



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학석사학위논문

20세기 미술사 방법론으로서의
양식론 연구

2015년 8월

서울대학교 대학원

미 학 과

김 나 리

국 문 초 록

본 논문은 오늘날 미술사를 연구하는 방법론으로서 양식론의 유효성을 검토하기 위한 연구이다. 구체적으로 이는 20세기 초반에 양식론을 유력한 미술사 방법론으로 정초했던 하인리히 뵐플린의 미술사론을 연구하고, 그의 논의가 20세기의 미술사, 그 중에서도 특히 추상미술이라는 가장 현대적인 미술 양식에 대한 연구에도 유효한지를 검토하는 작업이다.

뵐플린에 있어서 양식은 단순히 시대, 민족, 개인의 정서가 즉각적으로 표출된 것이 아니라, 표상형식이라는 더 심층적인 발생근원을 갖는다. 이렇듯 그의 논의의 중심부에 형식 개념이 놓인 탓에 그는 형식주의 미술사학자로 낙인찍히게 되었고, 그의 양식론은 형식주의 이론에 가해졌던 수많은 비난들을 고스란히 감당해야 했다. 그리고 결국 양식론은 파노프스키의 도상해석학이라는 또 비-형식주의적인 방법론에 그 주도적인 위치를 넘겨주면서 방법론으로서의 위력을 거의 상실하게 되었다. 그런데 기실 파노프스키의 도상해석학은 뵐플린의 양식론에 대한 비판적 검토를 계기로 발생한 것이었다. 파노프스키에 따르면, 양식은 형식이라는 현상으로서 가시화되지만 그러한 현상이 발생한 원인 자체는 정신적 차원에 놓여 있다. 그리고 바로 그 정신적 차원에 대해 탐구하는 것이 도상해석학적 미술사 연구의 주요 과제로 설정되었다. 말하자면 파노프스키가 양식론에 대한 대안으로 도상해석학을 제시한 것은, 양식론을 무작정 기각하기보다는 오히려 양식론을 보완하기 위함이었다.

이렇듯 양식론이 도상해석학이라는 비형식주의적인 방법론의 발생에 결정적인 단초를 제공했다는 사실로 미루어볼 때, 양식론은 단순히 형식주의 이론으로 규정될 수 없는 측면이 있다. 형식주의 이론은 미학과 미술비평의 한 입장으로서 예술작품의 의의가 작품의 내용보다 형식에 있다고 보며, 외부 세계에 의존하지 않는 고유한 대상적 지위, 그리고 고유한 정의와 가치를 갖는 회화의 자율성이라는 관념을 지지했다. 즉, 여기에는 예술작품 자체를 둘러싼 사회, 역사적 맥락에 대한 관심이 완전히 누락되어 있었던 것이다. 그러나 뵐플린의 양식론을 지탱하는 주요 개념인 표상형식은 인간의 시각이라는 감각에 연루된 심리적, 정서적 차원을 포괄하는 일종의 시각적 태도를 가리킨다. 따라서 양식론은 형식 이외의 맥락을 전혀 고려하지 않는 형식주의 이론과는 확연히 다른 방향의 이론적 성향을 지니고 있다고 할 수 있다.

양식론의 이와 같은 비-형식주의적 면모는 20세기 추상미술에 대한 미술사학자 마이어 샤피로의 양식론적 연구를 통해 더욱 분명하게 드러났다. 형식주의 이

론이 미술작품에 대한 적절한 이해를 줄 수 없다는 마르크스주의 미술사 방법론이 확산되는 경향 속에서, 마이어 샤피로는 현대 추상미술에 대한 비-형식주의적 연구 방법론으로 특유의 양식론을 제안한다. 샤피로의 양식론은 뵘플린의 양식론에 잠재되어 있던 인간의 감각적 경험과 심리적 층위에 대한 논의를 확장한 것이었다. 그는 추상미술이 단순 의미를 배제한 순수한 형식의 향연으로 간주하는 형식주의적 관점을 비판한다. 그에 따르면 추상미술의 형식은 인간의 비가시적인 정서의 자취들로서 여전히 다양한 의미들을 발생시킨다. 다시 말해, 추상미술은 예술가의 정서적 태도에 따라 색채, 표면, 윤곽 등의 형식에 특수하고 일시적인 중요성이 부여된 일종의 양식으로 이해되어야 한다는 것이다. 이렇듯 샤피로는 추상미술이 그것을 둘러싼 사회, 역사적 맥락과 결코 분리되어 논의될 수 없는 양식임을 역설하기 위해 양식론을 변용하였다. 이로써 양식론은 예술을 둘러싼 인간의 감각적 경험에 대한 논의로 확장되었던 것이다.

20세기에 들어서 미술사 연구는 예술작품 자체에 대한 논의에 머물지 않고 예술작품을 둘러싼 다양한 외적 맥락에 대한 논의로 나아갈 것을 요청받았고, 양식론은 그러한 요청에 성실히 반응해 왔다. 그것은 예술작품을 둘러싼 여타의 맥락들을 전혀 고려하지 않은 채 형식이라는 예술 고유의 영역에만 집중했던 형식주의 이론과는 확연히 구분되어야 한다. 오히려 양식론은 인간의 감각적 층위에 대한 관심을 묵묵히 견지해왔으며, 이런 점에서 본고는 그것이 엄연히 인문학의 지평에 놓여야 마땅하다고 본다. 그럼으로써 양식론이 현대 미술의 다양한 형식적 실험들에 대한 연구에도 유효한 방법론으로서의 위상을 회복하게 되기를 기대한다.

주요어: 하인리히 뵘플린, 양식론, 형식주의, 미술사 방법론

학번: 2007-20063

목 차

국 문 초 록	i
서 론	1
I. 양식론의 확립: 뵐플린의 미술사론을 중심으로	8
1. 미술사와 양식	9
1) 양식의 역사성	9
2) 미술의 양식성	16
2. 양식의 이중근원	22
1) 표출	22
2) 표상형식	27
3. 미술사의 기초개념으로서의 5가지 개념쌍	32
II. 양식론의 한계와 대안: 파노프스키의 미술사론을 중심으로	38
1. 양식과 의미	39
1) 뵐플린의 형식주의 양식론에 대한 비판	39
2) 양식의 본질로서의 의미	44
2. 도상해석학의 이론	49
1) 본질적 의미	49
2) 해석학적 접근	54
3. 도상해석학의 실천	60
1) 실천의 3 단계	60
2) 실천의 한계	64

Ⅲ. 양식론의 현대적 변용: 마이어 샤피로의 미술사론을 중심으로 -----	70
1. 샤피로의 미술사론 -----	72
1) 예술과 사회 -----	72
2) 형식과 의미 -----	77
2. 샤피로의 양식론 -----	81
1) 양식과 기호 -----	81
2) 추상미술의 인간성 -----	87
3. 몬드리안 추상미술에 대한 양식론적 분석 -----	91
 결 론 -----	 99
 참 고 문 헌 -----	 101
참 고 도 판	
Abstract	

서론

20세기 추상미술은 회화에 대한 가장 고전적인 개념이자 가치였던 모방론을 무너뜨린 혁신적인 예술양식이다. 추상미술의 이와 같은 혁신성을 가장 강력히 옹호해준 것은 회화의 형식(Form)에 대한 논의를 주도해온 형식주의자들이었다. 그들의 논의의 중심에는 '회화의 자율성'에 대한 신념이 자리 잡고 있었다. 형식주의 이론가들은 화면 내의 이미지를 외부 대상과의 유사성에 의존하지 않는 자기 지시적 존재로 간주하였다. 20세기 초반에 로저 프라이(Roger Fry)가 정립한 형식주의는 재현적이든 비재현적이든 어떤 이미지에 대해서도 순수하게 시각적으로만 접근하는 것이 가능하다는 것이었다. 그리고 뒤이어 20세기 중엽에 등장한 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)의 형식주의는 물질적으로 현존하는 이미지는 결코 다른 어떤 대상이나 의미를 지시하지 않는다는 것이었다. 그의 이러한 논리에 따르면, 현대 미술은 재현을 철저히 배제하고 자신의 물리적 본성, 즉 순수한 평면성의 상태로 진화함으로써 추상으로 발전한 것으로 설명된다. 이렇듯 형식주의자들이 회화와 회화 외적인 것 사이의 관련성을 부인함에 따라, 추상미술에 대한 그들의 논의 속에서 회화의 의미라는 것은 회화 외적인 것과는 상관없는 것으로 상정되었다.

그러나 추상미술의 의미는 정말 작품 외적인 것과 무관한 것일까? 이러한 질문은 예술작품의 의미가 작품의 외적인 맥락과 결코 분리되어 생각될 수 없다는 점에서 형식주의 이론을 공격해왔다.¹⁾ 이러한 반론

1) 이에 대한 비판은 대체로 마르크스주의 방법론을 지지하는 진영에 의해 이루어졌다. 이 진영의 미술사학자들은 '예술은 반드시 그것을 생산한 문화와 연결시켜 해석되어야 한다.'라는 칼 마르크스의 신념을 지지하였다. (로리 슈나이더 애덤스, 박은영 역, 『사회맥락 연구1: 마르크스주의』, 『미술사 방법론』, pp.80-83 참조); 그들은 미술작품을 그것이 생산된 사회적 맥락과 경제의 역사적 발전상과 떼어낼 수 없는 것이라고 보며, 순수하게 형식만 연구해서는 미술작품에 대한 적절한 이해에 도달할 수 없다고 주장했다. 이러한 맥락에서 형식주의를 비판하며 사실주의를 옹호했던 일부 학자들은 비구상회화에 대한 혐오적인 입장을 드러내는 극단적인 사태로 나아가기도 했다. 그들에게 있어서 추상미술은 '아무것도 표현하거나 지시하지 않는 기표들의 혼돈'으로서 퇴행적인 사회의 특징인 개인주의의 한 형태였다.(Gerardo Mosquera, 'Meyer Schapiro,

을 주도한 이들은 구체적으로 추상미술에 대해 서로 상이한 입장을 표명하며 두 가지 상반된 진영을 형성하였다. 하나는 추상미술 자체에 대해 혐오적인 태도를 취하는 진영이었고, 또 다른 하나는 추상미술의 사회, 역사적 맥락을 고려하는 미술사 방법론을 지지하는 진영이었다. 본 논문의 3장에서 다루어질 마이어 샤피로(Meyer Schapiro)는 이 중에서도 두 번째 진영을 선도했던 대표적인 미술사학자이다.

그런데 여기서 본 논문이 특히 주목한 지점은 샤피로가 현대 추상미술을 옹호하기 위해 중점적으로 다루었던 개념이 다름 아닌 ‘양식(Style)’이었다는 점이다. 이에 주목하는 까닭은 양식이라는 것이 통상적으로 형식과 내용의 이분법적 구도에 연루되어 있을 뿐만 아니라, 형식(Form)과 유사한 개념으로 사용되는 경향이 있기 때문이다. 예술작품 속에 재현되거나 서술된 것으로서 작품의 가장 본질적인 요인으로 간주되는 내용(Content)과 달리, 양식은 그 내용이라는 알맹이의 위상을 어지럽히는 장식적이고 부수적인 껍데기에 불과하다는 편견을 받아 왔다.²⁾ 그렇다면 이러한 양식이라는 개념이 어떻게 미술사 연구에서 형식주의에 대항하는 논의를 지탱하게 되었던 것일까? 본 논문은 이에 대한 답을 구하기 위해 미술사 연구에 있어서 양식론의 전개양상을 고찰하고자 한다. 그리하여 양식이란 무엇이며 그것이 20세기 이래로 전개된 현대미술작품을 작품 외적인 맥락과의 관련성 속에서 논할 수 있는 근거를 마련해 주었는지를 확인하는 것이 본 논문의 궁극적인 목적이다.

20세기 미술사 연구에서 양식론을 정초한 이는 미술사학자 하인리히 뵐플린(Heinrich Wölfflin, 1864~1945)이다. 그의 대표적인 저서 『미술사의 기초개념』(1915)³⁾에 제시된 그의 미술사론은 표상형식이라는 미

Marxist Aesthetics, and Abstract Art', *Oxford Art Journal*, Vol. 17, No.1, 1994, pp.76-80 참조.)

2) 수전 손택(Susan Sontag)이 지적했듯, “스타일(양식) 대 내용”이라는 이분법은 여전히 막강한 영향력을 과시하고 있으며, 스타일(양식)은 한낱 장식적이고 부수적인 것으로 치부되기 십상이다. 수전 손택, 이민아 역, 「스타일에 대하여」, 『해석에 반대한다』(도서출판 이후, 2003), pp.36-37

3) 뵐플린, 박지형 역, 『미술사의 기초개념』(시공사, 1915/1994) 참조. (이하 본 논문에서는 『기초개념』으로 표기함.)

술 고유의 영역을 지탱하는 시각이라는 감각에 주목한 것이었다. 그는 미술의 본질이 되는 감각으로서 시각이 시대와 민족에 따라 변화하는 예술 양식의 변화를 주도한다고 보았다. 이런 관점에서 그가 말하고자 한 것은, 양식의 변화가 어떤 시대 혹은 민족의 정서의 변화가 형식에 단순히 반영된 것이라는 설명이 다소 불완전한 설명이라는 점과, 오히려 그러한 정서의 표출을 가능케 하는 '시각적 층'에 대한 논의로 나아가는 것이 양식에 대한 적절한 논의라는 점이다. 그럼에도 불구하고 '시각적 층'에 대한 벨플린의 설명이 형식 개념을 중심으로 이루어진 탓에, 그는 형식주의자라는 비난을 받아왔다. 그 비난의 요지인즉, 그의 이론이 예술의 정신적인 면에 대한 고찰을 결여하고 있다는 것이다. 이러한 비판들에 대해, 벨플린은 “조형예술에서 완전한 형식 분석은 정신적인 것을 포함한다.”라는 논조의 설명을 덧붙임으로써 자신의 미술사론을 보완하고자 하였다.⁴⁾ 실제로 『미술사의 기초개념』 이후에 발표된 그의 수많은 연구물 대부분은 바로 그러한 보완작업의 연장선상에 놓여 있었다고 해도 과언이 아닐 것이다.

이렇듯 미술사학계에서는 형식주의적 성향을 축소하고 예술의 정신적인 면을 강화한 방법론을 모색하기 위한 움직임이 활발해지면서 양식론의 위력은 점차 위축되고 있었다. 도상해석학은 이와 같은 사태를 주도했던 미술사 방법론이다. 통상적으로 그것은 미술사 방법론의 역사 속에서 양식론과 대립되는 것으로 분류되며, 양식론의 주도적인 위치를 이어받음으로써 한때 미술사 연구에 막강한 영향을 미쳤던 방법론이었다. 도상해석학자들은 양식론의 형식주의적 성향으로 말미암아 간과되기 십상이었던 작품의 외적 맥락들을 미술사 연구의 가장 핵심적인 테마로 여겼다. 그 중에서도 대표적인 도상해석학자 파노프스키는 벨플린이 양식의 근원으로 설정했던 시각적 형식이 양식의 근원이라기보다는 해석을 요하는 하나의 양식적 현상에 불과함을 역설하였다. 그리하여 그는 형식이라는 양

4) 실제로 그의 이러한 작업은 벨플린의 『미술사의 기초개념』 제 8판에 <후기:재고>(1933)의 형식으로 수록되었고, 벨플린의 미술사론을 다룬 본고의 I 장은 그의 전기와 후기의 논의에 대한 구분 없이 그의 전체적인 미술사론을 종합적으로 분석한 것임을 미리 일러둔다.

식적 현상을 둘러싼 다양한 맥락들을 면밀히 분석함으로써 그 현상이 발생한 원인을 모색하는 것이 미술사의 최우선 과제라고 여기는 맥락주의적 방법론을 제안하였다. 그리고 그에게 있어서 정신은 그러한 맥락들을 구성해냄으로써 양식적 현상의 가장 궁극적인 원인이자, 예술작품의 본질적 의미가 된다. 도상해석학은 바로 그 본질적 의미를 해석해내기 위해 예술작품을 둘러싼 다양한 맥락들을 종합적으로 연구하는 방식을 모색한 방법론이다.

하지만 안타깝게도 파노프스키의 도상해석학은 형식 이면의 의미를 모색하는 과정에서, 형식이 아닌 내용, 그 중에서도 특히 재현된 내용에만 몰두하는 결과를 초래하고 말았다. 그 결과 그것은 형식만이 화면에 남겨진 채 일견 아무것도 재현하지 않는 현대의 추상미술에는 적용될 수 없는 방법론이 되고 말았다. 이렇듯 형식이라는 양식적 현상이 예술작품을 논할 수 있는 유일한 단서로 남겨짐에 따라, 선대의 양식론은 다시금 현대 미술이론가들의 이목을 끌게 되었다. 그런데 역설적이게도 이때 양식론은 그린버그가 정립한 형식주의 미술론뿐만 아니라 샤피로가 정립한 반-형식주의 미술론에서도 적극적으로 활용되었다. 그린버그가 양식론을 비-맥락주의적인 이론으로 다룸으로써 자신의 형식주의적 입장을 강화하고자 했던 반면, 샤피로는 양식론에 포함된 맥락주의적 측면을 강화함으로써 이를 형식주의에 대항하는 자신의 미술사 방법론을 지탱하는 논리로 변용하였던 것이다.⁵⁾ 샤피로의 이런 시도를 계기로 양식론이라는 방법론

5) 샤피로는 마르크스주의, 기호학, 그리고 양식론이라는 세 가지 이론적 영역에 대한 관심을 고르게 발전시킴으로써 자신의 독자적인 방법론을 구축했다. 1978년, 학술지 *Social Research*가 기획한 샤피로 특집에는, 샤피로의 미술사론에 포함된 이 세 가지 이론적 성향들의 상관관계를 염두에 둔 연구논문 9편이 게재되었다(*Social Research*, no.45, vol.1, 1978). 이 중에서 몇몇 논문은 샤피로의 양식론이 그의 마르크스주의 미술사 방법론과 기호학적 방법론과 깊숙이 관련되어 있다는 관점을 포함하고 있었다. David Wright의 “Style in the Visual Arts as Material for Social Research”는 샤피로의 방법론을 계기로 ‘양식이 어떻게 사회적 삶의 연관해서 이해될 수 있는지’에 대해 탐구하게 되었다고 했다. 한편, James Ackerman의 “On rereading Style”는 샤피로가 양식을 귀납적이고 구조적인 구분방식으로 이해한다고 논하였을 뿐만 아니라, 샤피로가 언어와 양식 간의 관계를 분석한 지점에 주목하여 양식-매체와 예술작품에 대한 샤피로의 시각이 소쉬르의 랑그와 파롤 개념과 관련된다고 분하였다. Moshe Barasch의 “Mode and Expression in Meyer Schapiro's Writings on Art”는 양식의 표현적 속성에 대한 샤피로의 논의들에 초점을 맞추고, 샤피로가 형식적 표현과 표현된 내용 모두를 ‘표현’이라는 범주로

은 파노프스키 이래로 미술사 연구에 요청된 맥락주의적 논의에 부합하는 가장 현대적인 방법론으로 거듭나게 되었고, 추상미술에 대한 그의 양식론적 분석은 추상미술에 대한 비-형식주의적 논의의 가능성을 보여주게 되었다.

그렇다면 무엇이 오늘날 양식론의 지평을 이토록 확장해준 것일까? 본 논문은 결코 그것이 샤피로 단독의 공헌이라고 보지 않는다. 이미 20세기 양식론을 정초했던 빌플린의 논의 속에서부터 그 가능성이 잠재되어 있었으며, 파노프스키의 비판적 시선을 통해 그 잠재된 가능성이 깨어나게 되었고, 샤피로의 독창적인 시도를 계기로 그 가능성이 실현되었다. 이를 주장하기 위해, 본고는 20세기를 관통하는 양식론의 전개 과정을 세계의 장으로 구분하여 순차적으로 풀어내는 방식으로 본문을 구성하였다.

우선, I 장에서는 ‘시각형식의 자율적 발전’을 강조했던 빌플린의 미술사론에 인간의 심리적이고 경험적인 차원에 대한 그의 지속적인 관심이 포함되어 있음을 드러내고자 한다. 이를 위해 1절에서는 빌플린이 자신의 미술사 연구에 양식이라는 개념을 도입한 배경을 정리하고, 그의 양식론이 애초부터 예술을 둘러싼 맥락에 대한 관심에서 비롯되었음을 확인할 것이다. 이와 더불어 2절에서는 양식에 대한 그의 주요 이론인 양식의 이중근원론에서 양식의 가장 핵심적인 근원으로 설정된 표상형식이라는 것이 결코 여타의 인간사적 맥락에서 고립된 형식을 의미하지는 않음을 밝힐 것이다. 이와 같은 논의를 바탕으로, 3절에서는 그의 미술사의 기초 개념으로서의 5가지 개념쌍이 단순히 형식발전의 내재적 법칙성으로만 설명되는 것이 아니라 인간의 다양한 시각적 태도로써 설명되고 있음을 살

이해하였음을 강조하였다. 그 후, 1994년, 양식에 관한 샤피로의 주요 논문 “Style”이 에세이집, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society*를 통해 재출간되자, 샤피로의 양식론은 다시금 주목받게 되었다. Paul Mattick은 샤피로가 양식론에서 형식들의 의미를 강조한 것이 중요하다고 역설하였고, Allan Wallach는 샤피로가 그의 논문에서 양식의 확장된 의미를 논하였음을 강조하였다. 지금까지 이루어진 이 모든 논의에서 샤피로의 양식론은 그의 예술사회학적 입장이나 기호학적 입장을 이해하기 위한 핵심이론으로서 그 중요성이 거론되기는 하였으나, 정작 그의 양식론 자체를 양식론의 역사 속에서 규명하려는 시도는 없었다. 본 논문은 그러한 시도를 감행한 첫 연구논문이라는 점에서 의의가 있다고 사료된다.

펴보고자 한다. 이렇듯 뵐플린의 미술사론의 요체를 이루고 있는 양식론이 '시각'이라는 인간의 경험적 층위를 탐구하려했던 것임을 부각시킴으로써 양식론의 비-형식주의적 측면을 도출하는 것이 이 첫 번째 장의 목적이다.

그럼에도 불구하고 파노프스키는 뵐플린이 양식론을 형식이라는 현상에만 집중한 형식주의라고 비판하고, 양식론에서 축소되어있던 인본주의적 측면을 강화할 것을 요청하였다. II장은 바로 그의 이러한 요청을 검토함으로써 이후에 양식론이 현대적으로 변용될 수 있었던 계기를 짚어 보기 위해 마련되었다. 1절에서는 그가 단순히 양식론에 대한 비판에 그친 것이 아니라 그러한 비판을 계기로 정신의 차원에 놓인 본질적 의미를 해석하는 것을 미술사의 과제로 설정하였음을 확인한다. 이에 따라 2절에서는 그러한 과제를 위한 방법론으로 제안된 도상해석학의 이론적 특징을 살펴봄으로써, 본질적 의미에 대한 그의 논의가 예술작품을 둘러싼 외적 맥락에 대한 미술사 영역의 관심을 확장해주는 계기가 되었음을 드러낼 것이다. 그럼에도 불구하고 파노프스키의 방법론은 왜 20세기 추상미술에 대한 논의에는 적용될 수 없었던 것일까? 3절은 이에 답하기 위해 그의 도상해석학의 실천 모델과 그 한계를 검토한다. 그리하여 그 방법론의 실제 연구 대상이 재현내용에만 국한됨에 따라 양식에 대한 관심을 지나치게 축소된 탓에 추상미술에 대한 논의에 적절하게 적용될 수 없었음을 강조할 것이다.

이어서 III장에서는 도상해석학의 그러한 한계를 보완하면서도 그것이 제안했던 미술사적 과제에 여전히 충실한 방법론으로서 다시금 양식론에 대한 관심이 확산되고 있음을 마이어 샤피로의 양식론을 통해 살펴볼 것이다. 샤피로의 양식론은 그의 미술사론과 밀접한 관련을 맺고 있는 바, 1절에서는 우선 그의 전반적인 미술사론을 정리하고자 한다. 그의 미술사론은 예술과 사회의 관계, 그리고 형식과 의미의 관계를 궁구하는 데에 초점이 맞춰져 있다. 그리고 그는 바로 그 두 가지 관계가 교차하는 지점에 주목하여 양식에 대한 논의를 개진한다. 그리하여 2절은 바로 그

교차점에서 양식이 어떻게 발생하는지에 대한 샤피로의 논의를 통해, 양식에 대한 논의의 한가운데에 필시 인간에 대한 논의가 놓일 수밖에 없음을 확인하는 것을 목표로 한다. 이렇듯 양식론은 궁극적으로 인간에 대한 관심으로 준무장함으로써 20세기의 가장 혁신적인 양식으로 일컬어지는 추상미술에 대한 논의에 유효한 이론으로 거듭나게 되었다. 본 장의 마지막 절에서는 그 대표적인 연구사례로서 몬드리안의 추상미술에 대한 샤피로의 분석을 살펴봄으로써 20세기 양식론의 유효성을 확증할 것이다.

I. 양식론의 확립: 뵐플린의 미술사론을 중심으로

20세기 미술사에 있어서 양식론이란 무엇인가? 19세기에서 20세기로의 전환기에 독일에서는 미술사라는 하나의 독립된 학문 분과를 정립하기 위한 일련의 시도들이 확산되고 있었다. 그 중에서도 뵐플린이 발표한 『미술사의 기초개념』은 미술사 영역에서 가장 영향력 있는 저서로서 후대의 미술사학자들에게 적지 않은 영향을 미쳤다. 그것은 미술사를 어떤 정서에 대한 직접적인 표출의 역사로 간파하려는 종래의 경향들을 지양하고, 시각형식이라는 미술 고유의 영역에 대한 주목을 요청한다. 뵐플린에 있어서 미술의 본질은 시각이라는 특유의 감각이었기에, 그 시각에 대한 연구만이 미술사라는 학문의 정체성을 확증해줄 수 있음을 그는 확신했다. 20세기 양식론적 미술사 연구는 바로 뵐플린의 이러한 확신을 계기로 시작되었다.

하지만 일반적으로 뵐플린의 양식론은 일종의 형식주의 이론으로 간주되는 경향이 있다. 앞서 서론에서도 간략히 언급했듯이, 형식주의는 예술작품의 의미가 오로지 형식에 의해 결정된다고 보는 이론적 경향으로서 20세기의 추상회화를 지탱하는 중심축을 형성해왔지만, 그 이론은 예술작품을 둘러싼 외적 맥락을 전혀 고려하지 않은 채 거대한 단일 내러티브를 생산하는 것을 지향했다. 하지만 뵐플린의 이론은 명백히 그러한 형식주의 이론과는 차이가 있다. 본 장에서 뵐플린의 미술사론 전체를 조망하는 것은 바로 그러한 차이를 드러내기 위한 작업이다.

뵐플린의 미술사론의 중심을 차지하고 있는 개념은 ‘양식’이다. 그리고 양식에 대한 그의 논의의 특징은, 표상형식이 양식의 가장 근원적인 근원이라는 논의를 통해 그 표상형식에 대한 탐구의 중요성을 강조한다는 점이다. 여기서 그는 표상형식이 자체의 고유한 역사를 지닌다고 논함으로써 미술의 변천사에 나름대로의 전제와 법칙을 세울 수 있다고 주장한다. 뵐플린의 이러한 주장은 그의 미술사론의 전체적인 맥락을 검토하지

않을 경우에 자칫 단순한 형식주의로 규정될 위험을 안고 있다. 그러나 명백히 그는 양식의 역사를 서술한다는 것이 단순히 현상들 이면의 초월적인 질서를 드러내는 것이 아니라고 여겼으며, 오히려 특수하고 개별적인 현상들에 대한 경험적 탐구를 중요시하였다. 그리고 표상형식에 대한 그의 강조는 결코 작품의 외적 맥락을 배제하고자 한 의도는 아니었다. 본 장에서 벨플린의 미술사론 전체를 조망하고자 하는 것은, 이러한 정황들을 종합적으로 고려할 때 비로소 그의 양식론의 비-형식주의적 측면까지 입체적으로 이해할 수 있다는 생각에서이다. 이에 따라 본 장은 다음과 같이 구성된다.

1절에서는 그의 미술사론에 양식 개념이 도입된 배경을 통해, 그의 양식론이 예술작품이라는 특수하고 개별적인 현상들에 대한 경험적 미술사 연구를 위해 마련된 것임을 밝힐 것이다. 2절에서는 이를 바탕으로 그의 양식론의 요체인 이중근원론을 소개함으로써, 그가 결코 표상형식을 양식의 유일한 근원으로 삼은 것이 아님을 강조할 것이다. 이에 덧붙여 3절은 그가 양식론적 미술사 연구의 기초개념으로 삼은 5가지 개념쌍들에 대한 논의를 살펴봄으로써 필자의 논의를 강화하기 위해 마련되었다. 이와 같은 일련의 작업은 일차적으로는 양식론을 형식주의로 비판하는 논의들에 휘둘리지 않기 위함이며, 그럼으로써 궁극적으로는 양식론이 현대미술, 그 중에서도 특히 추상미술에 대한 논의에 적용될 수 있는 가능성을 검토하기 위함이기도 하다.

1. 미술사와 양식

(1) 양식의 역사성

원래 양식(style)의 어원인 라틴어 'stilus'는 필기용 연필을 가리켰다. 그 후 의미가 변화하여 수사학과 문체론에 있어서 문장을 쓰는 방법

또는 문체를 뜻하다가 점차로 그 의미가 확대되어 예술적 표현방식에 대해서도 사용되기 시작했다. 실제로 미술에 있어서 특징적 관점에서 전체를 관찰하고 그 특징이 나타나는 전체형식을 양식이라고 부르게 된 것은 요하임 빈켈만(J. Winckelmann, 1717~1768)에 의해서였다.⁶⁾ 빈켈만이 말하는 양식 개념은 종래의 미술사학자들이 생각하는 양식과는 거리가 있는 것이었다. 빈켈만이 활동하던 시대까지 많은 미술사학자들은 한 미술가의 작품에서 식별 가능한 특징적 양상을 양식이라고 보았다.⁷⁾ 개인 양식에 국한된 그러한 관점에서는 미술가 중심의 연대기적 나열에 불과한 미술사 서술이 양산되었다. 빈켈만은 그러한 풍토를 비판하고, 양식 개념을 미술사 서술을 위한 핵심 개념으로 재정립하였다. 그는 미술가 개인의 양식에 국한되어 있던 양식 개념을 민족, 시대의 양식까지 확장시킴으로써 미술의 본질을 서술할 수 있다고 믿었고, 그것이 바로 미술사의 주요 과제라고 보았다. 말하자면 양식사로서의 미술사에 대한 빈켈만의 제안은 '미술가의 역사'가 아닌 '미술의 역사'를 정립하기 위한 최초의 방법론이었던 것이다.

그런데 양식의 역사에 대한 빈켈만의 입장은 다소 역설적인 측면이 있다. 『고대 미술사』에서 그는 그리스 미술을 '위대한 예술'로 칭송하였는데, 그에 관해 이 저서의 1부에서는 공시적 관점에 입각해서 서술한 것과 달리, 2부에서는 통시적 관점에 입각해서 서술하고 있기 때문이다.⁸⁾ 1부에서 그는 그리스 미술의 탁월성이 당시의 풍토적, 정치적, 사회

6) 임영방, 「예술의 제문제」, 『예술논문집』(1987), pp.69-70

7) 이는 1550년 『미술가 열전』을 출판했던 조르조 바사리(Giorgio Vasari)의 서술 방식을 계승한 것이었다. 바사리에 있어서 미술사 전체는 고대에 율튼 예술이 중세 시대에 몰락하다가 르네상스 시대에 소생하는 이런 과정의 순환이다. 그리고 이 순환 과정 속에서 예술가들이 어디에 위치하는지에 따라 업적을 논하는 것이 주된 내용이었다.

8) 이러한 문제가 처음으로 제기된 것은 독일의 철학가이자 이론가인 헤르더(Johann Gottfried von Herder, 1744-1803)가 빈켈만에 대해서 쓴 글(1777)에서였다. 헤르더는 미술작품들이 독특한 문화적 가치들을 지닌 특정 사회의 산물이라는 빈켈만의 견해에 적극 동의하며 예술을 '공시적'으로 이해하고자 했다. 그럼으로써 상이한 문화적 배경을 지닌 예술작품들 간의 차이점과 유사점을 발견할 수 있게 되고, 그것을 시간의 흐름에 따른 하나의 흐름으로 서술할 수 있다고 보았다. 즉, 그는 빈켈만의 공시적 관점과 통시적 관점의 모순성을 해결함으로써 미술사를 현대적으로 이해하기 위한 기반을 마련하였던 것이다. 마이클 헤트·샬롯 크렁크, 전영백 외 옮김, 『미술사 방법론』(세미콜론, 2006/2012), p.49

적 환경 속에서 기인한다고 분석한다. 그 중에서도 그가 '가장 위대한 선(善)'인 '자유'를 극대화하는 정치적 환경을 가장 중요한 요인으로 꼽는다. 그리하여 여기서 그는 미술을 특수한 사회의 산물로 간주함으로써 각 민족, 시대, 작가에 대한 실증적 언급을 시도하였던 것이다. 반면, 2부에서 그는 그리스 미술이 모든 문화와 예술의 규범이라고 단언함으로써 미술의 자율적 발전을 상술한다. 구체적으로 그는 이집트에서 로마에 이르는 여러 시대에 걸친 고대미술의 역사를 4가지 양식 단계로 나누어 그 연속된 흐름을 고찰하였다. 그것은 마치 씨앗이 움터 꽃이 피고 지는 유기적인 과정처럼 그리스 미술이라는 위대한 양식의 생성, 성장, 변화, 몰락을 기술한 것이었다. 그러한 흐름 속에서 그리스 미술은 미적 이상을 성취한 가장 완벽한 양식으로서 모든 문화와 예술의 모범으로 파악된다. 이렇듯 빈켈만의 양식사로서의 미술사론에는 역사에 대한 통시적 관점과 공시적 관점이 혼재되어 있는 양상을 확인할 수 있다.⁹⁾

역사에 대한 빈켈만의 양면적 이해는 실제로 이후의 역사학에 있어서 게오르그 빌헬름 헤겔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770~1831)의 역사철학과 레오포드 폰 랑케(Leopold von Ranke, 1795~1886)의 역사주의라는 두 가지 상반된 입장으로 분리되었다. 전자는 미술의 역사에 대해 통시적으로 접근할 수 있는 기틀을 마련해주었고, 후자는 미술의 역사에 대해 공시적으로 접근할 수 있는 계기가 되었다.

헤겔에 따르면 역사를 구성하며 발전시키는 것은 정신의 본질인 자유가 전개되는 과정이다. 그의 이러한 역사철학은 정신의 완전한 실현이라는 하나의 목적을 향해 나아간다는 목적론을 특징으로 한다. 그리고 그러한 목적을 향해 나아가는 과정이 정반합의 단계를 거치는 변증법적 진보사관 또한 포함한다. 헤겔의 주장인즉슨 역사의 모든 단계는 그 이전의 단계를 극복함으로써 점차 정신의 본질인 자유의 완성, 즉 절대정신을 이루어 나가는 일련의 진보과정이라는 것이다. 그리고 역사를 하나의 전체로 파악하는 이러한 관점은 그의 미술사관에도 그대로 적용되었다. 헤

9) 조주연, 「미학과 역사가 미술사를 만났을 때」, 『미학』 vol.52, (한국미학회, 2007), p.394

겔에게 있어서 예술은 인간의 정신이 물질영역을 이해하고 정복하면서 점차 절대정신을 깨닫고자 애쓴 흔적이었다.¹⁰⁾ 그는 그러한 예술의 역사를 3단계, 즉 고대 이집트가 보여주는 상징적 단계, 기원전 4세기 그리스 조각으로 구현된 고전적 단계, 그리고 낭만 혹은 후기-고전적 단계로 나누었다. 이러한 단계들을 통해 예술사는 절대정신에 대한 의식이 점차 고양되어 가는 과정을 보여준다는 것이 그의 설명이다.¹¹⁾ 이로써 헤겔의 역사철학은 미술 양식의 역사를 통시적 관점에서 하나의 보편적인 흐름으로 정리할 수 있는 철학적 근거를 마련해 주었던 것이다.

