

아름다움과 파멸, 재현된 미적 진리의 두 모습: 키츠, 달리, 원폭, 예술의 종언?*

박 정 만

차 례

- I. 들어가는 글
- II. 키츠 『희랍 항아리에 부치는 송시』
- III. 달리 <비키니 섬의 세 스프링크스>
- IV. 나가는 글: 예술의 종언?

I. 들어가는 글

이상적인 아름다움에 대한 인간의 열망은 인간이 문자를 발명한 이후 계속 기록되어 왔다. 인류의 역사 시대가 문자의 발명으로 인해 가능해졌음을 감안할 때, 이상적인 아름다움에 대한 인간의 열망은 그 기원이 원시 시대까지 거슬러 올라갈 수 있다는 심증은 차치하고라도, 최소한 인류의 역사와 함께 시작되었다 해도 좋을 것이다. 고대 희랍의 플라톤(Plato)은 『향연』(*Symposium*)에서 이데아적 진리로서 아름다움을 정의했고, 그의 제자 아리스토텔레스(Aristotle)는 『시학』(*Poetics*)에서 이상적인 아름다움에 대한 모방(*mimesis*) 혹은 재현(*representation*)의 방식으로 예술론을 펼쳤다. 이상적 아름다움 혹은 진리로서 아름다움을 재현하려는 예술 경향은 사실주의(*realism*)와 자연주의(*naturalism*)로 시작된 모더니즘 시대를 넘어, 심지어 모더니즘 이후의 포스트모던 및 현재 환경에서도 여전히 건재한 거대 흐름으로 인식된다. 영국 시인 존 키츠(John Keats 1795-1821)의 낭만시 「희랍 항아리에 부치는 송시」("Ode on a Grecian Urn" 1819)는 진리로서 아름다움에 대한 인간의 열망, 그

* 이 연구는 2014학년도 한국외국어대학교 교내학술연구비 지원에 의해 이루어졌음.

리고 예술적 재현을 통해 아름다움의 진리에 도달하려는 미학관을 표출하는 대표적인 사례라 하겠다.

한편, 애석하게도 예술은 아름다운 순간만을 기록하지는 않는다. 역사가 행복 순간으로만 채색될 수 없음을 감안한다면, 역사의 산물이자 삶의 재현 방식인 예술은 떠올리고 싶지 않는 인류의 어두운 역사와 기억을 포함하기도 한다. 인류가 경험한 어두운 역사와 기억 중 하나가 1945년 히로시마·나가사키 원폭으로 처음 각인되기 시작한 핵의 위협과 공포다. 스페인 화가 살바도르 달리(Salvador Dalí, 1904-1989)의 초현실주의 회화 <비키니 섬의 세 스�핑크스>(Three Sphinxes of Bikini 1947)는 1946년 미국령 비키니 환초(Bikini Atoll)에서 있었던 세계 최초 원자폭탄 공개 핵실험에서 목도한 원폭의 순간을 화폭에 담아, 파멸의 순간을 영원한 현재로 재현한다. 키츠가 시를 통해 ‘아름다움은 진리’는 명제를 선언한다면, 달리는 화폭을 통해 ‘파멸은 진리’라는 명제를 선언한다. 언급한 두 사례를 통해, 우리는 재현 예술이 포착한 아름다움과 파멸이라는 미적 진리의 상반된 두 모습과 마주하게 된다.

본 연구는 키츠와 시와 달리의 회화를 순간의 감흥을 영원한 현재로 승화시키는 재현 예술의 대표 사례로 삼아, 두 예술 형태가 포착하는 ‘아름다움’과 ‘파멸’이라는 미적 진리의 상반된 의미를 ‘원폭’으로 대표되는 현실의 위협조건을 맥락에서 추적하고자 한다. 아울러, 본 연구는 본래 의미의 예술적 재현이 더 이상 불가능한 것으로 인식되는 현재 ‘예술의 종언’ 시대에 예술적 재현의 가능성 여부에 대한 논의도 함께 진행하고자 한다. 본 연구는 연구 대상 작품에 대한 치밀한 문학적·미학적 분석이라기보다는, 고대 희랍의 모방론 및 재현 미학이 현대라는 달라진 환경에서 새로이 적용되고 수용되어지는 양상과 가능성에 대한 진단이라 하겠다.

II. 키츠 『희랍 항아리에 부치는 송시』: 아름다운 것은 영원한 기쁨

영국 낭만주의 시인 존 키츠는 25세의 젊은 나이에 요절했다. 짧은 생애였지

만, 그는 영향력 있는 문학가 반열에 올랐고 후대 시인들에게 많은 영감을 주었다. 그는 평소 그리스, 로마 신화에 매료되어 이를 소재로 시작(詩作)을 했다. 대표적인 예가 요절하기 2년 전 23세 때 출간한 우화서사시 「엔디미온」(“Endymion” 1818)으로, 그리스 신화의 아름다움을 4권 4천 줄에 걸쳐 기록한 대작이다. 달의 여신 셀레네(Selene)와 목동 엔디미온의 사랑을 다룬 그리스 신화에 기초한 이 작품¹⁾은 “아름다운 것은 영원한 기쁨”(a thing of beauty is a joy for ever)이라는 유명한 첫 행으로 시작한다. 이 시구는 절대 진리로서 아름다움에 대한 작가의 믿음을 잘 반영한다.

아름다운 것은 영원한 기쁨

그 사랑스러움 늘어가고, 그것은 결코
허무하게 소멸하지 않아, 늘 우리에게
조용한 쉼터와, 감미로운 꿈 가득한
잠과, 건강과, 고요한 호흡이 되어주네.

A THING of beauty is a joy for ever:
Its loveliness increases; it will never
Pass into nothingness; but still will keep
A bower quiet for us, and a sleep
Full of sweet dreams, and health, and quiet breathing.

(“Endymion” Book 1: 1-5; 필자강조)

1) 그리스 신화에 따르면, 목동 엔디미온의 미모에 반해 그를 사랑하게 되어 한 달의 여신 셀레네가 제우스에게 부탁해 목동에게 영원한 생명을 줄 것을 부탁한다. 제우스는 엔디미온을 영원히 잠들게 했고, 이후 셀레네는 밤마다 라트모스 산 속에 잠든 엔디미온을 찾아간다. 키츠의 『엔디미온』에서는 셀레네가 ‘신시아’(Cynthia)라는 이름으로 등장한다. 시는 목동들이 사는 지역의 풍광 묘사로 시작한다. 마을 목동들이 제단에 모여 야생과 양떼를 관장하는 신 판(Pan)을 기리는 제의를 행한다. 청년들이 가무를 하고, 노인들은 내세와 천국의 삶에 대해 이야기한다. 그러나 라트모스 산의 미소년 목동 엔디미온은 이야기에 집중하지 못하고 무언가에 홀려 있다. 여동생이 급기야 그를 집으로 데려와 휴식을 취하게 하고, 목동은 이내 잠이 든다. 잠에서 깨어난 엔디미온은 여동생에게 꿈에서 신시아를 만나 사랑을 나누는 이야기를 전한다. 이후 시는 신시아를 찾아가는 동안 목동이 경험하는 모험담을 포함한 꿈의 내용을 소개한다.

