한 **cogitare**는 재현한다는 의미를 갖고 있지만, 그는 **percipere**의 의미로 사용한다. 그것은 어떤 것을 소유한다 혹은 하나의 사태를 정복한다라는 의미를 갖고 있어 ‘재현 가능한 것을 자신에게 가져온다는 것’의 의미가 된다. 즉 자신에게 제시된 것이 무엇이고 그것이 어떠한 방식으로 존재하는 지에 대해서 어떠한 의심도 허용하지 않는다는 식으로 재현한다는 것이다. 다시 말하자면, ‘나는 어떤 것을 재현한다’는 것은 동시에 ‘나’, 즉 재현하는 자를 (내 앞에서, 즉 나를 내 앞으로 세우면서) 재현하는 것이다. 그러므로 모든 재현작용 안에는 재현작용 자체가 재현하는 자의 시계(視界) 내에서 수행된다는 본질적 가능성이 포함되어있다. 따라서 재현하는 인간은 처음부터 무엇이 정립되고 존립하는 것으로 간주될 수 있는지 없는지를 자기 자신으로부터 결정해야 한다.<sup>203)</sup>

이 주체는 세계를 창조한다. 사유하는 의식의 주체는 수학적 도식에 따라 사물의 세계를 대상의 세계로 변형하고 질서를 부여함으로써 자신의 대상세계를 창조하는 것이다. 이 세계를 변형하는 행위가 곧 재현이다. 이 재현을 통해 세계에 합리적 질서를 부여하여 계산 가능한 대상들의 시공간을 창조하려는 의지가 주체를 확실하게 존재하게

203) Heidegger, Martin(박찬국 역), 니체와 니힐리즘, 철학과 현실사, 서울, 2000. pp.213-236

하는 기초가 되는 것이다. 이 재현의 의지의 기초가 사유, 즉 의식이다. 주체는 재현을 통해 세계를 지배하며 이것이 현대 세계에서 인간적으로 되는 새로운 방식이다. 여기에서는 인간이 유일한 주체<sup>204)</sup>가 된다. 이 때 주체와 객체의 엄격한 분리는 주체 자신의 조건이고 창조가 된다. 재현은 이 객관성을 창조하는 행위이다. 재현을 통한 주체의 세계 지배는 자기 자신과 세계의 진실에 대한 지식을 제한한다.<sup>205)</sup>

르네상스 원근법 체계는 간단히 말해 3차원적인 공간 속의 대상 세계를 2차원의 평면 속에 합리적으로 그려 넣기 위해 고안된 인위적인 장치이다. 그러나 르네상스 원근법이 갖는 개념은 이러한 형식적 의미의 원근법 체계를 통해서 세계를 바라보는 방식을 함의하고 있다. 즉 선 원근법이 갖는 중앙 소실점은 그것을 관찰하는 주체의 시점이 되고, 그 주체를 중심으로 3차원의 일류전을 만들어내는 공간이 전개된다. 따라서 주체는 세계의 중심이 되며, 대상 세계의 주인이 된다. 이렇게 일점 소실점 체계의 선 원근법을 기초로 해서 만들어진 데카르트의 절대적 주체 개념은 니체의 ‘관점주의’에 의해서 반격을 받아 해체되어 간다. 이것이 바로 데 키리코가 니체의 ‘관점주의’(perspectivism)에서 자신의 다수 원근법들(multiple perspectives)을 유도해내는 목적이다.

---

204) 주체라는 용어는 개인과 구별이 될 필요가 있다. <개인>은 실제 사람인 반면, <주체>는 지배적 문화와 이념적 가치들(예를 들면, 계층, 시대, 성 차이 그리고 민족성) 의해 구축된 한 집단의 역할이다. 이념은 개인들을 주체들로 바꾼다. 주체들은 실제 사람이 아니라 해석적 실천과의 관계에서만 존재하며 기호의 사용을 통해 구축된다. (Chandler, Daniel, Semiotics The Basics, Routledge, New York, 2003. p.180)

205) 주은우(1998). p. 140: Judovitz의 말을 재인용함

## 2. 은유적 원근법

원근법을 현대적으로 해석할 경우, 두 가지의 원근법 체계로 나누어 볼 수가 있다. 하나는 의미를 갖지 않는 수학적 원근법 체계 그 자체와 또 다른 하나는 은유적 원근법으로써 우리가 세계를 어떻게 보는가와 보는 주체로서 우리 자신을 어떻게 구성하는 가를 설명해주는 것이다. 은유적 원근법이 되기 위한 조건은 원근법에서 가상의 초 시간성을 제거하는 것이다. 그렇게 해서 원근법이 반은 문화적으로, 반은 수학적으로 은유화가 되는 것이다.

원근법 자체를 하나의 은유로써 생각하는 대표적인 인물로는 어윈 파노프스키(Erwin Panofsky)이다. 그가 쓴 『상징적 형태로서의 원근법』은 각각의 시대에 따른 원근법의 해석이 그들을 발명했던 문화를 표현하는 것임을 밝히려는 데 그 목적이 있다. 원근법이 문화적으로 상대적이라는 생각은 원근법이 문화적 관념들을 표현할 수 있고 사회적이거나 지적 기표로써 다양하게 사용될 수 있다는 생각과 같다.

르네상스 시대나 현대 모더니즘 안에서도 원근법의 소실점은 천국 혹은 죽음을 의미하기도 한다. 특히 현대적 표현에서는 원근법이 파토스적 내적 긴장을 표현하기 위한 조형 언어로 자주 사용된다.

하지만 현대의 원근법 연구자들은 원근법을 은유적 대상으로써 보는 입장과 그것에 반대하는 입장으로 나뉘어져 있다. 우선 은유적 대상으로 보고 있는 입장들의 주장을 살펴보면, 상징적 형태로써 문화를 표현하는 것(Panofsky), 예술 언어로써 상징들의 특별한 체계(Nelson, Goodman), 감정을 표현하기 위해 사용할 수 있는 많은 언어들 중 하나(Doe Sschate), 세계를 재현하는 방법에서 ‘마음 속에 그리려는’ 방법으로 옮겨지거나 관찰에 대한 사고의 한 방법 등이 있다. 여기서는 원근법이 그림제작을 위한 전략이나 도구가 아니라, 정신적 상태,

문화, 표현적인 언어를 의미하는 기호가 되는 것이다. 그러므로 원근법은 은유가 된다.

반면, 영국 경험주의 맥락에 있는 고프리치는 원근법이 하나의 테크닉이라는 것을 보여준다. 원근법은 시각(vision)의 단순한 사실들에 기초하며, ‘새로운 철학’이나 세계관의 상징이 아니라, ‘단순히’ 하나의 발견일 뿐이다. 그것은 특별한 시점(a particular vantage point)으로부터 보여진 어떤 장면이나 건물을 재현하는 방법이다. 어쩌면 고프리치는 세계관으로 보는 독일적인 역사적 개념들에 반대하여, 훨씬 더 큰 범주의 전형으로써 무엇을 생각했던 것일지도 모른다.<sup>206)</sup>

고프리치가 원근법의 은유성을 부정하는 것과 맥락을 같이 하는 흐름은 프랑스 학계에도 있다. 페르낭드 드 생-마르탱(Fernande de Saint-Martin)은 원근법을 기호체계 혹은 ‘코드(code)’나 선들의 망(web)으로써 이해하며, 휴버트 다미쉬(Hubert Damish)의 경우, 원근법은 ‘그것에 알맞은 수단들과 형태들 안에서 그리고 그림 안에서 생각하는 방법이며, 시각, 인식론 혹은 언어의 문제로 환원될 수 없다고 주장한다.<sup>207)</sup>

원근법을 역사적 자료나 방법으로써 생각하는 미술사가들에게도 은유적 원근법은 불합리하게 보일 수 있다. 왜냐하면, 화가가 원근법을 사용할 때 받은 문화적으로나 의미론으로 은유화된 입장을 고려하기도 하지만, 받은 기하학적, 수학적 입장을 취하기 때문이다. 그러나 현대 화가들은 이미 르네상스 개념의 원근법을 더 이상 받아들이지 않고, 그것을 해체하는 작업을 하거나 역전시키기 때문에, 그들에게 수학적, 기하학적 원근법은 주된 역할을 하지 않는다.

---

206) 이 점에 대해 19세기 후반기의 독일 철학자인 니체의 입장은 정반대이다. 비록 관념론자도 아니고 반-형이상학적 입장을 취한다고 스스로 공언하고 있는 니체라 할지라도 그의 사고는 영국의 경험주의에 대해 반대의 입장을 취하고 있다.

207) Elkins(1994). pp.15-17

엘킨스는 은유적 개념의 발생 기원을 고대 그리스시대로까지 소급하여, 아리스토텔레스의 원근법에 대한 은유 개념이 ‘기억을 위한 은유’로써 사용되었음을 지적한다. 그리고 르네상스 시대에 이르면 시적 상상력이 발휘되어 원근법에 대한 결정적인 의미를 부여하지 않은 채, 해석의 대상으로 취급되었다고 한다. 이런 입장은 데 키리코가 원근법을 사용하는 태도와 유사하다. 예컨대 그가 로마에서 라파엘(Raphael)의 <아테네의 학당>(도 77)을 보면서, 원근법이 정확한 수학적 법칙으로 이루어진 것이 아니라는 것을 깨닫게 되었다. 즉 라파엘은 자신이 전달하고자 하는 메시지를 부각시키기 위해 여러 시점이 동시에 공존하는 변형된 원근법을 사용하였으며, 관객으로 하여금 화면 내에 있는 인물들에게 초점을 맞출 수 있도록 화면의 구성을 의도적으로 변형시켰다. 사실 라파엘의 <아테네의 학당>은 바닥의 원근법 시점과 천정의 원근법 시점이 다르다. 그러나 화면 중앙에서 소실점과 일치하는 두 인물이 중앙에 위치해 있어 관객의 시선이 흐트러지지 않고 통합되어진다.

엘킨스는 현대적 원근법의 개념을 계몽운동의 발명이라고 보고 있다. 원근법(perspective)을 은유화시키는 개념은 말의 수사어구인 관점(point of view)이다. 원근법에 대해 논하기 위해 관점(point of view)에 의지한 학자가 바로 파노프스키이다. 이 자체가 역설적인데, 왜냐하면 관점(point of view)이 바로 원근법(perspective)이기 때문이다.<sup>208)</sup> 그가 지적하길, 원근법이 더 이상 기술적/수학적 문제가 아니게 되자 예술적 문제에 더 많은 관련을 맺게 되었다고 한다. 왜냐하면 원근법은 본질상 두 개의 날을 가진 검이기 때문이다.

208) 본 논문에서 사용되고 있는 니체의 저서들이 한국어로 번역되는 과정에 제일 많이 나타나는 오역이 니체의 perspectivism을 원근법주의라고 번역하는 것이다. 이 때문에 한국어 번역본과 영역본을 같이 곁하여 보고 있는 이유가 된다.

원근법은 물체들(bodies)에게 조형적으로 확장하고 몸짓으로 움직이게 하는 공간을 만듦과 동시에 광선을 공간 속에 퍼지게 해서 회화적인 방법으로 물체들을 해체할 수 있게 한다. 원근법은 인간과 사물 사이의 거리를 창조한다.<sup>209)</sup>

그러나 이 거리도 사물의 세계가 우리의 눈 속에 그려짐으로써 없어질 수 있는 것이다. 또한 원근법은 예술적 현상을 안정되게 하고 수학적 으로 정확한 법칙들에 따르도록 하기도 하지만, 또한 그 현상을 인간의 조건에 따르게도 한다. 왜냐하면 이런 법칙들은 시각적 인상의 심리학적/물리적인 조건에 관계되는 것이며 이 원근법의 법칙이 효과적으로 표현되는 것은 “관점”(point of view)의 위치에 의해서 결정되기 때문이다.

이러한 시각적 원근법이 철학적인 영역에서는 관점으로 사용되었다. 그러나 만일 역으로 철학적 영역에서 관점으로 의미되던 ‘perspective’가 다시 회화의 원근법 해석에 적용된다면, 다시 말해 시각적 원근법이 철학적 개념을 위한 도구로 전환되었다가, 다시 그 용어와 그 용어가 갖는 의미가 그대로 회화적 이미지로 치환이 된다면, ‘perspective’의 회화적 이미지는 그 용어의 철학적 개념을 함의하게 된다고 가정할 수가 있다. 바로 이 과정이 본 논문에서 다루고 있는 주제이다. 그것은 마치 니체와 데 키리코의 원근법 개념의 치환과정과도 같다.

라이프니츠(G. W. Von Leibniz)는 원근법을 은유적으로 사용한 최초의 철학자이다. 그는 후기에 썼던 책들에서 특정한 원근법적 은유들을 철학적 담론으로 소개하고 있다. 예를 들자면 개별체의 불완전한 관점들(imperfect point of view)과 도시의 원근법의 모습들을 비교한

---

209) Panofsky, Erwin,(1997). p.67

사실을 살펴볼 수 있다.

같은 도시도 여러 측면에서 본다면 아주 다르게 보여, 마치 도시의 원근법적인 양상들(perspectivement)이 많은 것처럼 보인다. 그래서 마치 너무나 많은 다른 세계들이 있는 것 같지만, 각각의 모나드(monad)의 특정한 관점에 따라 단 하나의 세계 양상(perspective)이 있을 뿐이다.<sup>210)</sup>

라이프니츠는 그의 원근법적 은유가 공간적 표현에서만 해석되는 것이 아니라, 물질 공간 안에 있는 모나드들의 인식작용에 대해서도 사용된다고 한다.

라이프니츠의 관점(point view)을 널리 퍼트린 사람은 한스-게오르그 가다머(Hans-Georg Gadamer)이다. 이때부터 관점(point view)은 점차 증가하는 주관성의 자각에 대한 역사와 얽히게 된다. 처음에는 성경 주석에서, 철학자들의 작업에서 그리고 점차 파노프스키의 에세이의 근원이 된 특정한 종류의 역사적 상대주의 속에서 꽃을 피우게 되었다.

니체는 이 관점(perspective)에 관한 입장에서 하나의 전환점이 된다. 엘킨스는 니체의 관점주의(perspectivism)에 대한 해석을 『힘에의 의지』(636)에서 찾고 있다. 이 글은 과학적 정신 구조에 대한 논박의 부분으로, 니체에 따르면 과학에 의해 설정된 객관적이고 통합된 세계는 단지 일종의 집단적 협약이며, 같은 의견의 관점들의 집합에 의해서 만들어진 어떤 것이라는 사실을 알 수 있다. 각각의 사람은 자기 자신의 세계를 ‘구성한다’라며 기존에 널리 통용되던 의미의 관점주의(perspectivism)라는 용어가 니체에게는 공명되지 않는다고 한다. 그

---

210) Elkins(1994). p.19

는 관점주의가 힘에의 의지의 표현이자 특수성의 복합 형식에 지나지 않는 것이라는 해석을 내놓는다. 즉 ‘특수한’(specific) 작인들(agents)이 그들 자신의 이미지 속에 세계를 다시 만들기 위해 다같이 동맹하지만, 그 결과는 부분적인 합의가 되어버린다는 것이다. 그렇다면 이것은 라이프니츠의 원자론에 대한 관점주의의 수정이 된다.

하지만 엘킨스가 니체의 관점주의에 대해 내린 해석처럼 니체의 관점주의는 그렇게 간단하지가 않다. 최근에 들어 많은 니체 연구자들은 후기 니체의 중심 사상이 바로 관점주의라고 생각하기도 한다.<sup>211)</sup> 니체의 관점주의가 원근법의 은유로써 사용되고 있지만, 라이프니츠의 관점주의에 대한 수정이라기보다는 서구 형이상학의 다양한 영역의 절대적 개념들과 주체의 개념을 해체시키기 위한 전략으로서 사용하고 있는 것이다. 이 점을 니체의 관점주의에서 자세히 살펴볼 것이다.

엘킨스가 말하고 있는 은유적 원근법, 즉 반은 철학적이고, 반은 예술적인 관점(viewpoint)인 <perspective>에 대한 의미는 여전히 철학에서 통용되어 비트겐슈타인(Wittgenstein)이나 하이데거(Heidegger)의 글 속에도 찾아볼 수가 있다.<sup>212)</sup> 라이프니츠가 원근법의 공방작업실에서 갖고 온 편의적인 이미지였던 원근법 그 자체가 인식론 문제에 대한 하나의 은유나 슬로건 또는 도약판이라는 철학적 입장이 되었다. 따라서 은유화된 원근법(perspective)의 개념은 철학과 회화에서 상호 교환될 수 있는 기호적 개념으로 발전되었다. 특히 세계관과 주체성에 대한 개념의 변화가 원근법이 갖는 르네상스적 개념과 현대적 개념의 변화만큼 변천을 겪으면서 주체의 해체 혹은 소멸이라는 관점에까지 이르게 된다.

---

211) Hales, Steven D. & Res Welshon, Nietzsche's Perspectivism, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2000.

212) perspectivism은 파노프스키가 그의 에세이를 적었던 그 해에 번성했으며, 그것의 다양성은 Jacob Burckhardt, Wilhelm Dilthey의 작업에서도 나타난다.

## B. 은유적 원근법으로서의 니체의 관점주의

### 1. 이론적 배경

19세기 후반에 쓰여진 니체의 사상은 독창적이다. 니체는 스스로를 시간을 초월한 사상가이며, 미래에 속하는 사상가라고 내세웠다. 그의 말대로 그의 사상은 20세기 초반의 모더니즘을 극복하기 위한 20세기 후반의 프랑스 사상계에 커다란 영향을 미치었다. 그리고 니체는 독특한 자신의 사상이 동시대의 다른 작가들과 공유되지도 않는다고 한다. 그러나 니체 역시 사고는 동시대의 다른 철학자들의 사상이나 과학이론과의 관련성 속에서 형성되어갔다. 그는 19세기 철학의 세속화를 이루던 전성기 시대의 작가들의 글, 철학, 물리과학 등을 꾸준히 보면서 관련서적을 연구하고, 그 독서에 대한 메모도 정리하면서 그 자신의 목적에 유용한 결론이나 논쟁을 대략적으로 정리해서 윤곽을 잡아 놓기도 했으며, 동시대 문학에 대한 독서의 범위도 광범위했었다.<sup>213)</sup> 그는 아카데미한 환경 밖에서 연구하던 철학자들에 대한 편견도 없었다. 예컨대 아프리카 스피어(African Spir)에 대한 연구를 했는데, 그는 전문가가 아니지만 유능한 사상가이자 작가였으며, 영국 경험주의에 대한 지적은 그의 전문적인 상대 동료들보다 훨씬 광범위한 견해를 갖고 있었다.

니체가 집필하던 시기에 형성되었던 거대 담론은 두 가지 이론인데, 그것은 진화론과 열역학의 제 2법칙에 관련된 시간에 관한 것이었다. 니체 자신은 이런 사상가들의 이론과 자연 철학, 과학을 읽으면서 자신의 위치가 어느 방향으로 서 있는지를 점검했었다.<sup>214)</sup> 이들 중 니

213) 그가 관심을 가졌던 학자들의 대강은 이렇다: Otto Caspari, Maximilian Drossbach, Johann Gustav Vogt, Büchner, Dühring, Haeckel, Eduard von Hartmann, Hainänder, Langer, Hermann von Helmholtz, Emil 여 Bois-Reymond, Karl Ernst von Baer

체의 ‘관점주의’에 관한 개념의 형성에 영향을 준 사상가는 구스타브 타이히뮐러(Gustave Teichmüller)(1832-1888)이다. 특히 그의 <Reductio ad Absurdum>은 니체가 자신의 철학의 전주곡임을 인정했으며, 타이히뮐러의 책에서 나오는 핵심 용어들, 즉 투사(projection), 기호 언어(sign language), 기호학(semiotics), 관점(perspective)은 니체가 자신의 텍스트에서도 자주 사용하는 용어이지만, 그 중 관점(perspective) 테마는 니체가 타이히뮐러에게 빚지고 있는 것이 분명하다. 여기서 타이히뮐러가 이 은유들을 어떠한 의미로 사용하고 있으며 그리고 이 은유들이 어떻게 니체의 사교의 내용에 영향을 주었는지를 알아볼 필요가 있다.

타이히뮐러는 <현상계와 실재계>(Die Wirkliche und die Scheinbare Welt)를 적으면서 동시대 사상가들과 자신 사이에 거리를 두게 된다.<sup>215)</sup> 그는 현대 철학이 사교와 존재, 정신과 자연의 양극성에 사로잡혀, 그것에 관한 이론들을 이런 저런 개념 위에 세운다고 주장한다. 하지만 그러한 모든 형이상학적 체계들은 마치 ‘우리의 지식이 알고 있는 내용을 투사하는 것처럼 표현하는 것들이며, 지식이란 주체의 관점으로로부터 필연적으로 나오기 때문에 단순히 원근법 체계로 그려진 그림들이다.’라고 한다. 즉 모든 형이상학적 체계들은 이원론적 개념을 갖고 있는 주체의 관점에서 나온 지식에 의해서 단순한 원근법으로 그려진 그림과 같다고 한다.

하지만 그와 반대로 타이히뮐러는 이런 법칙에서 예외를 찾아 그것의 한계들을 벗어나는 강령을 제시하고자 하였다. ‘모든 경험은 직접

214) 니체(최현 역)는 <선악의 피안>의 no. 10에서 “철학은 언제나 자기가 그리는 이미지에 따라서 세계를 창조한다. 달리는 할 수 없는 것이다.....세계 창조의 제일 원인에 대한 가장 정신적인 의지다”고 하면서 그는 <본체와 가상>에 대한 문제를 이야기 하면서 스피어(spir)와 타이히뮐러 그리고 랑게(Langer)의 이름을 밝히지는 않고 있지만, 그들의 입장에 관해 정리를 하고 있다.

215) Small, Robin, 'Teichmüller's Metaphysical System', *Nietzsche in Context*, Ashgate, 2001.에서 타이히뮐러의 사상 전반을 요약하고 있다.

적이며 유일한 자아의 기능이다. 내적, 외적 현상들은 내적, 외적 감각들이 받아들인 내용의 투사들이다. 즉 우리는 사물들이 그려진 그림들을 만들기 위해, 공간과 시간과 같은 다양한 상관적인 형태들을 사용해서 이런 내용들을 결합한다. 그렇다면 존재(being)는 이 모든 것들 중 어디에서 발견되어지는가? 사물들이 어떻게 나타나는가? 소위 <사물>이라는 존재는 단지 결과로써 나타난 것이다. 사물은 변하기는 하지만 상대적으로 안정적인 감각의 통합체들에 의해 하나의 통일로서 파악된다. 그리고 그것은 우리의 의식으로부터 실제 공간(actual space)으로 투사되어, 거기에서 하나의 존재로서 인지되고 <사물> 혹은 <대상>이라는 이름으로 지칭된다. 대상의 통일성은 대상 그 자체 안에서는 발견되어질 수 없다. 그것은 바로 우리 자신의 판단 기준(point of reference)의 투사이다. 그래서 대상 그 자체는 바로 하나의 투사(projection)이거나 어떤 투시체계의 그림(a perspective picture)이 된다. 존재(being)는 우리 자신의 정신적 활동의 자각에서 찾아지는 것이 아니다. 왜냐하면 이 정신적 활동들이 공통적으로 갖는 것은 바로 '외부의' 지점에 대한 그들의 연관성이다. 그 관계 속에서 이루어지는 정신적 활동이 자아의 모든 활동들이 된다. 그 자아는 정신적 활동들을 서로서로에게 관련시키는 관점(point of view)을 제공한다.'<sup>216)</sup>

그는 자아의 존재란 우리가 가진 유일하고도 직접적인 지식이라고 한다. 사물은 우리의 감각들이 하나의 통일로서 파악하여 의식을 거쳐 실제 공간으로 투사된 것이기에 우리 자신의 판단 기준 혹은 관점의 투사이거나 투시체계의 그림이 된다는 것이다. 따라서 바로 그 자아가 관점의 기준이자 사물들을 위해 사용하는 실제 개념의 출처가 된다.

그 외 다른 모든 지식은 <기호>, 즉 일종의 기호 언어라고 한다. 이런 이유에서 일상의 경험은 일류전이다. 그것은 마치 우리가 거울

---

216) -----, p.43

안에 비친 세계를 보는 것 같고, 실재로써 보여진 대상들은 취하는 것 같다. 우리 자신의 이미지는 그들 중에 있으며, 이 모든 현상들을 보고 있는 실제 사람이라는 것을 잊은 채, 우리가 자신을 이 이미지와 동일시하는 것이다.

그러나 형이상학적 이해에 이르게 되었을 때, 우리는 그것이 우리의 자아이며, 우리의 실체적 존재라는 것, 가장 잘 알려지고 확실하며 설명할 수 없는 것이라는 것, 우리가 대상들의 거울 안에서 얼핏 보았던 그림이라는 것을 깨닫게 된다. 타이히뮐러는 자의식조차도 기호적이라고 한다. 이 점은 이상주의자들과 다른데, 그들은 자아를 생각하는 것과 동일시하기 때문이다. 그러나 타이히뮐러는 생각한다는 것도 여러 가지 활동 중의 하나에 불과하기 때문에 자아와의 관계에서 특권적인 지위를 갖고 있지 않다고 한다. 바로 이 점에서 타이히뮐러는 존재 개념을 무비판적으로 인용하는 것과 생각하는 것에 대해 즉각적으로 확실하게 믿어버린 데카르트를 비판한다.

그는 시간과 공간 그리고 인과성이 선형적인 지식의 형태가 아니라, 경험의 내용을 조직하기 위해 우리가 사용하는 도해들이라는 점을 주장한다. 그는 절대적 시원이라는 관념이나 영원한 회귀의 관념도 과거에서 그 근원을 찾기 때문에 오류라고 보았다. 그리고 우리 자신이 세계를 보는 유일한 입각점(standpoint)이기에, 시간에 대한 우리의 개념은 관점적(perspectival)이라고 한다. 이런 입장은 공간에 대해서도 마찬가지로 나타나는데, 공간을 투시체계 안에 우리가 서 있는 지점으로부터 시작하는 구조(construction)로써 다룬다. 따라서 타이히뮐러는 세계의 모든 지식은 관점적이며, 모든 감각은 자신의 관점을 가지고 있다고 한다.

니체의 초기 글에서는 타이히뮐러의 거울 이미지(mirror image)와 같은 시각적 현상이 지각이론들과 결합되어 나타난다. 1881년 니체

는 지식은 “필수적인 시각의 오류들을 포함한다. 왜냐하면 모든 원근법 법칙은 틀림없이 자체내에 오류를 갖고 있기 때문이다.”라고 하였다. 이 단계에서 니체는 원근법에 대해 오류와 일류전이 동일시되어 부정적인 평가를 내리고 있었다. 그러나 다른 비유로 사용하는 경우, 즉 **perspective**를 ‘거리’(distance)와 결합시킬 때, 원근법을 연상시킨다. 니체는 지식의 가장 좋은 수단으로써 ‘먼 거리’(long distance) 혹은 ‘넓은 원근법’ (broad perspective)이라는 비유를 사용하는데, 이것이 뜻하는 바는 예술이 우리에게 상당한 거리에서 떨어져 자신을 바라보는 방법을 알려 주기 때문에 좋은 것이라는 사실이다. 이러한 비유는 사실 르네상스 원근법이 만들어내는 거리에 대한 설명에서, 뒤러(Dürer)가 피에로 델라 프란체스카(Piero della Fancesca)의 말을 따라하기를, 첫 번째는 보는 눈이 있고 두 번째는 보여지는 대상이 있으며 세 번째는 그들 사이의 거리가 있다<sup>217)</sup>고 하는 의미와 일치한다.

그러나 니체가 타이히뮐러의 관점(perspective) 개념에서 자신의 아이디어를 생각해내었다 하더라도 그 ‘관점’을 활용하는 태도는 다르다. 니체의 관심은 관찰 능력을 수정하거나 개선하는 방법들이다. 그는 몇몇 관점들은 다른 것보다 더 낮고, 또한 이것과 떨어져서 많은 관점들에 다가가는 것을 하나의 관점 혹은 구석(corner)에 제한되는 것보다 훨씬 낫다고 한다. 즉 그는 기존의 관념이 갖는 해석들의 영향으로부터 자유롭기 위해 그 ‘관점’이라는 개념을 사용했었다.

---

217) Panofsky, Erwin, (trans. Christopher S. Wood), *Perspective as Symbolic Form*, (1927), Zone Books, New York, 1997. p.67

## 2. 니체의 관점주의 해석

‘Perspectiva’는 ‘통해서 보는’(seeing through)것을 의미하는 라틴어이다. 이것이 원근법의 본질적 정의라고 뒤러는 말한다.<sup>218)</sup> 니체가 ‘perspective’에 갖는 개념은 주로 인식론과 관련되어있다. 우선 그 용어에 대해서 살펴보면, 니체에게 ‘perspectiva’는 기교적 표현이다. 니체는 후기에 관점주의(perspectivism)라는 말을 자주 사용했다. 그 용어는 ‘모든 것이 그밖의 모든 것에 대해 하나의 관점을 가진다’라는 의미를 갖고 있다. 실제로 이 ‘perspective’에 상응하는 독일어는 ‘perspektive’보다는 ‘optik’가 더 자주 사용된다. 즉 ‘특별한 입각점(standpoint)에서 나타나는 것 같은 세계 혹은 원근법적 외양의 세계’를 의미하는 것이다. 사실 니체는 ‘perspektivismus’라는 단어를 단지 몇 군데에서만 사용하며 이들 중 어느 곳에서도 어떤 철학적 강령을 지시하지는 않는다. 오히려 그는 ‘perspektivismus’를 ‘perspektivität’, 즉 관점적이 되는 (원근법적이 되는) 특성들을 분명히 지시하는 것과 동의어가 되게 하고 있다. 이런 용어를 사용하는 니체 인식론의 주요 특징은 정신 상태에 대해 갖는 지식이 외부 세계에 대해 갖는 지식보다 더 확실하지 않다는 것을 말하고자 하는 것이다.<sup>219)</sup>

니체가 관점주의를 모든 텍스트를 해석할 수 있는 열쇠로 본 것은 아니지만, 몇몇 니체 주석자들은 니체의 전체 작업에 흐르는 주제를 독특하게 통일시키는 것이라고 주장한다. 니체의 관점주의라는 렌즈를 통해 볼 때, 니체의 사고는 가장 도발적이며 강한 흥미를 돋운다고 한다.<sup>220)</sup>

218) -----, p.27

219) Small, Rubin(2001). pp.47-48

220) Hales, Steven, and Rex Welshon, Nietzsche's Perspectivism. University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2000. pp.9-10

니체는 『도덕의 계보』에서 관점주의에 대한 해석적 방법론이 나오게 된 배경을 이야기하고 있다. 그는 관습적인 관점들과 가치평가들을 단호하게 역전시켜보는 것, 즉 한번만이라도 다르게 바라본다는 것 혹은 달리 바라보고자 한다는 것은 지성이 미래의 객관성을 얻기 위해서 해야 할 훈련이자 준비라고 한다. 그 결과 사람들은 인식에서 관점들과 감정적인 해석들이 지니는 다양성을 어떻게 사용할 것인가에 대해 알게 될 것이라고 했다.

이런 개념들은 항상 눈에 부조리함이나 넌센스를 요구한다. 거기에는 <바라보는> 하나의 관점만 있을 뿐이며 <인식하는> 하나의 관점만 있을 뿐이다; 그리고 우리는 하나의 사물에 대해 더 많은 감정을 말하도록 하면 할수록, 우리가 하나의 사물을 관찰하기 위해 더 많은 눈들, 다른 눈들을 사용할 수 있으면 있을수록 이 사물에 대한 우리의 <개념>, 우리의 <객관성>은 더욱 더 완전해질 것이다.

(these always demand of the eye an absurdity and a nonsense. There is only a perspective seeing, only a perspective "knowing"; and the more affects we allow to speak about one thing, the more eyes. different eyes, We can use to observe one thing, the more complete will our "concept" of this thing, our "objectivity," be.)<sup>221)</sup>

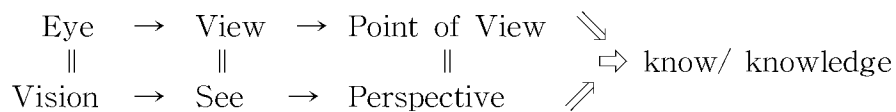
위의 글에 대해 월터 코프만(Walter Kaufmann)은 니체의 관점주의가 그의 양식과 철학적 방법에 상당한 빛을 던져주는 것이라고 한다. 그는 하나의 사물에 대해 더 많은 눈으로 혹은 다른 눈으로 관찰하면 할

---

221) Nietzsche(trans. W. Kaufmann), On the Genealogy of Morals, III. (12), Vintage Books, New York, 1989. p.119

수록, 그리고 더 많은 감정에 대해 이야기하면 할수록, 그 사물에 대한 개념과 객관성이 더 완전해질 것이라고 한다. 순수 이성, 절대적 정신성, 인식 그 자체와 같은 개념들은 고정된 하나의 눈, 하나의 관점만을 요구하기에 오히려 부조리하거나 넌센스하다는 것이다. 사실 이렇게 하나의 고정된 관점을 요구하는 것이 데카르트 이후의 형이상학인 것이다.

니체가 이 글 속에서 눈과 관점을 동일한 개념으로 상호 교환하여 사용하고 있으며, **seeing**과 **knowing**의 어휘도 같은 맥락에서 사용하고 있음을 알 수가 있다. “눈이 인식하기를 그치는 곳에서는 아니라 너의 정직함이 인식하기를 그치는 곳에서 이미 눈은 더 이상 아무것도 보지 못한다”.<sup>222)</sup> 따라서 니체에게서 눈이 은유하는 바는 바로 **인식**하는 것이다. 이런 은유체계를 단어의 연결고리로 만들어 볼 수 있다.<sup>223)</sup>



Eyes ⇒ Views ⇒ Points of Views ⇒ Perspectivism

‘눈’(Eye)이나 ‘시각’(Vision)은 ‘본다’(View/ See)는 의미와 연결되고 그것은 다시 ‘관점’(Point of View/ perspective)과 연결되어 ‘인식’(knowledge)에 이르게 되는 연결 고리를 의미한다. 이것이 복수로 진행된다면, ‘관점주의’(Perspectivism)가 되는 것이다. 하이데거 역시 ‘본다는 것’과 ‘관점을 가진다는 것’을 동일시하고 있다. 그는 관점(perspective)을 ‘시점’(point of view)이라는 견해에서 ‘본다’(view)의

222) -----, (박찬국 역), *유고(1882년 7월-1883/84년 겨울)*, 책세상, 서울, 2001. p.292

223) 아마 이런 연결 고리를 니체가 본다면, 그의 <힘에의 의지> no. 515의 글을 적용할 것이다. “<인식하는> 것이 아니라, 도식화하는 것이다. - 우리의 실천적 욕구를 충족시키기 위해 이를 위한 규정이나 규격을 혼돈에게 부과하는 것이다.”

입장을 취하고 있다.

이와 같은 니체의 관점주의(perspectivism)에 대해 데 키리코가 직접적으로 다 시점 원근법(multiple perspective)과 비교해서 언급했거나 혹은 관점주의에 관해서 만이라도 언급을 했던 적도 없지만, 다음과 같은 그림들을 통해 데 키리코가 니체의 관점주의(perspectivism)를 이해하고 있었음을 확인 할 수 있다.

데 키리코가 니체의 관점(perspective)에 관한 견해를 회화적 글쓰기로 표현해내었다고 추정할 수 있는 작품이 있다. 1915년에 제작된 드로잉 작품인 <perspective를 가진 마네킹>(도 82-D)에서 두 개의 눈만이 강조된 얼굴을 가진 마네킹이 건물의 ‘구석’(corner), 즉 니체적 의미에서 하나의 관점을 가지는 곳에 서있다. 두 개의 타원형으로 강조된 눈은 <예언자>(도 82-A)의 얼굴에 나타난 외눈과 비교해 볼 때, 두 개로 묘사되어졌음을 알 수가 있다. 이 마네킹은 관찰자를 향하고 있고, 그 뒤의 커튼과 같은 벽 뒤로 급경사진 원근법을 표상하는 건물이 그려져 있다. 그리고 그 건물과 커튼 같은 벽 사이의 아래쪽에는 눈에 띄지 않을 만큼의 작고 흐리게 그려진 인물 형상들이 있다. 이 드로잉에서 주된 요소들을 지적한다면, 마네킹의 타원형 눈(Eye)과 급경사진 원근법(Perspective) 그리고 제목에서 나타나는 언어적 요소-관점(perspective)을 가진 마네킹-이다. 이 드로잉의 함의를 생각해본다면, 데 키리코는 이 드로잉을 통해 의도적으로 ‘관점’이라는 철학적 개념을 가진 어휘가 ‘원근법’이라는 회화적 조형언어로 치환될 수 있다는 것을 보여주려한 것일지도 모른다. 만약 그렇다면 데 키리코가 니체의 관점주의의 근원이 어디에 있는지 그리고 그것이 무엇을 의미하는지를 알고 있었고, 또한 자신이 니체의 관점주의를 회화적 이미지로 해석하고자 했었다고 가정해 볼 수 있다.

이 드로잉만큼이나 구체적으로 표현하고 있지는 않지만, 그것과 같

은 해에 제작된 것들로, <예언자>(도 82-A), <시인과 철학자>(도 82-B), <삶의 불안>(도 82-C)의 그림과 이와 동시에 작업되어졌던 스케치들, <예언자>(도 82-E), <철학자와 시인>(도 82-F)은 1914년 겨울에 시작해 1915년 초에 완성했던 <예언자>(도 82-A)를 출발점으로 그려졌다. 이 그림들에서 공통적으로 표상하고 있는 것은 마리오네트(혹은 마네킹)의 ‘눈’(Eye)이 원근법이나 12 천궁도가 그려진 화판을 ‘보고 있다’(See/ View)는 것이다. 여기서 ‘눈’이 은유하고 있는 것은 ‘인식한다’(know)는 것이다. 이 주제는 데 키리코의 그림에서 주요 테마가 되어있다.

‘눈’이 주제가 된 그림들의 예는 마리오네트(혹은 마네킹)의 타원형 두상<sup>224)</sup> 위에 타원형의 형상으로 변형되어진 ‘눈’만 그려져 있는 그림, 예컨대 <현자의 예언>(도 83)과 같은 유형으로 그려진 그림과 그 ‘눈’이 캔버스를 뚫어져라 바라보는 것 같은 그림: <형이상학적 구성>(도 84) 혹은 마치 그리스 시대의 도자기 병이나 방패에 그려진 것처럼 단지 ‘눈’의 형태만으로 제시된 그림: <유대인의 천사>(도 85), <멀리있는 친구의 안부인사>(도 86) 등이 있다. 특별히 이런 형태는 통합적 형태가 해체되어버리고 단지 액자들이나 설계 도구들 같은 부분들의 요소들만 남아있는 것 같다. 이와 같은 그림에서 데 키리코가 보여주고자 했던 것은 ‘눈’이 ‘인식하는 감각기관’일 뿐만 아니라 영혼을 바라볼 수 있는 영적인 존재, 즉 영(le démon)이라는 것이다.<sup>225)</sup>

이와 같은 관점주의의 어원에 대한 고찰과 더불어 그 어원의 상관관계에 대한 데 키리코의 회화적 글쓰기를 통해 니체의 관점주의가 시

224) 일반적으로 얼굴의 특징이 없는 달걀 형태의 얼굴 위에 선 띠가 겹쳐져 있고 앞 이마 중심에 눈동자 간은 원을 형성하고 있다. 완전한 원형은 데 키리코 그림에서 발견하기가 힘들다. 왜냐면 바이닝거는 원이란 완벽한 완성을 의미하는 것으로 더 이상 비평에 내맡길 것도 없고 법의 비장감도 없고 유머도 없는 위엄만 갖고 있다고 한다.

225) De Chirico, 'Zeuxis l'explorateur', (Valori Plastici, Rome, 15 November 1918), Les Realism 1919-1939. p.78

각과 관련되어있음을 알 수가 있다. 사실 니체는 ‘관점주의’에 대해 어떤 강령도 제시하지 않았다. 하지만 그 개념은 인식론, 존재론, 진리론, 해석학, 미학 등 다양한 영역들에 퍼져있으며 체계적인 내적 관계들을 가지고 시종일관한 전체를 형성하고 있다. 그러나 예외적으로 『힘에의 의지』 226)에는 ‘관점주의’라는 단어를 명시한 채 인식론적인 해석학적 관점주의를 설명하고 있는 문단이 있다.

실증주의에 반대하여, 현상에 머무는 것- “단지 사실들만 있을 뿐이다.”-나는 말하리라: 아니다. 사실이 있는 것이 아니라 단지 해석들만 있을 뿐이다. 우리는 어떤 사실 “그 자체”를 세울 수도 없다; 아마 그러한 것을 하기 원한다는 것이 어리석게 보인다.

“모든 것이 주관적이다.”라고 당신은 말하지만 이조차도 해석이다. “주관은 주어진 어떤 것이 아니라 덧붙여지고 발명되고 존재하는 것 뒤에서 투사되는 것이다.”- 궁극적으로 해석의 뒤에는 해석자를 세우는 것이 필요한가? 이것조차도 만들어낸 것이다. 가설이다. 인식(knowledge)이라는 말이 어떤 의미를 갖고 있는 한에서 세계는 인식될 수 있다; 그러나 아무런 의미를 갖고 있지 않은 것이 아니라 무수한 의미들을 갖는 것이다 - “관점주의”227)

여기서 ‘사실’이라는 것이 있는 것이 아니라 어떤 현상에 대한 해석이 있을 뿐이라고 한다. 이 해석에 주관적인 관점들이 투사되어 종국에 가서는 그것이 무수한 의미를 갖게 되는 것이다. 니체에게 있어 이와

---

226) 일반적으로 <The Will to Power>를 한국어 번역으로는 <권력에의 의지>로 되어있으나, 실제 니체의 관점에서는 권력이라는 정치적 뉘앙스를 띠기 보다는 힘의 뉘앙스가 더 짙기 때문에 니체 원본에서 본인의 번역은 <힘에의 의지>로 번역하고자 한다.

227) Nietzsche(trans. W. Kaufmann), The Will to Power. p.267

같은 ‘관점주의’는 은유를 넘어서는 하나의 방법론이다. 그것은 규정하는 이상(regulative ideal)이나 하나로 묶는 테마와 비슷한 역할을 하는 변화무쌍한 개념이다.<sup>228)</sup>

그는 <관점주의>를 전략적으로 두 가지 방법으로 사용한다. 하나는 엄격한 범주를 벗어버리기 위한 목적을 위해서, 그리고 또 다른 하나는 그에게 내재된 철학 전통에 대한 경화된 사고들을 던지기 위한 목적에서 사용하는 것이다.

이러한 전략에 의한 관점주의적 존재론이란 실체도, 주체도 없다는 것이며, 인과관계도 관점적이라는 것이다. 즉 순수개념이라고 생각되는 인과관계를 거부하는 것이다. 관점주의적 진리도 역시 같은 견해를 나타내는데, 주체/ 객체 그리고 속성들은 우리가 우리의 목적에 맞게 만들어낸 ‘구별짓기’라고 주장한다. 만일 진리가 교감(correspondence)으로 구성된다면, 그 교감은 사물 자체도, “참” 세계(real world)도 될 수 없다. 교감은 관점에서 관점으로 변하는 실재적 요소들의 집합에게 일어나게 하는 것이다. 따라서 “세계는 단지 허구(fiction)이며, 전적인 허구물(fictitious entities)로 구성”되어 있다.

니체는 관점주의라는 원칙을 내세워 인간은 경험된 조건들만을 이해할 수 있을 뿐이라고 밝힌다. 따라서 그는 삶의 모든 상황과 사건에 대한 한 세트의 ‘진리들’만을 확보하고자 하는 철학적 독단론과는 대립된 입장을 취하면서, 실제의 삶을 보면서 해석되어진 관점들의 다양성을 확보하고자 했다.

인간의 모든 향상은 보다 좁은 해석의 극복을 필연적으로 수반한다는 것, 모든 강화나 권력 확대의 달성은 새로운 관점을 열고 새로운 지평을 믿는 것이나 다름없다는 것 이것

---

228) Hales(2000). p.12

은 나의 저작을 관통하고 있는 것이다. (힘에의 의지, no. 616)

세계가 해석될 수 있는 방식이 무한한 한, 해석의 다양성이 곧 힘의 징후이다. (힘에의 의지, no. 600)

여기서 관점주의의 토대는 다양성이라는 것을 알 수가 있다. 그리고 니체가 그의 텍스트를 통해 말하고자하는 바도 결국은 인간의 경험의 조건에 의해 해석되지 않는 사실이나 진리는 없다는 것이다. 하지만 그 인간의 경험은 한계를 지니고 있기에 결국 다양한 관점적 해석이나 진리가 보다 더 진실에 가까울 수 있다는 것이다. 이런 이론을 그는 예술과 감각적인 것에 비유해서 구체적으로 이야기하고 있다.

그는 “심지어 가장 위대한 화가의 손에서 나온 그림도 한 인생으로부터 나온 그림이며 그 축소물일 뿐이다. 즉 그들 자신의 인생 외에는 진실로 다른 것이 나온다는 것은 가능하지 않다.”(경구와 격언 no. 19)라는 인용문에서처럼 모든 개인의 견해 제시가 자신에 의해서 수용된 견해만을 제시하는 것임을 화가의 비유로 설명하고 있다. 그리고 그는 다양한 관점이 갖는 가치와 그 가치가 갖는 창조적 해석을 시각적 실험주의와 비교해서 설명한다. 그는 사물을 있는 그대로 본다는 것이 백 명의 사람들의 백 개 눈들로 보는 것을 의미하는 것이기에 ‘과학을 예술가의 눈으로 보고, 예술을 삶의 눈으로’ 보아야 한다고 말한다. 이 시각적 실험주의가 갖는 다양성과 창조성은 삶의 풍부한 다의성을 미리 배제하지 않고 오히려 창조적으로 이 다의성을 증강시키는지 아니면 쇠퇴시키는지에 따라 평가가 되기에 니체는 관점의 가치를 이것과 비교해서 설명하였다.

이렇게 관점이 다양하고 다의적임을 인정하게 되면, 뒤이어 객관성에 대한 가치전환이 따라오게 된다. 따라서 객관성은 더 이상 ‘이익

관계가 없는 공평무사한 숙고'로 이해될 수 없으며, 인간의 인식 역할 속에서 시각이나 감정적인 해석이 지니는 다양성도 하나의 관점으로써 인정을 받게 되는 것이다. 따라서 각 개인의 타고난 고유한 제한과 관점적 시야를 수용하면서 만약 객관성을 구해내고자 한다면, 그것은 '모든 것을 다 볼 수 있는 것'에 대한 요구로서 해석적 이상의 형태로만 유지될 것이다.<sup>229)</sup> 만약 이 견해를 회화적으로 그려낸다면 어떻게 묘사될 수 있을까?

### 3. 관점주의의 은유화된 이미지

니체가 사용했던 '관점'의 은유는 시각적 이미지가 말로 전환되는 과정을 거쳐 만들어진 개념이라는 것을 앞 장에서 살펴보았다. 니체의 '관점'이 의미하는 바는 인간 존재란 육체적으로 공간과 시간 및 역사의 특정한 위치에 제한되어있기에 그의 지적 능력은 불가피하게 제한적일 수 밖에 없다는 데에서 출발한다. 그렇기 때문에 인간은 객관적이고 공평무사하게 실재에 대한 인식을 할 수가 없다. 다만 특정한 관점에 의해 만들어진 가치 평가들만이 있을 뿐이다. 그렇다면 객관적 가치평가란 이 특정한 관점들이 많을수록 더 완전해질 것이다. 이것이 니체의 '관점'이 의미하는 바이다.

이런 관점의 개념을 갖고서, 니체는 사물 그 자체란 무엇인가라는 질문을 던진다. 그리고 그 질문에는 이미 이것과 저것 사이에 다른 관점이 있다는 가정 아래에 사물의 의미가 정립된다는 전제가 포함되어 있다. 그는 『힘에의 의지』에서 사물의 본질을 해석하는 관점에 대해 언급하고 있다.

---

<sup>229)</sup> 이 결론을 이끌어내기 위한 위의 글들은 Alan D. Schrift의 <니체와 해석의 문제>(박규현 역)을 주 참고로 활용했다.

‘그것이 무엇인가’라는 질문은 얼마간의 다른 관점 (viewpoint)으로부터 의미를 정립하는 것이다. ‘본질’(essence), ‘본질성’(essential nature)은 관점적인 (perspective) 어떤 것이며, 이미 다수성(multiplicity)을 전제 한다. 그것의 바탕에는 항상 ‘나에게 그것이 무엇인가’라는 질문이 놓여있다.<sup>230)</sup>

이 글에서 니체는 본질, 본질성이란 관점적인 어떤 것이며, 이 말속에는 이미 다수성이 내재되어있다고 말한다. 즉 어떤 사물이 어떤 본질을 가졌는가는 그 사물에 대한 하나의 관점(perspective)일 뿐이다. 만일 다른 관점을 갖고 해석을 한다면 다른 본질을 지닐 수 있게 된다. 그리하여 결국 그 사물은 다수의 본질을 갖게 된다.

이런 견해를 원근법(perspective)의 속성에 적용시켜 본다면, 하나의 원근법이 갖는 하나의 소실점은 어떤 입각점(standpoint)에 선 사람의 시각에서 보여진 세상의 초점이 된다. 그렇다면 다른 입각점에서 있는 사람의 시각에서 보여진 세상은 다른 원근법의 소실점으로 모아지게 될 것이다. 따라서 다양한 입각점에 선 많은 사람들의 눈으로 바라본 세상은 다수 원근법들의 소실점을 갖게 될 것이다.

이것이 니체의 관점주의와 데 키리코의 다 시점 원근법이 갖는 상관관계이다. 그러나 다시 관점 전개와 발단에 돌아가면, 육체적으로 공간과 시간 및 역사의 특정한 위치에 제한되어있는 인간은 불가피하게 제한적인 관점을 가질 수밖에 없다. 하나의 시각을 갖고 하나의 관점만을 가질 수 있는 인간이 다수의 관점이 있음을 알게 되고 그것에 대해 깊은 명상에 잠긴다며, 어떠한 그림이 그려지게 될 것인가?

---

230) Nietzsche (trans. W. Kaufmann), *The Will to Power*, A Vintage Giant, Vintage Books, New York, 1968. pp.301-302

1914년 겨울에서 1915년 사이에 그려진 <예언자>(도 82-A)는 브랑쿠지(Brancusi)<sup>231)</sup>의 <탄생>에서 나오는 듯한 달걀 형태의 두상위에 하나의 눈을 가진 마리오네트가 사각 입방체(cube) 위에 앉아 있다. 그는 옆구리에 삼각형 설계 도구를 끼고 이젤 위에 올려진 흑판을 바라보고 있는데, 그 흑판 위에는 선 원근법으로 그려진 드로잉이 있다.(도 87) 그 드로잉을 자세히 관찰하면, 아케이드 스케치의 밑면에 그려진 경사선에 비해 윗면의 경사선은 세 개가 평행하게 그려져 있어, 일점 소실점으로 수렴되지 않는 선 원근법임을 할 수가 있다. 그리고 그 경사선 밑에 놓여있는 원은 마치 기하학의 도형 설명을 해놓은 것처럼 그려져 있고, 또한 그 경사선의 뒷부분으로 가면, <TORINO>라는 단어와 울리시즈 유형의 인물이 스케치되어 있다.

