

미술 비평의 계보학

The Genealogy of Art Criticism

한국미술이론학회 춘계 콜로кви엄 2021



한국미술이론학회

Korean Society of Art Theories

<http://www.artntheory.org/>

한국미술이론학회
춘계coloquium 2021

미술 비평의 계보학

The Genealogy Of Art Criticism



2021년 4월 10일(토) 오후 14:00~17:00
온라인학회(Zoom 웨비나)
(온라인 실시간 중계 링크는 학회 홈페이지 참조)
<http://www.artntheory.org>

개회사

- 14:00 ~ 14:10 조은정 (목포대학교 교수, 한국미술이론학회 회장)
- 사회: 김연재 (한국예술종합학교 객원교수)

주제 발표

1부

- 14:10~14:25 조은정 (목포대학교 교수)
송고에 대하여: 통기누스, 플라톤, 크세노크라테스
- 14:25~14:40 최요환 (서울대학교 불어불문과 강사)
프랑스 미술 비평의 전(前) 역사: 펠리비앙, 페늘롱, 몽테스키외를 중심으로
- 14:40~14:55 김한결 (중앙대학교 중앙사학연구소 HK연구교수)
켈릭스 백작의 미술 비평: 18세기 프랑스 애호가와 골동학자, 미술비평가의 협력관계에 관하여

14:55~15:00 휴식

2부

- 15:00~15:15 강혜승 (연세대학교 강사)
1960년대 한국미술비평의 '전위', 저항과 참여의 간극
- 15:15~15:30 양은희 (스페이스D 디렉터)
방근택의 미술비평론: 계몽주의와 이상주의 사이
- 15:30~15:45 정은영 (한국고원대학교 교수)
토대와 전망: 부리오의 '엑스포'와 비평적 실천의 구제

종합토론

- 15:45~17:00 종합토론
좌장: 신상철 (고려대학교 교수)



한국미술이론학회
Korean Society of Art Theories
<http://www.artntheory.org/>

*본 자료집의 저작권은 각 연구자에게 있으므로, 정당한 방식으로만 사용하실 수 있습니다.

목차

승고에 대하여: 롱기누스, 플라톤, 크세노크라테스 p.2
조은정 (목포대학교 교수)

프랑스 미술 비평의 전(前) 역사 : 펠리비앙의 『고전시대와 오늘날 가장 뛰어난 화가들의
삶과 작품에 대한 대화』 읽기 p.6
최요환(서울대학교 불어불문과 강사)

켈뤼스 백작의 미술비평 : 18세기 프랑스에서 애호가와 골동학자, 미술비평가의 역할에
관하여 p.11
김한결(중앙대학교 중앙사학연구소 HK연구교수)

1960년대 한국미술비평의 '전위', 저항과 참여의 간극 p.15
강혜승(연세대학교 강사)

방근택의 미술비평론 : 계몽주의부터 이상주의까지 p.19
양은희(스페이스 D 디렉터)

토대와 전망: 부리오의 '엑스폼'과 비평적 실천의 구제 p.26
정은영 (한국교원대학교 교수)

승고에 대하여: 롱기누스, 플라톤, 크세노크라테스
On the Sublime: Longinus, Plato, and Xenocrates

조은정(목포대학교 교수)¹⁾

1차 주제어:

『승고에 대하여(Περὶ ὑψους/On the Sublime)』, 롱기누스(Longinus), 크세노크라테스(Xenocrates), 비평 기준(criteria), 입소스(hypsos, ὕψος), 휘페르칼로스(hyperkalos, ὑπέρκαλος), 플라톤(Plato)

2차 주제어:

에드먼드 버크(Edmund Burke), 니콜라 보왈로(Nicolas Boileau), 승고성(sublimity), 승고한 것/승고함(the Sublime), 비평가(/kritis(κριτής), 관람자(the Viewer, θεατής), 테오리아(theoria, θεωρία), 교육(pedagogy, παιδαγωγία),

[질문]

1. ‘승고(the Sublime)’ 개념을 문제 삼았던 이들의 의도와 관심 대상은 무엇인가?

- ◆ 포스트모더니즘: 장 프랑수아 리오타르(J-F. Lyotard, 1924-1998)²⁾

* 제시할 수 없는 것을 제시하는, 보여줄 수 없는 것을 보여주는. 재현 불가능한 절대적 존재를 ‘부정적 재현(negative representation)’을 통해 증명하는.

- ◆ 낭만주의: 임마누엘 칸트(Immanuel Kant, 1724-1804)³⁾

1) 조은정은 서울대학교 미술대학 서양화과에서 학사와 석사를 마치고 테살로니키 아리스토텔레스 대학교 역사와 고고학 부에서 박사학위를 받았으며 현재 목포대학교 미술학과 교수로 재직 중이다. 저서로는 『헬라스와 그리스: 그리스성에 대한 문화사적 고찰』 (사회평론 아카데미, 2016), *Korean Painting: From Modernism to Contemporary 1945-1980s* (Hollym, 2015), 『혼자 읽는 세계미술사 1, 2』 (조은령, 조은정 공저) (다산초당, 2015) 등이 있으며, 최근 논문으로는 「문화예술교육사의 지역화 과제와 역할: 목포대학교의 「문화예술교육개론」 운영 사례를 중심으로」, 『조형교육』 77 (2021), 「Francis C. Penrose and the Development of Classical Archaeology in 19th Century Greece」, 『서양미술사학회 논문집』 52 (2020), 「크노소스와 에번스: 문화유산의 보존과 운용에 대한 문제들」, 『미술이론과 현장』 28 (2019) 등이 있다.

2) Jean-François Lyotard, *The Differend* (1983), 56-7: Auschwitz offers something that is unrepresentable in the presentation of history itself: an inverted sublime, a horror so infinite that a silence is imposed on knowledge, though it does not impose the silence of forgetting. Jean-François Lyotard, “The Sublime and the Avant Garde,” *Paragraph* Vol. 6 (October 1985), 1: “How is one to understand the sublime, or let us say provisionally, the object of a sublime experience, as a ‘here and now’? Quite to the contrary, isn’t it essential to this feeling that it alludes to something which can’t be shown, or presented (as Kant said, *dargestellt*)?” 여기서 리오타르는 바네트 뉴먼(Barnett B. Newman)이 1948년부터 1960년대 초까지 제작한 에세이(“The Sublime Is Now”)와 회화(*Vir Heroicus Sublimis*), 조각 연작 (*Here I, Here II, Here III*). Jean-François Lyotard, “Presenting the Unrepresentable: The Sublime,” Eng. trans. by Lisa Liebmann, *Artforum* (1982): “That which is not demonstrable is that which stems from Ideas and for which one cannot cite (represent) any example, case in point, or even symbol. The universe is not demonstrable; neither is humanity, the end of history, the moment, the species, the good, the just, etc.—or, according to Kant, absolutes in general—because to represent is to make relative, to place in context within conditions of representation. Therefore one cannot represent the absolute, but one can demonstrate that the absolute exists—through “negative representation,” which Kant called the “abstract.” The momentum of abstract painting since 1910 stems from the rigors of indirect, virtually ungraspable allusions to the invisible within the visual. The sublime is the sense that these works draw upon, not the beautiful.”

3) 임마누엘 칸트, 『아름다움과 승고함의 감정에 관한 고찰』, 이재준 역 (책세상, 2019); Immanuel Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764); Immanuel Kant, *Kant’s Kritik of*

* 고대 그리스와 로마는 시 예술, 조각, 건축, 그리고 입법, 나아가 도덕에서조차도 숭고함뿐 아니라 아름다움에 관한 진정한 감정의 분명한 표정을 보여주었다. [...] 마침내 우리는 이 시대에 이르러 예술과 학문에서뿐만 아니라 도덕적인 것에 관해서도 아름다움과 고상함의 올바른 취미를 보게 된 것이다. [...] 고상한 단순함 [...] 교육의 신비로움.

에드먼드 버크(Edmund Burke, 1729-1797)⁴⁾

* 비례와 균형은 식물, 동물, 인간의 아름다움의 원인이 아니다. 적합성과 완전함은 아름다움의 원인이 아니다.

* “저자는 숭고와 아름다움이 자주 혼동되고 있으며, 서로 매우 다른 사물들이나 때로는 정반대되는 성질을 지닌 사물들에 무차별적으로 적용되고 있음을 간파하였다. 이 주제 중 일부에 관하여 어느 것과도 비교할 수 없을 정도로 훌륭한 논문을 쓴 롱기누스마저도 숭고라는 하나의 명사 안에 서로 극단적으로 대립되는 사물을 포함시켰다. 아름다움이라는 단어의 오용은 이보다도 훨씬 더 광범위하게 퍼져 있으며 훨씬 더 나쁜 결과를 초래하고 있다.”⁵⁾

◆ **신고전주의: 니콜라 부알로-데스프루(Nicolas Boileau-Despréaux, 1636-1711)**

* Longinus, *Peri Hypsious* 번역(1674)⁶⁾

* ‘높이(τό ὕψος)’와 ‘높은(sublimis)’ 것들

– 롱기누스 저술에 대한 근세 주해 번역서들의 제목: 명사형/형용사형

예) Gabriele Dalla Pietra, *Dionysii Longini rhetoris praestantissimi liber, De grandi sive sublimi genere Orationis. Latine redditus [...]* (Geneva: apud Io. Tornaesium, 1612); 그리스어 라틴어 병기

Whilliam Marshall, *Longius 'Rhetoris Liber'* (Oxford, 1636)

John Hall, *Περί ὕψους Or Dionysius Longinus of the Height of Eloquence. Rendred out of the Originall* (London: Roger Daniel, 1652)

W. Hamilton Fyfe, *'Longinus' On the Sublime* in Loeb Classical Library (London: William Heinemann, 1927)

* 18세기 이후 저술/논문들의 the sublime 편에 현상

– 롱기누스가 서술한 휩소스를 ‘문체(style)’가 아닌 ‘초월성(the transcendence)’의 개념으로 해석해서 후대에 영향을 주었다는 지적.⁷⁾

◆ **고전주의: 롱기누스(Λογγίνος?), ΠΕΡΙ ΥΨΟΥΣ⁸⁾**

Judgment, Eng. trans. by J. H. Bernard (London: MacMillan and Co., 1892; 독일어 초본, 1790), 101-2, 110, 113; “But there are also remarkable differences between the two. The Beautiful in nature is connected with the form of the object, which consists in having [definit] boundaries. The Sublime, on the other hand, is to be found in a formless object, so far as in it or be occasion of it boundlessness is represented, and yet its totality is also presnet to thought. [...] *the sublime is that, the mere ability to think which, shows a faculty of the mind surpassing every standard of Sense. [...]*” 칸트는 숭고의 감정을 느끼는 경우로 미학적 판단이 ‘순수(pure)’하거나 대상이 ‘괴물 같은(monstrous, 규모가 엄청나거나 공포스러운)’ 상황을 언급한 바 있다.

4) Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (초판 1757, 재판 1759); 에드먼드 버크, 『숭고와 아름다움의 개념의 기원에 대한 철학적 탐구』, 김동훈 역 (도서출판 마티, 2005); 제3부 아름다움에 관하여 참조.

5) 버크(2005), 25-6.

6) Nicolas Boileau, *Oeuvres diverses du sieur D*** (Despréaux), avec le Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours, traduit du grec de Longin* (Paris: D. Thierry, 1674)

7) Robert Doran, “Boileau: the Birth of a Concept,” in *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 97.

8) 이 소논문의 저자 및 연대와 관련된 논쟁은 아리스토텔레스 외, 『시학』, 천병희 역 (문예출판사, 2013), 257-60 참조.

* 디오니시오스 롱기노스? 디오니시오스 또는 롱기노스?

- 고전 고대의 수사학적 비평과 고전 그리스의 모범을 따르는 교육적 전통 안에서 롱기노스의 저술을 이해해야 한다는 주장.⁹⁾

* “흠 있는 거상은 폴뤼클레이토스의 도뤼포로스보다 나은 게 없다는 주장에 대해서는 여러 가지 답변이 가능하오. 그 중 하나는, 우리의 감탄을 자아내는 것은 미술에 있어서는 정확성이지만 자연에 있어서는 위대성인데 인간의 언변의 힘은 자연에 의하여 주어진다라는 것이오. 그리고 또 우리는 조각의 경우 인간과의 유사성을 기대하지만 문학에 있어서는 앞서 말했듯이 초인적인 것을 추구한다는 것이오. 그러나 - 이 규칙과 더불어 우리는 우리 논문의 첫머리로 되돌아가는 셈이오 - 정확성은 일반적으로 예술의 산물이고 탁월함은 설사 그것이 똑같은 수준으로 유지되지 않는다 하더라도 천재의 산물이므로 예술이 언제나 자연을 도와주는 것이 옳소. 이 양자의 협력에서 완전한 것이 태어날 수 있기 때문이오.”¹⁰⁾

◆ **롱기누스의 고전으로서의 플라톤(Plato):**

- 13장: ‘소리 없는 강물’처럼 흐르면서도 승고에 도달하는 플라톤

- 14장: 승고한 표현과 고매한 사상을 요구하는 구절을 쓸 때 참고가 되는 호메로스, 플라톤, 데모스테네스, 투퀴디데스

- 35장: 플라톤 등 신과 같은 작가들의 의도는 자신보다 더 신적인 것에 대해 품고 있는 위대함에 대한 욕구를 일깨우는 것이라고 주장함. “미술에서는 정확성이 중요하지만, 자연에서는 위대성이 우리의 경탄을 자아내며, 인간 언변의 힘은 자연에 의해서 주어진다라는 것. 조각(인체 조각)에서는 인간과의 유사성을 기대하지만, 문학에서는 초인적인 것을 추구한다.”¹¹⁾

2. 말과 글을 통해서 조형적 관념을 전달(비평 활동과 교육 활동)받을 때 주의해야 할 점은 무엇인가?

◆ **논점 1) 현대 고전고고학은 근세 고전주의 미술사학과 고대 로마의 고전주의 문예 비평이 구축한 프레임 안에서 성장했다.**

* 예) Adolf Furtwängler(1853-1907), *Masterpieces of Greek Sculpture: A Series of Essays on the History of Art* (Cambridge University Press, 2010; 독일어 원본(1885)에 대한 영역본 초판은 1895).

- 푸르트벵글러는 빈켈만이 자신들보다 고대 그리스 기념물들에 대해서 “생생하고 직접적인 관찰”이 가능했던 반면에, 자신들은 고전 미술사에 대해서 이미 짜져 있는 직조 구조 안에서 가끔 ‘선택된’ 기념물들만을 더할 뿐이라고 한탄했다.¹²⁾ 이러한 언급은 고대 로마 미술을 그리스 미술에 대한 거울로 보았던 현대 초기 고전 고고학자들의 확고한 신념을 보여주는 것.

◆ **논점 2) 고전 문예 비평 저술은 근세 조형예술 비평과 미술사 저술의 기준이 되었다.**

* 예) 파우사니아스, 『그리스 서술』: 피갈리아인들의 시장터에는 판크라티아 선수 아라히오노스의 조각상이 서 있는데, 이 조각상은 고졸하다(ἀρχαῖος). 특히 자세에서 이러한 특징이 드러나는데 발은 서로 가까이 붙여져 있고 팔은 양쪽으로 늘어뜨려서 골반에 밀착되어 있다.¹³⁾

◆ **논점 3) 고전적 미술 작품(classicus)에 대한 엑프라시스(ἐκφρασις)는 미술 작품 자체보다도 더 후세에 구체적인 영향을 미쳤다.**

9) James I. Perter, *The Sublime in Antiquity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), 25-34.

