■ 민족문화연구 제93호(2021.11.30.), 고려대학교 민족문화연구원, pp.295-348.
http://doi.org/10.17948/kcs.2021..93.295

유한의 형상에서 무한의 존재로*
—이형곤 추상화의 종교적 해석—

박종천(朴鍾天)**

목 차

1. 형상에서 존재로: 초월적 의식의 예술적 가능성
2. 유한의 형상 초월: 〈시간의 기억〉과 〈공간의 상(像)〉
3. '적적성성'(寂寂惺惺)의 존재 의식: 〈떨림과 울림〉
4. 온한[全一]의 존재, 무애자재의 풍류: 〈무위의 풍경〉
5. '히란야가르바'의 연금술과 '만법귀일'의 본래진면목
6. 형상초월의 예술적 수행에 대한 장자적 해석
7. 존재-의식-지복의 신비로서의 예술

국문초록

종교예술은 작가의 개성적 아이디어를 표현하는 창작을 넘어서서 궁극적 실재를 표현하는 예술적 수행이 될 수 있다. 이형곤의 추상화는 시간과 공간이 드러내는 유한의 형상을 초월하여 무한의 존재를 의식하고 경험하는 예술적 수행으로서 명상미술의 새로운 장을 선보였다. 그의 작품들은 '적적성성'(寂寂惺惺)의 존재 의식으로 실존적 현상으로부터 존재의 근원으로 역행하는 명상 혹은 수행으로써 우주의 근원을 직관적으로 통찰하는 동시에, 주체와 객체가 사라지고 온 우주가 저절로 하나가 되는 '무위자연(無爲自然)' 혹은 '존재-의식-지복'의 신비를 풍류, 불교, 힌두교, 기독교, 장자 등의 종교적 주제들을 상기시키는 예술적 영성으로 표현한다는 점에서 예술명상이자 신비적 종

* 이 논문은 2021년 5월 21일의 한국영상문화학회 춘계 학술대회 발표문을 수정보완한 것임.
** 고려대 민족문화연구원 교수.

교미술이라고 할 수 있다.

주제어: 이형곤, 추상화, 명상미술, 종교미술, 신비주의, 영성, 예술명상.

1. 형상에서 존재로: 초월적 의식의 예술적 가능성

무한하고 영원한 존재를 유한하고 일시적인 형상으로 재현하거나 표상할 수 있을까? 어떻게 작가는 무한의 존재를 유한의 형상으로 예술적으로 표현하고, 관객은 유한의 형상을 통해 무한의 존재를 보고 느낄 수 있는가? 이러한 물음은 무한한 궁극적 실재와 유한한 현상적 실존의 관계에 대한 종교적 이해를 예술적으로 표현하고 경험하는 가능성과 방식에 대한 해답을 요청하고 있다. 따라서 본체와 현상, 무한과 유한의 관계는 종교와 예술을 유기적으로 연결하는 중요한 주제라고 할 수 있다.

대다수 종교 전통들에서 무한의 본체가 유한의 현상으로 현현하는 양상이 일반적으로 일(一)에서 다(多)로 전개되는 순행(順行)의 우주적 생성과정이라면, 유한의 현상이 무한의 본체로 회귀하는 과정은 다(多)에서 일(一)로 존재의 시원을 향해 거슬러 올라가는 역행(逆行)의 초월적 수행이다. 전자가 우주의 창조-생성론으로 나타난다면, 후자는 인간의 수행론으로 전개되기 마련이다. 예술의 경우에는 작가의 창조적 형상화가 무한의 본체가 유한의 현상을 통해 나타나는 예술적 표현의 과정이라면, 관객의 작품 향유는 유한의 현상을 통해 무한의 본체를 보고 느끼는 신비적 경험이다. 따라서 종교예술은 무한의 궁극적 실재가 유한의 구체적 형상을 통해 드러나는 성현(聖顯, hierophany)의 현상일 뿐만 아니라 인간이 성현을 보고 느끼는 종교적 수행이자 신비적 합일(Unio mystica)의 경험이라고 할 수 있다.

실제로 종교예술은 성현의 현상과 초월적 수행 또는 신비적 합일의 경험이라는 점에서 일반 예술과 구별된다. 예컨대, 성상(Icon)의 예술적 표현과 종교적 향유의 경험에서 확인할 수 있듯이, 신비주의 종교 경험과 종교예술에서는 신과 인간, 본체와 현상, 무한과 유한이 하나로 합일하는 신비를 표현한다.[1] 그런데 이러한 합일을 예술적으로 표현할 수 있는가에 대해서는

전통적으로 유한의 형상을 통해 무한의 신성을 매개할 수 있다고 보는 성상옹호론자들과 유한의 형상으로 무한의 신성을 왜곡하면 안된다는 성상파괴론자들이 대립했다.[2] 그리하여 성상옹호론자들이 일상적 현상과 구별되는 거룩한 본체를 거룩한 형상의 성상을 통해 표현하는 긍정적 접근(via positiva)을 발전시킨 반면, 성상파괴론자들은 구체적인 유한의 형상을 통해 초월적 무한의 본체를 표현할 수 없다는 부정적 접근(via negativa)을 전개했다. 전자의 경우에는 초월적 권위를 표현하는 주로 거룩한 이미지나 상징을 통해 무한의 신성을 표현했지만, 후자는 그 어떤 이미지도 신중하게 절제했다. 무한의 신이나 본체는 결코 시각적으로 볼 수 없고 구체적 이미지로 표현할 수 없는 존재이기 때문이다.

그렇다면 유한한 형상에 대한 감각과 이성을 초월하는 무한의 존재를 표현할 예술적 방법은 과연 무엇인가? 또한 미술 작품의 감상이나 향유가 감각적 만족이나 합리적 이해를 넘어서서 유한의 한계를 초월하여 무한한 존재의 신비를 느끼고 경험하는 초월적 보기는 어떻게 가능한가? 본 연구에서는 새로운 우주와 세계를 구성하는 시간과 공간의 한계를 넘어서서 무한의 근원적 존재를 탐구하여 '존재의 신비'에 이르는 예술 작품의 창작과 향유를 보여주는 대표적 사례로서, 2015년 〈시간의 기억〉, 2017년 〈공간의 상(像)〉, 2019년 〈떨림과 울림〉, 2020년 〈멈추고 바라보기〉, 2021년 〈무위(無爲)의 풍경(風景)〉 등에 이르기까지 현대 한국 추상화(抽象畫)의 새로운 영역을 열고 있는 이형곤(1966-) 작가의 작품세계를 분석하고자 한다.

특히 유한의 형상에서 무한의 존재를 보는 작가의 예술적 의식이 시간의 기억과 공간의 상을 거쳐서 떨림과 울림의 작품을 통해 관객에게 '적적성성'

---

1) 신비주의와 종교예술의 신비 개념에 대해서는 박종천, 『유한의 시간을 비추는 무한의 스크린—종교와 영화의 세계—』, 고려대출판문화원, 2020a, 375-377면; 성해영, 「신비주의란 무엇인가?: 개념에 대한 오해와 유용성을 중심으로」, 『인문논총』 71-1, 서울대 인문학연구원, 2014, 153-187면; William James, *The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature*, London: Routledge, 2008; John Macquarrie, *Two Worlds Are Ours: An Introduction to Christian Mysticism*, Minneapolis: Fortress Press, 2004, pp.1-34 등 참조.

2) André Graba, 박성은 옮김, 『기독교 도상학의 이해』, 이화여대출판부, 2007, 229-249, 266-269, 322-326면 참조.

(寂寂惺惺)한 존재의 신비를 여는 과정과 더불어, 관객이 그렇게 드러난 존재의 신비에 공감하여 현상적 대상에 대한 일상적 의식을 멈추고 초월적 의식으로 바라보는 과정을 통해 '무애자재'(無礙自在)한 무한의 존재로 거듭나는 과정이 작품을 통해 유기적으로 연계된다는 점을 규명하려고 한다. 이를 통해 유한의 형상을 표현하는 예술 작품이 무한의 존재를 초월적으로 경험하는 존재-의식-향유의 매개적 기능을 수행하는 양상을 살펴볼 것이다.

예술의 창작과 감상이 종교적 명상 혹은 종교적 수행이 될 수 있다면, 신비적 종교예술로서의 명상미술은 예술적 영성으로 소통하는 예술적 수행으로서의 예술명상이 될 수 있을 것이다.[3] 본 연구에서는 이형곤의 추상화를 대상으로 명상미술 혹은 미술명상의 가능성을 확인하기 위해서 작품의 특징에 대한 예술적 분석과 더불어 힌두교, 불교, 도교, 기독교 등과 풍류(風流)와 신비주의(mysticism)의 종교적 관점을 바탕으로 작품의 주제와 표현에 대한 종교적 해석 혹은 문화비평을 진행할 것이다.[4] 아울러 필자가 작가와 나눈

---

3) 예술명상 혹은 명상예술에 대한 논의로는 Stewart W. Holmes and Chimyo Horioka, *Zen Art for Meditation*, Singapore: Tuttle Publishing, 1973; Su-Lien Hsieh, *Buddhist Meditation as Art Practice: Art Practice as Buddhist Meditation*, Ph.D. dissertation, Northumbria University, 2010; Ruth Platner, *Meditation & Art: Using Form to Connect with Your Essence*, Aperion Books, 2015 등 참조.

4) 최근 한국에서 종교학의 문화비평은 영화, 만화 등 대중문화, 디지털 문명, 역사, 종교문화 등에 대한 연구를 중심으로 이루어져 왔으나, 순수예술이나 순수미술에 대한 종교학적 연구나 문화비평은 찾아보기 힘들다. 신광철, 「宗教學과 文化批評—한국에서의 연구 경향을 중심으로—」, 『한국종교』 29, 원광대 종교문제연구소, 2005, 3-9면 참조. 다만 한국에서 종교학자가 문화예술비평가로서 전시회에 직접 참여한 대표적 사례로는 최화선과 박종천이 있다. 최화선은 독일의 미술사가 아비 바르부르크(Aby Warburg, 1866-1929)의 〈이미지아틀라스 므네모쉬네, 1924-1929〉를 분석한 성과를 기반으로 2020년 11월 7일부터 11월 29일까지 아트스페이스 보안 1, 2 및 보안책방에서 〈이미지 인류학, 므네모시네 아틀라스〉 전시회와 연계 학술포럼에 참여하였다. 최화선, 「"씌어지지 않은 것을 읽기": 점술의 사유와 이미지 사유」, 『종교문화비평』 36, 한국종교문화비평학회, 2019, 48-73면 참조. 이에 비해 박종천은 『만화, 생사의 미궁을 열다—한국인의 생사관과 만화적 상상력』(부천: 한국만화영상진흥원, 2010)에서 생사관이라는 종교적 주제를 바탕으로 한국만화의 생사관을 다룬 만화비평연구서를 출간했으며, 그 연구를 바탕으로 2014년 5월 30일부터 8월 3일까지 열린 전시회 〈2014년 아르코미술관 대표작가전〉에서 한국을 대표하는 작가주의 만화가인 박흥용(1959-)의 작품론과 생사관 등을 관객들에게 설명했고, 그 설명은 전시작품 및 해설도록인 박흥용, 『박흥용 만화: 펜 아래 운율, 길 위의 서사』, 한국문화예술위원회 아르코미술관, 2014, 131-133면에 실렸다. 또한 2017년부터는 옻칠을 기반으로 한 한국 현대의 추상미술가 이형곤의

인터뷰 내용과 작가노트를 중심으로 작가의 작업 모티브에 대한 분석과 함께 작품을 접하는 관람객의 향유 경험을 종교적 해석과 유기적으로 연계하여 설명할 것이다.[5]

2. 유한의 형상 초월: 〈시간의 기억〉과 〈공간의 상(像)〉

추상화는 구상화와는 달리 특정한 유한의 형상[像]을 넘어서서 무한의 존재로 나아가는 의식적 경험의 가능성을 구현한다. 이형곤 작가의 추상화 작품들은 이러한 존재론적 가능성에 대한 구도적 탐색으로서, 2015년 〈시간의 기억〉, 2017년 〈공간의 상(像)〉, 2019년 〈떨림과 울림〉, 2020년 〈멈추고 바라보기〉를 거쳐서 2021년 〈무위의 풍경〉에 이르기까지 일련의 추상화 연작들을 선보였다. 작가는 작품활동 초기에는 세밀한 구상화를 그렸으나, 독자적인 작품세계를 본격적으로 구축한 2015년부터는 초기의 구상화에서 과감하게 벗어나서 존재의 시원을 모색하고 자기성찰과 자기실현을 추구하는 일련의 추상화를 선보였다.

작가의 육성(肉聲)에 의하면, 구상화에서 추상화로 전환한 주된 모티브는 "시작과 끝마저 **무한한 우주의 원인자**가 되는 시간과 공간, 물질, 장(場), 힘의 관계를 넘어 그것들을 있게 한 **최초의 어떤 근원이 되는 조건과 환경**을 맹랑한 **유희**로써 **상상**하는 것"이다.[6] 이 고백에서 알 수 있듯이, 추상이란 구상적 세계를 구성하는 유한한 시간, 공간, 물질, 장, 힘의 관계를 넘어선 최초의 무한한 우주의 원인자에 대한 예술적 표현이며, 근원적 조건과 환경은 '유희의 상상'을 통해 추상적으로 접근할 수 있다. 여기서 '무한한 원인

작품전 전시도록에 미술비평을 게재함으로써 순수미술 작품전에 참여하였다. 박종천, 「존재(存在)의 '떨림'에서 심재(心齋)의 '울림'으로」, 이형곤 作, 『떨림과 울림』, 전시도록, 인사아트센터, 2019; 박종천, 「번데기가 된 누에고치의 풍류(風流)」, 이형곤 作, 『무위의 풍경』, 전시도록, 인사아트프라자갤러리, 2021 참조.

5) 필자는 2017년 이후 여러번에 걸쳐서 작가와 인터뷰했으며, 주석 4)에서 언급한 바와 같이 작가의 전시회를 위해 2편의 평론을 썼다. 이하 구체적인 작품 설명은 인터뷰 내용과 전시회 도록에 실은 2편의 평론 내용을 기반으로 삼고 비평적 관점을 확장한 것이다.

6) 이형곤, 「작업노트」, 『무위의 풍경』, 전시도록, 인사아트프라자갤러리, 2021.

자'가 '존재'의 근원이라면, 유한한 세계를 넘어서서 무한한 원인자를 상상하는 작품 창작은 예술적 '의식'의 발현이며, 존재의 의식적 발현을 느끼는 작품 향유는 '유희'의 경험이 된다.

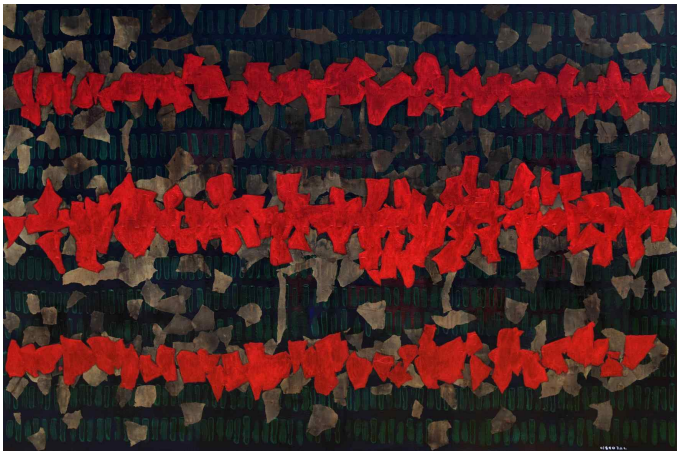
추상화를 통해 존재의 근원을 찾아가는 작가의 모색은 유한한 세계의 선험적 형식인 시간과 공간에서 시작했다. 작가가 본격적인 추상화의 세계를 선보였던 〈시간의 기억〉전이 다양한 상징적 이미지들을 응축시켜서 윤회의 순환을 표상하며 그것을 넘어서는 영원한 현재를 표현했다면, 〈공간의 상(像)〉전에서는 이런 과정을 더욱 확장하여 주로 존재의 장(field)을 구현하는 단순한 방형(方形) 공간의 중첩적 전개나 비정형의 역동적 파동의 움직임을 통해 존재의 심연을 드러내었다. 양자 모두 구상적 세계에서 넘어서서 시간과 공간, 기억과 상(像)의 구체적 유한성을 개방적 무한성으로 초월하는 추상화(抽象化)를 통해 존재의 근원을 유희적 상상의 의식으로 탐색했다.

