



고전다시보기

Re-reading the Classical

2018 춘계콜로키움
한국미술이론학회 | 서울대학교미술관

2018 춘계 콜로кви엄 | 한국미술이론학회 · 서울대학교 미술관

“고전 다시 보기”

Re-reading the Classical

개최일 | 2016년 4월 6일 (금) 14:00-18:00
장 소 | 서울대학교 미술관 오디토리움 1층
주 최 | 한국미술이론학회 · 서울대학교 미술관

기획의도

“고전 다시 보기”

오랫동안 위대한 작업으로 인정받을 때 고전이 됩니다. 그리스 로마 시대의 문학과 예술은 르네상스를 거쳐 신고전주의로 이어지며 역사의 흐름 속에서 가치와 의미를 인정받았습니다. 이처럼 고전은 시대의 흐름 속에 지속적으로 관심을 받고 회자되며 재해석되었을 뿐만 아니라 예술가들에게 창작 동기를 제공하기도 합니다.

그동안 미술의 역사는 수많은 고전을 잉태해왔습니다. 미켈란젤로처럼 한 시대 미술을 대표하는 거장의 고전이 있는가 하면, 르네상스 베네치아의 수려한 회화 작품들처럼 미적 감수성에 호소하며 평가를 받아왔던 고전도 있습니다.

분명한 것은 고전의 지위가 시대와 역사의 맥락 속에서 구축되며 권력, 제도, 이념과 취향에 따라 강화되어 왔다는 점입니다. 지난 수십 년간 기호학, 페미니즘, 마르크시즘 등 여러 이론을 통해 미술과 창작물, 미술을 둘러싼 제반 상황들을 점검해왔고 이 같은 이론적 작업은 고전의 신화를 재고하기도 하고 고전의 신화를 해체하기도 합니다.

한국미술이론학회는 2018년 추계 콜로키움 <고전 다시 보기>를 통해 고대부터 현대까지의 창작물과 현상을 다루고자 합니다. <모나리자>의 신화화처럼 사회 현상을 분석하거나, 라이프치히 스쿨의 현대적 종교화나 포스트모던 작가들이 반 고호와 뒤상을 패스티쉬한 작업처럼 후대에 고전이 다시 소환되는 현상, 또는 기존 제도 속에서의 고전을 재고하는 태도 등 ‘고전’에 대해 새로운 시각을 부여하는 연구를 공유하는 자리를 마련하고자 합니다.

또한 이 자리를 빌려 함께 공동으로 개최하고 참여해주신 서울대학교 미술관에 깊은 감사를 드립니다.

차 례

기획의도 0

제 1부 자유발표

14:00-14:10 부회장 김정락 (한국방송통신대학교)
개회사 및 축사

14:00-14:30 정은영 (한국교원대학교)
마르셀 뒤샹의 앵프라멩스 탐구에 대한 고찰 01

14:30-14:35
휴식

제 2부 고전 다시 보기 14:00-15:55

사회자: 최병진 (한국외국어대학교)

14:35-14:55 김호근 (명지대학교)
<의심하는 토마스>, 헨드릭 테르브루헨의 카라바조 수용 00

14:55-15:15 최병진 (한국외국어대학교)
피렌체 스티버트 박물관: <성 조지와 용>의 재탄생과 고전의 의미 00

15:15-15:35 구지훈 (숙명여자대학교)
19세기 이탈리아의 네오 리나쉬멘토: 프란체스코 아예즈의 회화를 중심으로 00

15:35-15:55 김호정 (서울시립대학교)
아서웨슬리다우의 구성과 미술 감상에 기초한 탈고전적 미술 교육이 20세기 미술
도예분야에 미친 영향 00

15:55-16:10
휴식

종합토론 16:10-17:20

패널: 김정락 (한국방송통신대학교)
오진이 (서울대학교 미술관)

정기총회 17:20-17:50

마르셀 뒤샹의 앙프라멩스 탐구에 대한 고찰

정은영 (한국교원대학교)

- I. 서론 [...]
- II. 뒤샹의 노트
- III. 앙프라멩스의 철학적 탐구
- IV. 앙프라멩스의 가시화
- V. 결론

I. 서론

이후 본문에서 설명하겠거니와, 그 누구와도 의견 상의 차이로 논쟁을 벌이거나 대치하는 일이 없었던 ‘조용하고 비공격적인’ 뒤샹이었지만, 이 복잡한 앙프라멩스에 대한 탐구에 있어서는 스스로 발견한 개념에 대해 끊임없이 질문을 제기하며 치밀한 내적 논쟁을 쉬지 않았다. 결코 체계적인 이론이라 할 수 없는 생각의 파편들이지만 앙프라멩스에 대한 뒤샹의 단상은 부단히 “자신을 반박하고 부정” 함으로써 “[정립된] 자기 자신을 재차 반복하는 일을 피하고자 했던” 그의 반체계적인 작업의 기저에 앙프라멩스에 대한 날카로운 탐구가 있었음을 보여준다.¹⁾

본 논문은 뒤샹이 메모 형식으로 남긴 앙프라멩스 노트를 연구대상으로 하여 그가 천착했던 앙프라멩스의 개념을 분석하고 그 구체적인 양상을 그의 작품 속에서 살펴보는 것을 목적으로 한다. 앙프라멩스는 뒤샹이 ‘특정 한계의 이하 혹은 아래’를 뜻하는 ‘infra’와 ‘두께가 얇고 미세한’을 의미하는 ‘mince’를 결합하여 만든 조합어로, 영어로는 주로 infrathin, ultrathin, ultraslim 등으로 번역되며 한국어로는 초박(超薄) 혹은 초박막(超薄膜)으로 해석될 수 있다. ‘극도로 얇은’ 막이나 간격 혹은 그러한 간격에 의한 분리라는 일차적인 의미 외에 그것을 넘어서는 흐름이나 이행이라는 확장된 뜻을 내포하고 있는 앙프라멩스는 생물학, 수학, 형이상학, 미학을 넘나드는 난해한 개념이다. 케빈 파킨슨이 지적하듯이, 앙프라멩스가 지니는 중요성이나 그에 대한 학자들의 관심에도 불구하고 뒤샹의 작업에서 앙프라멩스가 지니는 의미나 위상에 대한 연구는 다른 개념들에 비해 상대적으로 진행된 바가 적다. 이는 앙프라멩스 노트의 비일관성 뿐 아니라 앙프라멩스 개념 자체의 난해함과 거기에 내포된 존재나 의미의 비결정성에 기인한 것이라 할 수 있다. 특히 국내에서 진행된 연구 중 앙프라멩스만을 집중적으로 다룬 경우를 찾아보기 힘들고 단지 부분적으로만 그 개념을 거론하고 있기에, 본고는 우선적으로 앙프라멩스 노트에 담긴 수수께끼 같은 의미를 파악하는 데에 일차적인 목표를 둘 것이다.

1) Duchamp in 1956 interview with James Johnson Sweeney, “Regions which are not ruled by time and space” in *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp*, eds. Michel Sanouillet and Elmer Peterson (New York: Oxford University Press, 1973), p. 130, 133.

이를 위해 뒤상이 남긴 46개의 메모를 주요 분석대상으로 다루되, 그가 남긴 다른 노트들, 예컨대 『그린 박스』와 『화이트 박스』에 담긴 관련 메모를 이차 분석자료로 고찰하면서 뒤상의 개별 인터뷰와 기존 연구들을 해석 작업의 참고문헌으로 활용할 것이다. 이를 통해 본 연구는 앙프라마앵스가 뒤상의 반체계적인 철학적 사유와 예술적 실험의 핵심 개념이자 중요 기반이었음을 보여주고자 한다. 나아가 앙프라마앵스가 뒤상의 사상과 작업에 대한 체계적인 원리나 공식이 아니라 오히려 비결정성에 대한 그의 사유나 탈정체성을 향한 그의 작업을 가능케 했던 지적 조건이자 그러한 사유 및 작업과 함께 진행되었던 하나의 실험적 탐구였음을 지적하고자 한다.

II. 뒤상의 노트

본고가 관심을 집중하고 있는 앙프라마앵스에 관한 글은 뒤상 사후에 출판된 『노트』에 담겨 있다. 『노트』는 뒤상이 세상을 떠난 1968년 당시 그가 남긴 서류에 포함되어 있던 수기 메모 묶음을 모아 펴낸 것으로, 미망인인 알렉시나 뒤상(Alexina Duchamp, 주로 티니 뒤상으로 불림)의 요청에 따라 그녀의 친아들이자 뒤상의 양아들인 폴 마티스(Paul Matisse)가 편집하여 1980년 풍피두 센터에서 영불(英佛) 대조판으로 출판하였다.²⁾ 폴 마티스는 묶음 속에 서로 다른 봉투와 천에 나뉘어 보관되어 있던 상태에 따라 글의 내용을 네 그룹으로 분류하고 모든 항목에 연속 번호를 매겨 책에 실었는데, 앙프라마앵스는 그 중 첫 번째 그룹으로 총 289번의 항목 중 맨 앞의 1번부터 46번에 해당하는 메모를 담고 있다.

1937년과 1938년이라는 년도가 기록된 두 개의 메모를 제외하면 노트의 정확한 작성 일자는 적혀 있지 않지만, 앙프라마앵스 노트는 1934-1935년경부터 1945년까지 약 10여년에 걸쳐 작성된 것으로 추정되고 있다.³⁾ 1934년부터 1945년은 크게 보았을 때 뒤상이 전기 작업에서 후기 작업으로 넘어가는 중간의 10여년에 해당하는 시기에 해당한다. 주지하듯이, 1946년이 되면 뒤상은 그의 후기 작업을 집대성할 <에탕 도네>의 기획을 비밀스럽게 시작하게 되므로, 앙프라마앵스에 대한 탐구는 뒤상이 <큰 유리>로 대표되는 초기 작업을 개념적으로 정리하고 물리적으로 보존한 후 또 하나의 새로운 단계로 나아가는 과도기적인 이행의 시기에 이루어졌다는 뜻이다.

뒤상은 1945년 자신의 특별호로 발간된 『뷰(View)』의 표지를 직접 디자인했다. 그는 앞표지를 앙프라마앵스의 의미를 환기시키는 이미지로 구성하고, 그 뒷표지에 붙여 “담배 연기의 냄새가 그것을 내뿜는 입 냄새도 날 때 두 냄새는 앙프라마앵스에 의해 결혼한다[맺어진다]”라는 글을 실었는데, 이것은 앙프라마앵스에 대한 뒤상의 관심과 탐구가 풍피두 센터에 의해 노트 형식으로 세상에 소개된 1980년 이전에 그가 앙프라마앵스를 직접적으로 언급하고 가시화한 유일한 예에 해당한다.⁴⁾ 이 문장은 앙프라마앵스 노트의 11v번과 33번에 걸쳐 두 차례나 등장하는 것이기도 하지만, 이 표지 디자인에 대한 분석은 앙프라마앵스 노트에 담긴 의미를

2) 본 연구는 1999년 볼어 문고판으로 출간된 『마르셀 뒤상 노트』를 참고하였다. Paul Matisse, ed. *Marcel Duchamp Notes* (Paris: Flammarion, 1999).

3) 1945년 드니 드 루즈몽(Denis de Rougemont)과의 인터뷰에서 뒤상은 앙프라마앵스가 지난 10년 동안 그가 완전히 몰두한 개념이었음을 직접적으로 언급한 바 있는데, 이를 근거로 뒤상 연구자들은 앙프라마앵스 노트가 1934/1935년부터 1945년 사이에 작성된 것으로 추정하고 있다. Denis de Rougemont, “Marcel Duchamp, mine de rien”, *Preuves* No. 204 (Feb. 1968), pp. 43-47; cited in Sanouillet and Peterson, eds 앞의 책, p. 194; also in Antje von Graevenitz, “Duchamp as a Scientist, Artifex, and Semiotic Philosopher: His Notes of the ‘Infra-mince’(1934/35-1945)”, Stefan Banz, ed. *Marcel Duchamp and the Forestry Waterfall* (Zürich: JRP/Ringier, 2011), p. 216, 230.

4) 1940-1947년에 찰스 앙리 포드(Charles Henri Ford)가 발간한 *View*는 1940년대 미국 대중에게 유럽의 초현실주의 문학과 당대 미술 및 실존주의 철학을 소개한 중요한 잡지 중 하나이다. 전위적인 문학과 미술, 평론을 게재하면서도 동시에 풀페이지 광고를 싣는 전위적인 잡지로, Marcel Duchamp Issue (March 1945) 외에도 Max Ernst Issue (April 1942), Yves Tanguy/Pavel Tchelitchew Issue (May 1942) 등 예술가를 집중적으로 다루는 특별호를 발간하기도 했다. Charles Henri Ford, ed. *View: Parade of the Avant-Garde 1940-1947* (New York: Thunder's Mouth Press, 1991).

살펴본 후 본고의 말미에서 진행하고자 한다.

III. 앙프라마앵스의 철학적 탐구

앙프라마앵스 노트는 1번부터 46번까지 넘버링되어 있지만 실제로는 총 50개의 메모를 포함하고 있다. 일부 메모가 종이의 앞면과 뒷면에 적혀 있어 9r(9 recto), 9v(9 verso)에서와 같이 앞뒤를 구분하여 번호를 붙여 놓았기 때문이다. 노트의 일련번호는 뒤상이 문서 묶음 속에 넣어 둔 글의 순서를 그대로 따른 것이라고는 하나 폴 마티스가 출판을 위해 추후에 부가한 것이어서, 묶음의 맨 위에 놓여 있었던 노트 1번을 제외하고는 메모의 일련번호를 중요성의 순위로 간주하기 어렵고 노트의 순서를 탐구의 전개과정으로 보기도 힘들다. 더구나 뒤상은 앙프라마앵스를 명사가 아니라 형용사라 규정하고 “실사(實辭)로 사용하지 말 것”(Notes 5) 이라고 노트에 적시하면서도, 그 스스로 *inframince*, *infra-mince*, *infra mince*와 같은 형용사뿐 아니라 *un infra mince*, *l'inframince*, *l'infra mince*, *l'infra-mince*와 같이 여러 형태의 명사로 사용하며 자체의 규칙을 벗어나는 다양한 단상들을 적어 놓았다.⁵⁾

이에 본 분석에서는 46개의 노트를 일정한 기준에 의거하여 체계적으로 범주화하기보다는 메모들에 담긴 명시적인 의미와 내포적인 함의를 헤아려 논의의 내용을 (1) 가능태, (2) 분리와 간격, (3) 망각의 알레고리, (4) 감각의 혼용(混融)과 차이 그 자체, (5) 차원 이동과 에로스 등 총 다섯 개의 영역으로 나누어, 부분적으로 중첩되면서도 궁극적으로 차별화되는 의미를 살펴본다.

IV. 앙프라마앵스의 가시화

앙프라마앵스에 대한 그의 탐구의 첫 번째 결론은 ‘이 세계에 동일한 것은 없으며 존재하는 것은 차이 그 자체’ 라는 각성일 것이다. 차이야말로 가능한 것의 양태이고, 분리와 간격의 본질이며, 일반화의 망각을 깨우칠 수 있는 동인이자, 에로틱한 감각의 혼용을 채우고 있는 생명력이다. 하지만 그것은 위대한 예술이나 거룩한 삶이 보여주는 거대한 차이가 아니라, 지극히 미세하고 얇은, 그래서 하찮을지도 모르는, 앙프라마앵스한 차이이다. 따라서 앙프라마앵스 탐구의 두 번째 결론은 ‘지극히 미세해서 식별불가능할 정도로 작은 앙프라마앵스한 차이를 끊임없이 만들어내라’ 는 가르침일 것이다. 첫 번째 결론이 철학적 탐구에서 나온 이론적 귀결이었다면 두 번째 결론은 삶 속에서 실천해야 할 예술적 실험의 과제이다. 실제로 뒤상은 “결과에 어떤 관심도 두지 않는 활성화된 상태” 의 체험과 실험 자체를 강조하며 앙프라마앵스한 차이를 보여주는 “다른 예들을 [끊임없이] 찾아라” 는 메모를 남겼다(Notes 26r, 44).⁶⁾ 일상 속에서 앙프라마앵스한 차이를 만들어내는 그의 예술적 실험으로는 의문의 여지없이 레디메이드가 떠오르지만 사실상 뒤상의 거의 모든 작업을 앙프라마앵스와 연결하여 재해석할 수 있을 것이다. 그러나 이에 대해서는 별도의 고찰이 필요하므로 여기에서는 뒤상이 생전에 앙프라마앵스를 직접적으로 언급하고 가시화한 『뷰』의 표지 디자인에 한정하여 살펴본다.