10) 롱기누스/승고에 관하여(2013), 370-1.

11) Longinus 36.3.

12) Adolf Furtwängler, *Masterpieces of Greek Sculpture: A Series of Essays on the History of Art* (Cambridge University Press, 2010), ix.

13) Paus. 8.40.1

- 헬레니즘과 로마 시대 문예 비평가들과 수사학자들에게 그리스 조형예술에 대한 저술은 교재로서 수집 대상이 되었음.
- **플리니우스**, 『자연사』 : 테이시크라테스의 제자(어떤 이들은 에우티크라테스의 제자라고도 함) 크세노크라테스는 이들보다 더 많은 조각상들을 만들었으며, 자신의 예술에 대해서 저술을 남겼다.¹⁴⁾ [...] 파라시오스는 처음으로 회화에 시메트리아를 도입했으며 [...] 사물의 뒤쪽에 숨겨진 것들까지도 암시할 수 있었다. 이러한 영광된 업적은 크세노크라테스와 안티고노스가 회화에 대한 저술들에서 인정한 것이다.¹⁵⁾

◆ 용어/개념

- **테오리아(theoria, θεωρία)**
 - 극장이나 공공 운동경기 관람하기
 - 신탁을 듣기 위해서 대사(θεωρός)를 파견하기
 - 성소를 방문해서 공공 조형물들을 뜯어보기
 - 세상을 알기 위해서 여러 곳을 순례하기
 - 심사숙고하기/성찰하기
- **교육(pedagogy, παιδαγωγία)**
- **비평가(/kritis(κριτής), 관람자(the Viewer, θεατής)**
 - 플라톤, 『정치가』 : φέρε δὴ, τοῦτοιον τοῖν τέχναιν ἡμῖν τὸν βασιλικὸν ἐν ποτέρῃ θετέον; ἄρ' ἐν τῇ κριτικῇ, καθάπερ τινὰ θεατὴν, ἢ μᾶλλον τῆς ἐπιτακτικῆς ὡς ὄντα αὐτὸν τῆς ἐκνης θήσομεν, δεσπόζοντά γε;¹⁶⁾

◆ 창작 - 비평 - 교육 - 창작의 나선형 순환 구조

4. 개념의 기원과 해석에 관한 문제들

I soon discovered that both of them(Homer and Aristotle) were perfect strangers to the rest of the company, and had never seen or heard of them before; and I had a whisper from a ghost who shall be nameless, “that these commentators always kept in the most distant quarters from their principals, in the lower world, through a consciousness of shame and guilt, because they had so horribly misrepresented the meaning of those authors to posterity.”¹⁷⁾

※ 그럼에도 불구하고 우리(고대 미술의 관람자)들은 여전히 주해자(고대 로마 저자)들의 언어적 서술에 따라 비평한다.

- 언어적 서술을 통한 가치 평가 기준 규명은 교육 체제를 통해서 후대로 계승되기 용이하기 때문. 예). 비트루비우스, 『건축론』
- 고대 저자들의 조형예술 서술 내용은 이론(ratiocinatio)과 실재(opus)로 나뉜다.¹⁸⁾
- 이러한 텍스트의 독자층은 교육받은 엘리트 계층과 해당 예술 분야 전문 종사자들로 구분됨.
- 롱기누스의 독자들은 문예가 지망생들.

14) Pliny, N.H. 34.83.

15) Pliny, N.H. 35.67-72.

16) Plat. Stat. 260c

17) Jonathan Swift, *Guliber's Travels into Several Remote Nations of the World* (first ed. 1726-7; George Bell and Sons, 1892), ch.VIII: Glubbudubdrib (<https://www.gutenberg.org/files/829/829-h/829-h.htm>).

18) Vitruv. 1.1.15.

프랑스 미술 비평의 전(前) 역사 :
펠리비앙의 『고전시대와 오늘날 가장 뛰어난 화가들의 삶과 작품에 대한 대화』 읽기

최요환(서울대학교 불어불문과 강사)¹⁾

본 발표의 목표는 근대 미술 비평의 전(前) 역사를 일별함으로써 근대적 비평의 발생과 그것의 전개과정을 문헌들의 독서를 통해 탐색하는 데에 있다. 일반적인 이해의 차원에서 미술 비평의 역사는 18세기 사회성 sociability의 특수하고 구체적인 발현 양상으로서의 살롱, 그리고 이것의 환유로서 디드로의 『살롱 Salons』 출간을 자신의 시점(始點)으로 지시하고 있다. 이러한 인식은 하버마스가 지적한 대중과 공론장의 형성이라는 역사적 흐름에 의해 지지되는 한에서 더욱 그 정당성을 획득한다. 그런데 우리의 탐구는 이에 선행하는 시기, 그러니까 17세기 후반 프랑스의 지적 풍경으로 향한다. 본 발표를 통해 점검하려는 몇 가지 문제들은 다음과 같다. 문학사적 구분으로는 고전주의에 속하고, 보다 넓은 지성사의 맥락에서 보면 장기 계몽주의(Long Enlightenment)에 속하는 이 시기에 미술 비평의 초기 시도들은 존재하였는가? 만일 존재하였다면 이 시기 비평의 성격은 어떠하였으며 또 어떠한 이념들을 전제하고 있는가?

그런데 본 발표의 목적이 미술 비평의 초기 시도들을 탐색하는 데에 있는 한, 몇 가지 사실들은 좀 더 분명한 해명을 요구한다. 우선 18세기가 되어 비로소 어휘장에 포함되기 시작한 미술 비평이란 개념을 어떻게 이해할 것인가에 대한 질문이 제기될 수 있다. 17세기부터 18세기까지 예술적 경험을 둘러싼 사유들이 다양한 글쓰기의 형식을 통해 시도되었다는 점은 분명하다. 작가들은 개인적 선호와 자신들이 수행한 성찰의 성격에 따라 여행기, 소설, 일기, 운문의 형식을 경유하여 예술에 대한 사유를 전개하였다. 그러나 미술에 대한 모든 성찰의 결과물들이 미술 비평의 범주에 포함될 수는 없을 것이다. 예술가와 그의 작품에 대한 역사적이고 전기적인 기술은 예술사의 실천에 가깝고, 예술작품의 구체적 실행을 지도하는 지식들의 총체는 이 시기 예술 이론의 영역에 속하며, 예술적 체험이 추동하는 미의 근본 조건들에 대한 성찰은 미학의 소관이다.

이제 비평에 대해 생각해보자. 디드로의 경우가 보여주듯이, 근대적 의미에서 미술 비평(critique d'art)은 무엇보다 동시대 미술 작품에 대한 주관적 판단의 결과물로 생각될 수 있다. 이와 함께 비평이 담당하는 매개적 역할이 지적되어야 하겠다. 비평은 예술 작품의 생산과 수용 과정 사이에서, 그러니까 생산자인 작가와 수용자인 관람객 사이를 매개한다. 일반적인 이해에서는 『법의 정신 De L'Esprit des lois』의 작가로 알려진 몽테스키외는 시대의 관행을 따라 1728년부터 이탈리아를 포함한 유럽의 여러 나라를 여행한 후, 이 과정에서 자신이 본 예술 작품들에 대한 성찰을 남겼다. 다음 세기의 『이탈리아 여행 Italienische Reise』을 어느 정도 예견하는 몽테스키외의 텍스트는 몇몇 사유의 독창성에도 불구하고 엄밀한 의미에서 미술 비평의 영역에 포함될 수 없을 것이다. 이는 여행 중에 두서없이 기록한 노트들로 이루어진 이 텍스트가 가진 비체계성에 있다기보다는 그것이 출간을 목적으로 하지 않았다는

1) 서울대학교 강사. 서울대학교 불어불문학과 학사 및 동대학원 석사. 프랑스 파리8대학교 문학박사(18세기 프랑스 문학).

점, 다시 말해 독자를 상정하지 않았다는 점에 있다. 예술 작품에 대한 사유의 형식보다 이 매개성이 근대 초기 비평의 시도들을 정의하는 데에 우선적으로 고려되어야 한다고 생각된다. 왜냐하면 17세기 말의 미술 비평의 글쓰기는 미술사는 물론, 미술이론과 다소 혼란스러운 방식으로 뒤엉켜있기 때문이다. 그리고 많은 연구자들이 지적하는 것처럼, 이 시기의 지배적인 경향은 개별 작품에 대한 판단보다는 미 개념에 대한 철학적 성찰, ‘예술의 형이상학 métaphysique de l’art’으로 기울고 있기 때문이다.

이러한 상황을 고려하면서, 우리의 관심은 17세기 후반에 쓰인 한 텍스트로 향한다. 앙드레 펠리비앙 André Félibien이 쓴 『고전시대와 오늘날 가장 뛰어난 화가들의 삶과 작품에 대한 대화 Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes(1666-1688)』²⁾는 이 시기 개별 예술 작품을 향유하고 이에 대한 독립적인 견해를 표명하려는 시도, 또한 미술사와 이론, 그리고 비평이 분절되지 않은 채로 교착되어 있는 사유의 한 형태를 예시한다. 또한 우리가 이 텍스트에 특별히 주목하는 까닭은 펠리비앙이 특수한 글쓰기의 방식, 즉, 대화체 글쓰기에 의지하고 있다는 점에 있다. 본 발표는 펠리비앙의 텍스트에 대한 이론적 종합을 목적하지 않는다. 그것은 비전공자인 우리의 이해와 역량을 넘어서는 일이다. 우리는 예술을 매개로 한 개별적인 글쓰기의 사례를 점검하고 그것을 좀 더 넓은 맥락 속, 다시 말해 17세기 문인의 글쓰기 실천이라는 사태 속에서 이해하려는 소박한 과제를 스스로에게 부여하려는 것이다.

펠리비앙에 대한 선행연구들을 언급해야 하겠다³⁾. 이 문헌들은 절대주의 왕정 하에서 정치적인 목적을 수행하면서도 근본적으로는 프랑스 미술의 자율성과 조형적 원리를 담지하는 아카데미의 공식적인 이론가이자 이데올로그로서 펠리비앙의 모습을 제시한다. 우리가 참조한 문헌에서 펠리비앙에 대한 접근은 주로 그가 편집하고 서문을 붙인 회화 및 조각 아카데미의 『강연 Conférence』를 중심축으로 삼아 이루어졌다. 편집자가 아니라 작가로서 출간한 『대화』를 통해 그의 주관성이 보다 자유롭게 표명될 것이라는 기대에서 이 작품의 몇몇 장면들을 제시하고 간략한 분석을 덧붙이고자 한다.

『대화』의 목적은 무엇이고 예상독자는 누구인가? 텍스트의 서문을 참조해보자. 그는 여기에서 자신의 목적이 “장차 화가가 되기를 희망하는 이들은 물론 문인들에게 회화에 대한 *am connoissance de la Peinture aux Gens de lettres aussi-bien qu’à ceux qui veulent en faire profession*”⁴⁾을 전달하는 것에 있다고 쓴다. 작품 내에서 펠리비앙은 그에게 미술에 대한 앎을 독자들에게 알릴 것을 권유하는⁵⁾ 피망드르(Pymandre)와 함께 화가들과 그들의 작품에 대한 대화를 이어나간다. 대화의 주제는 연대기적 흐름에 따라 제시되는데, 고전고대의 예술가에 대한 그들의 대화는 이탈리아 르네상스 시기와 미켈란젤로를 거쳐 푸생, 샹페뉴

2) 우리가 본 발표에서 저본으로 삼은 판본은 다음의 것이다. André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, (Paris: Pierre Le Petit et. al., 1666-1688). 이하 『대화』로 약기한다.

3) 김정락, 「17세기 프랑스 왕립 미술아카데미의 강연(Conference) : 근대 미술이념의 형성」, 『서양미술사학회논문집』 33 (2010): 227-252 ; 신상철, 「프랑스 예술가들의 공간, 왕립 회화 및 조각 아카데미: 17세기 프랑스 고전주의 미학의 형성과정과 샤를르 르 브뤼잉의 회화 규범」, 『서양미술사학회논문집』 44 (2016): 41-70.

4) 『대화』 서문, 페이지 수 미표기.

5) “Est-ce que vous n’écrivez donc jamais de la Peinture, comme il y a si long-temps que vos amis vous en convient? Et ne ferez-vous point part au public des connoissances que vous avez d’un Art si excellent?” 44

(Philippe de Champaigne, 1602-1674), 미냐르(Nicholas Mignard, 1606-1688)와 같은 동시대 프랑스 화가로 이어지면서 루이 14세 시대의 예술의 완성이라는 이념을 체현한다⁶⁾.

그런데 이 선형적인 시간의 흐름보다 중요한 것은 이 대화가 전개되는 공간적 조건에 있다. 두 인물은 루이 14세 소유의 미술작품이 전시된 회랑, 루브르 궁전, 킬리리 궁전과 같은 다양한 공간을 소요하면서 고전고대 이후로 지속된 장르적 전통의 전형을 보여준다⁷⁾. 공간의 선택은 대화의 주제와 무관하지 않아서 생클루 성의 부속 정원에서 나눈 두 화자의 대화는 자연과 예술이라는 오랜 개념쌍을 둘러싸고 전개된다. 선형적 시간은 곡형의 소요에 의해 조정되며 바로 이를 통해 조화를 자아낸다.

소요의 은유로서 대화는 논고(traité/treatise)에 전제되는 형식논리적 제약을 뛰어넘을 수 있게 만든다. 펠리비앙은 서문에서 자신이 이 특수한 글쓰기 형식을 선택한 이유를 밝히는데, 그에 따르면 대화의 미덕은 교육적 목적을 독서의 기쁨 속에서 달성시킬 수 있게 만드는 데에 있다⁸⁾. ‘걸으면서 대화하는(*sermo pedestris*)’ 『대화』의 조성은 『강연』을 지배하는 교조적 조성구와 구별되며 『대화』가 전개되는 다양한 공간들은 『강연』이 이루어지는 닫힌 공간과도 구별된다. 대화의 양상 또한 교리문답의 반복적이고 정태적인 전개와는 거리가 있으며, 계몽주의 시대의 철학적 대화 장르가 그 모범을 보이는 것처럼 분명하게 대립되는 두 입장에 선 당사자들의 역동적인 대화 모델과도 거리가 있다. 대화의 리듬을 해칠 여담의 유혹을 피해가면서⁹⁾, 펠리비앙은 루이 14세 치세에 예술이 다다른 영광, 17세기 교양인들의 지적인 만족, 무엇보다 그 자신의 쾌락 원칙에 복무하기 위해 글을 쓴다¹⁰⁾.

『대화』에서 펠리비앙은 『강연』의 서문 집필자로서 자신이 표명했던 고전주의의 미술 이념으로부터 다소간 빗겨가는 것처럼 보인다. 예술 창작에 있어 규범성에 대한 주장은 이 텍스트에 와서는 다소 누그러진다. 물론 그는 여전히 “학식있는 화가 *peintre savant*”를 이상적인 화가의 모습으로 상정하고, 이성의 빛이 작업을 지도해야 한다고 주장하지만 동시에 그는 예술에 있어서는 기하학에서와 같은 확실한 법칙의 수립을 기대할 수 없다는 사실을 모르지 않았다.¹¹⁾ 그는 원근법을 통한 구성과 배열의 중요성을 강조하지만, 그렇다고 해서 회화의 아름다움이 단순히 이러한 요소들로 환원되지 않는다는 사실 역시 알고 있었다¹²⁾. 그는 인물 묘사에

6) “Comme tous les Arts ont esté fort grossiers & fort rudes dans leur naissance, & ne se sont perfectionnez que peu à peu, & par vne grande application ; il ne faut pas douter que celuy de la Peinture aussi bien que tous les autres n’ait eu vn commencement tres-foible, & ne se soit augmenté que dans la suite des temps.” 57

7) 17세기 대화 장르에 대한 전반적인 개괄은 다음의 연구를 참조할 수 있다. Agnès Cousson ed. *L’Entretien au XVII^e siècle*, (Paris: Classiques Garnier, 2018).