한편, 19세기 독일에서는 헤겔의 역사철학과 상반되는 랑케의 역사주의가 또 하나의 확고한 역사관으로 자리 잡고 있었다. 랑케는 역사주의를 정점에 이르게 했던 역사학자이며, 역사학에 있어서 사변적 역사철학을 추방하고자 했다. 그는 역사가의 임무가 일반적인 법칙이나 원리를 진술하는 것이 아니라 특수한 형식의 무한한 다양성을 파악하는 것이라고 보았다. 그에게 있어서 역사는 결코 지속적으로 진보하지 않으며, 하나의 상위 개념으로 일반화될 수 없는 거대한 정신적 경향들이 끊임없이 생성되며 서로 충돌을 일으키는 과정이었다. 이는 '모든 현상의 배후에 하나의 초월적 질서가 존재하며 역사학은 그 질서를 드러내는 것'이라는 헤겔식의 역사철학을 거부하는 것이었다.¹²⁾ 그 대신 랑케는 개별성과 개체성에 중점을 둔 실증적 역사연구를 추구했다. 그리하여 '실제 있었던 사실 그대로'를 기술하는 것을 중요한 방법론적 원칙으로 삼았다.¹³⁾

그런데 본디 랑케의 이러한 방법론은 개별적이고 개체적인 것들을 추구한 연후에서야 일반성에 대해 기술할 수 있다는 믿음을 기초로 한 것이었다.¹⁴⁾ 그는 과학적, 사실적 역사관을 바탕으로 시대의 '주도이념'을

10) 마이클 헤트 외, 『미술사 방법론』, p.52

11) 상징적 예술의 단계에서는 정신이 물질적 세계를 충분히 지배하지 못했기 때문에 절대이념에 대한 인식이 모호했다. 고전적 예술의 단계에 정신은 인간 신체라는 물질적 형식으로 그 스스로를 완벽하게 표현할 수 있었다. 그리고 낭만적 단계에 이르러서야 회화는 물질세계를 넘어 완전한 정신성으로 향하는 절정기에 이르렀지만 이후 세속적 주제에 관심을 두면서부터 퇴보하게 된다는 것이 헤겔의 설명이다. 마이클 헤트 외, 『미술사 방법론』, pp.54-63

12) 이민호, 『역사주의: 랑케에서 마이네케』 (민음사, 1988), p.18

13) 마이네케, 차하순 역, 『랑케와 부르크하르트』 (규장문화사, 1948/1979), p.26

모색함으로써 객관적 역사를 실천할 수 있다고 여겼다. 이때 주도이념은 보편성을 띠는 것이긴 하지만, 그것은 논리에 입각한 헤겔의 절대정신과는 달리, 경험주의적 방법으로 입증되는 ‘사실’에 입각한 것이었다. 말하자면 랑케의 역사주의는 특수한 것에 대한 객관적인 접근을 강조하였을 뿐만 아니라, 그 특수한 것 속에 나타나는 보편적인 것에 대한 관심도 놓치지 않음으로써 객관적 역사를 추구하였던 것이다.¹⁵⁾ 랑케 이후 다수의 역사주의자들에게서도 찾아볼 수 있는 이 경향이 바로 역사주의 전통의 가장 핵심적인 특징이라고 할 수 있다.

이와 같은 역사주의의 맥락에서의 미술사 서술을 요청했던 이가 바로 뵐플린의 스승인 야콥 부르크하르트(Jacob Christoph Burckhardt, 1818~1897)였다. 하지만 그것은 사실상 랑케의 역사주의와는 구별되는 부르크하르트 특유의 역사주의에서 비롯된 것이었다. 우선, 관심 대상에 있어서 두 사람은 큰 차이를 보였다. 랑케가 국가의 정치문제에 관심을 가졌던 반면, 부르크하르트는 예술을 포함한 문화에 관심을 가졌다.¹⁶⁾ 랑케는 신(神)의 의사가 전체 역사를 지배한다고 본다. 그에게 있어서 국가는 ‘신의 의사에 따라 배태된 자체의 생의 원리를 갖는 실체로서 역사를 형성하는 원동력이며, 문화는 그러한 역사적 흐름에 부차적으로 기여할 뿐이다. 이와 달리, 부르크하르트는 국가권력이 그 자체로 ‘악’이라고 보며, 역사를 형성하는 근원을 문화에서 모색하고자 했다. 그에게 있어서 문화라는 것은 “자발적으로 행해지는 것이며, 아무런 보편적인 효력 내지 강제에 의한 통용을 요구하지 않는 정신 발전의 총체이다.”¹⁷⁾ 국가는 해당 민족 혹은 시대 등에 고정적인 것으로서 보편적인 효력을 요구하는 것이지만, 문화는 그것과 본질적으로 다르다고 본 것이다.

그리고 이러한 관심대상의 차이는 랑케와 부르크하르트의 역사 서술 방법론의 차이로 이어졌다. 두 학자 모두 개별적인 것을 통해 일반

14) 이민호, 『역사주의: 랑케에서 마이네케』, p.62

15) 마이네케, 『랑케와 부르크하르트』, p.28

16) 마이네케, 『랑케와 부르크하르트』, p.25

17) Ranke, *Weltgeschichtliche Betrachtungem*, S. 57; 마이네케, 『랑케와 부르크하르트』, p.31에서 재인용.

적인 것을 추구함으로써 객관적 역사를 수립하고자 했던 역사주의자들이었지만, 그 방법론에 있어서는 상이한 노선을 걷고 있었던 것이다. 비판적이고 엄격한 사료분석을 통해 정확한 사실을 고증할 것을 요청했던 랑케와 달리, 부르크하르트에게 있어서 사실 그 자체는 중요하지 않았다. 오히려 그는 사실을 직관적으로 이해하는 방식을 중요하게 여겼는데, 그것은 역사 내의 ‘반복적인 것, 불변하는 것, 유형적인 것’을 찾기 위해서였다.¹⁸⁾ 그러한 방법론은 문화, 특히 예술을 직관함으로써 역사를 보고자하는 그의 실천으로 구현되었다. 가령, 문화사의 고전으로 꼽히는 그의 저서 『이탈리 르네상스 문화』에서 르네상스는 중세에 이어지는 연대기적 차원에서가 아니라, 자연과 인간, 그리고 예술에 대해 직관함으로써 체득되는 생생한 개념으로 다루어졌다.¹⁹⁾ 그의 이러한 실천 속에는 예술에 대한 주관적이고 자의적인 경험을 통해서도 역사적 판단은 성립될 수 있다는 신념이 내재되어 있다. 그에 따르면, “문화사라는 것은 어떠한 서술을 하기 위해 어떤 거대한 정신적 연속체를, 겉으로 보기에는 개별적이고도 자의적인 범주로 분해해야 한다.”²⁰⁾ 그리하여 어떤 절대적인 역사의 흐름에 미술의 흐름을 꺾어 맞추는 방식을 탈피하는 것이 미술사의 과제로 남게 되었다.

부르크하르트의 이러한 미술사관을 일찌감치 간파했던 이는 다름 아닌 벨플린이었다. 그것은 벨플린이 활동했던 19세기말, 20세기 초의 유럽 미술사학계의 분위기와도 관계가 깊다. 당시에는 미술사를 역사학의 부산물 혹은 도구가 아닌 미술에 대한 독립된 학문분과로 정립하려는 분위기가 형성되었기 때문이다. 벨플린의 『미술사의 기초개념』의 가장 마지막 페이지는 부르크하르트의 강의록에서 인용한 “미술은 나름대로의 고

18) 다양한 문화현상들의 배후에 있는 그 특별한 정신을 모색하는 그러한 경향은 종종 헤겔의 절대정신과의 크게 다른 바 없다는 지적을 받기도 한다. “영원히 자신 속에 존재하면서 그 자신으로 되돌아가고 있으며, 그 되돌아간 동일성”이 바로 헤겔이 말하는 절대정신의 발전이다. 부르크하르트에게 있어서 소위 ‘세계사의 연속성’은 헤겔에 있어서의 ‘자유의 의식 내에서의 발전과 결국 동일한 것이다. 임범재, 「부르크하르트의 미술사관」, 『미술사학보』 vol.2 (미술사학연구, 1989), p.14 참조.

19) 임범재, 「부르크하르트의 미술사관」, p.7

20) 부르크하르트, 정운용 역, 『이탈리아 르네상스 문화』 (을유문화사, 1860/1983), p.31

유한 생리와 역사를 지닌다.”는 구절로 마무리 되어있다.²¹⁾ 뵐플린은 이렇듯 ‘미술 자체의 역사’로서 미술사를 정립하고자 했던 부르크하르트의 뜻을 계승하고 있었던 것이다. 그리고 부르크하르트가 남긴 그러한 과제로서의 미술사는 곧 양식사로서의 미술사에 대한 요청임을 뵐플린은 일찌감치 감지하고 있었다.

부르크하르트는 예술의 본질을 파헤치고자 했다. 그는 예술가사로부터 미술사어로, 서로 관련 없는 전기적인 미학에서 나와 양식과 형식의 순수한 역사에로 나아가기를 원했다.²²⁾

그리하여 미술 자체의 역사로서의 미술사를 완성하기 위한 뵐플린의 연구는 양식 개념을 중심으로 하게 되었다. 특히 그는 빈켈만을 양식사로서의 미술사를 제창한 최초의 미술사학자로 칭송하며 그에 대한 지속적인 관심을 드러냈다. 실제로 뵐플린은 1889년 <미술사 연구>라는 첫 강의를 위한 노트에서 빈켈만이 자신의 양식론적 연구 모델임을 밝힌 바 있다.²³⁾

인명 없는, 인간을 다루지 않는 미술사 책.²⁴⁾ 단순한 우연적 분석이 아닌 개념의 체계. 순수히 형식적인, 그러면서도 근본적으로 형식적인. 나는 빈켈만을 생각해낸다. 즉 엄격한 양식, 절정기의 양식 등등²⁵⁾

사실 빈켈만 이후 뵐플린의 시대까지도 미술사는 미술가 개인들에 대한

21) 뵐플린, 『기초개념』, p.340

22) H. Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte* (Basel, 1940), S.143

23) 뿐만 아니라, 뵐플린의 사적인 일기, 편지, 메모 등에서도 양식론의 창시자인 빈켈만을 최초의 미술사학자로 칭송하는 수많은 문장들을 확인할 수 있다. 그의 제자인 간트너가 모은 *Autobiographie Tagebucher und Briefe*에 정리되어 있다. 권영필, 「하인리히 뵐플린의 미술사관」, 『미술사학』 vol.1 (미술사학연구회, 1989), pp.190-193 참조.

24) 여기서 뵐플린이 말하는 인간은 본 논문이 강조하고자 하는 ‘인간 경험에 대한 양식론의 관심’이라는 것에서의 인간과는 전혀 다른 맥락에서 사용된 것이다. 구체적으로 말하자면, 뵐플린이 여기서 배제하고자 했던 ‘인간을 다루지 않는 미술사’라는 것은 ‘인명만이 나열된 선대의 미술사 서술’이라는 부정적 선계를 가리킨다. 그러므로 이 문장을 통해 뵐플린이 인간에 대한 관심 자체를 배제하고 있다고 오해해서는 안된다.

25) J. Gantner, *Autobiographie Tagebucher und Briefe* (Basel/Stuttgart, 1982), S.237; 권영필, 「하인리히 뵐플린의 미술사관」, p.192 재인용.

연대기적 서술에 치우치는 관습이 잔재해 있었을 뿐만 아니라, 예술작품들의 보편적인 특징들을 탐구하기보다는 예술작품 외적인 주변적 사실들에 대한 기록에 매몰되는 경향이 지배적이었다. 이러한 분위기에 맞서 뵐플린은 예술을 유기적 전체로 해석하는 빈켈만의 양식사론을 본보기로 삼음으로써 부르크하르트 혹은 그가 속했던 시대가 요청했던 미술사, 즉 미술 자체의 역사를 수립하는 것을 자신의 과제로 삼았던 것이다.

(2) 미술의 양식성

뵐플린에게 있어서 미술사학은 미술 작품에서 어떤 시대나 문화의 양식적 특성을 발견하는 것에서 시작되어야 한다. 이때 양식이라는 용어는 한 미술가의 작품에서 식별 가능한 특징적 양상뿐만 아니라 시대, 민족에 따라 달라지는 다양한 시각적 특징들을 포괄적으로 지칭하는 데에 사용된다. 그렇다면 한 시대 혹은 민족의 건축, 회화, 조각, 장식품들을 다른 시대나 민족의 양식과 구분할 수 있게 해주는 것은 무엇인가? 예를 들어 고딕 성당과 중세 회화를 동일한 시대에 속하는 양식이라고 말할 수 있는 근거는 무엇인가? 그리고 그것이 르네상스 시대의 건축이나 회화 양식과는 다른 시대의 양식에 속함을 우리는 어떻게 알 수 있는가? 즉, 우리는 어떻게 양식적 구분을 하게 되는가?

뵐플린은 우리가 다양한 예술작품들에서 일정하게 나타나는 형식을 통해 양식적 구분을 할 수 있다고 본다. 『기초개념』이 출간되기 전이었던 1911년 프러시아 학술원에서 행했던 강연에서 뵐플린은 “어떤 한 예술가가 무엇을(was) 말하느냐는 것보다 어떻게(wie) 말하느냐가 더 중요하다.”고 천명한 바 있다.²⁶⁾ 물론 르네상스 양식과 바로크 양식에서 각 시대 특유의 기질이나 세계관이 표현되는 것은 당연하다. 하지만 뵐플린은 양식을 탐구하는 미술사학자는 무슨 내용이 표현되는지를 파악하기보

26) 파노프스키는 이 강연을 통해 뵐플린의 양식론을 파악하고 이에 대한 비판을 개진하였다. 이에 대해서는 본고의 II장 1절 (1)에서 집중적으로 다룰 것이다.

다 '그러한 내용이 어떻게 표현되는지'를 살펴보아야 한다고 주장한다. 바꿔 말하면, 미술의 양식에 대한 연구는 곧 미술의 형식에 관한 연구여야 한다는 것이다. 이렇듯 형식 개념이 그의 양식론의 중심부에 자리하게 된 것은 헤겔식의 관념론이 저물어가던 19세기에 확장되고 있었던 심리학 및 예술학의 조류와 관계가 깊다.

벨플린의 형식 연구에 있어서 심리학적 경향은 그의 첫 번째 연구물인 박사학위 논문 『건축 심리학 서설 *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*』 (1886)에서 가장 두드러졌다. “건축 형식이 어떤 인상이나 정서에 대한 표현이 될 수 있는 이유는 무엇인가?”라는 질문으로 시작되는 이 논문에서 벨플린은 그 자체로서는 아무런 표현 내용이 없는 건축물이 아름답고 조화롭게 느껴질 수 있는 근거를 탐구한다.²⁷⁾ 여기서 그는 예술적 형식은 단순히 생리적인 시각 행위만으로는 경험될 수 없다는 점을 주지한다. 경험 대상들의 시각적 속성들은 대상을 인지하는 중요한 요인이기는 하지만 그것만으로 그 대상들의 표현적 측면까지 판단할 수는 없다는 것이다.²⁸⁾ 가령 음악에서 우리의 귀는 소리를 수용하는 기관이긴 하지만, 청취 과정을 분석하는 것만으로는 소리들의 감정적 내용을 파악할 수 없다. 타인의 음악적 표현을 이해하기 위해서는 자신이 소리를 생성하고 사용하는 방식과 의미, 즉 표현적 측면을 관찰하는 과정이 필요하다. 음악 이외에도 모든 물리적 형식들에 대해 우리는 우리의 신체가 경험적으로 공유하는 바를 통해서 그 표현적 측면을 파악하게 된다.²⁹⁾

물리적 형식들이 그 특성을 가질 수 있는 건 우리 자신이 하나의 신체를 갖기 때문이다. 만약 우리가 순수하게 시각적인 존재에 불과하다면, 우리는 물리적 세계에 대한 미적 판단들을 할 수 없을 것이다. 그러나

27) H. Wölfflin, 'Prolegomena to a psychology of architecture'(1886), trans. and ed. by Harry Francis Mallgrave and Eleftherios Ikonomu, *Empathy, form, and space: Problems in German aesthetics 1873-1893* (Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994) p.149

28) H. Wölfflin, 'Prolegomena to a psychology of architecture', p.151

29) H. Wölfflin, 'Prolegomena to a psychology of architecture', p.152

신체를 가진 인간은 중력, 힘 등등의 특성들을 알 수 있으며, 우리는 우리가 다른 형식들의 조건들을 정의할 수 있는 경험들을 모은다. 돌이 땅으로 떨어지는 것이 그토록 자연스럽게 보일 수 있는 것은 왜일까? 우리는 그것을 이성적으로 설명할 수는 없다. 설명은 우리의 개개인의 경험 속에 있을 뿐이다.³⁰⁾

물리적 세계에 속한 비생명적 대상들이 무엇을 표현하는지 이해하기 위해서 인간은 그 대상들에 대해 자신의 신체적 경험들을 투영함으로써 행동하는 것으로 상상한다는 것이다. 비생명적 대상의 일종인 예술형식에 대한 인간의 경험도 이러한 과정을 피해가지 않는다. 그런즉 예술 형식에 대한 시각적 경험은 신체적 감각을 투사하는 심리적 과정을 포함한다고 뵐플린은 논하였던 것이다.

인간의 주관적인 인상이 예술작품의 형식적 특성으로 환원된다는 뵐플린의 이러한 논의는 19세기 말에서 20세기 초에 걸쳐 새롭게 등장했던 이론인 '감정이입설(empathy theory)'에 따른 것이었다. 뵐플린은 그의 스승이었던 요하네스 폴켈트(Johannes Volkelt, 1848~1930)의 연구를 적극 참조하여 감정이입설에 대한 이해를 확장해나갔다.³¹⁾ 폴켈트는 자신의 주저인 『근대 미학에 있어서 상징 개념 *Der Symbolbegriffe in der neusten Ästhetik*』(1876)을 통해 찜머만, 뢰트제, 테오도르 피셔, 로버트 핏셔, 페흐너 등이 논했던 상징화 개념을 연대기적으로 추적함으로써 감정이입설을 정리하였다. 그가 정리한 논자들에 따르면, 인간의 시각적 경험이라는 것은 눈으로 본 대상에 대해 자신의 주관을 상징화(symbolizing)하는 과정이며 그 결과물로서 형식이 형성된다. 감정이입설을 지지하는 이론가들은

30) H. Wölfflin, 'Prolegomena to a psychology of architecture', p.151

31) 기실 감정이입설의 가장 영향력 있는 인물은 테오도르 립스로 알려져 있다. 하지만 뵐플린이 자신의 박사 학위논문을 쓸 당시에는 아직 립스의 감정이입에 관한 주저들이 본격적으로 출판되기 전이었기 때문에, 그 논문에서 감정이입설에 관계되는 부분은 로버트 핏셔의 학위논문과 폴켈트의 초기 논문에 의존한 것으로 알려져 있다. 더욱이 핏셔의 논문을 인용한 부분조차 폴켈트의 논문에서 재인용한 것이라고 추측된다는 점으로 미루어볼 때, 뵐플린의 감정이입적 심리학적 연구 방식은 대체로 폴켈트로부터 가장 직접적으로 영향을 받았음을 알 수 있다. 권영필, 「하인리히 뵐플린의 미술사관」, p.205 참조.

미적 경험의 주체가 개별 대상들에 대해 자신의 신체적 감각을 투영하여 형식 속에서 대상의 내적 본질을 드러내게 된다는 신념을 공유했다. 말하자면 개별적인 예술작품들은 인간의 신체적 감각을 통해 그 근처에 깔려 있는 어떤 보편적인 경향과 연결된다는 것이다. 이러한 감정이입설을 근거로 뵐플린은 개별적인 다양한 예술작품들이 하나의 양식으로 소급되는 원리를 밝히고자 하였다.³²⁾ 그리하여 그는 다양한 예술작품들에서 일정하게 드러나는 형식적 특성을 통해 그 시대나 민족이 보편적으로 갖는 신체적 감각을 확인할 수 있다고 여기게 되었던 것이다.

그의 두 번째 출판물인 『르네상스와 바로크 *Renaissance and Baroque*』(1888)³³⁾에서도 신체적 감각을 양식 발생의 원동력으로 간주하는 그의 관점은 지속되었다. 다만 그는 한층 역사적인 질문을 던지게 된다. 르네상스는 왜 쇠퇴하였으며, 어떻게 바로크가 그 뒤에 이어진 것일까? 즉 양식이 변화하는 원인들을 모색하게 된 것이다. 여기서 그는 한 시대에서 다른 시대로 넘어가면 신체적 감각 자체가 변화한다는 점에 주목하게 되었다. 르네상스 양식에서 바로크 양식으로의 전개는 바로 그러한 사실을 분명하게 드러내주는 대표적인 사례였다. 르네상스 시대의 양식에서는 뚜렷하고 명료한 감각이 지배적이었던 반면, 바로크 시대에 들어서면서는 더 견고하고 육중하며 생동감 있는 감각이 유행했다.³⁴⁾ 르네상스 시대의 정적이었던 감각이 축소되면서 역동적인 감각이 강화된 것이다. 그러한 신체적 감각의 변화는 미술에서의 양식 변화뿐만 아니라 복식의 변화에서도 발견된다.³⁵⁾ 즉 신체적 감각의 변화는 미술 양식뿐만 아니라 삶

32) Helen Bridge, 'Empathy Theory and Heinrich Wölfflin: A reconsideration', *Journal of European Studies* (2010), p.10

33) 뵐플린은 부르크하르트의 『이태리 르네상스 역사』의 발전된 형태로서 『르네상스와 바로크 *Renaissance and Baroque*』를 출간하였다. 이 저서는 ‘이탈리아에서의 바로크 양식의 본질과 성립에 관한 고찰’라는 부제에서도 드러나듯 르네상스가 절정에 달했던 이탈리아 로마에서 바로크가 발생했음을 논한 것이다. 뵐플린이 이러한 논의를 개진한 목적은 르네상스 양식에서 바로크 양식으로의 변화를 발견하고 그 원인에 대해 생각해보는 것이다. 여기에는 예술가의 역사가 아닌 양식의 역사를 서술하고자 하는 그의 의도가 분명히 드러나 있다.

34) H. Wölfflin, trans. by Katharin Simon, *Renaissance and Baroque* (Cornell Univ. Press, 1888/1966), pp.38-47

35) H. Wölfflin, *Renaissance and Baroque*, p.78

의 다양한 영역들에 있어서 변화를 유발하는 보편적인 법칙으로 작용하고 있었던 것이다. 그렇다면 미술작품들에 내재된 보편적인 시각형식을 도출해냄으로써 우리는 인간의 다채로운 삶에 대한 이해에 한 걸음 나아갈 수 있다. 그리하여 예술작품의 시각형식에 대한 연구는 뵐플린의 미술사 연구에 있어서 가장 핵심적인 과제가 되었다.

뵐플린은 예술학 이론들을 근거로 시각형식에 대한 연구 방법론의 기틀을 마련하였다. 예술학은 미의 개념을 포괄적으로 다룸으로써 예술작품을 탐구하는 관념론적 경향을 거부하며, 예술의 고유한 속성을 탐구하고자 수립된 학문이다. 그런 탓에 조형예술의 고유한 속성인 순수한 시각 형식은 예술학자들의 가장 중요한 탐구대상이었다. 이로써 예술학은 미술의 본질을 미술의 바깥에서 찾으려는 종래의 미술사 방법론을 거부하고 미술의 고유한 속성을 그 예술적 시각 형식에서 모색함으로써 비-형이상학적 미술사 서술의 가능성을 제시하였던 것이다. 예술학의 주축이 되었던 인물인 콘라드 피들러(Conrad Fiedler, 1841~1895)와 아돌프 힐데브란트(Adolf von Hilderbrand, 1847~1921))는 예술의 시각형식에 대한 뵐플린의 이해에 가장 결정적인 기여를 했다.³⁶⁾ 뵐플린은 시각 형식에 대한 두 이론가의 예술론을 바탕으로, 미술작품에 내재된 시각형식의 법칙성을 밝히는 작업을 미술사 연구의 최우선 과제로 설정하게 되었다.

미술이 곧 미는 아니라는 피들러의 주장은 예술학의 시발점으로 여겨지곤 한다. 그것은 미술작품에 대한 탐구에 있어서 미의 개념보다는 예술가의 창작활동 자체에 중점을 둘 것을 제안한 것이었다. 특히 예술가의 창작활동에는 많은 신체적 감각들이 요구되지만 그 중에서도 시각은 가장 중요한 감각이다. 이때 피들러가 말하는 예술가의 시각은 현상에 대한 사실을 인식하거나 추론하는 일상적인 감각이 아니라, 현상을 예술적 형식으로 이어주는 특수한 시각적 표상 활동과 관련된 감각이다. 피들러에 있어서 참된 화가는 이성적 지식이나 가치 평가에 방해받지 않고 보는

36) 피들러, 힐데브란트, 뵐플린의 예술론에 대한 비교 고찰은 홍준화, 「조형예술의 시형식에 관한 연구-피들러, 힐데브란트, 뵐플린을 중심으로」(홍익대학교 미학과 박사학위청구논문, 2002) 참조.

방법을 아는 사람이었다. 그에 따르면 예술가는 외부세계를 마주할 때 그것에 대해 지성적으로 파악하기 이전에 눈앞에 떠오르는 직관적인 이미지인 표상을 갖는다. 그는 이러한 직관상을 '순수 가시성'이라고 부르며 미술의 근본적인 존재형식으로 규정한다.

또한, 조각가였던 힐데브란트는 피들러가 제시한 시각적 표상 활동에 촉각적인 의미가 부여될 필요가 있음을 자각했다. 그에 따르면, 예술적 시각 활동은 3차원의 대상을 2차원적으로 인식하는 일반적인 시각 활동과는 다르다. 그것은 표상연상행위를 통해 2차원적 평면에 3차원적 시각적-예술적인 모티브를 형성하는 활동까지도 포함한다. 요컨대 힐데브란트의 주요 개념인 '심층표상형식'은 피들러의 가시성 개념에 가촉성 개념을 더함으로써 표상 개념의 심층적 차원을 탐구한 것이었다. 뵐플린은 『고전미술』(1899)의 서문에서 이러한 힐데브란트의 이론에 대한 찬사를 아낌없이 표한 바 있다.

오늘날 미술에 대한 독자들의 관심은 미술품 자체에 더 많이 기울어지는 듯하다. 미술사 책에서 단순히 예술가의 삶이나 시대 배경만 기대하는 것이 아니라 예술작품의 가치와 본질을 궁극해 한다. 사람들은 새로운 개념들을 열망한다. 묵은 언어들은 더 이상 도움이 되지 않으며, 완전히 주변으로 밀려났던 미학이 다시금 주목받기 시작했다. 아돌프 힐데브란트의 『형식의 문제』³⁷⁾와 같은 책이 메마른 땅에 쏟아지는 단비처럼 등장했다.³⁸⁾

뵐플린은 예술작품 그 자체보다는 한 예술가의 개성과 같은 부수적인 것들을 중요시하는 미술사적 방법론에 대한 힐데브란트의 비판적 시선을 공유한다. 뵐플린이 보기에, 종래의 미술사가 미술현상들을 미술의 외적 요인에만 의거해서 양식적으로 구분하는 데에 그쳤던 반면, 오늘날 미술사는 그러한 양식사적 분류 작업을 위한 확고한 토대를 요청하고 있었다.

37) 힐데브란트의 『조형예술에 있어서 형식의 문제 *Das Problem des Form in der bildende Kunst*』(1893)을 일컬음.

38) 뵐플린, 안인희 역, 제 I 판 서문, 『르네상스의 미술』(휴머니스트, 1898/2002), p.13

미술품 자체의 순수한 시각 형식에 대한 힐데브란트의 연구는 그러한 시대적 요청에 충실한 것으로서 벨플린의 『고전미술』의 본보기가 되었다.

『고전미술』에서 벨플린은 16세기 이탈리아 고전주의 작품들의 예술적인 내용을 드러내기 위해 그 작품들의 형식을 분석하고자 했다고 밝힌다.³⁹⁾ 그는 예술 형식에 표출된 기질이나 정서를 논하는 것만으로는 형식발전에 대해 충분히 설명할 수 없음을 파악했다. 표현 내용과는 무관하게 발전되는 예술적 시각이 존재하며 이는 파편적으로 조각된 것들을 하나로 모아 명료한 질서를 부여하는 경향을 지닌다는 것이다. 벨플린은 묘사의 내용을 완전히 도외시키고 ‘묘사 그 자체’에 대한 면밀한 관찰을 통해 그러한 예술적 시각을 파악할 수 있다고 보았다. 실제로 그는 고전미술의 2부에서 묘사 그 자체를 몇 가지 범주로 나누어 설명하고자 하였고, 이러한 시도가 한층 발전되어 『기초개념』에서 소상히 제시된 5가지 개념쌍이 확립되었던 것이다. 이로써 그는 미술 고유의 속성인 시각형식에 대한 탐구를 통해 미술 자체의 역사를 서술할 수 있는 기반을 마련하고자 하였다. 그것이 바로 미술의 양식사적 분류 작업에 확고한 토대를 마련해줄 수 있는 미술의 본질에 대한 연구라고 벨플린은 믿었던 것이다.

2. 양식의 이중근원

(1) 표출

벨플린은 자신의 대표적인 저서인 『기초개념』의 서문에서 양식이 표출과 표상형식이라는 두 가지 뿌리를 갖는다고 주장한다. 그가 논의하는 첫 번째 뿌리는 ‘표출’이다. 사실 대부분의 미술사가들은 표출이 양식의 유일한 근원이라고 생각하는 경향이 있는데, 이는 미술을 미술 바깥의 무언가에 대한 표출로 여기는 데에서 비롯된다. 이러한 관점에서 일반

39) 벨플린, 『르네상스의 미술』, p.14

적으로 미술은 시대와 민족정서 내지는 개인적 기질에 대한 표출로 간주되며, 개인양식과 민족양식, 그리고 시대양식으로 양식적 구분이 이루어진다.⁴⁰⁾

우선 개인양식은 동일한 대상을 있는 그대로 그려내려고 하더라도 개인의 기질에 따라 다양한 작품 형식들이 있을 수 있다는 논의를 가능케 한다. 화가들이 모두 '자신의 기질대로' 그린다는 것은 오래전부터 주지의 사실로서, 각 거장들과 그들 '필치'간의 모든 차이를 설명하는 근거가 되어왔다.⁴¹⁾ 대표적인 예로 산드로 보티첼리(Sandro Botticelli, 1445~1510)와 로렌초 디 크레디(Lorenzo di Credi, c.1458~1537)의 비너스 그림을 비교해보자.(그림1, 그림2) 두 사람은 같은 시대, 같은 지역의 화가이지만, 전혀 다른 방식으로 여인 누드상을 그려내고 있다. 보티첼리는 대담한 윤곽선과 양감 표현으로 로렌초에 비해 훨씬 활기차고 생동감 있는 비너스를 그려내었지만, 이에 비해 로렌초는 매우 능숙한 양감 표현에도 불구하고 맥이 없어 보인다. 벨플린이 보기에 이러한 차이는 각 화가의 기질적 차이에서 연원하며, 동일한 자연에 구속되는 객관적인 시각이란 없다는 점은 이미 공공연한 사실이었다.

그런데 개인적 기질의 차이가 이러한 개인양식을 만들어내는 것은 화가들이 개인의 기질에 따라 대상의 형태를 상이하게 파악하기 때문이다.⁴²⁾ 예를 들어, 공단을 그리는 솜씨가 탁월했던 제랄드 테르보르흐(Gerard Terborch the Younger, 1617~1681)와 가브리엘 메츠(Gabriel Metsu, 1629~1667)의 작품에서 의상의 주름 표현방식을 비교해보자.(그림3, 그림4) 벨플린은 이들의 표현상의 차이를 단순히 정서적 차이나 솜씨의 차이에서 비롯된 우연의 소산으로 치부해서는 안 된다고 강조한다. 그는 오히려 그것이 주름 현상을 본질적으로 다르게 파악한 데에서 기인한다고 강조한다. 벨플린에 따르면, 테르보르흐와 메츠의 작품을 자세히 살펴보면 의상의 주름에서 드러난 표현적 차이가 작품 전반에서의 다른 표현

40) 벨플린, 『기초개념』, p.27

41) 벨플린, 『기초개념』, p.17

42) 벨플린, 『기초개념』, p.20

들에서도 반복적으로 나타나 각 작가의 전형성을 이루고 있다.⁴³⁾ 그것은 두 화가가 어떤 대상의 운동이나 형체 등을 파악함에 있어서 각자만의 특정 관념에 준하고 있기 때문이다. 즉, 개인양식은 대상에 대한 개개인의 시각의 차이로 인해 생겨난다는 것이다.⁴⁴⁾

하지만 개인양식만으로 모든 형식적 다양함을 설명할 수는 없다. 개인이 속한 유파와 나라, 인종의 양식도 존재하기 때문이다. 뵐플린은 이를 민족양식이라고 한다. 가령, 앞서 살펴본 보티첼리와 로렌초는 서로 판이한 개인양식을 지니지만 이 둘을 베네치아의 화가들과 비교하면 곧바로 피렌체 화가로서 두 화가의 유사성이 두드러진다. 또 다른 예로 뵐플린은 완전히 판이한 개인 양식을 지닌 호베마(Meindert Hobbema, 1638~1709)와 루스데일(Jacob Salomonsz Ruysdael, 1602~1670)의 풍경화를 제시한다. (그림5, 그림6) 이 두 사람의 화면을 루벤스(Peter Paul Rubens, 1577~1640)의 작품과 비교해보면, 네덜란드 화가인 두 사람은 상대적으로 정교하고 정적인 느낌을 주는 데에 비해 플랑드르 화가인 루벤스는 같은 목초지를 그리더라도 화면에 육중하고 격정적인 인상을 불어넣고 있음을 확인할 수 있다.⁴⁵⁾ (도판7)

실제로 『기초개념』의 본문을 이루는 5개의 장은 각각 5가지 독립 개념쌍에 대한 내용으로 구성되었는데, 5가지 개념쌍 모두 '역사적 성향과 민족적 성향'에 대해 적용되어 있을 정도로 민족양식에 대한 뵐플린의 관심은 각별했다. 이때 특히 그가 가장 중점적으로 논한 민족은 이탈리아와 독일이었다. 물론 어떤 양식을 특정의 민족양식으로 간주하기 위해서는 그것이 얼마만한 보편성을 띠는가를 확인해야 하겠지만,⁴⁶⁾ 뵐플린은 이탈리아나 독일 미술에는 몇 세기에 걸쳐 일관되게 드러나는 각각의

43) 뵐플린, 『기초개념』, p.21

44) 뵐플린의 저서 『뒤러의 예술』(1905)에서도 확인할 수 있듯, 그는 명백히 개인양식의 존재를 인정하였지만 그러한 특성의 원인이 작품 바깥의 개인, 즉 뒤러의 삶에서 연원한다고 보지는 않았다. 오히려 그 원인은 개인보다 선행하여 존재함으로써 개인을 움아메고 있는 '시각적 틀'에서 찾아야 한다.

45) 뵐플린, 『기초개념』, pp.23-24

46) 뵐플린, 『기초개념』, p.25

독특한 양식이 분명히 존재한다고 보고 이 두 민족양식을 대표적인 사례로 다루었다.⁴⁷⁾ 여기서도 뵐플린은 민족양식이 단순히 민족정서에서 비롯된다고만 할 수는 없다고 판단하고, 민족양식 또한 각 민족마다 시각적 태도의 차이에 따라 다양하게 나타난다는 점을 강조한다.⁴⁸⁾

마지막으로 시대양식에 대해 살펴보자. 일반적으로 미술사에서 시대양식은 문화사적 시대 구분과 나란히 일치시켜 설정되는 경우가 많았고, 이는 대체로 양식이 어떻게 시대의 표출이 될 수 있는가를 말해주고 있었다.⁴⁹⁾ 뵐플린은 시대양식을 가장 뚜렷하게 드러내주는 사례로 이탈리아 미술을 꼽았다. 왜냐하면 이탈리아 미술은 시대에 따라 변하면서도 항상 이탈리아적인 보편적 성향을 늘 간직하기 때문이다. 그에 따르면, 이탈리아의 “르네상스로부터 바로크로의 양식 변동은, 어떻게 새로운 시대정신이 새로운 형태를 낳게 되는가를 보여주는 좋은 범례가 된다.”⁵⁰⁾ 완결성을 지향하는 르네상스 미술과 달리 운동감과 생동감을 추구하는 바로크 미술은 분명 새로운 삶에 대한 이상을 드러낸다. 르네상스 시대가 지나고 바로크 시대에 이르면서 개인과 세계의 관계는 변화되었고 새로운 감성의 세계가 열렸다. 이렇듯 변화된 시대정신이 상이한 예술형식을 요구함으로써 새로운 시대양식을 배태했다는 것이 시대양식에 대한 일반적인 미술사적 논의들의 요지이다.