실제로 구상화에서 추상화로 전환하면서 작가적 개성을 처음으로 구축하기 시작한 〈시간의 기억〉 연작들이 꽃, 새, 말, 사슴, 풍경(風磬), 달, 명상인, 수레바퀴, 토기, 벼락, 『천부경(天符經)』 등의 소재를 통해 존재의 시원으로부터 인연을 따라 달의 주기적 순환과 윤회의 수레바퀴를 타고 변화하는 시간을 거슬러서 『천부경』과 벼락 등으로 표상되는 존재의 시원으로 올라가는 '기억'의 역행(逆行)을 표현했다면, 그러한 '시간의 기억'이 저장된 '우주의 도서관' 혹은 '아카식 레코드(Akashic records)'를 표상한 〈공간의 상〉 연작들은 전체성과 부분성을 아우르는 공(空)-연기(緣起)의 불교적 세계관을 존재의 바탕으로 설정하면서도 시공(時空)의 구조와 물질-에너지 분포를 연계하는 상대성이론과 입자성과 파동성을 겸하는 빛의 이중성을 근간으로 보는 자와 보는 것의 상호 관계를 설명하는 양자역학의 물리학을 통해 상즉상입(相卽相入)하는 우주의 법계(法界)를 방마다 생명의 꿀을 품은 벌집 혹은 그물코마다 약동하는 생명의 구슬 혹은 알을 품은 듯한 인드라(Indra)신의 그물 '상'(像, image)으로 묘사했다.[7]

7) 실제로 작가의 작업실에는 명상, 수행, 불교, 물리학 관련 책들이 비치되어 있으며, 시간, 공간, 아카식 레코드 등의 용어들은 작가의 말이나 작업노트에서 거듭해서 강조한 것이다.



〈그림 1〉. 시간의 기억 24



〈그림 2〉. 공간의 상 1

이 과정에서 작가는 장지와 분채를 활용한 옻칠화를 선보였다. 일반적으로

한국 현대 옻칠화는 나전 칠기를 토대로 칠예의 새로운 영역을 구축한 김성수(1935-) 통영옻칠미술관장으로부터 본격화되어[8] 현재에 이르기까지 자개 조각 조형 후 옻칠판에 새긴 뒤 옻칠을 반복하거나 현란한 간섭색, 아름다운 색 변화, 옻칠의 섬세한 질감과 어울리는 자개의 상감공법 등을 활용하는 실험들을 진행하고 있으며, 그 가운데 일부는 선(禪) 사상을 포함하는 종교예술의 가능성을 모색하기도 한다.[9] 이형곤 작가는 이런 한국 옻칠예술의 가능성을 유한의 형상을 넘어서 무한의 원인자를 상상하는 유희로서의 추상화로 독특하게 전개함으로써 옻칠예술과 종교예술의 새로운 장을 열었다.

> "우리 닥나무에서 얻어진 길고 부드러우면서 질긴 닥섬유로 제작된 장지는 과묵하면서 진솔합니다. 다루기에 따라 형태와 물성이 유연하게 변하지만 그 안의 심지가 굳건합니다. 작품에서 장지는 단순한 배경이 아닌 중요한 매체의 역할을 합니다. 저의 작업은 장지에 채색을 하고 구기고 빨고 말리고 다시 채색이 시작되는 수차례의 지난한 과정을 거칩니다. 장지의 엉기고 구겨진 비정형의 패턴에 스미고 덧입혀지는 물감이 비의도성의 결과물을 만들어 냅니다. 제가 비워준 자리에 심지 굳은 장지가 의외성이라는 우주의 매력적인 모습을 드러냅니다. 은근하면서도 직설적인 색채로 에너지를 뿜어내는 분채는 흩어진 가루에 이질의 질료가 섞여 비로소 화폭에 존재가치를 발하게 됩니다. 색을 올리고 기다리고 또 올리고를 반복합니다. 본래의 색은 다음의 색을 만나 묻히기도 도드라지기도 합니다. 독립된 사건들의 연속으로 보이나 모든 것이 촘촘한 인드라망 속에서 연기(緣起)에 의해 일어나는 감정과 사건들도 왜곡되는 인간의 기억과 닮아 있습니다. 천년을 간다는 옻은 내구성과 항구성이 뛰어난 물질입니다. 나무, 천, 쇠, 종이 등 어떤 재료에도 접착이 가능한 유연성을 지니며, 그 성상의 가변성과 다른 소재와의 가합성이 모든 것을 품으며 모든 것의 변화를 수용하는 우주의 그것과 닮아있습니다. 독이면서 약이기도 한 옻을 다루는 까다로운 과정을 거치다 보면 색채를 죽이기도 오히려 살리기도 하는 깊이감과 묵직함이 시공간의 심연을 은유하는 듯합니다. 옻은 다른 재료와 섞이고 마르면서 무작위의 변주를 펼쳐낼 자신만의 시간을 요구합니다. 옻이 요구하는 옻향 가득한 시간은 작품, 나 자신과

8) 김성수는 작품 창작 뿐만 아니라 옻칠예술의 정의, 특징, 역사, 제작과정, 표현기법 등을 망라한 체계적 전문서적을 저술하기도 했다. 김성수, 『옻칠: 천년 옻칠문화의 모든 것과 위대한 옻칠예술 세계』, 나녹, 2013 참조.

9) 원용, 「'선(禪)' 사상을 형상화한 칠화(漆畫) 표현 연구—연구자의 〈경계〉 작품을 중심으로—」, 조선대 박사학위논문, 2021, 65-67면 참조.

의 더 깊은 대화를 선물해 줍니다."[10]

특히 이형곤 작가는 장지와 분채를 활용한 옻칠화를 통해 재료의 자연스러운 마티에르(matière) 효과와 더불어 오래토록 변치 않은 옻의 묵직한 특성을 잘 활용함으로써 가변적 시공간 세계를 거슬러서 근원적인 실재에 도달하려는 구도적 관심을 예술적으로 잘 구현했다. 작가는 먼저 영원한 시간과 무한한 공간을 표상하기 위한 재료로서 내구성과 항구성이 탁월한 옻을 모든 현상적 변화를 수용하는 우주적 바탕으로 삼았다. 또한 다른 재료와 접착이 가능한 유연성, 성상의 가변성, 다른 소재와의 가합성 등 옻이 지닌 본성을 종교에서 '인드라망의 연기(緣起)'로 표상하는 시공간의 심연을 은유하는 우주로 드러냈다.

나아가 작가는 형태와 물성이 유연하게 변하지만 '구기고 빨고 말리고 채색'을 거듭하며 과묵하고 진솔한 장지에 옻칠과 분채의 물감을 입히는 텍스처(texture)의 작업을 통해 '비정형의' '비의도적' '의외성'이라는 '우주적 매력'을 드러낸다고 했는데, 이는 유한의 형상을 넘어서서 무한의 근원을 표현하는 창작의 모티브가 소재와 작업과정에도 유기적으로 반영된 이형곤 추상화의 특징이다. 이에 따라 "장지는 단순한 배경이 아니라 중요한 매체의 역할을 수행"하게 된다.

유한의 현상적 세계로부터 기억과 이미지로 형상화되는 시간과 공간을 거슬러 올라가서 존재의 근원에 이르는 예술적 역행(逆行)은 일상적인 개별적 자아(ego)가 궁극적 실재와 하나가 되어 초월적인 신성한 자기(the Self)에 이르는 종교적 수행과도 같다.[11] 예술적 역행과 종교적 수행은 각각 주체와

10) 이형곤, 「작업노트」, 『떨림과 울림』, 전시도록, 인사아트센터, 2019.

11) 예술적 역행과 종교적 수행은 유한한 시간과 공간의 '역사'적 한계를 넘어서서 성스러운 근원적 '우주'로 회귀하는 데서 합류한다. 유한한 역사적 실존의 세속적 고통을 넘어서서 무한한 우주적 신성으로 질적으로 도약하는 종교적 세계관에 대해서는 Mircea Eliade, *The Myth of the Eternal Return, or Cosmos and History,* tr. by Willard R. Trask, Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1954; Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane: the Nature of Religion*, tr. by Willard R. Trask, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1959 참조.

객체로 분리된 개별적 자아와 대상적 세계가 사라지고 모든 욕망과 생각 및 이미지의 활동이 멈추어 고요하고 또렷한 '적적성성'의 의식 작용이 '떨림과 울림'의 에너지로 구현되는 우주를 '멈추고 바라볼 때', 주체가 없는 '무아'(無我)와 객체가 사라진 '무상'(無相)이 어울려서 자연스럽게 '무위(無爲)의 풍경'으로 나타난다. 이에 따라 이형곤 작가의 작품 전시전은 〈시간의 기억〉, 〈공간의 상〉, 〈떨림과 울림〉, 〈멈추고 바라보기〉, 〈무위의 풍경〉 순으로 전개되었다.

3. '적적성성'(寂寂惺惺)의 존재 의식: 〈떨림과 울림〉

먼저, 〈떨림과 울림〉 연작은 개별적인 주체가 유한한 시간과 공간의 현상적 한계를 넘어서서 초월적인 근원적 에너지가 수렴과 발산, 응축과 확산을 하는 양상을 보여주었다. 유한한 형상을 벗어나서 무한한 존재와 합일되는 신비는 하나의 전일(全一)한 에너지가 '우주의 떨림'과 '의식의 울림'으로 전개되는데, 본래 바다에서 증발했던 물방울이 비가 되어 땅에 내리고 다시 강물로 흘러가서 종국에는 다시 바다가 되듯이 보편적 존재에서 비롯된 개별적 의식이 결국 보편적 의식으로 재합류하는 의식의 운동과정을 형상화한 일련의 작품들이다.

특히 구체적인 이미지들을 완전히 없애고 원[○]과 네모[□]의 추상적인 형상과 빛과 어둠의 교차를 통해 우주와 의식을 단순하고 순수하게 정화함으로써 근원적 실재의 고요한 존재성과 명료하게 깨어있는 의식을 보여주는 '적적성성'을 표현했는데, 이러한 적적성성의 에너지가 떨림의 진동을 통해 관객에게 전달되어 근원적인 실재 앞에서 개별적 에고가 사라지고 보편적 실재만 나타나는 울림의 지복(至福)을 초래한다. 그리하여 존재(Sat)-의식(Chit)-지복(Ananda)의 본성이 삼매(三昧) 경험을 통해 본격적으로 나타난다는 점에서 유한의 형상을 여의고 무한의 존재를 의식하는 무상삼매(無相三昧, nirvikalpa samādhi)의 법열(法悅)이 구현된다.[12]

12) 존재(Sat)-의식(Chit)-지복(Ananda)는 힌두교에서 설명하는 신의 본성이자 깨달음의 내용이다.

작가는 예술가이면서도 거시적 우주를 설명하는 상대성이론과 미시적 우주를 다루는 양자역학을 설명하는 과학책을 읽거나, 시간-공간 연속체와 물질-에너지의 물리적 관계에 대한 관심을 갖고 그러한 내용을 작품에 반영했다. 예컨대, 그의 작품에 자주 등장하는 빛의 원과 격자(grid) 형태의 중첩된 네모 및 직선 혹은 곡선의 파동 등은 시간과 공간, 물질과 에너지의 형상화로 해석할 수 있으며, 이러한 특징으로 인해 작품을 감상한 사람들이 이형곤 작가를 '에너지 작가'로 평가하곤 한다.

1) 원[○]의 '떨림': 현상적 확산과 반본적 응축의 에너지-운동

실제로 〈떨림과 울림〉 연작들은 우주의 에너지가 일상적 현상을 넘어서서 근원적 지평에서 고요하지만 깨어있는 '적적성성'의 의식 상태를 표상한 작품들로서, 우주가 시간-공간 연속체에서 에너지로 응축하고 확산하는 양상을 유한한 형상을 넘어서서 무한하고 영원한 존재의 '떨림'과 그에 따라 공명하고 표상하는 수행의 '울림'으로 보여준다는 점에서 '무상삼매'의 의식 상태를 형상화했다고 평가할 만하다.

이에 따라 작품의 표현 양상도 구체적 대상에서 시간-공간의 상징적 이미지를 거쳐 다시 울림과 떨림의 역동적 에너지로 '구상'에서 '추상'으로 변화하고 있을 뿐만 아니라, 소재나 주제도 유한한 개별자(ego)에서 무한한 보편자(the Self)로 심화하였다. 시간과 공간은 별개로 존재하는 것이 아니라 '만물일체'(萬物一體)로 합일된 보편적이고 단일한 우주의 '떨림'이 된다. 이 총체적 에너지-운동은 시간과 공간, 전체와 부분, 물질과 에너지의 상호작용을 머금고 있는 '하나'다. 따라서 시간의 환(環)과 공간의 원(圓)이 동그라미 형상의 떨림, 즉 하나의 에너지로서 합류하는데, 그 동그라미는 우주의 자궁으로서 모든 생명의 어머니 혹은 존재의 근원을 형상화한다. 이를 힌두교에서는 '황금의 알'을 뜻하는 '히란야가르바'(Hiraṇyagarbha)라고 부른다.

Arther Osborne ed., 대성 옮김, 『라마나 마하르쉬 저작 선집』, 개정2판, 탐구사, 2020, 46, 52-53, 91-92, 94면 참조.

이 동그라미는 모든 생명을 낳는 모태이자 모든 생명이 묻히는 무덤이다. 이형곤 작가는 평소 작업을 통해서 불교를 비롯한 명상에 대한 관심과 더불어 상대성이론과 양자역학의 과학적 관심을 통합하는 예술적 경향을 드러내는데, 이런 관점에서 보면 동그라미는 우주의 모든 생명을 낳는 창조신 브라흐마(Brahma) 혹은 화이트홀(white hole)이기도 하고, 모든 생명을 삼키는 파괴신 쉬바(Shiva) 또는 블랙홀(black hole)이기도 하다. 빛과 어둠의 동그라미들은 상대성이론이 보여주는 물질과 에너지의 변환, 입자와 파동의 역설적 공존, 창조와 파괴, 탄생과 죽음, 빛과 어둠 등을 포함한 모든 우주 만물이 그 속에서 나왔다가 그 속으로 돌아가는 근원적 본체의 추상적 상징이다. 따라서 우주의 모든 대상이 사라지는 무상삼매를 표현하기 위해 구체적 이미지를 없애고 동그라미로 근원을 표상하는 것은 무상삼매의 돈오(頓悟) 경험을 잘 보여준다.



〈그림 3〉. 떨림과 울림 20



〈그림 4〉. 떨림과 울림 23

동그라미의 두 가지 종교적 함의는 실제 작품 속에서 상반된 두 가지 운동으로 나타난다. 빛이 없는 검은색 바탕을 중앙의 노란색 빛의 동그라미가 깨고 확산되거나, 붉은색 혹은 푸른색 바탕이 중앙의 검은색 원으로 응축되는 양상은 각각 우주의 떨림이 확산과 응축의 두 가지 결을 지니고 있음을 보여준다. 전자가 우주가 생성되고 전개되는 양상으로서 존재의 근원에서 개별적 현상으로 나타나는 '현상(顯相)적 떨림'이라면, 후자는 개별적 현상이 존재의 시원으로 복귀하는 '반본(返本)적 떨림'이라고 할 수 있다. 무한한 본체는 유한한 형상을 통해 현상계에 나타나고, 유한한 형상으로 드러난 것은 다시 무한한 본질로 복귀하게 마련이다. 마치 바다에 바람이 불어 파도가 쳐서 물방울로 나타나는 것이 무한한 보편자가 개별적 현상으로 드러나는 현상적 떨림이라면, 떨어져 나온 물방울이 다시 강을 거쳐 바다로 되돌아가는 것은 형상과 이름을 지닌 개별자가 근원적 존재로 되돌아가는 반본적 떨림이다. 이렇듯 두 가지 떨림은 존재의 음양(陰陽)적 양상인 것이다.