8) “[...] cette maniere d’écrire est tres-propre pour traiter des Arts & des Sciences, & l’on en voit des meilleurs Escrivains de ce temps qui ne sont pas moins agreables que remplis de beaucoup d’érudition.”

9) “[...] ayant tâché autant que j’ay pû de ne faire point trop d’interruptions par des demandes & des repliques, qui est la seule chose à mon avis qui ennuye le plus, & qui peut avoir rendu les Dialogues moins agreables à quelques-vns.”

10) “L’écris pour l’honneur de cet Art, qui paroist aujourd’huy en France avec vn nouveau lustre. L’écris pour la satisfaction des honnestes gens, qui sont bien aise de s’en instruire ; Et j’écris pour moy-mesme qui prens plaisir dans l’entretien de tant de choses agreables & divertissantes.”

11) “Qu’on ne s’imagine donc pas qu’en cet Art, non plus qu’en plusieurs autres, toutes les regles en soient aussi certaines comme dans la Geometrie, où l’on peut toujours travailler avec seureté.”

12) “Et comme ces Censeurs ont facilement appris la Perspective, mais qu’ils ignorent les

서 발견될 수 있는 아름다움(*beauté*)을 우아함(*grâce*)과 구별하면서 전자가 비율(*proportion*)과 균형(*symetrie*)의 산물이라면 후자는 이론적이고 언어적인 환원이 불가능한(*je ne sais quoi*) 영역, 그의 표현을 인용하자면, “감정과 정동에 의해 발생하는 내적 운동 *mouvemens interieurs causez par les affections & les sentimens de l’ame*”의 조형적 표현으로부터 발생한다는 점을 지적한다. 그렇기 때문에 사물들에 대한 피상적인 앎이 아니라, 우아함에 대한 고귀한 앎(*haute connoissance*)이야말로 예술작품의 창조와 향유에 있어 요구되는 정신의 역능인 것이다. 따라서 르네 데모리스(*René Démoris*)가 분석한 것처럼, 펠리비앙에게 이성은 단순히 합리적으로 추론하는 이성(*raison raisonnante*), 즉, ‘기하학적 정신’이 아니며, 이 이성은 상상력의 과제를 포함하는 더 넓은 정신의 작용에 가깝다¹³⁾. 왜냐하면 화가가 표현해야 할 자연 속에 이미 일상성을 넘어서는(*extra-ordinaire*) 아름다움이 존재하기 때문이다¹⁴⁾. 『대화』의 연속적인 독서는 펠리비앙이 제시하는 예술적 표현과 향유의 경험이 정신의 고양과 관련되면서 일종의 신성의 경험에 참여하는 것에 이르게까지 된다는 점을 우리에게 알려준다. 화가의 작업은, 구상-소묘-색채의 전 과정을 통해 신의 무로부터의 창조 과정과 유비 속에서 교차된다. 화폭의 성공적인 배치(*ordonnance*)는 작품을 관조하는 이에게 창조세계의 질서를 환기시키고, 색채의 적절한 혼합과 사용을 통해 표현되는 빛은 영원한 신의 빛과 지혜로 그를 이끌 것이다¹⁵⁾.

펠리비앙의 글쓰기가 흥미로운 점은 예술에 대한 이와 같은 일반적 성찰의 차원이 개별 작가와 작품에 대한 두 화자의 전기적 서술, 그리고 그것들에 대한 주관적인 평가와 무리없이 결속된다는 사실에 있다. 물론 비평의 자리가 역사적 서술의 주도적인 흐름에 의해 한정되어 있다는 사실은 분명하고 이러한 측면은 푸생을 다룬 여덟 번째 대화에서 전형적으로 드러난다. 우리는 여기에서 푸생의 작품들에 대한 간략한 에크프라시스에 작품의 미학적 성취에 대한 그의 평가가 추기된 것을 확인할 수 있다¹⁶⁾. 그런데 미술비평과 관련하여 『대화』가 수행하는 기능은 비평의 실천 그 자체에도 있지만, 비평의 권리에 대한 이론적 토대를 환기하고 있다는 사실을 지적해두어야 하겠다.

그에게 중요한 질문은 다음과 같은 것들이다. 미적 체험의 가능성은 모두에게 열려있는 것인가? 이 체험을 근거로 미술 작품을 판단하는 권리는 오로지 예술작품의 생산자에게만 귀속되는 것인가? 그렇지 않은 것 같다. 그가 킬리리 궁전의 미술품 전시실에서 피망드르와 나눈 여섯 번째 대화의 목적은 예술작품에 대한 비평의 권리가 장인(*ouvrier*)뿐만 아니라 “미술 이

parties les plus difficiles de la Peinture, ils se récrient sur ce petit défaut, comme s'ils estoient les luges souverains des plus beaux Ouvrages.”

13) René Démoris, “Les horizons de la théorie chez Félibien,” *Nouvelle revue d'esthétique* 4 (2009): 18.

14) “[...] il faut se conduire contre les regles ordinaires de l'Art. Et de cela on ne doit point s'en estonner, puis que dans la Nature il se rencontre mille differentes beautez qui ne sont rares & suprenantes, que parce qu'elles sont extraordinaires & bien souvent contre l'ordre naturel.”

15) “[...] cette Science, qu'on peut dire avoir quelque chose de divin, puis qu'il n'y a rien en quoi l'homme imite davantage la toute puissance de Dieu, qui de rien a formé cet Vnivers, qu'en representant avec vn peu de Couleurs toutes les choses qu'il a créées. [...] Et ainsi toutes les diverses beautez de la Peinture, servant comme de divers degrez pour nous élever jusqu'à cette Beauté souveraine.”, 54-55.

16) 예컨대 <파괴된 예루살렘 성전 또는 정복된 예루살렘 La Destruction du temple de Jérusalem ou La Prise de Jérusalem>, <아스돗의 역병 La Peste d'Asdod>을 다룬 255-258쪽을 참조할 것.

론에 대한 완벽한 관념을 지닌 이들 *ceux qui ont une notion parfaite de la théorie de l'art*”에게도 주어져야한다는 사실을 선언하는 데에 있다. 우리는 그가 말한 “완벽한 관념”을 법칙성으로 환원된 예술을 지시하는 것으로 이해해서는 안 될 것이다. 가시적 세계의 대상물과의 공감의 경험 속에서 화가가 구상한 것들¹⁷⁾, 자연의 일반적인 질서 너머에서 포착한 아름다움의 표현에 참여하기 위해서는, 펠리비앙의 표현대로 “아름다움과 우아함에서 탄생하는 완전히 신적인 광휘 *splendeur toute divine qui naist de la beauté & de la grace*”를 향유하기 위해서는 법칙에 대한 사랑을 넘어서는 정신적 능력이 요구되기 때문이다. 펠리비앙은 예술작품의 실행에서 순수하게 기술적인 차원이 관여하고 있다는 사실을 배제하지 않지만, 이들 “학식있는 사람들 *personnes connoissantes*”이야말로 사사로운 이해관계나 순수하게 개인적인 취향으로부터 자유로울 수 없는 미술가와 달리, 작품의 미덕과 결함을 정당하게 분별할 수 있는 정신을 지녔다고 적는다.

문인 역시 비평의 주요 행위자가 될 수 있다는 사실은, 미술이 기술(*arts mécaniques*)뿐만 아니라 자유학(*arts libéraux*)의 성격을 띠고 있다는 주장이 아카데미의 공식적 이념이 되는 그 순간에서 이미 예고되고 있는 것일 수도 있다. 그렇다면 펠리비앙에게서 비평의 권리에 대한 논의는 어쩌면 『대화』의 출간 이전에 이미 종결된 미래일 것이다. 이 “숭고하고 자유로운” 자유학의 이상은 문인의 비평적 실천과 예술가의 창조적 실천을 매개함으로써 그 다음 세기의 본격적인 미술 비평을 예비하고 있는 것 같다. 그리고 그의 『대담』은 이러한 이념의 소박한 실현으로 이해될 수 있을 것이라고 생각된다.

17) “Car il faut que l'esprit d'un Peintre entre, s'il faut ainsi dire, dans le sujet même qu'il représente.”

켈뤼스 백작의 미술비평 : 18세기 프랑스에서 애호가와 골동학자, 미술비평가의 역할에 관하여

김한결 (중앙대학교 HK연구교수)¹⁾

1. 들어가며

안클로드필립 드 튀르비에르 드 그리모아르 드 페스텔 드 레비, 통칭 켈뤼스 백작 (Anne-Claude-Philippe de Turbières de Grimoard de Pestels de Lévis, comte de Caylus, 1692-1765)은 역사 깊은 귀족 가문 혈통으로 고고학자, 문헌학자, 수집가, 애호가이면서 판화가이자 대중소설 작가로도 활동했던 18세기 프랑스의 유력한 문화계 인사였다.²⁾ 1731년에는 회화조각아카데미(Académie royale de Peinture et de Sculpture), 1742년 금석학문예아카데미(Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres)에 입회하여 당대 예술 창작(특히 역사화)과 관련된 이론의 개발과 과거의 예술, 특히 메달과 비문, 일반적으로 '골동품'(antiquités)이라 번역되는 고대 유적에 관한 지식을 전파하고 체계화하는 데 기여했다.³⁾ 고대 유물·유적의 열정적인 수집가로, 자신의 수집품 컬렉션을 바탕으로 쓴 대표적 저서 『고대 이집트, 에트루리아, 그리스와 로마 유물 모음집』은 오늘날까지 그를 프랑스 고고학의 아버지로 기억하게 한다.⁴⁾ 화가 바토(Jean-Antoine Watteau, 1684-1721)와 가까운 사이로, 그의 사후 전기를 집필하기도 했다.⁵⁾

본 발표는 이처럼 문화예술 전반에 걸쳐 다양한 관심사와 재능을 보였던 켈뤼스라는 인물이 '문자 이전'의 미술비평을 통해 미술계와 애호가층 사이에 어떠한 영향을 나누었는지를 짚어본다. 나아가 이를 18세기 프랑스에서 애호가, 골동학자, 미술비평가가 공유한 지적 요소들을 예술 창작뿐만 아니라 관련 담론과 학문의 발달과 관련해 살펴볼 기회로 삼고자 한다.

- 1) 2007년 프랑스 파리 1대학 팡테옹소르본 미술사학과 학부와 동 대학원에서 중세미술사 석사 졸업, 서양근세미술사, 박물관과 문화재의 역사 전공으로 석사와 박사 학위를 취득하였다. 현재 중앙대학교 접경인문학연구단 HK연구교수로 재직 중이다. 역서로는 『박물관의 탄생』 (도미니크 폴로 저, 돌베개, 2014), 논문으로는 「글로벌 쓴 역사, 그려진 역사 : 베르나르 드 몽포콩의 『프랑스 왕국의 유물』에 관하여」 (프랑스사연구, 2021), 「분류하고 저장하고 기억하기: 프랑스혁명과 아카이브」 (역사학보, 2020), 「비전형적 전형: 한국의 피리어드룸과 역사박물관 디스플레이 사례 연구」(볼로냐대학출판부, 2016) 등이 있다.
- 2) 켈뤼스 백작의 일생을 상세히 소개한 책으로 Samuel Rocheblave, *L'essai sur le comte de Caylus*, Paris, Hachette, 1889를 들 수 있다. 90년대에 쓰인 뤼마롤리의 논문들 외에, 이번 세기 들어 이루어진 켈뤼스의 활동과 저작에 대한 학술사, 지성사, 문화사적 연구의 성과는 대표적으로 Irène Aghion (dir.), *Caylus mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIIIe siècle*, Paris, INHA, 2002와 Nicholas Cronk, Kris Peeters (eds.), *Le comte de Caylus: les arts et les lettres*, Leiden, Brill, 2004에서 다루졌다.
- 3) Jean Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, Henri Laurens, 1912, p. 92-94.
- 4) Comte de Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, Paris, Desaint & Saillant, 7 vols., 1752-1765, 1767.
- 5) Comte de Caylus, *Vie d'Antoine Watteau*, Paris, 1887. 신상철, 「앙트완 와토와 18세기 파리의 미술애호가들: <제르생의 간판>에 대한 새로운 문헌연구의 성과와 의미」, 『미술사학보』, 39(2012.12), 18쪽 참고. 켈뤼스는 바토를 포함해 최소 33명의 예술가의 일생을 글로 펴냈다.

2. 미술비평가 켈뤼스의 지적 배경과 구체적 이론

켈뤼스는 18세기 프랑스 지성계와 사교계 모두에서 명백하고 전형적인 ‘신사’(gentilhomme)였다⁶⁾. 그의 혈통이 요구하는 높은 수준의 교육을 받고 젊은 시절에는 군인 생활을 한 후, 파리로 돌아와서는 지식인과 예술가들과의 교류에 깊이 빠져들게 된다. 유명한 “생토노레 거리 마담 조프랭(Mme Geoffrin)이 매주 연 살롱에서 부세, 라투르, 카를 반 로, 부샤르동, 마리에트 등과 사귀게 되는데, 특히 마리에트(P.-J. Mariette, 1694-1774)와는 여러 저작을 통해 지속적으로 협업했다. 마리에트는 예술품 수집가이면서 예술가 열전과 이론 저술에 힘쓴 18세기 프랑스의 예술 취향을 선도한 인물 중 하나다.⁷⁾ 켈뤼스는 마리에트와 함께 피에르 크로자(Pierre Crozat, 1661-1740)의 예술품 컬렉션 도록인 통칭 『크로자 도록』(Recueil Crozat, 1729-1742)의 집필을 돕는데 매진하였다. 켈뤼스는 판화 제작으로 참여했지만, 작품 설명을 쓴 마리에트와 긴밀히 교류하면서 그에게서 예술작품의 양식적 분석 방법을 익혔을 것으로 추정된다.⁸⁾

한편, 켈뤼스가 수집가, 학자이자 비평가로 활동한 18세기 중반은 예술 창작에 있어서 과거 인식과 기술에 대한 논쟁이 재점화된 시기다. 이는 1738년 이후 헤르쿨라네움(Herculaneum), 스타비아(Stabia) 등 옛 로마 유적의 발굴과 함께 고대 로마 회화가 다량 발견된 것과 관련이 있다. 이로써 조각과 부조 등에만 의존했던 고전고대 예술에 대한 이해가 새로운 국면을 맞게 되었고, 미술계에서 고대 예술의 수용을 두고 일종의 신구논쟁이 다시금 전개된다. 왕실 캐비닛(Cabinet du Roi)의 메달, 소묘와 판화 컬렉션을 직접 열람하고 연구할 권한을 누렸고 파치아우디 신부(P. M. Paciaudi, 1710-1786)를 비롯 유럽 곳곳의 고미술애호가, 수집가, 그리고 ‘식자’들과 끈끈한 정보망을 이뤘던 켈뤼스는 고전고대 예술에 탁월한 식견을 지녔다. 그가 아카데미에서 점점 더 큰 발언권을 얻게 된 것은 이러한 배경에서다. 또한 라퐁드생트옌(É. La Font de Saint-Yenne, 1688-1771)의 1747년 저작을 기점으로 프랑스 화단에서 로코코의 경박함을 반대하는 목소리가 높아지기도 했다. 켈뤼스는 기본적으로 예술가들이 신화 주제를 포함한 역사화 제작에 힘쓸 것을 장려하는 입장이나, 로코코 양식 자체에 대한 전면적 비판은 하지 않고 주제를 다변화하자는 정도로 그친다.⁹⁾ 이러한 유보적 입장은 바토, 트레몰리에르나 부샤르동과 같은 신진 예술가들을 후원하는 등 동시대 예술창작에 깊이 관여했다는 점과 실제로 이들과 맺은 친분 관계(‘크로자 클럽’Cercle Crozat)에서 비롯되었을 수 있다. 그의 글에서는 특정 회화 양식을 비판하는 대신 루이 15세 치하 습속(mœurs)을 우려하며, ‘국가적 취향’의 필요성을 강조한다.