시는 “보다 단순하고 관능적이며 열정적이어야” 한다는 밀튼(John Milton)의 말(*Tractate of Education*, 9: 1-2)에 충실한 키츠는, 여타 메시지 전달 및 기타 실용적 기능과 완전히 결별한 오직 ‘미를 위한 미’(Art for Art’s sake)라는 자족적 예술지상주의를 추구했다.²⁾ 즉, 키츠는 예술을 지성의 냉철함 대신 관능적 감각과 직관적 표출을 통해 도달 가능한 절대 진리 탐색의 방식으로 보았다. 키츠가 동료인 존 테일러(John Taylor 1781-1864)에게 보낸 서한(1818년 11월 22일자)에서 예술을 일컬어 “나무에서 잎이 나듯 거의 무의식적으로 자연스럽게 나오지 않으면 차라리 나오지 않는 것이 낫다”(Letters 77)고 말한 근거가 여기에 있다. 그의 생각에 시는 메시지를 가질 필요가 없으며, 단지 시인이 상상력을 통해 포착한 아름다움에 대한 인식을 재생할 뿐이다. 아울러, 또 다른 동료 벤자민 베일리(Benjamin Bailey 1791-1853)에게 보낸 서한(1817년 11월 22일자)에서 키츠는 “상상력이 아름다움으로 포착한

2) ‘예술을 위한 예술’은 프랑스 철학자 빅토르 쿠쟁(Victor Cousin, 1792-1867)이 1818년경 창제한 슬로건(l’art pour l’art)에서 정립된 개념으로, 교훈적, 도덕적, 정치적, 실용적 기능에 일체 얽매이지 않은 ‘자기 목적적’(autotelic)이고 ‘내부지향적인’(inner-directed) 순수 예술을 지향하는 유틘주의(Aestheticism) 예술가들에게 수용되었다. 미국 작가 포우(Edgar Allen Poe)는 에세이 「시의 원리」(“The Poetic Principle,” 1850)에서 “오직 시만을 위한 시”(a poem solely for the poem’s sake, 5)를 쓸 것을 주장했고, 영국 작가 오스카 와일드(Oscar Wilde)는 소설 『도리안 그레이의 초상』(*The Picture of Dorian Gray*, 1891)의 서문에서 “모든 예술은 전적으로 무용하다”(All art is quite useless, 4)라고 말하며 예술은 오직 예술로서만 존재함을 강조했다. 이와 상반되는 것으로 ‘진실을 위한 예술’(art for truth’s sake) 개념이 있다. 미국 극작가 제임스 헨(James A. Herne)은 1897년 에세이에서 “진실은 항상 아름답지만은 않으며, 진실을 위한 예술에서 이 점은 필수불가결하다”(Truth is not always beautiful, but in art for truth’s sake it is indispensable, 362)고 하며 예술의 현실참여 목적성을 강조했다. ‘예술을 위한 예술’은 동시대, 특히 탈모더니즘 혹은 탈식민주의 작가들에게 의심받는다. 나이지리아 작가 아체베(Chinua Achebe)는 에세이 「아프리카와 그녀의 작가들」(“African and Her Writers,” 1973)에서 ‘예술을 위한 예술’을 유럽의 편협한 시각이 낳은 “냄새 없앤 개똥에 불과한 것”(just another piece of deodorized dog-shit)이라 비난하면서 예술은 “예나 지금이나 사람을 섬겨야”(is, and was always, in the service of man, 19) 한다고 말한다. 독일 철학자 벤야민(Walter Benjamin, 1892-1940)은 「기술복제 시대의 예술작품」(“The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” 1936)에서 현실과의 모든 관련을 끊고 오직 자신만의 아우라(aura)를 보존하려 하는 ‘예술을 위한 예술’을 들어 일종의 “부정의 예술 신학”(negative theology of art, 23)이라 부른다.

것이 진리임에 틀림없다”(What imagination seizes as Beauty must be truth, *Letters* 40)고 밝히고 있다. 종합하면, 키츠가 생각하는 시의 유일한 기능은 바로 진리로서 아름다움에 대한 인식을 전하는 것이다.

이러한 점은 그의 시 「희랍 항아리에 부치는 송시」(“Ode on a Grecian Urn” 1819)에도 예외 없이 적용된다. 마지막 연에 등장하는 “아름다움은 진리요, 진리는 아름다움”(Beauty is truth, truth is beauty) 그리고 이것이 “세상에서 알 필요가 있는 전부”라는 유명한 문구는 절대 진리로서 예술 추구라는 작가의 미학관을 압축하여 표출한다.

말없는 형상이여, 너는 영원처럼
우리를 생각이 미칠 수 없게 괴롭히는구나, 차가운 목가여!
늙음이 이 세대를 황폐케 할 때
너는 우리의 고통과는 다른 고통의
한복판에서, 인간에게 친구로 남아, 인간에게 말하리,
**‘아름다움은 진리요, 진리는 아름다움’이라고— 이것이
너희들이 이 세상에서 알고, 알 필요가 있는 전부니라.**

Thou, silent form! dost tease us out of thought
As doth eternity: Cold Pastoral!
When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
**‘Beauty is truth, truth beauty,— that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.’**

(“Grecian Urn” 44-50; 필자 강조)

키츠는 평소 그리스 신화와 예술에 관심이 많았으며, 특히 희랍 항아리에 조예가 깊었다. 그는 그리스 아테네의 파르테논(Parthenon) 방문 때 대리석 조각에 처음 매료되었고, 이후 런던의 홀랜드 하우스(Holland House)에 안치된 희랍 항아리들을 자주 찾아보았다고 한다. 키츠는 1819년경 영국의 고대 유물 컬렉션에서 아테네 조각가 소시비오스(Sosibios)의 항아리를 발견하고,



키츠의 소시비오스 항아리 스케치 (1819).

출처: <http://en.wikipedia.org>

이것을 스케치로 남기기도 했다. 특별히 키츠의 관심을 끈 것은 이탈리아 예술가 피라네시(Giovanni Battista Piranesi 1720-1778)의 새김조각(engravings)이었는데, 홀랜드 하우스 정원에 안치된 항아리 중 하나에 새겨진 피라네시의 조각이 키츠의 「희랍 항아리에 부치는 송시」에서 묘사된 그림과 매우 흡사하고 또 시의 집필 시점과도 일치하여, 학자들은 이 항아리가 키츠에게 시적 영감을 준 바로 그 항아리라 추측한다(Young 300; Dickie 105).

시인은 희랍 항아리에 새겨진 그림, 즉 예술로 승화된 신화시대의 삶의 한 조각에서 비

밀과도 같은 인생의 진리를 캐내려 한다. 구체적으로 시인은 정지된 그림에서 삶을 관통하는 세 개의 축—자연(전원), 인간(사랑), 예술(시)—을 통찰한다. 우선, 전체 다섯 개 연(stanza) 중 초반부 세 개 연은 희랍 항아리에 새겨진 그림을 묘사한다. 마지막 연에서의 표현을 빌려 요약하자면, “대리석 남자와 처녀들과 / 숲의 나뭇가지와 밟힌 잡초로 온 표면이 수놓인”(Of marble men and maidens overwrought, / With forest branches and the trodden weed, 5: 42-43) 그야말로 목가적 자연의 모습이다. 특히 주목할 것은 둘째 연에서 노래하고 있는 희랍 항아리 표면에 새겨진 연인의 형국이다.