윌리엄 루빈은 <예언자>에 대해 15세기의 투시도 체계를 ‘비합리화시키는 것’, 즉 원근법을 패러디하는 것이라고 한다. 그래서 이 원근법은 ‘고전적인 것’의 은유로 나타낸 것이며, 궁극적으로 데 키리코는 이 고전주의를 전복시킴으로써 현대적 삶의 개별적 불안을 전달하고자 하는 것이라고 해석을 하고 있다.<sup>232)</sup> 다른 연구자들이 너무나 시적으로 해석을 하고 있는 것에 비해 그의 해석은 다소 논리적으로 보이지만, 그는 형식주의적 관점에서만 해석을 하고 있는 한계가 있다. 여기서 루빈과는 다른 관점에서 해석을 시도해보고자 한다. 즉 흑판위에 그려진 부조리한 선 원근법의 드로잉은 니체의 관점주의(perspectivism)가 환유되어진 ‘다 시점 원근법’이라고 해석해 보고자 한다.

우선 흑판을 바라보는 마리오네트의 정체성을 알아보려고 할 때,

231) 데 키리코는 이폴리네르의 집에서 브랑쿠지를 만났다고 마리안느 마틴이 밝히고 있다.  
Martin(1978). p.349

232) Rubin(1982). p.59

이것에 대한 해결의 단서를 찾아볼 수가 있다. 데 키리코의 초기 형이상학 회화에서 나타났던 게시와 수수께끼의 해답은, 그의 후기 작품들에서 찾을 수 있다. 후기에 그려진 그림들 중 초기 작품과 유사한 유형들에서 마치 어떤 답을 제시하듯 풀어놓은 그림이 있다. 이러한 추정을 바탕으로, 이 마리오네트가 화가라는 것을 <관조자>(도 88), <풍경화가>(도 89), <말의 화가>(도 90)에서 짐작할 수가 있다. 물론 이러한 전통은 네델란드의 델프트 학파의 화가들에게서 자주 발견되는 것이다.<sup>233)</sup>

그렇다면 이 그림의 제목에 나타난 <예언자>는 누구를 지시하는 것인가? 이 그림의 해석을 위해서는 일련의 같은 맥락 속에 있는 작품들을 다루어야 할 것 같다. <예언자>는 <시인과 철학자>(도 82-B)와 <삶의 불안>(도 82-C), <perspective를 가진 마네킹>(도 82-D) 그리고 <끝없는 여행>(도 93), <봄의 이중적인 꿈>(도 91)과 연결될 수 있다. 앞 장에서 설명했던 <perspective를 가진 마네킹>을 제외하고는 모두 흑판과 관련이 되고 있다. 이 제목들에서 우리는 <예언자>란 <시인과 철학자>로 표현되는 “예술가-철학자, 예술의 보다 더 높은 개념”의 철학적 예술가이다. 그러나 <끝없는 여행>(도 93)에서는 그 흑판이 아폴로의 두상-아폴로 벨베데레의 두상(도 75)과 비교해볼 때 아폴로 두상임을 알 수가 있다- 과 함께 페플로스를 입고 있는 그리스 조각상의 모습을 한 마리오네트가 드로잉 방식으로 그려져 있다. 아폴로는 조형예술의 신이자 예언자의 기능을 갖고 있는 신이기도 하다. 그렇다면 예술가-철학자-예언자는 하나로 연결되는 의미의 고리로 볼 수도 있으며, 결론적으로 형이상학 예술가인 셈이다.

그가 앉아 있는 배경은 막혀진 옛 그리스 극장의 모습과 비슷하

233) Johannes Vermeer, <Art of Painting>(1666-7), Barent Fabritius, <Young Painter in his studio>(c. 1655), Gonzales Cogues, <Painter in his studio>, Vincent Van der Vinne, <Painter in his studio>, Jacob van Velsen, <Young artist before his easel>(1631)

다. 이 극장은 비투르비우스가 설명해놓은 책의 도판(도 45)에서 삼각형의 박공과 세 개의 기둥으로 세워진 정면부분, 그리고 무대 옆에 설치된 커튼이 쳐진 건물의 모습으로 짐작하게 한다. 그렇다면 마틴의 해석대로 이 마리오네트가 앉아있는 공간은 무대의 공간인가? 니체는 화가란 단순히 화가가 아니라 고고학자, 심리학자, 연극 연출자이자 철학을 즐기는 자라고 했다.<sup>234)</sup> 연극 연출자로서의 화가는 자신의 화면의 공간의 가상 무대를 연출하고 있는 것이다. 그렇다면, 커튼이 쳐진 극장 무대의 입구에서 암시되듯 무엇인가를 바라보며 기다리고 있는 마리오네트가 된다. 그 마리오네트가 옆구리에 끼고 있는 삼각형의 설계도구는 형이상학적 알파벳의 기호로써 형이상학적 인간은 무한함에 의해 이끌리는 각도들과 선들의 무서운 양상을 알고 있는 사람임을 말해주고 있다.

그 형이상학 예술가 앞에 미지의 그림자 형상과 흑판이 함께 겹쳐져 있다. 그 그림자는 마치 흑판위의 율리시즈 유형의 인물을 90도 정도 왼쪽으로 돌려서 광선을 비춘다면 생길 것 같은 그림자의 실루엣이다. 그리고 그 흑판위에는 다시 TORINO라는 의미심장한 단어가 기입이 되어있고, 이 단어의 열쇠는 이 그림이 니체와 연결이 됨을 암시해주고 있는 것이다. 그러므로 본 논문은 니체의 『차라투스트라는 이렇게 말했다』에서 「낡은 서판과 새로운 서판에 대하여」<sup>235)</sup>에 나오는 내용을 통해 우선 기본적인 해석을 시도하고자 한다.

나는 저 형상을 완성하고자 한다. 내게 어떤 그림자가 다가왔기 때문이다. 만물 가운데 가장 조용하고 경쾌한 것이 나를 찾아온 것이다!

234) Nietzsche(trans. W. Kaufmann), The Will to Power, 828. p.437

235) -----(정동호 역), 차라투스트라는 이렇게 말했다. pp.327-359

위버멘쉬의 아름다움이 그림자로써 나를 찾아온 것이다.<sup>236)</sup>

니체의 글을 데 키리코의 <예언자>에 적용해본다면, 그 곳에 나타난 그림자는 위버멘쉬의 형상이 된다. 만약 그 그림자가 위버멘쉬라면, 형이상학 예술가가 거기서 깨달은 것은 위버멘쉬, 즉 사람이란 극복되어야 할 그 무엇이라는 것이다. 니체에 의하면 사람은 목적이 아니라 교량과 같은 것이다. 마치 새로운 아침놀에 이르는 도정으로서 자기 자신의 정오와 저녁 사이에 있는 것과 같다. 그러나 니체와 데 키리코가 위버멘쉬를 그림자의 비유로 그려내는 이유는 ‘사람들에게 깃들어있는 단편들과 수수께끼들과 무서운 우연을 하나로 압축하고 집약시켜 비유로 만들어낸 후, 창조하는 자, 수수께끼를 푸는 자, 우연을 구제하는 자로서 (화가는 혹은 <예언자>는) 미래를 창조하고 이미 존재했던 모든 것을 새로운 창조를 통해 구제하기를 가르치려고 하는 것’이다.<sup>237)</sup>

그렇다면 그 흑판에 그려진 것은 무엇인가? 이것은 두 가지로 해석이 가능하다. 한 가지는 「낡은 서판과 새로운 서판에 대하여」의 해석 문맥을 계속 이어갈 경우, 예언자와 허구와의 관계가 될 수도 있다. “한 때 사람들이 예언자와 점성술사를 믿듯이 그들의 예언도 믿었지만, 지금은 그들을 믿지 않으며, 그것이 망상이라는 것을 알고 있다. 별과 미래가 망상이었듯이 마찬가지로 선과 악도 (혹은 진리라고 믿는 고정된 관념, 사물의 모든 고정된 가치도) 망상일 뿐 실제로 알려진 것은 아무것도 없다.”<sup>238)</sup> 예언과 망상에 관한 설명은 마치 통일된 소실점이 있는 듯한 원근법으로 보이지만(예언), 실제로는 맞지 않는 원근법(망상)과 같은 이치이다. 화이트(white)는 ‘한쪽 눈을 감고 단 하나의

---

236) -----, p.144

237) -----, pp.329-330

238) -----, p.336

미리 정해진 공간상의 점에 머리를 움직이지 않은 채 고정시키는 것은 사물을 바라보는 정상적인 방법은 아니다.<sup>239)</sup>라고 했듯이 외눈으로 보게 되어있는 원근법은 허구에 지나지 않는다. 그렇다면, 외눈의 마네킹이 보는 원근법은 허구 혹은 망상이 되는 것이다.

두 번째는 화가가 화판과 마주하여 그림을 그리고 있는 행위를 보여주는 것이 아니라, 보고 있다는 행위 그 자체, 즉 시각(Vision)이 본다(see)라는 행위에 강조점을 두고 있는 것이다. 그 화가는 화판과는 약간 떨어진 지점(point of view/ standpoint)에서 多 시점 원근법 체계로 그려진 드로잉/ **perspectivism**을 바라보고 있다. 결국 이것이 니체로부터 데 키리코가 갖는 ‘커튼 뒤에 숨겨진 수수께끼’라는 것을 보여주고 있는 것일지도 모른다.

같은 맥락으로 비슷한 시기에 같은 유형으로 그려진 <삶의 불안>(도 82-C)의 또 다른 제목은 <천문학자>이다. 그는 1915년에 도입된 특징적인 형상으로서 팔 없는 갑옷을 입은 토르소의 형태를 하고 있다. 이는 엡스타인(Epstein)의 <바위드릴/ Rock Drill>(1913-1916)과 외면적으로 유사성을 띠고 있다. 마틴은, 이 <천문학자>의 토르소에서 데 키리코가 “창문같이 인물에 구멍을 뚫음”이라는 보치오니의 개념을 탐구하기 시작했다고 주장한다. 이 글은 1912년 프랑스판으로 출판된 <미래파 조각의 기법적 선언>에 실려 있다.

데 키리코의 <탐험가 제우스>에서 쓰여진 내용은 <시인과 철학자>(도 82-B)를 설명해주는 것 같다.

도시의 영들은 나에게 길을 열어주었다. 내가 되돌아왔을 때, 예고하는 또 다른 환영들(fantômes)이 나를 만나러 왔다. 나는 거리의 미스테리(mystery)로 향해 열려진 사각형

---

239) Chandler(2003). p.184에서 white의 말을 재인용.

의 창문 안에서 그 방의 끝으로 사라지고 있는 소실선(그 방 안에서의 필사적인 도망)을 응시하고 있을 때 새로운 황도 12궁의 천장을 발견했다.<sup>240)</sup>

후판을 바라보고 앉아 있는 마리오네트 옆에는 ‘예고하는 또 다른 환영’의 존재가 있다. 그가 입방체를 깔고 앉아 있는 것의 비유는 무시해도 되는 것일까? 이것은 우연일까, 아니면 어떤 의도가 있는 것일까? 데 키리코는 그의 그림에서 우연이라는 요소를 용납하지 않았다. 그러면 화면에 그려진 방의 시점과는 완전히 반대가 되는 입방체를 그린 것에는 그의 의도가 존재하고 있을 것이다. 그것은 어쩌면 현대 화가들의 형식주의에 대한 그의 반응을 나타내는 것일지도 모른다.

<봄의 이중적인 꿈>(도 91)은 <예언자>에서 한 걸음 더 나아간 표현이 된다고 소비(Soby)는 말하고 있다.<sup>241)</sup> 이젤 위에 올려진 그림 안의 그림은 하늘을 같은 푸른 색조로 칠하고 있어 두 그림사이의 연관성이 보이지만, 그림 안의 그림에는 초기 도상들, 즉 건축물, 기차, 깃발, 울리시즈 유형의 인물상, 풍경, 큐브 등의 구성요소들이 들어있다. 마치 그림 안의 그림은 <예언자>의 후판 위에 그려진 드로잉이 진전된 모습처럼 보이며, 그것은 다 시점 원근법 체계로 그려진 스케치이다.

그러나 데 키리코 연구자들 대부분이 하나같이 놓치는 점은 <예언자>(도 82-A)와 <삶의 불안/ 천문학자>(도 82-C) 그리고 <끝없는 여행>(도 93)의 후판에 그려진 선 드로잉의 설계도면 같은 양상과 더불어 기입된 문자들이다. 그것은 마치 어떤 지점들을 표시해놓은 기호

240) De Choricco, 'Zeuxis l'explorateur', Les Realism 1919-1939, p. 78

241) Soby(1954), p.105 이 그림은 특히 초현실주의자들과의 연관성에 대해 이야기 할 때 인용이 자주 된다. Soby는 외적 모습의 기록이기보다는 상상된 경험이 갖는 감정적 충격을 기록하려는 화가의 의도라고 해석하면서, 이 그림을 에른스트, 탕기, 마그리트, 달리 그리고 델보에게 길을 열어준다고 했다.

들 같다.

데 키리코는 끊임없이 변하는 무대 이미지와 창조적 정신이 갖는 무수한 방들의 상호교환성을 주장했다. 그는 이 방들을 요한 계시록(Apocalypse)처럼, 계시와 상징이 풍부하게 들어있는 곳으로 비유하면서, 그러한 계시를 얻기 위한 필수적 조건으로 “위치 변화”(change of position)를 주장한다. 그는 “많은 사람들이 깨닫지 못한다”라고 적으면서, “인간 정신을 드러내는 어떤 예외적인 창조를 이해하기 위해서는 그 작품 안에(within) 들어가는 것이 필수적이다. 누구든지 작품 속으로 심도있게 들어가고자 한다면, 작품의 표면 위에 시선을 고정해서는 결코 안된다. 그러나 양 옆으로부터 ..... 뒤로부터 시작해서, 표면과 풋라이트(footlights)에 도달하기 위해.....그래서 위치를 바꾸면서 나는 계시의 방(Apocalypse)에 들어갔다.”고 언급하고 있다. 그리고 “소위 잘 알려진 세계와 미지의 세계”를 “A점과 B점”으로 정하고, 예술가를 C점에 위치시키고, “상대성의 안전 커버(security cover of relativity)” 아래서, 나는 “모델을 그리고 복제하지만 측량할 필요가 없었다.....그 점들은 획들에 의해서 스스로 통합했다; 점들에 의해 닫혀진 획들은 안전하게 느껴졌다; 신비스런 속기술의 모든 기호(sign)는 집에 있는 것처럼 행복하게 보였다. 이러한 것이 내가 그린 스펙타클이 어떻게 태어났는가를 보여주는 것이다.”<sup>242)</sup>

마틴이 데 키리코의 이 글을 인용하는 것은 연극 무대술과 데 키리코와의 화면 구성과의 연관성을 설명하기 위한 맥락이었다. 그러나 같은 인용부분을 켈라 즈웰은 특히 형이상학 학파의 의미 속에 있던 형이상학 회화가 “세계”를 재구성(reframe)하기 위해 형태를 배치한다는 맥락에서 설명하고 있다. 그녀는 같은 인용문을 자신의 해석과 더불어 좀 더 자세하게 설명한다.

---

242) Martin(1982). p.82

“알려진 세계를 묘사하는 A점과 미지의 세계를 묘사하는 B점으로 부터 (그리고 선과 악의 상호교환으로부터- 그러나 선보다는 악이 더 많은 -이 두 점이 관여하는 곳), 나는 파베(fabe) 상표의 2번 연필과 코끼리(Elefante) 상표의 이젤과 스케치북을 가지고 멀리 옮겨가 다른 점 C에 나 자신을 두게 한다.” 그리고 데 키리코는 형이상학적으로 올바른 예술가라면 “어떤 지점(a vantage point/ 시점)에 위치해서 알고 있는 것과 미지의 세계 둘 다를 넘어서는 **외부의 응시(exterior gaze)**를 즐기게 된다고 한다. 이렇게 하여 데 키리코는 A와 B 둘 다를 전통적인 형이상학적 모델 밖에 있는 C점으로부터 멀리서 바라보는 것이다.

즈웰은 어떻게 이런 곡예가 성취되는가라고 물으면서, 데 키리코의 경우는 알맞은 도구가 필요하다고 강조했다. 실로 마치 도구들이 그를 거기에 가도록 하는 것 같다: “나는 파베(faber) 상표의 2번 연필을 갖고 옮긴다.” 모험은 연필, 종이, 샤프너와 지우개 없이 일어나지 않는다는 것, 그리고 예술가에 의해 아주 현명하게 선택되고 모아진 연필 샤프너는 친숙한 습관 속에서 변치 않는 모습, 즉 “충실하기”까지 한 것이다.<sup>243)</sup>

마틴과 즈웰은 이 인용문들이 회화를 구성하는 방식과 연관이 되는 것을 암시하고 있다. 그러나 형이상학 학파 시절, 데 키리코가 파리에 있던 <예언자>(도 82-A)<sup>244)</sup>를 페라라에 갖고 와서 전시했을 무렵, 데 키리코는 카를로 카라(Carlo carrá)와 많은 이야기를 했었다. 그 후, 이 그림을 모델로 해서 그렸던 1917년 카를로 카라의 그림 <고독>(도 92)<sup>245)</sup>의 내용은 바로 데 키리코가 언급했던 내용이 담겨져 있

243) Jewell(2004). p.39

244) <Seer>이란 제목은 데 키리코에 의해서 <Cassandra>로 명칭이 변하는데, 이 카산드라는 ‘black prospects’(불길한 전망)을 보는 예언자이자, 점장이이다.

245) Calvesi, Maurizio & Mario Ursino, DE CHIRICO The New Metaphysics, Edizioni De

다. 그러나 카라는 데 키리코의 말, 즉 A점과 B점 사이를 잇는 획과 떨어져 C점이 되는 예술가의 위치 점(vantage point)을 그리고 있을 뿐이지, 데 키리코가 “계시를 위한 필수적 조건으로써 <위치 변화>”를 왜 주장했는지, 그리고 잘 알려진 세계를 A점으로, 미지의 세계를 B점으로 정하고, C점에 예술가를 위치시켜 <상대성의 안전 커버> 아래에서 화가가 그림을 그리는 이유, 그리고 이런 점들에 의해 닫혀진 획들이 만들어낸 신비스런 속기술의 모든 기호들에 의해 데 키리코의 화면의 스펙타클이 어떻게 태어나게 되었는지를 전혀 이해하지 못했던 것이다.

데 키리코는 위치 변화와 상대성이라는 표현 속에서 <다 시점 원근법 체계>를 말하고 있는 것이다. 그러나 이런 설명의 출처는 어디서 나왔을까? 이 역시 니체와의 연관성에서 찾아볼 수가 있다. 1873년 봄에 쓰여진 니체의 유고집에는 시간과 공간 그리고 운동에 관한 글이 있다.<sup>246)</sup> 여기에서 니체의 글을 인용하면서 데 키리코의 사고의 과정을 추론해보고자 한다.

” 시간 속에서의 운동

A B

• •

A 공간 지점은 B 공간 지점에 영향을 미치고 역으로 B지점도 A지점에 영향을 미친다. 이를 위해 시간이 필요하다. (.....) 시간 속에서 작용하는 것을 본다면, 모든 짧은 시점에서 작용하는 것은 어떤 다른 것이다.(.....)

시간은 무한히 분할될 수 있기 때문에, 전체 세계는 순수한 시간의

---

Luca, Rome, 1996. p.16

246) Nietzsche(이상엽 역), 유고(1872년 여름-1874년 말), 책세상, 서울, 2002. pp.216-222

현상으로서 가능하다. 왜냐하면 나는 **매 시점을 하나의 공간 지점에서** 소유할 수 있고 이와 같이 시점을 무한히 설정할 수 있기 때문이다. 따라서 사람들은 **한 물체의 본질로 시점들을 명확하게 사유해야 할 것**이다. 즉 일정한 사이 공간에 하나의 지점이 설정된 것으로 사유해야만 할 것이다. 사이 공간의 모든 시간 사이에는 무한한 시점들이 자리를 차지하고 있다.(.....)

세계의 실재는 머물러 있는 점에서 존재하게 되는 것이다. 다수성은 이런 점을 작은 시점들에서 반복적으로 생각하는 표상적 존재가 있기에; 즉 서로 다른 시점들에서 한 지점을 동일하지 않게 받아들이고 이제 이 지점들을 동시에 받아들이는 존재가 있기에 생성되는 것이다.(.....)

(.....) 세계의 질서는 시간 형상의 규칙성일 것이다: 그렇지만 사람들은 시간을 구성적인 힘과 함께 작용하는 것으로, 즉 병렬적인 것으로 해석할 수 있는 법칙에 따르는 것으로 생각해야 할 것이다: **서로 다른 시점에서의 행동.** (.....)

우리는 힘의 나중의 존재 시점과 연관 관계가 있는, 즉 그러한 형상과 연관 관계에 놓여있는 개개의 힘들을 지닐 것이다. **짧은 순간의 힘들은 각각 서로 다르게 존재할 것이다:** 그러나 연속은 어떤 비율 속에 있을 것이고, 주어진 세계는 이러한 힘-비율의 표면화, 즉 공간적인 것으로서의 번역에 놓여있을 것이다. (.....)

모든 힘은 단지 시간의 기능일 뿐이다. 연속적으로 잇따르는 시점들의 작용은 불가능하다. (.....) 모든 작용은 거리 속에서의 작용이다. 즉 도약을 통해서이다. 시간의 기능으로써의 힘들은 가깝거나 또는 먼 시점들의 상관 관계 속에서 빠르게 또는 느리게 나타난다. 힘은 가속 정도에 놓여있다. 최고의 가속은 가장 가까운 것에 대한 한 시점의 작용에 놓여있을 것이다. 즉 그렇다면 그것은 무한히 큰 것이다. 느

림이 커지면 커질수록 시간 사이의 공간들은 더욱 커지고 거리는 더욱 커질 것이다. 그러니까 멀리 있는 시점의 상관관계는 느낌이다: 모든 느낌은 자연히 상대적이다.”

니체의 글을 요약하자면, 하나의 시점이 하나의 공간 지점이 되며, 그 곳이 한 물체가 점유하는 지점이다. 이 시점은 연속적인 선이 아니라 무수한 작은 점들로 이루어졌고, 세계의 실재는 무수한 작은 점들 속에 존재하고 있는 것이다. 또한 세계의 질서는 시간 형상의 규칙성이지만, 사람들은 시간을 구성적인 힘과 함께 작용하는 것으로 생각하여 서로 다른 시점에서 행동하는 것으로 받아들인다. 그리하여 이 세계에서 짧은 순간 각기 서로 다르게 작용하는 힘들은 서로 다른 비율로 존재하여 공간적인 것으로 바뀌진다. 모든 힘은 시간의 기능이므로 연속적으로 잇따르는 시점들의 작용은 불가능한 것이다. 그래서 모든 작용은 거리 속에서의 작용이다. 그리고 그 힘들은 속도의 차이, 거리의 차이의 상관관계 속에서 나타난다. 예를 들어 느려질수록 시간 사이의 공간들과 거리는 더욱 커지므로, 멀리 있는 시점의 상관관계는 느낌이다.

그리고 그는 “더 이상 시간이 아니라 시점들에 대해서 언급해야만 한다”라고 하면서 “시점은 다른 시점에 영향을 미친다, 즉 역동적인 특성들이 전제되어야 한다.” 라고 하고 “시간원자론은 마침내 지각이론과 합치된다. 역동적인 시점은 지각의 지점과 동일하다, 왜냐하면 지각의 동시성이 존재하지 않기 때문이다.”라고 결론을 내리고 있다.

여기서 니체는 공간의 무수한 점들이 역동적인 특성과 힘을 지닌 시점으로 이루어지고, 그 역동적인 지점은 지각의 지점과 동일하기 때문에, 르네상스 체계의 선 원근법에서 이루어지는 고정된 한 시점의 공간이 존재하는 것은 불가능하다고 한다. 그렇다면 입체파의 이론대

로 여러 공간의 동시 지각 역시 불가능한 것이 된다. 니체의 말에 따르면, 여러 시점이 다른 지점에서 보이게 하려면 다양한 원근법들이 존재해야만 할 것 같다. 데 키리코가 이 글을 읽었다면, 이와 같이 해석했었을 수도 있다. 물론 그가 이 유고집을 읽었다는 언급은 없지만, 우리는 이 유고집이 특별히 고대 그리스로부터 니체의 동시대에 이르기까지 자연과학에 관한 그의 단편적인 사고들을 모아놓은 것이며, 이 점을 데 키리코가 간과하지 않았을 것이라고 추정해 볼 수 있다. 그리하여 그가 <삶의 불안>(도 82-C)에서 A, B라는 기호와 선과 점들로 이루어진 흑판이 보이게 하지 않았을까라는 가정을 하게 된다.

1915년대에 그려진 일련의 그림 속의 그림은 그것이 다 시점 체계의 원근법이든지 황도 12궁이든지 간에 공간 속에서 여러 시점들의 관계와 역동성을 말하고 있음은 틀림없다. 따라서 그 흑판은 고전주의의 전복을 보여주기 위한 그림이라기보다는 데 키리코가 공간의 문제에 대해 깊이 생각했음을 알려주는 것이다. 그리고 그것은 데 키리코의 다 시점 체계의 선 원근법으로 이루어진 공간들에 대한 영감이 니체의 관점주의(perspectivism)에 근원을 두고 있음을 암시해주는 것 같다.

## C. 형이상학 회화의 多 시점 원근법

### 1. 형이상학 회화의 다 시점 원근법의 의미

데 키리코가 그의 화면 구성을 위한 틀로써, 일점 소실점의 선 원근법 체계가 아니라 다 시점 원근법 체계를 채택했던 것이 그 동기를

넘어서서, 실천적으로는 어떤 의미를 갖고 있는 것일까? 데 키리코가 <쿠르베>에 관한 짤막한 에세이<sup>247)</sup>에서 “누가 원근법과 형이상학 사이에 존재하는 관계를 부정할 수 있는가?”라고 자문할 때, 그에게 원근법은 체계(system)를 의미하는 것이었다. 그러한 형이상학적 원근법을 체계 혹은 틀로써 사용하는 이유는 재현된 사물들의 형이상학적 양상을 드러내려는 데 있다. 그는 모든 사물들에게 그 자체가 지니는 가치와 형이상학적 특질을 부여하기 위해서 ‘어떤 각도 아래서’ 그리고 ‘어떤 방식’으로 보게끔 하는 체계를 배치시키려 했다. 그렇게 함으로써, 그는 <형이상학 회화>의 의미를 드러내려 한 것이다.

데 키리코의 형이상학 회화는 각각의 사물들이 기호로 환원된 체계와 같다. 같은 맥락에서 원근법 역시 기호의 본질로 환원된다. 그리고 데 키리코는 그 원근법을 르네상스의 인문주의적 질서를 해체하고 새로운 기의를 끄집어낼 수 있는 문맥 속에 두었다. 그리하여 그는 그림 자체가 원근법들에 의해 만들어진 하나의 구조처럼 느껴지게 만들었다. 서구 회화에서 회화의 구조는 의미를 구현하는 것이다. 이런 점에서 데 키리코의 회화 구조도 어떤 의미를 구현하고 있다. 데 키리코는 그의 자서전적 소설인 『에브도메로스』(Hebdomeros)에서, 그의 그림에서 중요한 요소가 그림의 하부 구조를 이루는 선적 구성임을 밝히고 있다. 데 키리코는 “계시가 주요 역할을 하는 그림에서는 테크닉이 중요하지 않으며 우연도 개입되지 않으며, 그림의 선적 구성은 전체 느낌을 좌우”<sup>248)</sup>한다고 말한다. 우연이 들어가지 못할 정도로 계산된 선적 구성이 만들어내는 그림의 틀(frame)은 마치 “고대인들이 어떤 지식이 없이도 사물들을 고립시켜, 마법적이고 넘을 수 없는 장벽을

247) De Chirico(1925), 'Courbet', Il Meccanismo Pensiero, (a cura di) Maurizio Fagiolo, Giuliano Einauli editore, 1985. p.254

248) De Chirico, Giorgio, *Hebdomeros*, (1964, Flammarion), Exact change, Cambridge. 1992. p.177

사물들의 주위에 그으면서 사물들의 형이상학적 힘을 탐색”하던 것과 비슷하다. 데 키리코는 고대인들이 “모든 것을 틀에 끼우고, 고립시키는 어떤 방식”처럼 사물들을 틀에 끼워 고립시킴으로써 형이상학적 힘을 찾아내려고 했다.

다르게 표현하자면, 데 키리코가 의미하는 바는 선적 구성으로 이루어진 하부 구조란 체계적인 원근법의 도해가 아니라, 원근법으로 그려진 건축물 -거리, 도시 광장, 건물, 방-이라는 것이다. 이 건축물들로 이루어진 데 키리코의 도시는 “사물들의 형이상학적 심리학”의 직관으로 그려진다. 그리하여 그는 “냉혹한 현실을 향해 눈을 뜬 채 정오에 꿈을 꾸는 예언자의 아름다운 꿈인 예술은 ..... 우리에게 ..... 세계를 틀에 끼우고(framing/ Inquadrant) 그것을 전체적으로 장식하기를 권한다. 하늘은 도시에서, 직사각형의 창문들과 현관 입구의 아케이드들 사이에서 한정되어야 한다. 우리가 경험하는 ..... 땅 그 자체는 ..... 오늘날 인간의 건축물의 형이상학적 특질에 의해 정복되어진다.”<sup>249)</sup> 라고 한다. 결국 다시점 원근법으로 그려진 건축물들은 그 자체가 형이상학적 특질을 가지면서, 그 건축물이 만들어내는 구조에 끼워진 사물들로부터 형이상학적 힘을 드러내게 한다.

즈웰은 데 키리코가 이 ‘틀 끼우기(framing)’를 건물로써 구성하고 있는 것으로 해석한다. 그래서 일종의 주어진 틀(frame)로 둘러싸는 것, 즉 그림을 둘러싸는 틀, 창문 틀, 주랑 현관의 틀 ‘틀에 끼워 넣음’(framing/Inquadrant)등을 통해 다른 세계(mundas altar)를 창조해가는 것이라 한다.<sup>250)</sup> 그녀와 비슷한 견해를 파지올로 델 아르코도 보이고 있다. 그는 ‘형이상학적’ 세계의 개념이 데 키리코의 공간을 그리는 방법,

---

249) De Chirico, 'Art Métaphysique et Sciences Occultes', *De Chirico*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983. p.250

250) Jewell(2004). pp.36-37

즉 공간적 형상화에 영향을 끼친다고 한다. 그렇다면 ‘형이상학적’ 세계의 개념이 공간적 형상화의 틀에 끼워져 다른 세계, 즉 우리의 가시적 감각과는 다른 세계가 창조되는 것으로 이해될 수도 있다. 그와 같은 맥락으로 모리스 오웬 역시 ‘형이상학적 원근법’의 실행양식은 가시적 감각과는 다른 감각을 일깨우려는 것으로써, 가시적 세계가 아니라 자연을 넘어서 존재하는 세계로 만들어내기 위해 의도된 것, 즉 자연을 넘어서 형이상학적 세계를 보여주고자 한다고 언급한다.<sup>251)</sup> 발다치는 데 키리코가 건축을 영원한 기호로 만들어내며, 시간에 대해서 니체적인 직관을 만들어낸다고 본다. 그리하여 건축을 원근법과 관련시킨다. 그것은 그의 개념 속에서 기억의 상징적인 형태와 역사에 귀착하는 기억이며, 영원한 현재가 되며 과거와 미래의 신비스런 교착점이 된다고 한다.<sup>252)</sup>

데 키리코 자신의 입장은 위의 연구자들과 약간 다르다. 그는 “사람들은 회화적 공간 안에 들어있는 오브제들이 서로 다른 오브제들 사이에서 분리되는 거리를 이해해야만 한다. 그리고 어떤 건축물을 구성하는 다양한 건축술적 요소들이 차지하고 있는 공간에 대해 알아야만 하고, 그들을 서로 분리시키는 거리를 계산해야만 한다.”면서 구성에서 거리의 측량과 화면의 배치가 그에게 중요함을 말해주고 있다.<sup>253)</sup> 이런 생각은 그에게 여러 시점들을 일치하지 않게 만들어 비합리적으로 보이는 회화적 공간을 구축하게끔 했다. 그러나 실제로 그는 모눈종이를 사용해서 구상을 하고 공간 구조를 면밀히 짠 다음 회화작업에서는 마치 우연히 맞지 않는 것처럼 작업을 하였다.

데 키리코는 건축을 형이상학적 발견들의 영역 안에 있는 인간 지성의 과정이라고 생각했으며, 건축은 자연을 완성시킨다고 보고 있다.

251) Owen, Maurice, 'Giorgio de Chirico et La perspective Métaphysique', Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 11/83, p.33

252) Baldacci(1983). p.23

253) Far(1968). p.8

그는 창문의 직사각형이나 네모꼴 속에 있는 주랑현관의 아케이드들에 의해서 둘러싸여진 풍경은 형이상학의 가장 위대한 가치를 얻는다고 한다. 왜냐하면 풍경은 자신을 둘러싼 공간 속에 고립되어질 때 견고해지기 때문이다. 또한 그 건축물들의 원근법들은 많은 신비들과 예감들을 불러일으키며, 제각각의 각도(angle)는 하나의 비밀을 숨기면서 과거와 미래가 섞이고, 존재의 수수께끼들이 펼쳐지는 우주의 드라마로 보고 있다. 그리고 인간이 자신이 만들어낸 건축물을 응시할 때, 그 건축물은 완성된다고 한다.<sup>254)</sup>

이러한 도시의 구성 그리고 집들, 광장들, 정원들, 공공 도로, 현관과 철도역 등등의 건축 형태는 데 키리코 자신의 ‘형이상학적 미학’의 첫 번째 토대가 된다고 한다. 따라서 그는 “어떤 것-건물, 거리, 정원, 광장 등-을 봄(sight)으로써” 예술작품의 계시를 받아 “이전에 알지 못했던 감동들”, 즉 “니체에게서만 관찰되었던 진귀하고 이상한 감동”을<sup>255)</sup> 그 속에서 창조하고 전달한다고 했다.

결론적으로 데 키리코가 다(多) 시점 원근법을 응용한 건축물을 통해 나타내고자 했던 의도는 니체적 생의 무의미(non-sense), 즉 인간의 논리적 관점에서 ‘무의미’(non sense)한 어떤 것을 예술로 표현해내고자 하는 것이었다. 니체는 “존재(being)의 원근법적 성격”이 얼마나 멀리까지 뻗어 나아가는지, 혹은 존재(being)가 이와는 다른 어떤 성격을 가지고 있지는 않은지, 그리고 ‘해석이 없는’, 즉 “의미가 없는” 존재는 “무의미”(non-sense)가 되지 않는지하는 의문을 던지고 있다.<sup>256)</sup> 데 키리코는 이런 생의 무의미에 대한 회화적 표현을 시간과 공간이 불일치되는 것으로, 다시 말해 시점들이 일치하지 않는 다 시

254) Jewell(2004). p.38

255) De Chirico(1911-1912),(1983). pp.247-248

256) Nietzsche, 즐거운 지식 no.374. pp.331-337

점 원근법의 표현 속에서 보여주고 있는 것이다. 그리하여 공간적으로 분해된 세계에 시간적인 불연속성이 덧붙여짐으로써 데 키리코의 사물들은 시간과 공간이 일치하지 않는 세계 속에 놓여지게 된다. 따라서 그 사물들이 의미를 갖고 살아남기 위해서는 형이상학적이 되어야한다고 데 키리코는 생각을 했다. 그러므로 형이상학 회화의 본질이 다 시점 원근법 안에 있는 것이다.

한편 형이상학 회화의 다 시점 원근법이 갖는 본질적 의미와는 별개로써 원근법의 형상 그 자체는 기하학적, 특히 사영 기하학적인 형상을 갖고 있다. 따라서 형이상학 회화에는 이런 기하학적 원근법이 다 시점의 체계를 갖는 회화 공간을 조직하는 형식의 문제를 어떻게 해결할 것인가라는 실제적 실천 문제가 남아있다.

폼브리치는 인간이 만든 모든 재현들의 힘은 현실의 이미지로 읽혀질 수 있게 된 부호들의 체계를 배치함으로써 얻어진다고 한다. 예술가가 이미지를 구성하고 관람자가 그것을 해독하는 것은 이 배치를 구축하고 읽는 것이다. 이 배치는 도식으로서의 이미지가 현실의 재현으로 나타날 수 있게 하는 것이다. 쇼펜하우어는 하나의 사상체계라는 것은 언제나 건축학적인 관련을 가져야한다고 했으며, 기하학적 정리는 형이상학적 진리라고도 했다. 예술가는 이미지의 기호들을 화면 속에 배치하여 자신의 사상을 드러내지만, 그 사상의 밑바탕에는 그것에 합당한 도식이라는 건축술적인 체계가 뒷받침하고 있는 것이다.

데 키리코는 그의 작품에 나타나는 건축술적인 체계를 ‘건축’이라는 말로 표현하고 있으며, 이것은 힐데브란트(Hildebrand)의 ‘건축술적’이라는 개념에 대한 정의를 따르는 것이다.<sup>257)</sup> 힐데브란트는 건축

257) De Sanna, Jole, 'Giorgio de Chirico: Analysis of Form. Theory', *DE CHIRICO AND THE MEDITERRANEAN*, (ed.) Jole de Sanna, Rizzoli, New York, 1998. p.23 힐데브란트는 데 키리코가 연구했던 한스 폰 마레(Hans Von Marées)의 제자였으며, 그의 핵심적인 문제인 공간은 힐데브란트를 통해 데키리코에게 영향을 끼쳤다. 따라서 데 키리코는 힐데브란트의 <조형미술의형식>(1983)에 대해서 모를 수가 없었다. 이 책은 비플린이 “신선하게 하는 소나

술적 관점에서 ‘건축’이라는 단어를 형식 전체의 구조로 파악한다. 여기서 말하는 건축은 내부 구조로서 여러 관계의 유기적 전체를 가진다는 것이다. 요컨대 건축술적 관점에서 ‘건축’이라고 표현하는 의미가 공간적 형상화라면, “건축술적 형상화도 당연히 공간적인 것이다. 하지만 이 때 중요한 시점은 임의로 취해질 수 없으며, 우리의 공간적 파악력에 근거해야 한다. 예술적 형상화 혹은 건축술적 형상화란 이 공간적 파악력을 발전시키는데 지나지 않게”<sup>258)</sup> 되는 것이다. 그리고 예술은 단순한 인식의 문제가 아니라 인식이 행동이 되고, 형상으로 형성이 되는 문제라고 한다. 니체 역시 모든 인식은 매우 특정한 형식이 반영된 것이라고 했다.<sup>259)</sup> 즉 어떤 특정한 공간적 파악력에 의한 공간적 형상화가 하나의 체계로써 대상을 묘사하는 방법이 될 때, 그것은 그 특정한 형식을 통해 어떤 인식을 전달하는 것이 된다.

그렇다면 데 키리코가 형이상학 회화 안에서 다 시점 체계의 원근법으로 이루어진 공간을 특정한 유형으로 변화시켜간다는 것은 자신의 인식과 상황이 변화여감을 회화적으로 전달하고 있는 것이다.

## 2. 형이상학 회화의 다 시점 원근법 구성의 유형 분류

데 키리코 연구자들 간에 초기 형이상학 회화의 시기를 설정하는 문제가 약간씩 의견의 차이를 보이고 있는 것과는 달리, 1909년과 1919년 사이에 나타나는 데 키리코 그림의 변화 과정에 대한 시기 구분에 관해서는 대부분의 연구자들은 다음에 동의하고 있다. 데 키리코

---

기”로써 칭찬을 했었다.

258) Hildebrand, Adolf von (조창섭 역), 조형미술의 형식 (1983), 민음사, 서울, 1989. pp.12-15

259) Nietzsche, Friedrich (이상엽 역), 유고 (1872년 여름-1874년 말), 책세상, 서울, 2002. p.63

의 거주지 이동에 따라 밀라노 시절(1909-1910), 피렌체 시절(1910-1911), 파리 시절(1911-1915), 페라라 시절(1915-1918), 로마 시절(1919)로 나누는 것이다. 그러나 본 논문은 이 거주지 분류에 따른 그림의 유형 변화를 관찰하기 보다는 데 키리코의 그림에 있어 화면을 구성하는 원근법의 유형과 작가의 인식 변화의 궤도를 추적해보고자 한다.

데 키리코는 원근법이 갖는 기하학적 기능 자체를 하나의 형상으로써 받아들이고 있다. 즉 기하학적 원근법과 은유적 원근법<sup>260)</sup>을 하나로써 받아들이고 있는 것이다. 엘킨스는 르네상스 예술가들과 작가들이 원근법을 생각할 때 먼저 대상을 생각했고 원근법적 공간이나 가상적 공간이라 부르는 것은 이차적으로 생각했다고 한다. 따라서 르네상스 원근법 개념은 “오브제 지향적”이며, 현대 원근법 개념은 “공간 지향적”이라고 구분을 하고 있다. 이러한 분류도 데 키리코의 그림을 분류하는데 하나의 전거가 된다.<sup>261)</sup>

데 키리코가 원근법의 변형된 개념을 자신의 작업에 도입하기 시작할 초기 단계는 “공간 지향적”이라고 할 수 있으나, 1914년을 거치면서 1915년과 1917년 사이는 “오브제 지향적”이라고 할 수 있다.

“공간 지향적”이라고 할 수 있는 구성을 보인 시기는 1909년에서 1914년 초까지의 기간에 해당되며, “오브제 지향적” 구성을 보인 시기는 1914년부터 1917년까지의 기간에 해당된다. 그리고 1918년과 1919년 사이는 1920년대의 경향으로 넘어가기 전 다양한 양식이 하나로 혼합되던 시기라고 볼 수 있다.

---

260) 이 두 원근법은 엘킨스가 의미 없는 원근법과 은유적 원근법의 분류해 놓은 것을 그대로 적용시킨 것이다.

261) 본 논문에서는 “공간 지향적”과 “오브제 지향적”이라는 분류의 의미를 엘킨스가 분류하기 위한 기준과는 완전히 다른 의미에서 사용하지만, 그 용어를 그대로 빌려오고자 한다.

이와 같이 넓은 범위로 초기 형이상학 시기를 구분하는 것과는 달리, 본 논문은 이 시기의 화면 공간의 구성을 원근법의 유형 변화에 따라 세부적으로 분류해보고자 한다. 이러한 분류의 주된 기준은 관찰자의 시점이다. 관찰자의 시점은 크게 세 가지로 분류된다. 첫째, 관찰자의 시점이 화면 공간의 밖에 위치하면서, 그의 시선이 화면 내에 있는 실루엣의 인물의 위치나 혹은 화면 밖에 있는 화가의 위치에서 보는 시선과 같은 방향을 취한다. 그래서 관찰자는 그들과 함께 무한히 사라지는 화면의 배경 공간을 바라본다. 이때 화면에 전개되는 기본적인 구조적 요소는 뚜렷하게 그려진 일점 소실점 원근법이다. 그러나 데 키리코의 화면 공간은 일점 소실점 원근법이 하나만으로 이루어져 있는 것이 아니라, 여러 개로 짜여져 있다. 이것을 ‘열린 공간 구성’이라고 할 것이다. 그러나 이 열린 공간 구성 안에서 특이한 화면 구성의 특징을 보이는 ‘수직적 상승 구성’을 분리해서 살펴볼 필요가 있다.

두 번째, 관찰자의 시점이 화면 공간 앞으로 바깥 다가서면서 동시에 화면에 묘사된 방 안의 공간 안으로 들어간다. 그래서 관찰자의 시점이 화면 공간 안에 있기는 하지만 화면의 표면과 접해 있는 내부 공간 속에 위치한다. 즉 캔버스의 표면은 밖으로 향해 열려있는 창문이 있는 벽과 같은 역할을 한다. 따라서 관찰자는 캔버스의 표면에 바깥 다가선 방 안에 위치하면서 그의 시선은 창문을 통해 밖을 내다보는 방향을 취한다. 이것은 ‘실내/ 실외의 복합구성’이라고 할 것이다.

세 번째, 관찰자의 시점은 화면 공간에 묘사된 방 안에 갇히게 된다. 밖으로 향해 닫혀진 시선은 이제 내부 공간으로 향하게 되었다. 따라서 공간 안에 있는 사물들에게 시선이 집중되거나 아니면 상상이나 환상을 통해 외부의 공간과 연결이 된다. 이 때부터는 그림속의 그림을 통해 창문 밖의 세계와 연결이 된다. 이것은 ‘실내의 구성’이 된다.

이러한 관찰자의 시점 변화를 유도해내기 위해 원근법은 여러 가지 양상으로 화면을 조직해낸다. 이런 변화 과정은 필수적으로 원근법의 변형들을 수반하게 된다. 따라서 본 논문은 이러한 원근법의 변형을 분류하기 위해, 아른하임의 『미술과 시지각』에서 연구된 지각심리학과 관련되는 기하학의 요소들을 응용하였다.

이러한 관점에서 초기 형이상학 시기의 회화구성을 분류해 본다면 다음과 같다.

- ① 수평적 구성(1909-1910)
- ② 열린 공간 구성(1911-1914년 초)
- ③ 수직적 상승 구성(1913-1914)
- ④ 실내와 실외의 복합 구성(1914-1915)
- ⑤ 실내의 구성: 빠른 템포의 구성과 형이상학 구성(1915-1917)

이런 시기의 분류는 반드시 모두 적용되는 것이 아니다. 예를 들면, 수평적 구성은 초기에 중점적으로 나타나지만, 1912-1913년에도 간헐적으로 비슷한 구성이 나타나곤 했다.

데 키리코의 그림은 알베르티의 창문의 비유에서 벗어난 것 같지는 않다. 알베르티(L. B. Alberti)의 ‘열린 창문’의 비유를 통해 교차절단이라 부르는 베일(veil), 즉 눈과 보이는 사물 사이에 위치시켜 시각 피라미드가 그 얇은 베일을 통과하도록 하는 것<sup>262)</sup>으로써, 다시 파노프스키의 <창문 형상>으로 설명될 수 있다. 파노프스키의 ‘창문 형상’(window figure)은 “엄격한 의미에서 원근법은 한 영역의 공간 안에 여러 대상들을 표현하기 위한 수용능력인데, 물질적인 표면의 겉모습은 투명한 면의 겉모습으로 완전히 대체되었다. 그 투명한 면을 넘어 우리는 가상적인 연속적 공간 안에 오브제들이 자리를 차지하고 있으며, 그림의 경계선들에 의해서 범위가 정해져 있지는 않지만 잘라져

---

262) Alberti(1956). pp.68-69

있는 상상적인 공간을 본다고 믿는다.”<sup>263)</sup>라고 설명되고 있다. 즉 창문 형상이란 분할되어 있다고 상상되는 공간, 즉 창문 안에 그려진 오브제들의 모습이다.

이 글에서 파노프스키가 말하고자 하는 바는, 원근법은 그림을 ‘전체로써’ 질서 있게 배열하는 것이며, 회화 공간의 통일성을 보여주는 것이라는 점이다. 이것을 좀 더 구체적으로 살펴본다면<sup>264)</sup>, 중앙 투시도 체계(central perspective)를 처음 발명했을 때, 이것은 회화내부의 문제로서, 캔버스의 세계 안에서 공간의 문제를 해결하는 하나의 새로운 열쇠라고 할 수 있다. 그 해결방법이 바로 “창문 형상”이 된다. 이런 경우 중앙 투시도체계는 ‘실재에 대한 기계적 복사의 산물’이라고도 할 수 있다. 예컨대 목판화가 나무틀에서 찍어낸 기계적 복사라면, 유리판 복사도 마찬가지로의 개념이 된다. 즉 이것은 자연의 틀(matrix of nature)을 가지고 찍어낸 하나의 기계적인 인쇄물이라고도 볼 수 있다. 이런 기능을 하기 위해 중앙 투시도 체계는 과학적 정확성이라는 기준을 제시한다. 바로 데 키리코가 그의 형이상학 회화의 원근법 구조에서 시도하는 것이 이 과학적 정확성에 대한 기준을 역전시키는 것이다.

이 방법은 데 키리코가 그의 회화적 공간에서 다 시점 원근법을 통해 해체하고자 하는 시도이다. 데 키리코는 르네상스의 중앙투시도 체계가 갖고 있는 심리적 효과와 역설적 효과 그리고 다른 기하학적 원리에 의해 형성된 원근법이 갖고 있는 공간적, 심리적 효과도 알고 있었다. 그는 자신이 그려내고자 하는 세계를 조직할 수 있는 심리적, 은유적 공간이 필요했다. 따라서 그는 이런 공간을 만들기 위해 기하

---

263) Elkins(1994). p.13

264) 여기서 나오는 설명과 분류는 루돌프 아른하임(김춘일 역)의 저서 <미술과 시지각>에서 나오는 원근법의 특성들을 전거로 사용하였다.

학적 원근법의 원리를 왜곡시키거나 변형시켰다.

일점 소실점을 갖는 중앙 투시도 체계는 라파엘의 <아테네의 학당>(도 77)에서처럼 강력한 통일의 효과를 낼 수 있으며, 하나의 중심을 갖는 세계의 이미지를 창조해낸다. 그러나 이 초점/소실점이 있는 원근법이 갖는 모순은 형상과 크기에 대한 객관적 특성이 희미해진다는 데 있다. 즉 대상이 소실점에 가까울수록 그것들의 부분들은 더 크게 단축이 된다. 예를 들어, 페루지오의 <베드로의 열쇠>(도 78)의 경우도 전경의 인물 크기와 중경, 그리고 후경에 갈수록 인물의 크기는 과장되게 단축이 되면서 그 곳에 재현된 공간이 광대함을 나타내고 있다. 이와 같은 역설적 효과를 화면에서 극단적으로 과장하여 사용하는 경우는 윌헬름의 <홍수>(도 79)가 있다. 이 그림은 드라마가 갖는 긴박함과 긴장을 크레센도(crescendo)드러낸다. 이 일점 소실점의 중앙 투시도 체계가 만들어내는 역설적 효과는 데 키리코의 그림에서 적절하게 이용되었다. 그는 광대한 광장의 효과를 연출하기 위해 전경과 배경의 대상의 크기를 극단적으로 대비를 시키고 있다.

이 초점/소실점은 하나의 주어진 거리에 놓여진다고 가정을 하지만, 또한 무한대를 나타낼 수 있는 장치가 된다. 그 초점이 가시 한계 안에 들어오기도 하지만 동시에 벗어나게 할 수도 있기 때문이다. 데 키리코의 그림에서는 이 소실점이 가시 한계 내에 들어오지 않고 벗어나버리기 때문에 우리는 그의 화면 공간에서 무한함의 분위기를 느낄 수 있게 된다. 이처럼 데 키리코는 중앙 투시도 체계가 갖는 특징들과 그것들이 만들어내는 효과를 자신의 그림 분위기에 의도적으로 맞추는 장치로 활용을 한다. 즉 그는 중앙 투시도 체계를 패러디하고 있다. 그들 중에서 특히 눈에 띄는 것은 투시도의 경사진 선에 의해서 만들어지는 예각의 공간이다.

데 키리코는 원근법의 기울기는 깊이를 나타내 지각적 왜곡을 유

도할 수 있다는 원리를 최대한으로 이용하여 자신의 그림의 분위기(Stimmung)에 맞는 기본 구조를 채택한다. 그는 원근법적 초점에 의해 얻어질 수 있는 세 가지 시각적 자극을 이용한다. 즉, ① 수렴하는 각도, ② 왜곡된 대상이 얼마만큼 뚜렷이 보이는가 하는 정도, ③ 그림과 관찰자 사이의 거리의 요인들이 있다.