그런데 〈떨림과 울림〉 연작들은 음과 양, 남성성과 여성성, 시간과 공간,

현상과 본체의 양극성을 넘어선 비이원적(non-dualistic) 세계를 선보이고 있다. 존재의 근원적 본체와 개별적 현상의 관계는 우주의 떨림이라는 에너지 운동으로 구현된다. 이러한 떨림은 힌두교 신화의 부부신인 쉬바(Shiva)와 샥티(Shakti)를 상기시킨다. 이 부부신 중 남편 쉬바는 침묵의 순수의식(pure consciousness)으로서 모든 현상들을 비우고 본체계로 거두어들이는 명상과 파괴의 신이고, 샥티는 신성한 권능으로 현상세계를 나타나게 하는 우주적 창조력(creative energy)이다. 이렇듯 각각 음과 양, 정(靜)과 동(動)으로 서로 모순되는 듯이 보이는 이 두 짝의 결합은 고요한 '적적'과 또렷한 '성성'이 합일한 경험을 표상하는데, 근원적 존재가 침묵의 의식에서 구체적 에너지 현상으로 나타나는 현상적 떨림이 쉬바가 샥티로 드러나는 운동이라면, 구체적 개별자가 생명 에너지를 승화시켜 존재의 근원으로 복귀하는 반본적 떨림은 샥티가 쉬바로 회귀하는 운동인 것이다. 예컨대, 〈떨림과 울림 30〉과 〈떨림과 울림 35〉는 이렇듯 둘이면서 하나인 현상적 떨림과 반본적 떨림의 작용을 잘 표현한다는 점에서 불이론(不二論)적 신비를 잘 보여준다.



〈그림 5〉. 떨림과 울림 30



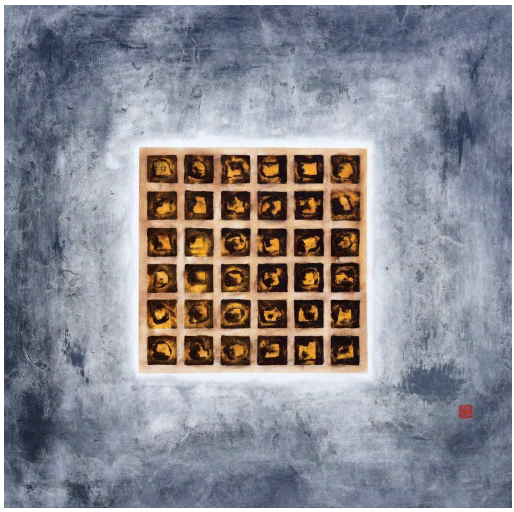
〈그림 6〉. 떨림과 울림 35

2) 네모[□]의 '울림': 우주적 인드라망의 연기적 세계

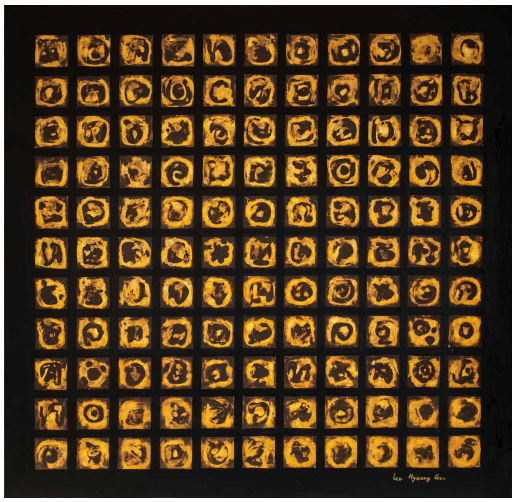
한편, 샥티의 창조적 에너지로 구체화된 우주의 개별자들은 네모[□]의 형태로 작품 속에서 등장한다. 동그라미로 표상된 무한한 근원적 존재는 유한한 네모로 국한된 개별적 형상을 통해 시간과 공간 속에서 나타난다. '천원지방'(天圓地方)의 표현이 잘 보여주듯이, 동그라미가 무한한 근원적 대우주라면, 네모는 유한한 개별적 소우주인 것이다. 그러나 그 유한한 네모의 개별적 형상들은 서로 구별되지만 분리되지 않는 연기(緣起)적 존재로서 늘 그 속에 생명 혹은 근원적 존재[○]를 품고 있으며, 그 제한적 형상과 이름이 사라지면 다시 근원적 존재로 복귀한다.

〈공간의 상〉과 〈성찰적 공간〉 연작들에서 등장했던 격자 형태로 구획된 네모들은 개별적 생명 혹은 현상적 소우주들인데, 그 격자형 네모들은 모두 그 안에 동그라미의 근원적 대우주를 품고 있다. 이것은 아카식 레코드가 존재의 의식과 생명 에너지로 구현된 것인데, 구체적인 현상마다 모두 연기적 관계로 연결된 존재의 망(network)은 힌두교에 나오는 인드라 신의 그물 혹

은 불교에서 설명하는 중중무진(重重無盡)의 화엄법계(華嚴法界)를 형상화한 것이라고 평가할 수 있다.



〈그림 7〉. 성찰적 공간 3



〈그림 8〉. 떨림과 울림 34

이러한 아카식 레코드는 이사무애(理事無碍)와 사사무애(事事無碍)의 모습을 시각적으로 잘 구현하고 있으며, 의상(義湘: 625-702)대사의 법성게(法性偈)인 「화엄일승법계도(華嚴一乘法界圖)」[13]와도 상통한다. 법계도는 하나의 원융한 법성(法性)에서 시작하여 법계의 다양한 현상을 거친 뒤 다시 부동(不動)의 깨달음[佛]으로 돌아오는데, 하나[一]와 일체(一切) 혹은 하나와 여럿[多]이 '상즉상입(相卽相入)'하는 화엄사상을 잘 구현하였을 뿐만 아니라 초발심(初發心)과 정각(正覺), 생사와 열반, 리(理)와 사(事)가 구별은 되지만 항상 분리될 수 없는 하나라는 점에서 불이(不二)의 원융무애(圓融無礙)한 법계를 극명하게 보여주기 때문이다.[14] 다만 법계도가 하나와 일체의 관계를 테마로 구현한 반면, 〈떨림과 울림〉 연작은 그것과 더불어 존재의 양극적 양상과 역설적 통합까지 형상화하고 있다는 점에서 불교적 모티브는 물론 힌두교적 모티브까지 포괄하는 예술적 표현이라고 할 수 있다.



〈그림 9〉. 의상의 〈화엄일승법계도〉

13) 義湘, 『華嚴一乘法界圖』, 『韓國佛教全書』 2책, 1a면.
14) 박종천, 「풍류(風流)로 보는 한국종교의 에토스」, 『민족문화연구』 88, 고려대 민족문화연구원, 2020, 92-95면 참조.

그런데 구체적이고 개별적인 현상적 형상을 넘어서면 언제나 보편적인 궁극적 실재만이 존재한다. 따라서 보편자에서 개별자로 '현상적 떨림'의 운동에 따라 전개되는 우주의 생성과 마음의 전개는 다시금 개별적 형상을 넘어서서 무한한 보편자로 거슬러 올라가는 '반본적 떨림'으로 승화되기 마련이다. 이 대목에서 작가는 과감하게 '울림'의 연금술을 전개하고 있다. 울림은 떨림에 대한 공명이다. 작가가 작품의 소재로 사용하는 장지, 분채, 옻 등은 무상하게 변화하는 유한한 현상과 그 현상의 심연에서 모든 것을 가능하게 하는 무한한 존재의 근원이 하나라는 주제를 잘 보여준다는 점에서 물질적 질료 차원에서 '상반되는 것들의 역설적인 공존'(*coincidentia oppositorum*)을 표상하며, 존재의 근원과 현상의 관계 및 그 운동인 '떨림'에 공명하는 예술적 '울림'의 오브제(objet)로서 잘 어울린다.

그러나 작가가 모색하는 울림은 우주가 생성되고 전개되는 순행(順行)의 현상적 떨림보다는 반본적 떨림, 존재의 근원으로 거슬러 올라가는 역행의 자기탐구 혹은 자기실현(Self-realization)에 더 방점이 찍힌다. 표현하는 주제와 표현하는 작가, 드러나는 작품과 그것을 감상하는 관객이 물아일체(物我一體)로 하나가 되기 때문이다. 물론 연기적 세계의 현현인 현상적 떨림은 반본적 떨림 이전의 무명(無明)의 세계이지만, 복귀-역행의 연금술인 반본적 울림의 깨달음 이후에는 있는 그대로 자연스러운 존재-의식-지복의 현상이 된다. 따라서 무지와 깨달음, 순행과 역행, 현상적 떨림과 반본적 떨림, 떨림과 울림은 근본적으로 둘이 아니다.

3) '울림'의 연금술: 물질의 변용을 통한 영혼 정련의 예술 창작

한편, 장지와 분채와 옻으로 창조되는 작품의 창작은 영혼의 정련과정이기도 하다는 점에서 서양의 연금술에 견줄 만하다. 이미 과학사와 종교사를 통해서 익히 알려진 바와 같이, 연금술은 무상하고 변화하는 물질들의 변환을 통해 영원불변하는 '현자의 돌'(philosopher's stone)을 얻는 방법인데, 그

과정을 통해 그 물질을 변환을 주관하는 사람의 영혼이 존재의 근원으로 합일된다는 점이 더욱 중요하다.[15]

예컨대, 칼 구스타프 융(Carl Gustav Jung, 1875-1961)과 그를 계승한 로버트 알렉스 존슨(Robert Alex Johnson, 1921-2018)에 의하면, 연금술은 물질의 변환을 일으키는 과정에서 의식의 승화를 동반한다. 즉 어둠 속에서 근원적 존재와 분리된 채 고통과 혼란을 겪는 개별자의 의식 단계인 어두운 검은색의 니그레도(nigredo), 혼란과 고통 상태의 개별자를 넘어서서 어둠을 정화하여 존재에 대한 총체적 경험을 하는 이상적 단계인 빛나는 하얀색의 알베도(albedo), 그리고 빛을 향해 나아가는 열정으로 충만한 의식 단계인 생명의 붉은색인 루베도(rubedo)를 통해 영혼(psyche)은 마침내 흔히 용(dragon)으로 표상되는 검정의 어둠까지도 생명의 빛과 더불어 근원적 존재로 합일하는 자기실현의 완성에 도달하게 된다.[16]

물론 이처럼 색깔로 표상되는 물질의 변환과 영혼의 정련 과정은 시대에 따라 일정한 변화가 있었다. 실제로 고대에는 노랑 혹은 파랑이 들어가서 4원소에 대응하는 4단계로 구성되기도 했으나, 15-16세기에 와서 검정-하양-빨강의 3원색의 단계로 축소되어 정리되었다.[17] 존슨은 여기에 더하여 황금색의 시트론(citron)의 단계를 추가로 설정하여 영혼이 정화되어 개성화(individuation)에 이르는 4단계 과정을 체계화하기도 했다.[18] 이 과정에서 유한에서 무한으로, 개별자에서 보편자로 자기실현이 이루어지게 되는데, 작가는 형상과 색깔을 합성하고 변환하는 과정을 통해서 영혼의 자기실현을 이루게 된다는 점에서 작품 창작은 물질의 변환과 연계된 영혼의 정련으로서 이미지-상징의 연금술을 구현하고 있다고 할 수 있다.

---

15) 연금술에 대해서는 Mircea Eliade, 이재실 옮김, 『대장장이와 연금술사』, 문학동네, 1999 참조.

16) William McGuire & R. F. C. Hull eds., *C. G. Jung Speaking: Interviews and Encounters*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1977, p.228.

17) C. G. Jung, 한국융연구원 C. G. 융 저작 번역위원회 옮김, 『연금술에서 본 구원의 관념』, 솔, 2004, 17-19면 참조.

18) Robert A. Johnson, 고혜경 옮김, 『당신의 그림자가 울고 있다: 융 심리학이 밝히는 내 안의 낯선 나』, 에코의 서재, 2007, 특히 3장 참조.

그런데 '울림'의 연금술은 여기에서 한 걸음 더 나아간다. 작가가 구사하는 황금색은 존재의 근원을 나타내는 빛으로서 어둠의 검은색과 대비되지만, 빨주노초파남보 순으로 활력적 차원부터 침묵의 차원까지, 또는 물질적 수준부터 영적 수준까지 포괄하는 7원색의 모든 색을 머금은 것이기도 하다. 또한 앞서 살펴보았듯이, 빛과 어둠은 역설적으로 공존하며 본체와 현상 사이에서 두 가지 떨림 운동으로 나타나는데, 이는 성(聖)과 속(俗), 본체와 현상, 빛과 어둠을 분리하여 보는 시각을 넘어서서 양자가 본래 다르지 않다는 불이(不二)의 세계관을 드러내는 것이다. 이런 구도를 〈떨림과 울림〉 연작에 적용해 보면, 어둠을 뜻하는 니그레도와 빛으로 표상하는 알베도 혹은 시트론은 각각 현상적 떨림과 반본적 떨림, 어둠과 빛, 물질화된 에너지와 자유로운 의식을 뜻하는 삭티와 시바의 관계로 설명할 수 있다. 힌두교식으로 보자면, 타마스(tamas)와 라자스(rajas)를 품은 사트와(sattva)로 표현할 수도 있다.

4. 온한[全一]의 존재, 무애자재의 풍류: 〈무위의 풍경〉

1) 우주에서 자기로: 온한[全一]의 존재론과 '무위자연'의 풍류

규모가 큰 대작 중심의 〈떨림과 울림〉 이후 작가는 작은 소품 중심의 〈멈추고 바라보기〉를 거친 뒤 〈무위의 풍경〉으로 나아간다. 작가는 시간과 공간의 현상세계를 넘어서 그것이 비롯된 적적성성한 우주적 생명의 근원적 본체와 작용을 떨림과 울림으로 드러낸 뒤에 다시 마음을 멈추고 바라보는 주체적 자각의 몰입을 극한으로 발현하는 과정에서 무애자재의 자유로운 풍류(風流)를 펼쳤다. 〈시간의 기억〉과 〈공간의 상〉이 누에가 누에고치로 들어가는 과정이었다면, 〈떨림과 울림〉부터 〈멈추고 바라보기〉까지는 누에가 누에고치에서 번데기가 되어 나비로 부화할 것을 준비하는 과정이며, 〈무위의 풍경〉 이후는 알에서 깨어나서 나비로 나는 움직임을 보여준다.