잡지의 앞표지는 중심 쪽으로 비스듬히 기울어진 회갈색의 와인 병이 김푸른 밤하늘을 배경으로 운무(雲霧) 같은 증기를 내뿜고 있는 다소 단순한 구성이다. 프러시안 블루의 깊고 푸른 공간은 별들이 흩뿌려진 은하수처럼 무한히 펼쳐져 있고, 마치 조준하듯 그 은하수를 향하고 있는 와인 병에는 빈티지 와인에서나 볼 수 있는 회색빛의 먼지가 두껍게 쌓여 있다. 잡지의 명칭이 대문자와 소문자가 섞인 VieW라는 특이한 글자체로 찍혀 있는 것도 눈에 띈다. 뒤상의 작품에 익숙한 이들이라면 이 표지가 <큰 유리>의 구성과 주제를 암시하고 있음을 어렵지 않게 간파할 수 있다. 주지하듯이, <큰 유리>에서 말벌이나 섹스 실린더처럼

5) Notes 5, Paul Matisse, ed. *Marcel Duchamp Notes*, p. 21. 이후 본문에서는 『노트』를 인용한 경우 괄호 안에 노트의 번호를 제시하고, *inframince*, *infra-mince*, *l'inframince* 등 다양한 표현은 일관성을 위해 모두 앙프라마앵스로 표기한다.

6) Notes 26r. [...] l'état actif ne donnant aucun intérêt au résultant [...] expériences - le résultant ne devant pas être gardé - ne présentant aucun intérêt. Notes 44. [...] Chercher autres exemples. Paul Matisse, ed. 앞의 책, p. 27, p. 36.

‘공중에 매달린 여인(pendu femelle)’ 이 주재하는 신부의 영역은 멀리 우유빛의 은하수가 펼쳐져 있는 4차원의 세계이고, 옥망으로 달아오른 아홉 명의 구혼자들이 은하수를 향해 사랑의 대포를 쏘아 올리는 구혼자들의 세계는 3차원의 영역이다. 정확히 『뷰』의 표지가 따르고 있는 구성이다.⁷⁾ 납근과 같은 와인 병이 무한하게 펼쳐진 은하수를 향해 가스를 뿜어내며 발포하는 대포처럼 포진해 있기 때문이다. 삶(Vie)과 더블유(W)가 결합한 VieW 역시 삶은 ‘이중으로 겹쳐진 당신’이라는 것, 즉 경계가 허물어지고 감각이 뒤섞이는 에로스야말로 삶이라는 것을 상기시킨다.

표지의 앞면이 에로스를 다루고 있다면 표지의 뒷면은 이 에로스를 앙프라망스와 연결시키고 있다. ‘담배 연기의 냄새가 그것을 내뿜는 입 냄새도 날 때 두 냄새는 앙프라망스에 의해 맺어진다’는 단상은 두 감각이 뒤섞인 상태를 앙프라망스에 의해 하나가 되는 에로틱한 ‘결혼’의 상태로 표현하고 있다. 철자 하나 하나가 상이한 활자체와 다양한 크기로 쓰여있는 파이포그라피는 흡사 수신자의 정체를 감추기 위해 신문이나 잡지의 인쇄글자를 오려 붙인 것 같다. 그러나 레디메이드 글자체를 모아놓은 이 텍스트의 맨 끝에 ‘마르셀 뒤샹’이라는 친필 서명을 넣어 작가의 이름을 밝혔다. 흥미로운 것은 Duchamp의 p가 화살표가 되어 앞표지에 실린 에로스의 뒤섞임을 지시하고 있다는 점이다. 앞서 화살표에 대한 즉각적인 반응은 앙프라망스하디는 그의 메모에서 보았듯이, 독자인 우리는 화살표가 가리키는 방향을 향해 반사적으로 시선을 이동시킨다. 바로 에로스가 가시화된 앞표지이다. 텍스트에서 이미지로 향하며 미세하게 포착되는 메시지는 바로 감각이 뒤섞이는 앙프라망스가 곧 에로스라는 것이다.

V. 결론

뒤샹의 앙프라망스는, 한 학자의 말을 차용하자면, 존재 자체 내의 ‘내적인 중층결정성(internal overdetermination)’과 정체성에 대한 ‘외적인 비결정성(external indeterminateness)’을 탐구한 그의 고유한 사유방식이자 그러한 사유를 집약하는 핵심개념이라 할 수 있을 것이다.⁸⁾ 어떤 내적인 요소도 존재에 대해 하나의 결정적인 본질이 될 수 없으며 마찬가지로 어떤 외적 조건도 존재에 대해 불변하는 동일성을 부여할 수 없다는 것이다.

본문에서 살펴본 바와 같이 앙프라망스는 가능태로서의 차이이자 어떤 것이 존재하게 하는 분리이며 차이들이 뒤섞이는 에로스의 생명력이다. 세상의 모든 것은 분리와 분절, 차이와 간격을 통해 존재하는 바, 분리와 분절의 간격이 얇으면 얇을수록 더 많은 내적 차이들이 생성되고 더 많은 외적 차이들이 만들어질 것이다. 그런 의미에서 앙프라망스는 동일성과 일반화가 지배하는 무감한 현실을 차이와 생명력으로 충만한 에로스의 세계로 변형시킬 수 잠재력이다. 뒤샹의 앙프라망스에 대한 탐구가 제안하는 것은 궁극적으로 감각과 의미의 더 많은 차이를 만들어내는 것, 즉 일상과 예술이 앙프라망스한 분리와 간격 속에서 초미세한 차이를 끊임없이 생성하는 것이다. 앙프라망스 노트는 초미세한 차이를 만들어내는 이 차이화가 과학적 측정의 단위를 세분화하거나 정밀함으로써 성취되는 것이 아니라, 레디메이드와 같은 동일성의 반복과 해체를 통해, 말장난과 아이러니와 같은 기호의 충돌이나 개념의 어긋남을 통해, 에로스와 같은 감각들의 혼용과 주체의 탈안정화를 통해 생성되는 것임을 보여주었다.

우리는 많은 차이들을 하나의 동일성에 귀속시키고 미세한 간격과 섬세한 이질성을 유사성과 일반성 속에서 망각한다. 동일성과 일반화가 지배하는 일상에서 앙프라망스한 차이를 만들어내는 것이 곧 창조라는 것. 뒤샹의 앙프라망스가 우리의 삶에 건네는 가르침이 아닐까.

7) 실제로 다논코트와 맥샤인은 뒤샹의 앞표지 디자인 구성이 <큰 유리>의 신부와 구혼자 장치를 암시한다고 지적한 바 있다. Anne d'Harnoncourt and Kynaston McShine, eds. *Marcel Duchamp* (New York: Museum of Modern Art, 1973), p. 323.

8) André Gervais' remark in Discussion about Francis M. Nauman's "Marcel Duchamp: A Reconciliation of Opposites", in *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, ed. Thierry de Duve (Cambridge: MIT Press, 1993), p. 120.

<의심하는 토마스>

헨드릭 테르브루헨의 카라바조 수용

김호근 (명지대학교)

- I. 서론 [...]
- III. 작품분석: 카라바조의 <의심하는 토마스>
- IV. 비교분석: 헨드릭 테르브루헨의 <의심하는 토마스> [...]
- VI. 그림감상과 지적 대화
- VII. 대화의 내용 1
- VIII. 대화의 내용 2
 - 1. 감상자 측면
 - 2. 제작자 측면
- IX. 결론

I. 서론

2015년 독일의 미술사학자 발레스카 폰 로젠(Valeska von Rosen)은 『위트레흐트의 협의. 테르브루헨과 네덜란드의 종교 그림언어(Verhandlungen in Utrecht. Ter Brugghen und die religiöse Bildsprache in den Niederlanden)』라는 책을 출판했다. 이 책에서 폰 로젠은 17세기 초의 네덜란드 카라바조주의자(Caravaggist)들이 카라바조의 그림언어를 수용해 사용하는 다양한 양상을 비교적 광범위한 시각으로 다루었다. 폰 로젠의 책에서 출발해, 그러나 그와는 달리 이 논문은 테르브루헨의 특정 작품 <의심하는 토마스>에 관심의 초점을 맞추려고 한다. 이 논문은 테르브루헨의 <의심하는 토마스>를 둘러싼 작품 제작자 측, 그리고 작품 감상자 측의 작품 수용 활동을 가능한 한 구체적으로 복원해 독자들에게 보여줄 것이다. 우리가 제기하는 첫 번째 질문은, 테르브루헨이라는 인물이 누구인가, 이다.

III. 작품분석: 카라바조의 <의심하는 토마스>

화가는 이 사건을 그림공간 속에 거의 ‘글자 그대로’, 직접적으로 연출했다(도 1). 카라바조가 장면에 사용한 가장 중요한 조형도구들은 바로 인물들의 손짓과 시선이다. 화면의 왼편에 배치된 예수는 오른손으로 자신의 옷을 걷고, 동시에 왼손으로는 토마스의 팔목을 붙잡았다. 화면의 오른편에 배치된 토마스는 상체를 구부린 채, 크게 치켜 올린 눈과 주름진 이마로 의심하며 예수의 옆구리 상처를 바라본다. 그는 예수에 이끌려 오른손 집게손가락을 스승의 상처 속으로 집어넣었다. 토마스 바로 뒤에는 두 명의 사도들이 더 묘사되

어 있고, 이들은 지금 막 벌어지고 있는 사건의 목격자로서 가능하다. 이들은 앞쪽에 배치된 두 주인공들에게로 바짝 다가선 채, 집중해 상처 속 토마스의 손가락을 바라보고 있다. 예수는 상체를 오른쪽으로, 토마스는 상체를 왼쪽으로 틀어 감상자에게 공간을 열어주었고 감상자의 시선은 열린 공간을 통해 예수의 상처와 토마스의 손으로 향한다. 이로써 감상자는 사건의 다섯 번째 인물로서 그림 공간 속의 열린 구도를 그림 공간 밖에서 완결하는 동시에, 그림 공간 뒤쪽의 두 사도들과 같은 목격자의 역할을 맡는다.

카라바조는 인물들의 손짓, 시선과 함께 빛도 중요한 조형도구로 사용했다. 빛은 예수의 오른편 가슴과 옷, 예수의 왼손, 토마스와 사도의 이마, 그리고 토마스의 왼쪽 어깨를 밝게 조명한다. 반면, 예수의 밝은 왼손과 토마스의 밝은 이마 사이에 위치한 토마스의 눈은 어둡게 묘사되었다. 카라바조는 이렇게 빛과 그림자를 대조적으로 구사해 토마스가 아직 신적 진실에 도달하지 못했음을 암시했다. 더욱이 토마스는 스승의 상처를 능동적으로 확인할 능력이 없고, 그리스도가 이끄는 대로 따르는 수동적인 인물로 연출되었다. 여기에 토마스의 찢어진 의복, 검게 때가 낀 엄지손가락은 토마스 성인을 더 아둔한 인물로 보이게 만든다.

IV. 비교분석: 헨드릭 테르브루헨의 <의심하는 토마스>

카라바조의 <의심하는 토마스>에서와 같이 테르브루헨의 <의심하는 토마스>에서도 등장인물들의 손짓과 시선, 빛과 그림자가 중요한 조형도구로 이용되었다(도 2). 반신상의 인물들이 단순한 배경 앞에 뻣뻣하게 겹쳐 있는 것도 동일하다. 그러나 테르브루헨은 카라바조 구도의 좌우를 뒤바꾸어 토마스를 화면의 왼쪽에, 그리스도를 그 오른쪽에 배치했다. 그렇지만 그리스도는 그림평면의 오른쪽이 아니라 가운데를 점유하고, 오른쪽에는 새로운 사도 한 명이 추가되었다. 새로운 사도는 감상자의 눈길을 사로잡는데, 그가 흥미롭게도 안경을 착용하고 렌즈를 통해 그리스도의 상처와 토마스의 손가락을 바라보고 있기 때문이다. 안경을 착용한 인물은 16세기의 네덜란드 회화에서 종종 발견된다(도 3). 테르브루헨은 네덜란드 그림전통의 인물을 작품 속에 사도로 활용함으로써, 카라바조의 그림창안을 상당부분 네덜란드 현지화시켰다. 끝으로, 테르브루헨은 그림공간의 왼편 후경의 사도를 카라바조의 연출과는 대조적으로 더 이상 상처를 확인하지 않고, 두 손을 모은 채 위쪽을 올려다보는 모습으로 설정했다. 아마도 테르브루헨은 이 인물을 통해 그리스도의 말, “너는 나를 보고서야 믿느냐? 보지 않고도 믿는 사람은 행복하다.”를 조형적으로 표현한 듯하다. 테르브루헨이 <의심하는 토마스>를 제작하며 카라바조의 작품을 참고했다는 데에는 의심의 여지가 없지만, 이처럼 테르브루헨의 카라바조 수용은 전혀 노예적이지 않다.

VII. 그림감상과 지적 대화

테르브루헨이 로마에 체류하는 동안 카라바조의 <의심하는 토마스>를 소유하고 있던 빈첸초 주스티니아니는 부유한 은행가이자 당시 로마의 가장 중요한 미술품 수집가들 중 하나였다. 클로드 멜랑(Claude Mellan, 1598-1688)이 동판화 매체로 제작한 초상화에서 주스티니아니는 날카로운 눈매를 가진 인물이다(도 4). 주스티니아니는 자신의 경제적, 사회적 지위에 걸맞게 로마에 대저택을 보유하고 있었는데, 17세기 초 로마 대저택 생활의 구성요소들 중 하나는 방문객을 맞이하는 것이었다. 이러한 대저택 문화에서는 저택 소유자, 저택의 방문객, 그리고 그 일행이 함께 미술품을 감상하는 사례가 흔했고, 또 감상하는 중간 그들 사이에 특정 미술작품을 앞에 두고 지적인 대화가 오고가곤 했다. 로마에 머무르며 테르브루헨은 로마의 상류계층 미술감상자들이 미술작품을 수용하고 감상하는 방식을 직접 접할 수 있었을 것이다.

이러한 로마 대저택 문화의 가장 적합한 미술적 표현은 당시 남부 네덜란드의 안트베르펜(Antwerpen)에서 등장한 이른바 ‘쿤스트캄머(Kunstkamer)’라는 회화 장르이다. 이 장르에 속하는 그림들 중에서 가장 잘 알려져 있는 것은 현재 루벤스하우스(Rubenshuis)에 전시되어 있는 <코르넬리스 판 데르 헤스트의 쿤스트캄머(The Kunstkamer of Cornelis van der Geest)>이다(도 5). 이 그림 속에서 우리가 무엇보다 주목해

야 할 부분은 판 데르 헤스트의 쿤스트카머를 방문한 사람들이 여러 무리로 나뉘어 각각 미술작품을 감상하며 서로 활발하게 ‘대화’를 나누고 있다는 사실이다. 그들의 손짓과 몸짓은 그들이 말하고 듣고 있음을 보여준다. 이 그림이 보여주는 장면은 실제 있었던 사건의 보고서적인 기록이 아니고, 그렇다고 해서 순수한 상상력의 산물도 아닌, 실제와 상상의 혼합이다. 우리가 이 그림 앞에서 제기해야 할 적합한 질문은, ‘이 그림이 당시 미술 감상의 실재를 어느 정도까지 반영하고 있나’가 아니라, ‘이 그림의 메시지가 과연 무엇이었을까’라는 것이다. 이 그림은 미술 감상 활동에 대한 한 가지 모범을 제시하고 있다. 즉, 당시의 감상자는 이 그림 속에 묘사된 활발한 대화를 본받고 실제 미술 감상에 적용할 수 있었으며, 이런 방식으로 이 그림은 미술작품 앞에서의 지적 대화를 유도하고 자극하곤 했다. 따라서 우리는 그림 속에 묘사된 대화 활동을 당시의 실제 미술 감상과 관련짓고 진지하게 받아들여야 한다.