뵐플린은 양식분석에 있어서 민족양식에 대한 관심만큼 혹은 그 이상으로 시대양식을 항상 염두에 두고 있었다. 그가 양식의 두 번째 근원인 형식으로서의 기초개념을 설정한 가장 직접적인 목적도 궁극적으로는 이러한 시대양식을 설명하기 위함이라고 해도 과언이 아닐 것이다. 실제로 그의 『기초개념』은 5가지 개념쌍들을 16세기와 17세기의 유럽 미술 양식에 적용시켜 비교하는 데에 대부분 할애되었다. 뵐플린에 따르면, 이탈리아 바로크의 거장인 베르니니(Gianlorenzo Bernini, 1598~1680)와

47) 그는 이러한 연구를 더욱 심화시켜 말년에는 『이태리 형식 감정과 독일적 형식감정』(1931)을 저술해 내기도 했다.

48) 뵐플린, 『기초개념』, p.329

49) 뵐플린, 『기초개념』, p.26

50) 뵐플린, 『기초개념』, p.26

네덜란드의 화가 테르보르흐(Gerard Terborch, 1617~1681)는 판이한 개인 양식과 민족양식을 지녔음에도 불구하고 선이 아닌 반점 형태의 시각 형식을 구축하고 있다는 공통점을 갖는다.⁵¹⁾ (그림8, 그림9) 이는 벨플린이 17세기의 독특한 특징으로 여기는 회화적인 것으로서, 16세기의 선적인 것과 대조를 이룬다. 벨플린이 언급한 사례로서, 그 당시 이탈리아의 거장 미켈란젤로(Michelangelo Buonarroti, 1475~1564)와 네덜란드의 小한스 홀바인(Hans Holbein the Younger, 1497~1543)이 개인적, 민족적 양식의 차이에도 불구하고 공통적으로 선적 소묘를 구사하고 있다는 점에서 시대 양식은 더욱 선명하게 드러난다.(그림10, 그림11) 요컨대 16세기의 미술이 선적이라면 17세기의 미술은 회화적인 것이라고 할 수 있다.

그런데 선적인 것과 회화적인 것이라는 개념쌍은 16세기와 17세기의 미술 즉 시대양식을 설명하는 데에 그치지 않는다. 그것은 이탈리아 미술이 선적인 반면 독일 미술은 회화적이라는 민족양식에 대한 설명, 그리고 16세기의 같은 독일 화가더라도 그뤼네발트의 작품이 뒤러에 비해 훨씬 회화적이라는 개인양식에 대한 설명까지도 가능케 했다. 그리고 이러한 설명은 선적인 것과 회화적인 것뿐만 아니라 나머지 4가지 대립개념쌍에 의해서도 가능하다. 그리하여 벨플린이 제안한 5가지 대립개념쌍은 개인양식, 민족양식, 시대양식 모두를 설명하는 기초개념이 된다. 그는 5가지 대립개념쌍을 언어에 비유함으로써 양식의 두 번째 근원인 표상형식에 대한 우리의 이해를 돕는다. 그에 따르면, 많은 방언들이 존재하지만 우리가 쉽게 알아들을 수 있는 이유는 그 말을 지배하는 문법이나 문법적 어구배열 등의 일반적 가능성의 범위 내에서의 변화이기 때문⁵²⁾이다. 미술사가는 한 시대를 지배하는 시각적 문법을 찾아내야 하며, ‘이 미술 작품이 현대인인 나에게 어떤 감흥을 불러일으키는가?’라는 질문으로 작품의 표현적 의미를 결정짓기보다는 각 시대가 어떠한 형식적 가능성을 전제로 하고 있었던가를 상기하여야만 한다.⁵³⁾ 이러한 시각적 가능성들을

51) 벨플린, 『기초개념』, pp.28-30

52) 벨플린, 『기초개념』, p.317

53) 벨플린, 『기초개념』, p.6

모색함으로써 다양한 시대양식을 밝히고, 이에 따라 각 민족의 양식들을 설명할 수 있으며, 각 개인의 기질에 따른 양식까지도 설명할 수 있게 된다. 그러므로 “모든 것이 모든 시대에 가능한 것은 아니다.”⁵⁴⁾라는 뵐플린의 유명한 문장은 시대양식의 근원이 되는 시각적 층위의 역사를 밝히고자 했던 그의 의지로 이해되어야 한다.

(2) 표상형식

앞서 살펴보았듯, 뵐플린은 작가의 개성이 충만한 개인양식, 민족적 정서가 깃든 민족양식, 그리고 시대정신이 드러난 시대양식을 특정한 정서 혹은 기질의 표출로 보는 것만으로 사태의 원인을 충분히 설명할 수 없다고 본다.⁵⁵⁾ 그는 그러한 양식 구분이 형성되는 근본적인 원인이 각 개인, 민족, 시대가 갖는 시각적 태도의 차이에 있다고 본다. 모든 예술가들은 자기와 관련된 특정한 시각적 가능성에 묶여 있다는 것이다. 그리하여 개인양식, 민족양식, 시대양식 등 다양한 양식들이 얽혀 있는 양식사를 관통하는 하나의 보편적인 법칙을 밝히기 위해서는, 양식의 또 다른 근원인 시각적 층위에 대한 이해가 필요하다고 뵐플린은 주장한다.⁵⁶⁾ 이 시각적 층위는 바로 뵐플린이 강조하는 양식의 두 번째 뿌리, 표상형식이다.

표상형식은 단순히 표현내용과 대립되는 개념으로 이해되어서는 안 된다. 통상적으로 형식은 내용과 대립되는 의미로 사용된다. 하지만 뵐플린은 그러한 사태를 방지하기 위해, 단순한 형식이 아닌 ‘표상형식’이라는 한층 구체화된 용어를 사용한다. 물론 그가 처음부터 표상형식이라는 용어를 사용한 것은 아니었다. 그 개념은 『고전미술』에서는 ‘조형형식’이라고 표기되었고, 기초개념 초판에서는 ‘시형식’이라고 표기되었다. 하지만 6판 서문에서 그는 시형식이라는 용어가 내용과 완전히 분리된 느낌을 주게 되는 것을 우려하여, 내용을 이루는 정신적인 면을 포함시키기 위해

54) 뵐플린, 『기초개념』, p.28

55) 뵐플린, 『기초개념』, p.28

56) 뵐플린, 『기초개념』, p.28

표상형식 혹은 직관형식이라고 수정하게 되었다고 밝힌다.⁵⁷⁾

아무도 눈이 제 스스로 발전한다고 주장하지는 않을 것이다. 그것은 항상 다른 정신적 영역과 영향을 주고받는 관계에 있다. 오로지 자기 자신의 전제로부터 출발하여 세계에 죽은 모형처럼 덮어씌워진 그러한 시각적 틀이란 존재하지 않는다.⁵⁸⁾

이는 그가 추후에 자신의 입장을 수정한 것이 아니다. 그는 처음부터 표상형식 개념에서 표현내용과의 관계를 염두에 두고 있었다. 본디 표상형식은 정신사적 의미는 인정하되 상의 표상방식이 항상 동일할 수는 없다는 점을 고려한 개념이었던 것이다.

표상형식들은 다양한 양식들의 가능태로서 선행적으로 존재한다. 물론 그것이 구현될 것인가, 또 구현된다면 어떻게 구현될 것인가 하는 것은 외부적 여건에 달렸다.⁵⁹⁾ 개인, 민족, 시대의 기질에 따라 혹은 사회적 상황에 따라 다양한 양식들로 구현될 수 있다. 가령 티치아노(Tiziano Vecellio, c.1488~1576) 같은 위대한 개인이 말기에 전혀 판이한 양식을 구현한 것에 대해, 우리는 새로운 감수성이 그와 같은 새로운 양식을 요청했을 거라고 쉽게 짐작할 수 있다. 그러나 인간은 단지 추구하는 대로 보는 면도 있지만, 실은 볼 수 있는 것만을 추구한다. 그러므로 티치아노의 새로운 양식이 가능했던 것은 그가 그 많은 기존의 가능성들을 섭렵했다는 데 있다.⁶⁰⁾ 우리는 미술의 내용적 측면에 대한 논의만으로는 미술의 다양한 변화상을 설명할 수 없으며, 그러한 변화상에 선행하는 시각적 가능성들에 유념해야 할 필요가 있다.⁶¹⁾

57) 빌플린, 『기초개념』, p.6

58) 빌플린, 『기초개념』, p.37

59) 빌플린, 『기초개념』, p.322

60) 빌플린, 『기초개념』, p.322

61) 그렇다고 해서 표상형식의 범주들이 칸트적 의미의 범주들과 같은 관념론적 차원에 놓여있다고 볼 수는 없다. 표상형식의 역사를 요약한 다섯 가지 개념쌍은 일관된 경향성을 띠지만 단일 원리에서 유도된 것은 아니기 때문이다. 이는 칸트적 사유방식에 비추어 볼 때 단지 ‘채집된’ 것에 불과하다. 그렇기 때문에 이 표상형식의 범주들 외에 또 다른 범주가 설정될 수도 있다는 점을 염두에 두어야 한다고 빌플린은 주지한다. 빌플린, 『기초개념』, p.318

표상형식 자체는 고유한 역사를 지닌다.⁶²⁾ 보는 방식 즉, 시형식은 직관적 표상으로서, 처음부터 정해져 있거나 늘 불변하는 것이 아니라 생물처럼 성장하는 것이다. 뵐플린은 라이프니츠의 표현을 빌려 “직관은 항상 동일불변한 거울이 아니다. 그것은 실로 살아있는 파악력이며, 그 스스로 내면적인 역사를 가지고 많은 발달단계를 가진다.”라고 말한다.⁶³⁾ 그러므로 표상형식을 통해 개인의 성향이나 민족성의 다양함과는 별 관련이 없는 서유럽의 시각발달사를 정립시킬 수도 있다.⁶⁴⁾ 물론 그러한 내적 시각 발달을 추적해내는 것은 간단하지 않다. 한 시대의 재현 가능성은 절대로 추상적 순수함으로 드러나지 않고 항상 특정한 표현 내용과 연계되기 마련인데 감상자는 흔히 표현 내용에서 전체 현상을 설명하는 단서를 찾으려 하기 때문이다.⁶⁵⁾ 하지만 모든 내용이 항상 같은 형식을 통해 표출되는 것은 아니다. 모든 것을 무언가에 대한 표현으로만 생각하는 것은, 모든 정서가 항상 같은 표현수단을 사용한다는 잘못된 전제를 깔고 있는 것이다.⁶⁶⁾

표상형식의 역사는 단순히 자연 모방이라는 목표를 향한 진보가 아니다.⁶⁷⁾ 예컨대 뵐스테일 풍경화와 파테니어 풍경화 사이의 차이는 ‘자연에의 충실’이라는 모토가 더 잘 준수되게 되었다는 말로는 좀처럼 해명되지 않으며 프란스 할스(Frans Hals, 1580~1666)의 초상화와 알브레히트 뒤러(Albrecht Dürer, 1471~1528)의 초상화의 차이 또한 ‘대상을 더 잘 재현하게 된 것’이라는 말로 설명될 수 없다. 양식을 결정하는 데 중요한 요인으로 작용한 것은 직접 자연 관찰을 통한 모방이었다기보다는 작품 상호간의 영향이었다.⁶⁸⁾ 모방되는 대상이 천태만상을 띠는 것은 그것들이 제각기 다른 시각적 틀에 기반을 두고 있기 때문이다.⁶⁹⁾ 이때 시각적 틀

62) 뵐플린, 『기초개념』, p.28

63) 뵐플린, 『기초개념』, pp.6-7

64) 뵐플린, 『기초개념』, p.30

65) 뵐플린, 『기초개념』, p.30

66) 뵐플린, 『기초개념』, p.30

67) 뵐플린, 『기초개념』, p.30

68) 뵐플린, 『기초개념』, p.322

69) 뵐플린, 『기초개념』, p.30

은 단순히 모방적 측면뿐만 아니라 장식적 측면의 의미도 지닌다. 선적인 시각이든 회화적인 시각이든 모든 표상형식은 그것에 고유한 미적 기준에 지속적으로 연결되어 있다. 선적인 것 대신 회화적인 것을 추구하는 것은 단지 자연에 대한 새로운 진리를 밝히려는 모방적 관심에서 기인한 것이 아니라 그것은 새로운 미적 감각이 발동하였기 때문에 일어난 변화라고 할 수 있다.⁷⁰⁾

그럼에도 불구하고 표상형식의 역사에 대한 뵐플린의 논의는 관념론적 차원에서의 미에 대한 논의가 아니다. 뵐플린은 표상형식의 변화 과정이 자체적인 내적 필연성을 가지는 심리학적 과정이라고 설명한다.⁷¹⁾ 다소 흐려진 명료함에 대해 흥미가 유발되는 것은 명료함의 개념이 확립된 후이나 가능하며, 비구축적인 법칙성의 구현은 법칙성이 철저히 구현된 단계를 전제로 했을 때만 있을 수 있다.⁷²⁾ 포괄적으로 말하자면, 손에 잡히는 입체적인 파악에서 순수 시각적이자 회화적인 것에서의 진행은 자연적인 논리를 지니고 있어 결코 거꾸로 일어날 수 없다. 이는 마치 산비탈을 구르는 돌과도 같다. 돌은 산의 상태에 따라 아주 다양한 양상을 띠며 떨어지게 되지만, 그것은 동일한 낙하법칙의 지배를 받는다.⁷³⁾ 이와 마찬가지로 인간의 심리적 특성은 각양각색으로 나타날 수 있고 때에 따라 둔화될 수도 있지만 한번 그 과정이 개시된 이상 곳곳에서 합법칙성을 띤다.

표상형식의 역사의 합리성은 그것이 반복적으로 발생한다는 점에서 더욱 분명하게 확인할 수 있다. 표상형식의 역사를 보여주는 5가지 개념쌍은 르네상스와 바로크 시대의 양식에서만 발견되는 것이 아니다. 건축의 경우를 예로 들어보면, 그 양식적 범주들은 서양 건축의 전 양식을 통틀어서 고대나 근대 건축 뿐만 아니라 고딕과 같은 전혀 이질적인 양식에서도 발견된다.⁷⁴⁾ 고딕적 이상은 르네상스적 이상과 거의 아무런 공통

70) 뵐플린, 『기초개념』, p.35

71) 뵐플린, 『기초개념』, p.35

72) 뵐플린, 『기초개념』, p.321

73) 뵐플린, 『기초개념』, p.30

74) 뵐플린, 『기초개념』, p.323

점을 갖지 않음에도 불구하고, 전성기 고딕은 마치 르네상스의 고전적 미술처럼 '선적인' 성향을 띤다. 그에 비해 후기 고딕은 엄격하게 경직된 선적 양식에서 벗어나 운동감을 띤다. 그와 같은 변화상은 마치 바로크 양식에서 살펴볼 수 있었던 '회화적' 성향을 드러낸다. 이렇듯 서양의 모든 건축 양식은 그것이 전개될 만한 충분한 시간이 주어지는 한 그 나름의 고전적 시기와 바로크적 시기를 갖는다.⁷⁵⁾ 이는 비단 건축에 국한되지 않으며, 서양 미술사 전체를 통틀어서 선적인 것에서 회화적인 것으로의 발전, 엄격한 것에서 자유로운 것으로의 발전 등은 때로는 급격하게 때로는 완만하게 주기적으로 반복되었다. 그렇다고 해서 다양한 시대를 통해 드러나는 각각의 발전 양상이 절대적으로 일치한다고 이해해서는 안된다.⁷⁶⁾ 가령 외래의 형태를 수용하게 되면 나름대로 독특하게 시각의 적응을 꾀하게 되는데, 이때 모든 장르들이 완전히 동시적으로 발전하지는 않는다. 그러므로 여기서는 흐름상의 유사성을 확인하는 것이 중요하다고 뵐플린은 강조한다.

그렇다면 어째서 발전은 자꾸 반복되는가?⁷⁷⁾ 선적인 것에서 회화적인 것으로의 한 주기가 끝나고, 또 다시 선적인 것이 생겨 새로운 주기가 시작되는 사태를 우리는 어떻게 이해해야 하는가? 뵐플린은 그것이 결코 한번 겪었던 과거의 바로 그 지점으로 돌아간 것이 아니라고 본다. 그러한 상황은 나선 운동에 비유된다.⁷⁸⁾ 가령 누군가 15세기 일명 콰트로첸토(Quattrocento) 작가들을 초보적이라고 일컫는다면 그것은 한편으로는 거기에 근세미술이 태동하고 있음을 시인하는 것이기도 하다. 얀 반 아이크의 그림들은 어떤 새로운 조류의 시작이라기보다는 오래전부터 있어온 후기 고딕 회화 발전의 연장선상에서 이해될 수도 있지만, 어떤 관점에서는 16세기를 예고하는 초보적 단계일 수도 있다는 것이다. 이렇듯 옛것과 새것은 서로 밀접하게 맞물려 있어 정확하게 구분되기 힘든 탓에, 시대

75) 뵐플린, 『기초개념』, p.324

76) 뵐플린, 『기초개념』, p.325

77) 뵐플린, 『기초개념』, p.326

78) 뵐플린, 『기초개념』, p.328

구분을 '명확하게' 해야 한다는 엄격한 요구에 집착해서는 아무것도 얻을 수 없다. 오히려 시들면서 새로운 싹이 돋듯, 옛 형식에는 이미 새로운 형식이 배태되어 있기에, 발전은 계속 반복되는 것이다.⁷⁹⁾

이렇듯 뵐플린이 제시한 표상형식은 조형 예술이 시각이라는 인간의 감각에 의거한 창조적 작업으로서 갖는 그 나름대로의 전제와 법칙을 드러내주는 핵심 개념이다. 그러니 기분에 따라 얼굴 표정이 바뀌듯 정서나 기질의 변화가 곧장 미술을 통해 가시화된다고는 할 수 없다.⁸⁰⁾ 여기서 그가 주지하는 바, 미술이 세계상을 반영하는 거울이라고 생각하려면, 그 거울 자체의 구조가 늘 새롭게 바뀔 수 있는 창조적 작업임을 항상 유념해야 한다는 것이다. 표상형식은 그러한 미술이라는 거울의 구조의 가능태로서, 거기에는 조형 방식상의 일정한 경향, 즉 일정한 미의식과 자연해석에 대한 경향이 배태되어 있다.⁸¹⁾ 뵐플린은 이러한 표상형식을 통해 시각 예술 나름의 고유한 영역과 생리가 있다고 주장한다. 특히 표상형식은 고유한 역사를 지니는데, 이는 심리학적으로 합법칙적인 흐름들이 반복적으로 이어짐으로써 구성된 나선형의 역사이다. 그리하여 뵐플린이 5가지 개념쌍으로 제시한 표상형식의 범주들은 미술의 역사에 보편적 법칙적 토대를 제공해주는 '기초개념'으로 명명된다.

3. 미술사의 기초개념으로서의 5가지 개념쌍

뵐플린은 16세기 미술과 17세기 미술의 양식적 차이를 다섯 개의 대립되는 기초개념으로써 파악했다. 이 개념들은 근본적으로 '다름'에 기초하여 재현방식을 구분한 것임을 명심하고 이에 대한 뵐플린의 설명을 따라가 보자.

79) 뵐플린, 『기초개념』, pp.328-329

80) 뵐플린, 『기초개념』, p.333

81) 뵐플린, 『기초개념』, p.335

㉑ 선적인 것과 회화적인 것: '촉각상'과 '시각상'

이 개념 쌍은 관찰자의 시점이 사물 가까이 있을 수도 있고 멀리 있을 수도 있다는 전제를 포함한다. 말하자면 전자는 관찰자의 시점이 사물 가까이에서 사물을 존재하는 그대로 파악하려는 것인데 반해, 후자는 멀리서 사물을 드러나는 대로 파악하려는 것이다. 그런 탓에 선적인 것은 형태를 윤곽선이나 면을 통해서 촉각적으로 파악하는 것이라고 할 수 있으며, 이는 물체의 한계를 강조하고 물체를 고립시키는 경향이 있다. 반면, 회화적인 것은 오로지 눈에 보이는 대로 그 시각적 외양만을 좇아 파악하는 것으로서 윤곽이 강조되지 않으며, 때로는 원래 형태와의 유사성을 거의 잃어버리기도 한다. 이 두 양식에 있어서 선후관계는 분명할지라도 둘 모두 가시적인 것을 완벽하게 재현하기 위한 조형가능성을 모색하고자 한 것임에 틀림없다. 그런즉 결코 회화적 양식이 자연 모방이라는 과제를 해결함에 있어서 더 발전된 단계라고 볼 수는 없다고 할 수 있다.⁸²⁾ 또한 대상에 대한 아무리 완벽한 묘사도 실재와 동떨어질 수밖에 없다는 점을 고려할 때, 선적 양식이 시각상이 아닌 촉각상을 구성해낸다고 해서 결코 열등하다고 할 수도 없다. 세계에 대한 순수한 시각적 파악은 단지 여러 가능성 중 '하나'일 뿐 그 이상이 아니다.⁸³⁾ 그러므로 선적인 양식과 회화적인 양식 사이의 대비는 세계에 대한 근본적으로 상이한 관심을 의미한다고 벨플린은 주장한다.

㉒ 평면성과 깊이감

벨플린도 인정했듯, 입체감이나 공간적 깊이감을 표현하는 수단은 당연히 점진적 과정을 통해 얻어지는 것이기에, 평면적인 것에서 깊이감이 느껴지는 것으로 발전되었다는 말은 너무나 당연한 말이다. 하지만 그는 16세기와 17세기의 미술을 설명함에 있어서 이 두 개념을 이런 당연한 의미로 받아들이는 데에 그쳐서는 안된다고 강조한다. 실제로 16세기 미

82) 벨플린, 『기초개념』, p.52

83) 벨플린, 『기초개념』, p.53

술은 15세기보다 더 평면적이기도 하거니와, 공간을 표현하는 조형적 요소들을 모두 갖추었음에도 불구하고 일부러 형태를 평면적으로 결합하는 것을 근본원리로 삼았다.⁸⁴⁾ 전체 형태를 표현할 때, 고전적 미술은 각 부분들을 동일한 층에 평면적으로 표현하지만 바로크는 들어가고 나온 관계를 강조한다. 윤곽선이 점차로 의미를 상실하면서 평평함의 의미도 상실되고 사물을 들어가고 나온 관계로 결합하게 된 것이다. 이런 변화는 공간의 깊이를 표현하는 기술적 우열과는 무관한 그저 '다른' 재현방식임을 주지해야 한다. 그 재현방식의 차이는 근본적으로 한 시대나 민족, 혹은 개인이 갖는 공간감의 변화에서 비롯된다. 실제로 고전적 평면성이 해체되는 과정은 선이 쇠퇴하는 과정과 일치하는 바, 앞서 살펴본 선적인 것에서 회화적인 것으로의 이행과 나란히 진행된다. 이와 같은 논의를 통해 뵐플린은 감각의 변화가 양식의 변화의 원인이 된다는 자신의 가정을 예증하고자 하였다. 다음에 살펴볼 개념쌍에 대한 뵐플린의 설명도 바로 이러한 시도의 일환이다.

◎ 폐쇄적 형식과 열린 형식: 구축성과 비구축성

모든 예술작품은 하나의 완결된 유기체를 이루며, 그것이 스스로 완결적이어야 하고 그렇지 않으면 결함을 지니게 된다.⁸⁵⁾ 뵐플린에 따르면, 이 질적인 규정에 대해 16세기와 17세기가 서로 상이하게 해석함으로써 상이한 양식이 발생하였다. 16세기는 구축적 양식이 거의 완벽의 경지에 이르도록 발전했지만, 17세기에는 자유로운 비구축적 양식만이 유일하게 가능한 표현 형식이었다. 그러나 뵐플린은 폐쇄적 형식과 열린 형식이라는 표현이 개념적으로는 모호할지라도 구축과 비구축, 엄격과 자유라는 표현들보다는 훨씬 더 분명하다고 본다. 그렇다면 16세기의 폐쇄적 형식과 17세기의 열린 형식이라고 명명해보자. 뵐플린이 보기에, 전자는 엄격한 기하학적 토대가 없는 극단적인 구축성을 띠는데 비해, 후자는 늘 자

84) 뵐플린, 『기초개념』, p.113

85) 뵐플린, 『기초개념』, p.177

기 자신에게로 회귀하려는 미적 차원에서의 완결성을 띠는 것이었다.⁸⁶⁾

그런데 이러한 대비에서 가장 핵심이 되는 문제는 화면 전체가 특별히 '의도적'으로 고안된 것인가 그렇지 않은가이다. 명백히 17세기의 열린 형식은 '우연적 순간을 추구'하는 경향을 드러내고 있는데 비해 16세기의 폐쇄적 형식은 구축적인 것이나 자체 완결적인 것을 지향하는 경향을 드러낸다.⁸⁷⁾ 뵐플린이 강조한 바, 이러한 형식적 대비를 통해 궁극적으로 "우리는 다시금 미술적 범주의 배후에 숨어서 다양한 세계관을 포출 가능케 하는 원리들을 접하게 된다."⁸⁸⁾ 다시 말해, 이러한 개념쌍에 대한 탐구는 곧 뵐플린이 말한 '시각적 층'에 대한 탐구라는 점에서 미술사의 기초개념이다.

④ 다원성과 통일성: 다원적 통일성과 단일적 통일성

고전적인 구성 체계에서 각 부분들은 전체에 대해 밀접한 관계를 가지는 것처럼 보이지만 그럼에도 독립적이다. 부분은 전체에 의해서 규정되지만 각각 고유한 독자성을 지닌다. 고전적 양식들은 부분들을 자유로운 구성요소로 독립시킴으로써 통일성을 획득하는 반면 바로크 양식은 전체 주제를 좀 더 강조하기 위해 그와 같은 각 부분들의 균등한 독자성을 거부한다.⁸⁹⁾ 즉 다원성과 통일성이라는 것은 세부적으로 뜯어보는 16세기의 시각과 전체적으로 종합해보는 17세기의 시각적 차이에 관한 논의를 위한 기초개념이다. 전체 형태는 하나의 통일체를 이뤄야만 비로소 법칙성을 띤 것으로 받아들여질 수 있지만, 통일성에 대한 감각은 아주 서서히 점진적으로 발전했다.⁹⁰⁾ 바로크 양식은 자신의 양식에 이르러서야 비로소 사태를 제대로 보게 되었으며 르네상스는 그저 하나의 맹아였다고 믿었다. 다만 뵐플린은 이 두 가지 유형은 서로 독립하여 병존하는 것이

86) 뵐플린, 『기초개념』, p.178

87) 뵐플린, 『기초개념』, p.179

88) 뵐플린, 『기초개념』, p.192

89) 뵐플린, 『기초개념』, p.224

90) 뵐플린, 『기초개념』, pp.219-220

므로 나중 단계를 전단계의 단순한 질적 제고로 이해하는 것은 잘못된 것이라고 꼬집는다.⁹¹⁾ 재차 강조하자면 각각의 형식은 각각에 호응하는 장식적 감각이 전제될 때 비로소 가능했던 것이다. 그러므로 이 개념쌍을 포함한 5 가지 개념쌍은 단순히 화면 위에 드러난 현상적 차이를 구분하는 데에 그치는 것이 아니라 그러한 현상을 배태한 다양한 감각의 차이를 드러내기 위한 기초개념인 것이다.

㉔ 명료성과 불명료성: 무조건적 명료함과 조건적 명료함

벨플린은 명료성과 불명료성이라는 표현 대신 절대적 명료성과 상대적 명료성이라는 표현을 제안한다. 고전적 미술에서는 아름다움이란 늘 형태를 완벽하게 드러내는 것을 의미하는 반면, 바로크 미술에서는 완벽한 객관성을 피하는 경우에조차 절대적 명료성은 거부되었다.⁹²⁾ 다만 그것은 불쾌한 인상을 줄 만큼의 불명료성이 아니라 단지 소재의 명료성에 대한 중요성을 축소한 것이었다. 명료성의 추구는 단지 고대에만 추구되었던 개념이 아니었으며, 오히려 시대를 불문하고 지속적으로 추구되어 왔던 성질이다. 이에 따라 벨플린이 분석한 바, 고전 미술은 모든 재현수단을 동원해 형태를 뚜렷이 하는 데 비해, 바로크 미술에서는 화면이 감상자를 특별히 의식한 듯 적나라하게 드러나는 것을 근원적으로 회피한다.⁹³⁾ 그리하여 바로크 미술은 비록 완벽한 객관적 명료함의 이념은 포기했을지언정 형태를 모호하게 흐리는 데에서 아름다움을 찾았다는 것이다.⁹⁴⁾ 이로써 벨플린은 여기서 말하는 명료성이 상이한 능력이 아니라 상이한 의지에서 비롯된 것임을 주지한다. 쉽게 말해, 명료한 양식과 불명료한 양식의 차이는 명료한 것이 아름다운지 불명료한 것이 아름다운지에 대한 관점의 차이에서 비롯된 의지의 소산이라는 것이다.

91) 벨플린, 『기초개념』, p.224

92) 벨플린, 『기초개념』, p.275

93) 벨플린, 『기초개념』, p.276

94) 벨플린, 『기초개념』, p.276

이상 벨플린이 다섯 가지 개념쌍으로 구분하여 제시한 기초개념으로서의 표상형식들은 르네상스와 바로크라는 두 시대의 보편적인 시각적 가능성들의 근저에 깔려 있는 토대, 즉 기초개념이다. 이러한 형식들 통해 인간은 자연을 보고, 미술은 이 형식 내에서 그것의 내용을 재현한다. 즉, 이 두 시대의 양식에 내재되어 있었던 시각적 틀에 대한 이러한 논의를 통해 우리는 벨플린이 말하는 양식의 본질을 다음과 같이 정리할 수 있을 것 같다. 첫째, 양식은 결코 거꾸로 일어날 수 없는 진행과정이며, 어떤 인과관계에 의해 발생하지 않는다. 오히려 표상형식의 변화 과정은 자체적인 내적 필연성을 포함한 모종의 심리적 과정이다. 그리하여 둘째, 양식은 어떤 질적인 가치판단을 포함하지 않는다. 벨플린이 저서 전체에 걸쳐 거듭 강조했듯, 표상형식의 역사는 어떤 진보의 과정으로 이해되어서는 안 되며, 그저 다른 재현형식임을 간과해서는 안 된다. 그런즉 양식이라는 것은 감각의 우열이 아닌 감각의 차이를 드러냄으로써 설명되어야 하는 현상의 차원을 포함하고 있으며 5쌍의 개념쌍은 바로 그러한 설명을 가능케 하는 기초개념이기에 벨플린은 이것이 곧 미술사의 기초개념이라고 규정하였던 것이다.

II. 양식론의 한계와 대안: 파노프스키의 미술사론을 중심으로

앞서 우리는 '묘사 그 자체', 즉 시각 형식에 대한 탐구를 요청한 뵐플린의 미술사론이 경험적 층위에 대한 논의를 소홀히 하지 않았음을 확인하였다. 그럼에도 불구하고 그의 이러한 미술사론이 발표된 직후부터 그에 대한 부정적인 비판들이 줄지어 제기된다. 그 중에서도 특히 정신사적 미술사 연구에 심취했던 미술학자들은 뵐플린을 '과도한 형식주의자'라고 강하게 비판하였는데, 본 장에서 살펴볼 파노프스키 또한 그러한 미술사학자들 중의 한명이었다. 그는 뵐플린이 양식의 근원이라고 지목한 표상형식이 그저 양식적 현상에 불과하다고 비판하며, 차라리 미술사 연구가 탐구해야 할 양식의 근원은 그러한 형식이라는 현상 이면에 놓여있음을 강조하였다. 그리고 파노프스키의 그 유명한 도상해석학은 바로 이러한 탐구를 실천하기 위한 구체적인 방법론으로서 제안되었다.

이렇듯 뵐플린의 양식론에 대한 한계를 지적하며 그 대안으로서 등장한 파노프스키의 도상해석학은, 형식적 현상 이면의 층위를 탐구하기 위한 방법론이다. 이를 위해 파노프스키는 예술작품에서 우리가 경험할 수 있는 것 바깥의 맥락들을 본격적으로 고찰할 것을 요청한다. 그러한 요청에는 예술작품과 그 작품을 만들어낸 인간을 둘러싼 모든 역사적 환경들이 예술작품의 본질적 의미를 결정짓는 중요한 단서가 된다는 그의 신념이 내포되어 있다. 그리고 그가 그러한 작품 외적 맥락을 고찰함으로써 궁극적으로 해석해 내고자 하는 본질적 의미란, 인간의 경험적 층위를 넘어선 영역에 놓여 있는 정신적 에너지이다. 그리하여 그것이 각 시대나 민족 등의 집단이 공통적으로 지니는 양식적 현상의 근원이 된다고 그는 주장한다.

요컨대 파노프스키는 단순히 예술작품의 현상적 차원을 묘사하는 것이 아니라 예술작품의 본질적 의미를 해석하는 것을 미술사의 핵심 과

제로 삼았고, 그러한 과제를 해소하기 위해서 예술작품 바깥에 놓인 모든 사회, 역사적 맥락을 고찰해야 한다고 보았다. 그의 이러한 관점은 오늘날 미술사 연구에 있어서도 여전히 유효한 것으로 인정되고 있으며, 후대의 많은 미술사 방법론의 기본적인 지침이 되고 있다. 본 논문의 다음 장인 III장에서 집중적으로 살펴볼 샤피로의 미술사 방법론 또한 파노프스키의 그러한 관점을 상당부분 공유함으로써 전개되었기에, 본 장에서 파노프스키의 미술사론을 면밀하게 검토하는 것은 향후의 논의를 위한 예비적 이해를 위한 사전 작업이 될 것이다.

이에 따라 본 장은 3개의 절로 구성된다. 1절에서는 양식론이 지나친 형식주의라는 파노프스키의 비판을 통해, 그러한 비판이 도상해석학이 탄생하는 계기가 되었음을 확인할 것이다. 그리고 2절에서는 도상해석학이 그 이론적 측면에서 지니는 미술사학사적 의의를 밝히는 한편, 3절에서 그 실천적 측면에 대한 논의를 짚어봄으로써 도상해석학의 방법론적 한계까지 드러낼 것이다. 이로써 도상해석학이 현대의 미술사 방법론에, 특히 본고의 다음 장에서 살펴볼 샤피로의 양식론에 어떠한 영향을 미치게 되었는지 고찰하는 것이 본 장의 목적이다.

1. 양식과 의미

(1) 뵐플린의 형식주의 양식론에 대한 비판

파노프스키는 「조형 예술에 있어서 양식 문제Das Problem des Stils in der bildenden Kunst」(1915)라는 짧은 논문을 통해 뵐플린의 양식론에 대해 집중적으로 분석하고 비판하였다. 뵐플린의 『기초개념』이 출간되던 해와 같은 해에 발표된 이 논문의 제목은 1911년 프로이센 학술원에서 이루어진 뵐플린의 강연 제목과 동일하다.⁹⁵⁾ 그 강연에서 뵐플린

95) Panofsky, 'Das Problem des Stils in der bildenden Kunst'(1915), *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft* (Hessling, 1980), p.19

은 『기초개념』을 통해 공개예정이었던 자신의 이론을 공개했고, 파노프스키는 이를 통해 뵐플린의 『기초개념』이 발간되기도 이전에 이미 뵐플린의 미술사론에 대한 비판적 관점을 가지게 되었던 것이다.