실제로 시간의 '기억'과 공간의 '상'이 시공 혹은 우주에 대한 예술적 표현이라면, 〈떨림과 울림〉에서는 격자 형태의 법계가 생명의 알 형태로 변주되는 한편, 격자의 부분적 다양성 대신 음과 양, 해와 달이 황금색과 푸른색이

교차하면서 생명 에너지를 수렴하고 발산하는 양상이 나타난다. 특히 원으로 표상되는 근원적 전체성은 시간과 공간이 비롯되는 우주적 자궁으로서 황금의 모태나 생명의 알이라는 뜻의 '히란야가르바'로 응축되었다. 이에 비해 〈멈추고 바라보기〉는 생명의 알에서 아름다운 부화를 준비하는 누에고치처럼 모든 작용을 멈추고 있는 그대로 바라보는 '지관'(止觀)의 근원적 침묵과 각성을 드러낸다. '지관'의 수행을 통해서 도달한 '적적성성'의 상태는 마치 누에가 누에고치로 들어간 번데기 상태와 같다. 적적성성의 상태가 무르익은 돈오의 깨달음은 누에가 번데기에서 부화하여 나비가 되어 나는 것과 같은데, 〈무위의 풍경〉은 나비가 하늘을 나는 '오후보임'(悟後保任)의 과정과 연결된다. 여기서 '오후보임'은 깨달음 이전에 점진적으로 수행하는 단계로서의 '점수'(漸修)가 아니라 '견성'(見性)의 깨달음에 자연스럽게 안주하여 '본연삼매(本然三昧, sahaja samādhi)'의 상태에서 있는 그대로 존재하는 것이다.



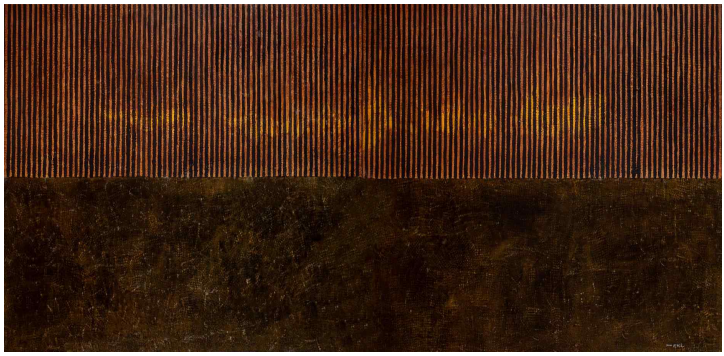
〈그림 10〉. 시간의 기억 10

사실 '견성성불'(見性成佛)의 '돈오' 경험은 빛의 벼락이 도끼처럼 개채성을 부수듯이 알을 깨고 부화하는 순간을 포착한 〈시간의 기억 10〉부터 이미 예

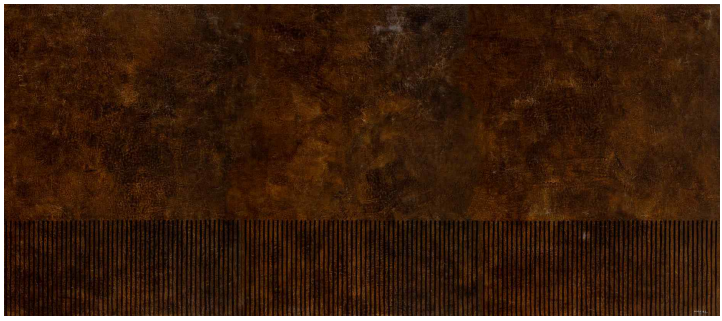
고되어 있었다. 〈떨림과 울림〉 연작에서는 그것이 확산과 응축 양상으로 전개되는 원[○]의 떨림으로 확장되었다. 원의 떨림은 온 우주가 하나가 되는 '온한'[全一]의 존재론을 펼치는데, '온한'의 존재는 울림의 의식을 통해 우주가 총체적으로 연결된 '적적성성'의 상태에서 온전하게 각성된다.

'지관'을 통해 드러나는 '적적성성'은 무지의 환상에서 벗어나서 진리의 각성으로 깨어나기 위해 대상인 우주가 아니라 주체인 자기에게 집중함으로써 본래 무지(無知)의 구속이 없이 무한하게 존재하는 자유로운 '나'를 있는 그대로 온전히 의식하는 것이다. 〈떨림과 울림〉이 '적적성성'의 상태에서 유상삼매(有相三昧, savikalpa samādhi)에서 무상삼매로 넘어가는 '견성'의 양상을 형상화했다면, 〈무위의 풍경〉은 무상삼매가 무르익어 언제나 본연삼매에 안주하는 '오후보임'을 표현한다. 시간과 공간을 다룬 첫째 단계가 밥솥에 쌀과 물을 넣고 불을 붙여서 밥을 안치는 무상삼매의 과정이었다면, 〈떨림과 울림〉부터 〈무위의 풍경〉까지의 둘째 단계는 밥을 안친 뒤에 밥을 익히면서 뚜껑을 열기까지 적절하게 뜸을 들이는 본연삼매에 안착하는 과정이라고 할 수 있다.

실제로 〈떨림과 울림〉에서는 존재의 본체를 보는 '돈오'의 자각이 도드라진 반면, 〈무위의 풍경〉은 돈오에 이어지는 무애자재한 '오후보임'의 과정을 부각시켰다. 실제로 〈무위의 풍경〉 연작들은 전반적으로 강렬하고 뚜렷하게 도드라졌던 색채를 톤다운(tone down)하거나 어두운 색으로 덧칠해서 빛을 안으로 수렴하거나 감추는 한편, 원의 강렬한 에너지로 가득 차 있던 생명의 알이나 그 알들을 가득 품고 있는 법계마저 사라진 단순한 네모 형상을 쓰기도 했다. 아울러 장지의 특성을 활용하여 종이 표면의 질감이 결을 이루며 입체적으로 느껴지는 가운데 연이어 세로로 선 줄들이 보이거나, 그러한 질감의 표면 위에 가로로 일(一)자 문양이 힘있게 뚫고 나오는 양상 등이 나타난다. 따라서 이전보다 더욱 평안하고 단순해졌으며, 작품 위에 형상을 표현하는 것을 절제함으로써 지면을 채우는 다양한 형상이나 물감의 색채보다는 그것이 펼쳐진 배경으로서 종이의 바탕을 더욱 주목하게 만들었다.



〈그림 11〉. 무위의 풍경 23



〈그림 12〉. 무위의 풍경 29



〈그림 13〉. 무위의 풍경 25

실제로 〈무위의 풍경 9〉를 비롯한 상당수 작품들이 덧칠로 빛을 감추거나

수렴하는 방식을 선보이는 가운데, 〈무위의 풍경 3, 4, 6, 7, 11, 22, 23, 25, 29〉 등은 〈성찰적 공간 7〉이나 〈발현 2〉처럼 〈공간의 상〉 연작에서 묘사한 바, 세로로 연이어 선 줄들이 분명하게 나타난다. 이러한 선(線)들은 모두 우주를 하나로 관통하고 연결하는 생명 에너지로서, 격자 형태의 방으로 표현했던 우주 혹은 법계를 평면으로 보던 것을 대우주와 소우주를 연결하여 입체적으로 본 것이다. 특히 〈무위의 풍경 23〉과 〈무위의 풍경 29〉는 각각 하늘과 땅, 위쪽과 아래쪽에 이 생명의 선을 표현하면서 짝을 이루고 있으며, 〈무위의 풍경 25〉는 위쪽을 비우고 아래쪽은 선으로 그리면서 중앙은 흰색의 산이나 바람의 역동적 움직임으로 표현했다.

그런데 작가는 '무위'(無爲)에 대한 표현으로 '경치'(景致)나 '경관'(景觀)이라는 용어 대신 '풍경'(風景)이라는 말을 썼다. 경치가 빛이 이르는 객관적 상황을 묘사한다면, 경관은 그 빛을 바라보는 주관적 작용을 나타내는데, 작가는 보이는 객관적 대상과 보는 주관적 주체를 넘어서서 양자가 하나인 무엇인가를 표현하려고 했으며, 표현할 수 없는 것을 표현하려고 선택한 단어가 '풍경'이다.

풍경은 문자 그대로 바람과 햇빛을 말한다. 종교적 상징으로 볼 때, 일반적으로 빛은 현상적 무지의 어둠을 몰아내는 각성의 초월의식을 뜻하고, 바람은 생명의 근원이자 신의 숨결 혹은 성령(聖靈, Holy Spirit) 등을 의미한다. 예컨대, 기독교에서 그리스도를 "세상의 빛"(『요한복음』 8:12)이자 "길이요 진리요 생명"(『요한복음』 14:6)이라고 선포했듯이, 빛은 죄악의 어둠을 몰아내는 진리와 생명의 빛이며, "바람이 임의로 불매 네가 그 소리는 들어도 어디서 와서 어디로 가는지 알지 못하나니 성령으로 난 사람도 다 그러하니라"(『요한복음』 3:8)라고 묘사한 것처럼, 바람은 히브리어 '루아흐'(רוּח, Rûah) 혹은 그리스어 '프뉴마'(πνεῦμα, Pneûma)에 해당하는 것으로서 대기의 바람이나 생명의 숨 혹은 성령으로서 생명의 근원이자 거칠 것 없는 자유를 뜻한다. 이러한 빛과 바람은 각각 궁극적 절대자와 하나가 된 '그리스도 의식' 혹은 무제약적인 성령의 역동적 생명으로 얻은 '무한한 자유로움'을 뜻한다.

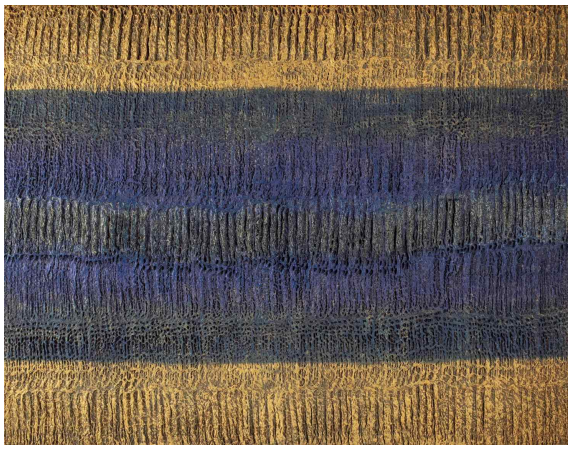
불교적 관점에서 보면, '풍경'은 존재의 진리가 드러나는 '법계'를 의미한다. 화엄법계(華嚴法界)를 '여럿이 하나요, 하나가 여럿'[多卽一 一卽多]이라고 표현하듯이, 개별적인 상대적 현상들[事]은 보편적인 근원적 실재[理]와 둘이 아니라 하나다. 앞서 살펴본 의상대사의 〈화엄일승법계도〉가 잘 보여주듯이, 우주의 모든 것은 다 하나다. 하나의 개별적 티끌 안에 온 우주가 다 있고, 다양한 현상들 안에서 보편적 실재가 나타난다. 일체(一切)가 곧 하나요, 하나가 바로 일체인 것이다. 이렇듯 개별적이고 상대적인 현상을 넘어서서 보편적이고 궁극적인 차원에서 하나가 되는 신비는 우주의 모든 존재가 하나라는 의미에서 '온-한[全一]의 존재론'이라고 부를 수 있다.

이러한 '온-한'의 현실적 존재 양상이 바로 '무위'(無爲)이다. 무위는 아무것도 하지 않는 둔한 상태가 아니다. 오히려 무위는 영원하고 무한한 존재의 총체적이고 지속적인 활동을 뜻한다. 실제로는 눈으로 포착이 불가능할 만큼 빨리 도는 바퀴가 마치 멈춰있는 듯이 보이는 것과 마찬가지다. 개별적 '자아'를 넘어서서 온전한 하나의 궁극적 실재로서 존재하는 보편적 '자기'는 어떤 생각이나 형상도 띄지 않고 그저 존재할 뿐이다. 따라서 모든 일이 인위적이지 않고 저절로 자연스럽다. 이를 두고 노자(老子)는 『도덕경(道德經)』 2장에서 "성인(聖人)은 함 없는 일[無爲之事]을 처리하고 말 없는 가르침[不言之敎]을 행한다."고 했다. 따라서 온-한의 존재가 현실적으로 나타나는 구체적 양상은 개별자의 특정한 의도나 노력이 없이 모든 것이 있는 그대로 자연스럽게 이루어진다는 점에서 '무위자연(無爲自然)의 풍류(風流)'라고 부를 수 있다.

그렇다면 무위자연의 풍류는 어떻게 형상화되는가? 〈무위의 풍경〉 연작들은 온-한의 존재론을 구현하기 위해서 일체의 다양한 형상을 극히 절제하고 색깔도 감추거나 숨김으로써 종이의 바탕 질감과 물감의 색깔을 자연스럽게 드러낸다. 이는 다양성으로 구현되는 개별적인 현상보다 그 배경이 되는 전일적 바탕을 드러내는 방식으로서, 마치 영화에서 다양한 영상 이미지보다 스크린 자체에 집중하는 것에 견줄 만하다.



〈그림 14〉. 무위의 풍경 1



〈그림 15〉. 무위의 풍경 30

실제로 〈무위의 풍경1〉과 〈무위의 풍경 30〉은 각각 노란색을 중앙면과 상하면에 배치하는 가운데 붉은색과 푸른색을 대조시키면서 짝을 이루고 있는데, 양자는 각각 양과 음, 발산과 수렴, 알파[A]와 오메가[Ω]로서 어울린다. 또한 장지 바탕에 닥나무 종이죽을 올려서 입체적으로 빚어내는 무늬는 마치 자연의 종유석이나 인체의 핏줄처럼 생명의 에너지가 안팎으로 들어가고 나가며 환류하는 양상을 함께 보여준다. 물감의 빛깔이 빛의 의식을 보여준다

면, 장지의 자연스러운 바탕은 무형상의 자유로운 바람을 드러낸다.

이렇듯 작가는 빛과 바람의 '풍경'을 따라서 물감에서 비롯되는 다양한 형상보다는 그 형상이 나타나는 무정형의 바탕을 자연스럽게 보여주었다. 더욱 구체적으로 살펴보면, 빛과 바람의 무위자연적 형상화는 원이나 격자 모양의 중층적 구조 가운데 특정하고 다양한 형상 대신 전일적인 일자(the One)를 뜻하는 빛이 일자형 가로선으로 등장하거나 근원적이고 궁극적인 일자가 다양한 개별적 현상들로 구현되는 여러 개의 세로선으로 줄지어 나타나는데, 이것이 근원적 일자와 합일된 존재의 신비 혹은 삼매가 적적성성의 의식 가운데 나타나는 자각의 표현이다. 나아가 작가는 아예 특정한 형상을 없애고 장지의 자연스러운 질감과 안료의 빛깔을 뚜렷하게 드러냈다. 그리하여 의식의 빛이 '무지'의 현상계를 비추는 '햇빛'[景]의 양상과 더불어, 결코 온전히 표현할 수 없는 '무형'의 역동적 생명 에너지가 지닌 자유로움을 형상화하는 '바람'[風]의 양상이 어우러져서 '풍경'으로 자연스럽게 결합했다. 요컨대, 적적성성한 의식의 각성을 드러내는 '빛'과 더불어 결코 형상화할 수 없이 자유로운 '바람'이 바로 '무위의 풍경'이라고 할 수 있다.

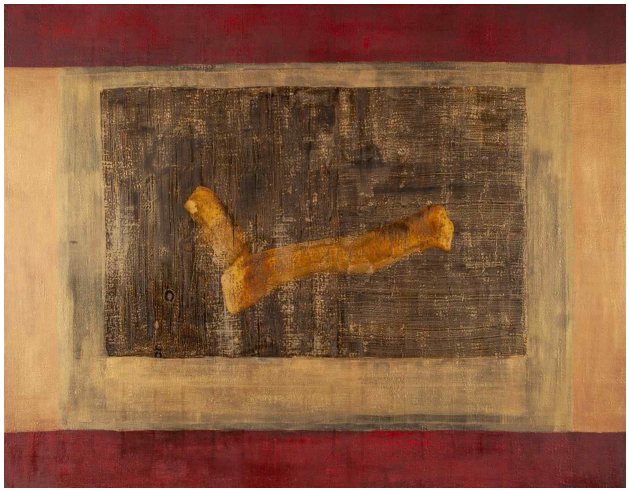
이렇듯 유한한 형상을 넘어서는 자유로운 영성과 예술적 직관은 '나와 네가 둘이 아닌 하나'[事事無礙]요, '나와 우주도 둘이 아닌 하나'[理事無礙]라는 점을 느끼도록 모든 것이 둘이 아니라 온통 하나일 뿐이라는 '전일(全一)의 미학'을 있는 그대로 통찰할 수 있게 한다. 따라서 작가와 관객이 공유하는 영성적 직관은 바람과 빛으로 구현되는 '풍류의 미학적 통찰'과 더불어 다양한 현상의 이름과 형상에서 근원적 실재를 예술적으로 표현하거나 제대로 향유할 줄 아는 멋인 '일미(一味)의 풍류'를 통해 상호 소통하게 된다.