VII. 대화의 내용 1

우리는 테르브루헨의 <의심하는 토마스> 앞에서 여러 명의 감상자들이 함께 작품을 감상하며, 작품에 대해 대화를 나누는 상황을 필수적으로 전제해야만 한다. 이제 우리가 여기서 제기해야 하는 질문은 다음과 같다. 그렇다면 미술 감상자들은 테르브루헨의 <의심하는 토마스>를 보며 무슨 이야기를 나누었던 것일까? 그들 대화의 구체적 내용은 과연 무엇이었을까?

1621년 런던(London)의 아룬델 백작(Graf von Arundel)은 위트레흐트의 다른 카라바조 주의자였던 헤라르트 판 혼토르스트(Gerard van Honthorst, 1592-1656)의 그림 한 점을 선물로 받고 감사하며 다음과 같이 말했다. “이것은 네덜란드 방식보다 이탈리아 방식을 더 포함하고 카라바조의 색채 방식을 많이 포함하고 있군요, 그 색채 방식은 지금 로마에서 매우 많이 존중받고 있지요.” 이 기록에서 우리는 카라바조의 조형 언어를 수용해 구사하는 다른 화가의 작품 앞에서 카라바조의 조형 언어를 떠올리고 이야기하는 당시의 미술 감상자를 만난다.

1620년 무렵 북부 네덜란드의 미술애호가들 및 화가들 사이에서 카라바조의 미술은 상당히 잘 알려져 있었을 것으로 생각된다. 필자는 이를 뒷받침하는 근거들 중 중요한 두 가지만 서술하려 한다. 카라바조의 미술을 북부 네덜란드에 알리는 데 큰 기여를 했던 첫 번째 요인은 바로 카렐 판 만더(Karel van Mander, 1548-1606)의 저술 활동이다. 1604년에 북부 네덜란드의 도시 하를렘(Haarlem)에서 출판된 판 만더의 『화가의 책(Het schilder-boeck)』에는 카라바조에 대한 짧은 글이 수록돼 있다. 이 글은 동시대의 이탈리아 미술문헌에서보다도 이른 시기에 작성된 미술사상 최초의 카라바조 전기문이자, 카라바조의 미술에 대한 미술사상 최초의 기록된 논평이기도 하다. 카렐 판 만더가 『화가의 책』을 저술하는 과정에서 아직 살아있는 화가였던 카라바조를 포함시켜야겠다고 결심한 현상 자체가 카라바조에 쏠려 있던 당시의 관심을 비추어 준다.

카라바조의 미술을 북부 네덜란드의 미술 세계로 전파하는 데에 기여한 두 번째 결정적 요인은 화가 루이 핀송(Louis Finson, 1574/76-1617)과 아브라함 핑크(Abraham Vinck, ca. 1580-1619)의 수집 활동이다. 핀송은 나폴리에서 활동했던 카라바조주의자로서 1616년에 암스테르담(Amsterdam)에 정착했다. 암스테르담에서 핀송은 예전에 나폴리에서 알게 된 동료 핑크의 집에 거주했는데, 핑크는 1610년경에 나폴리 출신의 부인과 아이들을 데리고 암스테르담으로 와 정착한 화가이다. 현재까지 남아있는 1617년 9월 19일에 작성된 핀송의 유언장을 보면 다음의 대목이 기록되어 있다. “루이 핀송, 화가, 야콥의 아들, 플랑드르 브뤼헤 출신, 미혼. 이 사람은 장인 아브라함 핑크에게 유화 두 점에 대한 절반의 권한을 남기는 바이다, 두 점 모두 미켈란젤로 카라바조의 것으로서 하나는 로사리오이고, 다른 하나는 유디트와 홀로페르네스이다. 이것들에 대한 나머지 절반의 권한은 앞에서 언급한 장인 아브라함 핑크에게 속해 있다.” 이 기록에 등장하는 “로사리오”, 즉 목주(기도) 그림은 바로 현재 빈(Wien) 미술사 박물관(Kunsthistorisches Museum)에 소장되어 있는 카라

바조의 원작 <로사리오 마돈나(Madonna of the Rosary)>이다(도 7). 기록에 나오는 유디트의 이야기를 다루는 다른 그림은 아마도 현재는 소실된 카라바조 작품인 듯하다. 핀송과 핑크는 나폴리에서 <로사리오 마돈나>를 공동으로 구매해 암스테르담으로 들여왔다. 핀송이 암스테르담에 정착한 시점인 1616년과 핑크 사망 후 <로사리오 마돈나>가 안트베르펜으로 팔려갈 때까지의 적어도 약 2, 3년 동안 암스테르담과 북부 네덜란드의 미술계는 카라바조의 유력한 원작을 한 점 보유하고 있었던 셈이다. 이 원작의 존재는 북부 네덜란드 화가들과 미술애호가들의 카라바조 관련 지식을 분명히 확장시켜 주었을 것이다.

이런델 백작의 사례, 카렐 판 만더의 카라바조 전기, 그리고 <로사리오 마돈나>의 존재로 미루어볼 때, 북부 네덜란드의 미술 감상자들이 테르브루헨의 <의심하는 토마스> 앞에서 카라바조의 미술과 그의 조형방식을 언급하는 행위는 자연스러운 현상이었을 것으로 생각된다.

VIII. 대화의 내용 2

1. 감상자 측면

테르브루헨의 <의심하는 토마스>를 감상하며 감상자들이 머릿속에 떠올리고 말로 언급했을 카라바조 미술은 성경 원문의 설정과 그림전통 사이의 불일치에서 오는 갈등과 긴장을 이용하는 미술이다. 예를 들면, 우리는 카라바조가 콘타렐리(Contarelli) 예배당의 제단화로 제작한 <천사와 성 마태오(Matteo with the Angel)>가 거부당했던 사실을 잘 알고 있다(도 8). 17세기 후반 이탈리아의 미술문학 저자 조반니 벨로리(Giovanni Pietro Bellori, 1603-1686)는 <천사와 성 마태오>가 거부당한 원인이 묘사된 성인이 성인으로서의 적합함(decorum)을 갖고 있지 못하기 때문이라고 기록했다. 성경의 설정에 따르면 마태오 성인의 원래 직업은 세리로서, 세리에게는 복음서와 같은 긴 분량의 책을 저술할 만한 지적 능력은 없다. 따라서 카라바조가 연출한 마태오 성인의 어리숙한 모습은 성경 원문의 내용과 설정에 가깝고 충실한 것이므로, 일견 로마 가톨릭 신자에게도 또 개신교 신자에게도 문제가 될 것은 없어 보인다. 그러나 미술 감상자들은 그때까지 그림들 속에서 세련되고 지적으로 묘사되어 온 성인들의 모습에 익숙해 있었기 때문에, 카라바조의 마태오 연출이 성경 원문에 더 충실함에도 불구하고 오히려 혼란과 부적합함을 느꼈다. 이처럼 카라바조의 미술은 성경 원문의 내용과 그림에 고유한 그림전통 사이의 좁힐 수 없는 간격에 자리한다. 이러한 위치는 감상자들에게 카라바조의 작품 앞에서 대화를 시작할 수 있는 계기가 되었다. <천사와 성 마태오>가 거부당한 사건 자체가 감상자들이 그림 앞에서 그림에 대해 논의했음을, 즉 대화를 나누었음을 보여주는 한 증거이다. 우리가 여기서 <천사와 성 마태오>의 마태오 성인과 <의심하는 토마스>의 토마스 성인을 비교해보면, 크게 뜬 눈, 이마의 주름, 집중하고 있지만 수동적인 태도, 어리숙함 등에서 닮았음을 알아볼 수 있다(도 1, 8).

테르브루헨은 로마에서 카라바조의 미술을 접하고 감상자들의 카라바조 미술 수용을 경험했을 때 아마도 성경의 내용과 그림전통 사이의 긴장을 활용해 대화와 논란을 유발하는 카라바조의 방법에 깊이 공감하고 거기서 새로운 가능성을 보았던 듯하다. 그리고 테르브루헨이 위트레흐트에서 자신의 <의심하는 토마스>를 제작해 선보였을 때, 그는 아마도 로마에서 경험했던 미술 감상자들의 반응과 비슷한 것을 염두에 두었을 것이다. 예를 들면, 우리는 비좁은 그림공간 속에서 많은 수의 인물들에게 에워싸여 있는 예수 그리스도를 히로니무스 보스(Hieronymus Bosch, ca. 1450/55-1516)의 작품 세계에서 발견할 수 있다(도 9). 보스는 검은 배경 앞으로 많은 수의 흉측하고 위협적이며 추한 얼굴들을 뺨뺨하게 배치했다. 그러나 구도의 한가운데에 놓인 예수 그리스도의 얼굴은 이들과는 대조적으로 고요해, 그가 자신의 운명에 순응하고 있음을 보여준다. 보스의 작품, 또 앞에서 본 판 레이머스발레의 작품(도 3)과 같은 그림전통에 익숙했던 17세기 초의 북부 네덜란드 미술 감상자들은 테르브루헨의 <의심하는 토마스>에 거친 용모를 가진 인물들이 등장한다는 사실 자체에는 그리 놀라지 않았을 것이다. 그러나 그 거친 용모를 가진 인물들이 바로 성스러운 사도들이고 심지어 예수 그리스도라는 사실에는 당황했을 것이다. 보스 그림의 흉측한 이들은 모두 악한 역할을 하

는 인물들이기 때문에 거친 용모가 문제될 것이 없지만, 테르브루헨 그림에서 추한 인물들이 성인들이라는 것은 선뜻 받아들이기 어려웠을지 모른다. 이처럼 테르브루헨의 그림도 성경 원문의 설정에 충실한 반면, 네덜란드의 그림전통과 그로부터 생겨난 일반적인 적합함의 원칙에서는 벗어나 있었다.

2. 제작자 측면

우리는 IV장에서 이미 테르브루헨의 <의심하는 토마스>를 카라바조의 <의심하는 토마스>와 비교하며 분석했다. 이제 VIII장을 마무리하며 테르브루헨의 <의심하는 토마스>를 다시 한 번 자세히 분석해보자. 첫째, 카라바조의 토마스는 예수에 이끌려 검지손가락을 상처 속으로 깊숙이 집어넣었으나, 테르브루헨의 토마스는 예수에 이끌리는 했어도 검지손가락을 상처 속으로 집어넣지 않았다. 테르브루헨의 토마스는 손가락을 상처에 갖다 대었을 뿐이다(도 1, 2). 둘째, 카라바조의 인물들에 비해 테르브루헨의 인물들은 한 층 더 거칠고 지저분한 외모를 갖고 있다. 특히, 테르브루헨의 예수 그리스도는 카라바조의 예수 그리스도보다 더 험크리진 머리카락과 더 못생긴 콧날을 보유한 인물이다(도 1, 2). 테르브루헨은 자신의 <의심하는 토마스>를 제작하며, 상처를 확인하는 손가락의 직접성은 완화하는 동시에, 인물들이 낮은 계층 출신이라는 성경 설정은 추한 외모를 사용해 더 부각시켰다. 결국 이것들은 테르브루헨이 성경 속에 나오는 이야기를 연출하고 카라바조의 그림을 수용하는 과정에서, 사건을 얼마나 직접적으로 연출해 보여주어야 하는지 그 정도를 의식하며 세부에서 조절했음을 말해준다. 이처럼 화가 스스로 조절했던 성경 속 이야기의 직접적 연출이 그때까지의 그림전통과 불일치하는 상황에서 북부 네덜란드의 감상자들은 당시 로마의 감상자들이 실제로 그랬던 것처럼 이에 관한 대화를 했을 것이다.

IX. 결론

지금까지 필자는 테르브루헨의 <의심하는 토마스>를 함께 감상하며 작품에 대해 지적 대화를 나누었던 감상자들의 구체적인 대화내용이 무엇이였을지 나름대로 복원했다. 이제 이 논문을 마무리하기 전에 IV장의 마지막 문장을 다시 읽어보자: “테르브루헨이 <의심하는 토마스>를 제작하며 카라바조의 작품을 참고했다는 데에는 의심의 여지가 없지만, 이처럼 테르브루헨의 카라바조 수용은 전혀 노예적이지 않다.” 16, 17세기에 출판된 미술문헌의 저자들은 공통적으로 화가는 모사할만한 가치가 있는 미술작품들을 모범으로 삼아야 한다고 쓰고 있다. 미술문헌의 저자들이 말하는 모사는 화가가 모범이 되는 작품에 등장하는 특정 모티프를 가져와 사용하는 경우, 화가가 모범이 되는 작품을 제작한 화가의 양식, 또는 조형 언어를 가져와 사용하는 경우, 두 가지 모두를 포함한다. 여기에 미술문헌의 저자들은 화가가 모사할 때 모범작품의 모티프, 또는 조형 언어를 ‘변형시켜’ 모사해 새로 제작한 작품이 화가 스스로의 것처럼 보여야 한다고 적고 있다. 17세기 초의 미술이해에 따르면, 이런 식으로 ‘변형시킨’ 모사는 비창조적 모사, 아류, 또는 지적 재산의 표절이 아니라 긍정적인 미술적 성취였다. 테르브루헨이 카라바조의 <의심하는 토마스>를 변형하며 모사해 탄생시킨 자신의 <의심하는 토마스>는 따라서 새로운 미술작품으로서, 감상자들에게 대화의 가능성을 열어주었다. 위에 제시된 대화의 가능성들이 17세기 초의 미술수용이라는 큰 그림의 세부가 될 수 있다면 이 논문은 소박한 역할을 한 것이다.

피렌체 스티버트 박물관:

<성 조지와 용>의 재탄생과 고전의 의미

최병진 (한국의국어대학교)

- I. 관찰하기: «병기고의 방»
- II. 역사에 대한 몽상에서 사회적 역할에 맞는 새로운 가치의 재현으로
 - 1. “꿈꾸는 컬렉터” : 주거지의 정비에서 역사에 대한 관심으로
 - 2. 성 조지와 컬렉터의 맥락: 역사의 보편성 혹은 향수
 - 3. 전시 기획이 드러내는 사물들과 개인의 알레고리

I. 관찰하기: «병기고의 방»

피렌체의 중심가에서 도보로 30분 거리에 있는 스티버트 박물관은 프레드릭 스티버트(Frederick Stibert)가 1859년부터 수집을 시작해서 1908년 박물관으로 설립되었다. 이곳은 회화, 갑주를 포함해서 여러 시대 역사적 삶을 이해할 수 있는 전(全) 세계에서 유래한 약 삼만 육천 여점의 컬렉션을 소장하고 있다. 영국인 아버지와 이탈리아 토스카나 출신 어머니 사이에서 태어난 스티버트는 1959년대부터 1906년 세상을 떠날 때까지 수집하고 전시를 기획했고, 세상을 떠나기 일 년 전이던 1905년에 자신의 집과 컬렉션, 미래의 운영비용을 포함해서 유증하면서 사후에 박물관으로 설립되었다.

이곳은 지금도 오늘날 영화감독, 소설가, 패션 디자이너 등 대중문화와 협업하는 여러 사람들에게 영감을 주는 공간으로 남아있으며, 방문자들에게 예기치 못한 경이로운 전시 광경으로 인해서 다양한 의미의 충위를 만들어낸다. 이 공간의 핵심 공간은 약 20m의 길이와 8m의 폭을 가지고 있는 넓은 공간에 배치된 «병기고의 방»으로 컬렉터가 일반인을 위해 공개하기를 원했던 컬렉션들의 마지막 방으로 전시의 하이라이트를 구성한다. 박제된 말들과 인물상, 재구성된 갑주를 통해 구성된 기사들의 행렬은 역사적 시퀀스를 기준으로 재현되어 있고, 전시의 시퀀스에서 기사들의 기원으로 재현되어 있는 <성 조지>는 높은 공간에 배치되어 이 공간의 의미를 시각적으로 강조하고 있다. 박물관에서 진행되어왔고 계속 정비되는 복원 및 보수 작업 속에서 아직 발표되지는 않았지만 <성 조지>의 경우 스티버트가 중개인을 통해 여러 장소에서 구입했던 이국적 동물 가죽으로 구성된 몽타주라는 점이 밝혀졌다. 이 같은 시도가 이미 많은 비용을 요구한다는 점에서 컬렉터의 용에 대한 관심은 충분히 편집광적이며 그럴수록 컬렉터의 역사적 상상력은 강조된다.