실제로 출판된 몇 안 되는 ‘미술비평’ 저작 가운데 『회화와 조각의 새로운 주제들』(1755)에서 켈뤼스는 현존하는 프랑스 예술가들을 칭찬하면서도 다양성의 부족과 주제의 빈곤함을 지적한다. 이에 고대 그리스 신화를 다룬 저자, 특히 파우사니아스에게서 새로운 주제를 찾아 레퍼토리를 확장할 것을 제안하고, 당대 적절한 습속의 기준을 염두에 두고 재현하지 말아야 할 신화의 장면들을 지정한다. 본문에서는 신화의 장면들을 나열하고 각각을 서술하는데, 묘사가 무척 상세한 데서 고대 예술과 유물에 박식한 ‘골동학자’로서의 면모를 볼 수 있다. 또한 양식과 주제에서 나아가 오늘날의 습속과 맞추어 그 도덕성을 조율할 필요성까지 논하고 있다는 점에서 고대 그리스 신화와 예술로부터 무엇을 얼마나 취할 것인지의 문제를 생각해보게 한다.

6) Nicholas Cronk, Kris Peeters (eds.), *Le comte de Caylus: les arts et les lettres*, Leiden, Brill, 2004.

7) Irène Aghion, <http://caylus-recueil.huma-num.fr/> (검색 일자: 2021년 4월 2일)

8) *Ibid.*

9) Comte de Caylus, *Nouveaux sujets de peinture et de sculpture*, Paris, Duchesne, 1755.

“신화는 우아하고도 다채로워서, 역사를 다루는 예술가가 필연적으로 갖춰야 할 정확성과 제약을 요구하지 않으면서도 장면에 모든 정념과 이를 표현할 가장 확실한 방법들, 그리고 언제나 고상하고 흥미로운 형태로 이를 제시할 수 있는 이점을 부여한다”¹⁰⁾는 주장은 18세기 프랑스 화단에서 신화 주제가 구매자들에게 이례적인 인기를 누렸던 사실을 떠올리게 한다.¹¹⁾ 당시 예술가들이 신화에서 비롯한 주제들을 어떻게 각색했는지를 살펴보면 과연 이들이 ‘정확성과 제약’보다는 ‘정념’의 표현에 집중했다는 점을 알 수 있다. 나아가 켈뤼스는 신화에 존재하는 정념이라는 요소는 이교에서 비롯된 것이며 이는 “이 종교가 예술에 유리하게 작용”했다고 연출한다.¹²⁾ 이는 당대 프랑스의 사회적 분위기와 대중 취향을 반영하는 평가다. 켈뤼스의 신화 주제에 대한 관심은 1757년에 쓴 『<이피게네이아의 희생>을 주제로 한 카를 반 로의 그림에 관한 설명』에서도 잘 드러난다.¹³⁾ 특히 고대 그리스 화가인 티만테스(Timanthès)의 것으로 전해지는 같은 주제의 그림과 비교하여 반 로(Carle Van Loo, 1705-1765)가 아가멤논의 슬픔을 표현한 새로운 방식을 칭찬한다. 여기서 아가멤논은 그리스 예술가들의 표현과 달리 얼굴을 드러내고 격정적인 몸짓으로 슬픔을 드러낸다. 예술가는 감정의 표현으로써 관객의 정념을 동요시키고 나아가 사유를 일깨워야 한다고 주장하며 시각예술과 문학의 경계를 분명히 긋는다.

한편 켈뤼스가 『이피게네이아의 희생』에서 미술비평에서도 학문적 숙고와 엄정함을 요구한다는 점을 특기할 만하다. 그에 따르면 ‘지식이 없거나 편견으로 가득한 애호가(Amateur)’ 즉 ‘궁금증만 가진 사람’(Curieux)는 예술을 피상적이고 일시적인 감각에 따라 평가하고 결론을 내리곤 한다. 또한 “한 분야에만 빠져 회화 작품들 안에서 그들과 관계가 깊거나 특별히 공부해온 한 부분만을 고려하는 부당한 습관”도 사람들의 예술작품 평가를 왜곡, 호도할 우려가 있다고 쓴다.¹⁴⁾ 언뜻 정당해보이나 주의해야 할 비평가의 세 가지 유형으로 역사와 ‘관습’만을 관찰하는 식자(homme de Lettres), 표현에만 마음이 움직이는 교양인(homme d’esprit), 또 제작(exécution)에만 관심이 있는 예술인(homme d’Art)¹⁵⁾을 꼽는데, 본문에서는 각 유형의 ‘비평가’들의 관심사에 해당하는 내용을 차례로 다루며 이들의 좁은 시각을 우회적으로 조롱한다.

켈뤼스가 세상을 떠난 1765년, 디드로가 살롱 비평에서 “죽음이 우리를 애호가들 중 가장 끔찍한 자로부터 해방시켰다”고 쓴 것과¹⁶⁾ 마르몽텔(J.-Fr. Marmontel)과 코샹(Ch.-N. Cochin)이 켈뤼스가 수집가이자 후원가로서 예술가들에게 행사한 권력, 편애와 ‘지배욕’을 앞다투어 비난했다는 점¹⁷⁾은 잘 알려진 이야기다. 이는 그의 예술계에서의 사교 활동과 후원이 매우 개인적인 편향을 따랐고 이로써 불만과 분란을 야기할 정도로 그의 영향력이 상당했음을 시사한다. 그러나 이 불명예스러운 추도문에서 우리는 무엇보다도 다채로운 이력과 넓은 활동 범위로 인해 켈뤼스가 미술계에서 오히려 임의적이고 비전문적인 인물로 치부되었음을 짐작할 수 있다. 앞서 보았듯이 켈뤼스는 ‘애호가’를 그 식견과 신중함을 따져 구분하고 존중할 만한

10) Comte de Caylus, *Nouveaux sujets de peinture et de sculpture, op. cit.*, p. 5.

11) Cf. Michael Levy, *Rococo to Revolution*, London, Thames and Hudson, 1985, p. 16.

12) Comte de Caylus, *Nouveaux sujets de peinture et de sculpture*, Paris, Duchesne, 1755, p. 46.

13) Comte de Caylus, *Description d'un tableau représentant le Sacrifice d'Iphigénie, peint par M. Carle-Vanloo*, Paris, Duchesne, 1757.

14) *Ibid.*, p. 4-5.

15) *Ibid.*, p. 6. Cf. Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism, from the Ancien Régime to the Restauration*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 237-238.

16) *Œuvres de Denis Diderot, publiées sur les manuscrits de l'auteur, par Jacques-André Naigeon*, Paris, Deterville, 1800, tome 13, p. 9. Cf. Paul Vernière, “Diderot et Caylus, des Bljoux à Jacques le Fataliste”, *Travaux de linguistique et de littérature*(13), 1975, p. 547.

17) rmo

의견을 이성과 합리의 범위에서 포용하려 했지만, 그 위치는 여전히 일반적으로 애매모호하거나 부정적인 것이었다.

3. 나가며 : 미술비평과 골동학(antiquarianisme), 과거 해석의 교차로

『회화와 조각의 새로운 주제들』과 『이피게네이아의 희생』은 사후에야 책으로 출판된 여러 아카데미 강의나 살롱 비평과 함께 고고학·고문헌학자로서의 모습과 대비되는 켈뤼스의 ‘미술비평가’로서의 면모를 드러내는 글이다. 『이피게네이아의 희생』의 첫머리에서 켈뤼스는 예술작품을 마주할 때 우리가 느끼는 감정, 쾌, 취향이 '지성과 거의 무관'하며 설명될 필요가 없다고 쓴다. 당시 그 자체로 참신한 이러한 입장은 한편 『고대 유물 모음집』 등에서 주장한 경험과 실험에 따른 실증적 접근법과는 대비된다.¹⁸⁾ 물론 이 글의 목적은 그림에도 예술작품을 신중하고 정확하게 고찰할 필요성을 강조하는 데 있지만, 기본적으로 켈뤼스는 감정을 동하게 하는 예술작품과 역사의 사료 또는 과학적 분석과 서술의 대상으로서의 고대 유물을 구별하고 있다고 볼 수 있다. 이는 모밀리아노가 되짚은 대로 골동학자의 작업이 역사의 파악과 서술에 끼친 영향을 짐작케하는 대목이며¹⁹⁾, 한편으로는 과거의 유물에서 어떠한 쓰임새를 찾을지, 또 어떤 방식으로 접근할지에 따라서 역사를 다루는 여러 학문의 분과가 나뉘었다는 사실을 확인해준다. 켈뤼스가 표면적으로 취했던 골동학자이자 애호가로서의 모습은 이러한 역사 자체를 증언한다.

더불어 당시 유럽의 ‘보편적’(universel) 지식인으로 평가된 켈뤼스의 비평이 다른 나라에서는 어떻게 읽혔는지 알아보고 18세기 중후반 예술 담론의 지도를 그려볼 수 있다. 크게는 끊임없이 비교 대상이 되는 빙켈만의 이론을 비판적으로 살펴보는 것부터 출발해, 『문학통신』에서 그림이 켈뤼스의 반 로 비평을 비판하며 디드로의 동의를 구한 일²⁰⁾이나 1766년 저서 『라오콘』에서 레싱이 빙켈만, 스펜스(Joseph Spence, 1699-1768)와 함께 켈뤼스의 이론에 강하게 반대한 사례 등을 다각도에서 살펴볼 만하다.²¹⁾ 이탈리아에서는 우선 동시대인인 피라네시를 참고할 수 있고, 역사적 주제와 고전고대의 차용, 이후 정치적·국가적 이데올로기의 전 시라는 관점에서 신고전주의 이론을 살펴볼 때 18세기 말 이탈리아의 카노바나 치코냐라, 나아가 루이지 란치까지도 함께 읽어볼 수 있다. 이처럼 우리는 한 편에는 켈뤼스의 굳건한 동업자들의 작업이, 또 다른 한편에는 그로부터 야기된 논쟁이 위치한 서로 교류하고 충돌하는 비평의 장의 형성을 목격한다. 이처럼 예술 창작에서 “관습”(Costume)의 사전으로서, 양식적 전거로서, 또 넘어서야 할 경쟁의 대상으로서 끝없이 다시 소환되는 과거의 예술과 유물이 이제는 엄정한 학문과 글쓰기의 대상으로 자리 잡는 과정을 추적하고자 할 때, 켈뤼스의 저작에 대한 연구를 통해 많은 부분을 밝힐 수 있으리라 믿는다.

18) Irène Aghion, *op. cit.* : Marcus Käfer, “Jacob Spon et Bernard de Montfaucon, De la conception de l'art chez les “Antiquaires” et la critique du comte de Caylus”, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°42, déc. 1983, p. 423-426.

19) Arnaldo Momigliano, “Ancient History and the Antiquarian”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 13, n° 3/4, 1950, p. 285-315.

20) *Correspondance littéraire*, tome II, 1er octobre 1757, p. 175-180.

21) Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, Berlin, Christian Friedrich Boß und Sohn, 1766(1788); Bernard Vouilloux, “La belle Hélène comme vous ne l'aurez jamais vue (Lessing contre Caylus)”, *Littérature*, n°115, 1999, p. 88-89.

1960년대 한국미술비평의 '전위', 저항과 참여의 간극

강혜승(연세대학교 강사)¹⁾

I. 서론

한국현대미술에서 전위의 시대로 1960년대를 주목한다. 1960년 4.19혁명의 정치사회적 배경은 전위의 필요조건이 됐고, 새로운 예술형식을 추구했던 화단의 반응은 전위의 충분조건이 됐다. 하지만 당대의 '전위'는 그 성격이 모호하다. 한쪽에서는 참여를 도모했고, 한쪽에서는 저항을 외쳤다. 전자는 회화 중심의 모더니즘적 입장이고, 후자는 비주류였던 반(反)모더니즘의 관점이다. 당대 현실에 대한 입장 차이는 이처럼 전위를 다른 층위로 규정했다.

표현의 관습과 금기를 깨뜨리는 예술적 아방가르드와 주류 사회에 저항하는 정치적 아방가르드로 나뉘볼 때 1960년대 한국의 미술 현상은 전위였다. 체제 저항적 경향과 함께 탈회화 작업을 본격화했는데, 당대의 평단은 예술에서의 정치성을 극도로 경계하는 태도를 보였다. 이는 고도의 순수미술을 지향했던 그린버그식 논의에서 벗어나지 못한 한계로 지적되며, 회화 중심의 비평으로 담론의 협소화가 초래됐다는 문제의식에서 본 연구는 출발한다.

II. 4.19 세대의 현실 인식과 저항

논의의 시작점은 1960년의 4.19혁명이다. 4월 혁명은 정치적 주체로서 청년세대가 성장한 계기였다. 한국현대미술에서 회화면을 벗어나 전위로서 사물을 탐색한 시원(始原)을 거슬러 올라가면 이 역사적 사건과 맞물린다는 사실을 확인하게 된다. 당대의 기록에서 확인되는 탈회화 현상의 출발점은 1960년의 《벽전(壁展)》이다.²⁾ 기록에 따르면 젊은 미술학도들의 모임인 '벽동인회(壁同人會)'는 국내 최초의 가두전을 1960년 10월 대법원 앞과 정동 고개에서 열었다.³⁾

보도에 소개된 출품작 상당수는 캔버스가 아닌 오려내고, 뚫고, 붙인 사물이었다. 방근택의 평문에서 보다 구체적으로 묘사된 개별 작품을 확인할 수 있는데, “유황(兪煌)은 구멍 뚫은 화포나 판자에다 철망조각을 문혔고, 박홍도(朴泓燾)는 틀에도 안 끼운 화포를 ‘프라카드’처럼 바람에 휘날리우고 있었다”는 내용이였다.⁴⁾ 쇠그물과 나무판, 마대 등이 사물 자체로 거리로 나왔고, “가능한 한 모든 불필요한 형식과 시설을 거세해 버렸다”는 벽동인의 일성(一聲)은 그 자체로 반(反)모더니즘이었다.