2) 적적성성에서 무위자연으로: 본래진면목의 무애자재한 풍류

'온-한'으로 표현되는 근원적 실재의 '한 멋'[一味]을 느끼는 가운데 '적적성성'을 통해 누에고치에 들어간 누에는 자연스럽게 '무위자연'의 번데기로 승화된다. '적적'의 멈춤[止]과 '성성'의 바라보기[觀]는 의식을 집중하고 생명

에너지를 응축하는 과정을 통해 '우주'에서 '자기'로 의식을 내면화한다. 그리하여 온 우주가 나와 하나인 신비를 느낀다. 이것이 바로 '물아일체'(物我一體) 혹은 '만법귀일'(萬法歸一)의 각성 과정이다.

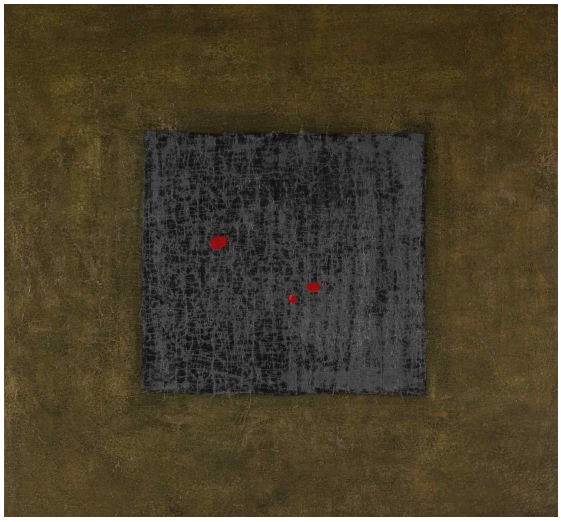
그런데 보편자와 개별자, 우주와 자기가 하나 되는 신비적 합일을 이룬 다음은 무엇인가? 이를 두고 불가(佛家)에서는 '부모미생전(父母未生前) 본래진면목(本來眞面目)'이라고 하는 화두(話頭)를 제기하기도 하는데, 이는 모든 현상 이전의 궁극적 실재에 대한 구도적 질문이다. 이 질문을 가장 잘 형상화하는 작품인 〈무위의 풍경 31〉은 상하의 빨간색 배경 중간에 황금색 바탕을 배치하고 다시 어두운 네모를 뚫고 나올 듯한 'ㄴ'자 모양의 황금색 뼈대 혹은 골수를 표현했다.



〈그림 16〉. 무위의 풍경 31

이것은 작가가 스스로 '우주심(心)'이라고 부르는 '나'의 역동적 '풍경'이다. 실제로 작품을 보면, 빨간색 생명의 우주 내면에 있는 황금색 빛이 우주 마음[心]을 가리고 있는 검은 색의 어두운 무지를 뚫고 터져 나오는 기세가 역력하고, 'ㄴ'자 형태의 역동적 굴곡을 통해 어두운 무지를 깨치고 꿈에서 깨

어나는 깨침-깨어남-깨달음의 생명력과 환희가 오롯하다. 이 작품은 형상[形]과 이름[名]을 넘어서서 결코 표현할 수 없는 '나'를 바람이자 빛으로 표현하면서도, 모음인 'ㅏ'를 생략함으로써 언어적으로 말할 수 없고 시각적으로 형상화할 수 없는 '나'를 드러낸다.[19] 작가는 마침내 시간과 공간이 비롯된 우주심(心)의 가운데서 우주의 근원인 '나'를 찾은 것이다.



〈그림 17〉. 무위의 풍경 19

그런데 이러한 '나'는 '적적성성' 가운데 '무위자연'으로 성숙하는 과정에서 부화를 준비하는 번데기와 같다. 예컨대, 〈무위의 풍경 19〉는 세 개의 붉은 생명의 씨앗을 머금은 검은 방을 보여주는데, 이는 누에고치 속 번데기가 나비로 부화되어 나오는 성불(成佛)의 완성을 기다리고 있는 것을 표상한다. 밥을 안친 뒤에 뜸을 들이고 있는 형상인 것이다. 때가 되면 번데기는 나비로 날아오를 것이다.

그런데 〈무위의 풍경 31〉은 유(有)와 무(無) 사이에서 시위를 당긴 활처럼

19) 이런 예술적 체험은 언어 표현이 불가능(ineffable)하지만 분명한 앎의 속성(noetic quality)을 지닌다는 점에서 신비 체험과 상통한다. William James, *op. cit.*, pp.414-417 참조.

팽팽하다. 오가는 곳이 사라져도 아직 오가는 것이 남아있기 때문이다. 대상적 우주가 사라졌어도 활시위를 당기면서 활과 화살을 바라보는 주체가 아직 남아있는 것이다. 우주가 사라진 뒤에 남은 저 하나는 과연 어디로 돌아가는가? 작가의 예술적 몰입이 만든 저 팽팽한 시위가 마침내 폭발할 때 활이 겨냥한 과녁도 팽팽했던 시위도 그 시위가 걸렸던 활도 모두 사라지고 환상 혹은 미혹의 꿈은 깨진다.

본래 헛된 환상에 불과했던 꿈이 걷히고 난 뒤에는 유위(有爲)는 물론 무위(無爲)도 녹아내려서 풍경이 사라진 뒤에 '있는 그대로'가 펼쳐지게 된다. 하늘에서 비가 내리면 땅에 스며든 물은 다양한 모습으로 작은 냇물과 큰 강물을 거쳐 결국 하나의 바다에 이른다. 하늘에서 내린 비도 실은 그 바다에서 증발했던 것이며, 일단 바다에 이르게 되면 냇물과 강물의 형상은 더 이상 찾을 수 없다. 근원에 이르고 보면 오가는 것과 오가는 곳은 둘이 아니라 하나다. 마찬가지로 고치를 깨고 나와 날아오른 번데기는 더 이상 누에가 아니라 거칠 것 없이 자유로운 나비다.



〈그림 18〉. 무위의 풍경-꽃밭에서

이러한 나비의 기상을 표현한 〈무위의 풍경-꽃밭에서〉는 돈오가 무르익는

'오후보임'으로서 완전한 '본연삼매'(本然三昧)의 무애자재한 풍류를 예고하는데, 나비가 바람처럼 자유롭게 날고 평안한 빛으로 가득한 모습을 구현한 것이다. 〈무위의 풍경〉이 순조롭게 무르익어서 '오후보임'의 솥뚜껑을 열게 되면 나비의 무애자재한 춤이 '무위자연의 풍류'로 자연스럽게 나타날 것이다.

그런데 〈무위의 풍경-꽃밭에서〉는 나비와 꽃, 땅과 하늘이 구체적 형상으로 분명하게 분리되지 않는 양상을 보여준다. 누에가 스스로 만든 실로 고치를 만들어 그 속에 들어가서 그것과 합일한 뒤에 나비로 거듭나듯이, 스스로 만든 집을 떠나서 밝은 빛과 자유로운 바람으로 거듭나면, 형상은 물론 경계마저 사라지고 모든 것이 하나로 연결되는 '본연삼매' 가운데 영원히 안주하게 될 것이다.

5. '히란야가르바'의 연금술과 '만법귀일'의 본래진면목



〈그림 19〉. 떨림과 울림 27

〈무위의 풍경〉 연작에서는 '히란야가르바'와 '일'(一)이 중요한 소재로서 부각되었다. 현상적 우주가 비롯되는 근원적 자궁의 상징인 '히란야가르바'는 영원회귀의 상징인 '우로보로스'의 뱀 모티브와도 연결되고, '일'이라는 소재

는 '만법귀일' 화두와 연관하여 '본래진면목'의 초월의식으로 나아가는 근원적 순수의식을 표상한다.

실제로 '히란야가르바'는 〈떨림과 울림 27〉에서 본격화되었다. 〈공간의 상〉 단계에서는 〈발현1〉처럼 인드라망을 상징하는 격자 안에 개별적인 작은 원으로 표현하거나 〈발현2〉처럼 온 우주를 붉은 심장으로 표현한 법계(法界)의 바탕 위에 연기(緣起)의 현상을 나타내는 세로선들로 표상하면서 아직 거대한 하나의 알이나 원으로 등장하지는 않았으나, 〈떨림과 울림 27〉에서는 온 우주의 심장을 뜻하는 빨간색 바탕 위에 등장한 검은색 허공 속에 검은색의 알의 형태로 등장했다.

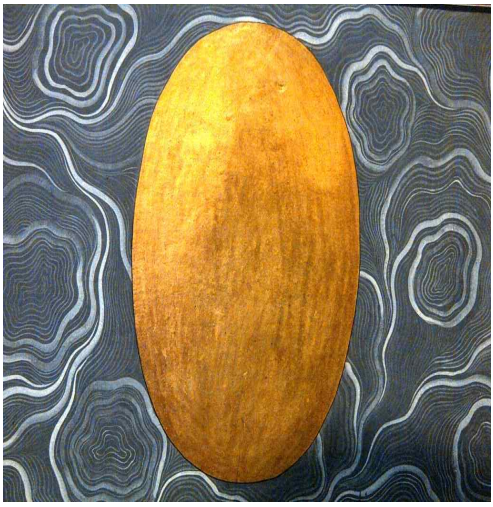


〈그림 20〉. 프라자파티의 창조적 활동(1850)

『우파니샤드(Upaniṣad)』에 의하면, 히란야가르바는 흔히 우주알(宇宙卵; Cosmic Egg) 혹은 세계알(世界卵; World Egg) 등으로 번역할 수 있으며, 황금의 자궁 혹은 알로서 우주를 배태한 우주적 자궁(universal womb)을 의미한다. 특히 힌두교 전통에서는 프라자파티(Prajapati)가 스스로 자기희생의 고행을 통해 세계를 배태하는 부화(孵化)의 원초적 상징으로서 나타나

며, 심층심리학에서는 어머니 원형을 뜻한다.[20]

힌두교의 베다(Veda) 전통에서는 프라자파티가 행한 자기희생의 고행에 대해서 프라자파티가 스스로 증식하기 위해 알을 품어 숙성시키는 고행(Tapas)을 수련한 뒤에 세계를 창조한다고 설명한다. 프라자파티가 자기 안으로 들어가 자신의 자궁이 되고 다양성의 세계를 낳기 위해 자신을 수태하는 내향화의 노고와 고통이 고행으로서 세상을 창조한 원동력이 된다는 것이다. 이는 부화하는 주체와 부화되는 대상이 둘이 아니라 하나라는 불이(不二)론적 해석의 상징적 이야기로 볼 수 있다.



〈그림 21〉. 마나쿠의 히란야가르바(1740년경)

나아가 이러한 양상은 힌두교인들에 의해 신화 이야기뿐만 아니라 다양한 이미지로 자주 형상화되는 주제였다. 히란야가르바는 17-19세기 인도 서북부 고원지대의 세밀화 양식인 파하리(Pahāṛi) 회화에서도 주목받는 소재였는데, 그 대표 사례로 굴레르의 마나쿠(Manaku of Guler: 1700-1760)가 그

20) C. G. Jung,『영웅과 어머니 원형』, 한국융연구원 C. G. 융 저작 번역위원회 옮김, 솔, 2006, 349-353면 참조.

린 작품이 있다.[21] 19세기에도 〈그림 20〉처럼 지속적으로 다양하게 형상화되었다.[22] 힌두교 회화 작품들은 대체로 신화에 충실하다. 예컨대, 〈그림 21〉처럼 마나쿠의 작품에서는 히란야가르바가 원초적 질료 바다의 요동 위에서 등장했고,[23] 〈그림 20〉처럼 19세기의 작품에서는 프라자파티가 부화하는 장면이 형상화되었다.



〈그림 22〉. 무위의 풍경 24

이에 비해 이형곤의 작품에서는 히란야가르바가 〈떨림과 울림 27〉처럼 무지의 어둠 속에서 빨간색의 생명 에너지를 배경으로 나타나거나 〈무위의 풍경 24〉처럼 우주의 황금색 빛 가운데서 등장한다. 〈무위의 풍경 24〉는 언뜻 보면 마치 바닷가 모래사장의 풍경처럼 보이지만, 자세히 보면 푸른 바탕을

21) 파하리 회화와 마나쿠의 작품세계에 대해서는 각각 B. N. Goswamy & Eberhard Fischer, *Pahari Masters: Court Painters of Northern India*, Oxford University Press, 1997; B. N. Goswamy, *Manaku of Guler: The Life and Work of Another Great Indian Painter from a Small Hill State*, New Delhi: Niyogi Books, 2017 참조.

22) 〈그림 20〉에 대해서는 미국 콜롬비아대학교의 한 콜렉션 참조. http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00routesdata/bce_500back/vedas/vedicphysics/vedicphysics.html

23) 〈그림 21〉은 인도 바라나시의 바라나스 힌두 대학교(Banaras Hindu University)의 대학 박물관인 바라트 칼라 바반(Bharat Kala Bhavan)의 소장품이다.

위에서 황금색의 빛살들이 파동으로 내려와서 덮고 있고, 노란 빛살의 중앙에는 인위적인 완벽한 대칭이 아니라 자연스러운 형태의 타원이 '알[卵]'의 형태를 이루고 있으며, 그 중앙에 '일(一)'자 모양의 황금색 띠 혹은 고리가 나타난다. 자세히 보면, 화면 중앙에는 투박하고 힘센 붓칠로 물감과 종이의 질감을 활용하는 마티에르 효과가 나타나는데, 그 비정형적 타원의 모양이 〈떨림과 울림 27〉의 타원과 유사하다. 그것이 바로 히란야가르바인 것이다.



〈그림 23〉. 우로보로스의 뱀

한편, 〈무위의 풍경 24〉에는 히란야가르바 외에도 영원회귀의 상징인 '우로보로스(ουροβόρος)의 뱀' 모티브도 나타난다. 황금색 알의 히란야가르바 안에는 뚜렷한 황금색 띠 혹은 끈이 보이는데, 이 띠 또는 끈은 스스로 자기 꼬리를 삼키는 뱀인 우로보로스의 형상을 하고 있다. 본래 우로보로스는 달처럼 주기적으로 탈피하며 자기 꼬리를 삼켜서 주기적으로 재생하는 뱀으로서, 시작과 끝이 하나라는 상징으로서 윤회나 영원성을 보여주기도 하고, 무(無)의 상징이나 그리스도의 부활 상징으로도 활용되곤 한다.

이형곤 작가가 히란야가르바 속에 우로보로스의 뱀을 배치한 것은 변화하는 세계 속에서 그것을 넘어선 초월적 영원성을 상징한다.[24] 그 대표적 사례

24) 인터뷰를 통해 확인했을 때 작가는 힌두교 신화의 히란야가르바나 우로보로스의 뱀에 대해서 전혀 몰랐다. 이런 형상들은 작가의 의식에서 저절로 일어난 것을 표현한 것이다.

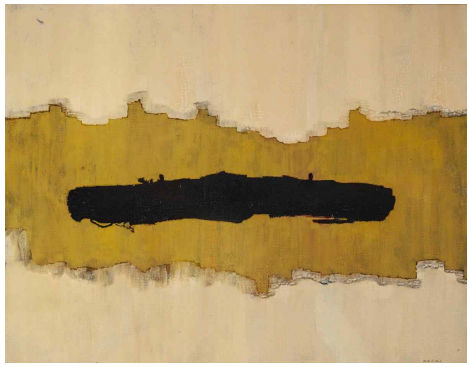
를 1478년 테오도로스 펠레카노스(Theodoros Pelecanos: 15세기)의 연금술 작품 속 우로보로스의 뱀에서 찾아볼 수 있다.[25] 히란야가르바의 근원적 생명과 우로보로스의 영원한 생명의 결합은 무위의 풍경이 근원적 존재의 영원한 생명력의 발현임을 명확하게 보여준다.