II. 역사에 대한 몽상에서 사회적 역할에 맞는 새로운 가치의 재현으로

1. “꿈꾸는 컬렉터” : 주거지의 정비에서 역사에 대한 관심으로

어린 시절부터 “영똥한(extravagant)” 아이로 기록된 바 있으며 글을 쓰는 것보다 그림을 그리는 것을 좋아했던 스티버트는 조부 동인도회사의 관리자로 뱅갈의 관리인이었던 자일스 스티버트(Giles Stibbert)와 다른 후계자들이 없던 아버지와 삼촌들을 통해 확장된 유산을 상속받았다. 어린 시절 피렌체에서 생활한 후 영국의 캠브리지에서 공부했고, 다시 피렌체로 돌아왔다. 그는 처음에 어머니에게서 독립해서 피렌체 중심가에 있는 집을 구입하려고 했지만, 말에 대한 관심을 가지고 있었기 때문에 현재 박물관이 있는 몬투기(Montughi)의 언덕에 있는 집을 둘러본 생각을 바꿔서 거주하며 집을 수리하고 장식하는 작업을 진행했다. 그리고 이 과정에서 현재 정원에 놓여있는 이집트의 파빌리온을 기획하며 자신의 역사적 환상을 확장해나갔다. 또한 이 과정에서 역사에 대한 생각과 자신의 사회적 지위를 드러낼 수 있는 컬렉션을 수집하기 시작하며 과거의 가치에 주목하고 살아가는 공간 자체를 수집의 공간으로 기획하며 유기적으로 전시해나갔다.

오늘날 남아있는 몬투기 언덕의 빌라는 컬렉션을 수용하기 위해서 리모델링 되었던 건축물로 «병기고의 방»에 있는 성 조지의 도상은 앞서 언급한 것처럼 역사적 환상의 중심으로 남아있다. 그리고 이미 그가 살아있던 시기 이곳은 빅토리아 여왕(regina Victoria)에서 오스카 와일드(Oscar Wilde), 그리고 이탈리아를 대표하는 문학 작가인 가브리엘레 다눈치오(Gabriele d' Annunzio)와 같은 당대의 유명 인사들의 방문들이 이어졌던 1800년대의 분더카머(Wunderkammern)로 기록되었다.

2. 성 조지와 컬렉터의 맥락: 역사의 보편성 혹은 향수

성 조지는 카파도키아의 귀족 가문에서 유래한 로마인 장교로 3세기 말 디오클레치아누스의 시기에 순교했다. 하지만 그의 이야기가 확장된 것은 중세 말 권력자의 딸을 희생 제물로 요구한 용과 싸워 승리한 이야기를 둘러싼 판타지였다. 그가 순교자로 기록되어 있음에도 르네상스 시대부터 이 이야기는 악에 대한 선의 승리로 도상학적으로 더 많이 유포되었고, 도나텔로와 라파엘로의 도상에서 확인할 수 있는 것처럼 매우 인기 있는 소재가 되었다.

특히 토스카나 지방에서 성 조지의 전설은 다양한 방식으로 서로 다른 기원을 지닌 성인열전, 전설, 민담과 결합해서 이야기의 구조가 확장되었고 이는 다시 수용자의 상상력을 자극했다. 중세 순례 문화 속에서 산 갈가노(San Galgano)에는 성 갈가노(San Galgano)의 전설이 등장했고, 유럽에서 가장 오래된 서커스 학교 중 하나인 체르탈도(Certaldo)에 남아있는 이야기들의 문헌은 선과 악의 단순한 줄거리와 새로운 현실에서 비롯된 동시대의 이야기들이 결합되어 유포되기 시작했던 상황을 보여준다. 특히 이 같은 전설에 대한 유럽의 인기는 영국 아더 왕의 전설에 대한 원형을 구성한다. 그리고 그의 이야기는 다시 영국 국기 세인트 조지의 이미지를 통해 결합되어 풍요로운 상징을 만들어낸다.

바흐친(Mikhail Bakhtin)은 민담이 현실을 반영한다고 설명한 바 있고, 다른 관점에서 프로프(Vladimir Propp)는 이야기의 구조를 분류하기도 한다. 이런 점은 한편으로 현실이 확장한 이야기와 구조가 보는 사람에게 열린 구조를 바탕으로 결합되었다고 볼 수 있는 이유를 제공한다.

연구자는 스티버트의 역사적 환상이 간결한 구조와 확장되는 현실을 담은 이야기들이었다고 생각한다. 그는 영국인 아버지와 이탈리아 여성의 아들이었으며, 이곳에 놓인 기사에 대한 전설들은 양쪽 문화의 교집합을 지닐 뿐만 아니라 르네상스 이후로 거둔 성 조지의 도상에 대한 성공은 이를 충분히 개인적 수집 공간의 열쇠로 구성하는 계기로 충분히 설득력이 있다고 보고 있다.

그리고 이런 점은 지금도 아더 왕에 대한 만화영화들이나 영화들, 더 나아가 슈렉과 같은 만화영화에서도 찾아볼 수 있다. 후대의 이야기들은 다양한 내러티브를 필요에 따라 조합하지만 여전히 선과 악의 간결한 구조에서 출발한다.

한편 동시대의 상황은 매우 급격히 세계를 보는 사회적 관점과 이해가 변화되고 있었다. 1760년대 영국 산업 혁명 속에서 아담 스미스(Adam Smith)는 <국부론>을 통해 인간의 본성과 사회적 재화의 문제를 연결

했고, 프랑스 대혁명의 흐름 속에서 프랑스의 루소(Jean-Jacques Rousseau), 그리고 독일의 칸트(Immanuel Kant)의 저서들은 급변하는 유럽의 현실 속에서 인간과 사회에 대한 묵직한 질문들을 던지고 있다. 특히 스티버트가 학업 했던 시기 영국의 아담 스미스는 인간에 대한 질적 해석을 양적 해석으로 대체하며 인간의 본성을 ‘이타적’인 존재가 아닌 ‘이기적’ 존재로 보면서 인간 본성과 재화에 대한 고민을 시작했다. 이면에 있는 신흥 부르주아 계급의 등장과 달리 정치적이며 이를 위해 ‘이타적’ 특성을 강조하던 귀족 계급의 특징은 급변하는 현실을 보던 컬렉터에게 다른 지향점으로 작동할 가능성을 제시한다.

그는 이탈리아의 통일 운동인 리소르지멘토에 짧은 기간이지만 직접 참여하고 새로운 세계의 변화 주체로 자신을 인식했지만, 정치적 성취 이후 곧 바로 문투기의 언덕에서 자신의 남은 생을 컬렉션의 정비와 전시에 집중하며 역사를 소개하려고 했기 때문이다. 역사는 현재화의 과정 속에서 의미를 지닌다. 그가 역사를 통해서 자신의 이야기를 다른 사람에게 유증하려했던 점은 변하는 현실 속에서 역사가 지닌 보편성 혹은 향수를 재현하려 한 것으로 해석할 수 있다. 따라서 스티버트 박물관은 이런 점을 분석하는 데 있어 매우 흥미로운 시각 자료를 제공해준다.

3. 전시 기획이 드러내는 사물들과 개인의 “알레고리”

스티버트 박물관은 공간을 통해 컬렉터의 관점을 읽을 수 있는 집 박물관(House Museum)이다. 따라서 이 공간에 대한 독해는 그 자체로 컬렉터의 의도를 드러낸다. 1848년 스티버트의 어머니가 문투기의 작은 집을 샀을 때, 이 공간은 올리브 밭이 펼쳐진 1700년대 로렌왕가의 페르디난도 III의 시기에 활동했던 루이지 아데몰로(Luigi Ademollo)의 프레스코화가 있었던 전형적인 18세기 가옥이었다. 하지만 그는 이곳에서 마굿간을 설치하고 오늘날 공원으로 조성되어 있는 공간에 이집트의 파빌리언을 구성했다. 이곳에서 그는 어린 시절 코코메로 거리(Via Cocomero)에 있던 집을 관리해주었던 건축가였던 주세페 포지(Giuseppe Poggi)와 그의 소개로 파스칼레 포치안티(Pasquale Poccianti)의 도움을 받게 되었고, 이 과정에서 그는 의뢰했던 이집트 템페에토의 도상학적 기획에 관심을 가지기 시작했다. 이곳에는 태양신 라의 상징과 더불어 천문학적 별들, 그리고 전형적인 장례의 공간들과 더불어 삶과 죽음에 대한 도상들이 기획되었다. 그리고 이 과정에서 그는 당시 이집트에서 유래한 관들을 구입했고 경우에 따라서 이 안에는 이집트의 미이라가 있는 경우도 있었고 이는 컬렉터의 역사적 관심을 자극했던 것으로 보인다. 이 작품들은 지금도 박물관 컬렉션의 일부로 전시되어 있다.

이 과정에서 그는 의상에 대한 상징들에 관심을 가지기 시작했다. 그는 오랫동안 딜레탕트로 당시 관심이 증가하던 의상사(衣裳史)에 대한 책을 저술하기 시작했지만 출판하지 않았다. 유럽에 찾아왔던 두 번의 혁명은 계급 구조에서 점차 벗어나 신흥부르주아 계급을 중심으로 의상의 보편성이 확장되고 있었다. 하지만 동시에 아직도 그가 여행하며 접한 것은 이탈리아의 여러 민속 의상들과 귀족의 의상들이었고 이는 의상의 상징성과 결합되어 지역 정체성을 드러낸다. 이런 점은 의상에 반영되어 있던 수많은 가문들의 문장학과 연관된 컬렉션을 통해서 확인할 수 있다. 마치 로코코 시대의 지도가 도시의 역사를 의상을 통해 보여주었던 것처럼 그는 의상과 역사의 내러티브에 대한 관심을 가지고 있었던 것이다. 그는 의상을 통해 시각적 양식과 상징성을 통해 역사의 상상력으로 나아갔다.

그가 묘사한 의상에 대한 드로잉들과 설명들은 이런 점을 충분히 보여주고 있다. 하지만 동시에 그가 구축하고 만든 전시의 시퀀스 역시 이 같은 관심을 드러낸다. 입구 공간에서 만날 수 있는 초상화의 방에는 그가 과거의 의상을 관찰할 수 있는 유기적인 작품들이 파리의 살롱처럼 걸려있으며 특히 의상과 갑주의 연관성을 보여줄 수 있는 작품들로 채워져 있다. 이후 이 공간은 인도와 아랍의 갑주들과 의상으로 이어지며 십자군 운동과 연관된 환영을 생산하고 있고 이곳에는 말 뿐만 아니라 낙타를 보호하기 위한 갑주들도 전시

되어 있다. 그리고 아랍의 방 윗부분으로는 그가 다른 공간을 정비한 후 기획했던 에도 시대 일본 갑주의 방이 놓여있으며 이 두 공간은 당시 그가 겪고 관찰했던 만국박람회의 이국문화에 대한 관심을 반영하고 있다. 특히 에도 시대 갑주의 방은 갑옷에 담긴 상징적 이미지를 관찰함으로써 문화적 상징들을 강조하고 있다. 그러나 그는 자신의 박물관을 통해 특정 문화와 시대의 키치적 모작들을 전시하려 한 것이 아니라 원본들을 재구성해서 시각적 이야기를 만들어내고 있다는 점도 관찰할 수 있다. 그리고 이 방은 이집트와 연관된 사물의 방을 지나 갑옷의 역사를 드러낼 수 있는 작은 서설의 역할을 담당하는 공간을 지나 «병기고의 방»으로 이어지고 이곳은 역사의 순서에 따라 재구성된 기사들의 행렬들이 놓여있다. 그는 문화와 시대적 흐름 속에서 기사의 이야기를 만들어내고 있고 그 핵심이 되는 기준은 시대를 기준으로 고대 문화에서 유럽으로, 타지성에서 정체성으로 나아갔고 이 안에서 유럽의 정체성은 <성 조지>에서 동시대로 이어지는 갑주의 역사였다.

물론 그가 수집한 갑옷은 컬렉션이 지닌 특성으로 인해서 완벽한 상태를 가지기 어렵다. 따라서 그의 전시품은 또 다른 몽타주였고 절충의 과정을 거친다. 따라서 <병기고의 방>에 대한 전시는 그의 역사에 대한 이해를 바탕으로 재구성된 것이다.

이 전시의 하이라이트 공간을 지나면 박물관의 3층으로 오늘날 기획전시공간 및 그가 생활했던 내밀한 공간으로 이어진다. 그리고 이곳에는 그가 여행하며 혹은 영국에서 만난 만국박람회 시대의 테마들이 결합되어 있는 전통과 이국적 사물들로 채워져 있다. 하지만 그는 이 작품들의 원본성을 전시한 것이 아니라 역사를 토대로 시뮬레이션을 구성하려고 했던 것으로 보인다. 그는 당시의 유행처럼 단순히 벽면을 천으로 덮는 대신 역사의 공간처럼 드러내기를 원했고 이를 위해서 이탈리아의 통일 속에 귀족의 몰락을 다루던 이탈리아의 『일 가토파르도 (Il Gattopardo)』 처럼 실제로 몰락해가던 귀족 가문 중 하나였던 시에나의 키지 존다다리(Chigi Zondadari)가문으로부터 구입했던 벽면을 장식할 가족들을 구입해서 배치하고 있으며 스티버트 가문의 문장들을 배치하고 문장이 지닌 역사적 의미를 다루고 있다. 더 나아가 이 같은 가족이 부족하자 그는 당시 올림포 갈리(Olimpo Galli)와 같은 사진작가의 도움을 받아 원본 가족의 이미지를 복제한 후 가족에 올리고 무두질하며 이를 생산할 수 있도록 주문해서 역사적 장식에서 벗어난 것이 아니라 원본 이미지를 최대한 정밀하게 묘사할 수 있도록 제작해나갔다. 이는 역사의 텍스트가 아니라 원본성을 토대로 역사에 대한 해석을 보충하고 고민하는 것이라고 보아야 한다.

그가 하이라이트의 공간까지 일반인 및 방문자들에게 공개했다면, 쉽지 않지만 문장들과 개인의 경험이 시각화된 3층은 역사와 결합된 컬렉터의 정체성이 담겨있는 내밀하고 사적인 공간이었다. 그럼에도 이 같은 집-박물관의 구조는 공적, 사적 공간을 분리할 필요성을 드러내지 않는다. 그가 생각한 공적 공간이 역사와 환영이었다면, 사적 공간은 컬렉터의 경험과 결합된 그의 해석이 담겨있기 때문이다. 더 나아가 그가 구성한 공간은 즐거움을 대변하는 사회적 공간인 <로지아>의 공간과 <담배의 방>을 통해 창작으로까지 나아간다. 약 40여년이 지난 후 그가 구성했던 연회의 방 맞은 편은 정원과 결합되어 있는 로지아로 연결되어 있으며 즐거움의 공간으로 이어진다. 그는 정원에서 이어지고 친구들과 당구를 치며 놀았던 방문에 트롬프-뢰유(trompe l'oeil)로서 상징적인 이미지를 직접 작업하고 도안했다. 오랫동안 그와 작업했던 피에트로 발단콜리(Pietro Baldancoli)나 안니발레 가티(Annibale Gatti)와 같은 화가는 세상을 떠났거나 나이가 들었고, 그는 이 작업을 다른 사람에게 맡기지 않고 직접 작업한 것이다. 그리고 이곳에는 «화려한 태양 빛 / 심해를 비추는... / 그리고 땀을 흘리는 물고기들... / 이렇게 말하다. “이런, 얼마나 더운지!”»라는 모호한 문장이 결합되어 있고 그 아래 “F.k Stibbert, 1905” 라는 자గు심 넘치는 서명을 남겨놓았다. 화려한 모자이크로 꾸며진 공간에 둥근 원안에 새겨져 있는 이 문장들은 그가 제작한 박물관의 마지막 이야기를 꾸미며 개인적 수수께끼처럼, 즉 이미지들의 알레고리처럼 놓여있고 기록들은 그가 종종 친구들에게 이를 가지고 언어적 유희를 즐겼다는 사실을 전해준다.