파노프스키의 이 논문은 궁극적으로는 뵐플린의 이론에 대해 비판한 것이지만 초반부에서는 뵐플린의 이론의 중요성을 인정하고 그에 대한 존경을 짙막하게 표하며 뵐플린이 제안한 양식의 이중근원에 대해 소개한다.

모든 양식은 의심의 여지없이 어떤 표현 내용을 갖는다. 고딕 양식 혹은 이탈리아 르네상스 양식은 그 시대의 어떤 정서 혹은 삶의 개념을 반영한다. 그러나 (뵐플린에 따르면) 이는 양식의 핵심의 한 측면에 불과하다. '무엇을' 말하는지 뿐만 아니라 '어떻게' 말하는지가 양식의 성격이다. 즉 표현 기능을 수행하기 위해서 그가 어떤 방식으로 실행하고 있는냐는 점이다.⁹⁶⁾

파노프스키에 따르면, 뵐플린은 양식이 무엇을 표현하느냐보다는 어떻게 표현되었느냐에 더 관심이 있다. 그리하여 통상적으로 양식의 근원으로 여겨지는 표현 내용 외에도 뵐플린은 형식이라는 또 다른 근원을 덧붙임으로써 양식의 이중근원을 논한 것이라고 파노프스키는 파악한다. 가령 라파엘이 선들을 그렇고 그런 식으로 구사한다는 사실은 그의 재능으로 설명될 수도 있지만, 뵐플린은 라파엘뿐만 아니라 17세기의 모든 예술가들이 붓놀림에 따른 회화적 효과보다는 선을 본질적인 표현 기술로 취할 수밖에 없었던 시각적 가능성이 양식의 중요한 근원으로 자리하고 있다고 논하였다는 것이다.

그런데 파노프스키는 뵐플린이 말하는 형식이라는 것이 표현내용과 완전히 분리되어 다루어지고 있으며 심지어 표현내용의 중요성은 거의 무시되었다고 비판한다. 양식은 정신이나 기질 등과 같은 요소들을 고려하지 않고, 그저 시각이나 표상과 같은 보편적인 요소들로만 설명되고 있

96) Panofsky, 'Das Problem des Stils in der bildenden Kunst', p.19

다는 것이다. 파노프스키가 보기에, 양식의 이중근원은 ‘인식론적으로 의미 없는 지각 형식’과 ‘표현적이거나 해석 가능한 내용이나 감정’이다. 하지만 이 두 가지 근원 중에서 뵐플린이 양식의 가장 본질적인 뿌리로 꼽은 형식이라는 개념은 표현을 요구하고 있는 내적 측면과는 상관없이 사용되었으며, 더욱이 그 형식의 역사적 변화는 정신적 변화에 영향을 받지 않는 물리적인 눈의 변화의 결과로만 이해되었다.⁹⁷⁾ 르네상스에서 바로크 양식으로의 변화에 대해 설명하는 데에 뵐플린이 적용했던 5가지 개념쌍은 “시각적, 표상적 가능성들”로서만 다루어지는 바람에 표현적 의미라는 정신적 근원과 관련성은 거론되지 않았다. 즉, 양식사적 변천은 정신의 변화에 의해서는 설명될 수 없고 오로지 세계에 대한 시각적 지각의 변화에 의해서만 설명되어야 한다는 것이 뵐플린의 양식론의 요지였다는 것이다.

파노프스키의 이러한 비판은 단순히 5쌍의 형식적 범주들이 실제로 양식에 적용되는 데에 무리가 따르는지 아닌지를 따지는 것이 아니다. 오히려 그는 선적인 것에서 회화적인 것으로, 평면적인 것에서 입체적인 것으로의 발전이 과연 형식적인 것으로만 다루어도 되는 문제인지를 묻고 있는 것이다.⁹⁸⁾ 그는 다음과 같이 말한다.

우리는 뵐플린의 범주들이 르네상스 및 바로크의 일반적인 양식적 경향들을 정확하게 정의해주는지를 묻는 것이 아니다. 오히려 우리가 묻고자 하는 것은 그러한 양식적 단계들이 단지 표상 형식으로만 받아들여질 수 있느냐는 것이다. 그 표상형식 자체는 아무것도 표현하지도 않으며, 아무런 색깔도 지니지 않는 것이지만, 그것은 어떤 표출의지 (Ausdruckswille)가 그것들을 사용하는 순간 감정이나 정신의 색깔을 지니게 된다.⁹⁹⁾

뵐플린의 말대로 ‘눈의 변화들이 상이한 양식적 시대를 만들어낸다’면, 사

97) Panofsky, 'Das Problem des Stils in der bildenden Kunst', p.19

98) Panofsky, 'Das Problem des Stils in der bildenden Kunst', p.20

99) Panofsky, 'Das Problem des Stils in der bildenden Kunst', p.20

실상 양식은 결코 정신(Seele)과 분리될 수 없다고 파노프스키는 강조한다.¹⁰⁰⁾ 표상형식은 어떤 '시각(Optik)'을 드러내며, 이는 곧 눈을 세계와 이어주는 어떤 연결지점이기도 하다. 그런데 파노프스키가 보기에, 뵐플린은 이것이 그 시대의 심리, 즉 집단적인 의식으로부터 철저히 독립해 있다고 여기고 있다. 파노프스키는 그런 독립된 눈이라는 것이 과연 어떻게 가능한지를 묻는다.¹⁰¹⁾ 파노프스키에 따르면, 눈이 세계로부터 받아들이는 모든 정보들은 인지가능하고 의미적인 것이기 때문에, 정신적 차원을 거치지 않고는 그것이 어떤 형상으로 떠오를 수 없다. 말하자면, 뵐플린이 상정한 수동적인 눈은 형식을 수신하는 것일 뿐, 형식을 구성해내지는 못하며, 정신은 여전히 어떤 형상을 구성해내는 시각적 경험에서 중요한 역할을 하고 있다는 것이 파노프스키의 요지이다.¹⁰²⁾

이러한 맥락에서 파노프스키는 형식과 내용에 대한 뵐플린 식의 구분을 인정하지 않으며, 그 대신 뵐플린이 말한 내용이라는 것은 대상(der Gegenstand)으로 바꾸어 이해되어야 마땅하다고 본다.¹⁰³⁾ 정신에 대한 표출은 내용에 포함되는데, 뵐플린은 형식이 이러한 내용과는 무관한 보편적인 양태라고 보았다는 것이다. 파노프스키는 뵐플린 또한 선적인 것이나 평면적인 것과 같은 형식적 요소들이 "표현적으로 중요한 것"임을 인식하고 있었다고 지적한다. 내용은 고립된 무언가가 아니라 형식이 아닌 모든 것의 총합, 즉 거의 모든 것이라고 불러도 좋은 그런 것이다. 물론 형식 자체는 아무런 내용이 없지만 표현의지가 개입되었을 때 형식은 내용이 된다는 점에서 형식은 내용과 완전히 무관할 수 없다. 따라서 파노프스키는 형식이란 '내용이 아닌 것'이라기보다는 '대상이 아닌 것'으로 이해되어야 한다고 주장한다. 그렇게 되면 형식이라는 용어으로써 객관적인

100) Panofsky, 'Das Problem des Stils in der bildenden Kunst', p.20

101) Panofsky, 'Das Problem des Stils in der bildenden Kunst', p.21

102) Panofsky, 'Das Problem des Stils in der bildenden Kunst', p.21

103) Panofsky, 'Das Problem des Stils in der bildenden Kunst', pp.22-24; 이러한 논의는 파노프스키의 오해에서 비롯된다. 여기서 파노프스키는 뵐플린의 '표출'을 '내용'으로 오해하고 있다. 하지만 본고의 I 장 2절에서 분명히 밝혔듯, 뵐플린에 있어서 양식의 이중근원은 결코 형식과 내용이 아니었다.

경험의 개념에 의해 표출되지 않는 것의 미적계기(ästhetische Moment)를 지칭할 수 있으며, 이로써 뵐플린의 형식주의적 진의가 잘 드러날 수 있다는 것이 그 이유이다. 즉, 파노프스키는 뵐플린이 말한 표상형식이라는 것을 예술작품의 현실적 형식과 뚜렷하게 구분 짓고, 그것을 예술작품에 대한 잠재적 형식으로 간주함으로써 관념론적인 개념으로 규정하고자 하였던 것이다.

그러므로써 파노프스키는 뵐플린이 내용과 형식을 양식의 두 뿌리로 설정하는 것이 타당하지 않다고 강력히 비판하였다. 그리고 다음과 같이 말한다.

한 시대가 선적인 방식으로 '본다'는 것, 혹은 한 시대가 회화적으로 '본다'는 것은 양식의 뿌리 혹은 양식의 근원이 아니라, 하나의 양식적 현상이다. 이 양식적 현상은 그 자체가 어떤 해석이라기보다는 해석을 요하는 문제이다.¹⁰⁴⁾

여기서 파노프스키는 뵐플린이 기초개념으로 제시한 개념쌍들은 사실상 기초개념으로서의 역할에 적절하지 않음을 강조한다. 가령 '17세기의 시각이 회화적이고 적당히 깊이가 있다'라는 문장을 떠올려보자. 이 문장은 마치 이러한 시각이 17세기가 회화적이고 적당히 깊게 표현해야만 한다고 유추하게끔 무언가를 알려주는 것처럼 들린다. 하지만 파노프스키에 따르면, 이 문장은 실제 17세기가 회화적이고 적당히 깊이가 있다고 명시하는 것 이상은 아무것도 설명해주지 않는다. 그는 이 문장이 그저 현상에 대해 묘사를 하고 있을 뿐 우리가 탐구해야 하는 사실들에 대한 근거를 제시하지는 못하고 있다고 본다. 즉, 뵐플린이 제기한 표상형식들은 양식의 근원이라기보다는 해석을 요하는 양식적 현상에 불과하다는 것이다.

그리하여 파노프스키는 이 양식적 현상에 대한 인과관계를 탐구하는 작업이 필요하다고 역설한다.¹⁰⁵⁾ 그리고 그러한 인과관계에 대한 설

104) Panofsky, 'Das Problem des Stils in der bildenden Kunst', p.25

105) Panofsky, 'Das Problem des Stils in der bildenden Kunst', pp.25-26

명은 시대적 정서에 대한 깊은 성찰과 아주 거대한 내적 관계성이 전제되어야 한다고 한다. 이 관계성은 단순히 문화, 역사적인 평행선들에 대한 설명이나, “감정이입”을 규정하고 있었던 서로 다른 시대정신으로써 설명될 수 있는 것이 아니다. 파노프스키는 왜 그런 표현형식들이 출몰하게 되었는지에 대한 초역사적이고 초심리학적인 설명이 필요하다고 본다. 말하자면 한 시대가 선적이거나 회화적으로, 평면적이거나 깊이 있게 표현한다는 것이 무엇을 의미하는지를 물어야 한다는 것이다. 이로써 그는 뵐플린이 도출해낸 다섯 가지 개념쌍이라는 기초개념이 뵐플린이 설명하듯이 단순히 눈으로부터 배태된 것이 아니라고 비판하고, 그 대신 그것이 정신을 근원으로 한다는 점을 역설한다. 그리하여 그 정신에 대해 탐구하는 것이 바로 미술사의 진짜 과제라고 주장하였던 것이다.

(2) 양식의 본질로서의 의미

앞서 살펴본 바, 파노프스키는 뵐플린이 제시한 표상형식이 양식의 근원이 아닌 양식적 현상이며 그러한 현상의 근원인 정신(Seele)에 대해 탐구하는 것이 과제로 남겨져 있음을 피력하였다. 그러한 과제를 위해 그는 한 시대의 집합적인 예술적 의도로서 알로이스 리글의 ‘예술의욕(Kunstwollen)’ 개념을 비판적으로 수용하여 양식변천의 원인을 정신사적으로 설명하고자 했다. 리글의 예술의욕 개념에 대한 그의 본격적인 연구물인 「예술의욕 개념에 관하여Der Begriff des Kunstwollens」(1920)는 뵐플린에 대한 연구물인 「조형 예술에 있어 양식의 문제」(1915)가 발표되고 5년이 지난 후에 발표되었다. 파노프스키는 1920년에 발표된 이 논문을 계기로 뵐플린에 대한 비판을 멈추고 리글에 대한 비판적 고찰에 몰두하였다. 이 논문의 곳곳에서는 뵐플린의 양식론에 대해 혹독하게 비판했던 것과는 달리 파노프스키가 비교적 긍정적인 시선으로 리글의 양식론을 받아들이는 모습을 확인할 수 있다. 리글의 예술의욕 개념에 대한 독자적인 재해석을 제시하는 이 논문의 도입부는 파노프스키가 리글의 예술

의욕 개념의 의의를 고찰하는 것으로 시작된다.

파노프스키는 '예술에 대한 탐구에 있어서 철학적 원칙에 대한 인식의 필요성을 일찌감치 간파했던 진중하고 위대한 예술철학자'라고 리글을 평가한다.¹⁰⁶⁾ 파노프스키에 따르면, 미술사에 순수하게 역사적인 연구 방식을 적용할 경우에는 미술 작품이 적절하게 연구될 수 없다. 일반적으로 정치사에는 순수하게 역사적인 역사 연구 방식이 적용될 수 있다. 정치사는 인간 행위의 역사로서 정치적 사건들은 원인과 결과로 연속되는 하나의 흐름을 구성하는 것이기에 그러한 연구가 적절하다.¹⁰⁷⁾ 하지만 그러한 연구방식이 미술사 연구에 적용될 경우, 미술작품은 그 작품을 둘러싼 상황들이 만들어내는 하나의 연속적 흐름으로 인해 생겨난 부산물로 간주된다. 그리하여 연구자는 한 작품을 또 다른 작품들에 의거해서 설명하거나 같은 시대에 벌어진 다른 사건들에 의존해서 설명하게 된다. 파노프스키는 그러한 설명이 완전하지 못한 것이라고 비판하며, 이를 극복하기 위해서는 미술작품이 어떤 연속적인 역사적 흐름을 구성하는 인간 행위라기보다는 단일한 지적 현상이라고 이해되어야 한다고 강조한다. 따라서 마치 철학자처럼 예술적 현상의 경험적 존재 영역을 관통하는 의식성에 의해 그 예술적 현상을 파악할 수 있는 인식론적 원리가 중요하다.¹⁰⁸⁾ 파노프스키가 보기에 리글은 바로 그 인식론적 원리의 중요성을 일찌감치 간파했던 위대한 학자였던 것이다.

리글은 단순히 역사적인 연구 방식으로는 간과되기 십상인 인식론적 원리를 모색하기 위해 예술의욕에 대해 논할 것을 제안했다. 예술의욕은 예술적 창조의 자율성을 보전하는 임무에 직면했던 리글이 예술적 행위의 바탕에 흐르는 내재적 법칙에 대해 탐구하기 위해서는 반드시 필요한 개념이었다. 그것은 재료의 물성, 기법, 목적, 역사적 조건 등과 같이 예술 작품을 특정 짓는 요소들을 강조하기보다는 오히려 그와 같은 표현

106) E. Panofsky, 'Der Begriff des Kunstwillens'(1920), *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft* (Hessling, 1980), p.30 ; Kenneth J. Northcott and Joel Snyder trans., 'The Concept of Artistic Volition', *Critical Inquiry*(Vol.8, No.1, Autumn, 1981), p.19

107) Panofsky, *Ibid*, p.29; Kenneth J. Northcott and Joel Snyder trans., *Ibid*, p.18

108) Panofsky, *Ibid*, p.29; Kenneth J. Northcott and Joel Snyder trans., *Ibid*, p.19

에 이르게 된, 내부로부터 표출되고 조직되고 창조되는 힘을 의미한다.¹⁰⁹⁾ 그리고 리글은 그 힘이 곧 양식을 주도한다고 믿었다. 그런데 파노프스키는 리글의 ‘의욕’이라는 용어가 일반적으로 욕구, 충동, 본능, 성향 등과 혼용됨으로써 심리학적으로 이해되는 데에 그치고 있음을 지적한다. 그에 따르면, 예술작품에서의 선과 면의 구성방식이나, 색채의 조합, 그리고 어떤 구조적 요소들의 배열 방식 등 구체적인 측면에서의 예술적 의도 (künstlerischen Absicht)를 변별해내는 것이 전반적인 예술적 현상에 있어서의 중요한 본질, 즉 예술의욕에 대해 논하는 한 방식으로 간주되고 있다는 것이다. 그는 리글의 예술의욕에 대한 세 가지 통상적인 이해방식이 그러한 심리적 경향을 심화시키고 있다고 비판한다. 첫째로 예술가의 심리로서의 예술의욕, 둘째로 시대 심리적 예술의욕, 그리고 셋째로 지각 심리적 예술의욕이다.¹¹⁰⁾ 예술의욕에 대한 이 세 가지 오해 유형에 대해 살펴보자.

첫째, 예술의욕을 예술가의 심리로 간주하는 것이다. 그것은 의욕 (Wollen)이라는 용어의 본래적 의미인 의지 혹은 의도를 그대로 따르는 것이다. 충동(Trieb)과는 반대인 의지(Wille)는 아는 것 혹은 확정 가능한 것에 대해서만 적용되는 것으로서, 최소한 둘 이상의 가능성 중에서 뭔가 하나를 선택한다는 의미에 가깝다. 그런 탓에, 어떤 특정한 예술적 목표에 대해 의식적으로 지지하고 어떤 특정한 예술 이론에 대해 입장을 표명하는 것은 다른 예술현상들에 대한 경험을 통해서만 가능할 뿐, 근원적으로 발생하는 것이 아니다.¹¹¹⁾ 더욱이 어떤 예술가나 시대가 자신만의 의도나 의지를 표명하는 이론을 정립한다 하더라도, 우리가 그 이론을 통해 그들의 예술에 대해 해석할 수는 있겠지만 그러한 해석이 양식과 직접적으로 연결될 수는 없다. 왜냐하면 그것은 서로 관련된 다른 예술가들과 공유하는 예술 의지에 대해 직접 서술해주기보다는 예술 의지에 대해 뒷받침해주는 하나의 증거물에 불과하기 때문이다. 따라서 예술가들이 표명한 심

109) Panofsky, Ibid, p.30; Kenneth J. Northcott and Joel Snyder trans., Ibid, p.19

110) Panofsky, Ibid, p.31; Kenneth J. Northcott and Joel Snyder trans., Ibid, p.20

111) Panofsky, Ibid, p.31; Kenneth J. Northcott and Joel Snyder trans., Ibid, p.21

리는 설명되거나 해석되어야 하는 대상일 뿐이며, 그 자체를 양식과 직접적으로 연결될 수 있는 예술의지로 해석해서는 안 된다는 것이다.

둘째, 예술의욕을 시대 심리에서 배태된 예술적 의도로 해석하는 것 또한 무리가 있다.¹¹²⁾ 가령 고딕시대의 사람이나 원시인의 존재로부터 우리가 특정한 예술적 산물을 설명하길 원할 때, 그 고딕인이나 고대인이라는 것은 사실상 예술작품 자체들로부터 선별되어 가정된 인상일 뿐이다. 혹은 그것은 동시대 미술 비평에서 혹은 동시대 예술 이론에서 그들의 공식을 찾아냄에 따라 의식하게 된 의도와 가치평가에 대한 질문이다. 그러므로 이러한 공식들은 그 시대의 예술적 산물들과 유사한 현상에 불과할 뿐, 아직 해석을 포함하지 못한다는 것이다.¹¹³⁾ 파노프스키에 따르면, 그 시대에 영향을 주는 것 그리고 예술적 의도를 구성하는 듯 보이는 것에 대해 지각하는 것보다는 오히려 예술의욕의 본질을 꿰뚫는 통찰이 더 중요하다. 그 본질은 바로 그 작품들 속에서 객관적으로 구현된다. 요컨대 한 시대 전체의 비평적 혹은 이론적 발언들만으로 즉각적으로 그 시대에 생산된 작품들을 해석할 수는 없고, 일단 그 작품에 객관적으로 구현된 예술의욕의 본질을 우리가 해석하는 작업이 요청된다는 것이다.

마지막으로, 예술의욕에 대한 지각 심리학적 관점에 의거한 판단들은 그 한계를 한층 뚜렷하게 드러낸다.¹¹⁴⁾ 그것은 작품 속에 구현된 예술적 의도들에 무게를 두지도 않을뿐더러 작품이나 작가와도 아예 관계가 없다. 오히려 현대적 감상자의 인상적 경험, 즉 심리와 관련되는데, 그들의 심리 속에서 개인적인 성향 혹은 교육 및 시대적 흐름에 따라 형성된 선입견이 합리주의적 미학의 이론들로 이어지지 않는 것은 상당히 흔한 일이 되어버렸다.

따라서 파노프스키는 이와 같이 예술의욕에 대해 심리학적으로 해석하는 세 가지 가능성을 배제하고, 예술의욕을 예술적 현상들 속에 가로놓인 궁극적인 '의미(Sinn)'로 규정할 것을 제안한다.¹¹⁵⁾ 예술의욕을 심

112) Panofsky, Ibid, p.33; Kenneth J. Northcott and Joel Snyder trans., Ibid, p.23

113) Panofsky, Ibid, p.33; Kenneth J. Northcott and Joel Snyder trans., Ibid, p.23

114) Panofsky, Ibid, p.34; Kenneth J. Northcott and Joel Snyder trans., Ibid, p.24

리학적으로 간주하게 되면 그것은 단순히 어느 한 시대 혹은 예술가의 예술적 의도로부터 추동된 추상적 '종합(Synthese)'이라고 이해되기 십상이다. 종합한다는 것은 하나의 포괄적이고 보편적인 개념 하에 현상적인 양식적 특질들을 총체적으로 포괄하는 것인데, 이 총체는 개별적인 양식들에 대해 현상적으로 분류하는 것에 그칠 뿐, 그 양식적 특징들에 대한 존재론적 기반을 설명해줄 기초개념을 모색해주지는 못한다.¹¹⁶⁾ 그렇기 때문에 파노프스키는 현상적 특징들을 포괄적으로 종합해내는 것보다는 근본적으로 그것의 진정한 존재적 근원을 낱낱이 밝히고 그 작품에 내재된 의미를 드러내는 것이 중요하다고 본 것이다.

예술의욕이라는 개념이 방법론적으로 정당화되려면, 예술의욕이 특정한 역사적 과정 속에서 이루어내는 "필연(Notwendigkeit)"이 개별 현상들 간의 인과적 상관관계에 대한 판단하는 데에 적용되기보다는, 그 예술적 현상들 속에서 하나의 일관된 감각을 발견하는 데에 적용되어야 한다. 그 의도는 낱낱의 사건들의 과정을 그렇고 그런 자연스러운 진행과정으로 정의하려는 것이라기보다는 하나의 이상적인 통일체로서 역사적 의미를 설명하려는 것이다. 이는 순수하게 역사적인 작품을 제거한다기보다는 의미의 역사(sinnsgeschichtlich)를 수용하는 방법이다. 그것만이, 예술과 예술가, 주체와 객체, 현실과 이상을 혼란스럽게 만들뿐인 심리주의적 접근보다는 훨씬 예술의욕을 더 잘 완성할 수 있는 유일한 방법이다.¹¹⁷⁾

파노프스키에 따르면, 개별적인 예술현상들 간의 인과관계에 몰두하는 심리주의적 접근방식만으로는 그러한 현상들 속에 내재된 의미를 파악할 수 없다. 의미를 파악하기 위해서는 그 현상들 속에서 나타나는 일관된 감각을 발견하고 그것에 대한 '해석'의 작업을 더해야 한다. 그는 그러한 의미를 해석해내는 작업이 바로 진정한 예술의욕을 모색하는 것이자 미술사의

115) Panofsky, Ibid, p.35; Kenneth J. Northcott and Joel Snyder trans., Ibid, p.26

116) Panofsky, Ibid, p.35; Kenneth J. Northcott and Joel Snyder trans., Ibid, p.25

117) Panofsky, Ibid, p.38; Kenneth J. Northcott and Joel Snyder trans., Ibid, pp.30-31

궁극적인 과제라고 여긴다. 요컨대, 리글의 예술의욕 개념에 대한 파노프스키의 비판적 수용 과정으로 미루어볼 때, 파노프스키가 양식의 근원으로 여겼던 정신에 대한 탐구는 심리주의적 접근으로서는 도달될 수 없는 의미에 관한 해석으로써 실천될 수 있는 것이었다.

2. 도상해석학의 이론

(1) 본질적 의미

파노프스키의 미술사관은 그의 유명한 미술사 방법론인 도상해석학이 발생하는 중요한 발단이 되었다. 앞서 살펴보았듯이 도상해석학에 본격적으로 몰두하였던 1930년대보다 이전에 그는 이미 뵐플린과 리글의 이론에 대해 심층적으로 연구함으로써 자신의 미술사론을 정립하는 데에 집중하였다. 그리고 이를 통해 예술의 현상 속에 내재된 본질적 의미로서의 예술의욕을 추구할 것을 요청했다. 내용을 우선시하던 형식을 우선시하던 간에 오직 미술작품의 현상적인 면만을 설명하는 역사적 검토에는 결여되었던 ‘어떤 상위 차원의 지식’의 필요성을 역설하게 된 것이다. 이로써 그는 미술의 역사를 단순히 역사적으로가 아니라 필연적으로 파악하기 위한 선험적 이해의 틀을 마련하고자 하였다. 그리고 그것이 시각예술에 대한 논의를 어떤 현상적 차원에 머물지 않게 하고 철학적 차원으로 이어주는 계기가 되어줄 것이라고 기대하였다. 파노프스키의 가장 압도적인 업적으로 꼽히는 도상해석학은 바로 그러한 취지에서 정립되었던 것이다.

도상해석학(Ikonology)은 도상학의 전통을 해석학적 차원으로 발전시킨 미술사 방법론으로서, 도상학적 연구와는 확연히 다른 연구 방식이다. 본디 도상학(Ikonographie)이라는 단어는 그리스어 명사인 eikon(라틴어로 imago)과 동사 graphein(쓰다)의 합성어이다.¹¹⁸⁾ graphein은 순수

하게 기술적인, 심지어 때로는 통계적인 처리방식을 뜻한다. 그래서 민족지학(ethnography)이 인종에 대한 기술과 분류이듯, 도상학은 이미지에 대한 기술과 분류이다. 이런 의미에서 도상학은 증거가 되는 요소들을 모으고 분류하지만 스스로 그 요소들의 기원과 의의를 조사하는 작업으로는 나아가지 않는다. 반면, 파노프스키가 제안한 도상해석학의 접두어인 logy는 '사상'이나 '이성'을 뜻하는 logos(로고스)에서 나온 것으로서, 어떤 해석적인 성격을 포함한다. 즉 도상해석학은 도상학이 수집하고 분류한 요소들에 내재된 의미를 해석하는 작업을 요체로 하는 방법론이다.¹¹⁹⁾

이러한 방법론은 미술작품의 현상적 요소들을 어떤 본질적 의미에 대한 징후로 다룬다. 그리하여 도상해석학 연구자들은 도상학적 연구를 통해 취합된 요소들에 대해 작품이 만들어진 시대와 사회의 맥락, 그리고 당대의 철학사상을 반영함으로써 작품에 내재된 가장 심연의 의미를 해석하려 한다. 앞서 살펴본 바, 파노프스키에게 있어서 미술사 연구는 미술작품에 내재된 예술의욕, 즉 의미를 해석하는 것이다. 여기서 파노프스키가 중요하게 여기는 의미라는 것은 작가, 시대, 민족이 공통으로 갖고 있는 세계관으로서 작가가 의도하거나 의식하지 못한 채 작품 속에 드러나는 것이다. 그리하여 작품의 모티프, 이미지, 일화, 알레고리 등의 형식적 요소들은 그러한 의미를 드러내는 증거로 간주된다. 이렇듯 외적 현상들의 이면에 가장 깊숙이 내재된 의미를 파노프스키는 '본질적 의미(Wesensinn)'라고 명명한다.

그렇다면 본질적 의미가 현상적 차원으로 실체화되는 매커니즘은 무엇일까? 파노프스키는 본질적 의미 개념이 구체화된 도상해석학을 수립하기 전에 이미 의미와 형식 간의 매커니즘에 대해 진지하게 고민한 바 있다. 그러한 고민의 흔적은 그의 초기 저술인 「상징형식으로서의 원근법 *Die Perspektive als symbolische Form*」(1924)에서 잘 드러난다. 이 저술의 핵심 개념인 '상징형식'은 카시러의 철학에서 빌려온 것이다. 잘 알려져

118) 장미진, 「도상해석학의 문제」, 『미술사학Ⅱ』(민음사, 1990), p.172

119) 파노프스키, 임산 역, 『시각예술의 의미』(한길사, 2013), pp.71-72

있듯, 카시러에게 있어서 상징은 인간이 세계를 인식하는 핵심적인 매개체이다. 동물이 외부의 자극에 대해 직접적이고 즉각적으로 반응하는 것과 달리, 인간은 느리고 복잡한 사고 과정을 통해 스스로 만들어낸 상징형식들(symbolic forms)을 매개로 하여 세계를 대면한다.¹²⁰⁾ 상징형식은 인간의 선형적인 사고능력으로서, 그것에 의해 인간은 외부세계에 대한 단순한 인상들로 이루어진 감각적인 경험들을 관계 짓고 보편화하여 인간 정신의 산물로 변형시킨다. 인간은 직접적으로 물리적인 세계를 대면하지 않으며, 인간이 스스로 만들어낸 신화, 예술, 언어, 종교, 과학과 같은 특수한 상징형식들을 매개로 세계를 인식하고 이해한다는 것이다. 파노프스키는 이와 같은 카시러의 상징형식의 철학을 근거로, 고대로부터 르네상스 원근법에 이르는 과정에 대해 연구하였다.¹²¹⁾

그가 보기에, 상징형식은 인간과 세계 사이의 중간 지대에 놓인 것으로서, 세계에 대한 인간의 지식과 경험을 가능하게 한다. 이런 관점에서 볼 때, 원근법은 우리가 세계를 시각적으로 경험하는 투사 체계라는 점에서 일종의 상징형식이라고 그는 말한다.

원근법은 가치의 계기는 아니라고 하더라도, 그것은 역시 양식(Stil)의 계기이기는 한 것이며, 더욱이 그 이상의 것이기도 하다. 즉 에른스트 카시러가 훌륭하게 구조해낸 용어를 미술사에 응용해 본다면, 원근법이란 그 안에서 “정신적 의미내용이 구체적인 감성적 기호와 결부되고, 이 기호에 내면적으로 동화되는” 그러한 ‘상징형식들’ 가운데 하나라고 불러도 좋은 것이다.¹²²⁾

고대에는 소실축 원리에 입각한 원근법이 발달되다가, 중세에는 원근법이 거의 무시되었고, 르네상스 시대에 이르러서 오늘날 우리가 가장 익숙하게 사용하는 평면 원근법이 정립되었다. 이렇듯 시대에 따라 상이한 원근법이 발달한 것은 각 시대마다 사람들이 공간을 지각하는 방식이 달랐기

120) E. Cassirer, *An Essay on Man* (Yale Univ. Press, 1944), pp.24-25

121) 파노프스키, 심철민 역, 『상징형식으로서의 원근법』 (도서출판b, 2014) 참조.

122) 파노프스키, 심철민 역, 『상징형식으로서의 원근법』, p.27

때문이다.¹²³⁾ 말하자면 원근법은 각 시대의 세계관이 공간 관계의 객관화에 이르는 하나의 상징형식이다.

이런 맥락에서 원근법적 이미지는 단지 무언가에 대한 모방의 결과물이라기보다는, 일정한 방식으로 다양한 세계를 정돈하고자하는 의지의 표현으로 이해되어야 한다. 그것은 정신생리학적 공간 구조를 외연적으로 추상하는 과정을 포함할 뿐만 아니라, 다른 한편으로는 신체들과 그것들 사이의 빈공간이라는 간격들을 규칙적인 형식으로 융합하여 모호하지 않고 일관성 있는 공간구조를 형성하는 과정도 포함한다. 이에 대해 파노프스키는 다음과 같이 쓰고 있다:

이는 비단 이것에 의해 예술이 ‘학’으로 높여졌다(르네상스에 있어 그것은 하나의 정신적 고양이었다)는 데에 머무르지 않는다. 주관적인 시각인상이 대폭 합리화된 것이며, 그 결과 마침내 이 시각인상이야말로 확고한 기초를 지닌, 그리고 전적으로 근대적인 의미에서의 ‘무한한’ 경험세계를 구축하기 위한 기반이 될 수 있었다. 그것은 정신생리학적 공간을 수학적 공간으로 이행시키는 전환이 달성된 것으로서, 달리 말하면 주관적인 것의 객관화가 달성된 것이다.¹²⁴⁾

파노프스키는 르네상스 시대의 공간이론 덕분에 예술이 과학으로 격상되었다는 데에 그 의의를 한정할 수 없다고 강조한다. 오히려 주관적인 시각적 인상이 객관적으로 합리화됨으로써 이 인상들이 굳건하게 근거 지워지고 무한한 경험적 세계의 근거가 될 수 있었다는 데에 더 큰 의의가 있

123) 이 저서의 1장과 2장에서 파노프스키는 고대와 르네상스의 원근법을 비교하며, 각 시대가 상이한 원근법을 배태하게 된 맥락을 탐구한다. 그리고 그는 고대의 소실축 원근법이 르네상스 시대의 평면 원근법에 비해 결함이 많거나 활용도가 떨어진다는 등의 판단은 예술적 가치와 전혀 관련이 없다고 주장한다. 그는 각 시대의 원근법의 차이가 각각의 문화 속에서 표명된 서로 다른 사고형식들과 관련을 갖는다고 본 것이다. 그의 이러한 관점은 원근법을 하나의 특수한 문화의 부분일 뿐이라고 인식하는 상대주의적 성격을 띤다. 하지만 30여년 후 이 저서를 발전시킨 그의 후기 저서 『초기 네덜란드 회화』(1953)의 서문에서 그는 르네상스 원근법이 다른 원근법적 구성들을 판단하는 절대적인 관점을 제공한다고 간주함으로써 그것에 확실히 특권을 부여한다. Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, p.186-189; 키스 멕시, 조주연 역, 『실득의 실천』(경성대학교 출판부, 2001/2008), p.144

124) 파노프스키, 심철민 역, 『상징형식으로서의 원근법』, p.65

다는 것이다. 그는 이것을 정신생리학적 공간의 수학적 공간으로의 전환, 그리고 주관적인 것의 객관화라는 용어로 설명한다.

그리고 이렇게 객관화된 원근법이 예술적 현상을 수학적으로 확고한 규칙으로 가져오지만, 또한 이 규칙은 주관적 시점이 자유로이 선택하는 위치에 따라 상이한 방식으로 작용한다.¹²⁵⁾ 쉽게 말하자면, 주관적인 것들이 객관적으로 법칙화된 원근법은 결국 다시금 주관에 따라 다양한 양상으로 구현된다는 것이다. 그래서 원근법의 역사는 객관과 주관이 어떤 비중으로 발휘되느냐에 따라 그 본질적 의미를 달리하게 되어, 각각의 시대, 민족, 개인마다 다양한 양식을 발현하게 된다. 르네상스나 이탈리아에서는 원근법의 객관주의 쪽이 더 본질적인 반면 바로크나 북방에서는 원근법의 주관주의적 의의가 더 본질적으로 느껴졌던 탓에, 상이한 원근법이 생겨났던 것이다. 요컨대 다양하게 현상화된 양식의 이면에서 원근법은 인간의 공간관이 객관성과 주관성의 합일을 이루기 위한 통로가 된다는 것이다.