그런데 황금색 띠 혹은 끈은 한자(漢字)를 붓으로 표현한 것으로 보면 '일'(一)자로 해석할 수도 있다. 이 '일'은 이원적-다원적 현상세계보다 앞서거나 그것을 넘어서서 존재하는 궁극적 근원이다. 이는 불교의 유명한 화두를 떠올리게 한다. 조주(趙州: 778-897) 선사의 일화에 의하면, "모든 현상은 하나로 돌아가는데, 하나는 어디로 돌아가는가?"(萬法歸一, 一歸何處?)라는 질문이 나오는데, 여기서 '하나'는 바로 온 우주가 나오는 근본인 '나'의 존재-의식-지복을 가리킨다. 히란야가르바가 품고 있는 것이 바로 이 하나이고, 이 하나가 다원적 우주 현상을 배태한 근원인 히란야가르바다. '일'과 '히란야가르바'는 『도덕경』에서 천지의 시원인 무(無)와 만물의 어머니인 유(有)의 관계와도 상통한다.

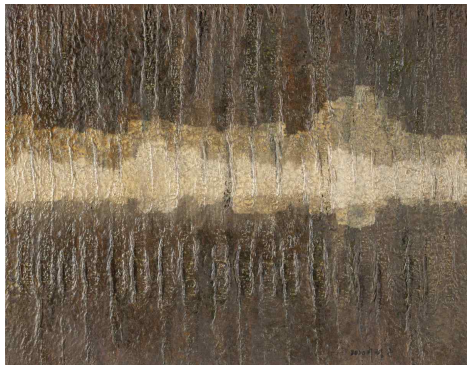


〈그림 24〉. 무위의 풍경 8

25) Theodoros Pelecanos의 연금술 작품 사본에 대해서는 Simon Hornblower, Antony Spawforth, and Esther Eidinow eds., *The Oxford Classical Dictionary*, 4th edition, Oxford: Oxford University Press, 2012, '연금술' 항목 참조.



〈그림 25〉. 무위의 풍경 10



〈그림 26〉. 무위의 풍경 17



〈그림 27〉. 무위의 풍경 18

실제로 작가는 〈무위의 풍경 8, 10, 17, 18〉 등에서 하늘, 땅, 바다로 보이는 무정형의 배경의 중앙을 가로지르는 비정형적 선으로서 '일'(一)을 표현했다. 8번과 10번이 하늘과 땅으로 대비되는 청색과 황색의 매끈한 바탕색 위에서 가로로 표현한 반면, 17번과 18번은 장지를 여러 번 작업해서 마티에르의 질감 효과가 도드라진다. 양자는 매끈한 종이와 결이 우러난 종이의 재질감으로 구분되지만, 양자 모두 무정형의 단순한 배경 위에 비정형의 '일'이 묵직하고 자유롭게 표현되었다. 이것이 바로 '무위자연의 풍경'인 것이다.



〈그림 28〉. 떨림과 울림 33

또한, '일'은 진리에 대한 무지의 어둠을 헤집고 나오는 근원적이고 총제적인 각성의 빛으로 해석할 수 있다. 이러한 경향은 〈떨림과 울림 33〉에서 생명의 원형이자 존재의 근원을 가로로 가로지르며 뚫고 나오는 일자형 선으로 이미 등장한 바 있는데, 〈떨림과 울림〉 연작에서는 존재의 근원을 상징하는 원형을 배경으로 등장했던 일자형 빛이 〈무위의 풍경〉 연작에서는 특정한 배경 없이 나타나거나 무정형의 자유로운 배경 위에 등장한다는 점에서 차이가 있다.

특히 〈떨림과 울림 33〉을 자세하게 살펴보면, 히란야가르바를 뜻하는 검

은색 타원 가운데에서 황금빛의 '일'이 나타난다. 여기서 황금빛 '일'은 근원적 보편자에서 개별적 현상자로 우주가 현상하는 우주생성의 시초로 해석할 수도 있고, 연기적 세계 가운데서 윤회나 무지의 유한한 한계를 깨고 나오는 깨침의 빛으로 이해할 수도 있다. 따라서 이 '일'은 세계가 시작되는 현상적 확산의 떨림이 비롯되는 알파인 동시에 반본적 응축의 떨림이 마감되는 오메가라고 할 수 있다.

6. 형상초월의 예술적 수행에 대한 장자적 해석

이형곤 작가에게 창작활동은 명상(瞑想)이나 수행(修行)의 과정이다. 그는 "작업의 과정"에 대해서 "이념이나 목적을 추구하고 표현하기 위한 수단"을 넘어서서 "의식의 직관적 형태를 반복하고 지속하고 발전시킴으로써 얻는 자기성찰의 과정이자 자기실현의 방도"라고 고백했다.[26] 또한 만물을 포용하는 시간과 공간의 세계는 개념적 정의와 설명으로는 포착할 수 없으며 직관을 통해 관계를 맺는다고 묘사했다.[27]

이런 맥락에서 예술은 '나는 누구인가' 하는 물음에 대한 자기성찰의 과정이자 자기실현의 방도라는 점에서 종교적 수행의 예술적 표현이라고 이해할 수 있다. 여기서 성찰과 실현의 주제인 '나'는 유한의 형상을 넘어서 무한의 존재로 나아가는 수행을 통해 개별적 에고(ego)를 넘어서 보편적 자기(the Self)로 나아간다. 따라서 의식의 직관적 형태를 반복적으로 심화시켜 표현하는 작가의 작업은 형상을 초월하는 자기성찰과 자기실현의 수행이라고 할 수 있다.

실제로 작가는 시간의 기억과 공간의 상, 떨림과 울림, 멈추고 바라보기, 무위의 풍경 등으로 거치면서 시간과 공간의 우주에서 수행을 거쳐 보편적 자기의식과 초월적 대자유를 펼치면서 수행의 측면에서 성숙하는 모습을 보여주고 있다. 앞서 언급한 바 있듯이, 세계의 생성과정을 순행(順行)으로 본

26) 이형곤, 「작업노트」, 『무위의 풍경』, 전시도록, 인사아트프라자갤러리, 2021.
27) 같은 곳.

다면 예술적 창작은 종교적 수행처럼 순행의 과정을 거슬러 오르는 역행(逆行)이라고 할 수 있다. 예술은 이러한 역행을 통해 형상을 초월하는 수행인 것이다.

『장자(莊子)』적 관점에서 보면, 이는 현상세계의 형상적 측면에서 '만물의 변화'[物化]를 넘어서서 마음의 재개[心齋]라는 의식적 수행을 통해 '망적지적'(忘適之適)의 완성을 향해 나아가는 과정이다. 이 과정에 대해서는 '나비의 꿈'[蝴蝶之夢]이라는 일화를 통해 잘 알 수 있다.

> "언젠가 장주(莊周)가 나비인 꿈을 꾸었는데, 훨훨 나는 나비는 스스로 즐겁게 마음대로 나느라고 장주임을 알지 못했으나, 문득 깨어나 보니 놀랍게도 장주였다. 장주가 나비인 꿈을 꾼 것인지, 나비가 장주인 꿈을 꾼 것인지 알 수 없지만, 장주와 나비는 반드시 구분이 있다. 이것을 '사물의 변화'[物化]라고 한다."[28]

『장자』에 나오는 '경계'와 '사물의 변화'[物化]에 대해서는 서로 엇갈리는 다른 해석들이 존재한다.[29] 실제로 물화를 '사물에 구속되는 상태'라는 의미로 해석하는 관점과 장주와 나비를 진아(眞我)와 가아(假我)로 대응시키는 사물에 따라 변화함으로써 참된 자아를 잃어버린 상태로 해석하는 관점이 서로 대립하고 있는데, 필자는 잠과 꿈은 물론 현실마저도 무한하고 영원한 실재가 아니라 일시적이고 유한한 환상에 불과하다는 불이론적 힌두교의 관점에서 해석하고자 한다.

일반적 관점에서 장주와 나비는 분명히 구분되며, 둘 중 하나는 꿈꾸는 상태이고 다른 하나는 깨어있는 상태이다. 현실의 세계와 꿈의 세계는 독립적으로 존재한다. 이와는 달리, 불이론적 힌두교의 관점에서 보면, 장주와 나비는 둘 중 하나가 참이고 다른 하나가 가짜로 각각 진가(眞假)가 나뉘는 것이 아니라 양쪽 모두 양태와 지속 시간은 다르지만 동일하게 '무지'의 '꿈' 상

---

28) 『莊子』, 「齊物論」. "昔者, 莊周夢爲蝴蝶, 栩栩然蝴蝶也, 自喩適志與! 不知周也. 俄然覺, 則蘧蘧然周也. 不知周之夢爲蝴蝶與, 蝴蝶之夢為周與? 周與蝴蝶, 則必有分矣. 此之謂物化."

29) 강여울, 「장자의 '무궁(無窮)'과 '경계(封)'」, 『대동철학』 91, 대동철학회, 2020; 박원재, 「『장자』 '나비 꿈[胡蝶夢]' 우화에 대한 비판적 검토 -'물화(物化)'의 의미에 대한 근래의 해석들을 중심으로」, 『공자학』 34, 한국공자학회, 2018 등 참조.

태인 것이다. 그러나 궁극적 실재(ultimate reality)는 진가의 분리를 넘어선다. 장주와 나비는 모두 실재가 아니라 환상이며, 궁극적 실재는 장주도 나비도 넘어선 것이다.

이에 비해 장주와 나비라는 이 두 가지 대상이 현상으로 나타나는 의식이자 그것을 지켜보는 '나'는 진가가 나뉘거나 대상과 분리되지 않는 무한하고 영원한 주체다. 이러한 절대 주체는 결코 상대적으로 분절되거나 대상화될 수 없다. 이렇게 대상화될 수 없는 직관적 의식은 대상의 매개를 거치지 않고, 종국에는 보고 느끼는 주체마저 사라지게 된다. 이는 근원적 일자와 하나가 되어 개별자가 사라지고 주체와 대상마저 없어지는 '신비주의'의 관점에서 이해할 수 있다. 기독교의 성경『출애급기』33장 20절에 나오듯이, "신의 얼굴을 보면 죽는다." 이는 분별의식으로 대상과 만나는 개별적 주체인 에고가 죽으면 무분별의 보편적 의식인 신만이 오롯하게 현현한다는 뜻이다. 이것이 무상삼매다.

장주와 나비, 현실과 꿈이라는 유한의 상대적 상태를 벗어나서 무한의 절대적 의식과 하나가 되는 신비적 체험에서는 이성이나 감정의 차원을 넘어선 직관적 영성으로 느끼는 의식이 분명하게 나타난다. 궁극적 실재와 합일되는 신비 체험에서는 주체와 대상 및 경험이 구분되는 차별적 개체의식을 초월하여 보편적 우주의식으로서 시간, 공간, 인간의 유한성을 넘어선다.

예술은 현실이라는 이름의 꿈을 꾸면서도 꿈은 비실재이고 현실만이 실재라는 견고한 인식의 한계에 갇힌 사람들에게 유한의 형상을 보고 느끼는 무지의 꿈에서 깨어나서 무한의 존재-의식-지복을 누리도록 각성시킨다. 이는 종교의 신비 체험과 유사하다. 신비 체험에서는 일상에서 초월로, 유한에서 무한으로, 개체에서 보편으로, 분별적 의식에서 무분별적 초월의식으로 승화 혹은 확장되는 경험을 통해 사고, 실천, 경험의 주체인 자아가 사라지고, 주체와 대상 및 경험의 구분이 완전히 무너져서 궁극적 실재와 합일된 '무아(無我)의 나(egoless/selfless Self)'만 존재하게 된다.[30]

---

30) Ann Shaw ed., *Selfless Self: Talks with Shri Ramakant Maharaj*, 2nd edition, London: Selfless Self Press, 2015 참조.

이러한 신비적 의식 상태에서는 자아와 자아가 만든 상상인 세계가 모두 환상(illusion)임을 알게 되며, 그 환상이 끝날 때 참나인 실재(reality)가 드러난다. 실제로 힌두교에서는 일상적 의식이 활동하는 '현실', 잠재의식이 구현되는 '꿈', 꿈조차 없는 '깊은 잠'의 상태 가운데 어떤 것도 실재가 아니라 모두 자아의 상상(imagination)인 일시적 환상[maya]에 불과하며, 완전하고 궁극적인 초월의식인 '뚜리야'(Turīya)는 세 가지의 변화하는 현상적 상태들과 구분되는 불변의 절대적 상태다.[31] 따라서 신비 체험의 궁극적 실재는 뚜리야 상태뿐이며, 나머지 세 가지 상태는 모두 끊임없이 서로 갈마드는 비실재일 뿐이다.

한편, 초월의식과 연계되는 신비 체험에서는 대상이 없는 직관과 주체가 없는 느낌이 의식으로 나타난다. 신비 체험에서 주체와 대상과 경험은 분리되지 않는 하나다. 예컨대, 독일의 기독교 신학자 슐라이어마허(F. E. D. Schleiermacher, 1768-1834)는 합리적 이성이나 격동적 감정이 아니라 '직관'과 '느낌'으로 종교적 자의식(self-consciousness)을 설명하는 과정에서 비매개-무매개적 의식으로서 대상이 없는 무대상 의식(object-less awareness)을 '직관'(Anschauung)으로, 주체가 없는 무주체 의식(subject-less awareness)을 '느낌'(Gefühl)으로 표현했다.[32] 불교적 관점에서 보면, 이러한 의식은 대상을 여의는 '무상'(無相)의 직관과 주체가 사라진 '무아'(無我)의 깨달음으로 볼 수 있다. 완벽한 깨달음인 돈오(頓悟)에서 '돈'(頓)이 즉각적(fast)이고 절대적(absolute)이며 무매개적(not mediated)이라는 점에서 '즉입'(卽入, immediacy)으로 풀 수 있듯이,[33] 신비적 합일이 일시적 무상삼매가 아니라 영원한 본연삼매 가운데 안정되면, 주체의 '무아'와 객체의 '무상'을 넘어서서 개별자의 매개가 사라진 채 '무위자연'의 풍

31) 대표적 설명으로는 David Godman ed., *Be as You Are: The Teachings of Sri Ramana Maharshi*, London: Arkana, 1985, pp.14-15 참조.

32) Thandeka, *The Embodied Self: Friedrich Schleiermacher's Solution to Kant's Problem of the Empirical Self*, New York: State University of New York Press, 1995, pp.92-100.

33) '돈'(頓)에 대해서는 Bernard Faure, *The Rhetoric of Immediacy: A Cultural Critique of Chan/Zen Buddhism*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991 참조.

류가 총체적으로 있는 그대로 자연스럽게 현현하게 된다.

이런 관점에서 보면, 끊임없이 일시적이고 가변적이며 유한한 상태들의 변화인 '물화'(物化)는 그것이 장주이든, 나비이든 간에, 모두 그저 무지의 덧없는 환상일 뿐이다. 더구나 '물(物)'은 '나'를 뺀 '남'이나 대상 일반을 가리키는 개념이다. 따라서 물화에 빠지면 모든 존재자들이 나타나는 곳이자 지켜보는 '절대적 나'(the Self)에서 벗어나서 주체와 대상이 분리되어 상대적 현상으로 대상화하는 사물의 변화에 휘둘리는 '상대적 나'(ego)로 전락하게 된다. 따라서 사물의 변화에 휘둘리지 않으면서도 그 변화와도 하나가 되는 온-한의 보편적 존재-의식이라야 온전하게 사물을 있는 그대로 보고 느끼며 표현하고 향유할 수 있는 것이다.