결과적으로 그가 구성한 1. 의상의 역사 2. 갑주와 역사적인 이야기들 3. 귀족들의 문장과 기문, 경험의 이야기들은 자신의 새로운 상징과 알레고리로 변해가며 그의 역사에 대한 판타지와 삶의 열쇠로 남았다. 이런 점은 분명 앞서 갑주를 통해 바라본 수많은 역사의 원본에 대한 학문적 논리적 접근과는 거리가 있다. 그러나 그가 만든 이미지의 시퀀스는 컬렉터가 세상을 떠나기 전 그렸던 것처럼 역사에 대한 상상력으로 이끌어주고 있으며 전시의 시퀀스가 드러내는 전시 기획의 의도는 역사에서 새로운 문화로 이어지며 자신의 사회적 신분과 연관된 과거에 대한 향수어린 풍경과 급변하는 사회 속에서 저물어가는 시대 역사를 이끌어왔던 특정 계층에 대한 재해석과 결합되어 의미의 재구성을 겪은 1800년대 분더카머로 해석하는 것이 가능할 것이다. 스티버트의 사례는 고전의 의미가 동시대의 역사적 상황 속에서 역사와 동시대의 가치가 만나는 지점을 드러내고 있는 것이다.

19세기 이탈리아의 네오리나쉬멘토: 프란체스코 아예즈의 회화를 중심으로

구지훈 (숙명여자대학교)

- I. 서론
- II. 19세기 네오르네상스와 이탈리아
- III. 프란체스코 아예즈와 그의 회화
- IV. 아예즈 회화의 대표적인
- V. 결론

I. 서론

19세기의 유럽이 가장 광범위하게, 그리고 가장 심도 깊게 고전주의와 낭만주의의 대립이 일어났던 시기는 점은 분명하다. 문학, 예술, 건축, 사상 등 유럽의 근간을 이루고 있던 대부분의 문화영역에서 일어났던 이러한 고전주의와 낭만주의의 대립은 각각의 분야에서 그야말로 풍성한 예술적, 사상적 결과물들을 내어놓는 순간을 하기도 했지만 동시에 다른 한편으로는 고전주의는 고전주의대로, 낭만주의는 낭만주의대로 각각의 역기능을 낳기도 했다. 고전주의가 단순하게 법칙과 이성, 통일된 이상의 표현에 그치지 않고 대해 일견 무의미해 보일 수도 있는 다양한 주의들이 난립하게 되는 약점을 보였다면 낭만주의는 각자의 개성과 감성이 국가별, 경향별로 모두 다 다르다보니 ‘낭만주의’ 라고 하는 하나의 통일된 개념을 제대로 정의하지 못하는 태생적 한계를 드러낸 것이다.

그럼에도 불구하고, 19세기 전반에 걸쳐 깊고도 꾸준하게 이어져왔던 고전주의와 낭만주의 간의 대립 논쟁이 무의미한 것은 결코 아니다. 미술사의 영역에 있어서 이 두 사조의 대립은 이상적이고 조화로운 아름다움의 미학을 추구했던 르네상스 미술, 그리고 이에 반해 감정적이면서 극적인 감각을 강조했던 바로크 미술이라는 선례를 통해 이미 경험한 바가 있다. 물론 르네상스 미술이 완벽하게 고전주의를 의미하는가, 또한 바로크 미술의 감정적 표현이 낭만주의가 추구하던 방향성과 정확하게 일치하는가에 대해서는 또 다른 논의가 필요할 것이다. 이 두 사조의 이항 대립은 보다 더 깊이 들어가보면 르네상스 미술 내에서도 덧셈과 선을 중시하던 피렌체 유파, 빛과 색채감을 중시하던 베네치아 유파의 대립이라는 프로토타입을 찾아볼 수 있으며, 바로크 미술 내에서도 카라바조와 카라치, 귀도 레니로 대표되는 유려한 바로크, 그리고 루벤스와 렘브란트로 대표되는 감각적 빛의 바로크로 소분류되어지기도 한다.

II. 19세기의 네오르네상스와 이탈리아

1. 네오르네상스

네오르네상스' 라고 알려진 예술적 사조는 원래 회화가 아닌, 건축 분야에서 사용되었던 용어였다. 18세기 초반부터 이미 로코코의 예술적 방향은 지나친 퇴폐와 향락으로 흐르고 있었고, 시대적으로도 1789년의 프랑스 혁명을 거치면서 낡은 구시대와 제도를 뜻하는 앙시앙 레짐(ancient Regime)이 붕괴되며 유럽은 이성과 형식으로 대표되는 새로운 사조의 근간을 이루는 계몽주의가 전반적으로 퍼져나갔다. 여기에 1719년 이탈리아의 에르콜라노(Herculano), 1748년 폼페이(Pompei) 유적 발굴로 인해 고대의 예술에 대한 관심 또한 증가하던 상황이었으며 1755년 고대 그리스 미술에 대한 빙켈만(Johann Joachim Winckelmann)의 무한한 찬양, 그리고 나폴레옹의 등장과 함께 그의 제국이 건설한 법과 질서, 권위와 안정은 조화와 균형의 고전적 양식을 부활시켰다고 볼 수 있다.⁹⁾ 이러한 배경에서 대두한 신고전주의는 당연히 건축분야에도 영향을 끼치게 되었다. 신고전주의적 회화가 '특정한 양식의 전개보다는 역사적 사건의 주제화에 치중했' 다고 한다면, '건축 부문에서는 독자적인 양식을 창출' 하였다.¹⁰⁾ '현재와 과거의 다름을 기꺼이 인정하고, 단순히 고대를 모방하는 것이 아니라 고대의 고전성을 현재의 모습으로 부활시키고자 했' ¹¹⁾ 이는 점에서 신고전주의 회화와 건축은 일맥상통한다고 볼 수 있다.¹²⁾ 그러나 19세기를 거치며 역사적 양식의 수용은 서구 건축사의 모든 시기로 확대되었고 역사적 미술양식들에 대한 주제적인 평가와 해석이 심화되면서 1840년대를 전후로 이른바 신(neo-)이라는 접두어를 동반하는 사조들이 한데 뒤섞여 자웅을 겨루게 된 것이다.¹³⁾ 이것이 네오고딕, 네오르네상스, 네오바로크같은 건축 양식들이 등장하게 된 배경이다.

그 중에서도 네오르네상스 건축의 시작은 독일의 건축가인 레오 폰 클렌체(Leo von Klenze)에서부터 그 출발점을 찾을 수 있을 것이다. 클렌체는 바이에른 왕국의 왕위를 이어받게 되는 루트비히 1세의 전폭적인 후원 아래, 바이에른의 수도인 뮌헨의 곳곳에 자신의 건축적 흔적을 다양하게 남기게 되는데, 이 곳에서 남긴 클렌체의 첫번째 작품인 로이히텐베르크 궁을 본격적인 네오르네상스 건축의 시발점으로 보는 견해가 적절하다. 1816년 나폴레옹 1세의 의붓아들이자 이탈리아 총독을 역임했던 외젠 드 보아르네(Eugene de Beauharnais)¹⁴⁾의 저택인 로이히텐베르크 궁의 설계를 맡게 된 클렌체는 로마의 파르네제 궁(Palazzo Farnese)의 파사드를 접목하여 네오르네상스 건축의 효시(嚆矢)를 이루는 이 건물을 성공적으로 디자인하였다. 이어서 그는 1826년부터 1836년까지의 기간 동안, 로마의 칸첼레리아 궁과 바티칸 벨베데레 정원에 의해서 영감을 받은 현재의 뮌헨 알테 피나코테크(Alte Pinakothek), 그리고 피렌체의 피티 궁(Palazzo Pitti)와 루첼라이 궁(Palazzo Rucellai)을 합쳐 놓은 듯한 쾨닉스바우(Königsbau)를 연달아 설계하며 이탈리아 르네

9) 칸바야시 츠네미치, 『예술학 핸드북』, 김승희 옮김, (서울: 지성의 샘, 1994), p.88
 10) 전진성, 「19세기 독일 역사주의 건축의 사례를 통해 본 심미적 역사주의」, 『한국사학사학보』 24 (2011), pp.171~172.
 11) 전진성, 앞의 글, p.173
 12) 그러나 신고전주의 회화와 건축이 일맥상통하는 바로 이 시점이 또한 두 장르가 서로 멀어지게 되는 출발점이기도 하다. 신고전주의 회화는 아카데미의 전통으로 이어지면서 절대적이고 이상적인 미에 대한 관념을 끝까지 고수하며 지배계층의 권위를 정당화하고 강화시키는 도구로 전락하여 더 이상의 새로운 도전의 끈을 완전히 놓아버린 반면, 신고전주의 건축은 계속해서 등장하는 새로운 용도의 건축물들, 혹은 새로운 건축자재들과 접합하면서 어쨌든 스스로의 변화 가능성을 잃지 않았다는 점이다. 영원불멸의 '고전'에만 안주하지 않고 건축가 스스로의 의사가 건축물에 반영되기 시작했다는 점에서, 신고전주의에서 파생되어 나온 네오고딕, 네오르네상스, 네오바로크같은 건축사조들은 이미 낭만주의로 향하는 문을 열어젖히고 있었다고 보아도 좋을 것이다.
 13) 전진성, 앞의 글, p.181.
 14) 외젠 드 보아르네는 나폴레옹의 양자였으나 대단한 신임을 받았고 그러한 충성의 결과로 이탈리아의 부왕(副王)을 계수받았으며, 외젠의 부인인 아우구스테(Auguste von Bayern)이 루트비히 1세의 선임이자 바이에른 왕국의 초대 국왕인 막시밀리안 1세 요제프(Maximilian I Joseph)의 딸이었던 관계로 장인어른인 막시밀리안 1세로부터 로이히텐베르크 공작을 수여받음으로 초대 로이히텐베르크 공작이 된다. 클렌체의 후원자였던 루트비히 왕세자의 출생이 신고전주의가 한참 절정을 달리던 시기였던 1786년의 프랑스 스트라스부르라는 점, 그리고 건축주인 외젠 드 보아르네가 이탈리아의 총독이었다는 점이 서로 만나 네오르네상스라는 사조가 등장한 것으로 추측해 볼 수 있다.

상스 건축의 재해석이라 할 수 있는 네오르네상스 건축의 기반을 닦았다.¹⁵⁾

2. 19세기의 이탈리아(Ottocento)

이렇게 등장한 네오르네상스라는 예술사조는 오히려 역설적으로 르네상스의 본거지였던 이탈리아에서는 상당히 늦게 나타나게 된다. 이탈리아에서의 신고전주의, 네오르네상스 건축이 가장 두드러지게 나타났던 곳은 다름아닌 밀라노였다. 1776년, 기존의 17세기 건축물이던 브레라 저택(Palazzo Brera)을 개보수하여 도서관 및 과학원등을 갖춘 종합문화센터인 아카데미아 브레라(Accademia di Brera)로 변모시킨 주인공은 바로 이 브레라 아카데미아 건축과의 첫 교수였던 주세페 피에르마리니(Giuseppe Piermarini)였다. 공립 미술 아카데미아가 창립될 때부터 이미 건축과가 있었다는 사실은 18세기 당시의 신고전주의 예술에서 건축이라는 장르가 매우 중요하게 여겨졌다는 반증으로 해석할 수 있을 것이다. 움브리아 출신의 피에르마리니가 롬바르디아로 옮겨와 남긴 이탈리아 신고전주의 건축물들의 면면은 대단히 화려하고도 중요한데, 밀라노의 가장 대표적인 건축물들이라고 할 수 있을 스칼라 극장을 비롯, 당시 밀라노에서 가장 훌륭한 귀족가문 중 하나였던 벨조이오소 가문의 저택 등을 설계하며 피에르마리니는 밀라노에서 신고전주의의 흐름을 충실히 꽃피운 인물이었다.

그러나 지금의 밀라노를 찾는 이들에게 가장 강렬한 인상으로 남게되는 건축물들이 이탈리아 네오르네상스 예술의 정수라는 사실은 비교적 덜 알려진 편이다. 바로 밀라노 두오모 광장과 비토리오 엠마누엘레 2세 갤러리가 그것이다. 1861년 주세페 멘고니(Giuseppe Mengoni)는 <두오모 광장과 대각선 도로 장식을 위한 국제콩쿠르>에서 우승을 차지하면서 지금의 광장과 갤러리의 설계 책임자가 되었다. 이 프로젝트의 무게중심은 역시 비토리오 엠마누엘레 2세 갤러리 쪽으로 기울게 되는데 멘고니는 철과 유리라는 새로운 소재를 적극 사용하면서 기존의 신고전주의 건축에서 한껏 진일보한 모습을 보여주었으며, 또한 공간의 용도라는 측면에서도 기존의 신고전주의 건축물들이 공통적으로 추구했던 용도인 기념물이나 박물관, 귀족 저택같은 공간이 아니라 애초부터 철저히 친부르주아적인 용도인 복합상가단지로서 이 공간을 설계하였다.

이러한 예술적, 건축적 변화의 흐름 속에서, 밀라노 브레라 아카데미아는 여러 많은 화가들을 배출하였는데 이들의 예술사적 변모 과정은 역시 건축에서 일어난 과정과 정확히 동일하다. 이탈리아 신고전주의 건축의 상징적인 인물이 피에르마리니라고 한다면 회화에서는 1807년부터 브레라 회화관의 관장을 지내게 되는 안드레아 아피아니 (Andrea Appiani)일 것이다. 아피아니는 1796년 나폴레옹이 밀라노에 입성하였을 무렵 그의 초상화를 그리게 되었는데 현재 빈 미술사 박물관에 소장중인 이 초상화를 나폴레옹은 몹시 마음에 들어했고 자연스럽게 아피아니는 신고전주의 회화의 양식적 의미에서뿐만 아니라 정치적 의미에 있어서도 가장 대표적인 이탈리아 신고전주의 화가의 첫머리에 이름을 올리게 된다. 이렇게 아피아니가 밀라노 브레라 아카데미아에서 독보적인 위치를 굳혀가던 1812년, 브레라 아카데미아는 신고전주의 화가들이 가장 좋아하던 소재인 ‘라오콘’을 주제로 하는 그랑 콩쿠르를 개최하기로 하였고 여기에 아피아니는 스스로 후원자임을 자처하던 자신의 제자 안토니오 데 안토니(Antonio de Antoni)를 출전시키게 되는데 놀랍게도 제자 데 안토니는 이 콩쿠르에서 단독우승을 거머쥐지 못하고 말았다. 당시 이탈리아 신고전주의 회화의 최고 거장이자 나폴레옹 1세로부터 공인받은 화가였던 아피아니의 제자의 단독우승을 가로막고 선 인물, 그가 바로 당시 고작 21세에 불과했던 베네치아 출신의 화가, 프란체스코 아예즈(Francesco Hayez)였다.

15) 물론 레오 폰 클렌체의 건축문법이 단지 네오르네상스로만 대표되는 것은 아니다. 클렌체의 건축 전반에 대해서는, 최장순, 「19세기 독일건축가 Leo von Klenze의 건축작품 분석」, 『대한건축학회연합논문집』, 8권 3호 통권 27호 (2006) 을 참조.