하지만 선행연구는 “철망조각과 쇠붙이, 석탄재 덩어리들을 철사로 이어 붙였지만 캔버스의 틀에서 크게 벗어난 것은 아니었다”며 앵포르멜 회화의 연장선에서 작품을 읽었다.⁵⁾ 이는 전위와 앵포르멜을 동일시했던 시각의 답습으로 보인다. 물론 당대의 앵포르멜 회화는 대한민국미술전람회(이하 국전)에 대한 반기의 장르로 간주됐지만, 벽전에서의 탈회화는 정치사적 층위에서 주목할 필요가 있다. 이와 관련해 김환기는 “4.19 이후 두 번이나 시도된 벽전은 거센 시련 속 ‘레지스탕스’로 의의가 있다”고 밝혔다.⁶⁾ 벽전을 4.19의 맥락에서 항거로 본 당대의 시각이었다는

1) 강혜승은 이화여자대학교 신문방송학과를 졸업하고, 홍익대학교 대학원 미술사학과에서 석사학위를 취득했다. 동 대학원에서 박사학위 과정을 수료했다. 주요 논문으로는 「‘포스트 68’, 이우환의 현상학적 몸과 사물」, 『미술이론과 현장』(2020), 「1970년대 이견용의 행위예술과 몸의 복권」, 『미학·예술학연구』(2020), 「모더니즘 이후 한국미술비평에서의 ‘주체’ 담론」, 『미학·예술학연구』(2019) 등이 있다. 홍익대와 국립한경대에서 강의했으며, 2002년부터 2015년까지 동아일보 등에서 신문기자로 재직했다.

2) 김미경, 『한국현대미술자료 略史 : 정치·경제·사회와 함께 보는 한국현대미술』(ICAS, 2003), 8.

3) 「벽동인회서 가두전 정동길에서 사십여점 전시」, 『경향신문』(1960. 9. 26), 4.

4) 방근택, 「벽展 창립을 보고 새로운 感覺의 시위」, 『서울신문』(1960. 10. 10), 4.

5) 김미경, 『한국현대미술자료 略史 : 정치·경제·사회와 함께 보는 한국현대미술』, 8.

점에서 의의가 큰 언급이다.

실제로 1960년은 4.19를 계기로 역사의식이 새롭게 쓰인 해였다. 직접 역사에 참여한 경험 이었고, ‘먹는 입’뿐만 아니라 ‘말하는 입’을 가진 인간 존재로서의 인간다움에 대한 경험이었다.⁷⁾ 주요 평자였던 김영주의 글에서 화단의 젊은 지성들 역시 혁명의 현실을 직시했음을 확인할 수 있다. 혁명을 목도했지만 미술계의 현실에서 혼란을 느낀 김영주는 1960년의 글에서 한국현대미술이 처한 비극을 경고했는데, ‘관제미술진열장인 국전’에서 그 비극이 되풀이되고 있었다.⁸⁾

국전에 대한 당대의 비판은 신랄했다. 1949년 출범한 국전은 미술 권력의 장(場)으로, 수상자 선정을 둘러싼 혼탁 양상을 거듭하고 있었다. 특히 화단의 분열이 자유당 정권과 밀접했던 고희동 주도의 대한미술협회와 민주당 총수 장면의 동생 장발 중심의 한국미술가협회 간의 국전을 둘러싼 심사권 이권 싸움에서 불거진 만큼 재야의 반(反)국전 움직임은 4.19혁명과 친연성을 가졌다. 4.19로 민권이 신장된 만큼 미술계에서도 관권(官權)에 대한 반발이 가시화됐고, 국전예의 거부는 그 구체적 방법론이었다.

III. 앵포르멜 회화의 ‘전위’와 한계

혁명의 기운이 무르익기까지 화단의 비평계도 내내 ‘저항’을 말했다. 1956년 한국미술평론가협회의 창립을 계기로 미술비평이 본격화된 시점에 평론가들이 제시한 화두는 저항이었다.⁹⁾ 이경성은 “미술 비평은 미술의 불합리와 부조리에 저항한다”고 강조했고, 김영주는 현실에서 예술의 사명을 말하며 신인들의 진출에서 싹트는 저항의식에 기대를 걸었다.¹⁰⁾ ‘모던아트협회’ ‘신조형미술협회’ ‘현대미술가협회’ ‘실존미술가협회’ ‘창작미술가협회’ 등 동인전운동으로 불릴 정도로 활발했던 재야 집단이 국전과의 대립 구도로 부각된 배경이었다.

특히 1956년 《사인전(四人展)》은 ‘국전 아카데미즘’에 저항하는 신인들의 발언으로 기대를 모았다. 박서보의 <가두(街頭)>, 김충선의 <여인>, 김영환의 <여인의 위치>, 문우식의 <정물> 등 아직은 구상이었던 작품에 대해 한묵은 “그림을 그린다는 자체가 하나의 저항”이라며 결과보다도 그런 결과를 초래케 한 도정을 살핀다고 평했다.¹¹⁾ 단지 구상이나 추상이냐의 조형형식이 아닌, 삶과의 연계가 전위성의 여부를 결정짓는다는 입장이었다.

김영주 또한 “저항의식으로 간주해도 좋을 사실”이라고 보며, 4인의 그룹 활동이 1956년 ‘현대미술가협회(이하 현대미협)’ 결성으로 이어진 데 주목했다.¹²⁾ 현대미협의 1958년 4회전 전시평에서 “‘앙헨멜’적인 작품이 그 태반을 점하고 있었다”는 내용을 보듯, ‘전위’를 표방한 현대미협 소속 작가들의 조형언어는 앵포르멜이었다.¹³⁾ 짧은 시간 집단적 흐름을 형성한 앵포르멜은 서구에서의 발생 배경과 체험이 한국의 사정과 유사하다는 점에서 옹호됐다.

하지만 앵포르멜 회화가 그 자체로 전위적인지는 논의의 여지를 남긴다. 사실 앵포르멜의 한국적 판본에서 철학의 부재는 내내 문제시 됐다. 국전 거부의 주된 명분 중 하나는 ‘그릇된 집단의식’에 대한 반발이었는데, 반국전을 표방하는 작가들의 일률적, 집단적 유형성 자체가 앵포르멜의 과감한 부정과 거리가 멀다는 지적이 제기됐다.¹⁴⁾ 앵포르멜 경향은 국전에도 일찍이 수용됐다. 1959년 국전에서 이미 운명로의 <벽 B>가 특선을 받았고, 김형대의 <환원 B>가

6) 「이해에 한마디 (8)미술」, 『동아일보』 (1960. 12. 23), 1.

7) 이혜령, 「겨울공화국으로 가는 길목에서의 외침」, 『한국현대생활문화사 1960년대』 (창비, 2016), 16.

8) 김영주, 「한국현대미술과 그 방향」, 『동아일보』 (1960. 8. 4), 4.

9) 「미술평론가협회 발족」, 『경향신문』 (1956. 11. 27), 4.

10) 김영주, 「싹트는 抵抗意識과 新人進出 上」, 『경향신문』 (1956. 12. 23), 4.

11) 한묵, 「摸索하는 젊은 世代 4인전을 보고」, 『조선일보』 (1956. 5. 24), 4.

12) 김영주, 「싹트는 抵抗意識과 新人進出 上」, 『경향신문』 (1956. 12. 23), 4.

13) 「오늘의 비평-진실한 모던아트」, 『조선일보』 (1958. 12. 13), 4면.

14) 김병기, 「繪畫의 現代的 設定問題 한국미술과 세계미술」, 『동아일보』 (1959. 5. 30), 4.

국가재건최고회의의장상을 받은 1961년에 이르면 앵포르멜 계열은 이미 서양화 부문의 주류 경향이였다.

더욱이 앵포르멜 작가들은 1960년대에도 여전히 6.25세대를 자처했다. 실제로 ‘한국의 전위 작가’로 수식되던 박서보는 1962년 신문 기고문에서 ‘젊은 작가로서의 현실’로 한국전쟁을 지목했다. 1965년의 인터뷰에서도 박서보는 “우리는 전쟁세대다. 전쟁의 체험, 그 비극성, 거기서 들려오는 죽음의 외마디 비평, 혈떡이는 인간상을 나의 내부에서 형상화하여 표현하고 싶다”고 언급했다.¹⁵⁾ 앵포르멜 작가들에게 작업의 동인은 1960년대의 현실이 아닌 1950년대의 상흔이었다.

IV. 항거의 형식과 미술 매체의 확장

전위로 호명됐던 일군의 앵포르멜 작가들이 한국전쟁의 경험을 호출하던 1960년대 중반, 한국은 또 한 차례 정치적 파국을 맞고 있었다. 계기는 1964년 3월 시작된 ‘한일 굴욕 외교 반대’ 시위였지만, 이미 1963년 혁명정부가 민정이양을 사실상 거부하는 3.16 특별성명을 발표하면서 민심은 이반됐고 혁명으로 명명됐던 5.16은 정변으로 정정됐다. 1964년의 한일국교 정상화를 위한 일련의 협상을 ‘굴욕적 한일협정’으로 인식한 투쟁은 반(反)정부 운동으로 전화됐다.

1년 6개월간 지속된 한일협정 반대 투쟁은 박정희 정권과 대항권력 간 대립의 서막을 알리는 사건이 됐다. 박정희 체제의 통치논리와 재야의 저항논리가 분화되는 계기로 당시 투쟁은 의미됐는데, 특히 여러 저항의 기술이 개발된 시초로 주목됐다.¹⁶⁾ 미술비평의 관점에서 흥미로운 지점은 청년들의 데모 현장에서 개발된 다양한 저항의 기술들이다. 기존에는 찾아볼 수 없던 가두시위, 성토대회, 단식농성 등의 방식이 마치 연극무대처럼 연출됐고, 그 가운데 화형식은 특기할만한 저항 형식으로 꼽힌다.

이 같은 투쟁의 형식은 1960년대 중반 이후의 미술현장에서 재연됐다. 1967년 12월의《청년작가연립전》에서 무, 오리진(origin), 신전(新展) 동인은 ‘행동하는 화가’라는 슬로건 하에 가두시위를 감행했고, 당시 언론은 ‘파격적인 용기’로 ‘고정관념에 도전’하는 ‘행동’으로 묘사했다. 특히 1970년 제4집단의 가두해프닝<기성문화예술의 장례식>은 대학가의 투쟁 방식을 그대로 차용한 것으로 보인다. 이처럼 ‘캔버스로부터의 탈출’을 시도한 전위미술은 당대 투쟁의 방식을 직접적으로 반영했다.

그 전위가 단지 미학적 저항만이 아닌 사회적 저항으로 의미되는 바의 방증은 정권의 반응이다. 대표적으로 1970년 8월의 ‘퇴폐 문화’ 단속은 제4집단의 가두해프닝을 계기로 작동된 억압 장치였다. 경찰의 대대적인 ‘장발족’ 단속을 보도한 당시 기사는 “지난 8월15일 전위예술을 표방하는 제4집단의 가두해프닝이 계기가 되어 급기야 당국이 단발령을 내리게 되었다”고 전했다.¹⁷⁾ 당대의 실험미술은 규제를 초래하는 계기가 될 정도로 사회 고발적 성격이 짙었다는 사실을 확인할 수 있는 대목이다.

V. ‘저항’ 아닌 ‘참여’로의 선회

그러나 앵포르멜 회화와 한 데 묶여 기술됐던 당대의 전위는 ‘실험’으로 축소돼 왔고, 그 역할에 있어 살펴볼 이론가는 이일이다. 30대 초반의 젊은 평론가로 1960년대 화단에 등장한 이일은 프랑스 유학을 마치고 돌아온 직후인 1965년 『홍대신문』에 피에르 레스타니(Pierre

15) 「“전쟁의 외마디 소리를...” 西洋畫部 박서보」, 『조선일보』(1965. 2. 18), 5.

16) 임유경, 「대학과 광장의 탄생」, 『한국현대생활문화사 1960년대』(창비, 2016), 62.

17) 「韓國의 前衛藝術」, 『경향신문』(1970. 9. 1), 5.

Restany)의 표현을 빌려 “오늘의 전위미술은 항거의 미술이 아니라 참여의 미술”이라고 주장하는 글을 썼다.¹⁸⁾ 이일은 ‘오늘의 현실’로 ‘산업문명의 현실’을 강조했다.

이일이 대학 신문에서 항거를 부정하고 참여를 독려했던 시점은 대학가에 최루탄 연기가 끊일 날 없던, ‘대모 방지책’으로 휴교령이 동원되던 시기였다. 1963년 민정이양 거부로 민심이 이반된 이후 군정은 ‘스튜던트 파워’를 경계했고, “걸핏하면 내리는 대학가의 휴교령, 교문을 열라”는 1965년 기사에서 보듯 학생 시위를 막기 위한 휴교조치는 만성화될 정도였다.¹⁹⁾ 하지만 1957년부터 1965년까지 20대 중반 이후를 프랑스에서 보냈던 이일은 같은 청년세대가 반공(反共)독재 하에서 절감했던 실제적 고통과 항거를 공유하지 못했다.

서구미술 동향에 밝았던 이일의 화단 내 영향력은 확대됐고, 그룹 ‘AG(한국아방가르드협회)’의 참여로 이어졌다. AG는 최봉현과 이태현 등《청년작가연립전》에 참여했던 작가들이 창립구상을 시작했고, 김구림, 이승택 등 탈회화 장르의 작가들을 규합해 전위를 표방한 그룹이었다. 하지만 이론가로서 AG의 방향성을 설정했던 이일은 1회《AG展》(1970) 브로슈어에 쓴「확장과 환원의 역학」에서 “만일 우리가 그 어떤 의미에서건 ‘반(反)예술’을 이야기한다면 어디까지나 예술의 이름 아래서이다”라는 말로 정치사회적 의미를 차단했다.²⁰⁾

이일은 전시에 앞서『AG』창간호(1969)에 게재한 「전위예술론」에서도 “오늘의 전위미술은 항거의 미술이 아니라 참가의 미술”이라는 주장을 반복했다.²¹⁾ 이는 1965년 『홍대신문』에서 역설한 바였다. 이일은 「전위예술론」에서 장 폴 사르트르(Jean Paul Sartre)를 인용하기도 했다. “아방가르드는 창조보다 거부에 의해 정의된다”는 사르트르의 1965년 발언이 이일의 번역을 통해 순수 정신의 창조로 귀결됐다. “오늘의 참된 미술은 참된 미술이기에 전위적”이라고 재정의한 이일은 사르트르의 언명을 순수 예술로 안착시켰다.

사르트르는 1960년에 출간된 저서 『변증법적 이성비판』에서 역사 형성의 주체로서 인간의 역할을 강조해, 그 실천이었던 68혁명을 예언했다고 평가받는 동시에 혁명에 직접 참여한 68혁명의 주역이었다. 구조주의 이후의 사상적 패러다임의 전환을 이끈 사르트르를 인용하면서도 68혁명 이전과 대동소이한 현실 인식을 보여준 이일은 결국 한국과 프랑스를 오갔지만 두 나라의 혁명 모두를 경험하지 못한 동시대 지식인의 한계를 드러낸 셈이었다.

VI. 결론

모더니즘적 관점은 이처럼 현실과의 큰 괴리를 드러냈지만 당대 화단의 주류였고, 1960년 《벽전》에서부터 시작돼 ‘AG’로 이어지는 사회적 맥락의 반예술 담론을 축소시키는 결과를 초래했다고 볼 수 있다. 이 대목에서 시대의 미술은 정치 사회의 변화 속에서 전개될 뿐만 아니라, 미술계 내 권력 다툼의 사회화 과정이라는 미술사학자 김미정의 지적을 상기하고자 한다.²²⁾ 다양성이 탈각되고, 현장의 전위성이 당대의 담론에서 소외됐던 획일성의 원인을 군정기라는 화단 외적 상황으로만 돌릴 수 없다. 화단 내 공고했던 이데올로기가 다양성을 하나의 색으로 집단화했다는 문제의식에서 본 연구자는 여전히 ‘혼란과 모색’으로 간주되는 ‘환원과 확장’의 시대를 다층적으로 재조명하기 위해 당대 비평의 기록을 좇아 논의하고자 한다.

18) 이일, 「현대예술은 항거의 예술 아닌 참여의 예술」, 『홍대학보』(1965. 11. 15), 8.