들리는 멜로디는 아름답다, 그러나 들리지 않는 멜로디가 더욱 아름답다. 그러니 부드러운 피리들아, 계속 불어라.

육체의 귀에다 불지 말고, 더욱 친밀히,
영혼에게 불어라 소리 없는 노래를.
나무 밑에 있는 아름다움 젊은이여, 그대는 노래를
그칠 수 없고 또 저 나무들도 잎이 질 수 없으리.
대담한 연인이여, 그대 결코 키스할 수 없으리,
비록 목표 가까이 이른다 해도 - 허나 슬퍼하지 말라.
그대 비록 행복은 갖지 못한다 해도 그녀는 시들 수 없으리,
영원히 그대는 사랑할 것이며 그녀는 아름다우리!

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but, more endear'd,
Pipe to the spirit ditties of no tone:
Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave
Thy song, nor ever can those trees be bare;
Bold Lover, never, never canst thou kiss,
Though winning near the goal—yet, do not grieve;
She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
For ever wilt thou love, and she be fair! (“Grecian Urn”
11-20)

아름다운 여인이 나무 아래 누워있고, 젊은 청년이 피리를 불어 사랑을 구애하며 키스하려 다가가고 있다. 애석하게도 청년의 키스는 완성되지 못한 채 영원히 정지해 있으며, 이러한 청년의 모습은 보는 이의 안타까움을 자아낸다. 사랑을 갈구하는 열망은 뜨거우나, 그들의 사랑은 결국 한 편의 “차가운 목가”(Cold Pastoral 45)로 굳어져 버린 것이다. 다른 한편, 완성을 향한 과정에서 멈추었기에, 연인의 키스는 서로의 입술을 갈구하며 뜨겁게 다가가는 모습으로 영원한 현재 진행형이다. 여인에게 키스할 수 없다 해도, 이 순간이 영원하기에 청년은 물론 키스의 대상인 여인의 아름다움, 그리고 이들의 사랑 역시 결코 시들지 않고 영원하게 된다. 아울러, 들리는 멜로디보다 들리지 않는 멜로디가 더욱 아름다운 이유 역시, 청년의 피리 소리가 육신의 귀에다 불지 않

고, 영혼에 대고 부는 “소리 없는 노래”(ditties of no tone 14)이기 때문이다.

즉, 희랍 항아리에 새겨진 그림을 채우는 요소들은 영원을, 그리고 플라톤이 말하는 이데아적 진리로서 실재(Reality)를 향한다. 청년의 피리소리, 여인의 아름다움, 연인의 사랑은 영원히 변함없는 현재로 남을 것이며, 때문에 거부할 수 없는 절대 진리가 된다. 『향연』(Symposium)에 기록된 플라톤의 표현을 빌려 말하면, 항아리에 새겨진 그림은 “생성도 소멸도 성장도 감소도 않고, 여기선 아름답다가 저기선 추하거나 하지 않고, 지금 아름답다가 잠시 후엔 추하거나 하지 않고, 이렇게 보면 아름답다가 저렇게 보면 추하거나 하지 않고, 어떤 이에겐 아름답지만 다른 이에겐 추하거나 하지 않는” 그야말로 “신적인 아름다움”(divine beauty)이자 “진리로서 아름다움”(true beauty) 그 자체인 것이다(33). 시인이 “아름다운 것은 진리요, 진리는 아름다움”이며 이것이 “이 세상에서 알 필요가 있는 전부”라고 말하는 근거가 여기에 있으며, 이는 「엔디미온」에서 “아름다운 것은 영원한 기쁨”이라 말한 것에 다름 아니다.

이러한 통찰의 결론으로서 키츠는 시의 마지막 5연에서 모두에서 언급한 “아름다움은 진리, 진리는 아름다움”이라는 명제를 선언한다. 이는 새로운 언어의 사원(言+寺=詩)인 시/예술을 통해 절대 희열(wild ecstasy)과 불멸(eternity)을 누리는 사제로서 시인/예술가가 되고자 하는 그의 열망을 표출한다. 그가 노래한 「항아리에 부치는 송시」가 절대 아름다움/진리를 향한 갈망이라면, 노래의 대상인 희랍 항아리, 특히 항아리에 새겨진 그림, 즉 이미 예술로 승화된 신화시대의 삶의 한 조각은 그 자체로 절대 아름다움/진리인 것이다.

이처럼 예술가는 인생의 한 장면을 특정 공간에 포착하고 이를 작품이라는 예술 형태로 승화시킴으로써 포착된 장면을 영원한 현재로 거듭나게 한다. 항아리 표면에 정지된 생의 한 장면은 항아리가 산화하여 소멸되지 않는 이상 세월의 두께 속에서 영원히 생명을 존속할 것이며, 영원한 생명을 지니는 한 그것은 실재하는 진리로 남게 될 것이다. 전쟁과 약탈의 험한 역사 속에서 승리한 이방인의 전리품이 되어 낮은 땅에 옮겨지고 상이한 토양에 위치하더라도, 희랍 항아리에 새겨진 그 장면은 영원히 예술로 남게 될 것이다. 고대 희랍 시대의 항아리가 수많은 사연과 우여곡절 끝에 시공간을 건너 뛰어 영국 땅에 안치되었고, 또한 19세기 영국 시인에게 진리로서 아름다움을 선물했듯이 말이

다. 그리고 회랍 향아리가 그러듯, 키츠의 시도 “인간의 친구로 남아 인간에게 말 할”(Thou shalt remain, [...] a friend to man, to whom thou say'st 47-49) 것이다. 예술은 그런 것이라고. 시간과 공간을 초월하는 아름다움, 그것이 우리가 알 필요가 있는 예술의 진리라고 말이다.