한편, 사물의 변화[物化]와 관련된 『장자』의 또 다른 용례는 '망적지적'(忘適之適)에서도 보인다. 장인[工]인 수(倕)가 선을 둘러서 그리면 그림쇠와 곱자에 꼭 들어맞았는데, 그것은 그의 손가락이 마음의 생각[心稽]에 휘둘리지 않고 '사물의 변화'에 참여했기 때문이었다. 신발이 발에 꼭 맞을 때 발을 잊게 되고, 허리띠가 허리에 꼭 맞을 때 허리를 잊게 되며, 마음이 앎에 꼭 맞을 때 시비(是非)의 이원적 분별을 잊게 되듯이, 상황에 잘 맞으면 안으로 변치 않고 밖으로 휘둘리지 않으니, 알맞는 데서 비롯하여 알맞지 않은 경우가 없게 되어야 '알맞음을 잊은 알맞음'[忘適之適]이라고 할 수 있다.[34]

여기서 사물의 변화에 '참여한다'[與]는 것은 함께 하여 하나가 되는 과정에서 대상과 매개는 물론 모든 것을 지켜보는 주체마저 사라지는 신비주의적 의식의 완성을 잘 보여주고 있다. 이것은 마음의 생각을 멈추고 사물을 있는 그대로 보고 그것에 참여하여 하나가 됨으로써 자연스럽게 '알맞음'의 분별을 잊게 되는 것이다. 마치 기독교 성경 『마태복음』 6장 3절에 나오는 표현처럼 "오른손이 하는 것을 왼손이 모르게 하듯이", 온-한의 존재-의식은 마음의 생각[心稽]이라는 매개를 거치지 않는 '직관'과 '느낌'의 의식 작용을 현상세계에서 '알맞음'[適]의 미학으로서 잘 드러낸다. 마음의 생각은 분별적이

34) 『莊子』, 「達生」. "工倕旋而蓋規矩, , 指與物化, 而不以心稽, 故其靈臺一而不桎. 忘足, 履之適也; 忘要, 帶之適也; 知忘是非, 心之適也; 不內變, 不外從, 事會之適也. 始乎適而未嘗不適者, 忘適之適也."

고 매개적인 작용인 반면, 의식의 직관적 통찰은 전일적이고 비매개적인 작용이기 때문이다. 그리하여 직관적 의식은 개별적이고 현상적인 마음을 넘어서게 되는데, 이것이 바로 '망적지적'(忘適之適)이다.

이러한 '망적지적'은 일체의 떨림에 감응하는 심재(心齋)의 울림을 통해 예술 작품을 창작하거나 향유하는 경험이 될 수 있다. 우주가 시공으로 확산되었다가 다시 근원으로 응축되는 양상이 '떨림'이라면, 그 '떨림'을 느끼고 그에 맞게 공명하는 표현이 '울림'이다. 일체의 떨림을 느끼고 표현하는 작가의 울림을 이해하기 위해서는 장자(莊子)의 심재(心齋)를 상기할 필요가 있다. 심재는 마음을 채운 모든 것을 비우는 마음의 재계이다. 『장자(莊子)』에서는 공자(孔子)의 입을 통해서 육체의 감각작용과 마음의 지각작용을 채우지 말고 도리어 외부 대상과 그 대상을 지향하는 각종 작용을 텅 비우는 마음의 재개[心齋]로써 일체 사물의 '떨림'에 적절하게 감응하는 '울림'을 다음과 같이 충고했다.

> "그대는 뜻[志]을 하나로 하라! 귀로 듣지 말고 마음[心]으로 들으라. 마음으로 듣지 말고 기(氣)로 들으라! 듣는 것은 귀에서 그치고, 마음은 지각에서 그친다. 기는 텅 비워서 사물을 기다리는 것이다. 도(道)는 비움에 모이나니, 비움이 마음의 재계[心齋]인 것이다."35)

여기서 '뜻을 하나로 하라'는 것은 끝없이 외부의 개별적 대상을 향해 내달리며 분산되는 마음의 작용을 멈추고 내면의 보편적 존재와 하나가 되는 의식(consciousness)의 집중이다. 몸과 마음은 감각과 생각의 다양한 대상을 좇아 끊임없이 흩어지는데, 이때 대상은 내면이 아니라 외부에 있게 된다. 귀는 외부 현상을 받아들이는 몸의 감각기관이고, 마음은 외부의 개별적 대상을 지향하는 지각기관이다. 따라서 귀는 밖의 감각 대상을 안으로 끌어들이고, 마음은 그 대상에 반응하는 감정의 주체를 대상과 부합하도록 연결시킨다. 감관의 감각작용에 이어 마음의 지각작용이 생기면서 예술을 창작하

35) 『莊子』, 「人間世」. "若一志, 無聽之以耳而聽之以心, 無聽之以心而聽之以氣! 聽止於耳, 心止於符. 氣也者, 虛而待物者也. 唯道集虛. 虛者, 心齋也."

고 향유하는 즐거움이 발생한다. 귀를 눈으로 바꿔도 동일한 설명이 성립한다. 이렇듯 외부를 향한 심신의 모든 기관과 지향작용이 멈추면, 그때 비로소 나와 남, 주체와 대상을 나누는 거리가 사라지고 만물이 근원적 본체로서 하나라는 자각이 온전하게 나타난다. 따라서 예술의 창작이든, 예술의 향유든 간에, 우주의 떨림에 어울리는 온전한 울림을 위해서는 감각기관에서 마음으로, 마음에서 기(氣)로 질적 도약이 필요하다.

먼저 눈에 보이고 귀에 들리며 감각기관으로 느끼는 모든 현상적 작용을 그것을 지각하는 마음으로 돌리면 감각적 대상이 사라진다. 다음으로 감각적 대상들에 대해 그것을 지각하는 주체인 마음을 비우면 감각적 대상에 반응하는 감정의 주체가 없어진다. 이렇게 대상과 주체, 사물과 내가 모두 사라지고 나면, 남는 것은 기로 연결되는 만물일체의 전일적 본체만이 남게 된다. 따라서 마음의 재계는 개별적 현상이 사라지고 보편적 존재만 성성하게 존재하는 떨림에 따라 만물과 분리되어 만물을 보고 느끼는 자아(ego)가 사라지고 자아와 만물이 모두 하나일 뿐인 본체로서의 보편적 자기(the Self)의 탐구이자 실현인 것이다.

이러한 자기실현은 신비적 합일의 충만한 법열(法悅)을 선사하고, 법열의 지복은 우주, 작가, 작품, 관객을 기(氣)를 통해 모두 하나로 만든다. 기로 느끼는 것은 비움을 통해 우주 만물과 하나로 연결되는 것이기 때문이다. 따라서 작가가 '만물일체'의 떨림에 '심재'의 울림으로 공명하여 작품을 만들었듯이, 관객들도 작가가 창작할 때 존재의 떨림을 느꼈던 그대로 심재의 울림으로 감상하면 된다. 그 안에 진선미(眞善美)가 오롯이 다 있다.

이러한 '떨림'과 '울림'에서는 〈시간의 기억〉전과 〈공간의 상(像)〉전에서 유지했던 진리와 그것을 보는 자 사이의 간극을 뜻하는 '기억'과 '상'이 더 이상 존재할 수 없다. 시간과 공간도, 주체와 대상도, 작가와 작품과 관객을 나누던 모든 거리가 없어졌기 때문이다. "아는 자는 말하지 않고 말하는 자는 알지 못한다"[36]고 했듯이, 명상예술은 시공을 넘어서서 떨림과 울림을 통

36) 『道德經』 56장. "知者不言, 言者不知."

해 존재의 근원을 말이 없는 침묵의 지혜로 형상화한다. 진리는 본래 쉽고 단순하다. 다양성과 복잡성을 만드는 이름과 형상을 넘어서기 때문이다. 이는 르네상스와 과학혁명을 일으킨 문예와 과학의 정신이기도 하다. 종교적 진리와 과학적 사실은 평이성과 단순성에서 상통한다. 이것이 존재의 신비를 구상화가 아닌 추상화로 표현할 수밖에 없는 이유이기도 하고, 이형곤 작가의 작품에 대해 종교적 해석과 과학적 이해가 모두 가능한 까닭이기도 하다. 복잡하고 인위적인 마음을 비우면 쉽고 단순한 일체의 진리가 자연스럽게 나타나기 마련이다. 따라서 그저 입을 다물고 마음을 비운 채 일체로 연결된 기(氣)의 떨림을 느끼고 공명하는 울림이면 족하다.

그 떨림 속에는 시간도 있고 공간도 있고 우주의 만물도 있지만, 떨림을 느끼며 울리는 가운데 시간도 잊고 공간도 잊고 우주도 사라진다. 실은 떨리는 우주도, 울리는 나도 없고, 떨림도 울림도 그저 하나일 뿐이다. '명상예술'은 시간도, 공간도, 우주 만물도, 그것을 느끼는 마음도 모두 허상이요, 실은 모두가 하나라고 하는 것을 보여주는 거울일 뿐이다. 그러므로 눈을 감아서 눈에 비친 시각의 떨림을 넘어서고, 마음을 비워서 마음을 채우는 감정의 울림을 넘어서며, 떨림과 울림이 나뉘지 않는 일체불이(一切不二)의 존재가 되면 온전한 '명상예술'의 향유가 이룩된다. 이것이 바로 '예술명상'의 경험이다.

'명상예술'의 창작은 다자(多者)적 현상계로부터 일자(一者)적 근원으로 거슬러 올라가서 신비적 합일에 이르는 과정이다. 무한의 궁극적 일자와 유한의 현상적 다자의 관계는 플로티누스(Plotinus, 205-270)의 신플라톤주의 미학을 떠올리게 한다. 그의 『엔네아데스(Enneades)』는 예술적 창작 활동이 신적 창조의 모방이라는 관점에서 무한한 신의 완전성이 자연스러운 창조로 나타나듯이 인간의 개별적 영혼도 예술적 창조 행위를 통해 무한과 완전에 가까워진다는 사상을 잘 보여준다.[37] "각 영혼은 그가 바라보는[관조하는]

37) 플로티누스의 예술론에 대해서는 Plotinus, 조규홍 옮김, 『플로티노스의 엔네아데스 선집』, 누멘, 2019, 「신에 대하여」, 「아름다움에 대하여」, 「모상과 원형에 대하여」, 「온전한 실체의 의미에 대하여」, 「유출(하나에서 다수로)에 대하여」 참조.

그것이고, 그것이 된다"는 플로티누스의 발언이 잘 보여주듯이, 개인의 영혼은 관조(觀照, contemplation)를 통해서 개별적인 자아(ego)를 잃어버리고 그것이 관조하는 근원적인 자기(Self), 곧 궁극적인 신과 합일된다.[38]

이렇듯 명상예술의 창작을 통해 표현되는 신비의 궁극적 단순성과 순수한 자명성은 떨림과 울림의 공명(共鳴)을 통해서 예술명상의 체험을 불러일으킨다. 실제로 명상예술의 향유가 예술명상의 경험으로 전개된다는 것은 이형곤의 작품 전시회에서 직접 확인할 수 있다. 〈공간의 상(像)〉전부터 〈무위의 풍경〉전에 이르기까지 필자는 이형곤의 작품 전시회에서 작품을 감상하는 사람들을 인터뷰하거나 관찰했는데, 작품을 본 사람들은 대체로 "작품에서 말로 표현하기 힘든 강한 에너지를 느낀다"거나 "작품에서 쏟아지는 빛으로 흠뻑 샤워하는 듯하다"고 고백했다. 나아가 〈떨림과 울림〉전의 거대한 원형의 빛 그림 앞에서 가부좌를 틀고 앉아서 오랫동안 명상하는 자세로 그림과 혼연일체가 되는 경우도 있었다.

필자의 경우에는 그림을 보던 눈을 감고 가슴으로부터 온몸으로 충만하게 퍼지는 강렬하지만 평안한 에너지의 진동을 느꼈다. 바로 장자가 말했던 '심재'의 경험이었다. 아무런 생각이나 감정도 없는 순수한 상태에서 눈을 감았으나 감상하는 작품과 감상하는 내가 합일된 진동의 경험이 오롯했다. 그것은 주체와 대상이 사라지는 경험이었다. 실제로 눈을 뜨면 '유상삼매'였지만 눈을 감으면 '무상삼매'였다. 한국의 유명 미술관이나 박물관은 물론, 프랑스 파리의 르부르박물관(Louvre Museum)이나 오르쉐미술관(Musee d'Orsay)에서도 느끼지 못했던 예술명상의 실제 경험은 정말로 놀라웠다.

이형곤의 추상화는 이러한 경험에 적합하다는 점에서 명상예술의 창작과 예술명상의 향유에 잘 어울린다. 실제로 작가는 구상화에서 추상화로 전환하면서 시간과 공간, 기억과 상을 초월하는 작업을 진행했으며, 이어서 대상이 사라지고 내면으로 집중하는 멈추고 바라보기 단계를 거친 뒤에 다시 적적성성한 존재의식으로서 삼매를 펼친 〈떨림과 울림〉 단계를 통해 '견성'의 성취

38) Pierre Hadot, 안수철 옮김, 『플로티누스, 또는 시선의 단순성』, 탐구사, 2013, 24-29면.

를 보여준 토대 위에서 〈무위의 풍경〉을 통해 주체와 대상이 모두 사라진 '오후보임'의 본연삼매에 머물면서 '무위자연'의 무애자재한 풍류를 자유롭게 펼치고 있다. 관객들은 이러한 흐름에 따라 물화, 심재, 망적지적 혹은 무상, 무아, 무위자연의 맛을 느끼고 향유하게 된다. 이 대목에서 작가의 명상예술은 관객의 예술명상을 이끌어낸다. 그리하여 명상예술의 풍경은 예술명상의 풍류가 된다.

7. 존재-의식-지복의 신비로서의 예술

종교예술은 유한의 한계를 벗어나서 무한의 가능성을 누리게 해준다는 점에서 일반 예술과 차별화된다. 종교예술은 작가의 개성적 아이디어를 표현하는 창작을 넘어서서 궁극적 실재를 표현하는 예술적 수행이 될 수 있다. 수행으로서의 창작과 신비주의적 체험으로서의 예술의 경험을 통해서 우리는 유한의 형상을 통해서 제한된 형상을 넘어선 무한의 존재를 보고 의식하면서 지복을 느낄 수 있다. '존재-의식-지복'의 예술 창작-체험은 그 자체로 끊임없이 변화하는 현상세계의 무상함을 넘어서서 무지의 베일을 벗기고 진리의 지혜를 드러내는 작업이자 그것과 하나가 되는 신비 경험이다. 이 경험을 통해 시간과 공간과 인간의 한계를 극복할 수 있다.

이형곤의 추상화는 시간과 공간이 드러내는 유한의 형상을 초월하여 무한의 존재를 의식하고 경험하는 예술적 수행으로서 명상미술의 새로운 장을 선보였다. 그의 작품들은 '적적성성'(寂寂惺惺)의 존재 의식으로 실존적 현상으로부터 존재의 근원으로 역행하는 명상 혹은 수행으로써 우주의 궁극적 근원을 직관적으로 통찰하는 동시에, 주체와 객체가 사라지고 온 우주가 저절로 하나가 되는 '무위자연(無爲自然)' 혹은 '존재-의식-지복'의 신비를 풍류, 불교, 힌두교, 기독교, 장자 등의 종교적 주제들을 상기시키는 예술적 영성으로 표현한다는 점에서 예술명상이자 신비적 종교미술이라고 할 수 있다.