19) 「걸핏하면 내리는 대학가의 휴교령, 교문을 열라」, 『동아일보』(1965. 4. 22), 7.

20) 이일, 「확장과 환원의 역학」, 《70년 AG展》(중앙공보관, 1970. 5. 1-5. 7.) 브로슈어.

21) 이일, 「전위미술론-그 변혁의 양상과 한계에 대한 에세이」, 『AG』 1 (1969. 9), 2-10.

22) 김미정, 「모더니즘과 국가주의의 패러독스 정치·사회적 관점으로 본 전후(戰後) 한국현대미술」, 『미술사학보』 39 (2012), 35.

방근택의 미술비평론 : 계몽주의부터 이상주의까지

양은희(스페이스 D 디렉터)¹⁾

1. 서론

방근택(1929-1992)은 한국미술사에서 1950년대 후반부터 1960년대 중반 정도의 짧은 기간 동안 한국 앙포르멜과 추상미술을 옹호하고 선도한 미술평론가로서 언급되며 “미술평단의 불모지”에서 “고군분투했던 선각자”이자 ‘전위적 평론가’로서 활동했다고 평가되곤 한다.²⁾ 6.25 이후 황폐화된 미술계에 박서보, 김창열 등 ‘현대미술작가협회’(이하 ‘현대미협’)의 작가들을 위해 추상미술의 필요성을 설파하고 이론적 토대를 제공하였고, 작가들과의 충돌을 마다하지 않을 만큼 계몽적이며 전투적이었다고 알려져 있다. 그중에서도 박서보의 단색화 시리즈의 제목인 ‘묘법’의 외국어 제목 ‘écriture’를 지은 인물로 알려져 있다.³⁾

그러나 1960년대 후반부터 점차 미술계에서 멀어진 평론가로 평가되며 이후에도 글을 발표하지만 “과거의 현장평론과는 성격이 다른 글들”을 발표하며 이전의 위상을 회복하지 못했다는 평가를 받는다.⁴⁾ 방근택과 동시대를 살았던 인물들의 평가도 후한 편이 아니다. 평론가 유근준은 “미술교육을 학위과정을 마치신 분도 아니고 미술에 참견을 하다보니까 그만 미술평론이라는 걸 시작하게 되신 분”이라고 언급한 바 있다.⁵⁾ 그와 1958년에서 65년경까지 동고동락 하던 작가 김창열은 “괴역한 데가 있어가지고...어떤 화가하고는 주먹질도 하고 그랬다.”⁶⁾고 기억했으며 작가 박서보는 “청산유수야...머리는 기가 막히게 좋은 애라구...뭘고 한번만 들춰 보면 다 아는 애야. 그런데 그런 놈들이 대게 제대로 안되거든.”이라며 비운의 삶을 살 수 밖에 없었다고 말했다.⁷⁾ 작가 윤명로는 그나마 그가 “적지않게 앙포르멜의 비평 역할을 했던...이 세력들의 백업을 해줬던 분”으로 기억한 바 있다.⁸⁾

일부 문헌에서는 방근택에 대해 부정확한 사실들이 나타나기도 한다. 예컨대 오광수는 1960년대를 ‘본격적인 비평의 시대’가 시작된 시기로 보고 1965년 이전에는 ‘창작겸임의 비평가’인 김영주, 김병기, 정규, 박고석, 이봉상 등이 중심을 이루었다면, 1965년 이후에는 이경성, 방근택, 석도륜, 이구열 등 순수 비평가의 활동이 활발했다는 것이다. 또한 1965년 이전에는 미술계 전반에 대한 시평이나 화단의 동향, 그리고 전시 리뷰 등이 대부분이었다면 65년 이후는 국제미술계의 동향과 현대미술의 방향, 구체적인 작품분석이 나오기 시작했다고 한다.⁹⁾

1) 스페이스 D 디렉터. 전지구화, 젠더, 코스모폴리타니즘 등의 주제로 현대미술을 연구해 왔으며 2009 인천여성미술비엔날레 등 여러 전시를 기획했다. 「베니스 비엔날레를 통해서 본 한국미술의 세계화와 코스모폴리타니즘」(2017), 「1990년대 이후 한국미술의 세계화 맥락에서 본 광주비엔날레와 문화매개자로서의 큐레이터」(2016) 등 다수의 논문을 발표했으며, 저서로 『22개의 키워드로 보는 현대미술』(2017, 공저), 『뉴욕, 아트 앤 더 시티』(2007, 2010)가 있으며, 역서로는 『개념 미술』(2007), 『아방가르드』(1997), 『기호학과 시각예술』(1995, 공역)이 있다.

2) 김인환, 「방근택의 삶과 예술: 앙포르멜 운동의 견인차, 평론가 방근택」, 미술세계 (1992년 3월호), p.110

3) 권영진, 「1970년대 한국 단색조 회화: 무한 반복적 신체 행위의 회화 방법론」, p. 49. 방근택은 롤랑 바르트의 글 “글쓰기의 0도(Le Degre zero de l'écriture)”(1958/1972)에서 영감을 얻었다고 한다. 방근택 「허구와 무의미-우리 전위미술의 비평과 실제」, 공간 1974년 9월, pp.23-31.

4) 한국미술평론가협회, “방근택 연보”, 한국미술평론 60년, 서울: 참터미디어, 2012, p.260

5) 『유근준』, 아르코, 2010, p.130.

6) 『1960-70년대 한국미술의 해외전시: 김창열』, 아르코, 2017, p.52

7) 『박서보』, 아르코, 2015, p.66.

8) 『윤명로』, 아르코, 2017, p.67

9) 오광수, 「한국미술평론 60년 회고와 반성」, 한국미술평론 60년, 서울: 참터미디어, 2012, p.18

그동안 그에 대한 부정확한 정보와 다소 박한 평가와 달리 그의 전성기에 대한 평가는 과거에도 현재도 부정할 수 없는 어느 정도의 위상을 인정하고 있다. 김달진미술자료박물관이 2016년 <한국 추상미술의 역사> 전시를 개최하면서 국내외 미술전문가를 대상으로 진행한 설문 '한국 추상미술에 기여한 인물'에서 방근택은 최근 국내외 미술시장에서 활발하게 거래되는 이우환 작가(1936-)와 『한국현대미술사』(1979)를 비롯하여 다수의 책과 평론을 발표해 온 미술평론가 오광수(1938-)와 함께 3위에 올랐다. 그가 수많은 인물 중에서 생존하고 있는 이우환, 오광수와 더불어 세 번째를 차지한 것은 작고한 인물임에도 한국미술사에서 부정할 수 없는 그의 입지를 반증해 준다 하겠다.¹⁰⁾

이 논문은 방근택이 남긴 미술비평론을 중심으로 당시의 환경과 그의 시각의 변화를 살펴보고 기존의 평가를 수정하는데 목적이 있다. 그동안 나왔던 평가는 주로 그가 추상미술의 전개 과정에서 어떤 역할을 했는가에 치중되어 있었으며 정작 그의 글을 분석하여 평론가로서의 정체성을 다룬 논문은 부재하다. 그가 평론가로서 정체성을 확보하고자 노력했던 초반부터 그의 말년까지 발표한 일련의 논문들을 중심으로 그가 미술평론이라는 분야를 개척하기 위해 그리고 시대적 변화에 따라 어떻게 관점을 수정했는지 살펴보고자 한다.

특히 방근택이 발표한 「미술비평의 확립」(1961), 「미술비평의 상황」(1961), 「오늘의 미술품토: 김창열 귀국전을 계기로 해서 본」(1976), 「주례사조의 평론에서 탈피하라」(1977), 「비평에 있어서의 '이상형'과 '직업형」(1985), 「탈구조의 사상사와 그 미술비평」(1989) 등을 통해 미술비평과 평론가의 역할에 대한 그의 인식의 변화를 살펴본다. 그가 이경성과 더불어 해방 이후 미술평론가 1세대로 평가된다는 점을 고려할 때 이 연구는 30여년이 넘는 그의 평론 경력을 고찰하면서 한국현대미술비평을 둘러싼 지형의 변화, 미술평론가의 역할의 변화, 그리고 방법론의 변화를 파악할 수 있을 것이다. 또한 이 논문은 방근택에 대한 보다 정교한 역사적 평가를 위한 토대작업으로서 한국현대미술비평을 둘러싼 지형의 변화, 미술평론가의 역할의 변화, 그리고 방법론의 변화를 파악할 수 있는 연구의 출발점이 될 것이다.

2. 방근택의 1960년대 미술비평론

방근택은 의욕적으로 미술평론이라는 분야의 불안정한 상황을 진단하고 전업 평론가의 의미와 평론계의 토대를 강조하기 위해 몇 개의 글을 발표했다. 하나는 「미술비평의 확립: 적극적 미술비평을 위한 미술운동」(1961년 『현대문학』 1월호)이고 다른 하나는 「미술비평의 상황」(『자유문학』, 1961년 3월호)이다. 2개월 시간차를 두고 발표되었다는 점에서 두 글은 당시 그가 미술비평의 정체성을 부각하기 위해 얼마나 몰두하고 있었는지 보여준다고 하겠다.

「미술비평의 확립: 적극적 미술비평을 위한 미술운동」은 국내외 미술비평 사례를 구체적으로 언급하는데 특히 실명을 거론하며 당사자들의 감정을 다치게 할 정도로 신랄한 글이다.

「미술비평의 확립」에서 그는 화가나 문인들이 미술비평을 하던 당시의 상황을 지적하며 그 이유를 미술비평이 거의 '황무지 상태'에 있는 국내의 상황에서 찾았다.¹¹⁾ 즉 제대로 된 평론을 내놓을 수 있는 평론계가 부재했기 때문에 미술에 일가견이 있다고 스스로 평가하는 이들의 열린 놀이터가 되었고 그로 인해 문학 등 타 분야에서 미술을 평가하는 '상호 장르의 무분별한 혼란'을 야기했다며 미술을 전문적으로 볼 수 있는 '직업적 비평가'의 역할의 중요성을 강조했다.

특히 화가가 다른 화가의 작품에 대해 비평을 한다는 것의 불합리를 지적했다. 비평을 하는 작가는 비평 대상인 작가와 '같은 입장'에 있을 수 없으며 그런 시도들은 기분에 좌지우지되

10) 김금영, 「아트뉴스-‘한국 추상미술 대표작가’ 빅3는 김환기, 박서보, 이우환」, CNB Journal (2016년 7월 1일), 출처 <http://weekly.cnbnews.com/news/article.html?no=119107> (2019년 6월 20일 검색)

11) 방근택, 「미술비평의 확립: 적극적 미술비평을 위한 미술운동」(1961년 현대문학 1월호), 309.

며 오히려 다른 작가에 대해 자신의 입지를 부각하고 목소리를 높여 권위를 가지려는 태도로 평가했다. 그리고 그런 가운데서 정작 자신의 작업에 매진하지 못하는 아이러니에 대해 이렇게 분석한다.

화가가 화가의 작품을 비평하는 것은 자유이나 그 비평을 받는 화가에게 있어서는 그 비평을 하는 화가와 작가로서 같은 입장에 설 수는 없게 된다. 어떠한 선제감이 자기 화법을 중심으로 한 자화자찬이 아무래도 작용 않을 수 없는 하나의 화가가 어찌 다른 화가의 작품을 비평이라는 이름 아래 운운될 수 있단 말인가. 그럼으로서 화단적 이니시야티브를 노릴려는 정책가들이 마구 비평이랍시고 대언장담이나 일삼게 되는 것이며 마침내는 자기 그림에 대한 독시가 쌓여서 붓을 못들게 되는 것은 아닌가.¹²⁾

방근택은 이어서 실명을 거론하며 잘못된 평론의 예를 드는데 유교적 풍토가 지배적이었던 1960년대에 상당히 도전적으로 비쳐질 수 있는 행동이었다. 평론가로서 적극적인 글쓰기를 지향하는 수준을 넘어 감정을 상할 정도의 표현을 쓴 것은 어떤 면에서 의도적인 행위였다고 볼 수 있다. 그러한 행위의 계기는 무엇일까?

방근택의 도발은 당시의 미술계의 상황에 기인한다고 볼 수 있다. 먼저 그는 평론가로서 데뷔할 때부터 박서보를 위시한 ‘현대미술가협회’ 작가들과 어울리며 일종의 ‘세대론’을 펴고 있었다. 대한민국미술전람회(이하 ‘국전’)를 두고 권력싸움을 벌이던 선배세대와 달리 현대미술의 진취적 태도를 옹호하려는 ‘현대미협’ 작가들을 대변하고 있었기에 그 연장선에서 구세대인 선배들의 글을 비판한 것이라 볼 수 있다.

두 번째는 그가 이 글을 쓰기 1년 전인 1960년에 발발한 4.19라는 시민 혁명이 가져다 준 시대정신에 기인한다고 볼 수 있다. 4.19는 시민 스스로 정치적 억압을 깨고 자유와 민주주의를 실천했다는 성취감을 주었으며 청년 평론가는 구상미술, 즉 국전을 중심으로 전개된 아카데미 미술을 극복할 수 있는 일종의 미술의 혁명을 일으킬 수 있다는 판단을 했던 것 같다. 그 미술혁명 은 바로 추상미술을 통해 새로운 혁명의 시대에 새로운 유토피아를 구축하는 것이었다.

이런 해석의 단서는 방근택이 후에 회고에서 찾을 수 있다. 그는 당시 추상회화는 혁명적인 태도를 가지고 있었으며 특히 1960년 가을에 열린 <벽전>은 국전의 보수적인 양태에 저항하고자 “1950년대의 냉전사상을 예술가적 감각으로 부정, 파괴”하며 미술에서의 “추상혁명”을 이루어낸 것이라고 평가한 바 있다.¹³⁾ 그러면서 소련과 같은 사회주의 국가에서 추상화가 탄압 당했던 사례를 들며 추상은 ‘예술상의 혁명’이라고 주장했다.

그러나 32세의 청년 평론가로서 작심하고 쓴 이 글에 대한 반향은 컸던 것 같다. 김영삼은 자신의 이름이 거론되자 같은 잡지 3월호에 「미술비평의 확립론의 맹점」을 발표하며 방근택을 공격한다. 방근택을 ‘B강사’라고 부르며 그의 표현은 비평이라기보다 욕설에 가까우며 미술비평가라는 호칭도 스스로 취한 것이지 누가 인정해준 것이 아니라고 조롱한다. 훌륭한 미술 평론가를 찾을 수 없는 현실에서 혼자 날뛰고 있으며, 한 시대의 예술에 불과한 ‘앵포르멜파’만을 옹호하며 시대를 초월한 예술 가치를 놓치고 있다고 지적한다. 그럼에도 불구하고 그는 이 논란 이후 미술에 대해 글을 쓰지 않게 된다.

그는 「미술비평의 확립」을 발표한 지 2개월 후 「미술비평의 상황」(<자유문학>, 1961년 3월호)을 발표한다. 이 글은 사르트르, 말라르메, 미셸 타피에, 아쁠리네르 등의 글을 인용하며 서구에서의 미술비평의 전개 과정을 설명하며 미술에서 심도 있는 글의 중요성, 즉 미술비평

12) 위의 글, 309.

13) 방근택, 「한국현대미술의 출발-그 비판적 화단회고: 1960년의 격동 속에서」, 미술세계 1991년 6월, p.46.

의 의미와 과정을 다룬다. 특이한 것은 미술비평을 줄여서 ‘미평’이라는 용어를 사용하고 있다는 점이다.