첫째, 수렴하는 각도에 의한 시각적 자극을 이용한다. 그는 그림의 '분위기'에 따라 수렴하는 각도를 조절하였다. 대체로 깊은 공간감을 보여주기 위해서는 큰 경사도를 보여주었다. 이 경사의 방향성과 역동성은 방향성의 긴장감을 유발한다. 또한 이런 효과는 사물들 간의 간격에서도 유발된다. 빈 공간, 넓은 텅 빈 광장이 만들어내는 빈 공간감은 사물들에 의해 압축되고 또 반대로 그 공간이 사물들을 압축함으로써 내적 긴장감을 유발시킨다.

지각은 어떤 유기체에 신경계의 균형을 깨뜨리는 외부 힘이 가해지는 침입에 대한 투쟁이다. 투쟁이란, 침입자를 배격하거나 아니면 최소한 그것을 가장 단순한 패턴으로 감소시키려는 외부침입 세력 간의 충돌에서 나오는 것이다. 이 양자 간의 항력의 상대적인 세기에 따라 결과적으로 나타나는 지각표상이 달라진다. 특히 서로 투쟁하는 두 패턴이 결합되면 긴장감을 유발시킨다. 전체 비대칭에 의해서 여러 부분들에서 생겨난 불규칙한 압력은 서로 보상해주려고 한다. 예를 들어 밀집상태와 여유 있는 공간이 서로 보상하려는 지각현상으로 인해 긴장감을 유발시키게 된다. 이런 구도는 16세기 매너리즘의 회화에서 보이기도 한다. 중심이 한 쪽으로 기울어진 구도로 짜여져 장면의 중심이 화면의 공간과 일치하지 않는 결과를 만들어내는 그림은 틴토렛토의 <성 마가의 시신의 발견>(도 80)에서 보여진다. 또한 이런 시도는 바로크 양식의 건축적 조망의 모습에서도 많이 볼 수 있다.

이와 같은 구도는 순간적으로 보기에 데 키리코의 그림과 유사성

을 가지는 것 같지만, 그가 토티넬로의 중심이 한쪽으로 기울어진 구도와 다른 점은 데 키리코의 원근법의 경사선이 급격히 수평선 쪽으로 수렴되거나 한쪽 공간으로 치우쳐 있어도 소실점의 위치는 거의 중심 가까이에서 모아진다는데 있다. 따라서 토티넬로의 부동 패턴 속에서 일어나는 긴장감을 유발시키는 방법과는 다르다.

둘째, 왜곡된 대상이 얼마나 뚜렷이 보여지는가 하는 정도이다. 데 키리코의 그림에서는 조각상들과 인간의 형상 크기의 대비가 급격해서 인간의 형상은 실루엣으로 아주 작게 보인다. 그림에도 불구하고 대기 원근법을 적용하지 않기 때문에 뚜렷하게 보인다. 오히려 초기 르네상스 회화처럼 화면 전체가 진공상태와 같은 투명한 대기로 느껴진다. 이것은 데 키리코가 자연주의 기법을 사용하지 않았다는 것과 동시에 그는 풍경화를 그린 것이 아님을 의미하는 것이다. 왜냐하면 그의 그림들은 인위적인 기호들로 구성된 것이기 때문이다. 그림에서 보이는 도상들은 하나의 기호로서, 혹은 은유로서 작용을 하고 있기 때문에 자연주의적 효과를 낼 필요가 없는 것이다.

셋째, 그림과 관찰자 사이의 거리에 의한 시지각 자극을 이용하는 것이다. 데 키리코에게 이 거리는 전체 화면의 구도를 변화시키는 결정적 요인이 된다.

형식의 변화는 인식 변화의 결과이다. 즉 데 키리코의 화면 구성 형식의 변화는 그 자신의 상황이나 세계에 대한 인식에 변화가 왔음을 말해준다. 이러한 변화를 확인하기 위해, 원근법이 특징적으로 드러나는 형이상학 시기의 회화 구성 변화를 살펴보자.

### 1) 수평적 구성 (1909-1910)

데 키리코가 뮌헨 아카데미를 떠나 1909년 밀라노에 오면서, 아카데미의 성향에서 독립되어 자신의 회화적 독창성을 찾아가는 첫 시도

는 아놀드 쇠클린적 경향에 경도되면서부터이다. 그러나 그에게 획기적인 전환점은 니체 텍스트들의 독서로부터 얻게 된 영감과 그에 따른 구성이었다. 물론 니체의 영향만 있는 것은 아니다. 레오빠르디, 파스칼리의 영향도 무시할 수는 없다. 그러나 이들의 영향보다는 보다 큰 충격으로 그리고 지속적으로 데 키리코에게 영향을 준 이는 니체이다. 이들의 영향 아래 자신만의 회화구성의 첫 시도는 수평적 구성이다.

도판 9에서 보여주는 것처럼 수평적 구성의 주요 특징은 관찰자와 그림의 공간 사이에 건축물이나 벽이 중간에 화면과 평행하게 배치되어 있는 점이다. 특히 <시간의 수수께끼>(도 9-B)에서의 건축물은 여러 종류의 열린 구조를 가지고 뚫려있는 건축술적 구조-아치, 창문들, 위쪽에 열려있는 로지아-에 의해 배치되어 있다. 이와 같은 수평적 구조물은 일종의 스크린의 역할을 하고 있다. 즉 그것은 이차원적 표면을 조직하는 동시에 회화적 공간의 함축된 깊이를 두개로 나누는 것-관객에 의해 차지된 부분과 그의 응시(gaze)로부터 막혀진 부분-이며 또한 두 영역 사이에 소통의 수단을 남겨두어 공간은 공기처럼 그 구조의 다양한 틈새를 통해 흐르는 듯 하다.<sup>265)</sup> 이런 역할을 하는 구조물들의 특징은 르네상스 귀족 저택의 구조에서 느껴지는 분위기이다. 줄리오 카를로 아르간(Giulio Carlo Argan)은 팔라쥬 피티(Palazzo Pitti)가 한 덩어리같이 구성되었으면서도 7개 구획으로 된 독창적인 형태라는 것에 대해 이렇게 말하고 있다. “르네상스의 귀족 저택의 원형이 되는 이 건축물은 브루넬레스키의 공간적 사고에서 가장 고상하고 가장 ‘형이상학적’ 순간을 나타낸다. 브루넬레스키의 공간적 사고란 원근법에 의해서 그리고 면들의 연속성 안에서, 견고한 것과 비어있는 것, 수직적인 것과 수평적인 것의 균형에서, 측량될 수 있는 공간의 궁극적인 한계에까지 ‘비례의proportional’ 면을 만들어낸다는 것이다. 이와 같은 건축에 대

265) Baldacci(1997). p.102

한 사고는 땅과 하늘의 대립적 요소들 사이에 통로를 끼워넣는 것과 같다.”<sup>266)</sup>

이 무렵 데 키리코가 가르츠에게 보낸 편지에는 피렌체에서 브루넬레스키의 건축에 깊은 인상을 받았다는 구절도 있다. 실제 시각적으로 브루넬레스키의 <고아원의 병원>에서 보이는 아케이드(도 43)는 데 키리코의 그림에서 주는 인상과 유사하다. 특히 아케이드 정면에 위치한 기마상의 느낌은 토리노의 피아짜 산 카를로에 있는 카를로 페리체의 기마상의 인상(도 42)과 겹쳐져서 데 키리코의 그림에서 아케이드 건물의 틈새로 나타나는 기마상의 모습으로 비춰지기도 한다. 이 시기 데 키리코는 지아코모 레오빠르디의 『Eibaldone』(1898)와 『로마의 시에 대한 이탈리아인의 답론』(1906)<sup>267)</sup>에서 후기로 적혀있는 시적 이론에 흠뻑 빠진 듯이 보인다. 레오빠르디에 관해서는 니체 역시 관심을 갖고 그의 『La Rondo』를 읽었다.<sup>268)</sup> 특히 레오빠르디의 <Storia dell’Astronomia dall’origine fino all’amo MDCCCXIII>(절묘한 기원에서 MDCCCXIII 갈고리 모양까지 천문학의 이야기)가 할레(Halle)의 에디션으로 1880년에 사후 출간이 되었으며, 윌리엄 더햄(William Derham)의 『천문학 이론』에서 그를 무한함의 저자로 인용하면서 널리 알려졌다. 레오빠르디가 문학적으로 해석한 천문학에 관한 이야기들은 데 키리코의 실내와 실외의 복합 구성에 영향을 미쳤으며, 그 시기의 화면에서 형이상학적 기호로 나타나고 있다.

---

266) Smith(1994). p.xxii

267) 이 두 작품은 사후에 출판된 작품들로써 20세기 초 이탈리아 문학에 깊은 영향을 끼쳤다.

268) Nietzsche는 <즐거운 지식>, no.92에서 giacomo Leopardi를 언급하고 있다. “네 명의 희귀한, 진정 시적인 인물만이 금세기에 있어 산문의 대가라는 이름을 얻었다-일반적으로 이 세기에는 내가 말한 바와 같이 시가 결핍되어 있는 관계로 산문을 할 만한 사람도 없었지만, 피테는 그를 낳았던 세기에 포함시키는 것이 적당한 까닭에 그를 제외한다면 나는 단지 지아코모 레오빠르디, 프로스페르 메리메(prosper Mérimée), 랄프 왈도 에머슨(Ralph W. Emerson), 그리고 <가공담화>의 저자인 월터 사베지 랜더(Walter Savage Landor)만을 산문의 대가로 지칭될 자격을 가지고 있는 것으로 여긴다. (권영숙 역, p.145)

데 키리코가 레오빠르디에게서 받은 시각적 이미지에 대한 영향은 발다치의 연구를 통해 알 수가 있는데, 그에 의하면 데 키리코의 레오빠르디에 대한 연구 결과가 즉각적으로 그림에 나타났다고 한다. 형이상학 회화의 초기에는 레오빠르디가 <지발도네>(zibaldone)에서 고전 작가들로부터 취했던 시적 표현들을 찾아 묘사하고 있다. 예컨대, “수평선을 막고 있으며, 그들 너머에 있는 것들을 단지 부분적으로만 힐끗 보여주게 하는 벽”과 “건축의 비어있는 부분(voids)으로 인물들에게 틀을 짓고 테를 씌우는 것(framing)”은 관객에게 표현되지 않은 것 이상을 상상하게 한다. 또한 레오빠르디가 무한(infinite)과 유한의 시적 병치<sup>269)</sup>에서 나온 공간적 형상화의 틀, 즉 복도로 된 집(casa passatoie)의 창문과 출입구에서 보여진 하늘, 수평선을 숨기는 인위성, 숨겨진 광원의 광선에서 던져진 그림자가 끼워 넣어지는 이 모든 것이 데 키리코의 수평적 구성에서 응용이 된다. 따라서 그것의 효과는 유한과 무한이 나란히 놓여지는 시적 분위기를 연출하게 된다.

## 2) 열린 공간 구성(1911-1914)

(도판 13)과 (도판 14)에 나타난 구성들은 본격적으로 다 시점 체계의 원근법으로 구성된 공간을 보여주고 있다. 열린 공간 구성이라고 지칭한 이유는 관찰자가 그림의 바깥에 서서 혹은 그림을 내려다보는 관점에서 혹은 멀리에서 바라보는 관점에서 그려졌기 때문에 관찰자의 관점이나 화면의 공간이 ‘창문 형상’이 되어 열려진 공간을 바라다보는 구성으로 나타나기 때문이다.

우선 이 구성은 비대칭적 구도로 분산된 공간의 양상을 띤다. 이

269) Baldacci(1997). p.54. 레오빠르디는 밀라노 시절 데 키리코 형제에게 지대한 영향을 미쳤으며, 그 이탈리아 시인 역시 니체에게 많은 영향을 받았다. Jole de Sanna의 ‘Giorgio de Chirico: Analysis of Form. Theory’(1998)에서 레오빠르디와 데 키리코와의 관계를 자세히 서술해 놓고 있다.

구도의 특징은 그림 속의 사물들이 제각각 독립된 공간체제를 가지고 있으며, 같은 사물 속에서도 부분에 따라 각기 다른 공간 체제를 가지는 분자화의 효과를 갖고 있다.<sup>270)</sup> 이 구성에서는 초점/소실점이 있는 원근법이 갖는 모순을 이용하여 형상과 크기의 효과에 활용되고 있다. 즉 소실점에 가까울수록 대상의 부분들은 더 크게 단축이 되어지는 점을 이용하여, 전경에서 보이는 대상의 크기에 비해 배경의 대상의 크기는 과장되게 축소되어 공간의 광대함을 나타내고 있다. 따라서 화면의 공간은 전경과 배경의 대상의 크기가 극단적으로 대비가 됨으로써 광대한 광장의 효과가 연출된다. 그와 같은 예는 <무언의 조각상>(도 13-O), <오후의 우수>(도 13-P), <철학자의 정복>(도 13-L)에서 뛰어난 효과를 나타내고 있다.

또한 소실점이 가지 한계를 벗어난 공간으로 수렴이 될 때, 원근법에서 주어지도록 가정된 거리의 한계를 벗어나게 됨으로써 관찰자는 무한한 공간 속으로 빠져 들어가는 착각을 하게 된다. 더욱이 원근법을 구체화하고 있는 아케이드 건물은 큰 예각의 경사를 갖고 크레센도의(증폭하는) 속도로 공간의 초점 속으로 빠져 들어가면서 방향성의 긴장감을 유발시키는 동시에 깊은 공간감을 연출한다. 이것은 <이상한 시간의 수수께끼들과 기쁨>(도 13-D)에서 시작되는데 아직은 수평적 구성이 결합되어있어 긴장의 효과가 크지는 않지만, <아름다운 날의 우수>(도 14-E), <불안한 아침>(도 18), <아리아드네가 있는 광장>(도 13-N) 그리고 <하루의 수수께끼 I>(도 13-T), <하루의 수수께끼 II>(도 13-U), <시인의 출발>(도 13-V) 그리고 <몽파르나스 역>(도 22)에서 잘 나타나고 있다.

또한 그러한 넓은 텅 빈 광장이 만들어내는 공간감, 혹은 공허감은 경사선의 방향성과 역동성으로서 보여질 뿐 아니라 그 넓은 공간이

---

270) 아른하임(김춘일 역). p.372

사물들을 압축함으로써 내적 긴장감을 유발시킨다. 아른하임의 형태 심리학의 관점에서 본다면, 발다치가 사물 혹은 원근법의 표현성을 인간 감정의 반영이라고 표현한 것은 이차적인 과정이다. 아른하임은 표현성이란 본래 지각된 패턴과 힘의 배치에 있다고 보고 있다. 예를 들어, 경사의 각도가 큰 예각의 공간, 경사진 방향, 사물들 간의 간격, 그리고 방향성 이동의 차원 등이 깊이의 효과를 주면서 역동성과 방향성의 긴장감을 주는 구조를 통해 내적인 긴장감과 거기에 나타나는 불안, 공허 등의 인간 감정의 표현이 드러난다고 한다. 이때 관객은 이런 긴장감을 유발하는 자극적인 구성에서 나타나는 생리적 과정에서 심리적인 상대역이 되고 있는 것이다.

아른하임은 데 키리코의 화면 공간에서 이런 표현적 특성을 분석해내고 있다. 그의 분석을 살펴본다면, 그 역시 직선의 사실적 구도로 보이는 신비하고 몽상적인 특질은 본질적으로 원근법 규칙의 이탈에서 성취되는 것이라고 보고 있다. 그의 관찰에 의하면, 전체의 공간 설정은 초점 잡힌 원근법으로 그려져 있는 반면에 조각상은 하나의 동형적 육면체 위에 놓여있음을 알 수가 있다. 이 두 가지 상반되는 공간 체제 사이의 갈등 때문에 그 조각상은 바닥 위에 실제로 놓여있는 것이 아니라, 바닥 위에 투영된 유형과 같아 보인다고 한다. 동시에 좀더 단순하고 눈에 띄는 구조를 하고 있는 조각대는 후진하는 평행선들의 투영으로서가 아니라 실제적인 왜곡으로서 나타나 보인다.<sup>271)</sup> 도판 15는 정사면 동형적 원근법으로 보여지는 패턴들이다. 여기서 볼 수 있듯이, 조각대와 비슷하게 <도착과 오후의 수수께끼>(도 13-B), <붉은 탑>(도 13-E), <출발의 불안>(도 13-F), <하루의 수수께끼 I>(도 13-T), <거리의 신비와 우수>(도 17)에서 보이는 웨건의 형태는 등각 투영으로 보인다. 그리고 <시인의 운명>(도 23-A)에서처럼 노란 노트의 형

271) 아른하임(김춘일 역)(1985). pp.387-388

태나 혹은 반지 고리와 여러 입방체 형태들은 정사면 투영이거나 동형적 육면체의 형태로 나타나있다. 아르하임은 이런 형태에 대해 “2차원의 매체에서 얻은 시각 수단에 의해 실제의 고품체 이미지를 산출하기 위해서 조합된 것이며, 육면체의 왜곡되지 않은 정사면 사각형은 서로 다른 공간 틀에서 근원하고 있는 후진하는 측면들과 충돌하지도 않는” 것으로 보고 있다. 그리고 아르하임은 데 키리코가 이런 정사면 투영의 방식을 적용한 까닭을 “관람자의 실재에 대한 신뢰감을 슬며시 의지할 목적으로 물리적인 완벽함과 단단함의 느낌을 창조하기 위한 것”<sup>272)</sup>으로 추정한다.

이와 같은 긴장감을 유발시키는 형식은 니체의 예술 양식에서도 발견되어지는데, 니체는 기호들에 의해서 그리고 기호들의 속도에 의해서 파토스의 내적 긴장을 전달하게 된다고 한다. 니체는 『이 사람을 보라』에서 자신의 예술 양식에 관해 언급하고 있다.

이것은 나의 예술양식에 관한 일반적인 언급에 관한 요점이다. 기호들에 의해서, 이 기호들의 속도를 포함해서 어떤 상태, 즉 파토스의 내적 긴장을 전달하려는 것- 그것이 모든 양식의 의미이다; 그리고 내적 상태들의 다양성은 나의 경우에 예외적으로 범위가 넓다는 것을 고려해서, 나는 많은 양식적 가능성들을, 즉 한 사람이 이제까지 펼칠 수 있었던 가장 다종다양한 예술양식을 가진다. 정말로 내적 상태를 전달하는 어떤 양식이 좋은 것이며, 기호들, 기호들의 속도, 제스처들-제스처들의 예술과 관련된 미문에 관한 모든 법칙들에 대해서 실수를 하지 않는 양식이 좋은 것이다. (.....) 위대한 리듬의 예술, 즉 숭고하고 초인적인 열정의 거대한 상승과 하락을 표현하기 위해 기다란 미문의 위대한 양식은 나의 의

272) 아르하임(김춘일 역)(1985). pp.388-389

해서만 발견된 것이다.<sup>273)</sup>

(.....) 그것은 널찍한 공간의 여러 가지 형태 위에 수놓아지는 리듬 관계에 대한 본능이다. - 그 길이와 넓게 둘러쳐진 리듬을 느끼기 위한 욕구, 이 두 가지는 영감의 힘에 대한 척도가 되며 일종의 압박과 긴장에 대한 조절이다.<sup>274)</sup>

니체의 문체가 만들어내는 리듬감으로 인해 긴장감을 유발시키는 ‘위대한 양식’에 대한 설명과 유사하게, 데 키리코의 회화를 구성하는 원근법의 소실점들도 긴장감을 만들어낸다.

그 건축물들의 원근법들(perspectives)은 많은 신비감들과 예감들을 불러일으키며, 각각의 소실점은 하나의 비밀을 숨기고 있다, (...) 예술의 입김으로 성스러워진 수수께끼의 존재들이 건축물에 영원하며 평온하고 확고한 양상을 부여하기 위해, 예술작품은 인간을 예술의 영역 밖에 있을 때 지각하는 불안하고 복잡한 길모퉁이의 소용돌이 속으로 사람을 가둔다.<sup>275)</sup>

그러한 긴장감은 데 키리코의 ‘형이상학적 인간’만이 느낄 수 있다. 형이상학적 인간은 “무한함에 의해 이끌리는 각도들과 선들의 무서운 양상을 알고 있는 사람들”로서 “형이상학적 알파벳의 기호들을 알고 있으며”, “주랑 아래서, 길모퉁이에서 혹은 방 안에서, 테이블의 표면에 서, 상자의 양 측면에서” 간헐있는 기쁨과 고통들, 즉 “형이상학적 서

273) Nietzsche,F.,(trans. Walter Kaufmann), *'Why I Write such a good books'*, Ecce Homo, Vintage Books, New York, 1989. p.265

274) Nietzsche,(김태현 역), *도덕의 계보/ 이 사람을 보라*, 청하, 서울, 2000. p.272

275) De Chirico(1929). p.86

정성, 파토스의 내적 긴장”<sup>276)</sup>을 알게 된다고 한다. 이러한 점들에 의해서 니체가 그의 글쓰기에 적용하는 ‘위대한 양식’의 표상을 데 키리코의 형이상학 회화의 양식의 표상과 나란히 놓고 비교할 수 있다고 생각한다.

니체의 글쓰기 양식에서는 문체의 속도, 즉 그의 말을 빌리면, ‘기호들의 속도’가 중요한 역할을 한다. 이 ‘문체’의 속도에는 프레스토(急速調), 즉 여유 있는 자유정신의 즐겁고 과감한 뉘앙스 그리고 깎림, 즉 양양된 기분이 있다. 이런 분위기(Stimmung)는 피테를 포함해서 독일인이 가지지 못한 점이며, 오히려 그들은 증후하고 둔중하고, 경건하며, 지루한 문체를 매우 다채롭게 발달시켜왔다고 니체는 독일 문학을 비평하고 있다.<sup>277)</sup>

내적 상태를 전달하기 위한 이 기호들의 초인적인 열정의 거대한 상승과 하락의 속도는 마치 데 키리코의 화면에서 급상승되고 급하락되는 원근법의 속도에서 느끼는 분위기와 다종다양한 원근법의 양식이 한 화면에서 펼쳐지는 -제임스 엘킨스는 데 키리코의 화면에 나타난 원근법들을 ‘비틀거리는 고전적 지식의 종합연구서’라고 표현하고 있다<sup>278)</sup>- 분위기와 일맥상통한다.

각각의 원근법을 가진 여러 개의 구축물들이 넓은 광장에 배치되어 관객으로 하여금 시점의 위치를 변화시키게 하며 데 키리코의 도시 속에 들어가 한 곳에 정착을 하지 못하게 하는 기법과, 니체가 말한 널찍한 공간의 여러 가지 형태 위에 수놓아지는 리듬 관계에 대한 본능은 상호 유사하다. 즉 니체가 그 길이와 넓게 둘러쳐진 리듬을 느끼기 위한 욕구로써 글쓰기의 양식을 변화시키려는 기법은 화가의 화면 구성과

276) De Chirico,(1983), 'Art Métaphysique et Science Occultes', *De Chirico*, p.250

277) Nietzsche,(최 현역), *선악의 피안*, 민성사, 서울, 2000. p.49

278) Elkins, James, *The Poetics of Perspective*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1994. p.257

작가의 글구성에서 긴장과 압박 그리고 이완과 느림의 느낌을 주고자 하는 의도에서 공감을 이루고 있음을 볼 수가 있다.

그러나 열린 공간의 구성에서 주안점은 소실점이 하나 이상으로 이루어진 원근법의 구성이라는 것이다. 이 다 시점 원근법이 니체의 관점주의(perspectivism)에서 나왔음은 앞 장에서 살펴보았다. 그러나 철학적 의미를 지니고 있는 은유적 원근법으로써의 니체의 관점주의(perspectivism)를 회화적인 이미지로 형상화할 때 어떻게 표현해야 하는가의 문제가 있다. 힐데브란트는 예술은 단순한 인식의 문제가 아니라고 하며, 예술적 문제의 논의는 예술적 과정의 진행이 이론적으로 뿐만 아니라 실제로 수행될 때에 효과를 거둘 수가 있다고 한다.<sup>279)</sup> 사실 이러한 입장에서 볼 때 니체의 관점주의(perspectivism)는 데 키리코의 예술 활동에 의해 완전한 효과를 발휘하게 되는 것이다.

‘관점주의’(perspectivism)란 계속 그 관점을 바꾸어나가야 한다, 그러나 관점 하나 하나는 절대적인 입각점으로서 고정되어있어야 한다. 이때 대상도 한 순간일망정 흔들려서는 안된다. 그렇지 않을 경우 인식의 기본 틀인 주체와 객체의 관계가 무너지고 만다.<sup>280)</sup> 이 한계는 관점주의가 갖는 것으로, 변화만이 허락되는 개념에서 정지라는 개념은 부합되지 않는 것이다. 그러나 이와 같은 한계는 바로 관점주의(perspectivism)가 시각예술의 원근법(perspective)의 체계에서 왔기 때문에 생기는 것이다. 바로 이 점이 데 키리코가 철학적 은유를 회화적 이미지로 치환시키는 데 유리하게 작용을 한다. 아무리 많은 원근법들이 화면에 존재할지라도 각각의 원근법은 자신의 시점을 지닌 채 2차원의 평면 위에 고정되게 그려 질 수 있기 때문이다. 한편 각각의 관점은 자신의 힘의 위치이다. 이 힘의 위치는 위계를 만들어내며, 각각

279) Hildebrandt(조창섭 역)(1989). p.15

280) 정동호,(2000). p.24

의 단계는 실재들의 영역을 포함한다. 그러나 만약 아주 강한 힘에 의지가 있다면, 각각의 힘들은 가장 강한 힘들에게 끌릴 수밖에 없다

그리고 니체에 의하면, “예술가의 위대함은(.....) 그 예술가가 위대한 양식에 얼마나 접근해 있는가, 위대한 양식을 얼마나 능란하게 다룰 수 있는가하는 정도에 따라서이다. 사람이 혼돈(chaos)의 주인이 되려면, 그의 혼돈을 형식이 되게 하고 논리적이며 단순하고, 애매하지 않으며 수학 ‘법칙’이 되게 하는 것이다.(.....) 모든 예술들은 위대한 양식을 열망하는 그런 사람을 안다”.<sup>281)</sup>고 한다. 혼돈을 논리적인 양상으로 변화시키는 과정은 데 키리코의 의도적인 화면 구성에서도 찾아 볼 수 있다. 데 키리코의 다 시점 원근법으로 야기되는 공간의 혼돈은 니체가 말하는 고전주의적 방법은 아니지만 -결국 1920년대에 가서는 마치 데 키리코는 니체의 충고를 충실히 따르는 것 같다- 데 키리코에 의해 하나의 형식이 된다. 즉 화면 구성의 혼돈을 ‘디오니소스적’ 힘에 의해 제압하는 구성방식이다. 그리고 이 점은 니체적 위대한 양식에 접근해 있다.

이러한 원리를 데 키리코의 다 시점 원근법 체계의 공간 속에 적용시켜 본다면, 데 키리코의 세계에 대한 해석을 보여주게 되는 것이다. 데 키리코의 다 시점 원근법들은 분명 통제된 회화 공간이나 일점 소실점 등에 의해 통일감을 만들지도 않지만, 분열된 공간효과를 만들지도 않는다. 그 이유는 바로 회화 구성의 중심에 서 있는 탑이나 굴뚝과 같은 수직적 기둥의 초점 역할 때문이다. 도판 13에 나타난 그림들 전체를 보게 되면, 분명 두 세 개의 소실점들이 수평선 너머로 혼재해 있다. 그러나 그 소실점들이 비록 하나의 소실점으로 수렴되지는 않더라도 그 화면에서 가장 강력한 느낌을 주는 수직적 구조물 가

---

281) Nietzsche, F.(trans. W. Kaufmann), *The Will to Power*, (842), Vintage Books Edition, 1968. p.494

카이에 수렴이 된다. 그것이 초점의 역할로 대체되어진 것이다.

데 키리코가 이 수직적 구조물로 초점의 역할을 대체시킨 의도는 무엇이였을까? 앞에서 살펴본 대로 여성성과 남성성의 이중적 대립 구도는 데 키리코의 본래 의도는 아니었다. 단지 아폴리네르와의 의견교환에서 그와 같은 요소들을 좀 더 강조했을 뿐이라고 본 논문은 가정한다. 데 키리코의 의도는 “차라투스트라야말로 여전히 더없이 강한 탑이요 의지가 아닌가”라는 문장과 “영혼의 비밀”의 은유로서 말한 “기둥의 덕”이라는 표현 속에 핵심적으로 드러난다고 본다.

니체의 관점적 시각은 실재적인 것에 다양한 힘이 있고, 그 각각의 힘은 자기 자신의 관점을 가지고서 실재하는 존재이기에 자기 스스로의 형식을 구성한다. 하지만 실제로 각각의 다양한 힘들이 스스로의 형식을 구성하면서 이 세계에 나열된다면 그 세계는 혼돈으로 어지러워질 것이다. 그래서 이 혼돈을 지배하기 위해서는 “이 혼돈을 형식이 되게 하고”, 논리적이며 단순하고 애매하지 않으며, 수학 <법칙>이 되게 하면 된다. 즉 여기서 니체의 표현은 르네상스 체계의 원근법이 공간의 혼돈을 형식으로 만드려는 야심이라는 것이 된다. 그리고 니체는 “그를 둘러싼 황량함, 침묵, 엄청난 신성모독의 현전 안에 있는 것 같은 두려움을 표현하려는 것”이 예술의 위대한 양식이라고 한다.

니체의 예술로서의 권력에의 의지<sup>282)</sup>의 입장에서 보자면 화가가 작품을 창조한다는 것은 자신의 권력 의지를 사물에 집어넣어 그가 어떤 특징들은 강조하고 어떤 것은 간과시킬 것인지를 결정함을 뜻한다. 즉 힘과 충만함이 느끼는 정도에 따라 기준과 서열이 결정된다. 그리고 이렇게 만들어진 특징들은 형식(form)이라고 제시된다. 바로 니체는 이 형식(form)이 미적인 것이자 예술의 진정한 내용이라고 한다.

---

282) 여기서는 예술가가 행사하는 power를 말하고 있기 때문에 ‘권력에의 의지’라는 표현을 사용한다.

이때 최상의 형식은 ‘도취’라는 기본적인 미적 상태를 표현하는 것이다. 즉 ‘도취’의 핵심은 힘의 충만과 상승의 느낌이다. 이 힘의 충만과 상승의 느낌이라는 형식에서 니체의 ‘미학의 통일적인 중심을 이루는 위대한 양식’이 창조된다. 위대한 양식 안에 있는 예술은 예술의 본질을 서열의 개념으로써 나타낸다. 이 양식은 그 존재가 형식에 의지함으로써 혼란을 억제하고 정복하여 ‘최상의 힘의 감정’을 경험하게 한다. 하지만 ‘위대한 양식’ 속에서 이루어지고 있는 창조가 단지 형식 안에서 혼돈을 정복하는 것만을 의미하지는 않는다. 그것은 오히려 혼돈과 질서를 서로의 필요에 따라 함께 전개시키는 매력을 지니고 있다.

이것을 데 키리코의 그림과 비교해보면, 공간의 혼돈을 통제하기 위해 이 혼돈, 즉 다(多) 시점으로 혼돈스러워진 공간을 형식이 되게 하는 것이다. 그 형식은 논리적이며 단순하고 애매하지 않게 만들기 위해 힘이 충만하고 상승하는 느낌의 도취하는 형식이 되는데, 그것은 데 키리코의 그림에서 견고하고도 거대한 탑이나 굴뚝으로 은유된다. 따라서 이 수직적 구조물들은 혼돈의 원인이 되는 여러 소실점들과 그 소실점들의 애매한 수렴의 장소를 이 수직적 구조물들이 다 흡수를 해서 화면 전체에 통일적인 중심을 이루게 한다.

도취는 통일적인 방식으로 파악되는 유일한 기본적인 미적 상태가 된다. 도취에는 디오니소스적인 도취와 아폴로적인 도취가 있다. 디오니소스적 도취에는 성욕(sexuality)과 욕정(voluptuousness)이 있으며 그 성격이 폭발적이라면, 아폴로적인 꿈의 도취는 고요하며 계산적이다. 따라서 두개의 조건들 사이에는 속도(tempo)의 차이가 있다. 시간과 공간의 느려지는 느낌, 힘의 상승과 충만함으로 “도취된 어떤 기분의 극단적인 평정함은 조용한 제스처들과 조용한 유형들의 영혼을 그린 그림 속에서 반영되는 것을 좋아한다.”<sup>283)</sup>

이 내용을 다시 풀어 설명해보자면, 조용한 몸짓들과 조용한 유형들의 영혼을 그림이 극단적으로 평정하게 보이는데, 그 평정함은 시간과 공간이 느껴지는 느낌 속에서 표현된다고 할 수 있다. 그러나 이런 평정함 속에는 힘이 상승되고 충만한 도취의 기분이 내재되어있다. 따라서 이 상승되는 힘이 충만하게 들어있는 도취의 기분은 평정해 보이는 듯한 그림 전체를 지배하고 있는 것이다. 이것이 바로 데 키리코가 그의 열린 구성을 통해 시도하고자 하는 의도라고 가정을 해본다.

### 3) 수직적 상승 구성(1913-1914)

1913년대부터 데 키리코 그림에 규칙적으로 나타나는 특징이 바로 수직적 상승의 느낌을 주는 구성이다. 이 시기는 데 키리코가 노트르담 데상(Notre-Dame-des Champs) 거리에 있는 스튜디오로 옮겼을 무렵과 일치한다. 그 시기 대표적인 그림으로는 도판 16의 그림들로서, <아케이드들과 굴뚝>(도 16-A), <불안한 여행>(도 16-B), <시인의 귀환>(16-C), <귀환의 기쁨>(도 16-D), <학자의 평온함>(도 16-E), <운명의 수수께끼>(도 16-F) 그리고 <거리의 신비와 우수>(도 17)와 <몽파르나스 역>(도 22), <꿈의 순수성>(도 100)이 있다. 또한 탑이나 굴뚝과 같은 수직적 구조물이 그들의 초상화처럼 화면 중심에 자리 잡고 하나의 아이콘(icon)으로 그려진 구성들, 예컨대 <무한함의 향수>(도 13-G), <커다란 탑>(도 13-H), <탑>(도 13-I), <놀라움>(도 13-J)이나, <아리아드네의 오후>(도 13-K), <철학자의 산책>(도 13-Q)에서는 자연히 수직적 구성으로 구도가 잡혀질 수밖에 없다. 그러나 이 그림들 역시 <아케이드들과 굴뚝>과 같은 그림들의 시도 이후에 본격적으로 다루어지기 때문에 우선 <아케이드들과 굴뚝>(도 19)을 분석해보아야 한다.<sup>284)</sup>

283) Nietzsche(trans. W. Kaufmann), The Will to Power (no. 799). p.420

먼저 <아케이드들과 굴뚝>(도 19)은 밑그림 위에 다시 그려진 구성으로 문제를 일으키고 있는 그림이다.<sup>285)</sup> 이 그림의 구성은 캔버스의 직사각형을 수직적으로 세워서, 중앙에 위로 밀고 올라가는 듯한 아치가 채우고 있다. 전경에는 독립적으로 서 있는 아치가 있고 바닥에는 낮은 아치들이 있다. 왼쪽에 하늘이 보이지만, 거의 캔버스 위쪽의 끝까지 올라가 있는 굴뚝으로 가리워져 있다. 그리고 또 다른 구조물이 왼쪽 가장자리에 있다.

이 그림의 원본은 현재 사라졌다.<sup>286)</sup> 그러나 매튜 게일은 소비(Soby)의 책 속에 있는 도판을 보고 이 그림을 분석하였음에도 불구하고 뛰어난 관찰력으로 숨겨진 밑그림을 찾아내었다.<sup>287)</sup> 매튜 게일은 이 그림의 밑에 그려진 이미지는(도 19-A) 캔버스를 수평으로 돌려 놓고 그려졌으며, 이 그림을 그린 뒤에 그렸던 <놀라움>(도 13-J)을 시작할 때 수직으로 돌려서 그림을 그린 것은 이 이미지를 중화시키려

284) 이 구성들에서 공통적으로 보여주는 특징들 중 하나를 매튜 게일이 발견했다. <아케이드들과 굴뚝>(도 19), <붉은 탑>(도 20) <불안한 여행>(도 21) 그리고 <몽파르나스 역>(도 22)은 그림 밑에 또 다른 그림의 초안이 들어있었다는 것을 엑스레이광선을 통해 찾아내었다. 마치 데 키리코가 형이상학적 양상은 태양광선이 아닌 엑스레이 광선을 통해서만 볼 수 있다고 말한 것처럼 엑스레이 광선을 통해 밑그림을 본 것이다. <붉은 탑>을 제외한 이 세 그림이 갖는 구성의 특이함 - 화면을 꽉 채우면서 수직적 구도가 강조되고 있는 것 - 은 다른 그림의 구성에 영향을 끼친다.

285) <초현실주의 혁명, 1925년 7월 15일 no.4, p.4 Dessin pour 'La Surprise' 에 출판되고 전시회 카탈로그 표지위에 인쇄되었다. 거기서 초현실주의자들이 임의로 그림의 제목을 바꾸었다. 작품은 오래전에 사라졌으며, 사진만 남아 있어 좋은 상태가 아니다. 초현실주의자들이 <놀라움>이라는 제목을 달면서 순수하게 성적 해석을 시도했다. 남근상의 모습-굴뚝, 여성의 성적 기관들-아케이드. 1915년에조차도 이 그림의 상태는 좋지 않았는데, 아마 밑그림 구성이 완전히 다르지 않은 상태에서 다시 그려졌기 때문인 듯하다. 이 그림은 데 키리코가 이탈리아로 돌아가면서 그의 스튜디오에 남겨놓았던 것들 중 하나로 나중에 장 폴랑(Jean Paulhan)이 기획한 판매에서 초현실주의자들에 의해 구입되었다. 그러나 <놀라움>이라는 실제 제목의 본래 그림은 미국의 미술판매 대리인을 통해 M. Raynal이 구입했었다. Baldacci(1997). p.180

286) 이 그림의 마지막 소유자는 이브 탕기(Yves Tanguy)였다. 그 그림이 사라진 이후 데 키리코 연구자들은 Soby의 De Chirico, New York(1966)에 나와 있는 도판을 사용한다.

287) Gale, Matthew, 'The Uncertainty of the painter: De Chirico in 1913', The Burlington Magazin vol. 130, London, April, 1988. pp. 268-76 이 소논문에서 나오는 내용은 세 그림의 숨겨진 그림에 대한 설명이다. 본 논문에서 숨겨진 그림에 관한 설명은 매튜 게일의 분석을 그대로 따르고 있는 것이다.

고 했던 것 같다고 지적한다. 그러나 이 지적은 게일의 비약인 듯하다. <아케이드들과 굴뚝>보다 한 해 전인 1912년에 제작한 <무한함의 향수>(1912년 가을-겨울)(도 13-G)는 뒤이어 오는 탑의 이콘과 같은 구성과 수직적 구성의 전조가 되고 있다. 따라서 <아케이드들과 굴뚝> 시도 이후에 <놀라움>이 오기 보다는 아마도 수직적 상승의 구성에 대한 데 키리코의 실험의 연작이 실행되었을 가능성이 더 높다.

숨겨진 밑그림의 재구성(도 19-A)에는 화면의 오른쪽에 뒤로 물러가는 아케이드와 함께 광장의 뒷부분에 더 작은 5개의 아치로 이루어진 건물이 배치되어 있다. 광장에는 원통형 형태가 열려진 채 놓여져 있으며, 알아볼 수 없는 다른 형태들이 원통형과 캔버스 아래 부분에 보이는 것은 넓은 전경의 오브제 부분인 듯하다.

데 키리코는 처음에 그린 그림을 덮어버리기 위해 상당량의 어두운 색의 물감을 칠하면서, 화면에서 보는 바와 같이 어수선한 망과 같은 구성을 짜게 되었을 것이라고 게일은 추측한다. 또 그는 <아케이드들과 굴뚝>과 <불안한 여행>의 유사성을 지적하면서, 제작 시기가 <아케이드들과 굴뚝>, <불안한 여행>, <붉은 탑>의 순서로 제작되었으리라고 추정한다. 루덴스틴(Rudenstine)의 최근 연구에 의하면 <붉은 탑>(도 20) 역시 광장 안에 희미하게 보이는 그림자들(도 20-A)은 목탄으로 스케치된 인물들임을 알 수 있다.

<불안한 여행>(도 21)은 <아케이드들과 굴뚝>과는 반대로 수직적 구성에서 수평적 구성으로 바뀐 경우이지만, 아케이드들이 그룹을 지어 위로 찌르는 듯한 효과와 캔버스 중심에서 지배적인 역할을 하는 것이 유사하다. 이 그림은 구성의 좌우에 아치가 있지만, 오른쪽 아치는 거의 배제된 듯하고 왼쪽 아치는 화면에 엑센트를 주고 있다. 왼쪽 아치를 통해서 광장의 그림자 부분, 수증기를 내뿜고 있는 정면의 기관차 모습과 벽 그리고 틈새로 드러나는 하늘을 볼 수 있다.

데 키리코의 작업 습관들 중 하나가 ‘다수의 모눈종이를 사용하여 전사하는 것’이기에, 게일은 아케이드들이 수렴하는 것으로 가정을 하는듯하나 모호한 관계라고 지적한다. 이 가정은 왼쪽 밑 부분의 코너에서부터 강한 대각선과 오른쪽으로 후퇴하는 정점에서 갈지자(之)선의 흔적을 통해 추정해 보는 것이다.

밑그림(도 21-B)은 습작 드로잉(도 21-C)이 남아있어 그것이 <카브르의 수수께끼>로 확인된다. 그리고 드로잉에 그려진 인물은 (도 21-D)에서 보듯이 19세기 이탈리아 통일에 큰 역할을 했던 <Risorgimento>의 영웅들 중 한 사람이었던 <카브르 백작>임을 알 수가 있다.<sup>288)</sup>

매튜 게일은 여기서도 다시 그려진 <불안한 여행>의 구도는 밑그림을 감추기 위한 생각에서 출발한 것으로 추정하고 있다. ‘이 새로운 드로잉은 캔버스 위의 디테일들을 확인하는데 도움을 준다. 갈지자의 선들은 대머리의 귀 주위에 있는 머리카락이다. 머리 윗부분의 곡선이 눈에 띄며-<불안한 여행>의 오른쪽으로부터 4번째 기둥으로 가로질러 있다-, 어깨와 겨드랑이의 선과 안경의 선도 아케이드를 만드는 기둥들의 선에 의해 가로질러 숨겨진다. 구성 윗부분에는 넓은 텅 빈 사각형이 있다. 왼쪽으로부터 내려오는 대각선은 드리워진 그림자를 그 곳에 그려 넣는다. 드로잉의 위쪽의 왼쪽 구석 안에 보이는 아치는 <불안한 여행> 안에 있는 거의 완전한 “상자 형태” 아래 자리 잡고 있다.’<sup>289)</sup>

게일이 <불안한 여행>의 숨겨진 밑그림을 찾아내기까지는 이 구성의 해석에 대한 여러 가지 견해들이 있었다. 그 중 마리안느 마틴의

---

288) 발다치는 19세기 이탈리아 Risorgimento를 일으켰던 새로운 신화가 그리스의 옛 신화를 대체하기 시작했다고 보았다. 이때부터 왕과 정치인들의 이미지들이 화면에 도입되기 시작하며, 이들과 높이 치솟은 공장 굴뚝과 짝을 이루게 하여 <권위와 권력>을 상징하게 했으며, 또한 정체성이 제거된 조각상과 심리적으로 겹쳐지면서 니체의 정신착란에 대한 지시 관계와도 섞여있다고 해석을 하고 있다.

Baldacci(1997). p.178

289) Gale, Matthew(1988). p.271

1978년의 소논문에는 이 그림의 구성을 붓치오니의 구성과 연결을 시키고 있다. 사실 마틴은 미래주의와 데 키리코의 연관성을 설명하고자 하는 예증으로써 <불안한 여행>과 1911년에 그려진 붓치오니의 <이별-분위기Ⅱ>(도 96)를 비교하고 있다. 사실 <이별-분위기Ⅱ>는 1912년 파리 전시회에서 전시되었다.

붓치오니가 <이별-분위기Ⅱ>을 통해 입체파에 대한 새로운 기술적 동화를 보여준다고 지오반니 리스타는 그의 <미래파>의 책에서 기술하고 있다. 즉 기하학적인 선으로 양감을 표현하거나, 헤어짐의 장면을 시공간적으로 다른 몇 단계로 나누어 엮어내고 있다고 설명한다. 영상을 분리하여 해체하는 것은 미래파의 구성요소이다.<sup>290)</sup> 마리안느 마틴은 정면과 옆면의 동시적 재현과 같은 입체주의 어법을 데 키리코가 표현적으로 탐구했으며 마찬가지로 상징으로서 엔진의 지속적인 현존에 대한 강조는 데 키리코에 의해서 미묘하고도 포착하기 힘들게 바뀌어져, 정면의 모습으로 묘사된 증기 기관차는 움직이는 듯이 보인다고 한다. 또한 데 키리코의 기관차 정면의 모습과, 엔진이 내뿜는 연기의 강력한 돌풍은 붓치오니의 장면을 갈라놓는 폭이나 에너지와 다소 비슷한 느낌을 준다고 지적한다. <불안한 여행>에서 기관차로부터 썩기 모양의 그림자와 건축물의 이어지는 한 쌍의 V자 형태는 위협적인 힘으로서 상징적으로 표현이 되며, 미래파 추력과 움직임에 대한 개념들을 썩기 모양으로 표현한 것과 관련지어진다.<sup>291)</sup> 따라서 마틴은 데 키리코의 1913년과 1914년 사이 작품에서 썩기 모양이 자주 등장하는 이유가 미래파의 영향 때문이라고 주장한다. 그러나 마틴이 수증기를 내뿜는 정면의 기관차의 모습과 같은 하나의 도상과의 유사성만을 중심으로 하여 미래파와 연결시키는 것은 비약된 논리인 것 같다. 붓치

290) Lista, Giovanni(정진국 역), 미래파, 열화당, 서울, 1888. p.20

291) Martin(1978). p.346

오니가 입체파에서 연구했던 동시적 공간 지각의 재현과 분리 해체된 것 같은 양상은 데 키리코의 그림에서는 보이지 않는다.

오히려 같은 논문에서 마틴이 골든 크레이그(Golden Craig)의 “움직이는 스크린”을 이용한 키네틱 무대(kinetic stage)와 비교한 데에는 주의를 기울릴 만한 상황적 이유가 있는 것 같다. 골든 크레이그는 1907년에서 1908년 사이 그의 첫 번째의 소위 “움직임들(movements)”과 “장면들”을 디자인했다. 그 직후, 커다란 모형무대가 피렌체에 있는 네오클라식 아레나 골도니(Neoclassic Arena Goldoni)에 있는 그의 스튜디오를 짝 채웠다. 스타니슬라브스키(Stanislavski)에 의해 1911년에 주문을 받았던 햄릿을 위한 세트(도 94)는 “움직임들”에 기초를 두고 제작되었다. 이 연극 세트는 데 키리코의 <불안한 여행>과 많은 공통점을 보인다고 한다. 당시 골든 크레이그는 1906년, 1908년, 1910년 피렌체에서 디자인 관련 출판과 전시를 했으며, 《The Mask》라는 연극 잡지를 통해 그의 명성이 유럽 전체에 퍼지게 되었다. 또한 1913년 5월 파리 잡지인 《Monjoie!》에 4페이지 가량의 <프랑스 연극의 외침>이라는 글을 발표하게 되었다. 거기서 <새로운 연극을 향하여>라는 글과 <몇 개의 장식의 계획들>에 대한 복제 사진을 실고 있다. 이런 상황으로 보아 마틴은 데 키리코의 형이상학 회화에서 많은 부분이 무대배경술의 양상을 띠고 있다는 주장에 동의하고 있다.

특히 골든 크레이그의 <햄릿을 위한 세트>(도 94)가 플롯이나 연기자들이 없이, 그러므로 말도 없이 무대배경술의 드라마(scenographic drama)로써 고안해낸 <움직임들>에서 움직인다고 상상한다면 데 키리코의 그림에서 불안하게 암시된 특성들과 비슷하게 될 것이라고 지적한다. 또한 골든 크레이그의 무언의 드라마는 강렬하지만 들을 수 없는 드라마들처럼 약호화할 수 없는(uncodifiable), 즉 경험의 언어화를 부정하는 맥락으로도 데 키리코의 작품세계와 일치한다고 한다. 궁

극적으로 두 작가의 작품들 간의 유사성은 두 개의 양상으로 요약된다.

먼저, 단순한 건축술적 형태, 공간 그리고 신비스런 연속체의 감각을 창조하기 위해 드라마틱한 측면 혹은 후면의 조명을 사용하는 것이다. 그 다음은, 이상적인, 추상적인 건축물을 통해 더 포괄적인 정신성을 표현하기 위해 사람, 즉 배우를 탈-개인화 혹은 탈-개성화시킨 것으로 보았다.<sup>292)</sup>

본 논문은 마틴의 주장대로 붓치오니의 <이별-분위기Ⅱ>에서 나온 정면의 수증기를 내뿜는 증기 기관차의 모습이나 골든 크레이그의 움직임 위한 무대 장치들과의 유사성이 잠재적으로 영향을 미칠 수 있다고 생각을 하지만 화면의 형태와 단순 비교를 해본다 해도, 그것 자체가 -비록 <불안한 여행>의 구성이 데 키리코의 그림 구성에서 특이한 면을 갖고 있지만- 직접적인 영향을 아닌 것 같다.

우선 <불안한 여행>을 위한 두 개의 습작을 생각해볼 수 있다. 1913년 봄과 여름 사이에 스케치된 <습작>(도 21-A)과 <광장과 기념비가 있는 습작>(도 21-E)을 결합해보면, <불안한 여행>(도 21)의 형태와 유사하게 나올 수 있을 것 같다. 제일의 추정대로 카브르의 두상을 감추기 위해 화면 오른쪽의 공간이 더 넓은 아케이드로 그려져 있을 수는 있으나, 그 밑그림을 감추기 위해 의도적으로 만들어진 구성은 아닌 것 같다. 왜냐하면, 이미 데 키리코에게는 <불안한 여행>에 대한 습작(도 21-A)이 있었고, 동시에 그와 비슷한 구도의 여러 아이디어들을 스케치해놓은 습작(도 21-E)도 있었기 때문이다. 마틴은 힘의 움직임으로써의 썩기 모양을 갖고 붓치오니와 더 나아가 미래파와의 데 키리코의 연계성을 지적하고 있다. 그러나 데 키리코는 그 썩기 모양이 건축물의 전경 모서리에서 소실점을 향해 이동하면서 만들어지

---

292) Maryin(1978). pp.342-343

는 깊이의 효과에 더 큰 흥미를 느끼고 있었다. (도 21-A)의 습작은 (도 21-E)의 습작과 합쳐져서<sup>293)</sup> 썩기 모양의 모서리 건물을 아케이드와 결합시켜 강조시킴으로써 좀 더 강렬한 효과를 만들어낸 것 같다.

그러면 이러한 구도는 어디서 나왔을까하는 의문이 생긴다. 우선 본 논문이 주장하는 바는 1913년부터 시작된 수직적 상승 구성의 맥락 속에 있는 것이기도 하지만, 1909년에 제작된 로베르 들로네의 <생 세르낭>(도 95)의 연작과 관련이 있을 수도 있다. 아폴리네르에게 들로네의 <에펠탑>이 현대적인 탑의 이미지와 동시성이 갖는 시적 상상력을 주는데 대해 데 키리코는 1913년 봄에 제작한 <커다란 탑>(도 13-H)을 그 동시성”에 대한 대위법으로써 “형이상학적”을 선물로 주었다는 일화가 있다. 이것을 보전대, 데 키리코는 현대적 도시에 대한 형식주의자들의 해법과 자신의 방법이 차이가 있다는 것을 스스로 의식을 하면서 그들과의 변별적 차이를 보여주고자 했다고 생각할 수 있다.