원근법에 대한 파노프스키의 이러한 논의로 미루어 볼 때, 그가 요청한 본질적 의미는 미술의 영역 바깥에 있는 어떤 아르키메데스의 지점은 아니다. '발전의 연속을 아무리 유구하게 그려내는 역사라 할지라도 발전의 역사는 그 노선들을 반드시 순수하게 역사적인 복합체의 한계들 안에 위치시킬 수밖에 없다'는 것이 그 이유이다.¹²⁶⁾ 이러한 미술 특유의 역사적 복합체 안에서 파노프스키는 상징형식의 철학으로부터 도입한 정합성(coherence)의 원리에 입각하여 시각예술의 발전을 과학적이고도 심층적으로 설명하고자 하였다. 그것은 과학에 있어서 원인 개념에 상응하는 것으로서, 본디 카시러가 예술작품의 미학적 이해를 위한 궁극적 원리로서 주장했던 것이다. 그런 측면에서는 예술의 영역에서 의식의 어떤 총체적 내지 통일성을 구현하는 원리이기도 하다. 하지만 리글이 제시한 것처럼 미술의 역사에서 정합성은 객관성과 주관성이라는 양 극단 사이의

125) 파노프스키, 심철민 역, 『상징형식으로서의 원근법』, p.67

126) Panofsky, 'Der Begriff des Kunstwollens'(1920), p.37; Kenneth J. Northcott and Joel Snyder trans., Ibid, p.27

다양한 눈금으로 나타나기도 한다고 파노프스키는 보았다. 이에 따라 모든 미술작품은 순수한 객관성과 순수한 주관성을 연결하는 하나의 연속체 가운데 어딘가에 위치하며, 미술의 역사는 지극히 다양한 현상적 차이들에도 불구하고 정합성이라는 특정한 원리에 의해 과학적이고 심층적이며 통시적으로 설명될 수 있는 하나의 자율적인 체계를 형성하게 된다.

(2) 해석학적 접근

파노프스키는 「미술사학과 미술이론의 관계에 대하여(Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie)」(1925)¹²⁷⁾라는 논문에서 미술사학과 미술이론 양자가 상호 간에 긴밀하게 관련되어 있음을 규명하였다. 그에 따르면 미술이론의 임무는 기초개념들을 정리하고 상호관계를 정립하는 것이다. 이 기초개념은 이미 선행적으로 이루어진 경험에 의한 인상을 근원으로 하여 선험적 차원에 존재한다. 하지만 그것은 경험에 관계없이 발견되고 진행되며 현상계에서 실체화되므로, 문제의 해결 방법이라기보다는 문제를 제시하는 역할만 한다. 말하자면 미술이론은 예술적 문제들이 어떻게 야기되었는지를 인식할 수 있는 방법으로서 기초개념을 다루는 것이다. 이에 따라 제시된 문제를 해결하는 역할은 결국 미술사학의 몫이다. 미술사학의 과제는 미술이론이 제기한 기초개념이 구현된 실제 작품들을 역사적으로 정리하여 양식으로 규명하는 것이다. 이를 위해서 미술사학자는 결국 미술이론이 정립한 기초개념에 의존하여 작품의 감각적 특성을 파악할 수밖에 없지만, 이 감각적 특성은 양식을 형성하는 결정적인 것이라기보다는 암시적인 자료에 머물 뿐이라고 파노프스키는 그 한계를 지적한다. 그리하여 그는 미술사학이 단순히 이러한 양식상의 징후에만 매몰되어 양식의 형태학에 머물지 않기 위해서 반드시 진

127) Panofsky, "Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie: Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit Kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe" In : Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, XVⅢ(Stuttgart 1925), SS.129~161; 김재원, 「ikonologie의 형성과정」 『미술사학Ⅲ』(1997, 민음사), pp.181-188 참조.

정한 의미에서의 ‘작품 해석’으로 나아가야 한다고 주장한다.¹²⁸⁾

요컨대 작품해석은 미술이론이 제기한 예술적 문제에 대해 미술사학이 해결의 단계로 나아가기 위해 반드시 요청되는 작업이다. 이런 문제의식을 바탕으로 정립된 파노프스키의 도상해석학은 도상학의 전통을 해석학적 차원으로 발전시킨 미술사 방법론이다. 실제로 ‘Ikonologie’가 우리말로는 도상해석학이라고 통용됨에 따라 한편에서는 해석학과의 관계가 어떠한 것인지 종종 논의되곤 한다.¹²⁹⁾ 물론 도상해석 연구자들은 우리말로 해석학으로 통용되는 ‘Hermeneutik’이라는 용어를 사용하기보다는 보다 광범위한 의미를 갖는 ‘해석(Interpretation)’이라는 용어를 주로 사용한다. 파노프스키에 따르면, 이 해석은 ‘예술가 자신에게조차 알려지지 않고, 때로 예술가 자신이 의식적으로 표현하려 했던 것보다 다르게 나타날 수 있는 상징적 가치에 대한 진정한 이해와 해명을 지향’¹³⁰⁾한다. 이런 점에서 볼 때 도상해석학에서의 해석은 전통적인 해석학에서 말하는 해석학적 지평과 완전히 구분될 수는 없다고도 할 수 있다. 실제로 파노프스키는 하이데거의 해석 이론에서 다음의 구절을 인용한다.

“칸트는 해석에 대해 명백하게 말하고 있지만, 그것은 애당초 해석으로 볼 수 없다. 칸트는 분명하게 형상화된 것을 뛰어넘어 형상의 아래에 숨은 어떤 근본적인 것을 드러내는 작업을 해석의 과제로 삼기 때문이다. 그는 철학적 인식에서 왜 말로 표현된 것을 중요하게 보지 않고, 오히려 말로 표현되지 않은 것(Ungesagtes, 해석)을 말로 표현된 것(Gesagtes, 형상)을 통해 드러내는 일을 중요하게 보는지 그 이유를 설명하지 못하고 있다. 말하려고 의지한 것(sagen wollen)을 말한다(sagen)는 점에서 모든 해석 행위는 필연적으로 폭력을 요구한다.”¹³¹⁾

128) 김재원, 「ikonologie의 형성과정」, 『미술사학Ⅲ』, p.187

129) 장미진, 「도상해석학의 문제」, p.193

130) 파노프스키, 임산 역, 『시각예술의 의미』, p.

131) 하이데거, 『칸트와 형이상학의 문제 Kant und das Problem der Metaphysik』(1929), p.192; 파노프스키, 「조형예술 작품의 기술과 내용 해석」(1932), 에케하르트 케머린 편, 이한순 외 역, 『도상학과 도상해석학』(사계절, 1979/1997), p.128 재인용

하이데거에게 있어서 해석의 과제는 말해진 것을 통해 말해지지 않은 것을 불러내어 현전케 하는 것이라는 칸트의 서술과 같은 맥락에 놓여 있지만, 하이데거는 이 해석 행위가 단순한 해설이라기보다는 응당 폭력을 요구하고 있다는 설명을 덧붙인다. 파노프스키는 해석에 대한 이와 같은 명제가 그림에 대한 해석 행위에서도 동일하게 적용될 수 있다고 본다. 그림의 현상적 측면을 서술하는 작업은 언뜻 보기에 문제될 것이 없어 보이지만, 언어로써 그림을 재현하는 것도 결국 말할 수 없는 것(도상)을 말할 수 있는 것(언어)을 통해 드러낸다는 점에서 하이데거가 지적한 해석의 '폭력'이 발생한다는 것이다.¹³²⁾

그리고 여기서 파노프스키는 그러한 해석의 폭력을 통제할 수 있는 방법을 강구하면서 하이데거의 이론을 계속해서 읽어 내려간다.

“여기서 해석의 폭력은 좌충우돌하는 자의적인 것이어서는 안된다. 전도를 밝히는 예시적인 이념(Idee)의 힘이 해석을 진행하고 선도해야 한다.”¹³³⁾

파노프스키는 자의적인 해석 행위를 내부적으로 통제할 장치가 필요하다는 하이데거의 지적에 대해 공감을 표하지만, 그에 대한 대책으로 하이데거가 제시한 이념은 적절한 해결책이 될 수 없다고 본다. 이념은 결국 해석을 내리는 주체에서 비롯되는데 해석 주체는 해석 행위에서 폭력을 행하는 장본인이기도 하기 때문이다.¹³⁴⁾ 그리고 그는 곧장 논의의 범위를 미술사학의 영역으로만 국한시키고, 미술사학에서 해석 행위의 원천을 다음과 같이 짚어본다.

그림에 대한 해석의 원천은 언제나 해석 주체의 인식 능력과 능력 보유 여하에 달려 있다. 현상 의미를 찾아내는 데에는 살아가면서 경험

132) 파노프스키, 「조형예술 작품의 기술과 내용 해석」, p.129

133) 하이데거, *Kant und das Problem der Metaphysik* (1929), p.192; 파노프스키, 「조형예술 작품의 기술과 내용 해석」, p.129에서 인용

134) 파노프스키, 「조형예술 작품의 기술과 내용 해석」, p.129

으로 축적된 정보가 필요하고, 주제 의미를 파악하는 데에는 문헌 기록에서 얻는 문학적 지식의 소양이 필요하다. 이런 것들은 모두 해석 주체가 소유하는 해석 행위의 원천, 다시 말해 주관적 인식을 만든다. 주관적 인식이 그릇된 판단을 바로잡고 입증하는 객관적인 보완책을 세워야한다.¹³⁵⁾

파노프스키에 따르면 예술의 현상적 차원에 대한 해석 행위의 원천은 바로 해석자의 주관적 인식이다. 그리고 그 주관적 인식은 경험적으로 축적된 정보나 기록에서 얻은 지식의 소양을 원천으로 한다. 그렇다면 주관적 인식이 그릇된 방향으로 나아가지 않기 위한 객관적인 보완책은 바로 기록이나 정보로부터 지식을 얻는 과정을 객관화하는 데에서 시작되어야 한다. 요컨대 자의적 해석의 폭력성을 지양하기 위해서 미술사학자는 주관적 인식을 최대한 객관화하는 데에 힘을 쏟아야 한다는 것이다.

해석의 객관성을 확보하기 위한 미술사학자의 이와 같은 노력은 자연과학이 아닌 인문학의 영역에서 이루어진다. 과학과 인문학은 각각 관찰과 해석의 결과를 일종의 의미를 지니는 일관된 체계로 분류하고 정리하려는 목적을 공유한다는 점에서 유사하다고도 할 수 있지만, 사실상 두 영역의 주제와 절차는 매우 상이하다.¹³⁶⁾ 과학이 자연 현상의 혼돈의 다양성을 이룬바 자연의 질서로 정돈하려고 노력하는 반면, 인문학은 인간 기록의 혼돈의 다양성을 이룬바 문화의 질서로 정돈하려고 노력한다. 이때 과학은 자연현상을 관찰하고 분석하여 그것이 전개하는 영원의 법칙을 이해하려 하지만, 인문학은 역사적 사실이라 불리는 기록들을 판독하고 해석하여 문화의 질서를 넓히려 한다. 파노프스키는 미술작품이 하나의 역사적 사실이라는 점에서 미술사학은 본디 인문학이라고 한다.¹³⁷⁾ 미술작품을 다룸에 있어서 과학적 방법에 따라 작품의 재료를 화학적으로 분석하거나 엑스레이선, 자외선, 확대사진 등의 고안물을 사용하는 것은

135) 파노프스키, 「조형예술 작품의 기술과 내용 해석」, pp.129-130

136) 파노프스키, 임산 역, 「서장:인본주의적 학제로서의 미술사학」, 『시각예술의 의미』, p.42

137) 파노프스키, 임산 역, 「서장:인본주의적 학제로서의 미술사학」, 『시각예술의 의미』, p.47

근본적으로 미술사학적 기술에 결정적 도움을 줄 수 없다. 미술작품은 물체나 물체의 대체물이 아닌 정신적 경험의 대상으로 기술되어야 한다. 물론 특별히 그것은 '미적으로 경험될 것을 요구받는 인조물'인 탓에, 미술사학자는 미술작품을 다룸에 있어서 일반적인 감상자들과 마찬가지로 주관적 성격의 정신적 처리 과정에 깊이 관여하는 것은 사실이다.¹³⁸⁾ 하지만 미술사학자는 그러한 주관적 인상이 형식, 주제, 내용의 종합을 통해 감상자들의 다양한 문화적 소양에 따라 좌우된다는 것을 인지하고, 주관적 인상을 최대한 '객관적으로' 정립하기 위해 방법, 연대, 상황, 작가, 목적 등 이용할 수 있는 실제 지식을 모으고 각 작품이 속하는 나라와 시대의 미적 기준을 반영하는 저작물들을 조사한다. 그리고 그러한 조사 결과를 현상적 차원에서 겪은 자신의 주관적 경험들과 일치시켜 나감으로써, 비로소 미술사학자는 진정한 인문학자로 거듭나게 된다.¹³⁹⁾

요컨대 파노프스키는 예술적 현상의 배후에서 그것을 포괄적으로 통제하는 정신의 에너지에 주목하고 그것을 규명하는 것을 미술사학의 주된 과제로 본다. 그리고 그는 그 에너지를 세계관이라는 용어로써 설명한다.¹⁴⁰⁾

예술적 업적의 위대함이란, 결국 작품에 침윤한 '세계관(Weltanschauung)의 에너지'가 작품이라는 마테리아를 통해서 얼마만

138) 파노프스키, 임산 역, 「서장:인본주의적 학제로서의 미술사학」, 『시각예술의 의미』, p.54

139) 파노프스키, 임산 역, 「서장:인본주의적 학제로서의 미술사학」, 『시각예술의 의미』, p.55

140) 파노프스키의 세계관 개념은 만하임의 세계관 개념을 참조한 것이다. 다음 절에서 살펴볼 파노프스키의 도상해석학의 3단계 구성은 「세계관 해석에 관하여」(1923)에서 제시된 3단계의 해석법과 상당히 닮아 있다. 도상해석학은 시대의 총체적 의미를 발견하려 한다는 점에서 만하임의 지식사회학과 동일한 여정에 들어섰고, '세계관' 개념은 양자를 더욱 단단하게 맺어주는 계기가 되었다. 만하임이 말하는 세계관은 예술, 관습, 몸짓 등을 포함하는 비이론적이고 비합리적인 차원의 일상적 경험들로 구성된다. 그렇다고 해서 개인의 주관적 가치관과 동일시되어서는 안 된다. 세계관은 철학, 종교, 예술 등의 다양한 방식으로 가회구성원들에게 특정한 인식을 유포하고 공감을 형성하는 사회적 차원의 가치관이다. 그리하여 다양한 문화적 산물들을 포괄하는 총체로서, 문화적 산물들에서 직접 드러나는 의도나 내용 너머에서 작동하는 '정신'의 힘이다. 만하임의 요지인즉슨 문화적 산물들은 세계관을 표상하는 일종의 '징후'라는 것이다. 이런 맥락에서 해석은 작품의 현상에서 파악되는 의도나 내용의 저변에 흐르면서 그것을 움직이는 원동력을 찾아내는 것이어야 한다는 파노프스키의 입장은 만하임의 세계관 개념과 접점을 갖는다. 박남희, 「시각예술의 사회, 역사적 의미 해석과 세계관의 이해」 참조.

큼 형상화되어 있으며, 작품을 보는 사람들을 향해 그 에너지를 얼마만큼 발산할 수 있는가에 달려 있다고 단언해도 좋다.¹⁴¹⁾

여기서 알 수 있듯, 도상해석학에 있어서 말해진 것 혹은 보이는 것, 그리고 그러한 현상적 차원에 대한 주관적 인상 등은 하나의 통일된 세계관, 가치관의 징후로서 파악된다. 여기서는 작품을 완성한 개별 작가의 의도성 인식 여부는 중요하게 다루어지지 않는다. 어느 시기에 어느 민족에 의해, 어느 문화 단위체의 어떤 역량으로 작품이 만들어졌는지는 작품의 본질적 의미에 있어서 그다지 중요하지 않다는 것이다.¹⁴²⁾ 그 대신 세상을 향한 기본적인 태도가 작품에 저절로 침윤된다는 점에서, 작품의 현상적 요소들을 세계관적 에너지의 증언으로 다루는 것을 해석 작업의 요체로 보아야 한다는 것이 파노프스키의 요지이다.

앞서 리글에 대한 파노프스키의 비판에서도 확인했듯, 본질적 의미는 단순히 집단적인 심리의 차원이 아니라, 한 시대 혹은 민족의 심리를 움직이는 근원적인 힘으로서 정신의 차원에 놓여 있다. 그리고 파노프스키는 이 추상적인 개념에 세계관이라는 또 다른 이름을 부여함으로써 관념적 성격을 최소화하고, 작품의 시각적 요소들을 작품 외적인 사회적 경험세계의 요소들과의 관련성 속에서 이해하고자 한다. 세계관은 작가, 시대, 민족 등의 문화 집단이 공통으로 갖고 있는 특징을 결정짓고 있으며, 이는 작가가 의식하지 못한 채 도상 속에 반영된다. 이렇듯 파노프스키의 도상해석학은 이론적으로는 그것이 인문학으로서의 미술사라는 학문적 정체성을 확고히 하려는 것이다. 그럼에도 불구하고 파노프스키의 도상에 대한 관심이 집중된 본질적 의미, 즉 정신은 여전히 인간의 심리나 감각과 같은 경험적 차원을 피해간다. 따라서 그 방법론을 실천함에 있어서 파노프스키가 관심을 갖는 연구 대상은 예술작품의 형식을 배제한 채 내용, 특히 재현된 내용에만 국한되는 결과를 초래하게 된다. 다음 절에서는 이러한 도상해석학의 한계를 살펴보도록 하겠다.

141) 파노프스키, 「조형예술 작품의 기술과 내용 해석」, p.132

142) 파노프스키, 「조형예술 작품의 기술과 내용 해석」 p.132

3. 도상해석학의 실천

(1) 실천의 3단계

「조형예술 작품의 기술과 내용 해석」(1932)이라는 논문에서 파노프스키는 예술작품을 서술(Deskription)하는 행위에는 반드시 해석이 개입될 수밖에 없다고 강조한다.¹⁴³⁾ 예컨대 그뤼네발트(Matthias Grünewald, c.1470~1528)의 <예수부활>(1515) (도판)에 대해 순수하게 형태만을 서술한다면 돌, 인간, 바위 등의 용어를 사용할 수는 없고, 다만 여러 가지 색깔들이 발산하는 다양한 뉘앙스라든가, 혹은 장식적 문양이나 구축적 형태로써 구성되는 화면의 구도 등을 묘사할 수 있을 뿐이다. 그런데 그러한 묘사는 대체로 여러 가지 해석들을 수반하게 마련이다. 그뤼네발트의 그림 윗부분에 보이는 어둡게 처리된 부분을 ‘밤하늘’이라고 기술하거나 윗부분 가운데 기묘한 빛의 꺾질을 걸친 환한 것을 ‘인체’라고 하는 것, 더구나 인체가 밤하늘을 배경으로 삼고 서있다는 식의 표현을 사용하게 된다. 이렇듯 모든 서술 행위는 애초부터 순수한 표현 요소들을 표현될 대상에 관한 상징들로 해석하는 행위를 포함하고 있다는 것이다. 그리하여 파노프스키는 흔히 우리가 형태관찰이라고 일컫는 관찰법은 순수한 형태를 관찰하는 것이라기보다는 오히려 형태가 지니는 의미를 서술대상으로 간주하는 방식이라고 이해되어야 한다고 주장한다.¹⁴⁴⁾

그러한 해석의 대상이 되는 의미의 층위는 3 단계, 즉 현상의미(Phänomensinn), 주제의미(Bedeutungssinn), 본질적 의미(Wesensinn)로 구분된다. 도상해석학은 궁극적으로 마지막 의미 층위인 본질적 의미를 해석하는 작업이며, 그것은 그에 선행하는 현상의미와 주제의미에 대한

143) 파노프스키, 「조형예술 작품의 기술과 내용 해석」(1932), 에케하르트 케멜린 편, 이한순 외역, 『도상학과 도상해석학』(사계절, 1979/1997), p.114

144) 파노프스키, 「조형예술 작품의 기술과 내용 해석」, p.114

해석들이 이루어진 후에 순차적으로 이루어질 수 있다. 그리고 이러한 세 가지 의미의 층위 구분이 발전되어 그의 도상해석학의 정수를 보여주는 대표적인 저서 『도상해석학 연구』(1939)에서의 해석의 3단계가 구성된다. 이런 점에서 이 세 가지 의미의 층위란 무엇이든 각각의 의미에 대한 해석이 어떻게 단계별로 이어지는지 살펴보자.

현상의미는 형태 서술 단계에서 가능한 가장 일차적인 수준의 의미 개념이며, 이는 다시 사실의미(Sachsinn)와 표현의미(Ausdruckssinn)로 나뉜다.¹⁴⁵⁾ 만약 앞서 살펴본 그뤼네발트의 <예수부활>에 대해 “손과 발에 못 자국이 난 사람이 공중에 떠 있다.”고 서술한다면 평범한 관찰자의 감관 능력의 범위를 벗어나지 않는 인식 수준에서 어떤 ‘사람’을 그려낸 것인지에 대한 사실 의미를 서술한 것이다. 그런데 레오나르도 다빈치의 <최후의 만찬> (1494-1499) (도판) 에 대해 “탁자 주변에 모인 사람들이 몹시 격앙된 감정을 보인다.”라고 서술한다면, 이는 ‘어떤’ 사람을 표현한 것인지에 대한 표현 의미를 서술한 것이다. 이러한 현상의미에 대한 해석은 특정한 교육을 통해 얻어지는 어떤 지식이 완전히 배제되거나 결여된 상태에서 이루어진다. 그리하여 파노프스키는 이렇듯 일차적 의미의 매개체로 파악되는 순수 형태의 세계를 ‘모티프’의 세계라고 부르며, 이들에 대해 열거하는 것은 본격적인 도상학이 이루어지기 이전의, 즉 전(前)-도상학적(pre-iconographical) 단계에서 이루어진다고 말한다.¹⁴⁶⁾

하지만 우리는 문헌기록으로 전승된 지식을 습득하고 나서는 이차적 의미 단계에서 작품을 서술할 수 있게 된다. 파노프스키는 이를 주제의미의 영역이라고 한다.¹⁴⁷⁾ 만약 복음서의 내용을 대할 기회가 있었던 서술자라면, 그뤼네발트의 그림을 ‘부활 예수’라고 서술할 수 있을 것이며, 레오나르도 다 빈치의 <최후의 만찬>에 대해서도 그러한 방식의 서술을 하진 않을 것이다. 이러한 서술은 이미 감관을 통한 체험의 단계를 훌

145) 파노프스키, 「조형예술 작품의 기술과 내용 해석」, p.115; 파노프스키, 이한순 역, 『도상해석학 연구』, p.26

146) 파노프스키, 이한순 역, 『도상해석학 연구』(시공사, 1939/2002), p.26

147) 파노프스키, 「조형예술 작품의 기술과 내용 해석」, p.115

찍 넘어선 것이며, 전-도상학적 단계에서 기술된 모티프들과 그 구성은 해석자가 익숙한 특수한 테마나 개념에 연결되어 다루어진다.¹⁴⁸⁾ 이렇듯 모티프를 어떤 관습적 의미를 전달하는 매개체로 다룸으로써 비로소 ‘이미지, 이야기, 알레고리’를 확인하는 작업에 돌입하게 된다. 바꿔 말하면, 이미지, 이야기, 알레고리를 통해 전달되는 특수한 테마와 개념이 바로 이차적 혹은 관습적 의미이며, 이를 기술하는 것이 바로 좁은 의미의 도상학적(iconographical) 분석이다.¹⁴⁹⁾

마지막으로, 이상의 두 층위의 분석을 바탕으로 본질적 의미를 해석해내는 것이 바로 도상해석학의 가장 마지막 단계이자 핵심 단계이다. 본질적 의미는 앞서 2절에서 살펴보았듯이, 한 국가나 시대, 계급, 그리고 종교 및 철학적 신조의 기본자세, 즉 세계관을 드러내 주는 근본원칙을 밝힘으로써 파악될 수 있다. 이를 위해서는 앞선 두 단계에서 확인한 미술작품의 형태, 모티프, 이미지, 알레고리 등을 그러한 근본원칙을 반영하는 일종의 상징형식으로 다루는 작업이 이루어진다. 가령 우리가 레오나르도 다 빈치의 <최후의 만찬>을 레오나르도의 인격을 반영하는 기록물로 이해하거나 이탈리아 전성기 르네상스의 문화 혹은 특유한 종교적 교리의 증거 문건으로 파악한다면, 우리는 그 미술 작품을 어떤 상징가치의 징후로서 다루는 것이다.¹⁵⁰⁾ 그럼으로써 그 상징가치를 찾아내고 해석하는 일을 파노프스키는 소위 깊은 의미에서의 도상학적 연구의 목표라고 규정한다.¹⁵¹⁾

그렇다면 파노프스키는 실제로 이러한 도상 해석의 3단계를 어떻게 실천하였을까? 그 구체적인 예로서 알브레히트 뒤러의 <멜랑콜리아 I>에 대한 그의 해석을 살펴보자. 이 작품에 대한 파노프스키의 분석은

148) 그러므로 이차적 의미를 올바르게 기술하기 위해서는 모티프를 확인하는 전도상학적 단계의 정확성이 전제되어야 한다. 가령 성 바르톨로마이우스를 확인하게 하는 칼이 칼 대신 코르크 따개로 판명된다면 그 인물은 성 바르톨로마이우스가 아니다. 파노프스키, 이한순 역, 『도상해석학 연구』, p.27

149) 파노프스키, 이한순 역, 『도상해석학 연구』, p.27

150) 파노프스키, 이한순 역, 『도상해석학 연구』, p.29

151) 파노프스키, 이한순 역, 『도상해석학 연구』, p.29

풍부한 역사적 맥락을 통해 전체적으로 3번째 단계인 본질적 의미를 중심으로 이루어진다. 그런 탓에 사실상 첫 번째 의미 해석 단계인 전-도상학적 단계는 거의 생략되어 있다시피 해 표면적으로는 잘 드러나지 않는다. 그럼에도 불구하고 딱 한 구절에서 첫 번째 단계의 의미인 현상의미에 대한 그의 서술을 확인할 수 있다. 그것은 화면에서 가장 큰 비중을 차지하고 있는 여인에 대해 묘사한 것이다. 파노프스키에 따르면, 이 여인은 “날개를 가지고 있지만 땅바닥에 몸을 움츠리고 있고, 화관을 얹고 있지만 그림자에 둘러싸여 있으며, 기술과 학문의 도구를 지니고 있으면서도 꼼짝 않고 생각에 잠겨 있다.”¹⁵²⁾ 그리고는 곧장 이 인물이 “자신을 고도의 사고영역으로부터 분리하는 극복할 수 없는 장벽에 대한 인식으로 절망에 빠진 창조적 인간”의 인상을 주고 있다는 주제의미를 해석함으로써 두 번째 단계를 실행한다.

그리고 이상의 두 단계의 연구를 바탕으로 세 번째 단계의 연구로 본격적으로 이행하기 위해, 파노프스키는 그림의 제목이자 주인공이 의인화하고 있는 멜랑콜리아에 대한 어원적인 의미를 조사한다. 그에 따르면, 전통적으로 멜랑콜리아는 네 가지 체질 중 하나로서, 검은 담즙이 많아 인색하고, 쉽게 화를 내며, 사악하고, 신앙이 없고, 자주 즐기고, 통명스럽고, 슬퍼하고, 나태한 그런 부정적인 것으로 인식되었다.¹⁵³⁾ 실제로 뒤러 이전에 멜랑콜리아의 의인화 형상이 그려진 예들은 주로 의학서적에서 찾아볼 수 있는데, 흔히 즐거나 잠들어 있는 모습으로 나타나 있으며, 중세에는 일곱가지 죄악의 하나인 나태와도 결부되어 있었다.¹⁵⁴⁾ 파노프스키는 뒤러가 멜랑콜리아에 대한 이러한 중세의 이해가 바람직하지 않다고 거부하며 우울을 천재의 기질이라는 인문주의적 개념으로 재해석했다고 본다. 즉 뒤러에게 있어서 멜랑콜리아는 날카로운 지성과 관련되어 있다는 것이다. 결론적으로 파노프스키가 보기에 이 작품 속의 멜랑콜리아의 여인 도상은, ‘이론적으로 열망하는 것을 실제로는 실현할 수 없다’는

152) 파노프스키, 임산 역, 『인문주의 예술가, 뒤러』 vol.2 (한길아트, 1943/2006), p.127

153) 파노프스키, 임산 역, 『인문주의 예술가, 뒤러』 vol.2, p.122

154) 신준형, 『파노프스키와 뒤러』 (시공사, 2004), p.169

사실 앞에서 무력해진 천재를 재현한 것이다. 그리고 뒤러가 이와 같은 도상을 창출한 것은 당시 사회의 내면에 존재한 어떤 거대한 정신적 경향과 연결되어 있다고 파노프스키는 강조했다. 그에 따르면, 그 도상은 과거의 권위 있는 문헌자료들을 참조했음이 명백하며,¹⁵⁵⁾ 그 문헌자료들이 그 시대의 정신적 경향을 대변한다는 점이 이를 반증해준다는 것이다. 이렇듯 파노프스키의 3단계의 도상해석학적 연구는 궁극적으로 한 작품의 의미를 그것이 위치한 시대, 사회적 맥락을 관통하는 정신적 기류 속에서 이해하려는 그의 의지가 구현된 것이었다.

(2) 실천의 한계

도상해석학은 양식론의 주도적 위치를 넘겨받음으로써 미술사 서술에 있어서 가장 영향력 있는 방법론으로 등극하게 되었다. 물론 그 이전부터 도상해석학은 전례를 찾아보기 힘들 정도로 탄탄한 학술적 기반을 토대로 다져왔을 뿐만 아니라, 영향력 있는 미술사학자들의 방대한 연구를 통해 상당히 성공적인 학파를 형성해왔다. 이러한 움직임의 씨앗을 뿌린 이는 바르부르크였지만 명실 공히 도상해석학을 학문의 토양 위에 정착시켜 결실을 맺은 이는 파노프스키였다. 파노프스키가 제기한 도상해석학 모델은 조형예술 작품에서 복잡하게 얽혀있는 의미들을 명료하게 구분하고 학문적으로 접근할 수 있는 길을 열어주었을 뿐만 아니라, 수십 년간 많은 미술사학자들이 마땅히 따라야하는 가장 강력한 패러다임으로서

155) 구체적으로 파노프스키는 과거의 권위 있는 문헌자료들 중에서도 중세에 부정적으로 이해되어 왔던 우울질에 대해 새로운 해석을 제기한 피치노의 사상과, 이를 발전시킨 아그리파의 사상을 집중적으로 다루었다. 우선, 피치노에 의하면 멜랑콜리아 체질인 사람은 자신을 광증으로 몰고 가는 그 충동적인 힘 때문에 보통 사람들이 생각하는 수준보다 더 높은 곳에서 사유한다. 그래서 우울증은 신학자, 시인, 철학자의 특권이었던 것이다. 또한, 아그리파는 우울질의 광기의 자극에 따라 세 종류의 천재가 발생한다고 보았다. 이성보다 상상력이 강한 사람은 뛰어난 예술가가 되고, 추론적 이성을 갖춘 자는 유능한 과학자, 의사, 정치가가 되며, 직관적 '지성'이 탁월한 이는 신학자 혹은 예언가가 된다는 것이다. 이러한 정신적 기류는 뒤러의 <멜랑콜리아1>의 도상으로써도 분명히 입증된다고 파노프스키는 말한다. 즉 뒤러가 멜랑콜리아에 '1'을 덧붙인 것은 바로 아그리파가 말한 첫 번째 유형의 천재, 즉 상상력의 영역에서 활동하는 천재를 의미한다는 것이다. 파노프스키, 임산 역, 『인문주의 예술가, 뒤러』 vol.2, pp.128-129

의 위치를 차지하게 되었다. 그러나 본 절에서 주목하는 지점은 그것이 특히 현대 기호학과 구조주의 이론에 관심을 가진 미술사학자들의 이목을 끌었다는 사실이다. 파노프스키의 도상해석학에서 작품의 구성요소들이 ‘성모마리나’나 ‘예수’ 등을 포함한 ‘기독교 세계관’과 같은 작품 외부의 내용들을 지시하는 일종의 ‘기호’로 간주된 탓이다. 그리고 일찍이 미술사학자 에른스트 고프리치가 지적했듯, 도상해석학은 단일한 텍스트를 밝혀내는 것이 아니라 전체적인 문화의 지평을 재구축하는 작업이다.¹⁵⁶⁾ 그런 즉 그것은 예술적 배경뿐만 아니라 문화적 배경을 포함하는 하나의 맥락(context) 속에 포섭된다.¹⁵⁷⁾ 요컨대 파노프스키는 작품의 의미가 작품이 위치한 맥락에 따라 읽혀져야 한다고 여겼으며, 작품이 시각적인 것이라기보다는 텍스트적이라는 기호학적 시각을 견지하고 있었던 것이다.

하지만 기실 파노프스키의 기호학적 입장은 후대 미술사학자들의 기호학적 입장과는 다소 상이한 것이었다. 파노프스키의 이론에 대한 키스 멕시(Keith Moxey)의 문화정치학적 비판은 바로 이러한 차이를 드러낸다.¹⁵⁸⁾ 미술사 해석에 있어서 기호학적 입장을 취했던 멕시에게, 파노프스키의 기호학적 성향은 재고의 여지가 분명한 선대의 모델이긴 했지만, 그것은 여전히 전통적인 미술사 방법론의 범주에서 벗어나지 못하는 비판의 대상이기도 했다.¹⁵⁹⁾ 그에 따르면, 파노프스키가 도상해석학을 정식화하는 과정이나 작품을 분석할 때 드러나는 인문주의적 편향은 그가 처한 개인적, 국가적, 시대적 상황에서 품은 편견에서 기인한다. 구체적으로 말하자면, 파노프스키가 르네상스 인문주의를 적극적으로 옹호한 것은 나치의 국가사회주의와 인종차별주의에 반대하고 계몽주의적 합리주의를 옹호하기 위함이었다는 것이다.¹⁶⁰⁾ 본디 파노프스키는 모든 시대

156) E.H. 고프리치, 「도상해석학의 목적과 한계」(1972), 『도상학과 도상해석학』, p.318

157) 로리 슈나이더 애덤스, 박은영 역, 『미술사 방법론』(조형교육, 1996/1999), p.54

158) 그의 일련의 연구는 『이론의 실천*Practice of theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*』(1994)과 『설득의 실천*Practice of Persuasion: Paradox and Power in Art History*』(2001)이라는 두 권의 대표적인 단행본으로 출간되었다.

159) 강미정, 「E. Panofsky의 미술사학에 대한 재고찰」, 『인문논총 제50집』(서울대학교 인문학연구소, 2003) p.235

160) 키스 멕시, 조주연 역, 『설득의 실천』(경성대학교출판부, 2001/2008), p.142

와 국가의 작품들이 분석되고 해석될 수 있는 초역사적이고 절대적인 원리로서 자신의 도상해석학을 제안했다. 하지만 먹시는 어떤 역사적 서술이든 간에 서술하는 사람의 정치적 입장이나 가치관이 포함될 수밖에 없다고 주장하였고, 모든 작품에 대한 객관적인 해석을 할 수 있다는 파노프스키의 신념을 공격하게 되었다.

그렇다면 이러한 마찰을 유발하는 기호학적 관점의 차이란 무엇일까? 단적으로 말하자면, 후대의 기호학적 미술사학자들에 있어서 기호와 대상 간의 관계가 임의적인 것으로 여겨졌던 반면, 파노프스키는 기호와 대상 간의 관계를 필연적인 것으로 상정했기 때문이다. 도상해석학에서 첫 번째 단계인 전 도상학적 단계에서 회화의 주제를 지각적으로 확인하여 기술하는 작업이 이루어지는데, 파노프스키는 이 작업이 재현 대상을 인지하는 개개인의 지각 능력에 의존한다고 본다. 이때 그가 말하는 해석자의 지각능력이라는 것은, 이미지가 지시하는 필연적인 대상을 파악하는 능력이다. 그의 이러한 관점은 언어와 이미지에 대한 전통적인 접근법의 토대를 구축해온 모방론적 입장을 포함한 것이었다. 이미지가 대상과의 닮음에 근거한 모방을 통해 대상과 자연스러운 관계를 맺는 반면, 언어는 대상과 관습적이고 자의적인 관계를 맺는다는 이분법적 논의가 플라톤 이래로 오랜 세월 동안 이어져 왔다. 언어와 이미지에 대한 이러한 이분법적 논의를 지탱해온 것은 재현된 이미지와 세계 간의 관계를 항구적이고 초역사적인 것으로 설정한 모방론이었다. 파노프스키의 도상해석학에서 의미를 해석하기 위해 재현된 내용을 파악하는 단계에서는 이미지라는 기호와 그것이 지시하는 대상 간의 필연적 관계를 상정하는 이러한 모방론적 접근이 요구되고 있었다.