이 글에서 그는 그냥 있는 사물에는 의미가 없으며 그 의미를 드러내게 하는 것이 평론의 역할이라며 ‘미술비평은 암실 속의 현상작업과도 같은 것’이라고 설명한다. 필름에 새겨진 이미지를 화면에 드러나도록 처리하는 과정처럼 미술비평은 평론가가 전시장에서 본 작품을 기억하고 그 ‘추상적인 시상의 기억’에서 ‘시각기억의 의식의 흐름’을 거슬러 올라가서 ‘시각상을 타재화’시키는 것이라고 한다. 그러면서 사르트르의 글 「The Imaginaire」(1940)에서 베를린에 가 있는 친구 피에르를 생각하며 파리에 부재한 친구 피에르의 이미지를 그려보는 장면을 인용하는데, 방근택은 바로 사르트르가 친구의 시각상을 그리는 것이 바로 ‘지금 여기에 없는 작품’을 생각하며 미술평론을 쓰는 것과 유사하다고 설명한다. 이런 과정을 이해하게 되면 미술평론을 통해서 미술을 볼 수 있게 된다는 것이다.

방근택의 어조는 ‘미술평론’이라는 아직 정립 중인 분야에 대한 의심을 해소하는데 맞추고 있다. 미술평론은 마네의 그림에서 근대적 양식을 보고, 피카소의 그림에서 스페인 내란이라는 현대 사건의 의의를 볼 수 있게 해준다고 설득한다. 서구 모더니즘의 전개과정에서 미술비평이 하나의 분야로 구축되었던 사례를 통해 한국에서도 그것이 필요하다는 논리를 펼친 것이다. 그는 서구 문화사에서 수많은 문인이 화가들을 탐구하며 미술비평이 단순히 서술이 아닌 창작이 되었다며, 그 결과 미술평론은 ‘예술 중에서도 가장 풍부한 전개’를 보여주고 ‘시각적인 확증을 뚫고 사상의 현실을 달리게 하는 이 빛나는 광휘’의 가치를 인정해야 한다고 주장한다.

「미술비평의 상황」은 유럽 모더니즘 미술에서의 평론의 진화를 논리로 세우며 미술평론가라는 명칭을 달기 시작한지 3년이 되던 시점에서 나온 글이라는 점을 고려할 때 미술평론가인 자신의 역할을 스스로 부각하려던 목적도 있었던 것으로 보인다. 그는 미술평론가란 미학, 미술사 등의 학문적 체계를 소화하여 ‘미술계 현실을 지도적으로 선도할 수 있는 학자, 창작자, 행동가’가 결합된 인물이어야 한다는 소신을 가지고 있었으며 그러한 인물이 바로 자신이라는 점을 밝힌 글이라고 할 수 있다.

3. 방근택의 1970년대 미술비평론: 평론의 역할 촉구

방근택의 미술비평은 이후에도 유사한 어조를 유지했다. 선제적으로 이슈를 찾아서 신랄한 비판을 하곤 했으며 그로 인해 작가들에게 구타를 당하기도 한다. 심지어 장소를 가리지 않고 비판적인 표현을 하다 반공법 위반으로 구속되기도 했다. 그 가운데 1970년대 미술계에서 그의 위상은 과거처럼 중심에 있지 못했다. 과거처럼 지면을 확보하지 못한 그로서는 지인들이 운영하는 일요신문과 『시문학』과 같은 몇몇 문학잡지에 글을 발표할 수밖에 없었다. 그럼에도 불구하고 그는 미술계가 중요한 가치를 상실하고 있다고 판단될 때 날선 표현을 마다하지 않았다.

방근택은 1977년 「주례사조의 평문에서 탈피하라」를 통해 ‘이상적인 비평’이 필요한 시기임을 강조하게 된다. 그는 ‘이상적인 비평’이란 “항상 작가들에 앞서서 그들을 이끌어 주고, 넓고 깊은 시야를 펼쳐 주며, 새로히[새로이] 나아 갈 방향을 제시해 주어야” 하는 비평으로 ‘양심’에 거슬리지 않게 평론가가 활동해야할 시기임을 강조한 것이다.

1970년대 중반 미술계는 화랑이 다수 생기고 미술작품이 거래되며 미술시장이 조금씩 형성되고 있었다. 그러자 시장에서 팔리는 작품을 의식하는 분위기가 형성되었으며 방근택은 이런 현상이 예술가들로 하여금 자신을 극복하고 새로움을 추구하기보다 익숙함과 편안함에 안주하도록 만들고 있으며 궁극적으로 미술계가 시장에 종속되는 현상을 우려하고 있었다.

그는 1976년 다른 글에서 미술계의 시장 종속 현상을 이렇게 지적한 바 있다.

“미술의 사리와 역사에 무지한 저널리스트, 화랑주, 수집가들은 눈에 안 보이는 공동전선을 펴서 오늘의 미술양상을 ‘예술부재’로 만들어 냈다. 예술은 지난 과거의 고미술에만 있는 양, 전통주의자가 사회의 각 분야에서 대표자로 군림해 왔다. 모든 것은 점잖기만 하다.”¹⁴⁾

미술시장이 형성되어 동양화가 수천만 원에 거래되고 있었으나 현대미술은 아직 그 운기를 느끼지 못하고 있었던 상황에서 그나마 조금씩 팔리는 작가들의 작업에서 미술의 언어가 보수적으로 변하는 현상, 즉 점잖은 미술에 나타난 참신함의 결여를 지적하고 있다.

그는 이런 현상이 평론과 평론가를 위한 환경이 조성되지 못한 탓이라며 적절한 비평이 가동되지 않는 상태에서 데서 창작이 성할 리가 없다고 주장한다. 그나마 활동하는 소수의 평론가들도 글을 발표할 지면을 찾을 수 없으며, 지면이 확보되었다하더라도 “객관적인 타당성이나 주관적인 감동을 주는 글”이 보이지 않는다고, 평론가들이 어느 사이엔가 작가에 대한 칭찬과 “격려조의 주례사”를 남발하고 있다고 지적한다.¹⁵⁾ 작가의 전위적 태도가 부재하고 평론가들이 주례사와 같은 평론으로 그들의 작업을 정당화시키는 상황은 점점 악화되어 미술을 이해하지 못하는 대중과 상업화랑의 금권력과 보조를 맞추어 진행되고 있다는 것이다.

특히 매체의 발달로 언론이 가진 막강한 권력, 즉 어떤 뉴스와 기사를 내보낼 것인가를 결정하는 현실은 그나마 작동하는 미술저널리즘을 통소적으로 만들고 있다고 비판한다. 언론은 오래된 역사와 고전, 그리고 지식보다는 대중문화를 지향하며 정작 중요한 미술관련 기사도 대중이 선호하는 유명배우와 관련된 소식에 밀려간다고 지적한다. 특히 1968년 10월 2일 마르셀 뒤샹이 사망했다는 소식이 전 세계의 언론에 실렸는데도 정작 한국의 신문에는 그 소식이 실리지 못하고 대신에 배우 최무룡과 김지미의 이혼설이 크게 실릴 정도라며 이런 “굴욕”적인 상황에서 지식인이나 전문가는 언론의 권력을 가동시키기 위한 일종의 “자문” 역할에 머무르고 있다고 지적한다.¹⁶⁾

이런 현실을 딛고 필요한 것은 소신을 가진 평론가로 단순히 미학이나 미술사를 전공한 인물이 아니라 학자, 저널리스트, 선동자, 조직자로서의 재능을 갖추고 “창조적인 달관”을 할 수 있으면서도 “선천적인 감성”에다 작가들의 기법을 파악할 수 있는 인물이어야 한다고 주장한다.¹⁷⁾ 빠르게 근대화된 한국사회에 걸맞는 평론가로서 식상할 만한 주례사나 식견을 갖추지 못한 저널리즘에 기댄 평론의 무용함을 지적한다.

4. 방근택의 1980년대 미술비평론

국내에 포스트모더니즘이 거론되기 시작한 것은 1980년대 초이다. 1983년 서울에서 열린 <일본건축가 드로잉전>에서 건축을 기능적으로 보는 것 보다 미적 측면에서 볼 때 건축가의 사고를 보여주는 드로잉이 중요하다면서 개념적 작업, 콜라지 기법, 미니멀 아트, 서정추상, 컴퓨터드로잉과 더불어 포스트모더니즘을 언급한 바 있는데 초창기의 한 사례이다.¹⁸⁾ 이후 미국문학을 연구하는 학자들이 학술발표를 통해 국내에 소개하기 시작했고 『문학사상』은 1986년 2월호에서 ‘20세기 후반의 문예사조를 조감한다’는 특집으로 좌담회를 개최하여 구조주의, 포스트모더니즘, 기호학 등을 다루었다.

14) 방근택, 「오늘의 미술풍토: 김창열 귀국전을 계기로 해서 본」, 『시문학』61, 1976년 8월, pp.73-74.

15) 방근택, 「주례사조의 평문에서 탈피하라」, 현대예술 (1977년 6월호), p.46.

16) 방근택, 「주례사조의 평문에서 탈피하라」, 현대예술 (1977년 6월호), p.48. 실제로 뒤샹의 사망소식은 주요 일간지에 보이지 않았고 한 경제지에 UPI통신을 인용하여 실었을 뿐이다. 「불화가 뒤샹용 사망, 모나리자 그려 유명」, 『매일경제신문』 1968년 10월 4일자 3면 참조. 이후 동아일보가 1969년 뒤샹의 사후 열기를 전하는 기사가 실렸을 뿐이다. 권영자, 「사후의 각광, 60년대에 재발견되는 지성(5) 불화가 마르셀뒤샹」, 『동아일보』 1969년 6월 3일자

(17) 방근택, 「주례사조의 평문에서 탈피하라」, 현대예술 (1977년 6월호), pp.47-48.

18) 「일 저명 건축가 19명 서울서 드로잉전, 17일까지 공간미술관」, 동아일보 1983년 7월 13일.

미술에서는 1985년 열린 <프런티어 제전>의 부대행사로 열린 한 강연에서 김복영이 '후기 모더니즘에 있어서 미술의 과제: 위대한 초극을 위하여'라는 전시를 계기로 포스트모더니즘이 등장했다. 이후 빠르게 미술계에 이 용어가 확산되면서 1987년 동아일보 3월 14일자에는 미국중심의 미술계에 유럽미술계가 '과거의 영광'을 찾으려 새로운 미술을 부각시키고 있다면서 이탈리아, 독일 등의 여러 포스트모더니즘 화가들을 소개하는 기사가 나온다. 그러면서 '모더니즘의 시대가 미국의 우월성으로 정의될 수 있다면 포스트모더니즘 시대야 말로 「유럽」이 우위를 되찾는 시기'라고 정리한다.

방근택은 1980년대 초반 이미 일본에서 수입한 잡지를 통해 포스트모더니즘의 주요 철학자들에 대한 정보를 얻고 있었다. 1983년 11월 2일 일기에는 미셸 푸코의 <말과 사물>을 읽으며 그의 철학적 탐구에서 '나의 본령 세계 중의 하나'를 발견한 기쁨과 더불어 그동안 서가에서 잠자고 있는 푸코의 <지식의 고고학>을 읽어야겠다고 다짐하는 모습도 보인다.

이렇게 시작한 연구한 포스트모더니즘에 대해 그가 본격적인 글을 쓴 것은 1989년이다. 먼저 이해 3월에 발표한 「탈구조의 사상사와 그 미술비평」(공간, 1989년 3월)은 푸코를 비롯한 탈구조주의 철학자를 몇 년간 연구한 그의 노력이 요약된 글이라 할 수 있다. 그는 단순히 '포스트모던'과 '포스트모더니즘'을 설명하지 않고 직접 탈구조주의적 글쓰기를 취하며 문체의 변화를 모색하고 있다. 그는 '재래적인 객관적 기술법에 따라 습관적으로' 쓰던 버릇을 버리고 구조주의 이후의 서술법을 나름대로 구사하겠다고 밝힌 후 문단 1개가 하나의 문장으로 구성될 정도로 긴 문장들을 취한다. 동시에 서술방법도 과거처럼 단선적이지 않고, 계속 내용을 이어간다. 예를 들면 푸코에 대한 설명은 다음과 같이 전개된다.

'주로 문예비평이나 신철학(Nouvelle Philosophies 이 또한 70년대 초 이래 지식인 사회의 일반적인 정치관을 탈커뮤니즘화 하는데 결정적인 역할을 하였다)등의 논의의 본바탕이 언어학이나 기호론 등에 치우쳐 어프로치가 내향적으로 편향해서 철학이론이나 사회이론등이 주로 문예비평론적인 바탕위에서 전개되어 왔던 것에 반해서 푸코는 그 논의의 대상을 시각적인 것에--가령 권력비판론에서는 그 시각적인 상징물을 파노프티콘(Panopticon)이라고 하는 일망감시탑의 원형과 감옥 건축물에서 상징되는 그 시각사고적 기능면에서 논의하고 있으며, 지식의 역사적 어프로치에서는 각 시대가 갖는 <지의 고고학>을 에피스테메하는 것에서, 그리고 인간신체를 감금하는 그 권력의 상징도를 『감옥의 탄생』등으로 그의 저서의 제목자체가 갖는 매력말고도 푸코는 지(Savoir)에의 추구 고고학적 방법으로 도록편찬적인 방법으로 일망적으로 눈으로 질서있게 볼 수 있는 방법으로 시각화하는 데에 탁월한 사상가여서 그를 <지식의 고고학자>(archeologiste du Savoir), <권력비판의 일망감시자>(Panopticonneur de Pouvoir-critique)라고 하는 소위이다.'¹⁹⁾

「탈구조의 사상사와 그 미술비평」의 마지막 부분은 '포스트모던적 에크리튀르의 몇가지 경우.'라는 부제하에 깃발에 대해 쓰고 있다. 깃발이 가진 여러 의미와 맥락을 연결하며 쓰고 있는데, 방근택이 그동안 그의 미술평론에서 잘 보이지 않았던 국가주의, 제국주의에 대한 생각들과 시, 미술, 영화 등의 사례들을 언급하며 독특한 에세이를 만들고 있다.

글은 이렇게 시작한다.

「깃발」에 대하여

旗는 그 집단의 상징, 국가의 기호로서 신성하고 외경스러운 대상물, 「국기앞에 차렷, 경례!」라는 구령과 의식은 전체국민을 국가의례라고 하는 것을, 거대한 권력구조에의 순응, 복종(강

19) 방근택, 「탈구조의 사상사와 그 미술비평」(공간, 1989년 3월), 49.

요)을 일상적으로 습관화하는데에 보다 더 기능하게 하는 현대(근대)의 국가토템, 권력적인 체제일수록 이런 의식의 강요가 성하다.’²⁰⁾

이어지는 부분에서는 일장기를 흔들다 죽은 일본병사, 한국징집병, 미군 폭격기의 폭격을 맞으며 인공기를 흔들던 인민군, 일본해군 깃발 등을 언급하며 이런 ‘근대의 상징물’이 ‘제국주의의 몰락’과 같이 사라졌다고 쓴다.