III. 프란체스코 아예즈와 그의 작품세계

프란체스코 아예즈는 1791년 베네치아의 작은 마을에서 중산층의 아들로 태어났고 화랑을 운영하던 숙부의 공방에서 일찍부터 반다이크, 티치아노, 베로네제 등의 그림에 빠져들었다. 1805년 4월, 베네치아 아카데미에서 열린 누드넷생 콩쿠르에서 우승을 차지할 만큼 솜씨를 보였으며 1809년엔 당시 베네치아 아카데미의 총장이던 레오폴도 치코나라(Leopoldo Cicognara)의 후원을 받아 로마에서 열린 콩쿠르에서 우승, 로마에 체류하면서 자신의 예술가로서의 성장에 큰 역할을 한 조각가 안토니오 카노바(Antonio Canova)의 공방에 출입하기 시작한다. 1818년에 밀라노에 처음 발을 들인 후, 로마에서 깊은 우정을 쌓았던 펠라조 팔라지(Pelagio Palagi)의 도움으로 그의 집에서 기거하면서 당시 밀라노에서 활약하던 문화예술계의 진보적 인사들과 접촉하게 되는데 이탈리아 낭만주의 극문학의 최고 거장인 알레산드로 만초니(Alessandro Manzoni)와의 만남도 이 무렵에 성사되었고 여러 작품 주문들도 받게 된다. 이 때부터 그의 낭만주의적 예술성향이 발휘되기 시작한 것으로 보이고 1820년에 브레라 아카데미아의 살롱전에 이탈리아 낭만주의 회화의 기념비적 작품인 <피에트로 로시(Pietro Rossi)>를 제출했다. 1822년에 브레라 아카데미아의 회화과 교수로 임용되어 이듬해 밀라노로 완전히 이주하면서 화려한 19세기 이탈리아 낭만주의 회화의 역사를 활짝 열어젖혔다.¹⁶⁾

아예즈의 작품들은 매우 다양한 장르에서 골고루 그려졌기 때문에 그를 어떤 하나의 특기를 가진 화가로 정의하기에는 매우 어렵다. 그러나 본고의 논지전개방식과 맞추어볼 때 그의 회화는 크게 역사화, 그리고 오페라의 무대장식화로 나누어 볼 수 있을 것이다. 그리고 이러한 각각의 장르에서 모두 완전하게 성숙한 낭만주의의 특징을 엿볼 수 있다.

우선 역사화 장르에서 아예즈는 화가로서의 커리어를 시작한 초기에 치코나라와 카노바의 영향으로 인해 <라오콘>을 비롯, <아킬레우스의 수련(L'educazione di Achile)(1813)>, <큐피드(Cupido)(1817)> 등 신고전주의적인 문법을 충실히 재현하였다. 그러나 이윽고 이탈리아의 르네상스 시기를 수놓았던 라파엘로, 벨리니 등을 모사하는데 흥미를 느꼈고 실제로 고향 베네치아의 두칼레 궁에 있는 10개의 루넷에 그렸던 <대륙과 알레고리, 그리고 바다의 신성함(I Continenti, Allegorie e Divignità)>에서는 라파엘로(Raffaello Sanzio)의 <갈라테아(Galatea)>의 영향이 매우 두드러지게 나타난다. 그 외에도 <마리 스튜어드(Maria Stuarda)>(1827), <파르가의 난민들(I profughi di Parga)>(1826-1831) 같은 작품들 뿐 아니라 베네치아와 피렌체 역사에서 중요하게 다뤘던 장면들 또한 소재로 즐겨 사용했다. 실제로 고전주의와 낭만주의와 간의 대립을 이루던 요소들 중에서 가장 중요한 요소 중 하나로 꼽는 것이 바로 '소재'의 대립인데 이 부문에 있어서 아예즈는 완벽한 낭만주의자의 길을 가고 있는 것이다. '고대에 대한 동경으로 시작된 고전주의 비극은 주제나 소재를 고전 작품의 뼈대를 이루고 있는 그리스 로마 신화에서 주로 따오는가 하면 고대의 비극을 새로이 각색하기도 했'던 반면 '낭만주의자들은 역사에 기반을 두고 사실적인 소재나 배경을 채택했으며 정치, 사회적 맥락에서 현실적인 문제를 작품에 반영하고자 했'다는 것이 특징이다.¹⁷⁾

두 번째로 그의 오페라 무대 장식화 역시 당대 이탈리아의 낭만주의 회화의 예술성과 특성이 가감없이 잘 드러난 장르라고 할 수 있다. 1844년에 그리기 시작한 <시칠리아의 저녁기도(I Vespri siciliani)>는 1828년 시칠리아의 만종사건이라는 실제 역사적 사건을 배경으로 당시 이탈리아의 음악가 주세페 베르디(Giuseppe Verdi)가 각색, 작곡한 오페라의 제목이다. 프랑스인들의 만행에 저항하는 내용의 오페라인데 파리에서 초연되었다는 점이 주목할 만한데 실제로 아예즈는 밀라노 스칼라 극장, 그리고 카노비아나(Canobbiana) 극장의 무대 미술을 맡아 무대 장면을 여러 번 그리기도 했고 조아키노 로시니(Gioacchino Rossini)나 베르디

16) 본 프란체스코 아예즈의 짧은 바이오그래피는 2015년 밀라노의 이탈리아 갤러리(Galleria d'Italia)에서 열린 <프란체스코 아예즈> 전의 도록에 첨부된 내용을 번역한 것이다. Fernando Mazzocca, ed. *Francesco Hayez* (Milano: Silvana Editoriale, 2015)

17) 최정윤, 「고전주의-낭만주의 논쟁 속 만초니」, 『이탈리아어문학』, 46집 (2015), p.317

같은 당대의 음악가들과도 매우 친분이 깊었다. <마틸다 유바 브랑카의 초상(Ritratto di Matilde Juva Branca)>의 주인공인 마틸데는 당시 밀라노에서 최고의 음악가 가문인 브랑카 가문의 둘째딸이었으며 음악가 로시니의 뮤즈이기도 했다. 또한 1843년 <롬바르디아 인(I lombardi alla prima crociata)>, 그리고 베르디의 대표적 오페라 중 하나인 <맥베스(Macbeth)>가 피렌체에서 세계 초연을 했을 때인 1847년 등도 직접 아예즈가 베르디 오페라의 무대에 인물들을 그려넣을 만큼 베르디와 아예즈는 친분이 깊었고 역사화가이자 오페라 무대장식 화가로서의 아예즈의 역량을 베르디는 높이 평가하였다.

안토니오 그람시(Antonio Gramsci)는 그의 <옥중수고>에서 이탈리아의 19세기를 이탈리아 문학사에서 제대로 인정받을 만한 작품이 없는 공백기로 표시하고, 오페라가 유일하게 이탈리아 문화를 꽃피워낸 민족적-대중적(national-popolare)인 예술형태로 규정한다. 그는 다른 나라에서는 18세기와 19세기 전반에 걸쳐 대중소설이 널리 확산되었던 반면 이탈리아에서는 멜로드라마(오페라)가 대중소설과 같은 기능을 수행했다고 간주한다. 말하자면 음악화한 대중소설이라는 것이다.¹⁸⁾ 그리고 음악극 특유의 일차적인 접근성과 감상성으로 인해 베르디의 오페라는 그 ‘줄거리가 민족적인 것이 드물고 주로 유럽적인 내용이며 낭만주의 흐름...을 반영한 것임을 지적’¹⁹⁾하고 있다. ‘물론 베르디의 초기 오페라에 민족주의적인 요소가 반영되어 있다는 것은 널리 알려져 있다. 외부 세력의 지배에 대한 저항과 통일운동이라는 사회적 배경은 베르디 오페라에도 영향을 미쳤고 그의 초기 오페라는 당대의 정치적인 상황을 암시하는 내용을 담고 있’²⁰⁾기도 하다. 그러나 현재까지 남아있는 베르디의 오페라 26개의 소재는 ‘상당한 부분 외국의 통속소설을 각색한 것으로 정치, 종교, 역사 등을 배경으로 한다.’²¹⁾ 즉, 자신의 작품의 출판이나 인쇄에 대해 직접적인 권리를 행사했던 베르디임을 감안할 때, 베르디의 음악 초기의 규율적이고 이성적이며 민족적인 성격이 차츰 낭만주의적으로 변모해 갔음을 충분히 짐작할 수 있고 그러한 면에서 신고전주의의 영향에서 벗어나 개인의 감성이나 성격, 갈등 등의 묘사에 탁월함을 보였던 아예즈의 회화는 베르디의 통속적인 성향과 상당 부분 일치하였다고 추정해 볼 수 있다.

IV. 결론

아예즈의 회화야말로 신고전주의의 토양에서 성큼 자라난 화려한 이탈리아 낭만주의의 결과물이다. 안토니오 키노바, 안드레아 아피아니같은 당대 신고전주의자들에게 실력을 인정받음과 동시에 그것을 기반으로 해서 새로이 다가오는 회화의 가능성을 접목시켰기 때문이다. 사실 유럽의 낭만주의의 개념이 국가와 장르마다 모두 다 다르게 적용된다는 점을 감안할 때 프란체스코 아예즈의 회화는 충분히 낭만적이면서 동시에 네오르네상스적이다. 라파엘로와 벨리니에 대한 계속된 학습과 가능성에의 도전의식을 가지고 빠르게 변화해 가는 밀라노의 예술 흐름에 적용해 나간 대표적인 화가로서 단연 그의 이름이 가장 서두에 올라야 할 것이다.

니체(Friedrich Nietzsche)는 역사를 크게 기념비적 역사, 골동품적 역사, 그리고 비판적 역사 이렇게 세 가지로 분류했다. 과거의 위대했던 점에 대한 선호라는 의미에서 기념비적 역사와 골동품적 역사는 케를 같이 하지만 존경심과 경외를 담아 창조로 이어질 수 있다는 점에서 기념비적 역사는 골동품적 역사보다 더 숭고한 아름다움이 있다. 하지만 이것에 그치지 않고 어떻게든 자기 비판과 극복으로 나아간다는 낭만적 요소를 포함한 비판적 역사라는 관점에서 볼 때, 프란체스코 아예즈는 충분히 19세기 이탈리아 회화에 있어서 낭만주의자, 혹은 본고에서 살펴본 대로 매우 ‘네오르네상스’ 적인 화가라고 볼 수 있을 것이다.

18) 오윤록, 「그람시의 문화이론과 오페라-베르디를 중심으로」, 『낭만음악』, 19권 4호 통권 76호 (2007), pp.13-14

19) 오윤록, 위의 글, p.14

20) 오윤록, 위의 글, p.20

21) 오윤록, 위의 글, p.21

고전에 대한 새로운 해석에 기초한 아서 웨슬리 다우의 미국교육방식이 미국 미술도자 발전에 미친 영향

김호정 (서울 시립 대학교)

- I. 미국에 등장한 미술 도자기와 여성 도예가
- II. 창조적 미술 교육을 위한 아서 웨슬리 다우의 고전 미술 교육에 대한 새로운 접근
- III. 다우의 구성 교육이 미술 도자기 생산과 디자인에 미친 영향
- IV. 결론

I. 미국에 등장한 미술 도자기와 여성 도예가

우리나라에서 크게 사랑받은 영화 <사랑과 영혼(Ghost)>(1990)에서 여주인공인 몰리(데미 무어)가 남주인공인 샘(패트릭 스웨이지)과 함께 도자기를 만드는 로맨틱한 장면은 우리에게 ‘여성 도예가(female artist-potter)’ 와 도예(ceramic art)에 대한 이미지를 각인시키는 계기가 되었다. 그래서인지 우리는 도자기를 만드는 여성을 자연스럽게 여기며 심지어 여성 도예가가 과거부터 존재해왔던 것처럼 생각하는 경향이 있다. 그러나 연구자는 여성 도예가란 20세기를 전후로 미국에서 등장한 새로운 개념이며 도자기 분야에서 일어났던 중요한 변화의 지표이자 분기점이었다는 관점에서 출발하기로 한다.

19세기 전반까지도 유럽과 미국의 중상류층 여성들 사이에서 도자기를 소유하고 장식하는 문화는 만연했으나 도자기 생산에서 여성의 역할은 제한적이었다. 특히 도자기를 장식하기 위한 ‘도자기 그림(China Painting)’ 은 19세기 말부터 20세기 초까지 많은 미국인 여성들이 생계나 소일거리를 위해 행했던 일이다. 도자기 그림은 구워진 도자기의 무지 바탕(blank)의 유약 표면 위에 석채 물감(mineral color)으로 그림을 그리는 오버글레이즈(overglaze, 上繪) 방식으로 만든 도자기를 다시 가마에 구워 표면에 물감을 녹아 붙게 하는 것이 일반적이다. 18세기와 19세기 유럽에서는 도자기에 그림을 그려서 장식하는 부류가 둘로 나뉘어져 있었다. 한 부류는 공장에 고용되어 임금을 받고 일하는 도자기 장식기(china decorator)였고, 다른 부류는 여가를 즐기 위해 취미로 도자기를 장식하는 귀족과 엘리트 여성들이었다. 미국에서는 19세기부터 상류층 여성들을 시작으로 중산층 여성들에게까지 도자기 그림이 여가 활동으로 확산되었다.²²⁾ 20세기 전까지

22) Cynthia A. Brandimarte, “Somebody’s Aunt and Nobody’s Mother: The American China Painter and Her

도자기를 만드는데 관계했던 직군은 도공(potter)과 도자기 화가(china painter)나 도자기 장식가(china decorator)였다. 도토(陶土)를 가공해서 도자기 형태를 만들고 유약을 배합하여 입히고 가마에서 구워 내는 일을 담당하는 도공은 거의 다 남성들이었다. 도자기 화가나 장식가는 남녀가 모두 할 수 있었지만, 여성들 대부분은 ‘아미추어’로 간주되었다. 유럽에서 수련한 남성 장식가들은 프로페셔널로 인정받았다.²³⁾ 이는 곧 여성은 도제식으로 제자를 양성하는 교육을 받을 수 없으므로 도공은 될 수가 없었으며, 오로지 도자기 화가나 장식가가 되거나 소비자가 되는 것 밖에는 선택의 여지가 없었다는 뜻이다.

19세기 말부터 필라델피아 여성디자인학교(The Philadelphia School of Design for Women)를 비롯하여 도자기 그림을 가르치는 학교와 강좌들이 생겨나고, 도자기그림의 기법과 제작과정을 소개하는 지침서와 『도자기 장식가(China Decorator)』와 같은 전문 잡지의 출판이 이어지면서 개인 간의 기술과 솜씨의 격차가 줄어들었다. 그로 인해 아미추어와 프로페셔널 사이를 가르치는 기준도 점차 불분명해졌다. 대체적으로 아미추어들은 튜브에 든 물감을 사용하고, 꽃과 과일 주제를 자연주의적(naturalistic)으로 묘사한 디자인을 선호했다. 다른 이들이 만든 디자인을 상회 방식으로 베껴 그리거나 모방하는 수준에 만족했다. 그에 비해 프로페셔널 장식가들은 가루형 물감을 사용하여 유약 처리 전에 그림을 그리는 언더글레이즈(underglaze, 下繪) 방식으로 풍경과 인물을 묘사했으며, 양식화된(conventional) 디자인도 사용했다. 그들은 점차 모든 도자기 제작 단계에 관여해야 한다는 미술공예운동(Arts & Crafts Movement)의 신조에 동조하였다.²⁴⁾ 이들은 미국의 미술도자 운동(art pottery movement)을 이끌었다. 1870년부터 1920년 사이에 유행한 ‘미술 도자기’는 상업적으로 생산하면서도 개성적 표현을 추구하는 도자기를 뜻했다. 미술 도자기는 공장에서 대량생산되는 도자기와 도공이 처음부터 끝까지 손으로 만드는 스튜디오 도자기의 중간쯤에 위치한 개념으로, 비용과 예술성 모두를 만족시키기 위한 시도였다.²⁵⁾

미술도자 운동의 시기에 도자기 그림을 그리던 여성들 가운데 도자기 생산에 관계하는 제도업자(ceramist)가 되거나, 스튜디오를 차려 직접 도자기를 빚고 굽는 도예가(artist-potter/ceramic artist)로 활동하게 된 이들이 등장하였다. 마리 루이즈 맥래플린(Marie Louise McLaughlin, 1847-1939), 마리아 롱워스 니콜스(Maria Longworth Nichols, 1849-1932), 메리 체이스 페리(Mary Chase Perry, 1867-1961), 수잔 스투어트 프랙켈튼(Susan Stuart Frackelton), 애들레이드 앨숍 로비뉴(Adelaide Alsop Robineau, 1865-1929) 등이다. 뉴콤 대학(Necomb College) 부설 스튜디오에서 생산하는 도자기의 오리지널 디자인을 개발한 메리 기븐 쉬러(Mary Given Sheerer, 1865-1954)와 해리엇 주어(Harriet Joor), 폴 레비어 도자기(Paul Revere Pottery)의 에디스 브라운(Edith Brown) 등의 프로페셔널 디자이너들도 등장했다. 마거릿(Margaret, 1863-1911), 한나(Hannah, 1870-1931), 엘리자베스(Elizabeth, 1875-1936), 메리 프랜시스(Mary Francis, 1878-1955) 오버벡 자매들(Overbeck Sisters)이었다.