하지만 이러한 사태는 단순히 관점의 차이에 머물지 않는다. 파노프스키는 그러한 관점에서 형식이 아닌 내용만을 해석의 대상으로 설정함에 따라, 스스로가 애초에 지향했던 학문적 방향에서 벗어나는 결과를 초래하고 말았던 것이다. 문제의 심각성을 이해하기 위해서, 우선 파노프스키의 도상해석학 3단계의 가장 첫 번째 단계인 전(前)도상학적 단계를

살펴보자. 앞서 설명했듯, 이 단계는 가장 일차원적인 의미인 현상의미의 매개체로 파악되는 순수 형태의 세계를 열거하는 단계이다.¹⁶¹⁾ 여기서는 ‘어떻게’ 그려져 있는지 보다는 ‘무엇이’ 그려져 있는지를 확인하는 작업이 이루어진다. 이런 각도에서 보면 도상해석학은 미술 작품에서의 시각적 형식보다는 인지적 내용을 통해 의미를 도출하는 방법론이라고 할 수 있다. 이러한 특성 탓에 도상해석학은 파노프스키가 애초에 설정했던 미술사적 목적과는 상이한 방향으로 전개되었다. 즉, 미술사학자 마이클 앤 홀리(Michael Ann Holly)가 지적하였듯, 파노프스키가 초창기에 빌플린의 양식론에 대한 비판적 연구를 통해 형식과 내용이 불가분의 관계에 놓여있다는 관점을 내세웠던 것과 달리, 실제로 미국으로 이주한 이후에 이어진 그의 미술사적 연구에서는 더 이상 그러한 관점을 찾아볼 수 없게 되었던 것이다.¹⁶²⁾

이러한 맥락에서, 도상해석학은 내용의 개념을 매우 편협하게 설정하여 그림이나 조각 등에서 ‘재현된 내용’만을 문제 삼을 뿐 사실상 양식에 대한 완전한 분석이 될 수 없다는 지적을 받게 되었다.¹⁶³⁾ 미하엘 립만(Michael Leibmann)은 도상해석학에서 양식적인 분석들이 사실상 거의 무시되고 있다고 비판한다.¹⁶⁴⁾ 립만의 논의에 따르면, 도상해석학은 풍경화(특히 유럽의 풍경화), 정물화, 풍속화, 심지어 초상화 등과 같은 특정 장르의 회화들에 대해서는 그 효력을 발휘할 수 없다는 점에서, 보편적인 법칙을 제공해주지는 못한다.¹⁶⁵⁾ 도상해석학은 단순히 사실을 묘사할 뿐

161) 본고의 II장 3절 (1)을 참조하라.

162) Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, p.168

163) 파노프스키가 타계한 1968년을 전후한 시점부터 비로소 미술사학계에서는 도상해석학의 이와 같은 한계에 대한 우려의 목소리가 높아졌다. 1979년, 에케하르트 케머링(Ekkehard Kaemmerling)은 도상학 및 도상해석학의 이론 성립과 전개 그리고 문제점 비판과 대안제시에 관련된 논문들을 한데 취합하여 『도상학과 도상해석학(Ikonographis und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme)』이라는 책으로 편집 및 발행하였다. 이 저서에 대한 국내 번역본으로는 에케하르트 케머링 편, 이한순 외 역, 『도상학과 도상해석학』(사계절, 1979/1997)가 있으며, 이는 제6개정판(1994)을 번역한 것이다.

164) 미하엘 립만, 「도상해석학」(1966), 『도상학과 도상해석학』, p.267

165) 실제로 파노프스키 스스로도 도상해석학적 방법론이 미술 분석의 모든 분야에 적용될 수는 없음을 시인하였고, 신중하게 사용되지 않을 경우 연구자를 잘못된 길로 인도할 수 있음을 염려한 바 있다. 미하엘 립만, 「도상해석학」, pp.252-253

어떤 해석조차 요하지 않는 장르의 작품들에 대해서는 전혀 적용될 여지가 없다. 그 이유인즉, 그것은 미술 작품에서 발견되는 심미적 요소와는 전혀 무관하며 그림이나 조각의 주제로부터만 의미를 모색하는 방법론이기 때문이다. 요컨대 도상해석학적 방법론의 근본적인 결함은 이 방법론이 궁극적으로는 미술작품의 내용에 관한 분석을 주제 혹은 테마의 분석으로 대체해버림으로써, 형식에 대한 논의를 완전히 누락시키고 말았다는 사실에 놓여 있었던 것이다.¹⁶⁶⁾

에릭 포르스만(Erik Forssman)에 따르면, 도상해석학은 미술작품을 너무나 무미건조하고 객관적인 자세로 대하며 질적 수준에 대해서는 침묵한 채 작품의 독특한 '예술적 성격'을 무시하는 경향이 있다.¹⁶⁷⁾ 도상해석학을 지지하는 연구자들은 미술작품의 형태적 특성과 경험적 특성에 집중하는 것이 미술 작품의 학술적 연구와 상관이 없는 일종의 '미술 감상주의', 즉 주관적인 예술 감상 방식이라고 평가절하 한다.¹⁶⁸⁾ 그리고 그들은 번잡한 형용사들로 점철된 문장의 늪에서 벗어나 사실적 근거를 바탕으로 예술작품에 대한 비교적 객관적인 서술을 가능케 해주는 도상해석학적 어휘들에 매료되었다. 그러나 이런 경우에 작품은 엄격하게 학술적인 연구 대상으로만 다루어질 뿐, 그것이 한 인간의 의지력에 의해 형성된 대상이자 그 의지력을 표현하는 창작품이라는 점은 간과되고 만다. 포르스만은 엄격한 학문성이라는 미명하에 예술의 창작품으로서의 성격을 도외시하는 것은 참된 진상을 단념하는 것이며 이는 결국 학문적으로 철저하지 못함을 뜻한다고 비판한다.¹⁶⁹⁾ 그 대신 형태적 특성과 경험적 특성이라는 다소 비이성적인 직관의 영역과 학문적인 탐구 간의 관련성을 꾸준히 탐구하는 것 또한 여전히 미술사학자들에게 남겨진 중요한 과제라고 강조한다.¹⁷⁰⁾ 이러한 과제는 후대의 미술사학자들의 몫으로 남겨졌으며, 다음 장에서는 양식론에 대한 현대적 변용이 바로 그러한 과제를 위

166) 미하엘 립만, 「도상해석학」, p.266

167) 에릭 포르스만, 「도상해석학과 일반 미술사학」 (1966), 『도상학과 도상해석학』, p.237

168) 에릭 포르스만, 「도상해석학과 일반 미술사학」, p.237

169) 에릭 포르스만, 「도상해석학과 일반 미술사학」, p.238

170) 에릭 포르스만, 「도상해석학과 일반 미술사학」, p.239

한 하나의 대안이 되고자 했음을 논하고자 마이어 샤피로의 미술사론을 살펴보도록 하겠다.

III. 양식론의 현대적 변용: 샤피로의 미술사론을 중심으로

앞서 II장에서 살펴보았던 파노프스키의 미술사론은 두 가지 측면에서 오늘날 미술사학자들이 따라야 할 모범이 되고 있다. 첫째, 예술작품을 그 작품을 둘러싼 외부적 맥락과 연관 지어 논의하고자 했다는 점과, 둘째, 미술사 연구의 궁극적인 과제를 '본질적 의미'를 모색하는 것으로 설정함으로써 미술사라는 학문을 현상 이면의 보이지 않는 인간의 '정신'이라는 인본주의적 차원에 대한 연구로 격상시키고자 했다는 점이다. 하지만 이 같은 긍정적인 측면에도 불구하고 그가 제안한 방법론의 실천적 차원에는 그 한계 또한 도사리고 있었다. 앞서 몇몇 비판들을 통해서 살펴보았듯, 도상해석학은 미술사 연구의 대상을 재현된 내용에 한정시킴으로써 시각적 형식에 대한 관심을 누락시켜 버린 반쪽짜리 방법론에 그쳤던 것이다. 그리고 오늘날 급변한 미술 환경 속에서 그러한 한계는 더욱 두드러졌다. 그렇다면 도상해석학이 적용될 수 없을 만큼 급변한 미술 환경이란 무엇인가?

그것은 다름 아닌 추상미술의 확산이다. 20세기에 확산된 추상미술은 르네상스 예술에 버금가는 혁신적 미술현상으로 여겨진다. 그리고 추상미술의 이러한 혁신적 입지를 정당화해준 것은 형식주의였다. 형식주의는 미학과 미술비평의 한 입장으로서 미술작품의 의의가 작품의 내용보다 형식에 있다고 보는 이론이다. 이 이론은 외부세계에 의존하지 않는 고유한 대상적 지위, 그리고 고유한 정의와 가치를 갖는 회화의 자율성이라는 관념을 지탱해왔다.¹⁷¹⁾ 그 덕분에 추상미술의 역사는 회화의 자율성을 향한 진보의 역사로 논의되었다. 그러나 이러한 형식주의적 논의는 예술작품 자체를 둘러싼 사회, 역사적 맥락에 대한 관심을 완전히 배제한 것이라는 점에서 비난을 피할 수 없었다.¹⁷²⁾ 본 장에서 집중적으로 살펴

171) 제롬 스톨니쯔, 오병남 역, 『미학과 비평철학』(이론과 실천, 1990), p.151 참조.

172) 거듭 강조하지만, 미술 작품을 그 작품의 외적 맥락과의 연관성 속에서 논해야 한다는 파노프

보게 될 마이어 샤피로의 미술사론은 형식주의에 대한 그러한 비판을 포함하면서, 추상미술을 연구할 수 있는 또 다른 미술사 방법론으로서 제안되었다.

일반적으로 샤피로는 예술사회학적 미술사 연구 방법론을 발전시킨 인물로 알려져 있다. 그런데 그의 예술사회학적 연구가 양식에 대한 그의 논의와도 밀접하게 관련이 되어있다는 사실은 그리 잘 알려져 있지 않은 실정이다. 물론 그러한 사실은 일견 역설적으로 보일 수도 있다. 그 이유인즉, II장의 1절에서 살펴본 파노프스키의 비판대로 양식론의 관심이 단지 형식적 현상에만 매몰되어 있다면 결코 그것은 형식주의의 비-맥락성에 대항하는 논리가 될 수 없기 때문이다. 그럼에도 불구하고 명백히 샤피로의 양식론은 형식주의에 대항하고 있을 뿐만 아니라, 그와 동시에 예술작품의 사회, 역사적 맥락을 드러내기 위한 시도를 뒷받침해주는 것이기도 하다. 그렇다면 어떻게 그는 양식론과 예술사회학을 동시에 추구할 수 있었던 것일까? 본 장에서는 이 같은 의문에 답하기 위해 샤피로의 양식론이 어떤 특징을 갖는 것인지를 면밀히 분석하고자 한다. 궁극적으로 이러한 분석은 앞서 I장에서 살펴본 벨플린의 양식론에 잠재되어 있었던 인간의 감각적 경험에 대한 논의가 바로 샤피로의 양식론의 핵심임을 밝히는 작업이 될 것이다.

이를 위해 먼저 1절에서는 샤피로의 전반적인 미술사론을 정리하고, 이를 바탕으로 2절에서는 그의 양식론이 무엇인지 살펴볼 것이다. 그리고 마지막으로 3절을 통해 몬드리안 추상미술에 대해 샤피로가 실제로 분석을 실천하는 방식을 확인함으로써 샤피로의 양식론에 대한 이해를 강화할 것이다. 그리하여 궁극적으로 20세기에 전개된 양식론적 미술사 연구가 '인간'에 대한 연구에 맞닿아 있음을 입증하는 것이 본 장의 목표이다.

스키의 이론적 입장은 오늘날까지도 유효하다. 샤피로 또한 그러한 입장에 동의함으로써 형식주의에 대항했다고 할 수 있다.

1. 샤피로의 미술사론

(1) 예술과 사회

미술작품이 맺고 있는 외부적인 맥락, 그 중에서도 특히 사회적 맥락에 대해 고려하는 것은 20세기 미술사 연구의 중요한 화두로 자리잡아왔다. 사회적 미술사는 바로 이와 같은 경향을 주도했던 대표적인 미술사 방법론으로 주목받았으며, 거칠게는 마르크스주의(Marxism)와 페미니즘(Feminism)이라는 두 가지 방법론으로 실현되었다. 그 중에서도 전자, 즉 마르크스주의가 먼저 등장하여 페미니즘뿐만 아니라 이후에 등장한 여타의 미술사 방법론들에게까지 영향을 미쳐왔다. 미술사학자 마이어 샤피로는 바로 그 마르크스주의에 입각한 사회적 미술사론을 진일보시킨 선구자로 분류된다. 실제로 본 논문에서 주목한 그의 양식론 또한 궁극적으로는 그의 독특한 사회적 미술사론의 가장 중요한 특징을 이루고 있다는 점에서, 본 소절은 그의 사회적 미술사론의 특징을 통해 그의 양식론에 대한 예비적 이해를 도모하는 데에 할애된다.

정통 마르크스주의 미술사학자들은 대체로 마르크스주의 정치가, 비평가, 철학자들의 견해를 따른다. 그 견해라는 것은 거칠게 말하자면, “예술은 그것을 생산한 문화와의 연관성 속에서 해석되어야 한다.”라는 칼 마르크스(Karl Marx)의 신념을 실천하는 데에 이바지하는 것이다.¹⁷³⁾ 마르크스는 미술작품의 순수한 형식만 연구해서는 미술작품을 둘러싼 사회적 맥락에 대한 성찰을 놓치기 십상이라고 경고함으로써, 19세기를 폄미했던 ‘예술을 위한 예술’ 미학에 대한 비판도 서슴지 않았던 사상가이다. 마르크스의 이와 같은 입장에서부터 영향을 받았던 정통 마르크스주의자들은 20세기에 만연했던 형식주의에 대해 어느 정도 반대하는 태도를 취했을 뿐만 아니라, 형식주의가 강력하게 옹호했던 추상회화를 맹렬하게

173) 로리 슈나이더 애덤스, 박은영 역, 「사회맥락 연구1: 마르크스주의」, 『미술사 방법론』 (조형교육, 1999), p.80

비난하였다.¹⁷⁴⁾ 그 비판의 요지인즉, 어떠한 실재도 모방하지 않는 추상회화는 그저 사회에 무관심한 개인들이 만들어내는 무질서한 혼돈의 사태를 드러낼 뿐, 어떠한 사회적 메시지도 포함하지 못한다는 것이었다. 이러한 비판의 근거에는 예술이 사회의 의식을 움직일 수 있고, 그러한 의식의 변화를 통해 더 나은 사회를 향한 진보를 이루어내야 한다는 유토피아적 믿음이 내재해 있었다. 요컨대 마르크스주의 미술사학자들이 보기에 미술사는 사회경제적 변화에 따라 인과적으로 진행되는 것이 아니라, 예술변화와 사회경제적 변화 양자 간의 상호작용을 통해 진행되고 있었던 것이다.

샤피로 또한 이들과 마찬가지로 예술과 사회가 맺고 있는 관계의 본질과 그 결과를 이해하는 데에 관심을 가졌다. 그는 1936년 「예술의 사회적 토대(The Social Bases of Art)」라는 글을 통해, 현대 예술가들로 하여금 그들이 사용하는 형식과 내용이 필연적으로 사회적 조건들로부터 배태된 것임을 주지해야 한다고 강조하였다.¹⁷⁵⁾ 그런데 그의 이러한 논의는 궁극적으로는 예술과 사회적 조건들 사이에 긴밀한 관계를 이루고 있는 예술가들의 입지를 드러내기 위함이었다. 예술을 단순히 사회적 산물로 다루었던 여타의 마르크스주의 미술사학자들과 달리, 샤피로는 예술과 사회를 연결하는 ‘예술가’라는 개인의 특수한 위치와 역할에 대해 탐구하는 데에 몰두하였던 것이다. 그리고 예술 현상의 변천사에 대한 그의 설명 또한 이와 동일한 맥락에서 이루어진다. 샤피로에 따르면, “기성 예술에 대한 반작용은 새로운 사회적 가치들(social values)과 새로운 보는 방식들(ways of seeing)로 무장한 예술가들에게 그 예술이 부적절했다는 데

174) Gerardo Mosquera, trans. by David Crave and Collen Kattau, 'Meyer Schapiro, Marxist Aesthetics, and Abstract Art,' *Oxford Journal*, vol.17, no.1, 1994, p.76 참조.

175) 샤피로는 현대미술이 사회와 필연적으로 관계를 맺고 있다고 강조하였다: “현대미술이 어떤 사회적 필연성도 갖지 않는 듯이 보인다면, 이는 사회적인 것이 반反-개인주의적인 것으로의 집단적인 것을 의미하거나, 대다수의 개인들이 순종하고 있는 교회나 국가 혹은 도덕성과 같은 억압적인 제도나 신앙과 동일시되어져, 좁은 의미로 이해되어온 데 그 원인이 있다. 그러나 개인이 구속받지 않고 순수하게 이기적으로 행동하는 것 같이 보이는 활동의 경우마저도 사회적으로 조직된 관계에 의존하고 있다.” Meyer Schapiro, 'Social Bases of Art,' *First American Artists' Congress* (New York: American Artists' Congress Against War and Fascism, 1936), p.32

에서 비롯된다.”¹⁷⁶⁾ 이때 예술가들이 단순히 전대의 예술에 대해 대립적 입장을 취하는 반작용으로 인해 새로운 예술이 나온다는 기계론적인 관점으로는 사태를 적절하게 설명할 수 없다. 오히려 샤피로는 그 반작용의 동기가 바로 “예술가의 경험에, 그리고 독특한 방식으로 예술가들의 행동과 생각을 규정짓고 예술가로 하여금 절충을 하게 만드는 변화무쌍한 세계에 깊이 뿌리 내리고 있다.”고 역설한다.¹⁷⁷⁾

그렇다고 해서 샤피로가 강조한 예술가라는 개인이 사회적 맥락을 그대로 재현하는 역할을 한다고 이해한다면 곤란하다. 샤피로는 분명히 예술가 개인의 창조성이 여전히 유효하다고 보았기 때문이다. 그에 있어서 창조성이란, 개인이 위계질서라는 사회적 현실에 대해 반응하고, 그 위계질서에 스스로의 위치를 잡아나가는 방식이다.¹⁷⁸⁾ 그리고 그 창조성이야말로 기성 예술에 대한 반작용으로써 새로운 예술을 창출하는 원동력이 된다. 물론 샤피로의 설명은 일견 예술과 사회의 관계라기보다는 예술과 예술가라는 한 개인의 관계에 치중한 것으로 보일 수도 있다. 그럼에도 불구하고 그의 논의는 어찌하여 여전히 사회적 미술사론으로 분류될 수 있는가? 바로 그가 말하는 예술가의 창조성이라는 반작용의 감각이 마르크스가 “감각의 전유(sensuous appropriation)”라고 불렀던 것과 상응하는 탓이다.¹⁷⁹⁾ 마르크스가 말한 감각의 전유 과정이란, 예술가가 자신의 감각들이 직접적으로 맞닥뜨린 것에만 스스로의 지각을 한정짓는 과정이다. 그리고 샤피로는 바로 그러한 과정을 통해 예술가의 마음에 떠오르는 것이 무엇인지에 집중했다. 즉, 예술가가 사회에 대한 어떤 선형적인 지식이나 편견을 배제하고 현실을 감각적으로 경험함에 따라 떠오르는 감정, 그것이 바로 샤피로의 사회적 미술사론의 중심부에 놓여 있었던 것이다.

샤피로는 그러한 감정을 ‘자유’라고 규정한다. 그가 보기에 인상주

176) 샤피로, 김윤수 역, 「추상 미술의 본질」, 『현대미술사론』(까치, 1978/1989), p.265

177) 샤피로, 김윤수 역, 「추상 미술의 본질」, 『현대미술사론』, p.265

178) Donald B. Kuspit, 'Dialectical Reasoning in Meyer Shchapiro', *Social Research*, vol.45, no.1 (Spring, 1978), p.122

179) Wayne Andersen, 'Schapiro, Marx, and the Reacting Sensibility of Artists', *Social Research*, vol.45, no.1 (Spring, 1978), p.73

의는 예술가들이 인간의 행동이나 사유를 지배하는 어떤 세계관 등의 인식론적 토대로부터 탈피하여 바깥 세계에 대해 직접적으로 경험함으로써 만들어낸 19세기의 가장 선구적인 모범이다. 샤피로는 예술가들의 그러한 직접적인 지각적 경험 속에서 주체적인 것과 외부적인 맥락이 혼용됨으로써 비로소 자아의 자유로운 행동이 확증되는 것이라고 설명한다. 세잔의 회화에 대해 샤피로가 쓴 아래의 문장들은 이와 같은 맥락에서 이해될 수 있다:

세잔의 작품은 어떤 한 화가가 길잡이격인 종교나 신화에 의존하지 않고 그 자신을 둘러싼 세계에 대한 자신의 지각들에 형태를 부여함으로써 심원한 표현을 성취할 수 있음을 생생하게 증명해준다. ... 그의 작품을 통해, 우리는 성당도 오랜 익명의 장인이라는 위엄도 없는 19세기 세속적인 문화가 과거의 권위 있는 문화들만큼이나 위대한 예술의 토대를 마련해줄 수 있었음을 확인할 수 있다. 그것이 가능했던 것은, 개인 예술이 사회라는 덩어리 속에서의 개인 자유라는 더 일반적인 이상에 의존하였기 때문이다.¹⁸⁰⁾

샤피로의 이 문장들에 포함된 그의 주된 논의를 요약하자면 다음과 같다.

(1) 예술가는 시각적인 세계를 직접적인 방식으로 감각적으로 전유할 수 있다; (2) 세속적인 문화도 위대한 예술의 토대를 마련해줄 수 있다; (3) 개인 예술은 사회적 맥락 속에서의 개인적인 자유에 따른 것이다. 직접성과 개인성은, 결정론적이기보다는 지속적으로 현재에 대한 지식을 궁구해 나가고자 생동하는 역사적 흐름 속에서 위대한 예술을 위해 필요한 지각의 요건들이다. 그리하여 샤피로의 이와 같은 논의는 마르크스주의 방법론의 궁극적인 목적, 즉 보편적인 관념들로부터 창의적 요소들을 구분해 내어서 현재에 대한 앎의 생동성을 끌어내는 것에 상응하게 된다.¹⁸¹⁾

예술과 사회에 대한 샤피로의 이러한 마르크스주의적 관점은 트

180) 샤피로, 김수현 역, 『세잔느』(중앙일보사, 1952/1991), p.32

181) Wayne Andersen, 'Schapiro, Marx, and the Reacting Sensibility of Artists', p.74

로츠키의 예술관에 상당히 의존한 것이었다.¹⁸²⁾ 트로츠키는 예술이 조화롭고 완전한 삶에 대한 인간의 욕구를 표현한 것이라는 점에서 사회주의 혁명과 동일한 이상향을 공유하고 있다고 보았다. 트로츠키의 이러한 예술관은 예술이 사회주의 건설을 위해 복무해야한다고 주장했던 스탈린주의 예술관의 전체주의적인 성향과 상반되는 것으로서, 예술의 독립성과 자율성의 보장을 강력히 요청한 것이었다.¹⁸³⁾ 트로츠키는 그것이 이상적인 삶을 향한 예술적 시도들이 성공적으로 수행되기 위한, 궁극적으로는 혁명이 올바른 방향으로 나아가기 위한 필수적인 요건이라고 강조했다. 샤피로는 예술과 사회에 대한 트로츠키의 이러한 관점에 따라, 예술가라는 한 개인의 경험적, 감정적 층위에 대한 관심을 확장해나갔다. 그러기에 샤피로의 예술사회학적 접근은 단순히 개인과 사회를 통합하기보다는 양자 모두를 존중한 것이었다. 말하자면, 그는 사회라는 전체가 개인이라는 부분들의 합이라는 공식을 거부하는 대신, 언뜻 통합된 구조로 보이는 양자의 관계가 근본적으로 대립구도를 이루고 있음을 강조했던 것이다.

이를 위해 샤피로의 이론에서는 “불일치(dis-coordination)”라는 용어가 사용된다. 일치하지 않았다고보다는 일치될 수 없는 “불일치된”

182) Gerardo Mosquera, ‘Meyer Schapiro, Marxist Aesthetics, and Abstract Art’, p.77

183) 1930년대 후반 트로츠키의 예술관에 영향을 받아 예술의 자율성을 주장했던 미국의 대표적인 미술이론가로는 샤피로와 그린버그가 있다. 그런데 샤피로가 예술과 사회의 필연적 관계에 대한 트로츠키의 관점을 보전하면서 예술의 자율성을 추종했던 것과 달리, 그린버그는 트로츠키의 예술관에서 혁명의 맥락을 삭제한 채 예술의 자율성을 옹호하였다. 그런 탓에 예술의 자율성의 영역을 모색하기 위해 양식에 대한 논의를 개진함에 있어서도 두 사람은 전혀 다른 방향으로 나아가게 되었다. 그린버그가 양식론을 일종의 형식주의 이론으로 이해하여 자신의 이론에 적용시켰던 반면, 샤피로는 양식이 예술의 형식과 사회적 맥락의 관계성 속에서 논의되어야 한다고 보았던 것이다. 이런 맥락에서 샤피로의 사회학적 미술사 방법론을 소개한 본 소절은 샤피로의 양식론의 특수성에 대한 이해를 돕기 위해 마련되었다.

통상적으로 샤피로는 1930년대부터 1940년대 후반에 이르는 시기에 예술사회학적 미술사론에, 1950년대에는 양식사적 미술사론에, 그리고 그 이후에는 기호학적 미술사론에 몰두한 것으로 명확히 구분되어 이해되곤 한다. 미술사학자 마이클 앤 홀리는 샤피로가 이렇듯 각 시기에 개진한 미술사론들이 일관성을 지니지 않는다고 비판한다. 그러나 필자는 샤피로가 방법론적 방향을 아무리 급격히 전환했다하더라도 애초에 가졌던 문제의식을 끈덕지게 좇아가고 있었다고 간주하였다. 그를 단순히 기존의 미술사 방법론적 구분에 적용시키기보다, 그의 독자적인 방법론적 노선을 추적해본다면 샤피로의 미술사론에 일관성이 전혀 없다고는 할 수 없을 것이다. 샤피로의 방법론에 대한 본고의 연구는 바로 그러한 방향에서 오히려 샤피로의 양식론과 기존의 양식론과의 연속성과 차별성을 드러내는 작업이라는 데에 또 다른 의의가 있다.

요소들은 일견 조화로워 보이더라도 실상은 각각의 개별성을 보전한다.¹⁸⁴⁾ 샤피로는 자유를 향한 개인의 해방, 그리고 사회의 점증하는 세속성, 이 양자 간의 관계를 바로 이 불일치의 관계로 규정한다. 그리하여 개인과 사회라는 대립항들이 끝없이 만들어내는 불일치의 사태가 바로 예술의 생동하는 역사를 추동하는 창조성의 원천임을 주장하였다. 요컨대 그의 미술사론은 개인과 사회 간의 통합보다는 양자 간의 불일치에 주목함으로써, 예술의 자율성과 사회성이라는 일견 상충되는 두 가지 영역을 모두 보전하고자 하였다는 점에서 특수성을 갖는다.

(2) 형식과 의미

양극성을 띠는 대립항들 간의 불일치에 관한 샤피로의 관심은 예술과 사회의 관계뿐만 아니라 형식과 의미의 관계에 대한 그의 사유에도 적지 않은 영향을 미쳤다. 말하자면, 샤피로의 미술사론의 또 하나의 기반은 형식과 의미 사이에 열려있는 무한한 간극에서 예술의 창조성이 발현될 수 있다는 신념이다. 앞서 살펴보았듯, 파노프스키는 이와 같은 간극으로 말미암아 형식이 결코 본질적 차원에 놓인 의미에 직접적으로 가 닿을 수 없는 현상적 차원에 놓인 것이라고 논하였다.¹⁸⁵⁾ 그리하여 형식이 지시하는 내용에 대해 동시에 고려할 때 비로소 예술작품의 의미에 대한 해석에 이를 수 있음을, 즉 예술작품에 대한 도상해석학적 방법론이 필연적임을 주장하였다. 그러나 파노프스키가 형식에 대한 관심을 축소함에 따라 그의 방법론이 추구했던 의미라는 것은 결과적으로 양식보다는 오히려 내용에 관한 것으로 굳어지고 말았다.¹⁸⁶⁾ 이렇듯 파노프스키가 양식에 대

184) Donald Kuspit, 'Dialectical Reasoning in Meyer Schapiro', p.104

185) 본문 II장 1절 참조.

186) 마이클 앤 홀리에 따르면, 파노프스키가 초창기에 뵐플린의 양식론에 대한 비판적 연구를 통해 형식과 내용이 불가분의 관계에 있다는 관점을 주지했던 것과 달리, 실제 미국으로 이주한 이후 도상해석학을 정립할 무렵에 이루어진 그의 미술사 연구에서는 더 이상 그러한 관심을 찾아볼 수 없게 되었다. Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*(Cornell Univ. Press, 1985), p.168

한 논의를 발전적 차원으로 이끌어내가지 못했던 것과 달리 샤피로가 한층 발전된 양식론을 개진할 수 있었던 것은 형식과 의미의 간극에 대한 샤피로 특유의 사유 방식에서 비롯된 것이었다.

이에 대해 이해하기 위해서는 먼저 파노프스키의 양식론과 샤피로의 양식론 간의 차이를 살펴보는 것이 유용하다. 앞서 살펴본 바, 파노프스키의 도상해석학은 양식의 통일성(unity)을 운곽 짓기 위한 방법론이었다. 가령 그는 모든 것이 하나의 통합된 선원근법 체계 하에 포섭될 수 있었던 르네상스적 이상(ideal)과 같은 것을 모색하고자 했다. 그리고 그러한 통일성 속에서 배태된 이미지는 곧, 세계에 대한 주관적 경험이 하나의 지속적이고 이성적인 체계에 따라 조정되는 하나의 일관되고 조화로운 전체가 되었다. 이렇듯 파노프스키는 주관성과 객관성이라는 대립항들 간의 끊임없는 변증법적 운동을 통합해줄 하나의 이성적 체계를 상정했던 것이다. 반면, 샤피로는 오히려 그 대립항들 간에 이루어지는 변증법적 운동으로 인해 창조성이 산출될 수 있는 가능성에 주목하며, 그러한 운동을 통합적으로 조정해주는 절대적인 체계 자체가 과연 가능하지 반문한다.¹⁸⁷⁾ 그는 미적 통일성이 어떤 단일한 선형적 체계에 의해 만들어지는 것이 아니라 전체에 대한 특수한 개별적 경험들로부터 비롯되는 것이라고 본다. 그의 이러한 관점은 그가 쓴 다음의 문장들 속에 한층 선명하게 드러나 있다.

우리는 하나의 작품을 하나의 전체로 볼 때 그 작품의 모든 것을 보는 건 아니다. 우리는 그것을 가능한 한 완벽하게, 그리고 하나의 통일된 방식으로 보려고 고군분투하지만, 본디 본다는 것은 선택적이고 제한적이다. 비판적으로 본다는 것. 그것은 지각의 그와 같은 불완전성을 인지함으로써 행하는 모험적인 것이자, 우리가 전체라고 부르는 그 거대한 측면들뿐만 아니라 세부적인 것들을 찬찬히 살피는 것이다.¹⁸⁸⁾

187) Cynthia L. Persinger, 'Politics of Style: Meyer Schapiro and the crisis of meaning in art history' (Doctorial Thesis of U. of Pittsburg, 2007), p.184

188) Schapiro, "On Perfection, coherence, and unity of form and content"(1966), *Theory*

예술작품이라는 하나의 전체를 마주하였을 때, 우리는 그저 그 전체를 구성하는 형식에 대한 시각적 경험들의 파편들로서 그 전체를 재구성하고자 노력하게 된다. 이러한 측면에서 볼 때 어떤 보편적인 체계나 통합적인 시선이 존재한다는 파노프스키의 가정은 온당치 않다는 것이 샤피로의 주장이다.¹⁸⁹⁾

이에 따라 샤피로는 미술사 연구에 있어서 섬세한 형식적 묘사들을 실천하는 데에 정성을 쏟았다.¹⁹⁰⁾ 하지만 여기서 주지할 것은, 그렇다고 해서 샤피로가 형식 자체로부터 곧장 의미가 도출될 수 있다는 형식주의자의 시선을 가진 것은 결코 아니었다는 점이다. 오히려 그는 형식주의적 미술사학자들을 강력하게 비판함으로써 자신의 양식론을 전개하였는데, 그 중에서도 중세미술 연구가였던 미술사학자 발트루사이티스(Jurgis Baltrušaitis Jr., 1903~1988)와 현대미술사학자였던 알프레드 바(Alfred H. Barr Jr., 1902~1981)의 논의가 주요 비판대상이었다. 우선 전자에 대해 샤피로는 그가 형식의 문제들을 체계적으로 다룸으로써 중세미술에 대해 연구한 첫 번째 프랑스 연구자라는 점을 높이 샀다. 그럼에도 불구하고 로마네스크 조각의 형식에 대한 그의 연구는 그 형식의 의미를 그것의 사회-역사적 맥락 속에서 고찰하지 않았다고 샤피로는 비판하였다. 더욱이, 후자 또한 형식의 자율적인 발전에 대해 논함에 있어서 그러한 발전을 추동한 보이지 않는 형이상학적 힘을 가정하고 있다는 점에서 샤피로의 비판대상이 되었다.¹⁹¹⁾ 간략히 말하자면, 의미라는 것은 결코 어떤 선형적인

and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society, p.49

189) 실제로 샤피로와 파노프스키가 주고받은 서신을 통해 샤피로는 파노프스키의 <고딕 건축과 스킨라주의>에 포함된 데카르트적 가정을 비판하고 파노프스키는 그 비판에 대해 해명하였다. 이 서신 내용들에 대해서는 Cynthia L. Persinger, 'Politics of Style: Meyer Schapiro and the crisis of meaning in art history' (Doctorial Thesis of U. of Pittsburg, 2007), pp.186-189 참조.

190) 실제로 1930년대에 발표된 그의 박사논문 "The Sculpture of Souillac"에는 팀파눔과 트루모에 대한 긴 형식적 묘사가 적지 않은 분량으로 포함되어 있었으며, 나아가 "On Perfection, coherence, and unity of form and content"(1966)라는 논문에서 그는 전체 예술작품을 일관되게 구성하기 위해 형식적인 부분들이 어떻게 연결되는지에 대해 살피는 것이 중요하다고 천명하였다.

191) 그리고 여기서 샤피로는 형식의 자율적인 발전을 추동하는 보이지 않는 힘, 그것은 결코 형이

도식이나 형식 그 자체로부터 출현하는 것이 아니라, 그것들에 대한 인간의 경험을 매개로 그 인간이 몸담고 있는 사회-역사적 맥락과 맞물릴 때 드러난다는 것이다.

양식은 바로 그러한 의미의 드러남을 가능케 한다. 샤피로에 의하면 양식이라는 영역에서는 다양한 형식들과 다양한 의미들 간에 이루어지는 활발한 변증법적 운동이 일시적으로 교차하여 하나의 규범을 형성한다. 샤피로가 종종 사용하는 ‘교차(chiasm)’¹⁹²⁾라는 생물학적 용어는 바로 양식의 이러한 속성을 적절하게 설명해준다. 교차성은 명백히 확고한 어떤 구조 속에 잠재된 긴장감들을 형성하는 하나의 방식이다. 그리하여 그것은 그 구조가 하나의 절대적인 완결성으로 무장한 본질적인 것이라기보다는 역동적이고 표현적인 조화의 상태를 이루는 것임을 반증해준다.¹⁹³⁾ 바꿔 말해, 형식과 의미 간의 일시적인 규범성을 담지해주는 양식이라는 영역은 결코 자기발생적인 것이 아니라 어떤 하나의 과정 속에서 발생한 결과물이라는 것이다. 그리고 그러한 과정의 중심에서 우리는 다시금 예술가라는 한 개인을 마주하게 된다. 예술가가 만들어낸 형식은 곧 사회에 대한 예술가의 감정의 표현으로서 그 의미를 드러내기 때문이다. 이런 맥락에서 샤피로는 양식, 즉 형식과 의미가 교차하는 방식은 사회에 대한 예술가의 경험적 층위와 밀접하다고 보았다.