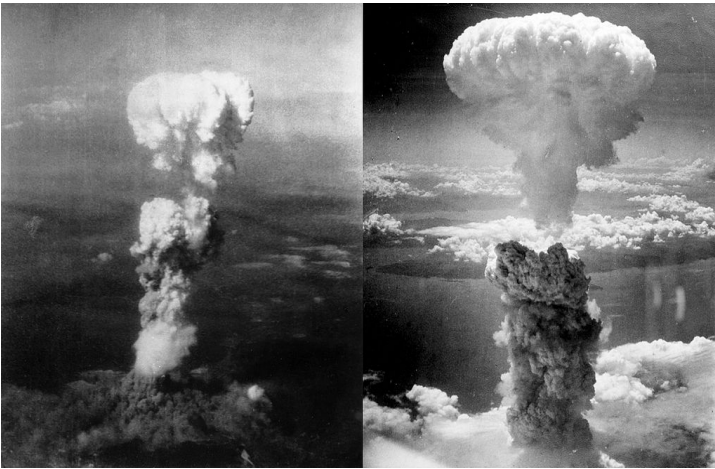
Ⅲ. 달리 <비키니 섬의 세 스핑크스>: 영원한 현재로서 파멸의 기억

예석하게도 예술은 아름다운 순간만을 기록하지는 않는다. 들어가는 글에서 언급했듯이, 예술 작품이 역사의 산물임을 인정한다면 예술 작품은 떠올리고 싶지 않는 어둡고 추한 인류의 역사와 기억을 포함하기도 한다. 인류사를 통해 인간이 경험한 어둡고 추한 기억 중에는 전쟁, 병마 등을 포함한 재난이 포함된다. 고대사로부터 현재에 이르기까지 수많은 재난이 있어 왔고, 또 극복되어 왔다. 대부분의 경우 재난의 극복의 과정을 통해 인간은 생존의 지혜와 기술을 습득하고, 이는 또 다른 재난에 대한 면역성과 생존능력을 강화시키기도 했다. 역사 속에서 인간을 보다 강한 종족으로 단련시켜주었다는 점은 재난이 갖는 긍정적인 측면이기도 하다. 그러나 정작 현재 인류의 상황, 독일 사회학자 울리히 벡(Ulrich Beck)이 현대를 진단하여 말한 ‘위험 사회’(Risk Society) 시대에는 얘기가 다르다.³⁾

특히 2차 대전 이후 인류는 과거와 비교할 수 없는 난공불락의 재난과 직면해 왔다. 그 중 하나가 핵의 위협과 공포다. 1945년 8월 6일 히로시마와 나가사키 원폭 투하를 계기로, 인류는 핵의 파괴력을 공식적으로 처음 목도하게 되었다. 물론 이 사건은 2차 세계대전과 제국주의라는 현대사의 재앙을 종식시킨 중대한 순간이었지만, 반면 향후 도래할 또 다른 재앙의 재편 양상을 예고

3) 울리히 벡(Ulrich Beck)은 인류 자체를 위협할 만큼 포괄적이고 총체적인 위험과 위기에 봉착한 현대사회를 ‘위험 사회’라 진단한다. 아울러, “인적, 사회적 재난의 위험이 현대 인류를 항상 위협하고, 이러한 위험이 현실화한 것을 ‘재난’으로 본다. 2차 세계대전 이후 현대사회의 인적, 사회적 재난은 불명확하고 초국적이며 계층을 구분하지 않는 데다, 사회 내부로부터 자생하는 등 보다 복잡한 양상을 띤다(22-33).

하는 전조이기도 했다. 그리고 불과 반세기가 지난 현재, 한때 인류의 구원자였던 핵은 이제 인류의 생존을 위협하는 공포의 대상이 되어버렸다. 그 파괴력 앞에 인류는 속수무책이다. 1986년 구소련의 체르노빌 참사에서 최근 2011년 일본 후쿠시마 원전 사고에 이르기까지, 냉전시대가 종식된 지금에도 핵개발은 여전히 이데올로기 분쟁의 화두가 되고 있다. 특정 지역의 핵 관련 뉴스에 세계는 이목을 집중한다. 설상가상, 미래의 에너지원으로 신뢰를 받았던 원전 시스템에 균열이 일고 방사능 물질을 포함한 오염수가 바다로 유출되면서, 인류는 그야말로 속수무책의 지경에 이르렀다. 급기야 매일 숨 쉬는 대기, 매일 섭취하는 먹거리에마저도 방사능 오염 가능성에 대한 의구심을 버릴 수 없을 정도이니, 이 정도면 인류는 매 순간 핵의 위협과 공포로부터 자유로울 수 없는 지경이 되었다 말할 수 있겠다.



1945년 히로시마(좌)와 나가사키(우) 원폭투하(우).

출처 <http://en.wikipedia.org>

예술 작품이 역사의 산물이기에 밝고 아름다운 부분은 물론 인류사의 어둡고 추한 역사와 기억을 포함할 수 있다는 점을 인정할 때, ‘아름다운 것은 진리요, 진리는 아름답음’이며 이것이 ‘이 세상에서 알 필요가 있는 전부’라고 말할

존 키츠의 예술관은 아이러니하게도 암담한 현실에 대한 진리적 명제로 둔갑한다. 일례로, 우리에게 1945년 히로시마·나가사키 원폭 투하 장면을 포착한 사진이 있다고 가정하자. 그 사진은 우리에게 무엇을 말하는 것일까? 반세기가 지난 지금에도 사진에 포착된 ‘원폭 투하’ 장면은 체르노빌과 후쿠시마 참사를 포착한 영상을 통해 전유(appropriation)되고 재전유(re-appropriation)되면서 영원한 현재로 현전하는 셈이며, 끊임없이 과거의 기억을 떠올리게 하며 파괴 직전 혹은 파괴된 삶의 모습을 삶의 진리로 남게 할 것이다. 더욱이 원폭의 파괴력에 속수무책일 수밖에 없는 현재 인류의 나약함을 감안할 때, 사진이 포착한 재난의 모습은 그야말로 현재 진행형인 현실인 것이다. 키츠가 말한 대로 그것이 ‘우리가 알 필요가 있는 삶의 진리’인 것이다.

물론 반론이 있을 수 있다. 상기한 사진은 사진일 뿐 예술 작품은 아니라고, 즉, 키츠의 예술적 명제는 예술 작품에만 적용되는 극히 제한된 명제일 수 있다고 말이다. 그렇다면 원폭의 순간을 예술적 재현 공간에 담아 영원성으로 승화시킨 작품이 있다면 어떨겠는가? 실제로 초현실주의 화가 살바도르 달리는 원폭의 순간을 화폭에 담았다. <비키니 섬의 세 스피ング스>(Three Sphinxes of Bikini, 1947)라는 제목의 그림은 1945년 히로시마 나가사키의 원폭에 크게 영감을 받은 달리가 그로부터 불과 1년 후에 실제 목격한 핵 폭과 실험에 착안하여 그린 것이다.

1946년 7월 1일, 비키니 환초(Bikini Atoll)⁴⁾로 알려진 태평양 마셜 제도 해역에서 세계 최초 원자폭탄투하 공개 핵실험이 있었다. 환상적인 풍광을 지닌 최적의 휴양지로 주목받던 섬은 이 실험으로 운명이 완전히 뒤바뀌었다. 미국은 섬 원주민을 강제이주 시키고 1946년 7월부터 1958년까지 23차례의 핵 실험을 했다. 이 중 1954년에 행해진 일명 ‘캐슬 브라보’(Castle Bravo) 실험에 사용된 수소폭탄의 파괴력은 히로시마-나가사키에 투하된 원자폭탄의 1,000배에 해당하는 것으로, 이 실험으로 섬 3개가 사라졌다고 전해진다. 타지에서 난민처럼 살던 원주민들은 20년이 지난 1968년에야 섬으로 돌아올 수

4) 이 해역은 팔리크 열도에 속하며 북위 11도 35분, 동경 165도 25분에 위치한다. 비키니, 에뉴, 나무 등 20여개 환초로 구성되며, 환초로 둘러싸인 해면 전체 길이는 34 킬로미터, 너비 17 킬로미터에 달한다. 2010년 8월 2일 브라질 브라질리아에서 열린 유네스코 제34차 세계유산회의에서 세계유산으로 등재되었다