들로네의 <생 세르낭>(도 95)의 첫 연작들은 파리의 라틴 구역에 있는 생 세르낭의 후기 고딕 성당의 실내를 그린 것이다. 모두 7개로 이루어진 연작은 오른쪽 측랑의 열주를 통해 회랑에 있는 창문을 향한 정경을 보여준다. 관객의 눈은 복잡한 건축 구조에 머물지 않고 소용돌이치는 공간의 회오리바람으로 끌려가는데 그것은 단지 배경에서만 안정된다. 이렇게 뒤로 불안정하게 물러가는 시각적 경험은 관습적인 원근법의 수단으로 이루어지는 구성이다.

그러나 데 키리코의 공간은 똑같은 원근법의 수단을 갖고서 단순히 뒤로 물러가지 않는 미로와 같은 효과를 창출한다. 들로네의 창문을 통해 들어오는 광선과 색채의 눈부신 효과와 입체파적인 해체된 공

---

293) 데 키리코는 작업 시 자주 여러 습작들의 구성들을 합치기도 하고 생략하기도 하여 변형을 이루어내었다.

간 지각의 효과가 합하여져서 만들어진 <동시성>의 구성보다는, 자신의 원근법 사진이 만들어내는 방향성의 이동 효과와 그것에 내재된 방향의 애매모호함에서 지각되는 패턴과 그 힘의 배치가 갖는 구조를 통해, 데 키리코는 ‘형식주의’를 넘어선 인간 내면의 불안한 감정을 전달하고자 했을지도 모른다.

몽파르나스 역(도 22)도 계일에 의해 숨겨진 밑그림이 발견되었다. 이 그림은 주로 그리던 아케이드들이 아니라 직선 난간으로 되어 있는 실제 역을 모델(도 22-D)로 그린 유일한 그림이다. (도 22-D)의 사진에 나와 있는 오른쪽 부분의 직선 난간이 그의 모델이 되었다. 이 그림의 제작 시기는 1914년 초로 추정되며, 이 무렵 1914년 5월경에 몽파르나스 역 가까이, 캄판뉴 프리미에 거리(Rue Campagne- Première)로 스튜디오를 옮겼다. 그런데 한 가지 주목할 만한 것은 1914년 5월 25일 파리 주르날(Paris-Journal)에 기고한 아폴리네르의 기사가 이 그림의 구성과 연관이 된다는 길이다. 그 기사는 몽파르나스 역 앞에 있는 렌즈 광장의 조경계획의 결과를 데 키리코가 실망하고 있음을 전하고 있다. “..... 가장 아름다운 현대의 광장들 중 한 곳의 조화를 그들이 깨뜨린다.”<sup>294)</sup> 데 키리코에게 형이상학적 미학의 첫 번째 토대는 “도시의 구성 속에, 집들, 광장들, 정원들, 그리고 공공 도로, 현관과 철도역 등등의 건축 형태 속에 있으며,”<sup>295)</sup> “우리는 철도역을 보고, 유색 돌로 장식되어왔으며, 짧은 외투를 걸친 조각상과 작은 정원으로 장식된 광장들을 보는데, 그 곳들은 (.....) 형이상학적 서정성이 ..... 매우 높게 솟아오르게 만든다.”<sup>296)</sup>라고 적힌 그의 텍스트를 통해 그가 현대적 도시가 갖는 기하학적인 미를 높이 평가하고 있음을 알 수가 있

294) Gale(1988). p.273

295) De Chirico, 'Sur L'art Métaphysique', Les Réalisme 1919-1939(1981). p.82

296) -----, 'Art Métaphysique et Science Occultes(1919), DE CHIRICO(1983). p.249

다. 그런데 몽파르나스 역 앞에 있는 렌즈 광장을 자연주의적 조정으로 변화시키는 것에 반발심을 가졌었을 수도 있다.

그러나 140x184.5cm 라는 데 키리코에게는 예외적으로 큰 규격의 캔버스에 이미 1913년 전반기에 그려진 그의 <자화상>(도 22-C) 혹은 <자화상을 위한 스케치>(도 23-H)에서 본 듯 한 구성의 밑그림(도 22-A)이 숨겨져 있었다고 게일을 추정하고 있다. 이 말에 가능성이 있음은 1913년 후반에 스케치되었던 몽파르나스 역에 관한 습작(도 22-B)은 아케이드 건물이 긴 직사각형의 화면 오른쪽으로 치우쳐있다. 그러나 실제 그림은 밑그림이 수직으로 구성되어있어서 캔버스를 수평으로 돌려놓고, 밑에 그려진 얼굴의 윤곽을 직선의 기둥과 상인방 밑의 그늘진 넓은 공간으로 대체하고 있다.

특별히 게일의 연구 성과를 통해 여러 그림들의 숨겨진 밑그림과 현재 보여지는 완성된 그림과 비교 해보면, 1913년에 나타나기 시작했던 구성의 급진적 전환 시기에 좀 더 긴장되는 효과를 추구하고 있었음을 알 수가 있다. 이런 수직적 상승의 구성은 탑이나 굴뚝 그리고 아케이드의 수직성과 관련된 것뿐만 아니라 건물 자체가 뻣뻣이 수직적으로 올라가는 구성이 보여진다. <귀환의 기쁨>(도 16-D)<sup>297</sup>과 <꿈의 순수성>(도 100) 그리고 <운명의 수수께끼>(도 16-F)는 <시인의 귀환>(도 16-C)에서 화면 오른쪽에 얼핏 보이는 새로운 아케이드 건물의 모습을 시작으로 발전되기 시작했다. 이 그림들의 공통된 성격은 건축적 요소들이 밀집된 덩어리 감을 갖고서 먼 뒤의 면으로 겹쳐져 그려져 있다는 것이다. 같은 구성의 작품으로 1939년에 제작된 <이탈리아 광장>(도 39)에서도 그 시기의 다른 그림들과는 다르게 뛰어난

---

297) 발다치는 이 그림을 1914년 봄으로 제작시기를 밝히고 있지만, 매튜 게일과 록산나 파라는 1915년으로 추정을 하고 있다. 그런데 이 <귀환의 봄>을 <꿈의 순수성>의 구성과 연관시킨다면 1915년으로 추정될 수 있고, <시인의 귀환>과 <운명의 수수께끼>의 구성과 연관시킨다면, 1914년으로 추정이 될 수 있다. 어느 누구도 확신할 수 없는 상황이다.

구성을 보여주고 있다.

그러나 이런 수직적 구성에서 우리가 주목할 만한 것은 모리스 오웬이 데 키리코의 그림과 폼페이 벽화의 제 2로마 양식과 비교를 통해 이 세상 저편의 세계와 비교를 하고 있지만, 오웬이 놓치고 있는 점은 오히려 폼페이 벽화나 제 2 로마- 캄파니에 양식에서 보여지는 건물조망도와 비교이다. 보스코알레에서 나온 침실 M의 동쪽 벽화의 세부(도 101)에서 보여지는 건물들은 일점 소실점으로 수렴되지 않은 채, 각각의 건물은 자신의 <perspective/ 관점/ 원근법>을 갖고 있다. 그러한 점은 데 키리코의 수직적 구성에 나오는 건물 조망도의 그림과 유사성을 가지지만, 그것과의 연계성은 실제 데 키리코가 작업을 하던 시기에 그가 참조했었을 영향의 범위에 넣기에는 시기나 지리적 여건이 너무 멀다. 하지만 록산나 파라가 지적하듯이 前르네상스 시기의 그림과는 충분히 비교 분석이 가능하다. 특히 데 키리코의 <귀환의 기쁨>(도 16-D)과 <꿈의 순수성>(도 100)는 죠토의 <성 프란체스코의 삶 중 한 장면>(도 102)과 <세속적 물건들의 포기>(도 103)에서 보여주는 건축물에 의한 공간 구성과 유사함을 직감할 수가 있다.

19세기 후반부터 유럽 아방가르드 예술가들은 원시주의(primitivism)을 자신들의 영감을 위한 출처로 사용하고 있었다. 여기서 파라(Farra)는 데 키리코 역시 자신의 영감의 출처를 원시주의의 맥락에서 14세기와 15세기 투스카나의 예술로 삼았다고 주장한다. 파라는 데 키리코가 前르네상스와 초기 르네상스 예술의 형식 어휘들 안에 있는 요소들을 차용해서 20세기 경험이 갖는 표현적인 현대 시각언어로 발전시키기 위해 그들의 강조점과 의도를 뒤집었다고 한다. 특히 데 키리코는 죠토(Giotto)의 재현 방법에서 공간의 명확한 처리에 관심을 갖고 있었으며, 죠토 예술에서 신비감과 애매한 느낌을 주는, 그의 것과 비슷한 원근법적 감각을 존경했었다고 한다. 이러한 생각은 고전주의적 회화의

전환 시기에 1919년 자신의 형이상학 회화에 대한 개념들을 정리하면서 조토에 관해 적은 글 속에서 읽을 수 있다.

건물의 원근법들은 충만한 신비와 불안을 일으키는 듯하고, 코너들은 비밀을 숨기며, 예술작품은 간결한 에피소드, 즉 현전하는 인물들의 연기에 의해 제한되는 장면으로 멈춘다. 그리고 그 모든 것은 우주적 그리고 활기 있는 드라마가 되어 인간들을 감싸고, 그들을 소용돌이 안에 수축시킨다. 그 곳은 과거와 미래가 섞이는 곳, 예술의 호흡에 의해 축성된 실존의 수수께끼가 예술 세계밖에 있는 인간이 상상하는 얽혀진 두려움을 제거하는 곳이다; 그래서 천재의 작품이 갖는 영원하고 평화로우며 위로하는 모습을 나타낼 뿐이다.<sup>298)</sup>

이러한 수직적 구성에서 오는 밀집된 건물의 조망에 대해 소비는 데 키리코가 아폴리네르의 아파트에서 반복적으로 접하게 되었던 초기 입체주의 미학에 영향 받아 변형이 되었다고 한다.<sup>299)</sup> 파라(Farra)는 이 그림들이 1915년에 제작된 것으로 생각하면서 일차세계대전으로 인한 징병 때문에 갑작스럽게 이탈리아로 돌아온 데 키리코가 가졌던 당황스러움, 방향 상실감등을, 아이러니칼하게 붙여진 제목들을 통해 일련의 그림들을 설명하고 있다고 한다.<sup>300)</sup> 그림은 <시인의 귀환>(도 16-C), <귀환의 기쁨>(도 16-D), <꿈의 순수성>(도 100)으로 연결된다. 만일 우리가 이 이야기를 재구성해본다면, 데 키리코는 기차를 타

---

298) Farra(1990). pp.47-48

299) Soby(1954). p.104

300) Farrar, Roxanna, 'Paradoxical Primitivism in the Early Art of Giorgio de Chirico (1911-1917)', ATHANOR (USA), NO, 9, 1990. p.48

고 이탈리아로 다시 돌아와서 기쁘다는 것, 그리고 화가가 갖고 있는 것은 순수한 꿈이었다는 것이라는 것을 그렇지 않은 상황에서 아리러니칼하게 표현한다는 말이 된다. 그러나 발다치는 아주 다르게 그림을 해석하고 있다. 그는 <시인의 출발>(도 13-V)에서 <시인의 귀환>(도 16-C)으로 그리고 <귀환의 기쁨>(도 16-D)으로 연결시키면서 이 <귀환의 기쁨>의 제작 연대를 1914년으로 추정하며, 이 이야기의 연결은 데 키리코가 1912년 토리노에서 촬영했던 사건과 연결시키고 있다.

그러나 본 논문은 제작 시기의 정확한 추정이 중요한 논점은 아니라, 오히려 수직적 상승의 구성의 시기를 거치면서 데 키리코의 시점이 밖을 향하여 있다가 실내로 들어오는 과정을 보여주고 있다는 점을 지적하고자 한다. 그 과정 중에 1914년 봄에 제작되어진 것으로 추정한다면<sup>301</sup>, <귀환의 기쁨>(도 16-D)에서 보이는 화면의 바로 앞 전경, 즉 관객이 서야 할 자리에 뒷모습의 남자가 밖을 내다보고 있으면서 화면 오른쪽 창문 바로 앞에 갇힌 듯이 보인다. 그리하여 다음에 오는 구성은 마치 이 뒷모습의 남자가 창문을 통해 내다보는 세계를 그리는 것 같은 인상을 준다.

#### 4) 실내와 실외의 복합 구성(1911-1914년 초)

이 시기의 구성은 지금까지의 구성과 완전히 다른 변화를 가져왔다. 니체가 ‘모든 인식은 매우 특정한 형식을 반영하는 것’이라고 했다면, 역으로 어떤 형식은 특정한 인식을 반영하는 것이라고도 할 수 있겠다. 소비는, 파리에서는 공공건물과 광장들에 집중을 했고, 페라라에 와서는 방의 분위기를 환기시키는 것에 몰두한 것이, 데 키리코의 형이상학 회화에서 대립되는 두 개의 초점이라고 한다. 그리고 그는 데

301) 발다치의 연구 성과 중 하나가 초기 형이상학 시기의 작품제작 연대를 비교적 정확하게 파악했다는 점에 의거한다.

키리코가 분리된 감정의 자극으로써 건축의 실외와 실내를 생각했다고 한다.<sup>302)</sup>

데 키리코는 1914년 3월에서 5월 사이에 <시인의 운명>(도 23-A)을 시작으로 해서 그 해 가을까지 일련의 비슷한 구성의 작품 10점을 제작한다. 이 구성들은 얼핏 보기에는 비슷한 듯하지만, 그 구성의 장치에서 본다면 약간 다른 면을 발견할 수가 있다. 따라서 본 논문에서는 실내와 실외 공간을 분리하는 지점을 창문으로 생각한 구성을 도판 23을 통해 실내/외의 복합 구성으로 보았으며, 또 하나의 다른 지점은 그노몬 헤시계의 변형을 그 복합 구성의 장치로 보았다. 물론 근원은 둘 다 창문으로 생각을 한다.

데 키리코의 글을 통해 많이 접할 수 있는 개념들 중 하나가 창문과 하늘이다. 그것은 1910년대뿐 아니라 1920년대의 글 속에서도 나타나고 있다. 1920년대 쓰여진 조토에 관한 글 중 다음과 같은 내용이 있다.

창문을 통해 보이는 사각형의 하늘은 사람의 상상력의 드라마와 상호 얽혀있는 이차적인 드라마이다. 눈(eye)이 사각형의 기하학적인 돌에 의해 갇혀진 푸른색 혹은 초록색조의 하늘(expanse)에 머물 때 많은 불안한 질문들이 마음에 떠올랐다..... 그리고 건물들의 원근법들은 충만한 신비와 불안을 일으키는 듯 하고, 코너들은 비밀을 숨기며..... 그 곳은 과거와 미래가 섞이는 곳이며, 예술의 호흡에 의해 축성된 실존의 수수께끼가 예술 세계 밖에 있는 인간이 상상하는 얽혀진 두려움을 제거하는 곳.....<sup>303)</sup>

또한 같은 해(1920) 데 키리코는 라파엘로의 아테네 학당에 관해 이렇

---

302) Soby(1954). p.109

303) Soby(1954). p.109

게 설명하였다.

커다란 사각형의 창문들, 너무 높아서 사람들은 자연으로도  
인간 작품으로도 볼 수가 없으나, 단지 하늘-견고하고도 넓  
은-과 생명의 모든 소리들이 멀리서 섞이는 것 같다.

이와 같은 맥락을 1910년대 적혀진 글 속에서도 읽을 수 있다.

나는 올림피아에서 밝은 달밤에 밖을 얼핏 보다가, 폐허들  
과 소나무 사이에 지어진 박물관의 창문을 통해, 진흙탕 물  
가에 있는 알페(Alphée) 가장자리에서 프락시텔레스의 걸  
작인 헤르메스의 조각상을 보면서 그것을 느꼈다.<sup>304)</sup>

하늘은 도시 속에서, 창문의 직사각형들과 현관 입구의 아  
케이들들 사이에 한정되어야만 한다.<sup>305)</sup>

나는 거리의 미스테리로 향해 열려진 사각형의 창문 안에  
그 방의 끝에서 사라지고 있는 소실선을 응시하고 있을 때,  
새로운 황도 12궁의 천장을 발견했다.<sup>306)</sup>

이렇게 사각형의 창문을 통해 본 하늘, 건물의 원근법이 만들어내는  
코너들의 비밀은 1917년 데 키리코의 <형이상학적 실내>(도 97)의 구  
성을 위한 습작에서 나타난다. 먼 지점 쪽에서 관람자 쪽으로 ‘끝이 없  
는(free end)’ 열린 부분으로 이동하는 증폭 운동성(crescendo movement)  
을 보여주면서, 분명한 사각형의 창문과 썬기 모양의 큐브들 그리고  
삼각 설계도구의 앳쌍블라쥬가 그려져 있다. 또 다른 그림인 <지리적

---

304) De Chirico, 'Quelques Perspectives sur mon Art', Giorgio de Chirico(1983). p.253

305) -----, 'Art métaphysique et Science Occultes', p.250

306) -----, 'Zeuxis l'exploateur', p.78

인 봄>(도 122)은 비슷한 증폭 운동성을 보여주는 구성이지만 바닥인지 벽인지 구분이 모호한 구성에서 높이 난 사각형의 창문을 통해 건물의 윗부분이 보여지는 것을 볼 수가 있다. 물론 이 구성들은 실내의 구성이라고 지칭할 시기의 습작이지만, 그의 뇌리 속에 실내/실외 구성이 겹쳐지면서 떠올랐던 흔적을 보여주는 것이라고 보아진다. 이러한 창문에 대한 생각에 하나의 영감의 끈을 제공하는 이가 니체이다. <이 사람을 보라>에서 그는 토리노에서의 일을 적고 있다.

나는 21일 오후에 토리노에 당도했다. 그곳은 나의 <증명된> 장소요, 지금부터 나의 거주지가 되었다. 나는 봄에 묵었던 바로 그 집을 숙소로 정했는데 그것은 카를로 알베르트 가 6번지의 4층이었다. 비트리오 에마누엘레<sup>307)</sup>가 태어난 거대한 카리카노 궁전과 마주보고 있었고, 카를로 알베르트 궁전과, 저 너머 언덕들이 보였다.<sup>308)</sup>

니체가 토리노에 머물던 곳은 피아짜 카를로 알베르토(도 42) 근처이다. 그가 묵었던 숙소의 창문을 통해 카를로 알베르토의 기마상(도 105)을 볼 수가 있었으며, 숙소는 거대한 카리카노 궁전과 마주보고 있었다. 그런데 데 키리코는

“1912년부터 1915년까지 그렸던 일련의 모든 그림들에게 영감을 준 것은 토리노이다. 확실히 나는 나의 그림들이 한 때 열정적으로 읽었던 프레데릭 니체에게 많은 빛을 지고 있다는 것을 고백했다. 광기에 빠지기 약간 전에 토리노에

---

307) 1820년에 출생, 사르디니아의 왕이 되었는데 1861년에서 1878년 죽을 때까지 이탈리아의 최초의 왕이 되었다.

308) Nietzsche(김태현 역), 이 사람을 보라(1982). p.286

서 적었던 <이 사람을 보라>는 나에게 이 도시의 특별한 아름다움을 이해하도록 많은 도움을 주었다.”<sup>309)</sup>

라고 적고 있다. 이러한 글을 보건대 ‘창문’을 통해 보여지는 데 키리코의 실내/실외 구성에는 특별히 니체의 텍스트에서 발견할 수 있는 은유적 기호가 많이 나온다. 그리고 특히 그가 “기호들의 고독”이라 부르던 양상이 이 시기에 두드러진다.

예를 들면, <시인의 운명>(도 23-A)과 <정물, 토리노의 봄>(도 23-B)에서는 창문틀 위에 노란 색 노트의 기호가 보인다. 그 노트는 <아이의 뇌>(도 72)에서도 사용되고 있다. 이 그림의 습작이 되는 <정물, 토리노의 봄>(도 23-B)에서는 그 노트의 제목이 <피노키오의 모험>이라고 적혀있다. 그런데 데 키리코는 파리 텍스트에서 “<차라투스트라라는 이렇게 말했다>를 종종 읽으면서, 내가 <피노키오의 모험>이라 불리는 어린이 책을 읽을 때 아이로서 받았던 어떤 인상이 이 책의 여러 구절들에서 끄집어내었다. 이 이상한 유사성에서 작품의 심오함을 발견한다.”라고 적고 있다. 그리고 당시 파리에서 막 번역되어 나온 니체의 그 책은 표지가 노란색이었다고 한다. 우리가 이 두 가지의 생각을 통해 유추해 본다면, 이 노란 책은 결국 니체와의 관련성을 지적하는 것이라는 사실을 알 수 있다. 그 점을 뒷받침하는 것이 <정물, 토리노의 봄>(도 104)에서 창문을 통해 보이는 카를로 알베르토 기마상(도 104-A)이다. 이 기마상은 니체와 차라투스트라 그리고 이탈리아 통일운동의 영웅들(Risorgimento)의 결합 이미지로 보일 수도 있다. 이 기마상에서 말의 이미지는 <분홍색의 탑>(도 104-B)의 건물 뒤편에서 그리고 <붉은 탑>(도 104-C)의 아케이드 건물 뒤편에서 보여지는데, 그 기마상의 기호는 탑의 기호와 나란히 배치되고 있다. 이

---

309) De Chirico, 'Quelques perspectives sur mon art', p.254

점에서도 니체-차라투스트라/디오니소스-위대한 정치가의 의미 고리가 연결될 수 있다. 특히 니체는 “디오니소스를 새로운 인간의 유형이자 위계의 문제를 지배한 위대한 양식가이며 위대한 정치가”<sup>310)</sup>라고 설명한 바 있다

니체는 <선악의 피안>에서, 모든 시대의 형이상학자의 특징인 전형적인 선입견이란 진리의 근원이 숨은 神 속에, ‘사물 그 자체’ 속에 있어야 한다고 믿는다는 것이라고 했다. 따라서 형이상학자의 근본적인 믿음은 가치의 모순을 깨닫는 것과 회의를 느끼는 것이어야 한다고 한다. 그리고 또한 가치평가와 가치모순은 구실로서의 평가는 아닌지? 그리고 편의의 관점은 아닌지에 대해서 회의해 보아야 하며, 또한 다만 하나의 각도에서 본 것에 불과한지, **화가가 이른바 개구리 원근법같이 아래서 쳐다본 것이 아닌지를 살펴보아야** 한다고 말한다. 그리고 이어서 존중할 만한 사물의 가치가 언뜻 보면 그것과는 상반되는 고약한 사물과 사실은 긴밀히 연결되어 있으며 경우에 따라서는 본질적으로 같은 것일 수도 있다고 말하면서, 그는 새로운 종류의 철학자/(화가)의 도래를 기다려야 한다고 말한다.<sup>311)</sup> 그는 종래의 철학자/(화가)의 취미나 경향과는 반대여서 어떤 의미에서는 위협할 수 있는 철학자/(화가)이다. 언뜻 보기에 상반된 상황이 실외/실내일 수 있으며, 이것은 긴밀히 연결되면서 본질적으로 같은 것일 수 있는 개념이 된다.

파지올로 델 아르코 혹은 데 산나의 경우처럼 실내의 공간을 묘사하기 위해 카메라 옵스큐라(camera obscura)의 기법을 언급할 수도 있지만,<sup>312)</sup> 본 논문에서는 데 키리코가 실외/실내를 구분하는 경계선을

310) Schrift(1997). p.288

311) Nietzsche(최현 역), 선악의 피안. pp.16-17

312) 파지올로 델 아르코는 카메라 옵스큐라(camera obscura)가 원근법 상자들의 의미로 이해하는데 근본적인 것으로 보고 있다. 그리고 그는 1914년에 제작된 그림들에서 <기욤 아폴리네르의 초상화>(도 48)과 <학자의 평온함>(도 23-F)는 camera obscura가 표현된 이미지일 것이라고 지적한다. (dell'Arco, 'De Chirico in Paris 1911-1915', DE CHIRICO, The Museum

창문으로 보았으며, 양쪽 틀 사이에 있는 창문틀 바닥은 마치 테이블처럼 넓게 표현하고 있다는 데 주목한다. 이렇게 깊숙한 틀을 가진 창문의 묘사는 그의 자화상들에서 잘 나타나있다. 1912년 작인 <자화상 스케치>(도 23-H)에서 1914년에서 1915년 사이의 <파이프를 든 자화상>(도 23-E), 그리고 1918년의 <자화상>(도 23-G)뿐만 아니라 많은 자화상에서 창문에 비친 자화상, 즉 자화상이 창문 형상을 통해 나타나있다. 그런데 특히 위에 인용된 그림들에서는 창문틀이 아주 깊게 표현될 수 있는 상상의 가능성을 보여주고 있으며, <학자의 평온함>(도 23-F)에서는 그런 가정을 더 확실하게 해주고 있다.

우리가 상상의 범위를 좀 더 넓힌다면, 아침에서 오후까지 비스듬한 태양광선으로 인해 창문틀에 생긴 그림자는 마치 해시계를 연상하게 하는 요소가 있다는 사실도 알 수 있다. 데 키리코의 파리 텍스트에서는 선사시대의 느낌과 신화에 대한 구조적인 검토가 있다. 칼데아 사람들(the Chaldeans/ 점성가들) 이후, 이집트인들은 하늘의 조직체에 대한 과학의 발명가로서 뛰어났었는데, 특히 태양의 손가락이라 일컬었던 <오벨리스크> 혹은 태양의 바늘인 <그노몬/gnomon>으로 황도대(12궁)의 기호들과 행성의 형상을 찾아냈다. 그리고 이런 사실은 레오빠르디의 책 속에 들어있는 무한에 관한 레퍼토리 안에 천문학과 신화학, 문학 그리고 수학자들의 관계를 시적으로 표현하고 있는 데에서 확인할 수 있다.<sup>313)</sup> 이런 해시계의 그노몬 형태가 1916년 <해적>(도 24-H)에 그리고 <정신의 죽음>(도 24-I)에 직접적으로 그려져 있다. <해적>의 화면에서 윗부분의 둥근 형태의 그노몬과 <정신의 죽

---

of Modern Art, New York, 1982, p. 25.) 이 원근법 상자 개념은 데 산나가 푸생의 원근법 상자를 이용하는 것과 유사하지만, 데 산나는 한 시기뿐만 아니라 전체적 그림들에서 보이는 원근법적 공간과 빛과 그림자의 연출을 위해 사용하고 있다고 지적한다. (De Sanna(1998), p.13)

313) De Sanna(1998). p.19

음>에서 원의 형태로 된 그노몬의 추적 도표를 볼 수가 있다. 이 그노몬의 형태와 관련시켜본다면, 도판 24에 나타난 비스듬히 세워진 널찍하고 납작한 판의 정체성은 그노몬의 바늘이 될 수도 있다.<sup>314)</sup>

이 같은 창문이나 그노몬의 형태의 경계선을 통해 개구리 원근법으로 보이는 창문 밖의 실외의 모습은 썩기 모양의 모서리/구석을 지닌 건물을 올려다보게 된다. 사다리꼴 패턴을 이루는 썩기 모양의 건물은 정면에서 양쪽의 두 변이 길게 수렴되어 예각을 이루면서 두 방향으로, 두 개의 소실점으로 수렴되며, 이런 경사는 화면에 공간적 분위기와 깊이의 차원을 줄 뿐만 아니라 관찰자의 위치점(standing point)를 정해주어, 그림 속 사물세계의 중심 축과 수평선을 결정해준다. 이 효과를 이용한 그림이 <정물, 토리노의 봄>(도 23-B), <축제의 날>(도 23-D), <시인의 운명>(도 23-A) 등이다.

이 썩기 모양의 건물이 만들어내는 ‘구석’의 형태(도 23-I)도 하나의 기호가 되어 의미군을 이루고 있다. 데 키리코는 그림의 개념이란 인간의 논리적 관점에서는 아무것도 의미를 갖지 않는 어떤 것을 재현해야 하는 것이라고 하면서, 그는 존재론적 질문이 무의미하기 때문에 세계 안에 있는 모든 것을 수수께끼로 그려야 한다고 한다. 그러기 위해서는 지금까지 친숙하게 여겨지던 모든 주제, 생각, 상징 등을 제거해야만 하고 자신의 내면 깊숙한 곳을 이해할 수 있는 사고력을 지녀야 한다고 말한다.

그것은 가장 심오하고 가장 신비스러우며 마침내 가장 진실한 구석, 이 구석만을 보기 위한 그리고 이 구석을 통해서만 알기 위한 충분한 힘이 필요하다. (A)

314) De Sanna는 그노몬 혹은 헤시게 바늘은 시간을 위한 최초의 선사시대적 도구라고 한다. 그리고 그 모양은 평행사변형에서 한 각을 포함한 닳은 꼴을 떼어낸 마지막 부분이다.

심오한 그림을 한번 보고 그것이 무엇을 의미하는지 말할 수 있는 것은 불가능하다. 아주 심오함 속에서 그 의미를 꿰뚫게 되었을 때, 사람들이 단 하나의 벽이 아닌 모든 벽의 모서리를 돌았을 때, 침묵에 빠져들어야 한다. 그 때 빛과 그림자, 선과 각도가 말하기 시작하며, 숨겨진 음악이 들리기 시작한다.(B)<sup>315)</sup>

(A) 문장에서 말하는 <구석>은 “내면의 가장 깊숙한 곳”을 의미하고 있다. 그러나 (B) 문장에 나오는 <구석>은 또 다른 의미이다. 이것은 니체의 <즐거운 지식>의 no. 374에서 출처를 찾을 수 있다.<sup>316)</sup> 구석 (corner)이라는 단어는 두 사람이 존재론적 질문을 던지는 맥락 속에서 같이 사용되고 있다. 그리고 이 단어의 출처는 바로 투시 원근법 체계가 갖고 있는 눈의 입각점(立脚點), 즉 <standpoint>를 <corner>라고 암시하고 있다. 예컨대 니체는 “존재의 원근법적 성격이 어디까지 미치고 있는가?” 혹은 “인간 지성은 자신을 원근법적 형식에 의해서 밖에 볼 수 없기 때문에 우리가 사는 구석을 둘러볼 수가 없다.” 그리고 또 “우리의 구석, 즉 <단지 이 구석으로부터만 전망을 가질 수 있다>라고 명령하는 것 같은 어리석은 무례함으로부터 멀리 떨어져” 있다는 표현 속에서 데 키리코와 니체는 자신들의 미학이나 철학적 이념을 구체적으로, 시각적으로 표현하기 위해 회화예술에서 수학적 원칙의 합리성에 기반을 두고 만들어낸 (인간의 인본주의적) 원근법 체계를 은유적 표현으로 빌려오고 있다.

그러나 데 키리코는 구석을 두 가지 관점에서 은유로 사용하고 있

---

315) De Chirico, 'Meditations d'un peintre', DE CHIRICO(1983). p.246, p.244

316) Nietzsche(trans. W. Kaufmann), The Gay Science, Vintage Books, New York, 1974. p.350

다. 하나는 내면의 가장 깊숙한 곳으로 가장 진실한 구석만을 보려고 하며, 구석을 통해서만 알려고 한다는 의미인 반면, 니체의 해석과 유사하게, 이 구석은 한 개인의 자신의 관점으로써, 이 관점에서 시작하여 다른 것을 해석하는 것의 어리석음의 의미이다. 그리고 이 구석의 의미는 변증법적 과정을 거치면서, 결국은 인간의 상식을 뛰어넘을 수 있는 사고의 다양성, 해석의 다양성을 찾기 위한 출발점이 된다.

##### 5) 실내의 구성(1915-1917): 빠른 템포의 구성과 형이상학적 구성

이 시기의 데 키리코는 그의 일생에서 큰 전환점을 맞게 된다. 1915년 일차 세계대전의 발발과 함께 그는 군입대를 위해 이탈리아로 돌아와 페라라에서 머물게 되었다. 그리고 그는 전쟁 기간동안 신경장애와 장의 장애가 함께 일어나 빌라 델 세미나리오(Villa del Seminario)에 입원을 하고 있었다. 여기서 1917년 3월 경 카를로 카라와의 만남이 이루어져 형이상학 학파가 탄생하게 되었다.

실내의 구성 시기에 많이 제작되었던 ‘형이상학적 실내들’이라 불렀던 작품들은 오토 바이닝거가 주창한 사물의 새로운 형이상학적 심리학에서 나온 기하학적 형상들과 연결이 된다. 바이닝거의 이론은 데 키리코에게 강한 영향을 주었으며 말로 전달할 수 없었던 느낌을 자신에게 설명하기 위해 그림을 사용했다고 파(Far)는 지적한다. ‘데 키리코는 형이상학적 실내를 그리면서 마치 그의 비전들을 모아서 조그만한 공식으로 환원해서 그들을 방 하나에 가두어놓은 것 같다. 그는 방을 환각을 일으키게 하는 비전을 위한 세팅으로써 사용한다. 왜냐하면 그는 방의 안전함을 좋아하기 때문이다. 그래서 한 방 안에 풍경화들을 포함한 상자들을 모아놓았다; 기하학적인 기호들과 형이상학의 형상들이 추적되는 각도들, 입방체들, 표면들 그리고 삼각형들이 있다. 그는 바이닝거를 면밀하고도 깊게 탐구했다. 그 세팅에서 친숙하지만

신비스런 주석으로 이끄는 비스킷들이 있다. 때때로 그는 집, 신전, 혹은 상자 위에 묘사된 것처럼 이 실내들은 그를 사로잡았으며, 그가 고백한 것처럼 모든 회화의 창조물 뒤에는 그가 보았던 기하학자의 자들과 콤파스들이 나타났다.’<sup>317)</sup>

데 키리코의 아내이자 미술 평론가였던 이사벨라 파의 해석은 데 키리코와 개인적인 대화가 있는 후 적은 내용들이기에 우선 주목 할 필요가 있다. 이 시기 데 키리코에게 영감을 주었던 것은 오토 바이닝 거의 기하학적 형상들에 대한 심리학적 해석과 실제 페라라의 거리에서 보았던 가게 진열장의 모습들을 방 안에 앳쌍블라쥬의 형식으로 배치했던 곳이다.

이 시기에 데 키리코는 작품에서 형식적이고 기하학적인 원근법 체계가 갖는 구성요소들, 즉 점, 선, 각도 등을 응용하여 사다리꼴, 마름모꼴, 삼각형이라는 구체적인 기하학적 요소로 변형을 시도하였다. 1914년-1915년 실내와 실외의 복합 구성작업(도 23)에서 창문틀 형태, 그노몬의 형태, 판(slate)의 형태로써 시작되다가 1916년-1918년 사이 페라라시기에 작업했던 실내 시리즈 작업에서는 캔버스의 변형 형태로써 나타난다. 그리고 이런 기하학적 요소들이 주는 정서적 느낌을 다음과 같이 언급했다.

무한함에 의해 이끌리는 각도들과 선들의 무서운 양상을  
알지 못하는 사람들이며, (...) 우리는 형이상학적 알파벳  
의 기호들을 알고 있으며, 우리는 주랑아래서, 길모퉁이에  
서 혹은 방 안에서, 테이블의 표면에서, 상자의 양 측면에  
서 어떠한 기쁨들과 고통들이 간혀있는지를 알고 있다.  
(...) <sup>318)</sup>

317) Far(1968). pp.8-9

318) De Chirico, Giorgio, 'Sur L'art Métaphysique', *Les Réalisme 1919-1939*, Centre

이와 같은 각도를 만들어내는 기하학적 형상으로는 보다 높은 현실의 상징이라고 보는 삼각형의 예를 든다. 삼각형은 두려움의 인상을 자주 일으키면서 데 키리코에게는 직각의 형태로 나타나 항상 그의 정신을 떠나지 않고 그의 회화적 구성물에서 나타난다. 이 점에 대한 바이닝거의 제안을 자세히 볼 수가 있다.

사람들은 기하학적인 형태에서 더 높은 실재에 대한 많은 상징들을 감지해왔다. (.....) 예를 들어 삼각형은 여러 시대를 걸쳐 사용되어 왔으며 여전히 오늘날에도 신지학의 교조에서 마술적이거나 신비적인 상징으로써 사용하며 이러한 전통을 모르는 관찰자에게서조차 거의 두려움에 가까운 편하지 못한 인상을 종종 불러일으킨다.<sup>319)</sup>

1915년에 제작된 <삼각형 캔버스가 있는 아틀리에>(도 29)는 데 키리코 자신이 삼각형에 대해 갖는 심리적 효과를 드로잉으로 보여주고 있다. 그리고 이러한 생각은 구체적으로 <형이상학적 구성>(도 30), <출발의 우수>(도 31), <정치학>(도 32), <작은 건물이 있는 형이상학적 실내>(도 33)의 유형으로 제작된 일군의 작품들 속에서 실체화되었다.

이러한 유형의 작품들에서 데 키리코는 두 가지의 실험을 진행하고 있는 것으로 보여지는데, 한 가지는 입체주의적 탈구성의 영향과 미래주의의 역동성의 영향이다. 입체주의의 영향으로 자, 사각형들, 액자 틀의 모서리들을 포함한 설계도구와 지도, 비스켓 등의 다른 오브제들이 마치 비계를 쌓아올리듯이 올려진 형태와 콜라주 기법의 모방,

---

Georges Pompidou, p.82

319) Weininger(trans. S. Burns)(2001). p.82

평면적인 넓은 색면의 배치 등은 분석적 입체주의와 종합적 입체주의의 기법을 데 키리코 자신의 방법으로 해석해서 작업하고 있는 것이다. 그러나 특이한 것은 형식적이고 기하학적인 원근법체계가 갖는 구성요소들, 즉 점, 선, 각도 등을 응용하여 사다리꼴, 마름모꼴, 삼각형이라는 구체적인 기하학적 요소로 변형시켜서 자신의 구성에 맞게 형태를 만들어낸 것이었다.

한편으로는 <복음의 정물 II>(도 25), <현자의 반역>(도 26), <후회>(도 27), <밤의 마법>(도 28)에서 볼 수 있듯이, 데 키리코의 조용한 분위기의 화면과는 달리, 예각의 사다리꼴이나 마름모꼴의 형태들의 경사가 만들어내는 깊이감, 속도감을 추상적 요소로 활용해서 역동적인 화면을 구성하고 있다. 이것은 원근법적 공간이 만들어내었던 증폭 운동성의 효과를 추상적으로 과장시켜놓은 것이며, 화면의 공간을 순수 화면공간으로 다루고 있는 것이다. 이런 점에서 데 키리코와 미래주의의 연관성을 살펴볼 수가 있다.

마리안느 마틴은 데 키리코가 피렌체에 거주할 당시 이미 미래주의 사상과 작품이 갖는 미학적 쟁점들을 알고 있었으며, 특히 아폴리네르의 모임에 참석하면서 더 잘 알 수 있게 되었다고 한다. 1912년 파리에 있는 베른하임 존느(Bernheim Jeune)화장에서 열렸던 무질서하고 소란한 미래주의 전시회를 방문했었으며, 데 키리코 자신도 1974년에 행해진 예술가의 대답에서 마리네티와 특히 붓치오니를 존경한다고 고백했다. 320)

1912년 2월 파리에서 가졌던 미래주의의 전시회는 그들이 처음으로 국제적인 행사를 개최한 것이다. 그리고 그 전시 카탈로그에 붓치오니는 회화창작에 있어 새로운 자각을 보이는 이론적 글들을 수록했는데, 이 글에서 그는 미래파 회화가 구축해야 할 <역동적 감성>의

---

320) Martin(1978). p.346

조형 형식에 대해 처음으로 언급을 하고 있다. <선의 힘>, <화면이라는 전장>이라는 표현으로 소재를 공간 속으로 연장시키면서 전체 분위기의 중심에서 형태의 상호작용이 벌어지는 <화면의 상호침투>의 원리들을 설명하고 있다. 그리고 미래파 회화는 장차 ‘형태를 결정하는 양감과 화면의 구상적 선명성이 아니라 추상적 재구성’을 제시하게 되리라고 예견하고 있다. 아폴리네르는 이 미래주의 전시회가 파리 예술계에 하나의 충격으로서 받아들여졌음을 인정했다. 그리고 미래파들은 현대성의 주제를 다루지 않는 입체파에 대해 비판을 하면서 동시대의 정신적 차원을 흡수하고 ‘역동주의’라는 이념<sup>321)</sup>을 선택할 것을 요구했다. 이 역동주의는 공간의 파열과 응집의 구조화에 의해 구체적인 모습으로 드러났으며, 힘에 넘치는 생기가 도시적 장식의 구성 형태들을 교착상태로부터 풀어헤쳤다. 그와 동시에 도시의 살아 움직이고 있는 형태, 색채, 빛, 냄새, 소음 등을 포착하려는 목적에서 사용한 <대위법>의 원리는 공간의 감각적 구성 요소들에서 최대한의 긴장을 끌어낸다. 이 같은 감각적 경험의 통합개념은 도상적 주제에서도 나타났다. 에너지가 상호 교류하는 통로로서 열려있는 창, 서로 상반되는 두 세계의 병치, 자기 집이라는 평온한 공간과 현대화되고 있는 새로운 현실들이 표출되는 도시 공간과의 대조 등이 회전운동의 형태라든가, 다소 변형된 나선 형태나 원근법이 함축된 화면으로 나타났다.<sup>322)</sup>

1912년 이전에도 데 키리코는 미래주의의 미학적 개념을 알고 있었지만, 미래주의가 주장하던 적극적 행동주의적 실용주의나 사회적 혹은 정치적 군국주의의 이념에는 동조할 수 없었으며, 그들의 지나친 지적 테러리즘과 소동과 같은 예술적 표현들에는 거리를 두었다.<sup>323)</sup>

321) 1912년에서 1913년 사이에 회화 역동주의에서 조형적 역동주의의 이념으로 넘어가면서, 1913년 8월 Lacerba에서 붓치오니는 <조형적 역동주의>를 처음으로 사용했다.

322) Lista, Giovanni(정진국 역)(1988). pp.20-22

323) -----(1983). pp.18-19

그러나 1916년에 와서<sup>324)</sup> 제작된 일련의 빠른 템포의 구성은 마치 붓치오니가 예견한 추상적 ‘역동주의’를 보는 것 같다. 붓치오니는 움직임의 지엽적 효과보다는 주제의 내면적 리듬을 환기시키는 그림에 관심을 가졌으며, 그런 움직임을 ‘상대적 운동’과 ‘절대적 운동’으로 나누고, 물체의 생명력을 포착하기 위해서 베르그송의 이론에서 직관의 힘이라는 사상을 빌려온다.<sup>325)</sup>

베르그송의 철학은 이 우주의 모든 것, 인간의 모든 것을 끊임없이 흐르고 변하는 생성 자체임을 밝히기 위한 과정이라고 보는 것으로 헤라클레이토스의 생성철학에 기원을 두고 있다. 베르그송의 『사유와 운동자』에서 “예술은 형체로 나타난 형이상학이고, 형이상학은 예술에 관한 반성이며 심오한 철학자와 위대한 예술가를 만드는 것은 다양하게 이용된 동일한 직관”이라고 한 것은, 베르그송에게 니체의 사상이 반항되고 있음을 알 수 있게 하는 부분이다. 그의 형이상학은 정신의 흐름을 타고 있으므로, 그 형이상학이 겨냥하는 진리는 밖에서 위치에 따라 달라지는 상대성을 벗어난 절대적인 것이요, 비록 변화하지만 하나의 흐름이 흐르기에 거기에는 추상적 개념들의 ‘병렬’이 없고 생생한 현실의 살아있는 경험의 연속만이 있을 뿐이다. 그런 형이상학은 유한한 관점들의 정리가 아니고 무한에서 무한으로 흐르는 정신의 진리를 찾는다. 이런 점은 니체의 관점주의가 갖는 한계를 극복하고자 하는 것이다. 이런 형이상학은 직관의 방법으로 다가갈 수 있으며, 직관은 대상의 유일하고 표현할 수 없는 것과 일체가 되기 위하여 대상의 내부로 옮겨지는 공감이다.<sup>326)</sup>

즉 직관이 인도하는 것은 생명의 내부이며 이것이 구체적으로 나타

324) 1915년 이탈리아로 돌아와서는 거의 작품을 제작하지 못했다.

325) Lista, Giovanni(정진국 역)(1988). p.15

326) 김형호, *베르그송의 철학*, 민음사, 서울, 1990. pp.13-14, p.205

나는 것은 예술적 직관의 형태이다. 이러한 예술가의 눈은 ‘공간화된 물질의 표상’을 통해 구체적으로 정신을 설명하게 된다. 이것은 마치 데 키리코의 빠른 구성의 화면에서 ‘공간화된 물질의 표상’을 통해 정신의 움직임과 생성을 표현하고 있는 것 같다. 베르그송은 운동을 말하는 자는 가능한 방향 잡기의 다양성, 즉 비결정을 일으켜세우는 선택의 필연성과 선택의 자유를 통해 적응의 방향을 잡아주는 의식에 대해 언급하고 있다.<sup>327)</sup>

이와 같은 개념은 방향성이 기본이 되어있는 원근법의 기울기를 변형한 기하학적 형상을 통해 다양한 방향을 잡아서 통해 비결정적 형태를 취하는 구성으로 나타났으며, 그는 형이상학적 실내의 구성기간에 이 개념을 실험하고 있었을런지도 모른다.

형이상학 학파는 1917년에 결성되었지만<sup>328)</sup>, 소수의 인원으로 단기간 지속되다가 소멸되어버린 그룹이었다. 그 멤버들은 자신들의 작품을 ‘형이상학적’이라고 명명했지만, 실제로는 애매하고 일반적인 요소들을 초월하는 공통된 개념을 확립하지 못했다. 그 뿐만 아니라 그들은 계획적이고 동질적인 운동을 전개하지도 않았으며 통일된 양식을 정립하지도 못했다. 그 중에서도 카라는 이탈리아의 형식적인 고대의 감수성이 짙어든 ‘신조토주의’ 양식의 형상들을 잘 구성하고 조직된 원근법의 장방형 공간적 틀 속에 가두어 놓는 것으로 대상들의 불가사의한 출현으로 야기된 낭만주의적인 감정을 표현하였다. 모란디의 경우는 반문화적 경향을 강조하면서, 극단적인 형식적 엄격함, 규칙과 새로운 원근법의 심원함의 기호 속에 아이러니와 익살스런 미묘한 매력을 드러내었다.<sup>329)</sup> 그러나 그들은 데 키리코의 형이상학 회화 속에 담겨

327) 김형효(1990). p.17

328) 서론의 연구 목적의 각주 7번을 참조할 것.

329) Briganti, Giuliano, 'I Metafisici', *La Pittura Metafisica*, Stamperia di Venezia, Venezia, 1979. pp.13-14

진 다 시점 원근법의 비밀은 깨닫지 못하고 피상적인 모방과 응용에만 열중하였다. 특히 카를로 카라는 데 키리코의 그림을 자신의 것으로 패러디하여 좀 더 기하학적인 형상으로 단순화시켰다. 예를 들어 1918년에 제작된 데 키리코의 <불안한 뮤즈들>(도 34-D)이 카를로 카라에 와서는 <형이상학적 뮤즈>(도 81)로 패러디되면서 카라의 테니스를 치는 뮤즈는 원근법적인 실내 속에 여러 데 키리코적인 사물들과 함께 놓여져 있다.

그러나 데 키리코는 실내의 구성 시리즈가 계속 진행되면서 1919년 이후에 전개된 고전적인 경향의 특징들, 즉 물감이 갖는 질감의 효과와 자연주의적 기법이 함께 혼재하게 하였다. 특별히 이 시기에 주목할 만한 구성의 변화가 있다면, 초기 1914년까지의 그림에서 나타나는 인물상들은 대부분의 경우 뒷모습이나 옆모습으로 보이도록 그려져 인물이 갖고 있는 익명성을 느끼게 하지만, 1918년 이후에 나타난 인물들은 위버 마리오네트(über marionette)가 되어 화면 전면을 거의 차지하는 이콘(icon)과 같은 형상이거나 배우와 같이 독단적으로 조명을 받는 것 같다는 점이다.

지금까지 원근법 체계의 변형과 활용을 통해 초기 형이상학 회화의 시기를 나누어보았다. 이 원근법은 1920년 직전부터 그림의 틀과 장면의 중심 그리고 공간의 중심이 일치하는 구성이 제작되기 시작했다. 하지만 이 때부터의 그림들은 초기 형이상학 회화와 비슷하게 조화와 대칭이 완벽하고 안정감이 있는 구성은 아닐지라도, 형이상학 회화가 갖는 다 시점 원근법의 특징은 사라졌다.

#### D. 니체의 관점주의에 의한 ‘다 시점 원근법’의 재해석

니체는 개념이라는 것이 어떤 은유의 잔재에 지나지 않는 것으로,

마치 어떤 사물을 보고 시신경이 자극을 받아 이미지들에서 말이 되고, 그 다음에 개념으로 전환된다고 하였다. 이것을 역으로 말하게 되면 은유라는 것은 먼저 보여진 어떤 사물이 신경 자극에 의해 이미지들 또는 예술적으로 표현된 환상으로 만들어지고, 다음에 그 이미지나 환상 속에서 개념이 만들어진다. 그리고 그 개념으로부터 파생된 것이 은유이다.

이 개념의 형성 과정은 데 키리코의 다 시점 원근법이 어떻게 나왔는지를 알게 해준다. 즉 원근법(**perspective**)이 어떻게 관점(**point of view**)으로 전환되고 다시 개념이 된 관점(**point of view**)은 이미지들로 은유화의 과정을 거쳐 예술적으로 원근법(**perspective**)이라는 시각적 원근법으로 환원이 되는지를 알 수 있게 한다.

그렇다면, 이런 전환 과정에서 처음의 시각적 원근법 체계가 철학적 개념으로 치환되어 생겨난 시각적 원근법 체계는 처음의 원근법과 같은 의미를 갖게 될 것인가라는 의문이 생긴다. 다시 말해 철학적인 영역에서 관점으로 그 의미가 사용되었던 perspective가 역으로 다시 회화의 원근법 해석에 적용된 perspective와 본래 그 관점이라는 개념이 나오게 되었던 르네상스의 원근법이 같은 의미를 가질 것인가에 대한 질문을 품게 된다.

데 키리코의 반전은 시각적 원근법을 역전시킨 개념인 관점을 다시 역전시키는 과정, 즉 은유 혹은 이미지에 의해서 개념으로 바뀐 관점을 다시 은유 혹은 이미지, 즉 시각적 원근법으로 되돌려 놓는 과정의 반전이다. 그리고 니체의 역전은 르네상스 원근법의 도식화된 체계의 질서로부터 사회적 질서 개념이 만들어지고, 그 개념으로부터 인간이 사유 주체가 되어 세계의 중심에 서서 그의 대자으로써 세계를 객체가 만들었던 것, 간략히 말해 존재와 인식의 이원론적인 전통 형이상학을 만들어내는 개념을 니체가 그것이 시작되었던 영상으로 되돌아가

도록 가치전환시키는 것이 니체의 역전이다. 그러므로써 이 니체의 ‘도식’이나 ‘관점’(perspective)이라는 개념이 원근법이라는 이미지로 다시 역전이 된다는 것이다. 그러나 이 바뀌진 원근법은 진리의 허구적 체계와 동일시되는 일점 소실점 체계의 이미지가 더 이상 아니라, 화면 공간 위에 복잡한 개념의 형이상학 회화를 만들어주는 다 시점 원근법이 되는 것이다. 그리고 그 원근법은 데 키리코의 관점에 따라 다시 해석이 가해진 원근법이 되는 것이다.