로비뉴는 도자기 그림에서 도자기 생산으로 전환한 대표적인 사례로서, 당시 국내외에서 가장 유명한 여

Work, 1870-1920,” *Winterthur Portfolio* 23:4 (Winter, 1988), pp. 203, 207, 208. 1893년 무렵 미국 전역에서 도자기 그림에 참여한 여성들의 숫자가 25,000명이 넘었다.

23) Catherine W. Zipt, *Professional Pursuits: Women and the American Arts and Crafts Movement* (Knoxville:University of Tennessee Press, 2009), p. 120; 뉴욕에서 활동한 12명의 프로페셔널 장식가들 가운데 여성은 한명도 없었다. Edward Lycett, Dominick M. Campana, Franz B. Aulich 등 남성 장식가들은 모두 유럽 유학 후 스튜디오를 열고 장식 도자기를 만들어 판매하고, 도자기 강좌를 운영하고, 디자인 교육에 관한 책을 출간했다. Cynthia A. Brandimarte, “Somebody’s Aunt and Nobody’s Mother,” pp. 204, 205, 207 참조.

24) Cynthia A. Brandimarte, “Somebody’s Aunt and Nobody’s Mother,” pp. 206, 209, 213.

25) Janet Koplos and Bruce Metcalf, *Makers: A History of American Studio Craft* (Chapel Hill: University of North Carolina, Center for Craft, Creativity and Design, 2010), p. 19.

성 도예가로 알려진 인물이었다. 로비뉴는 1899년 5월부터 『도자기 장식가(China Decorator)』를 『케라믹 스튜디오(Keramic Studio)』로 이름을 바꾸어 발간했다. 잡지의 편집자로 일하는 틈틈이 독학으로 1901년부터 도자기를 만들기 시작했다. 1904년 무렵부터 몰레질을 마스터하여 도자기 몸체를 만들고 정교한 새김장식 후에 고온소성에 견딜 수 있는 특별한 유약을 개발하여 차별화된 양식의 자기를 만들어냈다. 이때부터 “남성의 영역으로 오랫동안 간주되던 분야에 진입한 최초의 미국인 여성”으로 불리게 되었다.²⁶⁾

뉴콤 도자기는 뉴올리언스(New Orleans) 툴레인 대학교(Tulane University) 산하 여성 대학인 뉴콤 칼리지(Newcomb College)가 1887년부터 대학 프로그램으로 운영했던 미술공예 도자기 제작소였다. 45년간 미술 대학을 졸업한 젊은 여성들을 고용하여 도자기를 생산하였다. 1894년 신시내티 미술학교에서 회화와 조각을 배운 숙련된 도자기 화가인 쉬러가 부임하여 도자기 그림을 가르치면서 뉴콤 도자기의 기술적이고 예술적인 측면을 모두 감독하였다. 쉬러와 함께 여성 장식가들이 자신들만의 고유한 제작 체계를 고안하였는데, 루이지애나 주의 기후에서는 맥래플린과 록우드가 보급한 언더글레이즈 방식으로 채색하기가 어려웠기 때문이다. 뉴콤 도자기는 표면에 저부조로 디자인을 음각한 후, 유약을 입히지 않고 구운 후 디자인을 채색하고 유약을 발라 다시 소성하는 특유의 체계에 따라 만들어졌다. 국내외 만국 박람회에서 8차례 수상했으며, 록우드를 위시한 선도적 미술 도자기 회사들 가운데 하나로 인정받았다.²⁷⁾

오버벡 도자기(Overbeck Pottery)는 “설립에서부터 운영에 이르는 부분을 여성들만으로 이루어진 기업”이었다.²⁸⁾ 인디애나(Indiana)주 캠브리지 시티(Cambridge City)라는 소도시의 외곽에 살림집에 딸린 스튜디오와 가마에서 도자기를 생산했음에도 오버벡의 명성은 미국 전역에 퍼졌다. 딸딸인 마거릿은 『케라믹 스튜디오』 1907년 3월호는 기사와 삽화 전체를 도자기 화가이자 교사로서의 면모를 조명하는데 할애했을 정도로 인지도가 높았다. 한나와 메리 프랜시스도 마거릿과 마찬가지로 미술을 공부했으며, 엘리자베스는 알프레드 대학교에서 제도업(요업) 기술을 배웠다. 마거릿의 제안으로 1911년 자매들은 손으로만 성형하고, 똑같은 것을 생산하지 않는다는 원칙 아래 도자기 회사를 설립하였다. 엘리자베스가 태토와 유약 혼합 및 몰레성형을, 한나는 수석 디자이너, 메리는 장식이 역할을 맡았으나 함께 협력하는 방식으로 일했다.²⁹⁾ 오버벡 자매들은 『케라믹 스튜디오』를 통해 수준 높은 도자기 디자인의 창작자로도 명성을 얻었다.³⁰⁾

주요 연구대상이 되는 여성들의 행보에서 공통점을 찾는다면 도자기 생산과 관련된 기술, 재료, 디자인 등에서 독자적인 창안(invention)과 혁신(innovation)을 추구했다는 점이다. 자기 분야에서 창안과 혁신의 필요성은 장식가들이 도자기 작품들의 작가(author)로 인정받지 못한다는 현실에서 비롯되었다고 추정할 수 있다. 여성 장식가들은 1889년 파리 만국박람회에서 심사위원들이 전국석채화가연맹(National League of Mineral Painters)의 출품작들에 대한 심사를 거절했던 사건에 충격을 받았다. 실제로 그릇을 제작하지 않은

26) Janet Koplos and Bruce Metcalf, *Makers*, pp. 60, 61, 90; Elaine Levin, “Ceramics: Seeking a Personal Style,” in *The Ideal Home, 1900–1920: The History of Twentieth-Century American Craft*, ed. Janet Kardon (New York: Abrams, 1993), p. 81, quoted in Janet Koplos and Bruce Metcalf, *Makers*, p.60.

27) Janet Koplos and Bruce Metcalf, *Makers*, p. 57; 대학교육에 요업공학을 도입한 찰스 빈스는 미국의 도자기에 대한 기사에서 미술도자의 대표적 회사들을 열거했다. 미술도자의 출발점이 된 록우드로부터 시작하여, 반 브리글(Van Briggles), 뉴콤, 페와빅, 마블헤드(Marblehead), 폴 레비어, 로비뉴, 데드햄(Dedham), 풀퍼(Fulper) 도자기를 언급했다. 빈스는 또한 20년 전에 활동했던 프랙켈튼과 맥래플린을 선구자로 평가하였다. Charles F. Binns, “Pottery in America,” *The American Magazine of Art* 7:4 (Feb., 1916), pp. 131–138.

28) Elizabeth Overbeck, quoted in Kathleen R. Postle, *The Chronicle of the Overbeck Pottery* (Indianapolis: Indiana Historical Society, 1978), p. 50, cited by Janet Koplos and Bruce Metcalf, *Makers*, p. 87.

29) Janet Koplos and Bruce Metcalf, *Makers*, p. 87.

30) Jessie Poesch, “Arthur Wesley Dow And Art Pottery: The Beauty Of Simplicity,” in Nancy E. Green and Jessie Poesch, *Arthur Wesley Dow And American Arts & Crafts* (New York: American Federation of Arts, 1999), p. 118.

채 단지 채색만 했다는 이유 때문이었다.³¹⁾ 나아가 1900년 파리 만국박람회의 심사위원인 미국의 도자기 화가 마셜 프라이(Marshall Fry)는 도자기 그림에 치명적 선고를 내렸다. “미술가이자 도공을 겸한 도예가(Artist-Potter)의 관점에서, 점토 몸체와 유약에 대한 지식을 갖고 있지 않은 사람이나 자신이 만드는 도자기를 디자인하고, 성형틀을 만들고, 소성할 수 없는 사람은 도예제작자(keramist)가 아니다...”³²⁾

이전에 없었던 ‘여성 도예가’란 개념과 명칭, 그리고 직업의 등장을 이끈 변화의 촉매의 무엇이었을까? 본 연구의 주요 연구대상인 로버뉴, 페리, 쉬리, 주어, 브라운, 및 오버백 자매들은 아서 웨슬리 다우(Arthur Wesley Dow)로부터 지도를 받거나, 그의 유명한 미술교육서 『구성(Composition)』(1899)출간 이후 디자인 뿐만 아니라 도자기 제작 방식, 매체, 직업이나 역할에서 변화를 일으켰다는 공통점이 있다.³³⁾ 이에 연구자는 미술에 대한 고전적 해석과 교육방식을 대신할 새로운 미술교육의 방향을 제시한 다우의 ‘구성’에 기초한 교육과 디자인을 고찰함으로써 해답의 실마리를 찾을 수 있다고 기대하였다.

II. 창조적 미술 교육을 위한 아서 웨슬리 다우의 고전 미술 교육에 대한 새로운 접근

19세기 동안 유럽과 미국의 미술 아카데미에서 이루어졌던 교육 방식은 고전 조각을 캐스팅(casting)한 석고 조각이나 살아 있는 모델을 보고 똑같이 그리는 연습을 반복하는 것이다.³⁴⁾ 다우는 아카데미 교육의 근본 원칙은 한마디로 ‘재현(representation)’에 초점을 맞춘 교육이었다고 판단했다.³⁵⁾ 그는 『구성』과 1908년에 처음 출간한 『미술교육의 이론과 실제 *Theory And Practice of Teaching Art*』에서 서구에서는 르네상스(Renaissance)의 레오나르도 다 빈치(Leonardo da Vinci) 이래로 자연과 ‘역사적 [미술의] 양식’에 대한 ‘모방’을 통해 미술을 가르쳤으므로, 학생들로 하여금 미술의 본질과 정수는 물론 그것을 활용하는데 필요한 능력을 충분히 습득하지 못한 채 학교를 떠나게 했다고 비판했다. 그 결과 독창적인 표현을 만들 수 없다고 생각했다. 다우는 그 이유를 그들이 “잘 그리는 기술은 지녔지만 예술적인 것을 만드는데 그 기술을 활용할 줄 아는 능력이 결여되었기 때문”이라고 설명했다.³⁶⁾ 다우가 대안으로 제시한 종합적(Synthetic) 교육방식인 구성(composition)은 학생으로 하여금 구성의 기본요소들인 선(line), 매스(mass), 색채의 조화를 이루는 구조를 탐색하는데 필요한 지식, 연습, 감상의 기회를 제공하는 것이다. 그 최종 목표는 개성(individuality)이 드러나는 자기표현(self expression)의 능력을 계발하는 것이었다.³⁷⁾

31) Catherine W. Zipt, *Professional Pursuits*, p. 120.

32) Marshall Fry, quoted in David Conradsen and Ella Paul Denker, *University City Ceramics: Art Pottery of the American Woman's League*(Saint Louis Art Museum, 2004), p. 30, cited by Janet Koplos and Bruce Metcalf, *Makers: A History of American Studio Craft* (Chapel Hill: University of North Carolina, Center for Craft, Creativity and Design, 2010), p. 60.

33) Jessie Poesch, “Arthur Wesley Dow And Art Pottery: The Beauty Of Simplicity,” pp. 109–126 참고; Catherine W. Zipt, *Professional Pursuits*, pp. 60–80 참고.

34) Arthur Wesley Dow, “A Course in Fine Arts for Candidates for the Higher Degrees,” *Bulletin of the College Art Association of America* 1:4 (Sept. 1, 1918), p. 115.

35) Arthur Wesley Dow, *Theory And Practice Of Teaching Art*, Second edition (New York: Teachers College Columbia University, 1912), p. 2.

36) Arthur Wesley Dow, *Composition: A Series Of Exercises In Art Structure For The Use Of Students And Teachers, Ninth edition* (Garden City, NY: Doubleday, Page & Company, 1920), pp. 4–6; Arthur Wesley Dow, *Theory And Practice of Teaching Art*, 4; Arthur W. Dow, “A Note on Japanese Art and on What the American Artist May Learn There—From,” *The Knight Errant*, 1:4 (Jan., 1893), 114. 다우는 아카데미의 교육의 문제점이 언어교육에서 용법(usage) 대신 문법(grammar)을 가르칠 때와 유사하다고 설명했다.

37) Arthur W. Dow, “Art In The School: Methods of Teaching Art,” Arthur Wesley Dow Papers box #1 folder #22, Archives of American Art. pp. 9, 10; Arthur Wesley Dow, *Theory And Practice of Teaching Art*, p.54. 구성의 3요소를 비롯한 ‘구성’미술교육의 특징은 김호정, 「아서 웨슬리 다우의 구성 방법론이 미국 미술교육에 미친 영향 연구」 II장에서 상세하게 다루었으므로 이를 참조하기 바람.

흥미롭게도 다우는 그리는 기술을 강조하는 재현적 미술을 우위에 두는 전통이 수립된 르네상스 이전의 시대로 눈을 돌렸다. 특히 그는 선과 공간 사이의 좋은 관계를 추구한다는 관점에서 그리스 미술을 구성의 결실인 조화(harmony)를 추구한 선례로 재평가했다. 아울러 르네상스 이후의 미술가들이 그리스 조각에서 인간 신체를 모방하는데만 관심을 두면서 그리스 미술의 [본질]이 사라졌다고 지적하였다. 그는 구성을 학습하는데 그리스 미술품을 관찰과 연습에 활용하는 교육 커리큘럼을 제안하였다.³⁸⁾ 다우는 학생들이 사진이나 미술관 컬렉션을 통해 그리스 미술품을 관찰하게 하여 기본요소 가운데 하나인 선에 관한 훌륭한 선택의 결과를 깨닫는 판단력을 기르려 했다. 나아가 그는 학생들이 대가의 작품들이나 고전조각의 복제품을 모방하는 고전적인 미술교육과 서양 중심의 계보를 중요시하는 미술사 해석의 관례에서 벗어나, 시대, 국가(지역)나 문화, 매체에 관계없이 과거에서 현재에 이르는 모든 미술을 ‘구성’의 관점에서 분석하고 감상하게 했다.³⁹⁾ 다우가 학생들에게 제시한 열 가지 실험 계획안들 중 고대 그리스 미술품을 주제로 또는 참조하여 실험하게 하는 두 사례를 살펴보면 그의 의도를 더욱 분명히 알 수 있다.⁴⁰⁾

다우는 이런 실험들을 통해 “풍부한 광맥으로부터 원광(ore)을 추출해내는 자신만의 방식을 개발해야만 한다”고 격려했다. 미술관에 있는 역사적 견본들은 완벽한 표준들로서 학생들이 대조를 통해 자신의 약점을 발견할 수 있게 해주는 광맥 역할을 했다.⁴¹⁾ 다우는 고전을 포함한 과거 미술에 대한 ‘보는 방법’⁴²⁾을 가르침으로써 지속적 연구대상으로서의 가치와 생명력을 연장케 했다는 점에서 의미가 있다 하겠다.

III. 다우의 구성 교육이 미술 도자기 생산과 디자인에 미친 영향

다우는 고향인 입스위치에 설립한 여름 미술학교(1891-1907)를 시작으로, 뉴욕의 프랫 인스티튜트(1895-1903), 미술학생연맹(1898-1903), 컬럼비아 대학교 교육대학(1904-1922)에서 미술과 미술교육을 가르쳤다. 그 밖에도 뉴욕 케라믹 아트 협회(New York Society of Ceramic Arts)를 비롯하여 미국 전역의 장식 미술, 도자기, 판화와 관련된 미국 전역의 협회, 단체 등에서 특별 강연을 했다.⁴³⁾ 연구대상을 가운데 다우의 교육과 직·간접적으로 연결되는 이들이 여러 명인데다가, 빈스가 『아메리칸 매거진 오브 아트』 기사에서 거론했던 대부분의 미술 도자기들에서 다우의 영향을 발견할 수 있다.⁴⁴⁾ 그러므로 다우의 구성 교육이 동시대 미술 도자기의 생산과 디자인에 미친 영향을 살펴봄으로써 앞서 제시한 해답을 찾고자 한다.