지금까지의 논의를 정리하자면 다음과 같다. 샤피로의 미술사론은 예술과 사회라는 두 영역이 맞닿는 지점에 놓인 예술가라는 개인의 창조적 위치에 주목한 것이었다. 말하자면 그는 예술의 창조성이 사회에 대한 예술가 개인의 순수한 경험적 감각에 따라 떠오르는 감정에서 배태된다는 점에서 예술과 사회라는 두 대립항 간의 긴밀한 관계를 드러내고자 했던

상학적 차원에 놓인 초월적인 영역이 아니라, 지금 여기 현실에 발 딛고 그러한 형식을 매만지고 있는 예술가라는 구체적인 개인에 놓여있음을 역설한다.

192) 이는 본디 해부학에서 ‘교차’를 의미하는 용어로서, 구체적으로는 ‘시신경교차(optic chiasm)’라는 표현에 주로 쓰여 ‘시신경 섬유들의 접합’을 의미한다. 또한 유전학에서 사용되는 “chiasmotypy”라는 용어는 ‘동류의 염색체들이 서로 달라붙어 연결되어 가는 것’을 의미한다. (Oxford Universal Dictionary 및 Webster’s New Collegiate Dictionary 참조.)

193) Donald Kuspit, ‘Dialectical Reasoning in Meyer Schapiro’, p.109

것이다. 또한, 형식과 의미라는 또 다른 두 대립항 간에 가로놓인 심원한 간극은 예술적 창조성이 발생할 수 있는 또 다른 토대이다. 물론 양자 간의 간극을 상쇄시켜줄 어떤 선형적이고 절대적인 체계는 존재하지 않지만, 일시적으로 교차되는 지점이 있는데, 이 지점이 바로 양식이다. 그리고 샤피로는 형식과 의미의 그러한 교차점이 바로 예술가라는 한 인간의 경험적 층위에서 발생한다는 점에서 양식이 예술과 사회의 관계를 탐색하는 데에 가장 적절한 개념이라고 여겼다. 말하자면, 양식론은 샤피로의 미술사론에서 가장 핵심적인 논의인 셈이다. 그렇다면 샤피로의 양식론은 무엇이며, 미술에 대한 논의에 어떻게 적용되는가? 다음 절에서는 이에 대해 소상히 살펴보도록 하겠다.

2. 샤피로의 양식론

(1) 양식과 기호

“양식이란, 예술가의 개성과 한 집단의 세계관이 의미 있는 표현 및 속성을 통해 가시화되는 형식들로 이루어진 하나의 체계이다.”¹⁹⁴⁾

샤피로는 양식이 한 개인이나 집단의 예술에서 드러나는 일정한 형식이라고 정의한다. 일반적으로, 양식에 대해 묘사하는 문장들은 예술 작품의 요소나 모티프들이 갖는 형식, 그리고 형식들의 관련성들, 그리고 표현과 같은 속성들(qualities)을 중점적으로 다루게 마련이다. 이때 양식은 통상적으로 하나의 공통된 특질을 갖는다고 여겨지는 경향이 있다.¹⁹⁵⁾ 즉 하나의 양식에 속하는 모든 형식적 요소들을 포괄할 수 있는 어떤 압도적인 특질이 있다는 가정이 숨어 있는 것이다. 하지만 샤피로는 이러한 가정이

194) Meyer Schapiro, 'Style'(1953), *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society* (George Braziller, 1994), p.51

195) Meyer Schapiro, 'Style', p.59

항시 유효하지는 않다고 반박한다. 고대 예술이 끝나고 중세 예술이 시작 되는 지점을 정확히 짚어낼 수는 없듯이, 양식적 특징들은 개별적인 그룹 들로 확실하게 구획되어 하나의 체계로 구축될 수는 없을 만큼 다양각색 이다. 어떤 양식이 다른 한 양식을 예고하거나, 다른 양식과 혼합되어 있 거나, 다른 양식과 연속되는 양상을 띠기도 하기 때문이다.¹⁹⁶⁾ 이에 따라 샤피로는 양식을 엄격히 논리적인 방식으로 정의하기는 힘들다고 강조하 고, 양식의 통일성보다는 바로 그러한 양식의 다양성에 주목할 것을 요청 한다.¹⁹⁷⁾

그런 그가 보기에, 선대의 양식론들은 양식의 다양성을 충분히 설명해주지 못한 것들이었다. 그는 전형적인 양식론으로 잘 알려진 뵐플린 의 양식론과 리글의 양식론에서 그러한 한계를 짚어냈다. 우선, 샤피로는 뵐플린의 양식론에는 양식의 순환 주기가 발생하게 되는 예술적 환경들이 나 조건들에 대한 탐구가 빠져 있다는 점을 문제 삼는다.¹⁹⁸⁾ 뵐플린이 르 네상스와 바로크 시대의 사이에 발생한 매너리즘이라는 특수한 양식 현상 에 대해 설명할 수 없었던 것은 그가 정립한 양식 발전 모델이 단순히 내 재적으로 결정된 일종의 법칙으로 설정되었던 탓이라는 것이다.¹⁹⁹⁾ 한편, 리글의 이론 또한 양식의 발전을 내재적인 현상으로 보았던 탓에 다양한 양식현상들을 설명하기는 힘든 측면이 있다고 샤피로는 비판한다.²⁰⁰⁾ 미 술사는 객관적 차원에서의 재현으로부터 다소 주관적인 차원의 재현으로 나아가는 필연적인 운동이라는 리글의 설명은 '예술의욕'과 같은, 의지, 느낌, 생각 등의 심리학적 용어들을 통해 이루어졌다. 샤피로는 리글의 이

196) Meyer Schapiro, 'Style', pp.61-65

197) Meyer Schapiro, 'Style', p.53

198) 이와 같은 설명들 속에서는 아르카익, 고전, 바로크, 인상주의라는 양식들의 흐름이 결코 거꾸 로는 일어나지 않는다고 여겨지며, 이러한 순환주기가 반복적으로 발생함으로써 예술의 역사가 형성된다는 결론으로까지 이어진다. 하지만 사실상 그와 같은 순환주기는 지나간 예술사 전체에 적용되기는 힘들었고, 그나마 몇몇 단편적인 시기들에 대해 아주 거칠게 설명하는 데에 활용되 는 정도에만 그친다. 샤피로가 언급한 바, 캐롤링거 시대의 예술은 바로크적이고 인상주의적인 측면들이 앞서 나타나고, 아르카익적이고 고전적인 성향들이 그 뒤에 이어진다는 사실만으로도 이러한 한계를 확인할 수 있다. Meyer Schapiro, 'Style', p.70

199) Meyer Schapiro, 'Style', pp.72-73

200) Meyer Schapiro, 'Style', pp.78-80

러한 용어 사용들에서, 새로운 형식들이 특별히 어떤 예술적 문제들을 해결하려는 예술가의 의지로부터 비롯된다는 생각이 빠져 있다고 지적한다. 요컨대 뵐플린과 리글으로 대변되는 전통 양식론이 양식의 자율적인 발전 가능성만을 부각시키면서 정작 그러한 양식을 추동한 개인과 사회라는 외적 맥락에 대한 논의를 누락시킨 탓에 양식의 다양성을 설명할 수 없었다고 샤피로는 비판한 것이다.

물론 뵐플린과 리글은 양식을 설명함에 있어서 미술 자체의 내재적 발전에 초점을 두고 이를 엄격한 논리적 법칙으로 상정하는 것이 한계를 지닌다는 점을 분명 인지하고 있었다. 그들은 자신들이 수립한 이론적 법칙에 부합하지 않는 경우들에 대해서는 민족이나 국가적 특수성을 근거로 삼아 보완적으로 설명하려는 시도를 하기도 했던 것이다.²⁰¹⁾ 그럼에도 불구하고 샤피로가 보기에는 이러한 시도들마저도 양식적 다양성을 설명해주기에는 역부족이었다. 그러한 한계는 현대미술의 등장과 함께 더욱 선명해졌다고 샤피로는 지적한다. 가령 원시미술과 현대미술은 얼핏 보았을 때는 구분하기 힘들만큼 닮아 있다. 실제로 입체파와 추상회화는 원시작품 속에서 창의적인 가능성을 발견함으로써 더 단순하고 더 강렬한 형식들을 추구했다. 또한, 상상력 속의 비이성적인 측면과 즉흥성에 가치를 두었던 초현실주의는 원시적 환상의 산물들에 흥미를 가진 탓에 그와 유사한 형식들을 양산해냈다. 하지만 샤피로는 ‘이 모든 유사성에도 불구하고 현대 회화와 조각들이 원시예술과 구분되는 지점이 무엇인가?’라고 반문한다. 뵐플린과 리글의 양식론이 전제하고 있는 형식의 자율적 발전 가능성만으로는 결코 이 질문에 답할 수 없을 뿐더러, 전혀 다른 시대에 전

201) 물론 그들과 동시대에 활동했던 여타의 미술사학자들에 비하면 상대적으로 미미한 정도였지만 민족과 국가라는 요소를 양식론적 서술에 개입시키는 정황들을 우리는 그들의 저술들 속에서 어렵지 않게 확인할 수 있다. 앞서 본 논문의 1장에서도 살펴보았듯, 뵐플린은 실제로 <미술사의 기초개념>의 서두에서 양식이 개인, 민족, 시대에 따라 구분된다는 설명을 했을 뿐만 아니라, 같은 시대라도 독일과 이탈리아라는 지역적 차이가 상이한 양식을 만들어낸다는 논의를 시도하기도 했다. 이에 못지않게 리글 또한 양식운동의 보편적인 동인인 ‘예술의욕’에 대한 신념을 견지하면서도 끊임없이 선형적인 양식의 발전 과정의 각 단계들이 민족적 성향과 상응한다는 점을 밝히곤 했다. Cynthia L Persinger, 'Politics of Style: Meyer Schapiro and the crisis of meaning in art history' (U. of Pittsburg, 2007), pp.20-24 참조.

혀 다른 개인들이 전혀 다른 지역들에서 발견된 이 유사성을 단순히 민족적 기질의 차이를 근거로 설명하는 것도 불가능하긴 마찬가지였다.

요컨대 20세기에는 새로이 등장한 현대미술의 양식들까지 모두 설명해줄 새로운 양식론이 요청되고 있었고, 샤피로의 양식론은 바로 그러한 요청에 응답하고자 기획되었다. 샤피로는 '기호'를 바로 그러한 기획에 가장 적합한 개념적 근거로 활용하였다. 그는 예술적 기호가 일반적인 소통의 기호들과는 완전히 상이한 방식으로 작동한다는 점에 주목했다. 시각예술에서는 통상적인 소통의 법칙들이 적용되지 않을 뿐만 아니라 뚜렷한 기호체계나 고정된 어휘도 없으며, 주어진 시간 내에 무언가를 전달하거나 표명할 가능성을 확신하기는 힘든 것이 사실이다.²⁰²⁾ 하지만 샤피로는 일반적인 기호 체계로는 회화나 조각으로부터 의미를 끌어낼 수가 없음을 강조한다. 그리고 그러한 고도의 비소통적인 측면들이 오히려 우리 시대에 회화와 조각을 흥미로운 것으로 만들어준다고 본다. 그 이유인즉, 예술가들의 기호 사용 방식이 특수하기 때문이라는 것이다:

예술가들은 비교적 무관심하고 비개인적인 수용자에게 미리 준비된 완벽한 메시지를 전달하기 위한 기호를 사용하지는 않는다. 오히려 화가는 감상자가 작품에 대한 적절한 마음의 자세와 감정을 취하지 않으면 그 작품의 어떤 것도 전혀 경험할 수 없는 그런 전체의 특성을 겨냥한다.²⁰³⁾

기실 텍스트와 이미지의 관계에 대한 연구서인 『말과 그림』(1973)에서

202) 추상예술이 발전하기 훨씬 이전부터, 일반적인 소통을 가능케 하는 기호들로 점철된 신문, 잡지, 라디오, 텔레비전과 같은 현대적인 매체들의 발전과 함께 소통과 관련된 이론들이 번져나가기 시작했다. 샤피로에 따르면, 그러한 이론들은 항상 효율성을 지향하면서 비개성적인 요소들로써 계산, 통제되는 사회적 관계들의 세계를 구축하고 특징짓곤 했는데, 급기야 문학, 음악, 회화, 조각 등의 예술에 대한 연구에까지 적용되기 시작하면서 오늘날의 추상예술들의 비소통적인 측면들이 거론되었다. 물론, 회화가 재현적 기능을 포기하고 추상적인 것이 됨으로써 소통이 교묘하게 회피되는 상태에 이른 것은 사실이다. 더욱이, 여전히 자연적인 형태들을 간직하고 있는 많은 작품에서조차 그 재현방식과 그 대상이 손쉬운 판독에 저항하고 있기에 소통적 효과들을 쉽게 예측하긴 힘든 것도 사실이다. 샤피로, 김윤수 역, 「최근의 추상미술」, 『현대미술사론』, p.304

203) 샤피로, 김윤수 역, 「최근의 추상미술」, p.305; 필자 강조.

샤피로는 시각형식을 일종의 기호로 간주하였다. 여기서 그는 텍스트와 이미지의 관계를 단순한 삽화개념을 넘어선 훨씬 복잡한 것이라고 말한다.²⁰⁴⁾ 텍스트가 시각적으로 표상되는 방식이 다양할 뿐만 아니라, 예술작품에서 시각형식이라는 하나의 기호는 문화적 맥락에 따라 상이한 의미들을 함축할 수 있다고 본 것이다.

기호에 대한 샤피로의 이와 같은 관점에서 볼 때, 이미지와 언어를 각각 '자연적 기호'와 '관습적 기호'로 구분하는 이분법적 규정은 더 이상 유효하지 않았다. 이제 이미지는 언어와 다름없는 기호 체계로 다루어지게 되었고, 기존에 이미지라는 기호를 규정해온 '자연적' 재현, 즉 물리적이고 가시적인 대상을 화면 위에 현현한다는 전통적인 의미에서의 재현이라는 개념 또한 더 이상 유효하지 않게 되었다고 샤피로는 판단했다. 그리하여 그는 현대미술에 대한 논의를 통해, 재현이라는 개념에 대한 재규정을 시도한다. 그는 재현이라는 개념이 화면 바깥의 비가시적인 영역을 지시하는 것까지 포함하는 넓은 의미에서 이해되어야 한다고 보았다. 이런 관점에서 샤피로는 현대미술을 재현 예술이라는 오랜 전통에 대한 무조건적 반작용으로 해석하기보다는 새로운 의미의 재현의 출현으로 이해해줄 것을 재차 당부했다:

금세기초 몇십년 동안에 화가들과 조각가들은, 자연의 형태들과의 일치라는 숙제로서 이미지를 창조했던 재현 예술이라는 오랜 전통으로부터 탈출해왔다. 그리하여 재현의 필요성으로부터 자유롭게 된 화가들은 미술 자체에 대한 새로운 태도를 수반했던 형식 구성과 표현(상상적 재현의 새로운 가능성들을 포함하여)을 가능케 하는 전혀 새로운 장을 발견했다.²⁰⁵⁾

샤피로가 강조하듯, 미술사를 재현이라는 필요조건에 제약되고 열등, 불안전하였다가 추상이라는 완결된 순수성으로의 일종의 '진화' 과정으로 이

204) Meyer Schapiro, *Words and Pictures* (The Hague: Mouton, 1973), pp.9-17 참조.

205) 샤피로, 김윤수 역, 「최근의 추상미술」, pp.292-293

해해서는 곤란하다. 즉, 추상을 단순히 '재현으로부터의 자유'로 규정해서는 안된다는 것이다. 물론 추상이라는 양식이 예술가의 자유라는 감정과 밀접하게 관련된다는 점에 대해서는 샤피로도 동의한다.²⁰⁶⁾ 하지만 이때 자유라는 것은 기존의 예술적 형식에 대한 단순한 반작용을 의미하지 않는다. 오히려 그것은 기존의 예술을 지탱해온 시각적 틀에 더 이상 얽매이지 않으면서 현실에 대해 예술가가 직접적으로 경험하게 된 상황을 일컫는다. 어떤 선형적인 인식론적 토대에도 구애받지 않고 현실에 직접적으로 노출됨에 따라 새로운 시각적 틀이 생겨나게 되었고, 추상미술은 바로 그 결과로서 배태된 미술현상이라는 것이 샤피로의 논지이다.

이렇듯 기존의 시각적 틀로부터의 벗어난 예술가들은 자신의 자유의 감정을 시각화할 수 있는 새로운 시각적 틀을 구축해나갔다. 샤피로의 문장을 빌려오자면, 풍경화가 사라졌다고 해서 더 이상 화가들이 자연을 향수하지 않는다고 할 수는 없다.²⁰⁷⁾ 차라리 자연의 분위기에 대한 숭고한 경험에서 적절한 삶의 철학을 찾을 수 있다는 신념이 사라진 자리에, 새로운 시선들이 자리 잡기 시작했다고 보아야 한다. 말하자면, 사회적 발전과 갈등에서 오는 도전, 자아에 대한 탐험, 그 은폐된 동기들과 과정들의 확인, 과학과 기술에 나타난 인간의 창조성의 진보 등 지난날에 비해 엄청난 중요성을 지닌 문제, 상황, 경험이 부각된 것이다.²⁰⁸⁾ 바로 이러한 비가시적인 정서의 자취들이 바로 오늘날 회화의 화면 위에 남겨져 있기에 추상이라는 새로운 미술 경향은 단순히 구상의 반의어라거나, 재현에 대한 반작용의 결과물이라는 논의로 수렴될 수 없다. 그것은 인간의 감정, 정서, 심리 등의 비가시적인 측면들을 여전히 '재현'하고 있으며, 그 비가시적인 측면들은 예술가라는 개인과 그 개인이 속한 세계에 깊이 뿌리내림으로써 하나의 양식을 형성한다. 그러므로 샤피로에 있어서 추상미술은 그것이 속한 사회적 맥락과 분리시켜 생각할 수 없는 '양식'으로 규정된다.

206) 본 논문의 pp.62-63을 참조하라.

207) 샤피로, 김윤수 역, 「최근의 추상미술」, p.298

208) 샤피로, 김윤수 역, 「최근의 추상미술」, p.298

(2) 추상미술의 인간성²⁰⁹⁾

일반적으로 형식주의는 20세기를 풍미하던 추상미술을 가장 강력하게 옹호해준 것으로 알려져 있다. 하지만 추상미술에 대한 샤피로의 논의는 그러한 형식주의적 논의를 반박함으로써 이루어졌다. <추상미술의 본질>(1937)에서 샤피로는 ‘추상미술은 내용이 없는 순수한 형식의 미술’이라는 알프레드 바(Alfred Barr)의 규정에 대한 비판을 중심으로 1940년대 이전의 추상미술에 대한 비-형식주의적인 논의를 개진하였다. 그에 따르면 바의 저작은 전반적으로 역사적 미술운동에 대해 다루고 있음에도 불구하고, 추상에 대한 그의 개념은 다소 비역사적인 성격을 띤다.²¹⁰⁾ 즉, 바는 추상미술을 역사적 조건과는 무관한 자연 저변에 있는 질서를 실현한 것으로 여기는 경향이 있다는 것이다. 추상미술의 발생 근거를 다루는 대부분의 논의들과 마찬가지로, 바 또한 추상미술이 ‘자연의 외관을 모방하는 것을 포기하려는 강력한 충동이 확산되었기 때문에’ 발생했다고 설명한다. 즉, ‘미술이 그쪽으로 나아갈 수밖에 없는 논리적이고 필연적인 귀결’이었다는 것이다. 하지만 샤피로는 예술의 자율성이라는 미명하에 이루어지는 이와 같은 논의를 강력히 비판한다.

그러나 우리는 그런 대립적인 변화 형태에서 유추하여 새로운 미술을 순수한 반작용으로, 지난날의 미술의 모든 자원들이 고갈된 데 대한 불가피한 대응으로 판단할 수는 없다. ... 그러한 설명에서는 반작용에 요구되는 에너지들, 미술에 활력을 주고 큰 영향을 끼치는 그 에너지

209) 샤피로는 본디 중세미술사 연구에 정통했던 미술사학자이다. 하지만 그는 중세미술 뿐만 아니라 어떤 미술을 연구하든 그 연구방식이 그가 살고 있는 동시대의 예술들에게도 적용될 수 있는지에 대해 항상 고민하였고, 중세 시대의 미술만큼이나 현대 추상회화에 대한 심도 있는 연구에도 상당한 정성을 쏟아왔다. 그는 현대미술과 관련된 자신의 논문들을 모아 『19-20세기 현대미술(Modern Art 19th&20th Centuries)』(1978)을 출간했는데, 본 논문에서 주로 참조한 김윤수·방대원 역, 『현대미술사론』(까치, 1978/1989)은 이 저서에 대한 국내 번역서이다. 본 소절은 그 중에서도 특히 「추상미술의 본질」(1937), 「최근의 추상미술」(1957), 그리고 「추상미술의 인간성」(1966)을 중심으로 살펴보고자 한다.

210) 샤피로, 김윤수 역, 「추상미술의 본질」, 『현대미술사론』, p.260

들을 놓치게 된다. 또한 새로운 운동의 특수한 방향과 힘, 그 특유의 요소와 판도, 목표 등이 설명되지 않는다. 내재적 쇄진과 반작용의 이론이 부적절한 것은 단지 인간행위를 되튀는 공처럼 단순한 기계적 운동으로 격하시키기 때문만이 아니라, 에너지의 근원들과 그 분야의 상황을 부정함으로써 자체의 한정된 기계적 발상을 제대로 파악하지도 못하기 때문이다.²¹¹⁾

여기서 샤피로는 새로운 양식을 단순히 그에 선행하는 양식에 대한 순수한 반작용으로 간주하는 데에 그칠 것이 아니라 그러한 반작용적 사태가 일어난 동기를 확인하는 작업으로 나아갈 것을 요청한다. 그리고 그러한 작업이 단순히 이전의 미술양식에 대한 예술가들의 부정적인 심리상태에서 기인한다는 논의만으로는 양식변화에 대한 충분한 근거가 되지 못한다고 지적한다. 그는 오히려 반작용의 궁극적인 동기가 예술가의 경험에, 그리고 특수한 방식으로 예술가들의 행동과 생각을 규정짓는 변화무쌍한 세계에 깊이 뿌리내리고 있음을 강조한다.²¹²⁾ 요컨대 형식의 변천사에 대한 통시적인 관점에 매몰되기보다는 그러한 변천사를 유발한 요인들을 모색하는 것이 추상미술을 서술하는 데에 적절하다고 여겼던 것이다.

샤피로의 이러한 입장은 형식에 대한 심층적인 논의로써 강화되었다. 그는 추상미술에서 절대적 형식이 창조되었다기보다는 오히려 색채, 표면, 윤곽 등의 일부 요소 혹은 형식적 방식에 특수하지만 일시적인 중요성이 부여된 것이라고 주장한다.²¹³⁾ 다시 말해 형식은 아무런 의미도 갖지 않는 순수한 무언가로 이해되어서는 안된다는 것이다. 마찬가지로 추상의 반대편에 놓인 구상예술에서의 형식 또한 추상적 도안에 자연적인 형태를 덧붙인 것으로 이해되는 데에 그쳐서는 안된다고 그는 강조한다.

그러한 작품(재현예술)에서는 이미 내용이나 화가의 정서적 태도는 말할 것도 없고, **형식의 도식적 측면들조차도, 대상을 보고 재현을 구**

211) 샤피로, 김윤수 역, 「추상미술의 본질」, p.262

212) 샤피로, 김윤수 역, 「추상미술의 본질」, p.265

213) 샤피로, 김윤수 역, 「추상미술의 본질」, p.271

상하는 방식에 의해 조건지어지는 특성들을 지니고 있다.²¹⁴⁾

이때 샤피로는 추상미술이든 구상미술이든 그 형식을 일종의 시각적 틀로 간주한다. 가령 칸딘스키와 같은 추상화가가 정조를 표현하는 회화를 창조하려 했던 반면, 낭만주의 전통을 따르는 아카데미 화가는 정조를 야기한 대상들을 그대로 보존한다.²¹⁵⁾ 달리 말하자면 후자의 경우에는 그 풍경이 일으키는 정조를 표현하기 위해 그 풍경 자체를 그렸지만, 전자의 경우에는 그 정조와 전적으로 상상적인 등가물을 찾고자 했다는 것, 즉 사물로부터 독립한 심적 상태에 가장 강력하게 상응한다고 여겨지는 색채들과 패턴들을 선택하고자 했다는 것이다. 사물들의 사실성을 창출하는데 충실한 형식들만이 항상 인간의 시각적 경험과 부합하는 것은 아니기에, 오히려 그러한 것들을 축출해내는 행위으로써 한 인간의 정신이 자신과 자신의 예술을 보는 관점, 그러한 행위를 하는 깊은 맥락 등이 추상미술의 형식에 대한 논의의 중심에 놓여야 한다고 샤피로는 역설한다.²¹⁶⁾ 요컨대 추상미술을 단순히 쇠퇴한 자연 모방에 대한 반작용이라거나 순수한 형식 영역의 발견으로 치부하기보다는 그러한 형식적 변화의 동력이 되는 ‘인간적 에너지’들을 파헤치는 것이 바로 샤피로가 추상미술에 양식론적으로 접근하기 위한 가장 주요한 전략이었던 것이다.

그리하여 샤피로는 추상미술이 지극히 ‘인간적인’ 예술이라고 주장한다. 그에 따르면 인간은 자신과 주변과의 관계, 자신의 가공품, 자신이 산출한 모든 기호와 표식의 표현적 성격에서도 자기 자신을 드러내 보인다.²¹⁷⁾ 그러므로 미술에서의 인간성은 화가가 재현한 대상이 아니라 온전히 화가에게 귀속된다는 점을 간과해서는 안 된다.²¹⁸⁾ 미술에 인간성을 부여해주는 것은 사유와 감정으로써 작품의 인상을 결정짓는 화가의 구성 역량이다. 현대의 추상회화가 비인간적이라는 비판은 부분적으로는 화가

214) 샤피로, 김윤수 역, 「추상미술의 본질」, p.271; 필자 강조.

215) 샤피로, 김윤수 역, 「추상미술의 본질」, p.272

216) 샤피로, 김윤수 역, 「추상미술의 본질」, p.273

217) 샤피로, 김윤수 역, 「추상미술의 휴머니티에 관하여」, 『현대미술사론』, p.310

218) 샤피로, 김윤수 역, 「추상미술의 휴머니티에 관하여」, p.311

들의 그러한 역량을 과소평가하는 데에서 비롯된다고 샤피로는 지적한다.²¹⁹⁾ 가령 수학자가 공리를 논증하느라 수학기호와 도형들로 뻘뻘하게 채워진 흑판을 추상화가가 본다고 치자. 그 논증이 옳은지 그른지는 그 화가의 관심사가 아니다. 그는 차라리 검은 바탕위에 흰 기하학적 형상들이 만들어내는 형태들에 매료될 것이다. 사실 수학자에게는 아무런 문제가 되지 않는 형태들이 화가에게는 오히려 중대한 결과를 가져다줄 수 있다는 것이다. 또한, 몇몇 예술가들은 화면 위의 원이나 정사각형을 어떤 종교적 상징으로 시각화하는 경우도 있다. 화가의 눈은 이렇듯 기하학적 형상들에서 신성의 메타포를 도출해낼 수 있을 만큼 민감한 눈이다. 그리고 그 눈은 비단 기하학적 형태들뿐만 아니라 층동이나 감각에 부합되는 역동적인 성격의 불규칙적인 형상들에 대해서도 민감하게 반응하면서, 각 화가들의 수많은 기질들에 의해 다양한 표현 양상으로서 추상미술의 다양성을 형성하고 있다. 샤피로는 바로 이러한 사례를 근거로, 추상미술이 비인간적이라는 비판이 부적절하다고 반박한다.²²⁰⁾

물론 과거에 비해 오늘날의 추상회화들이 다양하지 못하고 충분한 감동도 가져다주지 못한다고 비판하는 이도 있을 것이며, 반대로 재현회화들에 대해서도 그것이 창의성과 신념을 추상회화만큼 담지하지 못한다고 비판하는 이도 있을 것이다. 그럼에도 불구하고 샤피로가 강조한 바, 화가들로 하여금 눈에 보이는 자연과 인간에게 보다 자유롭게 접근토록 하는 것은 여전히 추상미술이다.²²¹⁾ 그것은 화가들을 그들이 이전까지 알지 못했던 갖가지 감정과 지각의 세계로 인도해주고, 그 세계를 재현할 수 있게 해주었다는 것이다. 샤피로는 추상미술을 둘러싼 이 모든 문제가 인간의 '경험'의 차원에 놓여있음을 역설한다:

추상미술의 문제는 이론이나 미술의 일반 법칙과 관련된 문제가 아니라 실천적 비판의 문제이다. 그것은 무감각하게 모방이나 하는 무기력

219) 샤피로, 김운수 역, 「추상미술의 휴머니티에 관하여」, p.311

220) 샤피로, 김운수 역, 「추상미술의 휴머니티에 관하여」, p.315

221) 샤피로, 김운수 역, 「추상미술의 휴머니티에 관하여」, p.317

한 대중들을 혼란에 빠뜨리는 익숙하지 않은 형태에서 좋은 것을 구별해내는 문제이다. 예술에서 가장 훌륭한 것은 규칙 같은 것에 의해서 식별될 수가 없다. 그것은 착오의 모든 위험을 안고 진지하게 보고 판단하는 **경험**에 의해 찾아내야만 한다.²²²⁾

경험에 의해 민감하게 되고 새로운 형식과 이념에 공명하는 분별력을 지니고 사물들의 특성들을 향해 열려 있는 정신만이 그러한 미술의 향수를 준비할 수 있다. 예술작품의 경험은 예술작품의 창작과 마찬가지로 궁극적으로는 오늘날 통상적으로 이해되는 소통과는 상반되는 소통과정이다.²²³⁾

앞서 살펴보았듯 샤피로는 시각형식이 그것을 구현하는 사람과 그것을 지각하는 사람의 심리, 정서 등을 표상하는 기호라고 보았다. 그러한 기호는 인간을 둘러싼 맥락과 그에 대한 인간의 경험에 의해 결정된다. 그러므로 추상미술의 의미는 화면 위에 남겨진 형식과 그것이 생성된 외부적 맥락이 맞닿는 지점에서 발생한다. 특히 바로 그 지점을 차지하고 있는 ‘인간’이 공유하는 생동하는 감각과 심리적 경험으로부터 의미가 발생한다. 요컨대 추상미술에 대한 샤피로의 양식적 고찰은 이렇듯 인간의 경험에 대한 고찰을 바탕으로 예술의 인간성을 드러내는 작업이었던 것이다:

이제 예술은 인류라는 기본적인 개체(unity)에 대한 가장 강력한 증거이다.²²⁴⁾

3. 몬드리안의 추상미술에 대한 양식론적 분석

몬드리안(Piet Mondrian, 1872~1944)의 추상미술에 대한 20세기의

222) 샤피로, 김윤수 역, 「추상미술의 휴머니티에 관하여」, p.316; 필자 강조.

223) 샤피로, 김윤수 역, 「최근의 추상미술」, p.305; 필자 강조.

224) Meyer Schapiro, 'Style', p.58

미술사 연구는 통상적으로 두 가지 방향으로 이루어졌다. 첫째는 지극히 형식주의적인 방식으로 연구하는 것이고, 둘째는 몬드리안의 이론에 집중하여 비-형식주의적인 방식으로 연구하는 것이다. 전자의 방식은 1950년대 이후의 미국 추상미술을 염두에 두고 몬드리안을 미국 미술의 선조격으로 규정하기 위한 시도에서 비롯되었다.²²⁵⁾ 이러한 방식을 지지했던 연구자들은 몬드리안의 회화들이 온전히 형식적 관심사에서 비롯된 것이며 몬드리안에게는 그저 시각적으로 보여질 수 있는 것만이 중요했다고 주장했던 탓에, 정작 몬드리안이 몰두했던 이론적 저술들에 대한 고찰은 누락되고 말았다.²²⁶⁾ 반면, 후자의 방식은 바로 이러한 한계에 대한 반성적 태도에서 비롯되었다. 이에 따라 몬드리안의 회화의 진원지를 단순히 그의 형식적 관심사로만 한정시키지 않고 그의 철학적, 윤리적 사유라는 더 폭넓은 맥락에서 고찰하려는 노력들이 이어졌다. 그 덕분에 몬드리안의 이론에서의 형이상학적 사유와 사회적 관심들이 그의 회화에 직접적으로 반영된 것으로 여겨졌고, 몬드리안은 추상미술에 대한 비형식주의적 연구의 주요 사례로 거론되기 시작했다.²²⁷⁾ 기본적으로 몬드리안의 추상미술에 대한 샤피로의 분석은 이와 같은 비-형식주의적인 연구 흐름과 그 맥을 함께 하였다.

그러므로 샤피로의 논의를 본격적으로 검토하기에 앞서 몬드리

225) Carel Blotcamp, *Mondrian: The Art of Destruction* (Harry N. Abrams, 1994), pp.9-17 참조.

226) 그린버그의 다음과 같은 문장들은 바로 이러한 사태를 반증해준다: “몬드리안은 큐비즘이 정의하고 고립시켰던 서양회화의 최근경향을 궁극적이고 불가피한 결론으로 인도한 화가이다. 평평한 원색의 면, 사각형을 제외한 모든 것을 배제시킨 그의 예술은 회화를 평면적 벽화로 돌아가게 하였다. 몬드리안 자신의 견해는 이와 다르다. 그러나 그의 형이상학을 그대로 수용할 수는 없다.” (Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, vol.1*, p.187) “몬드리안의 캔버스에서 거론되는 희망은 미래에 대한 순진한 믿음을 표현한 것일 뿐, 그가 표명한 플라톤적 이론과는 무관하다. ... 몬드리안의 이론을 아는 것은 그에 대한 사고를 확장시켜 주겠지만 그의 작품에 대한 경험을 심화시켜주지는 못한다.” (Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, vol.2*, pp.14-15)

227) 이러한 연구의 흐름을 반영하는 대표적인 연구물로는 Mark Cheetham, *The Rhetoric of Purity: Essentialist Theory and the advent of Abstract Painting* (Cambridge Univ. Press, 1991) ; H.L.C. Jaffe, *De Stijl 1917-1931: The Dutch Contribution to Modern Art* (The Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1986) ; Arthur Chandler, *The Aesthetics of Piet Mondrian* (MMS information Corporation, 1972) 등이 있다.

안의 이론에 포함된 사회학적 관심이 무엇이었는지 간략히 짚고 넘어갈 필요가 있다. 단도직입적으로 말하자면, 그의 이론은 형이상학적 진리에 대한 예술적 실천이 사회적 변화를 이끌어낼 수 있다는 신념을 드러낸 것이었다. 몬드리안은 예술적 실천들이 역사적으로는 다양한 외관들을 지니지만 궁극적으로는 '보편자'라는 단일한 원천을 현시하기 위한 움직임이었다고 천명한다.²²⁸⁾ 그는 "순수한 예술만이.... 바로 이 보편자에 대한 직접적인 조형적 표현이 될 수 있다"고 하며, 자신의 목표는 바로 그러한 순수성을 담은 예술을 성취하는 것이라고 밝힌 바 있다.²²⁹⁾ 이와 같은 맥락에서 몬드리안은 자신의 추상미술작품의 외관적 특성이 '보편자'를 표방한 것이라고 말한다. 그리고 이때 그 외관적 특성이라 함은 대립자들의 이원론이 '평형'된 관계로서, 구체적으로는 수직적인 것과 수평적인 것, 그리고 색과 면이라는 이원론적 조형요소들이라고 몬드리안은 설명한다. 그에게 있어서 추상미술은 바로 이와 같은 조형요소들을 실험하는 예술적 실천의 산물이다. 그러나 보편자라는 형이상학적 유토피아를 향한 이 예술적 실천은 결코 삶의 지평 바깥에 놓인 것이 아니다. 몬드리안에 따르면, 그것은 오히려 삶의 지평에서 인간의 행위 및 여타의 영역들이 따라야 할 적절한 범례를 제시하는 것이다. 그런즉 예술 속에서 새로운 삶을 모색하는 것이 궁극적으로 새로운 사회의 건설에 기여한다고 몬드리안은 믿었던 것이다.²³⁰⁾

그럼에도 불구하고 샤피로는 몬드리안의 추상양식이 단순히 그 이론에 표명된 작가의 의도가 반영된 결과물이라는 데에는 동의하지 않는다.²³¹⁾ 몬드리안의 초기부터 말년까지의 회화작품들을 통해 우리는 그가 명백히 새로운 예술과 새로운 환경에 풍부하게 반응함으로써 지속적으로 성장해왔음을 확인할 수 있다는 것이 그 이유이다.²³²⁾ 혹자는 몬드리안이

228) Piet Mondrian, ed. trans. Harry Holtzman and Martin S. James, "The New Plastic in Painting", *The New Art - The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian* (G.K. Hall&Co, 1986), p.31 참조.