원근법(Perspective)이 관점(point-of-view)가 되고 다시 역전된 개념으로 형성된 관점들(perspectives)의 또 다른 은유로써 ‘눈’이 있다. 니체는 진리와 관점, 그리고 눈의 관계를 이렇게 표현한다.

많은 종류들의 눈들이 있다. 스피크스조차 눈들을 가지고 있다 - 따라서 많은 종류들의 <진리들>이 있으며, 따라서 진리란 없다.

(There are many kinds of eyes. Even the sphinx has eyes - and consequently there are many kinds of "truths", and consequently there is no truth.)<sup>330)</sup>

눈이 은유하는 바는 인식하는 행위도 되고, 인식하는/보는 감각기관이 되기도 하며, 또한 그 눈을 가지고 보고 인식하고 관찰하는 주체의 입각점(standpoint)이 되기도 한다. 위에 제시된 니체의 글 속에서 많은 눈들이 있다는 의미는, 만약 그 눈이 관점으로 해석이 된다면, 진리라는 개념이 많은 관점으로 해석될 수 있기에 하나의 진리도 없는 것과 마찬가지로 되는 것이다. 그러나 만약 그 눈이 보는 주체의 위치라고 해석한다면, 하나의 대상을 보는데, 많은 주체들이 그들의 눈, 즉 그

330) Nietzsche(trans. Walter Kaufmann), *The Will to Power*, A Vintage Giant, Vintage Books, New York, 1968. p.291

보는 주체들의 수만큼의 눈들을 가지고 보기 때문에, 그 대상은 하나의 의미로만 해석될 수 없고, 그것을 보는 눈의 수만큼 해석되는 것이다. 니체의 『도덕의 계보』에서 “우리가 하나의 사물을 관찰하기 위해 더 많은 눈들, 다른 눈들을 사용할 수 있으면 있을수록 이 사물에 대한 우리의 개념, 우리의 객관성은 더욱 더 완전해질 것이다.” 즉 하나의 주체에 의한 해석보다는 많은 주체에 의한 해석이 더 객관적인 개념에 이를 수 있다는 말이다.

같은 글 속에서 니체는 주체와 객체 사이의 대립이나 자아의 개념을 부정하고 있으며, 『힘에의 의지』 (490)에서 그는 주체가 다수라는 가설을 내세우면서 동시에 인식의 다수성에 관해 이야기 한다. 이런 점에서 니체는 “자아”라는 존재가 단 하나만 있어서, 이것의 모델에 따라 우리가 모든 존재를 만들고 이해한다.”는 것에 반론을 제기한다. 그리고 “우리의 자아에 대한 어떤 원근법적 환상(perspective illusion)이 하나의 수평선 속으로 빠져가는 것처럼, 자아라는 개념은 마치 모든 것을 눈 속으로 가둬버리게 하여 만드는 것 같은 통일”이라고 한다. 그러나 “육체를 길잡이로 삼으면 엄청난 다양성이 드러나며, 모든 것이 생성하는 것이라고 가정한다면, 그 때 인식은 존재를 믿는 것에 기초해서만 가능하다”고 할 수 있다.<sup>331)</sup> 다시 말해 니체는 주체에 관해 두 가지 견해를 말하고 있다. 하나의 견해는 단 하나의 자아라는 존재, 즉 마치 일점 소실점 체계의 원근법 속에 갇힌 하나의 주체처럼 만드는 것이다. 또 다른 견해는 시각 행위 안에서 일어나고 있는 일종의 원근법을 인식의 원인으로 만드는 <sup>332)</sup>, 전통적인 형이상학적 견해에 대해, 주체의 다수성을 주장하는 것이다. 이것은 관점주의 형식으로서

331) Nietzsche(trans. W. Kaufmann), 권력에의 의지, no.518, 519. p.281, p.282

332) "To make a kind of perspective in seeing the cause of seeing", 『힘에의 의지』 no. 548

의 수(Number as perspective form), 즉 다수의 주체를 이야기하고 있는 것이다. 이것은 인식의 근거로 육체의 존재를 믿는 것에서 시작한다. 즉 메를로 폰티가 말하는 <신체적 주체>가 된다. 그렇다면 니체가 다수의 주체 개념을 통해 무엇을 말하고자 하는 것인가.

관점주의의 원칙은 존재의 다의성과 자극을 주는 수수께끼를 복원하고자 하는 것이다. 니체의 니힐리즘은 세계의 수수께끼적 성격을 복원하고 이 수수께끼를 대면하게 해서 다양한 관점을 엮을 수 있게 한다. 그가 요구하는 관점의 다양성은 세계를 가능한 한 많은 눈으로 보면서 사람들의 인식 속에서 시각이나 감정적인 해석이 얼마나 다양한 해석을 지니고 있는지를 보여주는 것이다. 그러나 각 개인이 타고난 제한된 관점적 시야를 수용하면서 객관성을 얻고자 한다면, 그것은 ‘모든 것을 다 볼 수 있는 것’에 대한 요구로서 해석적 이상의 형태로만 유지된다. 단지 관점적으로 보는 것만 있고 관점적으로 아는 것만이 있게 된다.<sup>333)</sup> 이 점은 관점주의가 지니는 한계인 것이다.

의미란 사물을 해석할 때 받아들이는 가치들 중 하나이다. 이처럼 모든 의미가 상대적이고 관점적이라면, 해석이란 창조력으로서 힘에의 의지의 선언과 마찬가지로 된다. 그러나 관점들은 세계를 다룰 수 있게 해주는 것이고, 일단 수용된 관점은 삶의 보존을 위해 필요한 것으로 여겨진다. 만약 여러 관점들의 상대성으로 인해 제각각의 관점적 시야를 수용하면서 <모든 것을 다 볼 수 있는 것>을 요구한다면 단지 부분적으로만 해석하고, 보고, 인식하게 될 뿐이다. 따라서 자기 자신의 엄청난 관점의 다양성으로 인해 영원히 조각날 수 있는 위협에 있는 자로서, <디오니소스>는 오히려 이 다의성과 모순을 삶을 증강시키는 힘으로 긍정하려고 하며, 이 다양성에 대한 지배를 통해 전체성으로 돌아오려고 한다.

---

333) Schrift(1997). p.280, p.285

이와 같이 니체의 관점주의로부터 나온 주체의 다수성이나 관점의 다양성이라는 견해를 갖고 접근할 때, 데 키리코의 다 시점 원근법을 어떻게 해석해야 하느냐는 실천적 문제에 봉착하게 된다. 그림을 그린다는 양상에서 가장 중심적인 것은 회화 공간을 구성하는 것이다. 그러나 원근법적 구성으로 만들어진 그림의 공간은 단순히 기하학적 구성으로 이루어진 추상적 문제가 아니라 사회적 맥락 속에서 관점을 밝히는 방법을 제공하고 있다. 이 점은 스미스가 주장하는 것으로, 예술가(관찰자)가 그의 위치를 정하는 것, 즉 “입장을 취하는 것”이라는 윤리적 입장에서 원근법을 연구해야 한다는 것이다. 하지만 바로 이 점에서 일점 소실점 체계로 중앙 집중화된 구성과 두 개의 소실점을 가진 비대칭적 구성은 예술가/관찰자-그리고 주체-의 위치를 정하는 것에서 서로 다를 수밖에 없다.

일점 소실점 체계로 본다면, 눈(eye)은 원근법 투사의 중심에 위치하고 있으며, 그 투사의 중심은 관찰자의 서 있는 지점(standing point)이다. 그런데 일점 소실점 체계로 투사된 원근법이 만든 그림은 standing point로부터 180도 시야로 제한이 된다. 왜냐하면 원근법 형성은 창문 뒤에 있는 대상만이 화면위에 투사되어질 수 있기 때문이다. 즉 르네상스 원근법으로 그려진 그림은 마치 창문을 통해 보여지는 것처럼 보이는 어떤 대상도 방의 공간 안에서 튀어나올 것 같지가 않다는 것이다.

또 다른 중요한 의미 중 하나가 관찰자의 시점이 그림의 공간 구조 속에 들어 왔다는 것이다. 즉 선 원근법에서 투사의 중심점이 되는 소실점은 형상이 ‘구성되는’ 장소이자, 그 형상을 창조할 때 화가의 시선이 놓이는 지점이며, 또한 그 형상이 그 곳으로부터 ‘관찰되도록’ 설정된 지점이다. 이 곳이 바로 관찰자의 시선이 놓여지는 지점이다. 원근법 회화는 관찰자가 어디에 서서 보아야 할 지를 지시하고 있다.<sup>334)</sup>

따라서 일점 소실점 체계의 선 원근법일 경우는 관찰자가 서 있는 실제 공간과 화면의 가상공간이 서로 연결될 수 있다.

이것을 역으로 사용하면, 화가가 어떤 시점에서 그림을 그리느냐에 따라서 관찰자의 <standing point>를 조절할 수 있다는 말이 된다. 큐보비는 우리가 투시의 중심점 이외에 다른 위치에서 원근법적 형상을 바라볼 경우, 우리의 정신은 자동적으로 조정되어 마치 중심점에서서 보는 것처럼 형상을 보게 된다고 한다. 즉 우리의 정신은 실제 눈으로부터 분리되어 독립된 공간 속에서 마음대로 활동할 수 있는 가상의 눈을 갖고 있는 것이다.<sup>335)</sup>

데 키리코는 일점 소실점 원근법에서 화가가 관찰자의 시점을 조절할 수 있었던 <권력>을 다 시점 원근법의 구성 속에서 내려놓는다. 그리고 다시 관찰자의 입장이 되어 서있을 때는 자신이 어디에 서 있어야하는지도 모르고, 화가의 시선과 관점, 그리고 그 의도가 무엇인지도 헤아릴 수가 없게 된다. 즉 관찰자는 그 다 시점 체계의 원근법으로 그려진 그림을 자신의 통제 안에서 통일시킬 수가 없는 것이다. 그리고 시야의 공간도 180도를 넘어서버려 눈이 모든 것을 장악할 수가 없다. 이 점은 니체가 다양한 관점으로 세계를 가능한 한 많은 눈으로 보면서 사람들의 인식 속에 다양한 해석이 있음을 보여주는 과정에서 만들어진 관점주의의 한계가 바로 그림 속에서는 혼란스런 시점의 나열로 형상화되어진 것이다.

원근법 회화가 관찰자의 서 있는 지점과 보아야할 지점을 지시한다면, 일점 소실점 체계의 선 원근법일 경우는 관찰자가 서 있는 지점은 그 원근법의 소실점/초점에 맞춰질 것이며, 실제 공간과 화면의 가상공간이 서로 연결되어진다. 그러나 만약 다 시점 체계라면 그 관찰

334) Bertheim, Margaret(박인찬 역), 공간의 역사, 생각의 나무, 서울, 2000. pp.148-149

335) -----, p.152

자가 서 있어야하는 지점이 애매하다. 일점 소실점 체계의 특징을 역으로 이용한다면, 화가는 어떤 시점 서 있도록 관찰자의 서 있는 지점(standing point)을 조절할 수 있다는 말이 된다. 데 키리코는 이러한 니체의 관점주의가 형상화될 때 갖는 한계를 해결하기 위해 화면 안에 관찰자의 서있는 지점을 조절할 수 있는 장치를 마련한다.

중앙 투시도체계는 편리한 기하학적 도형의 허구이다. 이 원근법의 분명한 기능은 공간 재현을 합리화하고 깊이의 환영을 주는 것에 더하여, 관찰자의 눈(eye)을 화면 안에 있는 주요 인물과 행동으로 끌고 가는 수단을 제공한다.<sup>336)</sup> 또한 이 원근법의 초점은 관객의 눈을 어떤 체계의 관점으로 이끌어가는 역할을 하기도 하는데, 즉 서술적 관점으로, 환영적 관점으로, 구조적 관점으로, 그리고 암시와 의미를 숨기기 위한 새로운 code를 주는 관점으로 끌고 가기도 한다.

이렇게 관찰자의 눈을 화면으로 유인하는 소실점의 기능과 유사한 장치가 데 키리코의 화면 속에 내재되어있다. 초기 형이상학 회화에 나타난 율리시즈 유형의 인물이 등장하는 그림들과 뒷모습의 조각상들이 있는 그림들, 즉 <신탁의 수수께끼>(도 9-A), <가을 오후의 수수께끼>(도 9-C), <가을의 명상>(도 14-B), <도착>(도 14-D), <아름다운 날의 우수>(도 14-E), <커다란 탑>(도 13-R), <하루의 수수께끼 I>(도 13-T), <하루의 수수께끼 II>(도 13-U), <귀환의 기쁨>(도 16-D), <학자의 평온함>(도 16-E), <시인과 철학자>(도 82-B), <예언자>(도 82-A)에서 나타나는 인물형상은 그림과 관객사이의 중재자로서 등을 보이거나 실루엣을 보이면서 나타나고 있다.

이와 같은 중재자의 형상은 영혼 상태의 재현을 원하는 독일 낭만주의 회화 안에서는 자주 나타나는 인물이다. 예컨대 프리드리히(Friedrich)(1774-1840)의 <창문 앞에 서 있는 여인>(도 48)과 <안개

---

336) Kubovy(1986). p.2

바다 위에 서있는 방랑자>(도 49)에 나타난 뒷모습의 인물이 데 키리코의 율리시즈 유형의 인물이나 뒷모습의 조각상과 같은 역할을 한다. 원근법의 초점은 관찰자의 눈을 그 인물로 이끌어가고 관찰자는 그 형상들을 통해 자신의 자리를 발견하게 된다. 그리고 그가 ‘세계의 모습이 그 자신에게 드러나는 것처럼 경험하기 위해, 그리고 그 자신과 자연 속에 붙잡힌 것으로 느끼기 위해, 그는 그림 속에서 그 자신의 존재의 본질적인 기능이 바라보는 것이라는 것을 알아야만 한다.’<sup>337)</sup> 즉 관찰자의 본질적인 기능은 바라보는 것이다.

이렇게 화면 공간으로 들어가는 관찰자/주체의 시점은 기하학적 차원을 통해 우리의 주체가 어떻게 시각의 영역에 사로잡혀 그것에 의해 조종되는지를 살펴볼 수가 있다. 그 형상들을 의도적으로 등을 보이고 있는 실루엣의 모습으로 화면의 중심이나 전경에 놓아둠으로써 보는 사람인 우리의 시선을 붙잡아두는 함정이 된다. 간단히 말해 그것은 주체인 우리가 문자 그대로 그림 속으로 불러 들어가서 그 그림 속에 붙잡혀있다는 점을 보여주는 것이다. 즉 관찰자의 시각은 데 키리코에 의해 조정되어 화가의 시각 영역에 사로잡히는 것이다. 라캉의 말로 보자면, 관찰자는 원근법이 포착되는 기하학적인 점에 위치한 그런 점 위의 존재가 아니라 관찰자의 눈 깊은 곳에서 그림이 채색이 된다는 말이다. 그러므로 그림은 관찰자의 눈 속에 있다. 따라서 실제로 관찰자는 그 그림 속에 존재하지 않는 것이다.

그렇다면 데 키리코의 그림 안에서 주체는 누구일까? 관찰자가 여전히 주체로써 보이고 있는가? 데 키리코는 이미 단일한 주체 개념을 해체시키는 니체의 관점주의를 자신의 초텍스트의 역할로 받아들이고 있기 때문에, 더 이상 존재의 척도, 만물의 척도가 되며, 모든 진리의 근거가 되는 단 하나의 주체 개념을 표상해내지는 않는다. 그렇다

---

337) Galbiati(1983). pp.55-57

면 각 초점마다 하나의 주체가 있다고 가정해서, 데 키리코의 화면에 다수의 주체가 있음을 표현하는 것일까라는 질문을 던질 수 있게 된다. 그러나 본 논문이 주장하는 바는 데 키리코 화면 내에 다수의 주체성이 있다거나, 한 주체의 시점이 전 화면을 통제하고 통일시키는 단일한 주체가 있음을 표현하는 것이 아니라, 여러 관점들을 통일시키는 힘에 의지로서의 주체가 있음을 보여주고자 한다.

한편, 니체에게 주체는 힘에의 의지로 파악되며, 사유는 우리가 사태를 지칭하고 질서 잡으며 사용하기 쉽게 만드는 수단이 된다. 또한 그에게 있어 인간은 **분명한 사실**로서 충동과 열정을 가진 육체라는 의미의 주체이다. “표상된 것 자체는 인간의 소산이며, 모든 종류의 어떠한 형성과 조형도 (.....) 권력에의 무조건적인 의지로서 세계에게 권력이 부여되기 위한 조건들인 모든 관점들을 무조건적으로 지배하는 주인으로서의 인간의 소산이며 소유이다.” 따라서 “단 하나의 주체라는 가정은 아마도 쓸데없다. 다수의 주체들을 가정하는 것이 더 나을 것 같다. 그 다수의 주체들의 상호작용과 투쟁이 일반적으로 우리의 사고와 의식의 토대는 아닌가? (.....)

나의 가정: 다수성으로써의 주체 (.....).”<sup>338)</sup>

그러나 니체는 하나의 절대적 주체를 의미하는 데카르트의 ego cogito, ergo sum의 명제를 일종의 가설로 취급하면서, 데카르트가 이 명제를 수용한 것은 그것이 그에게 가장 많은 힘과 안전한 느낌을 주었기 때문이라고 심리학적인 측면에서 해석한다. 니체의 주체는 자아가 아니라, <육체>이며 모든 표상작용과 의식의 영역은 충동의 영역으로 옮겨 힘에의 의지의 생리학으로부터 사유한다.<sup>339)</sup> 그리하여 우리의 욕구와 충동이 세계를 해석하는 것으로 보면서 “여하한 충동도 일

338) Heidegger(박찬국 역)(2000). pp.274-275

339) -----, p.272

종의 지배욕이며, 어느 것이나 자신의 관점(perspective)을 가지고 있다. 이 스스로의 관점은 다른 모든 충동들에게 하나의 기준으로써 강제로 수용하도록 한다.” 하지만 “세계는 달리 해석될 수도 있는 것이며, (.....) 도리어 무수한 의미를 가지고 있다.” 『권력에의 의지』, no.481) 라고 하였다.

니체는 관점주의에서 나온 주체는 다수일 수 있지만, 한편으로는 육체가 자신의 욕구와 충동으로 세계를 해석하는 주체가 되어 힘에의 의지로써 다른 관점들을 지배하고자 한다. 육체, 즉 실체화된 형상으로서 표현될 수 있는 주체가 데 키리코의 그림 속에서 관찰자의 시선과 동일시되며 화면의 여러 시점/관점들을 힘에의 의지로써 지배하고자 한다. 그 의지는 울리시즈 유형의 인물일 수도 있고, 조각상일 수도 있으며, 탑이나 굴뚝일 수도 있다. 그들은 힘의 상승적 효과를 갖고 강력한 의지로써 화면을 통일하려 한다.

1914년에 와서 <등을 보이던 인물들>이 관찰자를 향해 얼굴을 마주보도록 돌리면서, 관찰자는 그가 서 있는 지점과 화면 안에 있는 인물 사이의 스크린에서 마주치게 된다. 그와 같은 예들은 <기욤 아폴리네르의 초상화>(도 107), <사랑의 노래>(도 106), <아이의 뇌>(도 72), <듀오>, <유령의 환상>(도 74), <위대한 형이상학자>(도 34-A), <헥토르와 마케>(도 34-B), <트로바토레>(도 34-C), <불안한 뮤즈들>(도 34-D), 그리고 도판 34에 나오는 마리오네트의 인물들에서 볼 수가 있다. 이 예술에서 보건데 관찰자는 그림에 나타난 그들을 바라보지만, 동시에 그들도 화면 저 편에서 우리를 바라보고 있다. 이 시기는 열린 공간 구성의 시기가 실외/실내의 복합구성으로 전환되던 시기와 일치한다. 즉 이런 형태와 구조의 변화는 데 키리코에게 인식의 변화가 일어났음을 보여주는 것이다. 그렇다면, 인식의 활동자인 주체의 개념에도 변화가 있을 것이다.

데 키리코는 《발로리 플라스티치》(1918년 11월)에 발표된 글 속에서 <눈>과 <응시>에 관한 이야기를 하고 있다.

사람은 모든 곳에서 <눈>을 발견해야만 한다. 이것이 내가 갈등 의 폭발이 일어나기 전 파리에 있을 때, 이미 생각해 보았던 방식이다. 내 주위에는 온통 현대 화가들의 국제적인 집단이 너무나 많이 사용해온 공식들과 결실 없는 체계들을 갖고 어리석게 끔끽거리고 있었다. 오직 나만이 캄판느 프리미에 거리에 있는 누추한 아틀리에에서 .....**형이상학 예술의 첫 번째 유령들(demons)**을 흘끗 보았다. 도시 오후의 슬픔이 발산되는 가게 문 뒤에서 앞뒤로 흔들거리고 있는 무시무시한 금색 손톱을 가진 징크색의 커다란 장갑이 보도 판을 향해 뒤집혀진 집게손가락을 갖고서, 새로운 우수의 은밀한 기호들을 나에게 가리켰다. .... 도시의 유령(demon)들이 나를 위해 거리를 열었다. 내가 집으로 돌아왔을 때 다른 예고의 환상이 나를 향해 다가왔다. 천정에서 나는 새로운 12궁을 발견하며 나의 응시(gaze)가 사각형 창문이 있는 방의 맨 끝을 향해 죽도록 필사적으로 달려가는 것을 따라갈 때마다 거리는 신비로 열렸다<sup>340)</sup>

그는 “모든 사물에 있는 영(demon)을 발견해야한다”고 하면서 그 영의 은유적 표현을 ‘눈’이라고 <탐험가 제우스>에서 밝히고 있다. 즉 사물이 갖는 영의 ‘눈’은 바로 우리를 응시하는 objet a이며, 그것은 우리를 하나의 대상으로서 objet a로 만드는 주체가 될 수도 있다. 그러면 우리는 그들의(사물들의) 그림 혹은 대상이 되는 것이다. 바로 이런 점을 데 키리코가 의식을 하고 있었다는 것을 그의 파리 텍스트에서

---

340) Baldacci(1997). p.225

찾을 수 있다.

어느 겨울날의 밝은 오후에 나는 베르사이유 궁전의 안뜰에서 혼자 발견한 것이 있다. 모든 것이 이상하고 의문스러운 눈초리로 나를 바라보았다. 나는 궁전의 모든 각도, 모든 기둥, 모든 창문이 하나의 영혼을 가졌다는 것이 수수께끼라는 것을 그 때 보았다. 나는 심오한 노래처럼 사랑이 없이 비추는 겨울 태양의 차가운 광선 아래서, 밝은 하늘 아래서 움직이지 않고, 내 주위에 놓여 있는 영웅들의 대리석 조각상들을 보았다. 어떤 새가 창문에 걸려있는 새장 안에서 지저귀었다. 그 때 나는 사람들에게 어떤 사물을 창조하도록 충동하는 모든 신비를 경험했다. 그리고 창조물은 창조자보다 훨씬 더 신비스럽게 보였다. 어떤 사물들을 과학적으로 설명하는 것은 쓸데없으며, 아무것도 이루어 내지 못한다. 궁전은 내가 상상했던 대로였다. 나는 이 궁전이 이 방법으로만 꾸며져야만 하지 다른 것으로는 될 수 없다는 예감을 가졌다. 보이지 않는 연결이 사물을 함께 묶었다. 그 순간에 내가 언젠가 이미 이 궁전을 보았던 것으로 .....보였다.<sup>341)</sup>

할 포스트는 “마치 데 키리코가 라캉이 <시각의 영역>에 대해 이론화한 것을 그림으로 그려놓은 것 같다: 모든 것은 모순된 방법 안에서 작용하는 것, 즉 사물들 측에 응시가 있다”고 한다. 다시 말해 “사물들이 나를 바라본다. 그리고 나는 그들을 바라본다.”고 언급하면서, 라캉의 시각 영역이 욕망의 장르로 합치되는 기능 속에서의 응시를 이야기하고 있는 것이다.<sup>342)</sup> 바라보던 어떤 주체의 점이 이제는 보여지는 대

341) De Chirico, 후기 폴 엘루아르에서 나온 원고, DE CHIRICO(1983). p.247

342) Foster, Hal, Complusive Beauty, The MIT Press, Cambridge, 1995. p.65

상이 된 것이다. 여기서 주체 안에는 바라봄과 보여짐의 작용이 동시에 일어나고 있다.

이렇게 교차적으로 바라보는 작용은 중심에 초점(시선과 응시)이 있는 두 개의 시각적 원뿔/피라미드가 마주보는 라캉의 도식뿐만 아니라, 르네상스의 선 원근법이 의미하는 소실점과 시점과의 관계에서도 나타난다. 마틴 제이에 따르면, 르네상스의 선 원근법은 상상된 시각적 원뿔이나 캔버스 위에 그려진 장면 속에 들어있는 중심점(소실점)을 정점으로 가지는 피라미드를 의미할 뿐 아니라, 피라미드 혹은 원뿔을 뒤집어서 보여지는 정점은 관객의 눈이라는 것도 뜻한다. 이 두개의 대칭적인 피라미드 혹은 원뿔 사이에 만나는 면이 바로 알베르티가 투명한 창문이라고 부르던 것이다.<sup>343)</sup> 하지만 또 다른 의미에서 그것은 부르넬레스키가 자신의 실험에서 동원했던 거울과 닮았다. 그것은 소실점과 눈이 일치한다는 것이다. 즉 이것은 주체의 개념을 말하는 것이다.<sup>344)</sup> 중세에서 전혀 실제의 시점은 아니지만, 하나의 장면이 그려질 수 있는 다수의 시점들(multiple vantage points)이 있다는 가정은 르네상스에 와서 하나의, 진지한 눈/eye으로 대체되었다. 존 버거(John Berger)가 “원근법은 외눈(single eye)을 가시세계의 중심으로 만들어서, 모든 것이 눈에게 수렴이 되게 한다. 그리하여 가시적 세계가 마치 우주가 하나님(God)을 위해 배열되어진 것처럼, 관찰자를 위해 배열이 된다”라고 했듯이, 관찰자가 원근법적 시각의 중심에 있다면, 그 지점이 바로 그의 관점(viewpoint)이 되는 것이다. 즉 외눈이면서 깜박거리지도 않는 고정된 눈이라는 의미이다. 더 분명하게 말한다면, 그것은 추상적인 점이 된다. 이 가정은 화가와 관찰자 두 사람의 눈이 소실점과 일치되어, 가시적 세계

---

343) Jay, Martin, *Downcast Eyes*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1994. pp.53-54

344) 주은우(1998). p.121

를 배열하는 중심이 된다. 또한 이 지점은 그려진 장면의 주제를 전체적으로 파악하는 이상적인 지점, 즉 standpoint가 된다.

이렇듯 두 개의 피라미드가 마주보는 시각의 영역에 관한 또 다른 입장은 라캉의 응시에 관한 이론에서 볼 수가 있다. 그의 시각 피라미드들에서 한 피라미드의 중심에는 관찰자의 눈이 위치한 지점이 있다. 즉 세계의 중심에 있는 주체의 지점이다. 반면, 그 맞은편에 있는 시각 피라미드의 중심은 응시의 지점이다. 따라서 ‘주체’는 응시의 지점에서는 보여지는 대상의 위치이므로, 점점 그 ‘중심화된 주체’는 해체되어가고 있는 것이다. 그러나 그럼에도 불구하고 중심으로서의 주체라는 입장은 여전히 전하다. 이 때문에, 노만 브라이슨(Norman Bryson)은 라캉의 응시는 개념적 폐쇄 상태에 있다고 한다. 그래서 라캉의 주체는 지각되는 지평선의 중심에 위치하기에 시각영역을 가로지르는 일련의 의미들을 제어할 수 없다. 또한 주체 자체도 자율성, 통합성, 동일성 등을 갖추고 있지 않다. 따라서 주체는 “끊임없는 변증법적 과정 속에서 계속되는 수정을 거쳐야만 하는” 것으로 언제나 형성 중에 있으며 영속적으로 불안정하며 분열된 상태이다. 따라서 라캉의 주체는 “과정 중에 있는 주체”로 설명된다. 이런 주체의 성질은 다차원적이고 역동적이다.<sup>345)</sup> 또한 라캉의 시각(vision)은 주변에, 접선에, 즉 타자의 영역에 펼쳐진다. 그리고 그런 보기(seeing)를 타자의 영역에서의 보기, 응시(gaze) 상태에서의 보기라고 이름지었다.<sup>346)</sup>

시각 영역에서 두 개의 피라미드의 중심점들에 의한 주체와 대상과의 관계를 살피기 위해 우선시 되었던 조건이 고정된 중심점이어야 한다

---

345) 정문영, ‘라캉: 정신분석학과 개인 주체의 위상 축소,’ *주체 개념의 비판*, 서울대학교 출판부, 서울, 2003. p.68

346) Bryson, Norman(김미경 역), ‘The Gaze in the Expanded Field,’ (Vision and Visuality, ed. H. Foster, New York, Baypress, 1988), *모더니즘 이후, 미술의 화두*, (윤난지 엮음), 눈빛, 2000. pp.114-120

는 것이었다. 그것과는 다르게 기하학적 원근법의 경우, 르네상스 시대에서도 두 개의 소실점이 있는 원근법이 사용된 경우가 있는데, 그것은 창문의 면에 직각이 아닌 각도로 사물들을 그리기 위해 응용된 것이다. 하지만 그림에도 불구하고 각각의 점은 고정되고 변하지 않는다는 가정은 여전히 남아있다.<sup>347)</sup> 바로 이런 가정이 데 키리코의 원근법에서 보여주는 다수의 소실점이 갖는 의미와는 다르다.

데 키리코의 경우는 다수의 소실점과 더불어 다수의 시점이 같이 화면 속에 존재하는 것이다. 다시 말해 각각의 시점은 고정되어 변하지 않는 것이 아니라, 어느 한 시점도 고정된 것이 없다. 그렇다면 브라이슨이 주체와 시각이 중심에서 벗어나 주변 영역에 있다면, 화가는 그림을 그릴 때, 자신이 우주적 중심으로서의 모든 주장을 포기하는 것이라고 한 주장을 데 키리코에게도 적용해 볼 만하다. 데 키리코의 화면에서 중심화된 주체는 완전히 해체되어있다. 그리고 그의 주체와 시각은 중심에서 벗어나 주변 영역에서 서성거리고 있다. 이 주변 영역에서 서성거리는 주체는 라캉의 “끊임없는 변증법적 과정 속에서 계속되는 수정을 거쳐야만 하는” 것으로 언제나 형성 중에 있으며 영속적으로 불안정하며 분열된 상태에 있다하더라도 주체의 상징계인 “눈”은 항상 특정한 위치에, “시각적 피라미드(원뿔) 내부”에 있어야만 한다는 측면에서 라캉의 주체의 개념과는 다른 점이 있다.

메를로 폰티는 화가를 보는 존재이면서 보여지는 존재로서 보이는 것의 조직에 속해있으면서, 그 조직을 펼쳐 그것으로부터 새로운 의미를 빠져나게 하는 사람으로 보고있다.<sup>348)</sup> 또한 보는 주체인 관찰자는 데 키리코의 눈과 마음의 교차점에서 이루어지는 ‘바라보기’를 통해, 보이는 것에서 그 내부로부터 변형된 혹은 새로운 의미를 표현한다. 화면은 그

347) Jay(1994). p.54

348) Lacan, Jacques(권택영 역), ‘왜곡된 형상,’ *욕망이론*, 문예 출판사, 서울, 2000. p.192

런 데 키리코의 응시가 그려져있고, 보는 주체의 시선은 대상의 응시와 영김을 보여준다. 그렇다면 데 키리코의 다 시점 원근법에서 갖는 다수의 소실점과 관찰자/화가의 시점과의 관계는 어떻게 되는가?

이미 앞 장에서 논의된 바, 1914년 초까지의 데 키리코 그림에서 소실점은 니체의 ‘힘에 의지’이자 육체로서의 주체성을 표현하고 있었지만 그 기간중 초기부터 가끔씩 나타났던 수평적 구성의 화면에서 중경에 나타난 구조물이 하나의 스크린이 되어 관찰자의 응시와 그림이 서로 만나는 중간 지점이 되어준다. 열린 공간은 화면내에 위치한 관찰자의 입각점(standpoint)이 화면의 표면쪽에서 배경쪽으로 시선을 던질 때, 무한히 펼쳐질 것 같은 배경의 공간이다. 여기에 율리시즈 유형의 인물이나 기념비 조각상은 관찰자의 시선과 같은 방향을 취하고 있어 바라보는 자의 시선이 된다. 그리고 대체로 시점이 높아 멀리 위에서 아래로 내려다보게 되어있다. 맥루헌의 말대로 “초연한 관찰자”의 역할을 하고 있는 것이다.<sup>349)</sup>

실외/실내의 복합구성의 공간에서는 관찰자의 시점이 실내의 창문 가까이 혹은 바로 옆의 아래에 있어, 아래에서 위로 올려다보는 시점이 된다. 니체가 말하듯 마치 개구리 시점이 된다. 그 관찰자는 시선이 실내로 돌리지는 않은 채, 실내와 실외의 경계선이 되는 과장된 창문틀(도 23-F)이 그의 상상적 테이블 혹은 무대가 되어 형이상학적 기호들을 펼쳐낸다. 그러나 실내로 시선이 돌아서면, 그 실내는 군집 공포증을 일으키게 된다. 이제는 관찰자의 시선은 올라미에 걸려 빠져나오지 못한 채, 가상의 세계에 갇히고 만 것이다.

이제까지 살펴본 바대로 데 키리코의 주체/관찰자/응시/시선의 개념이 변함에 따라 화면의 공간 구성이 바뀌면서, 관찰자의 위치점/시점/관점 그리고 주체성이 변화가 되어왔다. 그렇지만, 데 키리코가

---

349) Chandler, Daniel(2003). p.186

그림에서 나타내보이고자 하는 것은 한 기하학적인 점에서 보고, 또 보이게 되는 objet a로서의 개체적 원근법이 아니라 원근법으로 재현된 공간을 보여주고자 하는 것이다. 일점 소실점 체계의 원근법이 갖는 특징은 하나의 중앙 집중화 된 점이 바로 관찰자의 눈이 되는 것이며, 그 화가의 위치점(standpoint)이 되기 때문에 라캉의 교차된 시각의 장에서 주체와 대상간의 응시를 직접적으로 교환할 수 있으며, 고정된 주체 개념의 소멸에 대해서도 말할 수 있다. 그러나 데 키리코의 공간은 열린 공간에서든 실내의 닫힌 공간에서든 어느 한 곳으로 집중할 수가 없다. 그러므로 한 가지의 가정을 제안할 수 있다. 여기서의 주체는 응시하는 주체이자 대상이 되는 주체로서, 화면 속에서 분열되고 불안정한 주체의 내적 응시<sup>350)</sup>이자 초물질적인(meta-physical) 응시<sup>351)</sup>가 된다.

---

350) Fagiolo dell'Arco,(1982). p.28

351) Jewell(2004). p.36

## V. 결 론

본 논문은 데 키리코의 작품을 두고 “누가 원근법과 형이상학 사이에 존재하는 관계를 부정할 수 있는가?”라는 질문과 함께 다 시점 원근법이 사용된 형이상학 회화가 어떻게 형이상학과 관련을 맺고 있는가를 알아보는 것에서 출발하였다. 1910년대 파리의 화단에서 쟁점이 되었던 현대 회화는 기존의 시각예술의 전통에서 보여주는 일상적 사물에 대한 시각적 경험과 재현에서 단절을 시도하려고 했던 반면에, 데 키리코의 형이상학 회화는 오히려 일상적 사물을 눈속임 기법으로 재현하고 있다. 그러나 그는 아폴리네르의 지적대로, ‘정신적이고 지적인’ 회화를 추구하면서 그 사물이 갖는 기존의 시각적 경험을 전복시키고 있다.

데 키리코로 하여금 이러한 전통적인 시각적 경험들의 방법을 역전시키게 만들었던 사상적 토대는 니체와 쇼펜하우어 그리고 오토 바이닝거의 형이상학적 철학 개념에 있었다. 그러나 그들 중에서 본 논문이 주요 전거로 삼았던 개념은 니체의 철학에 있다. 사실 데 키리코를 연구하는 사람은 누구나 데 키리코와 니체를 연결시키고 있고 또 그럴 수밖에 없다. 왜냐하면, 작가 스스로가 반복적으로 니체의 영향이 중요했음을 언급했기 때문이다. 그리고 <형이상학 회화>의 어원이나 의미를 살펴볼 때도 역시 니체의 개념이 중요한 위치에서 개념을 이루는 축의 역할을 했었다.

하지만 지금까지의 데 키리코에 관한 연구를 살펴보면, 거의 대부분은 니체의 철학 사상과 관념을 데 키리코의 철학적 관념과 연결시키고만 있지, 그것을 구체적인 회화적 이미지와 연결시키는 경우는 드물었다. 마찬가지로 데 키리코의 회화적 공간구조에 관한 여러 연구들

이 보여주는 바는 그의 부조리한 다 시점 원근법에 대한 해석을 형식적인 접근이나 도상학적인 접근으로만 시도하였지 기호로써의 원근법, 즉 관점주의와 기호로써의 회화적 이미지 사이의 지시적 관계를 살펴 보지 않고 있었다.

하지만 본 연구를 통해 1909년에서 1919년까지의 데 키리코의 형이상학 회화가 특별히 니체와 긴밀한 관련성 속에서 태어나 발전해왔음을 살펴보았다. 형이상학 회화의 어원에 대해서도 많은 가능성 가운데, 데 키리코가 “위안을 주는 서정성을 더 잘 느낄 수 있는 이 새로운 회화를 내가 형이상학 회화라고 명명”하려한다고 한 말과 니체가 “하나의 새로운 예술, 즉 형이상학적 위안의 예술” 그리고 “삶의 형이상학적 활동으로서의 예술”이라고 한 말 사이의 유사성에서 접근했다. 그리고 바이닝거의 사물에 대한 보편적 상징주의로서의 형이상학, 즉 초-물리학(meta-physics)이나 혹은 극-물질적인(extra-matérielle) 양상, 혹은 초물질화(hypermatérialisation)를 이루는 사물들의 형이상학적 양상을 나타내는 맥락 속에 형이상학 회화의 의미가 있음을 보았다. 하지만 니체의 철학적 맥락에서 볼 때, 단순히 형이상학 회화의 의미 보다는 형이상학 회화의 목적에 초점을 맞춘다면, 두 가지 방향에서 의미를 찾을 수 있었다. 하나는 디오니소스적 보편성의 예술이 비유적 형상의 세계를 통해 사물의 가장 깊은 핵심적 길을 열리게 하여 형이상학적 위안의 예술이 되게 하는 것이다. 그리고 또 다른 하나는 이러한 비유의 세계로 들어가는데 다리의 역할을 했던 니체의 은유의 양식과 그것에서 파생되어 나온 관점주의를 통해 서구의 전통적인 형이상학적 가치를 전도시키며 그에 따라 전통적인 주체성의 개념마저도 해체 시키는 것이다. 이에 따라 니체가 표현하고 있는 은유적 형상의 세계에 대한 고찰과 관점주의에 따른 주체의 해체에 관한 고찰로 나누어서 살펴보았다.

무엇보다 중요한 것은, 니체의 텍스트가 데 키리코의 그림에 중요한 참고를 위한 초텍스트(supertext) 역할을 한다는 점이었다. 따라서 니체의 텍스트는 형이상학 회화에서 사용할 수 있는 주제나 회화적 어휘들을 모아놓은 책이 되었다. 그 책 속에는 니체의 시적인 특성, 즉 평범한 사물들이나 언어를 예기치 않은 상황에 배치시킴으로써 갑자기 드러나는 이상함, 수수께끼 같은 양상들이 데 키리코에게는 계시와 영감을 주었으며, 이와 같은 회화의 영감을 주는 니체의 시적, 은유적 언어의 표현들을 기호화하여 데 키리코는 메시지를 전달하기 위한 전략으로써 사용하였다.

여기서 주목할 만한 공통점이 니체와 데 키리코에게 있다. 그것은 은유의 해석 작업의 과정이다. 이 점에 대해 본 논문이 시도하고 있는 것은 언어의 의미의 연결고리를 통해 그 유사성을 발견하려고 한 것이다. 니체와 데 키리코 두 사람 모두 눈으로 대상을 봄으로써 하나의 이미지를 파악한 다음 그것이 신경자극을 일으켜 은유적 형태를 통해 생각하거나 말을 한다는 것이다. 니체가 말하는 것은 ‘눈’을 통해 ‘보여진’ 이미지가 음성(말/ 글)을 통해서 개념으로 표현되는 것과, 언어 그 자체의 활용으로써 ‘눈’(eye)을 갖고 ‘보는’(seeing) ‘관점’(perspective) 그리고 ‘관점주의’(perspectivism)의 개념이 되는 과정이다. 이 과정은 데 키리코에게는 역전되어서, 니체의 이미지의 은유로부터 나온 개념은 회화적 이미지로 형상화되어 은유적 기호체계로 이루어진 형이상학 회화가 되거나, ‘관점주의’(perspectivism)라는 은유적 어휘는 ‘관점들’, ‘원근법들’(perspectives)이 되어서 그것은 다시 ‘다 시점 원근법’이 되고, 또한 ‘eye’가 되어 ‘인식하는’(seeing) 주체적 입장과 연결된다. 결국 니체의 ‘관점주의’(perspectivism)가 다 시점 체계의 원근법이 나오게 되는 근원이 되었다. 이 다 시점 원근법은 구체적으로 건축물의 구성과 함께 도시의 구성을 통해 데 키리코의 화면 구성에 바탕이 되며, 원근법

의 기하학적인 형상의 변형을 통해 순수 회화의 구성요소가 되기도 했다.

따라서 니체의 관점주의가 데 키리코의 다 시점 원근법의 근원이 되었다면, 궁극적으로 그 관점주의가 함의하고 있는 다수의 관점을 가진 다수의 주체들과 그로 인해 결과적으로 데카르트의 절대주체 개념의 해체라는 개념을 데 키리코의 다 시점 원근법 체계로 그려진 그림도 갖는다고 볼 수 있다. 그렇다면 그림에 나타난 주체는 회화 공간 안에서 여러 초점으로 분산된 분열된 주체가 되든지, 힘에의 의지에 기울이는 주체가 된다. 만약 전자의 경우로 그림이 그려진다면-이것은 니체의 관점주의를 그대로 번역해내었을 경우의 한계가 되는 것이다-, 관찰자가 그림 앞에 섰을 때, 자신의 위치를 발견하지 못함은 물론이거니와 발다치의 표현대로 어지러울 뿐이다. 그것은 불안한 심리적 효과를 만들어낼 수는 있어도 데 키리코가 그의 화면에서 추구하고자 하는 조용하면서도 고독하고 멜랑콜리한 분위기를 만들어내지는 못하게 된다.

본 논문에서는 데 키리코가 당면하게 된 이 문제- 니체 역시 부딪힌 문제- 를 해결하기 위해, 여러 시점들/ 관점들을 통일시키는 힘에의 의지로서의 주체가 되는 은유적 도상을 화면에 도입시킨다는 가정을 내세웠다. 이 의지는 디오니소스적 도취에서 느껴지는 힘의 상승을 은유하는 수직적 구성물들- 올리시즈 유형의 인물이거나 ‘19세기 이탈리아의 국가 통일 시대’(Risorgimento)의 기념비 조각상 유형이거나 탑 혹은 굴뚝-의 상징으로 나타나 다 시점들의 화면을 통일시키면서, 마치 “수 천킬로 미터의 거리에 있는 깊은 바다의 바닥에 무엇이 있는지도 모르는 채, 잔잔하고 고요한 바다의 표면”처럼 “걸으로는 평온한 형이상학 회화”<sup>352)</sup>가 되는 것이다.

352) De Chirico, 'Sur L'art Métaphysique', *Les Réalisme 1919-1939*, Centre Georges

데 키리코의 화면 구성의 변화 속에서 살펴보면, 데 키리코의 화면에서 힘에의 의지로서 통일된 주체의 은유적 도상은 관찰자의 시선과 일치하여, 화면의 표면 쪽에서 수평선 너머의 미지의 열린 공간을 향해 응시한다. 그리고 그 다음의 변화된 구성에서 그 도상은 다시 화면의 수평선 가까이에 위치하여 관찰자의 시선과 마주하면서 오히려 관찰자를 응시하는 objet a로 만들었다. 따라서 바라보던 관찰자의 주체가 이제는 보여지는 대상이 되고, 데 키리코의 텅 빈 광장은 시선과 응시가 만나는 지점이 된다. 따라서 보는 주체인 **관찰자의 시선**은 그를 바라보는 **objet a의 응시**와 화가의 눈과 마음의 교차점에서 이루어지는 '바라보기'를 통한 **화가의 응시**가 서로 엉키게 됨을 보여준다. 그리고 그 다음 구성 속에서는 점차 그 시선과 응시의 간격이 긴밀하게 좁아져서 하나의 밀폐된 공간 속에 갇힘으로써 그 주체는 응시하는 주체이자 대상이 되어, 폐쇄 공포증의 불안한 주체의 내적 응시로 바뀌게 되었음을 알 수 있다.

결론적으로 본 논문에서는 니체의 <관점주의>와 데 키리코의 <다 시점 체계의 원근법>의 비교를 통해, 데카르트적 절대주체 개념이 해체되고 다수의 주체라는 개념이 도입되었음을 알게 되었다. 이것이 갖는 의의는 20세기 초 모더니즘의 실험이 왕성하게 진행되고 있는 와중에, 데 키리코는 포스트모더니즘의 토대를 마련하고 있었으며 1910년대에 이미 20세기 중반과 후반에 나왔던 라캉의 시각 영역의 이론을 적용시킬 수 있는 그림을 그렸다는 사실이다. 그러나 본 논문은 초기 형이상학 회화에서 다 시점 체계의 구성 유형이 시기적으로 변했다는 것이 데 키리코의 인식에 변화가 왔기 때문이라는 사실에서 한 걸음 나아가, 구성의 유형 변화에 따라 데 키리코의 자의식 혹은 정치, 사회적 의식이 어떻게 바뀌어갔는지까지는 살피지 못했다. 따라

---

Pompidou, Paris. p.82

서 조르쥬 테 키리코의 의식 구조와 회화 공간의 구조가 상호간에 어떤 영향을 주고 받으며 변화해 나갔는가를 고찰하는 것은 향후의 과제로 남겨져야 할 것 같다.

## 참고 문헌

- Alberti, Leon Battista,(trans. John R. Spencer), *On Painting*, Yale university Press, New Haven and London: 1966.
- Alberti, Leon Battista,(trans. by 노성두), *알베르티의 회화론*, 사계절 출판사, 서울: 1998.
- Arnason, H.H., *History of Modern Art*, Harry N. Abrams, INC., Publishers, New York: 1978, pp.292-305.
- Arnheim, Rudolf,(김춘일 역), *미술과 시지각 (Art and Visual Perception)*, 홍익사, 서울: 1985.
- Bacchelli, Mario,(trans. C. Lauroi), 'Introduction à un Traité de perspective', (*Valori Plastici, III, IV, Mars-avril, 1920*), *Les Realismes 1919-1939*, Centre Georges pompidon, 17 décembre 1980 20 avril 1981, pp.89-90.
- Baldacci, Paolo, 'Giorgio de Chirico, Betraying the Muse', *De Chirico and the Surrealists*, Paolo Baldacci, New York, Milano: 1994.
- Baldacci, Paolo, *DE CHIRICO: The Metaphysical Period 1888-1919*, A Bulfinch Press Book, Little, Brown and Company, Boston, New York, Toronto, London: 1997.
- Baldacci, Paolo, 'Le classicisme chez Giorgio de Chirico; Théorie et méthode', *Cahiers du Musée national d'art moderne*, Georges Pompidou, pp.8-31.
- Behler, Ernst,(박민수 역), *데리다-니체, 니체-데리다*. 책세상, 서울: 2003.
- Bertheim, Margaret,(박인찬 역), *공간의 역사, 생각의 나무*, 서울, 2002
- Bohn, Willard, 'Apollinaire and de Chirico: The making of the Mannequins,' *Comparative Literature*, xxv. 2. (spring, 1975), pp.153-165.
- Bohn, Willard, 'Metaphysics and Meaning Apollinaire's criticism of Giorgio

- de Chirico', *Arts Magazine*, Vol.55, no.7, New York, march 1981, pp.109-113.
- Boehm, Gottfried , 'An Alternative Modern: on the concept and basis of the exhibition', *Canto d'Amore Classicism in Modern art and Music 1914-1915*, (ed.)Gottfried Boehm, Ulrich Mosch and Katharina Schmidt, Merrell Hoberton, London: 1996.
- Bohn, Willard, *Apollinaire and the Faceless War: The Creation and Evolution of a Modern Motif*, Associated University Presses, 1991.
- Bohn. Willard, *Apollinaire, Visual Poetry, and Art Criticism*, Associated University Presses, 1993.
- Bohn, Willard, 'Giorgio de Chirico and the Paradigmatic Method' *Gazette des Beaux-Arts*, CVI, Paris, 1985, (July-August), pp.35-41.
- Bohn, Willard, 'Phantom Italy: The Return of Giorgio de Chirico ', *Art Magazine*, vol.56, no.2 (October 1981) : pp. 132-135.
- Bonnefoy, Yves, 'Art between the Wars and the Problem of classicism', *Canto d'Amore: Classicism in Modern art and Music 1914-1915*. (ed.) Gottfried Boehm, Ulrich Mosch and Katharina Schmidt, Merrell Hoberton, London: 1996.
- Bothe, Rolf, 'Introduction', *Nietzsche and An Architecture of our minds*, (ed.)Alexander Kostka and Irving Wohlfarth, Getty Research Institute to the History of Art and Humanities, Los Angeles: 1999.
- Braun, Emily, 'Introduction: A New View of de Chirico', *Giorgio de Chirico and America* (ed.) Emily Braun, Hunter college of the city university of New York: 1996.
- Braun, Emily and Norman Rosenthal, *Italian Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1900-1988*, Prestel-Verlag, Munich: 1989.
- Brennan, Teresa and Martin Jay, *Vision in Context Historical and*

- Contemporary Perspectives on Sight*, Routledge, New York and London: 1996.
- Briganti, Giuliano, 'I Metafisici', *La Pittura Metafisica*, Stamperia di Venezia, Venezia: 1979. pp.13-25.
- Bryson, Norman, '담론·형상', '확장된 영역에서의 응시', *모더니즘 이후, 미술의 화두*, (윤난지 엮음), 눈빛, 서울: 2000.
- Calinescu, Matei,(이영옥 외 옮김), *모더니티의 다섯얼굴(Five faces of Modernity)*, 시각과 언어, 서울: 1993.
- Calvesi, Maurizio & Mario Ursino, *DE CHIRICO The New Metaphysics*, Edizioni De Luca, Rome: 1996
- Chandler, Daniel, *Semiotics: The Basics*, Routledge, New York :2003.
- Corman, Louis,(김응권 역), *깊이의 심리학자 니체*, 어문학사. 서울: 1996.
- Coupric, Alain,(장혜영 역) *연극의 이해*, 동문선, 서울: 2000.
- Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer: on vision and modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Massachusetts: 1992
- Craig, Edward(General Editor), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. Routledge, London and New York: 1998.
- Daix, Pierre, 'Classicism Revisited in Modern Art', *Canto d'Amore : Classicism in Modern art and Music 1914-1915*, (ed.) Gottfried Boehm, Ulrich Mosch and Katharina Schmidt, Merrell Hoberton, London: 1996.
- Damisch, Hubert,(trans. by John Gooduan.) *The Origin of Perspective*, MIT Press, Massachusetts, : 2000, (Third printing), (L. Origine de la perspective 1987, Flammarion, Paris.)
- De Chirico, Giorgio, '(I) What impressionism should be' pp.244-247, '(II) The Feeling of Prehistory', pp.247-249, James Thrall soby, *Giorgio de Chirico*, The Museum of Modern Art, New York: 1954. pp.244-249

- De Chirico, Giorgio, 'Quelques perspectives sur mon art' *DE CHIRICO*, Centre Georges Pompidou, Paris Musée National d'Art Moderne, 24 Février- 25 Avril, 1983. pp.252-255.
- De Chirico, Giorgio,(trans. John Ashbery), *Hebdomeros (1964, Flammarion)*, Exact change, Cambridge: 1992.
- De Chirico, Giorgio,(trans. Margaret Crosland), *Hebdomeros (Flammarion, 1964)*, PAJ Publications, New York: 1988.
- De Chirico, Giorgio, *IL meccanismo del pensiero critica, polemica, autobiografia. 1911-1943*, Turin: Einaudi, 1985, Fagiolo dell' Arco, M(ed.)
- De Chirico, Giorgio, 'Le sens Architectural dans la Peinture ancienne', (*Valori Plastici*, II.V.VI. mai-juin 1929. Trans. F. Roche, pp.59-61), *Les Réalisme 1919-1939*, Centre Georges Pompidou, 17, decembre, 1980-20 avril 1981, p.86.
- De Chirico, Giorgio, 'Meditations d'un peinture' (1911-1912), 'Art métaphysique et Science Occultes' (1919), (*Ars Nova*, III, no.3, Rome, Janvier 1919, p.3 et 4), *DE CHIRICO*, Centre Georges Pompidou, Paris Musée national d'Art Moderne, 24 Février- 25 Avril 1983. pp.247-252.
- De Chirico, Giorgio, ''Sur L'Art Métaphysique', (*Valori Plastici*, I, IV et V, avril-mai 1919, pp.15-18), *Les Réalisme 1919-1939*, centre Georges Pompidou, Paris: 1981. pp.80-82.
- De Chirico, Giorgio, *The Memoirs of Giorgio de Chirico*, DA CAPO PRESS: 1944.
- De Chirico, Giorgio, ''Zeuxis l'explorateur', (*Valori Plastici*, Rome, 15 novembre 1918), Traduction française de Fanette Roche, extraite de catalogue de l'exposition, *Les Realisme 1919-1939*, Centre Georges Pompidou, Paris: 1981. p.78.