있었다. 그러나 섬이 방사능 오염에 심각하게 노출되어 있다는 조사 발표와 함께, 원주민들은 1978년 다시 섬을 떠나야 했다. 원주민들은 미국 정부를 상대로 법적 소송을 제기했고, 이에 대해 미국 정부는 이들의 반미감정을 가라앉히기 위해 수억 달러에 달하는 복구 기금 조성을 약속했다. 그러나 기금 집행 과정에서 발생한 마찰로 인해 원주민들과 미국 정부 간의 소송은 현재도 지속되고 있다.⁵⁾ 1968년 첫 안전설이 나온 지 30년만인 1997년 섬을 거닐어도 생명에 지장이 없다는 연구가 발표되기도 하였지만, 2012년 국제연합은 비키니 섬에 미치는 핵의 영향이 지속적이라 보고했다(*Guardian* 2014). 히로시마·나가사키의 기억이 그런 것처럼, 비키니 섬 원폭실험은 원주민에게 여전히 지을 수 없는 정신적 상처로 현전하는 셈이다.

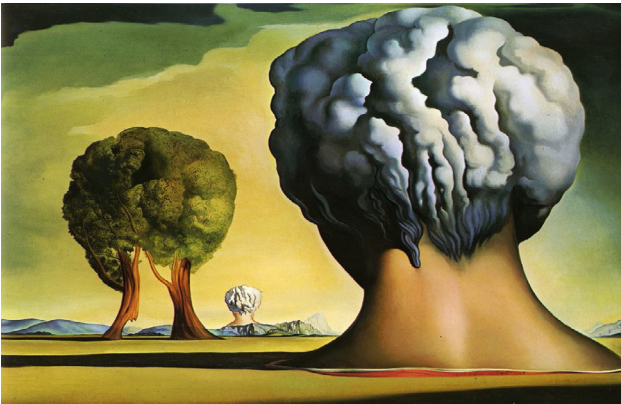


비키니 환초에서 2번째 핵폭탄 Baker의 폭발 장면 (1946)

출처 <http://en.wikipedia.org>

5) 1975년 비키니 원주민들이 미국 정부를 최초 법적 고소한 이후, 미국 정부는 ‘비키니 원주민을 위한 하와이 위탁기금’(The Hawaiian Trust Fund for the People of Bikini, 1975), ‘비키니 원주민을 위한 재정착 기금’(The Resettlement Trust Fund for the People of Bikini, 1982) 등을 마련하고 1억 5천만 달러 이상을 집행했다. 1990년 1월, 원주민 피해자 보상 문제 심의를 위해 열린 ‘핵 손해배상 재판소’(Nuclear Claim Tribunal)는 마셜제도 주민에게 향후 15년간 매년 7천 5백만 달러의 추가 보상을 승인했다. 2001년 핵 손해배상 재판소는 지금 잔여분인 5억 6천 3백만 달러를 원주민에게 지급할 것을 요청하였으나, 미국 정부가 이를 이행하지 않으면서 원주민과의 갈등은 지속되고 있다(출처: www.bikiniatoll.com).

비키니 섬에서의 원폭 실험에 착안하여 달리가 그린 <비키니 섬의 세 스팅크스>는 제목처럼 세 개의 스팅크스를 형상화한다. 세 개의 스팅크스는 모두 하단부의 기둥과 상부의 둥근 구 형태로 구성되어 있는데, 자세히 관찰하면 각기 다른 면모를 지닌다. 가장 근거리에 있는 것은 인간의 목과 머리를 뒤에서 조망한 것으로 보이고, 두 번째 근거리에 위치한 것은 두 개의 나무가 하나로 합쳐진 형국, 그리고 가장 원거리에 작고 희미하게 보이는 것은 원폭 실험 이후 버섯구름을 형상화한다. 세 개의 스팅크스(나무, 머리, 원폭)는 각각 자연(nature), 인간(humanity), 파멸(destruction)에 대한 은유/상징이며, 이들은 달리의 그림을 관통하는 세 개의 축이다. 흥미로운 것은 관찰자는 그림을 보는 동안 세 개의 스팅크스 사이의 연관성을 자연스럽게 유추하게 되고, 가장 근거리에 있는 인간의 뒷머리에서 가장 원거리에 있는 버섯구름을 발견한다. 즉, 인간의 머리는 다름 아닌 핵버섯 구름으로 변형되고 있는 것이다.



살바도르 달리, <비키니 섬의 세 스팅크스> (1947)

출처 <http://en.wikipedia.org>

그렇다면 달리는 왜 이 세 개의 개체에 ‘스핑크스’라는 신화적 이름을 부여한 것일까? 그리스 신화에서 스팅크스는 여인의 얼굴과 가슴, 사자의 몸통, 독수리의 날개, 뱀의 꼬리를 가진 괴물이다. 신화에 따르면 그는 고대 그리스의 도시 테베(Thebes)의 입구를 지키면서 이곳을 지나는 객들에게 인간의 ‘지혜’

를 시험하는 수수께끼 같은 질문을 던지고, 답을 못하는 자는 ‘목 졸라’ 죽어 잡아먹는다고 전해진다. 이처럼 스펡크스는 ‘전지/지혜로움’을 상징하지만 한편 ‘교살자/목 졸라 죽이는 자’라는 뜻도 지닌다.⁶⁾ 고대 그리스의 비극작가 소포클레스(Sophocles)의 『오이디푸스 대왕』(*Oedipus Rex*)에도 스펡크스와 관련된 유명한 일화가 언급된다. 테베를 지나던 오이디푸스는 스펡크스로부터 ‘아침에는 네 발, 점심에는 두 발, 저녁에는 세 발로 걷는 것이 무엇인가?’라는 질문을 받고, 이에 대해 ‘아기 때는 네 발로 기고, 성년이 되어 두 발로 걷다가, 노년에는 지팡이에 의지하는 인간’이라고 답한다. 자신의 지혜에 교만했던 스펡크스는 뜻밖의 인간의 반격에 놀라 스스로 목숨을 끊는다.