다우는 르네상스 이후 재현적(모방적) 미술교육이 낳은 가장 심각한 실수가 장식적인 미술을 분리하고 폄

38) Arthur W. Dow, “Art In The School: Methods of Teaching Art,” p.11; Arthur Warren Johnson, *Arthur Wesley Dow: Historian, Artist, Teacher* (Ipswich, MA: Ipswich Historical Society, 1934), pp. 106-107.

39) 김호정, 「아서 웨슬리 다우의 구성 방법론이 미국 미술교육에 미친 영향 연구」, 52-56에서 필자는 다우가 실시한 실습과 감상에 기초한 ‘구성’교육의 특징을 커리큘럼과 적용 사례들을 통해 살펴보았다.

40) Arthur Wesley Dow, “A Course in Fine Arts for Candidates for the Higher Degrees,” *Bulletin of the College Art Association of America*, 1:4 (Sept. 1, 1918), pp. 116, 117.

41) Arthur W. Dow, “A Note on Japanese Art,” p. 117; Arthur W. Dow, “Methods of Using the Museum,” p. 197.

42) Nancy E. Green, “Arthur Wesley Dow, Artist and Educator,” in Nancy E. Green and Jessie Poesch, *Arthur Wesley Dow And American Arts & Crafts* (New York: The American Federation of Arts, 1999), p. 66.

43) Nancy E. Green, “Arthur Wesley Dow, Artist and Educator,” p. 57.

44) 프레더릭 앨런 와이팅(Frederick Allen Whiting)은 테드햄, 그루비, 뉴콤, 찰스 볼크마, 메리맥, 티코(Teco), 반 브리글, 록우드, 프라이, 로비뉴, 맥래플린 및 알프레드의 뉴욕 주립 점토가공과 도자기 대학 재학생들이 1904년 세인트루이스(Saint Louis) 루이지애나 구매 박람회(Louisiana Purchase Exposition)에 출품한 도자기들에서 보이는 공통 경향인 ‘형식화된 자연(formalized nature)’이 다우의 영향임에 분명하다고 평했다. Frederick Allen Whiting, “The Arts and Crafts at the Louisiana Purchase Exposition,” *International Studio* 24 (November 1904), pp. ccclxxxiv-cccxcii, quoted in Jessie Poesch, “Arthur Wesley Dow And Art Pottery,” p. 121.

하하게 만든 것이라고 생각했다. 그는 종합적 미술교육의 관점에서 볼 때 회화는 단지 정교하고 복잡한 디자인일 뿐이며, 디자인에 대한 지식이 있어야만 그림을 구성할 수 있다고 보았다.⁴⁵⁾ 그런데 미술학습은 경험에 의해서만 습득되므로, 손과 정신을 함께 훈련해야 한다고 생각했다. 그러므로 구성을 연구하는데 필요하다고 생각하는 모든 수공예술을 미술수업에서 가르쳤다.⁴⁶⁾ 입스위치에서의 실험에 대한 경험이 여성 장식가들로 하여금 태도와 유약에 대한 실험을 시도할 수 있도록 고무했을 것이라 짐작할 수 있다. 1901년 봄, 다우가 뉴욕 케라믹 아트 협회에서 한 연속 강연은 입스위치에서 가르친 내용을 집약본이라 할 수 있는데, 강연 내용이 『케라믹 스튜디오』에 연재되면서 미국 전역으로 퍼져나갔다.⁴⁷⁾

뉴콤대학의 졸업한 주어와 아멜리 로만(Amelie Roman)이 입스위치의 여름학교를 다닌 후 뉴콤 도자기에 입사한 것을 계기로, 쉬러를 비롯한 여러 명의 장식가들이 여름학교에서 다우의 지도를 받았다. 1910년 이전에 제작된 뉴콤 도자기에서 나타나는 뚜렷한 윤곽선과 인접한 명도의 색채들이나 두 가지 색조를 대비하는 특징은 『구성』을 반영한 결과로 볼 수 있다.⁴⁸⁾ 1901년 주어가 새로 고안한 디자인은 나무 숲 풍경의 윤곽선을 음각한 후 청색과 회색으로 문양을 채색한 것이었다. 패턴의 주제와 음각과 색채 표현도 다우의 생각을 고려한 것으로 보인다. 『미술교육의 이론과 실제』에서 다우는 색조, 다크-앤드-라이트(명도차)⁴⁹⁾, 채도(Intensity)의 대비로 색채를 표현할 것과 도자기에서 음각으로 선을 표시하는 것을 권했다. 다크-앤드-라이트의 예로 든 진한 청색과 연한 청색의 대비는 주어의 색채를 떠올리게 한다.⁵⁰⁾

폴 레비어 도자기의 브라운도 『구성』에서 얻은 지식을 활용했던 것으로 보인다.⁵¹⁾ 다우에 따르면 반복(repetition)은 가장 오래된 디자인의 형태로 모든 수공예의 장식에 적용 가능했다. 패턴의 반복은 오버백, 마블헤드, 페와빅, 데드햄 도자기에서도 발견되므로 다우의 영향을 짐작할 수 있다.⁵²⁾

다우는 다양한 연습 과제들을 통해 단 하나의 디자인에서 파생될 수 있는 가능성들이 얼마나 많은지를 보여주려 했고, 그러한 연습을 통해 창안할 수 있는 능력이 계발된다고 단언했다.⁵³⁾ 이 같은 그의 믿음은 모방

45) Arthur Wesley Dow, *Composition* (1920), p. 4; Arthur W. Dow, "A Note on Japanese Art," p. 116.
 46) Arthur Wesley Dow, "Note"(1898) in *Composition: A Series Of Exercises Selected From A New System of Art Education. Part I- Primary Source Edition (1905)*, p. 6; Marilee Boyd Meyer, "Arthur Wesley Dow and His Influence on Arts and Crafts," p. 46; 김호정, 「아서 웨슬리 다우의 구성 방법론이 미국 미술교육에 미친 영향 연구」, p. 56. 수업에서 다룬 수공예술은 목판 인쇄, 제책, 도자기 물레질, 직조, 목각, 스텐실, 금공, 바구니 짜기 등이었다.
 47) Nancy E. Green, "Arthur Wesley Dow, Artist and Educator," pp. 74, 75; Marilee Boyd Meyer, "Arthur Wesley Dow and His Influence on Arts and Crafts," pp. 40, 50; Catherine W. Zipt, *Professional Pursuits*, p. 121.
 48) 뉴콤의 장식이었던 Desiree Roman, Henrietta Bailley, Roberta Kenyon, Marie Levering Benson 등도 입스위치 여름 미술학교에 다녔다. Jessie Poesch, "Arthur Wesley Dow And Art Pottery," p. 110; Janet Koplos and Bruce Metcalf, *Makers*, p. 58.
 49) 다크-앤드-라이트는 다우가 노탄(Notan, 濃淡)이란 일본어의 개념을 영어로 표현한 것이다. 그는 노탄에 해당하는 영어 단어가 존재하지 않으므로, 노탄의 한자표기는 각각 "dark"와 "light"를 뜻한다. Arthur Wesley Dow, *Theory And Practice Of Teaching Art*, p. 24 참고. 다크-앤드-라이트와 노탄에 관한 설명은 김호정, 「아서 웨슬리 다우의 구성 방법론이 미국 미술교육에 미친 영향 연구」, 45-46을 참고하시오.
 50) Jessie Poesch, "Arthur Wesley Dow And Art Pottery," p. 114, Arthur Wesley Dow, *Composition, Part I*(1898), p.25 Figs. 24, 25 참고; Arthur Wesley Dow, *Theory And Practice Of Teaching Art*, pp. 43, 56.
 51) Marilee Boyd Meyer, "Arthur Wesley Dow and His Influence on Arts and Crafts," p. 57; 도자기 테두리를 따라 떠 모양을 이루며 반복되는 똑같은 동물 패턴은 Arthur Wesley Dow, *Theory And Practice Of Teaching Art*, pp. 21, 22, 34 fig.34, 36 fig 35에서 설명한 사례들과 유사해 보인다.
 52) Marilee Boyd Meyer, "Arthur Wesley Dow and His Influence on Arts and Crafts," p. 56; Arthur W. Dow, *Composition: A Series of Exercises In Art Structure*, Ninth edition, p. 26.
 53) Arthur Wesley Dow, *Theory And Practice Of Teaching Art*, p. 25.

적인 도자기 그림의 수준을 뛰어넘어 오리지널 디자인의 개발을 지향하는 로비뉴와 같은 장식가들에게 영감을 주었음이 분명하다. 장미를 묘사하는 방식과 관련해서 로비뉴는 “자연주의적으로(naturalistic) 처리할 때 미술가는 자연 외관의 아름다움을 드러내지만 양식적으로(conventional) 처리할 때 미술가는 자연 외관의 아름다움을 이용하여 인간의 정신과 상상력의 무궁한 다양성을 드러낸다”고 설명하였다.⁵⁴⁾ 이는 곡선을 변형하는 연습에서 다양한 크기와 비율의 사각형 공간 안에 단순한 선으로 표현한 여러 종류의 꽃들을 배치한 오리지널 디자인을 도판으로 제시한 다우를 떠올리게 한다.⁵⁵⁾ 로비뉴는 『케라믹 스튜디오』의 독자들에게 디자인을 창안하도록 독려했으며, 1901년부터 디자인 공모전을 개최하였다.⁵⁶⁾

입스위치 여름 미술학교로부터 단지 몇 마일 떨어져 있던 마블헤드 도자기와 관련해서 어떠한 공식적 관계도 입증된 바 없다고 한다. 그럼에도 마블헤드 도자기에 나타나는 단순성, 기하학적 추상 패턴, 옅은 색채는 다우의 영향을 부인할 수 없게 하는 표식으로 기능한다.⁵⁷⁾ 저자는 마블헤드 도자기의 감독이었던 아서 E. 백스(Arthur E. Baggs)를 통해 다우와의 간접적인 영향 가능성을 타진해 보았다. 백스는 1900년에 설립된 알프레드 대학교(Alfred University)의 뉴욕 주립 점토세공-도자 대학(New York State School of Clayworking and Ceramics)의 졸업생이었다. 초대 학장인 영국의 도공 출신 찰스 퍼거스 빈스(Charles Fergus Binns, 1857-1934)의 지도 아래 도자기들과 도자 기술자들이 배출되었다. 뉴콤 도자기의 기술 관리자로 부임한 폴 콕스(Paul Cox), 오버백 도자기의 엘리자베스 오버백, 프레더릭 왈라스(Frederick E. Walrath), 페와빅 도자기의 페리, 그리고 로비뉴가 대표적이다.⁵⁸⁾ 필자는 백스에 다우의 영향이 미쳤을 가능성을 알프레드에서 학생들을 가르친 다우의 제자들인 릴리 투텔로트(Lillie Tourtellotte)와 마셜 프라이의 존재를 통해 짐작할 수 있다고 생각했다. 프라이가 아니더라도 독창적 도자기 형태를 모색하는 이에게 고대 그리스 화병을 표본 삼아 새로운 도자기의 곡선을 구성하는 연습을 선적 드로잉과 점토 성형을 통해 시도해 보라고 권한 다우의 조언이 도움이 되었으리라 짐작할 수 있다.⁵⁹⁾

로비뉴는 도자기 제작과 관련된 공정과 기술적 지식을 습득하는 것은 단지 하나의 기초 단계일 뿐, 도자 예술을 습득하는 왕도가 아님을 강조했다. 그 보다 ‘개인적 경험’이 더 중요했다. 고온소성 자기는 똑같은 재료와 동일한 조건에서 제작을 하여도 온도를 비롯한 여러 요소들로 인해 완전히 일치하는 결과물을 얻을 수 없으며, 수백 번 실험 끝에 소수의 만족할 만한 결과물을 얻지만 예측불가능하기 때문이었다.⁶⁰⁾ 독창적인 도자기 미술을 만드는 개성적 방법을 찾아낸 로비뉴를 통해 종합된 다우의 구성 교육과 빈스의 기술 교육이 새로운 매체, 미술, 직업을 창출했다고 볼 수 있다.

IV. 결론

미술공예운동의 선도자이자 미술교육자로서 다우가 지향했던 목표들 가운데 하나는 어떤 매체를 생산의 전

54) Catherine W. Zipt, *Professional Pursuits*, pp. 128, 130; editorial by Adelaide Alsop Robineau, *Keramic Studio* 6:6 (Oct. 1905), p. 119.

55) Arthur Wesley Dow, *Theory And Practice Of Teaching Art*, pp. 14-15, Fig. 9.

56) Catherine Zipt, *Professional Pursuits*, p. 130.

57) Marilee Boyd Meyer, “Arthur Wesley Dow and His Influence on Arts and Crafts,” p.58.

58) Marilee Boyd Meyer, “Arthur Wesley Dow and His Influence on Arts and Crafts,” pp. 51, 52, 59. 1901년 알프레드 여름학교에서 빈스의 지도를 받은 후 로비뉴는 자기 유약과 번조 실험을 시작했다. 알프레드에서 빈스의 지도를 받은 페리는 동양미술 컬렉터 찰스 랭 프리어(Charles Lang Freer)의 소개로 다우와 교류했다.

59) Arthur Wesley Dow, *Theory And Practice Of Teaching Art*, p. 15. Fig.10에 제시된 오리지널 디자인 사례들은 고대 도자기들과 언뜻 비슷해 보이지만 곡선의 비례를 다르게 만든 디자인 창안의 결과물로 볼 수 있다.

60) Adelaide A. Robineau, “American Pottery: Artistic Porcelain-Making,” *The Art World* 3:2 (Nov., 1917), p. 153.

과정에 참여할 수 있는 ‘미술가-장인(artist-craftsman)’ 을 양성하는 것이었다. 1910년 뉴콤의 쉬러가 한 인터뷰에서 이상과 현실의 격차가 드러났다. “한 명의 장식가가 화병의 형태를 만들고, 유약을 입혀서 번조해야만 한다는 것은 모든 사람들이 바라는 욕망이었습니다. 그것은 예술의 지상 교리로 지켜져 왔지요. 하지만 그런 방식은 너무나도 많은 시간을 소모하기 때문에 [뉴콤에서는] 지금까지 시도한 적이 없습니다.”⁶¹⁾ 이러한 기준에 비취볼 때 ‘미술가-장인’ 의 기준을 만족시킬 수 있는 이들은 로비뉴와 오버벡 자매 등 극소수에 불과했다. 연구자가 주목한 점은 다우로부터 구성을 교육 받은 여성 제자들이 도자기 분야로 진출하면서 비료소 여성들이 부차적인 장식가에 머무르지 않고, 주체적인 도자기의 예술적 생산자로서의 지위를 확보할 수 있는 혁신과 창안의 능력을 발휘할 수 있게 되었다는 점이라 생각한다. 이로써 도자기 분야에서의 성별에 따라 구분되었던 역할과 지위 평가에서 차이를 극복할 수 있는 기회가 마련되었으며, 동시에 도자기는 ‘여성적 미술(feminine art)’ 이라는 뿌리 깊고 오래된 편견에서 벗어날 수 있게 해 주었다.

61) Nathaniel Wright Stephenson, “Newcomb Collge and Art in Education,” *Forensic Quarterly* 1 (September 1910), p. 260, quoted in Jessie Poesch, “Arthur Wesley Dow And Art Pottery,” p. 122.

※ 한국미술이론학회(THE KOREAN SOCIETY OF ART THEORIES)는 2003년 창립 이래 매년 2회 개최되는 정기학술발표대회 및 국제학술대회에서 제기된 논의와 일반 투고자들의 개별적 연구를 수렴해서 등재지인 『미술이론과 현장』을 연 2회 출간하고 있습니다. 미술영역에 대한 학술적 이론과 구체적 현장에 대한 논의를 연계해서 미술에 대한 학제 간 논의를 활성화하고 미술에 대한 담론을 구체적으로 심화해나가는 본 학회는 미술에 대한 폭넓은 논의를 수용합니다. 이와 관련해서 4월, 10월에 지속적으로 논문을 투고 받고 있습니다. 미술사, 미학, 박물관학, 미술교육 등 여러 분야의 전문가들의 많은 참여와 성원을 부탁드립니다.

학회 홈페이지: <http://www.artntheory.org/>

논문 투고 관련 연락처 및 기타 문의: artntheory@gmail.com