- Deleuze, Gilles,(이경신 역), *니체와 철학*, 민음사, 서울: 2001.
- De Sanna, Jole, 'Giorgio de Chirico : Analysis of Form, Theory' *DE CHINCO and The Mediterranean*, (ed.)Jole de Sanna, Rizzoli, New York: 1988. pp.11-32.
- Ducrot, Oswald and Tzvetan Todorov,(이화여대 기호학 연구소 역), *기호학 사전*, 우석출판사, 서울: 1990.
- Easthope, Antony and Kate Ncgowan,(ed.), *A Critical and cultural theory reader*, University of Toronto Press, Toronto and Buffalo: 1997(1992).
- Elkins, James, *The Poetics of Perspective*, Cornell University Press, Ithaca and London: 1994.
- Fagiolo Dell'arco, Maurizio, 'De Chirico in Paris, 1911-1915', *De Chirico*, The Museum of Modern Art, New York: 1982.
- Farrar, Roxanne, 'Paradoxical Primitivism in the Early Art of Giorgio de Chirico(1911-1917)', *ATHANOR(USA)*, No. 9, 1990. pp. 47-53
- Far, Isabella, *De Chirico*, Harry N. Abrams, Inc., New York: 1968.
- Foster, Hal, *The Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts: 1996.
- Foster, Hal, *Compulsive Beauty*, The MIT Press, Cambridge: 1995.
- Foucault, Michael, (이광래 역), *말과 사물*, 서울: 민음사.
- Freud, (구연서 역), *정신분석입문*, 동서 문화사, 서울: 1975.
- Fried, Michael, *Absorption and Theatricality Painting and Beholder in Age of Diderot*, The University of Chicago Press, Chicago & London: 1980.
- Fuchs, Georg,(trans. Constance Connor kuhn) *Revolution in the Theatre: conclusions concerning the Munich Artists' Theatre(1908)*, Cornell University Press Ithaca, New York: 1959.
- Galbiati, Ambrogio, 'Note sur L' Ombre', *Cahiers du Musée national d'art*

- moderne*, 11/83, Centre Georges Pompidou. pp.55-61.
- Gale, Matthew, 'Rewinding Ariadne's Thread: De Chirico and Greece, Past and Present', *Giorgio de Chirico and The Myth of Ariadne*, Merrell: 2002. pp.51-64.
- Gale, Matthew, 'The Uncertainty of the Painter, De chirico in 1913', *The Burlington Magazine*. vol.130, London, April, 1988. pp.268-276.
- George, Waldmar, *Chirico avec des fragments Littéraires de l'artiste*, Éditions des Chroniques du Jour, Paris: 1928
- Gilman, Sander L, 'An Introduction to Reading Nietzsche', *Nietzschean Parody*, Bouvier Verlag Hervert Grundmann, Bonn: 1976.
- Gleizes, albert, *Puissances du Cubisme*, Présence, Chambéry : 1969.
- Groden, Michael and Martin Kreiswirth, *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London: 1994.
- Hales, Steven D. & Res Welshon, *Nietzsche's Perspectivism*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago: 2000.
- Harries, Karsten, *Infinity and Perspective*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts London, England: 2001.
- Hartt, Frederick, *History of Italian Renaissance Art*, Harry N. Abrams, INC., 3rd edition, New York: 1987.
- Heidegger, Martin,(박찬국 역), *니체와 니힐리즘, 철학과 현실사*, 서울: 2002.
- Henderson, Linda Dalrymple, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey: 1983
- Hilderbrand, Adolf von,(조창섭 역), *Das Problem der Form in der bildenden kunst [조형미술의 형식]*, 3ed, 민음사, 서울: 1989.
- Hulten, Pontus and Germano Celant, *Italian Art 1900-1945*, New York: Rizzoli, 1989.

- Jay, Martin, *Downcast Eyes*, University of California Press Berkeley, Los Angeles, London: 1914.
- Jewell, Kaela, *The Art of Enigma: The De Chirico Brothers & the politics of modernism*, The Pennsylvania State University Press, university park, pennsylvania: 2004.
- Johnston, Brian, *Text and Suptext in Ibsen's Drama*, The Pennsylvania State University Press, university park, London: 1989.
- Jouffroy, Alain, 'L'origine et la fin de la peinture môtaphysique' *De Chirico*, Chêre/ Haachette, 1981.
- Jung, Carl G.(정영복 역), *사람과 상징* (1968), *까치*, 서울: 1995.
- Jvins, William M., JR., *Art & Geometry A Study In Space Intuitims*, Dover Publications, Inc., New York: 1964(1946).
- Kostka, Alexandre & Irving Wohlfarth,(ed.), *Nietzsche and "Architecture of our minds"*, Issyes & Debates, Los Angeles: 1999.
- Krimmel, Bernd (Leitung), *A Böckline 1827-1901*, Darmstadt, Mathildenhöhe 23 oktober -dezember 1977.
- Kubovy, Michael, *The psychology of perspective and Renaissance art*, Cambridge University press, New York: 1986.
- Lacan, Jacques,(권택영 엮음), "시각예술이론" (*이미션* 역), *욕망이론*, 문예출판사, 서울: 2000.
- Lavrin, Janko, *Nietzsche and Modern Consciousness a Psycho-critical study*, Haskell House Publishers LTD., New York: 1973.
- Levi, Paolo, 'De Chirico, Metaphysics and Incompleteness' *Giorgio de Chirico 1920-1950*, (ed.) Massimo Di Carlo Claudia Gian Ferrari Paolo Levi, Massimo Simonetti, Electa, Milano: 1990. pp.20-22.
- Liedtke, Walter(ed.), *Vermeer and the Delft School*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London, March 8 to May 27, 2001.

- Lista, Giovanni, 'La Révélation de L'art Métaphysique', *DE CHIRICO et L'Avant- Garde, L'Age D'komme*, Lausanne: 1983. pp.13-20.
- Lista, Giovanni,(정진국 역), *미래파*, 열화당, 서울: 1998.
- Lormier, Domiuque , *Gabriele D'Annunzio en France 1910-1925*, J&D Éditions, Biarritz, 1997.
- Lucie-Smith, Edward, *Dictionary of Art Terms*, Thames and Hudson, London: 1984.
- Mancini, Franco, 'La Scena è bella: Objectivity and Transfiguration in Gabriele D'Aununzio's Set Design', *Italian Art 1900-1945*, Halteu, Portus and Germouo Celant(org.) Rizzoli, New York: 1989.
- Martin, Marianne W., 'Futurism, Unanism and Apollinaire' *Art Journal*, X X V III (Spring 969), pp.258-268.
- Martin, Marianne W., 'On de Chirico's Theater', *DE CHIRICO*, Museum of Modern Art, New York: 1982. pp.81-100.
- Martin, Marianne W., '*Retlection on de Chirico and Arte Metafisica*', *Art Bulletin*. LX. June 1978. pp.342-353.
- Mattéi, Jean-Francois, *L'ordre du monde Platon - Nietzsche - Meideqger*, Presses universitaires de France, Paris: 1989.
- Maurice, Merleau-Ponty,(오병남 역), *현상학과 예술*, 서광사, 서울: 1983.
- M.L., '*Arnold Böcklin : Ulysses and Calypso*', Canto d'Amore: Classicism in Modern art and Music 1914-1915, (ed.)Gottfried Boehm, Ultrich Mosch and Katharina Schmidt, Merrell Hoberton, London: 1996.
- Morgan, Morris Hicky,(오덕성 역), *건축십서(Vitruvius: The ten books on Architecture)*, 지문당, 서울: 1994.
- Morris, Kline,(김경화, 이혜숙 역), *지식의 추구하고 수학, (Mathematics and the search for knowledge)*, 이화여자 대학교 출판부, 서울: 1994.
- Nietzsche, Friedrich,(강수남 역), *권력에의 의지*, 청하, 서울: 2001.

- Nietzsche, Friedrich,(김기선 역), 언어의 기원에 관하여, 이러한 맥락에 관한 추정, 플라톤의 대화 연구 입문, 플라톤 이전의 철학자들, 아리스토텔레스, 수사학 I, 유고(1864년 가을-1868년 봄), KGW I 4, II 2, II 4, 책세상, 서울: 2003.
- Nietzsche, Friedrich,(김미기 역), 인간적인 너무나 인간적인 I, II, 책세상, 서울: 2001.
- Nietzsche, Friedrich,(김대경 역) 비극의 탄생, 바그너의 경우, 니체 대 바그너, 청하, 서울: 1998.
- Nietzsche, Friedrich,(권영숙 역), 즐거운 지식, 청하, 서울: 2001.
- Nietzsche, Friedrich,(박찬국 역), 유고(1882년 7월-1883/84년 겨울), KGW VII, 책세상, 서울: 2001.
- Nietzsche, Friedrich,(백승영 역), 바그너의 경우, 우상의 황혼, 안 티크리스트, 이 사람을 보라, 디오니소스 송가, 니체 대 바그너, KGW VI 3, 책세상, 서울: 2002.
- Nietzsche, Friedrich,(백승영 역) 유고 (1887년 가을-1888년 3월) KGW VIII 2, 책세상, 서울: 2000.
- Nietzsche, Friedrich,(이진우 역), 비극적 사유의 탄생, <그리스 비극시대의 철학> KSAI, 799-872, 문예출판사, 서울: 1997.
- Nietzsche, Friedrich,(이진우 역), 유고 (1870년-1873년), 책세상, 서울: 2001.
- Nietzsche, Friedrich,(이상엽 역), 유고(1872년 여름-1874년 말) KGW III 4, 책세상, 서울: 2002.
- Nietzsche, Friedrich,(이필렬, 임수길 역), 서광, 청하, 서울: 2001.
- Nietzsche, Friedrich,(정동호 역), 차라투스트라는 이렇게 말했다. 책세상, 서울: 2002.
- Nietzsche, Friedrich(김태현 역), 도덕의 계보/ 이 사람을 보라, 청하, 서울: 2000.
- Nietzsche, Friedrich(최현 역), 선악의 피안/ 이 사람을 보라, 민성사, 서울: 2000.

- Nietzsche, Friedrich,(trans. Walter Kaufmann), *On the Genealogy of Morals. Ecce Homo*, Vintage Books, New York: 1989.
- Nietzsche, Friedrich,(trans. R.J. Hollingdale), *Twilight of the Idols, The Anti-christ*, Penguin Books, 1990.
- Nietzsche, Friedrich,(trans. Walter Kaufmann), *The will To Power*, A Vintage Giant, Vintage Books, New York: 1968.
- Nietzsche, Friedrich,(trans. Walter Kaufmann), *The Gay Science*, Vintage Books, New York: 1974.
- Ogilvie, Bertrand,(김석 역), *라캉, 주체 개념의 형성(Lacan, La formaion du concept de sujet)*, 동문선, 서울: 2002,
- Olin, Margaret, 'Gaze' *Critical Terms for Art History*, Robert S.Nelson and Richard Shiff(ed.), The university of chicago Press, Chicago & London: 1992.
- Owen, Maurice, 'Giorgio de Chirico et La Perspective Métaphysique', *Cahiers du Musée National d'Art Morderne*, Centre Georges Pompidou, Paris: 11/83.
- Panofsky, Erwin,(trans. Christopher S. Wood), *Perspective as Symbolic Form*, Zone Books, New York: 1997. (Originally published as "Die Peropektive als 'symbolische Form'," In the Vorträge der Bibliothec Worburg 1924-1925, Leipzig & Berlin, 1927) pp.258-330.
- Pasley, Malcolm(ed.), *Nietzsche: imagery and thought*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles: 1978.
- Payne, Michael,(장경렬, 이소영, 고갑희 역), *읽기이론/ 이론읽기, 라캉, 데리다, 크리스테바 (Reading Tyeory: An Introduction to Lacan, Derida and Kristeva)*, 한신문화사, 서울: 1999.
- Pevsner, Nikolaus, *An Outline of European Architecture*, Prguin Books, Frome and London: 1972
- Poli, Francesco, 'Giorgio de Chirico : from avant-gardist to Maverick,

- Seventy Years of Metaphysical Research', *De Chirico and The Mediterranean*, (ed.)Jole de Sanna, Rizzoli, New York: 1998. pp.65-74.
- Pollock, Griselda, 'Beholding Art History : vision, place an power'. *Vision & Textuality* (ed.)Stepheu Melville and Bill Readings, Duke University Press, Durham: 1995.
- Ramplsey, Matthew, *Nietzsche, Aesthetics and Modernity*, Cambridge university Press, New York: 2000.
- Richardson, John Adkins, *Art: the way it is*, Harry N. Abrams, Inc., New York: ISBN 0-13-049221-3.
- Richardson, John, *Nietzsche's system*, Oxford university Press, Oxford: 1996.
- Ricoeur, Paul,(김윤성, 조현범 역), *해석 이론*, 서광사, 서울: 1994.
- Ricoeur, Paul,(양명수 역), *해석의 갈등*, 아카넷, 서울: 2001.
- Rosalind, E. Krauss, *The Optical Unconscious*, The Mit Press, Massachusetts: 1996.
- Rubin, William, 'De Chirico and Modernism', *De Chirico*, The Museum of Modern Art, New York: 1982.
- Schmied, Wieland, *Giorgio de Chirico, The Endless Journey*, Prestel, Munich-Berlin-London-New York: 2002.
- Schmied, Wieland, 'Pictor Classicus sum, De Chirico, Pittura metafisica and classicism', *Canto d'Amore: classicism in Modern art and Music 1914-1915*, (ed.)Gottfried Boehm, ulrich Mosch and Katharina Schmidt, Merrell hoberton, London: 1996.
- Schmied, Wieland, ' L'art métaphysique de Giorgio de Chirico et philosophie allemande: Schopenhauer, Nietzsche, Weininger', *Giorgio de Chirico*, Centre georges Pompidou, Paris Musée national d'Art moderne 24 février-25 avril 1983. pp.93-109.
- Schmied, Wieland, 'Preface', *Criorgio de Chirico: betraying the muse De*

- chirico and the Surrealists*, PAOLO BALDACCI, New York, Milano: 1994.
- Schopenhauer, Arthur,(곽복록 역), *의지와 표상으로서의 세계*, 을유문화사, 서울: 2002.
- Schopenhauer, Arthur,(최민홍 역), *인생론*, 집문당, 서울: 1994.
- Schrift, Alan D, *Nietzsche's French Legacy : A Genealogy of Poststructuralism*, Routledge, New York, London: 1995.
- Schrift, Alan D,(박규현 역), *니체와 해석의 문제*, 푸른 숲, 서울: 1997.
- Schrift, Alan D, *Nietzsche and the Question of Interpretation between Hermeneutics and Deconstruction*, Routledge, New York, London, 1990.
- Seambaugh, Joan(trans. John F. Humphrey), *The Problem of Time in Nietzsche*, Associated University Press, London and Toronto: 1987.
- Siciliano, Enzo, 'Dream of Literature, Dream of Painting', *Italian Art 1900-1945*, organized by Pontus Hulten and Germano celant, Rizzoli, New York: 1989.
- Smith, Norris Kelly, *Here I stand : perspective from another point of view*, Columbia university Press, New York: 1994.
- Soby, James Thrall, *Giorgio de Chirico*, The Museum of Modern Art, New York: 1954.
- Spengler, Oswald,(trans. Charles Francis Atkinson), *The Decline of the west*, volume two Perspective of world-History, New York, Alfred A KNOPF MCMLV II, 1932.
- Steinberg, Loe, *OTHER CRITERIA Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University, London, Oxford, New York: 1975
- Swall, Robin, *Nietzsche in Context*, Ashagate, Aldershot : 2001.
- Taylor, Michael R., 'Between Mod'ermism and Mythology: giorgio de Chirico

- and the Ariadne Series', *Giorgio de Chirico and The myth of Ariadne*, Merrell, 2002. pp.15-50.
- Taylor, Michael R., 'Premonitions', *Giorgio de Chirico and The myth of Ariadne*, Murrell, 2002. pp.67-80.
- Tejera, V., *Nietzsche and Great thought*, Martinus Nijhoft publishes, Dordrecht/ Boston/ Loncoaster: 1987.
- Toman, Rolf(ed.), *Neoclassicism and Romanticism: Architecture, Sculpture, Painting, Drawing, 1750-1848*, Könemann, Cologne: 2000.
- Waldberg, Patrick, 'Giorgio de Chirico : Naissance de la métaphysique', *Dada et Surréalisme*, Rive Gauche, Productions, Paris: 1981. pp.5-36.
- Warncke, Carsten-Peter, *Pablo Picasso 1881-1973*, (ed.) Ingo F. Walther, Benedikt Taschen, 1995.
- Weininger, Otto, *Sex and Character* , (Originally published : London: William Heinemann-906), Howard Fertig, New York: 2003.
- Weininger, Otto,(trans. Steven Burns), *ÜBER DIE LETZTEN DINGE (1904/1907)* , The Edwin Mellen Press, Lewiston . Queenston . Lampeter: 2001.
- Wheelock, Arthur K.(ed.) *Johannes Vermeer*, National Gallery of Art, Washington Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, The Hague Yale University Press, New Haven & London: 1995.
- Wittkower, Rudolf,(이대암 역), *르네상스 건축의 원리 (Architectural Principles in the Age of Humanism)*, 대우출판사, 서울: 1988, (Alec Tiranti Ltd., London 1970).
- Zeri, Federico(ed.), *Böckline: The Isle of The Dead*, NDE·Canada Corp. Bologna: 2001.
- 강영계, *니체와 예술*, 한길사, 서울: 1976.
- 김옥동, '은유와 환유의 언어학적 기초', *은유와 환유*, 기호학 연구 제5집, 문

- 학과 지성사, 서울: 1999.
- 김치수, 김성도, 박인천, 박일우, *현대 기호학의 발전*, 서울대학교 출판부, 서울: 1998.
- 김형토, *베르그송의 철학*, 민음사, 서울: 1990.
- 양명수, '은유와 구원', *은유와 환유*, 기호학 연구 제 5집, 문학과 지성사, 서울: 1999,
- 윤희령, 윤희중, 윤희준 정문영, *주체개념의 비판*, 서울대학교 출판 부, 서울: 2003.
- 이진우, '해제 I: 학문과 예술의 사이', *비극적 사유의 탄생*, 문예출판사, 서울: 1997. pp.239-264.
- 이진우, '해제 II: 진리의 허구성과 허구의 진실성', *비극적 사유의 탄생*, 문예출판사, 서울: 1997. pp. 265-297.
- 성진기(외), *니체 이해의 새로운 지평*, 철학과 현실사, 서울:2000
- 주은우, *현대성의 시각체제에 대한 연구-원근법과 주체의 시각적 구성을 중심으로-*, 서울대학교 대학원 사회학과 박사학위 논문, 1998.8.
- 한국 니체학회 편, *니체와 현대의 만남*, 세종 출판사, 부산: 2001

## ABSTRACT

### Multiple Perspectives of Giorgio de Chirico interpreted through the Perspectivism of F. Nietzsche

**Eunjean Kim**

Doctor of Humanities in History of Art

Sungshin Women's University

Professor Misook Song

This dissertation is a study of the origins and meanings of "multiple perspective" in Giorgio de Chirico's early metaphysical paintings (1909-1919), as seen through the "perspectivism" of Nietzsche. Taking the metaphysical roots of Nietzsche's "perspective" as its starting point, this study will show that the origin of de Chirico's "multiple perspective" is to be found in process of linguistic metaphoricalization between philosophical "perspective" and geometrical perspective. This metaphorical system is created by the linkage of words, such as how "eye" and "vision" contribute to the formation of the verb "see" /"view" to produce the concept of "perspective"/"point of view." Therefore, "to see" means having a "perspective" or "point of view." This is the process of knowledge. When this process is enacted in plural form, "perspective" becomes "perspectivism."

In geometrical perspective, a single vanishing point indicates the standpoint of one subject. As vanishing points become more

numerous, so do the standpoints of subjects. This is the precondition of Nietzschean perspective, i.e., pluralistic perspectival interpretations by multiple subjects. In that case, de Chirico's multiple perspective implies the existence of multiple subjects, each with a point of view. But de Chirico's work is more than just this. What de Chirico attempts to communicate through multiple perspectives is the "Will to Power" of the subject, who unites the various points of view to become both the subject viewing the object and at the same time the subject viewed by the object.

Alterations in the subject's standpoint or point of view within de Chirico's paintings reveals changes in de Chirico's knowledge. These emerge as compositional changes in perspective, and may be categorized as follows: 1) horizontal space (1909-1910), 2) open space (1911-1914), 3) vertical rising (1913-1914), 4) the compounding of indoor and outdoor (1911-early 1914), and 5) interior (1915-1917).

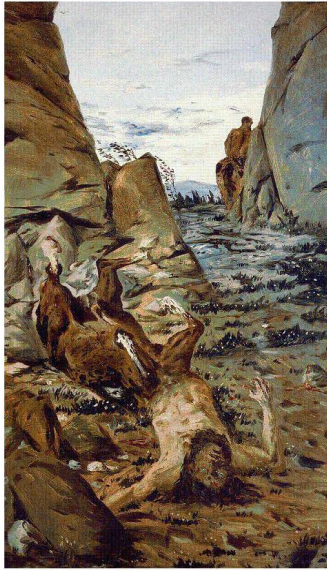
De Chirico made use of multiple perspectives as a structural system. He displayed objects within the composition of the painting, reconstructing multiple points of view through the creation of architectural and structural forms, each with its own perspective. This is the result of the artist's desire to make the spectator see objects in unanticipated ways by revealing their metaphysical aspects. This is the meaning underlying de Chirico's metaphysical paintings created under the influence of Nietzsche and Schopenhauer.

In Chapter One, I explain the purpose, methodology and boundaries of the dissertation. The Early Metaphysical Painting period denotes the period between 1909 and 1919, when multiple perspective was

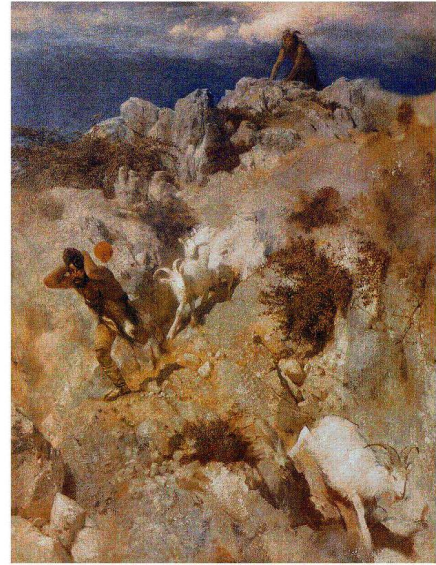
applied by de Chirico. Chapter Two provides the philosophical background and the theoretical framework for the formative process of the Metaphysical paintings in accordance with theories rooted in the ideas of Nietzsche, Schopenhauer and Otto Weininger. Chapter Three seeks to locate the aesthetic basis of Metaphysical Painting in Nietzsche's linguistic metaphor, by looking at the Nietzschean concept of metaphor as well as de Chirico's use of that concept in the creation of pictorial images. The chapter then provides concrete examples of de Chirico's pictorial images embodying Nietzsche's poetic metaphor, and then analyzes those images in terms of their relation to "multiple perspective" composition. Chapter Four shows that the form and meaning of de Chirico's multiple perspective originates in Nietzschean perspectivism, and that Nietzsche's perspectivism is based in Teichmüller's definition of "perspective." The chapter then shows that Teichmüller, Nietzsche and de Chirico became linked together for the first time in "geometrical perspective." The "morphological" change that came about as "geometrical perspective" shifted to "metaphorical perspective" became the foundation on which both Nietzschean "perspectivism" and de Chirico's "multiple perspective" were built. Both share the commonality of possessing multiple viewpoints of multiple persons. De Chirico's changes in viewpoint caused formal changes to take place in "multiple perspective," and these changes fundamentally impacted early Metaphysical Painting. This dissertation departs from previous studies of de Chirico in that it re-interprets his "multiple perspective" through Nietzsche's "perspectivism," thereby elucidating

the meaning of differently positioned multiple perspectives, as well as pointing to the subject of a "Will to Power" that unifies them. That subject sees the object, and is seen by it. Hers is an inner gaze; indeed, a metaphysical gaze.

# 참 고 도 판



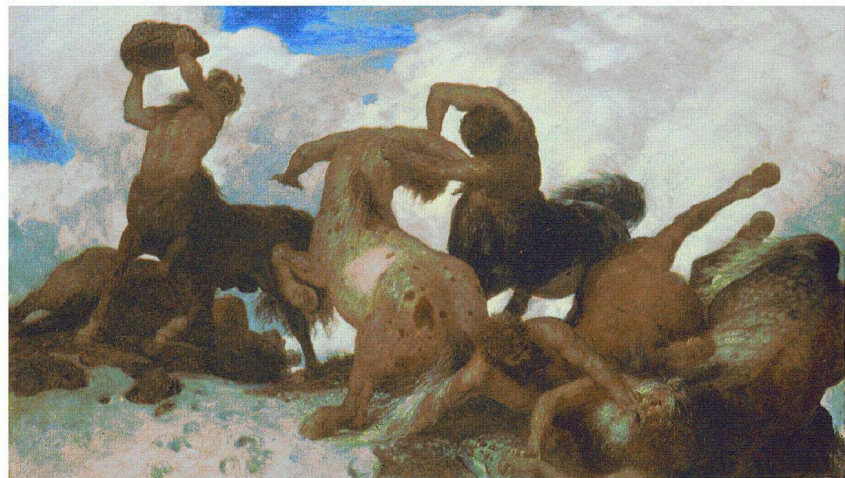
(도판1)  
데 키리코  
죽어가는 켈타우로스  
1909. 봄



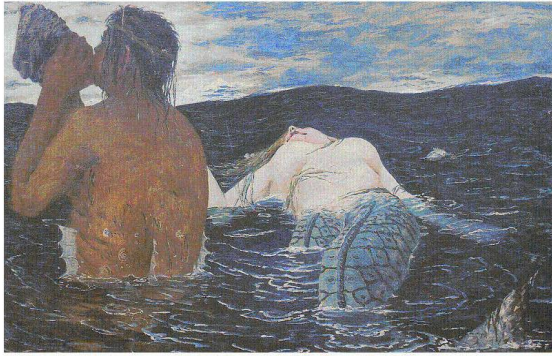
(도판2) 아놀드 뵘클린  
목동을 위협하는 켈. 1858



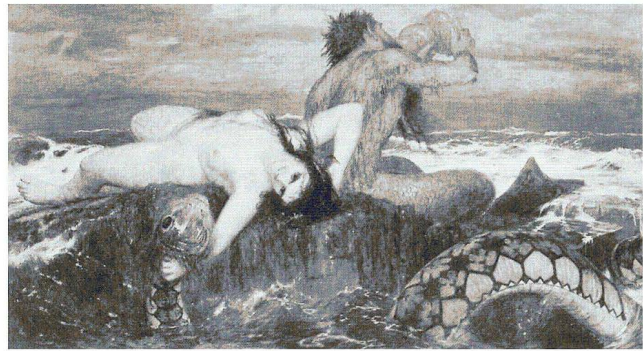
(도판3) 데 키리코  
켈타우로스의 전쟁. 1909. 봄



(도판4) 아놀드 뵘클린. 켈타우로스의 전쟁. 1873



(도판5) 테 키리코  
트리톤과 네레이드. 1908~9. 겨울



(도판6) 아놀드 뵘클린  
트리톤과 네레이드  
1873~74

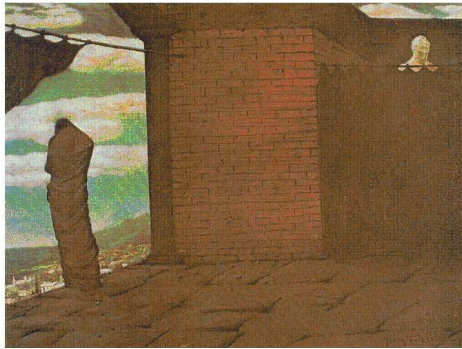


(도판7) 아놀드 뵘클린  
오딧세이와 칼립소. 1882

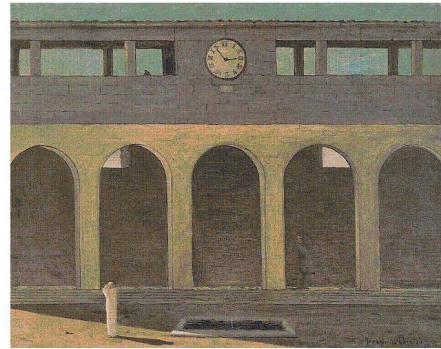


(도판8) 아놀드 뵘클린  
바닷가에 있는 집  
1877

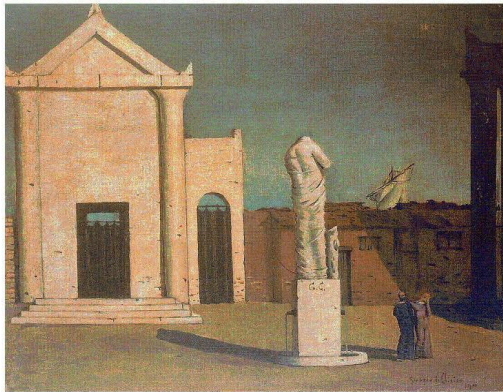
(도판9) 수평적 구성



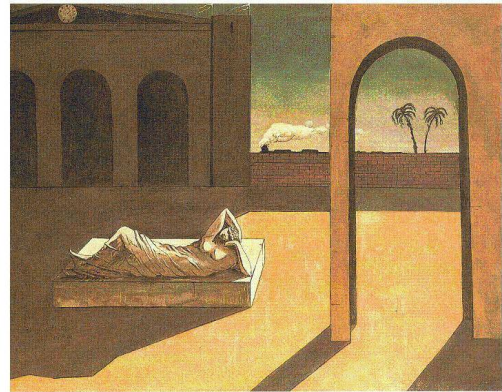
(9-A) 신탁의 수수께끼. 1909. 여름~가을



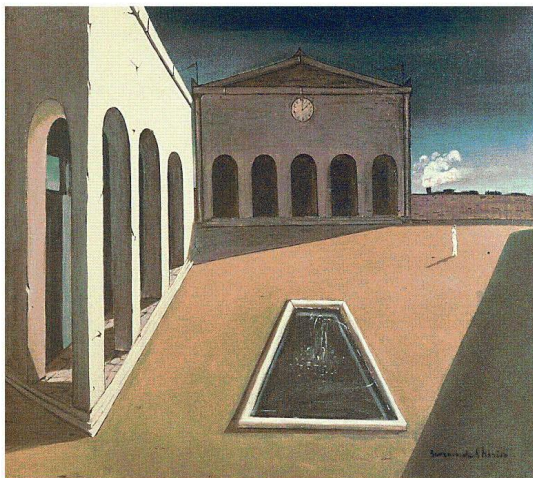
(9-B) 시간의 수수께끼  
1910년 겨울~1911 봄까지



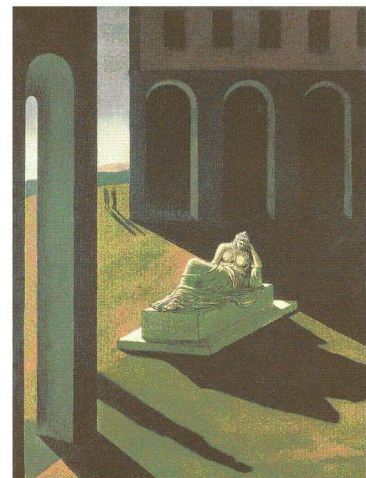
(9-C) 가을오후의 수수께끼  
1909. 가을~겨울



(9-D) 예언자의 보상. 1913. 6~7월

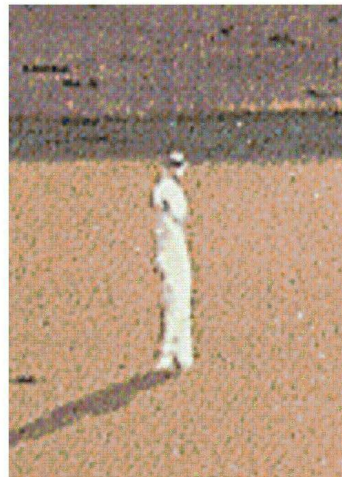
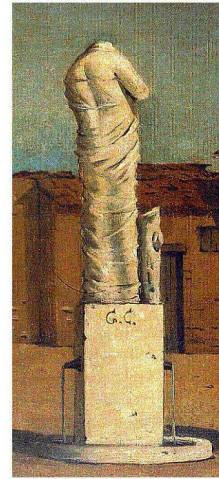
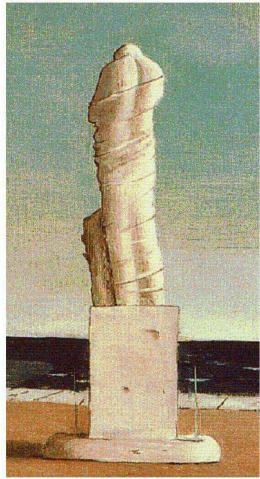
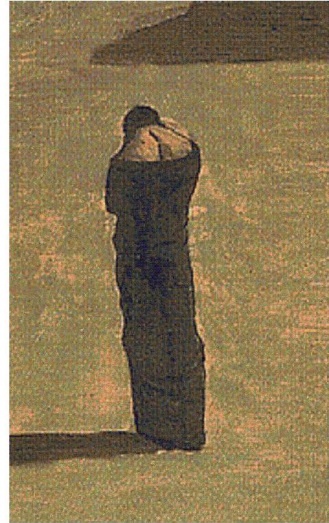


(9-E) 시인의 기쁨. 1912~13. 2~5월

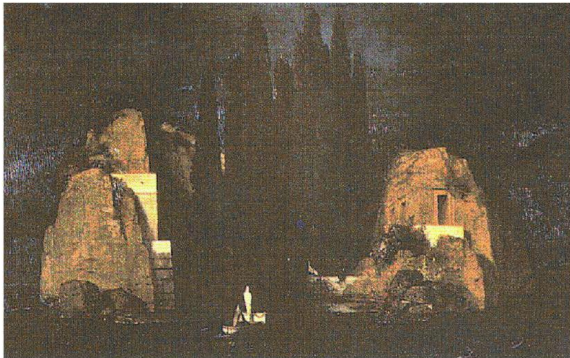


(9-F) 우수. 1912. 가을

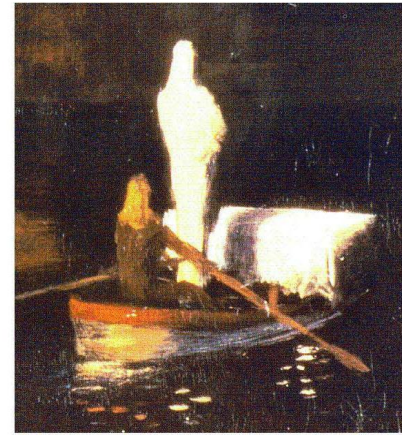
(도판10) 데 키리코 그림에 나오는 율리시즈의 변형(세부)



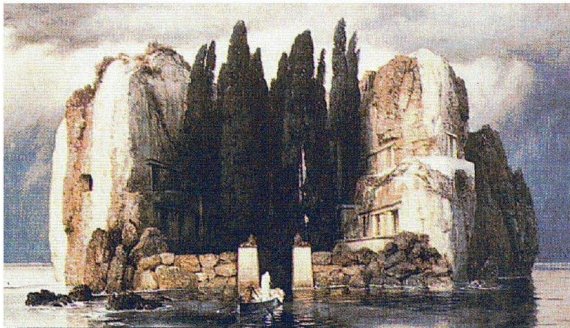
(도판11) 아놀드 뵘클린. 죽은자의 섬 시리즈



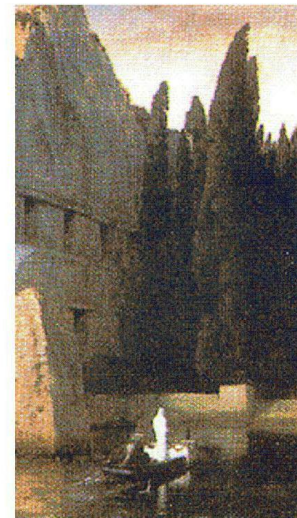
(11-A) 죽은자의 섬. 1880



(11-E) 세부



(11-B) 죽은자의 섬. 1886



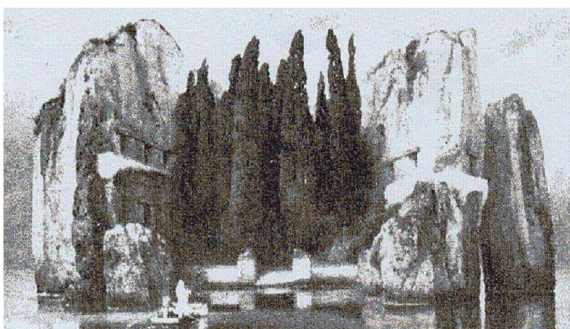
(11-F) 세부



(11-C) 죽은자의 섬. 1883

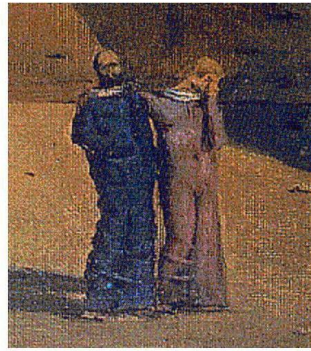
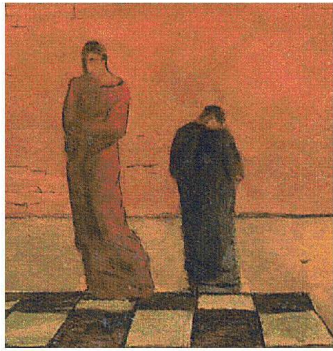


(11-G) 오뎃세이와 칼립소. 세부



(11-D) 죽은자의 섬. 1884

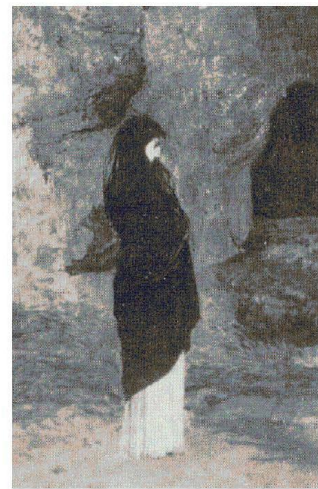
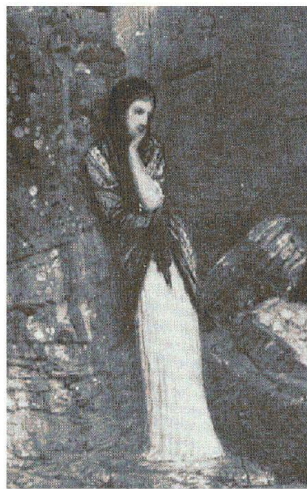
(도판12) 율리시즈의 변형