달리는 상기한 그림에서 ‘지혜’와 ‘교살’이라는 이중적인 면모의 화신인 스펡크스에 기대어 인간을 말한다. 즉, ‘지혜’에 대한 교만으로 인해 스스로 ‘목을 죄는’ 운명에서 자유로울 수 없었던 스펡크스의 최후는 원폭 이후의 ‘위험 사회’를 살아가는 인간을 너무도 닮아 있다. 그림은 자신이 만들어낸 “핵무기에 의해 전멸할 위기에 처한 인류의 미래상을 경고”하는 것이다(Parkinson 206). 인간은 지구상에서 가장 똑똑한 만물의 영장(paragon), 동물과 구분되는 ‘이성’(reason)과 ‘문명’(civilization)의 존재로 자처하지만, 이성과 문명이라는 특권으로 정작 핵폭탄 투하라는 비이성적이고 야만적인 만행을 저질러 결국 자멸하는 아이러니의 주인공이 된 셈이다. 이처럼 달리는 이중적이고 모순적인 인간의 모습을 스펡크스의 이중적 의미에 빗대어 풍자한다. 이와 관련하여, 달리가 목격했던 비키니 섬에서의 원폭 실험 작전을 수행했던 미 군함의 이름이 ‘스핑크스 호’(USS Sphinx)였다는 사실(*Naval History* 66)이 우연의 일치인지는 모르나, 언급한 스펡크스 관련 의미를 한 번 더 곱씹게 한다. 테베의 길목을 지켰던 스펡크스가 ‘지혜’와 ‘교살’의 화신이라면, 미국 원자에너지위원회 의장이자 노벨화학상 수상자인 시보그(Glen T. Seaborg)가 “세계 최초의 핵재난”(the world's first nuclear disaster, Weisgall ix)이라 명한 비키니 원폭 실험 현장을 순회하던 스펡크스 호는 인간의 지혜를 대변하는 이성과 문명의 수호자였을까, 아니면 인간의 파멸을 방조한 교살자였을까? 스펡크스가 오이

6) 그리스어 스펡크스(Σφίγγειν)는 ‘쥐어짜다’(squeeze), ‘단단히 조이다’(tighten up)를 뜻하는 동사 ‘σφίγγω’(sphingō)가 어원으로, 사자가 사냥감의 목덜미를 깨물어 ‘교살하는’ 행태 묘사에서 기원한 것으로 여겨진다(www.en.wikki.org).

디푸스에게 던진 질문만큼 답하기 힘든 수수께끼이다.

간과할 수 없는 것은 이 회화작품이 표출하는 의미와 해석 이면에 파리를 틀고 있는 달리의 창작동기 및 예술가로서 그의 입장과 예술관이다. 그는 1945년 8월 히로시마·나가사키를 잿더미로 만든 원자폭탄의 파괴력에 “지진과도 같은 충격”(shook me seismically)을 받았으며, 이 시기 그런 많은 풍경화들이 원폭에서 느낀 “거대한 공포”(the great fear)를 표현하고 있음을 고백했다(Ades 174 재인용). 달리 스스로가 밝히듯, 이 충격 이후로 “원자”(the atom)는 줄곧 그의 머릿속을 사로잡은 “사고의 양식”(favourite food for thought)이었으며, 원자에 대한 화가의 천착은 1947년 <비키니 섬의 세 스프링크스> 창작으로까지 이어진다(Ades 174 재인용). 주목할 점은 불과 2년 만에 원폭을 바라보는 달리의 태도에 변화가 있었다는 것이다. 이 무렵 원폭은 달리에게 있어 단순히 공포의 대상이 아니라 경외와 매혹의 대상이 되어 있었으며, 이러한 태도의 변화는 1948년경 출간된 달리의 회고록을 통해 감지된다.

전쟁의 그 모든 참화가 지나간 뒤 지상 낙원의 저 목가적이고 이끼 낀 듯한 버섯 모양의 나무를 연상시키는 고요한 핵폭발이 방금 끝났다.

Calm atomic explosions resembling idyllic mossy and mushroomy trees of a terrestrial paradise after all the hells of the heaven of the war just ended. (19)

그리고 1946년 비키니 섬에서 실시된 핵폭발 실험을 목도한 이후 달리는 자신이 “환상적인 버섯구름에 매료”되었음을 고백했는데(김종근 87 재인용), 이와 함께 뒤이은 부연 설명을 통해 달리는 <비키니 섬의 세 스프링크스>를 완성하던 무렵 핵폭발을 견지했던 낭만적 태도와 그 결과 탄생한 회화 작품이 배태하는 화가의 창작 동기 및 예술관의 본질을 분명히 밝힌다.

사실 나는 원자폭탄으로 초토화가 된 일본 따위에는 관심조차 갖지 않았다. ... 부끄럽게도 그랬다! 나는 단지 엄청난 폭음 뒤에 모

습을 드러내는 극한의 고요함에 낮을 잃었다. ... 나는 원자폭탄이 막강한 에너지가 전세계를 파멸시킬 수도 있다는 공포스러운 사실 보다는 핵분열에 관한 새로운 지식을 얻었다는 사실에 더 즐거워했다. ... 1947년에 제작한 <비키니 섬의 세 스팅크스>는 내가 핵폭발을 어떤 식으로 이해했는지를 단적으로 보여준다. 산호가 많고, 여성들의 전유물인 섹시한 의상을 연상케 하는 비키니 섬 ... 나는 이곳에서 날마다 벌어지고 있는 무기들의 핵 실험을, 위험한 것으로 보기보다는 다분히 낭만적인 어떤 것으로 여겼던 것 같다. ... 핵폭발 이후 찾아 드는 고요한 적막에 나는 예술적 감성을 느꼈던 것이다. (김종근 89 재인용)

키츠가 희랍 항아리에 정지된 그림에서 들리지 않는 피리소리로 충만한 고요한 지상낙원의 목가를 보았다면, 달리는 핵폭발의 폭음에 뒤이은 극한의 고요함에서 지상 낙원의 목가를 본다. 키츠가 영원한 현재로 정지한 연인의 사랑에서 신적인 아름다움 혹은 진리로서 아름다움을 포착하였다면, 달리는 핵폭발 이후의 극한의 고요함을 영원한 현재로 정지시킴으로써 예술의 극치에 도달하고 여기에서 영원한 기쁨을 경험한다. 키츠가 시를 통해 절대 희열을 누리는 사제로서 예술가가 되고자 하였다면, 달리 역시 회화를 통해 ‘종교적 경지’에 필적하는 절대 희열을 구가하는 예술가이고자 한다.⁷⁾ 키츠가 그랬듯, 달리 역시 <비키니 섬의 세 스팅크스>를 통해 ‘진리로서 아름다움’을 설파하는 것이다. 이는 화폭 속 세 개의 스팅크스가 은유·상징하는 ‘자연-인간-예술’이라는 세 개의 축이 키츠의 시를 관통하는 ‘자연-인간-예술’의 세 축과 겹쳐지는 순간이며, 키츠가 예술 축의 극대점에 위치시킨 진리로서 아름다움이 달리가 통찰한 진리로서 파멸로 자리바꿈한다. <비키니 섬의 세 스팅크스>를 통해 달리는 ‘파멸은 진리, 진리는 파멸’이며 이것이 ‘우리가 알 필요가 있는 전부’라는

7) 핵폭발 체험에 크게 경도된 달리는 <비키니 섬의 세 스팅크스> 작업을 기점으로 ‘핵 신비주의’(Nuclear Mysticism)이라 본인이 지칭하고 창조한 개인적 종교의 세계에 탐닉했다. ‘핵 신비주의’는 종교적 신비주의와 핵물리학 개념을 접목한 개념으로, 이후 달리 화풍의 새로운 한 시기를 지칭하는 용어가 된다. 실제로 달리는 1951년 스스로를 ‘원자 시대’(Atomic Age)의 첫 번째 화가로 선언했고, 이듬해인 1952년에는 ‘신비주의 선언’(Mystical Manifesto)을 통해 르네상스의 종교적 표상과 원자역학 개념을 적용한 새로운 화풍을 시작할 것임을 알렸다(Petersen 581).