그의 글「탈구조의 사상사와 그 미술비평」의 깃발부분은 표면상 깃발에 대한 사색으로 보이나, 행간에는 그가 살아온 세계와 역사의 순간들을 반추하며 중요한 순간들을 담고 있다. 일제 강점기에 경험한 일본군과 6.25에서 본 인민군 등 그의 삶의 노정에서 순간순간 등장했던 군국주의와 깃발들을 언급하는 한편 치열하게 살며 믿었던 그 시대의 가치가 어떤 면에서 속절없이 의미를 잃어버리는 과정을 은연중에 설명하는 듯하다. 결국 다가가려고 했던 진실과 존재의 중심을 깃발에 비유하면서도 보들리야르의 시물라크르처럼 허상에 불과했던 것은 아닌 가라는 의구심을 담고 있다. 그러면서도 그 허상을 언급할 때 마지막에 ‘유희당한다’라는 표현을 사용한 것은 새로운 이론으로 탈구조주의 시각에 접근했으나 정작 보편적 가치보다 일상적이며 ‘시시한’ 것들에 주목하는 포스트모던적 맥락을 수용하기에는 어딘가 허무한 심정을 떨쳐버릴 수 없었기 때문일 것이다.

20) 방근택, 「탈구조의 사상사와 그 미술비평」(공간, 1989년 3월), 52.

토대와 전망: 부리오의 ‘엑스폼’과 비평적 실천의 구제

정은영 (한국교원대학교 교수)¹⁾

‘엑스폼(exform)’은 프랑스의 비평가이자 큐레이터인 니콜라 부리오(Nicolas Bourriaud, b. 1965)가 2015년에 선보인 저작의 제목이다. ‘엑스폼’은 ‘관계의 미학’이나 ‘포스트프로덕션’처럼 1990년대 이후 동시대 미술의 양상을 기술하기 위해 고안된 개념이지만, 작은 책자에 자신의 비평에 대한 이론적 토대와 예술의 미래에 대한 역사적 전망을 좀 더 포괄적이고 근본적인 수준에서 제시하려는 실천적 의지를 담았다. ‘엑스폼’의 논점과 의의를 미술비평론의 관점에서 살펴보려는 본 연구가 ‘토대와 전망’이라는 제목을 지닌 이유다. ‘토대와 전망’은 좁게는 부리오라는 비평가 개인의 사상적 기반과 실천적 방향을 의미하는 것이지만, 좀 더 넓게는 이른바 ‘비평의 실종’이라 일컬어지는 오늘날의 상황에서 동시대의 예술 작업과 비평적 실천을 역사철학의 관점에서 구제하려는 이론적 시도를 강조한 것이기도 하다.

이전 저작에 비해 역사적, 철학적 진술이 한층 강화된 『엑스폼』은 무의식과 노동을 소외라는 이름으로 병합하는 네오마르크스주의자로서의 부리오, 거대역사의 흐름을 ‘우발적 유물론’의 시선으로 재구성하는 유물론적 역사가로서의 부리오를 보여준다. 하지만 부리오의 비평을 다룰 때 염두에 두어야 할 점은 그가 강단 철학자나 미학 이론가가 아니라 미술 현장의 비평가이자 전시기획자라는 사실일 것이다. 비록 이데올로기, 무의식, 노동, 역사, 실천 등 무겁고 어려운 내용을 다루고 있지만 다른 저작과 마찬가지로 『엑스폼』 역시 미학자의 개념적 이론서라기보다 비평가의 실천적 에세이라는 점을 기억할 필요가 있다는 뜻이다. 현장에서 활동하는 비평가의 에세이라는 사실이 이론적 엄정성의 부족에 대한 면죄부가 될 수는 없겠으나, 그의 글은 내적인 이론 체계의 완벽성을 희생해서라도 현재진행형으로 펼쳐지고 있는 동시대 예술의 의미와 지향을 파악하고 그 중요성을 전달하고자 한다는 점을 상기할 필요가 있다. 부리오 자신이 얘기하듯이, 그에게 비평은 철학자의 이론적인 추상화 작업이 아니라, 미술현장에서 관찰과 대화를 통해 형성된 이론을 바탕으로 동시대에 진행되는 의미 있는 작업들을 기술하는 “신념의 문제”이며, 동시대 예술가들과 함께 생각하고 그들의 작업 속에서 개념들을 구축해나가는 우정과 연대의 활동이기 때문이다.²⁾

엑스폼(exform)은 문자 그대로 형식을 탈출한 것, 형식으로부터 벗어난 것을 뜻한다. 접두어 ex-는 ~로부터 떨어져 나온(out of, from), ~로부터 떨어진(away from), ~이 없는(without) 상태를 함축한다. 따라서 엑스폼은 기존의 형식 논리로부터 출현한 것이되, 그것으로부터 떨어져 나왔기에 이전의 형식을 지니고 있지 않으며 그로 인해 기존 체계의 임의적 논리를 더 잘 보여주는 존재이다. 하지만 그것은 특정한 형식이 아니며 일정한 형태는 더더욱 아니다. 오히려 그것은 어떤 것을 떼어내고 떨어져 나가게 하는 분류 작동이라 할 수 있으며, 그렇게 떨어져 나온 것들이 존재하는 영역이라 할 수 있다. 부리오는 오늘날의 글로벌 자본주

1) 이화여자대학교 영문학과, 홍익대학교 예술학과를 졸업했으며, 홍익대학교 예술학과 대학원 수료 후 미국 University of Illinois at Urbana-Champaign에서 미술사학 석사와 박사학위를 취득하였다. 현재 한국교원대학교 미술교육과에 재직 중이다. 전후 미국의 미니멀리즘을 유럽의 역사적 아방가르드와의 관계 속에서 분석한 박사논문을 썼으며, 최근 연구로는 「마르셀 뒤샹의 신부: 욕망 기계 혹은 하이퍼스페이스」(서양미술사학회 논문집, 2020), 「마르셀 뒤샹의 앵프라맹스 탐구에 대한 고찰」(미술이론과 현장, 2018), 「개념미술 속의 비트겐슈타인: 1960-70년대 솔 르윗과 멜 보크너의 작품을 중심으로」(미술예술학연구, 2017) 등이 있다. 그밖에 심미적 교육, 기술융합 예술교육, 정동이론 연구를 진행하고 있다.

2) Nicolas Bourriaud, *Postproduction* (Lukas & Sternberg: 2002), 10.

의가 동시대 엑스폼이 출현하는 환경이자 엑스폼이 증언하는 체계라고 지적한다. 일차적으로 엑스폼은 상품과 물건이 과도하게 넘쳐나는 세계에서 떨어져 나온 쓰레기와 폐기물이며, 나아가 쓰레기와 폐기물처럼 무가치하고 쓸모없는 것으로 여겨지는 모든 사회적 존재를 포함한다. 무엇보다 엑스폼은 쓰레기와 폐기물을 걸러내는 사회적 분류 메커니즘이 작동하는 영역이자, 가치 있는 것과 가치 없는 것, 포함할 것과 배제할 것이 구별되는 지점이다. 엑스폼의 영역에 대해 부리오는 이렇게 쓰고 있다.

그것은 버려진 것과 인정된 것, 상품과 쓰레기 사이에 경계 협상이 펼쳐지는 현장이다. 엑스폼은 '소켓'이나 '플러그'와 같이 배제와 포함의 과정에 존재하는 접촉 지점을 명시하는 것으로, 반체제와 권력 사이를 부유하며 중심과 주변을 뒤바꾸는 기호이다. 추방 행위와 그에 수반되는 쓰레기는 엑스폼이 출현하는 지점이며, 여기에서 미적인 것과 정치적인 것 사이에 진정으로 유기적인 연결이 만들어진다.³⁾

부리오에 따르면, 글로벌 자본주의 체제에서 비생산적이거나 수익성이 없는 것, 무가치하거나 쓸모없는 존재로 여겨지는 모든 것, 예컨대 생산과 소비 과정에서 쏟아지는 쓰레기와 폐기물뿐 아니라, 장기실업자, 이민자, 불법체류자, 노숙자를 비롯하여, 생선을 가공하고 건물을 청소하고 이삿짐을 나르고 사체를 처리하는 사람들 모두가 이 엑스폼에 속한다. 한마디로 엑스폼은 “사회의 잉여 인간이 식물처럼 무기력하게 살아가는 회색지대”와 같다.⁴⁾ 이러한 엑스폼의 영역은 기존에 프롤레타리아로 통칭되던 사회계급이 더 이상 공장의 노동자에 한정된 것이 아니라 ‘경험을 빼앗기고 자신의 일상에서 존재(being)를 소유(having)로 대체하도록 강요 받는 모든 사람’을 포괄하는 것임을 보여준다.

『엑스폼』에서 가장 주목을 끄는 것은 부리오가 한때 폐기되었던 알튀세의 사상과 사유 방식을 다시금 비판적 사고의 영역으로 끌어올림으로써 엑스폼의 이론적 토대를 마련하고 있다는 점이다. 부리오의 비평에서 알튀세는 일반적으로 알려진 이데올로기 국가 장치(ISA)의 이론가를 넘어 철학적 사유와 정신분열적인 광기가 혼재하는 사상가로 나타난다. 알튀세의 사상은 『래디컨트』를 비롯한 그의 이전 저작에서도 의미심장하게 언급된 바 있지만, 마르크스 철학을 정신분석학적으로 재독해함으로써 도출한 그의 이데올로기적 주체의 분석이나 그의 병적인 우울증과 불안정한 정신상태, 나아가 오랜 동반자이자 동지였던 아내를 교살한 후 결국 어느 누구도 언급하기 꺼려하는 철학계의 불명예스런 인물로 남게 된 한 인간을 본격적으로 다룬 것은 『엑스폼』이 처음이다.

부리오가 소환하는 알튀세의 사상은 크게 두 가지로 요약된다. 하나는 알튀세가 정신분석학과 마르크스주의의 접점을 이끌어내는 사유 방식이고, 또 하나는 ‘마주침의 유물론’이라 불리기도 하는 알튀세의 독특한 ‘우발성의 유물론’이다. 본 발표에서 언급하고자 하는 것은 알튀세가 정신분석학과 마르크스주의의 접점을 이끌어내는 과정, 특히 억압된 무의식과 소외된 노동을 연결하는 그의 사유 방식이다. 이는 알튀세의 마르크스 독해가 교조적인 마르크스주의와 차별화되는 지점이자 이데올로기 이론의 핵심이며, 동시에 부리오가 쟁점화하는 엑스폼과 직접적으로 연결되는 부분이다. 알튀세가 마르크스 철학을 정신분석학적으로 재독해하며 자신의 사상을 전개해 나갔다는 사실은 널리 알려진 바이다. 부리오가 주목하는 것은, 알튀세가 프롤레타리아의 소외된 노동과 정신분석 내담자의 억압된 무의식을 ‘불공정한 노동의 분배’의 측

3) Bourriaud, *The Exform*, x.

4) Bourriaud, *The Exform*, viii.

면에서 연결했다는 점이다. 엑스폼과 관련하여 특히 눈에 띄는 것은, 부리오가 무엇보다 무의식과 노동, 피분석자와 무산계급을 연결하는 알튀세의 사유방식, 더 정확히는 그의 분열증적인 사유의 과정에 주목하고 있다는 점이다. 실제로 과도한 우울증과 편집증적인 과대망상증을 주기적으로 번갈아가며 겪었던 알튀세는 오랫동안 심각한 환각과 망상에 시달렸고 이로 인해 1947년부터 거의 평생 동안 정신분석 상담과 치료를 받았던 내담자였다. 말하자면 알튀세는 그 자신이 엑스폼의 영역에 속해 있었던 것이다. 끊임없는 분석의 대상이었던 알튀세는 그 자신이 바로 추방의 메커니즘이 작동하는 엑스폼의 영역에 놓여있었기 때문에, 살아있지만 부재하는 존재들로 살아가는 수많은 광인을 억압받는 프롤레타리아와 연결할 수 있었을 것이며, ‘자기 육체로 생각하기’를 통해 억압받는 무의식과 소외된 노동에 대한 급진적인 철학을 개진할 수 있었을 것이다.

부리오는 가장 정교하고 과학적인 마르크스주의와 광기, 혼돈, 집착이 뒤섞여 있는 알튀세의 사상을 21세기 글로벌 자본주의 시대의 예술에 대한 비평적 토대로 삼고자 한다. 하지만 ‘우발성의 유물론’과 ‘광기를 통한 사유’는 본질적으로 비역사적이어서 파편화된 현재를 역사 속에 자리매김하며 의미화하는 비평의 이론적 토대로 작동할 수 있을까 하는 의구심을 낳는 것이 사실이다. 이에 알튀세의 ‘우발성의 유물론’을 ‘역사적 현재’에 연결시키고자 부리오가 발터 벤야민(Walter Benjamin)에 호소하는 것은 그리 놀라운 일이 아니다. 승자의 역사 속에서 짓밟힌 존재들의 흔적과 파편을 주워 모으는 벤야민은 ‘역사적 잔해의 넘마주이’가 되어 엑스폼의 영역을 문제화하는 역사비평의 실천을 보여주었기 때문이다.

부리오는 엑스폼의 영역에서 작동하는 추방의 메커니즘을 문제시하는 미술을 쿠르베의 리얼리즘으로 소급하여 적용한다. 사회적으로 버려진 존재들, 아카데미의 미학에서 폐기된 대상들을 회화에 담는 ‘리얼리스트 프로젝트’는 이후 현대의 비판적 예술에서 지속적으로 이어진다. 특히 쓰레기와 폐기물을 쏟아내는 글로벌 자본주의의 과도한 생산과 가치 체계에 맞선 동시대 예술은 ‘쓰레기 없는 활동’, 낭비 없는 과정을 시도함으로써 추방의 메커니즘에 저항한다. 쓰레기는 ‘어떤 것이 만들어질 때 버려지는 것’으로, 가치 있다고 여겨지는 것이 유지되기 위해 기존 가치의 중심으로부터 무가치한 주변으로 내던져지는 모든 것이다. 이에 저항하는 비판적 예술은, 한편으로 모든 활동이 사용 가치를 지니는 과정을 진행함으로써 그 과정에서 만들어지는 모든 것이 유용하고 의미 있는 과정중심적인 작업을 추구하며, 다른 한편으로 쓰레기를 걸러내는 사회적 분류체계의 중심과 주변을 역전시키거나 교란함으로써 중심으로 향하는 구심운동과 밖으로 내던지는 원심운동을 탈중심화(decentering) 운동으로 대체하고자 한다. 특히 사회적, 정치적, 인종적, 성적 소수자들의 잊혀진 기록을 발굴하거나 역사의 파편화된 흔적들을 혼란스럽게 병치하는 동시대의 아카이빙 작업들은 엑스폼의 메커니즘을 내파하는 실천, 즉 선별적 분류의 표준 자체를 없애는 활동이라 할 수 있다.

알튀세와 벤야민을 경유하여 모더니티의 기획과 비판적 모더니즘을 소환하는 부리오의 비평은 이데올로기의 종언과 모더니즘의 괴멸이 결국 지적으로나 실천적으로 대안 없는 황량한 풍경을 남겨놓았고 중국에는 역사적인 기억상실과 정치적 무기력함을 조장하였다고 평가하는 그의 시대 분석에서 나온 것이다. 그는 이미 이전의 저작들에서 글로벌 자본주의와 함께 진화한 포스트모더니즘에 대한 비판을 강하게 제기한 바 있다. 범세계적으로 표준화된 문화적 환경 속에서 포스트모던 다문화주의는 기원과 뿌리를 강조하며 일종의 ‘본질주의적인 테마 파크’ 형식으로 정체성의 해결책을 찾으려 했고, 실용주의를 내세우는 현실원리는 경제적 유토피아가 모든 것을 대체하게 만드는 사태를 초래했다는 것이다. 이러한 역사적인 방향 상실과 지적·실천적 무기력함을 넘어서기 위해 부리오는 엑스폼이라는 개념을 중심으로 마르크스주의

와 모더니티의 기획을 다시금 끌어올리고자 한 것이라 하겠다.

MEMO