테 키리코의  
<도착과 오후의 수수께끼>와  
<가을 오후의 수수께끼>의 세부

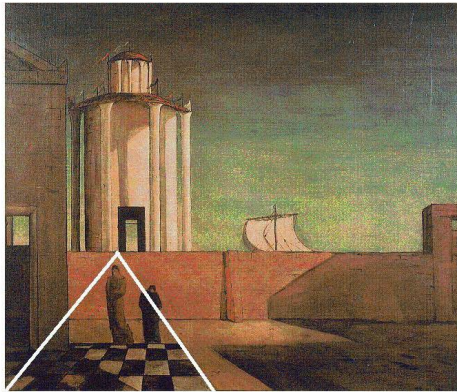


클레오파트라의 조각상  
텔로스. BC 138~137

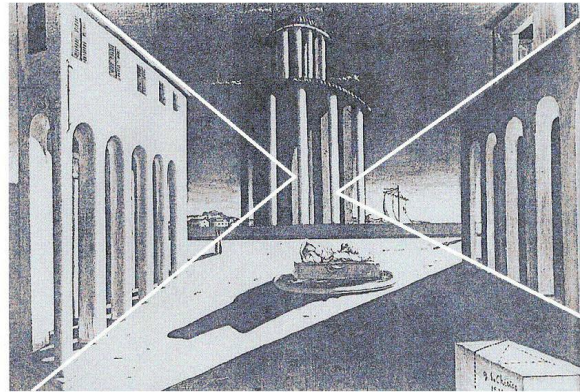


아놀드 뵈클린. 바닷가에 있는 집(1865,1878,1864)에서 나오는 여인의 모습

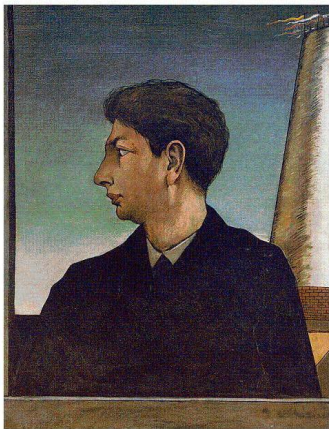
(도판13) 탑이 화면 중앙에 있는 구성



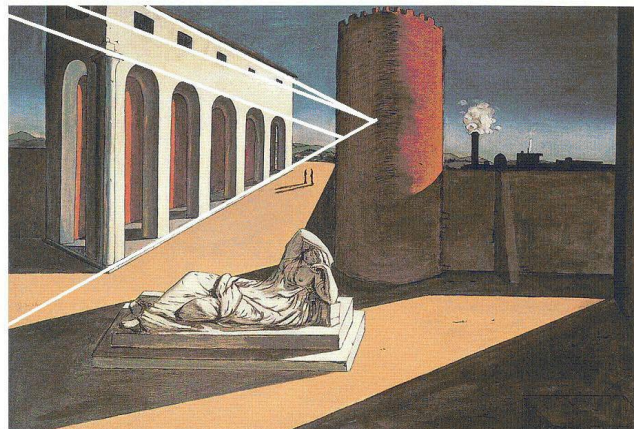
(13-A) 도착과 오후의 수수께끼  
1911~1912. 겨울



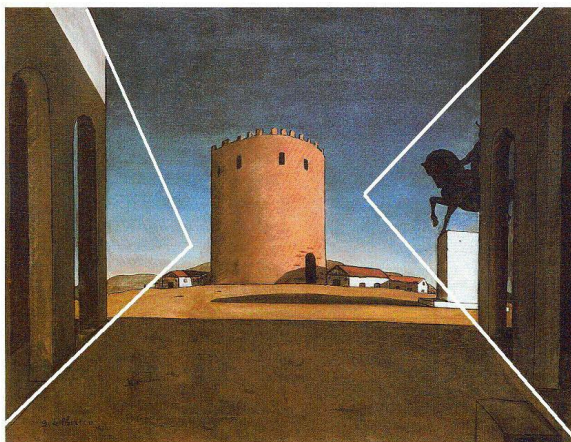
(13-B) 도착과 오후의 수수께끼. 1912



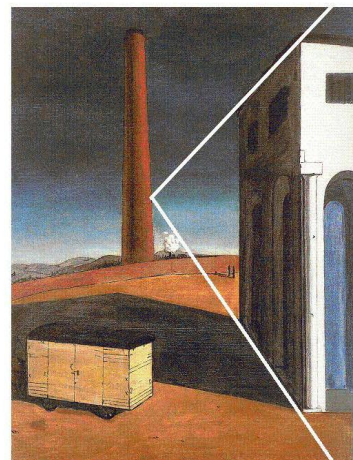
(13-C) 자화상. 1913



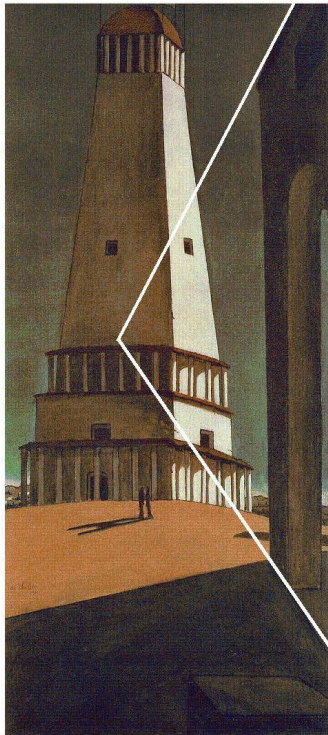
(13-D) 이상한 시간의 수수께끼들과 기쁨  
1913. 봄



(13-E) 붉은 탑. 1913. 봄~여름



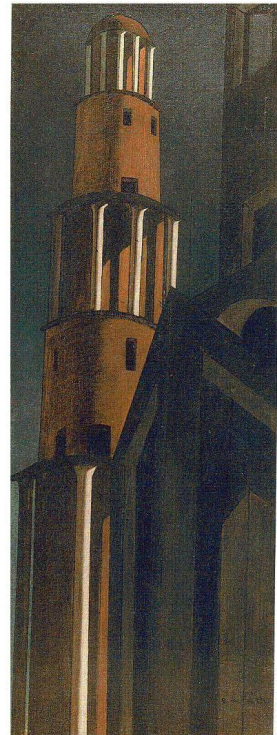
(13-F) 출발의 불안  
1913. 11~12월



(13-G) 무한함의 향수  
1912. 가을~겨울



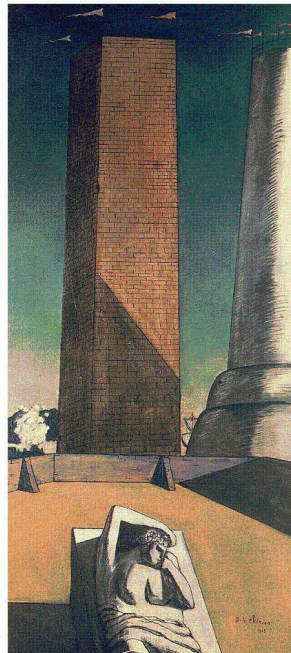
(13-H) 커다란 탑  
1913. 봄



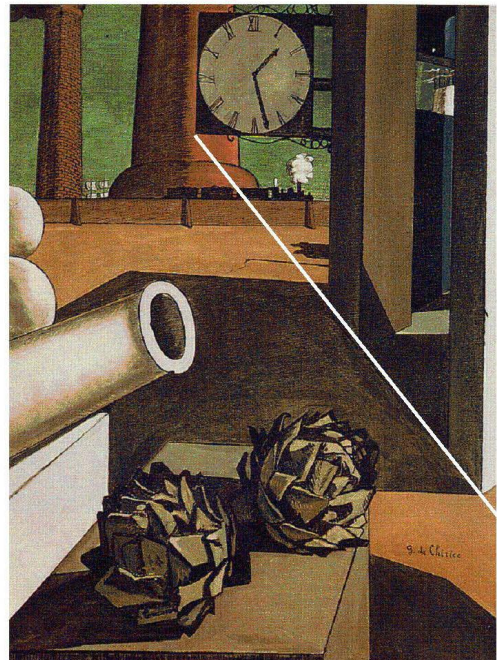
(13-I) 탑. 1913  
여름~가을



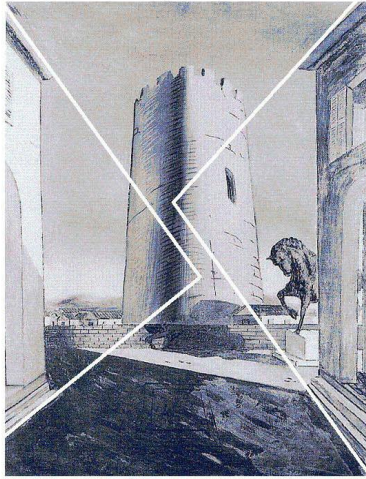
(13-J) 놀라움  
1913. 봄



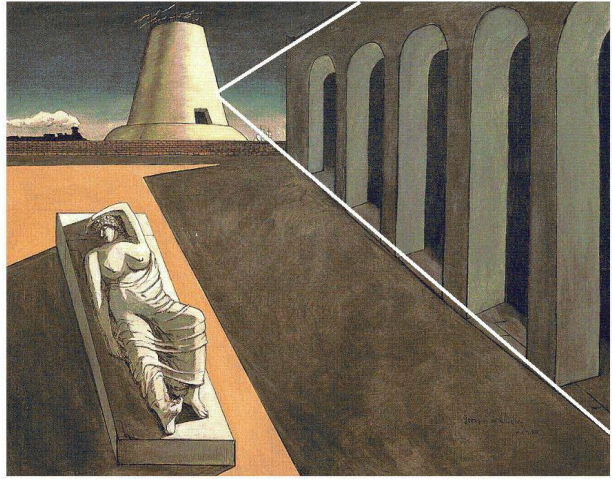
(13-K) 아리아드네의 오후  
1913. 여름~가을



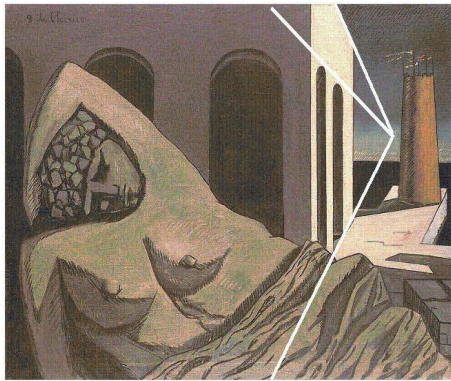
(13-L) 철학자의 정복. 1914초



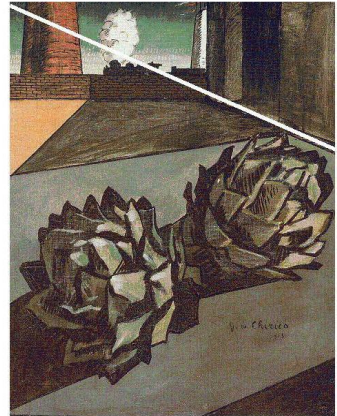
(13-M) 분홍색 탑  
1913. 여름~가을



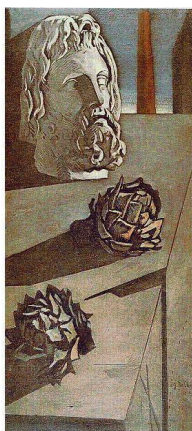
(13-N) 아리아드네가 있는 광장  
1913. 여름~가을



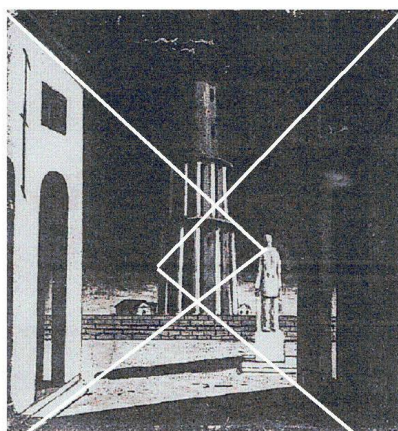
(13-O) 무언의 조각상. 1913. 여름~가을



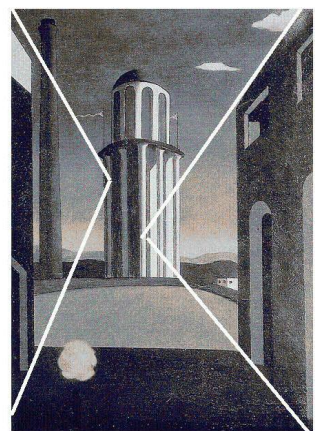
(13-P) 오후의 우수  
1913. 11~12월



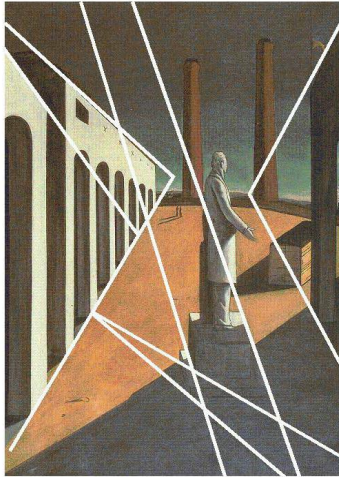
(13-Q) 철학자의 산책. 1914초



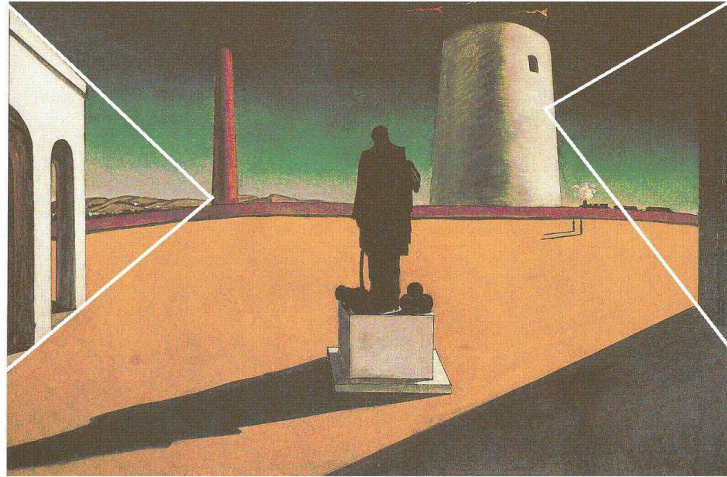
(13-R) 커다란 탑. 1914



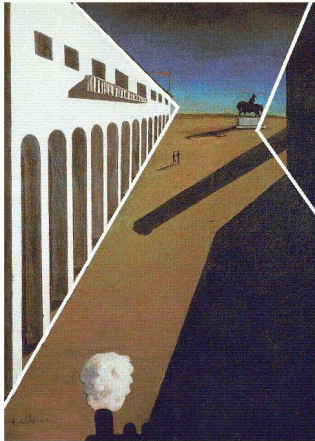
(13-S) 시인의 귀환  
1914. 봄~여름



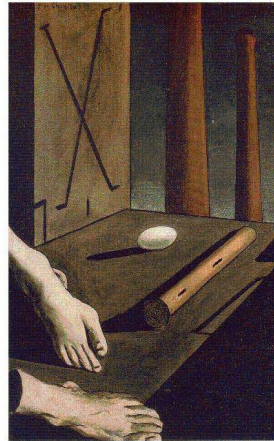
(13-T) 하루의 수수께끼 I  
1914초



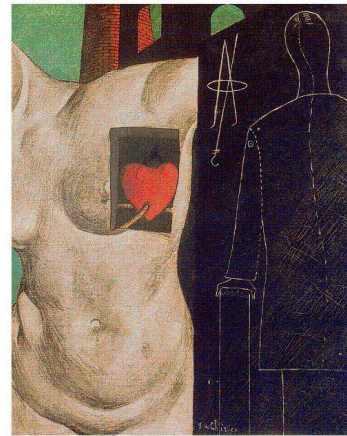
(13-U) 하루의 수수께끼 II. 1914. 봄



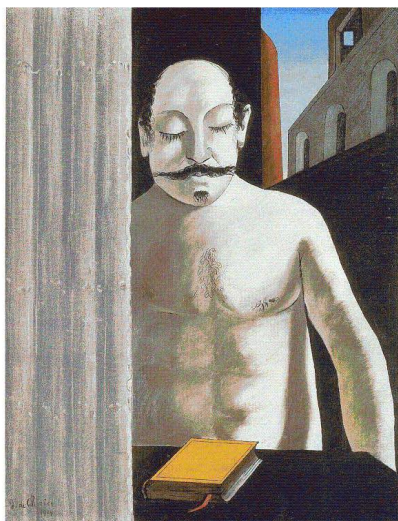
(13-V) 시인의 출발  
1914. 봄



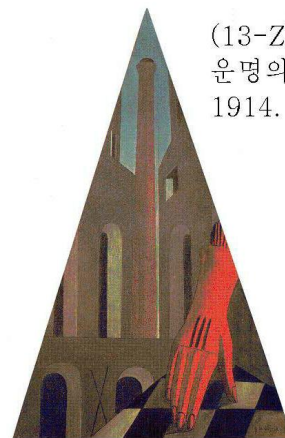
(13-W) 형이상학적 구성  
1914. 3~5월



(13-X)  
나는 거기에 있을 것이다..유리개  
1914. 4~5월

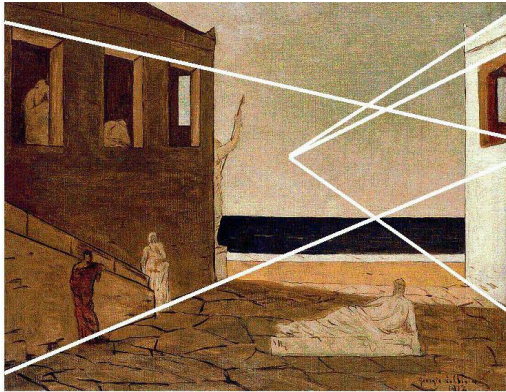


(13-Y)  
아이의 뇌  
1914전반

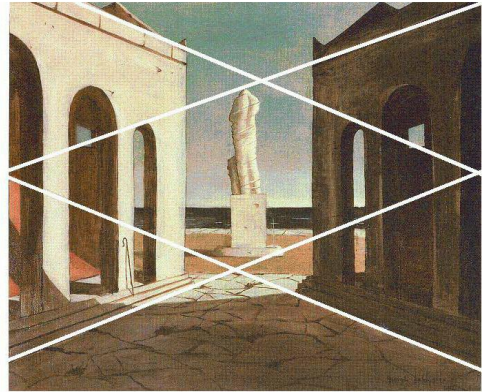


(13-Z)  
운명의 수수께끼  
1914. 4~5월

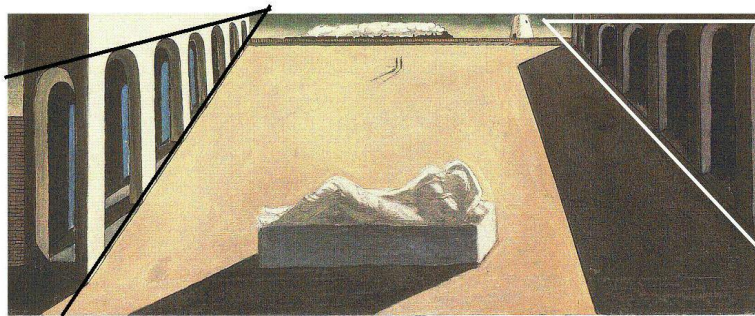
(도판14) 조각상이 화면 중앙에 있는 구성



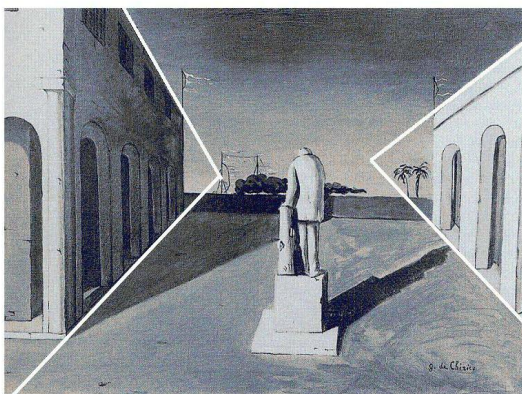
(14-A) 아침 명상. 1911~12. 겨울



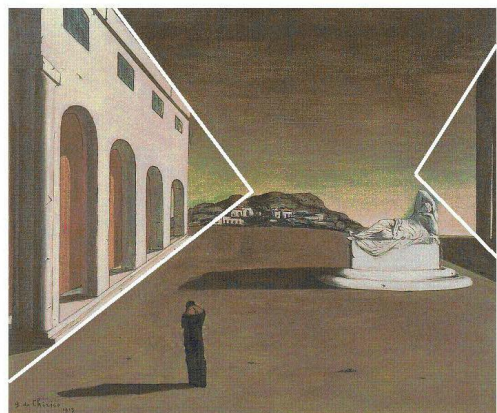
(14-B) 가을의 명상. 1911~12. 겨울



(14-C) 무한함의 나른함. 1912. 봄

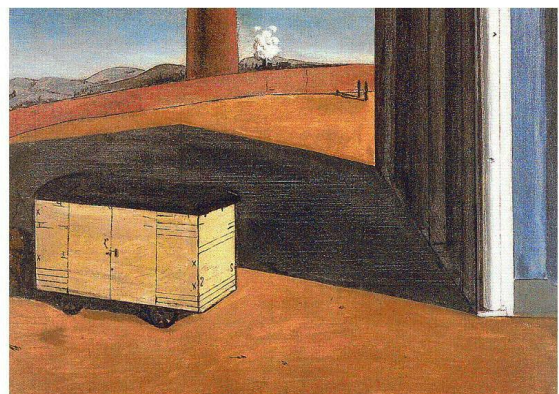
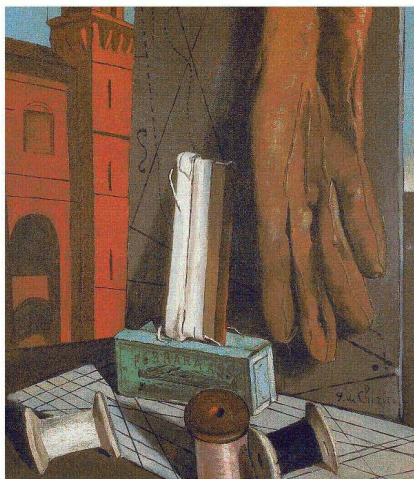
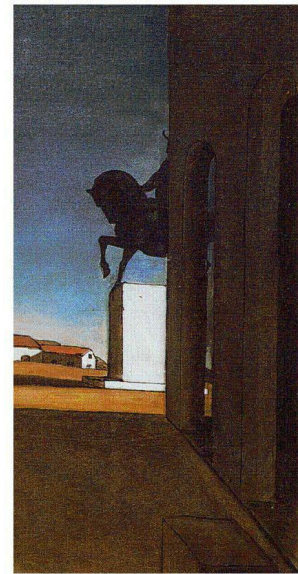
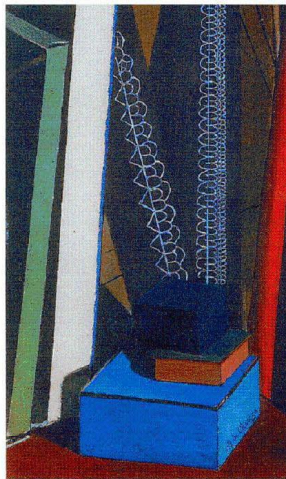
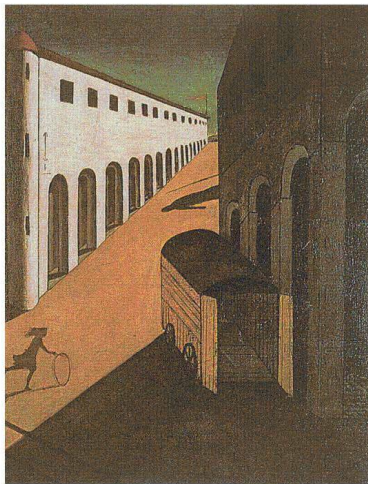
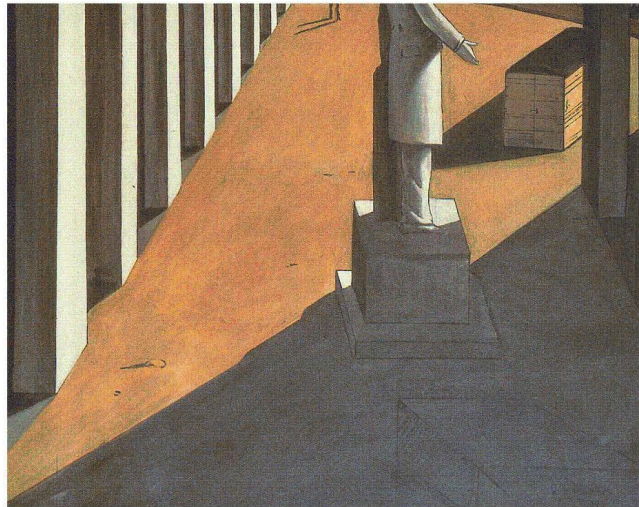
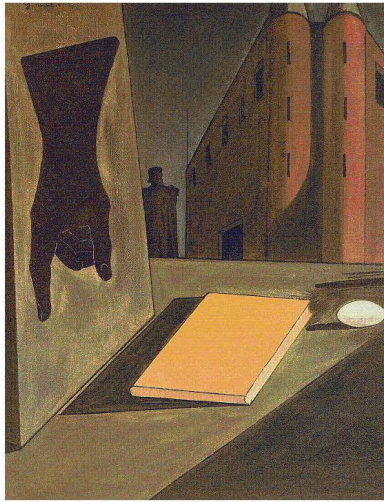


(14-D) 도착. 1912. 가을~겨울

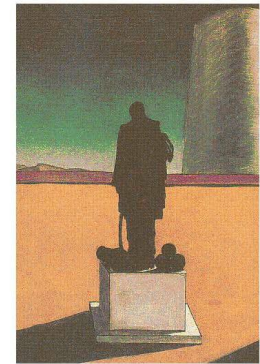
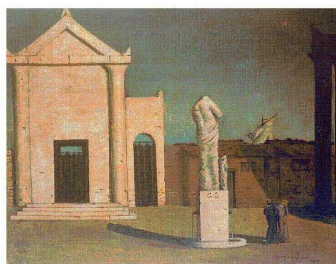
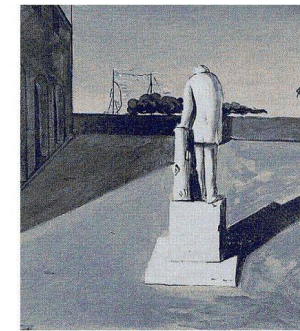
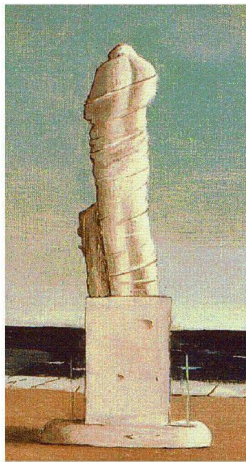
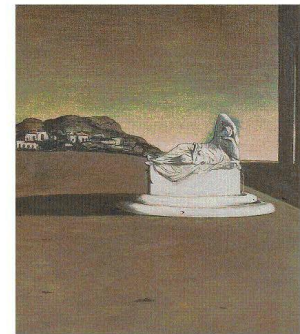
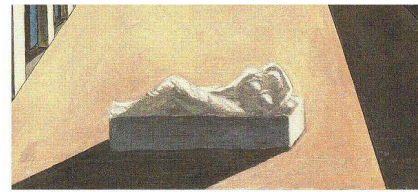
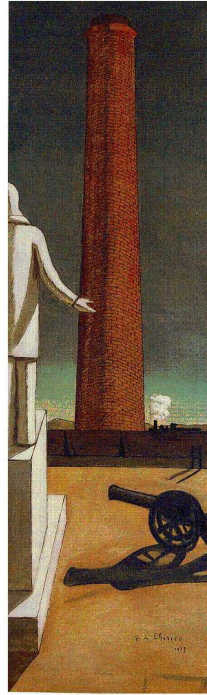
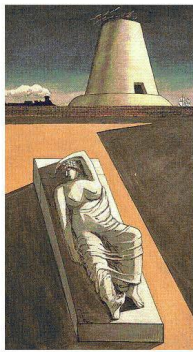
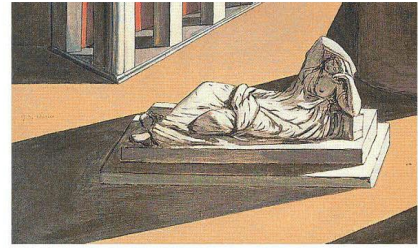
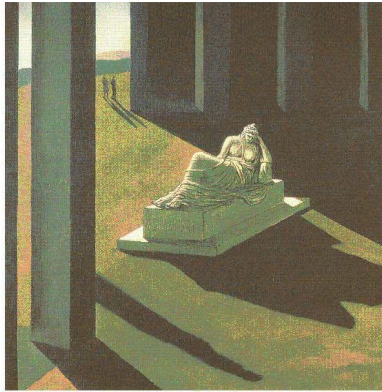


(14-E) 아름다운 날의 우수. 1913. 봄

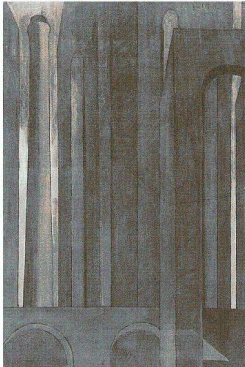
(도판15) 정사면 동형적 원근법으로 보여진 패턴들



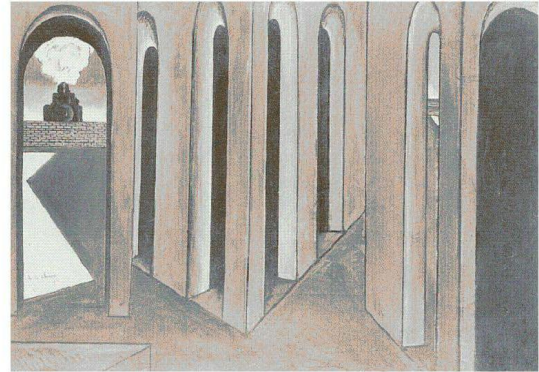
(도판15) 정사면 동형적 원근법으로 보여진 패턴들



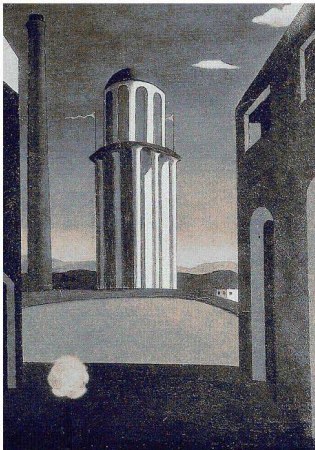
(도판16) 수직적 상승의 구성



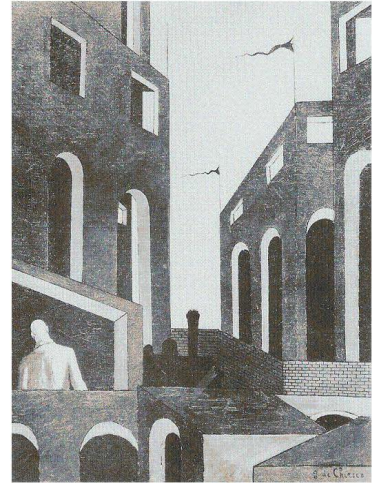
(16-A) 아케이드들과 글썽  
1913. 봄~여름



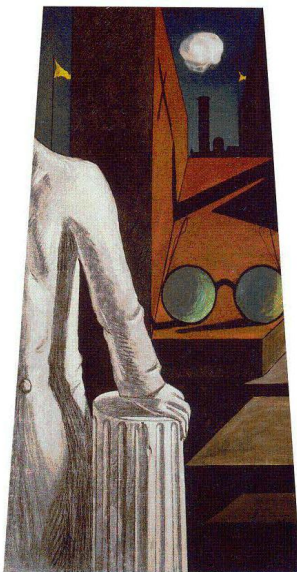
(16-B) 불안한 여행. 1913. 봄~여름



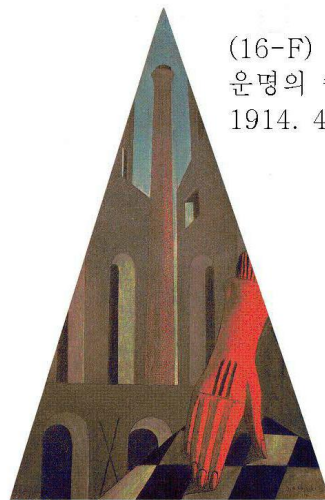
(16-C) 시인의 귀환  
1914. 봄~여름



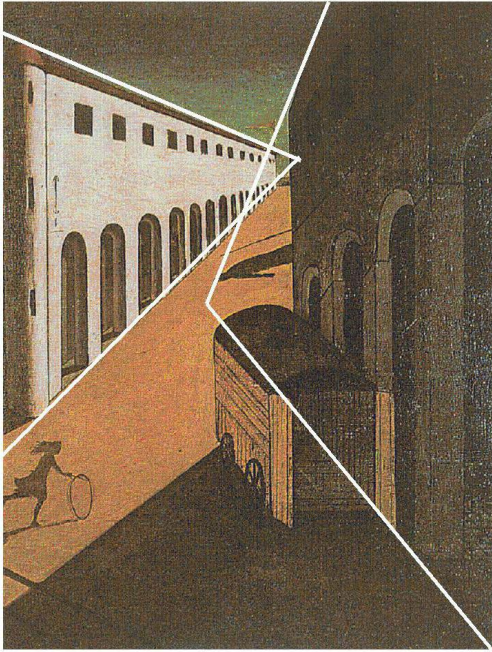
(16-D) 귀환의 기쁨  
1914. 봄



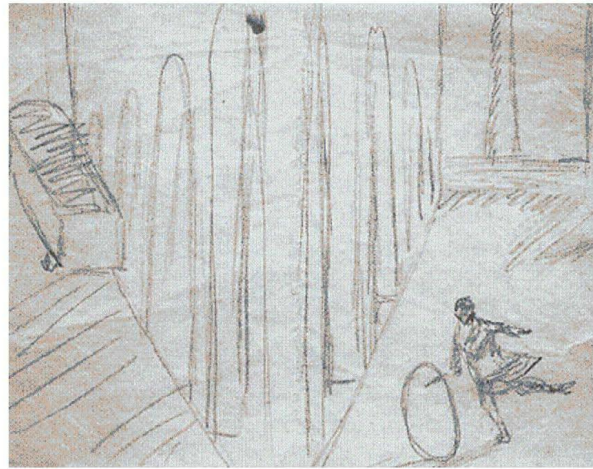
(16-E)  
학자의 평온함  
1914. 4~5월



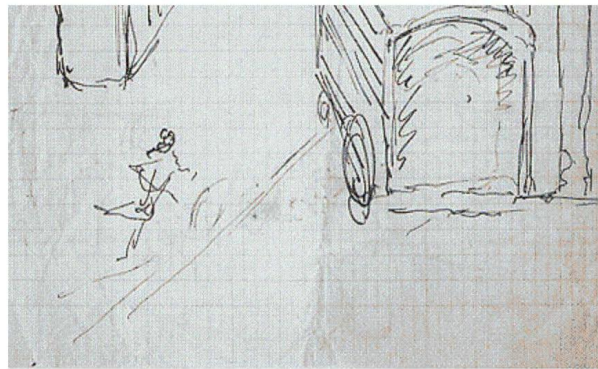
(16-F)  
운명의 수수께끼  
1914. 4~5월



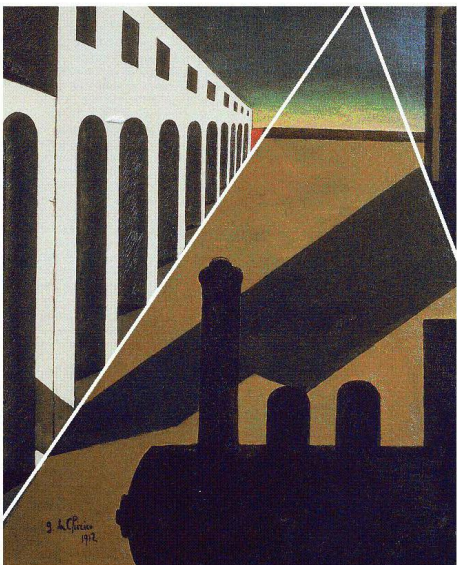
(도판17) 거리의 신비와 우수  
1914. 봄



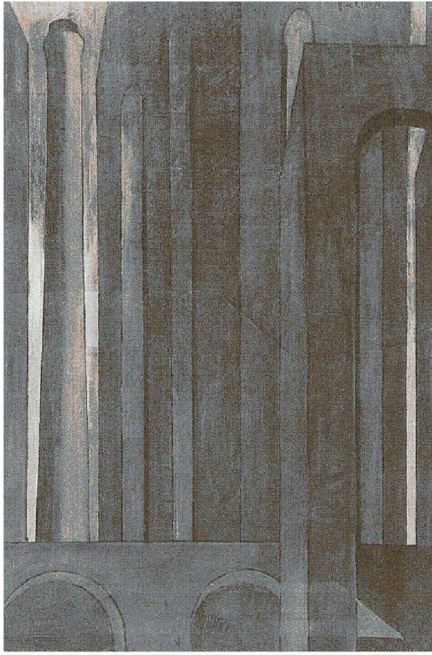
(17-A) 습작. 1914초



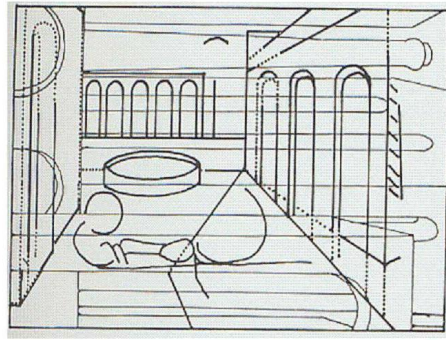
(17-B) 습작. 1914초



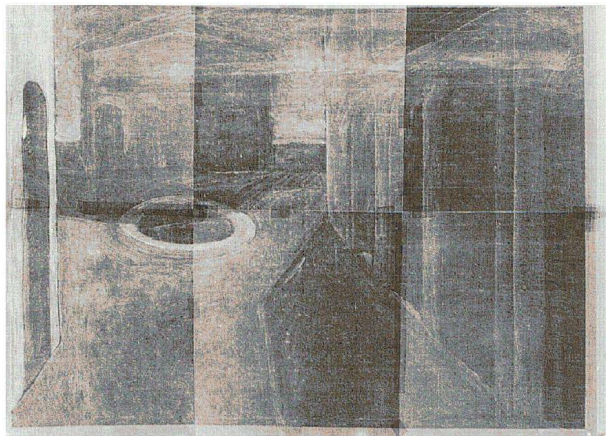
(도판18) 불안한 아침. 1912. 가을



(도판19) 아케이트들과 굴뚝  
1913. 봄~여름



(19-A) 밈그림의 재구성



(19-B) 엑스레이 광선으로 본 밈그림



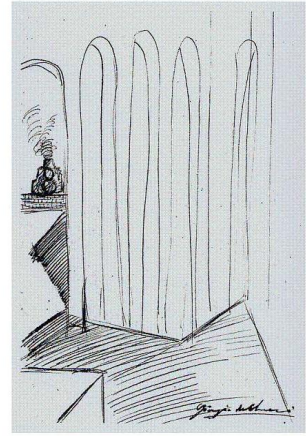
(도판20) 붉은 탑. 1913. 봄~여름



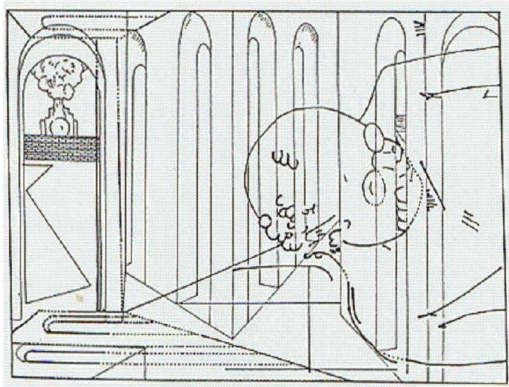
(20-A) 엑스레이 광선으로 본 밈그림



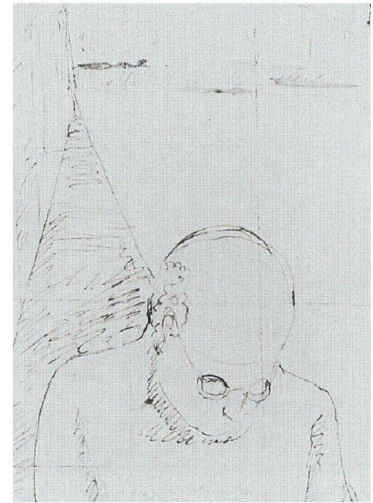
(도판21) 불안한 여행. 1913. 봄~여름



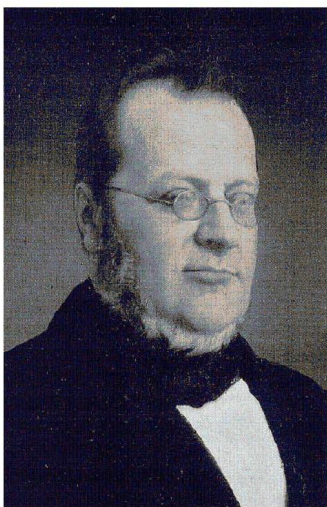
(21-A) 습작. 1913. 봄~여름



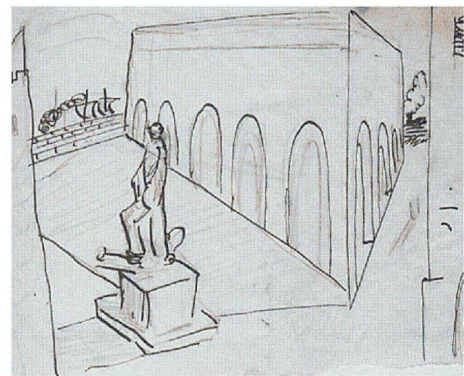
(21-B) <불안한 여행>의 밑에 있는  
<카브르의 수수께끼>



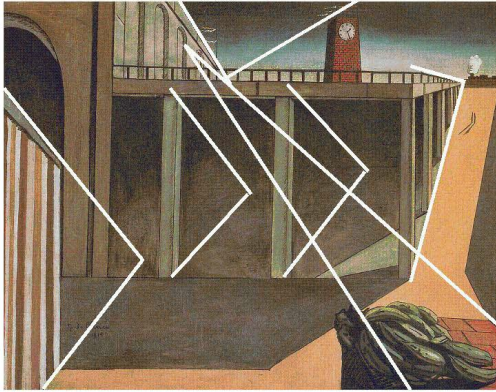
(21-C) 카브르의 수수께끼  
1912~13



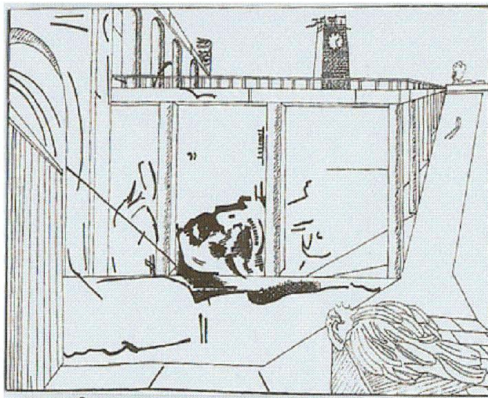
(21-D) 카밀로벤소. 카브르백작



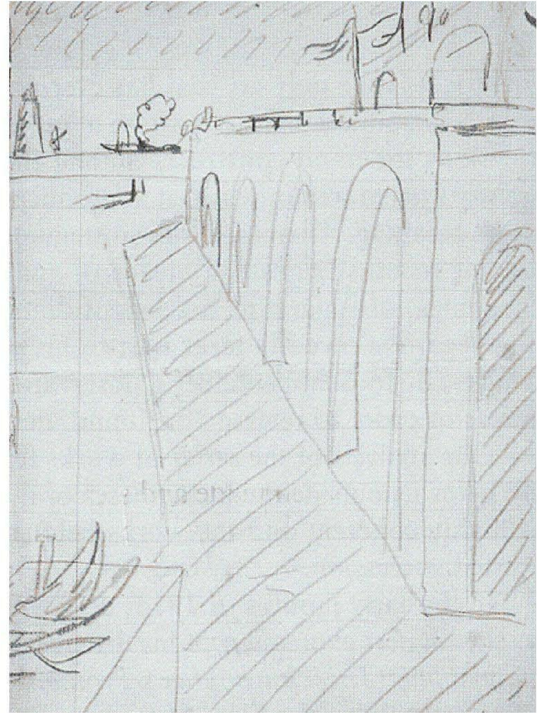
(21-E) 광장과 기념비가 있는 습작  
1913. 봄~여름



(도판22) 몽파르나스 역. 1914초



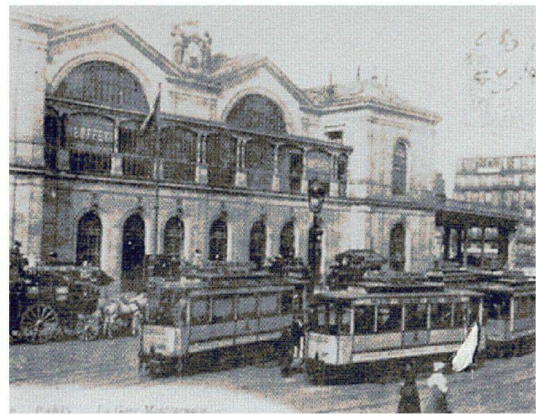
(22-A) 몽파르나스 역의 밑에 있는 그림의 윤곽



(22-B) 몽파르나스 역의 습작. 1913후반

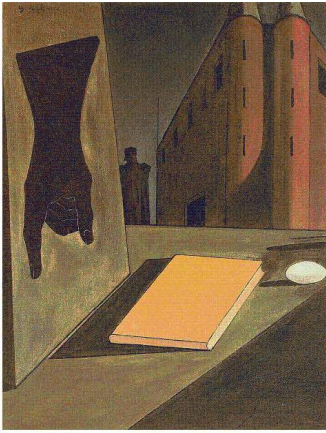


(22-C) 자화상. 1913

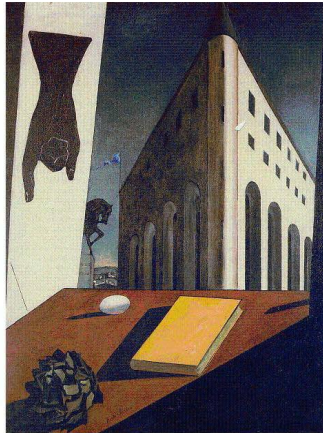


(22-D) 옛 몽파르나스 역

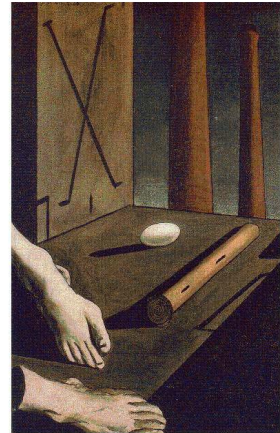
(도판23) 실내와 실외의 복합 구성



(23-A) 시인의 운명  
1914. 3~5월



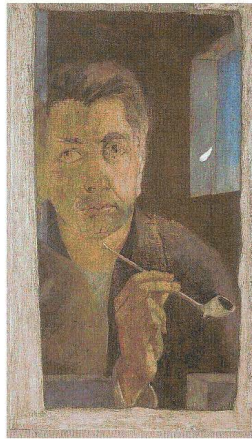
(23-B) 정물. 토리노의 봄  
1914. 3~5월



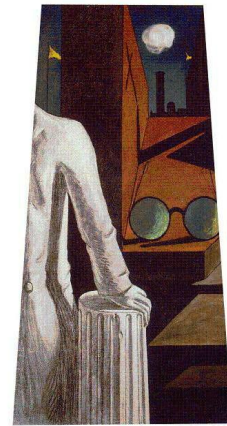
(23-C) 형이상학적 구성  
1914. 3~5월



(23-D) 축제의 날  
1914. 3~5월



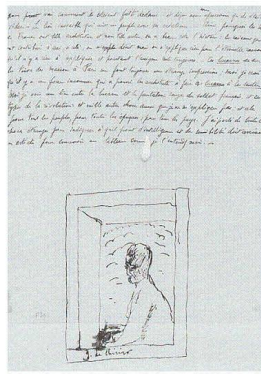
(23-E) 파이프를 든 자화상  
1914겨울~1915



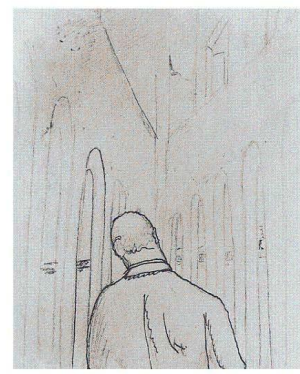
(23-F) 학자의 평온함  
1914. 4~5월



(23-G) 자화상  
1918. 7월

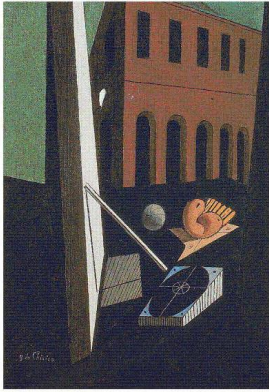


(23-H) 자화상 스케치  
1912

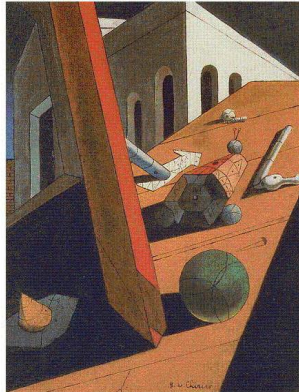


(23-I) 귀환의 기쁨과  
관련된 습작. 1914초

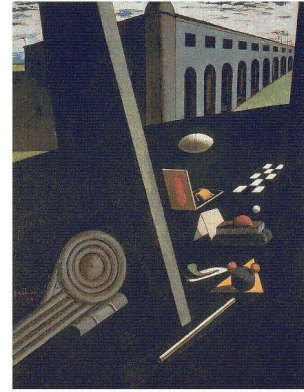
(도판24) 그노몬 해시계의 변형



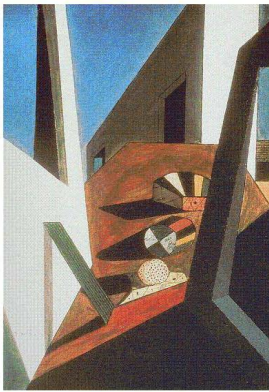
(24-A) 장군의 병  
1914. 봄~여름



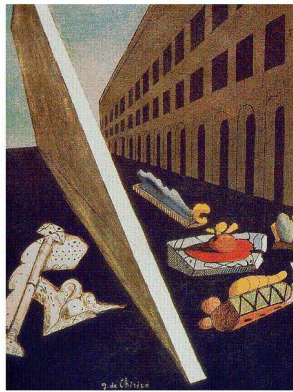
(24-B) 왕의 사악한 천개  
1914. 봄~여름



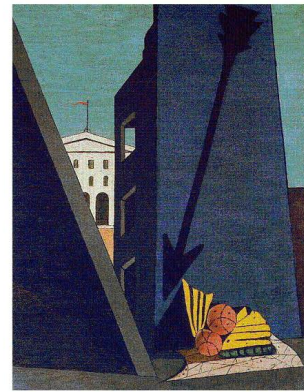
(24-C) 선원들의 막사  
1914. 봄~여름



(24-D) 정물. 토리노  
1888. 1914. 봄



(24-E) 장난감이 있는  
형이상학적 구성  
1914. 여름~가을



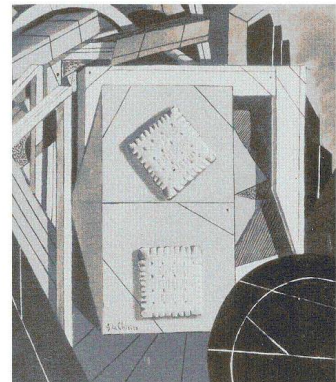
(24-F) 형이상학적 구성  
1914. 봄~가을



(24-G) 두 마네킹들의  
머리가 있는 구성  
1915. 1~5월

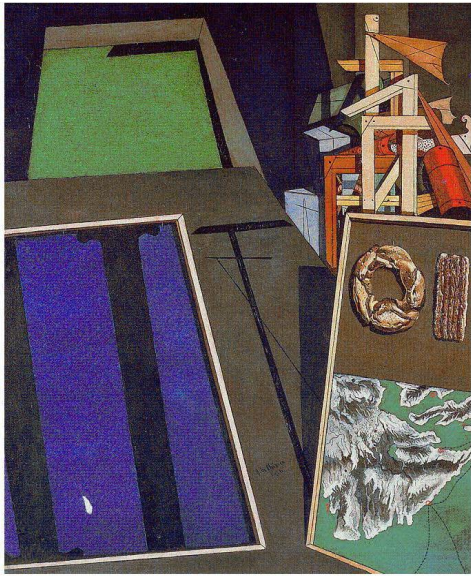


(24-H) 해적. 1916

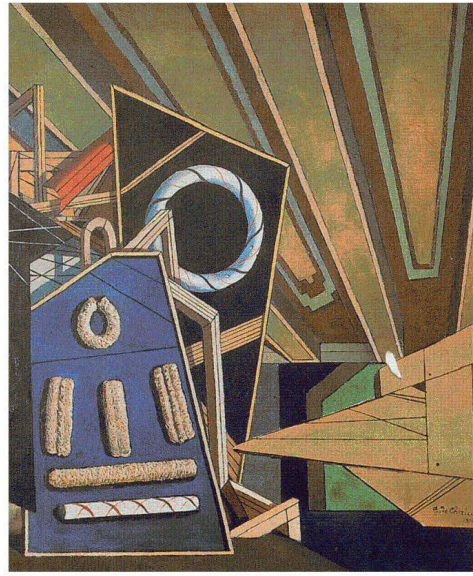


(24-I) 정신의 죽음. 1916

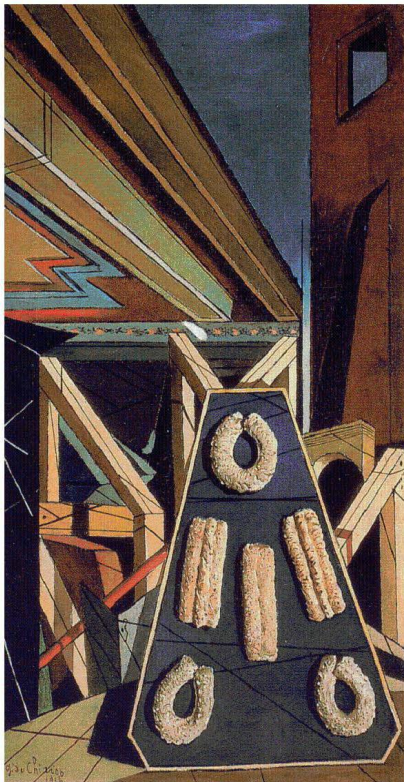
빠른 템포의 구성 : 원근법의 추상적 변형



(도판25) 복음의 정물< I >1916



(도판26) 현자의 반역. 1916

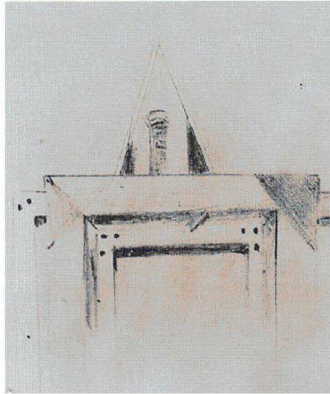


(도판27) 후회. 1916

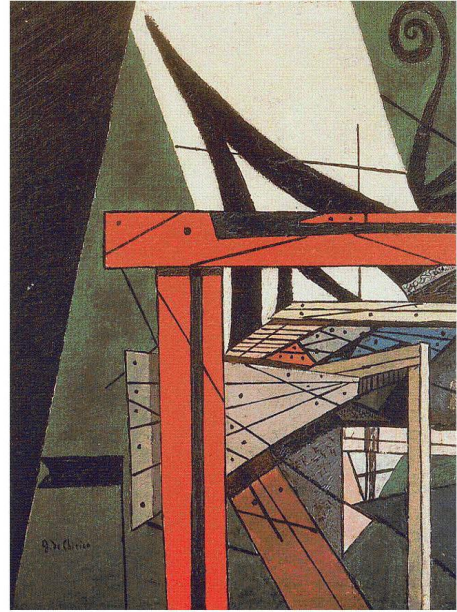


(도판28) 밤의 마법. 1916

1916~1917년 사이의 형이상학적 구성들



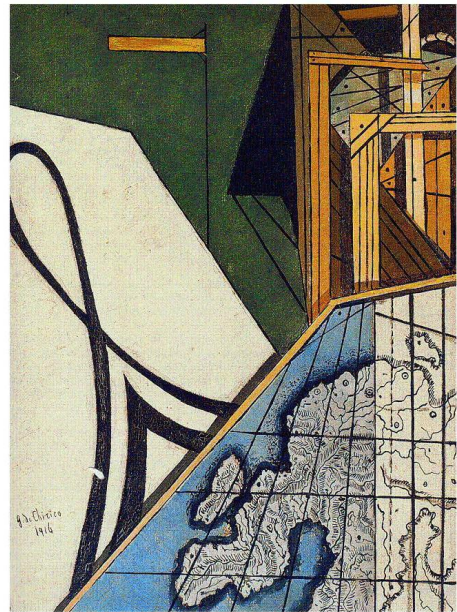
(도판29) 삼각형 캔버스가 있는 아틀리에. 1915



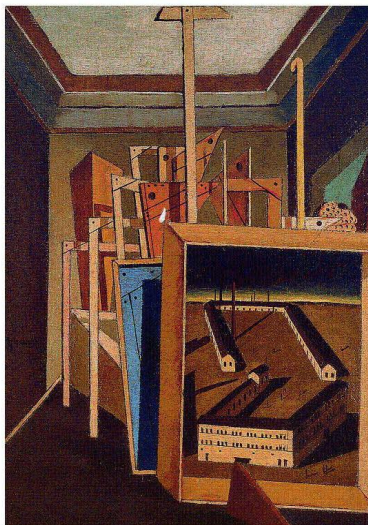
(도판30) 형이상학적 구성. 1916



(도판31) 출발의 우수. 1917

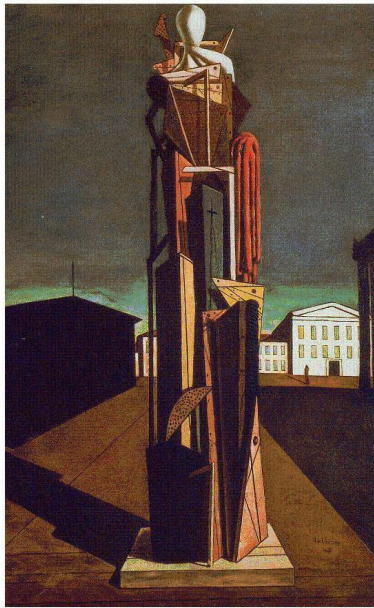


(도판32) 정치학. 1916



(도판33)  
작은 건물이 있는 형이상학적 실내  
1917. 4~8월

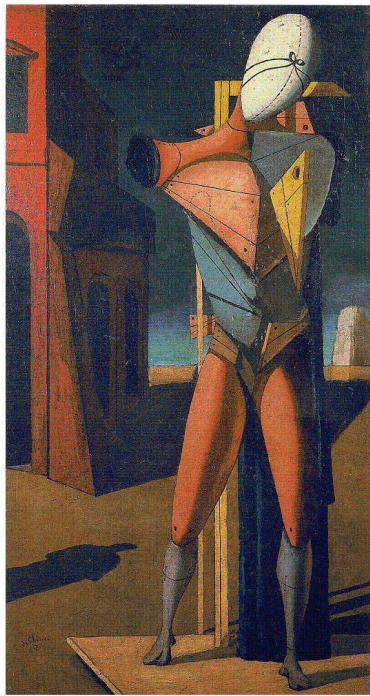
(도판34) 연극적인 무대와 마리오 네트



(34-A) 위대한 형이상학자  
1917. 가을



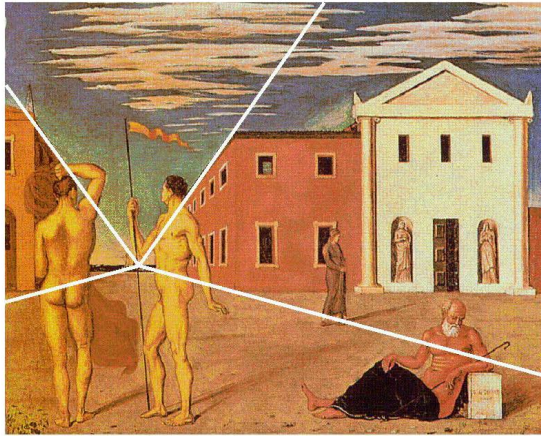
(34-B) 헥토르와 안드로 마케  
1917. 가을



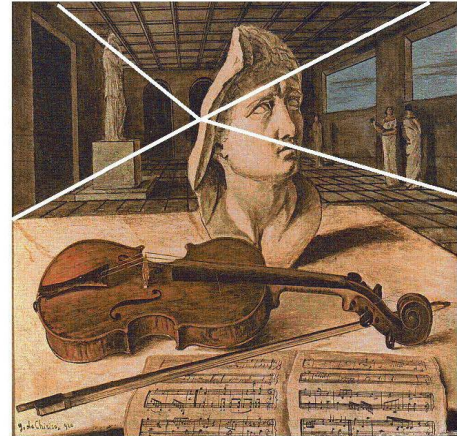
(34-C) 트로바토레. 1917. 가을



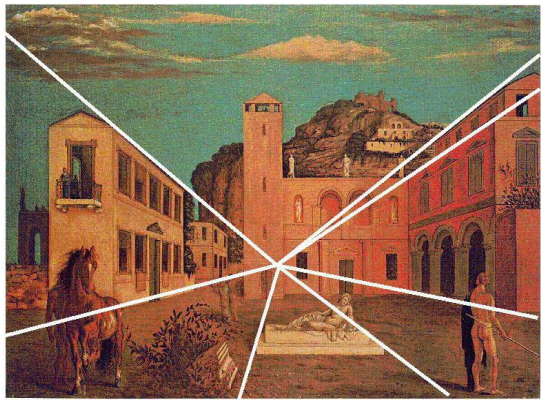
(34-D) 불안한 뮤즈들. 1918. 5월



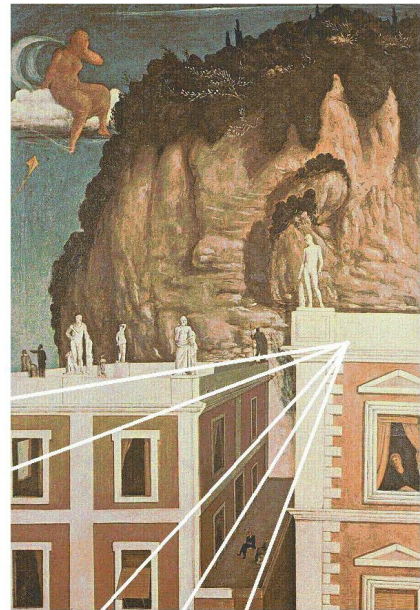
(도판35) 아르코인들의 출발. 1920



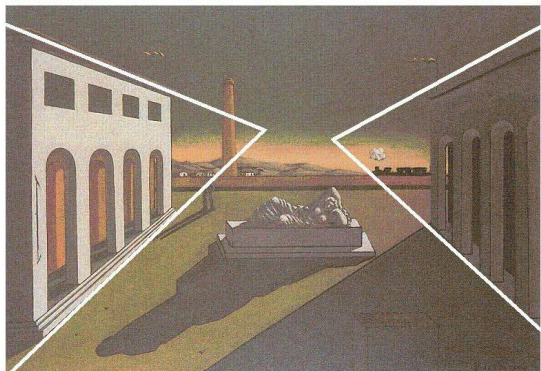
(도판36) 바이올린이 있는 정물. 1920



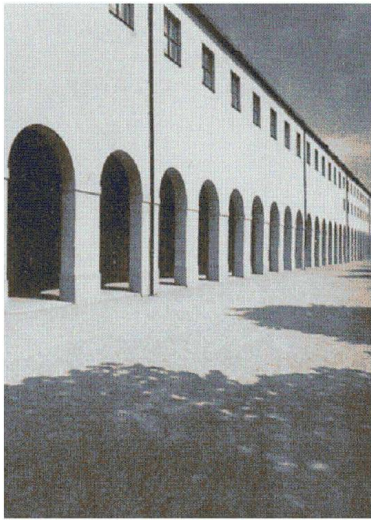
(도판37) 로마의 광장. 1921년경



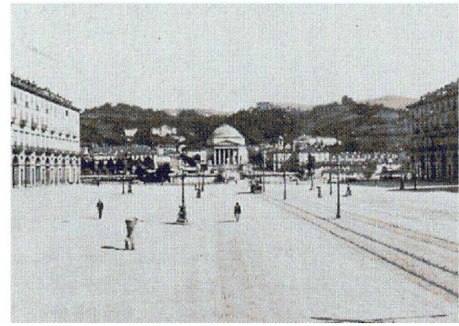
(도판38) 로마의 빌라. 1921년경



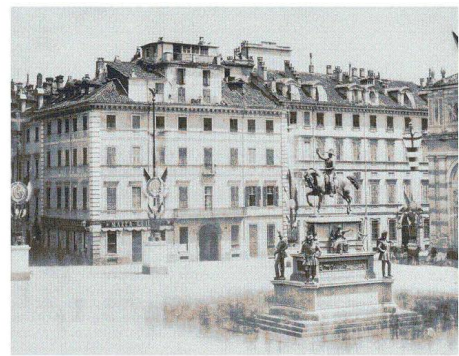
(도판39) 이탈리아 광장. 1939



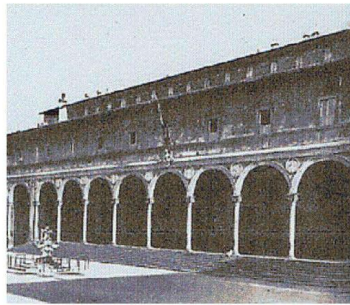
(도판40)  
호프가르텐을 마주서있는 아케이드. 뮌헨



(도판41) 피아짜 비토리오 엠마누엘레  
토리노(통일이탈리아 광장)