실제로 이형곤의 추상화에서는 구상적인 형상을 초월하는 추상화 작업을 통해 개별과 전체, 원과 네모, 정형성과 부정형, 빛과 어둠을 역설적 공존과

상호삼투적 연결을 하는 양상을 묘사했으며, 나아가 우주 전체가 구체적 이미지가 사라지고 주체와 객체와 경험의 경계가 무너져서 온통 전일한 존재로서 합일된 신비적 구현 양상을 '적적성성'의 의식과 '무위자연'의 풍류로 표현했다.

이러한 명상예술의 창작은 예술명상의 경험을 초래한다. 작가의 창작 과정에서 나타난 자기실현의 예술적 영성은 작품의 관람을 통해 관객의 예술적 신비 경험을 불러일으킨다. 작품을 창작하거나 향유하면서 느끼는 자기실현의 깨달음을 통해 우리는 이루 말할 수 없는 신비의 멋을 지고의 행복으로 맛보게 된다. 실제로 '무위자연' 혹은 '일미'의 풍류를 드러내는 작품을 통해 무한한 궁극적 실재(Sat)의 지복(至福, Ananda)이 관객을 끌어들인다. 그 매혹의 순간, 관객은 온갖 이름과 형상을 만들어서 그것에 구속되는 몸과 마음(mind)에서 벗어나서 모든 존재의 생명이 비롯되고 유지되며 되돌아가야 할 영적 가슴(heart) 혹은 우주적 자궁에 안길 수 있다.

요컨대, 이형곤의 추상화는 '존재(Sat)-의식(Chit)-지복(Ananda)의 신비'로서의 예술의 초월적 가능성을 적절하게 보여줌으로써 명상예술의 창작과 예술명상의 경험을 연결하는 종교예술의 새로운 장을 열었다고 평가할 수 있다.

지금까지 필자는 이형곤의 추상화를 종교적 차원에서 해석했다. 그렇다면 이러한 종교적 해석은 어떤 예술적 평가로 이어질 수 있는가? 이형곤의 추상화가 선보이는 명상예술과 예술명상의 세계는 과연 현대 추상예술의 흐름과 어떤 관계가 있는가? 현대미술사의 흐름을 아는 사람이라면 자연스럽게 제기할 수 있는 질문이다. 이 물음에 대한 정치한 분석을 위해서는 별도의 심층적인 비교 연구가 필요하지만, 지면 관계상 자세한 분석은 향후의 과제로 남기고, 여기서는 개략적인 비교를 통해 향후 연구의 단서를 제공하고자 한다.

이형곤의 추상화는 시간, 공간, 멈춤, 바라봄, 떨림, 울림, 무위의 바람과 빛을 통해 구체적인 형상들을 비우면서 보이지 않는 차원에 대한 신비적 영성을 이끌어내었으며, 작품을 만드는 작가와 작품을 보는 관객의 생각과 감정을 순수하고 단순하게 만들어서 명상예술의 창작을 통한 예술명상의 경험을 가능하게 했다. 이러한 양상은 현대 추상예술의 흐름과도 일정하게 상통

하는 부분이 있지만, 명상예술의 표현과 예술명상의 경험 차원에서 세계적인 걸작들을 넘어서는 면모도 확연하다.

예술명상을 불러일으키는 명상예술의 관점에서 보면, 현대 추상예술은 사물의 경계와 형상을 해체한다는 점에서 분명히 개별성을 넘어서는 보편성을 선보이고 있지만, 작품을 통해 초월적인 근원적 실재에 도달했는가 하는 물음에 대해서는 의문이 든다. 예컨대, 흑색 단색화로 유명한 마크 로스코(Mark Rothko, 1903-1970)는 스스로 고백했듯이 인간의 기본적인 감정을 단순하게 보여주는 반면, 개별적 감정은 넘어섰지만 감정 자체로부터 자유롭지 못한 로스코에 비해 이형곤의 작품은 생각과 감정을 초월한다. 그리하여 양자는 평안한 지복에 머무는 존재의 자유 여부에서 차이가 난다.

또한, 이형곤의 추상화는 외부의 대상을 향했던 눈을 내면의 빛을 각성하는 방향으로 내면화한다는 점에서 사물의 변화를 포착하는 오감(五感)을 넘어서서 내면의 빛을 자각하는 빛의 예술을 선보인 제임스 터렐(James Turrell, 1943-)에 견줄 만하다. 퀘이커교도였던 터렐은 사물의 형상이 만드는 유한한 한계와 시시각각 변화하는 사물의 형태를 넘어서서 온 우주에 편재하는 신성을 내면의 빛으로 자각하게 한다는 점에서 2차원과 3차원을 넘어선 4차원의 예술을 구현했다. 그는 '공간에 사는 빛'을 창조함으로써 관객으로 하여금 대상이 아니라 빛을 보는 자기 자신에 대한 몰입과 자각을 경험하게 만들었는데, 이러한 경험은 무한한 공간감을 바탕으로 우주 속 자아에 대한 예술적 성찰을 명상적 형태로 이끌어내었다. 이러한 예술명상은 대상세계의 무상(無相)에 대한 분명한 자각과 더불어 한정된 개별자의 주체적 한계를 넘어서는 무아(無我)를 일정하게 맛보게 하지만, 바라보는 주체와 그 주체가 있는 무한한 허공이 완전히 합일되어 사라지지 못하는 한계로 인해 완전한 무아의 실현과 무위(無爲)의 풍류에 이르지 못하는 아쉬움이 있다.

이에 비해 이형곤의 추상화에서는 '적적성성'의 상태에서 '지관(止觀)'을 거쳐 '떨림과 울림'의 신비적 합일을 통해 '유상삼매', '무상삼매', '본연삼매'의 단계를 거치면서 '무상', '무아', '무위'의 풍류가 온전히 이루어지는 양상이 충분히 구현되고 있다. 그리하여 터렐의 작품을 비롯한 명상예술 작품들이

내면적 몰입을 통해 완전한 지복은 아니지만 일정한 평안을 선사하는 반면, 이형곤의 작품은 작품 창작시 작가의 몰입과 작품 감상시 관객의 몰입이 평안과 지복의 에너지로 연계되어 떨림과 울림의 '삼매'를 일으킨다.

한편, 김환기(1913-1974)나 이우환(1936-) 등이 주도하는 한국의 현대 추상화를 대표하는 단색화 작품들에서는 사물의 인위적인 표면을 넘어서서 사물의 본질을 꿰뚫는 단순함과 순수함을 서정적인 '시'(詩) 혹은 '선'(禪)의 미술적 향기와 더불어 사물의 경계가 해체된 채 세계가 서로 연관되는 우주적 각성이 일정하게 느껴진다. 그러나 이러한 작품들은 '멈춤'[止]과 '적적(寂寂)'을 적절하게 나타내고 있으나, '바라봄'[觀]과 '성성'(惺惺)은 충분히 드러내지 못하는 아쉬움이 있으며, 그 모든 것을 넘어선 자유자재의 '무위의 풍경'까지 이르지는 못한 듯하다. 그리하여 이들의 작품에서는 '유상삼매'의 경지를 흠뻑 접할 수 있고 '무상삼매'도 일정하게 감지할 수 있지만 '본연삼매'를 느낄 수는 없다. 이러한 경험은 작가와 관객 모두 '적적성성'과 '지관' 및 '무위자연의 풍경', '유상삼매'와 '무상삼매' 및 '본연삼매'를 느끼는 이형곤의 추상화 경험과 상당한 차이가 난다.

또한 현대 한국의 단색화가 지지대와 안료가 지닌 물성(物性)을 통해 물질과 행위를 주제화하고 있는 반면,[39] 이형곤의 추상화에서 옻칠된 장지는 모든 현상적 형상이 나타나는 배경으로서 근원적 바탕을 드러낸다는 점에서 명확하게 차이가 난다. 요컨대, 형상의 단순화가 궁극적 합일의 신비에 이르는가의 여부가 현대 한국의 단색화와 이형곤의 추상화 사이에 있는 갈림길인 것이다.

예술사적으로 볼 때, 이형곤의 추상화는 한국의 단색화와 현대 추상예술이 합류하는 명상예술의 가능성을 옻칠예술과 결합한 새로운 방식을 통해 혁신하고 심화시켰으며, 이들 작품들이 실현한 유상삼매를 넘어서서 무상삼매를 거쳐 본연삼매의 가능성까지 실현시켰다는 점에서 예술명상을 불러일으키는 명상예술의 새로운 경지를 열었다고 평가할 수 있다.

39) 이승현, 「물질과 행위로 보는 단색화의 기원과 차이」, 『현대미술사연구』 46, 현대미술사학회, 2019 참조.

▮ 참고문헌

『道德經』, 『莊子』, 『성경』, 『우파니샤드』, 『華嚴一乘法界圖』
이형곤, 『시간의 기억』, 전시도록, 가나아트센터, 2015.
_____, 『공간의 상(像)』, 전시도록, 가나아트센터, 2017.
_____, 『떨림과 울림』, 전시도록, 인사아트센터, 2019.
_____, 『멈추고 바라보기』, 전시도록, 인사아트프라자갤러리, 2020.
_____, 『무위의 풍경』, 전시도록, 인사아트프라자갤러리, 2021.

강여울, 「장자의 '무궁(無窮)'과 '경계(封)'」, 『대동철학』 91, 대동철학회, 2020, 1-26면.
김성수, 『옻칠: 천년 옻칠문화의 모든 것과 위대한 옻칠예술세계』, 나녹, 2013.
박원재, 「『장자』 '나비 꿈[胡蝶夢]' 우화에 대한 비판적 검토 -'물화(物化)'의 의미에 대한 근래의 해석들을 중심으로」, 『孔子學』 34, 한국공자학회, 2018, 45-75면.
박종천, 『만화, 생사의 미궁을 열다—한국인의 생사관과 만화적 상상력』, 부천: 한국만화영상진흥원, 2010.
_____, 「존재(存在)의 '떨림'에서 심재(心齋)의 '울림'으로」, 이형곤 作, 『떨림과 울림』, 전시도록, 인사아트센터, 2019.
_____, 『유한의 시간을 비추는 무한의 스크린—종교와 영화의 세계—』, 고려대출판문화원, 2020a.
_____, 「풍류(風流)로 보는 한국종교의 에토스」, 『민족문화연구』 88, 고려대 민족문화연구원, 2020b, 79-116면.
_____, 「번데기가 된 누에고치의 풍류(風流)」, 이형곤 作, 『무위의 풍경』, 전시도록, 인사아트프라자갤러리, 2021.
박흥용, 『박흥용 만화: 펜 아래 운율, 길 위의 서사』, 한국문화예술위원회 아르코미술관, 2014.
성해영, 「신비주의란 무엇인가?: 개념에 대한 오해와 유용성을 중심으로」, 『인문논총』 71-1, 서울대 인문학연구원, 2014, 153-187면.
신광철, 「宗教學과 文化批評—한국에서의 연구 경향을 중심으로—」, 『한국종교』 29, 원광대 종교문제연구소, 2005, 3-9면.
원 용, 「'선(禪)' 사상을 형상화한 칠화(漆畫) 표현 연구—연구자의 〈경계〉 작품을 중심으로—」, 조선대 박사학위논문, 2021.
이승현, 「물질과 행위로 보는 단색화의 기원과 차이」, 『현대미술사연구』 46, 현대미술사학회, 2019.
최화선, 「"씌어지지 않은 것을 읽기": 점술의 사유와 이미지 사유」, 『종교문화비평』 36, 한국종교문화비평학회, 2019, 48-73면.
Eliade, Mircea, 이재실 옮김, 『대장장이와 연금술사』, 문학동네, 1999.
_____, *The Myth of the Eternal Return, or Cosmos and History*, tr. by Willard R. Trask, Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1954.
_____, *The Sacred and the Profane: the Nature of Religion*, tr. by Willard R. Trask, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1959.

Faure, Bernard, *The Rhetoric of Immediacy: A Cultural Critique of Chan/Zen Buddhism*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991.
Godman, David ed., *Be As You Are: The Teachings of Sri Ramana Maharshi*, London: Arkana, 1985.
Goswamy, B. N., *Manaku of Guler: The Life and Work of Another Great Indian Painter from a Small Hill State*, New Delhi: Niyogi Books, 2017.
Goswamy, B. N. & Fischer, Eberhard, *Pahari Masters: Court Painters of Northern India*, Oxford University Press, 1997.
Graba, André, 박성은 옮김, 『기독교 도상학의 이해』, 이화여대출판부, 2007.
Hadot, Pierre, 안수철 옮김, 『플로티누스, 또는 시선의 단순성』, 탐구사, 2013.
Holmes, Stewart W. and Chimyo Horioka, *Zen Art for Meditation*, Singapore: Tuttle Publishing, 1973.
Hornblower, Simon, Antony Spawforth, and Esther Eidinow eds., *The Oxford Classical Dictionary*, 4th edition, Oxford: Oxford University Press, 2012.
James, William, *The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature*, London: Routledge, 2008.
Johnson, Robert A., 고혜경 옮김, 『당신의 그림자가 울고 있다: 융 심리학이 밝히는 내 안의 낯선 나』, 에코의 서재, 2007.
Jung, C. G., 한국융연구원 C. G. 융 저작 번역위원회 옮김, 『연금술에서 본 구원의 관념』, 솔, 2004.
_____, 한국융연구원 C. G. 융 저작 번역위원회 옮김, 『영웅과 어머니 원형』, 솔, 2006.
Macquarrie, John, *Two Worlds Are Ours: An Introduction to Christian Mysticism*, Minneapolis: Fortress Press, 2004.
McGuire, William & Hull, R. F. C. eds., *C. G. Jung Speaking: Interviews and Encounters*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1977.
Osborne, Arther ed., 대성 옮김, 『라마나 마하르쉬 저작 선집』, 개정2판, 탐구사, 2020.
Platner, Ruth, *Meditation & Art: Using Form to Connect with Your Essence*, Aperion Books, 2015.
Plotinus, 조규홍 옮김, 『플로티노스의 엔네아데스 선집』, 누멘, 2019.
Shaw, Ann ed., *Selfless Self: Talks with Shri Ramakant Maharaj*, 2nd edition, London: Selfless Self Press, 2015.
Su-Lien Hsieh, *Buddhist Meditation as Art Practice: Art Practice as Buddhist Meditation*, Ph.D. dissertation, Northumbria University, 2010.
Thandeka, *The Embodied Self: Friedrich Schleiermacher's Solution to Kant's Problem of the Empirical Self*, New York: State University of New York Press, 1995.
http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00routesdata/bce_500back/vedas/vedicphysics/vedicphysics.html

【Abstract】

From the Infinite Being to the Finite Form —A Religious Interpretation of Hyung-Gon Lee's Abstract Paintings—

Park, Jong-Chun*

Religious art can be an artistic performance that expresses the ultimate reality. Bec ause it transcends artwork that express the artist's individual ideas. Hyung-gon Lee(이형곤, 1966-)'s abstract paintings have transcended the finite form of phenomena reveal ed by time and space, and opened a new realm of meditation art as an artistic self-real ization in contemporary Korean abstract paintings. His works provide an intuitive insig ht into the ultimate reality of the universe as a meditation as art that goes backwards from the finite phenomena to the infinite origin of Being with the consciousness of 'tranquil enlightened process' (寂寂惺惺). They are artistic works that remind the myster y of 'inactive naturalness (無爲自然)' or 'Sat(Being)-Chit(Consciousness)-Ananda(Bliss)', i n which subject and object disappear and the whole universe becomes one by itself, through In that it is expressed in spirituality, They can be said to be an artistic meditat ion and a mystical religious art in that they represent important artistic spirituality exp ressed by religious themes according to Pungryu (風流), Buddhism, Hinduism, Christiani ty, and Zhuangzi.

Keywords: Hyung-Gon Lee(이형곤), Korean abstract paintings, art as meditation, religious art, mysticism, spirituality, art meditation.

접수일: 2021.10.01. ‖ 심사일: 2021.10.08. ‖ 게재확정일: 2021.11.09.

* Professor, Research Institute of Korean Studies, Korea Univ.