229) Piet Mondrian, "The New Plastic in Painting", p.42

230) H.L.C. Jaffe, *De Stijl 1917-1931: The Dutch Contribution to Modern Art*, p.134 참조.

231) 샤피로, 「몬드리안 추상미술의 질서와 무작위성」(1978), 『현대미술사론』, p.318

빨강, 파랑, 노랑이라는 기본적인 삼원색을 고수한 편협하고 교조적인 화가라고 본다. 그러한 시선이 생겨나게 된 대표적인 일화로, 몬드리안과 데 슈틸(de Stijl) 운동을 함께 이끌었던 자신의 동료 반데스부르흐(van Doesburg)가 수평과 수직이라는 불변의 체계에 사선을 삽입했을 때, 몬드리안이 그와 결별을 선언했던 적이 있다. 그러나 샤피로가 여기서 지적하는 바, 몬드리안은 수평과 수직이라는 조형요소만 고집하는 와중에도 다이아몬드 형상의 네모난 화면에 그가 기어이 기피하려했던 사선을 다시금 끌어들었다.²³³⁾ 이렇듯 몬드리안이 기본적으로 강직한 신념을 유지하면서도 드문드문 다양한 형태적 변주를 시도한다는 점에서, 샤피로는 몬드리안의 추상회화가 작품 바깥에 놓인 맥락에 대한 몬드리안의 주관적이고 감정적인 반응들을 포함한다고 보았던 것이다.

이와 같은 맥락에서 샤피로가 주목한 것은, 몬드리안의 대표적인 회화양식으로 꼽히는 구성주의 추상미술 이전의 작품들이 인상주의, 낭만주의, 입체주의 등 그와 동시대에 등장했던 여타의 양식들을 흡수함으로써 이루어진 다양한 형식적인 실험들이라는 점이다.²³⁴⁾ 가령 <회색나무(The Gray Tree)>(1911)와 <꽃 핀 나무들(Flowering Trees)>(1912) 2점을 비교해보자.(그림15, 그림16) 이 그림들은 대표적인 입체주의 화가였던 피카소와 브라크의 양식에 대해 몬드리안이 진지하게 고민하기 이전과 이후로 나뉜다. 후자의 두 작품에 비해 전자의 작품은 사과나무 밭의 무성한 잎과 안개 낀 회색의 대기를 거친 붓터치로 드러냄으로써 실제 과수원의 풍경과 향기를 전달해준다. 후자의 두 작품의 색조는 실제 과수원에서 볼 수 있는 흰빛과 분홍빛이 오묘하게 맴도는 꽃이 핀 나무에 대한 인상을 전해주고 있지만, 나무는 보다 간결한 선들로 묘사되어 있어 전자와는 대조되는 양식을 갖는다. 기실 이는 피카소와 브라크가 창안한 두 개의 검은 선들의 그물로 뒤덮힌 입체주의 회화양식들에 대 샤피로가 충분히 고민한 이후에 생겨난 변화였다.²³⁵⁾

232) 샤피로, 김윤수 역, 「몬드리안 추상미술의 질서와 무작위성」, p.318

233) 샤피로, 김윤수 역, 「몬드리안 추상미술의 질서와 무작위성」, p.319

234) 샤피로, 김윤수 역, 「몬드리안 추상미술의 질서와 무작위성」, p.319

하지만 이러한 형식적 실험은 단순히 기존의 형식과 다른 새로운 형식에 대한 그의 열망에서 비롯된 것이 아닐 뿐더러, 재현적인 것에서 추상적인 것으로의 발전을 위한 선형적인 내적 충동에서 기인한 것도 아니다. 여기서 샤피로는 몬드리안의 이론에 표명된 순수한 관계를 지향하는 예술을 결코 '종래의 회화에서의 재현 구조와 단절된 회화'로 환원하여 이해해서는 안된다고 강조한다.²³⁵⁾ 앞서 살펴보았듯, 몬드리안 이론은 예술적 지평과 삶의 지평의 통합을 이루어주는 '순수성을 간직한 예술'에 대한 그의 신념을 표명한 것이었다. 종래의 회화에서는 자연의 특수성에 몰두한 탓에 형태에 관련된 관계들이 물질적 세계의 외피에 가려지고 말았다. 몬드리안은 예술이 바로 그 순수한 관계들을 드러내기 위한 과정이라고 주장했다. 그러나 샤피로는 그러한 몬드리안의 의도만으로 몬드리안의 작품을 해석하기보다는 몬드리안과 그의 작품뿐만 아니라, 그 작품이 연관된 외적 맥락에 대해 고려해야 한다고 주장한다. 다시 말해, 샤피로는 예술과 환경에 대한 몬드리안의 시각적 경험, 그리고 그러한 경험이 만들어낸 심적 반응이 그의 추상양식을 배태하였다고 가정한 것이다. 그러므로 종래의 회화에서의 재현구조로부터 몬드리안의 독자적인 추상양식으로 변화해가는 것에 대해 이해하기 위해 샤피로는 결국 몬드리안이라는 한 인간에 대한 고찰로 돌아간다. 몬드리안의 <선들로 된 구성>(1917)와 피사로의 <테아트르 프랑세즈 광장>(1898)에 대한 샤피로의 비교분석은 이를 예증해준다. (그림17, 그림18)

몬드리안은 1914년에서 1917년 사이에 짧은 수직선과 수평선이 교차하는 패턴을 다양하게 구사한 그림들을 그렸다. 그 중에서도 <선들로 된 구성>에 전체적으로 드러나는 둥근 공간은 좌측에서 우측으로는 주로 수직선들에 의해, 위에서 아래로는 수평선들에 의해 윤곽지어진다. 나아가 일견 무작위로 흩뿌려진 듯 보이는 이 패턴들의 배열에 샤피로는 모종의 질서, 혹은 규칙성이 포함되어 있다고 본다. 그는 조형요소들 간의 이와

235) 수잔네 다이허, 주은정 역, 『피트 몬드리안』, pp.31-35 참조.

236) 샤피로, 김윤수 역, 「몬드리안 추상미술의 질서와 무작위성」, p.320

같은 균형이 전체 작품을 매력적인 통일체로 완성시켜준다고 설명한다.²³⁷⁾ 그리고 이를 인상주의 양식과의 연속성 상에서 논하기 위해, 샤피로는 이 시기의 작업에 대한 몬드리안의 다음 발언에 주목하였다:

“나는 내가 아직 인상주의자로서 작업을 하고 있는 것처럼 느껴졌고 나는 있는 그대로의 현실이 아니라 **특정의 감정을 표현했다.**”²³⁸⁾

샤피로에 따르면, ‘—’, ‘|’, ‘+’ 등의 도형이 배치된 몬드리안의 구성방식은 일정부분 인상주의자들의 구성방식과 연속적 관계를 맺고 있다. 외견상, 몬드리안이 고안한 그 구도는 일부 인상주의자들이 밝은 바탕에 비교적 큼직한 요소들을 흩뿌린 구도와 분명 닮아 있다.²³⁹⁾ 그 중에서도 특히 <테아트르 프랑세즈 광장>에서 사람들과 마차들이 화면 속에 흩뿌리듯 배치되어 있는 구도와 몬드리안의 <선으로 된 구성>의 구도는 상당히 닮아 있다. 그러나 몬드리안의 작품에서는, 인상주의나 신인상주의처럼 화면을 색채로 덧씌워 그 외관을 이루어내는 작은 붓터치들의 조밀함은 찾아보기 힘들다. 샤피로는 이 같은 양식적 차이로부터 두 화가의 감정적 차이를 짚어낸다. 그가 지적한 바, 그것은 바로 자유에 대한 감정이다:

그것은 피사료가 그 변화무쌍한 장면에 대해 흥미를 가지고 파악한 그 광경의 특성에 걸맞는 신선함과 **자유**이다. 몬드리안 또한 한때는 그 자유에 가치를 두었으나, 그 자유의 자리엔 몬드리안의 새로운 예술에 이론적 바탕이자 필수적인 요소인 수직과 수평 막대들에 대한 그의 철

237) “외견상으로는 무작위적인 것으로 보이는 구성에서, 우리는 수직의 막대기들과 수평의 막대기들, 그것들의 규칙적인 조합과 불규칙적인 조합, 대칭적인 무리와 산만하게 흩어진 무리들, 작은 단위의 특성과 그것들이 합쳐진 전체의 특성 등 대비되는 것들의 신선한 상호작용을 보게 된다. … 그것은 신비롭고도 매력적인 통일체이다. 무작위적인 것과 규칙적인 것은 균형을 이루고 있기 때문에 무작위적인 것은 전체의 한 특성으로서의 그 중요성을 유지하며 반면 크고 작은 요소들은 모두 대칭적 관계를 갖기도 하는 똑같은 종류의 규칙적 단위들에 의해 가지적으로 구성된다.” 샤피로, 김윤수 역, 「몬드리안 추상미술의 질서와 무작위성」, p.343

238) Maurice Raynal, *History of Modern Art from Picasso to Surrealism* (Skira, 1950), p.117; 샤피로, 김윤수 역, 「몬드리안 추상미술의 질서와 무작위성」, p.343에서 재인용; 필자 강조.

239) 샤피로, 김윤수 역, 「몬드리안 추상미술의 질서와 무작위성」, pp.347-348

저한 집착과 유연하지만 무미건조한 실천이 놓이게 된다.²⁴⁰⁾

샤피로에 따르면, 피사로와 몬드리안의 양식적 연속성은 단순히 형식적 연속성이 아니라 그러한 형식적 현상을 유도한 감정의 변천으로부터 비롯된다. 말하자면, 유사한 구도 속에서도 양자의 양식적 차이가 발현되는 것은 바로 자유에 대한 피사로의 감정과 몬드리안의 감정 간의 차이 때문이라는 것이다.

나아가 샤피로는 몬드리안의 그러한 감정이 궁극적으로는 몬드리안이 지내온 시공간적 맥락에서의 감각적 경험들로부터 도출된 것이라고 분석한다. 기실 몬드리안이 지내던 파리나 뉴욕 등의 도시에는 오가는 사람들, 이리저리 움직이는 교통의 흐름, 그리고 명멸하는 빛의 움직임 등이 만들어내는 무작위성과 규칙성이 끝없이 교차한다. 샤피로에 따르면, 그러한 도시의 풍경에 익숙했던 몬드리안에게 있어서 기하학적 추상은 자유에 대한 자신의 느낌과 상응하는 것으로 판단되었다.²⁴¹⁾ 몬드리안의 <브로드웨이 부기-우기(Broadway Boogie-Woogie)>(1942~43)는 바로 그 대표적인 예로 꼽힌다.(그림19) 이 작품은 굳이 그 제목이 아니더라도 그 율동성과 리듬감으로써 충분히 음악을 연상시킨다. 샤피로는 그러한 느낌을 유발하는 형식적 특성이 그 제목에 포함된 뉴욕이라는 도시 경관에 대한 몬드리안의 감각들로부터 기인했음을 설명한다. 그리고 그것은 단순히 새로운 감정이 아니라 그의 뉴욕 시절 이전의 경험들로부터 연속되는 감정이다. 실제로 몬드리안은 앞서 <선들로 된 구성>(1917)에서 살펴보았듯 인상주의의 영향으로 미세한 색점에 상응하는 짧은 막대들을 밝은 화면 위에 흩뿌리는 방식을 실험했을 뿐만 아니라, 뉴욕으로 몬드리안이 넘어오기 바로 직전에는 이미 파리라는 도시에서의 경험에서 영감을 받아 복합적인 격자들로 구성된 화면을 구사했다.(그림20) 그러한 형식적 실험들은 몬드리안이 미국으로 건너와 타임 스퀘어 광장의 변칙이는 전광판 등에 대한

240) 샤피로, 김윤수 역, 「몬드리안 추상미술의 질서와 무작위성」, p.348

241) 샤피로, 김윤수 역, 「몬드리안 추상미술의 질서와 무작위성」, p.357

시각적 경험을 계기로 1940년대에 완성된 이 작품에서 다소 변조된 양식으로 연속적으로 진행되었던 것이다.

지금까지 살펴보았듯, 샤피로의 논의는 몬드리안의 추상미술을 감정보다는 이론으로부터 도출된 경직된 산물로 간주하는 기존의 견해들과 거리를 둔 것이었다. 그러한 거리두기를 위해 샤피로는 작품 분석에 양식론적 연구방식을 도입했다. 이로써 샤피로는 몬드리안의 작품의 형식적 현상 너머를 포착하기 위해 그 작품을 둘러싼 맥락으로부터 의미를 모색하고자 하였다. 그러나 이때 그가 주목한 맥락이라는 것은 몬드리안의 이론에서 제시된 '순수성'과 같은 형이상학적 차원에 놓인 것들이 결코 아니다. 그런즉 '몬드리안이 완성한 기하학적 추상형식은 기존의 재현회화에서 가려져 있던 '순수성'을 드러내려는 예술가의 열망을 시각화한 것'이라는 식으로 논한다면 곤란하다. 샤피로에 따르면, 몬드리안의 추상형식의 의미는 단순히 몬드리안의 이론과 인과관계로 설정될 수 없으며, 오직 몬드리안이라는 한 '인간'의 감각적 경험의 차원에서 모색되어야 한다. 이런 맥락에서 샤피로는 몬드리안이 순수성이라는 형이상학적 차원에 도달하기 위해 그토록 분투한 것이 자유라는 관념을 향한 것이었음을, 그리고 그러한 자유라는 관념에 대한 그의 감정이 그가 밟 딛고 지내온 현대 사회에 대한 감각적 경험에서 비롯된 것임을 논하였던 것이다. 그러므로 우리는 샤피로가 몬드리안의 추상미술에 대한 이와 같은 양식론적 연구를 통해 '예술작품에 대한 연구는 곧 인간에 대한 연구로 소급된다.'라는 자신의 신념을 성실히 구현하고자 하였음을 확인할 수 있다.

결 론

본 논문은 20세기 미술사 연구에 있어서 양식론이 어떠한 양상으로 전개되어왔는지를 고찰함으로써, 그것이 현대 미술의 가장 혁신적인 양식으로 꼽히는 추상 미술에 대한 논의에 확장되어 적용될 수 있는 근거를 모색하고자 기획되었다. 이에 따라 본 논문은 양식에 대한 논의의 지평이 단순히 형식에 대한 논의에 국한되지 않음을 드러내고, 그것이 '인간의 경험적 차원'이라는 확장된 층위에 대한 논의로 나아갈 때 비로소 양식론이 현대 추상미술에 대한 논의에도 유효한 방법론이 된다고 보았다.

그리하여 본문의 I 장에서는 20세기 양식론을 정초한 뵐플린의 양식론이 형식주의라는 오해를 해소하는 방향으로 그의 미술사론 전체를 조망하였다. 이를 통해 예술작품과 그것을 둘러싼 세계를 향한 인간의 경험적인 감각에 대한 관심이 뵐플린의 양식론 속에 잠재되어 있음을 확인하고, 그러한 점이 궁극적으로 후대의 미술사학자들이 양식론을 현대적으로 변용할 수 있는 가능성을 열어준다고 가정하였다. 이어서 II 장에서는 파노프스키의 미술사론에 의해 오늘날 미술사 연구에 제기된 과제가 무엇인지를 살펴보았다. 이로써 예술작품에 대한 미술사 연구는 예술작품 자체에 대한 논의에 머물지 않고 그것을 둘러싼 외적 맥락까지 고려할 것을 요청받게 되었음을 확인하게 되었다. 파노프스키의 도상해석학은 그러한 요청에는 충실한 방법론이었음에도 불구하고 그 방법론의 논리를 지탱하는 형식과 내용이라는 개념이 다소 구시대적이었던 탓에 20세기 추상 미술이라는 양식에 대해서는 적합한 방법론이 될 수 없었다. 그리하여 III 장에서는 맥락주의적 미술사 연구라는 과제에 충실하면서도 20세기 추상 미술에 대한 논의에 적용될 수 있는 방법론으로서 다시금 양식론이 대두되는 오늘날의 정황을 샤피로의 미술사론을 통해 살펴보았다. 그 결과 본고는 샤피로의 미술사론을 지탱하는 양식론이 선대의 양식론에 잠재되어 있었던 '인간의 감각적 경험'이라는 층위를 양식론의 중심문제로 확장시킴

으로써 추상 미술에 대한 맥락주의적 접근을 실천하였음을 밝혀냈다.

이로써 본 논문은 양식론이 '인간의 경험적 층위'에 대한 논의라는 점에서, 결코 형식의 자율적인 발전을 상정한 논의가 아님을 주장하는 바이다. 더욱이 그것은 추상미술이라는 가장 현대적인 양식에 대한 비-형식주의적 논의를 가능케 한다는 점에서, 가장 현대적인 방법론이라고 주장하는 바이다. 마이어 샤피로의 미술사론은 본고의 이러한 주장을 가장 강력하게 뒷받침해주는 이론임에 틀림없다. 하지만 그의 논의는 분명 선대의 미술사론에 맞닿아 있다는 점을 간과해서는 안된다. 샤피로의 양식론은 뵐플린의 양식론에 애초에 내재되어 있었던 인간의 경험적 층위에 대한 논의를 한층 발전시킨 것이었다. 다만 인간의 경험적 층위가 형성되는 근원을 파고듬에 있어서 뵐플린이 다소 소극적이었던 반면, 샤피로는 인간의 경험이 결국 인간이 몸담고 있는 환경이나 조건들에 따라 변화한다고 봄으로써 뵐플린보다 한층 더 인본주의적 차원으로 양식론을 이끌어낼 수 있었다. 샤피로가 이렇듯 양식론의 지평을 확장할 수 있었던 것은 미술사학을 인간에 대한 진지한 성찰을 실천하는 엄연한 인문학으로 규정해준 파노프스키의 미술사론을 계기로 미술사 연구에서 예술작품을 둘러싼 외적 맥락에 대한 탐구가 강조된 덕분이었다. 그러므로 본고는 샤피로의 양식론만을 다루기보다는 20세기 양식론의 변천사를 아우름으로써 주장을 강화하고자 했던 것이다.

이는 결과적으로 다음과 같은 두 가지 주요한 성과를 갖는다고 사료된다. 첫째, 지금까지 형식주의 미술사론의 계보에서만 논의되어온 양식론에 대한 입체적인 이해를 시도함으로써 미술사 방법론의 역사를 재구성할 수 있었다. 둘째, 양식론을 단순히 미술현상에 대한 과학적 논의에 국한시키지 않고 인간의 경험에 대한 인문학적 논의로 확장함으로써 그것의 미학적 의의를 밝힐 수 있었다. 이러한 성과들과 더불어 본 논문은 양식론이 오늘날 다양한 형식적 실험들이 이루어지고 있는 혼란스러운 현대 미술의 각축장 속에서 고군분투하는 미술이론학도들에게 유의미한 방법론이 되기를 소망한다.

참 고 문 헌

1. 벨플린 관련 문헌

1) 1차 문헌

- Heinrich Wölfflin, 박지형 역, 『미술사의 기초개념』, 시공사, 1915/1995
- _____, 안인희 역, 『르네상스의 미술』, 휴머니스트, 1899/2002
- _____, Kathrin Simon (trans.), *Renaissance and Baroque*, Cornell Univ. Press, 1888/1966
- _____, 'Prolegomena to a psychology of architecture', *Empathy, form, and space: problems in German aesthetics 1873-1893*, Harry Francis Mallgrave and Eleftherios Ikonomu (trans. and ed.), Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994

2) 2차 문헌

- Arpad Mezei, 'Toward Improving the objective status of Aesthetics: On style and content of figurative pictorial art', *Leonardo*, Vol.14, No.2, 1981
- Irving L. Zupnick, 'The Iconology of Style (or Wölfflin Reconsidered)', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.19, No. 3, 1961
- Martin Warnke, 'On Heinrich Wölfflin', *Representations*, No.27, Univ. of California Press, 1989
- Mark Jarzombek, 'De-Scribing the Language of Looking: Wölfflin and the History of Aesthetic Experimentalism', *Assemblage*, No.23, MIT Press, 1994
- Helen Bridge, 'Empathy Theory and Heinrich Wölfflin: A reconsideration', *Journal of European Studies*, 2010
- 프리드리히 마이네케, 차하순 역, 『랑케와 부르크하르트』, 규장문화사, 1948/1979
- 마이클 헤트 · 샬롯 클롱크, 전영백 외 옮김, 『미술사 방법론』, 세미콜론,

2006/2012

- 로리 슈나이더 애덤스, 박은영 역, 『미술사 방법론』, 조형교육, 1996/1999
- 부르크하르트, 정운용 역, 『이탈리아 르네상스 문화』, 을유문화사, 1860/1983
- 우도 쿨터만, 김수현 역, 『미술사의 역사』, 문예, 1990/2002
- 이민호, 『역사주의: 랑케에서 마이네케』, 민음사, 1988
- 권영필, '하인리히 뵐플린의 미술사관', 『미술사학』 vol.1, 미술사학연구회, 1989
- 박정기, '양식분석의 미술사-뵐플린의 양식사와 경험주의적 방법론의 문제', 『미술사학보』 vol.19, 미술사학연구, 2003
- 이한순, '하인리히 뵐플린의 <미술사의 기초개념>', 『미술사학』 vol.8, 미술사학연구회, 1996
- 임범재, '부르크하르트의 미술사관', 『미술사학보』 vol.2, 미술사학연구, 1989
- 임영방, '예술의 제문제', 『예술논문집』, 대한민국 예술원, 1987
- 홍준화, 「조형예술의 '시형식'에 관한 연구: 피들러, 힐데브란트, 뵐플린을 중심으로」, 홍익대학교 대학원 미학과 박사학위 논문, 2003

2. 파노프스키 관련 문헌

1) 1차 문헌

- E. Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*, Harper&Row, Publishers, 1939/1972; 이한순 역, 『도상해석학 연구』, 시공사, 2002
- _____, *Meanings in the Visual Arts*, Penguin Books, 1971; 임산 역, 『시각 예술의 의미』, 한길사, 2013
- _____, 'Das Problem des Stils in der bildenden Kunst'(1915), *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Hariolf Oberer & Egon Verheyen(ed.), Hessling, 1980
- _____, 'Der Begriff des Kunstwollens'(1920), *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft* Hariolf Oberer & Egon Verheyen(ed.), Hessling, 1980 ; Kenneth J. Northcott and Joel Snyder (trans.), 'The Concept of Artistic Volition', *Critical Inquiry*, Vol.8, No.1, Autumn, 1981
- _____, 임산 역, 『인문주의 예술가, 뒤러』, 한길아트, 1943/2006

Ekkehard Kaemmerling (ed.), 이한순 외 역, 『도상학과 도상해석학: 이론-전개-문제집』, 사계절, 1997

2) 2차 문헌

신준형, 『파노프스키와 뒤러』, 시공사, 2004

키스 먹시, 조주연 역, 『설득의 실천』, 경성대학교출판부, 2001/2008

Ernst Cassirer, *An Essay on Man*, Yale Univ. Press, 1944

Joan Hart, 'Erwin Panofsky and Karl Mannheim: A Dialogue on Interpretation', *Critical Inquiry* vol. 19, No.3, Univ. of Chicago Press, 1993

Christine Hansenmueller, 'Panofsky, Iconology, and Semiotics', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.36, no.3, Critical Interpretation, 1978

Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, Yale Univ. Press, 1984

장미정, 'E. Panofsky의 미술사학에 대한 재고찰-키스 먹시의 문화정치학적 입장을 중심으로', 『인문논총 제50집』, 서울대학교 인문학연구소, 2003

김재원, 'Ikonologie의 형성 과정:파노프스키의 초기 논문을 중심으로', 『미술사학Ⅲ』, 민음사, 1991

박남희, '역사적 의미 해석과 세계관의 이해-에르빈 파노프스키와 칼 만하임의 해석 이론을 중심으로', 『예술학』 vol.2, 한국예술학회, 2006

박일호, 'E. 파노프스키의 도상해석학과 원근법 이론', 『미학』 vol.36, 한국미학회, 2003

임영방, '미술사론의 제관점과 과제', 『미학』, vol. 9, 한국미학회, 1983

_____, '파노프스키의 미술사관과 미술사관을 위한 고찰', 『예술논문집』 no.17, 대한민국예술원, 1978

장미진, '조형예술에 있어서의 '양식' 문제1', 『미학』 vol.10, 한국미학회, 1985

_____, '도상해석학의 문제-파노프스키와 제들마이어의 이론을 중심으로', 『미술사학Ⅱ』, 민음사, 1990

조주연, '미술사의 철학-에르빈 파노프스키: 형식과 내용의 종합을 향하여', 『미학대계2: 미학의 문제와 방법』, 미학대계 간행회, 2007

조요한, '미술사학의 방법과 과제', 『미술사학 I』, 민음사, 1990

3. 샤피로 관련 문헌

1) 1차 문헌

Meyer Schapiro, *Modern Art 19th&20th Centuries*, George Braziller, Inc., 1978

; 마이어 샤피로, 김윤수 역, 『현대미술사론』, 까치, 1989

Meyer Schapiro, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*,
George Braziller, Inc., 1994

Meyer Schapiro, *Words and Pictures*, The Hague: Mouton, 1973

2) 2차 문헌

제롬 스톨니쯔, 오병남 역, 『미학과 비평철학』, 이론과 실천, 1990

Gerardo Mosquera, trans. by David Crave and Collen Kattau, 'Meyer Schapiro,
Marxist Aesthetics, and Abstract Art,' *Oxford Journal*, vol.17, no.1, 1994

Donald B. Kuspit, 'Dialectical Reasoning in Meyer Shapiro,' *Social Research*, vol.45,
no.1 spring, 1978

Wayne Andersen, 'Schapiro, Marx, and the Reacting Sensibility of Artists,' *Social
Research*, vol.45, no.1 spring, 1978

James S. Ackermann, 'On Rereading Style,' *Social Research*, vol.45, no.1 spring, 1978

Paul Mattick, 'Form and Theory: Meyer Schapiro's Theory and Philosophy of Art,
The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol.55, no.1, winter, 1997

Michael Ann Holly, 'Schapiro Style,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.55,
no.1, winter, 1997

Cynthia L. Persinger, 'Politics of Style: Meyer Schapiro and the crisis of meaning in
art history', Doctorial Thesis of U. of Pittsburg, 2007

3) 그 외 몬드리안 관련

수잔네 다이허, 주은정 역, 『피트 몬드리안』, 마로니에북스, 2007

Carel Blotcamp, *Mondrian: The Art of Destruction*, Harry N. Abrams, 1994

Clement Greenberg, ed. by O'brian John, *Clement Greenberg: The Collected Essays and
Criticism*, vol.1, vol.2, Univ. of Chicago Press, 1986

Mark Cheetham, *The Rhetoric of Purity: Essentialist Theory and the advent of Abstract Painting*, Cambridge Univ. Press, 1991

H.L.C. Jaffe, *De Stijl 1917-1931: The Dutch Contribution to Modern Art*, The Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1986

Arthur Chandler, *The Aesthetics of Piet Mondrian*, MMS information Corporation, 1972

도 관



그림 1. 산드로 보티첼리, <비너스의 탄생>(세부), 1483-5



그림 2. 로렌초 크레디, <비너스>, 1493-5



그림 3. 제라드 테르보르흐, <실내의 연주>, c. 1657



그림 4. 가브리엘 메츠, <음악연주>, c. 1662-3



그림 5. 마인데르트 호베마, <물방앗간풍경>, 1665 그림 6. 야콥 반 뤼스데일, <사냥풍경>, 1665-70



그림 7. 피터 폴 루벤스, <소가 있는 풍경>, 1636



그림 8. 지안로렌조 베르니니, 무제, 소묘



그림 9. 제라드 테르보르흐, 무제, 소묘



그림 10. 미켈란젤로, 옷주름, 소묘



그림 11. 한스 홀바인, <복식 연구>, 소묘



그림 12. 마티아스 그뤼네발트, <예수부활>, 1515



그림 13. 레오나르도 다빈치, <최후의 만찬>, 1494-1499

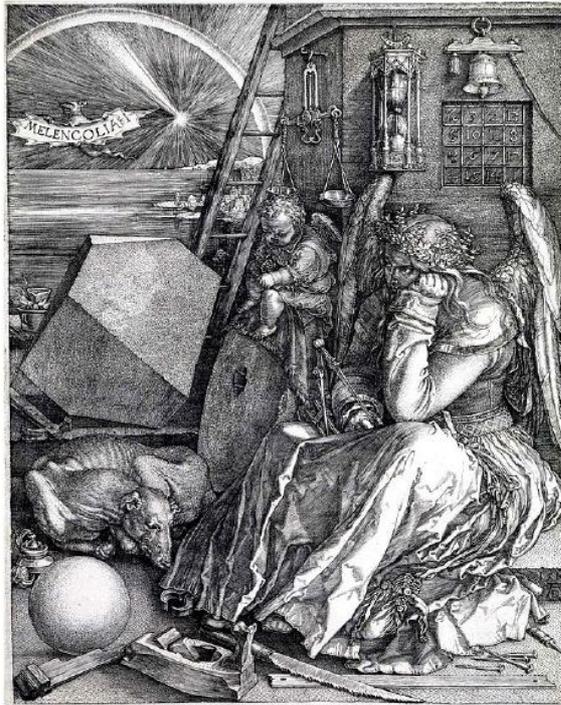


그림 14. 알브레히트 뒤러, <멜랑콜리아1>, c.1514



그림 15. 피트 몬드리안, <회색 나무>, 1911



그림 16. 피트 몬드리안, <꽃 핀 나무들>, 1912



그림 17. 피트 몬드리안, <선들로 된 구성>, 1917

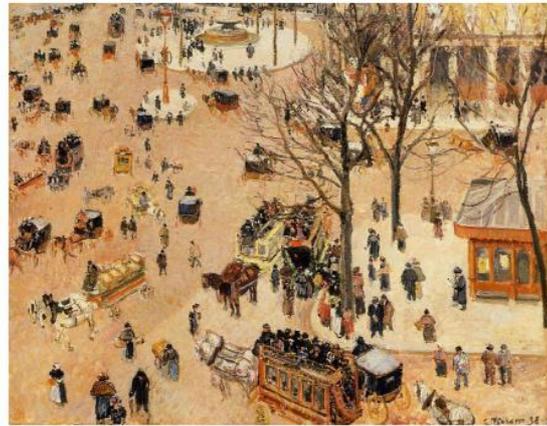


그림 18. 피사로, <테아트르 프랑세즈 광장>, 1918

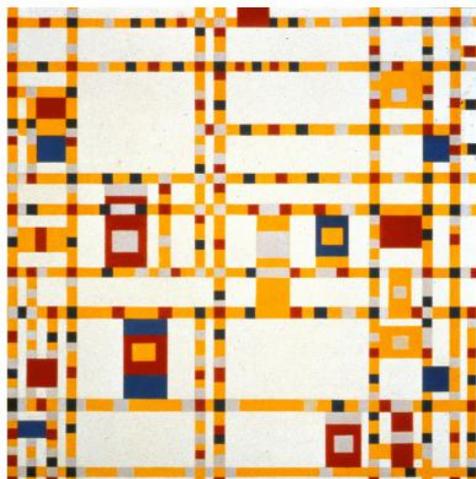


그림 19. 피트 몬드리안, <브로드웨이 부기-우기>, 1942-1943

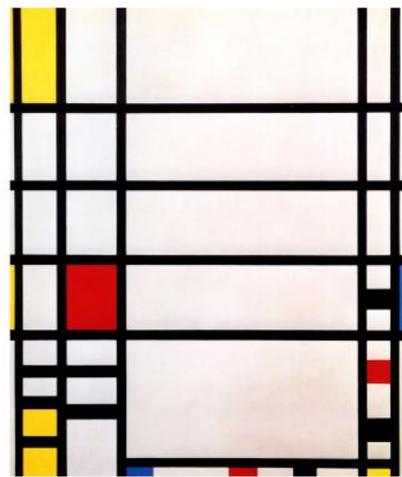


그림 20. 피트 몬드리안, <트라팔가 광장>, 1939-1943

Abstract

A study on the theory of style as a methodology for 20th century art history

Kim, Naree

Department of Aesthetics

The Graduate School

Seoul National University

This study examines the effectiveness of the theory of style, proposed by Heinrich Wölfflin in the early 20th century, as a methodology of art history. The applicability of Wölfflin's principles to art history of the 20th century is analyzed, with a focus on abstract art, regarded as the most contemporary style of art today.

For Wölfflin, style was not an immediate expression of emotions experienced by a certain era, race or individual, but a mode of representation with a deeper root cause. Since 'form' was the key concept supporting his principles, Wölfflin was branded as a formalist art historian. His theory of style had to endure the storm of criticism that formalist theories was subject to in those days. In the end, the theory of style lost standing when iconology, a non-formalist methodology proposed by Panofsky, gained popularity. However, it should be noted that Panofsky took Wölfflin's theory of style into

consideration when his iconology was developed. According to Panofsky, style can be visualized as form, but the cause of such form lies in the psychological dimension. Examining the psychological dimension became a major task for iconological study of art history. In proposing iconology as an alternative methodology to the theory of style, Panofsky intended it to act not as a replacement but as a supplement.

Considering how the theory of style played a key role in the development of non-formalist iconology, it cannot simply be labeled as a formalist theory. Formalist theories attach greater significance to form rather than the artwork itself, and assert that works of art have inherent value that is independent of their context. In other words, formalism does not take into account the social or historical context surrounding such works of art. Form of representation, a supporting concept of Wölfflin's theory of style in art, refers to a visual attitude encompassing psychological and emotional dimensions related to our sense of sight. The theory of style differs from formalist theories in that it gives consideration to context and other factors outside of form.

This non-formalist aspect of the theory of style was highlighted in a study by Meyer Schapiro, an art historian in abstract art of the 20th century. Amidst the growing popularity of the Marxist view that works of art cannot be fully appreciated based on formalist theories alone, Meyer Schapiro modified the theory of style into a non-formalist methodology for contemporary abstract art. Schapiro's theory of style was an expansion of sensual experiences and the psychological dimension implied in Wölfflin's theory of style. He criticized the formalist perspective for neglecting the underlying

meaning of abstract art and focusing only on form. Schapiro claimed that the form of abstract art generates various meanings as they are traces of non-visible human motions. Abstract art should be understood as a certain style of art with special, temporary importance attached to color, surface, outline and other aspects of form depending on the emotional attitude of artists. Schapiro modified the theory of style in order to emphasize that abstract art cannot be discussed separately from its social and historical contexts. Against this backdrop, the theory of style was expanded to discussions on sensual experiences revolving around art.

With the start of the 20th century, the trend in art history study was to expand from discussions on works of art to their diverse external contexts, and this was faithfully reflected in the theory of style. As such, the theory of style should be clearly distinguished from other formalist theories that appreciate works of art without any consideration of context. Given its consistent reflection of sensual human experiences, the theory of style should be highly regarded in the field of humanities. It is hoped that the theory of style will regain its former status as an effective methodology and be widely utilized in research on formalist experiments involving contemporary art.

Keyword: Heinrich Wölfflin, theory of style, formalism, methodology of art history

Student Number: 2007-20063