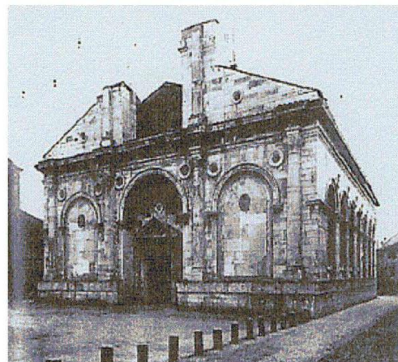


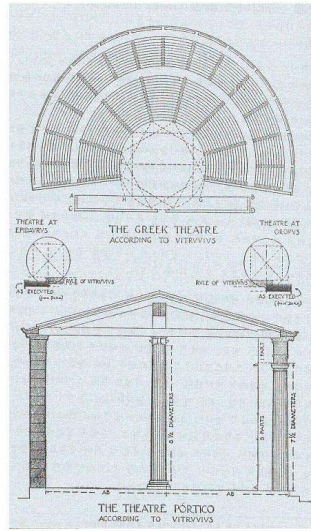
(도판42) 피아짜 카를로 알베르토. 토리노



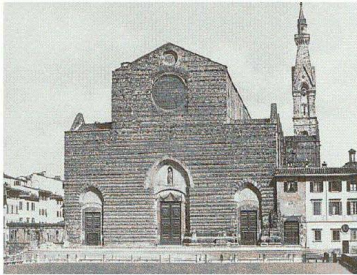
(도판43)  
부르넬레스키  
교아원의 병원  
1421~1445. 피렌체

(도판44)  
알베르티  
산 프란체스코성당  
1446. 리미니





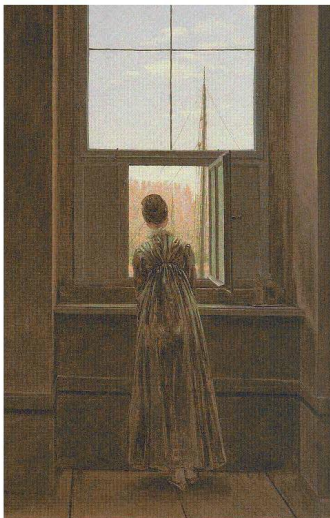
(도판45) 비트루비우스(vitruvius)가 분석한 그리스 극장과 극장 정면 부분



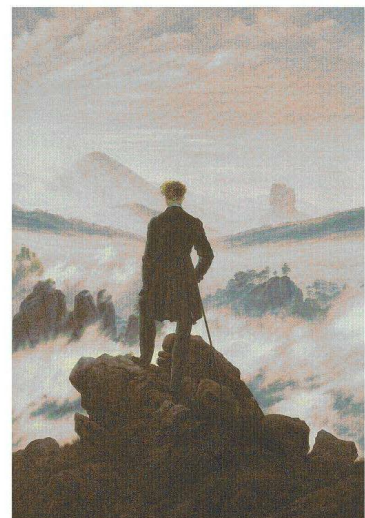
(도판46) 산타 크로체성당의 정면 피렌체(19세기 모습)



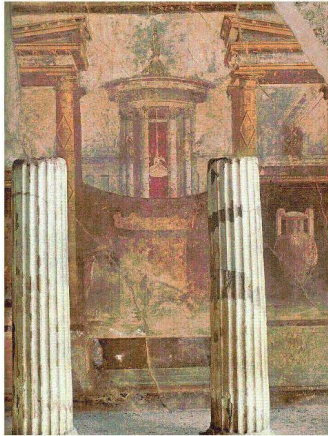
(도판47) 피아짜 산타 크로체. 피렌체 1857~1863년 사이 Nicola matas에 의해 정면 장식된 모습



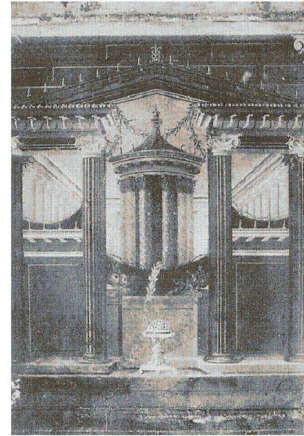
(도판48) 카스파르 D. 프리드리히 창문 앞에 서있는 여인. 1822



(도판49) 카스파르 D. 프리드리히 안개바다 위에 서있는 방랑자. 1818



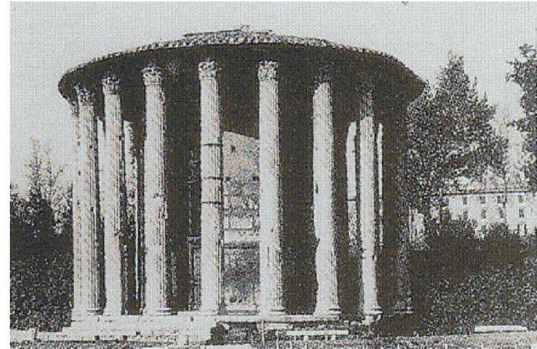
(도판50) 미궁의 집. 폼페이



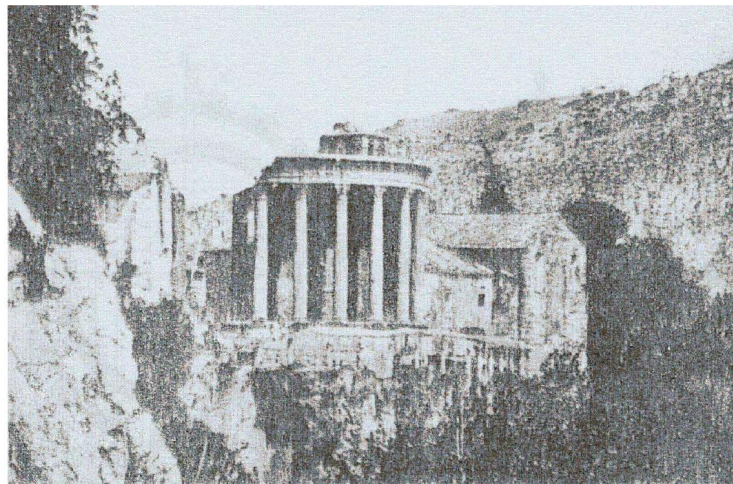
(도판51) 보스코레알레  
판니우스 원로원의 빌라. 1세기



(도판52) 아놀드 뵘클린  
로마의 풍경. 1860

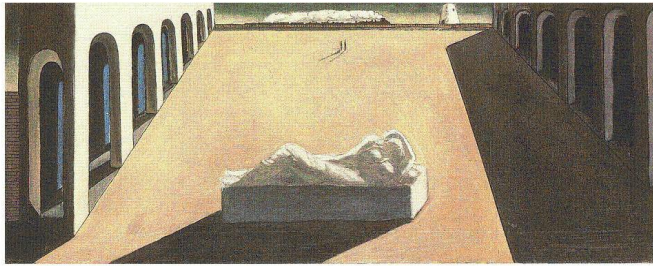


(도판53) 로마에 있는 베스타신전

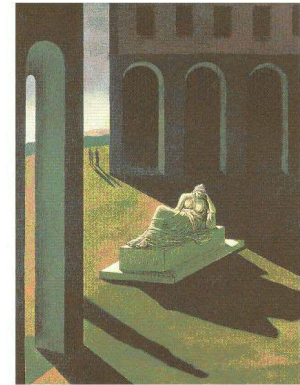


(도판54) 티볼리에 있는 원형신전

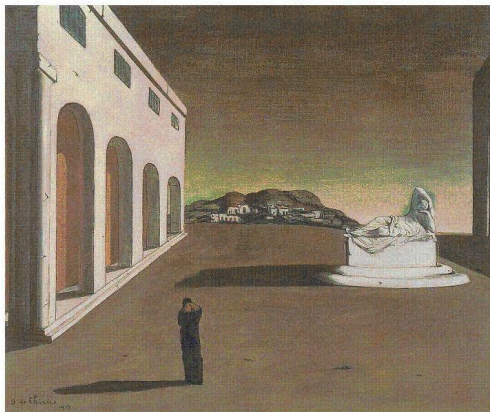
(도판55) 아리아드네 시리즈



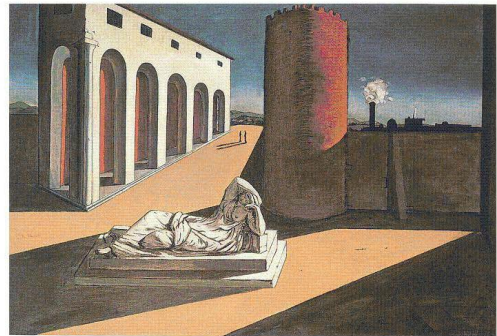
(55-A) 무한함의 나른함. 1912. 봄



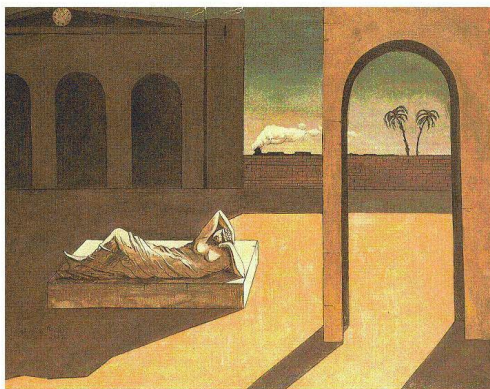
(55-B) 우수. 1912. 가을



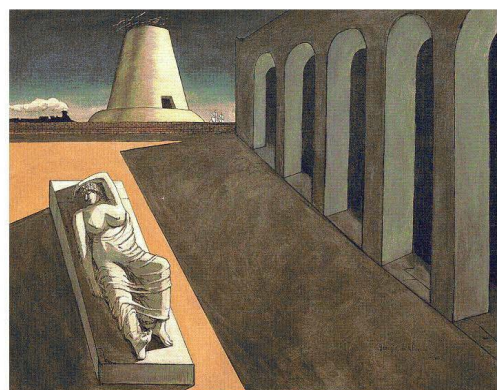
(55-C) 아름다운 날의 우수. 1913. 봄



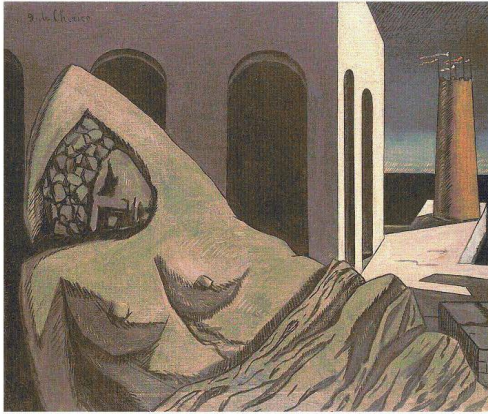
(55-D) 이상한 시간의 수수께끼들과 기쁨  
1913. 봄



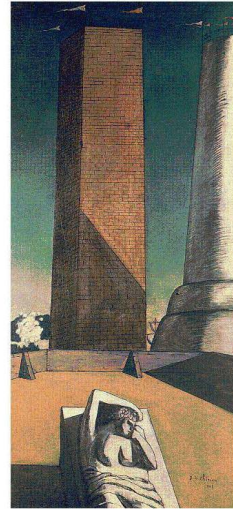
(55-E) 예언자의 보상. 1913. 6~7월



(55-F) 아리아드네가 있는 광장  
1913. 봄~가을



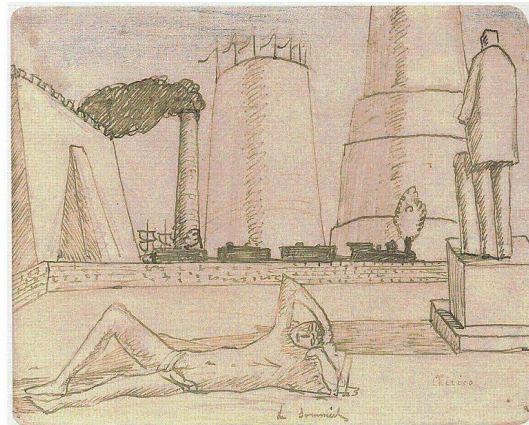
(55-G) 무언의 조각상. 1913. 여름~가을



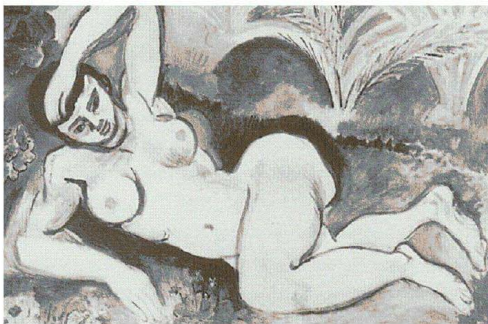
(55-H) 아리아드네의 오후  
1913. 여름~가을



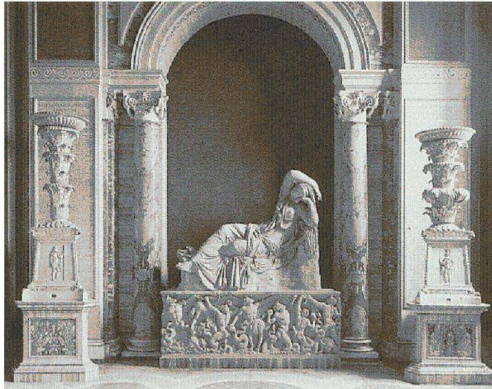
(도판56)  
피카소<세 여자들> 1908~1909



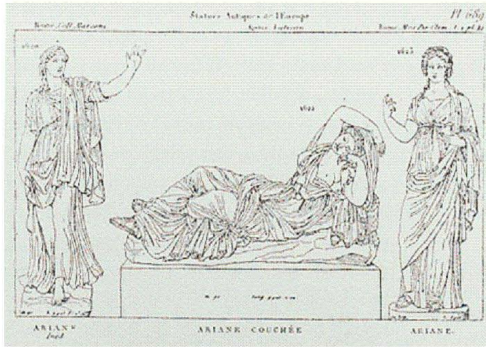
(도판57) 데 키리코  
<도착과 오후의 수수께끼>세부와 정치가 기념비상이 있는 습작. 1913. 여름



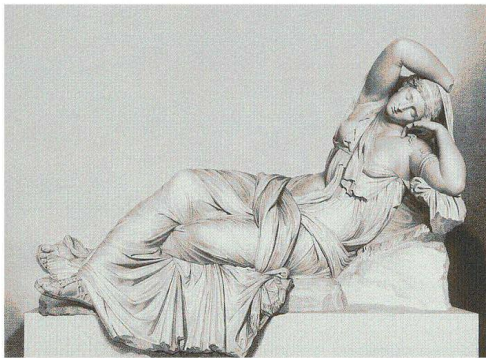
(도판58) 앙리 마티스  
<푸른색 누드>1907



(도판59)  
 <잠자는 아리아드네> 1~2세기, 기원전  
 2~3세기 조각의 로마복제. 바티칸 미술관

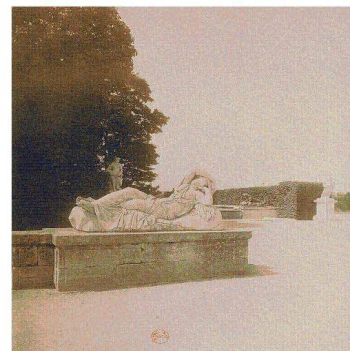


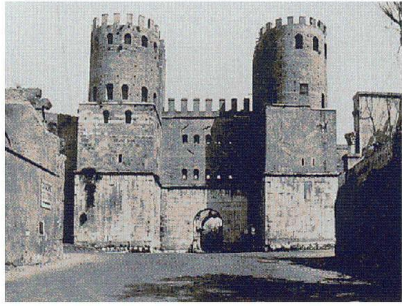
(도판60) 살로몬 레이나흐  
 <그리스와 로마 조각상의 유형>  
 1897~1910



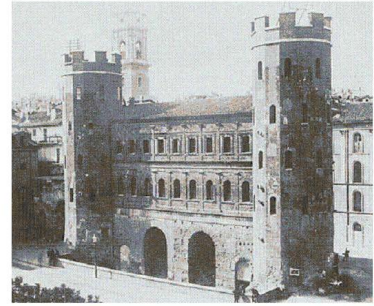
(도판61) 작가 미상  
 <아리아드네> 왁스 주조  
 34.5×54.5×21cm

(도판62) 위젠스 아제  
 베르사이유:반 클레브에 의해 <클레오파트라>로  
 불리웠던<누워 있는 아리아드네> 1902년. (사진)





(도판63) 아피아가도에 있는  
포르타 산 세바스티아노



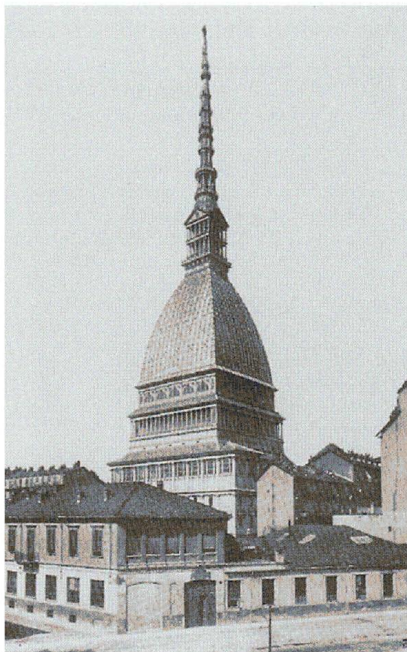
(도판64) 포르타 로마나. 토리노



(도판65) 아피아가도에 있는  
체칠리아 메탈라 마우솔레움. 로마

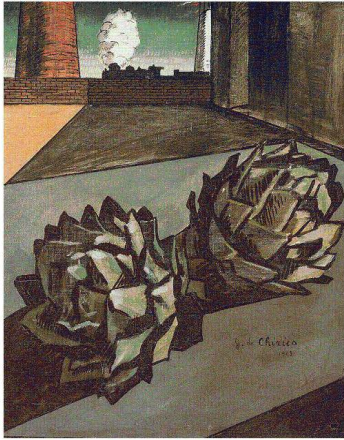


(도판66) 팔라쑈 마다마에 있는 탑들  
토리노

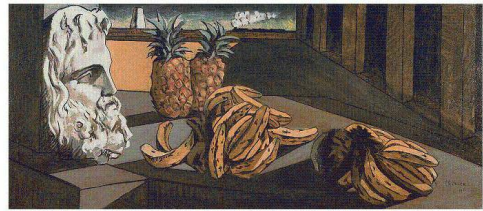


(도판67)  
1863~1888년 사이에 지어진 몰레 안토넬리아나  
토리노

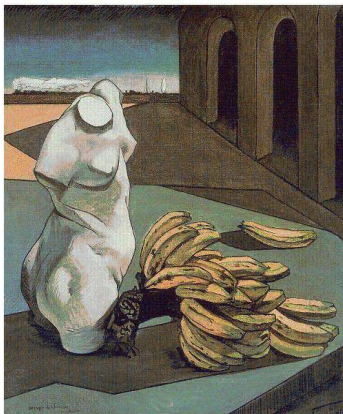
(도판68) 형이상학적 기호들



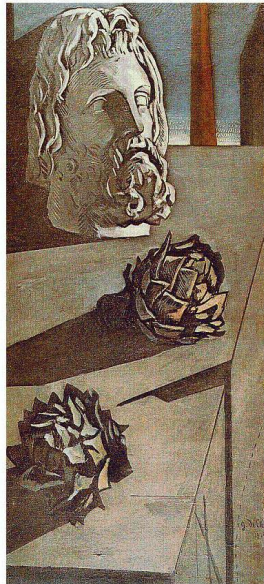
(68-A) 오후의 우수  
1913. 11~12월



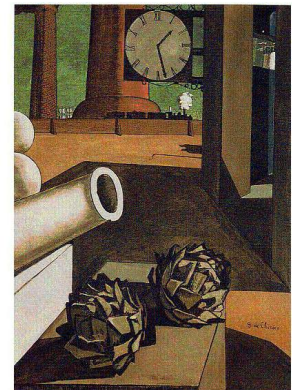
(68-B) 변형된 꿈. 1913. 11~12월



(68-C) 시인의 불확실성  
1913. 11~12월



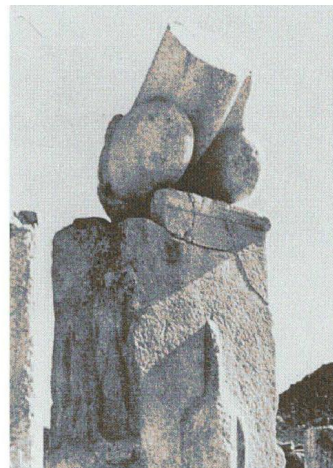
(68-D) 철학자의 산책  
1914초



(68-E) 철학자의 정복  
1914초

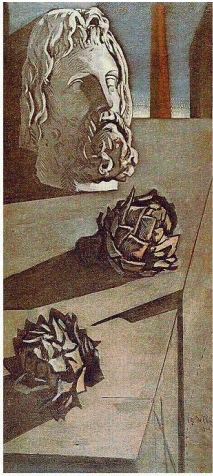


(68-F) 몽파르나스 역. 1914초

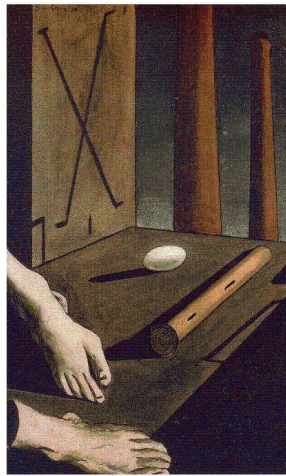


(68-G)  
남근 기념비  
멜로스, 4세기경

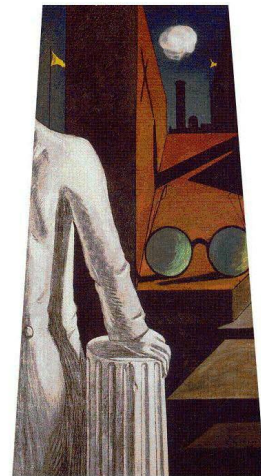
(도판69) 기호 X자형의 은유



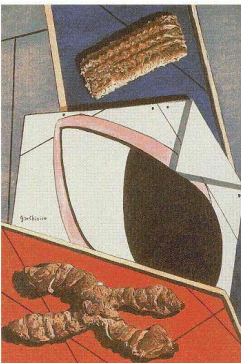
(69-A)  
철학자의 산책  
1914초



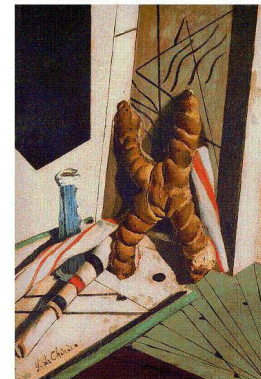
(69-B) 형이상학적 구성  
1914. 3~5월



(69-C) 학자의 평온함  
1914. 4~5월



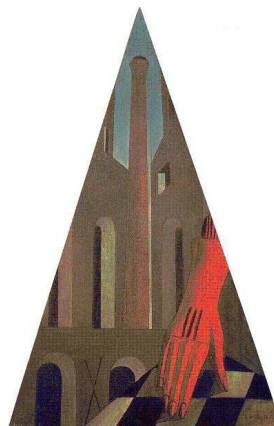
(69-D)  
멀리있는 친구의  
안부인사. 1916



(69-E)  
아이의 언어. 1916



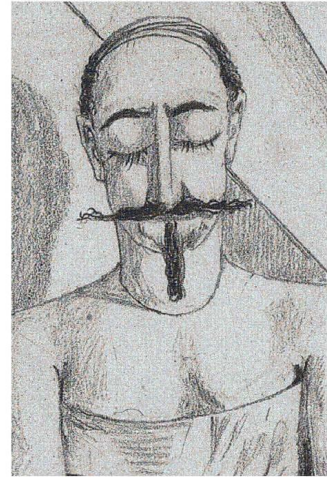
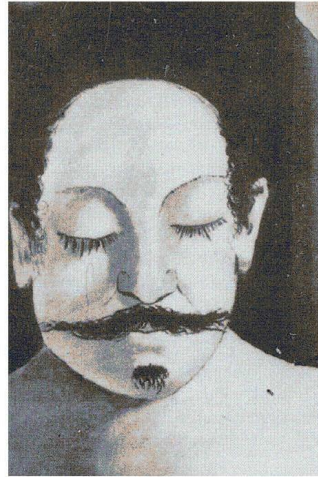
(69-F) 형이상학적 구성  
1916



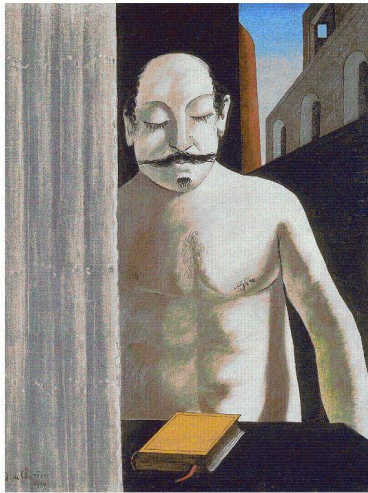
(69-G) 운명의 수수께끼  
1914. 4~5월



(도판70) 나폴레옹3세



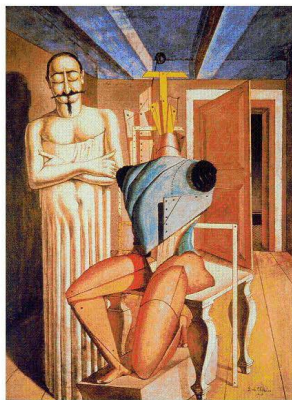
(도판71)  
유령의 환상위(세부)



(도판72)  
아이의 뇌  
1914전반



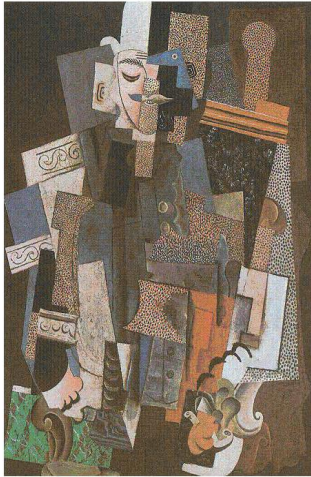
(도판73)  
파블로 피카소  
<총상을 입은 아폴리네르>  
1916



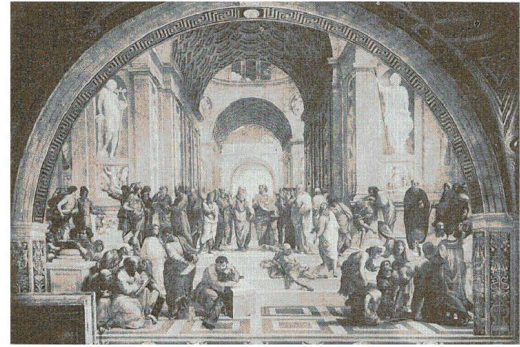
(도판74) 유령의 환상  
1917~1918. 겨울



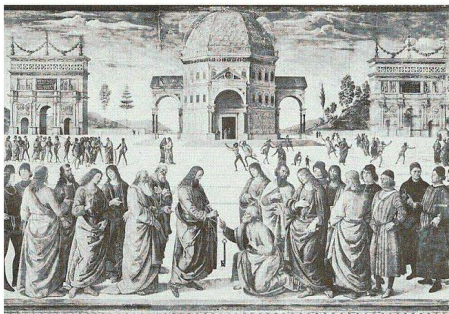
(도판75)  
아폴로 벨베데레  
로마 바티칸 미술관



(도판76) 파블로 피카소  
 <파이프를 가진 남자>  
 1915. 여름



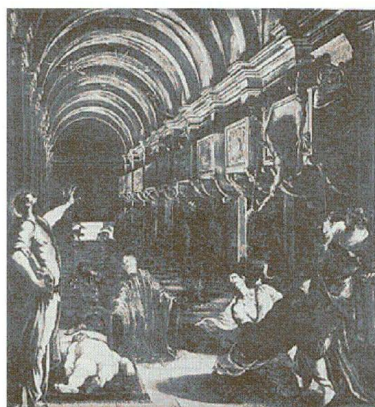
(도판77) 라파엘 <아테네 학당>  
 1509~1511



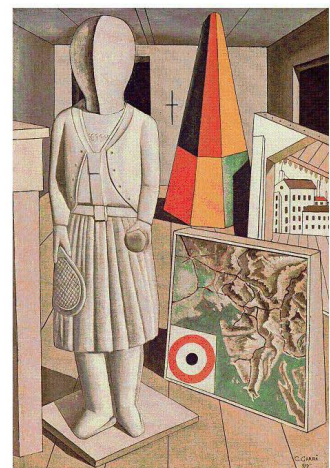
(도판78) 페루지오. 베드로의 열쇠



(도판79) 움벨로. 홍수

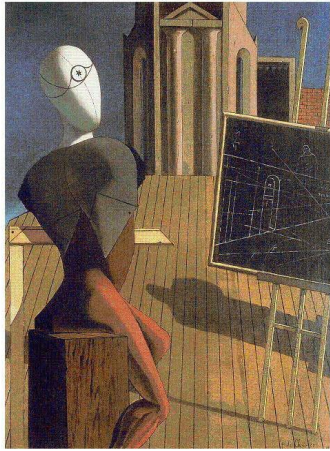


(도판80) 티토렛토  
 성 마가 시신의 발견. 1562

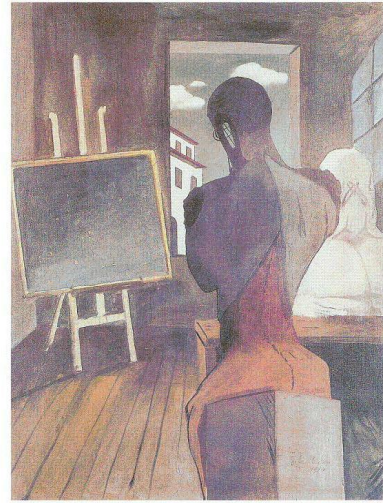


(도판81) 카를로 카라  
 형이상학적 뮤즈. 1917

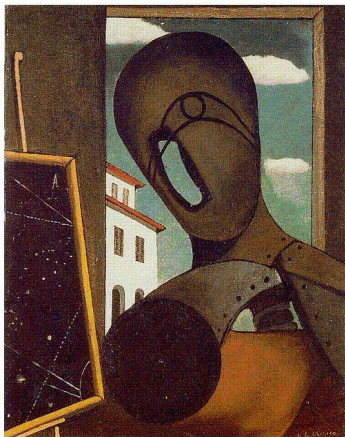
(도판82) Perspective & Eye



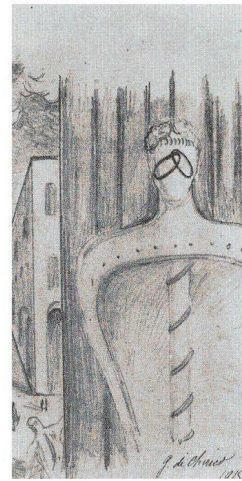
(82-A) 예인자  
1914. 겨울~1915



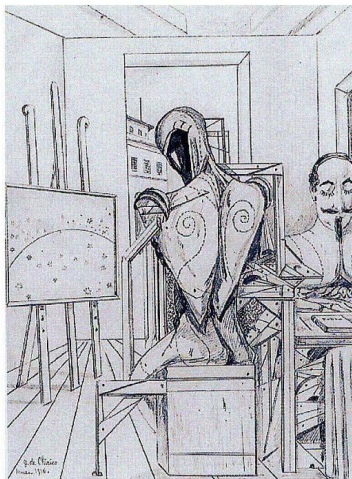
(82-B)  
시인과 철학자  
1915. 1~5월



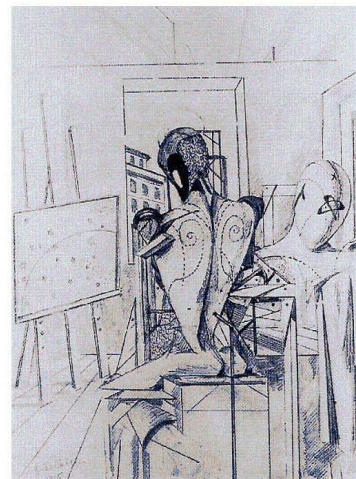
(82-C)  
삶의 불안  
1915. 1~5월



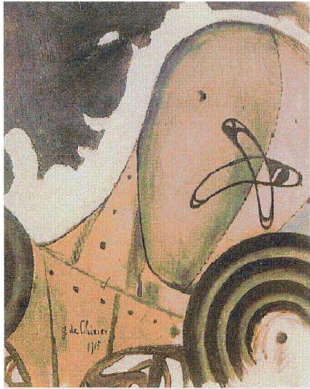
(82-D)  
<perspective>를  
가진 마네킹. 1915



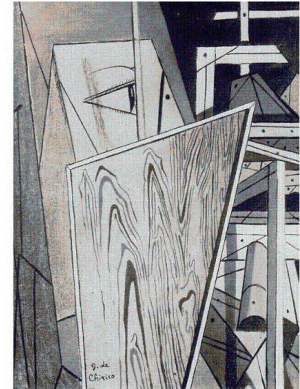
(82-E)  
예인자. 1916



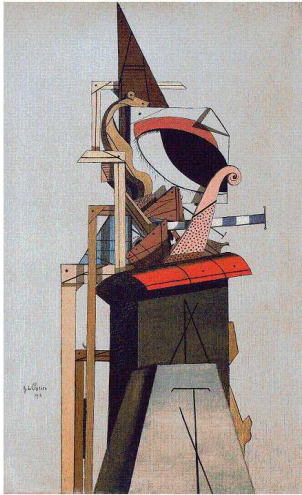
(82-F)  
철학자와 시인  
1916



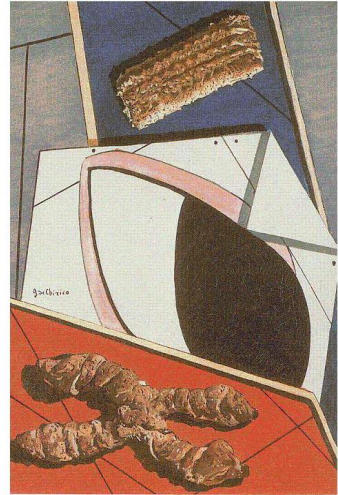
(도판83)  
현자의 예언  
1915. 1~5월



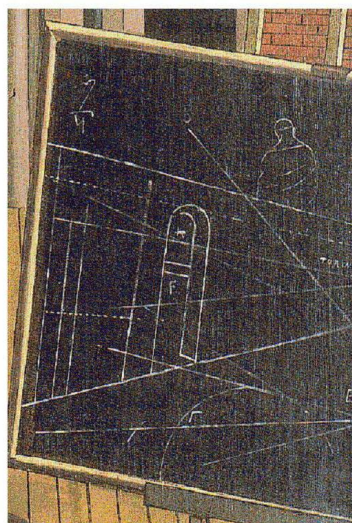
(도판84)  
형이상학적 구성  
1916



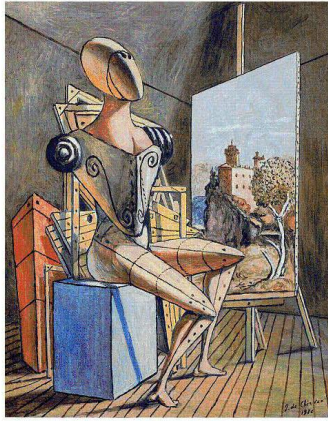
(도판85)  
유대인의 천사. 1916



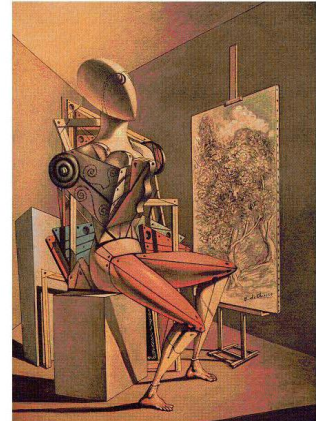
(도판86)  
멀리있는 친구의 안부인사  
1916



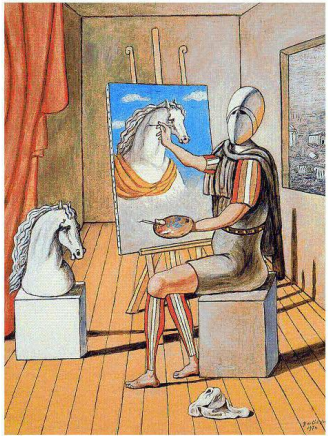
(도판87) 예언자(세부)



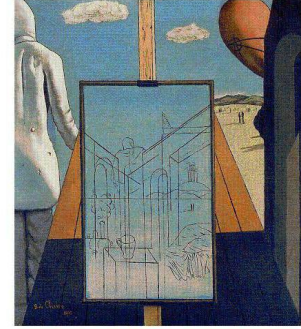
(도판88)  
관조자. 1976



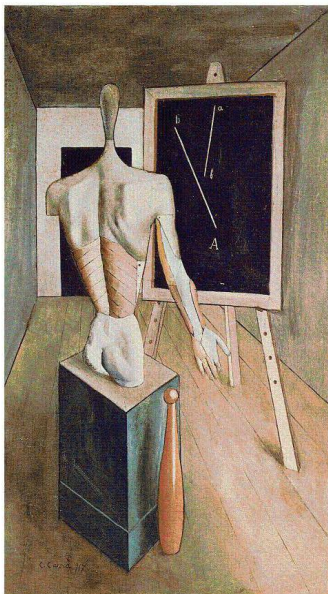
(도판89)  
풍경화가. 1918



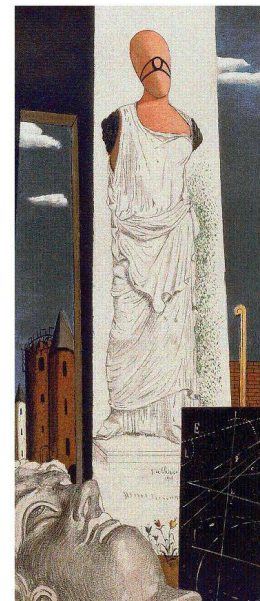
(도판90)  
말의 화가. 1974



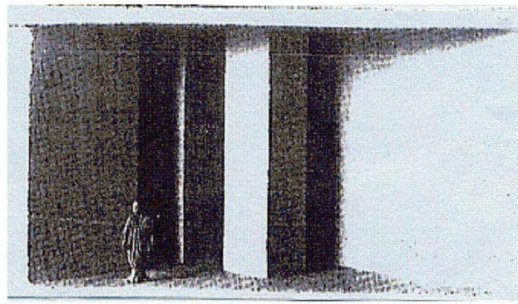
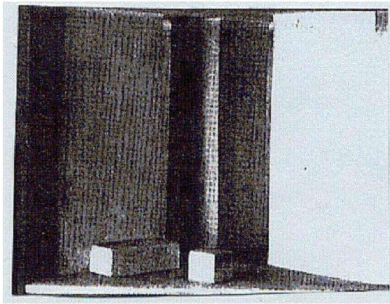
(도판91)  
봄의 이중적인 꿈  
1915. 1~5월



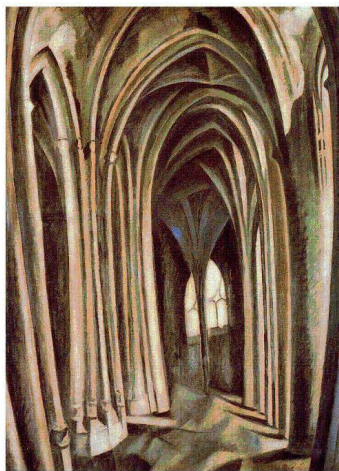
(도판92)  
카를로 카라 <고독>  
1917



(도판93)  
끝없는 여행  
1914. 7~8월



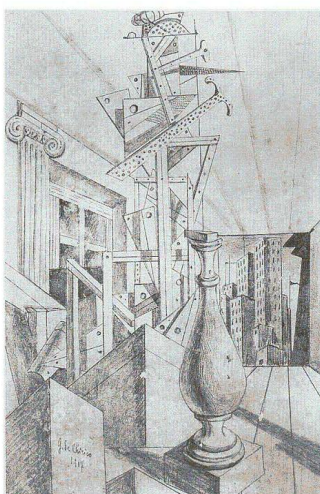
(도판94) 골든 크레이그 <햄릿>을 위한 무대장치. 1911



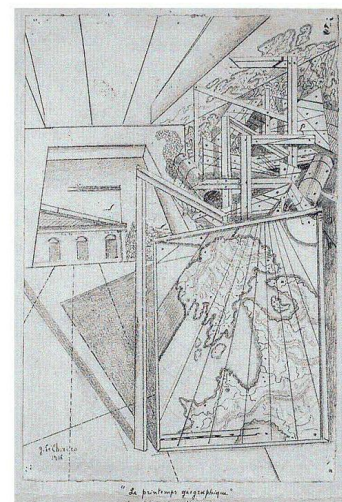
(도판95) 로베르 들로네. 생세르낭. 1909



(도판96) 북치오니  
이별 - 분위기Ⅱ. 1911

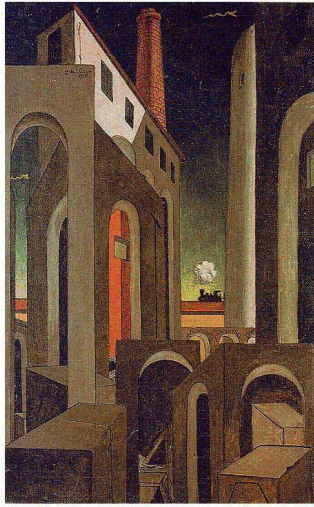


(도판97) 데 키리코  
형이상학적 실내. 1917년 5~8월

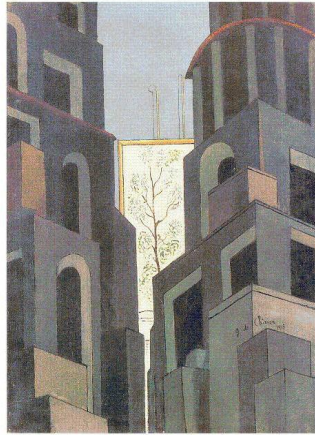


(도판98) 데 키리코  
지리적인 봄. 1916

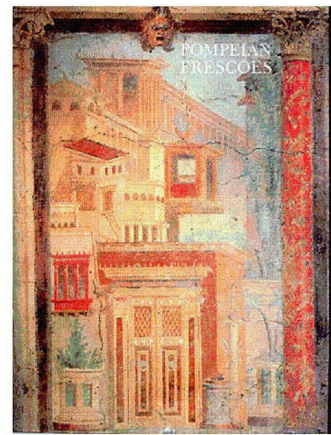
前 르네상스시대의 건물구성과 데 키리코의 건물의 비교 구성



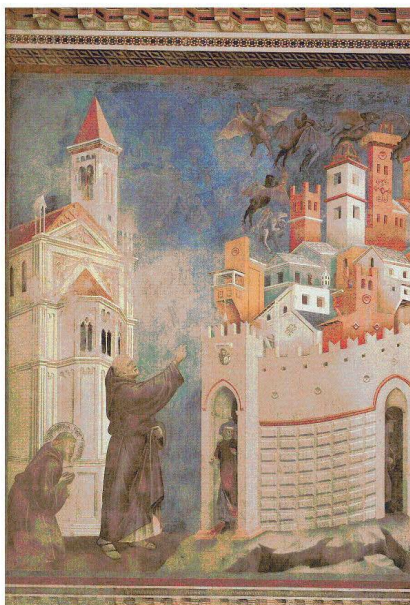
(도판99) 이탈리아 광장  
1939~1940



(도판100) 꿈의 순수성  
1915. 1~5월



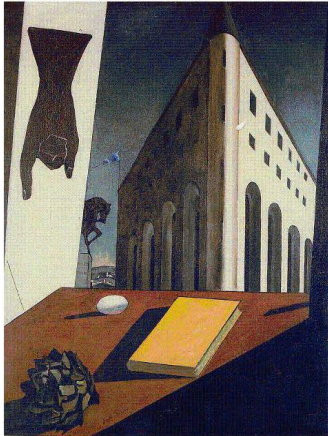
(도판101)  
보스코레알레에서 나온 침실  
M의 동쪽벽화의 내부



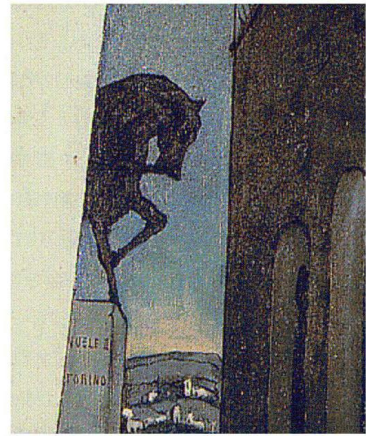
(도판102) 죠토  
성 프란체스코의 삶중 한장면  
1305 (아레조에서 귀신을 내쫓음)



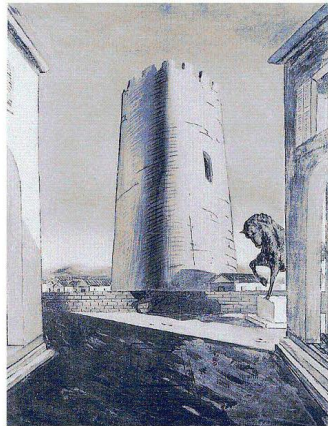
(도판103) 죠토. 세속적 물건들의 포기



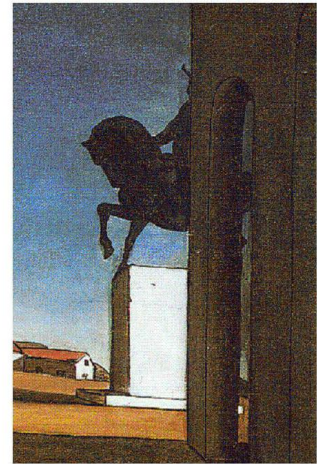
(도판104) 정물. 토리노의 봄  
1914. 3~5월



(104-A) 정물. 토리노의 봄  
1914. 3~5월(세부)



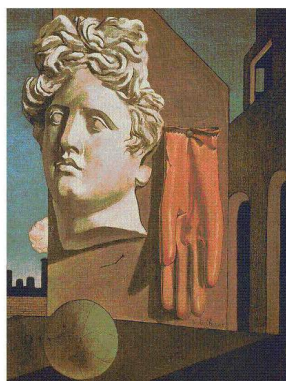
(104-B) 분홍색 탑  
1913. 여름~가을



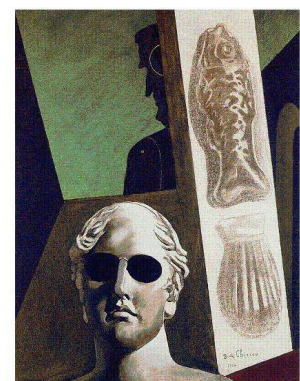
(104-C) 붉은 탑  
1913. 봄~여름(세부)



(도판105)  
카를로 페리체의 기마상  
피아자 산 카를로. 토리노



(도판106) 사랑의 노래  
1914. 6~7월



(도판107)  
기욤 아폴리네르의 초상화  
1914. 4~6월