예술적 통찰을 표출한다.

IV. 나가는 글: 예술의 종언?

키츠는 희랍 항아리에 새겨진 신화시대의 정지된 그림에서 삶을 관통하는 자연(천원)-인간(사랑)-예술(시)의 세 축을 통찰하고, 여기에서 ‘아름다움은 진리, 진리는 아름다움’이라는 명제를 선언하며, 이것이 ‘우리가 알아야 필요가 있는’ 전부라고 설파한다. 20세기 초현실주의 화가 달리 역시 <비키니 섬의 세 스팅크스>를 통해 삶을 관통하는 자연(나무)-인간(머리)-예술(회화)의 세 축을 통찰하고, 여기에서 ‘재난은 진리, 진리는 재난’이라는 명제를 선언한다. 키츠와 달리는 예술 작품을 통해 생의 진리를 탐구하며 이를 예술적 작품으로 승화시킨다.

문제는 생의 진리에 대응하는 화두가 무엇인가 하는 것이다. 키츠는 ‘아름다움’을 생의 진리로 승화시켜 영원성을 부여한다면, 달리는 원폭으로 대표되는 재난과 ‘파멸’을 생의 진리로 승화시켜 그 영원성을 현재에 위치시킨다. 결과적으로 달리가 그림에서 통찰한 자연-인간-예술의 세 축은 다름 아닌 자연-인간-파멸의 축으로 치환된다. 1945년 히로시마 나가사키의 원폭 투하 장면을 포착한 사진이 그러한 것처럼, 2년 뒤인 1947년 달리가 화폭 <비키니 섬의 세 스팅크스>에 남긴 원폭의 장면은 반세기가 지난 지금에도 영원한 현재로 현전하는 셈이며, 끊임없이 과거의 기억을 떠올리게 하며 원폭 후 비키니 섬 원주민들의 파괴된 삶과 정신적 외상을 영원히 정지된, 때문에 영원히 진행되는 진실로 남게 한다. 그림이 포착한 재난과 파멸의 ‘묵시록적’(apocalyptic) 비전은 그야말로 현재 진행형 현실이 된다. 키츠가 말한 대로 그것이 ‘우리가 알 필요가 있는’ 삶의 보편적 진리임을 달리는 말한다. 이처럼, 키츠의 낭만시 「희랍 항아리에 부치는 송시」(1819)와 달리의 초현실회화 <비키니 섬의 세 스팅크스>(1947)은 모두 예술을 통해 생의 진리를 영원한 현재에 포착한다. 동시에 두 예술가가 포착하는 것은 ‘아름다움’과 ‘파멸’이라는 양립하기 어려운 진리의 이질적 실상이며, 이것이 바로 우리가 알아야 할 진리의 양날인 것이다.

헤겔(G. W. F. Hegel)의 ‘예술의 종언’(the end of Art) 선언 이후, 예술은 더 이상 시대의 정신을 표현하는 매체일 수 없는 것으로 의심받아 왔다. 이와 함께 헤겔은 ‘예술의 과거성’ 명제를 선언한다. 이는 고대 그리스 조각으로 대표되는 신적인 예술, 즉 정신과 물질이 완벽하게 결합되어짐으로써 시대의 “절대정신이 감각적으로 현현하는” 예술 단계가 이제는 불가능하게 되었음을 뜻한다(김문환 147). 이러한 현상은 19세기 초반에 등장한 콩트의 실증주의에 의한 형이상학의 종언과 궤를 같이 하며, 이는 가다머(Hans Georg Gadamer)의 표현을 빌리면, “위대한 자명성(Selbstverständigkeit)의 종언”이자 인류가 지닌 “모든 공통적인 신화의 상실”을 뜻한다(22). 김문환의 말처럼, 예술의 종언 시대에 이르러 예술은 본질적인 것의 추구라는 특질을 상실할 위기 국면에 직면하게 된 것이다(148).

이 지점에서 질문 하나가 생긴다. 그렇다면 키츠가 ‘신적인 예술’인 고대 희랍의 항아리에서 통찰한 미적 영감과 예술 미학에 대한 본질적 사유를 소위 ‘예술의 종언’ 이후 현대사의 산물인 달리의 회화 작품에 적용한다는 것이 애초부터 성립 불가능한 혹은 타당하지 않은 일인가?⁸⁾ 다행스러운 것은, 예술의 종언 선언 이후에도 예술의 존립과 미래에 대한 낙관적 기대가 완전히 철회되지 않고 있다는 점이다. 일례로, 벤야민(Walter Benjamin)은 예술의 종언 선언을 미적 위기의 징후만으로 여기진 않는다. 그는 「기술복제시대의 예술작품」에서 예술작품이 ‘과거의’ 아우라(Aura)를 상실하고 언제 어디서나 임의로 재생되고 양산되는 ‘기술적 복제가능성’ 시대가 도래하였음을 선언하는 한편, “예술을 대하는 대중의 태도를 변화시킬”(80) 가능성에 주목하여 상기한 기술적 복제가능성을 예술 존립과 미래에 대한 긍정적 징후로 본다. 벤야민에게 있어 예술은 종언되지 않고 엄연히 현재에 임하면서 미래를 조망한다. 가다머는 ‘예술의 종언’ 및 ‘예술의 과거성’ 명제에 대한 1985년 논고 「예술의 종언?」에서 예술을 “인간의 꿈과 동경이 지나는 결코 중단하지 않는 형상화 의지”(Gestaltungswillen)로 대응시키고, 예술의 종언이란 “인간이 자신의 삶을 형성하는 한, 결코 있을 수 없는 일”임을 강조한다. 논고에서 가다머가 내린 최종 진술은 “억측된 모든 예술의 종언이란 바로 새로운 예술의 시작”이라는 것이다

8) 이 질문은 2014년 11월 29일 한국외국어대학교에서 개최된 세계문화비교학회 학술대회에서 필자가 본고 주제를 발표하였을 당시 청중으로부터 받은 질문이었다.

(36). 헬무트 쿤(H. Kuhn)은 1974년 논고 「헤겔의 미학강의에 따라서 본 예술의 현재성」에서 “예술의 창조와 관조는 현실로부터 생명력을 얻는다”는 말로 ‘예술의 종언’ 및 ‘예술의 과거성’ 명제에 내재한 역설과 모순을 지적하는 동시에 헤겔의 명제가 어느 정도까지 성공적인지에 대해 의문을 던진다(40).

예술의 종언이 새로운 예술의 시작이라는 가다머의 진술, 그리고 예술의 창조와 관조는 현실로부터 생명력을 얻는다는 쿤의 주장에 기대어 볼 때, 본고에서 시도한 키츠의 시와 달리의 회화작품 비교를 통한 예술에 대한 사유는 근거를 갖는다. 특히 쿤의 주장을 감안할 때, 달리가 창조해낸 원폭의 순간 이미지에 포착된 재난과 파멸이라는 목시록적 비전은 그야말로 현재 진행형인 우리의 ‘현실’이며, 이러한 현실의 예술화를 통해 우리는 알 필요가 있는 삶의 보편적 진리를 ‘조망’하는 것이다. 이제 재난은 더 이상 뜻밖의 불행한 일이 아니라 현대인의 삶에 늘 내재해 있는 잠재된 불행이며, 일상이 재난이라는 우리 현대인의 두려움은 달리의 예술적 상상력을 통해 미래를 조망한다. 그리하여 달리는 종언과 과거성의 장벽을 넘어 예술의 가능성을 하루 더 갱신하고 연장한다.

인 용 문 헌

- 김문환. 「해제: 포스트모더니즘과 ‘예술의 종언’ 문제」. 『예술의 종언—예술의 미래』. 하인츠 프리드리히 외 공저. 김문환 역. 서울: 느티나무, 1993. 147-58.
- 김종근. 『달리, 나는 세상의 배꼽』. 서울: 평단아트, 2004.
- 발터 벤야민. 「기술복제시대의 예술작품(제2판)」. 『발터 벤야민 선집 2: 기술복제시대의 예술작품 / 사진의 작은 역사 외』. 최성만 옮김. 서울: 길, 2007. 39-96.
- 울리히 벡. 『글로벌 위험사회』. 박미애·이진우 역. 서울: 길, 2009.
- 한스 게오르그 가다머. 「예술의 종언?—예술의 과거성에 관한 헤겔의 이론으로부터 오늘날의 반(反)예술에 이르기까지」. 『예술의 종언—예술의 미래』. 하인츠 프리드리히 외 공저. 김문환 역. 서울: 느티나무, 1993. 19-36.
- 헬무트 쿤. 「헤겔의 미학강의에 따라서 본 예술의 현재성」. 『예술의 죽음과 부활』. 김문환·권대중 편역. 서울: 지식산업사, 2004.
- Achebe, Chinua. “Africa and Her Writers.” 1973. *Morning Yet on Creation Day: Essays*. London: Heinemann, 1975. 19-29.
- Ades, Dawn. *Dalí*. London: Thames & Hudson, 1982.
- Anonymous. “Saving the Sphinx.” *Naval History* 19.6 (2005): 66-67.
- Beck, Ulrich. *Risk Society: Towards a New Modernity*. Trans. Mark Ritter. London: SAGE, 1992.
- Benjamin, Walter. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.” *Illuminations*. Trans. Harry Zohn. London: Fontana, 1973. 211-35.
- “Bikini Atoll nuclear test: 60 years later and islands still unliveable.” *Guardian* 2 Mar. 2014. Web. 20 Nov. 2014.
- Dalí, Salvador. *50 Secrets of Magic Craftsmanship*. 1948. Trans. Haakon M. Chevalier. New York: Dover, 1992.

- Dickie, James. *The Grecian Urn: An Archeological Approach*. Folkestone: Dawson, 1973.
- Herne, James. "Art for Truth's Sake in the Drama." *The Arena* 17 (Feb 1897): 361-70.
- Keats, John. "Endymion." *Poetical Works*. Trans. Francis T. Palgrave London: Macmillan, 1884. 55-160.
- _____. "Ode on a Grecian Urn." *The Oxford Book of English Verse: 1250-1900*. Ed. Sir Arthur Thomas Quiller-Couch. Oxford: Clarendon, 1919.
- _____. *Letters of John Keats, to His Family and Friends*. Ed. Sidney Colvin. London: Macmillan, 1925.
- Milton, John. *A Tractate of Education. To Mr. Samuel Hartlib*. 1644. Gale ECCO, Print Editions, 2010.
- Parkinson, Gavin. *Surrealism, Art and Modern Science: Relativity, Quantum Mechanics, Epistemology*. New Haven: Yale UP, 2008.
- Petersen, Stephen. "Explosive Propositions: Artists React to the Atomic Age." *Science in Context* 17 (2004): 579-609.
- Poe, Edgar Allan. "The Poetic Principle." *The Works of the Late Edgar Allan Poe*. Vol. 3. New York: Redfield, 1850. 1-20.
- Plato. *The Symposium and Phaedrus*. Trans. Benjamin Jowett. Mineola: Dover, 1993.
- Weisgall, Jonathan. *Operation Crossroads: The Atomic Tests at Bikini Atoll*. Annapolis: Naval Institute, 1994.
- Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. Ed. Andrew Elfenbein. New York: Pearson Longman, 2007.
- Young, W. T., ed. *Poems of Keats: Endymion: The Volume of 1820; and Other Poems*. Cambridge: Cambridge UP, 1917.

Abstract

Beauty and Destruction, Two Faces of the Aesthetic Truth: Keats, Dalí', Atomic Bomb, the End of Art?

Park, Jungman (Hankuk University of Foreign Studies)

Artists capture a scene of life in a particular space, represent the scene in the form of art, and sublimate the captured moment of beauty to a state of the eternal now. A work of art will continue to exist forever unless destroyed by oxidation, and consequently remain as the truth of beauty. Beauty that transcends time and space, it is what a Romantic poet John Keats calls the 'truth Art' that 'all ye need to know' in his poem "Ode on a Grecian Urn." On the other hand, art works as the products of the times reflect the dark side of human history and memory as well as beautiful moments. Disasters such as war and disease are included here. The Second World War, especially, left us a memory of Holocaust and 'the fear of nuclear' which is stamped into the pictures of atomic bombing of Hiroshima and Nagasaki. Surrealist painter Salvador Dalí captures the moment of atomic bombing on canvas. Inspired by the atomic bombings on Hiroshima and Nagasaki in 1945, Dalí painted *Three Sphinxes of Bikini* which represents what the painter witnessed in person, that is, the nuclear explosion tests conducted on the coral island of Bikini in 1946. In the myth, Sphinx symbolizes 'wisdom' but also has the meaning of 'strangler'. The painting projects the contradictory image of Sphinxes to humans, the hero of paradox who claims to be the most reasonable species on Earth and at the same time tightens his or her own throat with inhumane atrocity of nuclear bombing. This aesthetic representation of a disastrous moment

declares, ‘destruction is the truth.’

The A-bomb scene captured in the painting presents itself even here and now, despite half a century’s gap. It makes the ruined life and trauma of the Bikini islanders remain as the truth which has stopped and therefore continues forever towards the eternal now, constantly reminding us of the past memories. Considering the frailty of us humans who are helpless in the destructive power of disasters, the moment of destruction captured in the painting becomes a true insight to the dark reality. In *Three Sphinxes of Bikini*, Dalí reaches the insight that ‘destruction is the truth’ and that it is ‘all ye need to know.’ Likewise, Beauty, sublimated by Keats as the truth of art, relinquishes its position to Destruction which is sublimated by Dalí as the of art. As a result, we are facing the double edge of truth, beauty and destruction.

Key Words : John Keats, Salvador Dalí, aesthetic truth, Beauty and Destruction, the end of Art

존 키츠, 살바도르 달리, 미적 진리, 아름다움과 파멸, 예술의 종언

논문접수일: 2015.05.06

심사완료일: 2015.06.14

게재확정일: 2015.06.23

이름: 박정만

소속: 한국외국어대학교 통번역대학 영어통번역학부

주소: (449-791) 경기도 용인시 처인구 모현면 외대길 47

이메일: jungmany@gmail.com

